

Pavel Janoušek a kolektiv

DĚJINY

ČESKÉ

LITERATURY

1945–1989

IV. 1969–1989

Academia

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

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

Kniha vychází s podporou Akademie věd České republiky

Recenzoval Jiří Trávníček

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Dějiny české literatury 1945–1989. IV., 1969–1989 / [zpracoval kolektiv autorů pod vedením Pavla Janouška]. – Vyd. 1. – Praha : Academia, 2008. – 980 s. : il. + 1 CD
ISBN 978-80-200-1631-7 (váz.)

821.162.5 * 82-027.22 * 82.07 * (437.5)

- česká literatura – 20. stol.

- literární život – Česko – 20. stol.

- interpretace a přijetí literárního díla – Česko – 20. stol.

- monografie

821.162.5.09 – Česká literatura (o ní) [11]

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2008

Illustrations © all rights reserved

ISBN 978-80-200-1631-7

AUTOŘI KAPITOL

LITERÁRNÍ ŽIVOT (red. Petr Čornej)

Politické a kulturní souvislosti: Kateřina Bláhová

Nakladatelství: Aleš Zach, Michal Jareš

Literární časopisy: Kateřina Bláhová, Michal Jareš

Souvislosti divadelního života: Libor Vodička

Vztahy se slovenskou literaturou: Petr Šisler

Překládová literatura: Jaroslav Med, Michal Jareš

Literární život v exilu: Michal Příbáň, Aleš Zach

MYŠLENÍ O LITERATUŘE (red. Petr Čornej): Petr Šámal, Pavel Janoušek,
Petr Čornej, Ondřej Sládek

POEZIE (red. Vladimír Křivánek, Michal Jareš): Jaroslav Med, Petr Hruška,
Michal Jareš, Vladimír Křivánek, Petr Lyčka, Martin Machovec,
Pavel Janoušek, Karel Piorecký

PRÓZA (red. Pavel Janoušek): Blahoslav Dokoupil, Lubomír Machala,
Pavel Janoušek, Martin Machovec, Vladimír Papoušek, Martin Pilař,
Tomáš Kubíček, Alena Fialová

DRAMA (red. Pavel Janoušek): Libor Vodička, Pavel Janoušek

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA (red. Pavel Janáček): Blahoslav Dokoupil,
Blanka Hemelíková, Kateřina Bláhová, Pavel Janoušek

POPULÁRNÍ LITERATURA (red. Pavel Janáček): Pavel Janáček,
Blanka Hemelíková, Michal Jareš, Petr Šámal

LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ (red. Pavel Janáček): Svatava
Urbanová, Milena Šubrtová, Michal Jareš, Věra Brožová, Pavel Janoušek

LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: film, rozhlas a televize
(red. Pavel Janáček): Petr Mareš, Alena Štěrbová, Radka Denemarková,
Pavel Janoušek

ZÁKLADNÍ LITERATURA A PRAMENY: Tomáš Pavlíček

NA PAMĚŤ VLADIMÍRA MACURY,
KTERÝ S NÁMI TUTO PRÁCI ZAČAL

OBSAH

LITERÁRNÍ ŽIVOT	15
Politické a kulturní souvislosti	17
Počátky normalizace	17
„Pravidla hry“ znormalizované československé společnosti	25
Fungování literatury v oficiální sféře	26
Formování paralelního kulturního prostoru	32
Charta 77 a „paralelní polis“	37
Dílčí posuny od počátku osmdesátých let	44
Integrační tendence v kulturním prostoru	48
Nakladatelství	57
Restrikce let 1970–1973	57
Činnost oficiálních nakladatelství v normalizačním dvacetiletí	60
Samizdat	66
Literární časopisy	73
Podmínky vydávání literárních časopisů a hlavní publicistické tendence	73
Významná literární a kulturní periodika	75
Samizdatová periodika	84
Souvislosti divadelního života	89
Pookupační vzepětí divadla	89
Pozvolný nástup normalizace	91
Dramaturgický provoz	96
Možnosti vyjádření v omezeném prostoru	99
Autorské divadlo a studiové scény	101
Bytové divadlo	107
Divadlo v čase perestrojky	109
Vztahy se slovenskou literaturou	112
Oslabení vazeb mezi českou a slovenskou literaturou v letech normalizace	112
Důsledky normalizační politiky a oficiální spolupráce národních spisovatelských svazů	112
Česko-slovenské literární vztahy jako předmět vědeckých úvah a koncepcí	116

Vzájemná reflexe české a slovenské literatury	119
Spolupráce umlčovaných autorů	123
Překladová literatura	125
Próza	126
Sovětská próza	131
Poezie	133
LITERÁRNÍ ŽIVOT V EXILU	137
Emigranti poúnoroví a posrpnoví	140
Kontakty s domovem	142
Obnovení publikačních aktivit v sedmdesátých letech	146
Exilová periodika	151
Proměny exilu po Chartě 77 a v letech osmdesátých	155
MYŠLENÍ O LITERATUŘE	163
Specifika literární publicistiky sedmdesátých let	165
Odmítnutí literatury šedesátých let	167
Úsilí o vytvoření „pozitivního programu“	172
Pokusy o pojmenování stavu současné literatury	175
„Vymknuta z kloubů...“	180
Myšlení o literatuře mimo oficiální média	184
Exil a samizdat	184
Vstup do exilu: literatura jako soukromé rozhodnutí	187
Diferenciace exilové literární kritiky	188
Literární esejistika v samizdatu sedmdesátých let	193
Sebereflexe samizdatu	194
Debaty o charakteru undergroundu	197
Jaká kultura, jaká literatura?	198
Kritická reflexe samizdatové a exilové tvorby	201
Integrace komunikačních okruhů	205
Literární bádání	207
Normalizace a literární věda	207
Ve službách normalizace	210
Literární věda mimo politickou objednávku	214
Pražská škola v exilu po roce 1968	225
POEZIE	235
Proměna situace na přelomu šedesátých a sedmdesátých let	237
Spojité prostory – poezie v exilu a samizdatu	242
Spirituální poezie v exilu vnějším a vnitřním	242

Poezie plynutí času, paměti a návratů	253
Hledání nadosobních jistot v díle střední básnické generace	256
Spílání světu i době	262
Proměny poezie „nepřizpůsobivých“ mladých básníků šedesátých let	265
Pokračování básnického experimentu	273
Společenství a poetika undergroundu	279
Počátky, předchůdci a vzory	279
Básníci Křižovnické školy	283
Písňové texty, rock a poezie	286
Nejmladší podzemní generace	290
Surrealismus: zpátky do podzemí a exilu	296
Surrealistický kolektivismus jako otázka a program	298
Bohémský surrealismus autorů časopisu Doutník	301
Postupný přechod k postsurrealismu	303
Debutanti v exilu a samizdatu	306
První sbírky tří generací exulantů	306
Satirou, vzdorem a vírou proti šedi a hodnotovému chaosu	313
Poezie ve službách režimu	319
Na prahu normalizace	319
Odmítnutí ducha šedesátých let	321
Návrat k poezii jako nástroj agitace	322
Pětatřicátníci	329
Civilní autobiografické gesto	332
Poetické konverze: integrace debutantů z šedesátých let	336
Inspirace beatnickou poezií a rockem	340
Široké spektrum poezie „na okraji“	343
Šed' angažované průměrnosti	344
Paradoxy okraje	346
Osamělí debutanti osmdesátých let	348
Fenomén ženské poezie	352
Různorodost individuálního hledání poezie	355
Publikační návraty	360
Kontinuita paměti a poezie	360
Skeptické gesto věčnosti	364
Návraty příslušníků generace šedesátých let	367
Folková a rocková píseň jako protest a vyznání	369
Proměny folku	370
Zpívající básníci	373
Možnosti humoru a satiry	377
Rozmanité podoby písňové tvorby	379
Rockové texty nové vlny a punku	381

PRÓZA	385
Rozpad prozaické produkce na jednotlivé větve	387
Próza v konfliktu s komunistickou mocí	392
Oživení tvorby autorů první emigrační vlny	392
Mnohotvárnost prózy nových exulantů	397
Návraty posrpnových exulantů k tematice totality	399
Mezi dvojím domovem: Josef Škvorecký a Milan Kundera	404
Modelová a alegorická próza samizdatových prozaiků	412
Generační bilance	416
Prózy historických konfrontací	421
Próza zobrazující existenci v atmosféře zevšednělé životní absurdity	424
Exilové a samizdatoví debutanti: konfrontace s životem ve znormalizovaném Československu a v emigraci	432
Paměti, deníky a korespondence: autenticitou proti zapomínání a lži	444
Próza undergroundu, okruh Revolver Revue	455
Pokus o zvrat: próza vycházející v ústrety normalizaci	461
Ve službě propagandy: pokusy o přepsání nedávné minulosti	463
Společensko-historický román jako vyjádření věrnosti socialismu	467
Prózy kronikářského typu	470
Pokus o obnovení budovatelské prózy	472
Venkovská próza ve službách socialismu	473
Autoři šedesátých let a jejich kompromis s normalizací	479
Objev: Ota Pavel	479
Tápání Ladislava Fukse	481
Páralovo hledání pozitivního hrdiny	483
Hrabalovy návraty a variace	486
Bloudění a návraty dalších prozaiků šedesátých let	492
Proměny debutantů sklonku předchozího desetiletí	495
Současná próza v souřadnicích povoleného	500
Proměna prózy s tématem práce v román profesní a společenský	500
Rozmělnění a modifikace páralovského modelu životních stereotypů	505
Různorodé podoby generačních výpovědí o soudobém stavu světa	509
Proměny vesnické prózy	517
Únikové prostory: sci-fi, fejetonistika a humoristická próza	523
Protichůdné možnosti historické prózy	526
Osobité přístupy ke zpodobení nedávných dějin	527

Biografická a historická próza jako ilustrace minulosti.....	530
Inspirace v populární četbě.....	533
Různorodé odpovědi na otázku vztahu individua a společenské autority.....	535
Člověk ztrácející se v dějinách: Oldřich Daněk, Jiří Šotola, Vladimír Körner	537
Prózy předznamenávající budoucí poetiky	541
Hledání „jiné“ literatury.....	541
Poetika literární hry, reflexe a sebereflexe	542
Mezi antiiluzivní tradicí a postmodernou.....	545
DRAMA.....	551
Zrod dramatiky bez kontaktu s českým jevištěm.....	553
Kontinuita a metamorfózy poetik v tvorbě zakázaných dramatiků	557
Člověk svíraný mocenskými manipulacemi	557
Václav Havel a Ferdinand Vaněk: normalizace v konfrontaci s těmi, kdo kráčeji rovně	561
Tíha života v pravdě: Largo desolato.....	565
Faustovské pokušení.....	567
Samizdatové drama historických paralel a analogií	570
Josef Topol a drama individuálního prožitku	574
Dramatická tvorba autorů žijících v exilu.....	577
Proměna dramatického textu a divadla za normalizace	585
Pokračování tradice divadel malých forem.....	588
Od kabaretu ke komornímu muzikálu: Jiří Suchý	588
Různorodé podoby text-appealu	590
Vyskočilovo Nedivadlo	591
Mystifikace jako metoda výpovědi o národní povaze: Divadlo Jára Cimrmana	593
Hledání dramatu ve sféře oficiálního divadla.....	596
Znovuoživení budovatelské poetiky.....	598
Pokusy pojmenovat soudobou realitu v hranicích povoleného ...	603
Problematická přítomnost a traumata minulosti.....	603
Od morality k publicistickému dramatu	608
Dramatika konverzační, humoristická a situační	615
Dramatický humor Miroslava Horníčka.....	618
Drama historických alegorií.....	620
Vládcé a kmán: mezi lehkou komedií a tragikomedii mravů.....	621
Génius v osidlech průměru a svodů moci, spoluodpovědnost člověka za běs dějin	626

Historické analogie	629
Mezi historií a modelovou hrou o českém charakteru.....	632
Další podoby modelového dramatu.....	637
Monodrama	642
Sféra průniku: adaptace a dramtizace	648
Různorodost přístupů	651
Inspirace literaturou v hrách Pavla Kohouta.....	661
FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA	665
Cestopisy	667
Cestopis v disentu a exilu	667
Publikační boom cestopisné literatury	670
Cestovatelé z profese: experti a etnologové	673
Cestopisná angažovaná publicistika	675
Cestopisy novinářů Mladého světa	678
Sportovní a dobrodružné expedice, toulky světoběžníků.....	679
Vzpomínky	683
Memoáry a rozhovory jako nástroj proti zapomínání a falzifikaci minulosti	683
Snaha o návrat ke kořenům komunistické víry.....	687
Memoáry spisovatelů a dalších kulturních osobností.....	688
Literatura faktu	692
POPULÁRNÍ LITERATURA.....	697
Populární žánry v kontextu oficiální literatury	699
Návrat románu pro ženy	701
Próza detektivní a kriminální	704
Boom vědeckofantastické prózy	710
Dvojitý svět humoristické prózy	717
Zdomácnění melodramatického bestselleru západního typu	722
V samizdatovém a exilovém oběhu	724
LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ.....	731
Pod tlakem moci: nástroj a chlouba kulturní politiky	733
Proměny poezie	738
Pohádky a adaptace děl světového kulturního dědictví	743
Příběhy s dětským hrdinou	745
Žánrová pestrost prózy pro mládež	748
Próza pro chlapce	752
Dívčí romány	754

Obrázkové seriály a komiks	756
Literatura pro děti v samizdatu a exilu	760
LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH:	
FILM, ROZHLAS A TELEVIZE	763
Film v zajetí oficiální literatury	767
Čistky a dozvuky	767
Propojení literatury a filmu	768
Filmy vycházející vstříc „požadavkům nové doby“	770
Adaptace klasiky	772
Návraty k autorským osobnostem šedesátých let	773
Oblíbené téma: zmatky mládeže a jeho sociální integrace	775
Umírněné pokusy o sociální kritiku a satiru	776
Film a divadlo	777
Rozhlas ve službách „průměrného posluchače“	779
Personální situace	779
Ostražitý vztah k literatuře	781
Angažované hry a hry faktu	782
Seriál Jak se máte, Vondrovi?	784
Snaha o udržení vývojové kontinuity	785
Společenskokritické vrcholy rozhlasové dramatiky	790
Literárně-dramatické televizní vysílání v časech	
reálného socialismu	792
Nástup nového vedení	792
Doznívání poetiky předchozího desetiletí	795
Pokusy o angažované téma	797
Od ideologie k zábavě a umění	798
Původní televizní dramatika	800
Ve znamení Jaroslava Dietla: politický a profesní seriál	803
Historický seriál	807
Třicet případů majora Zemana	809
Mimo svazující normy: seriály pro děti	811
Nezávislá česká literatura, zahraniční a exilová média	812
ZÁKLADNÍ LITERATURA A PRAMENY	817
Bibliografie k období 1969–1989	819
Souhrnné studie a publikace	819
Literární život	819
Myšlení o literatuře	828
Poezie	832

Próza	839
Drama	851
Faktografická literatura	854
Populární literatura	856
Literatura pro děti a mládež	857
Literatura v masových médiích	858
Seznam fotografií, ilustrací a dokumentů	862
Poznámka	878
Rejstříky	881
Poděkování	977

LITERÁRNÍ ŽIVOT

Znovuupevnění totalitní moci po sovětské okupaci, masové emigraci a nástupu Gustáva Husáka do čela Komunistické strany Československa bývá obvykle označováno pojmem normalizace, ačkoli původní význam slova byl odlišný. Poprvé byl použit v tzv. moskevském protokolu, podepsaném 26. srpna 1968, na podzim téhož roku se jím pojmenovával požadavek zklidnění veřejných poměrů narušených sovětskou vojenskou intervencí, později však tento pojem začal v běžné mluvě označovat přítomné období restaurovaného komunistického režimu. Cílem upevnění moci v této době bylo vymazat vzpomínky na demokratizaci v předchozím období a navrátit se zpět – byť v umírněnější podobě – k praxi padesátých let. Vládnoucí politici, opírající se o represivní aparát a masmédiá, reinterpretovali klíčové události předchozích let a snažili se ochromit všechny nekontrolované občanské aktivity. V krátkém čase se jim podařilo zastrašit a konformizovat většinu občanů a ty, kteří neskrývali opoziční či nesouhlasné názory, pak různými prostředky perzekvovali. Část obyvatel byla již na počátku sedmdesátých let vyloučena z veřejného života, bylo jim znemožněno vykonávat své dosavadní povolání a jejich rodiny měly omezené možnosti uplatnění na školách i v zaměstnání. Podstatné bylo, že komunistický režim sedmdesátých let již neusiloval o přímý souhlas, ale spokojoval se s tichou loajalitou občanů, kterým se snažil nabídnout určitý životní standard. Výsledkem všech těchto procesů byla atmosféra bezčasí, v němž se většina obyvatelstva stáhla do soukromí a o veřejné záležitosti přestala jevit zájem.

Nastolení tvrdého politického kurzu zasáhlo rovněž uměleckou tvorbu, která měla opět – alespoň teoreticky a proklamativně – respektovat normy socialistického realismu. Byla opět zavedena cenzura a normalizační moc ovládla i instituce, které zastřešovaly oficiální umělecký život a své pečlivě vybrané členy vedly ke spolupráci s režimem. Oficiální literární život tak byl opět určován aparátem spisovatelského svazu jako prodlouženou rukou komunistické strany. Většina spisovatelů, spoluutvářejících obraz české literatury šedesátých let, ztratila možnost svou tvorbu veřejně prezentovat. Literární scéna se změnila: zprvu vzniklo publikační vakuum, které ovšem brzy zaplnily knihy ambiciózních, ale průměrných a podprůměrných autorů ochotných vyhovět normě, jakož i spisovatelů, kteří měli talent, nicméně v oficiálním prostoru mohli vystupovat pouze za cenu větších či menších kompromisů. Záhy poté, co restaurovaná moc určila pravidla hry, ze které předem vyloučila všechny odlišné názorové proudy a jejich nositele, se ovšem začal

spontánně vytvářet také paralelní komunikační prostor. V domácí kulturní sféře, a tedy i v literatuře, se tak v důsledku politických okolností vytvořily dva proudy: oficiální a neoficiální. Oficiální proud utvářeli jednak ti, kteří vítali a udržovali daný status quo, jednak ti, kteří se s ním neztotožňovali, cítili se součástí tzv. šedé zóny a snažili se v rámci omezených možností tvořit a vyjadřovat své názory, jakož i posouvat hranice možného. Proud neoficiální, stojící v přímém střetu s režimem, si pak postupně vytvořil vlastní paralelní komunikační prostor strojopisného samizdatu a mohl se opřít i o – tentokrát velmi rozvinutý – komunikační prostor exilový, který si vytvořil fungující nakladatelství schopná v knižní podobě prezentovat to nejpodstatnější ze zapírané literární produkce vznikající doma i v zahraničí. Významnou událostí pro relativní sjednocení domácího kulturního disentu se stal soudní proces s rockovou undergroundovou skupinou The Plastic People of the Universe, který vedl k řadě protestů a posléze ke vzniku základní opoziční občanské iniciativy Charta 77.

S počátkem osmdesátých let došlo na oficiální literární scéně ke generační výměně, v polovině desetiletí se pak kulturní prostor začal mírně uvolňovat, zejména pod silným tlakem tzv. perestrojky a glasnosti. Vedení KSČ, vědomé si své slabosti, se však závažnějším změnám v Československu bránilo a v jeho stopách kráčelo i vedení svazu spisovatelů. Narůstající nespokojenost občanů však v této době vyvrcholila střetem studentů s policejními jednotkami 17. listopadu 1989 na pražské Národní třídě a následnými událostmi, které vedly k pádu režimu, a tím i k zásadní proměně kulturní a literární situace.

Politické a kulturní souvislosti

■ Počátky normalizace

Reformní komunisté spojovali s nástupem Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka komunistické strany v roce 1969 naději na alespoň částečné udržení výsledků demokratizačního procesu, ale brzy se přesvědčili o svém omylu. Záhy po Husákově inauguraci následovaly výrazné personální změny v celém stranickém vedení, ve federální vládě i ve vládách národních. Zasedání Ústředního výboru KSČ, konané 29.–30. května 1969, potvrdilo odklon od reformního socialismu a fakticky schválilo program restaurace totalitní moci. Základní pojistkou stability režimu se stala smlouva o „dočasném pobytu sovětských vojsk“ na území Československé socialistické republiky, schválená parlamentem již v říjnu 1968. Nastupoval tak proces, jehož cílem bylo podřídit společnost nové stranické linii, „vymazat“ z jejího vědomí vzpomínky na demokratizační tendence šedesátých let a konformovat, případně izolovat ty, kteří se nechtěli nové situaci přizpůsobit. Pro tento proces se začal užívat pojem normalizace, který se paradoxně ujal jako metaforické negativní označení pro společenskou realitu Československa let sedmdesátých a osmdesátých.

Oficiální stranická rétorika se zpočátku měnila jen pozvolna. Denní tisk, rozhlas a televize, nad nimiž získalo nové komunistické vedení téměř okamžitou kontrolu, se sice formálně odvolávaly na ideály ledna 1968, nicméně vývoj v jarních a podzimních měsících předchozího roku prohlašovaly za nežádoucí a intervenci vojsk pěti států Varšavské smlouvy začaly označovat jako internacionální pomoc. Zásady polednové politiky se tak rychle rozplývaly. Nová politická moc opustila ekonomickou reformu spjatou s jménem Oty Šika a mimořádný XIV. sjezd KSČ prohlásila již dříve (v důsledku sovětského tlaku a na základě iniciativy slovenských komunistů) za neplatný. Demokratizační proces na sklonku jara 1969 skončil. Už počátkem léta denní tisk zostřil tón a zahájil denunciační výpady proti osobnostem, které se v tomto procesu angažovaly. Zároveň se formou skandalizace snažil změnit interpretaci stěžejních událostí předešlého roku.

Většina obyvatel s proměnou politické situace nesouhlasila. Své názory však dávaly veřejně najevo stále méně početné skupiny – zejména studenti, vědci, umělci a humanitní inteligence. *Koordináční výbor tvůrčích svazů*, který

ZPRÁVA Z PLENÁRNÍHO ZASEDÁNÍ ÚSTŘEDNÍHO VYBORU KSČ

Proletáři všech zemí, spojte se!

RUDÉ PŘÁVO

ORGÁN ÚSTŘEDNÍHO VYBORU KOMUNISTICKÉ STRANY ČESKOSLOVENSKA

V PRAZE 18. BŘEZNA 1969 | ČÍSLO 51 — ROČNÍK 49 (PRAHA) | CENA 10 K.

A. Dubček požádal o uvolnění z funkce Ústřední výbor zvolil soudruha dr. G. Husáka prvním tajemníkem ÚV KSČ • President L. Svoboda: Situace vyžaduje energické jednání a důsledného organizátora

Hlavní úkol: Vyvést naši společnost z krizového stavu SPLNÍME VELKÉ MYŠLENKY LEDNA

Projev soudruha dr. GUSTÁVA HUSÁKA

Provolání ústředního výboru KSČ

(The rest of the text in the image is a transcription of the newspaper content, including the main article and the speech by Gustav Husák.)



se naposledy sešel 22. května 1969, se nadále hlásil k demokratizačnímu úsilí a protestoval proti silicím omezování svobodného projevu. Ve svém manifestu zdůraznil význam kultury pro život národa a vyzdvihl nutnost svobody jako podmínky umělecké tvorby i šíření kulturních hodnot. Další účasti na veřejném životě se však zřekl. I nově ustavený SVAZ ČESKÝCH SPISOVATELŮ se vzdal nároku hovořit k záležitostem veřejného zájmu a svou pozornost zaměřil k obhajobě umění nezávislého na politických ideologických.

Mezi obyvateli se šířily strach, deprese a rezignace. Nedávný entuziasmus se vytratil. Masové protesty, které ustaly na sklonku března 1969, opět propukly v souvislosti s prvním výročím okupace Československa vojsky pěti států Varšavské smlouvy. Proti případným projevům vzdoru zahájil režim s předstihem ostrou demagogickou kampaň v denním tisku, rozhlasu a televizi, spontánní demonstrace se přesto uskutečnily ve všech větších městech. Politická moc vyslala do ulic příslušníky bezpečnostních složek, armády i Lidových milicí, k zastrašení demonstrantů, zvláště v Praze, byly užity též obrněné transportéry. V hlavním městě, v Brně a Liberci přerostly demonstrace ve střety nespokojených obyvatel, zejména mládeže, s příslušníky Lidových milicí a bezpečnosti a vyžádaly si lidské životy a řadu zraněných. Několik tisíc demonstrantů bylo zadrženo a následně vystaveno ponižování a bití. Média ozbrojený zásah a represe nikterak nezpochybňovala, naopak je zdůvodňovala a obhajovala. Vláda a státní orgány označily veřejně manifestovaný nesouhlas s oficiálním politickým kurzem za projevy anarchismu a „pravického oportunismu“. Bouřlivých událostí při prvním výročí sovětské okupace využil Husákův režim téměř okamžitě k upevnění svých pozic a k potlačení opozice. Federální shromáždění přijalo zákonná ustanovení proti případným projevům vzdoru,

Ústřední výbor KSČ zrušil v září 1969 svá „protisovětská“ usnesení z července a srpna 1968 a z komunistické strany vyloučil významné představitele reformní linie, čímž fakticky zahájil sérii systematických politických čistek. Téměř současně se uzavřely i hranice směrem na Západ, takže výjezdy československých občanů po krátké možnosti relativně svobodného cestování fakticky skončily a na dvě desetiletí se ocitly pod pečlivým dozorem ministerstva vnitra.

Od srpna 1968 do počátku sedmdesátých let Československo opustily nebo se z ciziny nevrátily desetitisíce lidí, mezi nimi například čtyřicet učitelů Karlovy univerzity (z toho sedmnáct z Filozofické fakulty), ale také mnozí spisovatelé (mj. Arnošt Lustig, Josef Škvorecký, Jan Beneš, Ludvík Aškenazy, Věra Linhartová, Antonín Brousek, Josef Jedlička, Karel Michal, Milan Nápravník, Ivan Diviš, Ivo Fleischmann, Petr Král, A. J. Liehm, Vratislav Blažek, písničkář Karel Kryl, později též Milan Kundera a Ota Filip) i někteří literární vědci (Eduard Goldstücker, Mojmír Grygar, František Svejkský aj.).

Všechny tyto události postupně uvrhly československou společnost do stavu apatie a deziluze. Počátek odvratu většiny obyvatel od politických záležitostí a jejich uzavírání se do ulity privátních a drobných životních jistot tkvěl právě v tomto období. Nicméně už v této době se začala utvářet skupina lidí, kteří odmítali takovýto životní postoj přijmout. V souvislosti s prvním výročím



Václavské náměstí při prvním výročí srpnové okupace

srpnové intervence zaslala skupina deseti občanů federální i české komoře parlamentu, federální a české vládě i Ústřednímu výboru KSČ manifest *Deset bodů* (ze spisovatelů jej podepsali Václav Havel a Ludvík Vaculík). Signatáři sice akceptovali Akční program KSČ, avšak odmítli sovětský model socialismu a princip vedoucí úlohy komunistické strany. Podtrhli význam lidských práv a dožadovali se ratifikace dohod o občanských, hospodářských, sociálních a kulturních právech v duchu příslušné charty OSN. Zároveň se vzdávali všech politických prostředků k prosazení svých požadavků a kladli důraz na praktické skutky nepolitické povahy, jimiž občan může prosazovat svá práva a svou životní filozofii. Ani tato výzva, jež formulovala zárodky „nepolitické politiky“ disentu sedmdesátých let, nevyvolala větší společenskou odezvu. Politická moc uvalila na některé signatáře vyšetřovací vazbu a komunisty podepsané pod Deseti body vyloučila ze strany. Zatčení však byli po několika měsících propuštěni na svobodu, aniž se konal soudní proces. Ten naopak neminul radikální studenty, kteří odmítali pasivní postoj vůči existujícímu režimu.

Představitelé KSČ usilovali všemi prostředky o proměnu veřejného mínění. Především je znepokojoval kulturní tisk, v němž navzdory cenzurním a dalším omezujícím zásahům pokračovaly diskuse o problémech veřejného a zvláště uměleckého života.

Znovu tak byla obnovena cenzura, a to již v září 1968 vznikem *Úřadu pro tisk a informace* (od roku 1969 *Český*, v roce 1981 i *Federální úřad pro tisk a informace*, ČÚTI, FÚTI). Jeho úkolem bylo udělovat časopisům za otištění „nehodných“ statí důtky a peněžní pokuty, po nichž mohl přijít i příkaz „dočasně“ ukončit vydávání periodika. Oproti předchozí formě předběžného dozoru, který prováděli k tomu určení cenzoři zvenku, nyní za případné problémy zodpovídali sami vydavatelé, šéfredaktoři a redaktoři. To přirozeně posílilo roli autocenzury a spoluurčilo nevýrazný profil tištěných médií v následných dvou desetiletích.

Důsledkem této cenzorské praxe bylo i to, že během roku 1969 byla zastavena většina časopisů vydávaných Svazem československých (resp. českých) spisovatelů (→ s. 73, odd. *Literární časopisy*). Široké spektrum kulturních periodik nahradil kulturně-politický týdeník *Tvorba*, založený v létě 1969, který se již svým názvem hlásil k tradici komunistického časopisu z třicátých a padesátých let a který byl plně pod kontrolou stranického vedení. Bojovně laděný stranický týdeník *Tribuna* se soustředil více na oblast veřejného života, avšak nejednou komentoval i dění na kulturní scéně.

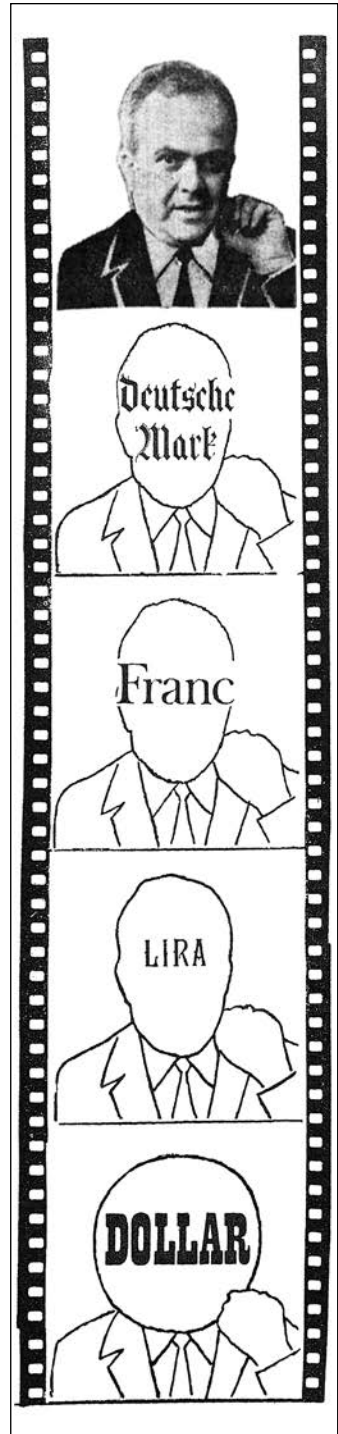
Kampaň v denním tisku proti emblematickým osobnostem Pražského jara a organizacím, jež se na reformní politice podílely, předznamenávala následná represivní opatření. Stranické vedení vnímalo jako nebezpečí především tvůrčí svazy, které v předešlých letech získaly vysoký společenský respekt i kredit, proto zákazy směřovaly v počátcích normalizace právě proti nim. Výsledky byly očividné: *Koordinační výbor tvůrčích svazů* ukončil svou činnost,

Svaz novinářů byl prostřednictvím zákulisních intrik a zastrašování rekonstituován a *Svaz filmových a televizních pracovníků* byl přímo vyloučen z Národní fronty, čímž ztratil legalitu. Vůči ostatním tvůrčím organizacím uplatňovala politická moc především ekonomický tlak a současně podporovala vytváření nových svazových vedení, která by jednoznačně naplňovala oficiální stranickou linii.

Za nejsložitější považovali komunističtí ideologové a propagandisté situaci ve spisovatelské organizaci, v níž spatřovali hlavního inspirátora a organizátora reformních snah v roce 1968. Uvědomovali si, že se spisovatelský svaz během šedesátých let fakticky vymanol z politického područí a byl společností vnímán jako mravní autorita. Nový SVAZ ČESKÝCH SPISOVATELŮ, ustavený v rámci federalizace původní jednotné československé organizace v červnu 1969, se konstituoval jako nezávislá dobrovolná organizace sdružující spisovatele, kteří tvořili v Československu či působili v zahraničí, kde svá díla psali českým jazykem. Nadále hodlal hájit práva dříve umlčovaných a proskribovaných umělců i těch, kteří po roce 1948 i v pozdějším období opustili rodnou zemi. Stanovy českého Svazu však nebyly (na rozdíl od Svazu slovenských spisovatelů) státními orgány schváleny a stejný osud potkal i pozměněný návrh. Žádost českého Svazu uspořádat konferenci, která by zvolila novou reprezentaci, byla rovněž zamítnuta. Jaroslav Seifert jako předseda Svazu českých spisovatelů marně usiloval o řešení bezprecedentní situace s nejvyššími vládními a stranickými představiteli, jedinou odezvou byla administrativní opatření.

V listopadu 1969 odňalo ministerstvo kultury spisovatelskému svazu právo vyřizovat pasovou agendu jeho členů a na přelomu let

Karikatura na A. J. Liehma k medailonu z denunciačního seriálu *Tvorby* věnovaného osobnostem Pražského jara



1969–70 mu znemožnilo samostatný styk se zahraničím a omezilo jeho právo disponovat domovy spisovatelů. Svaz nesměl ani rozšiřovat periodické bulletiny, které vydával pro vnitřní potřebu, takže nemohl účinně informovat své členy o literárním a svazovém dění. V březnu 1970 následoval další úder. Ministerstvo kultury odebralo Svazu právo vydávat neperiodické publikace i povolení zřizovat vydavatelský podnik s odůvodněním, že činnost organizace není v souladu s kulturní politikou státu. Tím spisovatelé ztratili nakladatelství *Československý spisovatel*, jež vydávalo většinu soudobé české beletrie a které bylo též ekonomickým základem spisovatelského Svazu. Jeho vedení dalo sice vypracovat právní vyjádření k represivnímu postupu ministerstva kultury a proti oktrojovaným opatřením protestovalo, avšak veškeré odvolání a námitky postrádaly naději na úspěch. Dne 1. dubna 1970 bylo nakladatelství *Československý spisovatel* spisovatelskému svazu odebráno. Za odňatý majetek byly sice Svazu přiznány finanční náhrady, ale zároveň mu byl obstaven bankovní účet, uvolněný až koncem roku 1989. Spisovatelské organizaci tak byla znemožněna jakákoli činnost.

Svaz českých (resp. československých) spisovatelů dle soudobých státních orgánů právně zanikl a všichni jeho zaměstnanci obdrželi výpověď. Značná část spisovatelů, kteří pracovali jako redaktoři literárních revuí vydávaných Svazem, však ztratila zaměstnání už během roku 1969. *Český literární fond*, jenž uděloval spisovatelům stipendia na tvorbu původních textů či překladů, poskytl některým z nich finanční podporu a příspěvek na sociální zabezpečení. Několik tvůrců vykazovalo jako příjem honoráře z knih vydávaných v zahraničí, jež v důsledku dramatických politických událostí projevovalo o českou a slovenskou literaturu zvýšený zájem. Přední stoupenci demokratizačního procesu nemohli nalézt odpovídající zaměstnání.

Represe vůči spisovatelskému svazu doprovázely další administrativní zásahy. Do distribuce se nedostaly některé již vytištěné tituly režimu nepohodlných autorů (například Hrabalův soubor *Poupata*, kniha filozofa Jana Patočky *O smysl dneška*, avšak stranické špičky projednávaly i stažení překladových prací, jako byl Fitzgeraldův *Velký Gatsby*, přeložený Lubomírem Dorůžkou, a Hemingwayův román *Komu zvoní hrana s redakční participací Josefa Škvoreckého*). Zásahy směřovaly rovněž proti umělcům v jiných tvůrčích oblastech. Z prodejen zmizely gramofonové desky interpretů, kterým nebylo povoleno veřejně vystupovat (mimo jiné písničkáře Karla Kryla či populární zpěvačky Marty Kubišové), uvedení v kinech se nedočkaly filmy natočené na přelomu let 1969–70 (Ucho režiséra Karla Kachyni podle scénáře Jana Procházky, Hrabalovi *Skřivánci na niti v režijním pojetí Jiřího Menzla*). Změnami procházely ediční plány centrálních a posléze i regionálních nakladatelství.

Komunističtí předáci a ideologové se nespokojovali pouze s represí, nýbrž se rozličnými způsoby snažili získat pro své cíle umělce, kteří se výrazněji neangažovali v demokratizačním procesu. S jejich pomocí hodlali ustavit

nová vedení tvůrčích svazů. Obdobná praxe panovala i ve sféře společenských věd na univerzitních pracovištích a v Československé akademii věd. Podpora strany však byla zvláště mezi umělci a spisovateli mizivá. Už v listopadu 1969 svolal ministr kultury Miloslav Brůžek poradu kulturních pracovníků, na níž byla přijata výzva ke spolupráci s normalizačním režimem. S počátkem roku 1970 začali straníční ideologové oslovovat umělce stojící mimo tvůrčí svazy a při ministerstvu kultury byly zakládány umělecké rady. Přesto se pro podporu normalizace podařilo získat jen malou část tvůrců. Bylo tomu i proto, že stranické vedení vnímalo kulturní obec především jako opoziční sílu, která se významně podílela na zrodu Pražského jara a získala mimořádný vliv ve veřejném životě. Komunističtí představitelé se tak již od roku 1969 snažili narušit její integritu, rozložit strukturu uměleckých svazů a zlomit jednotlivce, třeba i za cenu destrukce kulturní scény. Konstituování nových uměleckých svazů, jež by vycházely vstříc představám normalizačního režimu, však ještě nebylo na pořadu dne.

Svůj postup komunistické vedení potvrdilo na sklonku roku 1970 instruktažním textem, nazvaným *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* (1971). V něm odsoudilo nejen Pražské jaro, ale i jakékoli budoucí pokusy o reformu systému. Tento ze stranického hlediska závazný výklad zůstal v platnosti až do závěru roku 1989. Stal se také nástrojem, oficiálním výkladem událostí, jehož prostřednictvím politická moc zkoumala loajalitu občanů.

Po odstranění čelných reformátorů z veřejného života se politická reprezentace rozhodla „očistit“ celou společnost, což v prvním kroku znamenalo zbavit samu komunistickou stranu všech „nepřátelských, revizionistických a pravicových živlů“.

Prostřednictvím pohovorů, jež se uskutečnily v rámci organizované a se sovětským vedením již dříve projednané výměny členských legitimací všech příslušníků KSČ, se komunistická strana zbavila přibližně půl milionu svých členů. Tzv. prověřkové komise obdržely instrukce vylučovat osoby, které se v letech 1968–69 výrazně exponovaly pro myšlenky demokratizačního procesu a jež nesouhlasily se sovětskou intervencí a normalizační politikou. Vyloučení bylo přitom chápáno jako těžší postih než zrušení členství (tzv. vyškrtnutí), jež se uplatňovalo v případě lidí pokládaných spíše za „svedené“ či „politicky vlašné“. Vylučovány a vyškrťovány přitom byly i osoby, které již dříve ze strany vystoupily na protest proti okupaci či politice Husákovy vedení. Zatímco vyloučení byli zpravidla existenčně postižení, nemohli se věnovat své profesi a nalézali uplatnění v dělnických či špatně placených zaměstnáních, vyškrtnutí obvykle na původních pracovištích setrvali, ovšem v druhořadém postavení a bez naděje na kariérní vzestup. Obě kategorie komunistická moc permanentně kontrolovala prostřednictvím kádrových oddělení a především Státní bezpečnosti, která se zaměřila zvláště na sledování osob zařazených mezi „nepřátele socialismu“. Prověrky přitom dopadly tíživěji na českou složku komunistické strany,

zatímco na Slovensku nedosáhly represe, vzhledem k poněkud odlišnému vývoji, soustředěnému především na prosazení federativního uspořádání státu, srovnatelného stupně. Výrazné početní oslabení Komunistické strany Československa mělo být kompenzováno její vnitřní pevností a postupným přijímáním nových členů, v jejichž případě se nehledělo příliš na politické smýšlení a přesvědčení, nýbrž především na loajalitu a poslušnost.

Prověrkami, při nichž museli více či méně zřetelně vyjádřit svůj pozitivní vztah k novému státnímu a stranickému vedení a k Poučení z krizového vývoje, prošli i nestraníci rozmanitých státních, společenských a kulturních organizací. Tato opatření, uskutečněná v letech 1970–71, postihla prakticky polovinu inteligence, umělců a kulturních pracovníků. Například Karlovu univerzitu muselo v této době opustit devadesát dva odborníků (z toho padesát pět z Filozofické fakulty), čtyřicet jedna profesorů bylo navíc penzionováno s poukazem na jejich věk, mezi nimi též Václav Černý a estetik Mirko Novák.

Důležité bylo, že se v krátké době podařilo zastrašit i mladou generaci, která aktivně vystupovala po celou druhou polovinu šedesátých let. *Socialistický svaz mládeže* (SSM), ustavený v listopadu 1970 a prosazující linii ÚV KSČ, se stal záhy masovou organizací, podchycující zprvu středoškoláky, avšak v průběhu několika let získal kontrolu i nad vysokoškolskými studenty. Jeho masovost se ovšem zákonitě pozvolna měnila v pouhé formální členství (do SSM se paradoxně příliš nehrnula dělnická mládež, která s členskou legitimací nespojovala vyhlídky na další studium či profesní uplatnění).

Normalizační komunistický režim během relativně krátkého období minimalizoval občanská práva. Nesmělý odpor společnosti na počátku sedmdesátých let utlumily soudní procesy s těmi, kteří měli „podvracet republiku“ a socialistické zřízení. Zároveň se vytvořila úzká skupina privilegovaných, která si vzhledem ke svému postavení mohla vykládat právo podle svých představ, často vyloženě účelově. Na druhém pólu spektra československé společnosti se nacházela vrstva občanů nejvíce postižených normalizačním režimem, případně těch, kteří se dobrovolně rozhodli postavit se proti němu. Toto opoziční hnutí se omezovalo na velmi malou skupinu. Rodilo se v okruhu občansky i existenčně diskriminovaných intelektuálů a někdejších komunistických reformistů. Účastnili se ho především publicisté, vědci, umělci, ale také někteří příslušníci technické inteligence a část někdejších vysokoškolských studentů, kteří se exponovali v obrodném hnutí. Svou specifickou činnost v rámci opozice sehrála i skupina undergroundu, která se silně vymezovala vůči vládnoucímu establishmentu a tvořila vlastní, na okolí často nezávislé kulturní akce.

Mezi dvěma krajními póly stála nehomogenní, agresivní propagandou i čistkami zastrašená masa obyvatel, kteří se sice s totalitní mocí neztotožňovali, ale nebyli schopni veřejného odporu. Potvrdil to i znovu opakovaný (tentokrát jako řádný) XIV. sjezd KSČ, konaný ve dnech 25.–29. května 1971, a volby do

národních a federálních zastupitelských orgánů, v nichž jednotná kandidátka Národní fronty obdržela dle oficiálních výkazů více než 99 % hlasů apatických občanů. Restituce totalitní komunistické moci tak byla dokončena.

■ „Pravidla hry“ znormalizované československé společnosti

Takzvaná normalizace zasáhla celou československou společnost. Komunistický režim prostřednictvím médií neustále přesvědčoval občany, že status quo nastolený na počátku sedmdesátých let je trvalý a že mantinely, v nichž se mají pohybovat, jsou jednou provždy dány. Vytvářel tak atmosféru bezčasí, rytmičovanou pouze sledem pravidelných oficialit (výročí a svátky, zasedání ÚV KSČ, sjezdy organizací Národní fronty) vydávaných za události, jejichž ritualizovaný průběh byl ovšem natolik stereotypní, že téměř nikoho nezajímaly. O získání otevřené podpory znovuupevněná státní moc ani neusilovala, spíše jí přicházelo vhod, že většina obyvatel na politický život rezignovala. Důležité ale pro ni bylo pokusit se z obecného povědomí vytěsnit vzpomínku na existenci nepohodlných lidí, včetně umělců a tvůrců.

Vládnoucí režim uzavřel s obyvatelstvem jakousi tichou smlouvu. Za pasivní loajalitu nabídl lidem určitý životní standard, který se v prvních normalizačních letech dokonce zvyšoval a svou úroveň si uchoval až do zjevných hospodářských potíží, neklamně se hlásících od roku 1977. Od té doby již politici a propagandisté nehovořili o zvyšování, nýbrž jen o udržování životní úrovně. Soustředění na privátní sféru a uspokojování materiálních potřeb umožňovalo mnoha lidem uniknout od neradostné skutečnosti a věnovat se osobním zájmům.

Po opuštění ekonomické reformy se vláda vrátila k principům centralizovaného plánovaného hospodářství a systému pětiletok. Ekonomika obdržela do značné míry umělé impulzy (systém dotací), takže zpočátku zajistila růst peněžních příjmů a také výraznější (ač zdaleka ne uspokojivou) podporu důchodců, a především mladých rodin s dětmi. Jako běžný způsob trávení volného času (k zavedení pětidenního pracovního týdne došlo v letech 1968–69) se rozmohlo chataření a chalupaření.

V důsledku čistek a emigrace statisíců lidí do zahraničí (jen v letech 1968–69 opustilo Československo 245 000 osob, v letech 1972–89 pak více než 50 000 osob) se otevřel kariérní postup mladým, politicky nezatíženým pracovníkům, z nichž část se stala oporou totalitního režimu a rozmnožila oslabené stranické řady. Ty se početně přiblížily úrovni roku 1969 až na úplném sklonku komunistické vlády. Liknavost, pomalost a nevykonnost veřejné správy dokázal přemoci jen tlak z nejvyšších míst, častěji ale systém korupce a vzájemných protislužeb, prorůstající celou společností.

Mezi poměrně úzkou vrstvou těch, kteří se na stabilizaci režimu aktivně podíleli, udržovali jej v chodu a těšili se značným výsadám, a vrstvou perzekvovaných, se pohybovala široká masa občanů, později trefně nazvaná šedá zóna, přizpůsobující svůj životní rytmus totalitním podmínkám, s nimiž se vnitřně neztotožnila.

Hodnotová orientace společnosti se v porovnání s předchozím desetiletím posunula. Nastala éra konzumního socialismu, jenž se měl ve své spotřební rovině přiblížit životu na Západě, a obzor značné části obyvatel určovala televize.

Lidé hledali klid a uspokojení také v úzkých přátelských a profesních komunitách. Nemožnost zasahovat do veřejného života si kompenzovali alespoň hledáním skrytých významů, ať již skutečných, či domnělých, ve veřejném a kulturním dění. Bránit se pokrytecké realitě, jejíž hranice určovala politická moc, bylo možné jen využíváním a modifikací principů hry, kterou režim občanům vnucoval, nebo její omezující ironizací.

■ Fungování literatury v oficiální sféře

Pravidla pro působení v literární sféře vznikala v mimoliterární oblasti, tedy ve vedení strany a státu. Bezprostřední vliv na jejich podobu a praktické používání měl Miroslav Müller, funkcionář, který od jara roku 1972 zastával z hlediska ideologického řízení uměleckých organizací a jejich činností rozhodující postavení vedoucího oddělení kultury ÚV KSČ a jako spisovatel publikoval pod pseudonymem Miroslav Kapek.

Poněvadž normalizační režim spatřoval ve spisovatelské obci a ve spisovatelských organizacích opoziční sílu, podmiňoval možnost jednotlivce působit v oficiálně vymezeném prostoru politickými postoji a hledal nástroje, jak tyto postoje kontrolovat. Už na sklonku roku 1970 (v době, kdy takzvaný Seifertův svaz ještě bojoval o svou existenci) proto ustavil přípravný výbor nového Svazu českých spisovatelů, jehož členy se měli stát pouze spisovatelé loajální k politice KSČ. Jeho předsedou se stal Josef Kainar. Kainar se dokonce pokoušel některé spisovatele osobně přesvědčit o výhodnosti vstupu do chystaného nového sdružení, loajálního vůči politickému režimu, ovšem již v listopadu 1971 zemřel. Z téměř šesti set členů Seifertova Svazu českých spisovatelů jich do nové organizace vstoupil jen pouhý zlomek. Kolem přípravného výboru normalizačního Svazu se seskupili nepřítisť výrazní tvůrci a kromě Kainara k němu přistoupilo jen několik spisovatelů, kteří si vydobyli respekt publika i kritiky (Norbert Frýd, Miroslav Florian, Ladislav Fuks, Josef Hanzlík, Vilém Závada). Zakládáný svaz se jinak opíral převážně o autory, snažící se v předchozích desetiletích o úzké sepětí literatury s politikou komunistické strany a s marxistickou ideologií. Někteří z nich v tomto směru působili ve vedení

někdejšího Svazu československých spisovatelů (Ivan Skála, Jiří Taufer), respektive na stránkách literárních časopisů a v jejich redakcích (Jiří Hájek, Hana Hrzalová, Jan Pilař, Josef Rybák). Předsedou výboru připravovaného Svazu se na konec příznačně stal politický pracovník Jan Kozák, padesátiletý prozaik a učitel ve stranických institucích. Na konci roku 1971 schválilo ministerstvo vnitra stanovy nového Svazu českých spisovatelů, jehož ustavující sjezd proběhl ve dnech 31. května až 1. června 1972.

Nová spisovatelská organizace si dala na štít heslo „Literatura do služeb socialismu – do služeb člověka“. Svou činnost zahájila v duchu Poučení kritikou krize, k níž mělo v literární oblasti dojít v šedesátých letech. Rozsáhlou zprávu, která plnila úlohu hlavního referátu a již zformulovalo předsednictvo přípravného výboru, přednesl Jan Kozák. Její text se držel stranických usnesení a v návaznosti na projevy a stati Ladislava Štolla z padesátých a počátku



Jan Kozák při projevu na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů na Dobrušce, 1972

šedesátých let v ní autor rekapituloval poválečný vývoj české literatury; vymezil zde „pokrokový proud“ literatury a oživil tak Leninovu tezi o existenci dvou kultur („pokrokové“ a „reakční“). Zvláště zdůraznil, že mezi spisovateli byli i po založení pouónorového Svazu československých spisovatelů ideově a politicky nepevní tvůrci, kteří podléhali zahraniční propagandě (klíčovou úlohu přičítala zpráva československé antikomunistické emigraci, zvláště Tigridovu listu Svědectví) a vyslovovali pochybnosti o politice Komunistické strany Československa. Administrativní zásahy, které tyto „revizionistické“ tendence v literárním životě roku 1959 potlačily, shledal Kozák nedostatečnými a nedůslednými. Liberalizaci literárního života v průběhu šedesátých let pak chápal nikoli jako projev kulturní, nýbrž jako sérii politických aktů (liblická konference o díle Franze Kafky, III. sjezd Svazu československých spisovatelů), jejichž prostřednictvím se svazové vedení vymaňovalo z vlivu komunistické strany. Politizace literárního života byla v tomto pojetí důsledkem činnosti spisovatelské organizace, v níž se vytvořil „politický štáb ‚elity společnosti‘ jako protipól vedoucí úlohy KSČ a dělnické třídy“ (Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů ve dnech 31. 5. až 1. 6. 1972, 1972). Další vývoj po IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů interpretoval Kozák jako důsledek předchozího procesu, pečlivě připraveného a řízeného ze zahraničí. Literární noviny chápal jako tiskový orgán „revizionistických a protisocialistických sil“ (podobné zaměření shledal též v případech Plamene, Hosta do domu, Tváře, Sešitů pro literaturu a diskusi i Orientace) a ustavující sjezd takzvaného Seifertova Svazu českých spisovatelů v červnu 1969 hodnotil jako akci, jíž část literárních tvůrců programově odporovala politické konsolidaci země. Jako důkaz pro toto tvrzení mu sloužil fakt, že organizace sdružovala tvůrce „bez rozdílu světového názoru, politického přesvědčení či uměleckého zaměření“ a že jejími členy byli spisovatelé, kteří se po srpnu 1968 rozhodli emigrovat. Komunistický režim podle něj nemohl takové antisocialistické sdružení akceptovat.

Kozákova zpráva, příkře rozdělující české literární tvůrce na kritizované aktivisty a stoupence reformního hnutí na straně jedné a na „zdravé jádro“, čítající stovku beletristů a literárních kritiků i teoretiků, kteří se sešli na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů, se vzápětí stala oficiální směrnicí. Současně završovala kampaň vedenou prostřednictvím denunciačních textů, zveřejňovaných od roku 1969 v *Tribuně* a *Tvorbě* a shrnutých částečně v knize Jiřího Hájka *Mýtus a realita ledna 1968* (1970) (→ s. 168, kap. *Myšlení o literatuře*). Jejím cílem bylo diskreditovat události, tvůrce (zvláště signatáře manifestu 2 000 slov) i jednotlivá emblematická díla šedesátých let. Teze Kozákova proslovu byly výrazem hodnocení minulosti, které bylo pro oficiální literární komunikaci závazné. Během sedmdesátých a osmdesátých let bylo utvrzováno a rozvíjeno literárněhistorickými analýzami a pracemi o dějinách české poválečné literatury (Milan Blahynka, Josef Peterka, Hana Hrzalová, Vítězslav

Rzounek aj.) a dočkalo se i beletristické podoby v řadě literárních děl, jako například v románu Alexeje Pludka Vabank (1974).

Své důsledky měla Kozáčkova zpráva pro emigranty a autory, které označovala jako revizionisty či exponenty pravice. Z hlediska nově založené spisovatelské organizace tak potvrzovala jejich ostrakizaci, už dříve nadekretovanou politickými orgány komunistické strany. Práce těchto autorů byly postupně staženy z knihkupectví, zmizely z nakladatelských plánů i z výpůjčních katalogů veřejných knihoven, řada z nich se ocitla mezi „libri prohibiti“, v takzvaných fondech Z, půjčovných i ve vědeckých knihovnách pouze po předložení příslušného povolení. Naděje na publikování se „vyřazeným“ tvůrcům otvírala jen pod podmínkou jejich veřejného distancování se od éry šedesátých let a názorů, které tehdy zastávali, jakož i přihlášení se k soudobé stranické kulturní politice. Tuto ponižující proceduru, již komunistický režim propagandisticky využíval doma i v zahraničí, podstoupili Miroslav Holub (Práce 18. 8. 1973), Bohumil Hrabal (Tvorba 1975, č. 2) a Jiří Šotola (Tvorba 1975, č. 14). Rozsáhlé citace z dopisů zasláných novému Svazu českých spisovatelů, v nichž se někteří tvůrci zřikali svých někdejších postojů, zveřejňoval i interní svazový bulletin. Publikační příležitosti se sice takovýmto „kajícím“ pootevřely, ale výhod členů Svazu požívat nemohli.

Vymezení literárního prostoru po roce 1971 bylo dáno téměř výhradně politicky a ideologicky, nikoli v estetické rovině. Spisovatelé se na ustavujícím sjezdu k socialistickému realismu přihlásili jako ke své základy tvůrčí metodě



Bohumil Hrabal na snímku Ladislava Mláčka

Nějak dlouho jsme se neviděli. Nevzpomínám si na náš poslední rozhovor?

Ale ano: vím, že to bylo před posledními volbami v roce 1971. Já tehdy byl redaktorem Tvorby, že budu volat i s vás v Kresku kandidát Národní fronty, protože to jsem přinesl, s kterými vím, na čem jsem, protože někdy zajdu i mezi nás do hospody a s dě se s nimi vždycky o všem rozumně hovořím. Tehdy jsem vaším redaktorem taky řekl, že jsem se jednou provždy rozhodl žít v šéle zemi a že ty volby, které se dějí jako hlasovací lístky, jsou pro mne jenom dalším potvrzením mojí vlastní celoživotní volby, kterou jsem jako český spisovatel spojím a Českým lidem, a jeho socialistickým dnem a zítřkem.

Tak proč jsme se vlastně tak dlouho neviděli? Co byste chtěl říci svým členům?

Vím, kolem mojí osoby se nahromadilo moc nepříjemností a doháně a já často ani pořádně nevím, proč a jak. Moc jsem o tom

ROZHOVOR S BOHUMILEM HRABEM

v poslední době přemýšlel a přišel jsem na to, že jsem k tomu zřejmě i sám bezděčně přispěl: především ani tím, že jsem se stáhnul do sebe a tím jsem udělal zrovna to, co jsem neměl. Chci říci, aby moji členští věděli, že jsem s nimi a co si myslím. Chci, aby se nemohli ohánět jiným jménem někdo, kdo to nemyslí dobře s námi zemi a s lidmi, mezi kterými žijí a které mám rád zrovna jako oni mne. Já nejsem politický člověk, trvá mi, než se ve věcech vyřadím, ale jedním jsem pochopil dobře: že XIV. sjezd KSČ byl výrazem výsměchu spisovatelům, kteří patří do téhle zemi, aby obhacovali život lidí. Já vím, že vy tvořící byste to měli jinak a líp: ale já chci tak, jak to já umím, aspoň říci. Ze se nechtějí stát stranou a že chci po svém způsobu připravit k tomu, aby mezi lidmi byly ustávy, jaké mají být mezi socialistickými lidmi. Myslím, že dnešním Svazu českých spisovatelů jde právě o to, aby takhle pochopili vlastní pověsti českých spisovatelů, pro které je nejdůležitější, co rekonu jejich práci nastiňují a ne někdo v nějakém zahraničí jim vysílá nebo tak. V tom bych chtěl i já být něco platný. Jiná věc je, jak se mi to daří tím, co píšu. Na to bychom si vždycky měli různými lidmi různé názory. To je asi dokonce dobře: jen bych chtěl, aby všichni moji členští věděli, že to myslím pověsti a ními i se socialismem. Protože bez něho a mimo něj si nedovedu představit ani dnešek, ani budoucnost.

Bylo vám vlni šedesát let. Víme, že jste toho v poslední době dost napsal...

Více žijí, než píšu. Ale protože jsem se sešel, abychom si něco řekli o psaní, mluvu vám říci, že jsem opustil svůj starý zvyk sedmkrát text opravovat a vyvíjet a za-

konec ho umovodovat jako malé děti, když dostanu na hrani kotfátka. Teřka pívá všechno spontánně, většim na podprahovou inspiraci a nechávám bezpřetvrdě proudit text rovnou do mořky, a když vyřahuji jeden list za druhým, poznávají to za dobré záměsí. Pak nechávám text bez velkých oprav, abych nesešel pábav protiviny. Ty moje texty posledních pár let se spíše podobají fotbalové lže, tomu krásnému stavu napětí na zeleném trávníku. Fotbal se takový někdy naučím v původní síst, než se ani zastaví, a když, tak jedím na selekrovníku. Při psaní zrovna tak jako při fotbalu nející záležít na přípravě a potom na velké avatelnosti při lže, které postupuje z minuty do minuty v plném soustředění. Jako dobrý fotbalista se nedívá na míč, zrovna tak píšu za sešlím a dívám se jen sám do sebe nebo sřím lže posunutým okem na proud myšlenek mimo stroj. Naš zapokaná sírdkou rozostřím, ale s tím většim soustředím se těšim na stránku další a používám každou chybku za masku neřetného postupu. Proto jsem sepsalím hrákem „Adamec, který pořád hraje s obromouk chuti, a když mu někdo na hrání serepře (nebo jeho kamarádům), vždycky si tak hezky zpomeně zálešik, na celé mužstvo vyřte ten signál daním jako že chausiči, znovu do toho! A hraje dál s ještě většim soustředěním, s ještě větší vůlí.“

Tak vidíte: od literatury jste se dostal k fotbalu. Samé abychom se ale přece jen vrátit k literatuře. Co seznáte o mladých v literatuře a o dnešním mladěč?

Mladí lidé se se mnou kamarádí, ale to víte, já patřím ke generaci, která byla kojená rakouským mlékem, a tak již setřecností podobně své generaci a s nádhavou

Jsem schopen ze svého dšlho pohledu uvést je na společně jménovotě. Mladí lidé mne berou mezi sebe spíše pro obveselit, jako kuriozitu. Brzy zjistím, kterak docela jinak reaguji na jiné události, než já, brzy začínám být usavový, zatímco oni mají výřz a jdou neustále do kopce, zatímco já se v duchu vracím domů. Tuhle jsem šel se slouze a přede mnou kráčeli mladí, a nesí vřivonou silvistikou vřáku a viděl jsem, že ten mladík hovořil s tím přísposem, byl proto krásný a zářnámí ještě víc, když jsem viděl, že i ten prapor hovoří a šim. Viděl jsem, že ono už nšlio jen o tu vřáku, ale s tím vřákověm krátole i podstata jevína a filozofie, ten prapor byla šifra vřší skutečnosti. Myslím si, že šicv v každém člověku je zárodek geniality, ale mladí lidé, kteří mají tak velkou vřru a inspiraci jako ten mladík nemoucí silvistiky prapor, pro všechny podobné mladé lidi platí máj obdivný pohled tupeim. Myslím si, že takoví mladí lidé s tak velkou romantickou vřrou mohou hodně sdělit pro postst, pro svět. Tento mladýš lidem jsem napsal Rukověť pábení, protože mladí lidé vlastně už jšstě větší dělájí za mne, máš už tak velký prořitek je odpštn. Já už se tak trochu podobám Jozefovi Adamcovi, který ještě pár let šine tiskal zpomeně na sebe a svoje kamarády a dořvávám jim i sobě chřt do další řady, ale přeci jen jednou si zálešik saponěly a pak bude šedě a dšst se z lásky, aby se něj krčí fotbal i mladí a noví, i zatím bezejmenní, kteří vnesou do řady i šody i do života velké šice a velké nadšitě a velký smysl pro vřvolování řady, která je produktem skutečného nebo prodšlženého mládí. To píati vřšit pro mladé lidi, kteří se chřtí zabývat literaturou a uměním.

My si myslíme, že to opravdú píati pro všechny mladé lidi, v nichž je budoucnost socialistická. Děkujeme vám za rozhovor, a hovořte ať vám to dobře píse!

tvorba XIII

stejně jako k ideově-politické funkci umění, jehož nedílnou složkou mělo být formativní působení. Nicméně sousloví „socialistický realismus“ bylo v této době spíše jen floskulí než pojmem s reálným obsahem. Po celou normalizaci jím sice marxisticky a státoporně orientovaní kritici a literární vědci (Ladislav Štoll, Vítězslav Ržounek, Hana Hrzalová, Jiří Hájek, z mladších Josef Peterka) operovali, nicméně o jeho novou definici se nepokusili, používali jej spíše jako rámcové označení téměř pro vše povolené. Ortodoxně pojatý ideál tak byl nahrazen pragmatickým přizpůsobením se realitě.

Nedokonalost socialistického systému a jeho odlišnost od původních představ musely ostatně přiznat i vůdčí politické a ideologické osobnosti, včetně představitelů Sovětského svazu. Zrodil se tak kompromisní pojem reálný socialismus, v němž zpřesňující adjektivum naznačovalo, že stávající poměry nedosahují sice kvalit ideálu, nicméně lidé je musí přijmout v existující podobě.

Literatura, jež měla potvrzovat oprávněnost reálného socialismu, se příznačně vracela k žánrům frekventovaným v první polovině padesátých let. Nového rozkvětu se měl dočkat zejména společenský román, vedoucí čtenáře k přitakání politickému režimu. Oficiální literární život se po celé období podřizoval dění ve Svazu českých spisovatelů, každých pět let jej monotónně rytmičovaly pravidelné sjezdy. Ve dnech 8.–9. prosince 1977 byl v Praze navíc založen koordinační SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH SPISOVATELŮ. Jeho předsedou byl zvolen Jan Kozák a předsedou Svazu českých spisovatelů se stal předválečný komunista Josef Rybák. Pro tehdejší situaci bylo ovšem příznačné, že na ustavujícím sjezdu vystoupil s politickým referátem přední normalizátor a vyhlášený komunistický dogmatik Vasil Biľak. Na mnoha svazových seminářích a konferencích se spisovatelé spolu s literárními kritiky a teoretiky věnovali analýzám soudobé tvorby. Jakýsi umírněný návrat ke zvyklostem padesátých let se projevoval v celé škále víceméně společenských setkání. Spisovatelé, sdružení ve Svazu, navštěvovali zemědělská družstva a průmyslové podniky a zúčastňovali se literárních festivalů i akcí se spisovateli ostatních socialistických zemí.

Snaha zaplnit vakuum, jež zůstalo po autorech odsouzených politickou mocí k mlčení a zapomnění, vyzdvihla na počátku normalizačního období generaci mladých literárních tvůrců, kteří debutovali v druhé polovině šedesátých let a na přelomu desetiletí, neměli v očích normalizátorů žádný „škraloup“ a byli ochotni účastnit se oficiálního literárního života. Tato generace, nazývaná tři-čátníci (později a nejčastěji pětatřicátníci, a ještě později také čtyřicátníci), se stala pevnou součástí normalizačních struktur, v nichž prezentovala „mladé“. Od počátku osmdesátých let pak postupně přebírala i výkonnou moc – její příslušníci obsazovali vedoucí místa v časopiseckých redakcích, v nakladatelstvích a směřovali i do vedení spisovatelské organizace. Jejich sebevědomí

Vasil Biřak
mezi účastníky
1. sjezdu Svazu
československých
spisovatelů na
Slovanském ostrově
v Praze v roce 1977
(zleva Václav Hons,
Jan Kozák, zprava
Daniela Hiveřová,
Andrej Plávka,
Ján Solovič)



posilovalo to, že jejich tvorba prolínáním individuální a intimní roviny přece jenom zčásti překračovala šed' většiny tehdejší produkce. Básníci Jiří Žáček, Josef Peterka, Karel Sýs, Michal Černík, Jaroslav Čejka a o něco mladší Jaromír Pelc, prozaik Jiří Švejda i další autoři se uplatňovali v obou pražských literárních časopisech v roli beletristů, případně i kritiků. Tím, že přistoupili na principy tvorby a pravidla literární komunikace panující v rámci Svazu, sice dokázali modifikovat vymezený prostor z hlediska svých zájmů, zároveň se však realitě normalizované spisovatelské obce sami přizpůsobovali a v osmdesátých letech již reprezentovali establishment.

Vůči mladším spisovatelům už nebyla politická a literární situace tak vstřícná. Zúžený literární prostor a zprvu existence pouze jednoho oficiálního periodika věnujícího se výhradně literatuře – Literárního měsíčníku, který začal vycházet na podzim 1972 – jim nedávala mnoho příležitostí publikovat. Svaz českých spisovatelů pro ně sice organizoval řadu akcí, například víkendová zasedání, avšak tyto aktivity byly jen formální a motivované zřetelnou snahou přizpůsobit si mladou generaci a integrovat ji do systému.

Své pozice, odvozené od politické loajality vůči Husákovu režimu, si normalizační autoři chtěli potvrdit i jinak, totiž začleněním do vývoje moderní české literatury socialistické orientace, doklady o neklesající umělecké kvalitě soudobé beletristické produkce a kladnými ohlasy v zahraničí.

V tomto směru jim vycházely vstřícné literárněvědné encyklopedie a příručky zpracovávající soudobou tvorbu. Básníky, prozaiky i literární kritiky, kteří v průběhu sedmdesátých let publikovali v nakladatelství Československý spisovatel, představil Petr Bílek slovníkovou příručkou 175 autorů (1982), oficiální publikací spisovatelského svazu se stal Slovník české literatury 1970–1981, připravený autorským kolektivem Ústavu pro českou a světovou

literaturu (1985), a do kontextu české literatury 20. století vřadila soudobé povolené tvůrce kniha *Čeští spisovatelé 20. století*, připravená týmem Milana Blahynky (1985). Kromě toho vydával Svaz českých spisovatelů knižní bibliografie svých členů, doplněné o jejich filmové, rozhlasové i televizní práce a výčet získaných ocenění.

Navzdory vysokým nákladům se knihy mladších i starších funkcionářů a předních členů oficiální spisovatelské organizace setkávaly jen s dílčí čtenářskou odezvou. Výmluvně to dokládaly zástupy lidí, očekávajících ve čtvrtkách, kdy se do prodeje tradičně dostávaly novinky, otevření knihkupeckých obchodů. Fronty se tvořily zvláště v případech vydání stěžejních prací moderní západní beletrie a domácích autorů obestřených nimbem nepohodlnosti komunistickému režimu (Bohumil Hrabal, Jaroslav Seifert). Touha vlastnit tyto publikace byla nejen projevem zvýšené poptávky po kvalitní literatuře a osvědčených jménech v jednotvárných podmínkách normalizační šedi, ale často také výrazem snobismu a příznačné dobové touhy získat úzkoprofilové zboží.

■ Formování paralelního kulturního prostoru

Oficiální literární život, určený aparátem Svazu českých spisovatelů, se realizoval výhradně na půdě a pod kontrolou této instituce, takže dovoloval jen minimální vnitřní pohyb. Ačkoli v celém poúnorovém období stály mimo oficiální platformu četné umělecké aktivity, vykázané pouze do soukromé sféry, v sedmdesátých letech jejich množství nesporně vzrostlo. Mimo oficiální scénu se v důsledku masivních čistek ocitli i tvůrci, kteří v předchozích desetiletích náleželi k umělecké a kulturní reprezentaci, mnohdy propojené s reformním komunismem. Vedle sebe se tak ocitli liberálové a katolíci, principiálně odmítající socialismus sovětského typu, ale i nedávní prominenti komunistického režimu. Za hranice oficiálního kulturního prostoru tak byly vykázány všechny myšlenkové a umělecké směry, které politická moc považovala za nežádoucí a nebezpečné: spirituální a mystické proudy, fenomenologie, existencialismus, strukturalismus, surrealismus a mnohé další.

Vyřazení tvořili nesourodou, názorově velmi různorodou vrstvu, do níž přibývali lidé, kteří nastolený režim vnitřně odmítali a aktivit v oficiální sféře se vzdali nejen na znamení nesouhlasu s politickou situací, ale především kvůli tomu, že trvali na požadavku svobody umělecké tvorby. S exilovou vlnou tak souběžně vznikala vnitřní exil, vyznačující se rezignací na možnost pohybovat se v poli vymezeném a kontrolovaném oficiální kulturní politikou. Paralelní kulturní prostor zahrnoval pestrou, nicméně roztříštěnou škálu činností umělců a teoretiků rozdílné názorové i estetické orientace, kteří se setkávali v soukromí, v restauracích a pronajatých sálech, na přednáškách, koncertech,

divadelních představeních, konspirativně vydávali sborníky, časopisy a knižní tituly a kolovaly mezi nimi dovezené (či spíše pašované) exilové publikace. Jednotlivé proudy, ocitnuvší se mimo oficiální sféru, se v průběhu sedmdesátých let příliš nepropojovaly ani spolu příliš nekomunikovaly.

Surrealisté, kteří byli zvyklí pohybovat se na okraji literárního pole již dříve, se po několika veřejných vystoupeních, uskutečněných na sklonku šedesátých let, stáhli znovu do soukromí a věnovali se individuální tvorbě. Na začátku sedmdesátých let se v okruhu Vratislava Effenbergra zformovala nová surrealistická generace – *Surrealistická skupina v Československu* (Jan Švankmajer, Alena Nádvorníková, František Dryje, Albert Marenčin, Ivo Purš a další), která v návaznosti na Karla Teiga formulovala program surrealistické fenomenologie imaginace. Její aktivity byly výrazně kolektivní. Jako soukromé tisky vydávala série obsáhlých sborníků i řadu titulů surrealistických textů a dokumentů.

Surrealistické východisko bylo natolik exkluzivní, že neumožňovalo propojení s jinými existujícími okruhy umělců vyřazených z oficiální scény. Širší recepční okruh se vytvářel kolem hudebních formací. Normalizační režim hleděl s podezřením na rockovou hudbu, již pokládal už pro její převažující anglosaskou inspiraci a orientaci i životní styl jejich představitelů za nežádoucí.

Jistota, společný obraz
surrealistů Karola Barona,
Vratislava Effenbergra,
Andrewa Lasse,
Alberta Marenčina,
Juraje Mojžiše,
Martina Stejskala,
Ludvíka Švába,
Evy Švankmajerové
a Jana Švankmajera,
1972–73



Na počátku normalizace se dřívější bigbeatové skupiny rozpadly či působily jako minorita bez větší publicity (s výjimkou skupiny Olympic a několika málo dalších). Neoficiální společenství kolem rockové skupiny The Plastic People of the Universe se počalo formovat na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Zásluhu na konstituování českého undergroundu jako kulturní sféry měl svými statěmi především Ivan M. Jirous, který přispěl ke komunikaci a vzájemnému pochopení teoretiků umění, výtvarníků (zvláště z okruhu sdružení výtvarníků a literátů nazvaného *Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu*) a rockových hudebníků.

Vznikal tak uzavřený mikrosvět, jenž nespátrával v normalizačním režimu dočasné zlo, které je třeba přečkat, nýbrž trvalý stav, s nímž je potřeba se vyrovnat. V první polovině sedmdesátých let se toto společenství vyhraňovalo jako alternativa zásadně odmítající jakékoli kontakty a kompromisy, ať již ideové, či umělecké, s normalizačním establishmentem. V totalitních podmínkách si jeho příslušníci snažili udržet tvůrčí svobodu tím, že se stahovali do dobrovolného ghetta. Underground charakterizovala od počátku sedmdesátých let právě svobodná volba „sestupu do podzemí“ a vědomí pospolitosti, byt tuto komunitu tvořili lidé rozdílného ideového a estetického zaměření. Jejich aktivity zprvu postrádaly politické aspirace, avšak již samotné usilování o svobodnou a nezávislou uměleckou činnost pokládal komunistický režim za politikum. I když se rockoví hudebníci a jejich publikum snažili střetům s vládnoucí mocí vyhnout, logika dění byla neodvratná. Poslední povolené koncerty The Plastic People of the Universe se konaly v roce 1973, v březnu následujícího roku Veřejná bezpečnost brutálně zasáhla proti účastníkům koncertu v Rudolfově u Českých Budějovic. Následovala vlna zatýkání a perzekucí. Ve stejném roce se uskutečnil *1. festival druhé kultury* v Postupicích, který ukázal rozmanitost undergroundového kulturního spektra. Umělecká činnost undergroundu byla rozsáhlá, zahrnovala rockové koncerty, výstavy, happeningy, divadelní inscenace, autorská čtení i filozofické přednášky.

Jakýmsi manifestem undergroundového pohledu na svět, vyzvedávajícím nezávislost a úplné zpřetrhání kontaktů s oficiální kulturou i majoritní společností, byl utopický román Egona Bondyho *Invalidní sourozenci*, poprvé předčítaný autorem v hospodě v Klukovicích u Prahy na podzim 1974. Škálu undergroundové literární tvorby zachytil sborník *Milý příteli... Egonu Bondymu k 45. narozeninám Invalidní sourozenci* (smz. 1975, ed. Ivan M. Jirous), kam přispěli například Jaroslav Kořán, Svatopluk Karásek, Petr Lampl, Naděžda Plíšková, Jindřich Procházka a Andrej Stankovič, vesměs autoři debutující v samizdatu. Autorské zázemí této skupiny se v dalších příležitostných sbornících rozšířilo mimo jiné o Eugena Brikcia, Milana Kocha, Martina Němce a samozřejmě Egona Bondyho.

Programovým prohlášením českého undergroundu se stalo pojednání Ivana M. Jirouse *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* ze začátku roku

1975 (smz. 1976), v níž autor odmítl vazbu undergroundu na jakýkoli umělecký směr a charakterizoval jej jako společenství intelektuálů a tvůrců, kteří se vědomě kriticky vyjadřují vůči světu, v němž žijí, a kteří zjistili, že uvnitř legality nemohou nic změnit. Jako jeho cíl označil vytvoření „druhé kultury“, nezávislé na majoritní společnosti i na estetických hodnotách komunistického establishmentu a rezignující na společenské ocenění (→ s. 197, kap. *Myšlení o literatuře*). Jirousovy programové texty spolu s Bondyho literárními díly podporovaly vědomí výlučnosti lidí, pohybujících se v kulturním podzemí. Tento postoj v sobě obsahoval též distanci vůči paralelním polooficiálním i zcela ilegálním uměleckým aktivitám. Exkluzivita společenství byla sice většinou přijímána s jistým nadhledem a sebeironií, ale i tak underground nebyl k jiným postojům zcela otevřený.

O kontakt s co nejširším publikem i o tolerovanou existenci v rámci povoleného kulturního prostoru usilovali jazzoví hudebníci. Jako samostatné sdružení se pokusili získat registraci již v roce 1969. Vznik *Jazzové sekce* však umožnilo její podřízení Svazu hudebníků ČSR. Pod touto hlavičkou pak spolek vydával pro své členy bulletin *Jazz*, postupně se měnící v rozsáhlou revui, která nereprezentovala jen soudobé jazzové a jazzrockové trendy, nýbrž obracela pozornost též k oficiálně opomíjené výtvarné a literární problematice. Kontinuitu s úrovní kulturních časopisů šedesátých let udržovala Jazzová sekce v kvalitě výtvarné podoby vydávaných tiskovin. Dovětek, že titul vychází pouze pro potřeby členů sekce, umožňoval publikovat práce, jež by jinak neměly naději na zveřejnění. Týkalo se to například portrétů soudobých výtvarníků, kteří představovali svá díla jen s velkými obtížemi (Adriena Šimotová, Emila Medková, Stanislav Kolíbal, Libor Fára), v edici *Jazzpetit* pak vycházely hudebněvědné a popularizující práce i uměnovědné analýzy meziválečné avantgardy. V rámci ediční činnosti publikovalo sdružení antologii *Rocková poezie* (1979) a proslulou Hrabalovu prózu *Obsluhoval jsem anglického krále* (1982). Od roku 1974 organizovala Jazzová sekce každoročně Pražské jazzové dny, které byly vedle folkových festivalů v podstatě jedinou tolerovanou alternativou k populární hudbě takzvaného středního proudu, prosazovaného vládnoucím režimem. Jazzová sekce se po celou dobu pohybovala na hraně legality, takže se vcelku logicky ocitla v první polovině osmdesátých let v konfliktu se státními orgány a podstoupila zdlouhavý zápas o udržení svých pozic.

Na sklonku sedmdesátých let se Jazzová sekce začala pozvolna sblížovat s českým undergroundem, i když obě strany k sobě pocítovaly značnou nedůvěru, podmíněnou rozdílnými postoji k vládnoucímu režimu. Undergroundu sice vadila odhodlanost Jazzové sekce vydobýt jazzové, rockové a experimentální hudbě i umlčovaným výtvarným aktivitám alespoň úzký prostor v oficiální kulturní sféře, přece jen zde ale k dílčím vzájemným kontaktům docházelo.

Jinak se s diktátem moci vyrovnávali tvůrci, počátkem sedmdesátých let náhle vyřazení z kulturního i občanského dění. Normalizačnímu režimu vadili

především signatáři manifestu 2 000 slov a přední osobnosti Pražského jara, z valné části někdejší komunisté. Právě z řad vyloučených komunistů a lidí socialistické orientace se už na prahu sedmdesátých let šířila ineditní periodika převážně informačního charakteru (Informační bulletin, Fakta – připomínky – události).

Kontinuitu se ztraceným polem působnosti se jednotlivé přátelské, ideově spřízněné a profesní okruhy snažily udržet na bytových přednáškách a seminářích, vydáváním samizdatových sborníků a podobně. Na fenomenologických seminářích Jana Patočky se setkávali myslitelé vyloučení z veřejného života i odborníci, kteří na nižších patrech vědecké hierarchie setrvali ve svých oborech. Kulturní akce pro úzký kruh zvaných hostů poskytovaly příležitosti k umělecké prezentaci i k setkávání. Za určité vyvrcholení těchto snah lze považovat představení Havlovy Žebrácké opery Divadlem na tahu v horno-

Seznam copyrightových formulí použitých v knížkách Edice Petlice:

V.z.d.o.r. Výslovný zákaz dalšího opisování rukopisu
 J.d.o.z. Jakékoliv další opisování zakázáno
 J.o.r.z. Jakékoliv opisování rukopisu zakázáno
 J.z.r.o. Je zakázáno rukopis opisovat
 J.z.r.d.o. Je zakázáno rukopis dále opisovat
 P.b.s.a.j.z. Přepisy bez souhlasu autora jsou zakázány
 O.n.d. Opisování není dovoleno
 Rukopis. O.n.d. Rukopis. Opisování není dovoleno
 Rukopis. (!) Rukopis. (!)
 O.t.r.n.d. Opisování tohoto rukopisu není dovoleno
 O.b.s.a.z. Opisování bez souhlasu autora zakázáno
 B.s.a.n.o.d. Bez souhlasu autora není opisování dovoleno
 D.o.r.z. Další opisování rukopisu zakázáno
 P.r.z. Přepisování rukopisu zakázáno
 Z.d.o.r. Zákaz dalšího opisování rukopisu
 P.z.d.o. Přísný zákaz dalšího opisování
 R.s.n.d.o. Rukopis se nesmí dále opisovat
 R.s.n.d.r. Rukopis se nesmí dále rozmnožovat
 A.s.n.d.o. Autor (ka) si nepřeje další opisování
 A.s.n.d.o.r. Autor si nepřeje další opisování rukopisu
 A.s.n.d.o.d. Autor si nepřeje další opisování díla
 Z.j.d.r.r. Zákaz jakéhokoli dalšího rozmnožování rukopisu
 N.r.b.s.a. Neopisujte rukopis bez souhlasu autora
 Z.o.r. Zákaz opisování rukopisu
 J.p.r.t.o.v t.p.s.n. Jakékoli písemné rozšiřování textů obsažených v této publikaci se nedovoluje

Copyrightové
 zkratky
 Edice Petlice

počernické restauraci U Čelikovských 1. listopadu 1975. Na tomto představení se sešlo jádro formujícího se intelektuálního disentu.

Nový terén působnosti si zvolna vyhledávali nepovolení spisovatelé. Jejich práce se šířily v opisech a byly prezentovány na privátních autorských čteních. První samizdatovou edicí byly v roce 1972 olomoucké *Texty přátel*. Na konci roku 1972 založil Ludvík Vaculík *Edici Petlice*, pro niž byl nejprve opsán jeho vlastní text *Morčata a Malomocní Ivana Klímy*. Na obdobných principech fungovalo též vydávání dalších edičních řad. Jednotlivé opisy, většinou označené jako rukopisy podepsané autorem či překladatelem, dávaly tímto způsobem do oběhu *Kvart* Jana Vladislava a *Česká expedice* Jaromíra Hořce. Vznikaly i specializované řady. Soudobou poezii vydával Antonín Petruželka s Vratislavem Färbrem v edici *Kde domov můj*, filozofické problematice byly určeny *Nové cesty myšlení*, redigované Radimem Paloušem, a brněnské *Prameny*. Formulace „Pro sebe a pro své přátele opsal“, kterou začal používat Václav Havel jako vydavatel *Edice Expedice*, měla chránit opisovatele před právním postihem. Umělci a intelektuálové vyřazení z oficiálního veřejného života nezaujímalí k veřejnému dění pouze pasivně rezistentní postoj, ale začali se k němu také polemicky vyjadřovat.

■ Charta 77 a „paralelní polis“

V březnu 1976 byli zatčeni a uvězněni členové skupiny The Plastic People of the Universe spolu s řadou přátel, což dalo bezprostřední podnět k zahájení kampaně proti undergroundu v Československé televizi i v tisku. Soudní proces, vedený proti čtyřem obviněným, vyvolal pozornost předních osobností formujícího se disentu. Už 16. července, kdy se proces teprve připravoval, zaslal Jaroslav Seifert spolu s Václavem Černým, Janem Patočkou, Karlem Kosíkem, Václavem Havlem, Pavlem Kohoutem a Ivanem Klímou dopis Heinrichu Böllovi, v němž zdůraznil, že hudebníci se ocitli před soudem jen proto, že se snažili udržet si osobní i tvůrčí integritu. Autoři listu zdůraznili protiprávnost a absurditu kriminalizace nonkonformního vyjadřování a životního stylu, který byl v procesu hodnocen jako amorální, protispolečenské a vulgární chování.

Protesty proti uvěznění The Plastic People of the Universe podpořilo i to, že ve stejném měsíci, v březnu 1976, vstoupily v platnost tzv. *Helsinské dohody*, tj. Mezinárodní pakt o občanských a politických právech a Mezinárodní pakt o hospodářských, sociálních a kulturních právech, které byly československými představiteli ratifikovány už roku 1968 a potvrzeny na celoevropské konferenci v Helsinkách roku 1975. Perzekuce undergroundového společenství, jež se ocitlo v soudní síni, se stala přímým podnětem ke vzniku občanské iniciativy, vyslovující se k plnění mezinárodních právních závazků vyplývajících z Helsinských dohod – *Charty 77*.

Prohlášení Charty 77, datované 1. ledna 1977, označilo právo na svobodu projevu, jak je zaručovaly Helsinské dohody, v československých podmínkách za zcela iluzorní. Uvádělo, že desetitisíce občanů nemohly a nemohou pro odlišnost svých názorů od oficiálních politických stanovisek pracovat ve svém oboru a že jsou vystaveni diskriminaci ze strany úřadů i společenských organizací. Praxe odpírání přístupu ke vzdělání perzekvovaným lidem a jejich potomkům se rovněž ocitala v rozporu s příslušným článkem helsinských dohod. Prohlášení shledávalo omezování lidských práv také v nedodržování svobody náboženského vyznání, nerespektování práva občana svobodně opustit zemi, ale i v zásadách státních orgánů do soukromého života občanů formou telefonních odposlechů, domovními prohlídkami, kontrolou poštovních zásilek a osobním sledováním. Charta 77 také zdůrazňovala, že státní moc nerespektuje právo na svobodné přijímání i rozšiřování informací a myšlenek, že svobodu umělecké tvorby stíhá mimosoudně, a v případě procesu s undergroundovými hudebníky dokonce soudně, i když pod zástupným obviněním. „Svoboda veřejného projevu je potlačena centrálním řízením všech sdělovacích prostředků i publikačních a kulturních zařízení. Žádný politický, filozofický či vědecký názor nebo umělecký projev jen trochu se vymykající úzkému rámci oficiální ideologie či estetiky nemůže být zveřejněn; je znemožněna veřejná kritika krizových společenských jevů; je vyloučena možnost veřejné obrany proti nepravdivým a urážlivým nařčením oficiální propagandy [...], lživá obvinění nelze vyvrátit a marný je každý pokus dosáhnout nápravy nebo opravy soudní cestou; v oblasti duchovní a kulturní tvorby je vyloučena otevřená diskuse“ (Charta 77. 1977–1989, 1990).

Okruh iniciátorů a prvních signatářů Charty 77 byl poměrně rozmanitý. Na textu Prohlášení a další činnosti Charty se sjednotili exkomunisté (Zdeněk Mlynář, Zdeněk Jičínský, někdejší ministr zahraničních věcí Jiří Hájek), socialisté (Rudolf Battěk, Petr Uhl, známý aktivitami v Hnutí revoluční mládeže) i křesťané (Václav Malý, Václav Benda, Dana a Jiří Němcovi). Morální apel Charty 77 neměl zůstat osamoceným vystoupením. Platforma hodlala nadále sledovat dodržování občanských práv v Československu a vydávat dokumenty vyslovující se k různým oblastem společenského života, k jednotlivým případům a aktuálním problémům. Právo veřejně jednat jménem Charty připadlo jejím mluvčím, jimiž se stali Jiří Hájek, Václav Havel a Jan Patočka, respektované osobnosti veřejného života, který musely počátkem sedmdesátých let opustit.

Krátce poté, co zahraniční média zveřejnila Prohlášení Charty 77, signované více než dvěma sty podpisy, respektive po pokusu předat je zastupitelským orgánům, zahájily tisk, rozhlas a televize rozsáhlou propagandistickou kampaň, srovnatelnou jen s podobnými akcemi na počátku padesátých let. Již 12. ledna 1977 zveřejnilo Rudé právo článek nazvaný Ztroskotanci a samozvanci. Vedení komunistické strany pak rozeslalo všem svým základním organizacím ideologický rozbor Charty 77, již charakterizovalo jako rozvratnou akci podnícenou kapitalistickým Západem. Veřejnost se však z československých sdělovacích prostředků nedozvěděla obsah dokumentu, který jí byl

3

Souhlasím s prohlášením
Charty 77 ze dne 1.1.1977

Jan Topol

Josef Topol
spisovatel
U Lvičského semináře 28
Praha 1

6

Souhlasím s Prohlášením
Charty 77 z 1. 1. 1977

Jan Lopatka

Jan Lopatka, přemyslovský
18. listopadu
Vlašská 10
Praha 1

JAN LOPATKA, PŘEM
FILMOV
LITERÁRNÍ KRITIK
VLASKÁ 10
PRAHA 1

9

Souhlasím s prohlášením CHARTY 77 z 1. ledna 1977.

Jan Látka

Národní smičec
Jaroslava z s. l. f. o. r. t.
Praha 6, U Lužanky 23

Souhlasím v souvislosti s Prohlášením Charty 77
s tím, že by k němu měla být přiložena zejména odpovědnost
naši signatáři.

22. 11. 76

Udávatel Mladý svět

D. VRATISLAV EFFENBERGER CO.
ústecké ESTETIK
Vědecký ústav VAVČURDY 11,
PRAHA. SMÍCHEV

7

Souhlasím s prohlášením Charty 77
z 1. 1. 1977

Jan Látka

prof. Dr.
Prof. Vladimír JAN PATOČKA Ph.D. se Dr. h. c.
Praha 6
Tomáškova 64

Souhlasím s prohlášením
Charty 77 ze dne 1. 1. 1977

Zdeněk Malánek

Zdeněk Malánek
spisovatel a překladatel
Štěpánická 65
Praha 6

Podpisy Prohlášení Charty 77

pouze popsán jako antisocialistický pamflet. Místo toho jí média předkládala odstrašující profily „elitářů“ a „antikomunistů“, kteří náleželi k prvním signatářům. Celou sérii pořadů na téma Kdo je Václav Havel? (respektive Pavel Kohout, Ludvík Vaculík, Václav Černý apod.) vysílal Československý rozhlas, pomluvy a diskreditace byly na denním pořádku v televizi, novinách a společenských časopisech, včetně humoristického Dikobrazu. V některých magazínech (například Květy, Ahoj na sobotu) se dokonce objevily ryze soukromé fotografie spisovatelů Pavla Kohouta a Ludvíka Vaculíka, které měly veřejnost přesvědčit o jejich luxusním či prostopášném životě. Výpady sdělovacích prostředků proti Chartě 77 a jejím signatářům shrnuli straniční propagandisté do

knižní antologie *Ve jménu socialismu a šťastného života – proti rozvratníkům a samozvancům*, vydané už v dubnu 1977.

Vyvrcholením propagandistického tažení bylo setkání československých umělců, organizované 28. ledna 1977 v Národním divadle uměleckými svazy spisovatelů, výtvarných umělců, skladatelů a koncertních mistrů, dramatických umělců a architektů. Účastníci zde vyslechli projev předsedy Svazu českých spisovatelů Jana Kozáka, po jehož vystoupení přečetla herečka Jiřina Švorcová, tehdejší předsedkyně Svazu dramatických umělců, text prohlášení *Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*, vyjadřujícího podporu politice vládnoucí strany a zároveň odsouzení Charty 77. Obdobnou manifestaci loajality projevili 4. února v Divadle hudby populární zpěváci, hudebníci a další umělci, kteří se tak připojili k prohlášení uměleckých svazů, obecně označovanému jako *Anticharta*. Režim se v rámci této pečlivě aranžované a současně zastrášovací akce zaměřil i na dosud nespolupracující umělecké individuality, jež (jako těžce nemocný Jan Werich) do Národního divadla z nejrůznějších důvodů přišly. Po několik dní se v denících objevovaly seznamy umělců, kteří prohlášení podpořili buď přímo v divadlech, nebo dodatečně (petiční archy s prohlášením loajality zasílaly umělecké svazy svým členům často na adresu bydliště). Ve vypjaté atmosféře předkládali prohlášení uměleckých svazů k podpisu svým zaměstnancům, ať již ze strachu, či z pouhého oportunismu, i někteří ředitelé kulturních, školských a vědeckých pracovišť, třebaže to na nich nadřízené orgány nevyžadovaly. Pro režim však bylo důležité sehnat co nejvíce jmen známých osobností, jimiž pak mohl argumentovat a kterým občas učinil dílčí ústupky (v televizi se tak například objevily starší inscenace s Janem Werichem).

Případem Charty 77 se začala zabývat generální prokuratura, která rozhodla, že Prohlášení Charty a na něj navazující činnost jsou v rozporu s platnými československými zákony a že jej nelze považovat za uplatnění petičního zákona podle Ústavy ČSSR. Podpis Charty 77 proto pro občana zpravidla znamenal ztrátu dosavadního zaměstnání či jinou formu perzekuce. Mluvčí a signatáře Charty 77 podrobila Státní bezpečnost sérii výslechů, několik chartistů bylo ještě v průběhu roku 1977 souzeno. Dne 13. března 1977 zemřel po vyčerpávajících výsleších jeden z mluvčích, filozof Jan Patočka, jehož pohřeb u brevnovského kostela sv. Markéty drasticky a bezohledně narušily bezpečnostní orgány. Poněvadž uvězněný Václav Havel rezignoval na úlohu mluvčího, stali se nástupci obou pronásledovaných mužů filozof Ladislav Hejdlánek a zpěvačka Marta Kubišová.

Během roku 1977 podepsalo Chartu 77 přes 800 občanů. V druhé polovině roku přibýly podpisy z okruhu českého undergroundu. O činnosti a osudech Charty a jejích signatářů přinášely zprávy pravidelné samizdatové *Informace o Chartě (Infoch)*. Po opadnutí nejprudší propagandistické kampaně začala Charta proměňovat svůj postoj nepolitické iniciativy hájící lidská práva

a usilovala být platformou, která by dala vyrůst „paralelní polis“ (Václav Benda), schopné vytvářet nezávislou kulturu, udržovat komunikaci se zahraničím a umožňovat charitativní a podpůrnou činnost. Určitým ekonomickým zázemím neoficiálních kulturních aktivit se stala *Nadace Charty 77*, založená již v roce 1977 ve Švédsku. Charta 77 měla, navzdory všem svým aktivitám, pouze omezený dosah. Do listopadu 1989 se k ní připojilo asi 2 000 občanů. Přesto se stala významnou a v podstatě jedinou integrační platformou vnitřní opozice, pro niž se pod vlivem západních médií vžilo označení disent, respektive disidenti.

Vznik Charty 77 vyvolal zvýšenou vlnu perzekucí, která ale měla poněkud jinou podobu než v padesátých letech, neboť byly užívány skrytější formy násilí. To se projevilo i v tom, že jedním z cílů bylo přinutit nepohodlné a „nepřízpůsobivé“ osoby k emigraci, a to i za pomoci psychického nátlaku a šikany (akce Státní bezpečnosti nazvaná *Asanace*). Režim se ovšem nezříkal ani tradiční možnosti své oponenty kriminalizovat a věznit: zejména ty veřejně neznámé, nebo naopak natolik známé, že jejich odsouzení mohlo mít propagandistický účín.

Pronásledování a věznění postihovalo především signatáře Charty 77 a okruh undergroundu. Do konfliktu se státními orgány se ale dostala též Jazzová sekce. V roce 1980 byly zakázány připravované 10. pražské jazzové dny a činnost Jazzové sekce byla rozhodnutím ministerstva kultury ukončena. Spolek však o svou

Difamační glosa televizního komentátora Jiřího Vítoše k otištění soukromých fotografií Ludvíka Vaculíka, Květy, 1977, č. 10



Tak si zas jednou Ludvík Vaculík odskočil od „těžké práce dřevaře“ (na snímku dole) kdesi na severu Čech a pustil se opět do politické debaty: tentokrát v reakčním hamburském Weltu.

Mimo jiné se dal slyšet, že prý se situace u nás dostává do pohybu, aby a několik vět dále řekl, že není nutné uvádět masy obyvatelstva do neklidu a pohybu, že nežad o politiků v roce 1968 musíme přičíst jejich nezkušenosti, že na scénu vystupují nové osobnosti — jako profesor Patočka atd.

Vaculík je zkrátka světo znalý, přesně vi, co chce slyšet západoněmecký měšťák. Vždyť, kdyby na to přišlo, mohl by sám Vaculík být redaktorem Weltu, Bildu anebo dokonce i v takovém pravověrném listu, jakým je National Zeitung. Protože Ludvík Vaculík dovede pospíhat kohokoliv a cokoliv, to se mu musí uznat. Proč popírat tyhle jeho nesporné kvality?

Někteří filozofové se na svět dívají sub specie aeternitatis — tedy z úhlu věčnosti. Louis Vaculík se na svět dívá trochu z pohledu.

Na horním snímku je se svou spolubojovnicí, majitelkou této nekonvenční latiny. Přirozeně z této svérázné pozorovatelný vidí svět úplně jinak než my, kteří žijeme v každodennosti. Dívme se pak, že západní novináři do slova hltají každé jeho slovo, když vyjde z této inspirační lázně. Jako například tuto sentenci, kterou pro změnu prodal francouzskému plátku Le Quotidien de Paris: „Dnešní univerzitní studenti — rozuměj českoslovenští studenti — mají horší pravopis, než jsem měl já v deseti letech.“

Pozor tedy, studenti československých univerzit! Zapamatujte si, kdo vás to špiní v očích Francouzů. Je to Ludvík Vaculík — v deseti letech záračné dítě, bývalý žurnalista a tak trochu i spisovatel, který to ve svých padesáti letech dotáhl až na prvního československého fotomodela pomografie a zrádce současné.

A ještě poznámku, pane Vaculíku. Pohlavíte vlast a přitom se chlubit západoněmeckému novináři, že vás lidé v domě i na ulici nadále uctívá zdraví. Nevěřím. Písece každý, kdo má v sobě špetku národní hrlosti a vlasteneckého citění, musí vámi opovrhovat.

Dr. Jiří Vítoš
televizní komentátor





Kvartální setkání zakázaných spisovatelů, Kyjov 26. 3. 1983

existenci nadále bojoval a ve své činnosti – v podstatě již ilegálně – pokračoval. V roce 1987 byli členové jejího výboru postaveni před soud. Těžké období nastalo v první polovině osmdesátých let i pro rockové skupiny a písničkáře, které orgány státní správy šikanovaly a omezovaly jejich působení.

Neoficiální kulturní scéna zůstávala přes integrační snahy Charty 77 nadále atomizována. Undergroundový okruh sice překonal svou uzavřenost, ale represe, kterým byl vystaven, značně oslabily jeho činnost. Řada členů undergroundového společenství byla stíhána, vězněna nebo byla nucena odejít do exilu. The Plastic People of the Universe neměli žádnou příležitost vystoupit na koncertu, byť neveřejném. V roce 1979 však začal vycházet samizdatový časopis Vokno.

V osmdesátých letech se začala formovat mladší undergroundová generace, v jejímž prostředí vzniklo několik básnických a výtvarných samizdatů. V malostransko-košířském centru (Vít Kremlička, Jáchym a Filip Topolovi, Viktor Karlík a další) se v polovině desetiletí zrodil druhý undergroundový samizdatový časopis Revolver Revue (původně Jednou nohou), kolem něhož se semkly výrazné osobnosti mladé generace (J. H. Krchovský, Petr Placák). S tímto okruhem byly spojeny i hudební skupiny Psí vojáci (vedená Filipem Topolem), Garáž Tonyho Ducháčka a Národní třída Viktora Karlíka a Jáchyma Topola, jež si získaly širší publikum a ovlivnily vzrůstající se alternativní rockovou scénu.

Přelom sedmdesátých a osmdesátých let vnesl oživení do samizdatových aktivit disentu. V této době vzniklo několik nových edic (Popelnice Jiřího Gruntoráda, ostravské Libri prohibiti, specializovaná Hermetická edice, křesťanská

Theologica, Duch a život či Orientace). Zvýšení nákladu bylo umožněno rozmachem kopírovací techniky (využívala ji třeba Pražská imaginace) po polovině osmdesátých let. Od počátku desetiletí vycházela i řada samizdatových časopisů (např. Obsah, Kritický sborník), usilujících o integraci neoficiální kulturní scény a o její sblížení se sympatizanty stojícími mimo disent i o rozšíření kontaktů s exilem.

Kromě toho se rozrůstala také vzdělávací a přednášková činnost, jíž se, ať už v roli referentů, či posluchačů, stále častěji zúčastňovali lidé z takzvané šedé zóny. Zároveň do této sféry přicházeli i vysokoškolští studenti humanitních oborů a jednotlivci, kteří buď studovat nemohli, nebo na oficiální cestu za vzděláním rezignovali. Kořeny takovýchto aktivit sahaly hluboko do sedmdesátých let a vzhledem ke složení jejich účastníků lze často jen obtížně rozlišit, kdy šlo o ryze soukromou a kdy o polooficiální záležitost. Disidentické filozofické semináře pořádali například Julius Tomin, Milan Machovec, Ladislav Hejránek, Radim Palouš a Ivan M. Havel (takzvané „modré pondělky“), v Brně pak do své emigrace v roce 1981 Zdeněk Vašíček. Okruh historiků vyřazených z veřejného života vyvíjel jednak samostatnou činnost, jednak navštěvoval legálně přežívající Historický klub, na jehož přednáškách a exkurzích se scházeli příslušníci disentu i tzv. šedé zóny. Nezávislá historiografie, byť poznamenaná ne vždy dostatečným přístupem k nejnovější vědecké literatuře a pramenům, žila především na stránkách samizdatových Historických studií, jejichž výrobu a distribuci zajišťovali Pavel Seifter a Zdeněk Pouta a kam přispívali nejen perzekvovaní badatelé (Jan Křen, Milan Otáhal, Jaroslav Mezník a další), ale pod pseudonymy také lidé trpění v oficiálních institucích (Josef Hanzal, Karel Kučera i jiní). Sociologové (Miloslav Petrušek, Josef Alan) publikovali své analýzy soudobé společnosti v samizdatovém Sociologickém obzoru.

Příjezd účinkujících
a příznivců
skupiny Psí vojáci
do Veltrus, 1981
(Zbyněk Petráček,
Vít Krůta, Lucie
Kašová-Krůtová,
Saša Vondra
a Filip Topol)



V pražském prostředí se scházeli takzvaní Medvědáři, kteří naplňovali přání Felixe Vodičky, aby v nepříznivých poměrech uchovali kontakt mezi strukturalisticky orientovanými odborníky, jimž bylo umožněno setrvat na vědeckých pracovištích, a mezi jejich perzekvovanými kolegy. Literárněhistorické a literárněteoretické přednášky i diskuse, jichž se pravidelně účastnili Jaroslav Kolár, Miroslav Červenka, Zdeněk Pešat, Milan Jankovič, Miroslav Kačer. Miroslava Drozda, Robert Kalivoda i mnozí další (z mladších Vladimír Macura, Václav Königsmark, Daniela Hodrová, Jiří Holý ad.), tak pomáhaly udržet kontinuitu pražské literárněvědné školy a literárněvědného bádání. Brněňští literární vědci se setkávali na přednáškách Olega Suse, bytové semináře se konaly u Jiřího Trávnicka a Sylvie Bartůškové.

Postupné sblížení disidentských aktivit, takzvané šedé zóny i mladé generace, nezátížené již traumaty let 1968–70, získalo na intenzitě v důsledku politického dění a neklamně předzvěsti výrazných změn v letech 1987–89.

■ Dílčí posuny od počátku osmdesátých let

Ve Svazu českých spisovatelů i ve Svazu československých spisovatelů nedocházelo počátkem osmdesátých let, alespoň z vnějšího pohledu, k žádným výraznějším změnám. Normalizátoři české literatury, ať již spisovatelé, či



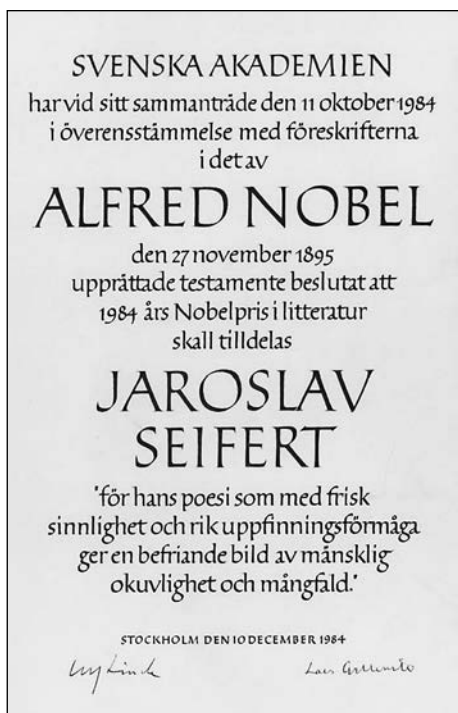
Galerie tzv. pětaticátníků (stojící Petr Cincibuch, Jaromír Pelc, Josef Šimon, Michal Černík, Jiří Žáček, Josef Peterka a Josef Hanzlík, sedící Karel Sys a Petr Skarlant)

literární vědci, nadále zastávali funkce ředitelů a vedoucích redaktorů beletristických nakladatelství a podíleli se na prosazování politické linie komunistické strany. Na jejich místa ale pomalu začali nastupovat ambiciózní a draví mladší literáti z generace pětatřicátníků, kteří se prosazovali v rámci vnitrosvazových diskusí, ovlivňovali jednání spisovatelské organizace a začali také pronikat do svazové hierarchie. Starší generace se ovšem snažila oficiální literární prostor stále kontrolovat. V roce 1982 tak byl na III. sjezdu Svazu českých spisovatelů místo osmasedmdesátiletého Josefa Rybáka předsedou české spisovatelské organizace zvolen konzervativní komunista Ivan Skála a členové této generace převládali i v redakční radě *Kmene*, vydávaného od roku 1982 jako literární příloha týdeníku *Tvorba*. (Vlastní profil listu však již určovala mladší generace v čele s vedoucím redaktorem Jaroslavem Čejkou a jeho zástupcem Karlem Sýsem). Josef Peterka se pak po sjezdu stal svazovým funkcionářem.

Generační proměnu, respektive rozšíření svazového establishmentu, potvrdila reakce na literárněkritickou práci Jana Lukeše *Prozaická skutečnost* (1982), analyzující mimo jiné tvorbu spisovatelské generace nastupující v sedmdesátých letech. Proti všeobecně přijímané a v oficiálních kruzích oceňované tvorbě Lukeš vyzdvihl individualizovanější poezii autorů debutujících během sedmdesátých let a vedle nich akcentoval též soudobou tvorbu písničkářů, mezi nimi i nonkonformních individualit. Kniha byla svorně „ukřičena“ útoky řady kritiků dřívějšího data narození, ale ideologicky zaštitěné výpady proti Lukešovu dílu publikovali i Josef Peterka a Karel Sýs, kteří ji – oprávněně – pocítovali jako útok na vlastní generaci (→ s. 178, kap. *Myšlení o literatuře*).



Literární kritik
Jan Lukeš při
práci čističe oken
(v popředí
Jiří Zachariáš)



Diplom Nobelovy ceny pro Jaroslava Seiferta, 1984

malizátoři vymámili slib, že se nepřipojí k opozičním petičním akcím a zároveň v něm vzbudili naděje na vydání jeho posledních básnických sbírek i souborného díla v nakladatelství Československý spisovatel. Komunistický režim tak usiloval toto ocenění interpretovat jako poctu soudobé české (socialistické) literatuře.

Nobelovou cenou se však Seifertově poezii cesta k českým a zahraničním čtenářům nezjednodušila. Básník se dalším konfliktům s politickou mocí nevyhnul: v roce 1985 podepsal otevřený dopis, určený Evropskému kulturnímu fóru, o tíživé kulturní situaci v soudobém Československu, zanedlouho však pod silným nátlakem svůj podpis odvolal. Za několik měsíců, 10. ledna 1986, těžce nemocný tvůrce zemřel.

Totalitní režim byl nucen světoznámému básníkovi a morální autoritě českého národa vypravit státní pohřeb, ovšem za dohledu Státní bezpečnosti. Oficiální rozloučení se konalo v Rudolfinu, církevní obřad v bazilice sv. Markéty na pražském Břevnově. S básníkem se přišlo rozloučit množství čtenářů, kteří jeho ostatky vyprovodili také na poslední cestu do Kralup nad Vltavou, kde v souladu s umělcovou vůlí spočinuly. Obřady na Břevnově i jejich závěr v Kralupech vyzněly nejen jako uznání básníkova díla a jeho morální vytrvalosti, nýbrž také jako manifestace nesouhlasu s komunistickým režimem.

V roce 1984 se české literatuře dostalo mezinárodní pocty. Básníku Jaroslavu Seifertovi byla udělena Nobelova cena za literaturu, což bylo v dané chvíli pro nomenklaturu značným překvapením a mělo i svůj politický rozměr. Jaroslav Seifert byl za normalizace tiše trpěnou osobností – odmítal uzavřít kompromis s politickou mocí a jeho podpis nechyběl ani pod Prohlášením Charty 77. Někdejšímu předsedovi české spisovatelské organizace tak mohly zprvu vycházet jen ojedinělé reedice a teprve na samém konci sedmdesátých let, po příslibu, že nebude podporovat jakékoli protirežimní kroky, mohl publikovat původní díla, zpravidla v okleštěné podobě. Na udělení ceny proto státní a spisovatelská reprezentace reagovala zprvu velmi rozpačitě a rezervovaně, postupně se však pokusila cenu i jejího nositele přisvojit. Z nemocného básníka nor-

Seifertův pohřeb se již konal v situaci, kdy se dosavadní direktivní politika Komunistické strany Československa ukazovala jako neudržitelná. Na počátku roku 1985, po zvolení Michaila Gorbačova generálním tajemníkem Komunistické strany Sovětského svazu, došlo v sovětském bloku k rozsáhlým demokratickým posunům. Gorbačovův reformní program, charakterizovaný termíny perestrojka (přestavba) a glasnost (nahlas mluvit o problémech), rozšiřoval a v porovnání s předchozí praxí značně liberalizoval celý kulturní prostor. Část ruské literatury i reformně orientovaná sovětská periodika (Moskovskije novosti, Ogoňok), dostupná též v Československu, přinášela otevřenou kritiku stalinismu i Brežněvovy éry. Došlo také ke zmírnění napětí v mezinárodních vztazích v důsledku sovětsko-amerického jednání na nejvyšší úrovni. To vše vzbudilo naději ve změnu poměrů. Situace v Polsku a Maďarsku, státech, které Gorbačovovy kroky zjevně uvítaly, dávala za pravdu názorům, které možnost politického obratu realisticky spojovaly se změnou v Sovětském svazu, kde se v polovině osmdesátých let uskutečnila ve stranickém i státním vedení generační výměna. Gorbačov a jeho lidé již nebyli, na rozdíl od svých předchůdců, svázáni s érou stalinismu.

Představitelé KSČ změny, které ve druhé polovině osmdesátých let uvedly do pohybu celý východní blok, znejistily, neboť svou pozici spojili s Brežněvovou politikou a jejím pokračováním. Proto se také ve zkorumpované straně nevytvořil reformní proud a politická moc – na rozdíl od situace v Maďarsku



Účastníci posledního rozloučení s Jaroslavem Seifertem před chrámem sv. Markéty v Praze na Břevnově, 1986

a v Polsku – přijímala obrat v Sovětském svazu s rozpaky, distancí a obavami, ne-li s utajovanou nevraživostí, přičemž spoléhala na případný zvrat. Formálně se sice vedení KSČ k politice přestavby přihlásilo, avšak změnu kurzu nechystalo. Dobře tušilo, že každý zřetelnější posun by ohrozil jeho postavení. Přesto v širších vrstvách společnosti začalo zvolna narůstat sebevědomí a po dlouhé odlmce klíčila touha prosazovat občanské zájmy. Do jisté míry souvisela nadějnější atmosféra s generační proměnou, poněvadž mladí lidé nebyli již zatíženi komplexem srpna 1968 a prožitkem dusivých počátků normalizace. Právě příslušníci dospívající generace se angažovali v silícím ekologickém hnutí a projevovali též zřetelný zájem o kulturní dění.

Oficiální spisovatelské organizace se však ani v této situaci nedokázaly vymanit ze strnulosti. Jejich funkcionáři byli těsně spjati s normalizací a uvědomovali si, že za svá místa, publikační možnosti i vysoké honoráře vděčí stávajícímu režimu. Mladší autoři, pokud se ve svazové hierarchii prosadili, pak nehodlali přijít o pracně získané pozice a spoléhali na to, že odcházející generaci v blízké době nahradí. Proto se obávali riskovat jakýkoli odvážnější krok. Výraznější podněty tudíž přicházely z jiných uměleckých sfér méně zasazených normalizačními čistkami a více otevřených mladým tvůrcům, respektive z autonomních oblastí kriticky naladěných proti establishmentu.

Silný vliv na celkovou kulturní atmosféru a zvláště mládež měli nesporně písničkáři (zejména Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák, Vladimír Merta či Jaromír Nohavica), kteří byli od sedmdesátých let víceméně tolerováni na letních folkových festivalech a jimž začaly vycházet i gramofonové desky. Značnou popularitu zaznamenala představení menších a autorských divadelních scén (pražské Divadlo Na Zábradlí, Studio Ypsilon, Divadlo Jára Cimrmana, brněnské Divadlo na provázku, Hadivadlo, ústecké Činoherní studio), v jejichž dramaturgii se objevovaly i opomíjené texty české a světové dramatiky. Výtvarní umělci v podstatě rezignovali na monopol výběrového Svazu československých výtvarných umělců a začali usilovat o vytvoření dalšího profesního společenství, které by podporovalo jejich výstavní aktivity. Nezávisle na oficiálních institucích začaly vznikat menší tvůrčí skupiny (průlomem bylo sdružení Tvrdohlavých, jež otevřelo cestu dalším uměleckým iniciativám, například setkání 12/15 Pozdě ale přece).

■ Integrační tendence v kulturním prostoru

Dynamickému dění v sovětském bloku i v mezinárodní politice odolávala KSČ pouze s vypětím sil, trhlinám ve svém nejvyšším vedení se však neubránila. Pražská návštěva Michaila Gorbačova, nadšeně vítaného Pražany, spojujícími s jeho jménem naději v liberalizaci režimu, nepřinesla bezprostřední posun. Gorbačov ani v náznaku nezmínil možné přehodnocení událostí srpna 1968, nicméně přesto bylo patrné, že sovětská politika ponechává československému

vývoji volný průběh. Už během roku 1987 se začaly veřejně ventilovat rozdílné názory mezi předsedou federální vlády Lubomírem Štrougalem, pokládaným za představitele takzvaného pragmatického křídla, a nesmlouvavým zastáncem dogmatické linie Vasilem Bilakem. Odtazitý vztah k sovětské politice se projevil i při návštěvě československé delegace v Sovětském svazu u příležitosti sedmdesátého výročí Říjnové revoluce a při volbě nového generálního tajemníka ÚV KSČ. Stárnoucího Gustáva Husáka vystřídal na podzim 1987 Miloš Jakeš, aparátník svázaný se stranickými čistkami počátku sedmdesátých let a nepřístupný myšlence ideologického uvolnění. Husákovi zůstala funkce prezidenta republiky, již zastával od května 1975. I tyto dílčí posuny však veřejnost po letech vnímala citlivě a vytušila nejistotu vládnoucích špiček.

Část mladé generace se však na počínání establishmentu neohlížela a naději na změnu nevyvozovala ze čtení mezi řádky Rudého práva a z domnělých či skutečných názorových rozdílů v předsednictvu ÚV KSČ. Také část undergroundových společenství začala pocívat svou uzavřenost jako omezující, takže jejich mladší příslušníci směřovali k otevření podzemí a k jeho sblížení s dalšími alternativními uměleckými aktivitami i s kulturní scénou disentu.

Perestrojka zbavovala nomenklaturu opory a zabraňovala jí v přímých represáliích. Úměrně tomu také osvobozovala občany od existenčního strachu a vytvářela podmínky pro odvážnější a nonkonformnější vystoupení. V druhé polovině osmdesátých let se tak zřetelně rozvinuly studentské aktivity. Značný díl studentů se totiž nespokojoval s nudou normalizovaného marxismu, postupujícího výuku humanitních oborů na vysokých školách, a hledal cestu k umlčovaným či k osobnostem působícím na okraji dění. V oblasti literatury jim vyšel vstříc například literární teoretik, kritik, básník a překladatel Miroslav Červenka, který stál v roce 1988 u zrodu kurzu literárněvědné a jazykovědné bohemistiky, začleněné do koncepce humanitně zaměřené neoficiální večerní univerzity. Projekt byl pojat jako kurz seminářů a přednášek, konaný nejen v bytech, ale i veřejnějších prostorách, např. v modlitebně evangelické církve v pražské ulici Na Topolce, v jehož rámci studenti skládali zkoušky a následně měli obdržet certifikát prostřednictvím některé ze západních univerzit. V rámci kurzu přednášeli vedle Miroslava Červenky například Alexandr Stich, Jiří Brabec i další. Ke konzultantům patřili i lidé působící v oficiálních strukturách, Věra Menclová, Jaroslava Janáčková či Jiří Holý.

Polooficiální přednášky se konaly i pod hlavičkou školních či obvodních organizací SSM nebo jiných legálních institucí a spolků. Na Akademii múzických umění vznikl studentský časopis *Kavárna A. F. F. A.*, řízený Martinem Mejstříkem a vydávaný pro interní potřebu školy, který se brzy změnil v platformu studentů pražských humanitních fakult. Okruh tohoto časopisu inicioval v roce 1988 založení *Studentského tiskového a informačního střediska*. Studenti byli nepochybně vrstvou, která nejvíce usilovala o integraci paralelních a alternativních společenských i kulturních aktivit.

LIDOVÉ NOVINY

BŘEZEN 1988

ČÍSLO 3

Hledáme cesty k registraci

Federální úřad pro tisk a informace odpověděl na náš druhý dopis, který jsme na jeho adresu odeslali 12.2. s druhým číslem LN. V dopise z 15.2. PŮTI píše: "Osobní jednání v této záležitosti uskutečněné mezi Vámi a PhDr. L. Hejdánkem s námi na Úřadu dne 28. ledna 1988 přineslo objasnění některých problémů souvisících s realizací zmíněného vydavatelského záměru. Po projednání základních otázek /formální a materiální podmínky registrace novin, ideově politický program novin, technické zajištění vydávání novin a jejich náklad a periodicitu/ bylo na závěr konstatováno, že primární otázkou, kterou je třeba nejprve vyřešit, je získání právní kvalifikace pro vydávání periodického tisku, tedy že jde o pře-

kážku v rovině tzv. společného práva. Podle dosud platných tiskově-právních předpisů /§ 4 zák. č.81/1966 Sb./ mohou totiž vydávat periodický tisk pouze právnické osoby, tj. organizace s právní subjektivitou, nikoliv fyzické osoby nebo skupiny občanů bez náležité legalizace. Platný právní řád ČSSR zatím neskytá právní prostor ani pro výjimečně prominutí povinnosti být jako vydavatel periodického tisku oficiální právnickou osobou, tj. být např. dobrovolnou organizací ve smyslu společného práva /zák. č. 68/1951 Sb./ Zároveň je třeba připomenout, že vydávání měsíčníku LN bez řádné registrace lze právně kvalifikovat jako činnost, která nemá oporu v dosud platných právních předpisech." Podepsán



NECHCETE PRÁCE BYT Z KRÉMENE,
KDYŽ CHCETE DELAT PRŮBĚNOU FO-
LITIKU . . .

Feditel III. odboru JUDr. Jaroslav Malý.

Tento dopis se stal předmětem jednání redakce a redakční rady LN. Zevrubně byly zváženy možnosti dalšího postupu s cílem řádné registrace Lidových novin v intencích politických úvah o podpoře občanských iniciativ, vyjadřujících pluralismus zájmů v naší společnosti. Jme toho názoru, že i u nás lze vedle tradičních institucí vytvářet a zakládat různé neformální spolky, sdružení, kluby nebo fondy, o čemž hovoříme na radu Federálního úřadu pro tisk a informace jednat se zástupci Národní fronty.

Věříme, že nás v tomto úsilí podpoří naši čtenáři a příznivci, jejichž podnětné návrhy rádi zaznameneáme v dalších číslech. LN

Zpráva redaktorů o snaze oficiálně registrovat Lidové noviny

Významný posun při postupném propojování disidentských aktivit s částí umělců, vědců a intelektuálů v tzv. šedé zóně znamenalo vydání prvního čísla samizdatového měsíčníku *Lidové noviny* v lednu 1988, suplujícího svobodnou politickou a kulturní publicistiku. Mezi jeho přispěvateli byli nejen lidé z disentu a exilu, ale také (většinou pod pseudonymy) autoři, zaměstnaní ve státních institucích či v redakcích oficiálních nakladatelství a časopisů. Až do 17. listopadu 1989 tak existovala platforma, na níž se názorově setkávali oponenti přezívajícího režimu, který se pokoušel v závěru své existence vydávání Lidových novin zamezit (například zatčením redaktorů Jiřího Rumla a Rudolfa Zemana). Především dokumentární a informační úlohu měl ve stejné době vznikající *Originální Videojournal*. Obě média vytvořila poměrně širokou a zvláště v Praze relativně známou informační bázi, která se stala předpokladem pro další politické aktivity opozice. Ta od roku 1987 stupňovala svou činnost – vedle Charty 77 nyní vznikala řada občanských iniciativ, z nichž nejvýznamnější byly *Demokratická iniciativa*, *České děti*, *Nezávislé mírové sdružení* a *Hnutí za občanskou svobodu*.

Prolínání disidentských, alternativních i oficiálních struktur a vliv sovětské perestrojky proměnily atmosféru v české kultuře. Veřejnost projevovala velký zájem o překlady ze sovětské literatury, přinášející zásadní kritiku stalinismu (Ajmatovovo Popraviště a Rybakovy Děti Arbatu). Před zaplněnými kinosály

byl promítán gruzínský film Pokání (rež. Tengiz Abuladze), působivý symbolický obraz stalinské éry, končící vykopáním a svržením diktátorovy mrtvoly do propasti dějin. Pozornost si získaly i dokumentární sovětské snímky o osudu mladých veteránů právě probíhající afghánské války, z níž Sovětský svaz usilovně hledal východisko.

Z původních českých filmů byla senzací Pražská pětka, kde režisér Tomáš Vorel představil pět alternativních uměleckých skupin, z nichž největšího ohlasu dosáhlo divadlo Sklep, opírající se o výkony Milana Šteindlera, Davida Vávry a Tomáše Hanáka. Mladí redaktoři Československého rozhlasu se odvážili ve svých pořadech odvysílat povídku Vajíčko emigranta Ludvíka Aškenazyho i písničky chartisty a exulanta Jaroslava Hutky. Časopis Scéna, věnovaný dramatickému umění, běžně publikoval ostré kritické stati a recenze, ale i seriál Ondřeje Konráda o vývoji českého big beatu, vyznívající jako adorace šedesátých let.

Na všechny změny musely reagovat i strnulé spisovatelské organizace, které začaly vycházet vstříc i donedávna nepohodlným a umlčovaným umělcům. Vedle rozšiřujících se publikačních možností získali někteří vyřazení tvůrci příležitost stát se členy Svazu českých spisovatelů (Bohumil Hrabal, Jiří Šotola, Oldřich Daněk, Václav Lacina, Miroslav Holub, Ludvík Kundera, Adolf Branald, Ivan Kříž, Miroslav Horníček, Jana Štroblová, Jaroslav Foglar). Rozšiřování literárního prostoru si však vedení Svazu hodlalo udržet pod kontrolou. Jednání o demokratizaci svazového života a integraci neoficiálně tvořících spisovatelů probíhala v roce 1988, ovšem pod dohledem aparátu Ústředního výboru KSČ.

Stranické vedení ztrácelo v důsledku dynamického mezinárodního i vnitropolitického dění někdejší rozhodnost i akceschopnost. Názorový střet mezi Vasilem Biřakem a Lubomírem Štrougalem skončil v roce 1988 odvoláním obou mužů z funkcí. Na postu federálního premiéra vystřídal Štrougala pragmatik Ladislav Adamec, na místě stranického šéfidologa nahradil Biřaka Jan Fojtík, více znalý kulturní a intelektuální sféry, nicméně tvrdý normalizátor a konzervatívec. Poměr sil mezi pragmatiky a zastánci dogmatické linie, těsně spjatými s normalizační érou a obávajícími se každé zřetelnější změny, zůstal zachován.

V literárních kruzích došlo k dalšímu nástupu tzv. generace pětatichtníků, kteří naplno ovládli svazové orgány. Novým předsedou Svazu českých spisovatelů byl v témže roce zvolen básník Michal Černík, což znamenalo jisté uvolnění. Začalo se uvažovat o mírném a postupném rozšiřování literárního prostoru. V roce následujícím se jeho vedoucím tajemníkem stal Josef Peterka. Významnou podporou ve snažení generace bylo i to, že Jaroslav Čejka na jaře 1989 přešel z funkce šéfredaktora Tvorby na významnou funkci vedoucího odboru kultury a stal se zástupcem vedoucího oddělení ÚV KSČ a jako zastánce

umírněné perestrojky tak mohl ovlivňovat složení orgánů uměleckých svazů. Na konci února 1989 se svých funkcí vzdali předseda Svazu československých spisovatelů Jan Kozák, Ivan Skála i další. (Do čela federálního Svazu se dostal generačně starší slovenský básník Miroslav Válek, kolísající mezi vstřícností vůči novým směrům a stranickou loajalitou.)

Všechny tyto posuny již probíhaly pod tlakem dění, dokládajícího vzrůst síly opozičních nálad proti komunistickému režimu. V roce 1988 překvapila komunistickou moc demonstrace, uskutečněná u příležitosti dvacátého výročí událostí 21. srpna. Další protestní akce a manifestace následovaly hned 28. října. V prosinci, kdy s předními disidenty během oficiální návštěvy Československa posnídal francouzský prezident François Mitterand a kdy se vzápětí uskutečnila první povolená opoziční manifestace na pražském Škroupově náměstí, se mohlo zdát, že režim ve svém tlaku polevuje. Šlo ale jen o pouhé zdání. Takzvaný Palachův týden v lednu 1989, kdy se na Václavském náměstí scházely davy lidí, aby uctily výročí sebeupálení vysokoškolského studenta, doložil opak. Bezpečnostní složky shromážděné skupiny rozehnaly a krutě zbilily. Hned první den byl zatčen Václav Havel a poté několik známých i méně známých disidentů. Proti policejním zásahům a Havlovi uvěznění se zdvihla vlna odporu řadových občanů i významných osobností veřejného života. Protestní list předsedovi vlády Ladislavu Adamcovi zaslal kardinál František Tomášek. Obdobnou cestou vyjádřila nesouhlas s postupem režimu nezávislá *Iniciativa kulturních pracovníků*, kterou podepsalo několik tisíc občanů, a paralelně též iniciativa vědeckých pracovníků.

Do činnosti Svazu českých spisovatelů se vzrušená společenská atmosféra promítla na plenární členské schůzi, konané 14. a 15. března 1989, na níž vystoupila Jana Štroblová s ostrou kritikou kulturní politiky KSČ a s názorem, že směřování spisovatelského svazu nemá s demokratizací veřejného života nic společného. Její stanovisko v diskusi podpořili též další spisovatelé. Výsledkem shromáždění bylo prohlášení předsedy Svazu Michala Černíka, který upozornil na neúplnost pohledu na nejnovější literární dějiny a vyzval k novému, celistvému zhodnocení vývoje české poválečné literatury, a to i ve vztahu k literatuře a kultuře dvacátých a třicátých let. Požadoval též revizi seznamů prohibiční literatury a její navrácení do fondů veřejných knihoven i rozšíření edičních plánů nakladatelství o jména v uplynulém dvacetiletí tabuizovaná. Ještě na podzim 1989 tak vyšel například výbor Ivana Wernische Včerejší den, mluvilo se o novém vydání Škvoreckého Zbabělců a Kunderova Žertu.

Černíkův projev oficiálně inicioval pokus o integraci všech tří proudů české literatury – oficiálně vydávané, exilové a (byť o poznání rezervovaněji) literatury vnitřního exilu, jak nazval tvorbu spisovatelů odkázaných na samizdat. Svazoví funkcionáři usilovali o dialog především s umělci žijícími v emigraci. V květnu se zástupci spisovatelské organizace Petr Prouza a Ondřej Neff setkali

na své cestě po Německé spolkové republice s Jiřím Grušou, Petrem Králem, Antonínem Brouskem a Jaroslavem Hutkou, s nimiž hovořili o možnosti sbližování uměle roztržštěné soudobé české tvorby, aby dospěli k smírnému závěru: „Jsme pro budování mostu, ale za přechod se nesmí platit uřezáním nosu nebo uší“ (Kmen 1989, č. 21).

Dne 1. srpna 1989 se v Praze konala první schůze obnoveného československého *PEN klubu*, jehož předsedou se stal Jiří Mucha a místopředsedou Josef Nesvadba. Členství bylo otevřeno každému českému literátovi, ať již publikoval oficiálně, nebo v samizdatu, psal pro omezený okruh čtenářů, nebo žil v emigraci. Vyžadovalo se po něm jediné – akceptovat organizační zásady české pobočky PEN klubu. PEN, respektovaný Svazem československých i Svazem českých spisovatelů, byl ve vyostřující se politické situaci chápán jako jejich protiváha.

Na počátku října jednali zástupci federální spisovatelské organizace s představiteli emigrace o soudobé české literatuře a možnostech sbližování všech třítí jejích proudů na konferenci nazvané *Dialog, nebo konfrontace*. Akci, které se za federální Svaz zúčastnili Ladislav Ballek, Vladimír Kolár, Petr Prouza a Milan Šútovec, zaštitilo křesťanské exilové sdružení *Opus bonum*. Postoje zástupců jednotlivých proudů, zvláště spisovatelů ve vlasti vyřazených z veřejného života na jedné straně a oficiálně publikujících literátů na straně druhé, však byly neslučitelné.

Impulzy, jimiž se oficiální spisovatelské organizace snažily docílit demokratizace literárního života, byly opožděnou reakcí na pohyb v kulturní sféře. Odehrávaly se souběžně s vlnou občanských protestů namířených proti praxi totalitního státu.

V červnu 1989 zveřejnila opozice po propuštění Václava Havla z vězení petici *Několik vět*, shrnující řadu již dříve formulovaných požadavků, avšak poprvé postulující odstoupení politické reprezentace, odpovědné za neutěšený stav státu i společnosti. K prohlášení se do podzimu připojilo na 40 000 občanů včetně mnoha umělců. Demonstrace se konaly i u příležitosti výročí 21. srpna a 28. října. Mezitím byla Praha svědkem exodu tisíců východoněmeckých občanů, kteří si vynutili přechod přes československé (nejprve ovšem maďarské) území a směřovali do Německé spolkové republiky. V Polsku i v Maďarsku se ujaly moci v podstatě nekomunistické vlády, počátkem listopadu padla Berlínská zeď, symbol rozdělené Evropy, a bylo zřejmé, že Německo spěje k opětovnému sjednocení. Pro české katolíky představovalo mocnou vzpruhu svatořečení Anežky Přemyslovny 12. listopadu 1989. Očekávalo se, že velkou zkoušku podstoupí vládní moc až 10. prosince, v Den lidských práv, na který opozice připravovala protesty. Dějinný zlom však nastal o tři týdny dříve.

V pátek 17. listopadu přerostla oficiálně povolená studentská manifestace, uspořádaná u příležitosti padesátého výročí uzavření českých vysokých škol nacistickými okupanty, v protest proti režimu. Studenti, podpoření několika

tisíci dalších občanů, se z pražského Albertova vydali na Vyšehrad, kde u hrobu K. H. Máchy skončila povolená část akce. Odtud se pak vydali na Václavské náměstí, na Národní třídě je však zastavily policejní jednotky. Brutální zásah bezpečnostních oddílů vyvolal odpor většiny občanů. Po hektickém týdnu protestů odstoupilo 24. listopadu Jakešovo vedení KSČ a v pondělí 27. listopadu se uskutečnila v celém Československu generální stávka. Zástupci *Občanského fóra*, nově ustavené platformy opozičních směrů, začali jednat s předsedou vlády Ladislavem Adamcem.

Spisovatelské organizace spjaté s érou normalizace nedokázaly zaujmout k překotnému dění zřetelné stanovisko. Výbor Svazu českých spisovatelů přijal sice 22. listopadu prohlášení, v němž policejní zásah proti studentům odsoudil a politiky volal k odpovědnosti, zároveň však odmítl demonstrace a protestní akce jako ultimativní kampaně. Lavírování spisovatelského svazu vyvolalo posměšky veřejnosti (studenti lepili na sídlo Svazu plakáty s nápisem Spisovatelé nám píší: Ještě spíme na Dobříši!) a odpor většiny literátů, jak ukázalo jiné, tentokrát zcela jasné prohlášení (*Prohlášení spisovatelů*, Kmen 1989, č. 48). Protest proti stanovisku výboru Svazu českých spisovatelů podepsalo původně třiatřicet osob a brzy se připojovaly další. Už 19. listopadu se v bytě Karla Šiktance sešlo mimořádné zasedání PEN klubu, jež vydalo petici podporující demokratické změny. Přihlásili se k ní i literáti stojící mimo PEN klub; vzápětí bylo založeno spisovatelské Občanské fórum.

V úterý 28. listopadu rezignovalo předsednictvo Svazu českých spisovatelů, dosavadní členové předsednictva však nadále zůstali členy svazového výboru. To jen dokládalo setrvačnost normalizačního uvažování, které se bránilo zásadním změnám.

Spisovatelé přicházející z disentu, exilu i tzv. šedé zóny proto pocítovali potřebu urychleně vytvořit zcela novou organizaci, která by navázala na poválečný Syndikát. Po několikadenních přípravách proto byla 3. prosince 1989



Satirické dvojverší
na budově svazu spisovatelů
na Národní třídě v Praze
ve dnech listopadové
revoluce

za předsednictví Ivana Klímy, Alexandry Berkové, Vladimíra Macury, Pavla Janouška a dalších v pražském Realistickém divadle založena Obec spisovatelů, chápána především jako organizace stavovského typu, jejímž členem se může stát každý spisovatel bez ohledu na politické smýšlení. Jejím předsedou byl zvolen Václav Havel. Tajným hlasováním pak byla zvolena jeho první rada ve složení Alexandra Berková, Zbyněk Hejda, Milan Jungmann, Petr Kovařík, Eda Kriseová, Petr Placák, Josef Šimon, Jana Štroblová, Michael Třeštík, Milan Uhde a Jaroslav Veis.

Na četné veřejné výzvy, aby se za této situace zdiskreditovaný normalizační Svaz českých spisovatelů sám rozpustil, reagovali jeho členové tím, že se pokusili tuto organizaci zachránit, neboť měli obavy, že Obec ovládaná nečleny Svazu je vůči nim nepřátelská. Dne 5. prosince proto uspořádali na Dobříšši mimořádný sjezd SČS, na který jako hosty pozvali i zástupce Obce spisovatelů, PEN klubu a Občanského fóra; jeho jednání se však neslo v sebezáchovném



Ustavující schůze Obce spisovatelů 3. 12. 1989, Ivan Kříž, Ivan Klíma, Pavel Janoušek, Alexandra Berková, Vladimír Macura

duchu. Usnesení sjezdu konstatovalo potřebu Svaz zatím zachovat, ovšem pod novými stanovami a novým jménem *Sdružení českých spisovatelů*. Do jeho čela byla postavena pracovní komise vedená prozaikem Václavem Duškem a výkonným tajemníkem Petrem Prouzou, která dostala za úkol začít jednat o vzniku zcela nové organizace, na jejímž zrodu by se Sdružení podílelo paritně s Obcí spisovatelů. (Se zástupci slovenského Svazu, který se v téže době vrátil k historickému názvu Spolok, pak Sdružení začalo jednat o založení Syndikátu českých a slovenských spisovatelů.) Požadavek, aby Obec se Sdružením jednala a pomohla tak jejím protagonistům udržet si vydané pozice v literárním životě, však v dobovém kontextu již vyzníval směšně.

Již na sklonku roku 1989 se tak jednotlivé spolky začaly dohadovat o rozdělení majetku. Ačkoli na mimořádném sjezdu Svaz českých spisovatelů nezakolapadl, jeho dny byly sečteny a nástupnické Sdružení se v průběhu následujícího roku rozpadlo. Normalizační spisovatelská organizace se zhroutila po pádu režimu, který ji zřídil. Doba, jež přicházela, osvobodila sice spisovatele z tlaků politické moci, současně však zásadním způsobem změnila jejich postavení ve společnosti, a zároveň i vztah českého prostředí k literatuře a umělecké tvorbě.

Konec roku 1989 však znamenal velké změny i pro knižní trh. Velmi rychle byl vydán například knižní rozhovor Karla Hviždaly s Václavem Havlem *Dálkový výslech* nebo *Havlova Asanace*, ovšem zásahy do edičních plánů s sebou nesly i stornování některých již připravených knih k vydání. V některých případech to bylo dáno podílem autora na normalizačním literárním životě (kniha esejů o literatuře, kterou její autor Karel Sýs nazval *Velbloud a Marie s jehňátkem*), jindy „neaktuálností“ tématu (soubor studií pracovníků Ústavu pro českou a světovou literaturu o Karlu Čapkovi). Mnohé z knih, které byly naplánované na rok 1990, vyšly s časovým odstupem, anebo je autoři přepracovali a vydali pod jiným názvem. V těchto ohlášených a později nevydaných svazcích se objevili nejen debutanti (František Vršecký, Draga Zlatníková, Zdeněk Jirků), ale také například kniha Jaroslava Matějky *Petr apoštol*, která volně navazovala na autorovy předchozí romány, ilustrující komunistický výklad historie.

Nakladatelství

Nástup normalizace znamenal ve všech legálně existujících nakladatelstvích návrat k direktivnímu řízení a preferenci politicky a ideologicky zaměřených titulů. Postupně vydávané zákazy rozšířily okruh autorů a knih, které nebylo možné vydávat, a přiměly tak řadu nakladatelství obrátit se ke klasické české a světové literatuře. Navzdory tíživým podmínkám působili v mnoha nakladatelských domech redaktoři snažící se alespoň částečně udržet tradici české kultury a zpřístupňovat v rámci daných možností kvalitní literaturu, po níž panovala ve společnosti velká poptávka. Poněvadž řada někdejších prestižních autorů nesměla publikovat, rozvíjela se již od první poloviny sedmdesátých let samizdatová činnost, jež zajišťovala alespoň dílčí známost prací vyrazených beletristů i vědců formou opisovaných a ilegálně rozšiřovaných textů. Postupem času nabylo toto působení, k němuž se připojili i tvůrci z undergroundové sféry, opovrhující soudobým establishmentem, značného rozsahu a díky využití moderní rozmnožovací techniky i stále zřetelnějšího ohlasu. Rozštěpení života společnosti na oblast oficiální a neoficiální se tak zákonitě projevilo též v nakladatelské a vydavatelské činnosti.

■ Restrikce let 1970–1975

Krátké uvolnění ediční politiky a rezignace státu na její řízení od jara 1968 do počátku léta následujícího roku do struktury nakladatelské sítě výrazně nezasáhlo. Regenerace mechanismů, které umožnily návrat k modelu direktivního řízení, byla proto velice snadná a rychlá. Pouze bylo třeba změnit kompetence, neboť řízení kulturní oblasti spadalo po vyhlášení federace do pravomoci národních vlád. Úkolem nově ustaveného odboru knižní kultury, jenž v rámci Ministerstva kultury ČSR a pod vedením básníka Karla Bouška působil od roku 1970, bylo především změnit náplň edičních plánů ve prospěch socialisticky angažované beletrie a naučné literatury. Zdrucující kritika ještě relativně svobodně sestavovaných edičních plánů prakticky všech nakladatelství na rok 1970 vyústila v zastavení řady rozpracovaných a v likvidaci některých již vytištěných titulů.

Ministerstvo kultury, úkolované usnesením předsednictva ÚV KSČ z 15. března 1970, vypracovalo návrh zásad opatření, zaručujících vliv totalitního režimu

PROVĚRKA ČINNOSTI SEVEROČESKÉHO NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ DIALOG

Místo literatury protispolečenské pamflety

ÚSTÍ NAD LABEM 28. července (1c) -- Nejvyšší kontrolní úřad ČSR spolu s Komisí lidové kontroly Severočeského KNV prověřily činnost Severočeského nakladatelství v Liberci a vydavatelství Dialog v Ústí nad Labem. Prověrka ukázala, že se v obou těchto organizacích rozhazovaly v uplynulém období peníze ze státních prostředků za díla, která měla vyhraněný protispolečenský obsah a torpédovala úsilí strany a vlády o konsolidaci poměrů v naší republice.

Severočeský KNV udělil oběma organizacím vydavatelské oprávnění s podmínkou, že se zaměří na vydávání publikací s krajskou tematikou a od krajských autorů. Jaká však byla skutečnost? Už v roce 1967 se například v Severočeském nakladatelství v Liberci tiskly knihy šesti mimokrajských autorů a v roce 1969 byla už více než polovina mimokrajských autorů. Přestože hlavním posláním krajského nakladatelství i vydavatelství bylo vydávání především krajských účelových publikací, změnili jejich pracovníci kulturně a osvětově výchovné poslání za kšeftaření s politikou pravicových oportunistů

a s laciným bulvárním brakem. Zisku podřídl i techniku publikací, z nichž detektivky měly samozřejmě přednost.

K některým autorům, o nichž bylo všeobecně známo, že patří k pravicově oportunistickým a revizionistickým silám, byly obě organizace zvláště štědré. Například V. Skutinovi vyplatilo Severočeské nakladatelství za Kriminální příběh s opicí honorář 60 000 Kčs. Ředitel nakladatelství dohodl s autorem vyšší sazbu za tiskový arch, než mohl dostat podle vyhlášky ministerstva kultury. Pamflet byl vydán v nákladu přes 50 000 výtisků.

O něco později vydalo Severočeské

nakladatelství V. Skutinovi další protispolečenský pamflet, *Presidentův vězeň*. Vyšel v nákladu téměř 100 000 výtisků a autor dostal na honorář 39 475 Kčs.

Nakladatelství bylo štědré i k dalším autorům, kteří se v letech 1968 a 1969 považovali za povolane politiky a zaměřili se na špinění a diskreditování strany a socialistického zřízení, ještě počátkem roku 1970 vyšla publikace J. Koláře *Očítý svědek*, svým obsahem jasně zaměřená proti politické a hospodářské konsolidaci v našem státě.

Všechny tyto drazé zaplacené, ale naší společnosti nepotřebné publikace mohly vycházet proto, poněvadž byly hrubě porušovány normy stranické a státní disciplíny. Kupředu se s vědomím národa a s důvěrou čtenářů. Oba kontrolní orgány navrhly na základě výsledků prověrky potřebná opatření, aby se podobným machinacím zamezilo a nemohly se opakovat.

Článek Rudého práva z 29. 7. 1970 odsuzující aktivity nakladatelství Dialog z konce šedesátých let

na nakladatelskou činnost. Na jeho základě jmenovalo svůj poradní a iniciativní orgán, *Ediční radu*, jejímiž členy se stali mimo jiné spisovatelé Pavel Bojar, Vojtěch Cach, Miroslav Florian, Oldřich Rafaj, Bohumil Říha, Josef Sekera, Ivan Skála a Vilém Závada. K 1. dubnu 1970 pak ministerstvo zrušilo Svaz nakladatelských, vydavatelských a knihkupeckých podniků a převzalo od něho nezbytné činnosti. Dále odebralo Svazu českých spisovatelů nakladatelské oprávnění a nakladatelství Československý spisovatel převedlo do správy *Českého literárního fondu*. V nakladatelstvích, která v uplynulém období projevovala největší samostatnost, iniciovalo okamžitou kontrolu hospodaření. Z chystaných opatření zůstalo nerealizováno jen uvažované sloučení nakladatelství politických stran a společenských organizací do jednotného podniku analogického Ústřednímu církevnímu nakladatelství. Československé ústředí knižní kultury, zaniklé v roce 1968, bylo dodatečně podrobeno ostré kritice pro „oportunismus“, s nímž vyklidilo pozice pravicovým silám. Obviněno bylo především proto, že přestalo zasahovat do tvorby edičních programů jednotlivých nakladatelství, přičemž jedním z důkazů chybné ediční politiky nakladatelského sektoru jako celku v druhé polovině šedesátých let byla jeho ekonomická prosperita. Do konce září 1970 bylo odborem knižní kultury nebo z jeho podnětu vyřazeno z výroby, případně nedistribučováno či staženo z prodejen více než 130 titulů převážně původní beletrie a odborné společenskovědní literatury. Ve většině případů přitom důvodem nebyl obsah knih, nýbrž jména autorů či

dalších podílníků na knize, kteří se prohřešili svou veřejnou angažovaností v minulém období, případně emigrací po srpnu 1968.

První relativně otevřenou etapu normalizace nakladatelské sféry ukončila v druhé polovině roku 1970 intenzivní tisková a rozhlasová kampaň proti „pracíčovým nakladatelům“ a jejich údajně protisocialistickým produktům. Cílené útoky poukazovaly zejména na ideologická pochybení (dokládána zpravidla jen chystanými, nikoli realizovanými tituly), nehospodárnost řízení (do zavinených ztrát byly ovšem zahrnuty i náklady na právě zabavované publikace), enormní honoráře (vyplácené však zpravidla v rámci platných tarifů) a komercializaci edičních programů. Tiskovou kampaň doplnily denunciační dopisy pobouřených čtenářů, žádajících stažení protisocialistických titulů. K takovým náležely například kniha Josefa Knapa *Čas kopřiv*, Národní 9 Jaroslava Pilze a některé další. I když se odmítavé články zaměřily převážně na období takzvaných krizových let 1968–69 a proklamovaly návrat k ideologickým východiskům kulturní politiky XIII. sjezdu KSČ z roku 1966, rozsah, metodika i strategie postihů, včetně razantních personálních čistek, připomínaly praxi počátku padesátých let. Kritériem kvality edičních plánů se opět stal především vysoký podíl titulů připravovaných k významným politickým výročím, angažované beletrie a překladů z literatur socialistických států, nově s důrazem na ruštinu, němčinu a bulharštinu jako jazyky nejvěrnějších ideových spojenců. V obnoveném gestorském systému, ve kterém jednotlivým nakladatelstvím přináleželo výhradní právo vydávat určitý typ literatury, uhájila některá nakladatelství (*Olympia, Práce, Svoboda*) právo vydávat i beletrii. Do svých regionálních mezí však byla striktně vykázána krajská nakladatelství. V krátké době se obnovily i všechny technické problémy plánované výroby a distribuce, tedy potíže s tiskem a papírem, nedostatkové tituly na jedné straně a vzrůstající skladové zásoby na straně druhé.

Další ideově nezávadný vývoj jistily rozsáhlé, v několika případech i opakované personální změny ve vedení většiny nakladatelství. Jejich cílem bylo především přerušit kontinuitu s předchozí činností a zajistit plnění zpravidla ústních pokynů nadřízených stranických a státních orgánů. Z beletristických a společenskovědních nakladatelství dostaly nové vedení *Albatros, Československý spisovatel, Kruh, Lidové nakladatelství, Mladá fronta, Odeon, Orbis, Práce, Svoboda, Růže* a *Západočeské nakladatelství*. Zrušena byla spontánně vzniklá nakladatelství *Symposium* v Praze, *Dialog* v Mostě, *Vysočina* v Havlíčkově Brodě a *Severočeské nakladatelství* v Liberci, místo něhož vzniklo – bez právní kontinuity – nové, stejnojmenné nakladatelství v Ústí nad Labem.

Jádro nikdy nezveřejněného okruhu autorů (českých, slovenských i zahraničních), kteří nesměli publikovat v českých nakladatelstvích, se zhruba shodovalo s výčtem spisovatelů, jejichž díla byla po roce 1972 vyřazována z veřejně přístupných fondů všech českých knihoven. Celkový počet osob postižených zákazem činnosti, postupně doplňovaný též překladateli a editory, byl však

podstatně vyšší a v detailech se lišil v jednotlivých regionech. Stejně zhoubně jako jmenovité zákazy publikační činnosti působila na ediční praxi absolutní tabuizace velkého okruhu témat a osobností nejnovější historie, která prodloužila první represivní vlnu cenzurních postihů do poloviny sedmdesátých let, kdy se začaly naplno uplatňovat mechanismy autocenzury. Stálé rozšiřování témat, o nichž se nesmělo psát, a výčtu osob, které se nesměly zmiňovat, tak v první polovině sedmdesátých let postihlo dodatečně i řadu původně schválených titulů.

V průběhu výroby byly likvidovány například vzpomínky nakladatele Ladislava Kuncvěře Život pro knihu z roku 1972 v nakladatelství Vyšehrad, zákazem veřejné distribuce byl postižen mimo jiné Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře Jaroslava Vopravila z roku 1973 připravovaný ve Státním pedagogickém nakladatelství. Jinou podobu postihu představovalo opožděné uvedení na trh bez oznámení, jež provázal zákaz recenzování (například Vzpomínky Adolfa Branalda Valčík z Lohengrina a Otakara Štorch-Mariena Tma a co bylo potom z roku 1972 v nakladatelství Československý spisovatel).

■ Činnost oficiálních nakladatelství v normalizačním dvacetiletí

Nakladatelství ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL, určené především pro publikování soudobé české beletrie, bylo převedeno do působnosti Českého literárního fondu. Od jara 1970 řídil nakladatelství, na něž se pozornost normalizátorů



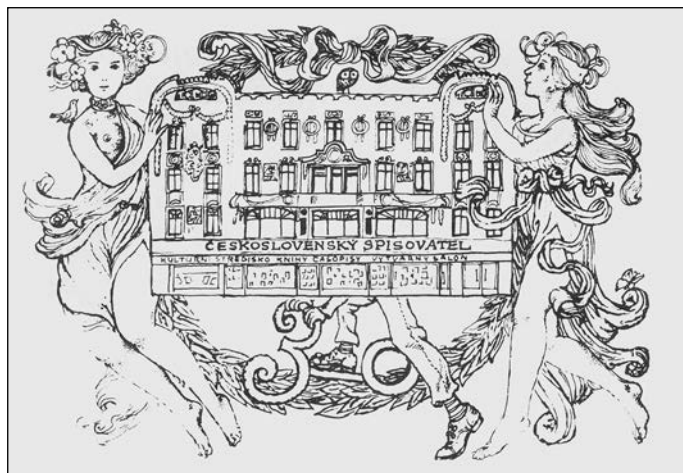
Oblíbené Arbesovo knihkupectví na pražském Smíchově, 1987

zvláště zaměřila, Ivan Skála, těšící se důvěře vrcholných stranických orgánů, zatímco do funkce šéfredaktora se vrátil osvědčený praktik Jan Pilař. Když Pilař v roce 1983 nahradil Skálu na ředitelském místě, do uprázdněného šéfredaktorského křesla povolal Miloše Pohorského a po něm v roce 1985 Jana Suchla. Podnik administrativně posílil svou klíčovou roli ve vydávání české literatury, když se vedle hlavního nakladatele současné beletrie roku 1971 stal i gestorem pro vydávání české klasiky, představující jakési východisko z nouze v situaci, kdy práce většiny donedávna nejčtenějších soudobých autorů nesměly vycházet.

V dramaticky zúženém a současně normotvorném edičním programu se tento posun projevil především nadprodukcí komentovaných „výborů z díla“ a „čtenářských souborů“ českých autorů, ať již zemřelých, či s uzavírající se tvorbou (Karel Čapek, Jaroslav Hašek, Jarmila Glazarová, Václav Kaplický, Marie Majerová, Božena Němcová, Jan Neruda, Karel Nový, Marie Pujmanová, Fráňa Šrámek, později i Josef Kainar, Jiří Voskovec a Jan Werich), k nimž od počátku osmdesátých let přibýly v pečlivě prověřeném výběru vybrané spisy prominentních členů Svazu českých spisovatelů (Miroslav Florian, Jan Kozák, M. V. Kratochvíl, Jan Pilař, Zdeněk Pluhař, Josef Rybák, Bohumil Říha, Ivan Skála, Jiří Taufer, Vilém Závada). V novém uspořádání vycházely spisy Ivana Olbrachta (1973–84), Karla Čapka (od 1980), Vladislava Vančury (od 1984) a Václava Řezáče (od 1986), z nichž poslední dva soubory zůstaly nedokončeny. Z Odeonu Československý spisovatel v roce 1975 převzal a 100. svazkem roku 1981 uzavřel reprezentační edici české textologické školy *Národní knihovna*.

Rozpracované spisy Františka Hrubína a Františka Halase edičně dokončili místo zakázaného Jiřího Brabce Miloš Pohorský, František X. Halas a Ludvík Kundera. Z opožděného druhého svazku *Vybraných spisů Karla Teiga* se dostal do prodeje jen předčasně

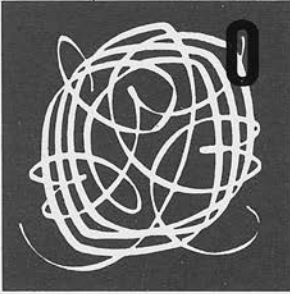
Kresba
k 30. výročí založení
nakladatelství
Československý
spisovatel



expedovaný zlomek likvidovaného nákladu. Jednotlivá díla českých autorů 19. a 20. století, pokládaných za klasiky národní literatury, soustředila od roku 1971 čtenářská edice *Slunovrat*. Soudobá beletrie s výraznou preferencí politicky angažovaných autorů a populárních vypravěčů vycházela bez zjevné koncepce v několika vzájemně zaměnitelných edicích i mimo řady. Prozaická díla žijících i zesnulých spisovatelů přinášela edice *Klíč* (*Knihovna lidové četby*), určená širokému čtenářskému okruhu, pokračovala též edice *Žatva*, v níž ve dvou řadách (velké a malé) vycházely romány a novely soudobých tvůrců (mj. Ladislav Fuks, Vladimír Körner, Oldřich Daněk, Jan Otčenášek). Pokračující knižnice *Vzpomínky* (od roku 1976 s dodatečně zpřesněným názvem *Vzpomínky a korespondence*) rozšířila záběr z původních i přeložených memoárů (Václav Kaplický, F. V. Krejčí, Jan Pilař, Josef Rybák, Jaroslav Seifert, Otakar Štorch-Marien ad.) i na soubory korespondence (Karel Čapek, Jaroslav Hašek, Jaromír John, Vítězslav Nezval, Jiří Wolker, Vilém Závada a Vojtěch Martínek) a na montáže životopisných dokumentů (Eduard Bass, Jan Werich).

Důraz na působení marxistické literární kritiky a teorie, jejíž selhání bylo považováno za jednu z příčin destrukce socialistického modelu literatury koncem šedesátých let, uvedl roku 1972 v život edici *Kritické rozhledy*, vycházející v malé i velké řadě. Jednotlivé svazky byly zpravidla koncipovány jako výběry ze statí představitelů soudobé oficiální literární kritiky i vědy, v menším počtu edice přinášela badatelsky původní díla. Výčet autorů byl signifikantní (Milan Blahynka, František Buriánek, Vladimír Dostál, Jiří Hájek, Josef Hrabák, Hana Hrzalová, Vladimír Kolár, Jaromíra Nejedlá, Jiří Pavelka, Václav Pekárek, Josef Peterka, Radko Pytlík, Oldřich Rafaj, Vítězslav Rzounek, Jaroslav Sekera, Ladislav Štoll, Štěpán Vlašín, Milan Zeman). Zvláště v prvních letech tu byly jednak programově a jednak z důvodu početně slabé domácí produkce vydávány práce klasiků české marxistické literární vědy a jejich skutečných i domnělých předchůdců a zahraničních, zejména sovětských autorů. Jen výjimečně oživili edici Karel Krejčí, Marie Kubínová, Jarmila Mourková, Zdeněk Pešat, Vladimír Štěpánek a Bohumil Svozil. Většina inspirativních a myšlenkově průrazných literárněvědných titulů (Daniela Hodrová, Jaroslava Janáčková, Vladimír Macura, Jiří Pechar) vyšla mimo edice. Popularizační monografie politicky prověřených autorit české literatury 20. století soustředila od roku 1975 edice *Portréty spisovatelů*, již redigoval Vítězslav Rzounek. Rozpačitý pokus o oživení kritického ruchu v rámci úzkých mantinelů pozvolna se rozšiřujícího prostoru přinášela od roku 1985 edice esejů, kritik a studií *Puls – Poezie, umění, literatura, současnost*, v níž publikovali například Pavel Vašák, Blahoslav Dokoupil i další.

Nakladatelství MLADÁ FRONTA soustředilo původní tvorbu od roku 1969 do edice *Alfa* a roku 1972 k ní po zrušení předchozích beletristických řad připojilo edici mladé poezie a prózy *Omega*. Ta se zprvu omezovala na zveřejňování kratších příspěvků ve sbornících, později se jen s částečným úspěchem pokoušela rozšířit oficiální ediční platformu (publikovali zde mj. Zeno Dostál,



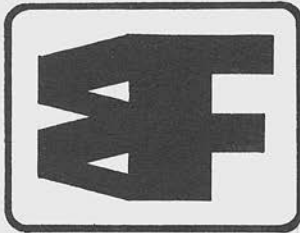
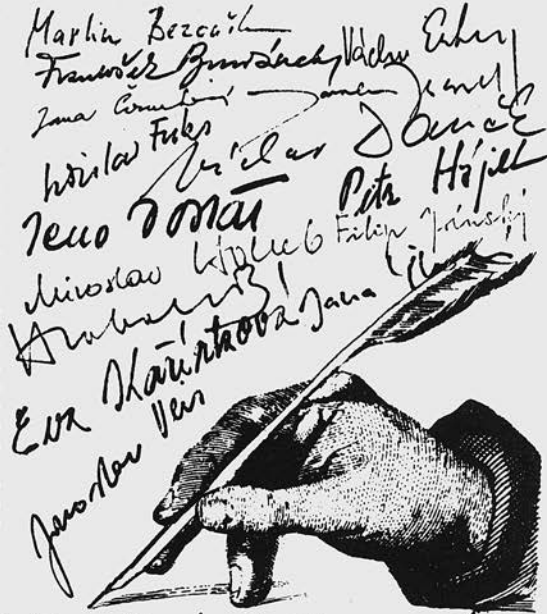
NOVÝCH TVÁŘÍCH

české literatury

V NAKLADATELSTVÍ

MLADÁ FRONTA

Z. Adla, P. Bartůněk, A. Mauerová, M. Bezouška, J. Blahota, L. Brožek, M. Burgrová, F. Buriánek, J. Čejka, R. Černý, J. Červenková, J. Daehne, V. Daněk, L. Dorůžka, Z. Dostál, M. Drmolová, A. Dvořák, V. Erben, F. Fajtl, E. Frantínová, N. Frýd, L. Fuks, J. Hájek, P. Hájek, H. Hodačová, J. Holoubek, M. Holub, E. Horelová, V. Horyna, B. Hrabal, M. Hule, O. Chaloupka, F. Jáněský, E. Kačírková, J. Kebza, J. Klíma, J. Klíma, J. Kostrhun, J. Křenek, Č. Kubík, J. Š. Kubín, J. Kutík, J. Loukotková, R. Lukášová, J. Lukeš, F. Marek, J. Marek, K. Mařík, J. Navrátil, J. Nesvadba, J. Pelc, M. Procházková, H. Prošková, V. Přebický, R. Pytlík, M. Rafaj, J. Rejžek, Z. Rieger, S. Skalíčková, P. Skarlant, F. Srnec, V. Stuchlý, V. Suchý, L. Szalai, J. Šarševá, A. Šerberová, J. Šikl, B. Šmída, M. Štemberková, K. Štorkán, J. Štroblová, M. Švandrlík, J. Švejška, J. Tomeček, Z. Trojanová, V. Vacke, L. Vaňková, J. Veis, J. Vichra, A. Volkman, O. Wenzl, Z. Zapletal, S. Zlámaný



Jan Štorkán, Jiří Navrátil, Karel Štorkán

Karel Milota, Přemysl Rut, Jan Lukeš). V roce 1986 založilo nakladatelství edici prvotin *Ladění*, kterou redigovali Jaromír Pelc, Karel Sýs, Josef Velčovský a Jiří Žáček.

Vysokou ediční i výtvarnou úroveň svých publikací si udržovalo nakladatelství ODEON, jehož redakci od roku 1977 vedl Karel Boušek a po něm od roku 1984 až do konce osmdesátých let Josef Šimon. V Odeonu se podařilo soustředit vynikající redaktory několika generací včetně uznávaných překladatelů, editorů a literárních vědců (kromě Vladimíra Justla a Miloslava Žiliny například též Jiří Pelán, Jan Lehár, Jiří Stromšík, Jan Zelenka, Václav Jamek). V normalizačních letech podnik proslul především překlady významných a zpravidla rychle vyprodaných děl soudobé světové literatury v edici *Galerie moderních autorů*, pokračujícím vydáváním díla Vladimíra Holana a Spisů Ernesta Hemingwaye i oblíbenou řadou *Světová četba*. V ní se vedle prací klasických a moderních tvůrců rozmanitých kulturních okruhů objevovala i česká literatura, a to včetně textů staršího českého písemnictví (*Husitské manifesty* aj.). Tyto práce ovšem častěji vycházely v pokračující řadě *Živá díla minulosti* (soubor rytířských eposů pod názvem *Rytířské srdce majíce*, výbor Próza českého středověku, obsáhlé výběry z *Kroniky české Václava Hájka z Libočan* a *Z korespondence Karla staršího ze Žerotína*, *Básnické dílo Adama Michny z Otradovic* a další). Nakladatelství zveřejňovalo též překlady významných (i nemarxistických) teoretiků literatury a umění (Michail Bachtin, Dmitrij Lichačev, Alexandr Pančenko, Viktor Žirmunskij, Erwin Panofsky), zařazovaných povětšinou do řady *Ars*, a alespoň



Redaktoři, externí spolupracovníci a zaměstnanci nakladatelství Odeon, 1983

částečně tak udržovalo povědomí o soudobých vlivných uměnovědných směrech. Významným počinem bylo vydání dvojdílného Slovníku světových literárních děl (1988), připraveného péčí autorského týmu vedeného Vladimírem Macrou. Literárněvědná a estetická problematika se často promítala také do odborných uměleckohistorických pojednání publikovaných v edici *České dějiny* i mimo řady, nejvýrazněji v knize Pavla Spunara *Kultura českého středověku* (1987). V období normalizace byl Odeon pokládán za nejprestižnější nakladatelství, programově usilující, navzdory nepříznivým okolnostem a nejrůznějším omezením, o vysokou úroveň knižní kultury. Nicméně i tento podnik si musel, ostatně jako všechna beletristická nakladatelství, vylepšovat ekonomickou bilanci vydáváním detektivek, které byly jistou zárukou finančního úspěchu.

Z nakladatelství dalších stran Národní fronty si výraznější podíl původní tvorby uchoval MELANTRICH (šéfredaktorem byl Karel Houba), ať již v obnovené tradiční edici *Poezie*, či zcela mimo edice (mj. Iva Hercíková, Ladislav Fuks, Vladimír Páral, Petr Skarlant, Alžběta Šerberová). Portréty českých klasiků 19. a 20. století i významných literárních badatelů i s edicemi ukázek zařazovalo nakladatelství nadále do knižnice *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti*.

Úspěšnou řadu redigoval Josef Špičák a posléze Karel Houba. V jejím rámci vyšly mimo jiné badatelsky původní biografie K. J. Erbena (Julius Dolanský), F. M. Pelcla (Josef Johannes), K. H. Máchy (Vladimír Štěpánek), Jana Gebauera (Theodor Syllaba), Aloise Jiráska (Jaroslava Janáčková), Boženy Benešové (Dobrava Moldanová), Jaroslava Vrchlického (Bohuš Balajka), Karla Čapka (František Buriánek), Růženy Svobodové (Jarmila Mourková), Jiřího Mahena (Štěpán Vlašín), Josefa Čapka (Jiří Opelík), Vladislava Vančury (Milan Blahynka), Viktora Dyka (Jaroslav Med), Bernarda Bolzana (Jaromír Loužil) a dalších.

O vydávání odborné a populárně naučné literatury se snažilo též nakladatelství VYŠEHRAĐ, jež se po roce 1970 zaměřilo na problematiku počátků křesťanské kultury a literatury v českých zemích (knižní práce Oldřicha Králíka, stěžejní edice *Kristiánovy legendy*, připravená Jaroslavem Ludvíkovským) a tématu zůstalo věrné až do listopadu 1989 (cenný soubor svatovojtěšských legend v edičním počínu Slavníkovci ve středověkém písemnictví z roku 1987). Snaha o netradiční pohled na české baroko (kniha J. P. Kučery a Jiřího Raka *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře* z roku 1985) vyvolala nepříznivou reakci strážců normalizačního pořádku. Přesto podnik v uvolněnější atmosféře druhé poloviny osmdesátých let v odvážnějších projektech pokračoval, zejména zásluhou redaktorů Jaroslava Vrbenského a Břetislava Daňka. Vydávání hodnotné české beletrie však spíše stagnovalo, větší význam mělo publikování titulů katolických autorů (Věroslav Mertl), stojících na samém okraji oficiální literatury.

Z krajských podniků minimalizovalo ideologické tlaky nejlépe mladé královéhradecké nakladatelství KRUH. Svůj regionalistický program opřelo o objevené



Jubilejní katalog ostravského nakladatelství Profil, grafická úprava Stanislava Böhma, 1982

edice starších tvůrců (Irma Geisslová, Jaroslav Havlíček, Jaromír John, Josef Kocourek), doplněné o současnou tvorbu (zejména Vladimír Brandejs a Jan Dvořák). Ostravský **PROFIL**, jehož ředitelem byl v letech 1972–78 spisovatel František Čečetka a poté textař angažovaných písní Ivan Šeiner, akcentoval současnou beletrii v edici poezie *Proud* a v prozaické řadě *Obzory*. Ve své činnosti spoléhal na poměrně silné autorské zázemí jak v oblasti krásné literatury (mj. Dušan Cvek, Jaromíra Kolárová, Zdeněk Křenek, Jaroslav Mazáč, Lydie Romanská, Marie Podešvová, Jitka Stehlíková, Miroslav Stoniš, Kar-

rel Vůjtek), tak v relativně rozsáhlé jazykovědné a literárněvědné produkci (Milan Blahynka, Vladimír Dostál, Jaromír Dvořák, Jaroslav Hubáček, Oldřich Králík, Marie Mravcová, Eduard Petrů, Jaroslav Sekera, Jiří Skalička), soustředěné od roku 1980 do edice *Slovo a čin*. V severních Čechách se po exemplární likvidaci libereckého nakladatelství stal ředitelem nově zřízeného **SEVEROČESKÉHO NAKLADATELSTVÍ**, sídlícího v Ústí nad Labem, prozaik Jan Suchl. Do programové řady *Nová próza* zařazoval kromě vlastní tvorby díla Oty Duba a Vladimíra Párala, z mladších autorů Václava Duška a Jiřího Švejdy. I ta krajská nakladatelství, která byla nejvíce zasažena normalizačními personálními i programovými čistkami (zejména českobudějovická **RŮŽE**, přejmenovaná v roce 1979 na **JIHOČESKÉ NAKLADATELSTVÍ**) oživovala od sklonku sedmdesátých let svou činnost spoluprací s krajskými pobočkami Svazu českých spisovatelů.

■ Samizdat

Frustrace z úplné ztráty publikačních možností, která se od roku 1971 stále zřetelněji ukazovala jako dlouhodobá, vedla vyřazené prominentní české spisovatele „přednormalizačního“ období, ale i nové autory, kteří nechtěli nebo nemohli oficiálně publikovat, k hledání alternativních edičních forem. Předčítání rukopisů na uzavřených schůzkách a jejich zprvu spontánní opisování pro úzký okruh přátel a zájemců postupně přerostlo v organizovanou a koncepční ediční práci. Při nedostupnosti rozmnožovacích i tiskařských zařízení a trestní postžitelnosti nepovoleného šíření textů naplňovaly kolující a dále opisované strojopisné kopie literárních textů funkci knižních vydání. Pro tuto

pseudonymem H. Rak tu publikoval Aleš Haman), práce historické (věnované Sabinovi, tzv. české otázce, druhé světové válce, ale i Komenskému) a také odborné studie z různých oborů společenských věd (texty Jana Patočky, Radima Palouše nebo Jiřího Pechara). Zhruba od druhé poloviny sedmdesátých let se v Petlici objevovaly i texty divadelních her (Pavel Landovský, Václav Havel, Zdena Tominová), sbírky fejetonů (např. sborník Československý fejeton/fejetón 1975–76).

K častěji publikujícím autorům patřili zejména Vaculíkovi generačně blízcí spisovatelé – Ivan Klíma, Pavel Kohout, Eva Kantůrková, Jan Trefulka, Jaroslav Putík a další, z mladších Jiří Gruša. Vedle spisovatelů již známých z šedesátých let se však v Petlici objevila rovněž jména autorů knižně debutujících: Jaroslava Hutky, Vlastimila Třešňáka, Sylvie Richterové, Zuzany Brabcové a dalších. Svou ediční činnost rozšířila Petlice i na zakázané autory ze Slovenska (Pavel Hružík, Dominik Tatarka, Ivan Kadlečík, Milan Šimečka). Ačkoli byla zaměřená na československou produkci, nebránila se ani drobným „výletům“ do překladové literatury (Shakespearův Jindřich IV. v překladech Zdeňka Urbánka). Petlice dokázala být až do svého zániku na konci osmdesátých let velmi inspirativní, často opisovanou edicí s konzervačním vydavatelským záměrem, který ovšem povzbuzoval a udržoval v českém kontextu domácí neoficiální literaturu.

Některé další významnější samizdatové edice, jež vznikaly i zanikaly až do konce osmdesátých let, se svými formálními znaky (ediční údaje, vazba, grafická úprava, výzdoba, obrazové přílohy) stále více blížily knižním vydáním.

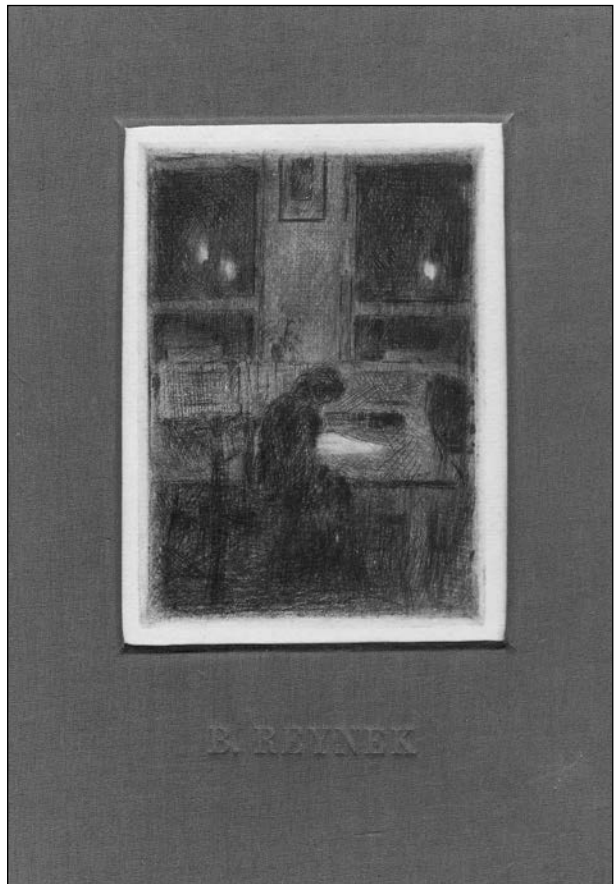
Roku 1975 založil Václav Havel s kruhem spolupracovníků (Olga Havlová, Ivan M. Havel, Daňa Horáková, Jan Lopatka aj.) EDICI EXPEDICE. Vaculíkovský koncept samizdatové edice Havel doplňoval rozšířením obrazu zakázané beletrie o další autory, pohybuující se v jiném okruhu – o underground a další mladší autory. Podstatnou část ediční činnosti zabíraly i texty z přírodních věd a esejistika (studie věnované C. G. Jungovi, texty Radima Palouše nebo Zdeňka Neubauera). Větší prostor se zde věnoval překladům, zejména Zdeňka Urbánka a Jana Vladislava.

Vladislav sám založil v roce 1975 vlastní samizdatovou edici KVART, kterou řídil až do svého nuceného odchodu do exilu v roce 1980. Kvart úzce spolupracoval s Edicí Petlice a více jak polovina z titulů vyšla v jejich „koedici“ (zejména eseje Františka Kautmana, Bedřicha Fučíka nebo Jana Patočky).

V roce 1978 možnosti neoficiálního vydávání rozšířily univerzální samizdatové edice KRAMERIOVA EXPEDICE 78, řízená Vladimírem Pistoriem, a POPELNICE Jiřího Gruntoráda. Obě zčásti přebíraly texty z předchozích edic, neboť jejich zakladatelé je chápali jako formu dalšího šíření vybraných textů mezi potenciálními zájemci. I tak se v jejich nabídce profilyovaly také zájmy jednotlivých vydavatelů: u edice Popelnice (která byla pojmenována ironicky slovem končící na -ice jako určitý způsob vymezení se v samizdatovém prostředí) bylo evidentní směřování k undergroundu, zatímco Krameriova expedice 78

se snažila přinést pohled na českou literaturu v širokém rozpětí od autorů undergroundu (Ivan M. Jirous) a folkových písničkářů (Vlastimil Třešňák, Jaroslav Hutka) až k textům autorů starších generací (Jiří Kolář, Jiří Gruša, Eva Kantůrková) s drobnými přesahy k překladům (Martin Buber, George Orwell, Isaac Bashevis Singer).

Sterilní ediční politika oficiálních nakladatelství i pokračující cenzurní praxe rozšiřovaly profil edic z původní a přeložené nepublikované tvorby i na opisy kdysi vydaných nedostupných titulů (George Orwell, T. R. Field, Ladislav Klíma). V pestrém spektru se postupně formovaly též soubory spisů a tematicky vyhraněné specializované řady. Spisy Jana Patočky vydávali od roku 1977 Ivan Chvatík, Jiří Němec a Petr Rezek, ucelené a profesionálně edičně připravené soubory českých katolických autorů Jana Čepa, Jakuba Demla, Bedřicha Fučíka a Jana Zahradníčka soustředilo samizdatové vydavatelství Rukopisy VBF, na němž se kromě zakladatelů Bedřicha Fučíka a Vladimíra Binara podíleli též Mojmír Trávníček a Radovan Zejda. Komponovanou vnitřní strukturu mělo



Svazek samizdatové edice
KDM – Kde domov můj
Z rukopisných překladů
Bohuslava Reynka,
vazba s Reynkovou grafikou
a reliéfním písmem, 1986

od roku 1978 vydavatelství KDM (Kde domov můj) Antonína Petruželky a Vratislava Färbra, které se – v samizdatu vzácně – soustředilo čistě na poezii, ať již na současnou (ediční řada *Básnické debuty*), či na jednotlivé básníky starší generace (Hermer Lilia, F. D. Merth, Zbyněk Hejda a zejména Ivan Blatný). V KDM byly vydány i překlady Bohuslava Reynka.

Na poezii se zaměřila ve své specializované řadě *Asyl* i edice ČESKÁ EXPEDICE Jaromíra Hořce, existující od roku 1979. Upozornila na sebe i dalšími edičními řadami vzpomínek (*Hlas*), studií (*Prostor*) a vlastní tvorby Jaromíra Hořce, poskytující tak přehledně takřka kompletní autorovo dílo. Absenci soudobé filozofické produkce v oficiálních nakladatelstvích suplovaly od roku 1978 edice NOVÉ CESTY MYŠLENÍ, redigované Radimem Paloušem, a od roku 1985 OIKÚMENÉ Ladislava Hejdánka.

Strnulá neměnnost oficiální ideologické doktríny fixovala propast mezi oficiální a samizdatovou nakladatelskou sférou a minimalizovala možnost návratu autorů samizdatu do nakladatelských edičních plánů. V obou strukturách publikoval Jaroslav Seifert a za cenu deformujících redakčních a autocenzurních zásahů i Bohumil Hrabal. Policejní a soudní perzekuce se u mediálně známých organizátorů samizdatových aktivit omezovala na zabavování publikací, drastické tresty však postihovaly neznámé a mimopražské aktivisty. Počátek osmdesátých let přinesl vznik vydavatelských center mladší tvůrčí generace (například edice při samizdatovém periodiku VOKNO, MOZKOVÁ MRTVICE Ivana Lampra, PRO VÍCE Víta Kremličky, jihlavské edice PREDIKACE a ČERVENÁ KARKULKA), která již zcela dobrovolně rezignovala na uplatnění v oficiálních nakladatelstvích a prohloubila tak rozštěpení publikační sféry na oficiální a alternativní. Kromě undergroundových edic mladé generace, šířících zejména vlastní tvorbu a díla Egona Bondyho, vznikaly v osmdesátých letech i specializované studijní edice při odborných časopisech (KNIHOVNA STŘEDNÍ EVROPY s beletristickou řadou, KNIŽNICE HISTORICKÝCH STUDIÍ, edice PROSTOR Aleše Lederera).

Kromě samizdatových edic a autorského „divokého“ samizdatu rozšiřovaného jen v nejužším okruhu přátel vznikaly i nejrůzněji zaměřené sborníky a almanachy. Výrazem snahy o reprezentativní obraz zakázaných autorů byl „almanach české literatury 1968–1978“ Hodina naděje (smz. 1978; Toronto 1980, ed. Jiří Gruša, Milan Uhde a Ludvík Vaculík) a sborník poezie Na střepech volnosti (smz. 1987; Mnichov 1989, ed. Jaromír Hořec). K jubileím jednotlivých spisovatelů vznikly sborníky Milý příteli... Egonu Bondymu k 45. narozeninám Invalidní sourozenci (smz. 1975), Nějakej vodnatelnej papírovej člověk (smz. 1977, ed. Pavel Zajíček, věnovaný Jiřímu Němcovi a Ivanu M. Jirousovi) či sborník Vladimíru Vokolkovi k sedmdesátinám (smz. 1985). Významné byly rovněž generačně pojaté sborníky, které soustředily tvorbu určité volné skupiny autorů (např. Křesťanská poezie, smz. 1987). Nejvýraznějším skupinovým samizdatovým sborníkem byl sborník nazvaný Už na to seru, protože to mám za pár (smz. 1985), který pro Edici

Expedice uspořádal Andrej Stankovič s cílem představit „výběr z prvních básnických knížek autorů narozených v padesátých a šedesátých letech“. Začínající autory soustředila například série tzv. Branických almanachů (smz. od roku 1986) nebo Almanach spolku Lidi (smz. 1989).

V prostoru mezi oficiálními nakladatelstvími a samizdatovými edičními aktivitami, jejichž produkce spolu s publikacemi exilových nakladatelství kolovala v omezeném, relativně uzavřeném okruhu, působilo několik legálních sdružení (zejména Český fonoklub Jonáš a Spolek českých bibliofilů v Praze), která v takzvaných zájmových nákladech, distribuovaných formálně jen pro členskou základnu vydavatele, znejišťovala striktně vymezené mantinely oficiálně povoleného prostoru. Nepsaná cenzurní kritéria zcela ignorovaly publikace Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR, v jejíž klubové edici **JAZZPETIT** vyšly kromě odborných hudebních titulů i eseje, prózy a studie Jindřicha Chalupického, Jaroslava Kladivy, Petra Rezka, F. R. Krause, Ludvíka Kundery, Josefa Kroutvora a díla francouzských autorů Borise Viana a Raymonda Queneaua v překladech Patrika Ouředníka. Existenci potlačované části tvorby Bohumila Hrabala připomněl Jazzpetit širší veřejnosti vydáním jeho prózy *Obsluhoval jsem anglického krále* v roce 1982. Legální činnost Jazzové sekce, obratně se kryjící členstvím v Mezinárodní jazzové federaci při hudební radě UNESCO, narušilo až vykonstruované obvinění jejích představitelů z nepovoleného podnikání v roce 1986, završené následujícího roku nepodmíněnými tresty v soudním procesu.

Navzdory tomu se v druhé polovině 80. let možnost uveřejňovat literární díla jako zájmový náklad, opírající se o některou z povolených organizací (často zaštitěnou Okresním kulturním střediskem nebo Okresní knihovnou) dále rozšiřovala. Díky proměně kopírovací techniky (nástupu xeroxu) pak bylo v této době i také o něco jednodušší – navzdory stálé snaze státu o kontrolu takových přístrojů – texty množit. V této době tak některé edice, například **PROTI VŠEM** Miloše Voláka a **PRAŽSKÁ IMAGINACE** Václava Kadlece, zaměřená na tvorbu Bohumila Hrabala a jeho okruhu a Hrabalem částečně i financovaná, již opouštěly



Obálka Josky Skalníka k vydání v Jazzové sekci, 1982

strojopisné opisy a začaly využívat právě kopírovací stroje. Ke konci osmdesátých let se zmínky o některých takto vydaných sbírkách a sbornících začaly objevovat i v oficiálně vydávaných periodikách.

V této době také vznikaly sborníky, které soustředily autory jak ze samizdatu, tak i oficiálně publikující. Příkladem může být sborník věnovaný básníku Jaromíru Zelenkovi, nazvaný Gebhartovský almanach (smz. 1986), který soustředil na téměř tři sta stranách texty autorů proskribovaných (Josef Hiršal, Josef Mlejnek, Ivan Wernisch) i oficiálně publikujících (Miroslav Huptych, Petr Kovařík, Jiří Rulf). Pro literaturu byly tyto aktivity podstatné, neboť spontánně dávaly dohromady násilně rozdělenou literaturu.

Literární časopisy

Nástup normalizace s sebou přinesl likvidaci prakticky všech kulturně orientovaných časopisů, sborníků a revuí, určených literatuře a umění. Nová periodika podléhala kontrole vládnoucí moci, postrádala výraznější profil a lišila se především v míře vstřícnosti vůči politickým orgánům. Oficiální literární prostor se stal pestřejším a zajímavějším až po polovině osmdesátých let v důsledku únavy komunistického režimu, dílčího politického uvolnění i generační proměny. Již dříve se však postupně formovala paralelní komunikační sféra, která disponovala řadou samizdatových sborníků a časopisů věnovaných kulturní problematice. Zároveň rostl význam exilových časopisů, s nimiž začali zakázaní autoři spolupracovat a jež se zejména v osmdesátých letech dostávaly i do rukou čtenářů v Československu.

■ Podmínky vydávání literárních časopisů a hlavní publicistické tendence

Mocenské zásahy na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zcela proměnily strukturu kulturních a literárních časopisů. Od jara 1969 do konce roku 1970 byla zastavena všechna literární periodika s celostátním dosahem i většina skupinově či regionálně vymezených revuí. O rok později skončil poslední kulturně orientovaný regionální časopis, královéhradecké Texty, a také Divoké víno, které publikovalo především poezii začínajících autorů. Kontinuitu si udržely pouze některé nakladatelské bulletiny a propagační periodika (např. O knihách a autorech, Novinky Odeonu, Nové knihy). Širokou škálu kulturně-politických týdeníků, měsíčníků a revuí věnovaných literatuře, dalším uměleckým oborům a filozofii postupně nahradil jediný časopis určený kultuře a politice, týdeník pro politiku, vědu a kulturu Tvorba, vycházející od léta 1969. Na podzim roku 1972 jej po dlouhých přípravách doplnil Literární měsíčník, oficiální tribuna nově ustaveného Svazu českých spisovatelů.

Od počátku sedmdesátých let se kulturně-politická publicistika v celostátních denících (zvláště v Rudém právu) i týdenících (komunistickou stranou vydávané listy Tribuna a Tvorba) zapojila do normalizace společnosti. Spíše než na literaturu a umění se kulturní časopisy soustředily na ideologickou

propagandu a výklad českého kulturního života v intencích aktuálních stranických postulátů. V souladu s politickým zadáním se vyrovnávaly s osobnostmi literární scény šedesátých let i s inspirátory demokratizačního procesu, přičemž často užívaly polopравdy, výmysly a denunce. Potřeba negovat literaturu a téměř veškeré umění šedesátých let se v literární komunikaci objevovala hluboko do osmdesátých let.

Teprve na sklonku sedmdesátých let se oficiální literární prostor začal generálně zřetelněji vyhraňovat, jak doložily například diskuse vedené na stránkách Tvorby. Tzv. pětatichtníci začali dominovat nejen v literatuře a literární kritice, ale usilovali též o získání vedoucích pozic v nakladatelských a časopiseckých redakcích. Výchozí pozici získali, když v roce 1982 začal vycházet literatuře vyhrazený časopis Kmen, nejprve jako příloha Tvorby, od roku 1988 pak samostatně. Politická a společenská konformita však zůstala pro literární časopisy nadále charakteristická i přes to, že i do nich příležitostně pronikaly „jiné“ názory. Jako celek ale nikdy nedospěly k míře politické nezávislosti, která v osmdesátých letech charakterizovala zejména moderní hudbě věnovanou Melodii nebo divadelní čtrnáctideník Scéna, který se v průběhu osmdesátých let velmi kriticky vyhranil a dával najevo nespokojenost se stavem divadelní, filmové i hudební oblasti. Předjal tak postoje, jež většina divadelních, filmových a hudebních tvůrců dávala najevo od roku 1987 a které manifestovala v listopadových dnech 1989, kdy na čas stanula mezi protagonisty převratných událostí.

V druhé polovině osmdesátých let se začala i v kulturní sféře prosazovat perestrojka, což s sebou přineslo částečnou rehabilitaci pomíjených témat a mírné, avšak stále sledované rozšiřování ideologických mantinelů. To bylo v době, kdy se v oficiálním literárním životě již zcela prosadila střední generace a literární publicistika díky této proměně i v důsledku dílčích posunů v politické atmosféře směřovala k větší otevřenosti. Vedle textů ambiciózní střední generace se na stránkách kulturních časopisů objevovaly práce značného množství autorů nyní už poměrně diferencovaného oficiálního literárního prostoru i jednotlivců, stojících na jeho okraji. Rozšiřovaly se též publikační možnosti některých výrazných tvůrčích individualit, vyloučených z veřejné komunikace na prahu sedmdesátých let.

V porovnání s oficiálními periodiky vypovídaly samizdatové časopisy, zajišťující komunikaci uvnitř paralelního prostoru, o potřebě obsáhnout co nejširší okruh problémů i o značné názorové diferenciaci. Své kulturní a literární sborníky měla undergroundová scéna, surrealisté i další okruhy, včetně vědeckých skupin (historikové, sociologové). Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let začaly vznikat kulturní revue, které usilovaly sjednotit roztržštěný disident a pokoušely se soustavněji představit paralelní kulturní aktivity (Spektrum, Obsah, Kritický sborník). Myšlenku, že česká literatura je pouze jedna, a tudíž je třeba propojit všechny tři její uměle vytvořené proudy, se snažil

naplňovat exilový *Obrys*, aniž byl ovšem plně akceptován směry, k nimž se obracel. V průběhu osmdesátých let se rozšířily možnosti počítačového zpracování i xerografie, což umožnilo vydávat samizdatové časopisy nejen v tištěné podobě, ale také výrazně zvýšit jejich náklad (například *Revolver Revue* dosáhla počtu až 500 exemplářů). Ve stále větší míře se do Československa dostávala též exilová periodika.

■ Významná literární a kulturní periodika

Oficiální kulturní publicistika byla především ideologickým nástrojem komunistické strany. I literární kritika zveřejňovaná v celostátních denících tak přímo či nepřímo prosazovala postuláty stranické kulturní politiky. Formy její prezentace na stránkách denního tisku byly rozmanité, od prohlášení vládních a stranických institucí i tvůrčích organizací přes rozhovory s jejich představiteli až po recenze vyzdvihující díla politicky exponovaných autorů. Ačkoli kulturní problematika zaujímal v rozsahu *RUDÉHO PRÁVA* fakticky jen nevelký prostor, snažil se právě tento tiskový orgán určovat a korigovat ideovou linii soudobého uměleckého života. V klíčových chvílích zveřejňoval zastrašující kampaně (například na začátku normalizace prohlášení loajálních novinářů a umělců, v roce 1977 zahájil tažení proti Chartě 77 a dal popud k prohlášením tzv. Anticharty). Kulturní rubriky jednotlivých listů se po celá sedmdesátá a osmdesátá léta nedokázaly a ani nemohly ze sevření oktrojované stranické politiky vymanit, přesto však bylo zřejmé, že redakce ostatních deníků a periodik nenásledovaly bezmyšlenkovitě militantní tón *Rudého práva*, *Tribuny* a *Tvorby*.

Autonomnější hodnocení soudobé literatury a připomínání tradičních hodnot českého i světového umění přinášela kulturní rubrika *LIDOVÉ DEMOKRACIE* (publikovali zde např. Věroslav Mertl, Josef Heyduk, František Knopp). Mladší literárněkritická generace, která si vydobyla prostor ve *SVOBODNÉM SLOVU* (Jan Lukeš, Petr Kovařík) a v *ZEMĚDĚLSKÝCH NOVINÁCH* (Vladimír Novotný, Vladimír Macura, Jiří Rulf), se zaměřila především na práce nastupujících básníků a prozaiků. Z jejich příspěvků bylo patrné, že se snaží názorově i stylisticky odlišit od referativní šedi a ideologických klišé, příznačných pro komunistický tisk. Jan Lukeš se jako kritik uplatnil načas i v odborářské *PRÁCI*, kde kulturní rubriku určitou dobu ovlivňoval divadelní publicista Jan Kolář.

Mezi lety 1971–76 vycházela v *Tvorbě* jednou měsíčně příloha *LUK: LITERATURA – UMĚNÍ – KRITIKA*, do níž se přesunulo těžiště literárněteoretické a recenzní tvorby. V letech 1974–76 byla součástí časopisu také příloha *DIVADELNÍ TVORBA*.

LITERÁRNÍ MĚSÍČNÍK, vydávaný v letech 1972–90 s podtitulem *Orgán Svazu českých spisovatelů*, se do normalizace literárního života zapojil ihned při svém

zrodu. Svým formátem i profilem odkazoval k sovětským „tlustým“ literárním revuím i k podobě časopisů *Nový život* a *Plamen*. Na jeho profilaci se výrazně podílela redakční rada (složená zejména ze stranických ideologů, marxistických teoretiků a „spisovatelů-normalizátorů“), která jej s výjimkou prvního čísla řídila. Šéfredaktorem byl Josef Rybák, po něm od roku 1974 Oldřich Rafaj a v roce 1989 Vladimír Kolár; funkci zástupce šéfredaktora postupně zastávali Svatoslav Svoboda, Marie Kožnarová, Alena Plavcová a Vladimír Janovic.

V náplni časopisu převažovala kulturně-politická a ideologická témata nad původní beletristickou tvorbou a literární vědou a kritikou. Nezanedbatelnou část téměř každého čísla zabíraly kulturně-politické úvodníky, jubilejní články, stati k politickým výročím, materiály z jednání státních i stranických konferencí a ze sjezdů i zasedání Svazu českých, resp. československých spisovatelů. Tento směr podporovala též rubrika *Dokumenty*, v níž byly připomínány emblematické osobnosti levicové kultury (Zdeněk Nejedlý, S. K. Neumann aj.). Literární kritika dbala o „socialistický charakter literární tvorby“, což ilustrovala jména předních přispěvatelů, mezi něž náleželi Vladimír Brett, Josef Hrabák, Václav Pekárek, Ladislav Štoll a Jiří Taufer. Během sedmdesátých let se časopis ještě vyrovnával s literárními tendencemi předchozího desetiletí (zvláště ve statích Milana Blahynky o *Tváři*, *Orientaci* a *Sešitech* pro mladou literaturu, respektive *Sešitech* pro literaturu a diskusi, a v další vlně výpadů proti strukturalismu, → s. 170, kap. *Myšlení o literatuře*). Literární kritika si všímala především oficiální soudobé prozaické a básnické tvorby starších autorů (v rubrikách *Knihy Literárního měsíčníku* a *Portrét Literárního měsíčníku*). Do českého kontextu uváděla literatury ostatních socialistických zemí i tvorbu některých levicově orientovaných spisovatelů a teoretiků „západního světa“.

Od roku 1976 doprovázela každé číslo *Literárního měsíčníku* příloha *DÍRNA*, zamýšlená jako tribuna mladších a debutujících beletristů, jejichž tvorba většinou odpovídala požadované estetické linii. Pravidelné místo náleželo též problematice slovenské literatury. Poměrně soustavně seznamoval *Literární měsíčník* čtenáře s oficiálními či tolerovanými projevy výtvarného umění, zvláště s grafikou a fotografií. Na rozhraní osmdesátých a devadesátých let se redakce snažila časopis oživit, pozvednout úroveň jeho beletristické části a zaměřit se na výrazné soudobé práce (v několika pokračováních otiskla například *Rozhovory s útekem Bány Basikové*). Přes zřetelné změny v koncepci v polovině roku 1990 *Literární měsíčník*, respektive *Literární revue*, jak se časopis přejmenoval, zanikl.

Stranickému pojetí kulturní publicistiky stál nejbližší týdeník *TVORBA* (1969–91), který vydávalo vydavatelství ÚV KSČ, respektive koncern Rudé právo. Zpočátku *Tvorba* odkazovala – jako ostatně většina deníků i časopisů – ke ideálům Pražského jara, záhy se však její rétorika změnila a pod řízením Jiřího Hájka (1969–76) se – vedle *Tribuny* – stala periodikem prosazujícím nesmlouvavý normalizační kurz. Profil časopisu určovala redakční rada složená převážně

1] Literární měsíčník

Z OBSAHU: Jak to bylo s českým profitaštickým odbojem (str. 10—11) ● Občané a kriminalita (str. 5) ● Urbanismus a životní prostředí města (str. 4) ● Společná cesta našeho a bulharského lidu (str. 7) ● Etiopie roku 2 (str. 6) ● Perspektivy mladých výtvarníků (str. 9) ● Demokratický socialismus — nástroj antikomunismu (str. 15)

tvorba

TÝDENÍK PRO POLITIKU,
VĚDU A KULTURU

22. LEDNA 1975
CENA 2,- Kčs

4

6 týdeník
Svazu českých
spisovatelů
11. února 1988
Cena 2,50 Kčs

kmen

Přečtete si:
— O slávě českého skla
— Verše Jiřího Žáčka
— 60 let Ajtmatova
— Plechový striptýž

Proletáři všech zemí, spojte se!



tribuna

týdeník pro ideologii a politiku ● ročník 4 19 10. května 1972 ● Kčs 1,50

Hlavičky oficiálních časopisů pro literaturu a kulturu

ze stranických ideologů a reprezentantů normalizačního literárního života (po Hájkovi se šéfredaktorem stal Jaroslav Kořínek, od roku 1987 Jaroslav Čejka a ve zlomovém období 1989–90 řídil časopis Ivan Matějka). Kulturní publicistika se v Tvorbě prostupovala s ideologickými materiály; otiskovala například přílohy pro stranické vzdělávání, informovala o zasedáních vládních, stranických i tvůrčích institucí, politická problematika dominovala i rozhovorům a esejům) a účelovým interpretacím kulturního dění. Přesto na jejích stránkách na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vystoupil jako mladý nespokojený kritik Jan Lukeš.

Po založení literárněkritické přílohy Tvorby Kmen v roce 1982 se příspěvky reflektující literární dění soustředily na jeho stránky, literatuře se Tvorba



Redaktoři Ondřej Neff a Karel Sýs
nad prvním číslem Kmene, 1988

začala více věnovat opět až po osamostatnění Kmene. Tehdy se přihlásila k podnětům perestrojky a začala uveřejňovat polemiky i reportáže dotýkající se diskutovaných společenských problémů, například ekologie. Publikací možnosti nabízela rovněž některým spisovatelům, zvolna se vracejícím do oficiálního literárního života, Miroslavu Holubovi a jiným. Přesto i na sklonku osmdesátých let zůstávala Tvorba časopisem, jenž působil v intencích stranické kulturní politiky.

Literární týdeník **KMEN** vycházel od roku 1982 jako příloha Tvorby a od roku 1988 samostatně jako orgán Svazu českých spisovatelů (do roku 1987 v jeho čele stál Jaroslav Čejka a poté až do listopadu 1989 Karel Sýs). Ambicím prestižního literárního týdeníku odpovídala zánrově rozmanitá skladba časopisu. Vedle statí o zásadách tvorby přinášel informační rubriky, referující

o svazovém životě a o kulturních jubileích, rozhovory s českými i zahraničními spisovateli a literárními vědci a publikoval reportáže z literárních festivalů i dalších mezinárodních setkání. Místo zde našly rovněž literárněteoretické a literárněhistorické studie a úvahy. Samostatné rubriky se zabývaly divadlem, filmem a výtvarným uměním.

Velký rozsah časopisu otevíral prostor pro autory nejrůznějšího ražení a smýšlení. Politicky správné zaměření periodika jako celku zajišťovalo to, že začalo vycházet jako příloha Tvorby vydávané komunistickou stranou a také fakt, že na něj dohlíželi přední normalizátoři. Autorem programu časopisu a předsedou redakční rady byl Jiří Taufer (později Josef Rybák). Stejně jako v případě Tvorby značnou část jeho rozsahu proto vyplňovaly kulturně-politické statí a recenze z pera opor tehdejší oficiální literatury (Jiří Hájek, Hana Hrzalová, Vítězslav Ržounek, Milan Blahynka, Vladimír Brett, Vladimír Dostál, Josef Hrabák, Miloš Pohorský, Oldřich Rafaj, Sáva Šabouk, Štěpán Vlašín), jakož i informace o dění ve Svazu českých spisovatelů.

Členy redakce Kmene ovšem byli příslušníci střední generace, pro niž se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vžilo označení „pětatřicátníci“ a kteří

měli tendenci profilovat jej jako časopis generační. Značný prostor zde proto dostávali autoři jako Petr Cincibuch, Jaroslav Čejka, Michal Černík, Jaroslav Holoubek, Jaromír Pelc, Josef Peterka, Petr Skarlant, Karel Sýs, Josef Šimon, Pavel Vašák či Jiří Žáček, kteří tu zveřejňovali kratší prózy, básně, esejistiku i literární kritiku. Kmen však s větší či menší ostražitostí prezentoval i další jména a názory. Publikovali zde další recenzenti a esejisté rozmanitých názorů, například Blahoslav Dokoupil, Pavel Janoušek, Vladimír Macura, Petr A. Bílek, Zbyněk Vybíral a další.

Po oddělení Kmene od Tvorby ovšem značná část liberálněji smýšlejících autorů publikovala spíše v Tvorbě, neboť Kmen se navzdory atmosféře všeobecného uvolňování pod vedením Karla Sýse stále držel linie oficiální svazové politiky, tedy názoru, že změny a uvolňování nesmí narušit daný politický status quo. Sám Karel Sýs pak ostře vystupoval proti všem svobodomyšlnějším názorům (článek Vymknuta z kloubů, Kmen 1988, č. 21).

V druhé polovině osmdesátých let vzniklo několik pokusů rozšířit škálu svazových literárních časopisů o časopis brněnský a časopis věnovaný mladé literatuře. Snaha založit časopis vydávaný brněnskou pobočkou Svazu českých spisovatelů vyvrcholila v roce 1985, kdy vyšlo (jako příloha Zpravodaje Národního výboru) jediné, nulté číslo revue **ROK (REVUE OTEVŘENÉ KULTURY)**. Projekt široce koncipovaného kulturního periodika se záběrem od literatury přes divadlo a film až po výtvarné umění (který svou strukturou navazoval a zčásti též okruhem přispěvatelů měl navazovat na tradici časopisu Host do domu) byl zamítnut. Druhé kolo snahy o vznik „revue otevřené kultury“ se proto již odehrálo mimo centrální spisovatelskou instituci a účastnil se ho i šéfredaktor zrušeného Hosta do domu Jan Skácel. Až v roce 1990 také vyšlo – pod redakcí Vladimíra Křivánka – první číslo **INCIÁL**, revue určené mladé literární generaci, jejíž přípravy na půdě Svazu sahaly až do půlky osmdesátých let. Obavy svazových a stranických orgánů z ustavení takového publikačního prostoru pro mladé potvrdilo i to, že ještě dříve, než časopis začal vycházet, se v jeho čele vystřídal několik šéfredaktorů.

Regionální kulturní časopisy přestaly vycházet na prahu sedmdesátých let. Později některá krajská či okresní centra prosadila vydávání periodik věnovaných kultuře a umění, zpravidla ale vždy pod patronací příslušného regionálního výboru KSČ či národního výboru. **OSTRAVSKÝ KULTURNÍ MĚSÍČNÍK (1976–82, 1983–90 s tit. KULTURNÍ MĚSÍČNÍK)** plnil především informační úlohu. V tomto období byl jediným regionálním kulturním časopisem a pochopitelně sledoval linii kulturní politiky KSČ. Vedle zpravodajství o kulturních akcích v Severomoravském kraji publikoval také původní beletrii a literární kritiku převážně moravských autorů.

Kontinuitu si od šedesátých let zachovala většina nakladatelských bulletinů, almanachů a informačních periodik, věnovaných knižnímu obchodu. Čtvrtletník **O KNIHÁCH A AUTORECH (1954–90)**, který vydávalo nakladatelství

Československý spisovatel, se snažil alespoň v první fázi své existence udržet vysoký standard. Kromě informací o aktuálních počinech nakladatelství (ediční plány, obsáhlé anotace nových knih, ukázky z publikací) otiskoval i rozhovory se spisovateli, redaktory i výtvarníky a v menší míře také drobné literárněvědné práce (Emanuel Frynta, Miloš Pohorský, Radko Pytlík aj.). Poezii vydávanou nakladatelstvím Československý spisovatel představoval čtvrtletník **LISY KLUBU PŘÁTEL POEZIE** (1961–90), který ve sledovaném období výjimečně přinášel i literárněhistorické stati (Zdeněk Pešat, Ludmila Lantová).

KURÝR ODEONU (1969–90) se v prvních číslech profiloval spíše jako literární magazín než nakladatelský bulletin. Vycházel v novinovém formátu zprvu jednou, poté dvakrát i třikrát do roka; vedle informačních rubrik přinášel kritické reflexe knižní produkce nakladatelství. Grafika a výtvarný doprovod bulletinu nezapřely typografickou tradici šedesátých let.

KVART nakladatelství Svoboda (1967–90) vycházel většinou jednou ročně a informoval prakticky pouze o připravovaných knihách, edičních řadách a jednotlivých tvůrcích. Nakladatelství literatury pro děti a mládež Albatros vydávalo bulletin nesoucí jeho jméno s podtitulem *Opravdové noviny pro děvčata a chlapce* (1974–90). Bulletin měl především informační charakter a nezastíral ambici získávat děti pro kultivované čtenářství.

O aktuálních nakladatelských počinech souhrnně informoval týdeník **NOVÉ KNIHY** (1960–2001), zveřejňující základní bibliografické údaje o vydávaných publikacích. Pravidelně otiskoval ediční plány jednotlivých nakladatelství i recenze nových titulů. V menší míře tiskl také medailony některých autorů a nezanedbával ani další publicistické žánry, například fejetony. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se pod redakcí Josefa Jelena začal časopis vyhraňovat jako literárněkritická tribuna, i nadále však převažoval jeho informační a propagační charakter.

Těžiště magazínu **VÝBĚR Z NEJZAJÍMAVĚJŠÍCH KNIH** (1966–91, od 1987 jako čtvrtletní příloha *Nových knih*) tvořily ukázky z připravovaných knižních titulů. Vedle úvah o žánrech a rozhovorů se spisovateli zde našly místo i rubriky vysloveně oddechové (horoskopy, křížovky, kvízy či recepty). Jiné zaměření měl čtvrtletník **DUHA** (od 1987), určený knihovnám, knihkupectvím a nakladatelstvím. Kromě knihovnických a knihovědných informací sledoval literární dění na Moravě, informoval o publikacích, konferencích a literárních akcích a otiskoval ukázky z připravovaných prací moravských autorů i recenze moravských knižních novinek.

Na okraji tzv. šedé zóny se pohybovaly časopisy, vydávané zájmovými organizacemi, mnohdy pod záštitou Socialistického svazu mládeže. Patřily sem hudební a sci-fi časopisy (mj. *Portýr*, *Ikarie XB*), tedy tzv. fanziny, ale také tituly leckdy přesahující úzký okruh spřízněných čtenářů. Takový byl například „nepravidelník“ **JONÁŠ**, vydávaný fanoušky divadla Semafor, ve kterém se ještě začátkem sedmdesátých let objevovaly fejetony Ludvíka Vaculíka.

Na sklonku osmdesátých let se celkové uvolnění poměrů v Československu projevilo i vznikem nových periodik, která fungovala mimo běžné vydavatelské mechanismy. Většina z nich měla polooficiální charakter; vydávaly je větší skupinky mladých lidí, jejichž aktivity zastřešovaly různé společenské organizace, zejména místní pobočky ROH či SSM. V průběhu let 1988 a 1989 vznikla taková periodika jako Kavárna A.F.F.A., vydávaná Svazem socialistické mládeže Akademie múzických umění, či občasník ARCH A5, který zastřešovalo ROH Sigma a olomoucká organizace SSM a který vycházel jako metodický materiál pro potřeby tamního Literárního klubu. Tato polooficiální periodika měla rozmanitý charakter i úroveň. Některá se soustředila na publikaci původní tvorby začínajících autorů (Arch A5), v jiných byl hlavní důraz zaměřen na kritickou reflexi stávajících poměrů v kultuře (Kavárna A.F.F.A.).

Především informační úlohu plnily interní časopisy některých sdružení a institucí, obvykle vydávané pouze pro členskou základnu, a počítající tudíž s omezeným dosahem. ZPRÁVY SPOLKU ČESKÝCH BIBLIOFILŮ V PRAZE (od 1973) tiskly vedle drobných glos ze spolkového dění i původní práce autorů, kteří



Obálka studentského časopisu, 1988

nemohli oficiálně publikovat (básně Miroslava Červenky, Ludvíka Kundery, Ivana Slavíka a Karla Šiktance, vzpomínky Zdeňka Kalisty, Bedřicha Fučíka či Jaroslava Seiferta), a přibližně od počátku osmdesátých let se začaly soustavně věnovat literárněhistorické tematice (příspěvky Ivana Slavíka, Mojmíra Trávníčka, Pavla Trosta, Aleše Hamana, Alexandra Sticha ad.). Obdobným vývojem prošel též ZPRAVODAJ SPOLEČNOSTI BRATŘÍ ČAPKŮ (od 1976). Zprávy o počinech spojených se jmény Karla a Josefa Čapka doplnily v průběhu let literárněhistorické a uměnovědné práce i překlady textů zahraničních badatelů. Literárněvědné studie autorů oficiálních i těch, jimž bylo zamezeno publikovat pod vlastním jménem, se objevily i v několika jubilejních sbornících SLOVO A HLAS (1978, 1983, 1988), které vydala pražská poetická vinárna Viola.

Normalizační restriktce zasáhly i odborná literárněvědná periodika. Současně s personálními změnami v Ústavu pro českou literaturu, respektive Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, došlo k proměně redakce i autorského okruhu časopisu ČESKÁ LITERATURA (v letech 1968–70 byl jejím vedoucím redaktorem Miroslav Červenka, kterého vystřídal Josef Hrabák, v rozmezí let 1972–81 ji vedl Ladislav Štoll a poté až do roku 1989 Hana Hrzalová). Ještě na počátku sedmdesátých let pokračoval časopis ve zpřístupňování překladů stěžejních textů soudobých literárních teoretiků (Tzvetan Todorov, Michail Bachtin aj.). Brzy však – stejně jako v padesátých letech – začal zveřejňovat příspěvky ideologického rázu (včetně tematických čísel k politickým výročím a jubileím emblematických osobností marxistické literární vědy a publicistiky, například Julia Fučíka, Zdeňka Nejedlého či Ladislava Štolla) a pozornost směřoval především k problematice meziválečné avantgardy, socialistického realismu a marxistické kritiky (Hana Hrzalová, Ladislav Štoll, Milan Blahynka, Vladimír Dostál, Štěpán Vlašín, Milan Zeman). Často byly publikovány přeložené stati bohemistů z jiných socialistických zemí, zvláště ze Sovětského svazu. Až na počátku osmdesátých let se na stránkách České literatury začala zřetelněji prosazovat mladší a nejmladší badatelská generace (Petr Čornej, Daniela Hodrová, Pavel Janoušek, Jan Jiroušek, Vladimír Macura aj.).

Uměnovědná revue ESTETIKA (od počátku sedmdesátých let ji postupně vedli Jaroslav Volek, Sáva Šabouk, Dušan Šindelář a Jiří Bajer), která se zaměřovala především na problematiku teorie umění, se ocitla pod silným normalizačním tlakem. Jeho důsledkem byla ostrá kritika strukturalismu, k němuž se v šedesátých letech periodikum hlásilo. V průběhu osmdesátých let se časopis opět otevíral soudobým metodologiím. Z literárních vědců zde publikovali například Květoslav Chvatík, Aleš Haman, Miroslav Procházka, Zdeněk Mathauser, Zdeněk Pešat či Daniela Hodrová.

Když došlo počátkem sedmdesátých let k pronikavému oslabení literární historie, našla tato disciplína alespoň částečnou publikační platformu ve sborníku LITERÁRNÍ ARCHIV, vydávaném Památkem národního písemnictví. V letech 1966–74 jej vedl Jaromír Loužil, po něm pak Antonín Boháč, Lubomír

Vaculík (známější jako spisovatel s pseudonymem Lubomír Tomek) a Jarmila Mourková. Na rozdíl od České literatury se sborník více věnoval české literatuře 19. století (monotematická čísla věnovaná Josefu Jungmannovi, Bernardu Bolzanovi či Otokaru Březinovi), zdůrazňoval ovšem materiálový zřetel (publikování ucelených souborů korespondence apod.). Staršímu českému písemnictví a knihovědné problematice byl určen sborník STRAHOVSKÁ KNIHOVNA, vycházející péčí stejné instituce v letech 1966–86 (redaktorem byl po většinu času Pravoslav Kneidl). Studie o české literatuře středověku i raného novověku zde uveřejňovali například Jaroslav Kolár, Oldřich Králík, Vladimír Kyas, Jan Lehár, Jan Martínek, Bohumil Ryba a Zdeňka Tichá, zatímco problematice první poloviny 19. století se věnovali především Růžena Grebeníčková, Josef Johanides a Mojmír Otruba.

Studiím o starší česky a latinsky psané literatuře v českých zemích zůstávaly tradičně otevřeny LISTY FILOLOGICKÉ (v sedmdesátých a osmdesátých letech byl jejich vedoucím redaktorem Josef Hrabák, od roku 1988 Helena Kurzová), mezi jejichž přispěvatele náleželi Oldřich Králík, Vladimír Kyas, Jan Lehár, Eduard Petruš, Emil Pražák, Jaroslav Kolár a Anežka Vidmanová. Zvýšená pozornost věnovaná osobnostem Jana Husa a Jana Amose Komenského byla dána vydáváním jejich spisů. Filologické a literárněvědné příspěvky doplňovaly též textologické stati a pramenné studie o rukopisech a starých tiscích. Zřetelný příklon ke knihovědné a ediční problematice v sedmdesátých letech prodělal SBORNÍK NÁRODNÍHO MUZEA – ŘADA C – LITERÁRNÍ HISTORIE.

Pro druhou polovinu sedmdesátých let byla charakteristická zvýšená aktivity několika regionálních institucí, které dokázaly, díky dobrým kontaktům s místními politickými a správními orgány, rozvíjet bádání na dílčích specializovaných úsecích lépe než v Praze a zároveň získat pro spolupráci špičkové odborníky. Tak tomu bylo například v Uherském Brodě, kde agilní Muzeum J. A. Komenského vydávalo dvakrát ročně interdisciplinárně pojatý časopis STUDIA COMENIANA ET HISTORICA, věnovaný nejen komeniologické problematice, ale také širšímu studiu 16.–17. století s důrazem na kulturní poměry. Objevovaly se tu pochopitelně i práce literárněhistorické, zaměřené na humanistické a barokní písemnictví (např. Jaroslav Kolár, Milan Kopecký), i filozofické, včetně textů režimu nepohodlných autorů (Robert Kalivoda). Obdobnou roli sehrál v oblasti výzkumu pozdního středověku sborník HUSITSKÝ TÁBOR, který vycházel od roku 1978 a v němž literárněhistorické stati a recenze publikovali Jaroslav Kolár, Amedeo Molnár, Pavel Spunar, Petr Čornej, Anežka Vidmanová a jiní. Zrod těchto i dalších periodik byl zákonitou reakcí na jednostrannou a politicky motivovanou preferenci tematiky 20. století v centrálních vědeckých časopisech.

Literárněhistorické práce o dílech a tvůrcích české i světové literatury nacházely místo v převážně lingvisticky zaměřeném ČASOPISU PRO MODERNÍ FILOLOGII. Toto periodikum bylo v letech 1972–90 sloučeno se sborníkem

PHILOLOGICA PRAGENSIA a vycházelo pod sdruženým titulem **PHILOLOGICA PRAGENSIA – ČASOPIS PRO MODERNÍ FILOLOGII**.

Časopis **SVĚTOVÁ LITERATURA**, který v šedesátých letech soustavně představoval jednotlivé národní literatury a zprostředkoval kontakt českého kulturního prostředí se soudobou zahraniční produkcí, ustoupil na začátku sedmdesátých let normalizačnímu ataku, který se prosadil poté, co Jana Vladislava a Josefa Kadlece vystřídala v roce 1971 nová redakce pod vedením Svatopluka Horečky. Časopis se nově soustředil především na prezentaci literatur socialistických zemí a teprve s dlíším uvolněním na počátku osmdesátých let se mezi překladateli objevili například Pavel Šrut a Jan Zábřana. Tehdy se na stránky Světové literatury vrátily také ukázky ze západních literatur. V roce 1973 začal vycházet časopis **SOVĚTSKÁ LITERATURA**, který od prvního čísla podporoval a utvrzoval normalizační trend. V osmdesátých letech, kdy se v perestrojkovém Sovětském svazu výrazně rozšířil prostor pro diskusi, však časopis původní poslání pozvolna ztratil. Pro československé prostředí, stále sužované ideologickou rigiditou, se stal velmi inspirativním, především zásluhou uveřejňovaných překladů sovětské beletrie, a to nejen ruské (Čingiz Ajtmatov, Anatolij Bělov, Vasil Bykov, Jurij Dombrovskij, Nodar Dumbadze, Vladimir Vysockij, Jelena Petruševská).

■ Samizdatová periodika

První časopisy, tradičně označované jako samizdatové, se pohybovaly na pomězi sborníků či almanachů. V jejich redakcích a redakčních radách působily především autorské osobnosti, které Husákův režim považoval z nejruznějších důvodů za nežádoucí. Jedním z těchto almanachů byly **HYPERBIBLIOLIE**, které v letech 1973–74 vydával Ludvík Kundera a jež navazovaly na **ALMANACH Q**, vycházející ještě roku 1970 oficiálně v Brně. Dvanáct čísel sborníkového charakteru těžilo ze společného tématu uměleckého zpracování ročních dob a střídalo se s tzv. Volným sebráním, což byla tematicky nevymezená čísla, vyplněná novou tvorbou zakázaných autorů, výtvarníků i spisovatelů. Almanach, jehož náklad se pohyboval kolem třiceti kusů, zanikl v roce 1975 po zásahu Státní bezpečnosti.

Výraznější nástup časopiseckého samizdatu lze sledovat až po vystoupení Charty 77, kolem které se vytvořil širší okruh autorů i čtenářů. Brzy vznikl časopis **SPEKTRUM** (1977–79), přinášející vedle původní tvorby básnické (mj. Karel Šiktanc, Ivan M. Jirous, Emil Juliš) a prozaické (Ivan Klíma, Alexandr Kliment, Karol Sidon) také recenze samizdatové a exilové literatury, historické studie a překlady (např. Kurt Vonnegut, Milan Kundera, Martin Heidegger). Spektrum zaniklo po třech číslech v roce 1979, ale výrazně pomohlo při formování dalších samizdatových aktivit. (Časopis vyšel v reprintu v letech 1978–81 nákladem londýnského časopisu *Index of Censorship*.) Dá-li se

hovořit o nástupcích Spektra, pak to byly časopisy Obsah, Prostor a Kritický sborník.

Měsíčník **OBSAH** (1981–89) vznikl v souvislosti se samizdatovou knižní Edicí Petlice. Podobný autorský okruh, jako se soustředil kolem Spektra (Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Alexandr Kliment), se časem rozšířil o Václava Havla, Ivu Kotlebovou, Zdeňka Urbánka, Miroslava Červenku, Milana Šimečku a další. V Obsahu, vznikajícím tak, že každý z autorů přinesl na schůzku příslušný počet kopií a ty předal ostatním, se prezentovala celá žánrová škála zakázaných autorů, výjimečnou pozici

časopisu potvrzovaly i eseje a studie Václava Černého a Milana Jungmanna. Vědomou návazností na někdejší oficiální Literární noviny potvrzovaly fejetony Ludvíka Vaculíka, odborné historické studie i příspěvky o hudbě a výtvarném umění. Někteří autoři Obsahu na samém sklonku osmdesátých let částečně přešli do redakce Lidových novin.

Na jiný časopis z druhé poloviny šedesátých let, Tvář, od roku 1981 vědomě navazoval samizdatový **KRITICKÝ SBORNÍK**. Na jeho formování se podíleli zejména Jan Lopatka, Josef Vohryzek, Miloš Rejchrt a Luboš Dobrovský. Studie literárněvědné povahy byly v Kritickém sborníku vždy doplňovány příspěvky filozofickými (mj. Zdeněk Neubauer, Rudolf Starý), umělecko-historickými (např. Jindřich Chaloupecký, Zdeněk Vašíček) i filologickými (Karel Palek pod pseudonymem Petr Fidelius). Podstatnou složku tvořily polemiky, diskuse a recenze, které podávaly vcelku plastický obraz o knižní produkci samizdatu, exilu i oficiální scéně. Filozofii, dějinám umění i dalším humanitním vědám se ještě soustředěněji než Kritický sborník věnovala revue **PROSTOR** (od 1982). I v ní vycházely texty českých a zahraničních autorů, respektive stati z oblasti komunistickým režimem zakazovaných myšlenkových směrů a vědeckých metod (fenomenologie, psychoanalýza).

Více než předchozí tituly promlouvaly k širší čtenářské obci undergroundové časopisy a sborníky. Tato periodika nebyla tolik zatížena politikou a sepětím s literaturou konce šedesátých let. Časopisy a revue undergroundového spektra byly velmi rozmanité, sahaly od okruhu kolem The Plastic People of the Universe (zejména Vokno) až po východní filozofii ovlivněný Antagon.

VOKNO (1979–95), jehož vydavateli byli František „Čuňas“ Stárek a Ivan „Magor“ Jirous, se (stejně jako undergroundová komunita) vymezovalo vůči

	str.
O B S A H	
Johana Janů: Secesní žena a Žena dnešní	2
Petr Pithart: Hory na cestě k Mohamedovi	3
Ivan Klíma: Lenka	15
Eda Kriseová: Co je nového v blázinci	
BŘEZEN	39
Johana Janů: Rozhovor a básně	44
Alexandr Kliment: Vysvětlení	58
Eda Kriseová: Paří smečka	69
Milan Uhe: Vážený, milý Zdeňku Rot-rekele	75
Ludvík Vaculík: Hodiny náboženství katechety Dietla	83
Jan Trefulka: Vražda po česku	86
Ivan Klíma: Hrdina naší doby	94
Ludvík Vaculík: Jaro je tedy	100

Revue Obsah 1981, č. 3–4



KNIŽNÍ ZPRAVODAJ

co nového

v samizdatu



?

SCRUTON, Roger: Smysl konzervatismu

(Bez udání místa a roku, 271, s. A4, celoplátěná vazba; přeloženo z angl. originálu *The Meaning of Conservatism*, Penguin Books, 1, vydání 1980)

Jeden z předních britských teoretiků politiky a vydavatel *Salisbury Review* se v této knize pokouší uceleně vyložit a obhájit podstatu konzervatismu jako politického i lidského postoje. Překladatel připojil též autorovu předmluvu k 2. vydání a doplnil text užitečným poznámkovým aparátem, který osvětluje především zvláštnosti britského právního a státoprávního pořádku.

(Převzato z *Infochu*, list 84)

T. R. KORDER: Hledání aktuálního pojetí dějin

(Praha 1984, 278, s. A4)

Přepis záznamu (tape recorder!) bytového semináře z let 1983-1984, věnovaného problémům filosofie dějin a politiky. Seminář měl devět účastníků, kteří zůstávají v anonymitě; zřejmě jde většinou o filozofy. V osmi sezeních byly předneseny podrobné referáty o příslušných koncepcích E. Voegelina a J. Patočky. Těžiště záznamů však spočívá v obšírných diskusích, jež namnoze přesahují referované téma a dotýkají se aktuálního stavu politiky a politického vědomí, včetně např. poslání a působení Charty 77.

(ibidem)

HAVEL, Václav: Largo desolato (Hra o sedmi obrazech)

(*Edice Expedice sv. 195*, Praha 1984, 94 s. B5; dedikováno Tomu Stoppardovi)

Ve své nejnovější hře autor podává svědectví o jedné ze slepých uliček "disidentského" mikrosvěta. Téma krize a hrozícího rozpadu osobní identity (hojně frekventované v jeho dopisech z vězení) předvedeno na osudu typického nonkonformního intelektuála našich dnů, jenž musí čelit nejen klasickému vydírání "zvenčí" (ze strany policejních orgánů), ale i morálnímu nátlaku "zvnitř" (ze strany svých druhů v disentu a sympatizující veřejnosti).

kulturnímu establishmentu a přinášelo nové podněty z nezávislé kultury. Publikovalo nejen texty o punku či ekologii, ale také polemiky mezi undergroundem a ostatní neoficiální kulturní scénou. Ukázkami svých prací se ve Voknu představili mladí autoři (např. Jáchym Topol, J. H. Krchovský) i příslušníci někdejšího okruhu Tváře (Jan Lopatka, Zbyněk Hejda). Vokno tak přispělo k propojení undergroundu a někdejších autorských veličin šedesátých let. S tím souvisela i jeho distribuce, která se neomezovala pouze na Prahu. Časopis byl „k dostání“ i na dalších místech republiky, kde se o akcích samizdatových center vědělo podstatně méně.

Ve druhé polovině osmdesátých let se výrazně profiloval časopis sborníkového charakteru **JEDNOU NOHOU** (od 1985), roku 1987 přejmenovaný na **REVOLVER REVUE**. Navazoval na sborník **X** („DEŠÍTKA“), který vycházel na počátku osmdesátých let. Vztah *Revolver Revue* (časopis založili Ivan Lamper, Viktor Karlík a Jáchym Topol) k ostatním spisovatelům v samizdatu byl mnohdy značně vyhraněný. Příspěvatelé a vydavatelé vědomě navazovali na okruh kolem Egona Bondyho, hledali kořeny v beat generation a dosáhli i jistého souznění s mladou generací omezenou na samizdat v dalších totalitních státech (např. zakázaní autoři SSSR a Číny).

Obdobné zaměření vykazoval brněnský samizdatový časopis **Host** (od 1985), v mnoha ohledech projekt jednoho muže, Dušana Skály. Ten do samizdatových čísel vybíral zejména příspěvky brněnských, respektive moravských autorů. Podobně jako *Revolver Revue* se *Host* věnoval i výtvarnému umění a moderní hudbě, především zásluhou Petra Cibulky.

Moravská samizdatová periodika byla méně „undergroundová“. Jednotlivé skupinky autorů, kteří tvořili samizdatovou obec, se tu však rovněž navzájem prolínaly. To platí o autorském propojení časopisů *Ječmínek*, *Box* a *Host*. **JEČMÍNEK** (1981–87) se zcela osobitě soustředil na polskou literaturu (Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz) a na moderní hudbu. Katolické spirituální východisko zase sdružovalo moravské autory časopisu *Box* (od 1988, vedený Jiřím Kuběnou) a **AKORD** (obnovený Zdeňkem Rotreklem na jaře 1989).

Svá periodika v druhé polovině osmdesátých let přinášely i různé



Obálka Viktora Karlíka

spolky a zájmová sdružení. Přátelé Bohumila Hrabala vydávali časopis **HANŤA PRESS** (1989–95), z okruhu surrealistů odloučených od „hlavní skupiny“ vzešla revue **DOUŤNÍK** (1974–88), vedená Pavlem Řezníčkem, a mladí literáti z okruhu divadel Pražské pětky připravovali časopis **KVAŠŇAK** (1989–91). Mezi literární periodika sborníkového charakteru náležely **SBORNÍK** (dvě čísla v roce 1988) a **RUNA** (1989), lze k nim přiřadit i tzv. **BRANICKÉ ALMANACHY** (1985–89). Přispívala do nich nejmladší generace autorů, narozených v polovině šedesátých let a zcela bojkotujících soudobou kulturu i politiku.

Výjimečnou pozici na konci osmdesátých let zaujaly roce 1988 založené **LIDOVÉ NOVINY**, které spojily rozrůzněné skupinky opozičně smýšlejících autorů z disentu, exilu i tzv. šedé zóny. Jejich vydávání a ohlas byly neklamnou předzvěstí nastupujících zásadních politických a kulturních změn.

Souvislosti divadelního života

■ Pookupační vzepětí divadla

Srpen 1968 a následné znovuupevňování komunistické totalitní moci na přelomu šedesátých a sedmdesátých let znamenalo novou existenční situaci také pro české divadlo, které muselo znovu začít bojovat o svou suverenitu a osobitost. Jeho protivníkem a protihráčem se staly mocensky prosazované, umělecky i politicky velmi zúžené představy o umění a jeho roli ve společnosti. Divadlo se však muselo vyrovnávat i s přímými zákazy, které jednotlivým divadelníkům zabraňovaly v tvorbě, jakož i s různými administrativními opatřeními, jež měly zaručit jejich poslušnost, nebo alespoň loajalitu.

Proces administrativního spoutávání českého divadla normalizátory byl ovšem postupný a ve srovnání s jinými médii veřejné komunikace relativně dlouhodobější, neboť divadlo jako prostor přímého setkávání tvůrců a jejich recipientů je mocensky hůře ovládnutelné než centrálně regulovatelná a cenzurovatelná média (televize, rozhlas, film i literatura).

Někteří významní divadelní tvůrci se rozhodli odejít do ciziny bezprostředně po okupaci. Z dramatiků to byl zejména Vratislav Blažek a Ludvík Aškenazy, z režisérů především Alfréd Radok, který pak působil hlavně ve švédském Göteborgu. Pro ty, kteří v Československu zůstali, se však divadlo po srpnu 1968 stalo jedním z nejnápadnějších center spontánních protestů české společnosti, která pocítovala hrozbu ztráty základních životních jistot a stala se citlivější k uměleckým sdělením a jejich podtextům. Náhlá proměna atmosféry si zprvu vynutila změny v repertoáru, které respektovaly emotivní reakce divadelníků i diváků: to vedlo v první fázi k pozastavení některých titulů, například velmi populární Menzlovy inscenace Macchiavelliho Mandragory, kterou pražský Činoherní klub přestal uvádět, „protože souboru není zatím do legrace“. Bezprostřední bojkot všeho ruského se v prvních týdnech a měsících po 21. srpnu dotkl nejen her sovětských autorů, ale vedl rovněž k pozastavení repríz klasických ruských dramát (A. P. Čechov). Snaha morálně posílit vědomí občanů a aktivně čelit strachu a defetismu pak dramaturgy divadel přivedla na počátku sezony 1968–69 k zájmu o klasický národní repertoár (Josef Kajetán Tyl, Alois Jirásek, Jiří Mahen, Karel Čapek, Jan Drda, Jiří Voskovec a Jan Werich; v opeře Bedřich Smetana a Leoš Janáček).

Při výběru aktuálních zahraničních titulů se divadelní dramaturgie jednoznačně soustředila na hry vyjadřující absurditu světa a nesouhlas autorů s násilím a společenskou manipulací. Až do poloviny sezony 1970–71 tak diváci mohli na jevištích českých a moravských činoherních divadel vidět inscenace her Alberta Camuse, Arthura Millera, Jeana Anouilha, Romaina Rollanda, Samuela Becketta, Friedricha Dürrenmatta, Maxe Frische, Eugèna Ioneska, Alfreda Jarryho či Toma Stopparda, jakož i dramaturgie próz Alexandra Solženicyna nebo Franze Kafky. Česká veřejnost ocenila také veřejný nesouhlas některých zahraničních dramatiků s okupací a jejich solidaritu s občany Československa – jejím nejvýraznějším projevem byla účast J.-P. Sartra na premiéře dramatu *Mouchy* v pražském Komorním divadle 29. listopadu 1968.

Potřeba nově pojmenovávat aktuální společenskou situaci vytvořila příznivou atmosféru pro uvádění původních dramatických novinek. Nejhranějším titulem první pookupační sezony se stalo historické drama Františka Hrubína *Oldřich a Božena*, které kromě Divadla na Vinohradech (prem. 27. 9. 1968) uvedlo deset českých divadel. Hrubínova dramatická evokace „krvavého spiknutí v Čechách“ a surového zápasu zákulisí domácích i cizích sil o moc a vládu v pookupační atmosféře nabyла nečekaně aktuálního rozměru.

NÁRODNÍ UMĚLEC
FRANTIŠEK HRUBÍN

OLDŘICH A BOŽENA

ANEB
KRVAVÉ SPIKNUTÍ
V ČECHÁCH

☛

R e ž i e : JIŘÍ STEHNO
Výtvarník: MILOŠ SOUČEK j. h.
Kostýmy: OLDŘICH RĚDA j. h.
H u d b a : VÁCLAV TROJAN
DIRIGENT: LADISLAV SIMON
NAHRÁL ORCHESTR DIVADLA NA VINOHRADECH

NÁPOVÍDĚ: HANA BETKOVÁ
ZVUKOVÝ TECHNIK: MAGDA PROKOPOVÁ

☛

ODEHRÁVÁ SE NA SAMÉM POČÁTKU XI. STOLETÍ
JEDNOHO PODZIMNÍHO DNE
OD ČASNÉHO RÁNA DO PĚLNOCI
NA OLDŘICHOVĚ HRADĚ,
ZTRACENĚM V HLUBOKÝCH LESÍCH

Z programu k inscenaci Hrubínova dramatu v divadle v Českém Těšíně, 1968

Přímočaře na společenskou a politickou proměnu skutečnosti reagoval Ivan Klíma v modelové hře *Porota* (prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 19. 4. 1969), která byla explicitním odsudkem stalinismu a každého totalitního systému a mocenské manipulace. Ironicky vůči životu v nesvobodě, špiclování a „podučitelování“ vyznívalo satirické podobenství Ptákovina Milana Kundery (prem. Divadlo Na Zábradlí 12. 5. 1969). Velkého ohlasu a okamžitého uvedení na více scénách se dočkala rovněž Pavlíčkova dramaturgie Čapkovy podobenství o životě v sebeklamu, o tíživosti a iluzi, hra *Život a dílo skladatele Foltýna* (prem. Divadlo na Vinohradech 16. 2. 1969). Aktuálně rezonovaly také další novinky, byt

přímo neobsahovaly politické téma: *Hodina lásky* Josefa Topola (Divadlo za branou), *Hodinový hoteliér* Pavla Landovského (Činoherní klub), *Na ostří nože* Aleny Vostré (Činoherní klub).

Svobodně se zpočátku rozvíjela politická satira, tedy žánr, který nejbezpřístupněji reaguje na aktuální dění a který ve zjitřené době získává na síle. Jejím útočištěm se stala malá divadla: v Semaforu to byly například inscenace dvojice Suchý – Šlitr a především Grossmann – Šimek, v Činoherním klubu pak Vodňanský – Skoumal. Satirický rozměr dostávala také vystoupení písničkářů Karla Kryla, Jaroslava Hutky, Vladimíra Mertý a Bohdana Míkoláška, soustředěných kolem Tyjátru písničkářů a později kolem Sdružení Šafrán. Ti také často vystupovali v divadlech jako hosté večera a autorsky se podíleli na některých inscenacích (*Jak mordovali Ardena*, prem. Divadlo na Vinohradech 3. 9. 1969, spolupráce Jaroslav Hutka a Karel Kryl).

■ Pozvolný nástup normalizace

V průběhu roku 1969 narůstal tlak nové moci, která usilovala dostat pod svou kontrolu celý veřejný a kulturní život, a to včetně divadel a divadelních organizací. Jedním z jejích prvních cílů nejen v této oblasti bylo ovládnutí profesních uměleckých organizací, tedy i *Svazu českých divadelních a rozhlasových umělců*. Samostatný český svaz vznikl v souvislosti s novým federativním uspořádáním Československa. Na IV. sjezdu Svazu československých divadelních umělců byl v únoru 1969 rozdělen na českou a slovenskou část, které pak byly v květnu téhož roku zpětně zastřešeny vznikem federálního svazu. Předsedou českého svazu byl režisér Otomar Krejča; pod jeho vedením organizace aktivně vystupovala proti všem náznakům omezování tvůrčí svobody, vyjadřovala vůli divadelníků po demokracii, pluralitě a názorové toleranci. V únoru 1970 byla proto činnost Svazu českých divadelních a rozhlasových umělců administrativně zastavena a komunistická strana se rozhodla vybudovat zcela novou organizaci ovládanou tvůrci oddanými její politice. K prvnímu dubnu 1970 tak byl ustanoven přípravný výbor Svazu českých dramatických umělců a do jeho čela byla postavena herečka Jiřina Švorcová. Vznikající organizace si ihned přisvojila právo hovořit za české divadelníky, přestože alespoň formálně demokratickou podobu dostala teprve po více než dvou letech, na ustavujícím sjezdu v říjnu 1972.

Pod tlakem moci se ocitlo pražské Národní divadlo jako jeden ze symbolů české kultury. Na jeho podrobení se politice KSČ se od sezony 1969–70 podílel nově jmenovaný ředitel, pěvec Přemysl Kočí, a ve sféře činohry její měnič se šéfové Bedřich Prokoš, Jiří Dohnal a zejména Václav Švorc (1973–81). Personální změny, při kterých byli skuteční tvůrci zpravidla nahrazováni oddanými

straníky, pak zasáhly prakticky všechna divadla. V lednu 1970 byl z funkce šéfa činohry Státního divadla v Brně odvolán Miloš Hynš a společně s ním odešel mimo jiné i dramaturg Ludvík Kundera. Stejným způsobem byl k 1. květnu 1970 odvolán František Pavlíček z funkce ředitele Divadla na Vinohradech.

Některé vynucené odchody byly uskutečňovány na základě kolegiální „domluvy“, kdy do vedoucích funkcí nastupovali spolupracovníci odvolaných umělců, kteří si tak udrželi určitý vliv na repertoár a soubor. Tímto způsobem například došlo v roce 1970 k výměně postů v divadle Semafor (Ferdinand Havlík místo Jiřího Suchého), v Divadle za branou (Ladislav Boháč místo Otomara Krejčí) a v Kladivadle v Ústí nad Labem (Josef Dvořák místo Pavla Fialy).

Úsilí nového vedení KSČ zlikvidovat poslední zbytky svobodného myšlení a jednání kulminovalo v letech 1971–72. V této době byli z vedoucích administrativních a uměleckých funkcí sesazeni například Saša Lichý (Divadlo Petra Bezruče v Ostravě), Jiří Svoboda (Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci), Ota Ornest (Městská divadla pražská) či Jaroslav Vostrý (Činoherní klub).

Zásahy směřovaly i proti celým divadlům. Jestliže opětné přejmenování Klicperova divadla v Hradci Králové na Divadlo Vítězného února v roce 1971 mělo především symbolický rozměr, proti řadě nevyhovujících souborů postupovala moc mnohem tvrdším způsobem. Divadlo za branou bylo – navzdory protestům významných zahraničních umělců – zlikvidováno výnosem ministerstva kultury k 30. červnu 1972, přičemž oficiálním důvodem byly nevyhovující požárněbezpečnostní poměry sálu v Adrii. Zákaz postihl některá malá divadla (Kladivadlo, Maringotka, Ateliér, Dílna 24, Divadlo ve stanu, Vedené divadlo), zavřeny byly také různé kulturní a studentské kluby po celé zemi, které vznikaly v průběhu druhé poloviny šedesátých let. Malé ostravské polo-profesionální Divadlo Waterloo sice v květnu 1970 ukončilo svou činnost, nicméně následujícího roku se stalo předmětem exemplárního trestního řízení.

Stíhán byl nejprve vedoucí souboru Tomáš Sláma, jenž měl spáchat trestný čin pobuřování tím, že roku 1969 přednesl v rámci klubového večera ukázky z Dürrenmattovy hry Dvojník, kterou policie mylně považovala za Slámův vlastní protisovětský text. Po protestech zahraničního tisku i samotného Friedricha Dürrenmatta byla za protisocialistickou provokaci prohlášena muzikálová parodie na motivy románu Valentina Katajeva Syn pluku a stíhání bylo rozšířeno na téměř celý soubor divadla. V soudním procesu bylo odsouzeno osm členů divadla, Petr Podhrázký, Ivan Binar, Edvard Schiffauer a Petr Ullmann k nepodmíněným trestům.

Nedílnou součástí normalizační praxe byl existenční tlak na umělecké osobnosti (režiséry, dramaturgy i herece), který je měl přinutit ke spolupráci s režimem. Pokud k ní nebyli ochotni, měli být odsunuti z centra na kulturní



První polistopadové setkání členů divadla Waterloo v roce 1990, zleva Edvard Schiffauer, Tomáš Sláma, Ivan Binar, Josef Frais, Petr Ullmann a Petr Podhrázký

periferii nebo umlčení, jako například Vlasta Chramostová. Pro mnohé tvůrce se tak jedinou možností profesionální práce stal odchod do oblastních divadel: na počátku období takto například přešel z režisérů Alois Hajda v roce 1970 do Divadla pracujících v Gottwaldově, následujícího roku Miloš Hynšt do Slovác-kého divadla v Uherském Hradišti a v roce 1976 Jan Kačer do Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Nezamýšleným důsledkem těchto přesunů byl ovšem růst umělecké úrovně oblastních divadel.

Dokladem snahy řídicích orgánů dlouhodobě udržet nepohodlné divadel- níky mimo centrum, a to bez ohledu na jejich tvůrčí schopnosti, může být Jan Grossman: tomu bylo umožněno soustavněji pracovat v divadlech v Chebu (1974–79) a Hradci Králové (1980–82); do Prahy se jako režisér směl trvale vrátit až v roce 1983, ale opět pouze do „periferního“ Divadla S. K. Neumanna v Libni. I jeho mimopražské inscenace byly přitom vnímány jako umělecky mimořádné události, za nimiž publikum vážilo dlouhou cestu.

V porovnání s jinými uměleckými médii bylo za okrajovou činnost schva- lovateli považováno i samo divadlo. To byl případ filmového režiséra Evalda Schorma, který sice nesměl točit filmy, ale bylo mu umožněno působit v diva- dle a především svými režiiemi v ústeckém Činoherním studiu a v Divadle Na zábradlí se během sedmdesátých let prosadil jako výrazná osobnost.

V zájmu izolace nevyhovujících osobností od domácího kulturního živo- ta přitom režim špičkovým režisérům toleroval i práci na Západě. V těchto

případech ale postupoval velmi selektivně. Jan Grossman směl sice v první polovině sedmdesátých let režirovat v Arnhemu, Curychu, Vídni a Amsterodamu, v roce 1975 byl však (za účast na počernickém představení Havlovy Žebrácké opery) potrestán trvalým zákazem veškerých cest do ciziny. Naopak Otomar Krejča mohl od roku 1976 až do konce normalizace režirovat pouze v zahraničí (působil v Německu, Rakousku, Francii, Belgii a Itálii). Vedle nebezpečí, že tvůrci bude povolení vycestovat do ciziny kdykoli odebráno, však existovalo i opačné nebezpečí, totiž že režim tvůrci zabránil v návratu do vlasti tak, jak se to v roce 1979 stalo dramatikovi a dramaturgovi Pavlu Kohoutovi a jeho ženě Jeleně Mašínové.

Personální čistky se dotkly také divadelních teoretiků a uměleckého školství. Již roku 1971 byl z politických důvodů z Katedry dějin a teorie divadla Filozofické fakulty Univerzity Karlovy odsunut Jan Kopecký; katedra si však díky učitelům, jako byli František Černý a Milan Lukeš (navzdory působení politicky angažovaného a psychicky téměř nezpůsobivého vedoucího Miroslava Kouřila) i v následných desetiletích zachovala vysoký standard. Odchody byla postižena rovněž Divadelní fakulta AMU v Praze (Vlasta Fabiánová, Erik Kolár, Ota Ornest, Luboš Pistorius, Ota Sklenčka, Jaroslav Vostrý aj.) a Divadelní fakulta JAMU v Brně (Vlasta Fialová, Vítězslav Gardavský, Alois Hajda, Miloš Hynšt, Josef Karlík, Ladislav Lakomý, Bořivoj Srba, Milan Uhde aj.).

Útok totalitní moci se nemohl neobrátit i proti divadelním časopisům. Poslední číslo měsíčníku *Divadlo* bylo vydáno v březnu 1970. Čtrnáctideník *Divadelní noviny* byl zastaven poté, co v něm mimo jiné vyšel článek věnovaný režisérovi Miloši Hynštovi a jeho vynucenému odchodu z funkce uměleckého šéfa činohry Státního divadla v Brně nebo sloupek kritizující diletantskou úroveň divadelních recenzí v Rudém právu. Česká divadelní kultura tak ztratila periodika umožňující kritickou sebereflexi a rozvoj divadelněteoretického a historického myšlení. V letech 1970–73 se dílčí platformou pro divadelní teorii bezděčně stal projekt *Prolegomena scénografické encyklopedie*, celkem sedmnáct sešitů, vydávaných pod patronací Miroslava Kouřila pražským Scénografickým ústavem.

Jediným prostorem pro divadelní kritiku a publicistiku na počátku sedmdesátých let byly deníky a společensko-politické časopisy. Oficiální ideologický pohled na divadelní produkci prezentovaly zejména tiskoviny KSČ: deník Rudé právo a týdeník Tvorba. Hlasateli politické normy byli lidé jako Miloš Vojta, Jiří Hájek, Vítězslav Ržounek, Vladimír Hrouda, Josef Otava, Martin Tůma či Vladimír Procházka. Vedle nich však v dostupných periodikách své recenze publikovali také teatrologové usilující v rámci tehdejších možností o korektnost a věcnost.

Jen částečnou náhradou za chybějící specializovaná periodika byl od roku 1976 čtrnáctideník *Scéna* (v čele se šéfredaktorem Otakarem Brůnou), jehož

odborná úroveň byla v prvních letech poznamenána ideologickým přístupem. Od roku 1982 Svaz českých dramatických umělců vydával revue *Dramatické umění*, nejprve nepravidelně jako interní publikaci pro členy svazu, od roku 1987 pak jako časopis; jeho šéfredaktorem byl Aleš Fuchs.

Naprostou výjimkou mezi divadelními periodiky byl měsíčník *Program Státního divadla v Brně*. Časopis, původně koncipovaný jako zpravodaj, se v průběhu sedmdesátých let otevřel jinému typu příspěvků a stal se osobitým literárně-divadelním časopisem, na jehož stránkách publikovali i proskribovaní autoři (Oldřich Mikulášek, Ludvík Kundera, Antonín Přidal, Jan Skácel). Koncepce redakce – zasazovat brněnské divadelnictví do širších kulturních souvislostí – postupně dospěla do stavu, kdy se v časopise pravidelně objevovaly analýzy a interpretace inscenací nejen brněnských, medailony a portréty režisérů, teatrologické, literárněvědné a muzikologické studie (Eugenie Dufková, Zdeněk Hořínek, Josef Kovalčuk, Václav Königsmark, Viktor Kudělka, Petr Oslzlý, Bořivoj Srba, Eva Šormová, Bohumír Štědroň). Od roku 1979 byla součástí časopisu také encyklopedie divadelních umělců Postavy brněnského jeviště, která se posléze dočkala i knižního vydání.

K dílčí obměně kritické obce došlo v průběhu osmdesátých let, kdy nejen specializované časopisy, ale i divadelní rubriky takových časopisů, jako byla Tvorba nebo Mladý svět, zaznamenaly kvalitativní vzestup. O ideologicky

Obálka
Michala Houby
k prvnímu
svazku revue



nepředsudečná a korektní stanoviska v této době usilovali rovněž recenzenti kulturních rubrik Lidové demokracie, Svobodného slova, Práce, Mladé fronty, Zemědělských novin a jihomoravské Rovnosti.

■ Dramaturgický provoz

Od začátku sezony 1970–71 museli vedoucí pracovníci divadel každoročně předkládat divadelnímu odboru ministerstva kultury a příslušnému odboru kultury na krajských národních výborech ke schválení dramaturgické plány na příští sezonu a tzv. výhledové plány na několik let dopředu. Při jejich posuzování a schvalování spolupracovalo ministerstvo kultury s Divadelním ústavem v Praze: pracovníci byli vysíláni na premiéry divadel, o nichž pak podávali písemná hodnocení. Byl vypracován složitý administrativní systém průběžných hlášení o premiérách a interně pak v každém divadle i o jednotlivých reprízách.

V sezoně 1971–72 kulminovalo stahování nepohodlných inscenací. Zastaveny byly reprízy všech inscenací připomínajících étos posrpnového období, což se dotklo klasického repertoáru (J. K. Tyl, Alois Jirásek, Bedřich Smetana, Jiří Mahen, ale také Euripides). Z moderní zahraniční tvorby se až do poloviny osmdesátých let prakticky nesměla objevit absurdní a existencialistická dramatika, která byla odsuzována pro „bezvýchodný pesimismus“ a setrvávání na pozicích „měššácky buržoazního subjektivismu“ (Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Albert Camus, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Eugène Ionesco, Harold Pinter, J.-P. Sartre aj.), zcela vyloučena byla většina nejnovější tvorby západních autorů (Thomas Bernhard, Tankred Dorst, Julien Green, Christopher Hampton, B.-M. Koltès, Arthur Miller, Tom Stoppard aj.).

Z domácích autorů se na seznam zakázaných dostali především dramatici a překladatelé, kteří se politicky angažovali v šedesátých letech a v disentu, a byli tedy označeni za nepřátele socialismu a pravicové oportunisty.

Pokud se v následujícím období čas od času těmto dramatikům podařilo proniknout na jeviště, tak zpravidla pod jmény režisérů či dramaturgů inscenovali. Tímto způsobem například Karel Pokorný „pokryl“ dramaturgii Olbrachtovy prózy Bratr Žak od Evy Kantůrkové (prem. Divadlo S. K. Neumanna 10. 3. 1972), Evald Schorm adaptaci Milana Kundery Jakub a jeho pán (hráno pod titulem Jakub fatalista, prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 17. 12. 1975) či Jiří Menzel komedii Jaroslava Vostrého Tři v tom (prem. Činoherní klub 16. 11. 1978). Utajená zůstala poměrně intenzivní a dlouhodobá spolupráce Milana Uhdeho s brněnským Divadlem na provázku.

Anonymita autora měla usnadnit uvedení Havlovy Žebrácké opery (Divadlo na tahu), ale její jediné představení v Horních Počernicích 1. listopadu 1975 se přesto stalo předmětem

Václav Havel
a Andrej Krob
před premiérou
Žebrácké opery
v Horních Počernicích
1. 11. 1975



zájmu policie. Anonymně byl také uveden Havlův rozhlasově-dramatický esej Zítřa to spustíme, který uvedlo Divadlo na provázku a Hadivadlo v Brně v rámci „scénického časopisu“ Rozrazil I/88 – O demokracii (prem. 21. 10. 1988).

Státní dozor nad dramaturgickými plány a jmény uváděných autorů, zákazy nastudovaných inscenací či jejich stažení z repertoáru po několika reprízách, to vše bylo po celou dobu normalizace celkem běžnou součástí dramaturgického provozu. Například pražské scéně Rubín (divadlo Maringotka) byla po premiéře (10. 2. 1973) zakázána tragikomedie Karola Sidona Latríny; pro údajně „znevažování odkazu české klasiky“ bylo v roce 1978 po několika reprízách zakázáno představení Studia Ypsilon Život a smrt Karla Hynka Máchy (prem. 24. 2. 1978); po čtyřech reprízách musela být stažena inscenace pražského Realistického divadla Zdeňka Nejedlého Hodina mezi psem a vlkem Daniely Fischerové (prem. 24. 3. 1979); téhož roku nebyla povolena premiéra hry Alexe Koenigsmarka Sbohem, bel ami v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, o necelý rok později zde byla rovněž zakázána inscenace Tatarské pouti Karla Steigerwalda a mnoho dalších.

Vícestupňový systém schvalování, pracující v každém kraji s poněkud jinými kritérii, ovšem nejednou umožnil, aby dramatický text zamítnutý z toho či jiného důvodu v jednom místě byl bez větších potíží schválen a hrán na místě jiném. Například debut Heleny Albertové (tehdejší manželky zakázaného herce a spisovatele Pavla Landovského), hra Parádní pokoj, nesměl být v roce 1974 inscenován Otomarem Krejčou v Divadle S. K. Neumanna, přesto se mezi lety 1974–77 dočkal pěti premiér v jiných divadlech. Inscenace Steigerwaldových Dobových tanců, nastudovaná Činoherním studiem v Ústí nad Labem, zase nesměla být – na rozdíl od jiných inscenací téhož divadla – hrána v Praze. S podobnými problémy se potýkala také Iva Procházková, vnímaná jako dcera zakázaného autora. Její drama Venušin vrch bylo roku 1975 v pražském

Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého zakázáno, o dva roky později však bylo inscenováno v Horáckém divadle v Jihlavě a v několika dalších oblastních divadlech.

V některých případech o uvedení problematického textu rozhodoval i časový faktor: zatímco v roce 1977 byla hra Heleny Albertové Letní kino Život pro cenzuru nepřijatelná, a proto byla její (již nastudovaná) inscenace ve Státním divadle Ostrava zakázána, v roce 1986 mohla být poněkud upravená verze téže hry bez problémů uvedena. Paradoxní povahu cenzury v sedmdesátých a osmdesátých letech podtrhovala rozhodnutí, která i oficiálně uznávaným dramatikům zabraňovala uvádět v Československu hry běžně inscenované v zahraničí – to se dotklo například některých her Oldřicha Daňka.

Souběžně s restrikcemi vůči nevyhovujícímu repertoáru byl v sezoně 1970–71 zahájen boj za repertoár nový, odpovídající „požadavkům doby“. Přednostně měli být opět uváděni „pokrokově“ orientovaní dramatici, díla autorů sovětské a socialistické provenience, světová a ruská klasika. Západní dramatika se připoštěla, pokud bylo možné k jednotlivým textům a autorům přiřadit adjektiva „pokrokový“ či „humanistický“, případně šlo-li o dramatika především rekreativní. Jakkoli byla vítána dramatika autorů ze Sovětského svazu a ostatních socialistických zemí, i v jejím rámci bylo velmi ostražitě sledováno, zda jednotlivé hry nevybočují z hranic povoleného. Nejednou proto divadla měla problémy i s uvedením dramatiků jako Čingiz Ajtmatov, Alexandr Gelman, Mark Rozovskij, Alexandr Vampilov a dalších.

Divadelní repertoár ovlivňovalo také to, že komunistická moc prostřednictvím ministerstva kultury kladla velký důraz na sepětí repertoáru s cyklickými oslavami politických výročí (květen 1945, únor 1948, listopad 1917, výročí založení KSČ, Slovenské národní povstání ad.), jakož i s aktuálními politickými akcemi, sjezdy KSČ, SSM a podobně. Jedním z vrcholů celoročního divadelního provozu proto měl být listopad jako Měsíc československo-sovětského přátelství.



Jana Štěpánková a Jaromír Hanzlík v inscenaci Ajtmatovovy hry *Den delší než století*, Divadlo na Vinohradech, 1986

Jednotlivé svazy dramatických umělců (český, slovenský a zastřešující československý) sloužily jako mocenské ústředí ideologicky regulující divadelní život, podporující správně orientovaná divadla a tvůrce a usilující o výchovu divadelníků a diváků. K tomu vedle pravidelných konferencí a seminářů pořádaly i reprezentativní přehlídky „angažované tvorby“. První z nich byla organizována ředitelem Divadla na Vinohradech Zdeňkem Míkou v květnu 1971 na počest 50. výročí založení

KSČ a XIV. sjezdu KSČ. V listopadu téhož roku se v Ostravě a Karlových Varech konala celostátní *Přehlídka angažované divadelní tvorby*, na niž za rok navázala přehlídka zaměřená na inscenace her ruských a sovětských autorů. Tím byla založena tradice *Festivalu sovětské dramatické tvorby* a festivalu reprezentativní „angažované“ tvorby s názvem *Divadlo dnešku*, které byly střídavě pořádány v Ostravě a v Košicích.

■ Možnosti vyjádření v omezeném prostoru

Československou realitu počátku let sedmdesátých ovládala hlasitě prosazovaná lež, které společnost z donucení veřejně neodporovala, ovšem vnitřně ji neakceptovala. Divadelní produkci přitakávající normalizační realitě proto chyběli diváci, myšlenky i tvůrci. Těch, kteří z přesvědčení propagovali vládnoucí politiku, nebylo mnoho, nepatřili k vůdčím osobnostem a jejich výkony zpravidla byly bez umělecké přesvědčivosti.

Rozhodující část divadelníků se naopak snažila demonstraci politicky prefabrikovaných tezí vyhnout a hledala cesty, jak navzdory všem omezením neztratit možnost hrát a oslovovat publikum – ať již je chtěli „pouze“ pobavit, nebo zaujmout výpovědí aktuálního uměleckého a společenského rozměru. Nepřímým důsledkem cenzurních omezení tak byla značná proměna charakteru českého divadla a způsobu jeho komunikace s adresáty.

Divadelní komunikace v předchozích desetiletích do značné míry stála na přesvědčení, že okolní svět lze pojmenovávat slovy. Za základ divadelní inscenace bylo proto považováno drama, případně později – v šedesátých letech – volnější formy dramatického textu. Bezprostředně po okupaci tento důraz na slova ještě narostl, neboť slova mohla být přímočarým výrazem spontánního odporu společnosti. Naopak nástup normalizace znamenal tabuizaci mnoha myšlenek, které volaly po vyslovení.

Nemožnost přímo pojmenovávat společenskou aktualitu a zvýšená vnímavost publika ke skrytým významům vedla dramaturgy k hledání takových textů, které schvalovatelé nemohli zpochybnit, ale které zároveň otevíraly prostor pro přitažlivé divadlo. Důsledkem byl početní nárůst dramatizací, neboť schválení textu již knižně vydaného bylo jednodušší, jakož i znovuobjevování klasického činoherního repertoáru.

Nesporným kladem tohoto období byl vznik řady kvalitních překladů a úprav klasických dramát. Nejvíce překládaným autorem byl tradičně William Shakespeare (Alois Bejblík, Martin Hilský, Břetislav Hodek, Milan Lukeš, Antonín Přidal ad.) – Shakespearovův *Sen noci svatojánské* a *Večer tříkrálový* byly za normalizace nejhranějšími tituly. Nových kvalitních překladů se dostalo hrám antických autorů (Aischylos, Sofokles, Euripides, Plautus), na nichž překladatelé (Rudolf Mertlík, Helena Kurzová, Karel Hubka, Eva Stehlíková) hojně spolupracovali i se spisovateli (s Jiřím Grušou, Janem Skácelem či

Josefem Topolem). Nově byli překládáni i někteří moderní autoři, například A. P. Čechov (Leoš Suchařípa) a Federico García Lorca (Antonín Přidal, Miloslav Uličný) a další.

Nejvýraznějším důsledkem tabuizace myšlenek a slov byl odklon od ryze dramatického divadla k jiným divadelním žánrům a od přímého vyjádření tématu k metafoře a náznaku, který činí srozumitelným i to, co je nevyřčené a skryté „mezi řádky“. Tvůrci začali objevovat možnosti podtextů a nonverbální komunikace a v krajních případech i možnosti „pouhé“ evokace pocitů a emocí. Důraz na inscenaci, která text nereprodukuje, ale naopak jej využívá jako inspiraci k osobní výpovědi, také nebývale posílila pozici režiséra jako jejího tvůrce.

Význam divadelní metafory dokládají například inscenace Otomara Krejči, vzniklé na počátku sedmdesátých let. Krejčova interpretace Mussetova romantického *Lorenzaccia* (prem. Divadlo za branou 7. 10. 1969) byla vystavěna jako lyricko-dramatické podobenství o zradě a deziluzi, kterou přináší nutná porážka každého úsilí po řádu a spravedlnosti. Apokalyptickou vizi konce humanity a přerodu člověka v dravé zvíře Krejča zdůraznil karnevalovým rejmem masek ve stylu Hieronyma Bosche (ve spolupráci se scénografem Josefem Svobodou), ale i zrcadlovou stěnou, která z publika učinila přímé pozorovatele a účastníky děje. Společenskou rezonanci nepostrádala ani podobenství, kterými diváka morálně znepokojoval Jan Grossman (Edvard Radzinskij: *Rozhovory se Sokratem*, prem. Městská divadla pražská – Rokoko 1981; Alois a Vilém Mrštíkovi: *Maryša*, prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 1981, aj.), či tragické morality a grotesky Evalda Schorma (J. A. Komenský: *Diogenes cynik*, prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1974, spolupráce Josef Topol; F. M. Dostojevskij: *Bratři Karamazovi*, prem. Divadlo Na Zábradlí 1979).

V normalizačním kontextu bylo výjimečné také působení Miroslava Macháčka, který přes řadu ústrků v Národním divadle vytvořil několik umělecky působivých inscenací, diváky vnímaných jako společenskokritické metafory doby. Macháčkovy inscenace tradičních dramatických textů pojednávaly o světě jako hře „kdo s koho“, v níž cynické síly ženou člověka „na porážku“ (William Shakespeare: *Jindřich V.*, prem. 1971; Oldřich Daněk: *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, prem. 1980). Macháček polemizoval s povinným optimismem a falešnou idylou; postava Hamleta (prem. 1982) v jeho pojetí dostala rozměr intelektuála těžce nesoucího bolesti vlastní doby. S respektem k textu však dokázal oživit i Stroupežnického *Naše furianty* (prem. 1979), v nichž našel nesentimentální výpověď o demagogii, která bojuje o přízeň veřejného mínění, ale i prvky posilující pocity české sounáležitosti.

■ Autorské divadlo a studiové scény

Jestliže byl pro starší divadelníky ústup z centra „na okraj“ záležitostí vynucenou, pro tvůrce z generace nastupující se stal otázkou volby a přinášel s sebou i proměnu vztahu mezi periferií a centrem. Mnozí mladí režiséři se za daných podmínek dobrovolně vzdávali kariéry ve velkých divadlech a raději volili pobyt na „okraji“, jež dával více svobody a stál stranou největší mocenské kontroly (Miroslav Krobot, Zdeněk Pospíšil, Zdeněk Potužil, Ivan Rajmont, Peter Scherhauser, Eva Tálská aj.). Ve snaze vytvořit „ostrůvky pozitivní deviace“ uprostřed totalitního systému se stahovali do studiových či tzv. autorských divadel, která tvořila jeden z nejsilnějších tvůrčích fenoménů české kultury sedmdesátých a osmdesátých let.

Autorské a studiové scény normalizačního dvacetiletí s větším či menším úspěchem manévrovaly v tzv. šedé zóně mezi oficiální a podzemní kulturou. Vynucenou součástí jejich dramaturgie a tvůrčího života byly aktivity ryze oficiální (například inscenace k politickým výročím a akcím), neboť k jejich taktice patřila zásada přistoupit v rámci osobních limitů na podmínky režimu, současně s ním ale svou tvorbou polemizovat a dle možností jej veřejně kritizovat. Studiové scény tak neustále soupeřily s mocí, schvalovacími orgány, místními úřady, jakož i dosazenými stranickými funkcionáři ve vedení divadel. Pokud se jim tuto hru dařilo hrát, vytvářela některá studiová divadla i podmínky pro průnik tvorby neoficiální kultury na veřejnost (koncerty zakázaných skupin, výstavy výtvarníků neorganizovaných fondem výtvarných umělců, inscenace tvorby zakázaných autorů atd.). Bylo to umožněno i tím, že režim volil vůči takovýmto scénám taktiku „cukru a biče“, tolerance a dílčích zákazů, jejímž cílem bylo učinit z nich organickou součástí socialistické kultury nebo jim alespoň zabránit v přímých opozičních vystoupeních. Vyhovovalo mu též, že tato divadla při poměrně častých výjezdech do zahraničí, a to i na Západ, mohla sehrát úlohu výkladní skříně československé kultury (Studio Ypsilon, Divadlo na provázku).

Plnou důvěru režimu nicméně tato divadla nikdy nezískala, což bylo patrné i z jeho snahy dostat plně pod svou kontrolu nejenom jejich dramaturgii, ale i řízení. Nástrojem k tomu měla být reforma, která s odkazem na nový restriktivní divadelní zákon z roku 1978 odstranila anomálii, za kterou byla považována suverenita těchto divadel. Divadlo na provázku tak bylo od ledna 1978 převedeno do patronace Státního divadla v Brně, jehož součástí se roku 1980 stalo i zprofesionalizované Hadivadlo. V témže roce pak bylo zrušeno pražské Státní divadelní studio, představující střechovou organizaci, která dávala jednotlivým souborům relativní svobodu. Divadla pod něj spadající byla poté podřízena jiným zřizovatelům, zejména velkým kamenným scénám (například pražské divadlo Ateliér-Ypsilon se stalo scénou Divadla Jiřího Woltra, Semafor scénou Hudebního divadla v Karlíně, Činoherní klub součástí Divadla na Vinohradech apod.).

Malá divadla sedmdesátých a osmdesátých let navazovala na hnutí divadel malých forem předchozího desetiletí. Jejich bezprostředním pokračovatelem bylo především divadlo Semafor, ať již prezentované skupinou Jiřího Suchého, kterou se podařilo udržet i přes značnou nepřízeň úřadů, nebo skupinami Miloslava Šimka a Josefa Dvořáka, které do určité míry sehrály uvnitř divadla roli podporované opozice vůči Jiřímu Suchému.

Velká část malých scén na začátku normalizace pod nátlakem zanikla (Rokoko v roce 1974) nebo se autorsky a esteticky vyhranila poněkud jiným směrem. Odklon od populární hudby a dalších projevů ryze masové kultury (v této době již zcela zkomercializované), ale i od představy divadla poezie slova a dalších „malých forem“ naznačilo i postupné nahrazení výrazu divadlo malých forem výrazy divadlo studiové, případně divadlo alternativní či autorské. Tyto výrazy zdůrazňovaly studijní, téměř laboratorní funkci divadla a jeho hledání vlastních specifických možností vyjádření. Směřování k umělecké i myšlenkové alternativě a divadelnímu experimentu bylo spjata rovněž s hledáním nové scénografie a nových divadelních prostor: základním trendem se stalo hledání nového, jiného, bezprostřednějšího kontaktu mezi herci a diváky, jež by více odpovídalo senzitivě moderního člověka. Odtud také narůstající zájem o divadelní sály menších rozměrů a také o netradiční vnitřní uspořádání jeviště a hlediště. Jakkoli byl tento trend zčásti vynucen tím, že studiová divadla si zpravidla nemohla prostory vybírat a musela hrát tam, kde jim to bylo umožněno, současně měl tento trend trvalejší umělecký a estetický rozměr. Důkazem toho je fakt, že svoje menší a prostorově netradiční studiové scény si postupně začala zřizovat i velká divadla. Sedmdesátá léta totiž poměr mezi „velkými“ a „malými“ divadly zásadně převrátila: zatímco tradiční velké scény začaly být vnímány jako divadla „kamenná“, tedy umělecky konzervativní a periferní, studiová divadla se posunula do středu zájmu publika a kritiků a byla s nimi spojována představa tvůrčího hledání, pohybu a změny.

Poetice svých počátků zůstávaly víceméně věrné ty scény, které již v šedesátých letech šly vlastní cestou, což byl případ zejména **DIVADLA JÁRY CIMRMANA**, spjatého v této době již výhradně s dramatikou Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka. Jimi prezentovaný mýtus českého vynálezce a všeuměla se během normalizace stal pevnou součástí českého národního povědomí. Zdánlivý únik do historie „zpučřelé“ rakousko-uherské monarchie konce 19. a počátku 20. století byl nejenom formou zábavné a inteligentní mystifikační hry s historickými paralelami, ale s postupnou stabilizací režimu získával i satiricko-kritické vyznění. I přes obrovskou popularitu, k níž přispěla filmová a televizní tvorba autorské dvojice, muselo Divadlo Jára Cimrmana několikrát změnit své působiště, k čemuž se připojily i dílčí cenzurní zásahy včetně přímých zákazů (Lijavec, prem. 1982).

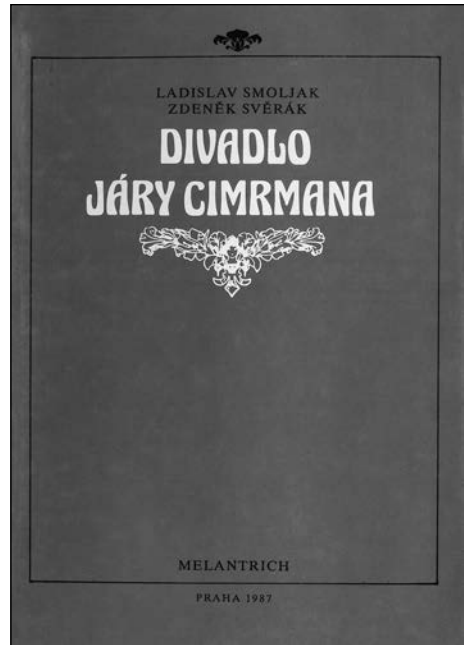
Několikrát své působiště musel měnit také jiný příklad tvořivého pobytu v kulturním ghettu, **NEDIVADLO IVANA VYSKOČILA**: projekt otevřeného drama-

tického myšlení, jež si bez zábran, ale také bez zbytečné přímočaré tematizace pohrával se slovy, jejich nejrůznějšími významy a historickými, národními a společenskými konotacemi.

Organicky svou poetiku rozvíjelo STUDIO YPSILON, které bylo do roku 1978 součástí libereckého Naivního divadla a jako takové stálo stranou hlavní pozornosti dohlížitelů. Divadlo, jehož zakladatelem a uměleckým šéfem byl režisér Jan Schmid, bylo v této době umělecky posíleno hostováními předních režisérských osobností: Evalda Schorma, Jana Grossmana či Jana Kačera. Osobitá poetika „Ypsilonky“ byla založena na širokém žánrovém rozpětí od kolektivní improvizace se zpěvy, kabaretními výstupy a klaunským herectvím

přes satirické divadlo až po eticky apelativní inscenace původních dramát (Jan Schmid: *Třináct vůní*, *Outsider* aj.). Tuto poetiku divadlo rozvíjelo i po přesunu do Prahy v roce 1978, kde se brzy stalo jednou z nejvyhledávanějších a divácky velmi populárních scén. Režimní tlaky dolehly především na jeho repertoár, který byl poznamenán poměrně častými zákazy již nastudovaných inscenací (např. Jan Schmid: *O tom jak ona*, prem. 1969; *Život a smrt Karla Hynka Máchy*, prem. 1978; Alexandr Gelman: *Lavička*, prem. 1984, aj.).

Příkladem proměny od satirické a kabaretní scény k činohernímu divadlu studiového typu může být postupný přerod ústeckého KLADIVADLA, které bylo roku 1972 administrativně zrušeno a soubor byl převeden pod Státní divadlo Zdeňka Nejedlého v Ústí nad Labem. Zde krátce hrál pod názvem GROTESKA, který však byl záhy změněn na neutrální ČINOHERNÍ STUDIO MLADÝCH a posléze zkrácen na ČINOHERNÍ STUDIO. Pod touto hlavičkou se pak konstituoval soubor, který si po celou dobu normalizace udržel vysoký standard. Stal se jedním z nejprogresivnějších souborů své doby s velmi silným autorským (Alex Koenigsmark, Karel Steigerwald) i hereckým zázemím, spolupracoval s režiséry úrovně Jana Grossmana (Fernand Crommelynck: *Vášeň jako led*, prem. 1978), Jaroslava Votršého (William Shakespeare: *Jak se vám líbí*, prem. 1976, aj.), Evalda Schorma (J. A. Komenský: *Diogenes cynik*, prem. 1974), Jana Kačera či Ivana Baladi. Jeho hlavním režisérem byl Ivan Rajmont, který zde s úspěchem nastudoval hry Milana Kundery (*Jakub fatalista*, prem. 1975),



Přebal Jaroslava Weigla, 1987



Plakát Jana Schmida
k inscenaci
Divadla Ypsilon,
1977

Georga Büchnera (*Leonce a Lena*, prem. 1976), Alexe Koenigsmarka (*Edessa*, prem. 1978), Williama Shakespeara (*Troilus a Kresida*, prem. 1979) a Karla Steigerwalda (*Dobové tance*, prem. 1980; *Foxtrot*, prem. 1982).

V nelehké situaci byli na počátku sedmdesátých let tvůrci – v té době stále amatérského – divadla **HUSA NA PROVÁZKU** v Brně, které působilo v rámci organizačního svazku v Domu umění, jehož ředitelem byl básník a překladatel Adolf Kroupa. Divadlo se muselo vzdát slova Husa ve svém mahenovském názvu (veřejnost jej na plakátech upravovala na Husák). Zakladatel divadla, teatrolog Bořivoj Srba, pak dobrovolně ustoupil ze svého divadla, aby usnadnil profesionalizaci souboru. Režisér Peter Scherhauser, který byl propuštěn z Večerního Brna za satiru proti okupaci, pak více než sezonu musel režisrovat pod pseudonymem (Otto Horn Valencia). Od roku 1972 se však **DIVADLO NA PROVÁZKU** stalo profesionálním a v dalších letech se vyvinulo v jednu z umělecky

nejosobitějších československých scén. Jeho základ tvořila trojice kmenových režisérů – Eva Tálská (Lewis Carroll: Alenka v říši divů za zrcadlem, prem. 1974; Jako tako, prem. 1978; Edward Lear: Příběhy dlouhého nosu, prem. 1982; Jaroslav Seifert: Příběhy o Viktorce, prem. 1984; Jan Skácel: Na dávném prosu, prem. 1985, aj.), Zdeněk Pospíšil (inscenace her Milana Uhdeho Profesionální žena, prem. 1974; Balada pro banditu, prem. 1975; Na pohádku máje, prem. 1976; Prodaný a prodaná, prem. 1987) a Peter Scherhauser (Commedia dell'arte, prem. 1974; Bertolt Brecht: Svatba, prem. 1978; Ludvík Kundera: Labyrint světa a lusthauz srdce, prem. 1983, aj.). Posléze se k nim připojili herec a autor Boleslav Polívka (Příběhy z rodných hor, prem. 1971; Am a Ea, prem. 1973; Pépe, prem. 1974; Trosečník, prem. 1977; Šašek a královna, prem. 1983), dramaturg a herec Petr Oslzlý (jeden z představitelů amatérského divadla Quidam) a v osmdesátých letech i režisér Ivo Krobot.

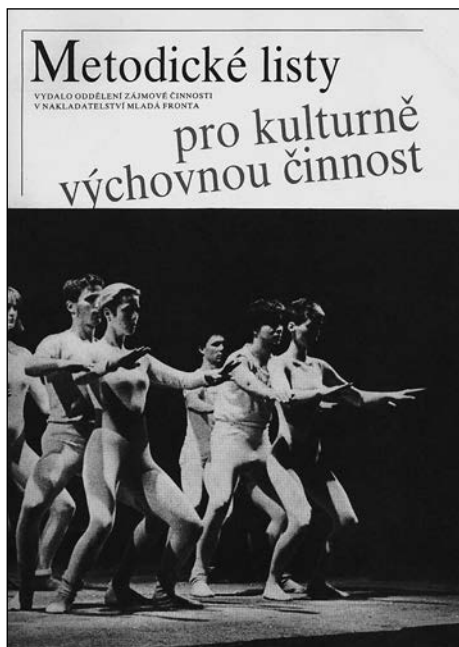
Na uměleckém vývoji Divadla na provázku se významně podílely mezinárodní i domácí divadelní projekty, jichž bylo divadlo nejen účastníkem, ale často i jejich organizátorem (Vesna národů v Lodži a Brně, prem. 1979, 1980; Together v Kodani, prem. 1983; Mir caravane Moskva – Paříž, prem. 1989, aj.), proto bylo divadlo od poloviny sedmdesátých let zváno do zahraničí na nejvýznamnější festivaly otevřeného divadla (Nancy, Vratislav, Stockholm, Amsterdam) i prestižní světové festivaly jako Divadlo národů (Amsterdam, Sofie), avignonský festival, Brecht Tage v Berlíně atd. Pořádání různých „paradivadelních“ projektů a akcí (Divadlo v pohybu I.–III.) se stalo běžnou součástí aktivit Divadla na provázku. Tato dramaturgická linie divadla vyvrcholila roku 1984 společným setkáním českých studiových divadel (Divadla na okraji, Studia Ypsilon, Hanáckého divadla a Divadla na provázku) nad společným projektem nazvaným Cesty, který byl jakýmsi generačním manifestem soudobého českého alternativního divadla. Na projektu scénického časopisu Rozrazil I/88 – O demokracii (prem. 1988) Divadlo na provázku spolupracovalo s Hadivadlem.

HADIVADLO, původně nazvané Hanácké divadlo, založili na počátku sedmdesátých let v Prostějově režisér Svatopluk Vála a dramaturg Josef Kovalčuk spolu s žáky dramatického odboru při Lidové škole umění. Amatérský soubor se zaměřoval především na inscenování poezie, vlastních pohádek a her pro děti, přičemž se držel Kovalčukova programu autorského divadla „poetické emoce“. K vrcholům této rané fáze patřil Válův triptych, inspirovaný meziválečnou avantgardou a tematizující vztah umělce a nepřátelské společnosti (Ekkykléma, prem. 1977; Depeše na kolečkách, prem. 1978; Chapliniáda, prem. 1979). Příchod herce a režiséra Arnošta Goldflama v roce 1978 posílil groteskní a satiricko-ironické rysy divadla, často nacházejícího adekvátní dramaturgickou oporu v ruské klasické a sovětské literatuře (Daniil Charms, N. V. Gogol, Bulat Okudžava, Michail Saltykov-Ščedrin, Alexandr Vvěděnski). Současně se Goldflam stále častěji prosazoval také jako dramatický autor osobitého,

groteskně a existencialisticky laděného rukopisu. Po profesionalizaci divadla pod hlavičkou brněnského Státního divadla v roce 1980 a přestěhování do Brna o pět let později jeho kritická reflexe postupně sílila (Přemysl Rut: Dnes naposled, prem. 1985; „sabinovská variace“ Záhadné povahy, prem. 1987).

Statut amatérského divadla mělo na počátku normalizace také pražské **DIVADLO NA OKRAJI**, které založili roku 1969 režisér Zdeněk Potužil a hudebník Miki Jelínek. Od počátečního zaměření na poezii (Comte de Lautréamont: Zpěvy Maldororovy, prem. 1970; Alexandr Blok: Dvanáct, prem. 1971; K. H. Mácha: Máj, prem. 1972) se po několika letech Divadlo na okraji posunulo k činohernímu poetickému divadlu autorských adaptací (William Shakespeare: Othello, prem. 1979; A. P. Čechov – Olga Knipperová: Ach, kdybyste věděli, s jakou okouzující ženou jsem se seznámil v Jaltě, prem. 1981), k dramatizacím próz (Vladimír Páral: Knedlíkové radosti, prem. 1976; Bohumil Hrabal: Postřižiny, prem. 1977; Post postřižiny, prem. 1980; Jaroslav Hašek: Švejci, prem. 1979) a posléze až k inscenacím klasického dramatu (William Shakespeare: Romeo a Julie, prem. 1981; N. V. Gogol: Revizor, prem. 1983; J. W. Goethe: Faust, prem. 1984). Soubor po celou dobu existence zápasil s ekonomickými problémy, jeho působení neposkytovalo členům ani základní existenční zajištění, proto na konci sezony 1986–87 ukončil svou činnost.

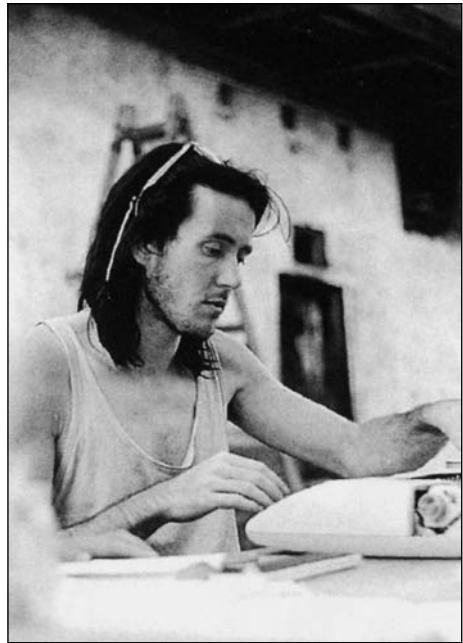
Ryze generačně vyhraněná byla divadélka Sklep, Mimosa, Recitační skupina Vpřed, Výtvarné divadlo Kolotoč a Baletní jednotka Křeč, která později



Baletní jednotka Křeč, 1986

vystupovala pod společným názvem **PRAŽSKÁ PĚTKA**. V první polovině sedmdesátých let založené a zpočátku neveřejně působící studentské a recesistické divadélko **SKLEP** (Tomáš Hanák, Eva Holubová, Milan Šteindler, David Vávra, Tomáš Vorel aj.) se na konci desetiletí vyprofilovalo jako autorské divadlo s osobitou neodadaistickou poetikou a v polovině osmdesátých let se zprofesionalizovalo. Statut profesionálního souboru získala v období mírného uvolnění (po roce 1985) také **RECITAČNÍ SKUPINA VPŘED** (založená roku 1975 Lumírem Tučkem). Svá veřejná vystoupení v druhé polovině osmdesátých let zpravidelnily rovněž pantomimická skupina **MIMOSA** (založená roku 1983 Davidem Vávrou a Tomášem Vorlem), **BALETNÍ**

JEDNOTKA KŘEČ (založená v roce 1983 bratry Michalem a Šimonem Cabanovými) a VÝTVARNÉ DIVADLO KOLOTOČ (založeno v roce 1980 Čestmírem Suškou). Pražská pětka se stala generačním uskupením (generace narozené na konci padesátých a na začátku šedesátých let), stála u zrodu nové divadelní poetiky, pro niž byla příznačná nezávaznost až nezodpovědnost, vševládnoucí hravost a volná, pravidly či dogmaty nevázaná nespoutanost fantazie, ironie a smysl pro nonsense, do jisté míry i apolitičnost a neochota svou tvorbou eticky apelovat. Již v osmdesátých letech a především pak v následujícím desetiletí se právě s poetikou Pražské pětky začal spojovat termín česká divadelní postmoderna.



Petr Lébl při psaní hry Přeměna, 1988

V prostředí amatérských divadel v první polovině osmdesátých let rovněž začínali režiséři Petr Lébl a J. A. Pitínský. Oba tvůrci se širší veřejnosti poprvé představili roku 1986 na přehlídce Šrámkův Písek. Léblův soubor JELO (původně součást souboru DOPRAPO) i Pitínského OCHOTNICKÝ KROUZEK vycházely důsledně z poetiky studiových scén, avšak novinkou bylo, že režijní postup scénické koláže se jim stal ústředním principem umělecké výpovědi, která rezignovala na racionalitu a příběhovou jednotu tematizací plurality, vyhraněné subjektivity a neuchopitelnosti světa.

■ Bytové divadlo

Režimem vnucená izolace od publika přivedla některé zakázané tvůrce k pokusům obejít zákazy a pořádat představení náhradním způsobem.

Prvním pokusem o průnik divadelního disentu na veřejnost byla premiéra Havlovy Žebrácké opery, kterou se skupinou svých známých a přátel nazkoušel a 1. listopadu 1975 veřejně uvedl jevištní technik Divadla Na Zábradlí Andrej Krob v sále hostince U Čelikovských v Horních Počernicích. Představení Krobova DIVADLA NA TAHU bylo řádně ohlášeno i povoleno díky tomu, že Havlovo jméno zůstalo utajeno. Přítomnost autora a dalších režimem pronásledovaných spisovatelů a divadelníků však vyvolala pozornost policie, která

přítomné rozehnala. Další reprízy hry byly zakázány. Následovaly represe a všechny aktivity Divadla na tahu se až do listopadu 1989 realizovaly pouze pro přátele a zvané hosty a v soukromí, převážně na Krobově chalupě v Hrádečku u Trutnova (Václav Havel: Audience, prem. 1976). Inscenace Pokoušení byla v roce 1988 také za spolupráce Originálního Videojournalu zaznamenána na video.

V letech 1976–79 se svou izolaci od profesionální herecké práce pokusila prolomit herečka Vlasta Chramostová, která po zrušení Krejčova Divadla za branou (do něhož v roce 1970 z Divadla na Vinohradech přešla na protest proti odvolání ředitele Františka Pavlíčka) a po krátkém angažmá v Chebu (1973) měla úplný zákaz umělecké činnosti. Bytové divadlo Vlasty Chramostové uvedlo celkem čtyři inscenace, většinou v jejím vlastním bytě. Hrál o však i na

jiných místech v Praze a dalších městech (Brno, Olomouc), pokaždé tajně a v soukromí pro zvané publikum. Spolu s Chramostovou, hlavní herečkou protagonistkou, se na přípravě inscenací podíleli Stanislav Milota, Luboš Pistorius, Pavel Kohout, Pavel Landovský a Vlastimil Třešňák. Milotovy filmové záznamy her Pavla Kohouta Play Makbeth (prem. 1978) a monodramatu Františka Pavlíčka Dávno, dávno již tomu. Zpráva o pohřbívání v Čechách (1979) byly v té době odvysílány rakouskou státní televizí.

Několik soukromých uměleckých akcí blízkých divadlu se uskutečnilo také v Brně. Již v první polovině sedmdesátých let bylo pod názvem ŠLĚPĚJ V OKNĚ realizováno několik neveřejných setkání výtvarných umělců a spisovatelů v bytě Jiřího Frišaufa. Večery pro zvané hosty měly charakter vernisáže výtvarných artefaktů, recitace poezie (J. E. Frič, Miroslav Holman, Jiří Kuběna), četby próz (Pavel Švanda) i filozofických esejí (Josef Šafařík: Mefistův monolog, prem. 1974). Veřejná scénická čtení příležitostně organizovali



Leták ke scénickému čtení z děl Josefa Šafaříka, 1989

v soukromých bytech rovněž spisovatelé Milan Uhde (Smrt u telefonu, prem. 1977) a Jiří Kratochvíl (Hry pro odposlouchávací magnetofony, prem. 1978), pravidelněji pak od roku 1988 herec František Derfler v takzvaném **DIVADLE U STOLU** (Josef Šafařík: Průkaz totožnosti, prem. 1989; spolupráce Antonín Přidal, Jan Vlasák, Jiří Bulis, Martin Dohnal).

Na konci osmdesátých let založil student brněnské filozofické fakulty Roman Ráček se skupinou přátel amatérské divadlo **VÁHA** (kryptogram Václava Havla), které ještě před listopadem 1989 nazkoušelo a veřejně uvedlo Havlovu Vernisáž (prem. 26. 10. 1989).

■ Divadlo v čase perestrojky

V druhé polovině osmdesátých let mocenský a byrokratický tlak na veřejný život povoloval a čeští divadelníci byli aktivní součástí procesu, který mířil k listopadu 1989.

Reformní dění zahájené v Sovětském svazu pod heslem perestrojky-přestavby československý režim, stojící na odmítnutí roku 1968, silně znejišťovalo, zpochybnilo i hranice mezi tím, co lze povolit a co už ne. V tomto období tak bylo možné veřejně realizovat některé projekty, které by se před několika málo lety mohly uskutečnit pouze tajně. Zatímco v říjnu 1980 návštěva legendárního Living Theatre s inscenací Antigony, pořádaná Jazzovou sekcí v Praze, proběhla v naprostém utajení, v říjnu 1987 americký soubor The Bread and Puppet Theatre mohl vystoupit v Junior klubu Na Chmelnici již zcela bez problémů. Ojedinelou akcí téhož roku zorganizovaly brněnský Dům umění a Divadlo na provázku ve spolupráci s velvyslanectvím USA: putovní výstava Americké divadlo dneška, která se zde na tři týdny zastavila, byla po mnoha letech první větší přehlídkou historie a současnosti americké kultury. Při této příležitosti v Brně hostoval též soubor Actors Theatre z Louisville s několika inscenacemi soudobých amerických dramatiků.

Reformní atmosféra v zemi umožňovala uskutečňovat pod patronací Svazu českých dramatických



Plakát výstavy, 1987

umělců různé veřejné kulturní a vzdělávací „osvětové“ akce, které vyznívaly více či méně opozičně a napomáhaly sblížení oficiální a zakázané kultury. Iniciativu převzal zejména tzv. *Aktiv mladých* při Svazu českých dramatických umělců, který se již dříve pokusil několikrát iniciovat pravidelná „mezioborová“ setkání mladých tvůrců (první se konala již v prosinci 1981 a v lednu 1983 v Hradci Králové). V listopadu 1987 a 1988 Aktiv v Hradci Králové uspořádal dvě Pracovní setkání mladých divadelníků, jejichž náplní byly nejen ukázky inscenačních přístupů různých režisérů (Hana Burešová, Arnošt Goldflam, Petr Lébl, Zdeněk Potužil, Peter Scherhauser, Eva Tálská ad.), ale také deklarace svobody tvorby a podpora demokratických přeměn země. Na druhém z nich po mnoha letech veřejně vystoupili Otomar Krejča a Karel Kraus.

V září 1987 začal vycházet interní cyklostylový *Bulletin Aktivu mladých divadelníků*, přinášející sebereflexi nejmladší a částečně i střední generace českých a slovenských divadelníků. Redakční práce na něm se účastnili například Václav Königsmark, Karel Král, Bohumil Nekolný, Petr Oslzlý či Marie Reslová. Do srpna 1989 vyšlo v nepravidelné periodicitě celkem sedm čísel a příloha věnovaná přehlídce kafkovských inscenací Kafka '89, uskutečněná v květnu 1989 v Juniorklubu Na Chmelnici v Praze.

Platformou umožňující formulovat požadavky na demokratizaci kulturní politiky státu se ostatně v období gorbačovských reforem stal celý Svaz českých dramatických umělců, a to v míře zcela nesrovnatelné například se spisovatelskou organizací. Naplno se to projevilo v červnu 1989 na Národní konferenci divadelní sekce SČDU, kde někteří účastníci (Jan Czech, Michal Pavlata, Jan Vedral, Bohumil Nekolný, Ivan Rajmont, Petr Oslzlý ad.) hovořili velmi kriticky o současném stavu společnosti a vyzývali přítomné kulturní funkcionáře k odstranění všech forem cenzury. Požadovali též návrat zakázaných umělců do veřejného života, a to včetně vytvoření nové demokratické platformy pro spolkovou organizaci všech divadelníků.

To ale bylo již v době, kdy schvalovací orgány zaujímaly benevolentnější stanoviska, byť nejednou jejich rozhodování nabývalo groteskních podob. O jejich nejistotě svědčí fakt, že některé společenskokritické hry a scénická pásma tak byly nejprve povoleny, poté zakázány a poté opět povoleny (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého – Res publica 1, prem. 1988; Divadlo na provázku, Brno – Koncert V., prem. 1988; Rozrazil I/88 – O demokracii, prem. 1988; Činoherní studio, Ústí nad Labem – Václav Beránek: Z Košic do Aše a ještě dál, prem. 1989, aj.).

K velkému uvolnění cenzury došlo v průběhu roku 1989, kdy se do veřejného života začala postupně vracet donedávna tabuizovaná jména. Na repertoáru českých divadel se objevily hry Josefa Topola a na ostravském festivalu *Divadlo dneška* byly veřejně čteny hry Milana Uhdeho a Ivana Klímy. V téže době divadelní čtrnáctideník *Scéna* začal pravidelně publikovat články o dosud

zakázaných divadelních tvůrcích, kriticky a odvážně se však věnoval i obecnější společenské problematice.

Celkem přirozeně se tak divadelníci velmi aktivně podíleli také na pádu režimu a významnou roli v sametové revoluci sehrály divadelní prostory. Dne 18. listopadu 1989 byla v pražském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze vyhlášena protestní stávka divadelníků a vysokoškolských studentů, jejíž součástí bylo i zrušení představení a jejich nahrazení diskusními fóry. Následujícího dne bylo v prostorách Činoherního klubu založeno Občanské fórum, které pak působilo v Laterně Magice. Divadelníci se podíleli také na vzniku jeho slovenské obdoby nazvané Veřejnost proti násilí. Stávkové aktivity divadelníků ukončilo až odstoupení Gustáva Husáka a volba dramatika Václava Havla do funkce prezidenta, která znamenala definitivní konec normalizačního režimu.

Vztahy se slovenskou literaturou

■ Oslabení vazeb mezi českou a slovenskou literaturou v letech normalizace

Změna politického kurzu po nástupu normalizačních sil do čela státu a komunistické strany i federativní uspořádání československé republiky se zásadním způsobem promítly do česko-slovenských kulturních a zároveň i literárních vztahů. Vznik národních ministerstev kultury a školství i dalších institucí a rozdílný průběh i důsledky personálních čistek v českých zemích a na Slovensku jen umocnily tendence patrné již v letech 1967–68, kdy značná část slovenské kulturní veřejnosti preferovala uskutečnění federalizace před důsledným prosazováním demokratických principů. Předěl mezi českou a slovenskou literaturou, který se prohloubil na počátku normalizace, se až do roku 1989 nepodařilo překonat. Na této skutečnosti nic nezměnilo ani ustavení federálního Svazu československých spisovatelů na sklonku roku 1977, ani oficiální proklamace, podpořené pořádáním četných konferencí, setkání a besed. Slovenská a česká literatura se od sebe postupně vzdalovaly a plodné kontakty mezi nimi se rodily především na bázi přátelství mezi obdobně smýšlejícími a umělecky naladěnými jednotlivci. Do přelomového roku 1989 tak obě literatury vstupovaly jako dva víceméně paralelní, ovšem vnitřně diferencované světy.

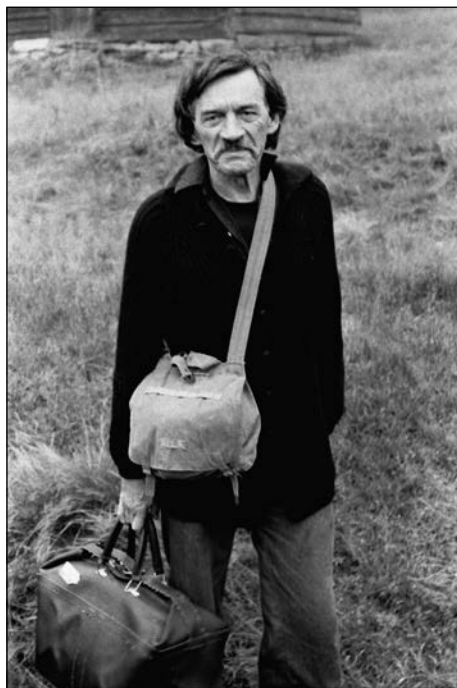
■ Důsledky normalizační politiky a oficiální spolupráce národních spisovatelských svazů

Bezprostředně po prosazení neostalinské ideologické doktríny na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se vztahy mezi českou a slovenskou literaturou celkově oslabily. Uplatňování normalizační politiky jako mocenského prostředku konsolidace socialismu sovětského typu prohloubilo a zmnožilo rozvrstvení českého a slovenského literárního života na oficiální, neveřejný a exilový komunikační okruh, narušilo přátelské vztahy výrazných autorských osobností (například básníků Ladislava Novomeského, zachovávajícího loajalitu svému dávnému druhovi Gustávu Husákovi, a Jaroslava Seiferta) a současně ukončilo vydávání většiny literárních časopisů, které se mohly podílet

na vzájemné informovanosti a výměně literárních hodnot (na české straně Plamen, Host do domu, Listy, na Slovensku pak týdeník Literárny život, zastavený už na jaře 1969, a měsíčník Mladá tvorba, zrušený v roce následujícím).

Až do roku 1972 neexistovala ani spolupráce na úrovni spisovatelských organizací. V zastrašující atmosféře politických prověrek a kádrových čistek se cesty národních spisovatelských svazů, založených v polovině roku 1969, rozdělily. Vedení *Svazu slovenských spisovatelů*, plně akceptující normalizaci (i jako záruku federativního uspořádání státoprávních vztahů) se od české spisovatelské organizace, vedené Jaroslavem Seifertem, distancovalo a spolupráci s ní ústy svého předsedy Andreje Plávky odmítlo. V průběhu roku 1971 se Svaz slovenských spisovatelů na základě nových, programově prověřkových stanov přihlásil k socialistickému realismu a zbavil se (vyloučením nebo vyškrtnutím) autorů, kteří se podíleli na demokratizačním procesu. Ztráta členství postihla přes čtyřicet beletristů a literárních vědců (například Františka Andraščíka, již v emigraci pobývajícím Jaroslavem Blažkovou, Oskára Čepana, Milana Hamadu, Michala Gráfrika, Antona Hykische, Milana Ferka, Zoru Jesenskou, Petera Karvaše, Juraje Špitza, Dominika Tatarku, Ladislava Ťažkého, Helu Volanskou), když už v předchozích dvou letech bylo ze svazu vyloučeno téměř deset literátů, především emigrantů (mj. Emil Fürst Knieža, Ladislav Mňačko, Rudolf Skukálek, E. B. Štefan); ještě následně pak byli vyloučeni někteří další (například Pavel Hruz a Ivan Kadlečík v roce 1972 nebo Hana Ponická v roce 1977). Někteří z postižených byli trvale šikanováni Státní bezpečností a dva (Jozef Bžoch a pozdější emigrant J. L. Kalina) i vězněni.

Složitější situace v českých zemích znamenala v porovnání se Slovenskem zdržení a zřízení nového, přísně výběrového a normalizačního kulturní politiky plně podporujícího Svazu českých spisovatelů až na jaře 1972. Souběžné sjezdy obou národních svazů v květnu 1972 (ustavujícího sjezdu v Čechách a druhého sjezdu na Slovensku) měly charakter demonstrativního znovuupevnění marxistické doktríny v oblasti literatury. Zároveň na oficiální úrovni obnovovaly československý literární kontext, vytvářený na principu socialisticky angažované literatury.



Dominik Tatarka na Kysuckých salaších, 1977

O rozdílných poměrech v českém a slovenském svazu však přesvědčivě vypovídá počet členů. Zatímco Svaz slovenských spisovatelů tehdy čítal přibližně 220 osob, jeho česká obdoba sdružovala pouze 115 literátů (teprve na konci osmdesátých let se stav vyrovnal, když každý svaz evidoval asi 300 členů).

Vzájemný vztah obou literatur se po květnu 1972 výrazně zformalizoval a zejména v rovině spolupráce obou národních svazů získal podobu administrativně organizovaných seminářů a besed, konaných u příležitosti politických a státních výročí. Jejich účastníci soudobou podobu literárních kontaktů vesměs interpretovali pouze jako pokračování tzv. pokrokového odkazu meziválečné levicové avantgardy, zejména aktivit marxistické Levé fronty a časopisu *Tvorba v Čechách*, respektive časopisu *Dav na Slovensku* (např. kulatý stůl O jednotě československé socialistické literatury, jehož materiály shrnul *Romboid* 1978, č. 10, resp. *Literární měsíčník* 1978, č. 8). Samostatnou formou mezisvazové spolupráce se staly zájezdy českých spisovatelů na Slovensko, spojené s poznáváním rázovitých regionů a jejich proměn, a slovenských spisovatelů do Čech, Moravy a Slezska, jejichž smyslem (v duchu tzv. spisovatelských brigád z padesátých let) bylo nejenom poznávání „života dělnické třídy“ a nalézání inspirace pro publicistickou a uměleckou tvorbu, ale především literární postulování československého socialismu jako úspěšného společenského systému. Těchto exkurzí byly pro české spisovatele skutečněny v letech 1973–89 téměř dvě desítky, přičemž poslední vedla – nedlouho před otevřením hranic – k pohraniční brigádě Slovenského národního povstání do Bratislavy. Členové Slovenského svazu spisovatelů zase recipročně navštívili například jižní a severní Čechy, Jablonecko, Ostravsko a zvláště Vítkovické železářny.

Zvláštní pozornost věnovaly oba národní spisovatelské svazy příslušníkům mladé a střední beletristické i kritické generace, pro něž od poloviny sedmdesátých až do konce osmdesátých let pořádaly střídavě v Čechách a na Slovensku společná setkání, besedy a semináře. Tento způsob vzájemného poznávání, tvůrčích konfrontací a navazování osobních kontaktů především sloužil k neustálému zdůrazňování tradičních ideologických východisek tzv. socialistické literatury a zvláště v počátečním období měl spíše povahu politických školení. Takovým charakterem se vyznačovalo hned první setkání dvaceti mladých českých a slovenských prozaiků v únoru 1975 v dobříšském zámku, kde v roli „školitelů“ vystoupili svazoví funkcionáři Donát Šajner, Hana Hrzalová, Ivan Sulík a Libor Kněžek, jakož i „zkušební autoři“ Ladislav Fuks a Rudolf Kalčík. V průběhu osmdesátých let se součástí dialogu staly i poněkud produktivnější společné „kritické diskuse“ brněnských a bratislavských literárních kritiků a beletristů, zejména prozaiků, orientované na interpretaci vždy jedné české a jedné slovenské nové knihy (např. práce Jana Kostrhuna a Ladislava Balleka, Jana Kostrhuna a Jozefa Puškáše, Ludvíka Němce a Jána Tužinského atd.). V první polovině osmdesátých let pak obě svazové instituce připravily sérii

společných pracovních setkání českých a slovenských literárních kritiků (první se konalo na jaře 1981 na Dobříši), jejichž cílem bylo pozitivní zhodnocení české a slovenské literární tvorby vzniklé po roce 1970.

Od poloviny sedmdesátých let koordinovala aktivity národních spisovatelských svazů celostátní politická instituce, kterou nejprve reprezentoval *Československý výbor svazů spisovatelů* a od prosince 1977 *Svaz československých spisovatelů*. Nový federální spisovatelský svaz vznikl jako zřetelně ideologický orgán, jenž měl jednotně reprezentovat literaturu společného socialistického státu navenek a vymezovat i kontrolovat prostor vzájemných kontaktů a administrativně politické spolupráce obou národních literatur. Ustavení společné centrální organizace spisovatelů bylo zpočátku interpretováno jako „vnitřní upevnění ideové a organizační jednoty“ obou literatur a jako úspěšné završení „konsolidace“ v oblasti literárních vztahů po roce 1970. Koncem osmdesátých let však bylo zřejmé, že Československý svaz spisovatelů představuje jen jakýsi pomyslný „viditelný znak jednoty“. Nedostatky, ba přímo „určitou stagnaci“ ve vzájemném vztahu obou literatur ostatně musela přiznat i oficiální publicistika již od poloviny sedmdesátých let, přestože tehdy tento stav vesměs podmiňovala překonáváním „ideologické destrukce“ z konce předchozího desetiletí.

Navzdory rozsáhlé, administrativně řízené spolupráci spisovatelských institucí však nadále přetrvávaly tradiční potíže ve vzájemné distribuci kulturních periodik i novinek původní literární tvorby. Zvláště zřetelnou se stávala absence programové a soustavné kritické reflexe obou literatur jako společného kulturního celku. V roce 1976 tento stav konstatoval i agilní protagonist normalizační kulturní politiky Jiří Hájek (O československý kulturní kontext, *Tvorba* 1976, č. 36).

V druhé polovině osmdesátých let, zejména u příležitosti 70. výročí vzniku Československa, se kritické hodnocení oficiálního stavu literárních vztahů, včetně nepřilíh přubojného prosazování vzniku „federálního“ časopisu pro literární kritiku, stalo častým tématem kulturní publicistiky. Objevilo se i ve vystoupeních Rudolfa Chmela (*Literatura ve hře doby*, *Kmen* 1987, č. 23) a Josefa Fraise (*Vědomí vzájemnosti*, *Kmen* 1987, č. 27) na III. sjezdu Svazu československých spisovatelů. Frais mimo jiné odmítl vzájemné překládání a neváhal sdělit svůj „stále naléhavější dojem, že dnes žijeme ve dvou různých státech“. Z hlediska marxistické koncepce česko-slovenských vztahů jako ideologické jednoty dvou národních literatur byla pak jako negativum nepřímou vnímána jejich naprostá samostatnost, projevující se „pouhou“ paralelností literárních procesů a jevů. Důvody této situace byly shledávány v oživení nacionalistických tendencí, v nesplněné funkci federace a v následné nivelizaci vědomí společné státnosti. Federálnímu svazu spisovatelů se dokonce dostalo nelichotivého označení „dokonale sterilní“ instituce (Jiří Hájek: *Československý kulturní kontext v roku sedemdesiateho výročia republiky*, *Literárny týždenník* 1988, č. 9). S pozvolným opouštěním pojmu „socialistická literatura“



Setkání českých a slovenských básníků a kritiků na Dobříši 3.–4. května 1989, zleva Milan Blahynka, Michal Černík, Josef Peterka, stojící Miroslav Válek, Rudolf Chmel, Peter Zajac

se vztahy obou literatur stále více jevily jako víceméně formální záležitost, která v žádném případě nepřesahuje hranice společného státu.

■ Česko-slovenské literární vztahy jako předmět vědeckých úvah a koncepcí

Pozvolnému rozchodu obou literatur odpovídalo též dlouhodobé oslabení jednoho z ceněných atributů vzájemnosti, tj. tematizace „realií a života druhého národa“, tolik vyzdvihovaná po únoru 1948 a prezentovaná protifašistickou rezistencí za druhé světové války, stavbami socialismu, kolektivizací zemědělství, slovenskými osídlenci v českém pohraničí nebo českými odborníky pomáhajícími při industrializaci Slovenska. Od konce šedesátých let se vzájemná tematizace přestala jako svébytný způsob prezentace česko-slovenských literárních vztahů oboustranně uplatňovat a po roce 1970 ji nahradilo hledání tzv. společných ideových východisek a obecně pojímaného příbuzenství mezi díly českých a slovenských autorů (například mezi memoáry Andreje Plávky a Jaroslava Seiferta, verši Pavla Koyše a Donáta Šajnera, prózami Antona Hykische a Ladislava Fukse nebo Ladislava Balleka a Bohumila Hrabala). Před typologickým příbuzenstvím v rovině poetiky a před skutečnou či jen domnělou příbuzností různorodých autorských gest ovšem normalizační věda

a publicistika dávala přednost poukazům na průsečíky kulturně-politických postojů či ideologických konstruktů. Tak tomu bylo například v knize Josefa Peterky *Dvojramenný proud* (1986), v níž je vztah obou literatur pojímán jako „sesterství podložené totožností politické vůle tvořit pro mírumilovnou, jedinou a nedílnou socialistickou vlast“, přičemž vzájemný literární kontext žije nejen „díky významným dílům“, ale také „díky činnosti ideově organizační, zásluhou Svazu československých spisovatelů“.

K nivelizaci přirozených souvislostí přispíval rovněž ritualizovaný jazyk, používaný v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let především ve studiích a statích Hany Hrzalové, Oldřicha Rafaje, Štěpána Vlašína i Milana Blahynky, respektive Daniela Okáliho, Karola Rosenbauma, Stanislava Šmatláka či Jána Števčeka, tedy hlasatelů a spolutvůrců oficiálního normalizačního pojetí československých literárních vztahů. Vedle literárněhistorického termínu „kontext“, běžného v šedesátých letech, se v pracích jmenovaných autorů stále častěji objevoval pojem „československá socialistická literatura“ (eventuálně jeho varianta „československý socialistický literární kontext“), vymezovaný vágní argumentací o „ideové, vnitřní a uvědomělé jednotě“ nebo o vnitřním propojení se „socialismem a jeho hodnotovou sférou“.

Současně však od poloviny sedmdesátých let vznikala v rámci slovenské literární vědy nový teoretický koncept vztahů pojmenovaný souslovím „zvláštní meziliterární společenství“. Jeho autorem byl komparatista a slavista Dionýz Ďurišin, který se jím poprvé zabýval v práci *Teória literárnej komparatistiky* (Bratislava 1975). Ačkoli se i tato reflexe česko-slovenských literárních vztahů částečně opírala o ideová východiska tzv. socialistické literatury a tvořila pouze dílčí složku širšího výzkumného projektu, vztaženého zejména k analýzám vztahů mezi slovanskými literaturami v rámci tzv. socialistického tábora, přesahovala zúžené pojetí kontextu jako pouhé ideologické jednoty větším důrazem na přirozený bilingvismus a na oboustrannou schopnost vzájemné recepce.

Od počátku osmdesátých let se postupně rozšiřovala i spolupráce liberálně orientovaných českých a slovenských literárních vědců, zaměřená převážně na studium moderních poststrukturalních metodologií, zejména soudobé sémiotiky a teorie literární komunikace. Tuto součinnost realizovali na české straně především Vladimír Macura, Zdeněk Mathauer a Miroslav Procházka, na Slovensku pak Anton Popovič, František Míko a Peter Zajac. Jejím přirozeným centrem byl *Kabinet literárnej komunikácie* na Pedagogické fakultě v Nitře, kde se uskutečňovala i vědecká setkání zaměřená na teoretické otázky (například roku 1971 na téma *Text ako fakt literárnej komunikácie*, v roce 1985 pak *Teoreticko-pragmatické problémy recepcie a interpretácie umeleckého textu*). Zatímco v mnoha jiných oblastech byly česko-slovenské kontakty organizovány shora, ne-li přímo zadány ideologickou objednávkou, Kabinet literárnej komunikácii představoval zcela přirozené místo setkávání literárních (i jiných) vědců. Jezdili sem jednak ti, kdo chtěli udržovat kontinuitu se strukturálně-sémiotickou orientací, jednak ti, kdo hledali myšlení, jež není

závislé na ideologických determinantách. Častými hosty – a vůdčími řečníky jednotlivých setkání – byli např. muzikolog Jiří Fukač, lingvistka Alena Macurová, literární vědci Zdeněk Mathauser a Miroslav Zelinský ad. Největší vliv, který z tohoto pracoviště vyšel do českého prostředí, se týkal interpretace, jejího postavení a pojmové výbavy. Lze ho nalézt i za některými českými projekty mladší vědecké generace, např. za sborníkem interpretací klíčových děl české literatury do roku 1945 *Rozumět literatuře I* (1986).

Oborný zájem o metodologické a literárněhistorické aspekty vzájemných vztahů mezi českou a slovenskou literaturou po celé normalizační období však převážně určovala i rytmizovala politická výročí vzniku komunistické strany, Slovenského národního povstání, osvobození republiky Sovětskou armádou, únorového převratu, respektive vzniku samostatného společného státu. Četná vědecká symposia a konference pořádané literárněvědnými pracovišti v českých zemích a na Slovensku ovšem literární kontext nahlížela téměř výhradně z hlediska „pokrokových tradic“ socialisticky orientované literární tvorby a jejich soudobých kulturně-politických aktualizací.

Ilustrativním příkladem takového přístupu se stala konference *Vztahy české a slovenské literatury ve 20. století*, uskutečněná v červnu 1978 ve Smolenicích u příležitosti 60. výročí vzniku československého státu a 10. výročí zákona o federaci. Její výsledky zveřejněné v roce 1980 ve sborníku *Československý literární kontext* (1980) deklarovaly charakter a smysl vzájemných interakcí mezi oběma literaturami od roku 1918 do současnosti v podstatě jen z hlediska tradic meziválečné marxistické kritiky a jejich integrujících ideologických aplikací po roce 1948. Obdobně reflektoval ještě krátce před listopadem 1989 vytváření tzv. československé socialistické literatury jako progresivního vyvrcholení dosavadních historických procesů, interpretovaných z důsledně třídního hlediska, slovenský literární historik Karol Rosenbaum v syntetizující práci *Vztahy slovenskej a českej literatury 19. a 20. storočia* (1989).

Kromě konferenčních aktivit bylo od počátku sedmdesátých až do konce osmdesátých let o této tematice publikováno množství článků, statí a studií, rovněž ve větší či menší míře poznamenaných ideologicky zabarveným přístupem, jehož vliv zřetelně slábl při reflexi literárněhistorických problémů. Výsledky studia kontaktních a historicko-typologických interakcí obou literatur si proto udržely trvalejší platnost než aktualizací výklady o poúnorovém vývoji. Vedle převažujícího zájmu o období mezi první a druhou světovou válkou (dominujícím tématem ovšem nadále zůstávaly aktivity levicové avantgardy a vytváření konceptu tzv. socialistické literatury) upírali literární historikové pozornost také k přelomu 19. a 20. století a k epoše národního obrození.

V českém prostředí se vědeckému výzkumu slovenské literatury věnovali zejména Vladimír Forst (monografie *Martin Kukučín a čeští realisté na přelomu století*, 1969; *Ludovít Štúr*, 1986), Ludvík Patera (knižní práce *Alexander Matuška*, 1985, respektive výběry statí

Tradice a výboje slovenské literatury, 1985; *Hodnoty súčasnej slovenskej literatúry*, 1988) a Věra Linhartová (*Cesty k porozumění*, 1985), avšak vzniklo i několik vysokoškolských učebnic (Jiří Svoboda: *Přehled dějin novější slovenské literatury*, 1982; Vladimír Tichý: *Přehledné dějiny slovenské literatury*, 1988). Na slovenské straně napsali pojednání z dějin česko-slovenských kulturních a literárních vztahů například František Karšai (*Jan Amos Komenský a Slovensko*, 1970), Miloš Tomčík (*Literárne dvojobrazy*, 1976) a Ján Zambor (*Ivan Krasko a poézia českej moderny*, 1981). Interakcemi s českým strukturalismem se zabýval Anton Popovič (*Štrukturalizmus v slovenskej vede. 1931–1949*, 1970), dílo a osobnost Vítězslava Nezvala zhodnotil vzpomínkovým esejem Štefan Žáry (*Stovežatý básnik*, 1981). Přehled českého literárního vývoje dvou století zpracovala formou vysokoškolské učebnice Jana Nemcová (*Česká literatúra v rokoch 1770–1980*, 1985).

■ Vzájemná reflexe české a slovenské literatury

Nepřetržité oficiální proklamace a administrativní prosazování socialistické ideologie v literární tvorbě a v literární vědě zákonitě ovlivnilo kritickou reflexi slovenské literatury v Čechách a na Moravě. Normalizace umožnila, aby i na Slovensku zaujali dominantní postavení bývalí představitelé schematické tendenční literární tvorby (Pavol Horov, Ján Kostra, Milan Lajčiak, Miloš Krno, Štefan Králik) a jejich mladší následovníci (Anton Baláž, Ján Jonáš, Ladislav Beňo aj.). Obnovení angažované socialistické literatury pak přinutilo část autorů střední a mladé generace (např. Anton Hykisch, Ján Johanides, Vincent Šikula, Pavel Vilikovský), debutujících vesměs v průběhu šedesátých let, k vnitřní emigraci, kterou začali postupně opouštět až po roce 1975.

V slovenské literární tvorbě normalizačního období zprvu převažovala témata z výrobního prostředí, z období druhé světové války a Slovenského národního povstání i z bezprostředně poválečných let. Posléze se však především v románové tvorbě prosazovaly panoramaticky komponované generační a sociální průřezy lidských osudů od konce 19. do poloviny 20. století (Ladislav Ballek, Ivan Habaj, Peter Jaroš, Vincent Šikula). V průběhu osmdesátých let se vedle básnické a prozaické tvorby, vysoce oceňované jako výpověď o národním „přetvoření v duchu socialismu“ a označované pojmem „angažovaná literatura“, počala ve větší míře opětovně objevovat existenciálně laděná témata a spolu s nimi analytický způsob zobrazování problémů lidského života (Štefan Strážay, Lubomír Feldek, Rudolf Sloboda, Jozef Puškáš ad.). Koncem desetiletí se pak začala prosazovat nová literární generace, která již nezastřeně směřovala prostřednictvím tvárných postupů postmoderny k programovému parodování samotného kánonu socialistického realismu (např. Igor Otčenáš, Peter Valček, Andrej Ferko, Miloš Žiak). Ve stejném období byl v rámci tzv. přestavby socialismu umožněn časopisecký návrat do oficiálního komunikačního okruhu i dosud umlčovaným autorům, k nimž náleželi především



Přebal Jiřího Votruby k českému překladu Slobodova románu, 1989

prozaik Dominik Tatarka a literární kritik Milan Hamada.

Česká literární publicistika a kritika (zvláště na stránkách denního tisku, ale také Tvorby, Nových knih, Literárního měsíčníku a posléze i Kmene) věnovala nejvíce pozornosti tvorbě oficiálně uznávaných a oceňovaných autorů, ve své podstatě však byla nekoncepční a s menším či větším zpožděním spíše jen odrážela hodnotové postuláty slovenské kritiky. Po celé dvacetiletí přetrvával v Čechách tradičně větší zájem o slovenskou prózu, v sedmdesátých letech převážně soustředěný k dílům, která respektovala ideologicky prosazovaný princip tzv. angažovanosti. Reprezentovaly jej především prózy JOZEFA KOTA (jeho novela s titulem *Horúčka*, ztvárňující období tzv. krizových let, byla bezprostředně, tj. již v následujícím roce 1974, přeložena do češtiny), Emila

Dzvoníka, Miloše Krna nebo JANA JONÁŠE, který románem o kolektivizaci vesnice *Jedenáste prikázanie* z roku 1975 vyvolal málo produktivní diskusi o překonání modelu schematické tvorby Františka Hečka z počátku padesátých let.

Od konce sedmdesátých let se pak nejvíce pozornosti dostávalo tvorbě Ladislava Balleka, Petera Jaroše, Vincenta Šikuly a Ivana Habaje, která požadovaný kánon angažovanosti a socialistické orientace dokázala alespoň zčásti ozvláštnit prostředky moderních a postmoderních poetických postupů, lyrizací, snovostí a magičností. Díla těchto autorů (recenzovaná v Čechách Ludvíkem Paterou a Vladimírem Forstem i dalšími kritiky) byla chápána jako „renaissance“ románové tvorby a společně s analytickými, k modelování stavů lidské psychiky soustředěnými prózami Jána Johanidese a Rudolfa Slobody vyvolávala zájem i v západoevropském literárním prostředí. (Především tomuto literárnímu proudu byla v září 1987 věnována mezinárodní konference o poválečné slovenské próze, kterou uspořádal R. B. Pynsent v Londýně; Romboid 1988, č. 3; sborník *Modern Slovak Prose*, Londýn 1990.)

Zvláště v sedmdesátých letech vzbuzovala zájem české kritiky prozaická tvorba Alfonze Bednára, satirizující soudobý konzumní styl, a historicky zaměřené romány Hany Zelinové. Recenzenti rovněž informovali o memoárových

a vzpomínkových prózách Andreje Plávky, Pavla Bunčáka, Štefana Žáryho nebo Kataríny Lazarové, publicity se dostávalo též ideologicky vyhraněným reportážím, které publikoval Bohuslav Chňoupek a Ondrej Marušiak. U příležitosti svých životních jubileí byl jako „bojovník za socialistickou kulturu“ hojně připomínán již nepíšící prozaik Vladimír Mináč. Na jaře 1989 část českého tisku informovala o úmrtí Dominika Tatarky.

Mezi českými kritiky se problematice slovenské literatury nejsoustavněji věnovali František Vystrčil (Nová svoboda), Zuzana Bělinová (Literární měsíčník), Anna Křemenáková (Literární měsíčník), Štěpán Vlašín (Rudé právo, Tvorba), Ludvík Patera (Tvorba, Literární měsíčník), Vladimír Novotný (Zemědělské noviny, Literární měsíčník, Rudé právo) a Irena Zítková (Zemědělské noviny). Spíše ojediněle či nárazově sledovali slovenskou prozaickou produkci Vladimír Forst (Tvorba), Zdeněk Heřman (Mladá fronta), Milan Pokorný (Kmen) a Petr Šisler (Literární měsíčník). Pod jménem Marie (Janů) Veselé publikoval v Práci svoje recenze zakázaný Milan Jungmann.

Za vzor „socialistické angažovanosti“ byla po roce 1970 zvláště považována slovenská poezie, hlásící se k ideovému odkazu díla nemocného a již nepíšícího Ladislava Novomeského. Této linii slovenského básnictví, reprezentované v sedmdesátých letech tvorbou Pavla Horova, Jána Kostry, Milana Lajčiaka, Andreje Plávky, Jána Poničana nebo Miroslava Válka a po celé dvacetiletí především Vojtecha Mihálika, byla českou kritikou věnována nejsoustavnější a nejčtetnější pozornost. V menší míře česká publicistika informovala také o nových, bilančně zaměřených verších bývalých nadrealistů Pavla Bunčáka, Vladimíra Reisela a Štefana Žáryho; spíše ojediněle reflektovala v sedmdesátých letech dílo nestora slovenské meditativní a duchovní poezie E. B. Lukáče. Naopak trvalý zájem české kritiky vyvolávala podobně laděná tvorba Milana Rúfuse, překonávajícího ideologickou monotónnost soudobé lyriky sugestivními motivy mravní důstojnosti a duchovní kontemplace. Poměrně časté byly i kritické reflexe básnické tvorby mladých autorů. Na české straně psali o současné slovenské poezii v podstatě stejní lidé jako o próze, navíc však ještě básníci Josef Rybák, Vilém Závada a Josef Peterka, z literárních vědců pak Elvíra Olonová a Jiří Trávníček.

Značné popularity dosáhla v Čechách po roce 1970 slovenská dramatická tvorba. Bylo to i zásluhou pravidelného vysílání slovenského okruhu celostátní televize (oblíbené bratislavské pondělky však v převážné míře uváděly slovenské dramatizace světové literatury, zatímco původní slovenské drama bylo v menšině) a častými zájezdy slovenských divadel do Čech. Hlavní podíl však připadl v tomto směru českým divadlům, hojně inscenujícím, především v první polovině sedmdesátých let, hry Ivana Bukovčana, Osvalda Zahradníka, Jána Soloviče, Jána Kákoše a Štefana Králika, akceptující ideologické trendy angažovanosti a převážně rozvíjející témata protifašistické rezistence, národního povstání nebo kritiky nedostatků socialistického životního stylu.

Českým a často i slovenským inscenacím her těchto autorů věnovala kulturní publicistika (zvláště Aleš Fuchs, Vladimír Hrouda, Miroslav Křovák, Martin Tůma, Pavel Grym a Miloš Smetana) zvýšenou pozornost a slovenský divadelní život tak sledovala poměrně soustavně. Na počátku sedmdesátých let informovala o tvorbě autorské dvojice Lasica – Satinský, která po zákazu vystupování na Slovensku našla krátkodobý azyl v Čechách, od konce desetiletí přinášela rovněž informace o další významné podobě alternativní dramatiky, kterou představovalo Radošinské naivní divadlo a tvorba Stanislava Štepký.

Recenzní činnost zahrnovala i hojné české překlady ze slovenské literatury. Překladačské aktivity, jež se rozvíjely zejména v šedesátých letech, nebyly přerušeny ani po roce 1970. K českým čtenářům se tak v překladech, často doprovázených informativními doslovy, dostávala slovenská literatura klasická (Ján Hrušovský, Milo Urban), současná (např. první a druhý díl satirické trilogie ALFONZE BEDNÁRA *Pro pár drobných*, 1973; 1977) i propagandisticky ideologická (např. JURAJ MENČÍK: *Daň za omyl*, 1978; JÁN ŠTIAVNICKÝ: *Modří dáblové*, 1980). Od poloviny sedmdesátých let pak byla překládána zejména tvorba představitelů tzv. angažované literatury, reprezentovaná generačně značně širokým a esteticky rozrůzněným okruhem autorů (Ladislav Ballek, Lubomír Feldek, Anton Hykisch, Ján Johanides, později Peter Jaroš, Gizela Kocoureková, Ján Martiš, Jozef Puškáš, Milan Šútovec, Vincent Šikula, Hana Zelinová a četní další).

Překladů se dočkala též díla v emigraci zemřelého J. C. Hronského nebo významného představitele slovenského naturismu Františka Švantnera, z ideologických důvodů dlouho opomíjeného. Překlady rovněž zahrnovaly „angažovanou“ tvorbu pro děti a mládež a řadu básnických nebo prozaických antologií, vydávaných zejména k politickým výročím. Ačkoli se po roce 1970 praxe vzájemných překladů ojediněle i zpochybňovala, byly na konci osmdesátých let tyto aktivity obecně považovány za „nejúčinnější prostředek“ zdomácnění slovenské literatury v Čechách po druhé světové válce.

Vzájemné překládání bylo oficiálně považováno za viditelný atribut naprosté samostatnosti obou literatur. Důsledkem však bylo rozdělení společného literárního prostoru, zvláště tehdy, když recenzenti přistupovali k druhé literatuře pouze prostřednictvím překladů.

Na slovenské straně podobná praxe tolik nehrozila, neboť čtení knih v českém originále zde nepředstavovalo závažnější problém. Slovenští čtenáři se daleko lépe orientovali v české kultuře než čeští ve slovenské. Významnější díla české literatury navíc vnímali ne-li jako součást kontextu vlastního, tak alespoň jako něco velmi blízkého, co by měli znát.

Nicméně i na Slovensku vycházely české knihy v překladu, i když v menší míře, což české prostředí pocítovalo jako jistou asymetričnost, zvláště pak ti spisovatelé, kteří měli pocit, že takto přicházejí o cizojazyčné vydání (a o finanční příjem z něho).

Událostí v dějinách překladu z češtiny do slovenštiny, která v druhé polovině sedmdesátých let vyvolala oboustrannou pozornost, byly slovenské verze epických básnických knih K. J. Erbena (Kytice) a Jána Kollára (Slávy dcera), které v letech 1977 a 1979 zpracoval Lubomír Feldek. Zejména překlad Kollárova textu z roku 1824 byl hodnocen více jako zajímavý interpretační čin než jako přetlumočení z jednoho jazyka do druhého (Ivan Mojík: Ján Kollár polemicky, *Nové knihy* 1980, č. 12; Vladimír Forst: Slávy dcera a Dcéra Slávy, *Literární měsíčník* 1980, č. 9). Na Slovensku se však k němu odmítavě postavil Valér Mikula (pod pseudonymem *Observátor IV*), který jej považoval za formální gesto, oslabující povědomí o společném literárním jazyce (*Romboid* 1981, č. 5).

■ Spolupráce umlčovaných autorů

V roce 1977 si Hana Ponická, pozdější signatářka Charty 77, připravila na sjezd Svazu slovenských spisovatelů vystoupení, ve kterém kritizovala kulturní politiku tehdejšího režimu, ideologickou segregaci slovenského a českého literárního života a zejména zákazy publikační činnosti mnohých spisovatelů. Funkcionáři jí nedovolili na sjezdu vystoupit, nicméně její příspěvek se dostal do protokolu.

Postoj slovenské prozaičky a překladatelky posílil vzájemné kontakty mezi českými a slovenskými umlčenými autory. Jejich spolupráce počala již na začátku sedmdesátých let především zásluhou Ludvíka Vaculíka a jeho samizdatové Edice Petlice, nabízející publikační možnosti i slovenským autorům. Z nevelkého okruhu slovenských zakázaných tvůrců zde publikovali své texty například Dominik Tatarka, Pavel Hružík nebo Ivan Kadlečík. Vaculíkovou zásluhou se také Ivan Kadlečík stal zejména v sedmdesátých letech významným a víceméně jediným slovenským kritikem a recenzentem české samizdatové tvorby. Přirozený publikační prostor Vaculíkova edice poskytla rovněž kritikovi a filozofovi českého původu Milanu Šimečkovi, výrazné osobnosti slovenského disentu a autorovi převážně česky psaných kulturně-politických esejů o reálném socialismu; v osmdesátých letech v edici také debutoval a vícekrát publikoval i jeho syn, prozaik Martin M. Šimečka.

Samostatný okruh neoficiální literatury představovala činnost *Surrealistické skupiny*



Lenka Procházková
s Ivanem Kadlečíkem

v *Československu*, na níž se ze slovenských spisovatelů podílel zvláště básník, překladatel a výtvarník ALBERT MARENČIN. Společné aktivity v samizdatu a spolupráce v českých exilových nakladatelstvích (zejména vydání knih LADISLAVA MŇAČKA *Súduh Münchhausen*, 1972; JÁNA MLYNÁRIKA *Česká inteligencia Slovensku*, 1987; IVANA KADLEČÍKA *Rapsódie a miniatúry*, 1988, v nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem, DOMINIKA TATARKY *Písačky*, 1984, a *Navrávačky*, 1988, ve stejném nakladatelství či *V ne čase*, 1986, *Listy do večnosti*, 1988, v nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu nebo v českém překladu *Sám proti noci*, 1984, v nakladatelství Arkýř v Mnichově; MILANA ŠIMEČKY *Obnovení pořádku*, 1979, a *Kruhová obrana*, 1985, v nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem a v Paříži) vedly v roce 1986 také k vytvoření společného *Československého dokumentačního střediska nezávislé literatury* ve Spolkové republice Německo.

Překladová literatura

Revue Světová literatura, v šedesátých letech hlavní tribuna většiny důležitých překladatelských aktivit, byla s nástupem normalizace ideologicky znivelizována a povětšinou začala publikovat překlady zejména tzv. pokrokových západních autorů, vyznávajících tradiční realistickou poetiku, či nepřiliš významné překlady z okrajových literárních oblastí. Řada nakladatelských edičních plánů překladové literatury byla revidována s přihlédnutím k postojům jak překladatelů, tak překládaných autorů na okupaci Československa v roce 1968 (z těchto důvodů bylo například pozastaveno vydávání děl Heinricha Bölla, výbor z díla francouzského básníka Pierra Emmanuela Orfeův návrat v překladu Jindřicha Pokorného byl dán v roce 1972 do stoupy). Řada překladatelů v sedmdesátých a osmdesátých letech pak mohla překládat pouze pod cizím jménem. (Takřka dvoustránkový soupis překladů, které byly vydány pod jmény pokrývačů, vyšel v roce 1992 pod titulem Zamlčování překladatelé.)

Navzdory hlásaným ideologickým postulátům mohly počátkem sedmdesátých let ještě vyjít některé z připravených překladů, například absurditou a černým humorem prosycený prozaický text SAMUELA BECKETTA *Murphy* (1971, překlad Eva Pilařová) či překlad klíčového díla modernismu *Odysseus* od JAMSE JOYCE (1976, překlad Aloys Skoumal). Jeho neustále oddalované uvedení na trh bylo posléze vyřešeno tím, že prodej knihy nebyl avizován a dostupná byla pouze „vyvoleným“ a těm, kteří se náhodou dozvěděli, kde se dá kniha koupit. Bez omezujících zásahů byla vydána i stěžejní a vrcholná díla křesťanské orientace, ať již šlo o výběry z děl francouzských básníků PAULA CLAUDELA (*Magnificat*, 1970, překlad Jan Zahradníček) a CHARLESE PÉGUHYHO (*Ta jediná je paní – Chudoba*, 1971, překlad Ivan Slavík), nejznámější divadelní hru anglického básníka a dramatika THOMASE STEARNSE ELIOTA *Vražda v katedrále* (1971, překlad Jiří Valja) či román francouzského katolického romanopisce GEORGESE BERNANOSE *Zlý sen* (1970, překlad Eva Formanová). Vyšly také již připravené výběry z děl nesovětských ruských autorů, jako byl obsáhlý výbor z básnického díla OSIPA MANDELŠTAMA *Kameny, smutky, sny* (1970, překlad Jan Zábřana, Václav Daněk a Ludmila Dušková) nebo soubor esejů MARINY CVĚTAJEVOVÉ *Básník a čas* (1970, překlad Jan Zábřana).

Normalizační odvrát od politicko-společenských aktivit a únik do soukromí vyvolal na knižním trhu značný překladatelský boom. Nebývalý zájem

o překladovou literaturu se projevil nejen v oblasti tzv. oddechové literatury, v níž dominovaly angloamerické detektivky (Agatha Christie, Ed McBain, Raymond Chandler, Dick Francis ad.), společenské romány (Mario Puzo, Arthur Hailey aj.) i další čtenářsky oblíbené žánry (Betty MacDonaldová apod.), ale přirozeně zasáhl i do literatury umělecké.

■ Próza

V podstatě nepřerušena byla kontinuita vydávání překladů ze světového klasického literárního odkazu (Knihovna klasiků v nakladatelství Odeon). Významným edičním činem v této oblasti bylo vydání nového překladu *Hledání ztraceného času* MARCELA PROUSTA (1979–88, překlad Prokop Voskovec a Jiří Pechar). Opožděně a víceméně potajmu byl v roce 1976 vydán překlad Joyceova *Odyssea* od Aloyse Skoumala, avizovaný již v šedesátých letech. Bezmála stejně významné bylo i přetlumočení trojice děl výrazně prohlubujících pohled na prózu 20. století. V první řadě to byl román ROBERTA MUSILA *Muž bez vlastnosti* (1980, překlad Anna Siebenscheinová), analyzující rozpad všech hodnot a jistot ve středoevropském prostoru po pádu rakousko-uherské monarchie. Také román ELIASE CANETTIHO *Zaslepení* (1984, překlad Jiří Stromšík) lze vnímat jako



Přebal Josefa Týfy, 1980

jednu z umělecky nejprůkaznějších analýz fenoménu zla a masového člověka. Tuto dvojici posléze doplňuje italský psychologický román ITALA SVEVA *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho* (1975, překlad Hana Benešová), využívající freudovskou psychoanalýzu k postihu současného člověka a světa.

Velká překladatelská pozornost byla věnována angloamerickým autorům; zejména literatura americká byla ve středu čtenářského i překladatelského zájmu. Nejen že vycházela díla již obecně zdomácněných amerických prozaiků, jako byli ERNEST HEMINGWAY (*Ostrovy uprostřed proudu*, 1972, překlad Luba a Rudolf Pellarovi), WILLIAM SAROYAN (*O neumírání*, 1972, překlad Josef Schwarz), FRANCIS SCOTT FITZGERALD (*Na prahu ráje*, 1971, překlad

John Updike
v Praze, březen
1986 (na snímku
s Václavem Havlem
a Karlem Peckou)



František Vrba pod jm. Libuše Vrbové), THORNTON WILDER (*Osmý den*, 1974, překlad František Gel) a WILLIAM FAULKNER (trilogie *Město*, 1985; *Vesnice*, 1985, a *Panské sídlo*, 1987, překlad Luba a Rudolf Pellarovi), ale v hojném počtu byli do domácího kontextu uváděni i méně známí američtí autoři mladší a střední spisovatelské generace.

Vcelku bez přerušení pokračovalo vydávání překladů amerických prozaiků, jejichž dílo vstoupilo do českého literárního kontextu už v šedesátých letech – TRUMAN CAPOTE (*Lučňní harfa; Strom noci a jiné povídky*, 1978, překlad Jan Válek a Radoslav Nenadál), JOHN UPDIKE (*Krátku, utíkej!*, 1980, překlad Josef Schwarz), SAUL BELLOW (*Oběť*, 1971, překlad Eva Masnerová), BERNARD MALAMUD (*Příručí*, 1972, překlad Luba a Rudolf Pellarovi), JOSEPH HELLER (*Něco se stalo*, 1982, překlad Antonín Přidal pod jm. Mirek Čejka; *Gold za všechny peníze*, 1983, překlad Michael Žantovský). K těmto autorům společensko-psychologických románů a povídek se velmi záhy přiřadil nový překladatelský objev ISAAC BASHEVIS SINGER, jehož povídkový soubor *Stará láska a jiné povídky* (1987, překlad Antonín Přidal) s hlubokou lidskostí umělecky ztvárňoval osudy židovských přistěhovalců. Mezi americké prozaiky, s nimiž se mohl český čtenář seznámit už v šedesátých letech, patřil i WILLIAM STYRON, jehož dílo se dočkalo mimořádného čtenářského ohlasu až v tomto období – po dvojici psychologických románů (*Zapal tento dům*, 1973, překlad Radoslav Nenadál, a *Ulehni v temnotách*, 1974, překlad Jiří Elman) vyšel posléze v roce 1984 román *Sophiina volba* (překlad Radoslav Nenadál), tragický příběh židovské ženy, který se stal opravdovou čtenářskou událostí.

Z nových jmen americké prózy, jež se objevila v tomto období v českých překladech, nelze pominout románové ságy ROBERTA PENNA WARRENA (*Potopa*, 1974; *U nebeských bran*, 1979, obojí překlad Eva Kondrysová) a retrospektivní pohled na americkou společnost před první světovou válkou v románu EDGARA LAWRENCE DOCTOROWA *Ragtime* (1982, překlad Jiří Josek). S patřičnou

ideologickou interpretací v připojených doslovecích byla českému čtenáři zpřístupněna i některá z vrcholných děl americké prózy, tematizujících složitou sociálně-psychologickou problematiku rasové odlišnosti amerických černochů (RALPH ELLISON: *Neviditelný*, 1981, překlad Luba a Rudolf Pellarovi; JAMES BALDWIN: *Beale street blues*, 1979, překlad Michael Žantovský; ALEX HALEY: *Kořeny*, 1981, překlad Michael Žantovský; TONI MORRISONOVÁ: *Nejmodřejší oči*, 1983, překlad Michael Žantovský). Nelze také přehlédnout čtenářský ohlas románu amerického prozaika KENA KESEYHO *Vyhoďte ho z kola ven* (1979, překlad Jaroslav Kořán), analyzující v symbolickém podobenství nerovný boj jednotlivce s totalitou.

Menšímu překladatelskému zájmu se těšila literatura anglická, přesto ale její současnou podobu významně reprezentoval například tradiční anglický román CHARLESE PERCYHO SNOWA *Cesty moudrosti* (1978, překlad Miroslav Jindra) z prostředí intelektuálů i povídkový soubor ARNOLDA WESKERA *Milostné dopisy na modrém papíru* (1981, překlad Zuzana Mayerová). Z nejnovější anglické prózy se mohl český čtenář seznámit s románem JOHNA FOWLESE *Francouzova milenka* (1976, překlad Hana Žantovská), intelektuálně náročným obrazem viktoriánské doby, s absurdně černým humorem Ira STEPHENA GILBERTA v románu *Krysařův deník* (1980, překlad Helena Kryštofová) i s dílem BRYANA STANLEYE JOHNSONA *Vlastní podvojný účetnictví Christie Malryho* (1978, překlad František Fröhlich), předchůdce britské postmoderní prózy.

Navzdory normalizačním ideologickým tlakům a ekonomickým preferencím představovala literatura z angloamerické oblasti kvalitativní a patrně i kvantitativní dominantu překladatelských aktivit sedmdesátých a osmdesátých let. Z této oblasti byly zpřístupněny totiž nejen umělecky vrcholné práce, ale i značné množství detektivek a esteticky méně náročných děl, reprezentovaných autory, jako byli například Robert Ruark, J. K. Toole, David Lodge, John Irving, Kurt Vonnegut, Woody Allen, Anton Myrer a řada dalších.

Specifické bylo vydávání křesťansky orientované literatury; autoři původní i překladové literatury této ideové proveniencí mohli vycházet víceméně pouze v nakladatelství Vyšehrad, tiskovém a nakladatelském orgánu Československé strany lidové. Jedině zde mohla vyjít v sedmdesátých letech díla GILBERTA KEITHA CHESTERTONA (*Klub zneuznaných mužů*, 1972, překlad Vladimír Pražák; *Ohromné maličkosti; Obrany*, 1976, překlad Jan Čulík), FRANÇOISE MAURIACA (*Beránek*, 1978, překlad Eva Formanová), GEORGESE BERNANOSE (*Muška*, 1972, překlad Eva Formanová), GRAHAMA GREENA (*Cesty s tetičkou*, 1972, a *Kus života*, 1974, obojí v překladu Jana Čulíka), EVELYNA WAUGHA (*Hrst prachu*, 1976, překlad Vladimír Pražák) i méně známí prozaici jako Brit BRUCE MARSHALL (*Starý voják neumírá*, 1973, překlad Jiřina a Karel Kynclovi pod jm. Evy Kondrysové). I když také v této oblasti byly v převaze překlady z angloamerické oblasti, pouze v tomto nakladatelství se mohly objevit i překlady výrazně katolických prozaiků, jako byl JAN DOBRACZYŃSKI, autor vědeckofantastických

křesťanských moralit (*Přelévat moře*, 1971, a *Modré přilby na přehradě*, 1976, obojí v překladu Lubomíra Nakládala), a ZOFIA KOSSAKOVÁ, autorka historického románu o svatém Františku z Assisi (*Beze zbraně*, 1973, překlad Lubomír Nakládala). V rámci této specifické ideové tolerance se mohl český čtenář také poprvé setkat s jedním z nejvýznamnějších soudobých španělských spisovatelů, kterým byl JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO, a jeho historickým románem o střetu dobra a zla v konturách jansenismu 17. století *Historie jednoho podzimu* (1977, překlad Josef Forbelský).

Na samém počátku sedmdesátých let vyšla v českém překladu také trojice významných prozaických děl z latinskoamerické literatury: JOÃO GUIMARÃES ROSA: *Velká divočina* (1971, překlad Pavla Lidmilová), JULIO CORTÁZAR: *Nebe, peklo, ráj* (1972, překlad Vladimír Medek) a GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *Sto roků samoty* (1971, překlad Vladimír Medek). Zatímco složitě komponovaný Cortázarův románový tvar oslovil svými bezmála postmoderními vypravěčskými postupy především velmi vyspělé čtenáře, Márquezova sága rodu Buedínů se setkala s mimořádných čtenářským zájmem. Oslivý vypravěčský tok, v němž se prolínají prvky folkloru s mýty, vytvářel snově fantaskní realitu, přeplněnou životní vitalitou a kaleidoskopickým spektrem mnoha životních osudů. Tento charakteristický rys latinskoamerické literatury, záhy označený pojmem „magický realismus“ a spjatý především s Gabrielem Garcíou Márquezem, přispěl k předtím nikdy nezaznamenanému zájmu o latinskoamerickou literaturu. V krátkém časovém období vyšly další dvě Márquezovy práce (*Podzim patriarchy*, 1978, překlad Josef Forbelský, a povídkový soubor *V tomhle městečku se nekrade*, 1979, překlad Hana Posseltová a Blanka Stárková), v překladech se však objevily i nové významné prózy autorů latinskoamerického subkontinentu: ERNESTO SÁBATO: *Kniha o hrdínech a hrobech* (1984, překlad Vít Urban), MARIO VARGAS LLOSA: *Zelený dům* (1981, Vladimír Medek), ALEJO CARPENTIER: *Barokní koncert; Harfa a stín* (1984, překlad Eduard Hodoušek), JORGE LUIS BORGES: *Brodiova zpráva* (1978, překlad Josef Forbelský) a další. Intenzivní překladatelský zájem o latinskoamerickou literaturu nesporně změnil čtenářský pohled na tento vzdálený a exotikou opředený kontinent a natrvalo včlenil jeho literární tvorbu do českého kulturního kontextu.

V překladech z francouzské literatury dominovala především díla klasiků. Z enormního překladatelského zájmu šedesátých let o francouzský „nový román“ zůstala v edičních plánech pouze dvojice próz jednoho z nejvýznamnějších představitelů této vlny CLAUDA SIMONA *Vítr* (1980, překlad Vladimír Binar) a *Příběh* (1985, překlad Kateřina Lukešová) a připomenut byl také postsurrealistický jazykový experimentátor RAYMOND QUENEAU prózou *Stylistická cvičení* (1985, překlad Patrik Ouředník). Novým a pozoruhodným objevem se stal MICHEL TOURNIER, autor, pro něhož byl mýtus základním modelem lidských prožitků; z jeho díla vyšel v českém překladu soubor povídek *Tetřev hlušec* (1984, překlad Václav Jamek) a klíčový román *Král duchů* (1988, překlad

Sergej Machonin pod jm. Dobroslavy Janderové). Od poloviny osmdesátých let se díky určitému ideologickému uvolnění mohly po mnohaleté přestávce objevit v českých překladech i nová, v minulosti nepřeložená díla zakladatelských osobností tzv. regionalistické prózy: ze švýcarské frankofonní oblasti to byl křesťanský tradicionalista CHARLES-FERDINAND RAMUZ (*Příběhy z hor*, 1988, překlad Josef Heyduk) a francouzský mystik sepětí krve a půdy JEAN GIONO (*Husar na střeše*, 1984, překlad Tamara Sýkorová).

V překladech z německé jazykové oblasti – ať již šlo o literaturu ze SRN, či NDR – převažovaly stále prózy, analyzující ducha nedávné německé minulosti a její tíživé dědictví v psychologicko-duchovním klimatu současného Německa. Bilančně analytický charakter mají proto jak romány tehdy patrně nejpřekládanějšího západoněmeckého prozaika SIEGFRIEDA LENZE (*Hodina němčiny*, 1974, překlad Jan Scheinost; *Vzor*, 1976, překlad Jaromír Povejšil; *Vlastivědné muzeum*, 1984, překlad Anna Siebenscheinová), tak válečný román ALFREDA ANDERSCHÉ *Bouře v Ardenách* (1979, překlad Jan Scheinost) či společenskokritické prózy MARTINA WALSERÁ (*Philippsburské svazky manželské*, 1980, překlad Sergej Machonin pod jm. Dagmar Martinové; *Bez lásky*, 1981, překlad Jaromír Povejšil). Obdobně bilanční ráz měl také nejvýznamnější román východoněmecké autorky CHRISTY WOLFOVÉ *Vzory dětství* (1981, překlad Jaroslav Putík a Františka Faktorová pod jm. Jaroslava Stríteckého), v němž se český čtenář setkal patrně s jedním z vrcholů východoněmeckého písemnictví. Nová jména německých prozaiků z obou německých států (Jurek Becker, Günter de Bruyn, Gert Hofmann) byla posléze doplněna znovu se objevivším HEINRICHEM BÖLLEM, od něhož byla přeložena silně společenskokritická novela z novinářského prostředí *Ztracená čest Kateřiny Blumové* (1987, překlad Vratislav Slezák).

Z literatur dvou dalších sousedů, Polska a Maďarska, byly už překlady do češtiny sporadičtější. Z polské literatury byla po letech připomenuta hned třemi knihami v americkém exilu žijící autorka psychologických próz MARIA KUNCEWICZOWÁ (*Tristan 1946*, 1971; *Olivový háj*, 1971, a *Cizinka*, 1976, vše v překladu Heleny Teigové) a jeden z nejvýznamnějších soudobých polských prozaiků ANDRZEJ KUŚNIEWICZ (*Král obojí Sicílie*, 1975, překlad Anetta Balajková). Stálé psychologické vyrovnávání se s prožitkem války tematizovaly i dvě současné polské prózy: prozaický debut básníka STANISŁAWA HORAKA *Poustevna* (1971, překlad Michaela Ditmarová) a nepateticky civilní pohled na Varšavské povstání v roce 1944 MIRONA BIAŁOSZEWSKÉHO *Památník z Varšavského povstání* (1985, překlad Daniela Lehárová). Nesporným čtenářským objevem byly chagallovsky laděné a silně lyrizované pohledy na polskou vesnici, jak ji zobrazil ve svých prózách *Harfy krále Davida* (1970) a *Až budeš králem, až budeš katem* (1976, obojí překlad Josef Vlášek) TADEUSZ NOWAK.

Z maďarské literatury upoutal čtenářskou pozornost zejména román TIBORA DÉRYHO *Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu* (1977, překlad Anna

Valentová), zachycující kulturně-spo-
lečenskou atmosféru konce šedesá-
tých let.

V druhé polovině osmdesátých let
se už k českému čtenáři dostala také
díla postmoderní orientace, zejména
román italského romanopisce a sé-
miologa UMBERTA EKA *Jméno růže*
(1985, překlad Zdeněk Frýbort), který
se stal čtenářským bestsellerem, stej-
ně jako soubor výrazně intelektuálně
laděných próz argentinského klasi-
ka modernismu JORGE LUISE BORGE-
SE *Zrcadlo a maska* (1989, překlad
Kamil Uhlíř, František Vrhel a Josef
Forbelský).

■ Sovětská próza

Překlady ze sovětské literatury prošly
v tomto dvacetiletí specifickým vývo-
jem, významně ovlivněným politickými změnami v Sovětském svazu. V emoč-
ně vypjatém pookupačním období stála sovětská literatura, přes významné
ediční preference a množství překládaných děl, víceméně mimo okruh čte-
nářského zájmu; čím více byla oficiálně propagována, tím menší byla její
čtenářská recepce. Zájem vzbuzovala pouze díla těch ruských autorů, jejichž
nesporné umělecké hodnoty byly podepřeny jejich emigrací, politickými postoj-
i či nonkonformitou (Isaak Babel, Boris Pasternak, Andrej Platonov a zejména
Ivan Bunin, z jehož díla vyšlo v sedmdesátých letech více než pět prozaic-
kých souborů). Zájem o současnou sovětskou prózu probouzely až povídky
z ruského vesnického života VASILJE ŠUKSINA (*Červená kalina*, 1975, překlad
Marcela Neumannová, a *Charaktery a lásky*, 1977, překlad Zdeňka Psůtková)
a VALENTINA RASPUTINA (*Žij a nezapomínej*, 1978, překlad Dagmar Šlampová),
těžící z odkazu tradiční ruské realistické literatury a zobrazující život na ruské
vesnici bez ideologických příkras a kolektivistických iluzí. Také z literatury
neruských národů, zejména z Pobaltí, přicházela díla, tematicky těžící z dosud
zcela neznámého společenského prostředí (Enn Vetemaa, Jaan Kross, Arvo
Valton ad.). Ještě výraznější čtenářský ohlas zaznamenaly překlady společen-
sko-psychologických románů gruzínských autorů jako byli NODAR DUMBADZE
(*Zákon věčnosti*, 1982, překlad V. A. Černý) nebo OTHAR ČILADZE (*Kainovo
znamení*, 1984, překlad V. A. Černý).



Přebal Milana Grygara, 1989

K zásadnímu přelomu v sovětské kultuře došlo v polovině osmdesátých let v důsledku systémových změn v sovětské politice. Tato proměna politické atmosféry v SSSR se velmi rychle promítla i do sovětské literatury, v níž se záhy objevila řada mnohdy již dávno vzniklých děl, v nichž dominoval kritický pohled na sovětskou společnost a represivní charakter stalinské epochy. Rysy této nové sovětské prózy, jejíž kritičnost v mnohém souzněla i se současným českým pohledem na tzv. reálný socialismus, neušly překladatelské pozornosti, a tak záhy získaly značný čtenářský ohlas, jako například fantaskně symbolická podobenství o zlu totalitní moci kirgizského spisovatele ČINGIZE AJTMATOVA (*Stanice Bouřná*, 1982, překlad Vladimír Michna, a zejména román *Popraviště*, 1988, překlad Dagmar Šlampová), absurdní protistalinské grotesky *Diaboliáda* (1985, překlad Alena Morávková) vydané z pozůstalosti MICHAILA BULGAKOVA a řada dalších nových sovětských próz. Převahu měly společensko-kritické pohledy na dosud často propagandisticky deformovaný válečný prožitek (JURIJ NAGIBIN: *Trpělivost*, 1988, překlad Libor Dvořák a Xenie Mrnková; VASIL BYKAV: *Lom*, 1989, překlad Jaroslav Hulák) a výrazně analytické pohledy na mravně a hodnotově vyprázdněnou sovětskou společnost (DANIL GRANIN: *Zubr*, 1989, překlad Věra Kružíková; ALEXANDR BEK: *Nová kariéra*, 1988, překlad Milan Horák; VIKTOR ASTAFJEV: *Smutný detektiv*, 1988, překlad Vladimír Michna, ad.). Na konci osmdesátých let mohl už vyjít kritický a ostře protistalinský román o sovětské realitě dvacátých a třicátých let *Děti Arbatu* ANATOLJE RYBAKOVA (1989, překlad Vlasta Tafelová); dlouho očekávaná a ještě



Čingiz Ajtmatov
při projíždce kirgizskou
krajinou, 1977

odvážněji koncipovaná strhující epopéj o životě v SSSR, román VASILJE GROSSMANA *Život a osud*, už vyšla v českém překladu bez výraznějšího ohlasu až v letech devadesátých.

■ Poezie

Překlady ze světové poezie vycházely nadále jak v knižní podobě (zde sehrála důležitou roli edice Plamen nakladatelství Odeon), tak v časopiseckých ukázkách, zejména v revue Světová literatura. Typické pro socialistickou vydavatelskou politiku byly četné výbory z poezie, které měly jak funkci ideologicky reprezentativní, tak poznávací; jejich existencí byly zpřístupněny nejen určité básnické osobnosti, jež nebylo možné z ideologických důvodů prezentovat individuálně, ale také se zde mohli objevit i překladatelé jinak ideologicky a „kádrově“ nepřijatelní. Funkci politicky reprezentativní měly především četné výbory ze sovětské poezie, jichž vyšla v normalizačním období celá řada – z těch nejrozsáhlejších a ideově nejvyhraněnějších to byly například *Verše proti smrti* (1980, kolektiv překladatelů), *Sovětská poezie 20. století* (1981, kolektiv překladatelů), *Ústa slunce* (1985, kolektiv překladatelů), *Ohnivě květy* (1987, kolektiv překladatelů). Z výborů, jež měly čtenáře seznámit s určitou oblastí světové poezie, patřily mezi nejvýznamnější *Poezie přelomu století* (1984, kolektiv překladatelů) či *Horoskop orloje. Čtrnáct amerických básníků* (1987, překlad Jan Zábrana). Objevila se zde mimo jiné i poezie Allena Ginsberga nebo Ezry Pounda. Na Zábranovu antologii navazoval další výbor z americké poezie *Dítě na skleníku* (1989, překlad Jaroslav Kořán a Jan Jařab), který měl původně vyjít v edici Jazzové sekce Jazzpetit již v roce 1985. Jako seznámení se staršími a doposud neznámými poetikami byla koncipovaná i řada výborů vydávaných v nakladatelství Odeon, mimo jiné bohatě komentovaný a objevený



Překladatel a redaktor
nakladatelství Odeon
Miloslav Žilina (uprostřed)
s Marií Zábranovou
a Jindřichem Pokorným

výbor *Básníci pařížské bohémy* (1984, ed. Jaroslav Fryčer, překlad Jindřich Pokorný), který doplňoval znalosti o francouzských prokletých básnících.

Stejně jako v próze také v poezii dominovaly (díky překladatelské iniciativě a erudovanosti zejména Jana Zábrany) především překlady angloamerické básnické tvorby: znovu byl připomenut jeden z klasiků současné americké poezie **ROBERT FROST** (*Hvězda v kamenném člunu*, 1983, překlad Hana Žantovská) a nově byla českému čtenáři zprostředkována celá řada moderních amerických básníků, jako byli **KARL SHAPIRO** (*Půlnoční podívaná*, 1971, překlad Vojtěch Jestráb), **KENNETH PATCHEN** (*Když jsme tu byli spolu*, 1979, překlad Jan Zábřana), **ROBERT LOWELL** (*Zjizvené nebe*, 1983, překlad Antonín Přidal), **ROBERT CREELEY** (*Variace*, 1979, překlad Hana Žantovská), **JOHN ASHBERY** (*Autoportrét ve vypouklém zrcadle*, 1989, překlad Pavel Dominik), **SYLVIA PLATHOVÁ** (*Ariel*, 1984, překlad Jan Zábřana) a další. Z anglické poezie to byli dva současní básníci **SEAMUS HEANEY** (*Přezimování pod širým nebem*, 1985, překlad Zdeněk Hron) a **TED HUGHES** (*Jeskyňní ptáci*, 1986, překlad Jaroslav Kořán).

Překlady z francouzštiny přinesly dva rozsáhlé výběry z klasiků francouzské moderní poezie: *Prostory spánku* **ROBERTA DESNOSE** (1984, kolektiv překladatelů) a *Společná přítomnost* **RENÉ CHARA** (1985, překlad Ludvík Kundera).

Naproti tomu z německé jazykové oblasti byl kladen objevitelský důraz především na představitele současné básnické tvorby, jejichž dílo ještě nebylo podstatným způsobem zpřístupněno českému čtenáři – ať již šlo o jedny z nejvýznamnějších německých básníků **PAULA CELANA** (*Sněžný part*, 1986, překlad Ludvík Kundera) a **GÜNTERA EICHA** (*Viceméně*, 1987, překlad Josef Hiršal,



Bulat Okudžava na přebalu
výboru ze svých písní,
grafická úprava
Vladimíra Nárožníka, 1980

Michaela Jacobsenová), nebo o jazykově experimentující tvorbu rakouského básníka ERNSTA JANDLA (*Mletpantem*, 1989, překlad Josef Hiršal a Bohumila Grögerová). K neméně důležitým patřily i překlady Vladimíra Mikeše z italštiny: MARIO LUZI: *Terč života* (1988), EUGENIO MONTALE: *Pelyněk s medem* (1984) a GIOVANNI GIUDICI: *Autobiologie* (1978). Polskou poezii představil jednak Jan Pilař (JAROSLAW IWASZKIEWICZ: *Plavení koní*, 1972; ADAM WAZYK: *Labyrint*, 1972), jednak Vlasta Dvořáčková, která přetlumočila výbor z díla budoucí nositelky Nobelovy ceny za literaturu WISLAWY SZYMBORSKÉ *V Hérakleitově řece* (1985).

Překlady ze sovětské poezie neměly zdaleka tak nonkonformně společensko-kritický charakter jako sovětské prózy. Velkým a bohatě komentovaným výborem *Začarovaný kruh* byla zpřítomněna MARINA CVETAJEVÁ (1987, překlad Jana Štroblová a Hana Vrbová) a BELLA ACHMADULINOVÁ (*Stopy v krvi*, 1979, překlad Václav Daněk); Václav Daněk posléze uvedl do české literatury ruského jemně senzitivního lyrika ALEXANDRA KUŠNERA (*Noční stráž*, 1971, a *Pátý živel*, 1986). S poezií neruských národů Sovětského svazu seznámil české čtenáře zejména Vladimír Macura, který přetlumočil klasickou básničku estonské poezie BETTI ALVEROVOU (*Hrom je můj bratr*, 1980, s Jiřím Žáčkem) a pozoruhodného reflexivního estonského lyrika JAANA KAPLINSKÉHO (*Křídla zvedají stíny*, 1982). Nonkonformní pól soudobé sovětské poezie představovali oblíbení zpěváci a písničkáři Vladimir Vysockij a Bulat Okudžava.

Výjimečným překladatelským činem ze španělštiny bylo přebásnění mexické řeholnice a básničky 17. století JUANY INÉS DE LA CRUZ (*Naděje do zlata tkaná*, 1988, překlad Ivan Slavík a Josef Forbelský); její barokní básnické skladby tvoří jeden ze základních pilířů latinskoamerického písemnictví a dokládají svou reflexivitou a imaginativní svrchovaností velikost latinskoamerického španělského baroka.

LITERÁRNÍ ŽIVOT V EXILU

Okupace Československa v srpnu 1968 vyvolala mohutnou emigrační vlnu, která se stala novým a velmi silným impulzem skomírajícímu literárnímu životu v exilu. Mezi exulanty, ať již odešli na Západ bezprostředně po příchodu okupačních armád, či později během dvaceti let Husákovy normalizace, byly mnohé významné osobnosti české kultury šedesátých let, ale i představitelé mladších generací. Zázemí literární komunikace v exilu vytvářela především nově vzniklá nakladatelství (mimo jiné Sixty-Eight Publishers v Torontu, Index v Kolíně nad Rýnem, později Rozmluvy v Londýně) a časopisy, z nichž některé vycházely již od padesátých, respektive šedesátých let (Svědectví, Proměny) a jiné vznikaly postupně po celá sedmdesátá a osmdesátá léta (Listy, Západ, Obrys, Paternoster aj.). Oproti předchozímu dvacetiletí se literární život posrpnového exilu lišil především četnými edicemi děl doma žijících autorů, z politických důvodů ignorovaných oficiálními nakladatelstvími, a jejich přítomností na stránkách exilových periodik. V nesrovnatelně vyšším počtu se také dařilo ilegálně dopravovat exilové knihy a časopisy do Československa.

Srpnová okupace roku 1968, postupný odklon od politiky Pražského jara, jenž v roce 1969 přerostl v nástup nového stranického a státního vedení a ve vyhlášení programu normalizace, jakož i každodenní život v socialistickém Československu následujících let, to vše vyvolalo mohutnou emigrační vlnu.

Mezi emigrací posrpnovou a poúnorovou byl jeden podstatný rozdíl: po likvidaci soukromého vlastnictví a pluralitního systému založeného na konkurenci politických stran se opoziční myšlení přirozeně soustředilo do jiných oblastí života, zejména do oblasti kultury a umění. Namísto předúnorové ekonomické elity, příslušníků „poražených tříd“, funkcionářů a poslanců politických stran tak podstatnou intelektuální sílu posrpnové emigrace tvořili spisovatelé, novináři, scenáristé, režiséři, tedy intelektuálové, kteří byli mluvčími demokratického procesu a s ním spojených aktivit. Paradoxem dějin přitom bylo, že mnozí z nich patřili k těm, kteří po válce a po únoru 1948 aktivně spoluutvářeli politiku KSČ a teprve v průběhu následných desetiletí „ideově vystřízlivěli“.

Podstatně odlišné byly také podmínky, do nichž noví exulanti přicházeli. Jakkoli Spojené státy a západní Evropa koncem šedesátých let prožívaly politicky nepřiliš klidné období, po hospodářské stránce byly tyto demokracie zcela stabilizované. Posrpnoví emigranti nepřicházeli do válkou zbídačených zemí a rovněž podmínky v uprchlických táborech byly o něco přívětivější. Mezinárodní ohlas Pražského jara a následné sovětské okupace navíc vytvořil – alespoň zpočátku – pro emigranty z Československa velmi příznivou společenskou atmosféru ve většině zemí, do nichž mířili (zejména USA, Kanada, Austrálie, Spolková republika Německo, Švýcarsko, Rakousko, Itálie, Francie). Západní země navíc měly zájem zaměstnávat elitu české a slovenské intelektuální emigrace na univerzitách či v médiích.

Nejpočetnější skupina obyvatel opustila Československo v letech 1968–69, emigranty se však mnozí z nich stali až po roce 1970, kdy komunistická vláda přestala tolerovat jejich pobyt v zahraničí. Exulantská a emigrantská obec se však plynule rozšiřovala po celá sedmdesátá i osmdesátá léta, jak je patrné i mezi spisovateli a literárními publicisty. K první posrpnové vlně, k níž mimo jiné patřili Jan Beneš, Vratislav Blažek, Antonín Brousek, Eduard Goldstücker, Karel Kryl, A. J. Liehm, Věra Linhartová, Arnošt Lustig, Zdena Salivarová, Josef Škvorecký, postupně po celé dvacetiletí přibývali další spisovatelé: Ota Filip,

Milan Kundera, Ivan Binar, Jaroslav Hutka, Vladimír Škutina, Pavel Kohout, Jiří Lederer, Jan Vladislav, Jiří Gruša, Vlastimil Třešňák, Iva Hercíková a jiní. K tvůrcům, kteří odcházeli z Československa jako renomovaní a populární spisovatelé, přibyli v letech 1969–89 také literáti, kteří knižně či časopisecky debutovali až v exilu: Jaroslav Vejvoda, Jan Novák, Jan Pelc, Iva Pekárková, Michael Špirit, Jan Křesadlo a jiní.

Posrpnový exil postrádal onen romantický nádech, který byl o dvacet let dříve zřetelnou součástí počátečních aktivit exilu pouónorového, a to nejen díky tomu, že jeho vydavatelskou a další organizační činnost provázely lepší ekonomické podmínky. Exulanti si byli vědomi, že normalizační režim již prakticky neztělesňuje ideologii, ale je jen pouhou zástěrkou vcelku otevřeného politického násilí; současně však nemohli propadat iluzím o tom, že brzy dojde k politické změně. Jestliže totiž poněkud romantické nadšení prvních pouónorových vydavatelů obvykle odeznělo v okamžiku poznání, že komunistický režim bude u moci mnohem déle, než se původně očekávalo, na počátku vydavatelských aktivit posrpnového exilu byla poučená skepse a vědomí, že z hlediska vyšších – národních a politických – cílů bude tato práce patrně dlouho marná. Danou situaci vnímali jako stav, v němž nebylo možné počítat s jakýmkoli vývojem.

Spisovatelé, kteří se rozhodli pro exil, dobře věděli, že pro domácí čtenáře nebudou existovat, neboť komunistická propaganda se je pokusí zcela vymazat z dějin. Podobně jako o dvacet let dříve i na počátku normalizace byli exulanti nejprve označováni za zrádce vlasti, záhy však nastoupily mechanismy, které je měly – stejně jako celou vnitřní opozici – odsoudit k zapomnění: jejich dosud vydané knihy byly vyřazeny z knihovních fondů a rozšiřování jejich knih vydaných v zahraničí zakládalo skutkovou podstatu trestného činu (totéž se týkalo i veškerých exilových periodik). Exil se tak brzy stal zcela tabuizovaným tématem, které účastníci oficiálního domácího literárního a literárněvědného života naprosto ignorovali. Výjimkou byli někteří z nejspolehlivějších spisovatelů-funkcionářů, kteří byli v případě potřeby povoláni, aby propagandistickým způsobem zesměšnili či zhanobili postoje a činnost těch, kteří v exilu pokračovali v literární a publicistické práci.

■ Emigranti pouónoroví a posrpnoví

Odlišná generační i politická zkušenost byla příčinou jisté nedůvěry mezi pouónorovým a posrpnovým exilem, která se ukázala brzy poté, kdy pominul všeobecný otřes způsobený 21. srpnem 1968. Projevila se pochopitelně především v oblasti politické a publicistické, neboť mezi posrpnovými emigranty bylo mnoho těch, kteří v pouónorovém období reprezentovali totalitní moc, před níž první emigranti prchali, nebo těch, kteří jí alespoň poskytovali veřejnou

podporu (symbolem této části posrpnové emigrace, a tedy i terčem nejrůznějších provokací komunistické Státní bezpečnosti, se stal bývalý komunistický funkcionář a publicista, v šedesátých letech ředitel Československé televize Jiří Pelikán).

Zřejmý nesoulad mezi oběma generacemi exulantů se ukázal rovněž v oblasti literární, a to jak v rovině politické, tak estetické. Projevovat se začal již v šedesátých letech, když v kulturních rubrikách exilového tisku začaly převažovat ohlasy domácí tvorby nad ohlasy tvorby exilové, neboť tato prakticky skomírala. Ani tehdy však poúnorový exil nepřijímal domácí českou literaturu jednoznačně pozitivně, neboť se často vymykala jeho vlastní – předúnorové – estetické i společenské zkušenosti.

Ještě na počátku sedmdesátých let se v čtvrtletníku *Proměny* (1971, č. 3) objevila stať Dušana Břeského *Nová rozprava na obranu jazyka*, v níž autor na základě stylistického rozboru povídky Josefa Škvoreckého *Již staří Egypťané* z roku 1962 dokládá hluboký úpadek domácí krásné literatury. Krátká diskuse, kterou Břeského stať vyvolala, a také ohlas právě vydaného Škvoreckého *Tankového praporu* byly prvními projevy určitého recepčního nesouladu mezi oběma exilovými generacemi.

NOVÁ ROZPRAVA NA OBRANU JAZYKA

Dušan Břeský

I. *Moderní kult vulgárnosti*

Vědecký a technologický pokrok naší doby zvětšuje zlatý věk nejen západní civilizace, nýbrž celého lidstva. Přestože v sedmdesátých letech našeho století, ještě celé národy trpí hladem a že ve vyspělých zemích Střední Evropy musí stát obyvatelé ve frontě na cibuli a na citrony, dá se všeobecně říci, že nebývalá hojnost a rozmanitost hmotných statků podstatně změnily náš životní sloh. Automatisace a zrychlení dopravy, radio a televise technicky sblížily anonymní masy různých národů a ras. Medicína rozšířila statistické hranice lidského života. Biochemie se oddává stvořitelským snům. Budoucím interplanetárním výbojům se snad podaří přesadit život na jiné planety a kolonizace vesmíru bude záhy praktickým cílem lidského plemene.

Tento velkolepý hmotný pokrok však není doprovázen souladným rozvojem humanitních hodnot. Naopak. Omámení materiálním vzmachem, zapomínáme často na duchovní ideály, bez nichž žádná civilizace nevyspěje v ušlechtilou kulturu. Naše duchovní lhostejnost se projevuje různými způsoby; jedním z nich je zhrubnutí řeči. Kultivovaný výraz postupně upadá a je téměř nepozorovatelně nahrazován technickým žargonem inženýrů, fotbalistů, byrokratů a "pásků". Slovní špína, nepřijatelná předchozím generacím, je dnes bernou mincí. Neotesaná díkce, gramatické a slohové zmetky zdomácněly u rodinných krbů, v politice, v tisku, v televizi i v literatuře. Celková negramotnost a vulgárnost neunikají pozornosti kritiků ani na Západě, ani za železnou oponou. Mnozí

Kritika literárního
stylu Josefa
Škvoreckého od
Dušana Břeského,
Proměny 1971, č. 3

Nutno však zdůraznit, že poúnorová a posrpnová kulturní publicistika se navzdory všem rozdlům a na rozdíl od oblasti politických diskusí obvykle snažila za všech okolností udržet vzájemné přátelské a tolerantní vztahy.

Mnohé výrazné osobnosti poúnorového exilu však už posrpnové období poznamenat nemohly. Nejvýznamnější organizátor literárního života padesátých let, básník, prozaik, překladatel a nakladatel Robert Vlach, se nedožil ani Pražského jara (zemřel v roce 1966), na počátku sedmdesátých let zemřel šéfredaktor Proměn, čtvrtletníku Společnosti pro vědy a umění, Ladislav Radimský (známý též pseudonymem Petr Den), záhy zemřeli i Egon Hostovský či Jan Čep.

Posrpnový exil představoval novou inspiraci pro tradiční exilové spolky a listy a původní dobře patrné hranice mezi oběma generacemi exulantů se tak postupně přirozeně rozostřovaly. V roce 1969 se zkušený vydavatel a redaktor Antonín Kratochvíl pokusil o vzkříšení toho nejvýznamnějšího, co český kulturní exil vytvořil v padesátých letech, totiž tzv. *České kulturní rady v exilu* a její knižní edice *Skližeň svobodné tvorby*, která se v šedesátých letech novými svazky čtenářům připomínala již jen sporadicky, a to obvykle ve spolupráci s Křesťanskou akademií: na počátku sedmdesátých let však zde během tří let vyšlo pouze pět svazků, šestý – definitivně poslední – pak v roce 1975. A protože i některé další edice, přežívající volným vydavatelským tempem již od padesátých či šedesátých let (edice časopisů *Nový domov*, *Naše hlasy*, edice *Československé dálkové školy v exilu* apod.), pokračovaly v činnosti jen velmi nepravidelně a spíše příležitostně, převzal nakladatelskou iniciativu velmi záhy exil posrpnový.

Významným bodem v životě českého literárního exilu byl v roce 1974 vznik *Ceny Egona Hostovského*, jejímž prvním laureátem se stal prozaik Jaroslav Vejvoda. Vdova po jednom z nejvýznamnějších českých prozaiků jejím založením demonstrovala nejen sounáležitost různých exulantských generací, ale i určité sebeuvědomění exilového písemnictví jako specifického a koneckonců relativně soudržného celku.

■ Kontakty s domovem

Charakter literárního života v exilu byl podstatně ovlivňován i domácí společensko-politickou situací. Zatímco v padesátých letech neměl exil k dispozici žádné informace o případném domácím odboji, ba ani o pasivní rezistenci, v sedmdesátých letech již byl v úzkém kontaktu s disentem, který se v Československu postupně zformoval jako prostor aktivního vzdoru vůči režimu. Zcela přirozeně tak vznikalo spojení těch, kteří odešli do zahraničí, a těch, kteří zůstali a navzdory represím se nehodlali smířit se skutečností, že je

jim režimem bráněno v prezentaci vlastních názorů či uměleckých projevů, respektive že je mnohdy popírána i samotná jejich existence. Jakkoli byli totiž disidenti v určitých okamžicích – zejména po vzniku Charty 77 – předmětem nactiutrháčňých kampaní státní moci, obvyklejší bylo předstírání, že takovíto lidé vůbec neexistují, neboť komunistická moc neskryvaně usilovala o jejich postupné vymazání z dějin i ze společenské paměti, třeba i cestou vynucené emigrace.

Tento přístup vedl i k tomu, že se státní moc snažila nepoutat na disent přílišnou pozornost domácí a zahraniční veřejnosti a přes veškeré projevy své arogance, včetně neschopnosti respektovat vlastní zákony, nepoužívala tak tvrdá represivní opatření jako v padesátých letech, kdy političtí odpůrci bývali trestáni i smrtí. Proto bylo také možné, aby v Československu zakázaní spisovatelé publikovali v zahraničních nakladatelstvích a uváděli své divadelní hry na západoevropských jevištích. Snazší to ovšem měla ta část disidentských spisovatelů, která se při své prezentaci mohla opřít o mezinárodní povědomí o československém experimentu roku 1968, neboť jejich osud a tvůrčí podmínky byly nezřídka tématem – a někdy i překážkou – diplomatických jednání mezi politickými reprezentacemi států z obou stran železné opony.

Exilová nakladatelství zprvu využívala možnosti skrýt autora za pseudonymem. Výjimkou byl první svazek nakladatelství Index, román Jelení Brod, který vyšel v roce 1971 pod vlastním jménem Jiřího Hochmana, třebaže tento bývalý reportér Rudého práva, na počátku sedmdesátých let vězněný, do exilu odešel až v roce 1974. Vědomé statečné gesto učinil Karel Pecka, když svým jménem podepsal torontské vydání románu Štěpení (1974). Od druhé poloviny sedmdesátých let pak exilová nakladatelství publikovala knihy doma žijících autorů pod jejich vlastními jmény již běžně, zašitíovala je však prohlášením, že text je publikován bez jejich vědomí a souhlasu. Stejně postupovaly i časopisy, které domácím přispěvatelům poskytovaly značný publikační prostor: spisovatelé, kteří si mohli být jisti, že o jejich činnosti státní bezpečnost ví, v nich zpravidla – na rozdíl od autorů politických zpráv či komentářů – nevyužívali šifer a pseudonymů, ojedinele se k nim uchýlovali spíše autoři mladší generace.

Díky možnosti publikovat v exilových médiích tak ineditní spisovatelé neztratili kontakt alespoň s částí svých původních čtenářů a měli naději, že se jejich texty dostanou v určitém množství i zpět do Československa. Stejně tak byly v Československu v rámci samizdatových aktivit opisovány, kopírovány a skrytě šířeny v cizině vydané knížky exilových autorů.

Dvě ze tří větví české literatury normalizačního období sdílely víceméně společný publikační prostor. Pravidelní čtenáři exilové knižní a časopi-secké produkce – ať již z řad exulantů, nebo z řad těch, kteří měli k této produkci přístup – tak tyto větve vnímali jako součást téhož komunikačního okruhu.

KAREL PECKA (nar. 6.12.1928 v Klížské Nemé), abs. obchodní akademie v Českých Budějovicích, zatčen 1949 pro recenzi sovětského filmu v ilegálním časopise pracovníku Barrandovských ateliérů a odsouzen na 11 let. V koncentračních táborech Svornost a Nikolaj na Jáchymovsku začal tajně psát povídky (trest za vlastnictví tužky: korekce), z nichž se patrně nic nezachovalo: něco posbírali bachaři při filcunku, zbytek se ztratil při různých transportech. V r. 1954 převezen na Bitýž na Příbramsku, zde pokračoval v tajném psaní a odtud pocházejí povídky vydané později ve sbírce UNIKY (1966). V prosinci 1959 (do odpykání trestu mu zbývalo 5 měsíců) byl propuštěn a stal se kulisákem v Národním divadle. Brzo začaly v pražském podzemí kolovat rukopisy povídek a vynikajícího románu VELIKÝ SLUNOVRAT, který po dlouhých táhanicích v nakladatelstvích a na cenzurním úřadě konečně v roce 1968 vyšel, a který je patrně nejzávažnějším uměleckým svědectvím o osudu propuštěných politických vězňů. Edičně jej předešel později napsaný román HORECKA (1967), a v roce 1968 rychle po sobě následoval román HRA NA BRATRSTVÍ a sbírka povídek, napsaných většinou ještě v koncentráku, NA CO UMÍRAJÍ MUŽI. Tolik životopis jednoho současného českého spisovatele. O tom, jak psal román STĚPENÍ, který v Československu nikdy nevyšel, Karel Pecka řekl: Finanční rezervu mám asi tak na rok skromného života, budu proto nucen dělat svízň. Až to dopíšu, pujdu někam dělat, co – to ještě nevím. Velké vyhlídky nejsou, ale řada lidí je na tom stejně. V podstatě je to všechno jen otázka profese; spisovatel musí psát pravdu, a chová-li se jinak, než píše, jeho práce vyzní nejspíš falešně. Možná že v jiných profesích je to všechno o chlup lehčí, nechci to soudit, já mám shodou okolností tuhle a jsem rád, že ji mám. A pamatuji doby krusnější, než jaká hrozí být budoucnost (alespoň doufám).



68 PUBLISHERS TORONTO

Zadní strana obálky torontského vydání románu Karla Pecky Štěpení, 1974

Dovoz exilových tisků a vývoz autorských rukopisů do zahraničí byl relativně úspěšně organizován již od počátku sedmdesátých let, přestože podobné aktivity byly za hranicí platných zákonů. Příležitostně zásilky tiskovin do Československa organizovali především vydavatelé Jiří Pelikán a Pavel Tigrid; nezřídka byly využívány nejrůznější diplomatické kanály. Zásilky největšího objemu vypravovala agentura Palach Press řízená v Londýně Janem Kavanem. Dovoz obstarávali kurýři ve speciálně upravených automobilech, kteří zpátky na Západ vyváželi domácí samizdatové knihy a časopisy a dokumenty ilegálních organizací, zvláště Charty 77 a Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných. Tak se podařilo do zahraničí vypravit dvě tzv. pražská čísla Svědectví, kompletně připravená a zredigovaná v Československu (č. 59, 1979 a č. 62, 1980), tři čísla samizdatové ročenky Spektrum, jejichž reprint vyšel takřka okamžitě nákladem londýnského časopisu Index of Censorship (1978–81), a výhradně z článků doma žijících autorů bylo sestaveno také jedno vydání římských Studií (1986, č. 104–106).

Značné množství organizovaných zásilek i soukromě převážených kolekcí exilové literatury bylo odhaleno při celních kontrolách na hraničních přechodech. Zpravodajskými cestami, nasazením agenta, se Státní bezpečnosti v dubnu 1981 podařilo zadržet dva francouzské občany s obytným automobilem naplněným literárním a žurnalistickým „kontrabandem“: vedle příznačného propagandistického využití v krátkém dokumentárním filmu EM4 přichází vedl tento zásah k trestnímu stíhání několika osob. Následná kampaň a zatýkání disidentů (mj. Jiřiny Šiklové, Evy Kantůrkové, Oty Ornesta, Karla Kyncla, Jiřího a Jana Rumla, Milana Šimečky a Jaromíra Hořce) vyvolaly ostré protesty západních států. Díky blížící se dohodě mezi USA a ČSSR o navrácení československého zlata (ukradeného nacisty a vyvezeného po roce 1945 na Západ) byli zatčení v průběhu roku 1982 propuštěni a k chystanému procesu nedošlo. Tyto události se promítly do několika básnických sbírek Jaromíra Hořce a románu Evy Kantůrkové Přítelkyně z domu smutku.

Exilové prostředí samozřejmě přitahovalo pozornost Státní bezpečnosti, které se do něj v sedmdesátých letech podařilo umístit několik svých spolupracovníků. Nejvýznamnějším z nich byl Pavel Minařík, který v roce 1969 pronikl do Rádia Svobodná Evropa a působil v ní jako redaktor a hlasatel až do ledna 1976, kdy se vrátil domů a kdy byla jeho „úspěšná mise“ s náležitou pompou propagandisticky využita. Ve vídeňské redakci Svobodné Evropy působil komunistický agent Ivo Šafář, jemuž se dlouho dařilo blokovat zásilky vypravované Pavlem Tigridem do Československa přes Vídeň.

Spisovatel Tomáš Řezáč po srpnu 1968 emigroval do Švýcarska a v exilu pod pseudonymem A. Lidin vydal špionážní román o českém rozvědčikovi bojujícím ve švýcarském exilu s bývalými kolegy ze sovětského bloku (Trpaslík na houpačce, Kolín nad Rýnem 1975) a básnickou skladbu Psychogenes (Gelterkinden 1974). V roce 1972 jej do svých služeb znovu naverbovala československá rozvědka a v březnu 1975 se vrátil do ČSSR, kde se zapojil do propagandistických akcí (například v březnu 1977 napsal pro Československý rozhlas pamflet Kdo je Václav Havel?). Působil jako angažovaný a ideologicky vyhraněný publicista spolupracující i se zahraničními komunistickými a sovětskými nakladatelstvími (životopisný pamflet La spirale delle contraddizioni di Aleksandr Solgenitzyn,

Milán 1977; přeprac. s tit. *Spiral izmeny Solženicyna*, Moskva 1978). V Československu vydal také špionážní román *Smrt čeká nad Alpami* (1979), ve kterém zpracoval některé motivy a příběhy z *Trpaslíka na houpačce*, tentokrát ale ze „správné“ strany.

■ Obnovení publikačních aktivit v sedmdesátých letech

Po neúspěchu Kratochvilovy snahy obnovit Českou kulturní radu v exilu neměl exilový literární provoz sjednocující organizační základnu. Život exulantů v zemích celého světa navíc nenabízel mnoho příležitostí k jiným než korespondenčním kontaktům mezi autory a čtenáři. K výjimkám patřily kongresy PEN klubu a příležitostná setkání členů jednotlivých exulantských center, které umožňovaly navazovat kontakty a případnou spolupráci s exulanty jiných národů a s významnými představiteli západních literatur a kulturních institucí. V pořádání pravidelných kongresů, při nichž se exiloví vědci a umělci setkávali nejen nad odbornými problémy, pokračovala také Společnost pro vědy a umění (vedle vydávání *Proměn* a *Zpráv SVU*). Příležitostně se konaly i přednášky, besedy a autogramiády pro český mluvící publikum.

Přirozeným a funkčním zázemím českého literárního exilu a místem komunikace mezi různými generacemi se staly české redakce rozhlasových stanic (zejména *Rádia Svobodná Evropa*), bohemistická, respektive slavistická centra akademických pracovišť a především početná vydavatelství knih i časopisů. Dominantní postavení mezi nimi pak mělo torontské nakladatelství *Sixty-Eight Publishers* a nakladatelství *Index* působící v Kolíně nad Rýnem, tedy dva nejdůležitější nakladatelské podniky, které přes nejrůznější vývojové peripetie a vzájemné spory výrazně utvářely reprezentativní obraz exilové i domácí samizdatové literatury. Obě nakladatelství vznikla takřka současně během roku 1971 a zakladatel *Indexu* Adolf Müller uvažoval i o jejich spojení, které mělo zabránit tříštění sil a financí a předejít zbytečné konkurenci. Tvůrci *Sixty-Eight Publishers*, manželé Škvorečtí, však návrh na fúzi obou projektů odmítli.

SIXTY-EIGHT PUBLISHERS založila Zdena Salivarová ve snaze vytvořit publikační zázemí nejen pro svého muže Josefa Škvoreckého, ale i pro četné další autory, kteří se po roce 1968 rozhodli pro odchod do exilu. Při přípravě prvních edičních plánů se mohla opřít především o dlouholeté přátelské vztahy navázané ještě v Československu, podnik se však těšil zřejmě podpoře také mnoha pounorových emigrantů, například Egona Hostovského či Jiřího Voskovce. Od počátku byly patrné hlavní rysy ediční politiky manželů Škvoreckých: přednost měla próza, poezie vycházela jen příležitostně a důležité místo v edičních plánech měla literatura faktu. V jejím rámci dosahovaly mimořádného čtenářského ohlasu především nakladatelstvím objednané memoáry významných osobností předválečné republiky a protektorátního období, hereček

Lídy Baarové a Adiny Mandlové, a později i osobností činných politiky (Prokop Drtina) či vědecky (Václav Černý). Ediční plány se naopak obvykle vyhýbaly politické publicistice a esejistice, jejímž předmětem by byl soudobý domácí či mezinárodněpolitický vývoj.

Čtenářsky neúspěšnější byl hned první titul – román Josefa Škvoreckého *Tankový prapor*, který vyšel postupně v pěti vydáních (a dvou dotiscích) v celkovém nákladu převyšujícím 9 000 výtisků. Vedle Škvoreckého patřili ke kmenovým autorům nakladatelství Milan Kundera (vyšlo zde jeho kompletní prozaické dílo od *Směšných lásek* po *Nesmrtelnost*), Ota Ulč, Jan Křesadlo, Jiří Gruša, Karel Kryl či Jan Beneš. V Torontě příležitostně publikovali i autoři poúnorového exilu (Hostovský, Peroutka, Součková, a zejména znovuobjevený Ivan Blatný, kterému zde po třiceti letech emigrace vyšla první exilová kniha). Do roku 1993 vyšlo v Sixty-Eight Publishers celkem 224 titulů (číslování dospělo k počtu 227, některá čísla však zůstala neobsazena).

Ediční koncepce nakladatelství INDEX, založeného a řízeného Adolfem Müllerem (v sedmdesátých letech ve spolupráci s Bedřichem Utitzem), se s torontským nakladatelstvím shodovala v zájmu o původní (a v menší míře i překladovou) beletrii i v četnosti produkce (do roku 1990 vyšlo 170 svazků), lišila se



Zdena Salivarová a Josef Škvorecký
v nakladatelství Sixty-Eight Publishers

Poznámka
vydavatelů umístěná
do většiny knih
nakladatelství
Sixty-Eight
Publishers

A nezapomeňte, prosím: NAŠE KNIHY DOPO-
RUČUJTE ZNÁMÝM, ALE PŮJČUJTE JE
POUZE TĚM, O NICHŽ BEZPEČNĚ VÍTE,
ŽE SI NEMOHOU DOVOLIT VYDAT MĚ-
SÍČNĚ \$1,- ZA SOUČASNOU ČESKOU
LITERATURU; což je vaše útrata, objednáte-li
si z každého ročníku tři výtisky a tak se stanete
členem KLUBU ČTENÁŘŮ V ZAHRANIČÍ.

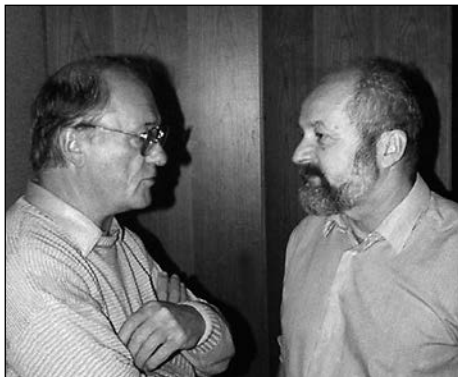
však důrazem na politické či politologické práce reflektující domácí i mezinárodní společensko-politickou současnost. Autorské zázemí bylo podobné okruhu Sixty-Eight Publishers, neboť řada autorů publikovala v obou nakladatelstvích (Jan Beneš, Ota Filip, Pavel Kohout, Jaroslav Seifert, Jan Trefulka, Ludvík Vaculík aj.). Z významnějších exilových autorů publikoval výhradně v Indexu jen Vlastimil Třešňák. Mezi autory publicistických žánrů zde lze nalézt mimo jiné Milana Šimečku, ale také Pavla Tigrida, jenž svou přítomností relativizoval občas uplatňovanou nálepku Indexu coby reformněkomunistického nakladatelství. Specialitou Indexu byly knižní výběry domácí samizdatové fejetonistiky (Čára na zdi, Sólo pro psací stroj aj.). Podobně jako v Torontu také v Indexu vyšlo několik překladů – především Orwellova Farma zvířat (s tit. Zvířecí statek, Kolín nad Rýnem 1981) i román 1984, dále díla Czesława Miłosze, Grahama Greena a dalších.

V případě některých v Československu žijících autorů, které si přisvojoval i komunistický režim (Bohumil Hrabal), či v případě reedice starších, doma vydaných děl (Vaculíkova Sekyra) vydával Index knihy bez jakýchkoli nakladatelských údajů: bylo to v zájmu jejich snazší distribuce do Československa, zvláště v Hrabalově případě bylo pravděpodobné, že vlastník či šířitel knihy, jejíž exilový vydavatel zůstane nepojmenován, snáže ujde případnému postihu.

Obě nakladatelství již od počátku své existence proklamovala záměr vydávat i knihy domácích autorů a snažila se to dělat způsobem, který by je nevystavoval represím. Proto také exilový nakladatel s ohledem na zákony platné v komunistickém Československu nemohl s autory uzavírat jakékoli smlouvy. Jakkoli tedy v prvních letech mezi Indexem a Sixty-Eight Publishers panovaly víceméně korektní vztahy (a v oblasti propagace i podpora), jejich právně nestandardní vztahy s autory zanedlouho vyvolaly dlouhodobé spory o toho

kterého autora či text. V některých případech bylo sice možné vydání knihy právně zajistit smlouvou se západním nakladatelem, který vydával překlady české nezávislé literatury a zastupoval některé její autory, přesto se ale nepodařilo předejít sporům o to, kdo bude vydávat například díla Jaroslava Seiferta, Bohumila Hrabala, Pavla Kohouta nebo Ludvíka Vaculíka.

Koncem sedmdesátých let však spory víceméně utichly a v září 1981 obě nakladatelství spolupracovala na

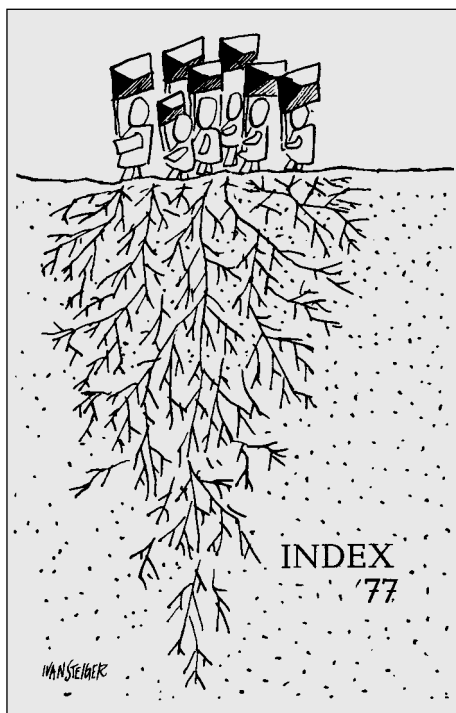


Adolf Müller s Františkem Janouchem
v Bonnu, 1982

vydání Seifertových memoárů *Všecky krásy světa*. (Samotným autorům byly konflikty mezi respektovanými exilovými vydavateli nesrozumitelné, neboť jejich vlastním zájmem bylo knihu vydat a nekladli důraz na to, kdo se toho ujme – proto také do těchto sporů jen málokdy zasahovali.)

Ikdyž lze Index a Sixty-Eight Publishers oprávněně považovat za nejvytrvalejší a nejúspěšnější exilová nakladatelství, chronologicky vzato nebyla první. V rámci posrpnového exilu byl nejstarším nakladatelstvím mnichovský **CZECHOSLOVAK CULTURAL COMMITTEE BOOKS** (obvykle **CCC BOOKS**), založený Richardem Belcredim, Jaroslavem Kučerou a Karlem Friedrichem již v létě 1971. Program této edice nebyl příliš vyhraněný; opíral se jednak o reedice (Karel Čapek, V. B. Třebízský, K. J. Erben, ale i Karel Pecka a Vladimír Škutin), jednak o původní tvorbu redaktorů a jejich přátel (Karel Friedrich, Jan Schneider). V roce 1975 se ediční plány přesunuly do Holandska pod hlavičku **CCC HAARLEM**, o rok později však původní mnichovské nakladatelství obnovilo činnost a oba podniky existovaly – až do roku 1977, respektive 1978 – souběžně. Mnichovská edice Jaroslava Kučery potom pod změněným názvem **FREIE PRESSE AGENTUR** pokračovala v činnosti až do roku 1984.

Dalším významným nakladatelstvím posrpnového exilu byla curyšská **KONFRONTACE**, kterou roku 1973 založil A. P. Pašek. Od produkce torontského nakladatelství i Indexu se lišily jak ediční plány, tak technické zpracování knih: v Curychu nevycházely paperbacky, ale knihy lepené do pevných desek. Ediční koncepce byla do značné míry ovlivněna faktem, že Konfrontace zahájila svou činnost až v době, kdy většina nových exulantů zadala své nejčerstvější rukopisy Škvoreckým nebo Indexu, a také tím, že hlavním redakčním spolupracovníkem, který výběr titulů nepochybně značně ovlivňoval, se stal pouňorový emigrant a dlouholetý redaktor Svobodné Evropy Jaroslav Strnad. Konfrontace byla tedy velmi otevřena pouňorovému literárnímu exilu (Přemysl Pitter, Viktor Fischl, Zdeněk Němeček, Pavel Javor), objevily se zde dva svazky věnované dílu Ferdinanda Peroutky, texty Nikolaje Terleckého,



Kresba Ivana Steigra ke knihám z nakladatelství Index, 1977

memoáry komika Járy Kohouta, ale i politické práce Eduarda Táborského. Z posrpnových exulantů v Konfrontaci publikoval mimo jiné Jan Beneš, Ota Filip, a zejména Ivan Kraus. Nakladatelství ale tisklo také reedice (Jaroslav Hašek, Zdeněk Jirotka, Rudolf Medek) i překlady (Franz Kafka, Friedrich Dürrenmatt) a jiní. Technicky, ekonomicky i redakčně mimořádně komplikovaným, nicméně historicky zřejmě nejdůležitějším počinem bylo vydání prvního českého překladu Solženicynova *Souostroví Gulag* (ve třech svazcích v letech 1974, 1976, 1982). Konfrontace vydala rovněž devět knih v němčině, a dokonce po jedné v polštině a maďarštině. Na konci sedmdesátých let do Curychu emigroval publicista Vladimír Škutina, který si získal důvěru nakladatele a záhy převzal roli hlavního „dramaturga“ Konfrontace, čímž se ediční profil nakladatelství výrazněji posunul směrem k oddechové četbě. Z ekonomických důvodů se původně vázaná produkce proměnila v paperbacky, což ovšem nakladatele nezachránilo: po požáru skladů v roce 1980, jehož důsledky se ještě podařilo překonat, nakonec Konfrontace zanikla v roce 1986; část nerealizovaného edičního programu převzalo nakladatelství CRAMERIUS se sídlem ve švýcarském Affoltern am Albis.

Jako bezmála donkichotský připadal exilovým literátům ediční program Daniela Strože, který se po zkušenostech s vydáním své básnické prvotiny v newyorské edici Hlas-Voice rozhodl založit vlastní nakladatelství specializované na poezii, jež se do edičních plánů zavedených nakladatelství dostávala vzhledem k očekávanému finančnímu neúspěchu pouze výjimečně. V jeho nakladatelství **POEZIE MIMO DOMOV** vyšel první titul v roce 1975, o dva roky později zahájil Strož soustavnou činnost.

Od roku 1979 se ediční program rozdělil do dvou samostatných, téměř bibliofilsky upravených řad: v edici *Meritum* vycházely sbírky a skladby autorů z domova (mj. Seifertův *Deštník z Piccadilly*), v edici *Réva* vycházely knížky exilových autorů. Po ekonomické stránce se provoz nakladatelství nemohl obejít bez finanční spoluúčasti solventnějších partnerů (Nadace Charty 77, Svědectví, Opus bonum), díky níž Strož umožnil čtenářský život i takovým knihám, na jejichž vydání



Obálka edičního programu nakladatelství Obrys, kresba Jana Kristoforiho, 1985

si netroufily ani zavedenější podniky. Ke dvěma základním edičním řadám posléze přibyla *Nová řada poezie* (od 1983) a *Beletrie v PmD* (Václav Havel, Vlastimil Třešňák, Ivan Binar). Několik svazků, například psané i kreslené knihy Jaroslava Foglara, vyšlo mimo edice.

Mimořádnou ediční aktivitu – co do koncepční šíře i počtu publikací – vyvíjela i nadále KŘESTANSKÁ AKADEMIE. V tradiční *Náboženské edici* i dalších specializovaných řadách *Druhý vatikánský sněm* a *Sůl země*, jakož i v *Katechetické edici* a edicích *Studium* a *Skála* vyšlo bezmála dvě stě publikací. Beletristická produkce akademie se soustředila do edice *Vigilie*, v níž ve sledovaném dvacetiletí vyšlo přibližně třicet titulů. Její autorské zázemí tvořili zejména představitelé literatury poúnorového exilu (Jan Čep, Ivan Jelínek, Bedřich Svatoš, Milada Součková, Věra Stárková, Miloš Šebor), příležitostně však i autoři domácí (Klement Bochořák, Iva Kotrlá, Václav Renč aj.). Připomenout je nutno i produkci katolické organizace OPUS BONUM, založené roku 1972 v Mnichově, v jejímž čele stál Anastáz Opasek. Vedle řady drobnějších příležitostných tisků (a podílu na publikacích Křestanské akademie) patří k významnějším počínům této organizace zvláště reedice Chudobových českých dějin Jindy a nyní (1975), sborníky z pravidelných sympozií pořádaných ve Frankenu (mj. o Svědectví Pavla Tigrida, 1982) a několik edicí převzatých z domácího samizdatu (Jiřina Hauková, Jaromír Hořec či Zdeněk Rotrekl).

Vedle uvedených nakladatelství vznikla v exilu sedmdesátých let řada dalších drobnějších edičních programů, jejichž produkce obvykle nepřesáhla desítku vydaných titulů – například edice poezie AKT (Gelterkinden ve Švýcarsku, 1974–77), COMENIUS (Innsbruck, 1977–78), FRAMAR PUBLISHERS (Los Angeles, 1975–88) a další. V příležitostné ediční činnosti pokračovala i Společnost pro vědy a umění, beletrii se však věnovala minimálně.

Většina nakladatelství si sama zajišťovala zásilkovou distribuci vydaných publikací a některá měla ve vzdálenějších zemích své „dealery“; v případě dobrých vztahů někteří vydavatelé pomáhali prodávat knihy i konkurenci. Kromě toho existovaly i distribuční firmy a prodejny: vedle tradičního londýnského Interpressu Zdeňka Mastníka vznikla v sedmdesátých letech v Curychu Unie Jirků, vlastní knihkupectví české literatury postupně otevřeli Václav Hora ve Frankfurtu nad Mohanem (Dialog), Jaroslava Binarová v Mnichově (Arkýř), Milan Cimburek v Curychu a Petr Pastrňák ve Vídni.

■ Exilová periodika

Výraznou roli v životě českého exilu od počátku sedmdesátých let sehrála starší i nově vznikající periodika. Jakkoli nevycházel žádný výlučně literární časopis, publikační zázemí nechybělo ani autorům, ani kritikům. Z atmosféry Pražského jara a hektických měsíců přelomu let 1968–69 se v exilu zrodilo

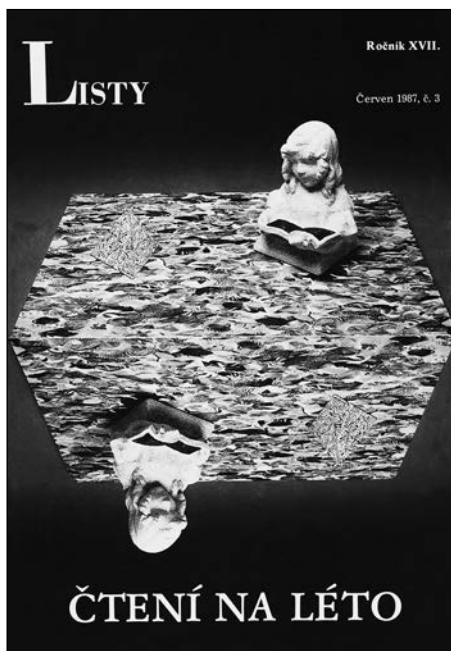
několik nových titulů, zaměřených zejména na soudobou politickou realitu. Vzhledem k roli, jakou v roce 1968 hráli intelektuálové, spisovatelé a umělci obecně, byl jejich podíl na obsahu těchto periodik nepřehlédnutelný.

To je případ jednoho z prvních časopisů posrpnového exilu, mnichovského měsíčníku *TEXT* (1969–72), který formátem, grafikou i obsahem zjevně navazoval na domácí Literární listy a Listy konce šedesátých let a který programově stíral hranice mezi oběma emigračními vlnami. Redakčně se na jeho vydávání podíleli mimo jiné Jaroslav Kučera, Sláva Volný a Adolf Müller.

K téže tradici se názvem přihlásil také dvouměsíčník *Listy*, který začal vycházet v roce 1970 (pravidelně od roku 1971). Časopis založil v Římě Jiří Pelikán, před emigrací ředitel Československé televize a vzhledem ke svému politickému angažmá ve vysokoškolském prostředí v roce 1948 a aktivní příslušnosti ke komunistické straně jedna z nejkontroverznějších osobností posrpnového exilu. Politickou orientaci listu vyjadřoval již jeho podtitul „časopis československé socialistické opozice“. Reformní komunisté v exilu skutečně tvořili hlavní okruh přispěvatelů, redakce se však neuzavírala před spoluprací s autory, kteří s touto politickou orientací nesympatizovali. Časopis byl sice distribuován v exulantském prostředí, koncepčně byl však připravován především pro domácí čtenáře. Vydavatel věnoval nemalé úsilí vytvoření a udržování nejrůznějších kanálů, jimiž posílal podstatnou část nákladu do Československa. Ze všech exilových časopisů byly *Listy* – vedle *Tigridova Svědectví* – v domácím podzemním oběhu nejrozšířenější a jako jedno z nemnoha původně exilových periodik po listopadu 1989 nezanikly.

V časopise zaměřujícím se na politickou problematiku byla původní literatura zastoupena zejména fejetony z pera českých disidentů, kritická reflexe se obvykle soustředila na postavení literatury a konkrétních osobností v totalitní společnosti, příležitostně se však vyskytly i kritické stati věnované autorům všech tří větví soudobé literatury (psali je zejména A. J. Liehm, Josef Škvorcký a řada dalších anonymních a pod pseudonymem publikujících autorů). Výjimkou nebyly původní i převzaté a přeložené rozhovory.

Posrpnová emigrační vlna podstatně rozšířila okruh spolupracovníků také dvou významných periodik založených v předsrpnovém období. *PROMĚNY* (1964–91), vydávané Společností pro vědy a umění v New Yorku, ztratily hned v roce 1970 svého zakladatele a hlavního redaktora Ladislava Radimského. Jeho nástupce Jiří Škvor (v exilu publikující básně a prózy pod pseudonymem Pavel Javor) se snažil udržet původní koncepci čtvrtletníku, tedy přinášet svědectví o odborné a vědecké činnosti českých exulantů. Podobně jako v předcházejícím období převládaly i nyní příspěvky společenskovedního, respektive především humanitního a uměnovědného charakteru. Zastoupena byla rovněž původní beletristická tvorba exilových autorů. Po celá sedmdesátá léta zde pokračovala nepravidelná rubrika Antonína Kratochvila, zaznamenávající události na domácí literární scéně.



Obálky exilových periodik

Pozornost literatuře a její kritické reflexi nadále věnovalo **SVĚDECTVÍ** (1956–92) redigované v Paříži Pavlem Tigridem. Redakční koncepce se neměnila: čtvrtletník byl nadále určen především domácím čtenářům, časopis byl sice především listem politickým, neprosazoval však žádnou konkrétní politickou orientaci ani koncepci (někdejší gradualismus se po srpnovém zásahu sovětských vojsk ukázal jako nefunkční). Ani literatura zde nebyla vnímána jen či především jako politikum: příslušná rubrika poskytovala publikační prostor širokému spektru exilových autorů a hojně přetiskovala také texty z domácího literárního samizdatu. Neuzavírala se ani před mladšími autory, ať již z emigrační vlny přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, nebo z ještě mladší undergroundové generace. Kritická reflexe a zvláště recenzní praxe měla často spíše informační charakter, objevily se však i některé zásadnější diskuse (nad dílem Milana Kundery či Jana Pelce) a kritické analýzy domácí oficiální tvorby.

Literatura byla pochopitelně přítomna také na stranách desítek dalších exilových periodik, a to prostřednictvím původní tvorby, její kritické reflexe či pouhého zpravodajství a jiných publicistických útvarů. Stálou kritickou rubriku si udržoval **HLAS DOMOVA** (1950–79) v Melbourne; po smrti Václava Michla v roce 1970 do ní přispívali zejména Jaroslav Strnad a Miloš Ondrášek. Jaroslav Strnad stál od roku 1974 rovněž v čele redakce curyšského měsíčníku **ZPRAVODAJ** (od 1969), který literatuře věnoval jednak pravidelnou kritickou rubriku (Strnad do ní psal pod pseudonymem Pavel Řehoř), jednak části zpravodajských rubrik a často také prostor pro fejetony a úryvky z původní tvorby.

Původní poezii a prózu uveřejňoval měsíčník Cyrilometodějské ligy **Nový život** (1949–2001), zatímco **STUDIE** (1958–91) římské Křesťanské akademie se literatuře věnovaly jen výjimečně (jako dvojčíslo 43–44 vyšla roku 1975 antologie Antonína Kratochvila *Básníci ve stínu šibenice*, zahrnující ukázky z tvorby perzekvovaných českých katolických básníků). Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se z *Proměn do Studií* přemístila Kratochvilova rubrika zpravodajsky shrnující události československého kulturního života a v souvislosti se záměrem redaktora Karla Skalického zbavit časopis čtenářsky nepřilíživě přitažlivé akademičnosti se v osmdesátých letech v tomto listu začala objevovat literární témata o něco častěji.

Speciální literární přílohu **PARABOLA** nabízel vydavatel Vladimír Valenta čtenářům svého časopisu **TELEGRAM** (vycházel v Edmontonu v letech 1969–75, příloha od roku 1971). Redigovali ji Zdena a Josef Škvorečtí, a i když byl její obsah často věnován přímé i nepřímé propagaci nakladatelství Sixty-Eight Publishers, zvláště prostřednictvím Škvoreckého rozhovorů s pozoruhodnými osobnostmi světové literatury (Graham Greene) a recenzí jejich knih, přerušovala tato příloha hranice běžné exulantské komunikace. Mnichovský měsíčník **ČESKÉ SLOVO** (1955–90) byl především listem zpravodajským; kulturní život

zaznamenávala v sedmdesátých letech speciální rubrika, recenzemi přispívali zvláště Jaroslav Dresler a Antonín Kratochvíl. Především zpravodajsky se ke kulturnímu a literárnímu dění stavěla i redakce konzervativně orientovaného měsíčníku NÁRODNÍ POLITIKA (vycházel v Mnichově v letech 1969–92, redigovali jej Miloš Svoboda a později Jaroslav Dresler), jehož součástí byla křesťanská a charitní kulturní příloha ZVON (jako samostatný list vycházela v letech 1961–68). Jeden z mála pokusů o skutečně literární časopis (byť s četnými přesahy), mnichovský čtvrtletník OKNO DOKOŘÁN, ztroskotal roku 1972 po dvou vydaných číslech.

■ Proměny exilu po Chartě 77 a v letech osmdesátých

Ačkoli nejvýznamnější posrpnová emigrační vlna odezněla již v roce 1970, odchody československých občanů na Západ byly jevem kontinuálním. V souvislosti s Chartou 77 a vznikem ilegálního Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných (VONS) zesílily policejní represe proti jakýmkoli projevům nezávislého myšlení a jednání, projevující se i nuceným vystěhováním režimu obzvláště nepohodlných osobností. Tak odešli z Československa Pavel Kohout či Jiří Gruša, dalším nevítaným vytvořil režim takové existenční podmínky, že odchod do exilu byl pro ně prakticky jediným východiskem (Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák). O zvýšený počet uprchlíků se ovšem významně postarali i zástupci mladších generací, pro něž odchod do emigrace nebyl důsledkem společenské či politické exkomunikace, nýbrž výsledkem osobní volby. České komunity ve světě tak byly kontinuálně a významně posilovány. Exil si pochoptitelně také všímal – a v rámci svých možností se i účastnil – nejrůznějších forem domácího odporu proti komunistickému režimu. Tyto okolnosti zřejmě způsobily, že se exulantské aktivity deset let po srpnu 1968 neunavily (jak se to stalo exilu pouťorovému), ale naopak se produkce dosavadních nakladatelství zvyšovala a stále přibývaly nové edice a nové časopisy.

Rozvoji vydavatelské činnosti významně přispěl vznik *Nadace Charty 77*, kterou založil František Janouch koncem roku 1978 ve Stockholmu. Cílem nadace byla jednak finanční a materiální podpora disentu, jednak šíření informací o nezávislé české kultuře a také podpora vydávání českých a slovenských knih v exilu. Finančně nadaci přispívala řada západních institucí a nadací počínaje Sorosovou Open Society Fund a konče spisovatelskými svazy a pobočkami PEN klubu. Nadace se několikrát stala příjemcem finančně dotovaných cen udělených českým disidentům (především Václavu Havlovi a Chartě 77), přispěla i řada významných osobností nejen z literárního prostředí (Andrej Sacharov, britský dramatik českého původu Tom Stoppard, Astrid Lindgrenová). Nadace podpořila vydání více než sedmdesáti titulů exilové literatury a přispívala i na vydávání časopisů *Listy*, *Obrys* a *Paternoster*. Kromě toho

pravidelně podporovala doma perzekvované intelektuály, pomáhala zabezpečovat výpočetní techniku literátům odkázaným na samizdat a každoročně vypisovala kulturní ceny.

Nešlo jen prestižní záležitostí a způsob, jak získat umlčovaným spisovatelům publicitu v zahraničí, ale i o významnou finanční pomoc. Cenou Toma Stopparda oceňovala Nadace Charty 77 od roku 1984 významné původní beletristické dílo, které nemohlo být oficiálně vydáno (mezi laureáty se zařadili například Eva Kantůrková, Ivan M. Jirous, Zbyněk Hejda a Jáchym Topol). Od roku 1986 navíc nadace vyhlašovala Cenu Jaroslava Seiferta, která byla před rokem 1989 ve třech ze čtyř případů rovněž udělena domácím literátům.

Mezi nově založenými nakladatelstvími byly nejproduktivnější **ROZMLUVY**, které založil roku 1982 v Londýně Alexander Tomský a do konce roku 1989 zde vydal celkem 76 svazků. V edičním programu dominovala beletrie, a to jak původní počiny (Jaroslav Strnad, Ivan Klíma), tak knihy, které byly v letech 1969–70 v Československu zničeny v různých fázích výroby (Petr Kabeš, Ivan Klíma), nebo nová vydání úspěšných exilových titulů (Zdena Salivarová, Josef Škvorecký, Jiří Kovtun). Na exilové poměry byla hojná produkce básnických děl (mj. dílo Bohuslava Reynka, sbírky Ivana Diviše, výbor poezie z počátku padesátých let Podivuhodní kouzelníci, sestavený Antonínem Brouskem); nakladatelství dokonce zřídilo samostatnou edici *Kra*, v níž vydalo čtyři sbírky. V Rozmluvách však vycházely rovněž historické práce (Zdeněk Kalista, Josef Pekař, Petr Pithart), memoáry (Václav Černý, Julius Firt, Ladislav Kuncíř), práce filozofické a esejistické (Václav Bělohradský, Václav Havel, Jan Patočka, z překladů Martin Heidegger, J. M. Bocheński). Tomský se pokusil vstoupit i na půdu cizojazyčné literatury: záměr vydávat českou literaturu v polských překladech (edice *Pod Prąd*) byl však naplněn jediným svazkem, překladem Škvoreckého *Legendy Emöke*.

Podstatnou součástí Tomského vydavatelských aktivit bylo sedm čísel křesťanské literárně-filozofické revue **ROZMLUVY** (1983–87), která vedle původních příspěvků přinášela práce převzaté z domácího samizdatu. Kromě esejů filozofických, teologických, historických a politologických byla zastoupena i literární věda a publicistika, a to obvykle texty a recenzemi vskutku zásadními (Antonín Brousek, Jindřich Chaloupecký, Josef Jedlička, Milan Jungmann). Beletrie byla na stránkách listu přítomna v původních básních a úryvcích z rozsáhlejších próz či z memoárů i v textech z pozůstalosti například Jakuba Demla, Bohuslava Reynka, Jana Zahradníčka a dalších.

Především filozofické, historické, ale i literárněvědné eseje a v menší míře beletrie byly jádrem pozoruhodného programu edice **ARKÝŘ**, kterou v Mnichově roku 1980 založil Karel Jadrný. V edici, která byla nápadná i úspěšná, avšak velmi elegantní typografickou úpravou, vyšlo během deseti let celkem šestnáct svazků (mj. Petr Fidelius, Bedřich Fučík, Jiří Kolář, Jan Patočka, Sylvie Richterová).

V exilovém prostředí byla zcela ojedinělá koncepce **EDICE REVUE K**, která úzce souvisela s výtvarným časopisem Jiřího Koláře **REVUE K** (1981–92). Časopis se obracel především k zájemcům o moderní české umění mezi francouzskými čtenáři a vedle řádných čísel jim nabízel i mimořádná vydání (Kolářovo básnické dílo či studie o něm) a od roku 1987 i výtvarné monografie. Českojazyčná knižní edice vycházela v minimálním nákladu a přinášela především texty nejbližších spolupracovníků redakce (vedle Koláře zvláště Lubomíra Martínka). Roku 1988 vydavatel rozšířil svou činnost o bibliofilskou tzv. *Děfektní řadu*, zahrnující jak české texty, tak francouzské překlady (Ivan Blatný, Ladislav Klíma, Jan Skácel, Ivan Wernisch aj.).

K podstatným krokům rozšiřujícím rozsah i dosah svého dosavadního působení se odhodlal majitel nakladatelství Poezie mimo Domov Daniel Strož, který v březnu 1981 vydal první číslo literárního čtvrtletníku **OBRY**S (1981–90), jehož krédem bylo přesvědčení o nedělitelnosti české literatury. Na stránkách časopisu se tedy objevovaly texty samizdatových a exilových autorů (jako v té době v mnoha exilových listech), ale i články přetiskované z domácích oficiálních periodik; stejně tak v rubrice informující o nových knihách redaktor upozorňoval na produkci nejen exilových, ale i oficiálních nakladatelství. Strož nepřijímal domácí literární dění nekriticky: jednak průhledy do oficiální literatury v obsahu listu rozhodně nepřevažovaly, jednak si redaktor v této oblasti všímal spíše autorů režimem trpěných než protežovaných (v *Obrysu* ovšem zřejmě bez souhlasu autorů vyšly i texty Jaroslava Čejky či Jiřího Žáčka). Časopis uveřejňoval prózu, poezii, studie, eseje a recenze širokého spektra samizdatových i exilových autorů. Vedle řady jiných pozoruhodných prací otiskl Strož studii Jaromíra Hořce *Doba ortelů* (pod pseudonymem Jan Svoboda), diskusi vyvolal i nekrolog Jaroslava Dietla z pera Ivana Klímy. Ve speciálních víceméně pravidelných rubrikách se redakce věnovala i výtvarnému umění, filmu a obecnému kulturnímu zpravodajství.

Nový časopis se objevil také v okruhu Sixty-Eight Publishers. Dvuměsíčník **ZÁPAD** (1979–95) však s torontským nakladatelstvím souvisel pouze členstvím Josefa Škvoreckého v redakční radě a technickým zázemím výroby (po určitý čas *Západ* sázela i tiskla Zdena Salivarová). V časopisu převažovala politická témata a publicistické rubriky. Redakce (v čele se šéfredaktorem Milošem Suchmou) sledovala politický vývoj v Československu, mimořádnou pozornost

Hlavička časopisu
Obrys, 1986



věnovala případu kriminalizace činnosti Jazzové sekce, rozsáhlé diskuse se dotýkaly i problematiky tzv. upravování vztahů emigrantů s československou vládou, na základě kterého docházelo k dodatečné selektivní legalizaci pobytu československých občanů v zahraničí, ovšem s podmínkou, že na Západě nebudou vyvíjet jakoukoli činnost proti komunistickému režimu. Významná byla pravidelná rubrika rozhovorů především s českými exilovými umělci, ale i novináři či sportovci. Západ tiskl původní literární tvorbu zejména z rukopisů exilových prozaiků (poezie byla zastoupena v mnohem menší míře), přinášel rozsáhlé publicistické články na literární témata (vedle Škvoreckého též Petr Hrubý či Igor Hájek), často se věnoval filmu, divadlu a výtvarnému umění.

Významným obohacením exilového literárního provozu byly ročenky ČTENÍ NA LÉTO (1980–89), které vycházely zprvu jako příloha, později jako řádné letní číslo římského dvouměsíčníku *Listy*. Jejich redaktor A. J. Liehm do rozsáhlých svazků zařazoval exilovou i samizdatovou beletrii, často i dramatické texty, příležitostně úryvky z memoárů a deníkových záznamů. V některých ročnících se objevovaly také literárněvědné eseje a studie či kritické stati. Vzhledem k tomu, že značné množství výtisků kolovalo podzemními cestami v Československu, byla ročenka Čtení na léto pro řadu domácích – i náhodných – čtenářů vítanou informací o tvorbě jinak nedostupných autorů. Od roku 1982 Liehm redigoval též časopis **150 000 SLOV**, který přinášel především překlady zásadních článků ze světového tisku, týkajících se situace východní Evropy (časopis vydávalo nakladatelství Index a patřila k němu i ediční řada překladové beletrie, v níž mimo jiné vyšly texty György Konráda či Grahama Greena). Jiným pozoruhodným Liehmovým projektem byl francouzský časopis **LETTRE INTERNATIONALE**, soustředěný na kulturní, společenská a intelektuální témata nahlížená v evropském kontextu. První číslo vyšlo v červnu 1984, list postupně vycházel též v italské, španělské a německé variantě a v devadesátých letech v řadě dalších, včetně české a slovenské.

Literárního charakteru nabyl již koncem sedmdesátých let curyšský dvouměsíčník **MAGAZIN** (1972–83), původně především zábavný a inzertní časopis, který se kultuře věnoval jen příležitostně, obvykle v závislosti na osobních zájmech momentálního redaktora. Roku 1979 časopis převzal Vladimír Škutina, a ačkoli list od té doby preferoval zvláště humoristické texty různé úrovně, lze jej považovat za osobitě a do jisté míry atypické exilové periodikum. Po dobu Škutinaova působení vycházela vedle časopisu také samostatná knižní edice, produkující ovšem výhradně redaktorovy lehčí texty. *Magazín* zanikl roku 1983, kdy se vydavatelství Polygon i redaktor Škutina rozhodli obnovit vydávání časopisu **REPORTÉR** (v Curychu od 1984, od 1991 pod názvem Polygon). V *Reportéru* převažovala různorodá, zvláště politická publicistika, objevovalo se však i kulturní zpravodajství a literární recenze. Kromě časopisu vydalo nakladatelství **POLYGON** v letech 1982–90 také 13 svazků nepřilíš koncepčně řízené knižní edice (Viktor Fischl, Jožka Pejskar, Ota Šik, Vladimír Škutina).

Literární i hudební underground našel publikační prostor v revue *PATER-NOSTER* (1983–92), kterou vydával ve Vídni prozaik a písničkář Zbyněk Benýšek. Čtvrtletník se programově hlásil k Tváři a Sešitům, nonkonformním časopisům mladých autorů z šedesátých let, a i když se neuzavíral autorům starších generací a odlišným poetikám, svou orientací na underground se stal jedním z nejvyhraněnějších exilových periodik. Recenze se zde objevovaly minimálně, maximální prostor měla k dispozici původní próza a poezie (v rubrice Písničkáři z Čech redakce věnovala soustavnou pozornost nejvýznamnějším soudobým představitelům tohoto žánru), původní i přeložené studie a eseje se zabývaly filozofickými a estetickými tématy. Čtyři svazky knižní edice *Paternoster* vyšly péčí kolínského nakladatelství Index.

Literární život v exilu se však v osmdesátých letech neopíral pouze o vydávání knih a periodik. Postupem času stále přibývalo příležitostí k různým setkáním autorů, nakladatelů i čtenářů. Kromě již tradičních kongresů Společnosti pro vědy a umění patřila k nejpodnětnějším setkání pořádaná od roku 1978 sdružením *Opus bonum* v bavorském Frankenu. Tematicky vymezená jednání se relativně často týkala literární či kulturní problematiky, ať již šlo o setkání věnované 25. výročí založení časopisu *Svědectví* (1981), či tématu *Knihy, spisovatelé, překladatelé a nakladatelé, čeští i slovenští, doma i v cizině* (1987); přesahy směrem k literatuře a kultuře však lze zaznamenat prakticky ve všech ročnících. Referáty a diskusní příspěvky pronesené na těchto setkáních byly obvykle publikovány knižně nebo časopisecky. Příležitostí k diskusi mezi exilovými autory a kritiky se stávala i sympozia pořádaná zahraničními institucemi: k významnějším patřila konference na téma *Česká literatura dnes*, kterou v listopadu 1980 uspořádala ve Filadelfii Americká asociace pro podporu slovan-ských studií. Ojedinele docházelo na podobných akcích k poněkud kuriózním setkáním exilových spisovatelů s oporami domácí oficiální literatury (např. na mezinárodním setkání spisovatelů v Bělehradě v říjnu 1985 byli mezi řečníky Josef Škvorecký a Alexej Pludek).

Podstatným momentem exilového literárního provozu byl vznik *ČESKO-SLOVENSKÉHO DOKUMENTAČNÍHO STŘEDISKA NEZÁVISLÉ LITERATURY* (ČSDS), jehož posláním bylo archivovat, dokumentovat, ale i dále zprostředkovávat (a to jak na Západě, tak na Východě) nezávislé písemnictví a veškeré projevy nezávislého myšlení v Československu. Středisko založila devítičlenná skupina exilových osobností v březnu 1986; iniciátorem byl historik Vilém Prečan, sídlem centra se stal zámek Schwarzenberg v západním Německu. Vedle sbírkové a dokumentační činnosti ČSDS vydalo několik knižních publikací a zejména tři ročníky české a anglické mutace čtvrtletníku *ACTA* (red. Jan Vladislav, Jiří Gruša, Vilém Prečan), který zprostředkoval výsledky dokumentační práce centra, ať již byla jejím předmětem samizdatová literatura, či společenský pohyb v Československu koncem osmdesátých let.


pn
23/88
Malá revue pro umění a kritiku
paternoster

*Bondy
Hybler
Chadima
Marek
Oulehla
Stankovič
Starcke
Straka
Tomáško
Williams*

Most

atd

BĚLOHRADSKÝ BENEDIKT BROUSEK DUBSKÝ FUČÍK
GRUŠA JIROUŠ KABEŠ KRÁL KRISEOVÁ KUNDERA RICH-
TEROVÁ TOPOL UHDE

 **0001**

acta

1/87

**Od redakce • ČSDS:
Poslání, cíle, úkoly •
Projekt českého vydání
Spisu Jana Patočky •**

**UNESCO cenzuruje
českou a slovenskou
poezii • Terminologické
otázky nezávislé
literatury •**

**Edice Nové cesty
myšlení • Nové knihy:
Rotrekl, Ponická •**

 **Čtvrtletník Čs. dokumentačního
střediska nezávislé literatury**

Obálky exilových
periodik

Státní bezpečnost neztrácela zájem o dění v exilu ani v osmdesátých letech. Relativně úspěšná byla počátkem dekády s akcí odposlechů v pařížské redakci Svědectví. Dílem kontrarozvědky bylo několik falešných čísel exilových časopisů (Věstník Bohemia, Bulletin „Skupiny Listy“) i celých podvržených titulů (Nový proud, Árijský boj, Svědomí). Ještě v osmdesátých letech se Státní bezpečnosti podařilo získat nového agenta mezi spolupracovníky Svobodné Evropy, který však svou misi ukončil přihlášením se německé policii.

Československým tajným službám byl připisován i výbuch v budově rozhlasové stanice Svobodná Evropa 21. února 1981, který vedle mnoha zraněných způsobil rovněž nenahraditelné ztráty v archivu československé redakce. Později se však ukázalo, že atentát byl pravděpodobně záležitostí rumunskou, primárně zacílenou vůči redakci rumunského vysílání.

Koncem osmdesátých let exil pomalu přestával být tabuizovaným tématem domácí publicistiky. Stále otevřeněji projevovaný nesouhlas československé veřejnosti s politikou KSČ a mezinárodní politický tlak nejen ze Západu, ale i z Východu (gorbačovská „glasnost“ a nové politické uspořádání v řadě východoevropských zemí) již neumožňovaly komunistickému režimu existenci paralelní kultury zamlčovat. Příznačné bylo, že dokonce i generální tajemník ÚV KSČ Miloš Jakeš se v rozhovorech pro zahraniční tisk začal po svém vyjadřovat k osobě a dílu Milana Kundery.

Otázka dosud zamlčovaných autorů se začala objevovat také v domácím tisku (Kmen, Tvorba) včetně náznaků úvah o možné – postupné a částečné – integraci všech tří proudů soudobé české literatury. Představitelé Svazu československých spisovatelů se zmiňovali o možnosti znovu vydat některá předemigrační díla exilových autorů. V prosinci 1988 utichly rušičky, které po dlouhá desetiletí československým občanům znemožňovaly poslech rozhlasového vysílání Svobodné Evropy.

V roce 1989 vyšlo první číslo revue *Most АТД.*, jejíž symbolický název měl být vyjádřením vůle vydavatelů a přispěvatelů ignorovat geopolitické hranice mezi státy a režimy (časopis redigoval Milan Uhde v Brně, Petr Král v Paříži a vydal jej Jiří Gruša v Bonnu). V říjnu 1989 se zástupci Svazu československých spisovatelů zúčastnili frankenského setkání, které Opus bonum uspořádalo na téma Československo 89 – dialog, nebo konfrontace.

Na počátku listopadových událostí roku 1989 se v Praze oficiálně akreditoval zpravodaj Svobodné Evropy, exiloví autoři se s jistým rizikem rozhodli přijet do Československa (mezi prvními byl Jaroslav Hutka, Pavel Kohout a Pavel Landovský), zatímco se režim nezadržitelně hroutil. Úvahy o postupném sblížení tří proudů české kultury se tak ze dne na den staly anachronismem.

Politické změny z listopadu a prosince 1989 bezprostředně zasáhly i literární život v exilu. Politický vývoj v Československu a poté v České republice vedl k vnitřní diferenciaci exilových komunit a exulanti po prvotním polistopadovém nadšení prošli četnými deziluzemi,

jež v jistém smyslu vyústily i v obnovení (jen zdánlivě anachronického) pocitu exulantství. Úlohu, kterou po čtyřicet let plnila exilová vydavatelství a redakce časopisů, však převzaly domácí redakce a domácí vydavatelství, jejichž produkce byla okamžitě mnohem bohatší, než jak to kdy byly schopny zvládnout exulantské organizace. Na domácí tisk a doma vydávanou literaturu se spontánně přeorientovala také v podstatě celá exilová čtenářská obec. Možné pole působnosti exilových vydavatelů se tak zúžilo na minimum.

Na tuto situaci reagovali jednotliví vydavatelé různě: nakladatelství Rozmluvy se okamžitě přestěhovalo do Prahy, Index ukončil činnost hned v roce 1990, nakladatelství Sixty-Eight Publishers vydalo všechny příslibené knížky z tzv. ročníku na rozloučenou, jehož poslední svazek však nakonec vyšel až v srpnu 1994. Specifickým vývojem prošlo po listopadu 1989 nakladatelství Poezie mimo Domov Daniela Strože, které se podobně jako Rozmluvy přestěhovalo do Prahy, postupně se však – poněkud paradoxně – stalo edičním zázemím mnoha komunistických a prorežimních autorů různé úrovně. Nadále vycházely svazky jednotlivých edičních řad Křesťanské akademie i mnichovského nakladatelství Arkýř, obvykle ovšem ve spolupráci s domácími nakladateli. Do Prahy postupně přesunulo své působíště Československé dokumentační středisko nezávislé literatury a pokračovalo ve sbírkové, informační a částečně i publikační činnosti. V činnosti pokračovala Společnost pro vědy a umění, která nadále pořádala pravidelné vědecké kongresy (často na českém území) a příležitostně vydávala nové publikace.

Různé osudy měly i exilové časopisy. Strožův *Obrys* zanikl v roce 1990, ale jeho název se později objevil v hlavičce literárního časopisu *Obrys-Kmen*, který začal vycházet jako příloha komunistického deníku *Haló noviny*. Vydávání čtvrtletníku *Proměny* přerušila Společnost pro vědy a umění koncem roku 1991, revue však již nikdy nebyla obnovena. Téhož roku zanikly i *Studie* vydávané v římské Křesťanské akademii. Roku 1992 zastavil Pavel Tigríd vydávání *Svědectví*, zřejmě nejdůležitějšího periodika poúnorové i posrpnové exilové generace, jehož poslední čtyři svazky vyšly po listopadovém převratu v pražském nakladatelství Melantrich. Téhož roku vyšlo v Praze i poslední, třicáté číslo undergroundové revue *Paternoster*, původně vycházející ve Vídni. Do Prahy se přestěhoval také kanadský *Západ* (krátce vycházel pod titulem *Západ today*), který však nepřekonal ekonomické a distribuční obtíže, nenašel doma novou čtenářskou obec a roku 1995 zanikl.

Z původních časopisů posrpnového exilu, které se po převratu přestěhovaly do Československa, nadále vycházel levicově orientovaný společensko-politický dvouměsíčník *Listy*, na konci devadesátých let se do České republiky přestěhoval původně curyšský *Polygon*.

Ve své činnosti nadále pokračovali i vydavatelé četných zahraničních časopisů, například curyšského *Zpravodaje* či torontského *Nového domova*. Některá periodika pak dokonce vznikla až v polistopadovém období (*Americké listy* v New Yorku, *Noviny* v Sydney). Tyto tiskoviny však již neměly charakter exilového periodika a působily jako prostředek kontaktu mezi Čechy usazenými v různých zemích světa. Jejich dosah byl obvykle lokální a ačkoli většina těchto periodik sledovala domácí kulturní život a udržovala kulturní dění i uvnitř příslušné krajaňské komunity, žádný z nich nebyl listem primárně kulturním či literárním.

MYŠLENÍ O LITERATUŘE

Oblast myšlení o literatuře byla při nástupu normalizace poznamenána zejména obnovením cenzurního dohledu nad kulturními periodiky a postupným omezováním jejich počtu. V průběhu let 1969 až 1971 probíhalo jednoznačné a radikální zužování literárního prostoru. Brutalita zákroku proti angažovaným účastníkům kulturního života předcházející dekády se sice nedala srovnávat s politickými procesy padesátých let, ale počet autorů, jimž byla znemožněna publikace (či na ni sami rezignovali), byl větší než v období stalinismu. Obdobně jako celá česká literatura i oblast myšlení o ní se rozpadla do několika částí. Postupem času se ustavilo několik komunikačních okruhů: myšlení realizované v rámci hranic vymezených státními institucemi a myšlení fungující mimo tyto mechanismy, a to buď v samizdatu, nebo v zahraničních časopisech a nakladatelstvích. Tyto mimoliterární okolnosti negativně ovlivnily zejména situaci literární kritiky, jejíž základní funkce byly v sedmdesátých letech značně utlumeny. Situace se začala měnit až v druhé polovině osmdesátých let, kdy také docházelo k postupnému sblížování doposud oddělených komunikačních okruhů a uvolňoval se prostor pro svobodnější reflexi nové literární tvorby. Neméně radikální čistkou prošla na počátku normalizace i česká literární věda. Literárněvědný strukturalismus šedesátých let byl oficiálně zavržen, někteří jeho představitelé nemohli působit v rámci svého oboru, jiní se uchýlili k práci na rozsáhlých kolektivních projektech. Tradice Pražské školy pak byla rozvíjena zejména na zahraničních univerzitách, kam se uchýlilo několik výrazných osobností. Řídící posty ve vědeckých a pedagogických institucích zaujali zastánci politicky utilitárního pojetí marxismu, kteří potlačovali pluralitu literárněvědného myšlení. Teprve v osmdesátých letech došlo k jisté obnově literárněteoretického uvažování, jež začali profilovat představitelé mladší generace.

■ Specifika literární publicistiky sedmdesátých let

Literární kritiku v prostoru oficiální literatury zásadně deformovaly podmínky tehdejšího literárního života. Jediný publikační prostor pro soustavnější kritické myšlení poskytovala pouhá dvě kulturní periodika: Literární měsíčník a Tvorba. Zejména v počáteční fázi normalizace přitom v literárních časopisech panovala naprostá názorová jednota. Kritikové, kteří zpravidla byli i svazovými funkcionáři, v nich prezentovali jednoznačné ideologické teze, jimž nikdo neoponoval, neboť pro skutečnou výměnu názorů jednak nebyl publikační prostor, jednak by vyjádření nesouhlasu s takovými tezemi znamenalo konec veřejného, případně i profesního působení. Hlavní slovo měli zejména autoři starší a střední generace, kteří svou stranickou „spolehlivost“ zpravidla osvědčili již v šedesátých (a většinou i v padesátých) letech nebo dokázali na počátku normalizace rychle změnit názory tak, aby jim to zajistilo nové pozice. Řada z nich měla v první půlce dekády v časopisech „rezervována“ svá témata, jimž se opakovaně věnovali (Milan Blahynka, Vladimír Dostál, Josef Hrabák, Hana Hrzalová, Jiří Hájek). Hlavní autoritou v ideových otázkách byl stále Ladislav Štoll; nejsilnější mocenskou pozici pak v průběhu sedmdesátých let získal Vítězslav Ržounek, který patřil k hlavním normalizátorům české literární vědy a kritiky.

Kádrovací princip postupoval také samotným hodnocením umělecké tvorby, jež často vypadalo jako ocenění ideového profilu autora posuzovaného díla. Estetická kritéria se z literární kritiky vytrácela, rozhodující bylo vyjádření podpory normalizačnímu režimu. O těch, kteří patřili mezi vedoucí funkcionáře Svazu českých spisovatelů či byli vnímáni jako žijící „klasikové“ (Miroslav Florian, Jan Pilař, Josef Rybák, Ivan Skála, Ladislav Štoll, Jiří Taufer, Vilém Závada), se v sedmdesátých letech referovalo pouze v pozitivním duchu. Součástí této strategie byly rovněž snahy „velké autory“ vytvářet. Kritici tak najednou nadšeně opěvovali i ty, jejichž dílo sami dříve přijímali rezervovaně. „Velikánem“ české poezie se najednou stal například Donát Šajner a „klíčovými“ prozaiky Jan Kozák, Bohumil Říha, Alexej Pludek či Bohumil Nohejl.

Specifické postavení těchto autorů se ukazovalo především v přehledových pojednáních o daném literárním žánru za určité období (nejčastěji za



Obálka se snímkem plastiky Josefa Malejovského, 1984

rok), v nichž byla jejich nová díla obvykle probrána hned na počátku jako úspěch a trvalá jistota současné literatury; poté následoval výklad o dalších, převážně mladších spisovatelích. Teprve tato tvorba byla určitým způsobem popsána, diferencována a následně hodnocena. Podobná praxe trvala v hlavních literárních časopisech více než patnáct let a pomalu se měnila až v druhé půlce osmdesátých let.

Dalším příznačným rysem literární publicistiky, souvisejícím s radikálním omezením publikačního prostoru, byla její žánrová proměna. Pokud bylo pro šedesátá léta příznačné sblížení literární kritiky a literární teorie, pak pro následující období byl charakteristický pohyb opačný. Úvahy koncepčního rázu, ať již programové, literárněhistorické

či teoretické, nahradily stati ideologické a politizující. Část kritiků, kteří nepronikli nebo nechtěli proniknout do publikačního „centra“ představovaného Literárním měsíčníkem a Tvorbou, se uchylovala do kulturních rubrik deníků, zejména Zemědělských novin, Lidové demokracie, Brněnského večerníku, Rovnosti či Svobodného slova. Zde byl prostor méně uzavřený a recenze nepodléhaly tak silnému ideologickému dohledu. Na druhou stranu však byli kritici, kteří se zajímali především o tvorbu mladších autorů, omezování publikačním typem novinové recenze, jenž neposkytoval prostor pro soustavnější a koncepčnější uvažování o literatuře.

Volnější poměry v denním tisku dokládá skutečnost, že prakticky po celá sedmdesátá a osmdesátá léta do nich příležitostně pod cizími jmény (či šiframi) přispívali autoři, kteří nemohli jinak publikovat: do Lidové demokracie psal kratší příspěvky Václav Černý či Miloš Vacík, do Práce Milan Jungmann a Alexandr Stich a podobně.

O normalizačním pojetí literatury vypovídá nejlépe časopis Literární měsíčník. Vznikl jako hlavní (a jediný) publikační orgán Svazu českých spisovatelů v roce 1972 a během prvních pěti let jeho existence nepublikoval nic, co by – byť dílčím způsobem – zpochybňovalo oficiálně proklamovaný a obecně respektovaný obraz soudobého písemnictví. Jeho obsah tvořily zejména

Oldřich Rafaj
(vpravo) při
II. sjezdu Svazu
českých spisovatelů
na Dobříši v roce
1977, dále zprava
Valja Stýblová,
Jan Kozák,
Josef Rybák
a Donát Šajner



obsáhlé ukázky z připravovaných prozaických knih členů Svazu; z aktuální básnické tvorby pak redakce vybírala zejména ideově laděné verše. Kritiku v Literárním měsíčníku výstižně charakterizuje konformní způsob psaní Oldřicha Rafaje, který časopis v letech 1974–89 vedl. Ve svých statích se prakticky výlučně zabýval osvědčenými autory, jejichž dílem prostupovalo srozumitelné ideové schéma, které kritik interpretoval v návaznosti na „potřeby“ současné socialistické literatury a společnosti. Dokládají to knižní soubory těchto jeho recenzí nazvané *Zápas o současnost* (1978), *O literaturu našich dní* (1981) či *Literatura a čas* (1985).

Knihy sestavené z textů čistě příležitostného charakteru, často i z kratších recenzí a přehledových referátů představovaly specifický jev dobového literárního provozu – vydávali je všichni klíčoví kritici a funkcionáři, od Jiřího Hájka, Milana Blahynky, Hany Hrzalové až po Vítězslava Ržounka a další. Typickým příkladem byl Štěpán Vlašín, který patřil mezi nejpilnější recenzenty Tvorby a současně přispíval i do řady dalších periodik (Nových knih, Rovnosti, Rudého práva aj.). Vlašín se věnoval především soudobé próze, o níž psal kratší recenze; často publikoval přehledové referáty, kde byl výběr pojednávaných titulů předurčen tím, že šlo o produkci jednoho nakladatelství nebo o knihy vyšlé během určitého období (*Ve škole života*, 1980; *Na přelomu desetiletí*, 1985; *Léta zrání*, 1989).

■ Odmítnutí literatury šedesátých let

Normalizační literární publicistika se na počátku sedmdesátých let snažila vyrovnat zejména s literaturou předchozího desetiletí. Její ideologický boj proti „kontrarevoluci v umění“ se odehrával především na stránkách obno-

veného „týdeníku pro politiku, vědu a kulturu“ Tvorba, který poprvé vyšel v červnu 1969 a postupně se stal reprezentativní tribunou normalizace. V procesu „přehodnocování“, jehož podstata spočívala v jednoznačném odsouzení literatury předchozího období, se angažovali především ti autoři, kteří nebyli v šedesátých letech vnímáni jako nejvýraznější osobnosti kritického spektra (často reprezentovali tzv. dogmaticky orientovanou literární kritiku) a kteří se na sklonku desetiletí ocitli v defenzivě (Ladislav Štoll, Vladimír Dostál, Jiří Hájek, Hana Hrzalová, Vítězslav Ržounek, F. J. Kolár, Milan Blahynka, Jaroslav Sekera aj.). Právě oni reprezentovali oficiální literární kritiku první poloviny sedmdesátých let a výraznou pozici si snažili udržet až do roku 1989.

Zvláště podstatnou roli sehrál na přelomu desetiletí Jiří Hájek, který svým oponentům z řad reformistů nezapomněl odvolání z postu šéfredaktora Plamene, k němuž došlo v druhé polovině roku 1967, a velice aktivně se zapojil do kampaně proti předchozímu období. Jeho kniha *Mýtus a realita ledna 1968* (1970) byla první obsáhlejší interpretací šedesátých let a vzhledem k Hájkově funkci šéfredaktora Tvorby představovala jeden z prvních jejich oficiálních výkladů. Hlavní pozornost kritik věnoval podílu inteligence na „krizovém vývoji“. Za klíčový moment poválečné kulturní historie označil II. sjezd Svazu československých spisovatelů, po němž údajně začalo stranické vedení, zejména Václav Kopecký a Antonín Novotný, zvýhodňovat politicky neangažované umění.

Pro tyto stranické byrokraty mělo být podle Hájka přijatelnější, když se spisovatelé budou realizovat v uměleckých experimentech a nebudou komentovat společenskou problematiku. Definitivní rozkol mezi komunistickou inteligencí pak podle něj nastal v roce 1963, kdy se rozdělila na proud setrvávající na „skutečně“ marxistických pozicích a na „liberály“ (tak označoval kmenové příspěvatelé Literárních novin a pozdější revue *Orientace*), které měly spojovat rostoucí mocenské ambice a snaha revidovat marxistické učení. Ideové zázemí podle Hájka tomuto okruhu poskytovali západní levicovní intelektuálové, především Roger Garaudy, Ernst Fischer a Herbert Marcuse. Zvláště obsáhle se autor věnoval Fischerovým teoriím, konkrétně stati *Intelektuálové a moc*, v níž měl rakouský marxista prosazovat společensky privilegované postavení intelektuálů a jejich mocenskou hegemonii. Hájkova polemika měla paradoxní rozměr, neboť její autor patřil v šedesátých letech k Fischerovým obdivovatelům a na stránkách Plamene mu často poskytoval prostor. Jednalo se tak vlastně o nepřiznanou sebekritiku, jež nebyla náhodná, neboť Hájek sám byl prakticky souběžně napadán z „ultrakonzervativních“ pozic.

Ze zvoleného ideologického úhlu Hájek nahlížel i literární produkci uplynulé dekády. Svě výklady publikoval na stránkách Tvorby a později část z nich uveřejnil v knižním souboru statí *Konfrontace* (1972), jež představoval literárněkritický pandán ke knize o lednu 1968. V stati *A co literatura?* dospěl

k závěru, že se literatura v „krizovém“ období vychýlila ze svého „přirozeného řečiště“, jímž rozuměl levicově orientované meziválečné písemnictví. Hlavní vinu za toto „odchýlení“ podle něj nesli teoretikové spojení s bývalou skupinou Května, konkrétně Miroslav Červenka a Jiří Brabec. Ti měli absolutizovat surrealistické „poruchové momenty“ z třicátých let a spolu s Robertem Kalivodou či Vratislavem Effenbergrem přispívat k revizi „skutečných“ hodnot a svést na scestí velkou část mladších autorů, kteří debutovali na přelomu padesátých a šedesátých let (např. Antonína Brouska, Jiřího Grušu, Petra Kabeše). Podle Hájka jen nejprůraznější talenty (jmenoval Josefa Hanzlíka, Václava Honse, Jiřího Křenka, Karla Misaře) dokázaly v této situaci odolat. Hlavní problém uplynulého období pak spatřoval v tom, že „revizionisté“ zpochybnili vzájemný vztah ideologie a literatury, který označil za jeden z principů marxistického pohledu na umění.

EUGÈNE RASTIGNAC NAŠÍ DOBY,
ANEB ŽERTOVÁNÍ M. KUNDERY

Kunderův Žert se stal spolu s Vaculíkovou Sekyrou zajisté nejpobláznivější a svým způsobem opravdu i nejrepresentativnější knihou osudných let 1967–1969. Jeho kritický ohlas překonal všechny rekordy co do jednomyslnosti hodnotících úsudků. V atmosféře, která kolem Žertu vznikla, bylo věci jisté občanské odvahy vyslovit byt' jen v úzkém kruhu známých proti této knize výhrady. To nebyla kniha, která by se mohla stát předmětem individuálních úsudků: na vztahu k ní se spíš osvědčovala občanská spolehlivost z hlediska programových cílů takzvaného „pražského jara“. Ti, jímž se na ní něco nelíbilo, svěřovali se s tím jen nejlepším přátelům s pocitem jakéhosi provinění, vlastní nedostatečnosti, neschopnosti držet krok s dobou, která se dala sama před sebou do takového nepochopitelného úprku. Tato absolutní jednoznačnost úsudků o Kunderově Žertu leccos napovídá o nornormalnosti oněch let. Její ohlas však přesto nelze vsvětlet jen nějakým propagandisticko-politickým aranžmá. Nikoliv: ta kniha nepochybně vyjádřila něco podstatného z tehdejšího životního pocitu určitých společenských vrstev. Přišla v pravý čas, aby morálně zdůvodnila změnu jejich společenských postojů a názorů, jejich vztahu k vlastní minulosti. Jež byla buď jak buď tak či onak spjata se socialismem a od níž bylo nutno se „osvobodit“.

Ohlas Žertu se však neomezuje jen na ty, kdo v něm četli své osvobozující „sbohem minulosti“: část čtenářů ze střední generace, která se neztotožnila s Kunderovým hlavním hrdinou Ludvíkem, v této knize s určitým trpkým zadostiučině-

Text Jiřího Hájka
o Milanu Kunderovi
z knižního souboru
statí Konfrontace,
1972

Nového hodnocení se na počátku sedmdesátých let dostalo i nejvýraznějším beletristickým počínům předchozího desetiletí. Hájek sám se věnoval Kunderovu Žertu, a to s poznámkou, že v atmosféře, která po vydání románu vznikla, nebylo možné vyslovit výhrady. Příčiny jednoznačného úspěchu knihy viděl v tom, že mnoha lidem pomohla zdůvodnit změny vlastních názorů a nabídla jim možnost, jak se osvobodit od vlastní minulosti.

Podobně aktivně se v procesu přehodnocování literatury uplynulého období angažoval Vladimír Dostál, který však – na rozdíl od Hájka – jen integrálně navázal na své starší názory. Pro jeho texty byl příznačný útočný sarkasmus, s nímž glosoval „obnovený avantgardismus“ a „nevábne dědictví“ šedesátých let. Opakujícím se motivem jeho statí byla polemika s okruhem Orientace (několikrát reagoval na zde uveřejněný překlad stati amerického teoretika a prozaika L. A. Fiedlera o postmoderních tendencích v literatuře).

Negativní, ideologicky založené hodnocení postupovalo prakticky veškerými texty o literatuře šedesátých let a patřilo k nepochybnitelným axiomům tehdejšího myšlení o literatuře. Opakovaně zaznívalo v knihách a referátech Vítězslava Ržounka, který si získal mocenskou pozici předního marxistického teoretika a literárního historika. Ržounkův přístup k umění představoval návrat k dogmatismu padesátých let a nejvýrazněji symbolizoval celkový úpadek teoretického uvažování. V podobných intencích vykládala a hodnotila proměny poválečné literární kritiky a prózy Hana Hrzalová v knize *Spoluvytvářet skutečnost* (1976) či Milan Blahynka v rámci své teze o literárním „pozemšťanství“, které je pozitivním protikladem zavrhané spirituality.

Plošně byli kritizováni představitelé reformního komunismu mezi literáty, které normalizátoři vnímali jako skrytého, vnitřního nepřítele. Role nepřítele vnějšího pak připadla autorskému okruhu opozičně vyprofilovaného časopisu *Tvář* a zčásti i skupinově méně vyhraněným *Sešitům* pro mladou literaturu. Kritici jako Milan Blahynka či Vítězslav Ržounek *Tváři* přičítali snahu o rehabilitaci katolicismu, baroka, prosazování pornografie či jiných „úchylek“.

10. 10. 73

Já jsem, je postup Bělov a každý má své své věci. Účtem z Neumanne je epizodně gmuho řeči. Každá je to medaile. Já se všem přítelství, naprosto o první Bělově - a kdo ti, mělo-li měně naplat, i o onom režimovnělému úřadu, ke kterému bude stát došlá touha. Šlo o Neumanne si pro knihu Hájek udělat, takže by měla na stole měně konference (druhá s představitelky) já bude říkat Neumanne asi kromě a vyprávět). Ale právě na úřadu revidován litral. Byla by v-za dvěma předními a jiná dvěma vědecké a prodávání obřad - asi právě nematava, sama kritice o "vzhled" ale či onoho jména, kdo či onoho dříve, jítě ty to jako prostě do těchto marxismu - leninismu a člousali by mi to, já jsem se dalo. Neměla by z toho asi ani pro nějaký mě v té věku mě zprovoznit. Křem se redyji čerá problematice (ano to je budě dělat pro USSR) a bude se týkat na tvorbě.

Z rukopisného deníku Vladimíra Dostála, rok 1973

Nejostřeji napadali verše Zbyňka Hejdy, nad nimiž se Milan Blahynka navracel až k agresivně štvavému stylu z počátku padesátých let, když hovořil například o Hejdově „křečovitě zrudnosti“. Neméně radikálním způsobem Blahynka napadal i další autory a kulturní proudy předchozího desetiletí.

Zvláštním způsobem normalizační kritika přistupovala k Ladislavu Fuksovi a Vladimíru Páralovi, kteří byli v této době prakticky jedinými prvořadými autory předchozí dekády, jejichž dílo mohlo dále vycházet. Ladislav Fuks v obavě před případnými postihy vyjádřil loajalitu normalizačnímu režimu a vstříc obnoveným požadavkům na společenskou angažovanost literatury vyšel také ve svých knihách. Jeho *Návrat z žitného pole* (1974) tak mohla Hana Hrzalová přivítat jako „loučení s určitou interpretací člověka a první dotek se světem, osvobozeným od strachu z násilí“ (Rudé právo 5. 7. 1974). A protože stranickým kritikům v podstatě nešlo o poetiku, ale o autorovo přihlášení se k režimu, byla normalizační literární historie a kritika vstřícná i vůči Fuksovým starším knihám. (Opakovaně se jim věnoval Vítězslav Rzounek, například v knize *Řád socialistické tvorby*, 1977.)

Tolerance vůči Vladimíru Páralovi měla poněkud odlišné příčiny. Souvisela s novou, „pozitivněji“ laděnou etapou jeho tvorby, kterou podle vlastních slov plánoval po tzv. černé sérii vrcholící románem *Milenci a vrazi* (1969). Tato proměna Páralových knih souzněla s dobovými požadavky a celkovým směřováním oficiálně vycházející literatury. Vstřícně byla přijata zejména jeho novela *Mladý muž a bílá velryba* (1973), v níž podle kritiky dokázal proměnit svůj doposud skeptický pohled na člověka a nalézt „pozitivní“ cestu.

V průběhu první poloviny sedmdesátých let se s literaturou uplynulé dekády vyrovnávali také mladší autoři a kritici. Mnohdy se v duchu běžných principů literárního procesu konfrontovali s dominantami předcházející etapy, ti nejhlasitější se však také chtěli zařadit do nového kontextu. Vedoucí činitelé svazu spisovatelů jejich distanci k šedesátým letům vítali jako hlas nastupující generace, jako potřebnou a požadovanou reakci na „negativní tendence“ a vtahovali je do oficiálního literárního života.

Nejrazantněji z této generace vystoupil mladý pracovník Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV Pavel Bělíček, který v roce 1972 konstatoval, že současná literární kritika neplní svou funkci a že nadále schází „skutečně komplexní“ zhodnocení literatury uplynulého období (*Kam s poezií a kam v poezii?*, Tvorba 1972, č. 36). Podle Bělíčka se v šedesátých letech poezie elitářsky uzavřela společnosti, negovala „pozitivní hodnoty“ a preferovala odvozenou a vumělkovanou tvorbu. Kritik dále tvrdil, že se prohloubil rozpor mezi jazykem poezie a hovorovou řečí. Nová poezie podle něj měla obnovit svůj „společenský rozměr“, výrazově se zjednodušit a oprostit od přílišného vlivu Vladimíra Holana a Františka Halase.

Pro charakter tehdejšího literárního života je příznačné, že Bělíčkův přístup byl záhy odsouzen jako příliš radikální a zjednodušující, neboť se střetl s názorem,

V současné době v našem kulturním tisku závažněma potřebu zvýšené pozornosti k otázkám literární kritiky a obnovy její principiální úlohy v nové literární a kulturní situaci. Nelze považovat za pozitivní rys současného stavu, že postrádáme nové celistvé hodnocení tendencí a pohybu literatury šedesátých let, že dnešní tvorba, a zvláště práce mladých autorů jsou většinou ponechány spontánnímu samovolí.

Obnovení dynamické úlohy kritiky v literárním procesu je tím naléhavější, že v přítomném okamžiku je totožné s obnovením dynamické úlohy umění ve společ-

umění a následně básnické autostylizace, většinou Holanova či barokizujícího typu; strnulá forma neodpovídá svou staticitostí nárokům moderní lyriky, prohlubuje se propast mezi umělým básnickým jazykem a hovorovou řečí.

Na samém začátku šedesátých let zaznívala v jedné z prvních knížek Josefa Hanzlíka buřičská nota generace „úzkými nohavicemi bez záložek šokujícími pedagogy“. Tato doba byla charakteristická žízni po literatuře, sbírky Hanzlíkových vrstevníků vyjadřovaly pocit vlastní svebytné senzibility, odlišné od nepatetického

Knížky Petra Prouzy (Umlitování, 1968, Vosková krajina, 1971) a třetí sbírka Josefa Peterky (Krušná, 1970) představují nepochybné jádro nejkvalitnější poezie „druhých vlny“. Co do formální kultivovanosti a smyslu pro uměleckou integraci básnického tvaru s nimi nemůžeme dost dobře srovnávat prvotiny autorů Května a Tváře. Nedostatek přirozené autenticity doběvé a společenské je u nich vyvážen návratem k citové původnosti dětství, zpředměťlováním u Prouzy sebeanalytickou deskripcí a u Peterky baladickým a gnótickým prvkem. Proti „klášterní poezii“ debutu Věry Pro-

PAVEL BĚLIČEK

Kam s poezií a kam v poezii?

ností. Cítíme, že většina literárního dědictví šedesátých let nám neposkytuje uspokojivý základ dalšího vývoje a že právě literární kritika musí ujasnit vývojové souvislosti a potřeby nové tvorby. Ocitáme se v nové historické situaci, kdy staré stereotypy již nejsou použitelné a literatura se musí rozhodnout mezi neživostí starých estetických norem a autenticitou nového obsahu.

Nezní nijak nově konstatování, že naše poezie, odrážející únavu šedesátých let, představuje v celkovém kontextu jev velmi rozporuplný. Nabromádily se v ní přiznávky, které už jen z hlediska vnitřní dynamiky literárního vývoje charakterizují zpravidla fázi ustrnutí a stagnace. Paradoxně právě v mladé poezii zbytněly tyto základní prvky:

desocializace poezie, vytlačení společnosti z poezie a poezie ze společnosti;

negace obecně pozitivních hodnot. Literatura se stává prostředkem „elitářského, sebepotvrzení periferních skupin či jednotlivců“;

odmocněná sdělnost hledá protivníhu ve verbální intenzifikaci básnické promluvy, ornamentální prvky v díkci, obrazová a myšlenková znalost;

prvotnost literární inspirace, vytvářejí se

II tvorba

zbožnění „všednodenna“ u starší generace Května.

Domníá generacní jednota těchto autorů se však brzy ukázala zcela fiktivní. Literární časopisy pro mládě si přisvojily skupiny, které nereprezentovaly jádro mladé produkce, pocít potřeby vycházet z vlastní generacní, senzibility její vstříplán povinností rehabilitovat zaprášené a navazovat kontinuitu na „širší“ vývojové souvislosti, kterými byli míněni Durych, Zahradníček, Reynek aj. Co se tehdy jevílo Tváří non-konformní, nám dnes připadá jako historický anachronismus a nářka regionálnosti českého literárního myšlení.

Na konci šedesátých let debutuje řada nových autorů, jejichž básnické sbírky sice prozrazují talentované básnické osobnosti, ale zároveň odrážejí prohibující se rozpory literárního procesu. Prohibovala se propast mezi literaturou „vysokou“ a „nízkou“, autoři méně literárně ambiciózní a více nadání smyslem pro přirozenou estetiku židnání, kteří na počátku desetiletí zpřisobovali inflaci méně kvalitních básnických prvotín, dnes nepíší poezii, ale texty k beatu. Beatová generace sama se s literaturou zcela rozšla a autoři generace s širokými nohavicemi se záložkami nám nabízejí východiska povýše negeneracní, privátní a literární. „Druhá vlna“, jak tento proud někdy nálepkujeme, se nikdy nepodařilo skloubit v dřívější jednotu zdravou poplatnou době a citovému prožitku, které jsou obvykle vlastní písňovým textům, s uměleckou náročností poezie.

vazníkové (Dítě se zvonom, 1969), v níž působí retardacně vliv poetiky poválečného Holana, se zdá být sympatickým příslibem nové cesty druhá její sbírka Březové vlny (1971). Se sdělnou funkcí poezie se do značné míry rozchází prvotina Miloslava Topinky Utopír (1969), která se zplášťuje do roviny poetického verbalismu. Převládajícím principem jeho textů je kumulace, účinná v detailu, ale nevyvážená již v kratší sekvenci veršů obrazovou odstředivostí a nedostatkem jednotliho prvku. Báseň je v jeho pojetí řeč, která neodkazuje ke skutečnosti, ale k abstraktnímu pomyslu „zářeč“. Takto se u něj snoubí halasavský slovník s důrazem na smyslovou kvalitu zvukového plánu řeči známým z chlebnikovského zaumu [např. vskyt hlásky „č“ ve slovech s konotací zraňování].

Naproti tomu sbírka Karla Zláma Hledán (1969) je zapatřilý barokní horor („mrtvá si klade netopýra do úst, kde červí křídly hnou“, „Děbá v obli / s obsahem vydávaným loky utopenců / a kosti předka v pytl na pád“). Pomíneme-li zarážející jazykovou nekulturu celé sbírky, která ostatně napovídá i o její nezvládnutosti obrazové i myšlenkové, jde o velmi antikvanou napodobeninu předválečného Holana.

Prouzovi a Peterkovi se daří i v rámci holanovský zkratkovitě a sevěné díkce nově konstituovat básnický tvar a svebytný básnický svět. I když se i v Topinkově práci objevují některé nové prvky, zdá se, že

Z článku Pavla Bělíčka o mladé poezii, Tvorba 1972, č. 36

že literární kritika by neměla vystupovat proti těm, kteří se přizpůsobili novým poměrům. Stačilo, pokud spisovatelé dostatečně vyjádřili svou loajalitu normalizačnímu režimu a minulé „anřichy“ jim byly odpuštěny. Bělíčkovy názory, zejména jeho stať *Perspektivy mladé literatury* (Literární měsíčník 1973, č. 6) proto byly záhy označeny jako projev sekernictví (Jiří Hájek) a jejich autor byl Josefem Peterkou a Vojtěchem Steklačem obviněn z voluntarismu, schematismu a vulgárního sociologismu.

■ Úsilí o vytvoření „pozitivního programu“

Od zavržení literatury a literární kritiky šedesátých let normalizátoři postupně přecházeli ke snaze formulovat nový literární program, jenž by vymezil podmínky a meze pro socialistickou literární tvorbu. Jako nutnou podmínku formulace a prosazení tohoto programu cítili potřebu změnit strategii literární

publicistiky tak, aby ideoví nepřátelé již nebyli připomínáni ani negativními soudy a byli zcela odsouzeni k zapomenutí. V praxi to znamenalo přejít od pří-
mých útoků k politice vymazání z obecné paměti. Přibližně od poloviny roku
1971 se tak z publikovaných textů začala vytrácet jména zavržených autorů
a ataky na konkrétní kulturní a literární jevy byly zastoupeny odmítáním neur-
čitě formulovaného „krizového období“. Téměř až do sklonku osmdesátých let
tak oficiálně publikovaná literární kritika vědomě zapírala existenci podstatné
části soudobé literární produkce.

Spolu s tím se do literatury navrátily i snahy resuscitovat socialistický realismus,
který byl v programovém prohlášení nově ustaveného Svazu českých spi-
sovatelů z 18. listopadu 1971 označen za základní „tvůrčí metodu“ všech členů.
Deklarace tohoto typu měly ovšem jen čistě formální význam. Ve skutečnosti
totiž pojem socialistický realismus již představoval zcela vyprázdňený slovní
ornament, který se užíval v programních textech, při oficiálních příležitostech
a ve slavnostních projevech. Jeho nejasnost pociťovali i jeho největší obhájci,
a proto spontánně při posuzování konkrétních děl raději než o socialistickém
realismu hovořili o „současné socialistické literatuře“.

Prakticky jediným, kdo se jím nadále vážně zabýval a hlásal jeho trvajícím
aktuálnost, byl VLADIMÍR DOSTÁL, ale i ten dospěl – bez velkého ohlasu – k vše-
objímajícímu vymezení, vycházejícímu z předpokladu, že socialistický realismus
je živý i díky tomu, že do sebe přijal vše pozitivní, co nabízely moderní
umělecké směry.

Jeho nosnost Dostál dokládá na příkladu sbírky Viléma Závady *Na prahu* (1970). „Ne-
elitářský“ charakter této poezie a její údajnou přístupnost „lidovému“ čtenáři viděl jako
jeden ze základních rysů socialistického realismu (*Osudy socialistického realismu u nás*,
Tvorba 1971, č. 23, 24; knižně v posmrtném výboru z Dostálových kritik *Zrcadlo podél
cesty*, 1987).

Dostál uspořádal také výbor z díla ruského estetika a politického činníka
Anatolije Lunačarského (*Pozitivní estetika*, 1972), jehož studie z počátku století
byly na počátku sedmdesátých let v úvahách o dalším směřování české litera-
tury opakovaně připomínány.

Odkaz na Lunačarského a preference „pozitivně“ laděného umění se obje-
vovaly zejména u MILANA BLAHYNKY, jehož tezi o dvojí linii ve vývoji české
literatury přijímala většina literární publicistiky jako základní úhel pohledu
na českou literaturu 20. století. Podstata teorie, k níž Blahynka mířil již v před-
chozím období a jež byla variantou Leninovy teze o dvojí kultuře (a také
Štolllova rozdělení poezie v Třiceti letech bojů za českou socialistickou poezii),
spočívala v přesvědčení, že v české literatuře a zvláště poezii vždy existovaly
a mezi sebou soupeřily dvě linie: materialistická a spiritualistická. Za jedno-
značně „progresivní“ linii Blahynka přitom považoval onu „materialistickou“

a „optimistickou“ část, kterou označoval termíny „pozemšťanská“ či „pozemská“, zatímco linií spiritualistickou opovrhoval.

V knize *Pozemská poezie* (1977) Blahynka shromáždil a zčásti přepracoval či propojil větší množství svých příležitostných textů věnovaných osobnostem personifikujících mu tuto linii českého básnictví. Jednalo se například o S. K. Neumanna, Jiřího Wolkra, Konstantina Biebla, Františka Nechvátala, Františka Hrubína, Josefa Kainara, Miroslava Florianu, Ivana Skálu či Viléma Závadu. Zvláštní postavení v jeho koncepci zaujímal Vítězslav Nezval, jehož dílu se Blahynka věnoval nejsoustavněji (zejména v knihách *Nezval dramatik*, 1972; *S Vítězslavem Nezvalem*, 1976; *Vítězslav Nezval*, 1981).

V rámci koncepce pozemšťanství Blahynka vykládal – a s ním i velká část normalizační literární kritiky – rovněž soudobou mladou literaturu, která podle něj měla být kontrapunktem k „spiritualistické recidivě“ šedesátých let. Jako přimknutí se mladých k „materialistické linii ve vývoji našeho básnictví“, jež si zaslouží další podporu, proto přivítal sborník poezie začínajících autorů *Zelené světlušky* (1972), v němž publikovali Michal Černík, Jiří Najmon, Igor Slouka, Jan Sulovský, Luboš Zelený a Jiří Žáček (*Nové básnické pokolení*, Rudé právo 18. 11. 1972). Oceňoval na nich zejména „dychtivost po světě, lásce, lidech“, jíž se měli odlišovat od ještě nedávno pěstované „hlubokomyšlné komplikovanosti“. Neméně vstřícně přivítal obdobný sborník prozaických prací s příznačným titulem *Mně se tu líbí* z roku 1972 (*Líbí se jim tu*, Tvorba 1973, č. 49; též ve výběru z Blahynkových kritik *Denní chléb*, 1978).

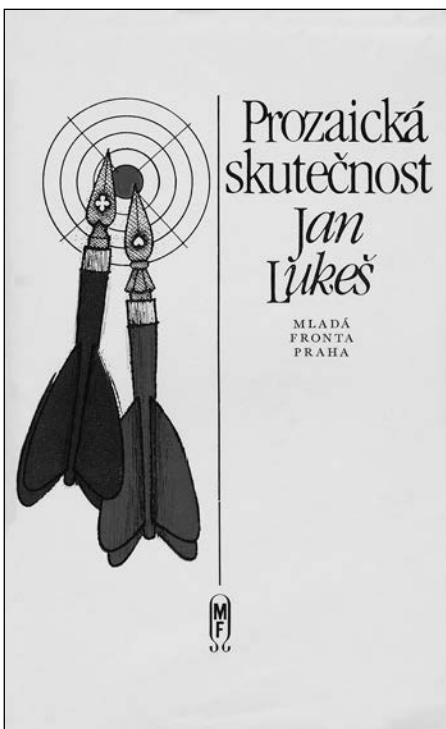
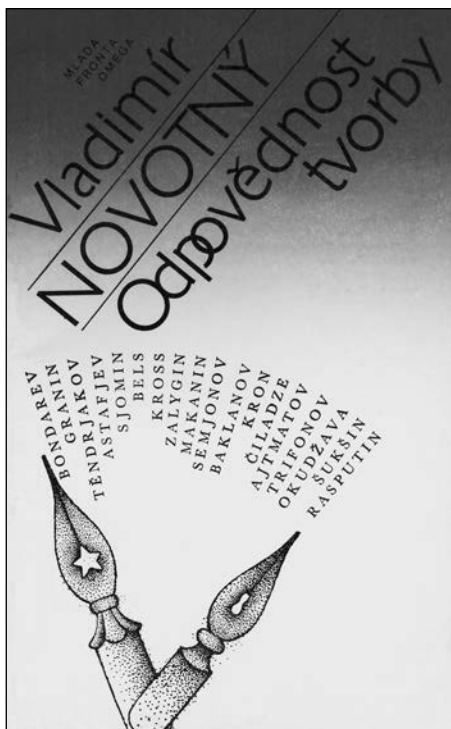
JAROMÍR PELC, který se pod záštitou Jiřího Hájka v této době začal profilovat jako programový, generační kritik, nad mladou poezií došel k poněkud jinému závěru. V článku *Opravdu „nová vlna“ mladé poezie?* (Tvorba 1973, č. 21) konstatoval, že tendence vykládat současnou mladou tvorbu jako diskontinuitní opozici vůči šedesátým letům je zjednodušující a že pro generační charakteristiku nepostačí vágní kritérium „kladného poměru ke světu“. Slova tehdy jednadvacetiletého kritika polemicky odkazovala k Blahynkovým názorům a naznačovala – nevyřčenou – distanci od teze o pozemské poezii ztělesněné Nezvalem, v jehož stopách by se mladí měli ubírat. Pelcovi se zdálo, že pro současnou poezii je příznačnější odvrát od naléhavých společenských problémů a únik k tematicky neproblematické intimní rovině, zatímco on od literatury požadoval, aby skutečně reagovala „na situaci světa, ve kterém žijeme“. Otevřel tak debatu o mladé generaci, jež byla jedním z mála náznaků spontánního dění v tehdejší literatuře a pro tento náznak spontaneity byla z mnoha stran uvítána. Nicméně tento jeho přirozený apel na společenskou funkci umění, upomínající mimo jiné na program Skupiny 42, získal za normalizace ideologický rozměr. To ostatně potvrdil i sám Pelc, když svůj požadavek konkretizoval tvrzením, že básníci teprve musí vykročit „od subjektivity k dialektickému světovému názoru“.

Statut „státotvorného mluvčího“ mladých Jaromír Pelc definitivně získal poté, co vyšla jeho stať *Potřeba generace*, uveřejňovaná během roku 1974 na pokračování v *Tvorbě* (č. 10, 18, 27, 36). Charakterizoval v ní ideové a estetické směřování soudobých mladších autorů a snažil se ukázat vzájemný vztah mezi jejich novým dílem a celkovou proměnou společenského vědomí, jež se měla projevovat překonáním dříve dominujícího „estetického“ přístupu. Podle Pelce se přes přirozenou generační diferenciaci všichni, kdo se účastní soudobého literárního života, „musí sjednocovat na společné ideologické platformě“. Naprosto neproblematicky, ba jako nutnost tedy přijímal fakt, že veřejný prostor nebyl otevřen všem a že probíhala selekce v ideologické rovině. Pro životní pocit mladých autorů měla být příznačná literární polemika s individualismem, snaha o rehabilitaci kolektivních hodnot, důraz na „elementární životní jistoty“ a úsilí o obnovu sdělnosti literárního díla. Svou diagnózu se následně pokusil ilustrovat interpretací několika prozaických knih, respektive pokusem o typologii jejich hlavních postav. Základní vývojovou tendenci spatřoval ve směřování od pouhého kritického popisu světa socialistického maloměšťáka (jako příklad uvedl prózu Vojtěcha Steklače *Sbohem, láska*) k snahám mladších autorů o konfrontaci různých životních hodnot a reakci na aktuální problémy soudobého světa (například povídky Petra Hájka a knihu Jiřího Medka *Píšťaličky*).

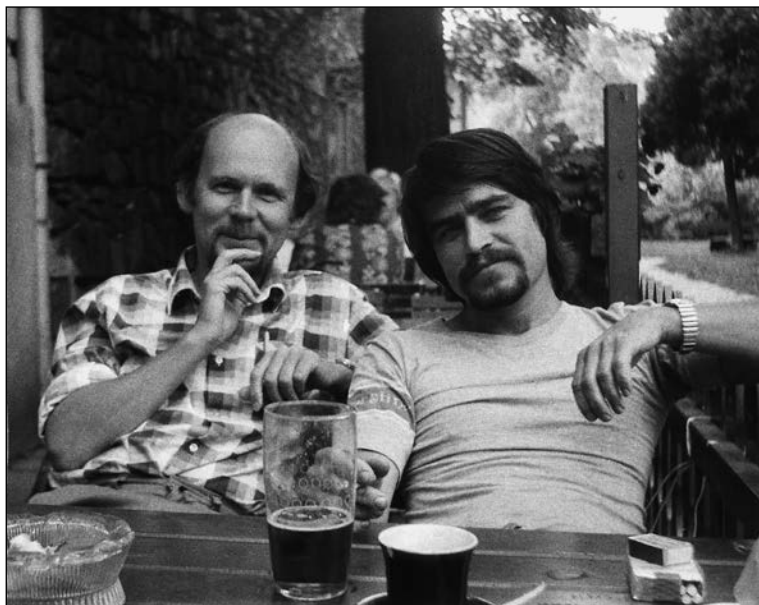
Obdobná interpretační perspektiva byla přítomná i v pozdější Pelcově knize *Nový obsah*, jež vyšla v roce 1977 a byla po dlouhé době první knižní kritickou prací s programovými ambicemi. Základní teze knihy vycházela z přesvědčení, že „nový obsah“, s nímž měla vystoupit mladá literatura sedmdesátých let, je výsledkem střetu kolektivistického životního stylu s individualistickým pocitem převládajícím v předcházející dekádě. Tuto knihu „vývojových portrétů“ otevírala studie o Václavu Hraběti, kterého Pelc označil za předchůdce současných autorů a jehož tvorbu násilně vykládal jako „dialektickou negaci“ estetických principů šedesátých let. Z tohoto úhlu Pelc nahlížel i díla básníků a prozaiků debutujících na konci šedesátých let či na počátku následující dekády. Například Karel Sýs podle něj mezi sbírkami *Newton za neúrody jablek* (1969) a *Pootevřený anděl* (1972) dospěl od intuitivního vnímání hodnot k „jejich racionálnímu postižení“ a zhodnocení – a právě v tom viděl Pelc krok k „nové syntéze“. Na podobné výkladové konstrukci, vyzdvihující kontrast k předcházejícímu období a úsilí o „pozitivní“ hodnoty, byly následně založeny portréty dalších básníků a prozaiků (Petra Skarlanta, Michala Černíka, Petra Cincibucha, Jiřího Navrátila, Vojtěcha Steklače, Jiřího Medka a Jana Kostrhuna).

■ Pokusy o pojmenování stavu současné literatury

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let procházela literární publicistika mírným oživením. Dílčí posun se projevil tím, že se v kulturních periodikách



Obálky Václava Kučery s kresbami Pavla Sivka, 1982, 1983



Vladimír Novotný a Jan Lukeš, Písek 1985

častěji uplatňovali kritikové mladší generace, kteří doposud působili spíše v kulturních rubrikách deníků a kteří se soustavněji věnovali tvorbě mladších autorů, zvláště pak těch, jež se právě v této době začínali prosazovat ve svazových a nakladatelských institucích. Prostor mladší kritické generaci poskytla dokonce i redakce Literárního měsíčníku, která se doposud zásadně vyhýbala tématům diskusní povahy.

Příkladem může být blok referátů o „mladé“ próze a literární kritice (Literární měsíčník 1977, č. 8), v němž sice někteří o literatuře nadále uvažovali v kontextu pojmů „ideovost“, „stranickost“ a „političnost“ (Jiří P. Kříž), jiní však již literaturu nahlíželi jinýma očima. Vladimír Macura a Václav Königsmark ve společném příspěvku věnovaném problematice literárního hrdiny (Hrdinové v teretričku) například dospěli k závěru, že tento soudobý hrdina je obvykle osobnost ještě nezakotvená, pro niž je příznačný motiv hledání a touhy, což chápali jako znak snahy o „dynamizaci života“, a tedy pozitivní hodnotu.

VLADIMÍR MACURA sledoval tvorbu tzv. pětaticátníků soustavně a po určitou dobu fungoval jako její „dvorní“ interpret. Ve studii *Neanonymní múza* (Literární měsíčník 1981, č. 2), věnované problematice lyrického hrdiny v mladší poezii, dospěl k závěru, že společný rys tvorby „třicetiletých“ představuje úsilí o překonání halasovské tradice, značná identifikace lyrického subjektu s autorem, rezervovaný postoj k abstraktní poezii a výrazný moment občanské angažovanosti, jenž podle něj nebyl pouhou veřejnou úlitbou. V roce 1983 vyšla antologie slovenských překladů z mladší české poezie *Jasný svět*, kterou Macura uspořádal a doprovodil doslovem, v němž zastával obdobná stanoviska.

Macura v této době patřil k recenzentskému okruhu Zemědělských novin. Dalším kritikem z tohoto okruhu, jehož názory vzbuzovaly nezvyklý ohlas, a to i v samizdatu, byl VLADIMÍR NOVOTNÝ. Kritik, původní orientací rusista (soubor studií *Odpovědnost tvorby* mohl ve zkrácené podobě vyjít až roku 1983), se soustředil především na prózu mladších autorů, již často komentoval výrazně kriticky, využívaje možností jinotajného jazyka. Ve zmíněném čísle Literárního měsíčníku se zaměřil na soudobou literární kritiku: upozornil zejména na absenci esejistické tvorby, jež by měla naplňovat programový rozměr disciplíny a současně konstatoval absenci „reálných hodnot v tvorbě mladé literatury“ (*Cesty a cíle*, Literární měsíčník 1977, č. 8).

Ojedinelé pokusy o otevřenější výměnu názorů poněkud zeslily v roce 1981. Na počátku roku na stránkách *Tvorby* vyšel text Petra Prouzy, v němž autor poukazoval na nakladatelské protežování „mýtotvorné šestky“, tedy Michala Černíka, Josefa Peterky, Petra Skarlanta, Karla Sýse, Josefa Šimona a Jiřího Žáčka, kteří byli podle Prouzy neprávem chápáni jako představitelé celé generace. V podobném duchu v této době několikrát vystoupil i Jaromír Pelc, jenž s despektem hodnotil kritické působení Vladimíra Kolára a Josefa Peterky, kteří podle něj „dělají v případě mladší autorské generace už dlouho, co

mohou, aby interpretovali každou básničku o jitra na pasece coby symbol sociálního probuzení“ (*Čtyři poznámky na upřesnění*, Tvorba 1981, č. 45).

Nejkritičtěji a nejotevřeněji svá stanoviska formuloval JAN LUKEŠ, jehož texty představovaly výrazné oživení kritické publicistiky již od roku 1978, kdy začal soustavně publikovat v Tvorbě. Lukešovy recenze se vyznačovaly v dobovém kontextu nezvykle výrazným kritickým gestem, s nímž komentoval například romány Jiřího Švejdy či poezii Josefa Peterky. Jeho kniha *Prozaická skutečnost* (1982) svým programovým zaměřením explicitně navazovala na Pelcův Nový obsah. Jestliže však Pelcovi jeho názory pomohly k integraci do oficiálních struktur, Lukešova kniha vyvolala skandál a byla vnímána jako přímý útok na hodnotu oficiálně publikované literatury. Pro Lukešovo pojetí soudobé literatury byla rozhodující skepse, s níž vnímal většinu produkce první poloviny sedmdesátých let a její názorovou indiferentnost a konjunkturalismus: „Místo syntézy, místo ‚nového obsahu‘ sklízíme někdy plody, které se svou myšlenkovou úrovní mnoho neliší od schematické linie literatury padesátých let, třebaže svou nemohoucnost protřele zastírají kdekterým ‚moderním‘ formálním postupem.“

Autor *Prozaické skutečnosti* se pozastavil nad přerušenu kontinuitou české literatury na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a výrazně kriticky nahlížel tvorbu těch, kteří měli velkou zásluhu na „překonání krizového vývoje“. Velmi kriticky hodnotil mladší autory, kteří publikovali již v šedesátých letech a později se přizpůsobili novým požadavkům (především Vojtěcha Steklače a Josefa Peterku). V protikladu vůči nim se snažil vyzdvihnout ty autory, u nichž oceňoval přítomnost romantického gesta a odmítání hodnot maloměstské společnosti, neboť títo podle něj přesněji postihovali soudobou skutečnost (např. Petr Hájek, Vít Suchý, Martin Bezouška). Provokativně vyznívalo Lukešovo vysoké ocenění písňových textů folkových zpěváků, které většina tehdejší literární kritiky opomíjela, případně k nim zaujímal spíše rezervovaný postoj (například polemika Josefa Peterky s Janem Burianem *Konec poezie?*, Literární měsíčník 1978, č. 5).

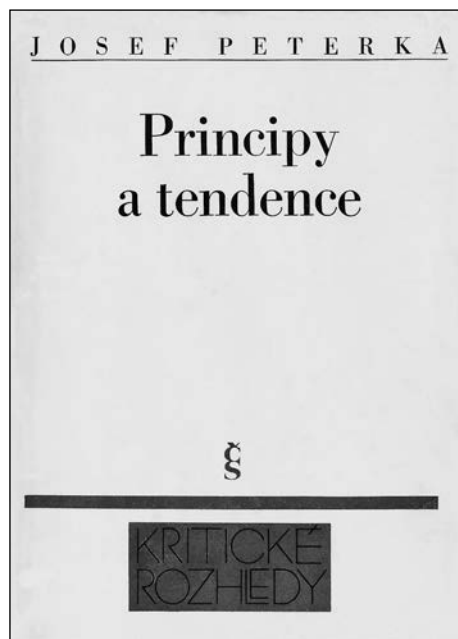
Důkazem toho, že Lukeš porušil několik nepsaných pravidel soudobého kritického diskurzu, byla kampaň, během níž knihu svorně odsoudili Vítězslav Ržounek, Hana Hrzalová a Milan Blahynka, ale i příslušníci mladších svazových aktivistů. Z nich na Lukešovu knihu reagovali Karel Sýs (*Se sekýrkou v ruce aneb Lukešových deset let české literatury*, Literární měsíčník 1983, č. 4) a Josef Peterka, který ji označil za „pubertální hanopis s politicky potměšilým půdorysem“, v němž se nevhodným způsobem rozšiřuje subjektivní moment kritiky a jenž se skrytě snaží rehabilitovat zavržené tendence šedesátých let (*Knihová vážných rozporů, falešných východisek*, Kmen 1982, č. 44). Ukázalo se tak, že v části kultury řízené svazem spisovatelů není možné prezentovat stanovisko, jež by se výrazněji odlišovalo od obecně propagovaných názorů. Nejenže Janu Lukešovi nebyla poskytnuta možnost veřejně reagovat, ale zpochybněno bylo samotné vydání knihy, za které se nakonec omluvil i šéfredaktor nakladatelství Mladá fronta.

Diskuse nad Prozaickou skutečností však také naznačily, že dochází k určité proměně uvnitř svazové hierarchie, v níž nabývají na moci tzv. pětatřicátníci, kteří se tu pasovali do pozice autorit, jejichž dílo nesmí být zpochybnováno.

Vědomý příklon pětatřicátníků k obhajobě stávajících politických struktur (a svého místa v nich) symbolizují názory JOSEFA PETERKY, básníka, kritika a teoretika, kterého s ostatními příslušníky generace sblížovaly spíše společné ambice a zájmy než charakter básnické tvorby. V Peterkových kritických a teoretických textech sílil od půlky sedmdesátých let ideologický akcent, jenž se zřetelně projevil například v recenzi Pelcova výboru z díla Václava Hraběte. V nesouhlase s výkladem tohoto básníka jako předchůdce soudobé mladé poezie Peterka upozornil na údajnou „politickou dvojakost“ beatnické tvorby a na básníkovu spolupráci s časopisem Tvář. Dospěl pak k závěru, že je škodlivé „indoktrinovat mladé generaci s vervou dobrého propagandisty jako politikum dílo, jehož nedílnou složkou jsou pubertální skandalizace, životní styl poznamenaný alkoholismem, prostitucí a bezpracným životem“ (*Úplně zbytečná legenda*, Literární měsíčník 1978, č. 5).

V roce 1981 vyšla Peterkova kniha *Principy a tendence*, v níž se výkladem teoretických a ideových základů soudobé básnické tvorby a literární kritiky přihlásil k myšlenkovému odkazu meziválečného marxismu. Peterkův přístup sice nebyl tak zjednodušeně ideologický jako v pracích Štollových a Dostálových, na něž navazoval, avšak základní linie výkladu zůstávala stejná. V otázkách svobody umělecké tvorby se například vyslovil pro svobodu „zodpovědnou“, jež měla být v současné situaci opřena o zájem „revoluční třídy“. V podobném duchu vyzdvihoval potřebu „pokrokového světového názoru“ či shledával jednu z podstatných tendencí soudobé literatury v „orientaci od literatury pro elity k literatuře pro lid“. Provedl zde také ideologickou kritiku literatury šedesátých let, když si za příklad tehdejších „negativních tendencí“ vzal sbírku Ivana Wernische Zimohrádek. Současnou literaturu pak vnímal v kontrastu k předchozímu období, totiž jako spontánní negaci jeho údajných „mentálních poruch“.

Na počátku osmdesátých let se Josef Peterka stal tajemníkem Svazu



Přebal Jaroslava Švába, 1981

českých spisovatelů a byl také patrně posledním, kdo se ještě v polovině desetiletí snažil prosazovat označení socialistický realismus v souvislosti se soudobým uměním. V knižní studii *Teoretické otázky rozvoje socialistického realismu* (1986) jej chápal jako „vrcholnou filozoficko-estetickou platformu socialismu“, jejíž pevnost zabezpečuje jasné politické stanovisko, její údajná otevřenost pak měla být dána možnou pluralitou témat i výrazu. Peterkova snaha obhajovat pojem v podstatě vyprázdněný působila i v rámci dobového kontextu absurdně a konjunkturálně, což naznačovaly především četné odkazy k politickým autoritám, konkrétně ke slovům generálního tajemníka KSSS Černěnka (který však před vydáním knihy zemřel).

■ „Vymknuta z kloubů...“

Poměry v oficiálně prezentované kultuře se v osmdesátých letech proměňovaly postupně. Mezinárodní situace a zejména sovětská politika přestavby se na rozdíl od šedesátých let, kdy dění v literatuře předcházelo politickému uvolnění, začaly v kultuře projevovat až se značným zpožděním.

Obecně lze konstatovat, že v druhé polovině osmdesátých let působila v oblasti literární kritiky dosti široká škála autorů. Jeden okruh utvářeli kritici, kteří byli zosobněním normalizace v literatuře (Vítězslav Ržounek, Milan Blahynka, Jiří Hájek, Hana Hrzalová, Oldřich Rafaj, Štěpán Vlašín, Jaromíra Nejedlá, Vladimír Brett, Jiří Taufer ad.). Druhý sestával z příslušníků části generace spjaté se svazem spisovatelů (Vladimír Kolár, Jaroslav Pelc a Josef Peterka) a kritiků spjatých s komunistickou stranou a odchovaných Vítězslavem Ržoun-

kem (František Cinger, Zdenko Pavelka, Zdeňka Bastlová, z mladších Vladimír Heger, Alexej Mikulášek a Miloš Zelenka). Své publikační možnosti však hledali i kritici, kteří usilovali o vyjádření vlastního kritického postoje a byli vnímáni jako nonkonformní (Jan Lukeš, Vladimír Macura, Vladimír Novotný, Pavel Janoušek, z nejmladších Petr A. Břílek, Jiří Trávníček, Zbyněk Vybíral, Josef Chuchma, Pavel Janáček, Miroslav Zelinský ad.).

Většina kritické publicistiky v hlavních kulturních časopisech zůstávala i nadále nekonfliktní a nevýrazná. Z dobového průměru



Vladimír Macura (uprostřed, s manželkou Nadou) na svatbě Vladimíra Křivánka v roce 1980

se v polovině dekády vymykaly recenze a později i eseje PAVLA JANOUŠKA, který se soustředil na oblast prózy a soustavně reflektoval i postavení kritiky v soudobé literatuře. Opakovaně mimo jiné poukazoval na nepřiměřenost reakcí autorů negativně hodnocených kritikou a uvažoval o deformacích soudobého literárního života (např. *O alergii, atletice a negativní kritice*, Kmen 1987, č. 5). Nejsoustavněji se věnoval dílu Vladimíra Párala a dalších prozaiků tzv. severočeské školy, jež hodnotil (zejména prózy Jiřího Švejdy) výrazně kriticky.

Poezii mladších autorů soustavně sledoval Vladimír Křivánek, dále pak Petr A. Bílek, který na sklonku osmdesátých let zdůrazňoval odlišnost generace „osamělých běžců“ (Svatava Antošová, Miroslav Huptych, Jiří Rulf, Vladimír Křivánek, Sylva Fischerová aj.) od poezie generace „sýsovsko-žáčkovské“. Společné rysy mladé poezie Bílek shledával v důrazu na autenticitu prožitku, expresivitu vyjádření a zejména v prožitku „literárního outsiderství“.



Petr A. Bílek

O dílčích posunech svědčí i to, že se okruh žáků Vítězslava Rzounka, kteří i nadále četli literaturu především v ideologickém klíči, ocital v defenzivě. Zjednodušenost jejich ideologických postojů a také jejich osamocení v soudobém literárním spektru se ukázala například v triviálním výkladu Čapkovy Bílé nemoci z pera Zdeňky Bastlové, na jehož slabiny poukázal Pavel Janoušek (Kmen 1985, č. 6). Negativní ohlas také vyvolala kritika skript Zdeňka Kožmína *Interpretace básní* (1986) Milošem Zelenkou, který jako prakticky jediný autorovi (jehož práce byla publikačním návratem po dvacetileté vynucené pauze) vytkl nejen nedostatečné zohlednění společenského kontextu vzniku a působnosti uměleckého díla, ale svůj odsudek také převedl do aktuální politické roviny. Konstatoval, že Kožmín vychází z abstraktních přístupů, které se „již jednou ve společenské praxi nedávno minulosti vyjevily jako nedostačující a zkreslující“, a že jeho práce „i přes dílčí podněty skutečnému úsilí o nové myšlení neodpovídá“ (*Tajemná interpretace*, Kmen 1987, č. 46).

Pokračovalo napětí mezi hlavními kulturními periodiky a kulturními rubrikami denních listů. Vysokou úroveň si nadále udržovala zvláště literární publicistika v *Zemědělských novinách*, kde od poloviny osmdesátých let vedl kulturní rubriku básník Jiří Rulf. Své texty zde vedle redaktora, jenž se věnoval

zejména soudobé poezii, pravidelně tiskli především Vladimír Novotný, Jaromír Zelenka či Vladimír Macura, z mladších kritiků pak později například Pavel Janáček. Poněkud menší prostor dostávala reflexe literatury na stránkách kulturní rubriky Svobodného slova, které redaktor Petr Kovařík profileoval především k oblasti kulturních dějin, poskytoval však i prostor pro obsáhlejší kritiky Jana Lukeše, jež svými hodnotícími soudy vybočovaly z běžné „deníkářské“ praxe. Soustavnou pozornost literatuře věnovala rovněž periodika regionální, především Rovnost a Brněnský večerník. Právě zde umožnil Jiří P. Kříž publikační návrat dvěma výrazným kritikům šedesátých let – Zdeňku Kožmínovi a Milanu Suchomelovi. Velký ohlas také vzbuzovaly texty Jiřího Trávníčka a Zbyňka Vybírala, kteří sledovali především mladou literaturu, ale výrazně kriticky komentovali i díla autorů, jež byli v hlavních literárních časopisech respektováni (Michala Černíka, Jiřího Křenka, Jana Pilaře, Karla Sýse). Kriticky o soudobé literatuře psal také Josef Chuchma pro týdeník Mladý svět.

V druhé polovině osmdesátých let antipatie mezi literární kritikou stojící na oficiální svazové platformě a tzv. šedou zónou zesílily. Básníci patřící ke generačnímu sdružení, které si učinilo z Kmene svou publikační platformu a které si také často vzájemně recenzovalo své sbírky (jak to dokládají vstřícně laděné kritiky například Jaroslava Čejky, Karla Sýse, Josefa Peterky, Jaroslava Pelce, Michala Černíka ad.), si sice starších svazových funkcionářů osobně příliš nevážili, nicméně se vůči nim veřejně nevymezovali a v odmítání kritických ataků se s nimi shodovali. Skutečnost, že publikují i kritici, kteří projevují k zavedeným autoritám mnohem menší respekt, vzbuzovala jejich nelibost nejdříve skrytou, posléze již otevřenou.

Z okruhu Kmene tak vzešly první výpady proti recenzím publikovaným v denících. Krátce před IV. sjezdem Svazu českých spisovatelů (1987) se v Kmeni vyjádřil Josef Peterka v tom smyslu, že není možné tolerovat podobnou aroganci, jež podle něj směřovala pouze k prezentaci osoby kritika: „Takové kreace, známé kupříkladu ze stránek Svobodného slova, Brněnského večerníku a někdy také Zemědělských novin, nemají nic společného s kritikou léčící a ani s kritikou vědoucí a už vůbec ne s kritikou informující, obracejí se k snobským kruhům a vyvěrají, obávám se, z přezíravého poměru k české socialistické literatuře vůbec“ (*Nezpoždovat se za literaturou ani za epochou*, Kmen 1987, č. 6).

Podobné názory zazněly i na spisovatelském sjezdu. Vztahu spisovatelů a kritiky se zde věnoval Karel Sýs a Jaroslav Čejka, který navrhoval pořádat pro „mladé kritiky, kteří nejsou členy svazu“, semináře a „kádrově posílit“ literární kritiku v novinách (*Protokol IV. sjezdu Svazu českých spisovatelů*, 1987). Takové návrhy však již praktický efekt neměly, neboť docházelo k celkové decentralizaci literárního života.

Přibližně od roku 1988 začínala být zřejmá neudržitelnost stávajících poměrů. V této době na pozice zastánců přestavby a glasnosti přecházeli i čelní

představitelé Svazu spisovatelů z řad bývalých pětatřicátníků, kteří tak cítili možnost definitivně převzít moc ve Svazu a současně si zabezpečit své místo v literatuře tím, že to budou oni, kdo bude případnou liberalizaci řídit a regulovat. Josef Peterka proto v této době na stránkách *Kmene* začal přemítat o tom, že pro soudobou situaci je příznačná konfrontace „estetiky přestavby a estetiky setrvalého stavu“ (*Sentence z bloku*, *Kmen* 1988, č. 14), a v polovině roku 1989 upozorňoval na to, že v novějších literárněhistorických příručkách chybějí jména jako Aškenazy, Lustig, Šiktanc, Havel, Kundera a další (*Gordický uzel šedesátých let*, *Kmen* 1989, č. 24).

Předmětem vnitrosvazové kritiky se v rámci perestrojky na sklonku osmdesátých let stal *Literární měsíčník*, jehož nepřitažlivosti si náhle povšimli Petr Prouza, Jaroslav Čejka i Karel Sýs. Liberálnější publikační pozice v této době zastával okruh kolem *Tvorby*, zatímco *Kmen*, který se v roce 1988 osamostatnil, vystupoval (především v textech šéfredaktora Karla Sýse) spíše mocensky arogantně.

Snahy udržet proměnu společnosti i literatury pod kontrolou však byly marné. Hektickou atmosféru narůstajících obav zastánců režimu ze změny názorně ilustrovala útočná stať Karla Sýse *Vymknuta z kloubů* (*Kmen* 1988, č. 21), z níž se zřetelně odrážela bezradnost nad nepřehledností a chaosem aktuálního dění, kdy přestávala platit zaběhaná pravidla, a kterou autor pociťoval jako osobní ohrožení. V kulturním tisku se stále častěji objevovaly poznámky o autorech vyloučených z literatury s tím, že by se jejich knihy měly znovu vydávat. Na stránky oficiálně vydávaných periodik se pomalu vraceli i kritikové, jimž bylo po okupaci veřejné působení znemožněno: v roce 1989 se například objevilo ve dvanáctém čísle *Tvorby* negativní hodnocení románu Zdeny Frýbové z pera Aleše Hamana (*Staré problémy v módním rouše?*).

Vedoucí představitelé Svazu českých spisovatelů se sice snažili průběh liberalizace a postupného sbližování komunikačních okruhů usměrňovat, avšak hektický politický vývoj v listopadu 1989 jim to již znemožnil. Tuto skutečnost symbolizoval fakt, že stať Emila Lukeše *Krize kritérií*, jež doposud nejotevřeněji pojmenovávala příčiny současného stavu, neboť se dotýkala otázek kontinuity, byla napsána již v květnu 1989, na stránkách *Tvorby* však mohla vyjít až 29. listopadu 1989, tedy ve chvíli, kdy již bylo zřejmé, že se poměry definitivně změnily.

Myšlení o literatuře mimo oficiální média

■ Exil a samizdat

V šedesátých letech představovala centrum literárního dění literatura oficiálně prezentovaná v Československu. Ta tvořila největší část beletristické produkce a navíc se pomalu otevírala autorům stojícím mimo tento hlavní proud, ať již žili na území republiky (například někteří členové bývalé Skupiny 42, surrealisté, umlčení křesťansky orientovaní autoři), či po roce 1948 odešli do emigrace (Egon Hostovský, Jiří Voskovec aj.). Po srpnové okupaci však byl značný počet autorů z tohoto „centra“ vyloučen; tito spisovatelé museli na publikaci běžnými způsoby buď rezignovat, nebo odejít do exilu. Tak se ustavily dvě různé, do určité míry však propojené části české literatury, jež je možné chápat jako její samostatný, druhý komunikační okruh.

Vzájemný vztah mezi exilovou a samizdatovou kulturou se v průběhu času proměňoval. Zejména na počátku sedmdesátých let měly zásadní význam exilové instituce literárního života, zvláště Listy, založené v roce 1970 Jiřím Pelikánem v Římě, pařížské Svědectví a newyorské Proměny. Tato exilová periodika s nejdelší tradicí se po okupaci otevřela novým autorům a pomáhala tak udržet kontinuitu české literatury. Zájem exilových časopisů se neomezoval jen na česky vydávanou literaturu v zahraničí a na samizdatovou literaturu, týkal se též cizojazyčných publikací věnovaných Československu a také knih oficiálně vydávaných v českých nakladatelstvích. S ohledem na rozmanité spektrum svých čtenářů se exilové časopisy primárně soustředily na témata obecnějšího charakteru, v nichž literatura často sloužila jako argument v rámci úvah širších.

Jednotliví přispěvatelé (nejsoustavněji Antonín Kratochvíl) průběžně informovali o procesu normalizace a redaktori se souběžně snažili kompenzovat omezení publikačních možností v Československu. Tendenci mapovat dílo proskribovaných autorů dokládá například vznik nové rubriky *Knihy v revue Svědectví*, kde v krátkých, informativně zaměřených statích autoři upozorňovali na nová díla, jež kolovala v Československu nejdříve v individuálně šířených opisech rukopisů, později v rámci samizdatových edic. Tyto příspěvky žánrově kolísaly mezi anotací (někdy též s ukázkami) a krátkou recenzí. Obvykle v podobných referátech převažovalo pozitivní hodnocení, jež do



Tablo portrétů zakázaných domácích a exilových autorů ze samizdatového vydání Slovníku českých spisovatelů zhotovené Jiřím Bednářem, 1979

značné míry odráželo těžkou situaci autorů vystavených mocenským tlakům. Redakce Listů dokonce vědomě rezignovala na tradiční kritiku samizdatové literatury, neboť podle slov A. J. Liehma neznala okolnosti vzniku a zejména osobní situaci autorů posuzovaných děl. V průběhu sedmdesátých let se exilové kulturní spektrum dále diferencovalo a vznikaly další časopisy věnované speciálně literatuře, byť některé z nich vycházely nepravidelně či jen po určité době. Kromě již zmíněných patřily v osmdesátých letech k nejčtenějším revue Rozmluvy, Paternoster a zejména čtvrtletník Obrys, v němž Daniel Stroj programově publikoval příspěvky autorů z obou komunikačních okruhů, tedy i některé texty, jež vyšly v Československu oficiálně.

Situace v samizdatu byla složitější. Vzhledem k tomu, že v sedmdesátých letech prakticky neexistovaly publikační možnosti mimo oficiálně vydávané časopisy, byla literární kritika do značné míry utlumena. V tomto období sice vyšlo několik samizdatových souborů kritických studií či esejistických portrétů, avšak většina výrazných kritiků předchozí dekády na určitou dobu na reflexi aktuální tvorby přinejmenším na čas rezignovala (Jiří Brabec, Bohumil Doležal, Vladimír Karfík, Zdeněk Kožmín, Jan Lopatka, Jiří Opelík, Milan Suchomel, Oleg Sus aj.). Zásadní změna nastala až v souvislosti s oživením, kterým kultura v paralelním prostoru procházela v druhé polovině sedmdesátých let. V návaznosti na vznik velkého množství samizdatových publikací periodického charakteru se pomalu obnovovala i literární kritika, jež vždy do určité míry souvisí s podobou a fungováním literárních periodik.

Skutečnost, že exil a samizdat vytvořily společný komunikační okruh, nespočívá jen s tím, že knihy autorů v Československu pronásledovaných vydávala exilová nakladatelství. Živé kontakty dokládá především to, že v zahraničí vycházející revue často přetiskovaly texty uveřejněné původně v některém ze samizdatových periodik, a také fakt, že texty „cestovaly“ i směrem opačným.



Obálka londýnského reprintsu časopisu Spektrum, 1979

Tuto prohlubující se součinnost mezi exilem a samizdatem dokládala například dvě tzv. pražská čísla revue Svědectví, jež z příspěvků autorů žijících v Československu sestavili Václav Havel, Petr Pithart a Ludvík Vaculík, respektive Egon Bondy, Ivan M. Jirous a Jiří Němec, dále londýnský reprint tří čísel Spektra (→ s. 145, kap. *Literární život*) či německé vydání almanachu Hodina naděje. Jiný doklad potvrzující tezi o druhém komunikačním okruhu představovaly diskuse, jež se týkaly otázek identity střední Evropy, románů Milana Kundery, paměti Václava Černého či povahy českého undergroundu. Příznačné bylo především to, že se nejednalo o spor exilu a samizdatu, ale že názorové shody či rozdíly existovaly napříč tímto vnějškovým vymezením.

■ Vstup do exilu: literatura jako soukromé rozhodnutí

Autoři, kteří odešli na konci šedesátých let do emigrace, se ocitli v úplně jiném kulturním kontextu, s nímž se snažili postupně vyrovnat. Jedním z prvních, kdo reflektoval tento stav, byl básník a kritik Antonín Brousek. Ve stati *Literatura jako soukromé rozhodnutí* (Listy, zvláštní vydání k 21. srpnu 1970) poukázal na to, že české písemnictví doposud nemělo kontinuální exilovou tradici, jež by se výrazněji hodnotově zapsala do jeho dějin. Důsledkem toho podle něj byla nedostatečná konfrontace české literatury s evropským a světovým kontextem. Brousek vnímal novou situaci jako stav, kdy byla literatura do značné míry zbavena zástupných funkcí, které v českém kulturním kontextu tradičně symbolizovalo vnímání spisovatele jako „svědomí národa“. Události let 1968 a 1969 podle něj připravily české spisovatele o pocit vlastní výlučnosti a poskytly jim možnost uvědomit si, že „spisovatelství je činnost pohříchu, ba trapně privátní, situace totálního osamění se sebou samým, situace totální osobní odpovědnosti za vše, co si člověk dokáže v onom momentu uvědomit, situace, z níž není jiného východiska než riskantní osobní rozhodnutí“.

Téma postavení českého spisovatele v exilu mělo na počátku sedmdesátých let klíčový význam a odkrývalo určitou diferenciaci exilové kultury, při níž svou roli sehrál také vztah jednotlivých exulantů k reformnímu komunismu.

Zřetelně se to projevilo v Brouskově reakci (*Mácha a ti druzí*, Svědectví 1973, č. 46) na esej Ivo Fleischmanna *Jedno dějství z dlouhého dramatu* (Svědectví 1973, č. 45). Fleischmann v ní Máchův odchod do Litoměřic vykládal jako „emigraci“, k níž se měl básník rozhodnout v reakci na obecně negativní přijetí Máje a cílenou kampaň, v jejímž pozadí měl jako „ideologický mentor“ stát předpojatý J. K. Tyl. V návaznosti na tento výklad – v němž se věnoval i dalším „vyhnancům svobody“, Karlu Havlíčkovi Borovskému a Boženě Němcové – pak vykládal i svou osobní situaci. Brousek v polemické odpovědi poukázal na rozpory mezi Fleischmannovým výkladem a reálnými historickými

fakty a podobný ahistorický způsob uvažování označil za příznačný pro českou liberálně levicovou publicistiku šedesátých let.

V Brouskově kritickém postoji se zřetelně ukazoval obecný odklon od instrumentalizujících a ideologizujících přístupů k umění. Tato skutečnost nebyla v exilové publicistice ojedinělá a souvisela mimo jiné s generační proměnou, která započala již v druhé polovině šedesátých let. Až symbolicky v této souvislosti vyznívalo úmrtí významného publicisty a organizátora exilového kulturního a politického života Ladislava Radimského (jenž publikoval pod pseudonymem Petr Den), který spolu s Pavlem Tigridem a Ferdinandem Peroutkou patřil k vůdčím osobnostem exilové kultury v padesátých a šedesátých letech.

Publikační nástup mladších autorů, jako byli například Helena Kosková či Erazim Kohák, ještě umocnila posrpnová vlna exulantů. V návaznosti na ni začaly literární kritiku stále více profilovat osobnosti, jež opustily Československo až po okupaci a byly do značné míry formovány atmosférou české kultury šedesátých let (Antonín Měšfan, Josef Jedlička, Antonín Brousek, Josef Škvorecký, Rio Preisner, Sylvie Richterová aj.).

Tuto změnu kontextu přesvědčivě doložila obecně odmítavá reakce na stať Dušana Břeského *Nová rozprava na obranu jazyka* (Proměny 1971, č. 1, 2), v níž se autor snažil doložit tezi, že se kulturní a mravní úpadek komunistické společnosti projevuje zejména obecným poklesem jazykové kultury („kultivovaný výraz postupně upadá a je téměř nepozorovatelně nahrazován technickým žargonem inženýrů, fotbalistů, byrokratů a „pásků““). Ve své stati Břeský kritizoval jazyk poučovací publicistiky a beletrie, když zvláštní pozornost věnoval Josefu Škvoreckému. Především na jeho próze (a na příkladu několika dalších autorů) se pokusil ukázat úpadkový charakter literatury šedesátých let. Vycházel přitom z přesvědčení, že jazyk uměleckého díla má zachovávat „čistotu a kázeň“ a že Škvoreckého „lexikální nevkus a slohová neúspornost“ odpovídají celkovému charakteru současné české společnosti. Skutečnost, že jak redaktor Proměn Jiří Škvor (básník Pavel Javor), tak i další čtenáři se od podobného způsobu uvažování distancovali, ukazovala na jeho neaktuálnost. Podrobně se Břeského přístupem k umění zabýval především filozof Erazim Kohák ve stati *Augusti a pieroti aneb O literatuře trochu jinak*, v níž ho přirovnal k ideologickým výkladům umění v pojetí dogmatického marxismu – význam a úlohu české literatury šedesátých let Kohák chápal v podstatě protikladně, neboť podle něj měla především osvobozující roli a zdaleka nebyla jen ozvěnou dobových iluzí (Svědectví 1971, č. 42).

■ Diferenciace exilové literární kritiky

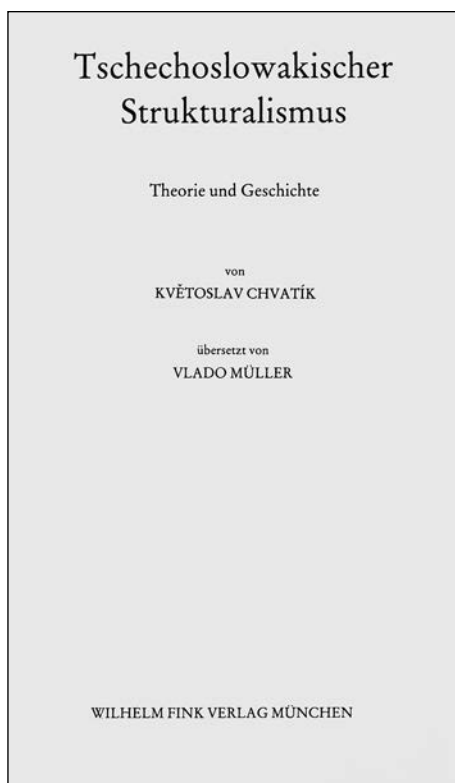
Exilová literární publicistika se zejména v sedmdesátých letech vyznačovala informativním zaměřením, nebo naopak čistě interpretačním přístupem.

Absenci výraznějších kritických postojů způsobovaly zejména mimoliterární okolnosti a narušení přímého kontaktu s aktuálním literárním děním.

Tuto situaci reflektoval na počátku osmdesátých let Květoslav Chvatík ve stati *Funkce kritiky ve společnosti v krizi*, kde dospěl k závěru, že česká literární kritika v sedmdesátých letech v podstatě zanikla (Listy 1981, č. 6). Příčiny situace shledal v politických tlacích, jež měly za následek rozdělení literatury do tří oddělených částí. Kritika podle něj musí sledovat literaturu jako celek a jediným kritériem by pro ni měla být umělecká hodnota jednotlivých děl. Chvatíkův poukaz na stagnaci, respektive neexistenci literární kritiky nebyl na počátku osmdesátých let osamocený, na stejnou situaci poukazovali v samizdatu již před ním například Jiří Brabec, Jan Lopatka či Jiří Němec.

Podstatným znakem exilového myšlení o literatuře byla ideová a metodologická rozrůzněnost. Hlavní zásluhu na plošném sledování exilové a samizdatové literární produkce měly po celých dvacet let především revue Svědectví, Proměny a Listy, v osmdesátých letech pak také časopis Obrys a v poněkud menší míře též revue Paternoster a Západ. Literatuře se v nich nejsoustavněji věnovali především Paul Baker, Jiří Kovtun, Antonín Měšťan, Josef Jedlička, Petr Král, Karel Hvižďala, Karel Hrubý, Markéta Brousková, po druhé vlně odchodů do exilu na počátku osmdesátých let pak také Květoslav Chvatík, Jan Vladislav, Martin Hybler, Jiří Němec a další.

Žánr informativně zaměřených referátů překračovaly některé obsáhlejší texty HELENY KOSKOVÉ, která svou pozornost soustředila především k „profilovým“ autorům šedesátých let (zejména Milanu Kunderovi, Josefu Škvořeckému, Bohumilu Hrabalovi a Věře Linhartové). V jejích studiích, tvořících základ pozdější knihy *Hledání ztracené generace* (Toronto 1987), převažoval přístup literárněhistorický a interpretační. Sledovaným autorům měl být podle Koskové společný podíl na „obrodě českého písemnictví“ a snaha vyrovnat se se situací odcizení člověka v moderním světě, jejímž důsledkem je krize lidské



Titulní stránka Chvatíkovy knihy o Pražské škole, 1981

identity. Proto podle ní nejvýznamnější představitelé prózy šedesátých let (její vymezení generace bylo velmi široké – nejstarší Bohumil Hrabal byl ročník 1914, nejmladší Karol Sidon pak 1942) kladli velký důraz na jazyk jako „sám nástroj odcizení“.

Koncepčně i metodologicky vyhraněněji přistupovala k dílu obdobných autorů italská bohemistka českého původu SYLVIE RICHTEROVÁ. Tématem spojujícím její interpretační eseje o knihách Věry Linhartové, Milana Kundery, Bohumila Hrabala, Jana Skácela, Ludvíka Vaculíka a dalších byl heideggerovský problém vztahu člověka a řeči jako „existenciálního prostoru, který člověk vytváří vlastní výpovědí a jímž je přitom současně utvářen“ (*Totožnost člověka ve světě znaků*, Listy 1981, č. 6). Pro situaci soudobé české literatury bylo podle autorky příznačné především zpochybnění slova a dále problematizace totožnosti promlouvajícího subjektu. Ve svých sémioticky založených studiích (v roce 1986 některé z nich soustředila do knihy *Slova a ticho* vydané v Mnichově) se věnovala autorům tematizujícím ve svém díle právě problematiku řeči.

Nad žánr běžného referentství vystupovaly úvahy JOSEFA JEDLIČKY, který v sedmdesátých letech publikoval filozofující výklady poezie Ivana Diviše a Vladimíra Holana a byl autorem mnoha pořadů rozhlasové stanice Svobodná Evropa, jež byly věnovány dějinám české literatury. Pro rozhlas byl původně rovněž koncipován cyklus Jedličkových esejů, v nichž se na příkladech výrazných postav české slovesné tradice pokusil vysledovat obecné rysy národního charakteru (knižně pod názvem *České typy*, 1992). V polovině osmdesátých let pak publikoval obsáhlý esej *Dodatek k nenapsaným dějinám české literatury* (Rozmluvy 1987, č. 7), jenž patřil k prvním historiograficky zaměřeným exilovým pokusům o dějiny poválečné literatury. Zaměřil se v něm na hlavní tendence literárního procesu posledních třiceti let (od konce první republiky do srpnové okupace) a zvláštní pozornost věnoval autorům, které literární historiografie zpravidla opomíjela. Pronikavá byla zejména jeho analýza tří poválečných let, kterou předestřel s velkým nadhledem a smyslem pro kontinuitu.

Specifické postavení měli v rámci exilové literární publicistiky dva autoři, kteří se jako jedni z mála zabývali literaturou oficiálně vydávanou v Československu a své průběžně uveřejňované stati společně vydali v roce 1979 v Torontu pod titulem *Na brigádě*. Pro oba, Antonína Brouska i Josefa Škvoreckého, představovala literární kritika „vedlejší“ disciplínu



Josef Jedlička

(jak napovídá titul knihy). Navzájem je nespojoval ani tak společný metodologický přístup, jako spíše předmět jejich zájmu: situace literatury vystavené tlakům normalizace.

ANTONÍN BROUSEK se jako výrazný kritik profiloval již před odchodem do zahraničí. V exilu rozšířil svůj odborný zájem na oblast ruské literatury a věnoval se i literární historii (s velkým ohlasem se setkala jeho antologie *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–1955*, Purley 1987). Zásadní význam měla zejména Brouskova stať *Botanizování na hřbitově*, jež vyšla na pokračování ve *Svědectví* (1976, č. 51, 52) a po přepracování tvořila část pozdější knihy *Na brigádě*. Představovala nejsoustavnější pokus o kritický rozbor oficiálně vycházející české poezie sedmdesátých let. Brousek v něm upozornil na radikální čistku, jíž prošla literární kritika, a s ironickým tónem nabídl básníkům typu Jaroslava Hanzlíka, Václava Honse, Michal Černíka, Karla Sýse či Petra Skarlanta jiný komentář, než jaký jim nabízela domácí kritika. Za situace, kdy byla z literatury vyloučena podstatná část jejich nedávných čelných představitelů, vyslovil přesvědčení, že jí vévodí autoři druhého či třetího řádu. Ve svém textu upozornil na doposud nevídanou absenci generačních opozic či afinit, jež jsou pro literaturu fungující v svobodném prostoru běžné (tento stav označil za „nesvatou alianci mladých ctižádostivců s literárními důchodci a s veterány vyhlazovacího třídního boje v kultuře“). Pouze v jednom bodě se Brousek shodoval s Jaromírem Pelcem, generačním kritikem sledovaných básníků: tehdy, když konstatoval, že „mladá poezie“ je ve své podstatě neangažovaná a apolitická.

Kritické texty JOSEFA ŠKVORECKÉHO měly odlišný charakter. Jeho pozornost směřovala k těm výrazným autorům předchozího období, kteří se snažili vyrovnat s normalizační situací a vyhovět novým požadavkům na literaturu kladebným. Škvoreckého stati o prózách Ladislava Fukse a Vladimíra Párala představovaly spíše psychologicky laděné čtení spisovatele, jenž sleduje knihy kolegů, které dobře zná, a rozumí potížím, s nimiž se potýkají. Psychologizující přístup byl



Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Jana Šafránka, 1979

charakteristický i pro další Škvoreckého texty, v nichž se opakovaně objevoval názor, že v normalizační próze se uplatňuje extrémně vysoké množství autorů trpících různými komplexy a úchytkami, jež si psaním kompenzují.

Brouskovy a Škvoreckého texty vyvolaly reakci autorů žijících a publikujících v Československu. Jednalo se o ojedinělý případ komunikace mezi oddělenými částmi české literatury a bylo příznačné, že ani jeden z reagujících otevřeně nepojmenoval podnět svého vystoupení.

Karel Sýs na stránkách Literárního měsíčníku uveřejnil stať *Pokus o čítanku jedné básnické generace* (Literární měsíčník 1979, č. 5), kterou lze číst jako odpověď na výše citované Brouskovo *Botanizování na hřbitově*. Poezii básníků sedmdesátých let, kteří si jsou podle Sýse vědomi, že „někdy je třeba se postavit pod zdánlivě vyrudlý prapor“, vymezoval vůči poetice Kabešově, Grušově a právě Brouskově. Ladislav Fuks se ve své reakci na Škvoreckého stať *Dobry člověk v nedobré době* (Listy 1975, č. 4) omezil na obhajobu svých knih z první poloviny sedmdesátých let a jméno Josefa Škvoreckého v jeho textu padlo jen jakoby mimochodem (*Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností*, Literární měsíčník 1976, č. 4).

Literárněkritické publikace vycházející od poloviny osmdesátých let dokládaly rostoucí úroveň exilové literární kritiky a byly i dokladem diferencovanosti exilového literárního života. Ta byla na počátku osmdesátých let podpořena i vznikem nových periodik, v nichž se uplatňovali i autoři mladší generace. V mnichovském časopise *Obrys* publikovali kratší recenze například Jan Čulík, Ota Filip, Josef Jedlička, Jan Jiroušek či Jiří Kratochvíl, ve vídeňské revue *Paternoster* pak sledovali soudobou produkci například Martin Hybler, Jiří Němec či Karel Hvizďala, který do exilu odešel v roce 1978.

Tradiční výraznou linii v exilovém myšlení o literatuře představovali křesťansky orientovaní autoři, jejichž aktivity se soustředily kolem Křesťanské akademie v Římě. Přední místo v tomto okruhu zaujímal teolog Karel Vrána, který pod jménem PAVEL ŽELIVAN publikoval stati věnované literatuře a svými doslovy doprovázel knihy exilových či zakázaných autorů (Roberta Vlacha, Václava Renče, Jana Zahradníčka aj.). Pod literárním pseudonymem vyšla také Vránova stať *Křesťanství a poezie*, v níž vyslovil své přesvědčení o vnitřní přfbuznosti křesťanství a „skutečné poezie“ a vyjádřil naději, že současné „znovuzposvátnění poezie“ by mohlo signalizovat, že se „na vyprahlé půdě moderní duše jednou zrodí opravdová potřeba náboženství“ (Proměny 1969, č. 4). Pro Vránu i další křesťanské autory byl příznačný soustavný zájem o dílo Jana Zahradníčka, který byl vnímán jako nejvýznamnější představitel této linie české poezie, a proto mu byla věnována četná, většinou esejisticky laděná pojednání. Významným organizátorem exilového literárního života byl ANTONÍN KRATOCHVIL, který mapoval proces normalizace i stalinský teror v Československu (soubor komentovaných dokumentů *Žaluji I-III*, Haarlem 1973,

1975, 1975) a věnoval se dílu Zdeňka Rotrekla, Václava Renče a Josefa Palivce (výbor *Via dolorosa*, Toronto 1977).

Mezi nejvyhraněnější osobnosti této orientace patřil germanista a básník RIO PREISNER, který byl autorem četných filozofických a politologických statí a opakovaně vstupoval do polemik se „socialistickými liberály“ (např. Eduardem Goldstückerem či Ivanem Pfaffem). Preisnerovými texty prostupoval kritický postoj k moderní společnosti. V duchu svého křesťanského vidění koncipoval také filozofické interpretace uměleckých textů, zejména Vladimíra Holana a Ivana Diviše (trojčíslo *Studií* 1971, č. 25–27; *Proměny* 1980, č. 1).

V osmdesátých letech se okruh křesťanských intelektuálů soustředil kolem revue *Rozmluvy*, kterou v Londýně při stejnojmenném nakladatelství vydával Alexander Tomský. Hlavní zájem redaktora směřoval spíše k problémům teologickým, tématům literárním se zde věnoval nejčastěji Josef Mlejnek (pod pseudonymem Josef Hradec), Rio Preisner, ale například též JINDŘICH CHALUPECKÝ, jemuž zde vyšla studie o Jakubu Demlovi (*Rozmluvy* 1984, č. 2) či stat *Poezie a politika*, v níž reagoval na ty pasáže paměti Václava Černého, které kritik věnoval Františku Halasovi (*Rozmluvy* 1985, č. 5).

■ Literární esejistika v samizdatu sedmdesátých let

V první polovině sedmdesátých let neexistoval v samizdatu dostatečný publikační prostor pro soustavnou kritickou reflexi nové tvorby a samotný literární proces byl do značné míry utlumen a konzervován. Spisovatelé se v reakci na politický tlak a všeobecnou ostrakizaci uzavřeli do sebe a v postupně se formujících edicích vycházely knihy relativně úzkého okruhu autorů. V první fázi normalizace tak byly v rámci samizdatu publikovány především eseje o jednotlivých osobnostech české literatury z pera tří autorů nejstarší generace.

Vrcholem esejistické tvorby BEDŘICHA FUČIKA (který mimo jiné s Vladimírem Binarem založil edici *Rukopisy VBF*, v níž vydávali například spisy Jakuba Demla a Jana Zahradníčka) byl soubor osobně laděných portrétů, který v poslední verzi nesl titul *Čtrnáctero zastavení* (smz. 1985; 1992). Věnoval se v nich výrazným osobnostem české kultury, k nimž ho pojilo dlouholeté přátelství či obdiv (→ s. 448, kap. *Próza*).

VÁCLAV ČERNÝ, vnímaný jako nestor a klasik literární kritiky, byl v sedmdesátých letech prakticky jediným, kdo se literární kritice věnoval soustavně. Ve svých monografických studiích o díle Jana Procházky, Jindřišky Smetanové, Jiřího Koláře, Bohumila Hrabala, Karla Pecky či Ludvíka Vaculíka sledoval Černý ideový profil jednotlivých autorů a hledal jejich osobnostní koncepci. I nadále sice výrazně akcentoval vlastní kritický subjekt, avšak hodnotící akcent oproti starším textům poněkud ustoupil. V pozdních statích pak tematizoval především otázky etického rázu, charakteru literárních hrdinů a jejich mravního étosu.

Po několika desítkách let se k literatuře obrátil teoretik umění JINDŘICH CHALUPECKÝ, v centru jehož zájmu se znovu ocitl Richard Weiner, interpretovaný jako jeden z nejvýraznějších projevů českého expresionismu. Chalupecký – na rozdíl od dosavadní literární historiografie – s expresionismem neztotožňoval brněnskou Literární skupinu, ale byl zastáncem mnohem širšího pojetí: expresionismus pro něj představovaly rozmanité umělecké projevy radikální krize evropské racionalistické civilizace, jejichž společnou výchozí zkušeností byl pocit blížící se duchovní katastrofy a „vnitřní dezintegrace osobnosti a odcizenost vůči skutečnosti vnější“. Ve studii *Richard Weiner a český expresionismus*, vydané poprvé v samizdatové edici Kvart (smz. 1979), označil expresionismus za jev specificky středoevropský, příznačný pro autory, kteří většinou začínali publikovat mezi lety 1907 až 1914. Z české literatury do rámce expresionismu zařazoval také Jakuba Demla, Ladislava Klímu a Jaroslava Haška, jimž také v dalších letech věnoval samostatné studie, později soustředěné do knihy *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek* (1992). Chalupecký nesledoval pouze dílo, ale i biografii autorů, neboť i v „životní koncepci“ a osudu jednotlivých autorů sledoval, jak se vyrovnávali se situací, kdy si je člověk vědom „iluzornosti duchovních hodnot starých a neexistence duchovních hodnot nových“ (Richard Weiner a český expresionismus).

■ Sebereflexe samizdatu

Po několika letech fungování literatury v neoficiální sféře se na konci sedmdesátých let objevily dva pokusy o její zmapování a zhodnocení. V roce 1978 v Edici Petlice vyšlo první samizdatové vydání *Slovníku českých spisovatelů* s příznačným podtitulem Pokus o rekonstrukci dějin české literatury 1948–1979 (na torontském vydání z roku 1982 spolupracoval britský bohemista Igor Hájek; polistopadová edice vyšla pod tit. *Slovník zakázaných autorů*, 1991). Jiří Brabec, Jiří Gruša, Jan Lopatka a Petr Kabeš zde soustředili dostupné biografické a bibliografické údaje o autorech, „jejichž dílo – v celku nebo v podstatné míře – nemůže být v Československu socializováno prostřednictvím běžných forem“. Již pouhé množství autorů zahrnutých do slovníku naznačovalo potenciál kultury v paralelním prostoru.

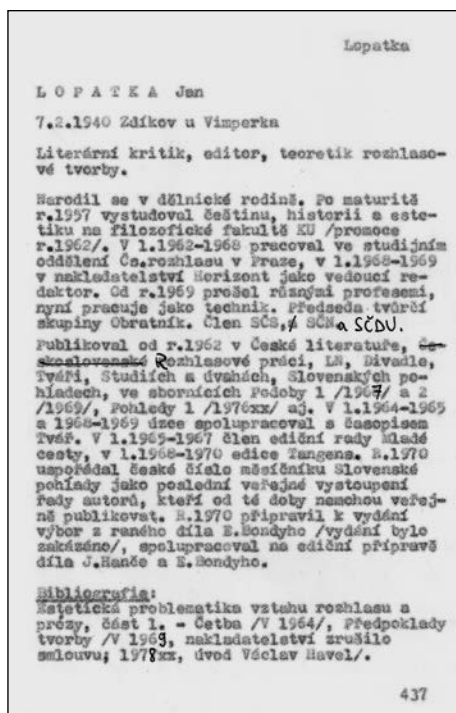
Motiv bilance samizdatové literatury byl přítomen i ve stati Jana Lopatky *Literatura v katakombách?* (in *Šifra lidské existence*, 1995), publikované nejprve v samizdatu v knize *Hodina naděje. Almanach české literatury 1968–1978* (smz. 1978; Toronto 1980). Aktuální situaci, kdy se množství knih ocitlo mimo dosah čtenářů, Lopatka neviděl pouze jako důsledek politických poměrů, ale i jako výsledek střetu mezi konvenční dobovou estetickou normou a „jinou“ literárností, spojovanou s životními a literárními outsidersy. Na příkladu tvorby

Jana Hanče a Jakuba Demla tak vyjádřil přesvědčení, že to byla právě tato jiná literárnost, odlišná představa o tom, co to je literatura, která způsobuje, že skutečná literární tvorba se nachází mimo dobové literární trendy a je spojena s autory, kteří se soustředí na věci skutečně podstatné, na zásadní výpověď o povaze lidského údělu. Paralelu směřování k „autenticitě“ v próze nacházel Lopatka v soudobé poezii a v písňových textech vznikajících v okruhu českého undergroundu. Posun k přímému, nemetaforickému vyjádření či užívání vulgarismů vykládal v kontextu obecného vývoje literatury ve 20. století jako jednoznačné odmítnutí vyprázdněného užívání poetických forem tam, kde postrádal skutečný „vztah k okolnímu světu“.

Teze o proměně literárnosti, kdy se do centra literárního procesu dostávají žánry a autoři stojící mimo převažující dobové tendence, byla klíčovým motivem Lopatkových textů. Právě tímto způsobem, tedy jako díla literární, interpretoval i *Dopisy Olze Václava Havla*, které edičně připravil a doprovodil komentářem, či korespondenci Karla Poláčka.

Snahy o přehlédnutí a zhodnocení samizdatové literatury představovaly v jejím vývoji určitý periodizační mezník. Byly součástí změn, k nimž docházelo v paralelním prostoru na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Po odeznění první rozsáhlé kampaně proti Chartě 77 se potvrdilo, že normalizační režim není ochoten přistoupit na komunikaci se svými oponenty a že změnil svou dosavadní strategii; přestával na projevy opozice reagovat „veřejně“, aby na přítomnost disidentů neupozorňoval, a snažil se prostřednictvím represivních složek donutit některé představitele disentu k emigraci.

Proměny, jimiž procházelo opoziční hnutí po vzniku Charty 77, plasticky dokládají *Dopisy příteli* LADISLAVA HEJDÁNKA, jež vznikaly během roku 1977 a byly průběžně rozšiřovány v strojopisných opisech (smz. 1977, 1978, 1980, 1986; 1993). V posledním z nich (č. 21) autor poznamenává, že v současné době je třeba nikoli se omezovat na kritiku poměrů, ale vyvíjet pozitivní aktivity. Hejdánek za nedostatek soudobých poměrů považoval neexistenci „náhražkového



Stránka ze samizdatového Slovníku českých spisovatelů, 1979

Z KRAJINY PROGRESIVNÍ NEPOHODY

Kritika v Čechách odjakživa existovala snad jen proto, aby se nad její úroveň mohlo horekovat a sám smysl její existence mohl být brán v potaz. Lekce posledních let byla dostatečná; neexistence tohoto způsobu reflexe poznamenává vývoj celé literatury i vědomí o ní. Reflexi, která - a nemusí to být explicitně vyjádřeno - udržuje stále proměnlivé širší povědomí o rozsahu a významovém zacílení soudobé národní tvorby, nelze beztrápně postrádat. Dnešní stav nemá v historii české literatury /abych nešel příliš do minulosti, napíši "za posledních 150 let"/ období. O existenci několika stovek uměleckých děl nevíme nic nebo jen z náhodného setkání, z něhož si pak skládáme torzovitý obraz. Hmátka, že převážná část této tvorby je jistě okrajového charakteru, předpokládá nejen všeteckou suverenitu, ale blaženou neznalost oné krásné proměny, kdy "periferie" se pojednou stává "centrem" a zase opačně. Dnes ovšem také zesílila dávná radost prýš z tohoto stavu, který umožňuje vytváření uzavřených společenství, obcí věrných ctitelů toho či onoho básníka nebo té či oné tenden-

ď e ř a v á k ů ž e • e m i l j u l i š

Průvan noci a hvězd.
Usrkávat jejich čistý chlad.
Jak dlouho už.
Jak dlouho ještě.
Touha uchopit to podstatné.

Ale co ty hlasy? /Jak dorážejí./
Co dnes. A co zítra.
Nesrozumitelný jazyk zdí.
Večer co večer touhajít
dveře pivnice.
Opilý zpěv. Opilá slova.

Avšak po čistých, čistých toužíš.
A jen málokdy se nechce probdíť noc
bez krutě živých snů.
V té tolik blízké zimě parohatí losi
trápení bolestí
z kůže vytřásají larvy hvězd.

Stránka časopisu Spektrum se zahájením stati Jiřího Brabce o soudobé absenci kritické reflexe literatury, Spektrum 1979, č. 2

časopisu“, který by poskytoval prostor pro kritickou reflexi a svobodnou konfrontaci názorů. Hejdánkovy návrhy rozvedl v programové stati *Paralelní polis*, volně kolující v samizdatu, VÁCLAV BENDA, který označil za nezbytnou podmínku dalšího rozvoje paralelních struktur vybudování funkčního informačního systému otevřeného většinu množství občanů.

Nedlouho po těchto programových statích se skutečně objevilo několik samizdatových publikací časopiseckého charakteru (Spektrum, Obsah, Vokno, Kritický sborník aj.), jež usilovaly o překonání uzavřenosti a atomizace kultury v paralelním prostoru, respektive o její otevření širšímu okruhu účastníků. Absenci kritiky zdůraznil JIŘÍ BRABEC ve svém zamyšlení nad tvorbou Emila Juliše v druhém čísle Spektra. Poukázal na to, že nedostatečná kritická reflexe aktuální tvorby má pro literaturu negativní důsledky, neboť se pouze konzervuje daný stav a jejím logickým důsledkem může být „vytváření uzavřených společenství, obce věrných ctitelů toho či onoho básníka nebo té či oné tendence“ (*Z krajiny progresivní nepohody*, Spektrum 1979, č. 2).

■ Debaty o charakteru undergroundu

Specifické postavení v rámci kultury v paralelním prostoru mělo hnutí undergroundu, jež představovalo její patrně nejvyhraněnější a nejradikálnější část. Počátky undergroundu byly spojeny s rockovou hudbou, avšak postupem času se tento okruh rozrůstal a v jeho rámci vznikala i tvorba básnická a prozaická. Že se nejednalo o okrajovou část v rámci samizdatových aktivit, dokládá fakt, že Vokno, undergroundový časopis pro „druhou a jinou kulturu“, patřil k periodikům s nejdelší tradicí a nejvyšším nákladem.

Klíčová osobnost a organizátor undergroundového hnutí, IVAN MARTIN JIROUS, vystupoval také jako jeho programový mluvčí a teoretik. Ve *Zprávě o třetím českém hudebním obrození*, v hojně přepisovaném a přetiskovaném textu, který vznikl v únoru 1975, v samizdatu poprvé vyšel v roce 1976 a v témže roce byl otištěn i ve Svědectví v padesátém prvním čísle (knižně in *Magorův zápisník*, 1997), rekapituloval historii undergroundu a vymezil jeho základní rysy. K hlavním motivům většiny Jirousových programových textů patřil důraz na protikladnost undergroundu ve vztahu k oficiální kultuře, moci a „establishmentu“ a jednoznačné odmítnutí konzumního způsobu života. S odkazem na Marcela Duchampa konstatoval, že underground není nějakým jednotným uměleckým směrem – chápal jej jako životní a duchovní postoj umělce „reagujícího na odlidštění a zkurvení hodnot ve světě konzumní společnosti“. „Druhá kultura“, jejíž vznik označil za hlavní cíl undergroundu, měla být naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech, na životních hodnotách většinové společnosti a měla odmítat veškerá ocenění z její strany.

Diskusi o charakteru undergroundu vyvolal VÁCLAV ČERNÝ kritickým pojednáním *Nad verši Věry Jirousové a o kulturním stanovisku našeho undergroundu* (in *Další studie o knihách Edice Petlice a pro ni*, smz. 1979; in *Tvorba a osobnost I*, 1992). V obecnější rovině se v něm zamyslel nad hnutím, které zosobňovalo „duchovní a mravní klima značné části dnešního mládí“ vyplývající z jejich totálního zklamání. Jejich životní postoj pak označil za romantickou reakci na krizovou situaci současné společnosti a kultury, za univerzální negaci všech hodnot. Za zásadní problém under-



Ivan Martin Jirous s pampeliškovým vínem, Stará Říše 1980

groundu Černý považoval jeho principiálně negativistický charakter, v němž mu scházel důraz na smysluplné hodnoty.

Jirous oponoval tvrzením, že Černý underground nezná a směšuje věci navzájem odlišné: underground, hippies a teroristické skupiny na Západě. Jako hlavní pozitivní hodnotu celého hnutí zdůraznil „úctu k druhému člověku“, underground pak označil za vědomé intelektuální úsilí těch, pro něž je kultura, jako činnost svou podstatou svobodná, „bytostnou potřebou“. Jejím hlavním znakem pak měla být „autenticnost výpovědi“ (*Nebyla nikdy v troskách*, Forum 1980, květen; Svědectví 1980, č. 62; in *Magorův zápisník*, 1997).

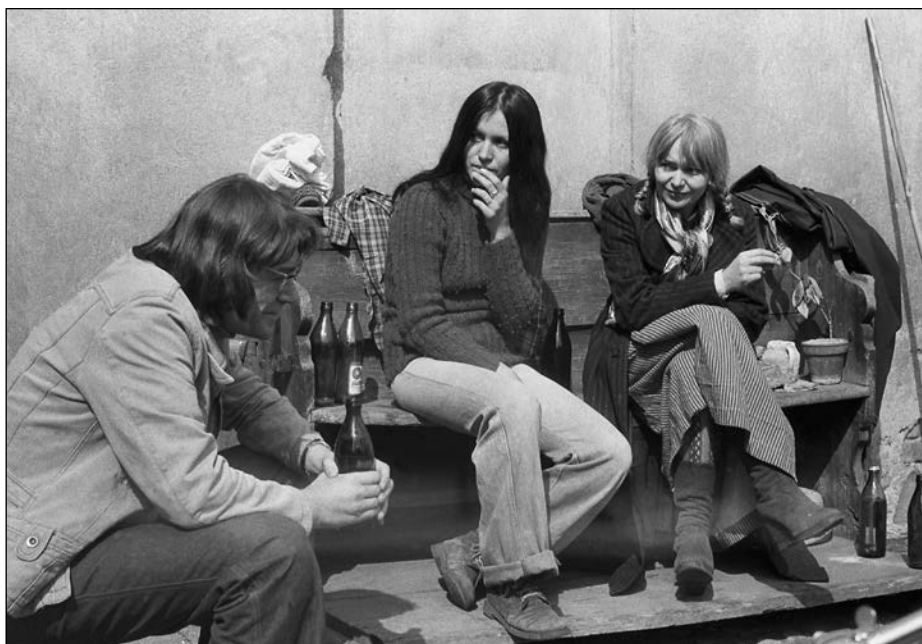
Statí *Kultura oficiální a neoficiální* na Jirouse reagoval Karel Palek, publikující v Kritickém sborníku pod pseudonymem PETR FIDELIUS. V návaznosti na Černého konstatoval negativismus undergroundu, jehož důsledkem podle něj bylo odmítnutí spoluodpovědnosti za současnou podobu světa. Kulturu vnímal jako svou podstatou nedělitelný a kontinuální proces, jehož výsledkem je „budování jistého řádu, úsilí o tvar“. Vytkl Jirousovi, že jej zajímá pouze autenticita výpovědi mladé generace, ale ne „kvalita“ této výpovědi. Uzavření se společnosti undergroundu do sebe chápal jako obrannou reakci, jež však má pro samotné hnutí důsledky negativní („kapitulace před dvojznačností světa“), které se v posledku projevují přesvědčením o vlastnictví „jediné pravdy“ (Kritický sborník 1981, č. 3).

Polemika však nemohla dále svobodně pokračovat, neboť Ivan M. Jirous byl znovu zatčen a ještě v roce 1981 odsouzen na čtyři roky.

■ Jaká kultura, jaká literatura?

Diskuse o undergroundu byly součástí obecnějších úvah o fungování „paralelní polis“, které představovaly jedno z klíčových témat samizdatové kulturní a literární publicistiky a které autoři z okruhu undergroundu, pro něž byla distance od všeho oficiálního výchozím bodem uvažování, formulovali jako jedni z prvních.

Ivan M. Jirous ve Zprávě o třetím českém hudebním obrození označil za hlavní cíl undergroundu vznik „druhé kultury“. Tato „druhá kultura“ byla v jeho pojetí vymezena v opozici ke kultuře oficiální, označované též jako „první“, avšak měla být na ní úplně nezávislá, a to jak v oblasti hodnot, tak odmítáním všech jejích komunikačních mechanismů. Jiří Němec pak explicitně spojil kulturu se základním smyslem opozičních aktivit v obdobně programové stati *Nové šance svobody* (Vokno 1979, č. 2), v níž položil zvláštní důraz na její význam jako již svou podstatou svobodný typ lidské činnosti. Soustavný mocenský nátlak na kulturu by podle Němce mohl vést k novému promyšlení jejího smyslu a být podnětem k rozvíjení otázek osobní odpovědnosti tvůrců za dílo. Němec kladl důraz na otevřenost myšlení, vzájemnou vstřícnost



Jiří Němec, Dáda Libánská a Věra Jirousová, Libčeves 1979

jednotlivých osobností a skupin a na uplatňování kritického postoje vůči sobě navzájem, přičemž kritiku oficiální kultury považoval za neužitečnou: „Až se tato otevřenost spojí s kritikou, nebude to jen přechodné vnější spojenectví. Nemám na mysli kritiku oficiální tvorby. Taková kritika je zbytečná (z oficiální kultury stojí za pozornost jen pokusy vlastně oficialitu a konformitu zastřít). Jde o soustavnou kritiku neoficiální kultury v samizdatových časopisech.“

Okruh tvůrců stojících mimo oficiální struktury byl ovšem velmi široký a vnitřně diferencovaný. Oživení, jímž procházela kultura v paralelním prostoru na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, tak přirozeně vedlo i k polemikám mezi zastánci odlišných ideových a estetických konceptů. Záhy se proto ukázala také potřeba věcné reflexe těch pojmů a termínů, které přímo či nepřímou vyjadřovaly různá pojetí vztahu k oficiální kultuře, tedy takových pojmů a termínů, jako je kultura „paralelní“, „neoficiální“, „nezávislá“ či „svoobodná“. Jejich prostřednictvím pak bylo reflektováno i postavení celé kultury fungující mimo oficiální komunikační okruh.

PETR FIDELIUS v již zmíněné stati *Kultura oficiální a neoficiální* konstatoval, že je-li na počátku osmdesátých let možné hovořit o kultuře nezávislé na státu, ukazuje to na konec „klasického totalismu“, který nikdy nedával prostor žádným jiným kulturním aktivitám než těm potvrzujícím jeho vlastní vidění světa. Zásadní přelom spatřoval právě v tom, že kultura mimo státní kontrolu usiluje „býti veřejnou“. Na rozdíl od Jirouse však byl přesvědčen, že se „svo-

bodná“ kultura nemůže vymezovat v pouhé opozici k „té druhé“, neboť kulturu vnímal jako svou podstatou nedělitelný celek. Potřeba označení kulturních aktivit odehrávajících se mimo oficiální prostor podle něj vyplývala z pouhé potřeby „odlišit, nikoli oddělit“ dva různé celky (Kritický sborník 1981, č. 3; in *Kritické eseje*, 2000).

Obdobně široce později vymezoval „druhou kulturu“ i VÁCLAV HAVEL. V textu *Šest poznámek o kultuře* napsal, že „druhá kultura“ neznamená žádný společný program. Její paralelnost vnímal jako vymezení čistě vnějškové, označující pouze to, že dané kulturní aktivity se odehrávají mimo prostor kontrolovaný státem (Listy 1984, č. 5).

Reflexe užívaných pojmů, ale i samotného bytí mimo oficiální sféru probíhala rovněž v oblasti literatury, o které se hovořilo jako o „nezávislé“, „ineditní“ či „samizdatové“. Přitom se různými způsoby hledala odpověď na to, nakolik postavení mimo oficiální struktury ovlivňuje samu literární tvorbu, a v různé míře se vyjadřovala naděje, že toto postavení pro ni může být vlastně přínosem. FRANTIŠEK KAUTMAN ve stati *Otazníky kolem ineditní literatury* (pod šifrou -n-, Kritický sborník 1982, č. 4; in *O literatuře a jejích tvůrcích*, 1999) ocenil skutečnost, že literatura v samizdatu funguje na nekomerční bázi, což podle něj zbavilo autory ekonomického tlaku a poskytlo jim doposud nevídaný svobodný prostor. Současně odmítl termín „nelegální literatura“ jako přejímání slovníku represivních složek a vyslovil se pro stylově neutrální pojem „literatura ineditní“.

Byl to ovšem opět Petr Fidelius, vyznávající „jazykovou kritiku“ a přesvědčený, že podoba jazykového vyjádření vypovídá také o způsobu myšlení, kdo Kautmanovi oponoval poukazem na to, že i v samizdatu se knihy vydávají, a proto je termín „ineditní“ nevyhovující. Současně Fidelius zpochybnil Kautmanovu tezi o omezené čtenářské dostupnosti knih i jeho tvrzení o nedostatečnosti redakčních prací (*Zapomenutý otazník nad „ineditní“ literaturou*, Kritický sborník 1983, č. 2; in *Kritické eseje*, 2000).

Nejsoustavněji se problémem zabýval MIROSLAV ČERVENKA ve studii *Dvě poznámky k samizdatu* (Kritický sborník 1985, č. 4; přeprac. s tit. *K sémiotice samizdatu* in *Obléhání zevnitř*, 1996). Zaměřil se v ní na obecnější důsledky, jež mělo vynucené omezení literární komunikace na celkový literární proces, pro který jsou kritická reflexe a vzájemná konfrontace nových děl nezbytné. Deformované podmínky literárního života podle něj způsobily atomizaci literatury, kdy „polozveřejněný samizdatový text je jakýmsi znakem torzovitě komunikace své doby, a čím je umělecky intenzivnější, tím úspěšněji plní tuto svou nevděčnou úlohu“. Za této situace apeloval na to, aby se autoři neobraceli pouze k nejbližšímu okruhu svých známých, neboť to by mohlo vést k „hermetismu jako výrazu zcela partikulární mikrokultury“. Opačnou možnost reakce na vzniklou komunikační situaci spojoval s autory, kteří absenci čtenářů řešili obratem k mezinárodnímu publiku. Třetí typ autorů se měl snažit

„nenormální“ podmínky ignorovat a koncipovat svá díla, jako by fungovala v podmínkách běžného kulturního provozu. V rámci čtvrtého typu pak byla podle Červenky změna komunikačního prostředí tematizována a směřovala k novému pojetí literárnosti, jež byla spojena i s útvary a žánry doposud chápanými spíše jako „neliterární“ (deníky, paměti, bytové divadlo).

Červenka apeloval na kvalitu práce při opisování rukopisů a značnou část svého textu věnoval praktickým problémům spojeným s fungováním literatury v samizdatu. Zdánlivě se jednalo o čistě praktické otázky, které však měly rámec obecnější: vyjadřovaly vědomí toho, že kultura fungující mimo oficiální instituce není záležitostí několika jednotlivců, ale živým procesem s vysokými ambicemi.

Z odlišného úhlu uvažoval o charakteru a povaze současné literatury prozaik Jiří KRATOCHVIL. Jeho text *Literatura teď* byl uveřejněn v několika samizdatových periodikách, což ukazovalo na jeho aktuálnost (poprvé Obsah 1985, listopad). Kratochvil se v něm zabýval rolí literatury v rámci českého národního vědomí a možnými perspektivami jejího aktuálního stavu. Jeho názory byly velice blízké těm, jež vyslovil Antonín Brousek ve stati *Literatura jako soukromé rozhodnutí*. Prozaik poukázal na to, že české písemnictví velice často a ochotně plnilo mimoliterární funkce a že tato tendence do jisté míry vrcholila v šedesátých letech, kdy „zinstytucionalizovaná literatura“ plnila roli politické strany. V polovině osmdesátých let podle něj však oficiální literatura procházela vleklou stagnací a samizdat představoval spíše uzavřené ghetto. V situaci, kdy od literatury „už nikdo nic nečeká“, viděl jedinečnou příležitost opustit role, jež nesouvisejí s její podstatou. Spisovatelé by si podle Kratochvila měli uvědomit, že literatura je především „soukromým údělem“ odehrávajícím se mimo „spisovatelské podnikání“, pro něž je hlavní především opravdovost a upřímnost, s níž odpovídají na nejzákladnější otázky lidské existence.

■ Kritická reflexe samizdatové a exilové tvorby

V návaznosti na rostoucí množství a stoupající úroveň samizdatových periodik se v průběhu osmdesátých let postupně obnovovala soustavnější reflexe aktuálního literárního dění a rozrůžňovalo se i celé spektrum kultury fungující mimo státní média. Postupem času vznikla řada publikací periodického charakteru, z nichž některé byly systematicky a důkladně redigovány (zejména *Kritický sborník*, *Obsah*, *Vokno*, *Jednou nohou – Revolver Revue*, *Host*, *Prostor*), jiné zanikly po několika číslech. K literární kritice se postupně začínali vracet především autoři, kteří ji profilovali již v šedesátých letech (zejména Jiří Brabec, Milan Jungmann, Vladimír Karfík, František Kautman, Jan Lopatka, Jan Trefulka, Josef Vohryzek).

Již na počátku osmdesátých let kolovala kniha **JIRÍHO PECHARA** *Nad knihami a rukopisy* (smz. 1980; 1996), jež jako jedna z prvních signalizovala oživení literárněkritického uvažování. Autor se v ní pokusil soustavněji přehlédnout literaturu uplynulého období; jeho interpretačně zaměřené výklady se vyznačovaly podrobnou reprodukcí fabule, jež odrážela omezenou dostupnost samizdatových knih. Za svůj cíl pak označil snahu vystopovat v jednotlivých dílech „nejosobnější životní zkušenost“ autora, zejména se jednalo o téma vztahu mezi rodiči a dětmi.

Jiný pokus o historizující přehled literárního dění představovala práce *Stárnoucí literatura* (smz. 1986; 1991), jejímž autorem byl představitel mladší generace **VLADIMÍR PISTORIUS**. Výjimečnost tohoto eseje komentujícího situaci české literatury po roce 1968 spočívala zejména v tom, že se nesoustředil jen na jeden komunikační okruh – autor vyslovil nedůvěru v „teorii dvou kultur“ a přímo konstatoval, že prioritou mimoliterárních hledisek může mít za následek „naprostou nedostatečnost kritiky“.

Na počátku osmdesátých let začal soudobou literární produkci obou komunikačních okruhů znovu sledovat a komentovat **MILAN JUNGSMANN**, který část svých recenzí shrnul v knihách *Cesty a rozcestí* (smz. 1986; Purley 1988) a *Průhledy do české prózy* (1990). Kritik se podobně jako v šedesátých letech věnoval zejména prozaické tvorbě, pouze ojediněle pojednával o nových pracích literárněvědných, respektive literárněkritických (např. o Večerní škole versologie Miroslava Červenky, monografii o Josefu Čapkovi z pera Jiřího Opelíka, Lukešově Prozaické skutečnosti či Rzounkově Nástinu poválečné české literatury). Jungsmannovy texty, určené původně relativně úzkému okruhu přátel, vycházely v Obsahu a Kritickém sborníku a měly plnit i funkci informativní. Vyznačovaly se podrobnou, přehledně podanou reprodukcí fabule, kritikův hlavní zájem pak směřoval k ideové rovině díla. Jeho pohled na literaturu zůstával integrální: cenil si především knih vydávajících svědectví o stavu soudobé společnosti a tematizujících otázky mravní povahy. Většina textů o produkci státních nakladatelství si kladla za cíl ukázat jevy obecnější; především demaskovat deformovanost a nemravnost „normalizačních“ poměrů ve společnosti a v literatuře, což autor dokládal především na knihách Jiřího Švejdy, Bohumila Říhy a dalších.

Specifický případ reflexe aktuálního literárního dění v samizdatu a zejména oficiálně vydávané produkce představovaly texty Ivy Kotrlé, uveřejňované pravidelně zejména v Obsahu a Hostu. Jednalo se o komentované výpisky z autorčiny aktuální četby, jež se vyznačovaly zejména moralistním přístupem a častou marginalitou témat, jimž se ve svých glosách věnovala.

Prostředí undergroundu, k němuž měla blízko většina mladších autorů, bylo programově „antiteoretické“. Výjimku zde představovaly úvahy Jiřího

Němce či Martina Hyblera, o literární tvorbě pak spíše ojedinele pojednávali Ivan M. Jirous, Jan Lopatka a Andrej Stankovič. Teprve v druhé polovině osmdesátých let se objevilo několik autorů z řad mladší generace, kteří se věnovali i literární kritice (většina z nich publikovala pod pseudonymy: Blumfeld [vl. jm. Lubomír Drožd], Horna Pigment [vl. jm. Ivan Lamper], Matěj Krčma [vl. jm. Jiří Olič] aj).

Dokladem rostoucí diferenciaci literárního života v paralelním prostoru byl značný ohlas, jenž vyvolala klíčová díla vydaná v samizdatu či v exilu, přičemž bylo příznačné, že často přesahovaly čistě literární rozměr.

Součástí značného ohlasu Českého snáře Ludvíka Vaculíka (smz. 1981) byly úvahy o rizicích života v uzavřeném prostoru disentu a o potřebě jeho otevření širší veřejnosti. Vaculíkova kniha tuto otázku zachytila a vyhrotila tím, že disidentské společenství a samizdatovou kulturu vykreslila v jejich každodennosti a mezilidských vztazích, čímž vyvolala i značnou odezvu mezi lidmi, jež zachycovala. Především jejich písemné reakce autor soustředil do souboru *Hlasy nad rukopisem Českého snáře* (smz. 1981; 1991), který tak představuje škálu pozitivních i negativních kritických názorů na skutečnost, že se Vaculík navzdory vnucovaným okolnostem a limitům rozhodl „ve vztahu ke svým jednajícím osobám (tedy přátelům)“ jednat „stejně svobodně, a tedy bezohledně“ (Milan Jungmann).

Velice početné byly také reakce na čtvrtý díl paměti Václava Černého. V jejich přijetí se otvíral obecnější problém reflexe celkového vývoje a směřování poválečné české společnosti a kultury, jež Černý podal se zaujatou expresivitou a nesmlouvavostí, čemuž odpovídal i následný ohlas. Vedle názorů vyjadřujících uznání a porozumění pro zvolený styl (Jan Vladislav, Sergej Machonin) se objevily kritické výhrady ke kritikovým sympatiím k socialismu, poukazy na věcné nesrovnalosti a také na projevy antisemitismu, jež souvisely zejména s pasážemi popisujícími počátky padesátých let a politické procesy se Slánským a dalšími komunistickými funkcionáři. Z pozice těch, jejichž mládí bylo spojeno s pouťorovým obdobím, vyslovil své námitky především Milan Šimečka, který Černému vytkl, že se nesnaží nalézt obecnější příčiny tehdejších událostí, ale líčí je jako následek mravního selhání jednotlivců („Dějiny se dají vysvětlit, ale nedají se soudit. Tedy dají, ale k ničemu to není“; *Zatracené dějiny*; Listy 1984, č. 1).

Rozsáhlou diskusi nad dílem Milana Kundery, zejména pak nad prózami, jež vznikly již ve francouzském exilu, vyvolala stať Milana Jungmanna *Kunderovské paradoxy* (Svědectví 1986/87, č. 77). Jungmann románům autora v zahraničí již velmi proslulého vytýkal podbízivost, odvozenost esejistických pasáží a také zkreslené podání disidentských aktivit a nedostatečné ocenění jejich významu. Bezděčně tak odkryl primární důraz opozičního hnutí vystaveného mocenskému tlaku na etické hodnoty a současně i určitou zakončovanost toho pohledu na literaturu, jenž se zformoval v šedesátých letech.

Naproti tomu velká část literární kritiky exilové (soustavně zde Kunderovo dílo sledovali a s pozitivním vyzněním vykládali především Helena Kosková, Květoslav Chvatík a Sylvie Richterová) chápala Jungmannovy výtky jako projev normativismu, který nerespektuje autonomii literárního díla, a má snahu „mentorovat literaturu“ (Ivo Bock). K obecnějším záměrům směřovala polemika Petra Krále, v níž se ukazovala určitá afinita mezi československými opozičními aktivitami a exilem. Za Jungmannovým negativním hodnocením Kundery básník a příležitostný kritik spatřoval především uzavřenost disentu vůči jakékoli kritice, averzi a částečně i neznalost soudobé západní kultury, jež je vnímána takřka výhradně jako projev konzumu. Viděl v něm také moralismus, jehož kořeny tkví v přesvědčení o „monopolu disidentů na autenticitu“.

Spory nad Kunderou přitom ale nelze zjednodušit na spor samizdatu s exilem, neboť v obou kontextech se vyskytovaly i názory odlišné. Doma zaujal diferencovanější postoj vůči Kunderovi Josef Vohryzek, jenž sice nad jeho romány rovněž zapochyboval, ale přistupoval k nim s respektem k danému žánru. Ani v exilu se však Kunderovo dílo nesetkávalo s jednoznačným ohlasem, negativní hodnocení převažovalo především u křesťansky orientovaných čtenářů.

Bouřlivý ohlas v exilových i samizdatových časopisech vyprovokovala obsáhlá ukázka z knihy Jana Pelce ...a bude hůř, která byla pod titulem Děti ráje publikována na stránkách Svědectví (1984, č. 72) a v novoroční čtenářské anketě Rádia Svobodná Evropa byla vyhlášena za nejúspěšnější knihu roku 1984. Próza popisující společenství mladých lidí odmítajících většinové společenské normy a hledajících východisko v alkoholu, drogách a promiskuitním sexuálním životě, pobouřila část čtenářů časopisu svým naturalistickým charakterem a vyvolala úvahy o povaze undergroundového umění i obavy, aby se podobný „amorální“ způsob života nestal populárním. Obavy z mravního úpadku vyjádřil Rio Preisner, když tvrdil, že úspěch Pelcova románu dokládá sociální proměnu exilu, v němž podle něj začíná převažovat „reformně marxistický, socialistický, v nejlepším případě levicově liberální“ politický trend. Dochází tak ke „zbožnění“ zla, jemuž se musí svobodná obec bránit, neboť je v nich přítomna „výzva a návod k následování“, podobně jako například v Hitlerově Mein Kampf u či v textech propagujících komunistickou ideologii (Svědectví 1985, č. 75). Preisnerův postoj vycházel z konzervativního vidění světa, které zdůrazňuje podíl umění na krizi soudobé západní kultury a na dezorientaci soudobého člověka ve světě. Apel na potřebu „skutečných hodnot“ v uměleckém díle a kritika jejich zpochybnování tak byla motivována obavou o mravní stav české společnosti. S podobnou kritikou vystoupil také Ivan Sviták, který v této souvislosti rozvedl paralelu mezi revoltující mládeží ve Spojených státech a českým undergroundem, jehož aktivity označil za falešně prezentovaný

politický protest proti stávajícím poměrům (*Šmejdl z andrgraundu*, Právo lidu 1985, č. 4).

Do diskuse se v reakci na toto odmítnutí zapojili například Miroslav Červenka, Milan Jungmann, Jiří Brabec, Ivan M. Jirous a další, kteří většinou takto moralistně založenou kritiku zpochybnili. Filozof Petr Rezek tyto polemiky shrnul a analyzoval ve stati *Sportři doktorů o Dobro a Krásu* (Kritický sborník č. 4, 1986; in *Filozofie a politika klýče*, 1991): s výstižným nadhledem pojmenoval fakt, že ani Preisner se Svitákem, ani s nimi polemizující Egon Bondy (*Když někomu přescočilo*, Vokno 1985/86, č. 9) k Pelcově knize nepřistupovali jako k dílu literárnímu, ale jako k sociologické studii o zkaženosti současné mládeže, jež měla být důsledkem komunistické výchovy.



Petr Rezek

■ Integrace komunikačních okruhů

Měnící se mezinárodní situace a celková destabilizace politického systému v Československu se na konci osmdesátých let projevil spontánní decentralizací kulturního života, přesněji ztrátou kontroly, již doposud měly státní orgány nad děním v této oblasti. Nejvýrazněji se politické uvolnění projevovalo postupným smýváním hranic mezi jednotlivými komunikačními okruhy. Tento proces probíhal oběma směry: do médií se postupně navraceli autoři nedávno ještě zakazovaní, v samizdatu současně začínala publikovat část kritiků či literárních historiků působících doposud v oficiální sféře (např. Jan Lukeš, Jiří Holý, Jan Rejžek), v exilu se připravoval časopis *Most* atd. (první číslo vyšlo v září 1989), jehož redaktoři a vydavatel (Milan Uhde, Petr Král, Jiří Gruša) rovněž usilovali o vzájemný kontakt samizdatového, exilového a oficiálního okruhu. Skutečné propojování doposud oddělených částí české kultury probíhalo do značné míry „zdola“, tedy mimo oficiální instituce, a to i přesto, že někteří členové Svazu českých spisovatelů (Petr Prouza, Ondřej Neff) v roce 1989 iniciovali rozhovory s představiteli exilové literatury.

Výrazným projevem uvolňování byl vznik nových periodik, která fungovala mimo běžné vydavatelské mechanismy – vydávaly je skupinky mladých lidí, jejichž aktivity zastrešovaly různé společenské organizace, zvláště místní pobočky Revolučního odborového hnutí (ROH) či Socialistického svazu mlá-

deže (SSM). V některých z nich byl hlavní důraz zaměřen na kritickou reflexi stávajících poměrů v kultuře (Kavárna A.F.F.A., Situace), jiné se soustředily na publikaci původní tvorby začínajících autorů (olomoucký Arch A5).

Podobným směrem jako tyto „poloficiální“ aktivity se z druhé strany ubíraly i samizdatové Lidové noviny, zabývající se jak kulturou samizdatovou, tak oficiální. Na jejich stránkách se objevovaly recenze Milana Jungmanna, Jana Lopatky, ale také Jana Lukeše (pod pseudonymem Tomáš Unzeitig).

Literární bádání

■ Normalizace a literární věda

Radikální personální čistky postihly naplno i literární vědu, ať již pěstovanou na vysokých školách, nebo v rámci Československé akademie věd (ČSAV), kde se v předchozím období soustředila značná část rozsáhlejších výzkumných projektů. Nemalá pozornost přitom směřovala k Ústavu pro českou literaturu (ÚČL) ČSAV, který byl normalizátory vnímán jako jedno z významných center revizionismu a nemarxistických vědeckých směrů.

Při plošném zásahu proti této instituci se přitom prostupovaly odborné otázky se souvislostmi politickými a osobními, neboť většina klíčových pracovníků ústavu, z převážné většiny žáků a spolupracovníků Jana Mukařovského a Felixe Vodičky (Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Mojmír Otruba, Zdeněk Pešat, Eva Strohsová ad.), se rozvíjela v intencích strukturalismu a v kontaktu s literární vědou polskou, s Tartuskou školou i s moderní sémiotikou, případně navazovala na podněty soudobé fenomenologie (Přemysl Blažíček, Aleš Haman). Právě oni na konci šedesátých let polemizovali s dogmatickým marxismem, který jim reprezentoval zejména Ladislav Štoll, ředitel ÚČL od roku 1962. V roce 1968 konflikty uvnitř této instituce vyústily ve Štollův nucený odchod a nově jmenovaný ředitel Felix Vodička se pokusil ústav vystavět na nové koncepci. Jejímu uskutečnění zabránil pookupační nástup normalizace.

Rámec pro tzv. normalizaci literárněvědných pracovišť ČSAV poskytla – vedle celostátně probíhajících prověrek členů KSČ – vyhlášená reorganizace, k níž došlo v průběhu roku 1970. Ústav pro českou literaturu byl sloučen s literárními odděleními zrušeného Ústavu jazyků a literatur a ředitelem nově vzniklého celku (s názvem Ústav pro českou a světovou literaturu) se stal romanista Vladimír Brett, který přijal politický úkol tuto instituci důkladně „očistit“ od nemarxistické metodologie i jejích zastánců. Poté, co tuto úlohu splnil, byl v roce 1972 odvolán a do funkce se vrátil Ladislav Štoll.

Čistky provedené v ÚČSL znamenaly nucený odchod mnoha pracovníků, kteří se v šedesátých letech výrazněji literárně a veřejně angažovali. Od dubna 1971 tak byla propuštěna celá řada výrazných osobností: z oboru museli vedle již zmíněného Felixe Vodičky odejít Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Miroslav Kačer, František Kautman, Eva Strohsová a další, z dlouhodobého pobytu v Nizozemsku se nevrátil Mojmír Grygar; Aleši Hamanovi bylo umožněno pracovat mimo obor ve Státní knihovně. Vladimír Karfík musel odejít v roce 1973.

Útok normalizátorů na klíčovou instituci literárněvědného výzkumu měl drastické účinky. Vodičkův plán restrukturalizace, který již byl organizačně rozvržený do týmových pracovišť, musel být stornován, což znamenalo potlačení nových projektů, jež měly reflektovat podněty moderní naratologie, sémiotiky, recepční estetiky i rostoucí zájem o problémy populární literatury. Vztah české a světové literární vědy byl následně omezen na kontakty s badateli z okolních socialistických států.

Pro další fungování ÚČSL bylo důležité, že na pracovišti mohla nadále působit i řada politicky „nespolehlivých“ pracovníků. Badatelům jako Přemysl Blažíček, Růžena Grebeníčková, Rudolf Havel, Jaroslav Kolár, Jiří Opelík, Mojmír Otruba, Zdeněk Pešat, Emil Pražák či Jiřina Táborská sice byly radikálně omezeny publikační možnosti a jejich působení v oboru se dlouho institucionálně problematizovalo, nicméně to byli právě oni, kdo spolu s některými z mladších, kteří do ústavu postupně přicházeli, drželi v následujících dvou desetiletích na půdě oficiálních institucí standard literárněvědné práce.

To bylo patrné zvláště ve srovnání s Katedrou české a slovenské literatury Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, na níž sice čistky zpočátku neměly tak razantní podobu, zato zde probíhala „permanentní normalizace“ po celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Pracovní poměr byl (se zpětnou platností k 31. 12. 1968) zrušen Felixi Vodičkovi, v roce 1970 odešel do Spojených států medievalista František Svejkovský, další pedagogy postihl zákaz vyučování, případně vyučovali mimo svou specializaci (ukončeno bylo i působení externistů Miroslava Červenky a Milana Jankoviče). V roce 1972 nahradil Františka Buriánka ve funkci vedoucího katedry Vítězslav Ržounek a na jeho popud museli postupně odejít Květa Sgallová, Antonín Jelínek, Vladimír Binar, Milena Honzíková a o několik let později i Emil Lukeš. Ostatní pracovníci se ocitli pod značným tlakem. Ržounek nejenže kvalifikovaným odborníkům bránil v přirozeném kariéřním postupu, ale v následujícím období se cílem jeho nátlaku stávali další a další pracovníci katedry (např. slovakista Ludvík Patera). Ještě v roce 1985 tak byla donucena opustit výuku odbornice na literaturu devatenáctého století Jaroslava Janáčková, která našla útočiště nejprve na katedře estetiky a dějin umění a poté v ÚČSL. V druhé polovině osmdesátých let Ržounek uvolněná místa zaplňoval mladými aspiranty, kteří ochotně vycházeli vstříc jeho požadavkům (Zdeňka Bastlová, Vladimír Heger, Alexej Mikulášek, Miloš Zelenka).

Obdobnými peripetiemi procházela i mimopražská literárněvědná pracoviště. Z Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně museli z politických důvodů postupně odejít Zdeněk Kožmín, Jiří Rambousek či Věra Vařejková, na tamní filozofické fakultě sice mohl zůstat Milan Suchomel, po celé normalizační období však zůstával odborným asistentem a měl velmi omezené publikační možnosti. Z olomoucké filozofické fakulty musel odejít výtvarný teoretik a kritik Václav Zykmond a medievalista Jiří Daňhelka.

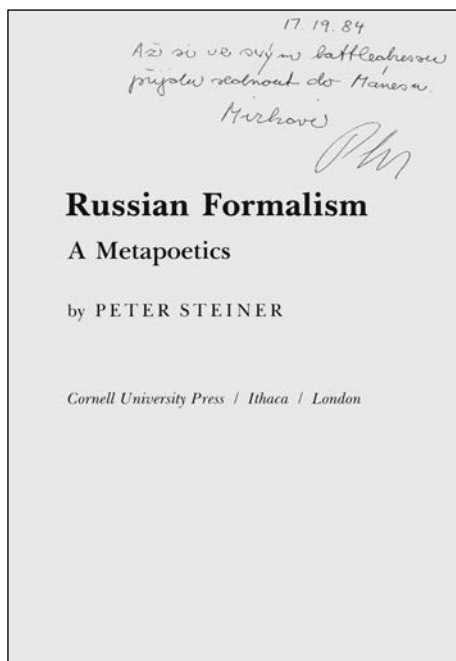
Situaci české literární vědy ovlivnil také osud badatelů působících v blízkých oborech. Na počátku normalizace své původní pracovní posty museli opustit například estetikové a filozofové Oleg Sus, Květoslav Chvatík, Karel Kosík, Antonín Mokrejš, Josef Zumr, Robert Kalivoda a mnozí další.

Přes veškerou snahu normalizátorů se nepodařilo „vyhovující“ a „nevyhovující“ pracovníky oboru navzájem izolovat. Zejména díky Jaroslavu Kolárovi se na poloutajovaných přednáškách scházeli k pravidelným diskusím tzv. Medvědáři, literární vědci působící uvnitř a vně normalizovaných institucí, přičemž Kolár na tyto schůzky zval i perspektivní mladší badatele, kteří během sedmdesátých a osmdesátých let do oboru vstupovali.

Dokladem komunikace mezi tzv. šedou zónou a neoficiální kulturou je *Slovník básnických knih*, který vznikl od sedmdesátých let a na kterém vedle pracovníků ÚČSL (Vladimíra Macury, Zdeňka Pešata a Jaroslava Meda) spolupracoval i tehdejší knihovník Pragoprojektu Miroslav Červenka. Jeho zprvu utajovaná spolupráce mohla být odtajněna až v okamžiku vydání knihy v roce 1990.

Vzhledem k omezeným publikačním možnostem se v této době pozměnil charakter doslovů či předmluv k různým čtenářským vydáním klasických autorů: původně informativní či popularizační pojednání často nabyla podoby fundovaných odborných studií, jež přinášely nové pohledy na zavedené autory. Literární vědci, jimž bylo znemožněno řádné působení v oboru, pokračovali v odborné práci (Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Miroslav Kačer, Jiří Brabec), avšak ne vždy se jejich texty dočkaly zveřejnění. Pouze v některých případech byly publikovány v zahraničí, případně v samizdatu, některé (zejména ediční) aktivity pak „pokrývali“ kolegové (například Rudolf Havel, Mojmir Otruba, Břetislav Štorek, Milada Chlěbcová aj.).

Ve versologických výzkumech po celá sedmdesátá a osmdesátá léta pokračoval MIROSLAV ČERVENKA, jemuž byla ještě v roce 1971 vytištěna (avšak již nedistribuuována) práce *Statistické obrazy verše*. V dalších



Titulní list monografie o ruském formalismu s autorovým věnováním Miroslavu Červenkoví, 1984

Z dopisu do USA

Miroslav Červenka

Petře díky a teď neposílej
estetické xeroxy a statě
do léta už jich mám vrchovatě

Do Derridy se furt ještě nutím
v neděli a někdy před usnutím

Šumí prales univerzit
každou chvíli list
jakpak bych to stačil všechno číst

Do smrti už musím
tu svou mouku mlet
ze starého zrní mladých let

Kvete zelená se teorie
žítí zletý strom však šedivý je

Tak už neposílej
už mám čtení dosti
leží na polici
ponouká mě k zlosti

Červenkova báseň pro Petra Steinera
z Obsahu 1984, č. 5–6, zařazená do sbírky
Strojopisná trilogie

letech mohl Červenka publikovat pouze v zahraničí nebo v samizdatu; v roce 1978 vyšla v Mnichově v německém překladu poprvé jako celek jeho zásadní teoretická práce *Významová výstavba literárního díla* (s tit. *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*), vzniklá již v předchozí dekádě. Po celá sedmdesátá léta vycházely Červenkovy versologické stati zejména v Polsku (spolu s Květou Sgallovou udržovali pracovní kontakty s varšavským centrem pro srovnávací metriku, jmenovitě s Lucyllou Pszczołowskou), v Rakousku či ve Slovinsku, kde roku 1988 dokonce vyšel překlad jeho práce *Z večerní školy versologie* (smz. 1985; s tit. *Večerna šola stihslovja*, Lublaň 1988).

Politické postihy nepřerušily ani vědeckou práci dalšího žáka Jana Mukařovského Milana Jankoviče, který v sedmdesátých a osmdesátých letech rozvíjel a domýšlel své otevřené pojetí literárního díla, jehož základy zformuloval v zásadní studii *Dílo jako dění smyslu*, jež však jako celek vyšla až v roce 1992. Rovněž Jankovič publikoval své nejdůležitější studie (*Individuální styl a problematika „smyslu“*, *Estetická funkce a dynamika významového sjednocení* či *Obsahová funkce umělecké formy jako otevřený problém*) nejdříve časopisecky německy a polsky, a teprve roku 1991 mohly souhrnně vyjít v knize *Nesamozřejmost smyslu*.

Pouze ojedinele publikoval své literárněkritické studie Jiří Brabec, jenž měl zásadní podíl na vzniku samizdatového Slovníku české literatury.

■ Ve službách normalizace

Důslednost, s níž byl v české literární vědě za normalizace odmítnut strukturalismus, byla v kontextu zemí socialistického bloku poměrně ojedinelá. Strukturálně a sémioticky orientované bádání se totiž i v průběhu sedmdesátých let kontinuálně prosazovalo nejen v Polsku (např. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Irena Sławińska, Stefan Żółkiewski), ale i v Sovětském svazu (Tartuská škola) a na Slovensku, kde se ustavila tzv. Nitranská škola literární

komunikace; její představitelé sice strukturalismus slovně odmítali, avšak současně některé jeho podněty dále rozvíjeli (František Miko, Anton Popovič, Peter Liba aj.).

Odmítnutí strukturalismu vycházelo v sedmdesátých letech z dvojích pozic. Část kritiků opakovala, případně dílčím způsobem modifikovala starší argumenty obsažené v knize LADISLAVA ŠTOLLA *O tvar a strukturu v slovesném umění*. Tato práce znovu vyšla v roce 1972 a na rozdíl od svého prvního vydání byla v odborných periodikách jednohlasně přivítána. Podobně „pochlebné“ ohlasy měly i další Štollovy práce – soubor statí *O modernosti a modernismu v umění* (1974), přepracovaná verze knihy *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii (Básník a naděje, 1975)* či studie *Občan F. X. Šalda* (1977), v níž se Štoll snažil nalézat momenty sblížující Šaldu s marxismem. Pozice Ladislava Štolla jako určující autority oficiálního myšlení o literatuře, na jejíž dílo je třeba po překonání „krizového vývoje“ navazovat, dokládá i dvousvazkový výbor z jeho poválečných statí a referátů *Umění a ideologický boj* (1972). V podobném duchu jako Štoll kritizovali strukturalismus (zejména jeho poválečnou fázi) především Jaromír Lang, Jaroslav Sekyra, Vítězslav Ržounek, Hana Hrzalová a později i Josef Peterka.

Druhý, sofistikovanější typ kritiky poválečného strukturalismu – a také Garaudyho „realismu bez břehů“ či fenomenologicky orientovaného uvažování o literatuře – reprezentoval estetik SÁVA ŠABOUK. Jeho pokusy o „třídní a ideologické“ demaskování odmítnutých teoretických konceptů se vyznačovaly užitím sémiotické terminologie a četnými odkazy na pojmový aparát teorie systémů a teoretické směřování tzv. Nitranské školy literární komunikace. Přítomnost „nového jazyka“ však nic nezměnila na tom, že podstatou Šaboukovy polemiky se strukturalismem zůstávaly dřívější ideologické argumenty. V závěru jeho knihy *Břehy realismu* (1973) opět stála teze o existenci dvojí kultury, kde pokrokový charakter mělo mít opět umění „realistické“, jež reprezentuje skutečnost, s níž je spjata lidská zkušenost, a navíc nově tuto skutečnost strukturuje, a to tak, že „nás přibližuje skutečnosti [...] a vnáší do našeho života přiměřenost postojů a pravdu“. Naproti tomu nerealistická díla měla odtrhovat člověka od lidského bytí, a proto být „úniková“.

Ambiciózní Sáva Šabouk zastával v sedmdesátých letech funkci ředitele Ústavu dějin a teorie umění ČSAV, kde současně vedl Mezioborový tým pro výzkum vyjadřovacích a sdělovacích systémů v umění (na jeho činnosti se významně podílel i slavista a estetik Zdeněk Mathauser). Tato vědecká skupina udržovala kontakty s Nitranskou školou literární komunikace. Pod Šaboukovým vedením se však český tým příliš soustředil na jednostranné polemiky se strukturalismem.

Většinu z těch, kdo se do vedoucích vědeckých pozic dostali s nástupem normalizace, spojovala orientace na aktuální společenská témata a současnou literaturu, jakož i to, že teoretické kompetenci nadřazovali ideologii. Jejich

snažení povětšinou bylo – obdobně jako v jiných oblastech společenského života – výrazně anachronické a nezpůsobivé vytvořit inspirativní metodologické projekty. Hlavním rysem jejich prací byla snaha vrátit literární vědu zpět do hranic zjednodušeně chápaného marxismu a opět interpretovat dějiny českého písemnictví jako cestu za vytvořením socialistické literatury, jejímž logickým vyústěním měla být soudobá oficiálně prezentovaná literatura. Tento záměr provázela soustavná snaha udržet v zapomnění jména, práce a myšlenky spisovatelů a badatelů, kteří jejich ideologickým kritériím nevyhovovali.

Důraz na regulaci literárněvědného provozu vedl ke kampaňovitému pojetí oboru. Poté, co ho normalizátoři mocensky ovládli, pořádali reprezentativní konference, které měly demonstrovat rozvoj marxistické metodologie a představovat ideologicky správné hodnocení nedávné i vzdálenější minulosti.

Jednou z prvních takových akcí byla konference Základní problémy marxisticko-leninské literární vědy (Smolenice 1974), která vznikla ze spolupráce slovenských, východoněmeckých a českých badatelů a z československé strany manifestovala rozchod s literární vědou předchozího desetiletí. V následujícím roce pak Ústav pro českou a světovou literaturu a slovenský Literárnovedný ústav uspořádali konferenci, jež měla nově vyložit dějiny české a slovenské poválečné literatury a vyzdvihnout kontinuitu její „pokrokové“, tedy prosocialistické linie (Vývoj české a slovenské literatury v letech 1945–75, Smolenice 1975). Od druhé poloviny desetiletí „kalendářové“ pojetí literární vědy hypertrofovalo: konaly se konference k třicátému výročí února 1948 (Liblice 1978), k šedesátí letům od vzniku KSČ (Smolenice 1980) i ke čtyřicátému výročí osvobození (Dobříš 1985). Značná pozornost byla věnovaná oslavným akcím, které vyzdvihovaly spisovatele a literární kritiky, k nimž se marxistická literární věda výslovně hlásila. Tak se vzdával hold Ivanu Olbrachtovi (Semily 1982), Marii Majerové (Praha 1982), Ladislavu Štollovi (Praha 1982), Juliu Fučíkovi (Praha 1985), Jaroslavu Haškovi (Dobříš 1985), K. H. Máchovi (Dobříš 1986), F. X. Šaldovi (Praha 1987) či Karlu Čapkovi (Dobříš 1988), u příležitosti pětáosmdesátí let od narození byl jako spisovatel dokonce analyzován i Klement Gottwald (Praha 1981). Součástí literárněvědného provozu sedmdesátých a osmdesátých let byly i pravidelně pořádané konference Václavkova Olomouc (založené již v šedesátých letech) a konference spojené s festivalem Bezručova Opava.

Témata pro své práce si protagonisté oficiální literární vědy vybírali zvláště z oblasti současné literatury, respektive z té části české poválečné tvorby, která měla potvrzovat tezi o hodnotách angažované socialistické literatury. V jejich pojetí se stíral přístup vědecký a literárněkritický, nemalá část jejich publikačních aktivit měla podobu časopiseckých článků, recenzí či doslovů, z nichž pak byly sekundárně skládány i knižní publikace. Záměr od základu revidovat literární paměť české společnosti vedl normalizátory k velkému zájmu o školní učebnice a čítanky, snaha vyzdvihnout pozitivní příklady pak k produkci monografií „pokrokových“ spisovatelů.

Takto vznikly např. monografie Julia Fučíka (Vladimír Dostál: *Opona se zvedá*, 1973; *Směr Wolker*, 1975; Hana Hrzalová: *Julius Fučík*, 1973; přeprac. 1975), Jana Kozáka, Bohumila Říhy (Hana Hrzalová: *Jan Kozák*, 1977; *Bohumil Říha*, 1981), Viléma Závady, Ivana Skály, Jana Otčenáška (Vítězslav Ržounek: *Vilém Závada aneb O smyslu poezie*, 1978; *Ivan Skála*, 1980; *Jan Otčenášek*, 1985), Václava Kaplického (Jaromíra Nejedlá: *Václav Kaplický*, 1975), Marie Majerové (Jaromíra Nejedlá: *Marie Majerová*, 1986), Jaroslava Haška (Jiří Hájek: *Jaroslav Hašek*, 1983; přeprac. 1982), Jaroslava Kratochvíla, E. E. Kische (Radko Pytlík: *Jaroslav Kratochvíl*, 1980; *Pražská dobrodružství E. E. Kische*, 1985), Vítězslava Nezvala, Vladislava Vančury, Zdeňka Nejedlého, Josefa Kainara, Miroslava Floriana, Jana Pilaře (Milan Blahynka: *Vítězslav Nezval*, 1981; *Vladislav Vančura*, 1978; *Zdeněk Nejedlý*, 1979; *Člověk Kainar*, 1983; *Miroslav Florian*, 1980; *Jan Pilař*, 1984), Josefa Rybáka (Jaroslav Voráček: *Josef Rybák*, 1975) a další. Z této řady kvalitou vystupuje monografie o Jaroslavu Haškovi *Toulavé house* (1971; přeprac. 1982), v níž Radko Pytlík navázal na předchozí spolupráci s Milanem Jankovičem.

Ústřední postavou normalizační literární vědy se stal VÍTEZSLAV RŽOUNEK. Byl hlavním propagátorem teze o soudobém rozkvětu socialistické literatury, jež byla v předchozí dekádě ohrožena odklonem od realismu a falešnými představami o svobodě, umění a jeho úloze ve společnosti (*Proti proudu*, 1974). Prezentoval se nejen soubory časopiseckých statí (*Realismus a soudobá próza*, 1973; *Řád socialistické tvorby*, 1977), ale i pokusy o obecnější formulace svých ideových východisek. Ve studiích *Tajemství krásna* (1974) a *Tajemství básnického tvaru* (1980) osvětloval základní estetické a metodologické otázky ideologickou interpretací pojmů „metoda“, „obraznost“ a zejména „stranickost“. Jeho přístup názorně ilustruje publikace (původně vysokoškolská skripta z roku 1982) *Nástin poválečné české literatury 1945–1980* (1984), která měla charakter příručky normativně vymezující, kdo a co patří či nepatří do české literatury.

Podobná výkladová perspektiva byla přítomna v pracích dalších autorů, například Hany Hrzalové (*Spoluvtvářet skutečnost*, 1976; *Proměny české prózy*, 1985) či Jaromíry Nejedlé, jež se vedle problematiky současné literatury (*O literaturu vpravdě současnou*, 1986) věnovala novější české sociální próze, jež poněkud sporně chápala jako nový žánrový typ balady (*Balada a moderní epika*, 1975). Preferovaným tematickým okruhem, k němuž se pravidelně vraceli všichni aktéři normalizace, byla meziválečná marxistická kritika. Jí se věnoval mimo jiné Vladimír Dostál v knihách *Iskrivý talent* (Bratislava 1972), *Směr Wolker* (1975) a *V tomto znamení* (1975), Václav Pekárek v souboru *Díla a osobnosti* (1977), Jaromír Dvořák v knize *Zdeněk Nejedlý a nová česká literatura* (1978), Jiří Hájek ve studiích *Boje o realismus* (1979), Štěpán Vlašín v monografii *Bedřich Václavek* (1979) či Milan Zeman v práci *O marxistickou syntézu. Václavkova cesta z „teorie v rozpacích“* (1983). Z mladších autorů se této problematice věnoval zejména Josef Peterka (*Principy a tendence*, 1981; *Metamorfózy tradice*, 1985).

Souborem manifestů a dokumentů k problematice socialistického realismu byla edice *Prameny. Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře* (1978). Štěpán a Drahomíra Vlašínovi ji vydali jako torzo z původně plánovaného čtvrtého svazku souboru Avantgarda známá a neznámá, jenž měl obsahovat i materiály týkající se surrealismu, ale na počátku sedmdesátých let již nesměl vyjít.

Normalizátoři se ve sféře literatury snažili z paměti společnosti vymazat vše, co bylo v jejich terminologii spjato s „krizovým vývojem ve straně a společnosti“; podobně zacházeli i se spirituálně orientovanou linií české literatury. Mezi přijatelná literárněvědná témata pak byla s větší či menší ochotou počítána nejen kdysi odmítaná meziválečná levicová avantgarda, ale i ti „buržoazní spisovatelé“, jejichž humanismus bylo možné interpretačně přizpůsobit pro přítomný socialismus (například převážná část díla Karla Čapka). Takto se orientoval zejména FRANTIŠEK BURIÁNEK v sérii monografií věnovaných významným osobnostem (např. *Karel Čapek*, 1978; *Fráňa Šrámek*, 1976) i v přehledových příručkách (např. *Dějiny české literatury v první polovině 20. století*, 1973; přeprac. s tit. *Česká literatura první poloviny 20. století*, 1981, 1988).

Normalizační postoje k avantgardě formuloval zejména historik a kritik Milan Blahynka, který ji vykládal v rámci své teze o „literárním pozemšťanství“ (→ s. 173, pododd. *Úsilí o vytvoření „pozitivního programu“*).

Přes množství sond do problematiky literatury dvacátého století narážela normalizační literární historie na řadu sebeomezení a tabu, které jí znemožňovaly podat celistvý, nezfalšovaný obraz minulosti. Symbolickým výrazem těchto limitů byla marná snaha dokončit tzv. akademické Dějiny české literatury. Čtvrtý díl tohoto reprezentativního literárněhistorického přehledu sice byl koncem šedesátých let dopsaný a již odevzdaný do tisku (hl. red. Zdeněk Pešat, Eva Strohsová), avšak zůstával nevydán (knižně vyšel až v roce 1995). Náhradním řešením měl být „mezisvazek“ věnovaný literatuře přelomu 19. a 20. století, jenž měl vzniknout pod redakcí Miloše Pohorského, Radka Pytlíka a Pavla Vašáka. Bez koncepčního vedení se ovšem výstupem tohoto projektu staly dílčí, navzájem nesoudržné studie, které později vyšly v rámci skript *Česká literatura na předělu století* (ed. Jaroslava Janáčková, 1991).

■ Literární věda mimo politickou objednávku

Důraz na přítomnost a nedávnou minulost odsunul mimo dohled normalizátorů problematiku literatury starších období a 19. století. Relativní nezájem stranických orgánů se promítl do výzkumu starší české literatury dvojím způsobem. Na jedné straně sice umožnil, alespoň v porovnání s ožehavějšími tématy, svobodnější bádání, na straně druhé to však vedlo k nedostatečnému personálnímu zajištění oboru na vysokých školách i ve vědeckých ústavech.

Na sklonku normalizace proto vyvstávaly obavy o jeho budoucnost, zvláště vzhledem k nepočetnému vědeckému dorostu.

Po celé dvacetiletí závisely výsledky výzkumu převážně na starší a střední badatelské generaci, zatímco vědecky schopní mladí zájemci se objevovali, i vzhledem k odborné náročnosti a malé lukrativnosti oboru, sporadicky. Nebezpečí plynoucí ze slabé generační obměny umocnila emigrace Františka Svejkovského, politicky vynucené mlčení Jiřího Daňhelky a stárnutí i smrt předních vědeckých osobností. Během normalizační éry postupně zemřeli Antonín Škarka (1972), Oldřich Králík (1975), Zdeněk Kalista (1982), J. B. Čapek (1982), Zdeňka Tichá (1984), Miloslav Šváb (1986), Václav Černý (1987) a Josef Hrabák (1987), přičemž Kalista a Černý publikovali během normalizace téměř výhradně v zahraničí. Uzavřelo se též rozsáhlé dílo klasických filologů, významných editorů a překladatelů Bohumila Ryby (1980) a Jaroslava Ludvíkovského (1984).

Určité pozitivum bylo možné spatřovat v zájmu knižních nakladatelství o vydávání stěžejních i méně známých středověkých a raněnovověkých textů – nakladatelská vstřícnost pramenila z nutnosti nahradit nedostatečnou nabídku titulů současných. Proto byly preferovány čtenářské edice, nikoli kritická vydání s rozsáhlým poznámkovým aparátem. Ta zůstávala výsadou nakladatelství Academia, do jejíž gesce nadále náleželo vydávání velkých řad.

V letech 1972–88 vyšlo pět svazků řady *Magistri Iohannis Hus Opera omnia* (Passio Domini nostri Iesu Cristi, 1973; Výklady, 1975; Postilla adumbrata, 1975; Drobné spisy české, 1985; Leccionarium bipartitum. Pars hiemalis, 1988), latinské zásluhou Anežky Vidmanové a Bohumila Ryby, české péčí Jiřího Daňhelky, jehož jméno však z politických důvodů nebylo uvedeno. Rychleji postupovalo zpřístupňování Komenského spisů (edice *Johannis Amos Comenii Opera omnia*); v letech 1970–89 vyšlo dvanáct svazků, na kterých se vedle zkušených badatelů začali podílet i příslušníci mladších generací. Nejvýznamnější edice starých děl vydávalo nakladatelství Academia v řadě *Texty a studie k dějinám českého jazyka a literatury*. Ve dvou svazcích se uskutečnilo kritické vydání textu a veškerého textového materiálu *Staročeské kroniky tak řečeného Dalimila* (edd. Jiří Daňhelka, Karel Hádek, Bohuslav Havránek, Naděžda Kvitková, 1988); třetí svazek zahrnující historický komentář Marie Bláhové a rejstřík vyšel až v roce 1995. Kritickou edici nejstaršího českého biblického překladu pod názvem *Staročeská bible drážďanská a olomoucká* připravoval Vladimír Kyas, čímž zúročil celoživotní badatelské úsilí. V letech 1981–88 vyšly tři díly (I. Evangelia; II. Epištoly, Skutky apoštolů, Apokalypsa; III. Genesis – Ezdráš), na zbývajících dvou (IV. Tobiaš – Sirachovec; V. proroci a knihy Makabejské) začal editor pracovat.

Z nakladatelství orientovaných na širokou kulturní obec se starší literatuře (a nejen české) nejsystematičtěji věnoval Odeon. Mezi jeho redaktory přibyl v roce 1976 Jan Lehár, který se profiloval jako vynikající znalec středověké

a raněnovověké problematiky. Jeho zásluhou se ve spolupráci s kvalifikovanými editory (Eduard Petřů, Jaroslav Kolár, Milada Nedvěďová, Amedeo Molnár, Noemi Rejchrtová) podařilo v knižnicích Živá díla minulosti a Světová četba vydat řadu zajímavých titulů a přispět k zformování nového pohledu na českou literaturu starší a střední doby.

Ediční činnost úzce souvisela se základním výzkumem, ať již v podobě soupisů, či monografických studií. Z velkých soupisových prací, zahájených v předchozích desetiletích, byla dokončena pětidílná *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*, jejíž poslední svazek vyšel roku 1982. Pod redakcí hlavních autorů Josefa Hejnice a Jana Martínka, kteří navázali na zakladatelský počín Antonína Truhláře a Karla Hrdiny, obsáhla tisíce hesel o latinsky píšících autorech, od efemérních příležitostných básníků až ke stěžejním zjevům. Množstvím údajů, jež soustředila, vytvořila zároveň předpoklady pro další bádání orientované literárněvědně nebo sociologicky (sociální složení předbělohorské inteligence). Naproti tomu již v předchozím období ustaly práce na *Soupisu pramenů k dějinám staršího českého písemnictví*, z něhož Pavel Spunar vytěžil dílčí příspěvky o jednotlivých autorech (např. Mikulášovi z Pelhřimova, zvaném Biskupec), soupis literární činnosti utrakvistů doby poděbradské a jagellonské (in *Acta reformationem Bohemicam illustrantia. Příspěvky k dějinám utrakvismu*, 1978) i první díl publikace *Repertorium auctorum Bohemorum proventum idearum post universitatem Pragensem conditam illustrans*, vydaný roku 1985 příznačně v Polsku a zahrnující osobnosti působící na území Čech a Moravy v letech 1348–1419.

V normalizačním dvacetiletí nevzniklo žádné velké dílo, které by na základě základního výzkumu synteticky vyložilo starší českou literaturu od jejích počátků až na sklonek barokního období. Pokud se stručné syntézy objevily, měly víceméně charakter skript či rozšířených školských přehledů, doplněných ukázkami z dobové tvorby a pouze částečně modifikujícími koncepci prvního svazku tzv. akademických Dějin (Zdeňka Tichá: *Cesta starší české literatury*, 1984). Výsledkem stále důrazněji se hlásících interdisciplinárních trendů bylo zakomponování literárního procesu do celkových proměn duchovního klimatu ve výpravné knize Pavla Spunara *Kultura českého středověku* (1987), v níž autor propojil své literárněvědné, klasickofilologické a umělecko-historické školení.

Absence syntézy tkvěla v samotném stavu bádání o starší české literatuře. Základní výzkum se v přirozené reakci na marxistické pojetí, příliš těsně spojující literární tvorbu se sociálními podmínkami, i v návaznosti na metodologické podněty živé v šedesátých letech, soustředil na dílčí analýzy a monografické studie s cílem objasnit problémy a texty dosud nepovědomé či opomíjené, respektive hlouběji interpretovat díla známá.

Tuto tendenci ještě násobil zřetelný posun k interdisciplinárnímu zkoumání středověké a raněnovověké kultury, patrný zvláště ve Francii i Itálii. České

prostředí vcelku příznivě přijalo sémiotické postupy, umožňující přesněji analyzovat jazyk středověkých textů a jejich vzájemně propojené významové roviny. V domácích podmínkách se o nových trendech diskutovalo už od přelomu šedesátých a sedmdesátých let v Odborné skupině pro medievalistiku při Jednotě klasických filologů ČSAV, jejíž pravidelné akce patřily až do listopadu 1989 k událostem přesahujícím svým významem rámec čistě vědeckého setkávání. Obdobnou roli sehrávala mezioborová sympozia, konaná příznačně mimo Prahu, ať již zaměřená na pozdní středověk a nahrazující zaniklé Symposium Pragense (Husitský Tábor se stejnojmenným sborníkem), nebo na raný novověk (každoroční uherskobrodská sympozia spjatá s časopisem *Studia Comeniana et historica*).

Inspirativní a inspirující byly i překlady celosvětově uznávaných sovětských badatelů: Jaroslav Kolár přeložil Bachtinovu knihu François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance (1975), dílo Arona Gureviče Kategorie středověké kultury (1978) i práci Dmitrije Lichačeva a Alexandra Pančenka Smích staré Rusi (1984), zatímco západní produkce byla ve vědeckých knihovnách dostupná jen zčásti.

Z interdisciplinárně pojatých publikací dosáhla značného ohlasu kolektivní práce *Antika a česká kultura* (1978), zachycující rozměrné téma od počátků českého státu až do 20. století s těžištěm ve středověké a raněnovověké literární tvorbě. Takto pojatý týmový projekt byl však výjimkou. Většina badatelů volila cestu monografií a dílčích studií.

Posmrtně vydanou knihou *Kosmova kronika a předchozí tradice* (1976) se uzavřelo životní dílo OLDŘICHA KRÁLÍKA. Shodou okolností se ve stejné době podařilo prokázat pravost tzv. Kristiánovy legendy, již Králík správně kladl do posledních let 10. věku. Více než dvě století trvající diskusi fakticky ukončilo zrcadlové vydání latinského textu a novočeského překladu legendy s poznámkami i komentářem editora Jaroslava Ludvíkovského (*Kristiánova legenda*, 1978) a studie historika Dušana Třeštíka *Deset tezí o Kristiánově legendě* (in *Folia historica Bohemica* 2, 1980). Vyřešení kristiánovské otázky bylo i vítězstvím striktně vědeckého principu nad ideologickými kritérii, jež na počátku normalizace stály v pozadí snah zpochybnit pravost legendy a prokázat její pozdní původ.

Po skonu Oldřicha Králíka a Antonína Škarky, jenž se v posledním období života zabýval dílem J. A. Komenského, se při výzkumu starší literatury prosadila generace badatelů, narozených ve dvacátých a třicátých letech. EMIL PRAŽÁK pokračoval v odhalování akrostichů, které pomáhaly určit autorství (potvrdil starší domněnky o tábořském knězi Janu Čapkovi jako tvůrci husitského chorálu *Ktož jsú boží bojovníci*), dobu a okolnosti vzniku některých prací, případně otevřít prostor jejich nové interpretaci (píseň *Slóvce M*), stále více se však věnoval textům spjatým s kultem svatého Václava, zejména písni

Svatý Václave. Jeho cenné příspěvky však nepřerostly v ucelenou monografii (výbor z Pražákových studií vyšel pod názvem *Stati o české středověké literatuře* až roku 1996).

Totéž platí o JAROSLAVU KOLÁROVI, jehož četné a podnětné stati úzce souvisely s rozsáhlou činností editorskou (například studie o staročeských prózách 14. století, o Hájkově Kronice české, o životě a díle Marka Bydžovského z Florentina, jehož historické zápisky objeveně zpřístupnil ve výboru *Svět za tři českých králů*, 1987). Kolár po celé dvacetiletí rozvíjel i teoretické a metodologické aspekty výzkumu orientovaného ke „kontextové interpretaci“ literárních textů.

S olomouckým prostředím spjatý EDUARD PETRŮ se vedle analytických studií zaměřených k problematice renesančního humanismu a baroka soustředil též na popularizaci literární medievalistiky. Učinil tak v knize *Zašifovaná skutečnost* (1972), v níž vyložil způsob alegorického zobrazování, problematiku určování autorství i estetické zásady, jimiž se středověké dílo řídí. Diskutabilněji je pojatá práce *Vzrušující skutečnost* (1984), kde autor aplikoval na středověkou a raněnovověkou literaturu pojmy „fiction“ a „non fiction“, přičemž fantaskní texty označil jako „mythology fiction“ a pro historickou a cestopisnou prózu reflektující realitu použil dobový termín „theatrum universitatis rerum“.

MILAN KOPECKÝ, v letech 1976–90 vedoucí Katedry české a slovenské literatury a literární vědy na filozofické fakultě brněnské univerzity, představil své zásadní studie v knize *Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory* (1979), stejnému časovému úseku se věnoval i v populárně pojaté publikaci *Český humanismus* (1988). Jeho univerzitní povinnosti daly vzniknout užitečným učebnicím (*Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků*, 1978) a skriptům. Starší dramatickou tvorbu Kopecký zpřístupňoval též edičně (*České humanistické drama*, 1986). Kromě literatury českého humanismu se věnoval i literárnímu baroku.

Studium baroka zaujalo na sklonku šedesátých let také ZDEŇKU TICHOU. Na základě obsahových, stylistických a metrických analýz se zprvu zabývala poměrem Zdoroslavíčka Felixe Kadlinského k jeho předloze, dílu německého básníka Friedricha von Spee. Těsné vztahy vyšší, tzv. oficiální literatury, a pololidové i lidové tvorby a jejich prolínání sledovala Tichá v publikaci *Česká poezie 17. a 18. století* (1974). Vlastní představu o mezioborovém přístupu k fenoménu českého literárního baroka podala v monografii *Adam Václav Michna z Otradovic* (1976), zveřejněné až osm let po německy vydané knize Škarkově (*Das dichterische Werk*). Pro následný výzkum baroka měla podnětný význam první část práce ALEXANDRA STICHA (pod jménem Miroslav Toušek) *Tři studie o českém baroku I. K Jiráskovu pojetí českého baroka* (in *Wiener Slawistischer Almanach* 1981, sv. 8). Autor v ní propojil literárněvědné, historické i jazykovědné poznatky a příkladně uplatnil sémiotickou analýzu svatováclavských motivů. Výsledkem byl objevený pohled na Jiráskův vztah k baroku i na baroko samotné.

V souvislosti s ediční prací se rozvíjel také výzkum latinsky psané literatury české proveniencie. Řadu studií, zvláště ve vztahu k Husovi, publikovala ANEŽKA VIDMANOVÁ (například shrnutí diskuse kolem autorství spisu *Orthographia Bohemica*). JANA NECHUTOVÁ se zabývala díly Husových předchůdců, vrstevníků i žáků, ať již z řad jeho přívrženců (Oldřich ze Znojma, Mikuláš z Drážďan), nebo odpůrců (kartuzián Štěpán z Dolan). Německé středověké a raněnovověké písemnictví vzniklé na teritoriu českých zemí se stalo badatelskou doménou Václava Boka, dále též Leopolda Zatočila a Emila Skály.

Tendence k mezioborovosti způsobila, že do sféry bádání o starší české literatuře zasahovali i historikové obecných dějin, zvláště pokud měli múzické cítění a česky, latinsky i německy psané texty tvořily nedílnou součást jejich pramenné základny. Evangelický církevní historik Amedeo Molnár a jeho spolupracovnice Noemi Rejchrtová se tak prosadili nejen jako editoři prací Mikuláše z Pelhřimova, Jana Bechyňky, Prokopa z Jindřichova Hradce či Václava Budovce z Budova, ale také jako zasvěcení znalci literárních procesů. Klíčové pojednání o fenoménu renesance a humanismu v českých zemích na přelomu 15.–16. století se zvláštním zřetelem k literatuře napsal historik Josef Macek (*Hlavní problémy renesance v Čechách a na Moravě*, čas. *Studia Comeniana et historica* 1988, č. 35).

V polovině osmdesátých let se začala v oblasti výzkumu starší české literatury uplatňovat i mladá generace badatelů, narozených již po druhé světové válce. Jako nejvýraznější osobnost se profiloval JAN LEHÁR, žák Oldřicha Králíka, Antonína Škarky a Eduarda Petru. I jako nakladatelský redaktor si našel čas, aby nově, poučen podněty francouzské, italské i německé literární medievalistiky, nahlédl nejstarší vrstvu česky psané epiky, která na přelomu 13.–14. století ustavila (se zhruba stopadesátiletým zpožděním v porovnání s Francií) „skutečnou národní literaturu, literaturu, která má vnitřní řád a vývojovou dynamiku“. Lehár tak učinil v sérii studií, záhy koncepčně propojených v publikaci *Nejstarší česká epika* (1983). Sociokulturní zřetel jej vedl k závěru, že zkoumaná díla byla sice určena šlechtě, ale jejími autory byli klerikové v dvorských službách. Počátky česky psané literatury stojí tudíž na rozhraní dvou světů, církevního a laického, osobitě však směřují, ať už v opozici vůči kulturním trendům přicházejícím ze západní Evropy (Dalimilova kronika), nebo „v opožděném souzvuku s nimi“ (Alexandreida a veršované legendy), k rytířsko-kurtoazní koncepci života a vypovídají nejen o mentalitě autorů, nýbrž především adresátů. Od roku 1982 začal Lehár se soustředěným výzkumem české středověké lyriky. Své poznatky zveřejnil před rokem 1989 v několika studiích, v kterých odmítl teze Václava Černého o vzniku české milostné lyriky „zkurtoazněním“ lidové písně a o jejím sepětí s lyrikou trubadúřskou. Ucelené shrnutí problematiky spolu s edičním zpřístupněním všech relevantních textů podal v knize *Česká středověká lyrika* (1990).

Problematicke václavsko-ludmilských legend 10.–14. století se spíše z imagologického hlediska věnoval JIŘÍ HOŠNA (*Kníže Václav v obrazu legend*, 1986).



Přebal souboru studií Jana Lehára, 1983

Proměny zobrazení dějinné reality v dějepisných dílech 14.–16. věku zaujaly **PETRA ČORNEJE** (*Tajemství českých kronik*, 1987), pohybujiícího se na hranici obecné historie, avšak zdůrazňujícího literární charakter historiografických textů. V pracích mladší generace se na sklonku osmdesátých let již zřetelně ozývalo echo západoevropské medievalistiky s jejím akcentováním problematiky mentalit a vnímáním literatury jako organické složky duchovní kultury evropského středověku.

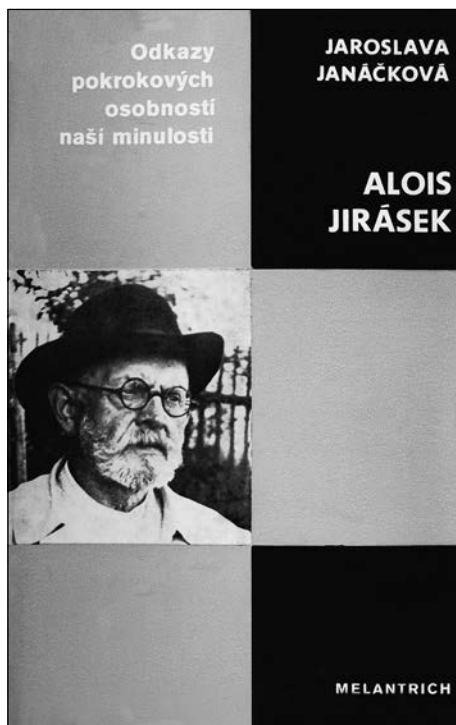
Ediční a badatelskou činnost v oblasti starší české literatury normalizace sice brzdila a limitovala, vědecký výzkum se však v zásadě řídil potřebami oboru, nikoli politickými direktivami. Třecí plochy a konflikty mezi badateli a mluvčími normalizačního režimu sice existo-

valy (projevily se například v politicky motivované recenzi Josefa Haubelta na knihu historiků J. P. Kučery a Jiřího Raka *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře*, 1985), neměly však určující vliv na výběr témat a jejich zpracování. Sám fakt, že se vědecká pozornost soustředila na problematiku literatury 9.–14. století, humanismu a baroka, zatímco zájem o dříve preferované husitství ustoupil do pozadí, je dostatečně výmluvný. Zcela zásadní však byl posun v badatelské optice. Místo tradičního a od 19. století převažujícího vnějšího přístupu, který vykládal a hodnotil starší literaturu především očima moderního člověka, se jednoznačně prosadila tendence vnímat a interpretovat středověké a raněnovověké texty v estetických a ideových souřadnicích doby jejich vzniku.

Již zmíněný požadavek interdisciplinarity se neomezoval jen na zkoumání literatury starších období, ale projevoval se i v pracích věnovaných obdobím novějším, především 19. století. Místem inspirativního střetání různých vědeckých oborů se stala tzv. plzeňská sympozia, věnovaná průzkumu historie, kultury a umění široce pojatého 19. století (od sklonku století osmnáctého do první světové války). Tato pracovní mezioborová konference, pořádaná od roku 1981 u příležitosti hudebního festivalu Smetanovské dny, vznikla z iniciativy muzikologů Marty Ottlové a Milana Pospíšila. Záhy se stala – jak dokládají knižně vydané sborníky – příležitostí pro respektované, víceméně uzavřené jednání

skutečných odborníků mnoha specializací, kteří se setkávali nad tématy typu historické vědomí (1981), město (1982), divadlo (1985), povědomí tradice (1984), průmysl a technika (1985), člověk a příroda (1986), sen a ideál (1987), prameny české moderní kultury (1988) či smích v umění (1989).

V oblasti zkoumání české literatury devatenáctého století více než v jiných oblastech přetrvávala metodologická inspirace Felixe Vodičky, jež však s ohledem na faktické zavržení jeho knih nebyla otevřeně přiznávána. Některé prvky jeho metodologického konceptu (důraz na studium recepce, vertikální diferenciacie literatury, pojetí konkretizace) ve svých textech soustavně aplikovala i nově rozvíjela JAROSLAVA JANÁČKOVÁ, jež se v sedmdesátých a osmdesátých letech soustředila zejména na dílo Jakuba Arbesa (*Arbesovo romaneto*, 1975; *Jakub Arbes novinář*, 1987) a zejména Aloise Jiráska (*Živé prameny. Vznik Jiráskovy nové kroniky U nás*, 1980; *Svět Jiráskova umění*, 1982). Ve svých studiích a doslovecích naznačovala s pomocí archivních materiálů společenské kontexty, jež ovlivňovaly jednotlivá díla v procesu geneze a recepce (některé z nich soustředila v knize *Stoletou alejí*, 1985). Jistou revizi jejího staršího pohledu na český román konce 19. století představoval soubor analytických studií *Román mezi modernami* (1989), v nichž sledovala slohové proměny české prózy z přelomu 19. a 20. století s ohledem na komunikační status jednotlivých děl. Inspirativnost Vodičkových teoretických konceptů (ale také soudobé polské, komunikačně orientované literární vědy) se zřetelně ukázala zejména v její obsáhlé monografii *Alois Jirásek* (1987). Život a dílo autora, jemuž byla do té doby věnována nespočetná pojednání a jenž se v padesátých letech stal předmětem státní propagandy, Janáčková nahlédla z nových, doposud opomíjených perspektiv. Ve výkladu Jiráskovy umělecké biografie akcentovala roli čtenáře, podnětně uvažovala o spisovatelových strategiích a propojovala interpretaci jednotlivých děl a proměny autorské poetiky s výkladem o relevantním literárním kontextu evropském (zejména francouzském, polském a ruském)



Obálka Miroslava Váši k jiráskovské monografii Jaroslavy Janáčkové, 1987

i domácím. Stranou pak nezůstaly ani některé slohové souvztažnosti se soudobou populární literaturou.

Na Vodičkovu pojetí specifických stránek obrozenského literárního procesu navazoval také VLADIMÍR ŠTĚPÁNEK ve studii *K historickému výkladu obrozenské literatury* (1976), komparativně srovnávající typologii a axiologii procesů v české a západoevropské literatuře třicátých a čtyřicátých let. Svou teorii fázového a asynchronního posunu literárního procesu demonstroval v souboru studií *Z dějin obrozenské literatury* (1988) i v monografii *Karel Hynek Mácha* (1984) a ve studiích věnovaných vývoji českého dramatu a plzeňskému divadlu.

S Vodičkovým pojetím národního obrození se kriticky vyrovnávala RŮŽENA GREBENÍČKOVÁ. Na Počátcích krásné prózy novočeské si cenila přítomnosti komparativního zřetele, jenž sama systematicky uplatňovala. V obsáhlé studii *Středočeské lokality v povídkách spisovatelů před rokem 1848* (in Muzeum a současnost 1985, sv. 8) rekapitulovala Vodičkovy závěry, ocenila podnětnost jeho metody a polemicky zhodnotila jiné soudobé pokusy o uchopení obrozenské kultury (práce Vladimíra Macury, Vladimíra Štěpánka). Následnou analýzou próz Klicperových, Sabinových a dalších pak ukázala na paralely mezi českým obrozením a soudobým evropským estetickým myšlením. Grebeníčková jako jedna z mála publikovala své odborné texty v oficiálně vydávaných sbornících, v zahraničních vědeckých časopisech a současně i v samizdatu (*Máchovské studie*, smz. 1984). Vedle prací o české raněobrozenské kultuře se věnovala i tématům germanistickým a měla zásadní podíl na vydávání a překladech světové literární teorie (výbory z díla Györgyho Lukáče a Waltra Benjamina).

Z kritické návaznosti na Vodičkovu a Štěpánkovo chápání obrozenské literatury vycházelo i *Znamení zrodu* VLADIMÍRA MACURY, jehož vydání v roce 1983 bylo vnímáno jako mimořádná událost. Kniha je souborem statí o jednotlivých aspektech národního obrození tak, jak se projevovaly nejen v literárních a neliterárních textech, ale i v dalších dobových kulturních systémech. Macura v návaznosti na Vodičkovu pojetí preromantismu předložil tezi o synkretickém charakteru českého národního obrození. Ve své práci rozvíjel impulzy kulturní sémiotiky J. M. Lotmana a Tartuské školy a oproti tradičním výkladům, které obrození interpretovaly jako přirozený, zákonitý a nevyhnutelný proces vyrůstající zdola, „z lidu“, zde Macura položil důraz na stvořenost a jistou umělost tohoto procesu, tedy na skutečnost, že národní obrození bylo projevem a výsledkem cílených aktivit zcela konkrétních subjektů a že tyto aktivity spoluutvářely obrozenskou kulturu a ideologii jako jednosměrně zacílený, leč mnohotvárný a strukturovaný znakový systém. Důraz na stvořenost, který Macura nalézal již v samotném procesu jazykového, znakového pojmenovávání a utváření skutečností, mu umožnil nově objevit herní rozměr obrozenecké kultury a organicky do ní začlenit i takové jevy, jako byly dobové literární podvrhy a mystifikace. Jevy, které se dosud zdály nahodilými či okrajovými

kroky, Macura tedy naopak chápal jako příznačné projevy dobového spoluvytváření národního mýtu. Práci se Macurovi podařilo vydat, byla však záhy prohlášena za politicky nevyhovující a autor ji nesměl předložit jako podklad k získání vědecké hodnoty.

Dalším výrazným impulzem k výzkumu literatury devatenáctého století a zejména problematiky romantismu se stalo 150. výročí úmrtí K. H. Máchy. Ve sborníku z dobříšské máchovské konference (*Prostor Máchova díla*, 1986) se mimo jiné prezentovali i romanista Zdeněk Hrbata a anglista Martin Procházka, příslušníci mladší badatelské generace, kteří se českému romantismu z komparativní perspektivy věnovali dlouhodobě.

Hlavním organizátorem konference a editorem sborníku *Prostor Máchova díla* byl PAVEL VAŠÁK, který se již dříve věnoval otázkám Máchova autorství některých textů (*Metody určování autorství*, 1980) a v roce 1981 vydal spolu s Rudolfem Havlem zásadní edici *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, v níž byla podrobně zmapována recepcce básnickova díla až do roku 1858 a edičně zpřístupněny některé doposud neznámé archivní prameny. Ve svých teoretických studiích, inspirovaných zejména systémovou teorií, se Vašák věnoval textologii.

Ještě na počátku normalizace vyšly dvě lexikografické příručky, jež vznikaly na sklonku předchozího desetiletí: *Čeští spisovatelé 19. století* (1971, red. Mojmír Otruba, Květa Homolová), respektive *Čeští spisovatelé z přelomu 19. století a 20. století* (1972, red. Zdeněk Pešat). Mezi spoluautory těchto výkladově pojatých, širší veřejnosti určených slovníků (v roce 1973 vyšly obě knihy v rámci jednoho svazku pod názvem *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století*) patřil i Felix Vodička, jehož jméno nesmělo být v knize uvedeno. Pracovní tým se na protest proti tomuto příkazu rozhodl pro anonymní autorství hesel.

Humoristická a satirická tvorba stála v centru badatelského zájmu JIŘÍHO SKALIČKY, což dokumentuje řada studií i vysokoškolská skripta *Humor a satira v obrozenecké literatuře* (1986) a *Humor a satira v literatuře 2. pol. 19. stol.* (1987). Na olomoucké filozofické fakultě působil rovněž JOSEF GALÍK, který se jako jeden z prvních pokusil ve skriptech *Česká literatura po roce 1945 1, 2* (1985, 1987) o objektivnější přístup k zamlčovaným a kriticky reflektovaným osobnostem (Milan Kundera, Ludvík Vaculík, Josef Škvorecký ad.).

Integrojícím projektem literární historie, která nechtěla přistupovat na normalizační schémata, se pak na počátku sedmdesátých let stal *Lexikon české literatury*. Plán rozsáhlého slovníkového díla vznikl v Ústavu pro českou a světovou literaturu na počátku sedmdesátých let a členy týmu zastřešeného literárním historikem Vladimírem Forstem se stali významní badatelé, kteří v této době měli ztíženou možnost publikování a mohli tedy celou svou kapacitu věnovat projektu, jenž svým rozsahem, koncepcí a kvalitou zpracování vysoce překročil předchozí slovníkové práce.

Lexikon začal vznikat mimo hlavní pozornost normalizátorů, v relativně svobodné atmosféře, přičemž autoři se již při jeho koncipování pokusili vyhnout ideologickým tabu tím, že si pro zařazování hesel stanovili hranici roku 1945. Avšak před vydáním prvního dílu v roce 1985 se ukázalo, že ani toto dílo nemůže vyjít bez cenzurních zásahů. Ředitelka ÚČSL Hana Hrzalová některá hesla upravovala způsobem, který autorům zabránil hesla podepsat, jiná pak nesměla být z jejího rozhodnutí uveřejněna (např. heslo Václava Černého). Přesto bylo již vydání prvního dílu mimořádnou událostí a východiskem pro další díly, které byly dokončeny až po roce 1989. Mezi literární badatele, kteří stáli na počátku projektu Lexikonu a po mnoho let mu jako redaktori obětovali značnou část své pracovní kapacity, patřili vedle Vladimíra Forsta zejména Květa Homolová, Ludmila Lantová, Jiří Opelík, Mojmír Otruba, Zdeněk Pešat, Petr Šisler, Eva Taxová a Zina Trochová, autorsky se na prvním svazku dále podíleli například Přemysl Blažíček, Jaroslav Kolár, Emanuel Macek, Jaroslav Med, Emil Pražák a další. Na sklonku osmdesátých let začali na projektu spolupracovat i příslušníci mladší generace badatelů, kteří práci na něm převzali v dalších desetiletích (Luboš Merhaut).

Mnozí z klíčových spoluautorů Lexikonu české literatury měli v normalizačním dvacetiletím ztížené možnosti samostatné knižní publikace a výsledky svého badatelského zájmu zveřejňovali zejména formou doslovů, případně studií. Jen některým z nich se podařilo publikovat výsledky své práce v samostatné knize. Výbor z kratších statí Zdeňka Pešata vyšel pod titulem *Dialogy s poezií*, (1985), Jaroslav Med vydal monografii *Viktor Dyk* (1988). Zásadní význam měla zejména monografie Jiřího Opelíka *Josef Čapek* (1980), v níž autor docenil literární část Čapkovy umělecké tvorby. Běžné monografické pojednání přesahoval zejména způsob, jímž Opelík Čapkovy rané prózy (psané spolu s bratrem Karlem) začlenil do soudobého literárněhistorického kontextu. Nově zde totiž předložil tezi o existenci české secesní literatury, jejíž jsou podle něj čapkovské juvenilie součástí, a revidoval přitom starší názor Jana Mukařovského, který existenci českého secesního písemnictví popíral. Z monografických textů, jež vznikly v průběhu osmdesátých let v autorském okruhu Lexikonu české literatury, vydány však byly až po listopadu 1989, lze jmenovat práce Přemysla Blažíčka o Haškovi a Holečkovi (*Haškův Švejk*, 1991; *Epičnost a naivita Holečkových „Našich“*, 1992) či monografii Zdeňka Pešata *Jaroslav Seifert* (1991).

Oblast literární teorie byla po odmítnutí strukturalismu zcela destruována, přesto se však postupně utvořila skupina badatelů, kteří se v osmdesátých letech společně snažili teoretické myšlení o literatuře obnovit. V oddělení teorie ÚČSL, které po nuceném odchodu Mukařovského žáků vedl Vladimír Dostál, se postupem času sešla skupina mladších, teoreticky zaměřených literárních vědců, jimž bylo ortodoxně marxistické pojetí literatury cizí. Působili zde teatrolog Václav Königsmark, Vladimír Macura, později se členkou oddělení teorie stala i DANIELA HODROVÁ, přicházející se svou osobitou teorií románu jako sebereflektivního žánru a s typologickou opozicí mezi románem-skutečností a románem-

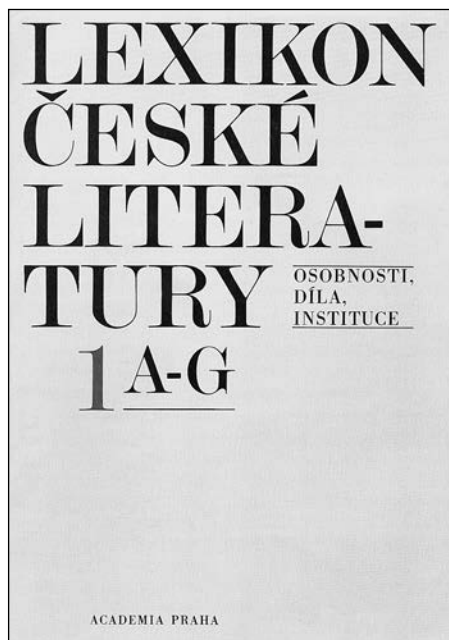
-smyšlenkou (*Hledání románu*, 1989), a Marie Mravcová, soustřeďující se na problematiku realismu, faktu a fikce a intermediality. Tito autoři a autorky tvořili spolu s dalšími (Josef Peterka, Milan Blahynka, Miroslav Procházka, Pavel Vašák aj.) základ autorského týmu, který pod vedením Štěpána Vlašína pracoval na *Slovníku literární teorie* (1977; rozšíř. 1984). Tato příručka ve svém výsledku byla hybridem, jehož kvantitativně menší část představovala hesla provedená v duchu marxistického pojetí literární vědy, zatímco větší část hesel přinášela prakticky použitelný výklad literární estetiky a poetiky. Na redakci tohoto slovníku měla velký, avšak nepřiznaný podíl Jiřina Táborská (v utajované spolupráci s Miroslavem Kačerem) a též Vladimír Macura.

V osmdesátých letech se oddělení teorie ÚČSL proměňovalo. Autoři, kteří se výrazněji exponovali v spisovatelských a kulturně-politických organizacích (Josef Peterka, Vladimír Kolár), zaujali posty v normalizačním Svazu spisovatelů a na jejich místa nastoupila mladší generace odborníků. K Macurovi, Königsmarkovi, Hodrové, Mravcové postupně přibyli Jiří Holý, který se věnoval především Vladislavu Vančurovi a problematice meziválečné avantgardy (*Práce a básnivost*, 1990), Pavel Janoušek, zabývající se českým dramatem (*Rozměry dramatu*, 1989), v druhé polovině desetiletí pak Jiří Trávniček, Alice Jedličková a další. Vznikl tak pracovní tým, který se zaměřil na problematiku historické poetiky (*Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, 1987, podepsáno Milanem Zemanem, redigováno Danielou Hodrovou) a pracoval na několika interpretačně zaměřených projektech, jejichž výstupem byly soubory *Rozumět literatuře* (1986, podepsáno Milanem Zemanem, redigováno Jiřinou Táborskou) a dvoudílný *Slovník světových literárních děl* (1988, red. Vladimír Macura).

V druhé polovině osmdesátých let se tento tým pokusil opět vtáhnout do domácího kontextu i zahraniční literární teorii. V době, kdy nebylo možné vydávat překlady zahraničních teoretických prací, začalo oddělení pod vedením Vladimíra Macury připravovat slovníkovou publikaci *Průvodce po světové literární teorii* (1988, jako hlavní redaktor uveden Milan Zeman), která připomněla nejvýznamnější světové literární teoretiky prostřednictvím komentovaných konceptů jejich stěžejních prací. Strategické důvody přitom nutily k zařazení i takových hesel, která měla učinit publikaci cenzurně přijatelnější, jakož i k explicitnímu vytyčování rozdílu mezi danou teoretickou prací a tím, jak problém vidí marxismus. Přestože dílo vstoupilo do českého literárního života až ve chvíli, kdy obdobná strategie pomalu ztrácela svůj význam, zůstalo ojedinělou prací o zahraniční literární teorii.

■ Pražská škola v exilu po roce 1968

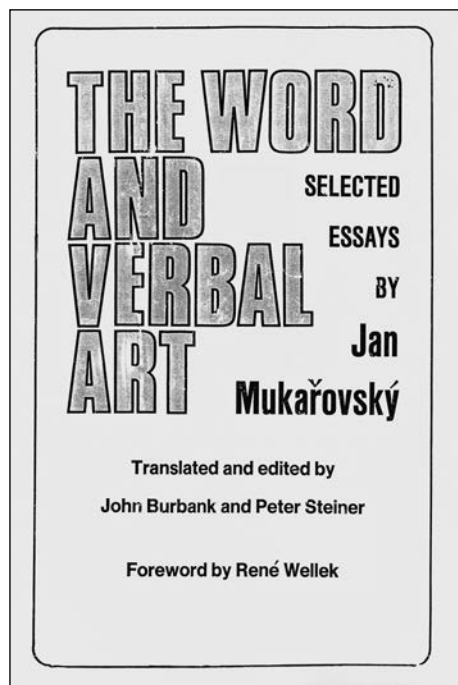
Situace české literární vědy v exilu po roce 1968 byla podstatně ovlivněna skutečností, že do zahraničí odešla řada badatelů, kteří v Československu



Obálky kolektivních prací, na nichž se zásadní měrou podíleli pracovníci Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV

šedesátých let rozvíjeli ideje pražského strukturalismu. Přicházeli do prostředí, kde vládl svobodný intelektuální duch a pluralita metodologických konceptů, které byly v Československu v té době pěstovány jen velmi málo nebo byly zcela neznámé. Právě v konfrontaci s nimi si tito badatelé uvědomili podnětnost strukturalismu Pražské školy, jeho další možnosti, ale i určité limity. V mnoha ohledech proto svůj výzkum dále rozvíjeli v komunikaci například s francouzským strukturalismem, moderní sémiotikou, recepční estetikou, analytickou filozofií, moderní logikou a podobně. Různost těchto proudů a vlivů se podstatně odrazila i v podobách a ve směřování jejich vlastních literárněteoretických úvah, které nejednou vyústily v naprosto originální rozvinutí a překročení původních motivů strukturalistického studia poetiky, sémiotiky a estetiky literárního díla.

Nemalý vliv na propagaci českého strukturalismu v zahraničí rovněž mělo vydávání řady překladů a výborů z prací Jana Mukařovského a Felixe Vodičky. Již v průběhu šedesátých let vyšly výbory P. L. Garvina *A Prague School Reader on Esthetics. Literary Structure and Style* (Washington 1964) či Josefa Vachka *A Prague School Reader in Linguistics* (Bloomington 1964). V následujících letech měly značný význam antologie Ladislava Matějky a I. R. Titunika *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (Cambridge 1976), Petera Steinera a Johna Burbanka *The Word and Verbal Art* (New Haven 1977), *Structure, Sign and Function. Selected Essays by Jan Mukařovský* (New Haven 1978), *The Prague School. Selected Writings. 1929–1946* (Austin 1982) a další. Německy pak vyšly výbory z Mukařovského staří *Kapitel aus der Poetik* (Frankfurt nad Mohanem 1967; *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt nad Mohanem 1971, obojí překlad Walter Schamschula), *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik* (Mnichov 1974, ed. Květoslav Chvatík, překlad Herbert Grönebaum a Gisela Riffová), *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik* (Tübingen 1986, ed. a překlad Holger Siegel), *Die Struktur der literarischen Entwicklung* Felixe Vodičky (Mnichov 1976) atd. Vedle těchto souborů vznikaly konferenční sborníky, zvláštní čísla časopisů, festschriftы atd., jejichž přispěvatelé propagovali



Obálka amerického výboru z prací Jana Mukařovského, 1977

a nově rozvíjeli podněty pražského strukturalismu. Na samém počátku sedmdesátých let vyšlo zvláštní číslo časopisu *Poetics* věnované Janu Mukařovskému k osmdesátým narozeninám (*To Honour Jan Mukařovský*, 1972), dále pak sborník vydaný k padesátému výročí Pražského lingvistického kroužku *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle* (ed. Ladislav Matějka, Ann Arbor 1976), sborník z mezinárodní konference o sémiotice a umění konaný na Michiganské univerzitě v roce 1978 *The Sign. Semiotics around the World* (edd. Ladislav Matějka, Peter Steiner, R. W. Bailey; Ann Arbor 1978), sborník věnovaný památce Felixe Vodičky *The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička* (edd. Peter Steiner, Miroslav Červenka, Ronald Vroon; Amsterdam 1982), sborník vydaný k výročí Ladislava Matějky *Language and Literary Tudory. In Honor of Ladislav Matejka* (edd. B. A. Stolz, I. R. Titunik, Lubomír Doležel; Ann Arbor 1984) atd.

Výraznou postavou posrpnové exilové literární vědy byl lingvista a literární teoretik LUBOMÍR DOLEŽEL. Od roku 1968 působil nejdříve jako hostující, poté řádný profesor českého jazyka a literatury (od roku 1982 i jako řádný profesor srovnávací literatury) na univerzitě v Torontu, kde se podílel na založení bohemistiky v Oddělení slovanských jazyků a literatur. Jako hostující profesor přednášel na řadě univerzit v Evropě a Spojených státech (zde poprvé pobýval již v letech 1965–68, kdy přijal pozvání Ladislava Matějky vyučovat na Michiganské univerzitě v Ann Arboru).

Doležel v exilu navázal na svou starší práci O stylu moderní české prózy. Výstavba textu z roku 1960, v níž využil stylistické výzkumy Pražské školy, podrobněji se však zaměřil na styl promluvy a stylistiku promluvových typů. V roce 1973 vydal knihu *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto 1973; české vydání s titulem *Narativní způsoby v české literatuře* z roku 1993 je spíše než překladem původního kanadského vydání její novou verzí upravenou s ohledem na teorii fikčních světů), v níž se naplno projevil jeho postupný odklon od stylistiky směrem k naratologii, respektive k analýzám narativních způsobů fikčního diskurzu. V kapitolách věnovaných vybraným dílům české

literatury se rámcem Doleželových analýz stala problematika vypravěče a jeho postavení v próze. Všimá si toho, jakým způsobem v narativním vyprávění narůstá úloha vypravěče a jak ve vývoji literární struktury dochází k postupné subjektivizaci.

K dalšímu posunu v jeho teoretickém zaměření došlo v polovině sedmdesátých let, po setkání s tzv. analytickou filozofií (G. H. von Wright) a teorií možných světů,

AMSTERODAMSKÉ nakladatelství J. Benjamins vydalo koncem uplynulého roku obsáhlý sborník „Struktura literárního vývoje“ na paměť člena korespondenta ČSAV prof. Felixe Vodičky. Do sborníku přispělo 26 českých a zahraničních badatelů z oboru estetiky, literární teorie a slovan-
ských literatur.

Zpráva o vydání sborníku *The Structure of the Literary Process* na paměť Felixe Vodičky, *Lidová demokracie* 18. 2. 1983, rubrika Krátce z kulturního světa

respektive s filozoficko-logickou koncepcí Saula Kripkeho. Systematické rozvedení těchto problémů vedlo Doležela k vypracování ucelené koncepce narativní sémantiky, kterou opřel o teorii možných světů a představil jako alternativu k mimetickému přístupu k literatuře. V trojici studií publikovaných časopisecky v roce 1976 (*Narrative Semantics*, „Die Hundeblyme“ or *Poetic Narrative*, *Narrative Modalities*) a v textech souborně vydaných pod názvem *Essays in Structural Poetics and Narrative Semantics* (Toronto 1979) propojil studium tematické a motivické výstavby literárního díla („narativní mikrostruktury“) s analýzou vlastního světa díla („narativní makrostruktury“), který nazývá „narativní“ či „fikční svět“. Doleželovy výzkumy dějin strukturální poetiky od Aristotela po Pražskou školu vyústily v práci *Occidental Poetics. Tradition and Progress* (Lincoln and London 1990, česky *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*, 2000). Završení jeho badatelského snažení představuje práce *Heterocosmica* (Baltimore 1998; česky 2003).

Poněkud jinou podobu a tendence Pražské školy představuje dílo estetika a literárního teoretika KVĚTOSLAVA CHVATÍKA. Po nuceném odchodu z Filozofického ústavu ČSAV v roce 1970 pracoval jako bibliograf v knihovně Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, na počátku osmdesátých let pak získal politický azyl ve Spolkové republice Německo, kde od roku 1982 působil na univerzitách v Kostnici a Mnichově (a také v rakouském Klagenfurtu). Svá bádání v oblasti dějin umění, poetiky a estetiky rozvíjel v rámci pracovní skupiny Fachgruppe Literaturwissenschaft Universität Konstanz. Zde se zabýval jednak dějinami a teorií českého strukturalismu, jednak promýšlel vztah strukturalismu a hermeneutiky. Právě sémiotické koncepce Pražské školy, jež Chvatík v německém prostředí propagoval, byly kostnickými badateli vnímány jako inspirativní (významná byla zejména práce *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie*



Lubomír Doležel
jako hostující
profesor
na Amsterdamské
univerzitě,
květen 1976

und Geschichte z roku 1981, v níž Chvatík s ohledem na širší kulturně-dějinný kontext zmapoval vznik a vývoj strukturální metody).

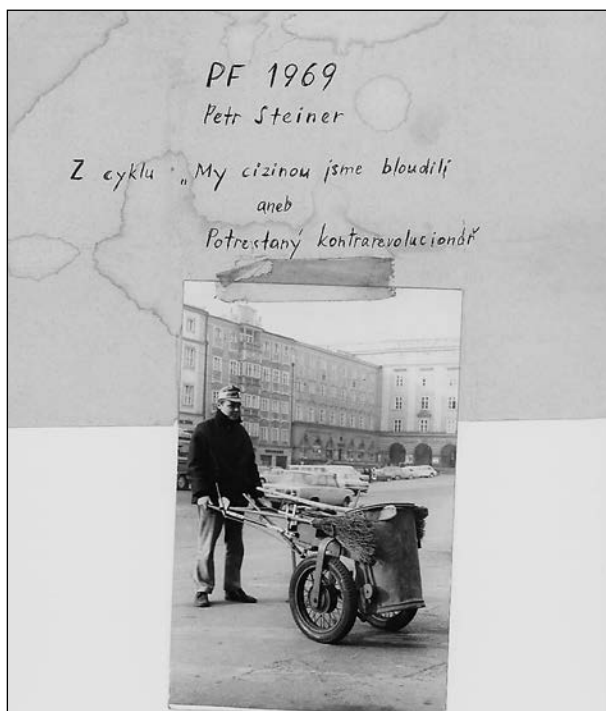
Domýšlení strukturalismu v jeho filozofických a obecně estetických souvislostech představuje Chvatíkova práce *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturellen Ästhetik und Poetik* (překlad Walter Anuss a Holger Siegel, Frankfurt nad Mohanem 1987; česky *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*, 1996), jež zahrnuje studie, které vznikly koncem sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let. (Chvatíkova tendence dopracovat a uspořádat český estetický strukturalismus v ucelený systém byla završena až v letech devadesátých v práci *Strukturální estetika*, 1994; přeprac. 2001).

Odkaz klasických představitelů Pražské školy v exilovém prostředí bohemistického pracoviště v holandském Amsterdamu kriticky posuzoval a dále rozvíjel literární historik a teoretik MOJMÍR GRYGAR. Na pozvání vedoucího literárního oddělení Amsterdamské univerzity Jana van der Enga zde začal působit od roku 1969, později se rozhodl pro trvalý pobyt. Přednášel o českém strukturalismu a o české literatuře, významnou měrou se zasloužil o to, že v rámci amsterdamské slavistiky získalo bohemistické studium statut hlavního oboru (již od roku 1969). V exilu rozšířil oblast svých zájmů o moderní ruskou literaturu a srovnávací sémiotiku umění. Inicioval založení samostatného časopisu o české literární vědě a literatuře *Journal of Czech Poetics and Literature*, jehož vydávání se nakonec neuskutečnilo. Mezi jeho nejvýznamnější práce pak patří v exilu sestavený a vydaný *Terminologický slovník českého strukturalismu. Obecné pojmy estetiky a teorie umění* (Amsterdam 1985; přeprac. 1999), ve kterém rekonstruoval pojmovou soustavu českého strukturalismu v literární vědě a v souvisejících disciplínách. V komentářích k základním pojmům estetiky, teorie umění a poetiky zvláště Jana Mukařovského sledoval jejich genezi a proměny a dával je do vztahů s celkovým dějinným vývojem strukturální teorie.

Na prosazování poetiky a estetiky českého strukturalismu v mezinárodním rámci od poloviny sedmdesátých a zvláště pak v průběhu osmdesátých let se významnou měrou podílely i další osobnosti. Slovák FRANTIŠEK W. GALÁN se v práci *Historic Structures. The Prague School Project 1928–1946* (Austin 1984) zaměřil na důkladné prozkoumání teorie a metodologie Pražské školy a formování jejich základních koncepcí, především systematické teorie literární historie, PETER STEINER se vedle bohaté ediční, překladatelské a pedagogické činnosti na Pennsylvánské univerzitě v Philadelphii věnoval ruskému formalismu. Prací *Russian Formalism. A Metapoetics* (Ithaca 1984) navázal na práci svého učitele Victora Erlicha, autora významné práce *Russian Formalism. History – Doctrine* z roku 1955. Je také autorem řady studií o sémiotice a moderních slovanských literaturách, ve kterých od poloviny osmdesátých let stále častěji využíval i podnětů jiných metodologií (zvláště kontextuálně-interpretačních analýz).

Mezi těmi, kteří se po roce 1968 rozhodli odejít do zahraničí, byl rovněž literární historik a medievalista FRANTIŠEK SVEJKOVSKÝ. Od roku 1970 působil (na doporučení Romana Jakobsona a Dmitrije Čževského) nejprve jako hostující, později (od roku 1971) jako řádný profesor české literatury na Chicagské univerzitě se zaměřením na starší literaturu, teorii literatury a srovnávací literaturu. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let výsledky své vědecké práce publikoval převážně časopisecky nebo se staly součástí kolektivních prací, jako například *Theoretical Poetics in the 20th Century* (in *Current Trends in Linguistics. Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*, The Hague 1974).

Strukturální přístup a metodu sémiotické analýzy ve svých interpretacích zejména moderní hispanoamerické narativní prózy (Alejo Carpentier, J. L. Borges atd.) využíval iberoamerikanista EMIL VOLEK. Od roku 1974 pobýval v exilu v Německé spolkové republice, o dva roky později získal místo na Arizonské státní univerzitě v Tempe, kde od té doby vyučoval španělštinu, literární teorii a moderní a postmoderní literaturu Latinské Ameriky. V knize *Cuatro claves para la modernidad. Análisis semiótico de textos hispánicos. Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante* (Madrid 1984) propojil své literárněvědné, lingvistické a estetické školení spolu s překladatelskou zkušeností. Paralelně se svým hlavním odborným zájmem se od sedmdesátých let zabýval i teoretickými otázkami sémiotiky, strukturalismu a narativní výstavby literárního díla.



Novoročenka
Petera Steinera
po odchodu z ČSSR



Obálka knihy Emila Volka, 1985

Ve svých studiích z osmdesátých let stále více překračoval hranice strukturální metodologie směrem k reflexi postmoderny, poststrukturalismu a dekonstrukce. Výsledkem těchto jeho úvah byla práce *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales* (Madrid 1985), která reagovala na proměny, jež nastaly v metodologii humanitních věd v šedesátých letech.

Překlady, básně, prózu, ale také sémiologicky a strukturálně orientované literárněvědné studie a eseje publikovala v zahraničí od počátku sedmdesátých let SYLVIE RICHTEROVÁ. Od roku 1974 působila na univerzitě La Sapienza v Římě, později jako profesorka českého jazyka a literatury na univerzitách v Padově a ve Viterbu. V průběhu sedmdesátých a osm-

desátých let testovala na vybraných dílech Věry Linhartové, Milana Kundery, Bohumila Hrabala, Vladimíra Holana, Františka Halase, Jana Skácela a dalších možnosti sémiotických a strukturálních analýz, které si již předtím vyzkoušela ve své disertační práci na Prévertově díle. Sedm takovýchto studií se stalo součástí souboru, který nazvala *Slova a ticho*, jenž vyšel v roce 1986 v Mnichově.

Česká literární věda v exilu se ovšem neomezovala výlučně na badatele věnující se bohemistice, estetice či filozofii. Zahrnovala i badatele z jiných oborů, úzce s nimi propojených. V případě MILENY DOLEŽELOVÉ-VELINGEROVÉ, která se věnovala problematice narativní analýzy fikční literatury, se jednalo o sinologii a obecné otázky teorie románu (např. *Typology of Plot Structures in Late Qing Novels* či *Narrative Modes in Late Qing Novels*, in *The Chinese Novel at the Turn of the Century*, Toronto 1980).

K vědecké práci se v sedmdesátých letech vrátil také JIŘÍ VELTRUSKÝ, který do exilu odešel již v roce 1948, ovšem dlouhá léta se pak věnoval problematice odborového hnutí. Pod pseudonymem Pavel Bartoň (nebo Paul Barton) přispíval do exilových časopisů a je i autorem několika historických, sociologických a politologických prací zabývajících se koncentračními a pracovními tábory v Sovětském svazu, pracovním právem v Československu, otázkami studené války a podobně. V sedmdesátých a osmdesátých letech Veltruský publikoval překlady některých svých starších prací – v upravené podobě vyšel například

anglický překlad jeho studie *Drama jako básnické dílo* pod názvem *Drama as Literature* (Lisse 1977). Druhá etapa Veltruského tvorby se ohlásila studií *Some Aspect of the Pictorial Sign* (in *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge 1976), ve které analyzoval aspekty obrazového znaku, a především pak práci *Contribution to the Semiotics of Acting*, zaměřenou na detailní analýzu herectví jako jedné ze složek divadla. Studie je součástí významného sborníku *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle* (Ann Arbor 1976), který uspořádal k padesátému výročí Pražského lingvistického kroužku Ladislav Matějka. Vedle studií věnovaných herectví, loutkovému divadlu a srovnávací sémiotice umění – zvláště *Comparative Semiotics of Art* (Poetics Today 1981, č. 5) – napsal i několik syntetizujících prací o strukturalismu Pražské školy (*The Prague School Theory of Theatre*, 1981). Dějinám pojetí divadla jako znakového systému věnoval studii *La sémiologie du spectacle à la recherche de son passé* (in *Approches de l'opéra*, Paris 1986).

Do okruhu strukturálně orientovaných badatelů patřil i Jindřich Toman, Miloš Sedmidubský a Jan Jiroušek. Kromě germanistických studií se JINDŘICH TOMAN zabýval také formální lingvistikou, kulturní historií, moderní českou literaturou a dějinami Pražského lingvistického kroužku. Na slavistickém pracovišti v Ann Arboru v Michiganu se podílel na vedení publikačních řad *Michigan Slavic Publications: Annual Workshop on Formal Approaches to Slavic Linguistic, Functional Categories in Slavic Syntax* a *The Ann Arbor Meeting*. Jan Jiroušek a Miloš Sedmidubský přednášeli v osmdesátých letech na univerzitě v Mnichově. MILOŠ SEDMIDUBSKÝ se orientoval na problematiku starší české literatury, literárního strukturalismu, na kulturní sémiotiku, otázky literárního vývoje a mytopoetiku (*Die Struktur der tschechischen Lyrik zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zum lyrischen Frühwerk von K. Toman, F. Šrámek und F. Gellner*, Mnichov 1988). JAN JIROUŠEK své úvahy zaměřil na otázky týkající se možností českého strukturalismu a zejména obecné sémiotiky, ale i na problematiku českého dramatu a divadla.

Vedle osobností, jež rozvíjely tradice Pražské školy, se v exilu uplatnili rovněž autoři, kteří dávali přednost jiným metodologickým přístupům. V prostředí Německé spolkové republiky svou literárněhistorickou činnost rozvíjel ANTONÍN MĚŠŤAN, který od roku 1966 působil na univerzitách ve Freiburgu a později i v Heidelbergu. V Měšťanově badatelské orientaci se prolínaly dvě hlavní zájmové oblasti: snaha objasnit otázky týkající se polsko-českých vztahů a realizovat projekt alternativní historie české literatury od národního obrození po současnost. První oblasti se věnoval především v letech sedmdesátých, v práci *Češi, Slováci a Poláci po roce 1945* (Frankfurt nad Mohanem 1975). Práce na otázkách z druhé oblasti ho plně zaměstnávala v osmdesátých letech, kdy byly jejím výsledkem *Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Kolín nad Rýnem – Vídeň 1984). Českou literaturu v ní sledoval v rámci širšího mezinárodního vývoje evropské kultury a literatury a zvláštní



Titulní strana torontského vydání
literárněhistorické příručky
Antonína Měšťana, 1987

pozornost věnoval i vztahům české a německé literatury a kultury. Mírně upravený překlad této faktograficky bohaté práce, který vyšel pod titulem *Česká literatura 1785–1985* (Toronto 1987), byl hojně využíván při výuce bohemistiky v zahraničí.

Literární kritik, překladatel a znalec anglické a americké literatury IGOR HÁJEK vyučoval od počátku sedmdesátých let na univerzitách v severoanglickém Lancasteru a ve skotském Glasgow. V exilu se jeho kritická a pedagogická činnost více zaměřila na literární bohemistiku. Záhy po přesídlení do Velké Británie začal publikovat recenze o české literatuře v řadě prestižních časopisů a týdeníků (např. *The Times*, *Times Literary Supplement*, *Index on Censorship* atd.), kam psal zvláště o literární tvorbě Josefa Škvoreckého, Ivana Klímy a Ludvíka Vaculíka. V obsáhlých syntetických a bohatě faktograficky doložených pracích se orientoval především na zahraniční čtenáře, kterým objas-

ňoval vývoj a proměny českého literárního života po srpnu 1968. Rozsáhlou znalost české literatury uplatnil jako autor či poradce řady slovníkových prací, přičemž zřejmě nejvýznamnější je jeho autorská participace na torontském vydání v samizdatu vytvořeného *Slovníku českých spisovatelů*.

Samostatnou tendencí v zahraniční bohemistice v sedmdesátých a osmdesátých letech byla reflexe vývoje moderního českého dramatu, která se z pohledu zahraniční perspektivy jevila mnohem přehlednější, než tomu bylo v případě prózy. Z tohoto důvodu badatelé Pavel Trenský (*Czech Drama Since World War II*, New York 1978), Markéta Goetz-Stankiewiczová (*The Silenced Theater. Czech Playwrights Without a Stage*, Toronto 1979) či Veronika Ambrosová usilovali o systematické zmapování proměn moderního českého poválečného dramatu a jeho zpracování do podoby syntetických monografií.

Roky 1968 až 1989 tedy nebyly pro českou literární vědu jen obdobím tuhé normalizační represe, ale také paradoxně i etapou, ve které se česká literární věda dále podnětně rozvíjela a dostávala se do širšího povědomí na mezinárodní úrovni. Na jedné straně exiloví literární vědci stále zůstali – ať už ve svých teoretických východiscích, nebo v interpretační praxi – v kontaktu s českým prostředím, na druhé straně byli nuceni se vyrovnat s množstvím literárněvědných směrů a škol v českém prostředí v té době jen málo prosazovaných.

POEZIE

Česká poezie sedmdesátých a osmdesátých let představuje vnitřně velmi diferencovanou a mnohotvárný fenomén. Nástup normalizace znamenal násilný zásah, kterým byla z oficiálního prostoru vyloučena většina tvůrců patřících v předchozím desetiletí k dominantním. Zákaz vydávání postihl jak ty básníky, kteří po sovětské okupaci odešli do emigrace, tak ty, kteří se dostali do konfliktu s mocí a její představou o umění. Tím se naopak otevřel publikační prostor pro básníky prorežimní a pro mladší autory lyrické poezie. Mocenský zásah sice nemohl zapíraným a zakázaným básníkům zabránit v tom, aby organicky nepokračovali v dalším rozvíjení vlastní poetiky, nicméně česká poezie se rozštěpila do několika na sobě nezávislých a nepřilíš spolu komunikujících skupin. Autoři padesátých a šedesátých let, kteří se nyní ocitli v opozici vůči režimu, jakož i autoři hlásící se k provokativní nonkonformitě undergroundu svou velmi různorodou poezii prezentovali především prostřednictvím samizdatových edic, rozvíjejících se naplno od konce sedmdesátých let. V osmdesátých letech se pak samizdatová skupina rozšířila i o debutanty. Možnost prezentovat své verše v knižní podobě zapovídaným básníkům přinesla knižní řada příznačně nazvaná Poezie mimo Domov (PmD), která přinášela texty nejen exilových, ale i doma zakazovaných básníků. V tvorbě však pokračovali i básníci, kteří byli potlačováni již dříve, neboť se v opozici vůči režimu ocitli po roce 1948.

Oficiálně vydávaná poezie se zprvu soustředila na marný pokus o návrat k poetice padesátých let a na politické ódy a pamflety, případně na oslavy života a přírodní lyriku. Postupně se však v jejím rámci vydělila skupina tzv. pětatřicátníků, která i přes jistá omezení navazovala na meziválečný poetismus a na poetiku Skupiny 42. Zacílením její tvorba souzněla s koncepcí tzv. pozemšťanství, které bylo chápáno jako označení pro materialistickou a smyslovou poezii, jež je protikladem tendence ke spekulativnosti a spiritualismu. Dominantní pozici v oficiální poezii zaujali básníci této skupiny v osmdesátých letech. Stali se tak fenoménem, vůči němuž se více či méně vymezovaly různorodé poetiky příslušníků mladší generace, tzv. osamělých běžců, kteří s postupem času sahali po jiných inspiračních zdrojích, včetně těch z šedesátých let. Příležitostí pro nové autory v druhé polovině osmdesátých let se stala nejrůznější veřejná čtení, významným prvkem byla i snaha o rozšíření edic poezie pro debutanty. Nakladatelská praxe ovšem vedla k tomu, že mnoho autorů knižně publikovalo pouze v generačně laděných

sbornících, které se skládaly i z celých sbírek. Mladé publikum však v této době již daleko více jako poezii vnímalo texty, které přinášeli písničkáři, hudebníci nové vlny, popřípadě punkové skupiny, tedy prostřednictvím aktivit, které nejednou stály na pomezí zákazu. Od počátku osmdesátých let lze pozorovat i velmi pomalé a postupné zpřístupňování některých zakazovaných autorů a jejich textů.

Proměna situace na přelomu šedesátých a sedmdesátých let

Stejně jako ve všech ostatních oblastech společenského, literárního a kulturního života i oblast poezie na přelomu šedesátých a sedmdesátých let charakterizovalo pozvolné, nicméně razantní prosazování normalizačních představ o tom, které myšlenky a formy slouží budování komunistické moci a které jsou naopak škodlivé, a proto musí být administrativně a mocensky potlačovány či zakázány.

Ještě v letech 1969 a 1970 bylo spektrum knižně vydávané české poezie velmi pestré a podílela se na něm řada autorů nejrůznějších poetik. Vedle významných básnických individualit z generace nejstarší (Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, Vilém Závada) i o něco mladší (František Hrubín, Jiří Kolář, Oldřich Mikulášek, Jiřina Hauková) tu svoje knihy publikovali básníci od padesátých let stále oddaní komunistické straně a její aktuální politice (Ivan Skála, Josef Rybák, Donát Šajner), básníci, kteří se zhruba před deseti lety prosadili s programem poezie všedního dne (Miroslav Florian, Miroslav Holub), rozmanití reprezentanti mladší a mladé poezie (Vladimíra Čerepková, Jiří Gruša, Václav Hrabě, Petr Kabeš, Josef Peterka, Jana Štroblová, Pavel Šrut, Ivan Wernisch) i vyznavači experimentální poezie (Emil Juliš). Na přelomu desetiletí však byla vydána také řada debutů: mezi nimi na jedné straně sbírky básníků, kteří posléze byli označováni jako generace tzv. pětatřicátníků a svůj literární osud spojili s poměry v oficiální literatuře (Petr Cincibuch, Michal Černík, Karel Sýs, Jiří Žáček), na straně druhé i těch, kteří svou další knihu již publikovali v exilu (Vladimíra Čerepková).

Dokladem toho, že aktivity iniciované společenskou liberalizací roku 1968 doznávaly poměrně dlouho, je skutečnost, že výrazným rysem knižní produkce let 1969 a 1970 byl značný podíl básníků katolické orientace, a to včetně těch, kteří nemohli poezii publikovat ani v relativně uvolněné atmosféře před Pražským jarem. Po mnoha letech či desetiletích tak před čtenáře jako básníci předstoupili Jan Kameník, Josef Kostohryz, F. D. Merth, Zuzana Nováková, Václav Renč, Bohuslav Reynek a posmrtně také Jan Zahradníček. Ještě v roce 1971 vyšel výběr z básnické tvorby Vladimíra Vokolka.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let však již začaly procesy, které měly po příštích dvacet let způsobit rozštěpení básnické tvorby na poezii, která

je v Československu oficiálně povolena, a poezii, která je zakázána a šíří se buď prostřednictvím samizdatových edicí, nebo díky exilovým nakladatelským aktivitám (především mnichovské edice Daniela Strože PmD – Poezie mimo Domov).

Prvním příznakem snahy normalizátorů proměnit literární situaci byly případy mocenského zablokování básnických knih, jež obsahovaly verše „škodlivě“ se vyjadřující k politicky a ideologicky ožehavým problémům, případně knihy politicky nevyhovujících autorů. Již v roce 1969 tak byl až na výjimky zničen náklad sbírky Nouzový východ, v níž její autor, Antonín Brousek, reagoval na události ze srpna 1968 (pro jistotu byla ale zastavena i výroba jeho knížky pro děti Zima a zpět), a téměř celý náklad Zahradníčkovy skladby Znamení moci. Znemožněno bylo vydání knih Andreje Stankoviče Noční zvuk pionýrské trubky a Patagonie. Rozmetány byly sazby sbírek Jaromíra Hořce Malá sluneční soustava a Půlnoční jam session a knihy Jiřího Koláře Roky v dnech. V roce 1970 byl zničen náklad Kolářových knih Očitý svědek, Básně ticha a Prometheova játra (poslední se zachovala ve sloupcových korekturách). Totéž postihlo i sbírku Emila Juliše Nová země. V témže roce nebyla distribuována Topinkova kniha Krysí hnízdo a Kabešova sbírka Odklad krajiny. O rok později byla rozmetána sazba Holubovy sbírky Stručné úvahy.

Následným krokem mocenského ovládnutí publikačního prostoru bylo zastavení existujících literárních časopisů (mimo jiné i časopisu Divoké víno, s nímž v roce 1971 ztratili publikační možnost i nejmladší básníci) a dále rozčlenění všech tvůrců na ty, kteří mohou a nemohou vycházet. Základním kritériem, podle něhož byly v průběhu let 1971–72 tyto dvě kategorie básníků posuzovány, ovšem nebyla pouze vlastní básnická tvorba, ale především

životní, profesní a politické postoje jednotlivých spisovatelů, a zvláště jejich vztah k okupaci Československa a novému vedení komunistické strany a státu. Prostřednictvím různých forem politických prověrek tak byli básníci rozděleni na zavržené, přijatelné a protežované. Mezi jednoznačně zavržené patřili emigranti a také ti spisovatelé, kteří se v předchozím období politicky angažovali, přičemž velmi často šlo o vyloučené či vyškrtuté členy KSČ. Naopak vstřícně byla nastolována společenská a literární situace vůči jménům víceméně neznámým a básníkům angažovaných proklamací. To otevíralo prostor nejen pro básníky začínající, ochotně vstupující do uvolněného prostoru, ale i pro



Karel Boušek v karikatuře
Miroslava Nýdla, 1979

generaci básníků narozených kolem roku 1920, kteří časopisecky debutovali již ve čtyřicátých letech a jejichž nekonfliktní básnické dílo se díky neexistující konkurenci mohlo v tuto chvíli snáze prosadit (Josef Rumler, Zdeněk Šeřfk). Speciální skupinou se pak stali básníci funkcionáři oddaní věci socialismu.

Typickým příkladem tohoto typu normalizačního básníka byl KAREL BOUŠEK, který se v roce 1970 (jako bývalý kulturní pracovník ÚV KSČ) stal ředitelem odboru knižní kultury Ministerstva kultury ČSR a současně v sobě objevil „spícího básníka“: třicet let poté, co publikoval verše wolkrovské a křesťanské inspirace (Probuzené město, 1940; Prameny žízní, 1941), zahájil sbírkou *Ploty* (1971) svou kariéru tvůrce vydávajícího zhruba každý rok či dva novou knížku, případně výbor ze své nevyhraněné a eklektické tvorby.

Z pohledu normalizátorů byly vlastní básnické poetiky věcí sekundární, nicméně i v této oblasti existovala na počátku sedmdesátých let snaha nastolit určitý nový standard, který by se negativně vymezoval vůči předchozímu období. Odmítány tak byly nejrůznější -ismy, které byly spojovány s „krizí“ šedesátých let a které se cítily jako nebezpečné pro požadované ztotožnění básníka a čtenáře s politickým režimem, především tzv. individualismus, intelektualismus a nihilismus. Kritizovány však byly rovněž experimenty s básnickým tvarem a konkrétní poezie, neboť ideálem se opět staly sémanticky jednoduché básnické formy dostupné širšímu okruhu adresátů.

V rámci konstituujících se oficiálních struktur, v nichž byl význam autora svázán i s jeho funkcemi, získali významné postavení básníci, jako byli Ivan Skála či Jan Pilař, tedy spisovatelé, kteří k tomuto typu poezie inklinovali. Legitimací, jež je povolávala do čela socialistické literatury, bylo rovněž to, že nepřijali liberalizaci a v roce 1968 se cítili – řečeno Pilařovými slovy ze sbírky *Žlutý list – příslušníky „hrstky věrných, která stála u díla“*.

Normalizátoři chtěli celou českou společnost vrátit do stavu před „krizí“, za niž považovali politickou liberalizaci let šedesátých. To jim implikovalo představu návratu k formám duchovního života let padesátých, a tedy také k tehdejší agitační a politické poezii. I oni sami si však realisticky uvědomovali, že naprostý návrat k poetice počátku padesátých let není možný. Jako nejvýraznější formulace normalizačního způsobu uvažování o poezii se proto v průběhu sedmdesátých let prosadila koncepce tzv. pozemské či pozemšťanské poezie, již její autor Milan Blahynka postuloval jako pozitivní označení pro poezii materialistickou a smyslovou, tedy přímo protikladnou poezii spekulativní, spiritualistické, či dokonce zjevně náboženské (→ s. 173, kap. *Myšlení o literatuře*).

Avšak stejně jako se obecné komunistické ideje rozcházely s každodenním fungováním reálného socialismu, tak se lišila i tehdejší nakladatelská a kritická praxe od představ rigidních normalizátorů, a to nejen proto, že se původní ideová východiska v průběhu času značně otupovala. Za normalizace se totiž od básníků nevyžadoval ani tak přímý hlasitý souhlas, jako spíše tiché,

neprotestující přizpůsobení, které se soustředí na privátní sféru a nezasahuje do oblastí příslušejících politice. Jako politicky přijatelná poezie bylo proto už od počátku sedmdesátých vydáváno rovněž vše, co harmonizovalo, případně příliš neproblematizovalo život tady a teď, v této zemi a v rámci daného společenského systému. Normalizační kritika si už byla vědoma, že veškerá poezie nemůže být přímočaře politicky agitační, a tak oceňovala poezii lásky k vlasti a krajině, lyriku s tématem života ve městě, jakož i lyriku intimní a rodinnou, která příliš nepřekračovala osobní rozměr.

Tento přístup otevíral – spolu s mnohoznačností poezie, která je cenzurovatelná hůře než syžetové druhy literatury – prostor pro velmi širokou básnickou produkci nejrůznějšího ražení. Jako organická součást vydávané socialistické poezie tak byli například vnímáni i ti básníci křesťanské orientace, kteří svůj postoj skryli za všeobecnou metaforiku a psali harmonizující lyriku s přírodními a rodinnými motivy, vyjadřovali své soucítění s bezmocnými a osamělými (Josef Suchý), či se věnovali otázkám života a smrti (František Lazecký).

Způsob, jakým byla na počátku sedmdesátých let náhle vytyčena hranice mezi těmi, kteří mohou a nesmějí publikovat, způsobil, že se na obou stranách ocitli autoři velmi různorodých básnických životopisů, poetik a myšlenkového zaměření. V praxi to znamenalo, že příznačným rysem velké části poezie psané za normalizace byla izolace jednotlivých individualit, které tvořily v osamocení, nezávisle na sobě a mimo skupinová hnutí. Zatímco mladší básníci museli v osamění svou osobitou poetiku teprve hledat, básníci starší a vyzrálejší přirozeně navazovali na poetické impulzy, jejichž kořeny ležely v minulém desetiletí nebo ještě dále v minulosti.

V případě exilových básníků byla situace osamění dána již samotným odchodem do ciziny, do odlišného společenského prostředí hovořícího jiným jazykem. Obdobné pocity však prožívali i autoři, které osud přivedl do vnitřní emigrace, ba dokonce básníci trpění, kteří se pohybovali na pomezí oficiálního literárního života a příležitostně dostali možnost publikovat.

Mezi osamělými básníky v české poezii sedmdesátých a osmdesátých let ovšem vyčnívalo několik významných výjimek: seskupení propojená nejen osobními vztahy, ale i zřetelným poetickým programem. Pro proměny české poezie byla nejméně významná skupina básníků funkcionářů, jejichž soudržnost utvářela společná ideologie, oddanost režimu a především potřeba hájit své postavení v poezii mocenskými prostředky. Rysy skupinové poetiky nesla také tvorba generace bývalých mladých básníků šedesátých let, byť tato generace se v opozici a exilu změnila spíše v řadu svěbytných osobností. Vnitřně spjatou skupinu básníků působících mimo oficiální komunikaci již tradičně vytvořili autoři hlásící se k surrealismu. Ke skupinovému hledání poezie směřovalo i olomoucko-brněnské seskupení okolo edice *Texty přátel*.

Ke zformování pevnějšího básnického sdružení, spojeného osobními vztahy i snahou o vyjádření generačního prožitku a postoje, ovšem nejvíce směřovali

spisovatelé narození okolo poloviny čtyřicátých let, tedy tvůrci, kteří události roku 1968 prožili nedlouho po svých dvacetinách a které následná normalizace počátku let sedmdesátých postavila před osobní volbu. Byli donuceni zvolit, zda přijmou daný status quo a budou se snažit v jeho rámci publikovat, nebo naopak odmítnou jakoukoli spolupráci s režimem. Generace se tak rozpadla na tři okruhy. První z nich utvořili básníci označovaní jako pětatřicátníci, tedy básníci, kteří se zprvu pokusili uzavřít s režimem kompromis, později se zařadili do společenských a svazových struktur a v osmdesátých letech pronikli až do jejich čela. Druhý okruh představovali mladí lidé hlásící se k undergroundu, kteří se naopak rozhodli jít cestou totálního odmítání společenského establishmentu a pokoušeli se budovat vlastní, paralelní kulturu, jejímž úběžníkem byla – nikoli náhodou – rocková hudba. Třetí, velmi specifický okruh pak utvářeli zpívající folkoví básníci, kteří se pohybovali na pomezí oficiálního a nacházeli značný ohlas u svých posluchačů. I oni však byli přinuceni k volbě: zatímco někteří z nich se odhodlali k podpisu Charty 77 a byli po něm přinuceni k emigraci, ostatní hledali prostor pro svá vystoupení v rámci postupně se liberalizujících podmínek.

Spojité prostory – poezie v exilu a samizdatu

■ Spirituální poezie v exilu vnějším a vnitřním

Oživení exilového literárního života, které s sebou přinesla posrpnová emigrace a jež vedlo k ustavení fungujících exilových nakladatelství, rozšířilo publikační možnosti také pro nejstarší, poúnorovou generaci exulantů, která se tak začala vracet k poezii jako podstatné možnosti výpovědi o situaci vlastní i nadosobní. Jejich tvorbu spojovaly motivy stesku po ztracené vlasti, ale i po ztraceném mládí, které bylo s touto vlastí spojeno. Značná část z těchto autorů přitom byla katolické orientace a komunisty ovládané poválečné Československo tak vnímala jako výraz obecnější krize světa, který se bojí spirituálního rozměru bytí, zapomíná na Boha a tradiční hodnoty víry.

To platilo pro IVANA JELÍNKA, básníka, žijícího převážně v Anglii a USA, který patřil k nejpravidelněji publikujícím příslušníkům poúnorového exilu. Mezi lety 1956 a 1970 se prezentoval pěti sbírkami (nejosobitější z nich byla sbírka *V sobě letohrad* vydaná v Římě v roce 1965). V sedmdesátých a osmdesátých letech pak Jelínek vydal řadu velmi zralých souborů: *Ódy* (Řím 1971), *Posel* (Řím 1975), *Kolová stavba* (Řím 1980), *Akropolis* (Mnichov 1982), *Slovozpěv* (Řím 1984), *Se sluncem na prsou a lvem* (Los Angeles 1986), *Hoře věčnosti* (Mnichov 1988) a *Bocca della verità* (Řím 1989). Tyto sbírky byly později soustředěny do dvojdílného souboru *Básně* (1999, 2000).

Jelínkova poezie je projekcí náboženské víry i touhy po lidské vstřícnosti. Básník, jenž se dobírá tajemství bytí, klade důraz na expresivitu výrazu, v němž se abstrakta, filozofické kategorie, pocity a stavy duše mění v alegorický obraz či příběh a nesou symbolickou platnost. Žánrově lyrika osciluje mezi modlitbou a homiletikou. Blízko k žánru modlitby mají básnickovy osobní zpovědi, většinou však jsou Jelínkovy verše zaměřeny stroze a kategoricky k imperativnosti sdělení a přinášejí filozofické úvahy explikované v básnických obrazech a myšlenkových variacích. Motivicky se Jelínek opírá o mytologickou tradici křesťanskou i antickou, o symboliku čísel, mezi dominantní motivy jeho veršů pak patří napětí mezi nicotou a věčností („Mršinu nicoty trhají / verše masožravé. / Věčnosti sup / jim oči klove“; *Hoře věčnosti*). Nicméně básník chce pocity nicoty a zmaru překonat tvůrčím činem: usiluje o vytvoření svébytného básnického světa transcendentální povahy.

Sebevědomý Jelínkův lyrický subjekt vymezuje, sumarizuje, bilancuje, nabádá a soudí, je pro něj příznačný kazatelsky sebevědomý až pateticky vznošený tón i skrývání vlastního vyznavačského „já“ do sebereflekující podoby „ty“ nebo do plurálových podob „my“ a „vy“. Snaha, aby poezie byla autonomní formou sebeprojekce a nalézala smysl sama v sobě, pak vede autora k vytváření vlastních zákonitostí básnického jazyka, který se často vymyká běžným pravidlům řeči. V jeho poezii se nalézá množství neologismů (často vzniklých nezvyklým spojením dvou slov), etymologizací, oxymór a aliterací. I syntax je v Jelínkově poezii výrazně deformovaná, dějová dynamika podmětu a přísudku bývá často porušena a slovo, osvobozené elipsou ze své dějovosti, strní v prostoru básně ve své předmětnosti a záhadné osamělosti. Jeho básnický jazyk charakterizuje eliptičnost a archaičnost; to, jak básník užívá výrazů staročeských, barokizujících či obrozeneských, dodává jeho poezii starobylý patos a vznešenou prorockou dikci. Ponor do jazyka a někdy až archeologické odkrývání jeho prastarých vrstev souvisí patrně i s tím, že autor většinu své zralé tvorby napsal v jazykově cizím prostředí exilu a jeho návrat k domovu se odehrával pouze prostřednictvím jazyka.

Víra hrála značnou roli také v tvorbě IVANA DIVIŠE, který emigroval do Německa v roce 1969 a s údělem exulanta se vyrovnával velmi těžce. Pocit vykořeněnosti mu ztěžoval tvorbu. Některé sbírky, které v zahraničí zprvu

19. 11. 1969

Dobrý den !

co říkáš pokračující? Jste se scházeli? Bylo by dobře, ažte
 ti ještě trochu zavědli. Pořádek mi blízce můj naproti, ještě tak-
 uší žít. Je se možná jak uslu, ale o nic těžší jsem ještě nepočítal. Je to
 zadržovaný, uhláčený svět, frustrující klk, v němž se jen ohlédne vzduš. To je
 to nehorší! Nikdo nepodává jedinou informaci o nicem!

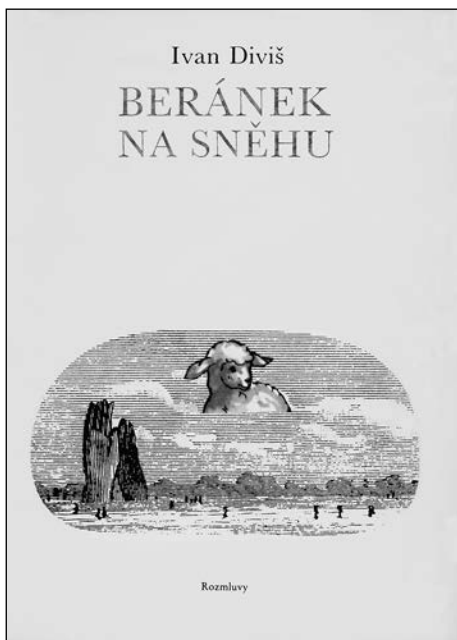
Dehl by mně jistě jehnědli Stara Říi, máš-li duplicitu?
 Kůly mně sem zachápeti, mám jid už sprout. Tě proto vážne ale vnde
 na tu. Itálie pablo kováns. Lidé vnde n zlehčí chronické prave, peněz
 pro mne jak pafnána a pitom k slonka vzpíčená učta a haldy prodmeho,
 mezi už je čímž zahne jak předmeť. Ale to vdeku n Teorii stop,
 kterou stále ještě není k mne. Blp má Tě s vánoce praelím s Tebou i
 rodinná Tvoj stary Ivan 19 11 69

Dopis Ivana Diviše literárnímu historikovi Jaroslavu Medovi, 1969

vydával – *Noe vypouští krkavce* (Toronto 1975), *Křížatky* (Mnichov 1978) – vznikly ještě v Čechách a nesou zřetelné stopy básnickovy snahy překonat utrpení z absurdity světa obratem k metafyzickým hodnotám, jakož i jeho obeznámenosti s básnickými experimenty šedesátých let. V roce 1972 vznikl cyklus milostných básní, které Diviš posílal v dopisech své budoucí ženě do Paříže a ze kterých později sestavil drobný výběr *Přece jen...* (Mnichov 1977). Tíživou situaci básníka v exilu tematizoval ve sbírce *Průvan* (Pondicherry 1978), jejíž náklad byl ale z větší části zničen při přepravě lodí z Indie. Básně psané ještě v Čechách a básně z prvních exilových let 1969–73 shrnuje sbírka *Obelst* (Curych 1981).

Naplno se k básnické tvorbě Diviš vrátil ovšem až na sklonku sedmdesátých let, kdy rychle za sebou vytvořil dvě rozsáhlé básnické skladby, které jsou přímým výrazem básnickova prožitku emigrace. Lyrickoepická skladba *Beránek na sněhu* (Mnichov 1980) je připisována Holanovi a má také tvarově a koncepčně blízko k Noci s Hamletem. Představuje patrně nejvýraznější průnik křesťanské spirituality do Divišovy exilové poezie. Jejím tematickým jádrem je pro autora typická apokalyptická vize zániku světa, zdevastovaného všudypřítomným zlem a lidskou nepoučitelností. Zánik nemůže odvrátit ani básnické slovo, ani vzpoura proti prožívané realitě – naděje je pouze v pokorném znovupřijetí Kristova poselství, které má sílu probudit lidská srdce a zachránit svět. V následné skladbě *Odchod z Čech* (Mnichov 1981) je však vize světa smířeno-

ného s Bohem popřena. Ústředním motivem knihy je vášnivě polemický dialog se znormalizovanými Čechami. Do sedmi delších básní, psaných nerýmovaným volným veršem, Diviš vtělil nejen svůj stesk po domově, s nímž je nerozlučitelně spojen jazykem i pamětí, ale i svou nenávist vůči stavu, v němž se země dnes nachází. I zde se básník pokouší najít naděje v souřadnicích křesťanské víry („přestat bučet Kde domov můj / a místo toho nasadit Svatováclavský chorál“), nicméně normalizační Čechy, které vnímá jako součást obecné sebedestrukce lidstva, jej neustále provokují k sebemrškačským žalobám na samu podstatu člověka jako druhu, jehož nepoučitelnost plodí jen a jen zlo. Žaluplným a až nenávisným



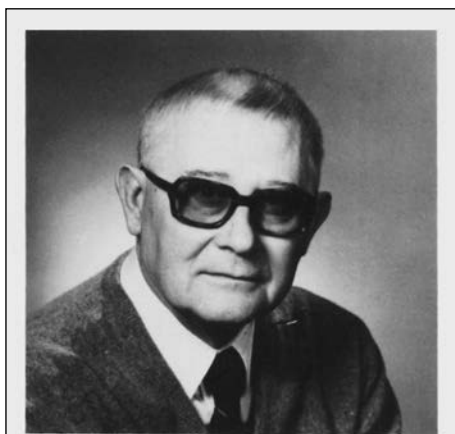
Obálka Jana Brychty, 1987

epilogem k *Odchodu z Čech* je cyklus bilančních básní *Žalmy* (Purley 1986), verše z druhé poloviny osmdesátých let z knihy *Obrát koně* (Mnichov 1988) i básnická skladba *Moje oči musely vidět* (1991).

Poezii Diviš chápal jako svědectví, jako nepřetržitý komentář života, jehož jediným smyslem je touha dobrat se jádra věci i činů a odhalit Boží záměry. Jeho verše mají mnohdy ráz jakési samomluvy, která jako by implicitně předpokládala posluchače. Tento svědecký charakter Divišovy poezie ovlivnil i její poetiku: neustálá konfliktní konfrontace se skutečností, o níž chce svědčit, často porušuje pravidelnost volného verše, artikulace se podrobuje apelativnosti, s níž básník klne světu. Tematická posloupnost básně i její rytmická stavba jsou neustále porušovány tak, jak si jeho imaginace podmaňuje stále nové a nové oblasti reality.

Teprve exil a vyrovnávání se s vykořeněností, kterou s sebou nese, učinily básnický zjev z RIO PREISNERA, překladatele a erudovaného komentátora německy psané literatury, jehož básnický debut *Kapiláry* z roku 1968 zůstal téměř nepovšimnut. Poté, co autor v témže roce odešel do USA, se poezie stala jedním ze základních prostředků jeho seberealizace.

Neiluzivní vnímání života charakterizuje sbírku *Odstup* (Curych 1977), sestavenou z epigramaticky sevřených a hutných invektiv a reflexí, v nichž básník hodnotí a analyzuje svůj prožitek exilu. Verše „odvahy vzpomínání na Čechy“ důsledně propojují subjektivní zážitky s dějinnou perspektivou světa, který dal přednost jistotám nevíry před očekáváním Božího milosrdenství. Básníkovy historicko-filozofické reflexe se v litanickém spádu veršů proměňují v útok či apel; nostalgie nad ztrátou vlasti („nemohu žít doma ani v cizině“) přerůstá v nenávistný odsudek české totalitní reality, v níž národ žije pod „karabáčem poznané nutnosti“. Sbírka *Zvíře dětství* (Mnichov 1978) je pak lyrickým kaleidoskopem, v němž básník pomocí fragmentárně kusých lyrických momentek a detailů evokuje své dětství a mládí v Mukačevu na Podkarpatské Rusi. Preisner vyvolává



Rio Preisner (nar. 1925 v Mukačevě) působil do r. 1968 jako učitel němčiny a překladatel, po odchodu do exilu profesor germanistiky v Pennsylvánii. Jeho rozsáhlé dílo zahrnuje monografii J. N. Nestroye, čtyři sbírky reflexivní lyriky a řadu politických, literárních a filozofických esejů. Největší ohlas, nadšený i kritický, dosáhla jeho monumentální trilogie KRITIKA TOTALITARISMU (1973), ČESKÁ EXISTENCE (1984), AŽ NA KONEC ČESKA (1987). Autor v ní nesmlouvavě polemizuje s masarykovsko-protestantskou ideologií českých dějin a jejím avantgardistickým protějškem. Patří k zakládajícím členům časopisu ROZMLUVY.

Rio Preisner na zadní straně obálky knihy
Až na konec Česka, 1987

neidealizovaný obraz dětství, jež není ztraceným rájem, ale časem, „kdy pavouk vševěd / vypouštěl z řitě provaz / na usmýkání národů“.

Vrcholem Preisnerovy básnické tvorby je volná tematická trilogie *Zasuto* (Mnichov 1980), *Královská cesta* (Purley 1989) a *Visuté mosty* (1992), jež je básnickým pandánem autorovy trilogie filozoficko-politologické (Kritika totalitarismu, Česká existence, Až na konec Česka). Sbírky představují básnický výklad dějinných procesů, sjednocovaný gestem prorockého patosu a vize konce „velkého okcidentu“. Je to básnická polemika militantního katolíka se soudobým světem, který je „nakládán do láku otroctví“ a odmítá vnímat Krista jako střed veškeré historie i lidského bytí, jemuž byla dána do vínku svobodná volba mezi pádem a spásou. Preisner vědomě útočí na tradiční české mýty a svým vyhraněným antiiluzionismem je i ve zřetelném sporu s celou českou poezií („Aniž křičte, soudruzi, / že vám stavbu bořím“). Jeho verše vyjadřují všestrannou erudovanost autora, který po vzoru T. S. Eliota a Ezry Pounda organicky do svého textu včlenil množství literárních reálií, citací a filozoficko-teologických aluzí. Dominantní a zároveň i významotvornou funkci má v této poezii především apelativnost, již Preisner vědomě navázal na básnické poselství La Saletty a Znamení moci Jana Zahradníčka. Tu ještě podtrhuje užití volného verše, jehož mluvnost zvýrazňuje polemickou a prorocky vizionářskou podobu Preisnerovy básnické výpovědi o současném světě.

Také benediktinský opat ANASTÁZ OPASEK začal psát poezii teprve v exilu, kam odešel v roce 1968. V jeho básnických sbírkách *Obrazy* (Řím 1974), *Život upřen do Středu* (Mnichov 1978) a *Slovo a slovo* (Mnichov 1987) má převahu meditativní složka, v níž se Opasek soustřeďuje na základní konstanty lidské existence ve světle Božích záměrů. Propojení osobního prožitku s teologickou reflexí dává Opaskovým veršům charakter modlitby a adorace, která nehledá oporu v metafyzické neobvyklosti, ale tíhne k jazykové prostotě veršů. Významnou roli v Opaskově tvorbě hraje prožitek exilu; ve vzpomínkách na domov se koncentruje jeho touha po svobodě.

Stejně tíživý jako odchod do ciziny byl i exil vnitřní, zejména pak pro ty básníky, které se komunistický režim pokusil vymazat z české literatury již po roce 1948 či v průběhu padesátých let a kteří až do vzniku paralelních samizdatových struktur v letech sedmdesátých žili a tvořili v izolaci. To se opět týkalo zejména básníků spirituálního zaměření a katolické víry, kteří komunistickou totalitu odmítali jako princip a jako výraz toho, že svět omámený hlaholem hmoty zapomíná na Boží řád.

To je případ VLADIMÍRA VOKOLKA, jenž začal publikovat již na sklonku třicátých let a velmi brzy po únoru 1948 se ocitl v tvůrčím osamocení. Tváří v tvář totalitě se mu poezie stala jedinou autonomní oblastí, v níž mohl realizovat svou touhu po svobodě a komunikaci. Jeho „exilové království samoty“ (Bedřich Fučík) bylo zčásti porušeno během liberalizace druhé poloviny šedesátých let, kdy mu bylo umožněno vydat sbírku *Mezi rybou a ptákem* (1967), a později

Úvod příspěvku
malíře Otty Stritzka
do samizdatového
sborníku
Vladimíru Vokolkovi
k sedmdesátinám,
1983

Stará Říše 82

Milý Vladimíre! Iljiči!

Já myslím, že to přeháníš, když tvrdíš /na tvrdo/ že jeto 50 roků cosme bydleli v Praze III. Vlašská 341 a chodil k nám opčas Vojmír který sloužil na Vojně dole na tržišti. My sme tam si hověli jak ve staré hájovně a mohli chodit po celé strahovské zahradě, kde nahoře rostli také jedlé kaštany, ale žel příliš malého formátu. Tenkrát byls známý a horlivý tanečník, ale nevím jaxe ti tančí teďkonc. Mám dojem žes ten autobus měl nechat na pokoji. Za trest ho dali do šrotu protože prolil lidskou krif. Hej dupy dupy oko lo chalupy, hej dupy dupy hej; de capo al fine hulákal Vojmír, když se hrabal pozdě k ránu /v ráži/ do kopce k domečku, aby se prospal u Vl. Teď v dubnu 1982 kdy to píšu taxem našel mezi svými věcmi dva akvarely z let 27. na jednom Šporkova ulice na Jánském vršku a pak ta slepá ulice, v které Vladimír bydlel až na samém konci kde na schodišti odpočívadlo bylo z železných mříží takže stačila jedna žárovka pro kolik/?/ poschodí. Za rohem Šporkovy ulice bydlel Zerzávy ve štítu domu barokního, byla to ulice od vlašského špitálu. V té ulici také bydlel a měl atelier sochař Kotrba/?/ Ale co je to platny padesát roků v tahu, na štěstí. Mezi tím Vokolci jezdili do St.Říše, hlavně Vlastimil tiskař který tiskl některé knihy DD a to moc dobře. Přijeli v autě se šoferem, který je celou dobu škaredě pomlouval, takový hajzl. A přijel

také nepřilíš rozsáhlý výbor z válečné básnické tvorby *Cesta k poledni* (1971), nieméně následující normalizace jej opět vrátila do situace vyloučení, kdy jeho verše mohly vycházet pouze v zahraničí (*Ke komu mluvím dnes*, Mnichov 1984) a v samizdatu. V autorských samizdatových edicích mu vyšla série sbírek (*Hádání z vody*, smz. 1975; *Bílé místo*, smz. 1980; *Mezi Ohněm a Vodou*, smz. 1983; *Kroužení*, smz. 1987; 1991), které byly později soustředěny do šestého svazku Spisů Vladimíra Vokolka (*Mezi Ohněm a Vodou*, 1998).

Pro Vokolka byla báseň svébytným odrazem prvotního Slova, jímž a v němž je konstituována veškerá stvořená skutečnost – básník pak nechce být ničím jiným než nedokonalou analogií této stvořitelské aktivity. Usiluje proto o vytvoření osobitého odpoetizovaného básnického jazyka, v němž by ožívala skutečnost se vším všudy, včetně těch nejběžnějších banalit a až fotografických konkrétností. Postupně přitom stále více rezignuje na melodičnost veršů a usiluje o promyšlenou výstavbu celku, který má apelovat na čtenáře. Převažující volný verš autorových závěrečných básnických sbírek směřuje k neustálým dramatickým střetům mezi metaforou a filozofickou sentencí. Typické pro tyto pozdní Vokolkovy sbírky je neustálé střetávání s osamělostí, kterou koření až expresionistická dikce ne nepodobná exilovým sbírkám Ivana Diviše. Bolest

a roztrpčení nad stavem lhostejného, konzumního světa vyústilo mnohdy do ostrého odsouzení společnosti: „Přizpůsobit se / bezbarvý v bezbarvé / rozkladný v rozkladné / ztratit se z očí jako bys nebyl / přitisknutý ke své kůře / šťastný žes pozbyl tváře / nikdo v ničí zemi.“

Téma bolesti vyrůstající z opuštěnosti člověka i světa, v němž musí žít, a téma střetu víry s nevírou je ústředním bodem intelektuální poezie **ZDENKA ROTREKLA**, katolického básníka, jemuž oživení exilu a rozvoj literárního života početné vnitřní opozice umožnily vydat výběry ze starší tvorby (*Hovory s mateřídouškou*, Řím 1978; *Malachit*, smz. 1978; Mnichov 1980), ale i výbor z poezie vznikající již v sedmdesátých letech (*Básně a prózy*, Mnichov 1985). Tato kniha obsáhla rovněž některé z autorových samizdatových publikací: *Stromy, ptáci zvířata a podobní lidé*, *Chór v plavbě ryby Ichthys* (společně smz. 1980; samost. 1994), *Basic Czech* (smz., b. d., 1983; 1998), *Neobvyklé zvyky* (smz. 1980). Prvním veřejným komplexnějším představením Rotrekla jako básníka byl po roce 1989 Trefulkův výbor *Sněhem zaváté vinobraní* (1991), z Rotreklovy poezie sedmdesátých a osmdesátých let pak dále vyšla kniha *Cestovní klínopis* (1996). Konvolutem, chronologicky prezentujícím celé básníkově dílo od čtyřicátých let do přítomnosti, je pak v roce 2001 vydaný první svazek jeho sebraných spisů nazvaný *Nezděné město*.

Tento název (převzatý z autorovy samizdatové sbírky napsané v roce 1971 a vydané v samizdatové Edici Petlice roku 1978; rozšíř. 1989) naznačuje rozměr duchovního časoprostoru, v němž se výrazně intelektuální Rotreklova poezie odehrává. Odkazuje totiž k Brnu jako autorovu rodnému městu, ale také – a především – k obecnějšímu duchovnímu prostoru lidského života, který je utvářen myšlením, snažením i modlitbami těch, co tu byli před námi, a kontinuálně existuje navzdory všem vnějším fyzickým proměnám světa („Napořád ve mně svítá třeskuté / teplo“). Tento svět básník nemůže ztratit, ani když se svou poezií vykročí do cizích měst a zemí, a už vůbec ne, pohybuje-li se v prostoru Svaté země a dalších poutních míst. Současnost Rotreklovi vystupuje na pozadí křesťanských tradic, básník je však schopen – v kontextu katolické poezie neobvykle silně – tematizovat i osudy kultury židovské (sbírka *Němé holubice dále* [*Al jónat élem rechokim*], smz. 1989). Individuální lidský život je Rotreklovi darem, jenž musí člověka vést k odpovědnosti za činy, a současně provokuje i otázku po smyslu všeho, co na cestě mezi narozením a smrtí prožívá. Odpovědí na tuto otázku Rotreklovi pak je nutnost neustálého boje o víru, který musí vést křesťan hledající svou identitu v nepřátelském světě materialismu (sbírka *Chór v plavbě ryby Ichthys*). Svou náboženskou ortodoxii přitom Rotrekl formuluje velmi rozmanitými prostředky. Opírá se o inspiraci poezií Halase a Palivce, ale i o znalost poetiky Skupiny 42 (zejména díla Ivana Blatného, jehož makaronismy se často ve svých básních inspiroval). Mísí konkrétní detaily a surrealistickou asociativní obraznost, bizarnost a snové přeludy. Pracuje s četnými neologismy a archaismy, s aluzemi na

nejrůznější kulturní okruhy, s mytologickými a křesťanskými symboly a alegoriemi. Nechybí tu ani inspirace františkánská, kde se vedle sebe klade svět zvířat a lidí. V okruhu náboženské poezie pak překvapivě působí ty jeho verše a cykly, v nichž využívá postupy experimentální poezie, například když ve sbírce *Basic Czech* „osekává“ své výrazové možnosti až na sémantizované gramatické kategorie.

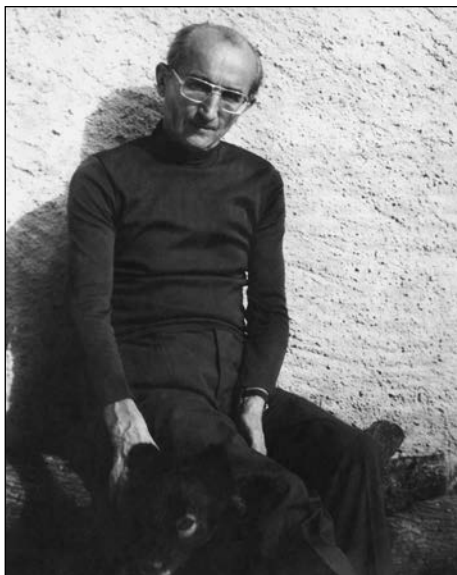
Básník IVAN SLAVÍK působil v oficiální literatuře především jako překladatel a editor. Dvěma bibliofilskými tisky (*Dvacet pozdních básní aneb Zařikávání naděje*, bibl. 1988; *Kapky potu a krve Arnošta Jenče*, bibl. 1988; 1991) byla připomenuta i jeho vlastní básnická tvorba. Ostatní básnickovy vyhraněně spirituální verše, včetně těch ze sedmdesátých a osmdesátých let (básnické sbírky *Suspiria Arnošta Jenče*, *Úlomky dnů a nocí*, *Král Lír a jiné básně*) byly většinou publikovány až v *Básnickém díle Ivana Slavíka I a II* (1998, 1999). Slavíkův převážně volný verš usiluje o jazykovou úspornost zdůrazňující především závažnost myšlenky. Základními konstantami jeho básnického světa jsou neúprosná samota, úzkost z „nelásky plodící nebytí“, pocit vyvrženosti a hledání identity v uplývajícím čase; vše se pouze prohloubilo a získalo existenciálně bilanční charakter. Kontrast mezi konečností lidské existence a věčností – stálý dramatický osten Slavíkova vnímání existence – je překonáván touhou po Bohu, jenž je láska. A láska – jeden z hlavních a klíčových emblémů této Slavíkovy poezie – překonává vše, je antipodem samoty i smrti, protože „jsem jen skrze Tvou lásku“. Touto vůlí nalézt na všechny otázky odpověď v Bohu získala Slavíkova vysloveně meditativně reflexivní lyrika často charakter adorace a modlitby (sbírka *Suspiria Arnošta Jenče* je v podstatě souborem osobitých modliteb). Meditativnost a niternost těchto veršů ovlivnila i jejich výrazovou podobu: mizí tu jakákoli expresivita i metaforická návaznost na přírodní jevy.

Kněz a básník FRANTIŠEK DANIEL MERTH byl po roce 1970 nucen odejít na farnost v šumavské vesnici Strašín, jejíž opuštěnost ovšem přijal jako výzvu ke koncentraci na vlastní tvorbu. Básnické sbírky *Rukopisy* (smz. 1980), *Matutinum* (smz. 1981) a *Zápisy* (smz. 1988) představují Mertha jako autora, který je uchvácen

Ivan Slavík
 DVACET
 POZDNÍCH
 BÁSNÍ
 aneb
 ZAŘÍKÁVÁNÍ
 NADĚJE

/SCB/

Obálka Milana Albicha k Slavíkovým básním, vydaným Spolkem českých bibliofilů, 1988



František Daniel Merth

intelektuální mocí slova a u nějž se hledání smyslu věcí spojuje s hledáním prostoru pro meditaci. Merth odmítal ornamentalismus tradiční spirituální poezie a stejně tak mu bylo cizí i moralizování. Svět kolem sebe vnímal jako permanentní akt božského stvoření, který má existenciální rozměr a v němž je lidský čin obětí. Jeho rovnováha je udržována balancí mezi vírou a nevírou, tedy otázkou, kterou musí každý člověk, ať již věřící, nebo ne, stále řešit.

K výrazným spirituálně laděným autorům v disentu patřila Iva KOTRLÁ. Vedle dvou sbírek, vydaných v exilu – *Zde v pochybnosti* (Řím 1978) a *Olium* (Řím 1983) – na sebe upozornila zejména poemou nazvanou

Února (smz. 1979; Londýn 1985), kterou vědomě navázala na holanovskou tradici epických básní, ale i na barokní zdroje emociálně vypjaté spirituální poezie (příznačná je z tohoto pohledu evokace ubohé lidské tělesnosti). Její skladba vyrůstá z šerosvitu a rozvírá se až do výkřiku odsuzujícího dobu, ve které „vládce je děs a útloboká víra“.

Samizdatové edice kolem sebe často soustřeďovaly různé autorské poetiky, které by se v normálních situacích jen sotva mohly setkat. Přesto i v samizdatu vzniklo několik programových seskupení, často spojených ještě s výtvarnými projevy či divadelním ztvárněním některých zakázaných textů. Mezi nejvýraznější patřil okruh, v němž se potkalo mnoho spisovatelů, zejména z Moravy, a který byl nazýván podle samizdatové edice *Texty přátel*, třebaže byl i původcem bytového divadla *Šlápěj v okně* (→ s. 108, kap. *Literární život*) a sborníků *Enato*, *Archy* nebo *Box*.

Z Brna k *Textům přátel* patřili především Jiří Kuběna a JAROSLAV ERİK FRIČ, který své básnické texty ze sedmdesátých a osmdesátých let označil za nepřilíš zdařilé a zcela je odmítl (sbírky *Zhasínání světél* nebo *Znamení severu*, které v *Textech přátel* vydal, nejsou datovány), Petr Mikeš, Rostislav Valušek a Eduard Zacha. V průběhu normalizace tato skupina vydala více než 280 drobných svazků, a to nejen překlady a přepisy starších textů, ale i původní básnické sbírky. Vzorem jim byly exkluzivní bibliofilie z dílny staroříšského Josefa Floriana.

K autorům, kteří publikovali v *Textech přátel* a spřízněných samizdatových edicích a sbornících, patřili mimo jiné Vladimír Erker, Zdeněk Gába, Miroslav

Holman, Josef Plotzer, Jiří Vícha, Petra Zachovalová, Josef Čechal, Josef Pospíšil či Vratislav Färber. Pro většinu z nich bylo typické přihlášení se k tradici spirituální poezie, zejména k Bohuslavu Reynkovi, a s tím spojená úsečnost výrazu, nepřehušťení básní symboly a patosem a spíše zklidněná nota, ovšem často s expresionistickými kořeny až halasovského ražení.

Svérázným básníkem byl Jiří KUBĚNA, příslušník bývalé skupiny tzv. šestařicátníků (Věra Linhartová, Viola Fischerová, Václav Havel ad.), jehož verše – rukopisné i šířené prostřednictvím samizdatových edic – soustředil autorový výbor *Krev Ve Víně* (1995). Neobvykle mezi katolickými básníky působí Kuběna despekt k jazykovým konvencím i jiným tabu. Za jeho antitetičností je skryta jak vůle provokovat, tak i snaha předat kouzlo údivu. Kuběna je totiž především básníkem kontrastů, básníkem usilujícím o nastolení složité rovnováhy mezi zdánlivě neslučitelnými hodnotami (religiozita, smyslnost), tradicemi (křesťanství, antika) i stylistickými prostředky (citace liturgických textů, lidové prúpovídky a vulgarismy). Jeví se jako naivní a hravý lyrik, ale současně je poeta doctus důkladně obeznámený s antickou a křesťanskou mytologií stejně jako s dějinami umění a literatury. Výslovně se hlásí k odkazu svých katolických předchůdců, zejména k Jakubu Demlovi a Otokaru Březinovi; významným básnickým toposem mu je Morava.

Ve své podstatě je Kuběnova lyrika především poezií milostnou, a to v nejširším smyslu slova. Jejím centrálním tématem je láska homoerotická a současně láska mystická. To dokazuje i básnický triptych *Doryforos* (rkp. 1971, ukázka v samizdatovém sborníku *Pohledy I.*, smz. 1976), *Ganymed* (rkp. 1971) a *Dům Vína* (rkp. 1979), který vyšel souborně v roce 2004 jako čtvrtý svazek básnickova Díla (*Doryforos & Ganymed*). V nich se mísí s Kuběnovým přístupem k lásce také pocity ohrožení smrtí a snaha o vyrovnání se s ní (často je toto úsilí pojato jako hymnus nebo litanie). Tato básnická a duchovní orientace přitom u Kuběny nalezla zcela netradiční, mélický a zároveň rétorický výraz. Přerývanost výpovědi, časté oslovování adresáta a využívání dalších kontaktních prostředků vede k tomu, že plnosti jeho verše mnohdy nabývají až při přednesu. Extatické prožívání emocí, asociativní řazení motivů a slov (vždy s prvním velkým písmenem) vede až ke zdánlivě nekontrolovanému rozpadu syntaxe. Současně však Kuběna hledá prostředky, kterými by dal svému živelnému toku představ, symbolů a emocí řád: nejčastěji je nachází v časomíře (hexametr) a v sonetu, který ale nechápe jako ustrnulou formu, takže experimentuje jak s délkou verše, tak i s jeho grafickou podobou. Ve formě i tématech je tak patrná autorova snaha sloučit tendenci ke svobodě s tendencí k řádu. V osmdesátých letech se Kuběna ještě více soustředil na litanickou notu (například ve sbírce *Litanie K Svatému Janu Miláčkovi Páně*, rkp. 1982) a na rozbití syntaktické složky verše (zejména v používání verzálek). Mimo ghetto brněnského samizdatového okruhu pronikla sbírka *Žízeň Hvězdy Ranní* (2004 v pátém svazku Kuběnova díla), publikovaná v roce 1986 v samizdatové Edici Expedice.

Básník a překladatel **PETR MIKEŠ** se již od svých raných sbírek projevoval jako autor vyhraněné poetiky s výrazným úsečným, až dramaticky vystavěným veršem, ve kterém mimo jiné zaznívá i anglosaská inspirace. Ve svých sbírkách – například *Křehčí než rosa na podzim* (smz. 1974), *Práh bolesti* (smz. 1979; obojí částečně in *Jediné touhy zpěv*, 1998), *Stříbrný pták ve žluté skříni* (smz. 1981; 1997) nebo souboru *Básně 73–82* (smz. 1986) – se vracel k motivům chladu, vpádu temna, alegoricky čitelných obrazů dobové skepse a prázdnoty: „schouleni do noci / počítáme dny.“ Svět i čas jsou nelidské, přesto z této beznaděje vyrůstá touha a víra v samotnou existenci člověka a nacházení jejího smyslu, ačkoli je nesen v nedůvěře a pocitu stálého ohrožení: „A lépe je umřít / než nežít.“ Mikešovy *Básně v próze* (smz. 1979; 1996) přinášejí aluze na symbolistické básně v próze, ovšem překračují toto přitakání symbolismu zasazením do reálných míst a času.

Básně v próze jsou podstatnou součástí i sbírky **ZDENKA GÁBY** *Litost* (smz. 1971; 1997), která byla prvním svazkem edice *Texty přátel*. Gába na první pohled úsporně a pokorně popisuje přírodu a vztahy s ní i mezi lidmi, v krátkých glosách však prosvítají hlubší dějové souvislosti a existenciální pocity: „Každý život má smysl potud, pokud se nad ním dá vynést nějaký soud... A ten má být vyjádřen slovy.“

Neméně důležitou postavou *Textů přátel* byl také básník a kněz **ROSTISLAV VALUŠEK**, který se o edici staral a dával jí i bibliofilskou úpravu. Valuškovy úsporné a hutné texty, soustředěné v mnoha drobných sbírkách, jsou básněmi člověka pevně věřícího, pokoušeného pochybnostmi nad smyslem světa, ale i důvěřujícího: „Do hanby stále sebe někdo vyzpívává / Aleluja Aleluja Aleluja.“ Nejkomplexněji Valuškovu lyriku představuje sbírka *Milostivé léto* (smz. 1975; 1996), ve které se motivy přírodní a náboženské setkávají v příznivé rovnováze s archaismy a citacemi z liturgických textů. Podzimní motivy blízké reynkovské poetice a stále se vracející úzkostné otázky po smyslu existence jsou pak častým motivem básnickových pozdějších samizdatových sbírek (*Ztotožňování*, smz. 1983; 1990).

Poněkud ve stínu ostatních autorů *Textů přátel* zůstal kněz **JIŘÍ VÍCHA**, autor výrazně spirituálního gesta. Ve výboru ze samizdatových sbírek *Krajina milost* (1991) se představuje jako básník, jenž v tradiční, ale i existenciální poezii poučené dikci klade metafyzické otázky. Básník spočívá v pokorné, ovšem neodevzdané poloze toho, kdo se táže po nejosobnějších věcech člověka žijícího sice v nesvobodě, ale prodchnutého vírou ve spirituální přesah. Tam, kde probíhá „svlékání až k slovu“, zbývá odevzdání anebo mlčení. Vícha oslavuje toto mlčení „přes všechnu krutou vinu“ a zůstává vždy na straně toho, co podle něj je tím správným, tedy na straně křesťanského vědomí pomíjivosti, s vírou v nekonečnou lásku a dobrotu svého spasitele.

Texty přátel však nebyla edice jen pro básníky spirituálního ladění. Básně **JOSEFA POSPÍŠILA**, soustředěné ve sbírkách *Blížící se noci* (smz. 1981), *Slovobrána*;

Taktika vřesovišť; Katalepsie (smz. 1980; in *Slovobrana*, 2001) a *Vzdorohrátky* (smz. 1981), přinášejí beatnicky rozvolněné verše, ve kterých se střídá hypertrofovaná gestičnost s milostnými motivy. V jeho pozdějších textech pak nabývají na síle existenciální témata a v zoufalé snaze pojmenovat alespoň část normalizační šedi a samoty do popředí básnickovy výpovědi vstupuje stálá přítomnost strachu, beznaděje a úzkosti. Básník se přitom nebojí ani expresivních a naturalistických výrazů typu „z obvazu noci vlají zkrvavené cáry svítání“ nebo „z chrámů nad propastí lidských duší / vylétly ohavné stvůry / a pokryly slunce divokými škleby“. Nejvýraznější pak zůstává jeho pocit uvědomění si sebe sama, schopnosti dešifrovat i vlastní zklamání a prohry: „Snad je to tím / že jsem si už přivykl na pach a chuť / své vlastní krve.“

Úsečné verše MIROSLAVA HOLMANA mají rozměr glosy či aforismu, klamajícího svou jednoduchostí i chtěnou banalitou. Holman dokáže nepateticky vystavět pointu a překvapit metafyzickým přesahem. Pokorně, ale s vědomím odpovědnosti hledá kořeny vzniku básní a tím i samotný smysl poezie. Z jeho samizdatových a rukopisných sbírek byl v roce 1996 sestaven výbor nazvaný *Kolem osy (verše glosy)*.

V sedmdesátých let se na krátkou dobu k seskupení přidal básník VLADIMÍR ERKER, jehož sbírky *Cíp plavby* (smz. 1977) a *Kostrbaté písmo* (smz. 1985) představují osobitý ohlas francouzské poezie, poučený na překladech předchůdců (zejména Karla Čapka, Bohuslava Reynka a Jana Vladislava). Pro Erkeru je příznačná barevnost a vizualita vnějšího světa, ve kterém jedinec citlivě prožívá svou samotu jako danost. Jeho poezie využívá pozapomínanou formu básní v próze, tematicky jsou časté motivy podzimu.

■ Poezie plynutí času, paměti a návratů

Téma nejisté existence setrvávající v prostoru ve světě, který je lyrickému subjektu v podstatě cizí, se objevuje i v tvorbě básníků, jež nestáli na tak vyhraněných pozicích jako autoři katoličtí, a proto se nemohli opřít o jistoty víry. Klíčovým tématem se pro ně tak stalo téma plynutí času, paměti a návratů do mládí a dětství. Ať již jednotliví básníci setrvali ve vlasti, nebo zvolili cestu odchodu do ciziny, ať již v poezii hledali útěchu v osobní situaci, nebo jí protestovali proti falšování pravdy ve své zemi, básnické slovo pro ně bylo současně možností jak navázat kontinuitu s vlastní minulostí i předchozí tvorbou.

Stálý pocit vykořenění a smutku prodchnutý nadějí na návrat je tématem většiny sbírek PAVLA JAVORA (mj. *Jediný domov*, Mnichov 1977; *Krůpěje*, Curych 1977; *Torzo lásky*, Toronto 1981). Kromě lyrických textů však v jeho sbírkách, vydaných v exilu, figurují pamfletické básně na komunistickou moc a značně patetické verše.

Téma nejistoty a paměti se objevuje i v titulech sbírek, jež v sedmdesátých letech publikoval FRANTIŠEK LISTOPAD: básník, prozaik, esejist, divadelní a filmový režisér, jenž žil v zahraničí již od roku 1947 (nejprve ve Francii a od roku 1959 v Portugalsku). Na svou první exilovou sbírku Svoboda a jiné ovoce, vydanou ve Vídni v roce 1956, navázal sbírkami *Černý bílý, nevím* (Kolín nad Rýnem 1973) a *Nástroje paměti* (Mnichov 1982).

Listopadův život určil vědomý pobyt v několika rozdílných kulturách: české, francouzské a portugalské. Pro jeho – výhradně česky psanou – poezii je charakteristický stálý pocit nesamozřejmosti lidské existence pohybující se na hraně různých světů. Příznačné jsou torzovité obrazy s množstvím zámlk, alogická spojení dokumentující chaotičnost a nejednoznačnost reality. Život se tu rozpadá na řadu zlomků, situací, záběrů a detailů, které vypovídají o složitém hledání identity v roztržitém a bortivém světě. Sbírkky jsou zároveň prostoupeny nostalgii vzpomínek na ztracenou vlast, českou krajinu a domácí prostředí, prolíná se v nich sen s hořkou ironií, až dokumentaristická věcnost se surrealistickým pohledem, matná vzpomínka s existenciální reflexí. Listopad dává přednost ostrým pointám, metodě stříhu. Eliptickou výstavbou básní dosahuje zkratky, předmětnosti veršů dociluje koncentrací mnoha konkrétních detailů. Již tak nejistý a vnitřně dramatický obraz světa a člověka v něm ještě více komplikuje Listopadova ironie a sebeironie. Portugalská i česká realita se stýká v autorově ahasverovském básnickém osudu: „Pršelo portugalsky / různě na poslech / a v každé kapce / přízvuk z Čech // a srdce vrací se / lehce a bez zábran / branou bran // Pršelo portugalsky / zašité rukávy / rozpárám.“

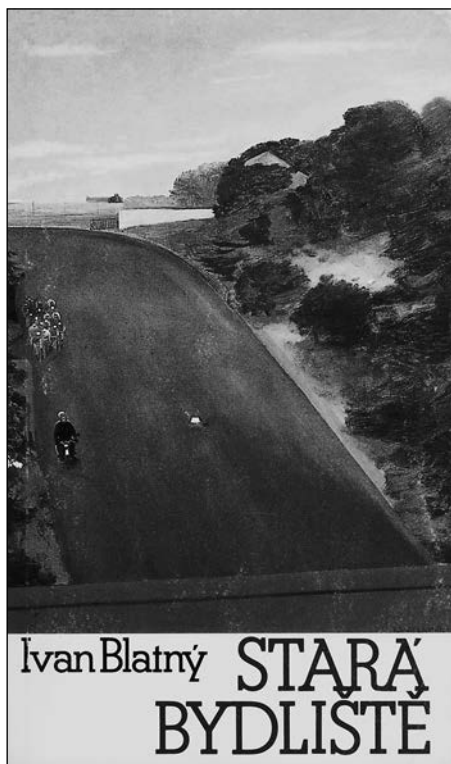
Prožitek napětí mezi vzpomínkami na zemi, v níž vyrůstal, a životem v zemi nové ovlivnil také VIKTORA FISCHLA, básníka, jenž začal psát a publikovat ještě před válkou. Jeho poválečnou poezii soustřeďuje dvojice výborů *Dům U tří houslí* (Mnichov 1981) a *Krása šedin* (1992). Fischl se v ní prezentuje jako Čech fascinovaný rodnou zemí a především Prahou, což se projevuje i v jeho čistém a kultivovaném jazyce. Současně se ale představuje jako Žid, který prožívá osud svého národa a pro kterého je přežití válečné katastrofy závazkem vyzývajícím k hluboké vděčnosti za každodenní radosti. Jeho poezii charakterizuje důraz na proměny času historického i lidského, bohatá citová paměť, bytostný humanismus a moudrá pokora: „Ač víš, že nikdo už tvou minci nepromění / a že se blíží už zvuk posledního vlaku, // poprvé nasloucháš křídlovce kuropění / a jako poprvé se s mlhou každodenní / zvedáš a procítáš do jitra, do zázraku.“

Velmi specifickým způsobem poezie zasáhla do lidského osudu básníka IVANA BLATNÉHO, bývalého příslušníka Skupiny 42. Blatný žil od roku 1948 v anglickém exilu, kde u něj brzy propukla duševní choroba. Poprvé byl hospitalizován záhy po emigraci a znovu od roku 1954: v psychiatrické klinice v Ipswichi pobýval až do své smrti v roce 1990. Z básnických textů, které Blatný začal po dlouhé odmlce opět psát koncem šedesátých let, vznikla sbírka *Pomocná škola Bixley*.

Sbírka existuje ve dvou odlišných podobách. Verze vydaná v roce 1982 v samizdatové edici KDM se opírá o text, který se do Čech dostal přes Jiřího Koláře, přičemž její editoři (Zbyněk Hejda, Antonín Petruželka a Vratislav Färber) zachovali původní Blatného koncepci. Naproti tomu exilové vydání (Toronto 1987) je výběrem z původní Blatného sbírky, který sestavil Antonín Brousek.

Míra stylizace Blatného výpovědi ve verších soustředěných do této sbírky se pohybuje mezi dvěma krajnostmi – od prostých, téměř deníkových záznamů až po automaticky psané texty s ne vždy dešifrovatelnými asociativními řetězci. Volný tok básnických představ je přerušován citáty, glosami, apely a makaronismy a v této mozaice se mísí vědomé s podvědomým v touze člověka, v jehož trýznivé samotě zůstal jediným východiskem svět paměti evokovaný básní.

Naproti tomu svět, v němž žije lyrický subjekt sbírky *Stará bydlisté* (Toronto 1979), sestavené Antonínem Brouskem z většího množství rukopisů, je nesen snahou po sebepotvrzení – z jedné strany je uzavřen tenkou slupkou aktuálních prožitků, ze strany druhé pak hlubší vrstvou filtrovaných vzpomínek: „Ohnice kvete, smutný světe. / Orten a Jakub pijí z Lethe, / nikdy se neshledáme,



Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Kamila Lhotáka, 1979

Ruzyň

J'ai acheté ma mère
popsanou v Americe jako Meredith
George Meredith if you like

The kidnapper and the kidnapped
became friends

Jejich láska byla nehorázná
jako kdyby se byli vrátili
do tanečrny kterou navštěvoval Jan Čep
s tlustou trafikantkou

Myslel si že je hloupá a nerozumí poesii
Tak strávil v karanténě tři sta let.

Památce Jindřicha Heislera

Heisler je mrtev Ke komu se mám modlit
aby mě přijali do skupiny Zbytkový statek
Jen Toyen a já
Toi jen

She was a romantic girl she loved you,
my gold.

Stránka z Blatného knihy Pomocná škola Bixley, 1987

žel. / A Jílek na nás zapomněl.“ Blatného básně se navracejí k někdejšímu autorovým východiskům, nostalgicky vyvolávají svět mládí autora, který před trýznivou skutečností uniká do dávných osobních i literárních reminiscencí a pokouší se prostřednictvím paměti rekonstruovat a integrovat vlastní rozbitou osobnost.

Během normalizace vznikla nejzdařilejší sbírka další členky Skupiny 42 JIŘINY HAUKOVÉ. V cyklu *Motýl a smrt* (smz. 1983; 1990) je téma návratu a paměti vyvoláno potřebou básnířky vyrovnat se s úmrtím blízkých osob: „V těch nejtěžších chvílích zbývají vzpomínky.“ V první části série bolestných meditací o životě a smrti Hauková zvažuje moc básnického slova sdělit tíži zážitku, zachytit nevyslovitelné a mizející. Je si vědoma jeho nedostatečnosti, neschopnosti vyjádřit bohatství člověka v metamorfózách dějin a světa: „Všechna slova jsou málo / proti tomu, co bludičkuje / a zoufá v člověku, / co jím pekli a zase doufá, / všechna slova jsou málo, / aby zřetězila strže, kam se hroutíme, / aby naplnila přímku, / kterou se k hvězdám vzpínáme, / aby upalíčkovala život, / aby se vzpříčila smrti.“ V druhé části autorka evokuje místa a životní chvíle, které pro ni byly důležité a celoživotně ji ovlivnily. Bilance osobní zkušenosti a vyrovnávání se s vlastní bolestí jsou zde ustavičně vtahovány do dějinných a časových souvislostí. Třetí část je básnickou i filozofickou syntézou básnířčina pojetí času. Evokace uplynulého času vzpomínkou, paralela lidské situace s přírodními ději, neodbytná přítomnost smrti, složité vztahy člověka k druhým a světu kolem i stále sílící pocit samoty jsou základními tématy i dalších autorčiných děl – sbírek *Světlo v září* (smz. 1984; 1995), *Spodní proudy* (smz. 1987; Mnichov 1988); jejich souhrn přináší svazek *Básně* (2000).

K poezii paměti a k návratům patřila bezpochyby i tvorba Jaroslava Seiferta a Jana Skácela, kteří některá ze svých děl publikovali nejprve v samizdatu a až v osmdesátých letech (často v okleštěné formě) i oficiálně (→ s. 360, odd. *Publikační návraty*).

■ Hledání nadosobních jistot v díle střední básnické generace

Téma a problematika paměti byla od šedesátých let inspirativní rovněž pro příslušníky – jinak dosti různorodé – střední básnické generace, která těsně po válce či v průběhu následujícího desetiletí do literatury vstoupila pod praporem komunismu a s postupnou ztrátou tohoto svého vyznání dospívala k reálnější reflexi přítomnosti, minulosti a budoucnosti české společnosti a k reflexi svého místa v ní. Atmosféra disentu, do něhož byli někteří básníci této generace zahrnuti na vrcholu svých tvůrčích sil, navíc potřebu podobné výpovědi ještě posílila, neboť byla součástí jejich snahy o nalezení nadosobních hodnot, o něž by se jedinec při své smrtelnosti mohl opřít.

K nejstarším básníkům v rámci této skupiny patřil JAROMÍR HOŘEC, který se v disentu k vydávání poezie vrátil po mnohaleté přestávce. V roce 1979 založil samizdatovou edici Česká expedice, v níž pak mimo jiné vydal i bezmála čtyři desítky svazků ediční řady Lyrika Jaromíra Hořce. Jeho verše, sbírky a básnické cykly jsou ozvukem nejrůznějších inspirací, určuje je především snaha využít historických a mytických paralel k úvahám o přítomné situaci člověka a národa a vyjádřit naději, vyrůstající z připomenutí „našich“ dávných mytických a křesťanských kořenů. Autor přitom usilovně proklamuje potřebu svobody, sepětí s rodnou zemí a jejím jazykem. Tak je tomu v souboru *Svěcení hlíny* (smz. 1980; Mnichov 1982, pod pseud. Jiří Hynek) i ve vlasteneckých básnických skladbách, ve kterých na historických osobnostech významu Václava Hollara (*Bohemus*, smz. 1976; Mnichov 1986) a blahoslavené Anežky (*Anežka Česká*, smz. 1988; Mnichov 1988) vyzdvihl stálou potřebu udržet povědomí národních symbolů a české řeči jako protipólu beznaděje a zmaru ve společnosti, která ztratila svobodu. Apelativnost Hořcova výrazu vrcholí ve sbírkách, jimiž básník reagoval na vznik Charty 77 (*Pozdvihování slov*, Kolín nad Rýnem 1981, pod pseud. Jan Čech) a na své uvěznění v Ruzyni roku 1981 (mj. *Dílno Hölderlinova*, smz. 1986; Mnichov 1993, a *Úplné zatmění luny*, smz. 1988, in *Brzy jazyk nazývávi Ruzyně*, 2005). V těchto sbírkách se objevují pro Hořce typické kolážovité přístupy pro psaní poezie, ve kterých se střetávají fragmenty rozhovorů, citace z protokolů, doplněné o citace z protektorátních politických textů, které jsou často v kontrastu s dobovou komunistickou rétorikou.

Jednou z nejvýraznějších osobností českého básnického disentu byl KAREL ŠIKTANC, jenž během normalizace pokračoval v psaní osobitých cyklů básní, sjednocených motivicky i celkovým vyzněním. Příkladem může být pět textů ze sbírky *Pro pět ran blázna krále* (smz. 1979; in *Utopenejch voči*, 1991), volně svázaných máchovskými odkazy a s nimi souvisejícími motivy života a smrti. Stejně jako básnickovy sbírky *Sakramenty* (smz. 1985; in *Utopenejch voči*, 1991) nebo *Srdce svého nejz* (smz. 1988; 1994) jsou přitom prostoupeny tragickým pocitem zásadní devastace světa.

V kontrastu k tomuto pocitu se Šiktancova poezie sedmdesátých a osmdesátých let opět obrací k paměti, k základním lidským situacím a mravním jistotám. Takto je tomu ve vrcholných Šiktancových dílech sedmdesátých let, v barokně stylizované



Karel Šiktanc, portrét ze samizdatového vydání sbírky *Jak se trhá srdce*



Obálka s koláží Jiřího Koláře k samizdatovému vydání Šiktancovy sbírky, 1979

alegorii *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel* (smz. 1979; 1992), v níž Bůh bezmocně přihlíží triumfálnímu tanci Smrti, jež vítězí nad zkázou, které snad může vzdorovat jen dítě a slovo básníka, a především v *Českém orloji*, vydaném poprvé v samizdatu roku 1974 a v roce 1980 ve dvou svazcích v Mnichově.

Český orloj geneticky navazuje na autorovy sbírky z let šedesátých. Obdobně jako ony vyslovuje svěbytnou básnickou vizi, jež nechává dramaticky prostupovat prvky zapomínaného venkovského mýtu, dětské či chlapecké vzpomínky, existenciální reflexe a krajinné momentky. Slovo „orloj“ v názvu sbírky neznamena jen věžní hodiny, které jako neúplatné centrum městského shonu ukazovaly neúprosnost času, ale odkazuje i k hlubším, filozofickým

souvislostem cyklického běhu života, k rytmu plynutí, které objímá naše dny, měsíce a roky. Ve dvanácti částech sbírky, označených podle jednotlivých měsíců, básník vytváří – obdobně jako před ním Josef Mánes či Karel Toman – měsíční cyklus, do něhož se promítají jak národní kulturní a dějinné tradice, tak i nadnárodní prastarý mýtus pohanský a mladší křesťanský. Inspirace folklorní tradicí je zřejmá, básník rafinovaně kombinuje naivismus lidových písní, rčení, říkadel a zaříkadel se starobylostí lidových pranostik a starodávných kalendářů. Skladba je uvedena jako iniciační promluva lyrického hrdiny směrem k synovi – lyrický hrdina však není jen otcem, ale myšlenkově se vrací i do dob, kdy sám byl jinochem. Reálné příběhy jednoho lidského osudu jsou přitom vklenuty do nadosobního dějinného osudu národa, prezentovaného aluzemi na svatováclavskou tradici, starými českými legendami světskými i církevními, bělohorskou tragédií a podobně. V podloží Šiktancovy skladby je víra v ženu, která přerůstá v očišťující a smrtelnost překračující mýtus ženy – matky – české země. Vnitřní napětí a patos skladby vyrůstá z rozporu mezi pohansky vášnivou smyslovou, až smyslnou láskou k životu a touhou po ideálu metafyzické čistoty. Tento rozpor je překonáván zbožným přimknutím se k národní tradici, ke krajíně a rodu, k vlasti. Tak vyznívá i závěrečný obraz prosincové básně, v níž ve vánoční noci „žena strmí k nebi jak sám Bůh“ a „Smrt letmo zvoní na orloji celou“.

Snaha odkrýt zdroje a původ dávných kulturních mýtů a symbolů a dešifrovat prastarý jazyk znaků charakterizuje poezii dalšího z příslušníků skupiny Května, literárního teoretika MIROSLAVA ČERVENKY. Jeho básnické dílo od počátku šedesátých do poloviny osmdesátých let shrnuly tři soubory: *Čtvrtohory* (smz. 1974), *Dvacet tři patnáct* (smz. 1979; Mnichov 1986) a *Strojopisy* (smz. 1985), posléze společně vydané pod názvem *Strojopisná trilogie* (smz. 1986; 1992). Existenciální i společenskou situaci člověka, jenž je přinucen žít mimo své životní poslání, ale i autorovo vnímání tragické devastace soudobého společenského života vyjadřují verše druhé a třetí sbírky. Červenkova poezie je racionální, antiiluzivní a nemytologizující, zároveň je však prostoupena touhou po hledání pravé, až archetypální podstaty jevů. K jejím rysům patří ironie, sebeironie a sarkasmus, hravost a inklinace k experimentu.

Ojedinělým a v rámci vnitřního exilu víceméně osamoceným existenciálním tvůrcem byl ZBYNĚK HEJDA, básník expresionistického typu a surrealistické imaginace z okruhu politicky i literárně nonkonformního časopisu Tvář. Hejda byl již od svého vyhraněného debutu *Všechna slast* z roku 1964 výrazně inspirován motivy zániku, rozpadu a lidské situace v hraničním momentu. V průběhu normalizace nejprve zveřejnil sbírku *Blízkosti smrti* (smz. 1978; Mnichov 1985, která měla původně vyjít v roce 1969), a poté i svou novou tvorbu soustředěnou do sbírek *Lady Felthamová* (smz. 1979; 1992; část uveřej-



Alena Petruželková, Antonín Petruželka, Vratislav Färber, Zbyněk Hejda, Přemysl Blažiček, začátek 80. let, foto Miroslava Urbana

něna v zrcadlovém česko-francouzském vydání v Paříži roku 1989) a *Tři básně* (smz. 1987; in *Pobyť v sanatoriu*, 1995). Souborné vydání jeho básnického díla z šedesátých a sedmdesátých let pak vyšlo v Edici Petlice pod titulem *Básně* (smz. 1979; rozšíř. 1996).

Hejda je básník jedné základní polohy. Jeho poezie je temným zpěvem o lidské pomíjivosti. Básník si je vědom, že „člověk nevyrostá z kořenů, / ale z dláždění“ a že „všechna slast musí být spotřebována“. Lidská bytost je do světa vržena: „A tak tu jsme, že jsme sem uvrženi, / my jen tak náhodou, my pro nikoho, tak, / jakoby stínání a jako by nás v kmeni / podřezaného stromu ještě zaslech pták.“ Proti trýznivému vědomí konečnosti lidské existence přitom básník staví okamžiky vrcholného prožitku, jež často nabývají podoby zbytnělé tělesnosti a jejich smyslnost hraničí až s obscénností. Konstantní reflexivní, vzpomínkové, milostné a erotické náměty veršů se tak spojují s motivy úzkosti, opuštěnosti a hnusu, přízračná, až morbidní atmosféra se zmírňuje zasazením dějů a obrazů do konkrétních míst, jako jsou vesnice a krajina básníkovy dětství, topos hřbitova jako místa rozpadu a tlení, ale také místa poznamenaná vzdálenou vzpomínkou a touhou.

Významný je u Hejdy prožitek času, intenzivní vnímání bezvýchoďného koloběhu vznikání a zanikání a konečnosti lidské existence, která je nám vtisněna hned při zrození. To vnáší do Hejdovy poezie četné máchovské aluze i trýznivě sarkastický dotek nicoty, jež provázejí milostivější momentky šťastných setkání či vzpomínky a okamžiky z dětství. Hejda často užívá techniky popisu, jak civilního a tlumeného, tak s určitým ozvláštňením, s oblibou navodí počáteční idylický obrázek, aby jej pak prudkým střihem obrátil a uzemnil krutě ironickou pointou. Výrazově úsporné a jednoduché veršové útvary v sobě skrývají fragmenty příběhů, nezřídka je vedena prostá paralela mezi přírodou a lidským osudem. Prolínání přírodního rámce s existenciálním pocitem tvoří základ většiny jeho reflexivních básní. Hejda před prací s metaforou dává přednost účinku pečlivě vybraných detailů. Spění k formální tradici, až klasičnosti podporuje erbenovsky hutný, strohý jazyk i koncentrovanost a lapidárnost výrazu a prostředky, jakými jsou antiteze, eliptická zkratka, eufonie, aliterace a jiné. Vázaný verš převážně ve formě čtyřveršových a osmiveršových strofických struktur se sporadicky střídá s civilním volným veršem. Ačkoli je Hejda pokračovatelem holanovsko-halasovské linie české poezie (jako analytik a metafyzik pojímající svět v rozporech) a v jeho lyrice je možné vystopovat sblížení rovněž například s poetikou Jiřího Koláře či Ivana Wernische (věčnost a detailnost básní, jejich přízračné nasvícení), zůstává přesto svými existenciálními východisky, tragickým vymezením lidské situace i mimogeneračním postavením v pozici outsidera, kterého pro sebe „objevila“ až pozdější generace autorů kolem samizdatové edice KDM a později časopisu Revolver Revue.

„Utajeným“ básníkem střední generace byl v sedmdesátých a osmdesátých letech JOSEF TOPOL: dramatik, který čtenáře v roce 1997 překvapil tím, že

pod titulem *Básně* vydal celoživotní sumu své poezie, vznikající od padesátých let. Do té chvíle byla totiž básnická tvorba pro Topola především věcí intimní, soukromým ohledáváním světa prostřednictvím slov, cestou, jak usilovat o vlastní celistvost. Tato záměrná izolace od aktuálních snah také způsobila, že se svou básnickou poetikou poněkud vymyká z kontextu české poválečné poezie.

Topolovy básně odkazují na řadu různorodých inspiračních vzorů, počínaje anglickými alžbětinci přes Máchu a Erbena až po spirituální lyriku třicátých let či Richarda Weinera. Báseň je Topolovi niterným zápasem o duchovní rozměr lidského života, přičemž jeho spiritualita je neokázalá, nedogmatická, jímavá svou prostotou: „Jsme pouhá cesta k nebi.“ Básník se zastavuje v pokorných meditacích u témat moci a bezmoci slova, hledání vlastní identity, vzpomínky a dětství, smrti a zmrtvýchvstání: „A napohled je takový hřbitov / (i kdybychom byli bez víry) / tlukoucí srdce v mrtvé krajině // I kdyby to nebylo předpověděno: // Zmrtvýchvstání.“ Konfrontace lidské situace s prostorem přírody s sebou přináší jak obrazy krajiny, tak motivy lidské tělesnosti a senzuality. Výrazným rysem Topolových básní je biblická emblematika. Jeho hledání pradávných, mytických prostorů, které kontrastují s básníkovou deziluzí z přítomnosti a pohybu dějin, se však konkretizuje nejen v obrazy dávných krajin antických, často inspirovaných Starým a Novým zákonem, ale také v krajinu minulosti čistě osobní, v krajinu vlastního dětství a jinošství, které je u Topola (podobně jako u Františka Hrubína) spojeno s vesnicí a rodným Posázavím.

Tu část Topolovy poezie, která vznikla v sedmdesátých a osmdesátých letech, značně formuje prohlubující se bolestný zápas mezi básníkovou úzkostí a nadějí, jeho úporné existenciální hledání vlastní tváře, ztraceného řádu a jistoty ve světě všeprostopující marnosti: „Ach / být / pro jednou absolutně být / nebýt hrobař radostných chvil / stavitel neobyvatelných ložnic.“ Tato antitetičnost se promítá také do tvarové roviny básní a do jejich významové výstavby, která pracuje s kontrastem slovní malby a drsné syrovosti obrazů, melodičností tradičních strofických útvarů s kakofonií volného verše, jenž rozbíjí intonační proud a hudební melodii. Lapidárnost přerůstá do využití folklorních prvků v podobě říkadel a exempel postihujících absurditu životní situace: „Šel mi pod okny kamnář / asi nám spadla pec / a to jsem vyhlížel klempíře / máme děravou střechu / nakonec přišel truhlář / nedovedl udělat rakev.“ Přes zahlcující úzkost („Není komu to říci a není co. / Den se neprobudí, noc neusne. / Ptáci nepohnou křídlem. / Naplnilo se všecko, až po okraj“) pronikají záblesky naděje a touhy po lidské důstojnosti. Z výchozího pocitu bezútěšnosti a zmaru vyrůstá humorný nadhled a vyrovnanost, přecházející v jízlivost, hořký úsměšek, ale i úžas nad stále se obnovující vůlí k životu.

■ Spílání světa i době

Svůj prostor v samizdatu našli rovněž autoři let čtyřicátých a padesátých, narození zpravidla kolem roku 1920, kteří se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let k poezii vrátili po kratším či delším odmlčení, neboť pocívali potřebu jejím prostřednictvím vyjádřit pocity marnosti a opuštění. Lze k nim počítat autory, kteří se v padesátých letech výrazně angažovali a snažili se naplnit postuláty budovatelské literatury (Oldřich Kryštofek, Lumír Čivrný), ale například i autory z okruhu někdejší redakce Mladé fronty, kteří přestali publikovat po roce 1948. Spojujícím tématem pro většinu z nich byla nesvoboda: jejich výpovědi pak nabývaly podoby kritického, expresivně zbarveného spílání světu vyprázdněných hodnot, vůči němuž jsou jediným protipólem vzpomínky na dětství, vztah k rodině a nejbližším či místům soukromí, ať již se jimi stává byt, nebo příroda. Jejich poezii chybí spiritualistické tóny, neboť náboženství je těmto autorům cizí a osobní zkušenost je přivedla ke skeptickému postoji a k jiným ideologiím.

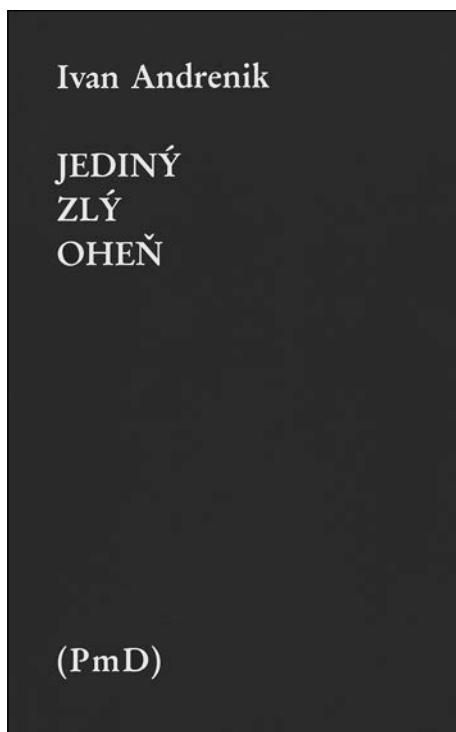
V případě OLDŘICHA KRYŠTOFKA se východiskem z pocitu duchovního marasmu staly vzpomínkové verše soustřeďující se k osobním, tichým prožitkům, věnované dětství a matce a obsahující i řadu nerudovských aluzí (*Malá říkání roku 1976*, smz. 1977; Mnichov 1984). Sbírka LUMÍRA ČIVRNÉHO *Na dech* (smz. 1979; Mnichov 1984, rozšíř. in *Bylo takové ticho*, 2005) přinesla tradiční, úvahovou a notně deziluzivní poezii, která připomíná někdejší vliv Halasovy poetiky. Čivrného svět je tu ovšem znatelně proměněn a expresivita výrazu nabyla až karatelského tónu: „celý den hnije v květech z PVC, / v pohárcích od piva, / propálených snad vajglem.“ Naděje však nezbyvá jen ve smrti a zániku („To kruté štěstí, že už nejsí“), ale též ve víře v pravdu a drobné něžnosti, které prosvětlují normalizační noc.

Ivo ROŽEK jako básník debutoval až v samizdatu, ale jeho texty se objevovaly v nejrůznějších časopisech již od čtyřicátých let. Později se věnoval psaní písňových textů. Inspiraci populární hudbou lze spatřit i v jeho sbírce *Až delfíni vystoupí z vod* (smz. 1987; Mnichov 1991), která využívá poloh bluesových nebo jazzových textů. Ústředním motivem Rožkových zlehka ironizujících veršů jsou láska nebo obyčejná lidskost, ale i on jedovatě kárá dobu a často si vypomáhá vypjatými obrazy expresionismu („Kvílelo bláto // Pes drtil kosti / v ohradě“).

Sbírku IVANA ANDRENIKA *Jediný zlý oheň* (smz. 1986; Mnichov 1991) od ostatních autorů generace odlišuje to, že její autor spatřuje východisko v přiznání smrtelnosti jako jediné možné cesty pro člověka. Andrenikovy verše charakterizuje jednoduchá, až strohá písňová forma, která je v protikladu s autorovým poselstvím záhuby a bezvýchodnosti: „Nad mlčícími hroby / sám sobě hrobařem.“

Motivy ohrožení lze vysledovat i ve sbírkách JANA VLADISLAVA, který patřil k významným spolutvářcům samizdatového života. Vladislav do svého

nuceného odchodu do exilu vydával samizdatovou edici *Kvart* a spolupracoval na přípravě některých svazků dalších samizdatových edic s Ludvíkem Vaculíkem či Václavem Havlem. Jeho vlastní básnická tvorba z této doby je soustředěná do svazků *Samomluvy* (smz. 1980; Mnichov 1986), *Věty* (smz. 1977; neúplné vydání v Mnichově 1981; in *Kniha poezie*, 1991) a *Fragmenty* (smz. 1980; in *Fragmenty a jiné básně*, 1998). Vladislav se v ní představuje jako autor poučený klasickou poezií, zejména románskou, který ale nezůstává jen u tradičně stavěného verše. V linii ortenovského tázání se po smyslu lidského konání ve svých verších klade otázky směřující k podstatě básnictví a k vyslovení situace člověka v nesvobodné době. Jeho pozorování dějů pojmenovává svár s Chaosem, který obebíná svět. S rilkovskou díkčí se básník dotazuje po smyslu a činech člověka v moderní době, překvapeného mocí, ale i po šanci slov tyto vyšší děje ovlivnit: „Ale kdo může chápat, / když slova selhávají a všechna jména / dal kdysi Adam?“



Obálka sbírky Ivana Andrenika, PmD – Poezie mimo Domov 1991

Strach a ohrožení, které člověka v totalitní době svírá na každém kroku, jsou ve sbírce JOSEFA KOENIGSMARKA *Sny a nesny* (smz. 1978; 1990) ironizovány a shazovány volbou groteskního pohledu, který je odsouvá do fantaskních světů mimo realitu. Postava smrti je tu tak – i přes svou neustálou děsivou přítomnost – představovaná jako přízračný loutkový panák.

„Slova nezkurvělá / čisté panenské věno“ jsou poezií pro MILOŠE VACÍKA ve sbírce *Zahrada na dva zámky* (smz. 1977; Kolín nad Rýnem 1983). Vacík ve svých zvukomalebých, jemných verších naléhavě reaguje na normalizovaný svět kolem něj. Hlas básníka, plný bohaté eufonie a melodické rytmicizace až neúprosně podává svědectví o době, ve které „duch mé země mlčí“. Výbor z Vacíkovy celoživotní tvorby, nazvaný *Nemilostná a milostná*, vyšel v prosinci 1989.

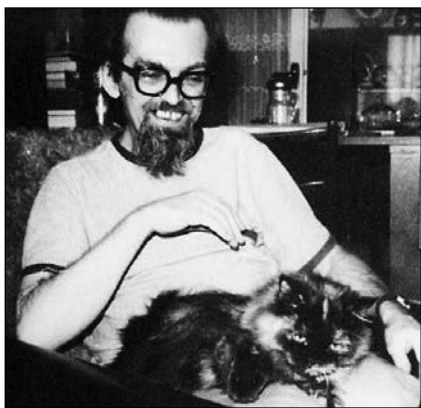
Pro některé z autorů se samizdat stal za jejich života poslední publikační platformou. To platí o Ladislavu Dvořákoví nebo Jaromíru Šavrdovi. LADISLAV



Jan Vladislav

su a autocenzury, svět kolem básníka je jedno velké „veleghetto“, ve kterém žijí spíše mrtví než živí. Do básní se tak vkrádá chlad, beznaděj je přemáhána spíše cynismem než vírou v budoucnost.

Sbírka *Cestovní deník* (smz. 1981; Mnichov 1984) JAROMÍRA ŠAVRDY vznikla ve vězení, kde se autor octl za přechovávání a opisy samizdatů. Spolu s volným pokračováním *Druhý sešit deníku* (smz. 1985; Mnichov 1986) ve skeptické tónině obžalovává komunistickou společnost, v níž člověk ztrácí důstojnost a stává



Jaromír Šavrdla s kočkou Babetkou

DVOŘÁK svou sbírkou *Hle nyní* (smz. 1980; in *Kainův útěk; Vynášení smrti; Obrys bolesti; Srdeň; Hle nyní*, 1994) podešel od své předchozí tvorby a poetiky. V dikci jeho sbírky lze sice stále poznat Halasova a Zahradníčkova pokračovatele, ale k jejím novým tónům nyní patří hravost a mírná ironie. Svě texty Dvořák dedikoval nejružnějším básníkům (mj. Ezru Poundovi, Janu Zábranovi, Josefu Hiršalovi, Petru Koptovi) a nejednou doplnil i o citaci z Exupéryho nebo Demla, která je doříkává. Jako celek tato Dvořákova poezie pojmenovává situaci člověka na kraji tehdejší společnosti a siroby doby: „křičím na tlapače a ampliony, / jako bych nevěděl, že žádný nemá vlastní hlas, / rty ani jazyk, ani ponebí, a že je nepřekřičím.“ Osamělost a úzkost v konzumní době normalizace je tu vyslovována bez pato-

se součástí totalitní mašinerie: „přesta-
neš (napřed) počítat čas / (zadruhé)
myslet / (zatřetí) doufat / (a vůbec) být
člověkem.“ K základním, existenciál-
ním otázkám člověka v mezní situaci
se soustředí i autorovy další básnické
cykly a sbírky (mj. *Plachetnice Santa
Maria*, smz. 1985; *Má vlast*, smz. 1986;
Hodina v úzkých, smz. 1989).

Zajímavým básníkem, jehož poezie vznikala během věznění, nikoli ovšem z politických důvodů, byl ANTONÍN KONEČNÝ, který v nápravných zařízeních prožil více jak polovinu života.

Tento „poeta natus“ vychrlil podle mnohých svědectví ve vězení několik sbírek poezie, z nichž se do mnichovského nakladatelství Poezie mimo Domov dostala *Skleněná louka* (Mnichov 1984), ve které zcela spontánně zachycuje vzpomínky na milostná vzplanutí i na mládí strávené na konci šedesátých let v Brně.

■ Proměny poezie „nepřizpůsobivých“ mladých básníků šedesátých let

Do zapomnění na počátku sedmdesátých let měla být mocensky vytlačena také řada mladších básníků, kteří debutovali v předchozím desetiletí a měli za sebou umělecky výrazné sbírky, nicméně neodpovídali představám literárních normalizátorů o mladé generaci sloužící socialismu prostřednictvím poezie.

Snaha vymazat ze čtenářského povědomí takové básníky, jako byli Ivan Wernisch, Petr Kabeš, Pavel Šrut, Jiří Gruša, Antonín Brousek, Andrej Stankovič či Miloslav Topinka, byla motivována nejen jejich občanskými postoji tváří v tvář nastupujícím politickým změnám, ale také jejich básnickými poetikami, jež se neslučovaly s požadavkem poezie optimistické, čtenářsky lehce přístupné a přitakávající politickému statu quo. Jejich verše totiž měly často exkluzivní povahu, ve vnitřní opozici vůči stavu reálného světa mířily k vytváření autonomních, tajemných a vzrušujících světů básnických, čemuž odpovídaly i složitostí metafor a svébytných obrazů, deziluzivností jednotlivých výpovědí a experimenty s jazykem.

Přestože i tato zprvu dosti kompaktní skupina v průběhu sedmdesátých let ztratila původní generační rozměr a změnila se spíše ve skupinu výrazných individualit, jejich básnickou tvorbu nadále propojovala společná východiska i obdobný způsob odpovědi na společenskou situaci. Společné rysy zůstaly i přes rozdílné lidské osudy jednotlivých příslušníků generace: někteří volili osamocení v exilu (Antonín Brousek, Jiří Gruša), jiní se pohybovali v samizdatu (Ivan Wernisch, Petr Kabeš, Andrej Stankovič, Miloslav Topinka) a další na okraji oficiálního prostoru, kde jim bylo umožněno žít se psaním dětských knížek, pohádek a případně i písňových textů (Pavel Šrut).

Inklinace k psaní písňových textů, případně k psaní básní, které přitahovaly hudebníky, byla charakteristickým rysem této skupiny básníků. Pavel Šrut spolupracoval s hudebníky a zpěváky Petrem Skoumalem, Michalem Prokopem, Lubošem Pospíšilem, Vladimírem Mišíkem. Wernischovy básně zhudebňovali Mikoláš Chadima, Petr Skoumal, skupiny The Plastic People of the Universe a C&K Vocal.

Mezi významná společná témata této generace patřily jazyk a řeč: problematika jazykového dorozumívání, jeho možností a hranic, palčivá otázka, zda lidé jsou vůbec schopni se slovy domluvit. Již na konci šedesátých let tak

byly sbírky jejich příslušníků plné tázání po možnostech pojmenovat tajemné a podstatné skutečnosti našeho světa. Jazyk je v jejich básních napínán až na samu mez srozumitelnosti, podrobován experimentům, jejichž prostřednictvím má být vysloveno jinak nevyslovitelné. Autoři chtějí čtenáře vystavit úžasu zvláštní síly a podivuhodných možností jazyka, které nemusí posluhovat uvyklým významům a pragmatickým účelům lidského dorozumívání. Zároveň mu však přinášejí pocity úzkosti z toho, že se člověku nedostává slov, kterými by mohl skutečnost uspokojivě pojmenovávat a přiblížit se k podstatě věcí i k druhým lidem.

Snaha stvořit vlastní jazyk souvisela se snahou stvořit vlastní svět básně kdesi jinde, mimo, v prostoru za řečí (Miloslav Topinka), v dalekých snových krajinách a časech (Ivan Wernisch), v uhranutích pradávnými prožitky a jejich mytologickými významy (Jiří Gruša), v hloubkách niterných končin, tvořených mantrickým opakováním protikladných a do sebe vkloubených životních elementů (Petr Kabeš). Slova u těchto básníků proto často nabývají téměř fyzické existence (Topinkova „hmota slova“ či Kabešova „slova vtělená“) a naopak hmotná skutečnost u nich sama promlouvá: „Hlas přeskočí, na houně, ošatky, na / lůžko a mlýnský kámen“ (Miloslav Topinka), „na tázání lidsky cizí pro- / pouští smíšený les ryzí / odpověď“, nebo se přímo stává slovem, řečí: „Chci tě popsat / končinami svého těla [...] užovčí záznam / obratlových slov“ (Petr Kabeš). Nezřídka mají básně těchto autorů charakter magického zaříkávání, modlitby, kletby či věštby.

Toto výchozí nasměrování mladší básnické generace šedesátých let bylo ještě umocněno tím, že jednotlivým básníkům byla mocensky zablokována možnost oficiální komunikace. Nemožnost domluvit se tak pro ně přestala být intelektuálním, exkluzivním, spekulativním motivem, ale stala se reálným faktem, který je bolestně žit. K problému obecně filozofickému tak naléhavě přibyl konkrétní problém osobní a politický.

Otázky slova a komunikace se básníkům stávají ústřední osou nejedné básně i celé sbírky. Jejich úzkost z moci i bezmoci slov je umocněna o nový rozměr: člověk nyní a tady nemá slova také proto, že těm, kteří mají co říci, je kdosi odebral a zakázal vyslovit, zatímco ti, kteří mluví, vypouštějí množství slov falešných a prázdných. Motivy „mrtvého“ slova patří k nejopakovanějším a nejnaléhavějším obrazům této linie české poezie sedmdesátých a osmdesátých let. V patetickém vypětí i v ironické hořkosti je v ní vyslovován soud nad „veteší slov“, „slovy bez tváře“, „odumřelou pamětí slov“ (Petr Kabeš), konstatuje se, že „dnes [...] slova jako stromy jsou stále na úprku“ (Pavel Šrut), hovoří se o době kdy „jen slova, slova, jen slova / bzdila z fukarů tlampačů“ a kdy „ona zem nejkrásnější [...] zůstává obydlena už jen mrtvými hlasy“ (Antonín Brousek). Smrtné ohrožení člověka v jeho podstatě je ztotožňováno se smrtelným ohrožením jazyka: „smrt mi leze / do hrtanu“, „komolí / řeč na mol!“ (Miloslav Topinka). Ona dvojí nemožnost slova, existenciální i politická,

byla přímo vyjádřena ve verších Petra Kabeše: „Nerozříkatelné / jsem si nikdy nerozříkal, ostatky / ostatního v zabaveném poznámkovém bloku.“

Nářek nad zplněním slov se tak stal výrazem potřeby básnický pojmenovat dobové pocity bezčasu a morálního marasmu. Tato potřeba nabyla širokého spektra podob, na jehož jednom pólu leží snaha o univerzální nadčasovou výpověď a na pólu druhém směřování k básnickým komentářům přítomné doby, která je ovšem viděna na pozadí úhelného tématu paměti. Do „samonosných“ básnických výpovědí tak často pronikaly autentické, konkrétní a aktuální věcné motivy. Potřeba reagovat na „cizí slova“ vedla k tomu, že oblíbenou poetickou formou se stala parafráze, travestie, perzifláž či aluzivní kontextová hra.

Neutěšenost dobové společenské situace spoluutvářela texty jednotlivých básníků nepřímou a zastřenou, ale i explicitně, nebo dokonce v podobě ostrých pamfletických reflexí. Ať jsou jednotlivé soudy podávány s hořkou ironií a sebeironií, s vážnou úzkostností nebo podrážděným sarkasmem, vždy vyrůstají z pocitu životní absurdity, který svět mění v grotesku ovládanou krutými paradoxy.

Mnohé ostré soudy tu hraničí až s apokalyptickou vizí: „Na nebi znamení potopy. / A v pozemských červech / jen žízeň“ (Antonín Brousek). Pro vyjádření společenského bezčasu a ztráty elementárních lidských svobod nacházela řada autorů podobné modely vyjádření. Jedním z nich je například výmluvná paradoxní představa člověka přeživšího vlastní smrt. Obsese jakýchsi dávných pohřbů, hrozby hrobu, mytické propojení koitu a smrti je živým napětím v knížce Jiřího Gruši *Modlitba k Janince* (smz. 1975; 1994), v níž „Smrtolenka [...] všechny nás pospala!“. Motiv magického obřadu, který se objevuje již v názvu této sbírky a také v názvech některých jejích částí – Zaklínání, Přimlouvání – tu posilují i četné novotvary, tolik potřebné při různých slovních obřadech: „Buď tu buď když mám chuť / všesmrťice.“ Uspokojivý důkaz, že skutečně žije, často marně hledá také lyrický subjekt Wernischových textů: „všichni které jsem potkával / byli mrtví / Smáli se posunkovali / a když jsem se zastavil / ukazovali jdi dál / to se tě netýká / Už se to odehrálo.“

PETR KABEŠ patřil v rámci své generace spíše k filozofickým básníkům usilujícím o nadčasovou podobu existenciální reflexe směřující k věcným tématům. Jako básník se dopracoval k vlastnímu, zcela svébytnému a nezaměnitelnému světu. Ke konstantním rysům jeho poetiky patří soustředění na několik utkvělých témat, na problematiku básnického slova a mezilidské komunikace, na otázky vztahu osobního a dějinného, přírodního a lidského a také na téma času jako plynutí i ulpívání. Příznačná je eliptičnost, věcnost až civilnost výpovědi. Některé básně nesou zřetelný morální apel, jiné nabývají podob jakýchsi podivných rituálů, útržků dějů, které je nám nezbytně třeba prožívat, třebaže jejich smyslu ne zcela rozumíme. Kabešův slovník je předmětný, obsahuje množství



Petr Kabeš jako noční hlídač

substantiv v genitivních vazbách, adjektiv a jmenných slovesných tvarů, nicméně jeho básně rozhýbává uvážená práce s dějovými slovesy, která jsou často také klíčem k jejich interpretaci. Úspornost a strohost výpovědi je zvýrazněna kusým volným veršem, který se obvykle skládá pouze z několika slov, záměrně často roztíná větu a nejednou rozdělovníkem i slovo, neboť k podstatným rysům básnickovy poetiky patří práce s přesahy a významotvorný nesoulad mezi větnou a veršovou stavbou.

Pro básníka intelektuální, do sebe zavnutá existenciální tázání ze sedmdesátých let, například pro sbírku *Obyvatelná těla* (smz. 1974; 1991), je pak příznačné užití kontrastní koláže vlastních veršů

s literárními citacemi, směsice mytických rituálů, křesťanské symboliky i žurnalistických frází. Kabešův básnický svět je utvářen složitým rytmem do sebe vnořených existenciálních významů, které se přelévají v nová uskupení a souvislosti podle jakéhosi tušeného kosmogonického řádu. Je to poezie znamení, zlomků, zamžčených výjevů, neustálé průchodnosti všeho ve všem. Kabešovy texty jsou však také plné zlověstného rozpadání, rozsypavosti a hroucení v sutiny, které ohrožuje naše spokojená, samolibá města. Zaznívá zde úzkost z pouště a vyprahlosti vně i uvnitř, ze ztráty komunikace a také krutá opuštěnost a samota. Naděje v autorově interpretaci světa není nikdy laciná, je ve vážném, namáhavém úsilí o hloubku prožitku na mělčině našeho pobývání.

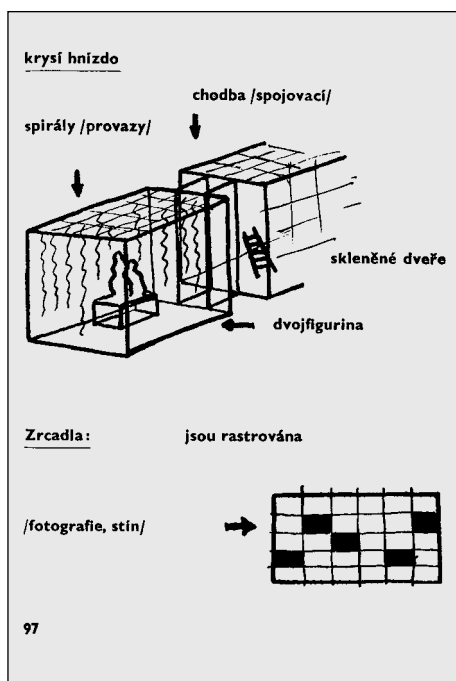
V osmdesátých letech do Kabešových veršů více vstupuje i ironicky či tragikomicky klasifikovaná banalita, všednodennost a dokumentárnost reality (*Pěší věc*, smz. 1985; Mnichov 1987). Ale i tehdy je to především poezie, která je pro čtenáře výzvou k dotváření smyslu slov. První verze sbírky *Skanseny* (smz. 1981; 1991), která je lyrickým deníkem autorovy konfrontace s přírodními živly i vlastní samotou, vznikla v době, kdy Kabeš pracoval jako pozorovatel počasí na meteorologické stanici Milešovka. Vysloveně znepokojivý a alegorický charakter má v této sbírce skladba *Zombi*, v níž básník problematizuje hranici mezi lidmi živými a mrtvými: „Co je to za lidi, ti dělníci? / Pohybují se jako stroje, nepromluví ani mezi sebou.“

Impulzy experimentální poezie ve své tvorbě rozvíjel MILOSLAV TOPINKA. Ve sbírce *Kryší hnízdo* (1970, náklad zničen; 1991) rozvedl motiv kryš ze své předchozí sbírky *Utopír* (1969): „Než kryší svědomí / začne je hrýzt / vše co si spískali / musí si sníst“, a vytvořil obraz světa jako kryšího hnízda. Topinkova tvorba má charakter modelové legendy či iniciačního příběhu, pojímá text sbírky jako obydlí, v němž probíhá divé a nevyzpytatelné hemžení kryš-slov, jakoby vzbouřených a osvobozených ze své tradiční poslušnosti. Prudké děje, střetání a slovní šifry sugerují potřeby komunikace a zároveň uvolňují zvláštní energii textu, záměrně přetíženo hromaděním nelibozvučných souhlásek: „Kůrky / křupou, krysky v křuskách mlsají slaninu slov. [...] Křápy na nohou a křumpy pod nohama, / jazyk samá jizva; krev.“

Všudypřítomnou součástí zaumných dějů v Topinkově sbírce jsou smrt, pohřeb a hřbitov. V textu nazvaném Proč zamřelci autor píše: „mnozí zamřou to, že vlastně zemřeli, takže jsou kdesi mimo, již ne žijí, ještě ne mrtví. Dosud nevědí, že zemřeli...“

Topinka se snaží dostat do prostoru za řečí, do mimo-prostoru, jak o tom sám píše ve vložených pasážích, které jsou určitým osobním manifestem poezie: „Slova v tomto mimo-prostoru jsou jiná [...] Slova a věci v mimo- / prostoru vzájemně prolínají [...] Jsem v hrtanu, / uvnitř hmoty slova, ale zároveň mimo tuto hmotu. / Z toho vzniká nová citlivost, ke slovu, gestu, tvaru i / zvuku.“ Toto směřování básníka přirozeně vedlo i k práci s vizuální podobou textu, který tu je rozbíjen a pak různě stmelován a geometrizován a sbírku štěpí na řadu dílčích záběrů a reflexí. Autor dospívá až k vytváření jistých návodů na život, výkresů fantaskních světů a nakonec k rimbaudovskému popření básnického textu a zvýraznění samotné autentické básnické existence.

Básníkem, který se v rámci své generace nejvyhraněněji a nejadresněji vyjadřoval k dobové situaci, byl ANTONÍN BROUSEK, jeden z nejosobitějších představitelů mladé poezie šedesátých let, jenž nevynechal příležitost, aby své básně pamfleticky či parodicky nepointoval, a tak adresně, sarkasticky,



Kresby Miloslava Topinky z básnického experimentu *Kryší hnízdo*

ironicky i sebeironicky nekomentoval aktualitu. Projevilo se to již před jeho odchodem do německého exilu ve sbírce *Nouzový východ*, která zachycovala autorovu osobní i společenskou situaci v dramatickém roce 1968. Sbírkka měla vyjít v roce 1969, avšak téměř celý náklad byl zničen, a tak vyšla až v roce 1980 v Torontu jako první část knihy *Zimní spánek*. V exilu Brouskovi dále vyšly sbírky *Kontraband* (Toronto 1975) a *Vteřinové smrti* (Purley 1987; rozšíř. 1994). (Ve vydání *Zimního spánku* z roku 1991 je *Nouzový východ* vypuštěn, naopak součástí knihy je pod titulem *Zapomnětlivost* sbírka *Kontraband*.)

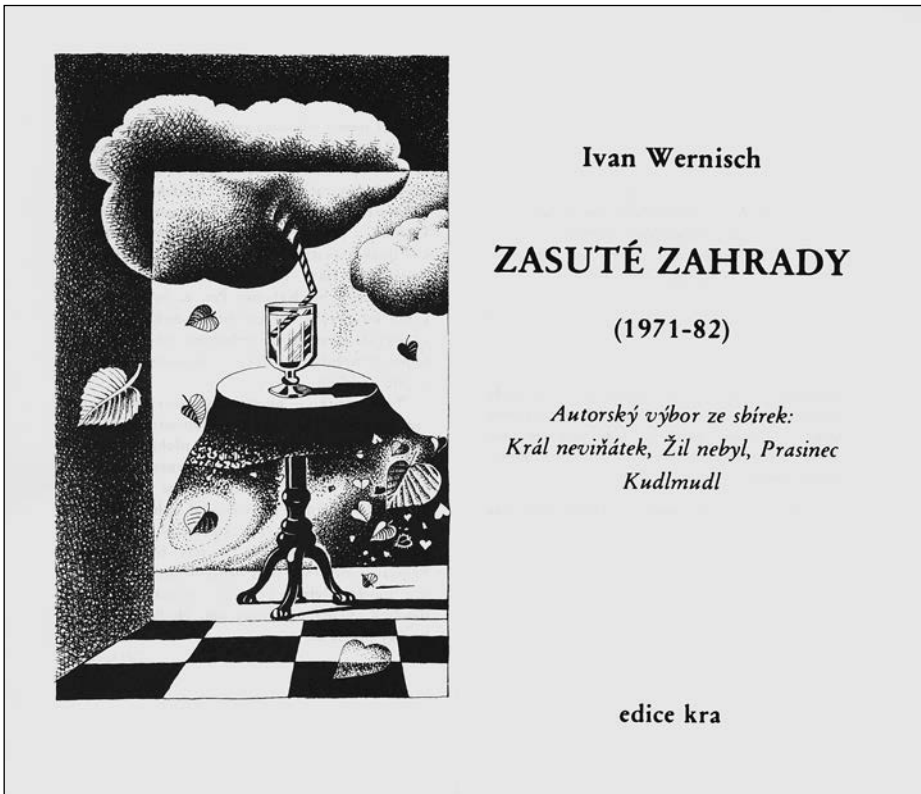
Brouskova exilová poezie hořce, až pamfleticky glosuje život v exilu i situaci českého národa. Přímým pojmenováním, sžíravou ironií, sebeironií a s jízlivě přesným sarkasmem básník na sebe bere roli morálního soudce doby. Ve svých verších, nejednou inspirovaných jeho oblíbenými básníky (Hölderlinem, Puškinem, Pasternakem) vyslovuje hlubokou skepsi z tupé lidské stádnosti: „Kde domov můj, ráj na pohled, / to mládí jemuž patří svět, / dusání teplákové hordy / za masovost a za rekordy.“ Naplno tu zaznívá tíživý prožitek emigrace, stesk po domově, zoufalá vykořeněnost, ahasverství, samota a odcizení, básník však raději volí sebeironický škleb než dojetí. Jeho nesmiřitelná skepse se obrací i vůči celému lidskému společenství: „Plá boží oko nad sebrankou sběhlou / páří se polozvěř a nelidé / v pokolení, spíchnutá horkou jehlou, / po kterých ani na sůl nezbyde.“ Objevuje se tu i zděšení z lidské identity ztracené v mechanických kolotočích každodenních šicht nebo z konzumní tuposti, která je symbolizována v jeho díle stejně tak českými knedlíkovými putykami jako přízraky západních velkoobchodů: „Ať žije rovnost / oškubaných husí / v lednicích supermarketu!“ S příznačným satirickým akcentem Brousek také paroduje verše poetů tzv. oficiální múzy.

Vyhroceně existenciální vnímání světa a smysl pro ironii charakterizuje rovněž poezii PAVLA ŠRUTA, který svou samizdatovou tvorbu shrnul do knihy *Brožované básně* (2000). Již koncem osmdesátých let však z ní připravil dva reprezentativní výběry, které – pro daný okamžik příznačně – vyšly téměř souběžně v Mnichově (*Malá domů*, 1989) a v Praze (*Přestupný duben*, 1989).

Šrutova poezie ze sedmdesátých a osmdesátých let přináší obrazy života ohroženého pasivitou zvyku, všudypřítomnou únavou, kornatěním a stárnutím, jehož groteskní paradoxnost je v obecném bezčase: „Verše psané na účtenku / životem psaným na vodu [...] číšník když tágem / posunoval rafie hodin na stěně / zase o den zpátky.“ Básník zachycuje smutné plynutí času, hrozbu ztráty identity i rozostřenou podobu života, v němž konkrétní tvář realit je stírána, vše se propadá do anonymity a je ohroženo v samém základu: „Jen samá existence / A žádný pobyt / Písek se sype tence / A bez podoby.“ S pocitem hlubokého osamocení je líčen rovněž intimní svět člověka, svět rodiny a bytu, který přestává být domovem, svět hospody, v níž má dojít k přátelskému setkávání: „kde nikdo nikomu už nepřekáží / kde nikdo nikoho už nebere si za svědka / kde nikdo s nikým už se nesetká.“

Zcela svébytnou cestou šel ve své poezii IVAN WERNISCH, suverén básnické imaginace, který rozehrával krutě existenciální hry mezi věcností slov a mnohoznačností kontextů, jež slova vyvolávají k životu. V rámci své generace byl nejvíce zasažen nastupující postmodernistickou poetikou a oscilloval mezi hlubokým smutkem a humornou nadsázkou.

Na počátku normalizace byl zamítnut návrh na vydání sbírky s názvem *Král neviňátek* a Wernisch se na čas odmlčel. Znovu začal své verše publikovat prostřednictvím strojopisných opisů až na konci sedmdesátých let. V roce 1982 z nich připravil výbor *Zasuté zahrady*, který pak v roce 1984 vyšel Londýně a obsahoval mimo jiné básně ze sbírek *Král neviňátek*, *Prasinec* (smz. 1982; in *Blbecká poezie*, 2002) a *Kudlmudl* (smz. 1982; in *Blbecká poezie*, 2002). Jeho součástí byly rovněž některé verše ze sbírky *Žil, nebyl* (smz. 1979), která dala jméno výboru vydanému v roce 1988 v Mnichově. Mezi významnější součásti Wernischových samizdatových aktivit patří dále sbírka *Blbecká poezie* (smz. 1981; 2002), pozornost však věnoval rovněž překladům, v nichž stíral úzkou hranici mezi překladem a parafrází a také mystifikačně kladl vlastní verše do



Frontispis a titulní list výboru z Wernischových básní s ilustrací Lídy Ambrožové, 1984

překladů existujících významných básníků. Vytvářel však také fiktivní básničky české, německé, orientální nebo africké (*Beránci vlci aneb Marcipán a pum-prnikl*, 1985; *Frc. Překlady a překrady*, smz. 1988; 1991). Teprve na samém konci normalizace bylo Wernischovi umožněno oficiálně vydat autorský výbor *Včerejší den* (1989).

Ve Wernischově poezii se setkávají v podivuhodné směsici velmi různorodé, časově i kulturně vzdálené tradice, stylizační masky a inspirace: svět folkloru českého, krajiny a příběhy ruského původu, tradice expresionistická a avantgardní, kramářské písně, morytáty, středověká literatura, bestiáře, snáře, parafráze staré poezie čínské, japonské či arabské, svět divadla a další. Tyto – často antikvované – tradice autor oživuje spontánní obrazivostí a mystifikátorským úsilím.

Přítomný svět je podle Wernische vykloubený ze svého smyslu, řádu a celistvosti, konkrétního času, podoby, jména: „Již kráčí nohy [...] Za nimi se kulí oči / za nimi se sypou zuby, / za nimi se jedni plazí, / za nimi se druzí tlačí o překot [...] pak různí všelijak / a různě všelijací. // A toto údolí / se jmenuje Josafat. / Průvod je můj, pak se ztrácí / v údolích jiných a pak v dalších, / která se jmenují taky tak.“ Život se jen přesypá v odevzdanosti a člověk v něm marně hledá ztracenou identitu. Všechno vážně, důstojně a důvěryhodně vypadající se nakonec ukazuje jako krutá mýlka, hra, mystifikace. Pod zdánlivě nicotnými hloupostmi, humornými hříčkami a nonsensy se skrývá odcizení, samota a imanentní zlo. Řada básní tak přináší kruté, anonymní výjevy z podivných, nespécifikovaných dějů, plné vnitřností, krve, zabíjaček, ale také maškar, papírových panáků a viselců: „našimi hlavami vítr / co chvíli zakývá / ano ano ano // a pobídne nás / až se rozhoupeme / rukama rozhazující / jako při chvatné chůzi / nebo vzrušeném hovoru // tak tady ožíváme / a přiřkuvjem všemu / již od skonání světa / ano ano ano.“

Po srpnu 1968 odešly do exilu i dvě mladé básničky z okruhu českých beatníků: Inka Machulková a Vladimíra Čerepková. V sbírce *Kámen komediantů* INKY MACHULKOVÉ (Mnichov 1979) zaznívají ještě verše psané v šedesátých letech, současně se tu však objevují i básně s novou poetikou. Jejich jednotlivé verše na sebe navazují zvolna, spíše v proudu imaginace a drobné jazykové hry, která často končí až v kontrapunktu. Převládá tu pocit smutku, stesku a chladu, motivy zimy nebo sněhu. Machulková zaujímá pozici pozorovatele, který se snaží poznávat a popisovat proměny světa: „Zimní idyla pořád stejná // Ale co se to děje s lidmi // Víme víme / a mlčíme.“

Výrazně odlišná od autorčiných textů z šedesátých let je také nová poezie ve Francii žijící VLADIMÍRY ČEREPKOVÉ. Ve sbírkách *Ztráta řeči* (Kolín nad Rýnem 1975) a *Extra dry silence* (Paříž 1988) básnička propadá do melancholie a její velmi osobité proudy asociací působí jako útržky snů, vzpomínek a nově nabyté exilové reality. Konzistentnější jsou Čerepkové verše z osmdesátých let. Rozvolněnost básnických pásem se proměňuje ve skeptické a existenciálně

laděné miniatury, autorčina emotivnost a náruživost přechází v sofistikované, ale značně depresivní zkratky, vyslovující konečnost a bezvýchodnost světa (souborně in *Básně*, 2001).

Stranou od všech samizdatových aktivit zůstával básník ZENO KAPRÁL, který v šedesátých letech zaujal sbírkou *Ploty*. Jeho sbírky z období normalizace se v soukromé strojopisné edici objevily teprve na konci osmdesátých let, výběr z nich pak vyšel v roce 1992 pod názvem *Reinerův výbor*. V témže roce vyšly v jedné knize v samizdatu samostatné sbírky *Staré texty* a *Nové texty* (obojí smz. 1988). Originální Kaprálova senzibilita, která nedořikává, ale spíš provokuje k dalším otázkám, má mnohdy blízko k symbolistické poezii. Převládá tu málomluvnost, ornamentální obraznost a přesnost, stejně jako plynutí vázaných veršů bez viditelné katarze, která přichází až po delší době, po odeznění básně.

■ Pokračování básnického experimentu

Začátek normalizace zasáhl i aktivity volné skupiny autorů hlásících se k literárnímu experimentu a zpravidla rozkročených mezi poezií a výtvarným uměním. Tento typ poezie byl prohlášen za nadbytečný, až škodlivý: knihy Jiřího Koláře a Emila Juliše byly zničeny těsně před distribucí a mnohým dalším autorům byly zrušeny smlouvy na již připravované knižní vydání (Vladimír Burda, Jiří Valoch, Ladislav Novák, Josef Honys, Jiří Gold).

Kolektivní snahy vyznavačů konkrétní poezie se tak na počátku sedmdesátých let víceméně rozpadly a jejich tvorba se dostala na okraj literárního dění. Jiří Kolář již zcela přešel k výtvarné práci, Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou se věnovali próze, část autorů se na delší dobu odmlčela.

Přesto i v průběhu následujících dvou desetiletí je možné pozorovat pokračující experimentální aktivity, většinou ovšem mimo sféru tradičně pojeté literatury. Rozvíjela se totiž především ta linie konkrétní poezie, která mířila ke stále organičtějšímu začlenění textové a jazykové složky do výtvarného artefaktu. Experimenty takových autorů, jako byli Karel Adamus, Jiří Valoch, Václav Vokolek nebo Eduard Ovčáček usilovaly o komplexní umělecký projev, který nedělá rozdíl mezi výtvarným a psaným vyjádřením. Místo v knihách tak mohli autoři jednotlivé básně představovat jako součást svých výtvarných snah a prezentovat je na pololegálních či zcela nelegálních výstavách a akcích, případně jako součást vernisáží k nim.

Tyto výstavy se často konaly na velmi neobvyklých místech, například na chodbě chirurgicko-ortopedické kliniky nebo v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze. Mezi legální výstavní místa v osmdesátých letech patřila Galerie H v Kostelci nad Černými lesy, pražská Galerie Opatov a také Divadla hudby po celé republice. Důležitým okamžikem

prezentace byla výstava Česká i slovenská poezja konkrétna, která se v roce 1976 konala v Muzeu Narodowém v polské Bratislavě.

Ojediněle měli příznivci konkrétní poezie možnost oslovit zájemce i knižně. Jiří Valoch v roce 1980 připravil pro Jazzovou sekci katalog nazvaný *Partitury* s podtitulem *Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace* (1980). Ukázky z děl Jiřího Valocha a Jiřího Hůly, ale také Miroslava Klivara, Václava Kubína a Radomíra Pospíšila představil Karel Cvejn v bibliofilském sborníku *Civilizační poezie* (1982).

Prozkoumávat a definovat hranice mezi výtvarným a psaným projevem se snažil LADISLAV NOVÁK, který svá přelomová díla často vystavoval v zahraničí, nicméně v Československu byl v sedmdesátých a osmdesátých letech takřka neznámým autorem. Novákovu tvorbu charakterizují motivy fantomatických krajín, černý humor, ale i deformace nejrůznějších básnických forem a sklon k vytváření paramýtů. Využíval kombinace textů a ilustrací, které je dořikají a dovytvářejí. V samizdatu mu byla vydána kniha *Receptář* (smz. 1988; 1992), většina jeho literárního díla ovšem zůstala v rukopisech. Po roce 1990 bylo představeno ve výběrech *Bouřková mračna* (1993) a *Proměny pana Hadlíze* (1995).

VÁCLAV VOKOLEK se soustředil na tzv. autorské knihy a rukopisné sbírky. Část své tvorby soustředil do samizdatových sbírek *Básně* (smz. 1984) a *Bílá na bílé* (smz. 1985), výběr z ní byl později vydán v knize *Zříceninový mramor* (1996). Hledání ideálního prostoru pro sebevyjádření Vokolka na jedné straně vedlo k psaní tradiční poezie a prózy, umocněné ovšem experimentálními prvky, a na straně druhé k výtvarným projevům, především k malbě, integrující nejednodušší, minimalistickou výpověď jednotlivých textů a slov. I pro Vokolka byla důležitým motivem krajina: vytvářena slovy ovšem postupně přechází do nejrůznějších kreslených přírodních tvarů, do obzorů nebo mraků. Texty tak mizí v nedořečeném gestu a stránka je rozbitá malbou či tušovou kresbou.

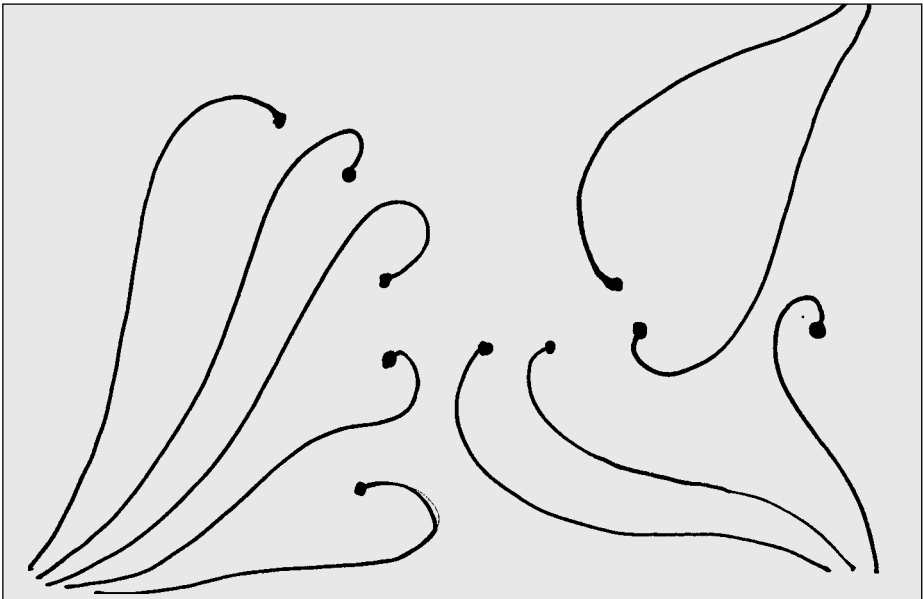
Podobný přístup lze vysledovat u JIŘÍHO VALOCHA, který ovšem setrval u strojopisu, případně experimentoval s tzv. fototexty. Z množství rukopisných autorských knih, jež uspořádal, lze jmenovat například *Anekdoty bez topografie* (rkp. 1976) nebo *Pozorování – kniha pro přátele* (rkp. 1985). Jazyk Valoch chápal jako svět vjemů, kdy minimální textové sdělení (například slovo „včera“) vstupuje do kontextu s grafickým prvkem či prázdnou plochou. Radikálně oproštěný textový materiál se tak u něj stává zdrojem hledání vlastního smyslu slov a tvarů.

K těm, kteří pracovali s interakcí psaných slov a jejich vizuálních kontextů, patřili též umělci, věnující se happeningům, Karel Miler, Milan Kozelka či MILAN KNÍŽÁK, který se vedle excentrického gesta, příznačného pro poetiku undergroundové skupiny Aktual, představil i jako autor milostné poezie (*Prošeptáno mřítzemí*, rkp. 1975; in *Básně 1974–2001*, 2001) nebo jako komentátor a glosátor, usilující o pregnantní vyjádření paradoxů lidského myšlení: „Ticho začíná pro každého jinde. / Při hledání hranic ticha jsem narazil na pohyb.“

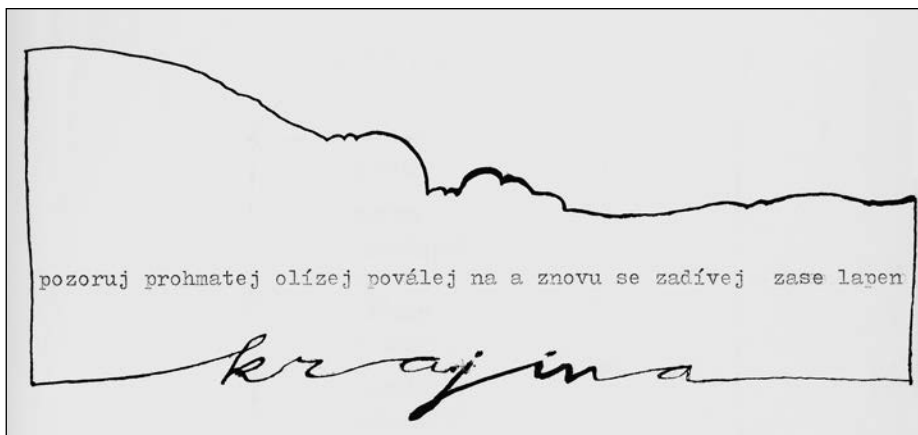
Jak jsem vytvořil 12 kreseb

Když jsem chtěl vytvořit 12 kreseb, musel jsem mít v první řadě na mysli jejich snadnou reprodukovatelnost. Z toho důvodu jsem zamítl svoji nejvládnější techniku - kresba. Realizoval jsem také tzv. topologickou kresbu, protože se jí už několik let nezabývám. Pro zamýšlených 12 kreseb jsem tedy stanovil následující pravidla: Základem první kresby bude jedna tečka, druhé dvě atd., až dvanácté kresby dvanáct teček. Umístění teček na stránce bude částečně náhodným vrhem cvoček. Z každé tečky bude vyběhat jediná libovolná čára, ta však nesmí zkřížit jinou čáru. Kytus a linie čar určí okamžitě impuls. Všechny interpretace a asociace jsou už věci divaků. Ti se mohou také stejnou metodou pokusit o další kresby.

Autorský výklad projektu výtvarného doprovodu Ladislava Nováka k samizdatovému Almanachu 1988, sestavenému Ivanem Wernischem



Jedna z kreseb Ladislava Nováka k samizdatovému Almanachu 1988



Báseň Václava Vokolka z knihy *Něco za něco*, 1977

Experimentální poezie sedmdesátých a osmdesátých let se ovšem nesoustředila jen na vizuální podobu. MIROSLAV KORYČAN se nechal inspirovat teoretickými prohlášeními Maxe Benseho a vytvářel texty, vědomě si pohrávající s významem a strukturou slov a s jejich deformacemi. Základem jeho přístupu byla překvapivá, ironicky působící spojení slov (často uměle vytvořených), matematické hrátky a zvláštní rytmy a destrukce textů, jakož i střet mezi tím, co čtenář od textu očekává a co autor záměrně vynechává. Koryčan mu ztěžuje orientaci v textu, aby v zachycení světa slovy zestručnil význam do kódu, který je třeba rozklíčovat až při samotném vícetím čtení: „palička ostřím pryskače vydroluje vrásku. / sténá (břichem louky a hrdlem vod). / klátí se. naříká v místě dotyku.“ Rukopis jeho sbírky *Vláda slova* vznikl od roku 1985 do roku 1990, její konečná verze vyšla v roce 2000.

Hranice slov a poezie dosáhl ve své osobité, experimentální a až extrémní poetice také JAN NOVÁK, jemuž měla v roce 1969 vyjít sbírka *Navštivte Peru!* (1996); v následných desetiletích pak uspořádal například sbírku *Týden ženy, měsíce roky muže* (smz. 1988; 1999). Novákův téměř nepřehlédnutelný chaos vět a slov, hojně využívající i grafické členění, kurzívy, malá a velká písmena, připomíná náhodně zachycené myšlenky spolu nekomunikujících lidí. Jazyk tu ztrácí svůj původní smysl, avšak výměnou za to získává další, groteskní rozměr. Bohatě pojmenovává nám neznámý a stěží pochopitelný vesmír autorových vizí: „V mrazech pošla auta, také psi marně zkoušeli na- / startovat své činohry a mordy. Znovu si omočit: jitro kaskadéra, / které je ráhnem tvým. (Na rty je Giotto. Je to slušný člověk).“ Tato krajní podoba experimentu tak uchvacuje hutným tokem neprostupných imaginativních trsů, ve kterém je čtenář donucen každým momentem zapomínat již naučené principy vlastního vnímání poezie.

Své osobité podoby mělo také pokračování básnického experimentování v exilu v tvorbě tří básnířek, které spojují příbuzná estetická východiska: jistá strohost a schopnost nedořkat, tedy vnímat a v náznaku vyslovovat možná skrytá tajemství, jež se skrývají za prchavými impresemi a nevyřčenými drobnými postřehy.

MILADA SOUČKOVÁ ve sbírce *Případ poesie* (Řím 1971) rozvíjí poetiku svých předchozích sbírek: její vzpomínky na dětství a složitě kombinované aluze spojuje snaha o nový, neotřelý a originální poetický obraz světa vznikajícího jen na okamžik skrze slova, vzpomínání, rozběhané myšlenky a možnosti různých jazyků. Ještě zřetelnější je tento přístup v *Sešitech Josephiny Rykrové* (Toronto 1981; rozšíř. s tit. *Sešity Josefíny Rykrové*, 1995), kde se jednotlivé básně vzájemně střetávají v bludišti makarónsky kombinujícím různé jazyky a jsou doplňovány o recitativy a komentáře, které je zdánlivě nemístně doplňují o další významové prostory, složené z citátů, dějinných událostí i náhodně nalezených veršů a slov. Tento do krajnosti vypjatý modernistický pokus, poučený poezií Ezry Pounda nebo E. E. Cummingsa, nutí čtenáře k tomu, aby se sám stal konečným článkem, který – pokaždé znovu a jinak – hledá smysl básni a celku autorčiny výpovědi.

Obdobně laděné byly i texty VĚRY LINHARTOVÉ, která se již od předchozího desetiletí pohybovala na úzkém pomezí prózy a poezie. Její texty z let sedmdesátých a osmdesátých, psané již francouzsky, se ještě více oprošťovaly od příběhovosti a směřovaly k drobným, úsečným gnómám. Jejich zdánlivá výrazová zjednodušenost však směřovala k vědomě znejasňované básnické formě, která má aktivizovat čtenářovu schopnost nalézat skryté významy slov a dávat výpovědi smysl a celistvost. Tomu odpovídalo i využívání makaronismů a možností graficky „prázdných míst“, která v textu zachycují nevyřčené a pro autorku jsou stejně podstatná jako vyslovené myšlenky nebo vize. Mnohé z drobných textů Věry Linhartové byly publikovány v literární revui *Argile* (např. *Lieux errables* v roce 1976, č. 9–10, nebo *Précis d'une percée* v roce 1980, č. 22).

V českém prostoru byl kontakt s Linhartovou udržen díky samizdatovému vydání jejích experimentálních textů *Chiméra neboli Průřez cibulí* (rkp. 1967; smz. 1972; 1995; francouzsky čas. *Argile* 1975, č. 1) a *Twor* (smz. 1982; francouzsky Paříž 1974; česky 1992, překlad Anna Fárová). Později z tohoto autorčina období vyšly knihy *Intervalles – Mezidobí* (francouzsky Paříž; česky 1994) a soubor tří krátkých textů, původně publikovaných časopisecky: *Les Cascades/Kaskády* (2002); na překladu prvního titulu s autorkou spolupracovala Anna Fárová, u druhého Petr Král.

Sbírka SYLVIE RICHTEROVÉ *Neviditelné jistoty* (smz. 1988; 1994) zahrnuje výběr z autorčiny tvorby od konce šedesátých let. Její verše jsou civilního rázu, byť v nich ještě často rezonuje jistá snaha o dobově metafyzické přesahy

a pokusy o drobné experimenty v oblasti jazykového vyjadřování (mimo jiné v používání neologismů). Pro Richterovou jsou typické obrazy pomíjivé a nesnadno zachytitelné imprese, které relativizují jakékoli, byť jen viděné hodnoty a pocity básnických klišé. Výrazně pak vystupují samota a obavy: „a tam, kde se bojím, / není nic jiného než tma.“ Richterová v části své sbírky přináší i náběhy k prozaickému vyjadřování a k jazykové hře se stylem.

Společenství a poetika undergroundu

■ Počátky, předchůdci a vzory

Řada významných osobností české poezie vyzrála ve společenství českého undergroundu, v pospolitosti hudebníků, výtvarníků a literátů ostentativně se vymezujících vůči politickému a kulturnímu establishmentu.

Pojem underground – podzemí – je možno v kulturním kontextu vymezit několikerým způsobem. Od šedesátých let byly tímto slovem v západní Evropě a USA označovány různé alternativní, antikomerční, nezávislé a často také anarchistické aktivity, zpravidla sice spjaté s uměním, které ale nesměřují pouze do tvůrčí oblasti. K základním rysům undergroundu jako hnutí patří odmítání mechanismů a hodnot zavedené společnosti a úsilí vytvářet si hodnoty vlastní, nezcižené a nezávislé.

V Československu začala být undergroundová kultura vědomě osvojována od konce šedesátých let ve spojitosti s hnutími hippies a příbuznými proudy, a to především s rockovými hudebníky, později i výtvarnými umělci a spisovateli. K jeho domácím předchůdcům patřily skupiny Hell's Devils, The Primitives Group, především však experimentální skupina Aktual, která od roku 1967 hrála skladby na texty svého zakladatele MILANA KNÍŽÁKA, pro něhož byly inspiračním zdrojem aktivity hnutí Fluxus, pop-art a happeningové akce. Knížák vědomě sahal k syrovosti a „barbarskosti“ výrazu provokativně vyjadřujícího pohrdání konvencemi. Převrat hodnot, jež na Západě v šedesátých letech prožívala a prosazovala značná část mládeže, je u něj patrný zvláště z vykupitelského a utopicky revoltujícího gesta textů typu „My blázniví apoštolové / my spasíme svět / my převrácený hitlerové / zasadíme květ // Jak jak jak bejt pták / jak bejt pták.“ Vzpoua a negace se v Knížákových textech často stupňovala až ke gestu sebezničení a antikonzumentskému nihilismu: „zahodte mozky / zahodte srdce / zahodte všechno / co vás dělá člověkem // STAŇTE SE PRASETEM!“ Knížákovy písně provokují i estetikou pop-artové seriálnosti (Miluju tebe a Lenina, Děti bolševizmu). Jeho texty vyšly v knize *Písně kapely Aktual* (2003).

Zřejmě nejvýraznější osobností raného období českého undergroundu byl MILAN KOCH, jehož první rukopisné sbírky (např. *Horror vacui*, *Inzulínová*

předměstí a jiný chaos) představovaly v letech 1968 až 1970 nepochybnou českou odezvu poetiky americké beat generation. Sny dlouhovlasých hippies o krásném světě, v němž jistě lze někde – neznámo kde – ideálně žít, a jejich odpor proti jakémukoli establishmentu (a tím spíše totalitnímu socialistickému režimu), který tyto sny spoutává, Koch vyjadřoval prostřednictvím rozsáhlých skladeb, psaných bezrozměrným litanickým veršem, zřetelně odkazujícím ke vlivu Ginsbergova Kvílení. Vyvrcholením a osobitým obohacením takto inspirované tvorby byly například rozsáhlé poemety *Volby* (rkp. 1971), *Parník na závěr sezony* (rukopis z počátku sedmdesátých let) a zejména sedmdesátistránkový polytematický básnický text *Červená KarKULKA* taktéž z počátku sedmdesátých let (smz. 1975; in *Červená KarKULKA a jiné básně*, 1992). Koch však byl mistrem i kratších, hutnějších básnických útvarů, z nichž Milan Kozelka po básníkově tragické smrti uspořádal výbor *Vybrané básně* (smz. 1976; knižně s tit. *Hóra Láv*, 2006). Tyto Kochovy impulzy využili pro výstavbu poetiky některých svých básnických textů např. Zbyněk Benýšek, Milan Kozelka či Lubomír Drožd; na konci dekády sledoval obdobnou poetiku – zřejmě však na Kochovi nezávisle – též Milan Vrabec. Výtvarník, písničkář a v 80. letech vydavatel jediného exilového periodika, jež se orientovalo především na undergroundový okruh (časopis *Paternoster*, který vycházel ve Vídni v letech 1983–1989), ZBYNĚK BENÝŠEK psal nejprve poezii rovněž inspirovanou ginsbergovskou litanickou poetikou – např. *Básně z let 1966–1970* (rkp. b. d.), *Přečtení Ranní Hvězdy* (rkp. 1978) aj., svůj nejvlastnější výraz však posléze našel až v groteskní próze (řada textů ze 70. a 80. let).



Čtení ze sborníku *Milý příteli...* Egonu Bondymu k 45. narozeninám Invalidní sourozenci, Klukovice 1975 (Ivan Štefl, „Peřák“ Lampl, Eugen Brikcius, „Charlie“ Soukup, „Londýn“ Vokatý, Šárka Mikolášková)

Vlastní český underground v užším slova smyslu vznikl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let propojením dvou okruhů tvůrců, kteří po nástupu normalizace nepodlehli tlakům a před politickou a kulturní konformitou dali přednost odchodu do „podzemí“. Zásadní podíl na jeho zformování měl historik umění a básník Ivan Martin Jirous, řečený Magor, který sblížil okruh rockové skupiny The Plastic People of the Universe (Vratislav Brabenec, Milan „Mejla“ Hlavsa, Josef Janíček, Jiří Kabeš aj.) s výtvarníky a literáty Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu: neoficiálního uměleckého okruhu, jehož kořeny spadají až do poloviny šedesátých let. Kromě Ivana M. Jirouse k němu patřili především výtvarníci jako Karel Nepraš, Jan Steklík, Zbyšek Sion, Otakar Slavík, Rudolf Němec, Olaf Hanel či Naděžda Plíšková, ale též básníci, například Petr Lampl, Eugen Brikcius, Andrej Stankovič, Vratislav Brabenec či Věra Jirousová.

Jirous vystupoval jako mluvčí a teoretik undergroundového hnutí a ve své Zprávě o třetím českém hudebním obrození z února 1975 formuloval jeho program. Pro utváření duchovního obzoru českého undergroundu byly klíčové tyto jeho formulace: „Nezbytnými vlastnostmi těch, kteří si zvolili underground za svůj duchovní postoj a prostor, je zběsilost a pokora. Komu tyto vlastnosti scházejí, nevydrží v undergroundu žít. [...] U nás se věci mají podstatně jinak, daleko lépe než na Západě, protože žijeme v ovzduší naprosté shody: první kultura nás nechce a my nechceme mít s první kulturou nic společného. [...] Nic z toho, co děláme, se nositelům oficiální kultury nemůže líbit, protože je to nepoužitelné k vytváření dojmu, že věci jsou v pořádku. Věci totiž nejsou v pořádku“ (Magorův zápisník, 1997).

Pro vyhraňování poetiky undergroundu měly zásadní význam básnické sbírky EGONA BONDYHO, jehož pro okruh Plastic People rovněž získal Jirous. Filozof, básník a prozaik Bondy se pro undergroundové společenství stal objemem v roce 1972. Přitahoval nejen svým programovým antielitářstvím, ale též antipoetickou poetikou tzv. totálního realismu a „trapné“ poezie, k jejíž koncepci dospěl již na počátku padesátých let, kdy společně s Ivo Vodseďálkem a Janou Krejcarovou vydával texty v samizdatové edici Půlnoc.

Přímou součástí undergroundové literatury se staly Bondyho sbírky ze sedmdesátých let, v nichž básník zčásti navazoval na principy svého totálního realismu z počátku let padesátých, ale též na svou poezii detabuizační, perziflážní i filozofující: *Zápisky z počátku let sedmdesátých* (smz. 1972; in *Básnické dílo Egona Bondyho VII*, 1992), *Sbírečka* (smz. 1974; in *Básnické dílo Egona Bondyho VII*, 1992), *Trhací kalendář* (smz. 1975; in *Básnické dílo Egona Bondyho VIII*, 1992), *Mirka* (smz. 1975; in *Básnické dílo Egona Bondyho VIII*, 1992), *The Plastic People of the Universe* (smz. 1976; in *Básnické dílo Egona Bondyho VIII*, 1992) a další. Bondyho sbírky přinášely deníkovou, zpovědně laděnou poezii, často ironicky glosující politické události a jevy, ale i intimní lyriku a básně karatelské stylizace. Provokativně primitivistické, „trapné“

říkánky se v nich střídají s útvary složenými v dokonale zvládnutých tradičních metrických a rýmových tvarech. V hudebním podání The Plastic People of the Universe a skupiny Garáž se stala velmi oblíbenou například báseň ze sbírky *Mirka* z roku 1975, hudebníky posléze nazvaná *Houby*: „Ze zoufalství snadno člověk pomate se / Muchomůrky bílé budu sbírat v lese // Muchomůrky bílé bělejší než sněhy / sním je k ukojení své potřeby něhy // Neprocitnu tady leč na jiném světě / muchomůrky bílé budu sbírat v létě“ (in *Básnické dílo Egona Bondyho VIII*, 1992).

Precizními monotematickými skladbami či soubory jsou *Deník dívky která hledá Egona Bondyho* (smz. 1971; in *Básnické dílo Egona Bondyho VI*, 1991), *Pour Hélène la Belle – říkánky pro malé holky* (smz. 1972; in *Básnické dílo Egona Bondyho VII*, 1992) či *To jsou zbytečné verše* (smz. 1975; 2002). S postupem let začaly Bondyho básnické sbírky nabývat charakter jakýchsi „ročních výkazů“, nekončících svědeckých výpovědí o vlastním životním zápasu z rodu Demlových Šlěpějů či Divišových deníků. Smyslem této básnickovy nepřetržité práce je spor se světem, s lidmi, s Bohem. V exilu se během normalizačního období dočkaly vydání jen dvě Bondyho epické skladby z 50. let: *Pražský život* (smz. 1951, Mnichov 1985) a *Nesmrtelná dívka* (rkp. 1958, Mnichov 1989). Celé rozsáhlé básnické dílo shrnuje devítisvazková edice Martina Machovce *Básnické dílo Egona Bondyho*, vydaná v letech 1990–93.

Na počátku sedmdesátých let stál rodící se underground mimo zorný úhel normalizátorů soustřeďujících se především na „ideovou očistu“ většinové kultury; v jejich snaze o regulaci kulturního života proto nepatřil k prvním cílům. Pro underground typická snaha vymezit se mimo politické a ideologické struktury navíc napomáhala k tomu, že příslušníky hnutí záhy postihla psychologie ghetta a snaha – posléze především z důvodů bezpečnostních – omezovat komunikaci s okolním světem. Stálý pocit ohrožení do hnutí vnášel na jedné straně utopicko-chilistické nálady a na straně druhé velkou míru vzájemné vnitřní tolerance.

Od jiných, do disentu zatlačených uměleckých skupin se přitom underground od počátku výrazně odlišoval tím, že nešlo o uskupení intelektuálů zaměřených pouze na oblast umělecké tvorby. Představoval pospolitost, v níž se spojovaly a konfrontovaly snahy o dosažení autentického, autonomního uměleckého projevu s úsilím po stejně autentickém životním stylu. K jeho základním rysům patřila provokativní snaha o vytváření vlastní svébytné kultury zavrhnoucí jakýkoli kontakt s establishmentem, přezíravý postoj k vládnoucímu totalitnímu systému a jeho společenským hodnotám a odmítání jakéhokoli závazného uměleckého programu. Hodnoty, jež underground usiloval vytvářet, tak byly nesouměřitelné nejen s tím, co kultuře vnucovala totalitní politika, ale byly místy i těžko akceptovatelné z pohledu většinové kultury uvnitř disentu.

Do procesu s The Plastic People of the Universe v roce 1976 bylo tedy undergroundové uskupení dosti nenápadné a jeho hlavní představitel, jakkoli

byli vůči panující totalitě kritičtí, rozhodně neviděli poslání undergroundu v nutnosti vymezovat se vůči ní umělecky a politicky. Programový nezájem o politiku ustoupil po návazném vzniku Charty 77, kterou většina předních osobností undergroundu podepsala; v souvislosti s Chartou také underground získal charakter opozičního sdružení, respektovaného i ostatními disidenty.

Snahu více se otevřít a komunikovat ostatně symbolicky vyjadřuje i název prvního undergroundového periodika Vokno, které začalo vycházet v roce 1979.

■ Básníci Křižovnické školy

Pro skupinu undergroundových básníků byla charakteristická různorodost výchozích přístupů k poezii a postupné osvojování poetických principů, jež se měly stát pro poezii tohoto okruhu nejpříznačnější. Jejím společným jmenovatelem bylo pohrdání tvorbou oficiálních literátů, ale často i jakýmkoli „vysokým“ uměním a školeným spisovatelstvím; byla to též snaha o adresnost, konkrétnost, sdělnost, neartistnost, autentičnost uměleckého výrazu. V tématech převládal odpor vůči pachtění se za úspěchem, odpor ke konzumentství a popírání snad všech tabu. Politická přímočarost, „drastičnost“ básnického slova se spojovala se snahou o formulaci obecnějších a nadčasových filozofických otázek. Negace tradičních, oficiální kulturou zneužívaných hodnot autory přiváděla až k nihilismu a deklaraci sebezničení – častým motivem bylo například „pohřbení zaživa“. Příležitostně zaznívaly i drastické výpovědi o vlastní závislosti na drogách.

Osobitou linií undergroundové poezie představovali básníci původně spjatí s Křižovnickou školou čistého humoru bez vtipu. Výraznou básnickou osobností mezi nimi byl zejména ANDREJ „NIKOLAJ“ STANKOVIČ, jehož starší, na začátku normalizace zakázané knihy veršů *Noční zvuk pionýrské trubky* a *Patagonie* mohly vyjít až v roce 1994. V samizdatu Stankovič publikoval soubor *Poezie* (smz. 1979) obsahující sbírky *Osvobozený Babylon*, *Slovenský Raj* a *Elegie* (první dvě byly oficiálně vydány v roce 1992) a také soubor *Variace; Keczybely; Elegie; Nikdycinky* (smz. 1984; 1993).

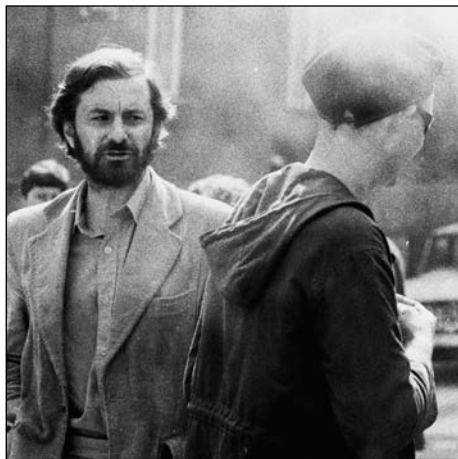


Andrej Stankovič

Stankovičovy básnické texty se vědomě vymezují vůči tradiční představě poezie a lyriky, jejich osobitost se opírá především o hravé porušování sémantických stereotypů a jazykových konvencí. Stankovičovy básně jsou komponovány jako zadržlé, do sebe zasunuté úlomky promluv (mnohdy za použití přímé řeči, závorek, dvojteček a pomlk), které originální metaforikou rozrušují významovou setrvačnost, porušují jazykové i sémantické konvence a mísí banalitu se sarkasmem a ironií. Jejich vnitřní rozměr utváří napětí mezi intelektuálním zacílením, autorovou groteskní imaginací a záměrnou banalitou zvoleného výrazu. Básník experimentuje s tvarem básně a pohrává si s mnohoznačností slov a jejich možných variací. Využívá inspirace „primitivními“ jazykovými projevy, zejména folklorem či dětskými deklamovánkami. Hraje si s citacemi, parafrázemi, perziplázemi a výpůjčkami z cizích textů a jiných jazyků (angličtiny, latiny, autorovy rodné slovenštiny i ruštiny), ale také s neologismy a slangovými výrazy. To vše vytváří dojem babylonského zmatení jazyků i životních rolí. Proti asociativnímu řazení „hlubokých“ významů a myšlenek v běžné poezii staví nápad, vtip, sarkasmus, ironii a také zvukovou stránku řeči a její skrytou hudebnost – proto také klade značný důraz na rýmovou stavbu a na rytmus veršů.

Stankovičově poetice byly blízké „trapné“ rýmovánky **PETRA** „**PETAKA**“ **LAMPLA**, autora samizdatové sbírky *Básně* z roku 1974 (výbor *Cesta do bláznince*, 1992), jehož verše jsou plné dadaistického „metahumoru“ a prostupuje jimi přeludná atmosféra šílenství a deliria.

Hra s jazykem nabývala v undergroundu nejrůznějších podob, od stylově „nízkých“ až po velmi „vysoké“. Rysy kuriózní extravagance – motivované potřebou vyjadřovat se ke světu kolem sebe především prostřednictvím hravé intelektuální parodie – nese v tomto kontextu básnické dílo **EUGENA**



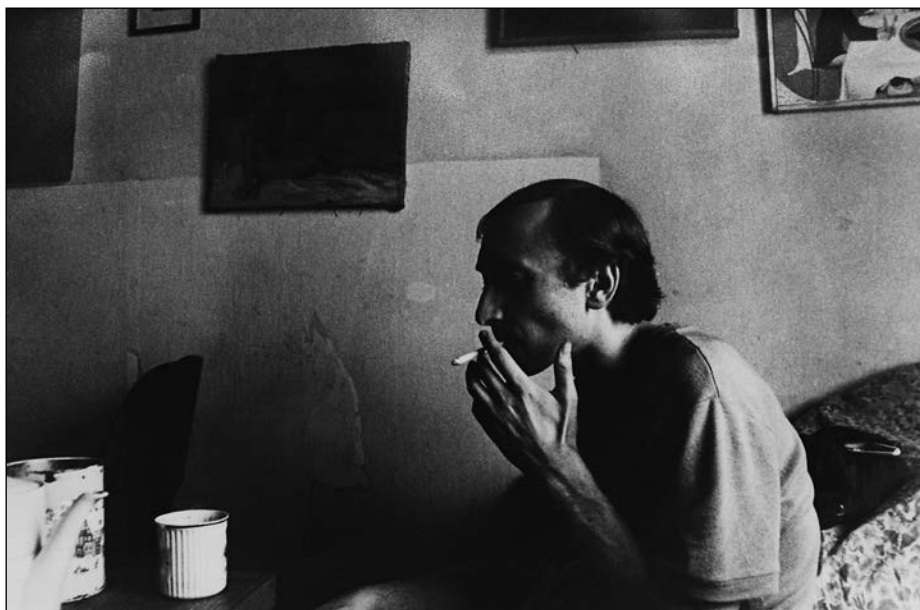
Eugen Brikcius (vlevo) s Davidem Němcem

BRICKIA, autora, jenž byl v šedesátých letech jedním ze spoluzakladatelů české podoby happeningu, environmentu a či land-artu. Brikcius vydal samizdatově například sbírky latinsky psaných veršů *Latinam secare* (smz. 1976), *Versus optimissimi* (smz. 1977), *Pulvillum sub culum pone* (smz. 1978) či *Minus est plus* (smz. 1979). Souborné vydání v samizdatovém svazku *Nuda in cactum – Holou na kaktus* (smz. 1979) obsahovalo i jejich překlad od Pavla Šruta. (V tomtéž roce 1979 pod titulem *Chodí pešek okolo – Circum*

venit baculum vyšel samizdatově výbor Šrutových veršů v Brikciově překladu do latiny.)

Poezie blouznění a třeštění je příznačná i pro řadu dalších undergroundových básníků, kteří již nebyli přímo členy křižovnického okruhu. Například verše FRANTIŠKA „FANDY“ PÁNKA jsou zřetelně ovlivněné autorovými schizoidními, psychopatickými dispozicemi, které ještě více prohlubovala jeho narkomanie. Společenské zruďnosti doby svého vzniku zrcadlí Pánkovy básnické miniatury, též blízké Bondyho „trapné“ poezii, psané sociálně pokleslým, až vulgárním jazykem (soubor *U prdele*; smz. 1980, a následující, vesměs nepojmenované samizdatové soubory).

Pánkova poezie je bezděčným mistrným portrétem undergroundového a disidentského ghetta. Časté dedikace a apostrofy, které ve svých verších využívá, jsou nepřímým svěděctvím o potřebě neustálé básnické komunikace a konfrontace uvnitř neoficiální kultury. Mnohé jeho texty jsou pak výpovědi o velmi konkrétních událostech, které měly své bezprostřední příčiny i důsledky. Příkladem může být čtyřverší Samizdat z roku 1984: „Samizdat opisuj s péčí / na své vlastní nebezpečí // Charta se mi nevyplácí / podepsal jsem spolupráci.“ Od poloviny osmdesátých let do Pánkovy poezie tematicky i formálně vstoupila jeho nově získaná křesťanská víra. Ze samizdatu vydal Pánek tiskem nejprve dva drobné knižní výběry (*Dnů římských se bez cíle plavíte*, 1993; *A tak za polární noci*, 1994); soubor jeho původní samizdatové tvorby vyšel v roce 2007 pod titulem *Vita horribilis*.



Fanda Pánek

Mnoha neologismy a lexikálními i syntaktickými výstřednostmi a též velmi osobitým humorem oplývá poezie protestantského bohoslovce, zahradního architekta a jazzového a rockového hudebníka VRATISLAVA BRABENCE, jež byla vydána například v samizdatových sbírkách *Sebedudy* (rkp. 1981; 1992) či *Jedna dvě* (rkp. 1980) i v řadě samizdatových sborníků. Pro potřeby The Plastic People of the Universe Brabenec adaptoval a aranžoval texty cizí, na základě čehož vznikla dvě hudebně-literární pásma: *Pašijové hry velikonoční* (rkp. 1978), s využitím textů biblických, a *Jak bude po smrti* (rkp. 1979), vystavěná na textech Ladislava Klímy.

Od převážně drsné a agresivní poetiky undergroundu se na první pohled velmi odlišuje kultivovaná, meditativní a dosti nadčasová poezie básničky a historičky umění VĚRY JIROUSOVÉ, jejíž tvorba ovšem je v kontextu undergroundové literatury jevem spíše ojedinělým.

Jirousová v samizdatu vydala dva soubory spirituálně orientované poezie s názvy *Co je tu, co tu není* (smz. 1977) a *Kde tady jsem* (smz. 1987). Oba později učinila součástí obsáhlého výběru ze své celoživotní básnické tvorby (*Co je tu, co tu není*, 1995). Z autorčina lyrického vnímání života vyrůstala i její tvorba prozaická: koláží jejích próz, napsaných v osmdesátých letech, je kniha *Krajina před bouří* (1998). V poezii Jirousově jen zřídka problesknou ozvuky undergroundové drastičnosti, avšak snová atmosféra jejích básní i próz vlastně svým způsobem koresponduje s podzemními náladami utopickými a chiliastickými. Básniřčinným výtvarným vnímáním nesené vize jsou výrazem silné reflexe dobové reality. Sen, přesah a zrcadlení jsou pro Jirousovou prostředkem stálé potřeby sebeidentifikace a touhy propojit ducha a hmotu vnitřním prožitím skutečnosti.

Jádru undergroundové poetiky byla zřetelně bližší poezie výtvarnice a básničky NADĚŽDY PLÍŠKOVÉ, jejíž verše místy tvoří ženskou variantu Bondyho primitivistické, „antipoetické“ poetiky a blíží se otevřeně erotické poezii Jany „Honzy“ Krejcarové (Černé), častěji se ovšem vyznačují kvalitami poezie grafické, vizuální. Plíšková publikovala v sedmdesátých letech jen v různých samizdatových sbornících, první výběr z její poezie *Plíšková podle abecedy* vyšel až ve 12. čísle samizdatové *Revolver Revue* v roce 1989.

Tvorba Věry Jirousově, ale i poezie Pánkova, Brabencova a pozdější vězeňská lyrika Ivana M. Jirouse jsou dokladem toho, že undergroundová, a tedy původně spíše popíračsky, agnosticky orientovaná podzemní komunita postupně stále více hledala cestu ke křesťanským ideám.

■ Písňové texty, rock a poezie

Podstatnou součástí undergroundového sebevyjádření byla hudba, především rocková. Součástí této komunity však byli i folkoví písničkáři, například evan-

gelický kněz Svatopluk Karásek, jenž své písně – biblické paraboly či gospels – zpíval na neoficiálních rockových koncertech (→ s. 376, odd. *Folková a rocková píseň jako protest a vyznání*). Mezi undergroundové hudebníky, kteří byli pro své písně, ironicky a satiricky glosující ubožáctví „socialistického člověka“, na počátku osmdesátých let přinuceni k emigraci, kromě Karáska patřili KAREL „CHARLIE“ SOUKUP a MIROSLAV SKALICKÝ, jejichž písňové texty se v sedmdesátých letech objevovaly především v různých samizdatových sbornících. Soukupovy texty jsou shromážděny ve sbírce *Radio* (1997), Miroslav Skalický vydal několik samostatných samizdatových sbírek, například *Sněhurka and 15 000 000 trpaslíků* (smz. 1977).

Jen dočasně se s undergroundovým okruhem sblížili folkoví zpěváci Vlastimil Třešňák či Jaroslav Hutka, kteří měli v normalizačních letech své vlastní, specificky zaměřené obecenstvo. V osmdesátých letech se v undergroundu oblíbeným písničkářem stal harmonikář František Horáček, který svou démoničnost podtrhoval přezdívkou Jim Čert a který často interpretoval texty jiných autorů (J. R. R. Tolkiena, Bohuslava Reynka, Andreje Stankoviče či Eduarda Štorcha).

Hlavní linii hudby undergroundu ovšem představovala tvorba skupiny The Plastic People of the Universe a skupin na ni navazujících, tedy proud v okamžiku svého vzniku inspirovaný převážně americkou rockovou hud-



Egon Bondy, Ivan Jirous a Vratislav Brabenc v hostinci U Zábanských v Karlíně

bou konce šedesátých let, zejména její nekomerční, „undergroundovou“ linií, reprezentovanou například skupinami The Doors, Jefferson Airplane, The Velvet Underground, The Fugs či The Mothers of Invention, přičemž nejnvlivnějšími hudebními osobnostmi zde byli Jim Morrison, Lou Reed, Ed Sanders, Frank Zappa, Captain Beefheart či David Peel, z nichž mnozí byli také autory pozoruhodné poezie.

Lyrika této linie undergroundu měla zpočátku podobu rockových textů, které imitovaly poetiku svých amerických vzorů a hlásaly – neumělou formou a občas též primitivní angličtinou – různé halucinační a kvazimytologické vize a „kosmická“ dobrodružství. Teprve poté, co se teoretikem skupiny stal Ivan M. Jirous, začali Plastic People překračovat své výchozí vymezení a zhudebňovali i skutečně básnické texty, například verše Jiřího Koláře, Věry Jirousové či Williama Blakea.

Z okruhu Plastic People vyšel PAVEL ZAJÍČEK, textař a příležitostný výtvarník, který spolu s Milanem „Mejlou“ Hlavsou (a pod silným vlivem Milana Knížáka) založil experimentální hudební skupinu DG 307. Zajíčkovy texty – psané od roku 1973 do jeho emigrace v roce 1980 a později shrnuté do výboru DG 307 (1990) – patřily k nejpříznačnějším výrazům životního pocitu undergroundového společenství ve smyslu sebeidentifikace s pohrdaným „okrajem společnosti“ a často přítomného motivu vanitas vanitatum (například písně Degenerace, Podoba či Očišťování). V Zajíčkových raných textech jsou časté výzvy k „aktualizaci žití“, k vykročení z bahna a šedi normalizační společnosti, jako například v textu Až z roku 1974: „proč TEĎ kompromisy / proč TEĎ tahat minulosti / proč TEĎ připomínat kdysi / proč TEĎ bejt svině / proč TEĎ zaprodávat / se zlu / tý chuchvalcový lavině.“ Od výchozí pózy chiliastického kazatele se Zajíčková poezie v druhé polovině sedmdesátých let posunula k subtilnějším a filozofičtějším polohám, kterými se snažila postihnout propastné, univerzální rozpory existence a bytí (cykly *Dar stinum*, rkp. 1978, a *Kundy rty ústa tváře masky*, rkp. 1979, které autor pro skupinu DG 307 také sám zhudebnil).

Vědomý návrat k původní, primitivistické rockové lyrice, obohacený ovšem často o zcela realistickou reflexi pocitu hrůzy z konkrétních, aktuálních životních podmínek, sledovali JOSEF VONDRUŠKA či MILAN „DINO“ VOPÁLKA, jejichž básně (např. z Vondruškovy samizdatové sbírky *Nejistoty* z roku 1975) zhudebňovaly skupiny Umělá hmota a později Dom. Pozoruhodnou, jakkoli spíše inzitivní, naivistickou lyriku, vyjadřující pocity člověka na dně, psali například VRATISLAV „QUIDO“ MACHULKA (*Písně příživníka*, smz. 1989; *Příživník*, 1992; *Z Hrdlořez do Dáblíc*, 2006) či PETR TAŤOUN (*V hospůdce za deště*, smz. 1978; 1991).

Ženskou undergroundovou poezii – kromě Věry Jirousové a Naděždy Plíškové – představují značně stylizované a formálně vybroušené básně rockerky JIŘINY ZEMANOVÉ. Zemanová publikovala v osmdesátých letech v samizdatu

sbírký *P. F. 82, Slova, Prostor, Meju a nezametám*, z nichž v roce 1984 v samizdatové edici Mozková mrtvice vyšel výběr *Texty*. Několik básní Zemanové zhudebnila též undergroundová skupina Půlnoc. (Oficiálně se představila knižním výběrem z básní a próz *Přízeň trýzně*, 2000.)

V rámci české podzemní poezie představovala nepochybný umělecký vrchol lyrika IVANA MARTINA JIROUSE, nazývaného též MAGOR. První tři Jirousovy samizdatové sbírky – *Magorův ranní zpěv* (smz. 1975), *Magorova krabička* (smz. 1979) a *Mládí nevykouřené* (smz. 1980; vše in *Magorova summa*, 1998) – měly blízko k provokativní, hravé poezii Pánkové či Stankovičově, hodnotové těžiště jeho básnického díla ovšem leží ve vězeňské lyrice z let osmdesátých, ve sbírce *Magorovy labutí písně* (smz. 1985; Mnichov 1986), která obsahuje autorovy básně vzniklé v letech 1981 až 1985 během jeho věznění v Litoměřicích, Ostrově nad Ohří a Valdicích. V této sbírce nalezená poetika se pak uplatňuje i v básnickových sbírkách následujících, jako byly *Ochranný dohled* (smz. 1985; 1997) či *Magorův Jeruzalém* (smz. 1987; in *Magorova mystická růže*, 1997). Celek básnickovy tvorby shrnuje především kniha *Magorova summa* z roku 1998.

Jirous však ani ve své vrcholné poezii zcela neopouští neodadaistický i perziflážní základ svých starších básní: využívá četných makaronismů, parafrází, výpůjček, provokativně uplatňovaných neúplných rýmů a asonancí, formy akrostichu a lapidárních čtyřverší. Prožitkem vězení však jeho psaná poezie získala existenciální hloubku i spirituální, ba náboženský rozměr. Charakteristickým rysem Jirousovy tvorby je tak napětí mezi „barbarským“ sebevyjádřením undergroundového autora a katolickou básnickou tradicí, k níž hledá cestu. Sbíрка totiž není jen autentickým svědectvím o vězeňském životě, ale i jímavou zpovědí člověka, pro kterého se tradiční duchovní hodnoty stávají základní možností, jak si zachovat lidskou integritu. Labutí písně vyslovují svár básníka se světem, s Bohem, jsou tázáním po smyslu konkrétním i obecném, přičemž ironie a sarkasmus jsou zde ve stálém napětí se snahou být v souladu s požadavky křesťanské pokory. Jirous tak bezděčně sblížil poetiku undergroundu s poetikou i životním pocitem např. Bohuslava Reynka, Jakuba Demla či Josefa Floriana.

Časté dedikace a reminiscence zde opět dokazují životodárnost komunikace v rámci undergroundového okruhu, byť v letech Jirousova věznění šlo o komunikaci poněkud jednostrannou: „Vráta teď okukuje Prátr. / Bratr Karásek ve Švýcarsku / dokazuje svou k Bohu lásku. / V Provenčálsku se Charlie toulá. / Jenom já že bych byl ten moula? / Lao-Tsi kdysi řekl k tomu: / Mudrc nemusí vyjít z domu. / Moudřejší snad už nikdo není: / dům zaměnil jsem za vězení.“

■ Nejmladší podzemní generace

Jirousovo uvěznění i vynucený odchod mnoha básníků a hudebníků do exilu na počátku osmdesátých let hnutí undergroundu dosti oslabilo. V téže době se však postupně začala objevovat řada básníků a prozaiků tehdy sotva dvacetiletých. Byla to především skupina autorů, jejíž publikační platformou se posléze, v roce 1985, stal vlastní samizdatový časopis nazývaný zprvu Jednou nohou, později Revolver Revue. V této skupině byla pocítována jistá – byť kolegiální – distance vůči starším undergroundovým autorům, publikujícím často v časopisu Vokno.

Poezie JÁCHYMA TOPOLA inklinovala ke kumulaci autentických fragmentů reality. Topol debutoval sbírkou *Eskymáckej pes* (smz. 1981) a v následujících letech v samizdatu vydal (mj. pod pseudonymem Jindra Tma) řadu sbírek ve své většině shrnutých do souboru *Miluju tě k zbláznění* (smz. 1988; 1991). V osmdesátých letech jeho texty zhudebňovaly undergroundové rockové skupiny Psí vojáka a Národní třída.

Pro Topola je příznačná antiliterárnost a prozaizace básnické výpovědi. Určuje ji gesto revolty a rozmáchlý volný verš kupící vše v jedné, na první pohled nesourodé směsici artikulované lyrickým mluvčím, který ze střípků vnější a vnitřní skutečnosti vytváří snově svébytný lyrický prostor. Nejlepší Topolovy básně metodou stříhu a montáže kombinují fragmenty příběhů, reálné výjevy lidské každodennosti, prvky a motivy převzaté z okrajových žánrů, fantazijní představy, vize, sny i gesta odporu. V tomto ustavičně rozkládaném,



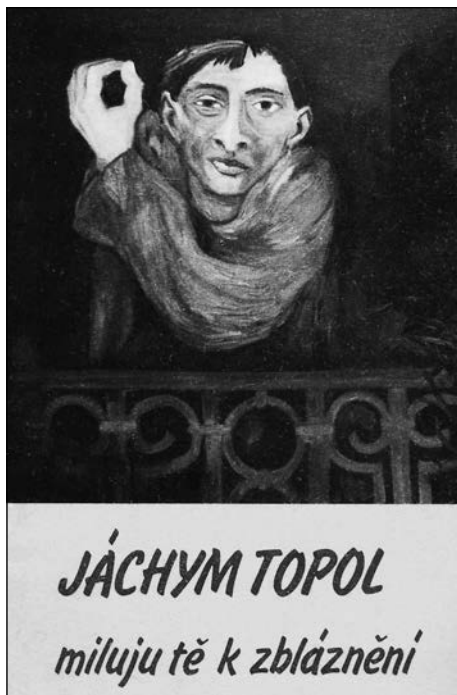
Vernisáž a večer autorského čtení okruhu Jednou nohou (Filip Topol a Viktor Karlík)

prolínavém a kaleidoskopicky znovubudovaném básnickém světě lze nalézt skutečně kdeco: absurdity, blasfemie, stylizace megalomaničké, sebestředné i primitivistické, „idiotické“, denkově upřímné zpovědi. Vzory, k nimž Topol v poezii vědomě sahá, zahrnují například tvorbu Skupiny 42, básně Bondyho i Charlese Bukowského.

Topol nebyl mezi mladými autory z undergroundu jediný, kdo v osmdesátých letech takovouto poetikou obohacoval spektrum podzemní poezie. Obdobně vizionářsky snovou, ale i programově „totálně realistickou“ poezii psal PETR PLACÁK, který používal pseudonymů Petr Zmrzlík, Robert Komour, Přemysl Sýkora a další. Vydal mimo jiné samizdatové sbírky *Země víl a duchů* (smz. 1985), *Denní tisk* (smz. 1985) a výběr z poezie *Obrovský zasněžený hřbitov* (smz. 1987; 1995). Jeho niterně prožívaná poezie často pracuje s expresivními kontrasty zimních scenerií („Pole bylo pokryté / slabou vrstvou sněhu / a všude vykukovaly / černé hroudy země / jako rakve seřazené / k tiché slavnosti“).

Petr Placák patřil k autorům nejvýraznějšího samizdatového básnického sborníku *Už na to seru, protože to mám za pár* (smz. 1985), který byl výběrem z prvních básnických knížek autorů narozených v padesátých a šedesátých letech. Jeho sestavovatel Andrej Stankovič v doslovu zdůrazňoval rozchod této generace s melickou vlnou předchozích dekad, její přiznání deziluze, gellnerovské tradice, ale i specifický suchý humor a slovní karamboly. Představil přitom různorodé poetiky jak autorů nejmladší undergroundové generace, představované jmény např. Jáchym Topol (ve sborníku zastoupený i pod pseudonymem Jindra Tma), J. H. Krchovský, Petr Placák (též pod pseudonymem Petr Načeradský), Vít Kremlička (pod pseudonymem Vít Sval), tak generace starší, např. Fanda Pánek, Miroslav M. Jirec, ale i autorů působících spíše mimo tento okruh, jako byli Anna Wágnerová, Miroslav Ptáček, Ewald Murrer, Martin Socha a Jakub Effenberger.

MIROSLAV PTÁČEK, autor sbírky *V říši snů aneb Lyrika, epika a motyka* (smz. 1981), se ve Stankovičově sborníku představil „absurdní“ lyrikou, která se pohybuje na pomezí surrealismu a je umocňována řadou



Obálka Viktora Karlíka k prvnímu svazku samizdatové RR editions, 1988

schválností a vyumělkovanou devótností. Již samotné názvy básní – Umrlčí fet, Plod pěkna nebo Alkalické kuře – přitom promlouvají velmi neotřelou a na předchozích poetikách nezávislou básnickou řečí. Podobný je i vklad MARTINA SOCHY, který v samizdatu dále publikoval několik drobných sbírek: *Luncheon meat* (smz. 1980), *Blbcovi* (smz. 1981), *V době, kdy se ještě neznali* (smz. 1985).

Několik sbírek poezie v samizdatu během osmdesátých let vydal EWALD MURRER (vl. jm. Michal Wernisch), jako například *Sypání andělům* (smz. 1982), *Cesta z Jeruzaléma* (smz. 1983) nebo *Rakve plný brambor* (smz. 1983). V jeho verších zaznívají tóny ztišené, reynkovské barevnosti a samoty, plné vnitřních kontrastů a svárů. Spirituální svět je zpochybněn, ale autor se k němu stále vrací a zůstává mu nejpevnějším bodem a místem, kterému zbývá nakonec jen věřit. Autor zřetelně rezignuje na možnost dořiči „to hlavní“, protože slova nejsou s to postihnout vše, a to nejen ve vztahu k duchovnímu prožitku, ale i ve vztazích mezilidských. To je patrné i v básni nazvané Ivanu W., kde skrz verše komunikuje Murrer se svým otcem: „Slovo pro tebe mám zavřeno / na klíč, který jsem spolknul. // Nevím ani, jak ti to říci.“

Pokračovatelem „trapné“, jazykově experimentující poezie byl VÍT KREMLIČKA (pseudonymy Vít Sval a Heřman Křemenáč), jehož veškerou básnickou tvorbu napsanou před rokem 1990 shrnuje knížka *Staré zpěvy* (1997). Pro verše tří autorizovaných samizdatových sbírek (*Autentický kulovátor*, smz. 1981; *Zvonění*, smz. 1984; *Oblouk*, smz. 1985) je opět příznačné tematické i tvarové postupování vysokého a nízkého. V Kremlíčkově osobitém pohledu na skutečnost se groteskní absurdita prostupuje se stylizovanou naivitou. Ironické parafráze známých básnických děl se v autorově jazykové hře potkávají s parodiemi obrozenských žánrů i folklorních písní, ale i s nonsensovými rýmovačkami a pseudofilozofickými glosami.

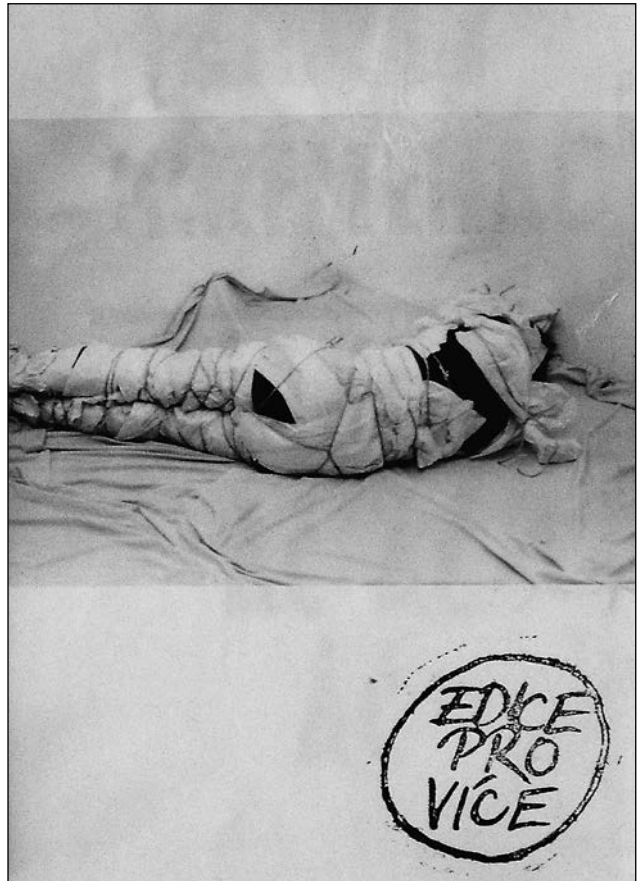
Od většiny mladých undergroundových básníků a jejich sklonu k prozaizaci poezie se výrazně odlišoval J. H. KRCHOVSKÝ, jehož původně samizdatové sbírky (např. *Procházka urnovým hájem*, smz. 1979; *Bestiální něha*, smz. 1982; *Zamilovaný demont*, smz. 1985) vyšly v devadesátých letech v čtenářsky úspěšných výběrech *Noci, po nichž nepřichází ráno* (1991), *Leda s labutí* (1997), *Dodatky* (1997) a v souborném vydání nazvaném *Básně* (1998). Krchovského poezie je budována prostředky tradičními; její svět je dostředný, uzavřený, stopený v šeru a tmě. Je to svět umělý, intimní a odvozený. Jeho základním rysem je literárnost a důsledná stylizovanost, která nezapírá své dekadentní kořeny. Hyperbolizace motivů smrti, mdloby a nežítí spolu s využitím řady funerálních témat, podpořených i autorovým výmluvným literárním pseudonymem, vytváří básnický prostor snově bizarní, jednostranně zaměřený a značně statický. Na bizarnost tohoto básnického světa odkazuje i využití tradičního vázaného verše, přehledné strofické struktury, rýmů, v nichž je groteskních efektů dosahováno svazováním „vysokého“ a „nízkého“, a monstrózních point. To vše je výrazem

básníkovy sebeironické reakce na banalitu a prázdnotu, na bezvýchodnost a osamělost, na absurditu života v tomto „uzavřeném vesmíru“ obecně a v normalizačním Československu zvláště. Krchovský dosahuje kýženého efektu často velmi hutnými výrazovými prostředky: „Marasmus? Askeze?! Už mě to nebaví! / stejně tak celibát, ten mne sral po léta / nevím, proč Březina nezůstal Jebavý / může snad krásnější jméno chtít poéta?“

Sebeironický kontrast se nachází například v závěru básně s incipitem „Podivná oblaka letí mi nad hlavou“: „Odjždím vítězně k temnému obzoru / zatímco na poli předstírám smrt... / ...červenou temperou brodím se v lavóru / houpacím konfkem duní můj prd.“

Některé básně Krchovského byly zhudebněny undergroundovou rockovou skupinou Invalidní důchod a v devadesátých letech pak po nich sáhli též obrození The Plastic People of the Universe.

Skupina Invalidní důchod zhudebňovala též básně **LUĐKA MARKSE** (pseudonym Jan Kahan), mimo jiné jednoho z redaktorů časopisu Vokno. Marks



Vít Kremlička na fotografii
Gabriely Fárové k jeho
samizdatové sbírce
Oblouk, 1985



Luděk Marks

spojoval formální vytříbenost dekadence a morbiditu fin-de-siècle s vlivy Bondyho „trapné“ a detabuizační poezie let padesátých (např. sbírky *Pochybné intermezzo*, smz. 1985; *Delirium tristitiae*, smz. 1985; lyricko-epické poemety *Sklenobýl*, smz. 1985, a *Epický záznam mementa mori*, smz. 1985). Tiskem jeho tvorbu představil výbor z díla *Stín svícnu* (1994). Rockerskou poezii a písňové texty psala také MICHAELA TAKOVÁ (knižně in *Zrcadlo*, 1996). Pozoruhodná literárně-hudební pásma a koláže vytvářel hudebník, výtvarník a mystifikátor VINCENT VENERA, autor sbírky výroků *Tak pravil Vincent* (smz. 1985; knižně 1990).

LENKA MAREČKOVÁ patřila sice generačně k autorům Revolver Revue, ale své verše zveřejňovala spíše v časopise Vokno. Samizdatově vydala například sbírky *Mrtvý underground* (smz. 1987) či *Soukromé neshody* (smz. 1987). Časté milostné téma je u ní prostoupeno reflexemi vyvržence, člověka na dně. Civilní náhled na znormalizovaný konzumní svět lží, v němž i nejmladší generace je postižena rozpadem hodnot, se nachází též u ANNY WÁGNEROVÉ. Ve sbírkách *Plesy šílený* (smz. 1982) a *Geniální vystoupení* (smz. 1984) se snahou o maximální upřímnost pojmenovává žitý svět a vlastní situaci v něm.

Ke kmenovým autorům Vokna patřil HERMAN CHROMÝ, jehož angažovaná, politizující poezie byla sice svým antipoetickým, slangovým výrazivem i příležitostnou vězeňskou tematikou blízká poetice v undergroundovém společenství převažující, avšak její dosah „rozměry ghetta“ záměrně překračoval (například samizdatový soubor sbírek z let 1978–85 *Asi*, jež uspořádal Ivan M. Jirous v roce 1987, či sbírka *Náš pan domácí pánbů* z roku 1988).

Básník F. H. RICHARD byl autorem více než patnácti sbírek poezie (mj. *Všivot*, smz. 1980; *Půlnoční Marfan*, smz. 1980; *Contrawar*, smz. 1980; *Perturbace*, smz. 1981). Poezii publikoval např. ve sbornících Antagon, které vycházely v jeho vlastní samizdatové edici CAD press. Většina Richardových sbírek soustřeďovala texty a fragmenty z doby autorova věznění v Ruzyni (1978 a 1979), přičemž šlo o poezii poněkud patetickou a eklektickou, proklamativně oživující beatnické, ginsbergovské gesto. Jasná inspirace drogami a z nich pocházejících vizí přitom byla konfrontována s literátskou rétorikou.

Surrealismus: zpátky do podzemí a exilu

Po krátkém otevření nemnoha publikačních možností, kdy se na sklonku předchozího desetiletí podařilo vydat zejména sborník Surrealistické východisko. 1938–1968 a první číslo revue Analogon (1969), se mimo rámec povolené kultury od začátku normalizace znovu ocitli také tvůrci hlásící se k surrealismu.

Již v roce 1970, po odchodu některých autorů do exilu a po názorovém odštěpení jiných, se surrealistické společenství začalo znovu formovat: v roce 1971 opustilo dřívější záhadné a konspirativní označení UDS, pro které se rozhodlo v první polovině šedesátých let, a vrátilo se ke staršímu označení Surrealistická skupina v Československu. Její duší byl opět básník a teoretik VRATISLAV EFFENBERGER. Inspirativní pro hnutí byla například jeho formulace základních bodů tzv. surrealistické fenomenologie imaginace (přednáška pro pařížskou univerzitu v roce 1978) nebo obsáhlý rukopisný text *Orientační poznámky* z roku 1976 (část in Analogon 1996, č. 17). V něm autor pojmenoval izolaci českého surrealismu jako specifický rys jeho povahy, přičemž příčiny této izolace viděl i v jeho sektářské vydělenosti uvnitř početné alternativní, druhé, nepovolené kultury (oba texty byly rozšiřovány jako strojopisný interní materiál skupiny).

Stejně jako předchozí Effenbergrova tvorba i ta ze sedmdesátých let zůstala z valné části skryta v pozůstalosti. Jsou zde zastoupeny básnické sbírky (*Nezapomenutelné dějiny*, rkp. 1965–86; *Obrazotvorné postupy*, rkp. 1968–86), ale i texty označované jako pseudoscénáře (*Surovost života a cynismus fantazie*, rkp. 1946–86; Toronto 1984; dopl. 1991) nebo pseudoromány (*Trochu strachu*, rkp. 1970–76; *Biče svědomí*, rkp. 1978, s Evou Švankmajerovou). Básníkovu cestu od bezbřehosti čistého psychického automatismu přes pamfletickou reflexi osobní i společenské situace, plnou výbušné a bojovné imaginace, až k poezii asociativní somnambulní meditace prozrazuje výbor *Lov na černého žraloka*, který vyšel v roce 1987 v exilové mnichovské edici Poezie mimo Domov. (Souborné vydání autorova básnického díla začalo vycházet v roce 2004.)

K Surrealistické skupině se dále hlásili psychiatr a esejista Ludvík Šváb, fotografka Emila Medková, výtvarníci Martin Stejskal a Eva Švankmajerová a filmový režisér Jan Švankmajer. V průběhu následujícího dvacetiletí se pak skupina rozrostla o několik mladších tvůrců: výtvarnici, teoretičku umění (a od devadesátých let i básnířku) Alenu Nádvořníkovou, básníky Františka Dryjeho,

Jiřího Koubka a Josefa Jandu, Ivo Purše a fotografa Jakuba Effenbergra. S českými surrealisty spolupracovali i Slováci: malíř Karol Baron, básník Albert Marenčin a po několik let i teoretik Juraj Mojžíš; do nuceného vystěhování v roce 1975 též americký básník a teoretik Andrew Lass.

Také básnické sbírky těchto členů Surrealistické skupiny zůstávaly po celá sedmdesátá a osmdesátá léta buď v rukopisech, nebo byly publikovány pouze samizdatově. JOSEF JANDA v této době psal například soubory *Muž, který miloval nákladní auta* (smz. 1984), *Tektonické poruchy* (rkp. 1985), *Volný způsob* (rkp. 1985), *Prašné deště* (rkp. 1986), *Tapír a pušku* (1994). IVO PURŠ sestavil výběr ze své poezie *Signály v nebezpečí* (rkp. 1985) a cyklus *Hry o čistý vzduch* (rkp. 1987). FRANTIŠEK DRYJE ve strojopisech rozšiřoval své cykly *Chyba imaginace* (smz. 1980; částečně in *Šalamounův hadr*, 2002), *Paralelní básně* (smz. 1981), *Proplétání jazyků* (smz. 1985; in *Muchomůr – génius noci*, 1997), *Ze zadu* (smz. 1986, in *Mrdat*, 1998), *Vykopaný pes* (smz. 1988). JIŘÍ KOUBEK je autorem básnických textů *Zkazky barbarů* (rkp. 1981), *Vývojové teorie druhu* (rkp. 1986) a cyklu esejů *Intolerance* (rkp. 1988).



Vratislav Effenberger

Na konci osmdesátých let se formovaly nové okruhy mladých surrealistů, kromě skupiny ve Šternberku to byla především brněnsko-pražská skupina nazvaná A. I. V., která od roku 1988 částečně spolupracovala se Surrealistickou skupinou v Československu. Členem obou seskupení byl Jakub Effenberger; A. I. V. dále tvořili Blažej Ingr, David Jařab, Kateřina Piňosová, Tomáš Přidal, Bruno Solařík, Roman Telerovský a Lenka Valachová. Některé aktivity obou skupin byly velmi podobné, například kolektivní tvůrčí hry, společně vzniklé texty, ankety a podobně. Výraznější byl zájem členů A. I. V. o divadlo a zkoumání jeho v surrealismu dosud neobjevených možností.

■ Surrealistický kolektivismus jako otázka a program

Ústředním problémem diskusí o surrealismu se stala na přelomu sedmdesátých let otázka kolektivnosti hnutí.

Fakt, že tato otázka začala být vůbec kladena, měl své mezinárodní příčiny. Pro surrealismus tolik typická teze o potřebě názorové semknutosti, která z hnutí utváří internacionální „kulturní frontu“, byla totiž náhle revidována ze samotného pařížského centra. Řada francouzských surrealistů začala pochybovat o budoucnosti surrealismu jako úzce spolupracujícího společenství lidí stejného tvůrčího vyznání. Tento spor o budoucnost hnutí vyvrcholil vystoupením Jeana Schustera, jehož André Breton označil za svého nástupce v čele hnutí: když Schuster publikoval manifest nazvaný *Čtvrtý zpěv* (*Le quatrieme chant*, *Le Monde* 4. 10. 1969), v němž skupinový surrealismus klasifikoval jako uzavřenou historickou etapu, vyvolal ve Francii řadu bouřlivých reakcí a způsobil krizi uvnitř pařížské skupiny.

Otázka, zda se vzdát kolektivnosti hnutí, zasáhla český okruh velmi výrazně a záporná odpověď na ni logicky vyplývala ze specifické kulturně-historické situace v Československu. Členové Surrealistické skupiny se razantně vyslovili pro pokračování kolektivních aktivit i proto, že surrealismus byl v Československu – na rozdíl od Západu – opět vystaven politickému pronásledování, které jej odsuzovalo k ilegalitě, a tudíž i k přirozené snaze o vnitřní semknutost. Byli to ostatně často právě pouze členové Surrealistické skupiny, kteří utvářeli jediný komunikační okruh, v rámci něhož kolovaly texty básníků a teoretiků a pro něž byly uskutečňovány výstavy obrazů a svérázná divadelní představení.

Surrealistické aktivity překračovaly rámec literárních a uměleckých druhů i tradičního pojetí umění. Kolektivní činnost byla pro surrealisty sebezáchovou nutností, která měla v jejich myšlenkovém světě prioritu i před individuální tvorbou. Psaní literárních textů tak v činnosti Surrealistické skupiny během sedmdesátých a osmdesátých let ustoupilo jiným aktivitám, které byly motivovány snahou experimentálně zkoumat nové možnosti lidské hravosti

a kreativity, a také potřebou dokázat, že surrealismus jako kolektivní hnutí může více než osamělé usilování izolovaných jednotlivců. Kolektivní aktivity surrealistů přitom doprovázela tradiční fascinace erotismem, strachem, sny a stále častěji také rozmanitými podobami humoru: od ironie a sebeironie až po černý humor, sarkasmus, absurdní grotesku. Generátorem imaginativních snah se stával i fenomén trapnosti.

Základním principem aktivit českých surrealistů v normalizačním desetiletí však byla kolektivní hra, pojímaná jako aktivita umožňující svobodné rozvíjení imaginace a pracující s náhodou jako podstatným hybatelem děje.

Příkladem může být hra Tichá pošta, jejímž iniciátorem byl v roce 1971 Jan Švankmajer. Vycházela ze stejnojmenné společenské hry, jen s tím rozdílem, že textem, jenž při předávání od hráče ke hráči procházel postupnou metamorfózou, nebylo slovo či věta, ale scénář napsaný Vratislavem Effenbergrem. Jiným typem byly hry, při nichž docházelo k interpretaci či reinterpetaci uměleckých děl (například Martin Stejskal v letech 1972–74



Eva Švankmajerová Kdo to píše je vůl, 1972 (obraz z cyklu Hry)

inicioval výtvarné hry Bonjour, Monsieur Gaugin, Ljotčiky aj.) nebo hry zabývající se hmatovými experimenty (Restaurátor Jana Švankmajera z poloviny sedmdesátých let). František Dryje inicioval v letech 1982–83 Hru o Žugoně (o záhadném, blíže nespecifikovaném fenoménu převzatém z textů Alberta Marenčina), jejímž cílem bylo rozvíjení individuální vize na základě kolektivního zadání. Členové skupiny byli vybídnuti k tomu, aby podnikli noční cestu městem a pokusili se onoho tajemného Žugoně uvidět a pak podali písemné či výtvarné svědectví o svém hledání a nalézání. Interpretační výsledky obdobných her byly uchovávány ve speciálních schránkách, kolektivně vyráběných objektech.

Součástí kolektivismu Surrealistické skupiny byly i aktivity ediční. Skupina připravila třináct svazků interních sborníků souhrnně nazvaných *Studijní materiály a dokumentace*, jež vznikaly v nákladu dvanácti strojopisných kopií. Přinášely většinou překlady surrealistických děl z francouzštiny (André Breton), ale také dílo Karla Hynka a dalších. Druhou skupinu publikačních aktivit tvořily tištěné sborníky vznikající na základě vnitroskupinové diskuse a koncipované jako „otevřené složky“, průběžně doplňované dalšími příspěvky. Každá z těchto složek měla předem určené téma, například Erotismus, Sen, Strach, Proměny humoru, Hra; jednotčím prvkem byl fiktivní editor nazvaný Le la. V roce 1979 sestavil Jan Švankmajer z těchto sborníků výbor s názvem *Otevřená hra. 1969–1979*, jenž navazoval na *Surrealistické východisko. 1938–*

1968 z roku 1969 a kde byli všichni členové soudobé Surrealistické skupiny zastoupeni ukázkami tvorby z právě uplynulého desetiletí. Druhým samizdatovým sborníkem byla antologie surrealistické poezie *Opak zrcadla. 1980–1985*, který společně s Janem Švankmajerem sestavil básník Jiří Koubek. V roce 1989 pak bylo v redakci Aleny Nádvořnickové a Ivo Purše sestaveno první, respektive jediné číslo samizdatového časopisu Gambra.



Martin Stejskal, z cyklu Interpretované básně, 1975

Součástí ineditních aktivit byly rovněž katalogy výstav, většinou buď nerealizovaných, nebo uskutečňovaných pouze v ateliérech malířů. Katalogy přinášely nejen texty vztahující se bezprostředně k prezentovaným výtvarným dílům, ale též další stati, eseje a studie, související s danou příležitostí jen velmi volně.

Navzdory kulturním a politickým podmínkám se skupina snažila udržovat internaci-onální charakter surrealismu a styky s názorově spřízněnými autory, se surrealistickými skupinami ve Švédsku, Švýcarsku, Francii, Argentině, s jednotlivci v Anglii a USA. Výsledkem byly publikace v zahraničních sbornících a surrealistických časopisech: Bulletin de liaison surrealiste (pravidelně ve všech deseti číslech, 1970–76), Change mondial (prosinec 1975), Surréalisme (1977–78) v Paříži, Dungenon ve Stockholmu (1985), Le la v Ženevě (1980). Tradičně těsný vztah s francouzskými surrealisty vyústil v jejich návštěvu Československa v roce 1972 a o čtyři roky později v Paříži ve vydání sborníku Surrealistická civilizace (La civilisation surrealiste, 1976), jehož ústředním tématem byl opět problém komunikace a vzájemnosti. Oddíly sborníku, do něhož přispěli Vratislav Effenberger, Jan Švankmajer a Martin Stejskal, nesou výmluvné názvy: Jazyk a komunikace, Surrealistická směna, Kolektivní život apod.

■ Bohémský surrealismus autorů časopisu Doutník

Poněkud odlišné pojetí surrealismu představoval okruh pražského samizdatového časopisu Doutník, který založili Pavel Řezníček a Jan Gabriel. Řezníček, který do roku 1974 žil v Brně a podílel se na tamních nonkonformních činnostech, udržoval s členy pražské Surrealistické skupiny intenzivní kontakty. Nicméně přijetí, kterého se mu od nich dostalo po příchodu do Prahy, jej vyprovokovalo k vytvoření vlastní publikační a komunikační základny. Časopis s podtitulem Pracovní sborník pak vycházel jednou ročně mezi lety 1974–88.

Od surrealistického kolektivismu se spolutvůrci časopisu distancovali již jeho názvem. Ten byl inspirován (v prvním čísle otištěným) textem Byl jsem doutníkem, jehož autorem byl Arthur Cravan, dadaistický bohém a vyvrhel, přítel Marcela Duchampa, prokletý básník, boxer a především permanentní výstředník, neochotný (a neschopný) podřízený se jakékoli doktríně či kritériím mimo vlastní vypjatou individualitu.

Orientaci na individualismus vzpírající se jakékoli autoritě, včetně autority vlastního hnutí, odpovídalo i to, že Doutník postupně publikoval sérii teoretických studií a polemik zahraničních surrealistů (José Pierre, André Thirion, Jean Schuster, Jacques Baron), kteří před ortodoxním dodržováním základních Bretonových principů dávali přednost pokusu o jejich revizi, tedy posunu od surrealismu jako doktríny k surrealistům jako nezávislým tvůrcům (řečeno slovy Johna Lyla: „Surrealismus bude pokračovat, protože budou pořád existovat surrealisté“; Doutník 1980, č. 8).

Od intelektuálnějších a disciplinovanějších členů Surrealistické skupiny v Československu, vázaných na kolektivní aktivity, se svým „cravanovsky“ výstředním vystupováním odlišovaly i obě ústřední básnické postavy z okruhu

Doutníku: Pavel Řezníček a Karel Šebek. Oba totiž jejich povaha vedla k tomu, aby se literárně i mimoliterárně projevovali jako neovladatelní, spontánně divocí a autenticky vášniví bohémové. Autorský okruh kolem Doutníku tak utvářel neurvale plebejský protipól „akademickému“ surrealismu: proti kultivovaným hrám a experimentům Effenbergrovy skupiny stavěl živočišný smutek a grotesknost či nezadržitelné návaly zoufalství a naléhajícího šílenství.

Poezie KARLA ŠEBKA je velmi úzce spjata s jeho životním osudem. Na Šebka měl rozhodující vliv jeho bratranec, významný surrealista Zbyněk Havlíček, se kterým na konci padesátých let pracoval jako ošetřovatel v psychiatrické léčebně v Dobřanech. Společně s ním byl fascinován fantazií pacientů a hledal své pojetí poezie jako projevu mysli, která má velmi blízko k psychickému vyšinutí, ke schizofrenii. Surrealistický básník i šílenec podle této teorie obývají podobné teritorium imaginace, jejich vize se vzájemně překrývají, rozdíl je víceméně pouze v odlišných možnostech návratu z tohoto teritoria. Šebek se proto pokusil probudit svou tvořivost farmakologicky a testoval účinky nej-různějších drog, což ho přivedlo k prvnímu z řady jeho pokusů o sebevraždu a mělo také vliv na to, že se stal pacientem, jenž značnou část svého života strávil v léčebnách.

V samizdatu byla Šebkova poezie známa především z časopisu *Doutník*, vydal však i sbírku *Ruce vzhůru* (smz. 1982) a byl zastoupen v antologii *Básníci a samotáři* (smz. 1984). Výbor z Šebkovy tvorby byl publikován v knize *Dívej se do tmy, je tak barevná* (1996).

Šebkovy texty oscilují mezi poezií a prózou a explicitně vyjadřují autorův život v psaní, ve slovech, na papíru, jeho absolutní determinaci vlastním textem: „musím zemřít neboť jsem právě ztratil slovosled / což je největším neštěstím mého dosavadního života.“ Psaní je pro básníka záchovným aktem, text se mu stává jediným opravdovým světem, v němž je „den ve velikosti bílé stránky papíru“. Symptomatické jsou z tohoto pohledu již názvy jednotlivých cyklů, které básník psal: *Text na Šebka* (rkp. 1968), *Šebek Šebkovi* (rkp. 1971), *Šebkovi Karel* (rkp. 1973), *Skorošebek* (rkp. 1984), *Pišu, tedy jsem* (rkp. 1980) a další.

Šebek jako lyrický hrdina i předmět rozměrných textů je v průběhu let nesčíslněkrát znovu a znovu ohledáván a identifikován. Básníkovy objevy mají charakter zpola nečekaných, užaslých objevů vlastní identity i odlišnosti sebe sama od onoho Šebka či Šebků: „vidím na obzoru Šebka čili veliký půllitr piva“, „vidím Šebka / řezníka sebe sama s plným břichem hvězd [...] abych nezapomněl na Šebka parašutistu poezie který noc co noc padá / z hvězd do mé postele“. Ztotožnění sebe sama s textem se tak stává i výrazem schizofrenie, Šebek v textu je básníkovi něčím odcizeným, co žije nezávisle na něm svou monstrózní existencí, co je obludným a všeprostopujícím fenoménem: „až vzklíčí brambora / a národ bude očištěn / od Šebků komárů a krys / budu psát

v tomhle pokoji budu mít před očima tvé oči.“ Identita a schizofrenní rozštěpenost, souznění a odcizenost existují v sobě: „přikryti jedinou peřinou ležíme v posledním tažení na jedné posteli / neboť všichni jste Šebky i nešebky.“

Své „Řezníčky“ měl také PAVEL ŘEZNÍČEK, jenž od konce šedesátých let sestavoval svou básnickou tvorbu do strojopisných cyklů, šířených v úzkém okruhu: *Plovací sval* (smz. 1969), *Ohňová země* (smz. 1971), *Maso pod hromadou* (smz. 1978), *Vlak na nehty* (smz. 1985), *Kráter Resník* (smz. 1986), *Sochy z trávy* (smz. 1987), *Přelety kladkostroje* (smz. 1988). Po roce 1990 z nich sestavil výběry *Kráter Resník a jiné básně* (1990), *Tabákové vejce* (1991) a *Zrcadlový pes* (1994).

Hra s literární figurou „Řezníčka“ básníkovi umožňuje úlevnou sebeironii i svíravý pocit uvíznutí v pasti nejisté identity: „Že je Řezníček blbec, mohu směle prohlásit, protože je to o něm známo a protože Řezníčky píšu já. Naproti tomu Řezníček žádný blbec není, a kdyby to chtěl Řezníček o něm tvrdit, dostal by přes ústa.“ Ryze surrealistické kořeny má groteskní básníková obraznost, jež často mísí reálné prvky s děsivými vizemi odcizenosti a umělosti („Už se probouzí továrna bude vyrábět továrny“) či skryté hrozby obludné nelidskosti („podzemí v němž se ilegálně / vyráběly / tramvaje na lidskou krev“) s brutálními, surovými motivy, plnými násilí, vražd a absurdních smrtí. Řezníček s oblibou pracuje s náznakem nebo detailem, který se často stává součástí kruté, cynické výpovědi („Rukavice kterou drtí hřídele stroje“), jejíž působivost ale nejednou zvětšuje spojením s prvky nepatřičně pozitivními („na kolejích leží ujetá levá ruka / pilného a poctivého cikána“).

JAN GABRIEL, který se vedle obou zmíněných autorů podílel v osmdesátých letech na vydávání samizdatového *Doutníku*, vydal roku 1974 strojopisně sbírku *Pytel hudby*, oficiálně publikovanou až v roce 2001 v souboru *Možná zvířata spíš jen větve*.

■ Postupný přechod k postsurrealismu

Stopy českého surrealismu lze však pozorovat i v tvorbě básníků, kteří z přinucení či z vlastní vůle stáli mimo Surrealistickou skupinu a pro které individuální tvorba zůstala životně nezbytnou formou sebevyjádření.

Politické události a emigrace prostorově oddělily od aktivit skupiny PETRA KRÁLE, který navzdory svému mládí patřil v předchozím desetiletí spolu s Effenbergrem k vůdčím osobnostem hnutí. Od roku 1968 Král působil ve Francii, kde mu jeho znalost francouzštiny umožnila zapojit se do činnosti pařížské surrealistické skupiny. Psal literární recenze, soustavně popularizoval českou nezávislou kulturu a příležitostně překládal. Mimo jiné s Janem Rubešem připravil výbor z díla Jaroslava Seiferta *Les Danseuses passaient près d'ici* (Arles 1987). Uspořádal dvojici antologií české poezie *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie* (Paříž 1985) a *La Poésie tchèque moderne* (Paříž 1990).



Petr Král

Deset let po příchodu do Francie Král začal publikovat také knižně. Nejprve se francouzsky prezentoval několika soubory esejů, prózou *Prague* (Seysssel 1987) a také řadou básnických sbírek: *Cie* (Paříž 1979), *Routes du Paradis* (Barbizon 1981), *Pour une Europe bleue* (St. Nazaire 1985), *Témoins des crépuscules* (Seysssel 1989). V druhé polovině osmdesátých let uveřejnil česky psanou sbírku próz *Prázdná světa* (Mnichov 1986), básnickou sbírku *Éra živých a jiné texty* (Mnichov 1989) a knihu *P. S. čili Cesty do ráje* (Toronto 1990), shrnující rozsáhlé básně, vzniklé v sedmdesátých letech. Autorským výběrem z let 1958–90 je kniha *Med zatáček čili Dovětek k dějinám* (1992).

Králova literární tvorba sedmdesátých a osmdesátých let je prostoupena

silou surrealistické imaginace, přidělující básníkovi a jeho slovům roli toho, kdo se vzpírá mechanismům konzumní společnosti, průmyslových velkoměst, dějin a sklonu společnosti k autoritářství a totalitě. Východiskem autorovy reflexivní výpovědi je okouzlení realitou, které vyrůstá z předpokladu, že básník může zvládnout chaos bytí vitální obrazností. Král si zachovává svůj smysl pro zjevení magického a tajemného v kulísách každodenního světa, jemuž cele vychází vstříc: absorbuje mnohost života a nechává se prostoupit jeho nejrozmanitějšími podobami, počínaje historickými událostmi a postavami přes typické motivy dalekých krajů, zemí a měst až po díla výtvarného umění a divadla.

Ještě před svou emigrací v roce 1968 se – po kratší epizodické spolupráci – se skupinou českých surrealistů rozešel spisovatel, malíř, sochař a fotograf MILAN NÁPRAVNÍK. I on obdobně jako Král publikoval poezii nejprve v jazyce své azylové země. Již v roce 1970 mu tak ve Frankfurtu nad Mohanem vyšla sbírka *Beobachtungen des stehenden Läufers* a v německém znění také jeho klíčová sbírka *Vůle k noci* (s tit. *Der Wille zur Nacht*, Berlín 1980; česky Mnichov 1988; dopl. 1997), jež tvoří základ pozdějšího stejnojmenného souboru vydaného v Mnichově v roce 1988. Nápravníkova poezie prokazuje autorovu tendenci ke slovním hrám, jakož i jeho smysl pro vnitřní, skryté a nečekané rýmy a rytmy, významové posuny slov či vytváření neologismů. Je pro ni typický všudypřítomný, všechny roviny konfesijní výpovědi prostupující pocit opuštěnosti.

Mezi autory, kteří měli zkušenost ze spolupráce s UDS v šedesátých letech a později odešli do exilu, patřili Prokop Voskovec a Roman Erben. **PROKOP VOSKOVEC** (emigroval v roce 1979) psal poezii plnou hořkých, smutných her surrealistické obraznosti, v níž je všudypřítomný pocit okraje, ztráty, odstrčenosti, „živůtků bez života“. Výbor z jeho rukopisných souborů (např. *Motázky z motorek, Zmýlený a zmýlená neplatí, Z opilých sešitů*), mapující čtyřicetileté období autorovy tvorby, vyšel v roce 2006 pod titulem *Hřbet knihy*.

Výtvarník, fotograf a básník **ROMAN ERBEN** přesídlil do Mnichova v osmdesátých letech. Ještě před svým odchodem byl autorem řady rukopisných nebo samizdatových sbírek, jako například *Holky v lese* (rkp. 1972), *Dříví* (smz. 1972), *Prasata* (rkp. 1976), *Kouřím* (rkp. 1977), *Spím* (rkp. 1977). Výbor z Erbenovy poezie, nazvaný podle nejdelší skladby *Artyčoky chána Kučuma*, vyšel v roce 1995. Kromě delších skladeb lze nalézt u Erbena také velmi krátké, pregnantní texty, ve verších se objevují znepokojivé, provokativní obrazy umělého a zmechanizovaného světa, plného bezmocných úkonů a absurdních „pracovních postupů“: „Dosednout na trůn / rukama a nohama / a dělat, co se obvykle dělá / pod vyhrazeným kouskem nebe: / nakupit hromady těsta, / hromady knedlíků, / hromady bochníků / a hromady bobků. / Cvičit se, cvičit se, / jít se pak vyvenčit / a zase se cvičit. / Tak jak to dělají vrány.“

Solitérem, kterého lze na základě jeho poetiky počítat k surrealismu, přestože jej neoslovil kolektivní duch surrealistických skupinových aktivit sedmdesátých a osmdesátých let, byl básník **STANISLAV DVORSKÝ**. Z jeho – mimo jiné Halasem inspirovaných – skladeb zpravidla zaznívá ponurý tón bloudění, upadání, tonutí, bezvýhodného putování i disharmoničnost jazyka. Dvorský ve své poezii – soustředěné později do výboru z let 1958–83 *Zborčené plochy* (1996) – však rozvíjel i surrealistický smysl pro ironii a cynický paradox, pro uhrančivý absurdní humor. Oblíbenou Dvorského básnickou figurou se stala ironická parafráze, takže například svůj svérázný osobní manifest nazval Menší říjnová revoluce. V jedné ze svých delších skladeb, jež dala titul již zmíněnému souboru, pak například parafrázoval zaklínací heslo prvních surrealistů „krásné jako setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole“ těmito verši: „stále se mi vnucuje průměr, krásný jako setkání obchodního / a technického náměstka na konferenčním stolku.“ Ostrý, kritický humor se přitom u Dvorského vždy spojoval se značnou skepsí, s obrazy nastávajícího rozkladu, který v básníkovi vyvolává únavu a vede k hořce skleslým litanickým bilancím: „co zbylo / co se dá ještě zahlédnout povzbudivějšího mezi vyhaslými / kolemjdoucími kteří se valí a přece jako by stáli na / místě? / mezi přežvýkanými slovy která už nic neunesou dokonce ani / úsměch ne?“ Dvorského skepse je přitom velmi důsledná, nevynechává ani poezii samu. Autor už ztrácí i surrealistickou víru v báseň jako osvobodivý impuls, který pomůže člověka vymrštit do netušené volnosti či lepší skutečnosti: „a báseň se tak stává už jen teskným playbackem / k rychlé a přímé řeči rozvalin.“

Debutanti v exilu a samizdatu

Součástí různorodého obrazu české poezie ve vnějším a vnitřním exilu jsou sbírky debutantů, ať již šlo o básníky věkově starší, které k tvorbě přivedla jejich nová osobní a společenská situace, nebo o příslušníky nejmladší generace, která se rozhodla, že nebude přistupovat na kompromis s režimem.

■ První sbírky tří generací exulantů

Ve Spolkové republice Německo zůstal v roce 1970 JAN KOTÍK, člen Skupiny 42 a jeden z nejvýraznějších a v zahraničí nejznámějších českých poválečných výtvarníků. Jeho básnický debut, vydaný v Kolíně nad Rýnem pod titulem *Neúplný kompas* (1986), po vzoru Kolářovy skladby Mistr Sun o básnickém umění a taoistických paradoxů vyslovuje svou filozofii světa a umění: „Když něco měříš / tak to rozděluješ // Když vidíš jenom celek / tak nemůžeš určit místo // vidět celky vcelku / znamená uvědomit si skladbu // poznat jak jeden přerůstá v druhý / (a pohyb který tím vzniká) / znamená zahlédnout část cest // poznat pravidla hry pohybu / a umět je vztáhnout na sebe sama / znamená býtí částí cest.“ Básník se ale současně nevyhnul ani otevřené kritice normalizační politiky země, ze které odešel: „Vláda / kterou její odpůrci nemohou mít v úctě / není dobrou vládou.“

Kotík je příkladem toho, jak oživení exilových aktivit, které přinesla nová vlna emigrace po roce 1968, vytvořilo podmínky pro publikaci básnických debutů, a to nejen sbírek začínajících básníků z řad mladší a nejmladší generace, ale i knížek opožděných debutantů ze starší generace, pro které byla poezie záležitostí sice významnou, nicméně spíše příležitostnou.

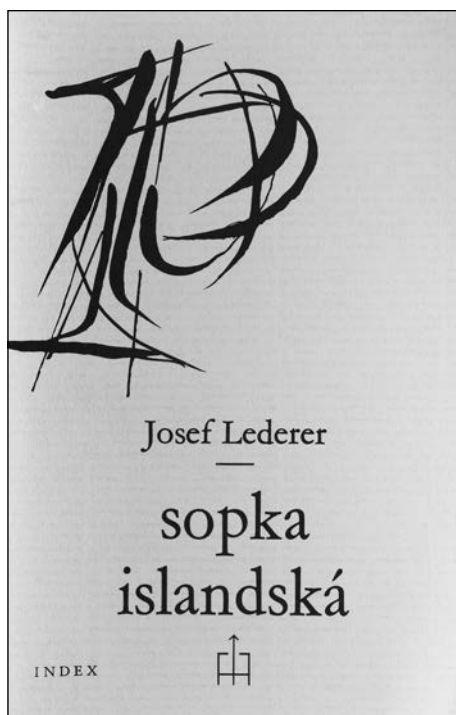
Takto byla v průběhu sedmdesátých let dokonce publikována i díla, jejichž vznik spadal do období předsrpnového, či dokonce do let padesátých, včetně knížek, které sesbírali pozůstalí nebo přátelé. Krajním příkladem je RADMILA LEXOVÁ, jež zemřela již v roce 1951: v roce 1971 v římské Křesťanské akademii vyšel soubor *Písňě stesku* s podtitulem *Z deníku exulantky 1947–1949*.

Mezi nejstarší knižně debutující autory exilu bezesporu patřil JOSEF LEDE-
RER, který své první verše uveřejnil již v roce 1937 ve Studentském časopise

a posléze odešel před nacistickou okupací do zahraničí. Dlouhodobě žil v Anglii a do vlasti se natrvalo nikdy nevrátil. Pracoval jako novinář, rozhlasový pracovník, učitel a badatel orientující se zejména na anglickou barokní literaturu, poezii však psal výhradně česky. Své básně z let 1969–72 knižně představil ve sbírce *Sopka islandská a jiné verše* (Kolín nad Rýnem 1973). Prokázal v ní svou osobitost i poučenost tvorbou Vladimíra Holana a Josefa Palivce, ale i Danta a alžbětinských básníků. Při četbě Ledererovy poezie je možné přistoupit na autorovu hru a začít „luštit“ význam jednotlivých veršů (což je vzhledem k jeho erudici velmi nesnadné), je však také možné „pouze“ se oddat básníkově zvukomalebnosti, hře se skrytými rýmy či aliteracemi a smyslu pro humor a asociativně hledat interpretační klíč k magii jednotlivých textů. Za intelektuálně náročnou formou Ledererovy výpovědi se přitom skrývá zjitřený stesk po domově a vědomí nenávratna a lidského neporozumění. V nedokončené, posmrtně vydané sbírce *Elegie* (Purley 1986) se básníkovy vzpomínky a sny (vtahující do básně i reálné postavy i děje) prolínají s obrazy světa devíti Múz a společně vytvářejí mohutnou koláž životního pocitu člověka, který v exilu prožil více než padesát let.

Antická dikce určuje rovněž skladbu STANISLAVA MAREŠE *Báje z Nového světa* (Toronto 1975). Zkušený překladatel se v ní opřel o motivy z Vergiliových Bukolik a vytvořil bolestnou vzpomínku na vlastní odchod z Čech. Obrazy domova, který už domovem přestal být, se tu potkávají s traumaty a tísnivostí svobody světa. V žalozpěvu, postaveném na antickém přízvučném hexametru, se básník loučí s vlastí a bez sentimentálního tónu vzdává poctu rodnému jazyku.

Tradiční poezie však s sebou nesla častěji touhy po domově, motivy stesku, prvoplánová a stereotypní opakování a vlastenecká klišé. Ta nechyběla v tvorbě mladších exulantů, jejichž příkladem jsou básnické sbírky JARMILY MALENDOVÉ (*Žně*, Göteborg 1978; *Sobí barva stesku*, Mnichov 1980) či OLGY PRAŽÁKOVÉ (*Všechnu lásku slunce*, Mnichov 1980).



Obálka Jana Kotíka, 1973

Mezi autory, kteří tvořili druhou generační vrstvu českého exilu, bylo ovšem i dost takových, jež se pokoušeli těmto stereotypům vyhnout, ať už odklonem od prvoplánového sentimentu, nebo tvarovými experimenty navazujícími na experimentální poezii šedesátých let.

Básnickou impresi ztráty všech hodnot a hledání někdejšího domova představuje například sbírka básní ZBYŇKA J. GERTLERA *Ve znamení vah* (Mnichov 1988), v níž jsou existenciální otázky doprovázeny intenzivními pocity zimy a mrazu. Protipól exilového naivismu tvoří poezie OTAKARA ŠTORCHA (*Naděje v poušti*, Mnichov 1979; *Ohrady a exily*, Mnichov 1988). Štorch, který emigroval ještě před srpnem 1968, byl v padesátých letech politickým vězněm v Jáchymově. Jeho tvorbu prostupuje nenávisť vůči komunismu, výrazově je však nese na velmi civilní dikcí. Básnickovým vůdčím tématem je dokonalá ztracenost člověka v přetechizované společnosti, kdy zbývá jen „kovové samoplození“ okořeněné „orgasmy ztracenosti“.

Civilní způsob výpovědi charakterizuje rozsáhlé básnické dílo JANA RYBY, který své sbírky převážně vydával vlastním nákladem ve Frankfurtu nad Mohanem. Ve své první sbírce *Akordy sférického nokturna* (1969) Ryba rozvíjí princip apollinairovského pásma, které se chaosu světa kolem brání snahou jej asociativně zachytit a popsat. Metodu záznamu rozvíjí i ve sbírce *Absurdní znamení času* (1972), v níž však již žánr pásma opouští a svou výpověď zhušťuje do filozofičtějších metafor a experimentů („skutečná přítomnost / budoucnost v minulosti // minulá skutečnost / přítomnost v budoucnosti“). Během sedmdesátých let vydal ještě pět dalších sbírek různé kvality: pokusem o formální experiment využívající máchovských motivů je *Balada jezerní* (1975), téma matky a dítěte v koncentračním táboře zpracoval ve skladbě *Stržlení do lidských růží* (1979). Básníkův strach z času a marná snaha zabránit svým životem i psaním básní jeho plenivému vpádu se projevuje rovněž ve sbírce *Tam* (Paříž 1985), v níž obraz samoty, kterou „porodil hnusný čas“, je zastíněn touhou „přežít i to / co přežít nelze“.

Část básníků se pokoušela překonat exilová klišé netradiční poetikou, což je přivádělo k básnickým experimentům či parafrázím „jiných“ – neevropských či historicky starších – podob poezie.

Se střídavým úspěchem se svůj poetický potenciál pokoušel uplatnit LIBOR KOVAL, když ve svých četných a tvarově pestrých sbírkách rozvíjel impulzy experimentální poezie, navazoval na písničkovou tvorbu Karla Kryla či parafrázoval poezii asijskou – například sbírky *Kon(tra)texty* (Mnichov 1979), *Kryliády* (Mnichov 1980), *Květy staré Koreje* (Londýn 1987). Na morgensternovskou hravost přiznaně navázal ve sbírce nazvané *Lingvorytm-melodie aneb Písň moudrého blázna* (Curych 1980). Hledání nových hodnot poezie cestou záměrného rozbití verše, aluzí a asociací přivedlo Kovala až k textovým kolážím, jako autor ovšem často zůstal u pouhého napodobení vzoru.

Techniku parafráze použil i výtvarník KAREL TRINKEWITZ ve sbírce *Haiku o Praze* (Londýn 1984). Poetika hry byla východiskem pro RICHARDA HOSTA, jenž své lingvisticky poučené verše pracující se souzněním slov, smyslovými aliteracemi i souzvuky předložil ve sbírce *Činohra slov* (Mnichov 1983). JAN KRÉSADLO v knize *Sedmihlásek* (Purley 1988), jediné prozaikově exilové básnické sbírce, uveřejnil jak jazykově a formálně vybroušené básně, původně stvořené pro autorovy bizarní romány, tak i poezii starší, striktně rýmovanou a svým tvarem navazující na autory z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Parodii na Smila Flašku z Pardubic a jeho „tribunál zvířat“ obsahoval knižní debut ALEŠE ANDRYSZÁKA *Dvě balady* (Mnichov 1978), který – stejně jako ve sbírce *Kobka* (Mnichov 1983) – soustředil autorovy drobné satirické verše a aforismy

Mezi exilovými debutanty byli i básníci, kteří své první verše zpravidla stihli časopisecky vydat dříve, než odešli do ciziny. V exilu se pak snažili na tuto svou předchozí tvorbu navázat, což se ale mnohým v nových podmínkách ne vždy podařilo. Příkladem může být JAROSLAV KOVÁŘÍČEK, který se před svým odchodem do Austrálie v roce 1968 zabýval experimentální poezií, hudbou a filmem, v jeho debutu *Chvilé přeměny* (Mnichov 1980) však převažuje pro emigraci příznačný prvoplánový pesimismus, snaha o jisté zastavení v prázdnotě a představa vyprázdněnosti lidského konání. Odosobněnými verši vane neskrývaný pocit marnosti: „Myšlenky nejsou víc / než jedna opuštěná běhna.“ Podobné pocity strachu a obavy z cizího města a života v něm lze nalézt i v drobné sbírce básní PETRA SACHERA *Zapovězená cesta* (Mnichov 1980), v níž se mísí vlivy německého expresionismu (patrně zejména v používání barevné škály při tvorbě metafor) s tradicí lidové písně. Básník vnímá odlišnost velkoměsta, v němž musí žít, a uchyluje se k vidinám vzpomínek, často se však spokojuje pouze s náčrtem básně, nejednou zakončeném banální pointou: „Zadupej, Palachu, / ty dáble bledý.“

Již ze Sešitů pro mladou literaturu (respektive Sešitů pro literaturu a diskusi) a Divokého vína byla známa tvorba MILANA KUČERY. K emigraci se rozhodl v roce 1975 a od roku 1976 vydal v rychlém sledu několik sbírek básní, mimo jiné civilní spirituální poezie, psané z pozice člověka, který „trvá vírou“, a to i vírou v plodný život (*Cesta*, Frankfurt 1976; *Růžové slunce*, Los Angeles 1977; *Zahrada noci*, Mnichov 1979).

Působení JAROSLAVA SHILLINGA bylo v Československu spojené zejména s pražským Divadlem hudby a poetickými vinárnami. Po odchodu do exilu založil ve Švýcarsku nakladatelství Akt, které vydávalo také jeho vlastní texty: „verše do památníku“ *Jestřáb* (Gelterkinden 1974) a skladbu *Jednou ti napíše píseň* (Gelterkinden 1977). V poezii je zřetelný ozvuk poezie Václava Hraběte – básník revoltuje proti těm, kdož „zapírají úsměvy“ a „vyrvali píseň z úst“, přesto však vyjadřuje naději, že se píseň jednou vrátí.

Často vydávaným a čteným básníkem v exilovém okruhu byl EDUARD DVOŘÁK, jenž během dvaceti let vydal šest sbírek – mimo jiné *Píseň o věčném*

domovu (Halletsvile 1972), *Moře v odlivu topánku* (Mnichov 1980) a skladbu *Vysoké léto* (Mnichov 1988). Jeho známost posilovala nekomplikovanost výrazu a schopnost podřídít téměř vše milostné tematice. Formální jednoduchost básní u něj mnohdy ozvláštňuje polarita mezi touhou po absolutnu, lásce i „vínu Krve“ a oslavou těla, kde „tvůj prs a Tvoje podpaždí / ochranná paže vyvází“.

JIŘINA FUCHSOVÁ emigrovala do Spojených států v roce 1963 a v Los Angeles vedla nakladatelství Framar Publishers. V roce 1981 založila Cenu Jana Zahradníčka udělovanou Klubem československé kultury v Los Angeles za básnické dílo. Debutovala sbírkou *Americký baedeker / An American Baedeker* (Los Angeles 1975) a v průběhu dalších pěti let vydala pod svým jménem či pod pseudonymem Hynek Král dalších sedm nepříliš rozsáhlých básnických sbírek. V její tvorbě se civilně prolínají motivy ahasverovského poutnictví s emigrační odosobněností, ztraceností na cestě, která často vede pouze k modlitbě a intimnímu prožitku základních křesťanských hodnot.

Hlavní přínos exilové činnosti DANIELA STROŽE spočíval v jeho práci nakladatele edice s příznačným názvem Poezie mimo Domov. Prezentoval se však též jako básník. I on začal časopisecky publikovat ještě před odchodem – z atmosféry druhé poloviny šedesátých let, kdy se podílel například na pořadech

54	<i>An Abandoned Hothouse</i>
Opuštěný skleněk	Ross of roses like lines of men whom someone bade to stand ready but who - before the onset of the battle - have been told
Zdetupy vůle jak řady bojovníků jež kdosi povolal však před bitvou řek NE	NOT to fight
Tak stojí v plné zbroji stále ještě převyšující plevele nepřítel ubíle se tění u jejich kotníků	So they stand in full armour taller than the weedy circle of enemies furiously crowding around their ankles
Ztemnělé tmy do ostra nabroušené zahorklým vzduchem protínají teplý vzduch Žhavě nadšen jímž zprvu horce rudě plády květy den po dni zohřívá	In bitter rage carefully sharpened thorns pierce the warm air
Opojná vůně rosolovité sladkosti den co den hroší vytrysknout až k nebi a skleněk rozmetat	The glowing enthusiasm which first made the blooms glow red and hot evaporates day by day
Avšak každé noci podle a neviditelně lehounký předech milobného pachu sadržívá se kolem útlých stonků šporně rdoucí nerozdanou krásku a jeden po druhém vyrdějí rezavějící tmy meče s jejich unavených nekonečným čekáním k smrti unavených rukou	The intoxicating fragrance of overpowering sweetness daily threatens to burst to the sky and demolish the hothouse
	But every night stealthily and invisibly a slight waft of a decay-like odor little by little encircles the fragile stalks furiously strangles their unseemly beauty and one by one wrestles the rusting swords from their endlessly waiting death tired hands

Báseň Jiřiny Fuchsové z dvojjazyčné sbírky *Americký baedeker*, prvního svazku exilového nakladatelství Framar, 1985

poetického divadla při pražské kavárně Luxor, vyrostla část jeho knižního debutu *Dlaň plná naděje* (New York 1975). Strož se tu představil jako básník volného verše, s velmi civilním pohledem na mezilidské vztahy a drobné události, kterému nechybí ani smysl pro humor a nadsázku. Druhou část debutu, pojatou jako komentovaný básnický deník k událostem roku 1968 a příznačně nazvanou *Orgie smutku*, si později Strož vydal též samostatně (Mnichov 1978). Sbírkou *Zpovědnice moje hvězda* (Mnichov 1975) a *Svíce do rána* (Mnichov 1977) načrtávaly situaci člověka žijícího v exilu, nemalou roli v nich sehrál také důraz na niterný a střídavě komentovaný vztah muže a ženy. V roce 1986 vyvolala v exilových kruzích značný ohlas Strožova sbírka *Exilové seppuku*, hlavně proto, že v ní básník s ironickým nadhledem hořce satiricky zaútočil na všechny složky exilového života – se zjevnou snahou zneklidnit, vyburcovat exulanty z laxnosti a poukázat na pokryteckou morálku a neuspokojivé vztahy založené na korupci a apriorním nepřátelství vůči dalším emigračním vlnám. Strož tu zejména ostře polemizoval s představou, že někdejší komunisté nemohou být partnery v exilovém soužití.

Čtenáře poezie šedesátých let nezapře ROMAN ŠTORCH ve sbírce milostné poezie s motivy máchovského poutnictví *Jaký je druhý břeh jara* (Gelterkinden 1975). Poetiku písňových textů divadel malých forem evokuje sbírka *Střípky* PETRA TESÁŘE (Hamburk 1979). Inspiraci jazzem a městským folklorem přináší ve svých sbírkách VÁCLAV HOKŮV. Ačkoli v šedesátých letech patřil Hokův k blízkým přátelům beatnické skupiny z okruhu Violy, vždy si zachoval určitý odstup pro svou vlastní tvorbu. Soubory *Čínská zeď* (Curych 1980) nebo posmrtně vydaná *Trojrozměrná Mandala* (Curych 1989) jej představují jako autora hrabětovské dikce, experimentujícího s jazykem a chrlícího téměř až do vyčerpání metafory, jež vypovídají o situaci městského člověka, který je opuštěn světem i sám sebou.

Za básnířku okamžiku, nálady a drobnokresby může být pokládána OLGA NEVERŠILOVÁ, autorka, která v šedesátých letech publikovala v Plameni či Tváři. V exilu vydala trojici sbírek *Lahvová pošta* (Los



Obálka sbírky Václava Hokůva s linorytem Karla Kryla, PmD – Poezie mimo Domov 1980

Angeles 1980), *Vzápětí* (Mnichov 1981) a *Kamenné chůvy* (Mnichov 1989), jejichž základním stavebním kamenem je úžas nad nevyhnutelností a osudovostí detailu. Neversilové kultivovaná, jazykově střídmatá a precizní lyrika, v první sbírce prostoupená i jemným humorem, se soustředí na všední situace lidského života.

Obdobný důraz na detail charakterizuje i poezii IVANA SCHNEEDORFERA. Jako záznam okamžiku, který se náhle vynořil před očima a zase zmizel do nenávratna, se jeví jeho citlivé, neokázalé verše ze sbírky *Básně z poloostrova* (Mnichov 1987), napsané na kanadském poloostrově Tsawwassen. Osamělost a stesk se u Schneedorfera mísí se zobecňujícím nadhledem, drobnou ironií a zejména pochopením světa kolem, který může být pro exulanta cizí a nepřátelský. Spojnicí se světy vzpomínek a světem současnosti je všudypřítomná hudba, vnitřní rytmus a řád světa: „Vymýšlím si rád / melodie příběhů, / odkud pluje loď / a kam odjíždí kočár. / Ty melodie létají / jak nad přístavem ptáci...“, nikoli však ve spirituální rovině. Podobné vyznění mají i sbírky *Verše léta a zimy* (Paříž 1989) a *Minipříběhy* (Paříž 1990).

Třetí generační vrstvu exilových debutantů utvářeli básníci narození okolo roku 1950. I jejich životní zkušenost často vyrůstala z nutnosti potýkat se se základními existenčními otázkami, které utváří odchod do neznámého prostředí a které je vedly k depresím a pocitům osamocení a totálního odcizení ve světě, jemuž člověk nerozumí a v němž jen s obtížemi hledá své místo. Nepřekvapí proto, že i v jejich poezii se často objevovaly motivy ztracené vlasti a návratů do dětství.

Tak je tomu nesporně ve sbírce *Mlhavé dny* (Mnichov 1981). Pro její autorku, HELENU AESCHBACHEROVOU, se totiž poezie čarkovského či hrubínovského okouzlení stává prostorem pro stesk po ztraceném domově, který básnířka nenachází ani sama v sobě. Veršovanou vzpomínkou na vlastního otce, malíře Emila Zimmera, byl debut ZLATY JUNGE-ZIMMEROVÉ nazvaný *Záření* (Mnichov 1985). Subtilnost prožitku objevovala ve své poezii JANA WITTHEDOVÁ, jejíž časopisecky publikované verše došly knižního vydání až v roce 1997 (*Trosečníci křišťálové země*).

Mezi autorky osobitějšího výrazu bez lpění na domově lze počítat Bronislavu Volkovou, Libuši Čačalovou a Olgu Špilarovou.

LIBUŠE ČAČALOVÁ na sebe upozornila ještě před svým odchodem do emigrace a její sebrané verše z šedesátých let shrnuje sbírka *Doteky* (New York, 1979). Novou tvorbu, vycházející již ze zkušeností exulantských, shromáždila autorka ve sbírce *Popravy a vzkříšení* (Mnichov 1986). Spíše než na smutek v ní klade důraz na výraznou obraznost a schopnost neefektivního vypointování jednotlivých básní. Ovšem i její poezii utváří a drží pohromadě všudypřítomný podprahový strach, který ovšem u Čačalové vyrůstá z obavy ze zhroutilí základních jistot a niterných mezilidských vztahů.

Verše **BRONISLAVY VOLKOVÉ** jsou intelektuálnější a chladnější a psané jakoby s odstupem, až nezájmem. Volková bojuje se zraňujícím světem prostřednictvím obraznosti, snu a nadreality. Ve své poezii nalézá východisko z depresivních existenciálních stavů a uchyluje se k univerzálnímu sdělení, k poezii variující téma vztahu mezi člověkem a přírodou (např. sbírky *Motáky do uší pěny*, Mnichov 1984; *Vzduch bez podpatků*, Mnichov 1987). Ve světě Volkové nechybí ani přízrak zániku, proti němuž je básnířce jedinou obranou únik do ztichlého stavu snění a k řeči. V provokující otázku se autorce mění i ticho či možnost promluvy k Bohu a již pouhé položení této otázky jí uchová povědomí jazyka a slov.

Drobná básnická sbírka **OLGY ŠPILAROVÉ** *Kaktusové dny* (Paříž 1989) si prostřednictvím jazykové komiky, slovních hříček a aliterací pohrává s fantaskními postavami a příběhy, které se odehrávají ve fiktivním prostoru, kde „farmářka tančí jig / s lišají“.

■ Satirou, vzdorem a vírou proti šedi a hodnotovému chaosu

Možnost publikovat státem neoktrojovaným způsobem přitahovala i řadu dalších básníků, zejména příslušníků nejmladší generace, kteří se vědomě odmítali smířit s bezčasím normalizace. Jejich přirozený radikalismus umocňoval pocit světa jako chaosu bez hodnot a řádu, světa lži, v němž řeč ztrácí svůj smysl. Neexistence funkční komunikace uzavírala v jejich očích lidi do panelákové šedi nebo do víkendových chalup. V takovém světě nebyla možnost důvěřovat ničemu, a proto se většina příslušníků této samizdatové generace vymezovala nejen vůči režimu, ale byla více nebo méně ostražitá i vůči zaběhnutému disentu, který se ustavil z autorů šedesátých let a který i po Chartě 77 vytvářel vlastní enklávu, spojenou především s Prahou.

Absence společenského dialogu dávala poezii této generace charakter monologického soudu nad degenerací živé společnosti, jíž chybí základní hodnoty. S tímto úpadkem se pak někteří vyrovnávali ironií, až cynismem, mnozí však také hledáním chybějícího řádu v náboženské víře.

Sbírky nejmladší samizdatové generace tak byly prodchnuty expresivitou, literárně pak odkazovaly zejména na reynkovskou a halasovskou linii české poezie. Odmítána naopak byla nezvalovská méličnost (respektive to, co oficiální kritika požadovala a nazývala jako pozemšťanství), ale i holanovská rétorika, která byla vnímána jako útěk do bezpečí filozoficky mnohopříznakových slov a vět. Nedůvěra ve slova a v jejich schopnost sdělovat byla velmi silná. Programově se tak nejmladší básníci samizdatu odmítali věnovat pouze „světlé“ stránce života, a naopak svou přitažlivost pro ně měla možnost psát temné spirituální či existenciálně laděné verše, jejichž častým motivem bylo umírání nebo rozklad, obojí doprovázené cynickým šklebem nebo satirickým šlehem.

V případě sbírky **PETRA BURIANA** *Úzkost* (smz. 1983; Mnichov 1990) je svíravým pocitem ohrožení nesen již samotný její titul. Významnými motivy Burianovy poezie jsou kriminál a ostnatý drát, jakož i témata ohrožení a bezútěšnosti. Svět se jeví básníkovi jako zlé, němé a nelidské vězení, ve kterém zní jen lži a polopravdy: „Až po hrob / mám těch vašich slov,“ vzkazuje adresně dennímu tisku a Čechy mu jsou zemí, kde bloudí „hrdost po žebrotě“ a autor si „jak pes“ hryže „vlastní rány“.

Proti zmaru se lze bránit jen zoufalým vyřčením vlastní odlišnosti a tvrdosti. Takový přístup je typický pro **ALBERTA KAUFMANNA**, autora sbírek *Indiferentní krajina* (smz. 1981; 2001) a *Záznamy* (smz. 1985, in *Otvírací doba; Záznamy*, 2005). Kaufmannovy cynické verše pojmenovávají pachůf z doby plné „přečkávačů“ a současně také vztek nad vlastní nemohoucností s tímto stavem něco dělat. Básník se bojí vlastních selhání a kompromisů: „Deset nebo patnáct odepsaných let. / Počítat roky do penze a namlouvat si, / že jim pak budeme moci říct, / aby nám políbili prdel.“ Potřeba odlišit se od živořící masy a bezpáteřních zrůd, které nelze pojmenovat jinak než Oni, prorůstá i do nejobyčejnějších každodenních věcí a úkonů. Vleklá opuštěnost myslícího člověka se střetá se světem, v němž „chlopně se mění v mávátka“ a kde se zdá, že není naděje na spásu. Zbývá jen potupná rezignace, náhodný sexuální akt, upíjení se v samotě.

Expresionistická inspirace a téměř paranoický strach z úderu, kterým může člověka kdykoli počastovat moc, vystupují ve sbírce **VLADIMÍRA BROMA** *Poutání* (smz. 1986). Hmatatelné obklíčení světem tu prostupuje i básníkovo zkoumání sebe sama, vlastní tělesnosti, neboť v nesvobodě již nelze věřit ani sám sobě: „Uvnitř očního důlku / zvuk dutý jako džbán / natáčí opatrně nit.“

Pocity deprese a osamělosti provokovaly i ke grotesknímu a absurdnímu humoru, satirické nadsázce a parodii a jazykovým hrám. Příkladem může být sbírka **PETRA EISLERA** nazvaná *Texty 1980–81* (smz. nedatováno, pravděpodobně 1982), která v návaznosti na postupy experimentální poezie demystifikuje, paroduje a shazuje jazykové stereotypy a klišé. Eisler si s výrazným smyslem pro humor pohrává s formulacemi převzatými zejména z dobové publicistiky, destrukuje je, doplňuje o groteskní kontrapunktory a inovativně skládá v celek, v němž se nesmysl mění v nový smysl.

KAREL BIŇOVEC, zapovězený rozhlasový pracovník z Ostravy, ve sbírkách *Zpěvy levicového oportunisty* (smz. 1987) a *Předjaří* (smz. 1987) navázal na epigramy Karla Havlíčka Borovského a Viktora Dyka a v nejrůznějších parafrázích satiricky komentoval dobovou atmosféru („jen pivo se v nás pění“) a dění v oficiální kultuře i politice: „Kdo na oči si nedá klapky, / vidí, proč pokrok vyhraje: / Dřív národ měl jen bratry Čapky, / dnes máme bratry Rafaje.“ Ironie a jazyková hra je typická pro sbírku **MICHALA MATZENUERA** *Alkohol v krvi* (smz. 1981; in *Postavy na zpracování*, 1995): v autorových kalambúrech a zvukomalebných básních se poezie stává křečovitým šklebem deformujícím

význam slov i myšlenek: „Věz, že Amád Jobův je Zdec / A přece Lár je sám / Setře jez a Mád (šach) Pšec / Vrah Lára, skrytý Dám.“ Naprosto odlišná je však poetika Matzenauerovy druhé sbírky *Pokročilá doba* (smz. 1982; in *Postavy na zpracování*, 1995), v níž se motivy ohrožení v životě soukromém i veřejném propojily s beatnickým gestem, formulujícím generační pocit.

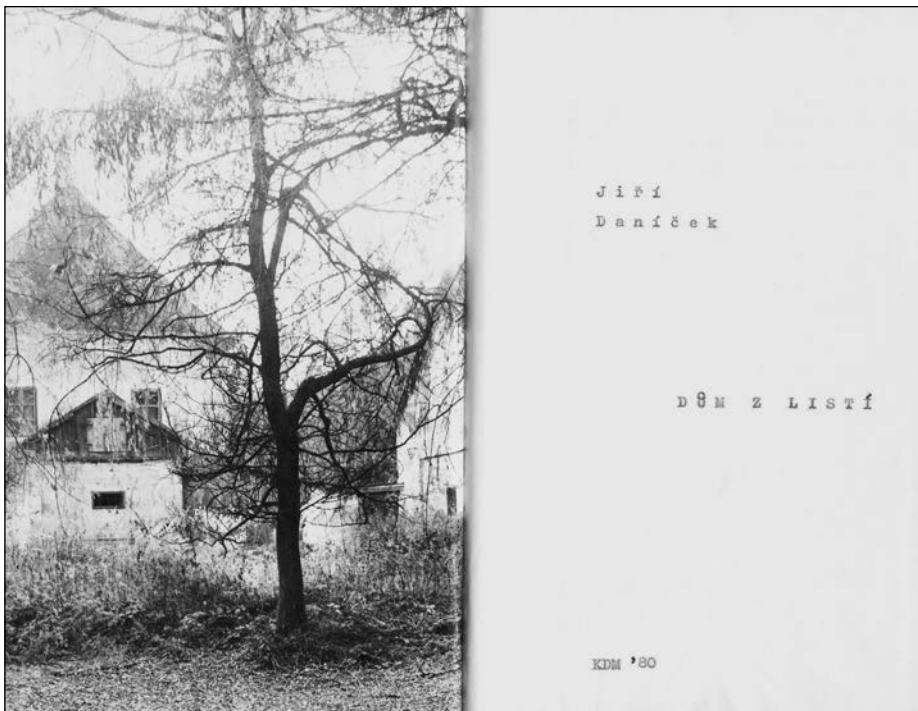
Osamění a smutek jsou častými motivy sbírek LUBOMÍRA K. WEISSE, který si založil vlastní samizdatovou edici Van, v níž do konce osmdesátých let vydal téměř 20 sbírek. Výbor z nich, nazvaný *Napříč okolností* (1992), představuje Weisse jako autora se širokým záběrem – zarezonují tu nezvalovské aluze i vymezení se vůči nim, motivy smrti a lásky jsou zde vyzpívávány v jakési postbeatnické tónině bez interpunkce a s malými písmeny. Drobně zde prosakuje ironie a pohled na současnost, avšak Weiss si je nejjistější v ohledávání stálého konfliktu mezi samotou a láskou.

Od sklonku sedmdesátých let se začínajícími autorům v samizdatu věnovala především řada Básnické debuty, která byla součástí edice KDM (Kde domov můj), založené v roce 1978 ANTONÍNEM PETRUŽELKOU. Dfky Petruželkovi a jeho pozdějšímu spolupracovníkovi Vratislavu Färberovi se tak v této edici objevily vedle přepisů starších známých básníků (Ivan Blatný, F. D. Merth, Zbyněk Hejda, Ivan Wernisch ad.) a vedle Petruželkovy vlastní poezie (*Umřu*, smz. 1978; *Good By, Katy!*, smz. 1979, pod pseudonymem ANTONÍN PETR) rovněž debuty ROMANA KNÍZETE (*Kabát můj větrný*, smz. 1979), J. H. Krchovského, ROSTISLAVA VOLNÉHO (*Votivní obraz*, smz. 1981), Jiřího Daníčka a Jiřího Tomáška.

Prázdnota je výrazným motivickým prvkem ve sbírce JIŘÍHO DANÍČKA *Dům z listí* (smz. 1980; 1996). Daníčková meditativní, minimalistická poezie zachycuje stálost a proměnlivost krajiny, v níž se zdánlivě nic nestalo, jen přírodní děje přirozeně plynou, která je však protkána velmi jemnou sítí životů a ruchů. V ozvuku východních vzorů vystavil Daníček svou sbírku na kontrastu nehybnosti a „dějovosti“ slov a významů, které vyžadují několikeré, téměř mantrické čtení a promýšlení. Osnovu sbírky JIŘÍHO TOMÁŠKA *Banalita* (smz. 1987; 1999) utvářejí osmiverší: jde o ostře konturované politické epigramy, případně o verše pojmenovávající realitu šedi a přizemnost „času tichých heydrichiád“. Východiskem ze světa náhražek se autorovi stává snad jen víra: „Tváře se ztrácejí, dál trvá milost Boží.“

Sbírka JOSEFA MLEJNKA *Pastvina* (smz. 1986; 1994) pro vyjádření klíčového motivu samoty využívá kultivované, až subtilní prostředky, které přiznaně odkazují k reynkovské a demlovské tradici. Básníkovy rozhovory s přírodou, s poli nebo stromy nevyjadřují stav bukolické idyly, ale spíš uvědomění si celkového rozkladu a degenerace světa kolem.

Hodnoty zakazované nebo ostrakizované náboženské víry přitahovaly mnohé z debutujících autorů. Zejména osmdesátá léta se tak vyznačovala častými



Frontispis s fotografií Jiřího Stacha a titulní list samizdatového vydání sbírky Jiřího Danička, KDM – Kde domov můj 1980

příklony ke křesťanství a jeho symbolice. Příznačné bylo, že vedle tradičně silné pozice náboženského spiritualismu na Moravě začaly nadčasové hodnoty křesťanství oslovovat i nemalou část mladých básníků z Čech.

Polarita světla a tmy, ve které světlo neustále vítězí jako „proud nezranitelného bytí“, se stala krédem sbírky JAROMÍRA ZELENKY *Spoutání* (smz. 1984; část. in *Přepadání*, 1994). Zelenkův svět je předem jasně vyznačen svým směřováním k řádu, který s sebou nese křesťanská naděje. Básně se znehybňují v niterných tragédiích, z kterých je cesta jediné skrze pokoru. Tato pokora je však až abstraktního, metafyzického rozměru, jenž současně přesahuje do existenciální roviny a zkonkrétňuje pomíjivost všeho lidského.

ONDŘEJ FIBICH byl se samizdatem spjat již od počátku sedmdesátých let, mimo jiné vydáváním edice *Cor cordium* a také sestavením obsažné básnické antologie *Básníci a samotáři* (smz. 1984), která představila stovku zapomínaných či nežádoucích básníků. Ve své vlastní básnické tvorbě byl autorem písní seifertovského ražení přecházejících nejednou až do mohutných epických celků, textů oratorií, komponovaných pořadů nebo fiktivních LP desek (např. *Jitro s otcem kardinálem*, smz. nedatováno; *Královna severních záseků*, smz. 1988; příloha k CD 1995). Průřezová sbírka *Země Jana Křtitele* (1990) jej však

představuje jako pozoruhodného a osobitého básníka suverénně zvládajícího formální možnosti verše a zároveň i pokorného před slovem a významem, který své básně vycizelovává do čistého, poetického tvaru: „Rzivá naděje a vánek žal / Jeruzalém ještě stojí / před vrhacími stroji / Ustoupí jen k této slze / Ne dál.“

KAREL KŘEPELKA neulpíval na křesťanských motivech, ale šlo mu o hlubší procítění života i krajiny. Jeho verše jsou střídme, pročištěné a apelující, jejich častými motivy jsou i smutek a vědomí neútěšnosti věcí. Básník si však nesyťská nebo nepodléhá sebelitosti, předkládá prožitou, takřka mužnou lyriku, plnou ztišených a šerosvitných momentů, ve kterých „tíha touhy“ dovede rozlišit mezi údivem a skepsí. Naplno Křepelkova tvorba vyzněla až v devadesátých letech: knižně vydané *Básnické dílo* (2000) přineslo mimo jiné i všechny autorovy samizdatové sbírky (např. *Rybí hodinky*, smz. 1976; *Hořká sůl*, smz. 1984, nebo *Snídaně ve dvou*, smz. 1985).

Na konci roku 1983 vznikla z iniciativy Romana Szpuka, Pavla Kukala a Květy Jankovičové-Brožové neoficiální skupina, sdružující široké spektrum mladších autorů stojících mimo zaběhlé kruhy disentu. Volné seskupení více či méně duchovně zaměřených autorů dostalo název Skupina XXVI (podle kódového označení pro Řím).

Vedle zakladatelů se k ní hlásili básníci Karel Beneš, Svatava Antošová (která byla současně činná i v Patafyzickém kolegiu Teplice), Robert Janda, Zbyněk Gordon Ludvík, Bob Flíedr, Karel Rada a další. Se Skupinou XXVI se personálně pojpojovalo neoficiální sdružení Portál, v jehož čele stál Jiří Hauber a k němuž dále patřili Leo Bureš, Bohdan Chlíbec a Ewald Murrer. Skupina v průběhu osmdesátých let vydala tři samizdatové sborníky (*Křesťanská poezie*, smz. 1986; *Almanach 1987*, smz. 1987; *Almanach 3*, smz. 1989), do kterých přispěla řada autorů spirituální orientace, mimo jejich členů například F. D. Merth, Jitka Rybářová nebo Pavel Kolmačka.

Svůj program Skupina výslovně formulovala v *Almanachu 1987*: „Chceme posílit znavené, ukázat na přehlížené, vyčistit obzor pro izolované. Chceme, aby plačící věděli, že s nimi někdo truchlí, aby radující se věděli, že se s nimi někdo směje. Pokud se nám to alespoň zčásti povede, budeme věřit, že tento sborník, vytvořený k oslavě Pána, splnil svůj účel.“ I přes sklon k nadbytečnému využívání biblických kulis představují prvotní básnické pokusy autorů Skupiny XXVI jeden z důležitých hlasů v mladé samizdatové literatuře. Příznačný pro ně byl rozchod s mélickým laděním poezie, deziluzivnost, navázání na gellnerovskou tradici, ale i specifický suchý humor a slovní karamboly.

Ke konci osmdesátých let se v samizdatu objevila jména dalších mladých autorů, kteří však patří svou tvorbou spíše do literatury po roce 1989. Z mnohých lze tak jen připomenout LUKÁŠE MARVANA (*Úsměv pro drátěnou veverka*, smz. 1988), MILANA OHNISKA (*Příznání*, smz. 1987) či ZDEŇKA HRONA (*Básně*,

smz. 1980). Předzvěstí české poezie devadesátých let byla také sbírka *Básně* (smz. 1989), v níž společně publikovali Pavel Kolmačka, Bohdan Chlábec, Miroslav Salava a Ewald Murrer, tedy básníci, kteří v průběhu osmdesátých let prošli samizdatovými sborníky a připravili (kromě Miroslava Salavy) několik rukopisných či samizdatových sbírek (PAVEL KOLMAČKA: *Básně*, smz. 1988; *Tmáš*, smz. 1989; BOHDAN CHLÁBEC: *Staré město*, smz. 1985; *Úpicí oči*, smz. 1986; *Pražské deště*, smz. 1987).

Netypickým debutantem tohoto období byl básník JIRÍ ČERNOHLÁVEK, který patřil svým rokem narození (1953) ke zcela jiné generaci a v šedesátých letech se stýkal s Emilem Julišem a Vladimírem Vokolkem. Černohlávkova sbírka *Óda na potulnou kočku a jiné básně* (smz. 1989; in *Cestou do Emauz*, 1993) je psána prozaizovaným veršem, ve kterém autor nechává naplno rozběhnout zejména antické reminiscence a hru s archetypy. Černohlávek je básníkem až cudným, jeho postřehy jsou inspirovány často střety mezi profánním a sakrálním myšlením („Jenom má žena se modlí, abych už unikl / s nočním bzděním mezi anděly. Cha-cha“), ve kterém mu napomáhá jemná, ale velmi účinná ironizace, nesená však ve stálém oparu těžkého, až depresivního smutku.

Poezie ve službách režimu

V té části české básnické tvorby, kterou normalizátoři na počátku sedmdesátých let ztratili a kterou chtěli svými mocenskými zásahy odsunout do zapomnění, lze pozorovat víceméně kontinuální rozvíjení poetiky a impulzů předchozího desetiletí. Naopak pro básnickou produkci, která se v této době proklamativně přihlásila do služeb normalizace, je charakteristická spíše diskontinuita vyplývající ze snahy normalizátorů změnit kulturní situaci a prosadit své pojetí světa, umění i poezie.

■ Na prahu normalizace

Normalizátoři si byli velmi dobře vědomi, že se vymezují proti klíčové části literární tvorby předchozího desetiletí, a proto se snažili do svých řad vtáhnout alespoň některé významné spisovatele, na nichž by mohli demonstrovat svou tezi, že opravdoví tvůrci zůstali komunistickému ideálu vždy věrni. Básníkem, který zemřel dřív, než mohl takovou roli naplno sehrát, byl Josef Kainar, předseda výboru připravujícího ustavení nového svazu spisovatelů.

Nejvýznamnějším básníkem, který svými postoji na začátku sedmdesátých let osobně podpořil normalizaci, byl VILÉM ZÁVADA. Pro nově utvořený Svaz českých spisovatelů se stal erbovní figurou, důkazem, že i mezi žijícími klasiky jsou ti, kteří nezdali. Jako autorovo přitakání nové politické situaci byla proto normalizačními kritiky interpretována i Zavadova sbírka *Na prahu*, vydaná v roce 1970. Básníkovu výpověď o vnitřní situaci člověka stojícího na prahu smrti a hořce bilancujícího minulost dobová kritika „přepólovala“: aby Závada mohl sloužit jako vzor socialistického básníka, interpretovala jeho sbírku jako obraz toho, kdo – stejně jako celá společnost – překonal ideovou krizi a vlastní slabost a nyní stojí na prahu nového života. Ve skutečnosti ovšem Zavadova sbírka vyrůstá z poetiky předchozího desetiletí a svým tragickým a existenciálním rozměrem – jak to například pojmenoval katolicky orientovaný kritik Bedřich Fučík v básníkově portrétu ve svém samizdatovém souboru Čtrnáctero zastavení – se zcela vymyká duchu nastupující doby.

Osnovu sbírky *Na prahu* tvoří nepřikrášlená, až nelitostná bilance života, která výpovědi dává rozměr básnické morality. Její působivou naléhavost

zesiluje časté užívání prvků litanie, jakož i propojení abstraktně symbolické a filozofické roviny díla se syrově konkrétními tělesnými a fyziologickými motivy. Jednotlivé básně jsou výrazem autorovy potřeby nalézt a nastínit pravdivý obraz uplynulého, pojmenovat vlastní já zcizované tlakem společenských i politických mechanismů a pragmatickými manipulacemi. Vědomí blížící se smrti básníka vede k obnažení bolestných míst vlastního života, ale i k výčitkám a k pochybnostem vyplývajícím z pocitu dluhů k sobě samému i světu, z mravní nespokojenosti s kompromisy a zbabělým mlčením. V titulní skladbě Na prahu země vyjádřil Závada svou představu člověka jako tvora připoutaného k zemi a současně toužícího po nebi, nepřetržitě se pohybujícího mezi „kořeny ubohosti“ a „korunou božství“. Proti okamžiku zmarnění a individuální smrti staví přítom vitalitu země: neustálé obnovování života ve vegetativních cyklech, které mu jsou podobenstvím možnosti věčného obrozování. Sbírka je však také metaforicky prostředkovanou reflexí traumatické doby. Závada zpochybňuje technicky orientovaný pokrok, diktát spotřeby a vyzývání novosti, vše, co umenšuje prostor pro podstatné a pro radost z prostého prožitku. Ústředním problémem je pro něj vyprázdnění životního smyslu v podmínkách

bezobsažného každodenního přežívání, vynucované poslušnosti, mravní okoralosti a lhovosti.

Jestliže se básník v této sbírce stylizoval do „černého vzadu“, jemuž náleží prostor „v suterénu“ či „u zdi“, ve sbírce následující, *Živote díky* (1977), již Zavadova životní bilance vyznívá mnohem jasněji. Básník v ní zřetelně vychází vstříc propagandistickému optimismu a většinu básní završuje smířlivým, či dokonce radostným akordem – ne vždy ovšem zcela organicky. Necítí se již lapen v problematickém světě, s nímž by byl v tíživém rozporu, ale uvědomuje si naopak, že „nebylo a není jiného východiska / než vstoupit do lidí a do země / a do nich vložit jiskru nebo zrno“. Zacielení k lidské aktivitě manifestuje například básní se symbolickým titulem *Lazare*, probuď se a vstaň.

Navzdory tomu Zavadova celoživotní tvorba svou opravdovostí



Ilustrace Jaroslava Lukavského ke sbírce Arna Krause *Vlaštvočím křídlem*, 1973

a kvalitami vysoko čněla nad zbytkem oficiální produkce a autor – byť oficiálně ctěný a ceněný – zůstal mezi snaživými normalizačními literáty osamocen. Ostatně oficiální poezie sedmdesátých let dokázala, že v nově utvářeném společenském kontextu se dokáže obejít bez básníků nezapadajících do předem daného politického scénáře.

■ Odmítnutí ducha šedesátých let

Mezi spisovateli od začátku oddanými nové politice komunistické strany dominovali ti, kteří vrchol své společenské angažovanosti a básnické tvorby spojovali s padesátými lety. Následné kulturní a politické uvolňování, liberalizaci šedesátých let a s ní související myšlenkové a básnické výboje pocítovali jako něco, co je a jejich představu o literatuře odsunulo z centra dění. A třebaže někteří z nich v průběhu předchozích let „zaváhali“ a pokusili se přizpůsobit soudobým poetickým a myšlenkovým trendům, pookupační politický zvrát v nich vyvolal pocit satisfakce a touhu opět zaujmout ztracené místo.

Jako básníky, kteří již od počátku aktivně utvářeli normalizaci, lze jmenovat Jiřího Taura, Ivana Skálu či Josefa Rybáka. Pro dobovou atmosféru je pak příznačný Karel Boušek jako příklad toho, jak byl za normalizace prořídilý literární prostor řízeně obsazován i zcela nevýraznými autory, pokud se ovšem včas postavili na správnou stranu a využili otevřených publikačních možností.

Tito básníci – a současně i vlivní straničtí a svazoví funkcionáři – šedesátá léta vnímali a odsuzovali jako období ideového rozkladu, ústupu a přímé zraedy ideálu, kterou je třeba zatratit a vymazat. Toužili po návratu k poezii jako manifestačnímu gestu, které musí vyjadřovat oddanost komunistické straně a podporovat její politiku, a ve jménu tohoto gesta odmítali názorovou pluralitu, tvárnou a myšlenkovou diferenciaci, „samoúčelný intelektualismus“, „snobský modernismus“, „maloměšťáckou nonkonformitu“ i básnické experimenty, tedy vše, co v jejich očích určovalo krizi české poezie předchozího desetiletí. Nová angažovaná básnická tvorba se podle nich měla vrátit k jistotám budovatelského období, a tedy i normativních tezí vyhlášených Ladislavem Štollem v Třiceti letech bojů za českou socialistickou poezii, publikaci z roku 1950 (→ s. 211, kap. *Myšlení o literatuře*).

Současně je ovšem příznačné, že nové vydání této práce v roce 1975 vyšlo v přepracované verzi: autor provedl dílčí textové úpravy, které ji měly aktualizovat, přizpůsobit novým podmínkám a odstranit původní jednostrannosti. Bojovný název nahradil neutrálnějším a mnohovýznamovějším titulem *Básník a naděje*. Tyto úpravy přitom dokládají, že i ti největší normalizátoři si byli vědomi, že úplný návrat do padesátých let, k tehdejší k poezii a tematice, není možný a že budovatelské teze při své nové aplikaci potřebují alespoň dílčí korekci.

Skutečným ideovým patronem normalizačních básníků se však nestal Ladislav Štoll, ale literární kritik Milan Blahynka, který české básnictví rozdělil na dvě tvarově, myšlenkově a především hodnotově protikladné linie: na linii pozemskou (či pozemšťanskou) a na linii spiritualistickou. Blahynkovo pojetí poezie, představené v knize *Pozemská poezie* (1977), vyrůstalo z jeho dlouhodobého zájmu o avantgardu a především o tvorbu Vítězslava Nezvala a mířilo k podpoře obdobných básnických typů. Klíčové přitom bylo, že básnické „pozemšťanství“ Blahynka nevnímal jako jednu z mnoha možností, jež autorům a čtenářům poezie dává, ale jako pozitivní normu. Pozemšťanství je podle něj součástí boje za společenský pokrok, tedy za komunistické ideály, a proto také zasluhuje plnou společenskou podporu. Naopak básnický spiritualismus odkazující k jinému, existenciálnímu či metafyzickému rozměru bytí byl pro Blahynku linií reakční, a tudíž zavrženíhodnou, již je možné, ba nutné potlačovat (→ s. 173, kap. *Myšlení o literatuře*).

K otevřenému zpochybnění pojmu „pozemská poezie“ došlo až v červnu 1981 na konferenci Svazu českých spisovatelů o kritice. V návaznosti na tuto akci pak s Blahynkovým pojetím polemizovali Miloš Pohorský a Pavel Vašák na stránkách časopisu *Česká literatura*.

Na rozdíl od normativních koncepcí první poloviny padesátých let bylo ovšem Blahynkovo pojetí poezie volnější a neuzavíralo se tolik vůči moderním básnickým směrům a poetikám. Kritéria tvarová v něm ustupovala kritériím spíše tematickým, což umožňovalo jako socialistickou akceptovat jakoukoli poezii, která příliš neproblematizovala život člověka v komunistickém ideálům zasvěcené zemi a která přitakala současnosti a danému statu quo. Blahynkovo zacházení s tímto dělením bylo přitom vždy natolik pružné, že dovolilo pod křídla pozemšťanství vztáhnout vše povolené a naopak odsoudit to, co mělo být odsouzeno; současně tak umožňovalo pod jeden prapor zahrnout i jevy v zásadě protikladné.

■ Návrat k poezii jako nástroji agitace

Odmítnutí šedesátých let normalizačními básníky mělo různé podoby, od tematizované básnické polemiky s nimi až po návrat k tradičnějším a apelativním poetikám, které měly oslovovat široké vrstvy potenciálních adresátů.

Typickým příkladem poezie oddané normalizaci je sbírka *Co si беру na cestu* (1975), v níž se IVAN SKÁLA pokusil navázat na vlastní poezii padesátých let a současně vyjádřit své zklamání z následného vývoje. Přímé polemice s politickými a literárními nepřáteli jsou zde věnovány oddíly příznačně nazvané *Šrámy z hořkých let* a *Spory*. Verši pravidelné rytmičké struktury

a konvenčních rýmů, inspirovanými Nezvalovým a Halasovým poetismem, tu Skála vyjádřil hořkost, s níž prožíval politickou liberalizaci druhé poloviny šedesátých let a období Pražského jara. Z piedestalu vlastní upřímnosti reflektoval tehdy utrpené křivdy a obžalovával zrádce, kteří selhali a „položili legitimaci“. Proti „slepým mládencům“ a jejich úsilí zpochybnit směřování společnosti ke komunismu pak postavil nehynoucí budovatelský entuziasmus, který má být odpovědí na veškeré otázky: „Ať defétista křídou / v tmu komína kritiku píše, / my zvedneme svoji stavbu / o patro výše.“ Jako hodnotu, jež skutečného básníka ochraňuje před mravním pochybením, pak vyhlásil jeho schopnost a vůli jít v řadě, přináležet ke komunistické straně, jediné a nesmrtelné. Oporou mu přitom byly vzpomínky na válečné oběti, víra v českou dělnost, proletářskou hrdost a v prosté hodnoty venkova. Skálova spontánnost, s níž tu vychází vstříc kulturní objednávkce, se spojuje s nekomplikovanou přímočarostí a ve výsledku nejednou – například v básních k rozmanitým výročím – nabývá naivně groteskní podoby: „Na devátého máje / všechno ve mně hraje.“

Návraty autorů obhajujících přítomný reálný socialismus k politické tematice byly doprovozeny rovněž návraty motivickými: znovu se objevily takové motivy jako chléb, pole, kombajn, píseň, stavba, země (rodná země) a naopak motivy dolaru, Wall Streetu, nadulých bohatců, skrytých fašistů a dalších nepřátel či škůdců, kteří chtějí vše pozitivní zničit: „Je mnohem ohnivější / než všechny ostatní / Má rodná země zdejší / pod měsíčními sny“ (Karel Boušek); „A kde je nepřítel má země? / Kde je nepřítel / když starostlivé čelo obtáčíš si / zpěvníkem kombajnů a včel?“ (Zdeněk Šeřík).

Apelativnost této lyriky posilovalo časté užívání apostrof, širokodechého oslovování nepřátel i spojenců: „Když navlékli tě prvně do montérek / ženo má / co proti nim byl atlas panských dcerek / jimž za kmotru šla selka lakomá“ (Zdeněk Šeřík).

Básníci se s oblibou identifikovali s plurálem mas a znovuožívala i schematická konfrontace „my“ versus „oni“: „Všechny průduchy zalili sádrou, / zakytovali škvíry v oknech / a teď plamenem svíčky zkoušejí, / jestli netáhne“ (Ivan Skála); „Jejich svět je muzeum loutek / jejich svět je akvárium žraloků“ (Karel Boušek). Součástí hodnotových schémat se tak opět stal antagonismus Východu a Západu („Ani víra není stolní lampa, abys ji kdykoli zhasl / a znovu rozsvítil / když mrazivý vítr západu letí kolem oken“; Donát Šajner) a s ním spjaté motivy. Symbolický a hodnotový rozměr v tomto kontextu opět dostala místopisná topika („ty město závrtné, Moskvo, ty město měst“; Ivan Skála) a ideové schizma soudobého světa měly ilustrovat i jazykové výpůjčky z „imperialistické“ angličtiny a „bratrské“ ruštiny.

„Náš svět“, tedy svět socialismu a revolucí, které socialismus rodí, byl oslavován a mytizován. Básníci přitom s oblibou užívali archetypálních motivů, antické mytologie i biblických nebo obecně kulturních odkazů: „Tma Hamletů ho pohřbila když zběhli hrobníci / Jeho pěst dodnes vidím ale zaťatou /

s hřeby světla v tváři!“ (Karel Boušek). Frekventovaná byla symbolika titánská, zejména motiv prométheovský, ale i mičurinský motiv poctivého pěstitele. Oblíbeným kladným hrdinou, symbolem socialismu navzdory USA, byl kubánský vůdce Fidel Castro: „Fidele, včelaři / starostlivě nakloněný nad snůškou / ukrytou ve vykotlaném stromě Ameriky, / jméno tvojí země rozpouští se mi / na jazyku jak medová krůpěj“ (Ivan Skála). Obdobnou kultovní postavou se po své smrti stal také chilský básník Pablo Neruda (např. Pilařova báseň Smuteční hrana za Pabla Nerudu ze sbírky *Kruhy na vodě*), který zemřel během Pinochetova vojenského převratu v Chile, a chilský levicový zpěvák, skladatel a divadelní režisér Victor Jara. Generál Pinochet pak obsadil opačný hodnotový pól, přičemž básnické slovo se stalo neporazitelným protihráčem jak jeho, tak všech mocných imperialistického světa. Jednoznačně to formuloval Miroslav Florian v básni Pinochetovi: „Hrozte se dnů i nocí, čas / nepřepočítává se jen na dolary. / Smetou vás / nedozpívané verše Victora Jary.“

Odsouzení imperialistického válečnictví patřilo k typickým dominantám normalizační poezie. Koreu padesátých let sice vystřídal Vietnam (např. báseň Ivana Skály *Američtí letci nad Vietnamem* ze sbírky *Co si беру na cestu*), nicméně tato střetnutí byla opět vykládána především jako souboj o budoucnost lidstva mezi socialismem a kapitalismem, typizovaným expresivními obrazy zvrhlé brutality: „Oči novorozeňat / vypichuje / v tropickém houští / opilý výsadbář“ (Karel Boušek). S motivem války se znovu probudila poválečná protigermánská rétorika, přičemž byla opět zdůrazňována paralela mezi nacismem a soudobým imperialismem Spojených států: „Pro tebe fašismus jsou mrtví z Vietnamu“ (Arno Kraus) nebo „vznáším žalobu / na Pinochety a na všechny ty hnědé stíny / z apelplaců plných škváry, plných řezavého šterku. / Ať pod nimi drkotají jejich americké limuzíny / jak popravčí káry / k Norimberku“ (Ivan Skála).

Jakkoli byla poezie obhájců normalizace ve své podstatě ahistorická a diskontinuální, současně propagandisticky usilovala o vytvoření takového obrazu světa, v němž by přítomnost byla ospravedlněna minulostí. Klíčoví normalizační básníci se proto s oblibou obraceli k tematice dějin, epochy a paměti, kterou si ovšem spojovali s účelovou interpretací minulosti jako děje mířícího k socialistickému dnešku a potvrzujícího správnost básnickových rozhodnutí i současných stanovisek. Marxistické ideologické kategorie přitom v této poezii poklesaly v agitační slogany: „Neztrácejí přece sílu staré krásné pojmy / naší rodné třídy, lidu, slávy jeho strany. / Nestyď se, horce se vzpomínkou dojmí: / Jak jsme tu minulost zavřeli za všemi pány!“ (Pavel Bojar). Nezbytnou oporou komunistické víry se přitom stal Sovětský svaz.

Jiří TAUFER takový účelový obraz historie podal už v hloubi šedesátých let v básnické skladbě *Téma pamětí* a znovu se k němu vrátil ve výboru *Letokruhy* (1972), v němž zachytil i vlastní bolestnou válečnou zkušenost a ztrátu otce. Poukazem na prosté, avšak současně téměř mytické dávné hrdiny, na stávkové

předáky z počátků proletářské emancipace, je poéma *Tristia. Do knihy zmizelých* z roku 1981.

Proti domácímu vnitřnímu „nepříteli“ – odpadlíkům od socialismu – jsou pamfleticky vyostřeny básně z oddílu Verdikty či Historie mého srdce ze sbírky *Pokračování příště* (1979). Znovu se v nich ukazuje, že Taufrova vlastní básnická tvorba byla pod silným vlivem díla Vladimíra Majakovského, jehož autor překládal a z něhož také přebíral jak formální výstavbu verše, tak také politickou apelativnost, až plakátovost. Závažným prohrěškem rozkotávajícím jednotu mas proto Taufrovi byl i zejména ze „Západu importovaný“ existenciální pohled na člověka či poukazy na problematiku odcizení a osamění jedince: „Inu, tchoř má rád tmu a ve tmě zuby cení. / Budiž, už chcete-li, buďte si odcizení, / jen z cizin nesahejte na cizí.“ Nad zmar české poezie šedesátých let přitom kladl plamennou lásku k davu, oddanost Sovětskému svazu, danou navíc i radostí, že tento přítel včas zasáhl proti hrozícímu nebezpečí („ta hvězda pěticipá, / jež vyšla včas a dvakrát vyšla včas“).

Stejně vášnivě si však Taufer vyřizoval účty i s nepřitelem zahraničním. V obsáhlé skladbě *Indianie* (1979) ideologicky vyložil kolonizaci, ujařmení a vybíjení původního obyvatelstva jako neetický základ zvráceného blahobytu současných Spojených států. Poema je protkaná expresivními, křiklavě ilustrativními frázemi („Šli suroví, ziskulační, úlisní, hnusní, / zlatáky blýskající jako oky páv“) a ústí v provolání k indiánským „rudým bratrům“, jež parafrázuje Marxovu výzvu k celosvětovému proletariátu. Přímo součástí ideologického boje režimu s nebezpečím, které představovaly Spojené státy, se stala – na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v masových médiích hojně prezentovaná – báseň *Yes and No* (ze sbírky *Pokračování příště*) pojatá jako přímé oslovení amerického prezidenta J. E. Cartera, jehož potenciální válečné plány tu básník vášnivě odmítá.

Typické znaky normalizační pseudoobčanské lyriky, jež vědomě popírá myšlenkově tvárně hledání šedesátých let, nese básnická produkce JOSEFA RYBÁKA. Sbírkou *Chození na červenou* (1975) či *Létající talíř na zimním nebi* (1980) propojují konvenční přírodní lyriku, inspirovanou zpravidla rodnou krajinou, se vzpomínkami na dětství a mládí a se snahou básníka filozoficky se zamyslet nad smyslem lidského života. Východiskem i limitem jeho úvah je přitom bezpodmínečná láska k socialistické vlasti a „široširé vlasti všech pracujících“, adorace Sovětského svazu, demonstrativní přihlášení se k levicovému, tedy komunistickému světonázoru, jehož správnost mají doložit exkurzy do sociálně nespravedlivé, buržoazní historie národa, ukončené „hromem pomsty“ – revolučním činem dělnické třídy. Básník se přihlašuje k patosu revoluce a žádá svá „slova“, aby „voněla střelným prachem“ a „hřměla bojem“, neboť se cítí jako sveřepý strážce socialismu a třídní rovnosti a k jejich obraně je hotov svým aktivizujícím veršem kdekoli a kdykoli zasáhnout.

Souběžně s časovými, propagandistickými verši řada těchto autorů vkládala do svých sbírek tradičně a konvenčně pojaté okouzlení krajinou, vzpomínky na dětství, vzácněji verše milostné a smyslové extáze. Zpracování tohoto tématu sílilo zejména v osmdesátých letech, kdy osobní zpovědi, meditativní bilance, komornější témata rodinná a tematika přírodní a milostná do jisté míry utlumily prvoplánovou ideologickou rétoriku (Donát Šajner: Každou hodinu). Objevil se rovněž básnický cestopis (mj. Italský cyklus v Taufrově sbírce Pokračování příště).

OLDŘICH VYHLÍDAL se k normalizačnímu pojetí angažované poezie, jejímž úkolem je vštípit čtenáři správnou hodnotovou orientaci, přihlásil sbírkou *Plánky* (1977), která je dokladem toho, jak nápor ideologických apriorismů může proměnit osobitost dosavadních básnickových výpovědí v rétorickou teozovitost a klišé. Následující Vyhlídalova sbírka *Vodopád* (1979) je už tvořena pouze apelativními texty nabádajícími k optimismu a aktivitě, případně varujícími před blíže neurčenými škůdci, kteří nechtějí být „jedním stromem z mnoha v stinné aleji“. Hodnoty, symbolizované budovatelským motivem stavby, je totiž třeba chránit před pochybovačnými renegáty, kteří ohrožují úsilí o její dovršení, takže „těm, co chodí okolo jak s pešky / a nařkají, že je život těžký, / těm na mou stavbu vstup je zakázán“. Společnost je u Vyhlídalova polarizována na bratrské „my“ a neloajální nepřátelské „oni“, dehonestované již jmény („zvlčilci“, „jeskyňky“ v básni Dětem apod.). Názornost a didaktickou srozumitelnost básní mají umocňovat nekomplikované, frekventované, až archaicky znějící metafory, symboly a přirovnání.

JAN PILAŘ je autorem, u něhož angažovaná a bojovná poezie vytvářela jakýsi doplněk k vlastnímu jádru jeho poezie, jež se s normalizací zas tolik nezměnila a již tvořila – domovskou krajinou českého venkova inspirovaná – konvenční přírodní lyrika s prvky avantgardní poetiky. Ve sbírkách jako je *Žlutý list* (1972) nebo *Kruhy na vodě* (1975) se ovšem tato lyrika pravidelně střídá s politicky zaměřenými texty. Například triptych Tři výpovědi má prostřednictvím dialogické formy a „autentických“ novinových zpráv na příběhu tří mladých Američanů – veterána z Vietnamu, nihilistického rebela a nerealistického pacifisty – demaskovat zločinnou povahu kapitalistického režimu. Ve verších ze sbírky *Žlutý list* reagujících na politicko-společenskou situaci před srpnem 1968 Pilař dává průchod osobním palčivým pocitům, vyjadřuje rozčarování z toho, co cítil jako příkoří a zradu přátel, a také svůj strach z hrozícího rozvratu. Lyrický mluvčí tu přijímá podobu novodobého Noema, beroucího na svou archu vše, co ohrožoval liberalizační proces, včetně sýkor, jabloní a lip.

Jižní Čechy byly klíčovým tématem rovněž **DONÁTU ŠAJNEROVI**, který – na rozdíl od jiných protežovaných básníků – nepsal verše prodchnuté bojovným patosem. Časovými problémy se totiž zabýval jen okrajově a svou poezii vyplňoval především obrazy venkova a v něm archetypálně utkvělými, jakoby neproměnnými existencemi (lidí, zvířat i neživých přírodnin), jež vzbuzují pocit jistoty, bezpečí a pohody (*Co řeklo slunce*, 1975).

Z autorů později narozených dal svou poezii do služeb normalizačního režimu zejména někdejší příslušník generace okolo časopisu Květen MIROSLAV FLORIAN. Kdysi chlapecky senzitivní a objektivně empirický básník se od počátku sedmdesátých let profiloval jako tvůrce, který mísí někdejší poetiku všedního dne s prvky blízkými poetismu. Jeho básně se tematicky rozpínají od přírodní lyriky přes situační momentky až po verše ilustrující aktuální společenské dění a historicky významné události (sbírky *Iniciály*, 1972; *Jízda na luční kobylce*, 1974; *Jeřabiny*, 1977; *Vidět Neapol*, 1982). V poslední – pro autora prestižní – kategorii přitom nad intimitou výpovědi vítězí pevný světonázor, z něhož na jedné straně vyrůstá básníkův chvalozpěv nad politickým uspořádáním a nad očekávanou šťastnou budoucností zemí socialismu a na straně druhé odmítání sil, které mohou tuto budoucnost zhatit. Závažným tématem mu tak opět jsou válečné konflikty (Vietnam) a další politické střety (Chile) mezi socialistickým dobrem a imperialistickým zlem: „říkám vám to jazykem jazzové trubky a minisukní / a na každou kapku deště píšu [...] už dost téhle války, / vaší troglodytské války, boys, / go!“

Z mladých básníků šedesátých let se k normalizaci výslovně přihlásil VÁCLAV HONS, který psal i poetisticky laděné písňové texty a subtilnější lyriku, inspirovanou často lidovou poezií (*Něha na klíček*, 1974). Prosadil se ovšem zejména jako autor obsáhlých oslavných skladeb, často určených pro jevištní či rozhlasovou realizaci. Ve skladbě *Únor* (1973) oslavil komunistický převrat jako spásnou a historicky nutnou událost, jež korunovala dějinný vývoj. Využil přitom „kolářovské“ techniky montáže, která vřazením dobových dokumentů, kvazidokumentů a výpovědí svědků usiluje o maximální autentičnost. V protikladu ke Kolářovi ovšem Honsova poema neměla rozměr deziluzivní, ale dobrovolně na sebe vzala úkol glorifikovat politickou událost a vůdce Klementa Gottwalda. Stejný přístup Hons volil i v rozsáhlé skladbě k výročí ruské revoluce; v básni *Lenin* (1977) propojil patetické revoluční výzvy s mytizací génia muže, jenž „obvykle přímo / překypoval životními silami / a energií“ a „ještě více / než Sokratovi se Lenin podobal / Verlainovi“.

Svědomitě autor naplňoval ideová i tematická schémata rovněž ve sbírce *Zapečetěná holubice* (1975), snad jen s tím rozdílem, že je kombinoval s autobiograficky zabarvenými básněmi intimnějšího tónu. Nalomený lyrický hrdina ovšem bezpečně rozřeší svou těžkomyslnou otázku bytí a nebytí v okamžiku, kdy překročí kruh soukromých pseudo-problémů a splyne s pokrokovými dějinnými silami. Příznačný je text Přítelkyni k XVII. sjezdu Komsomolu, ve kterém splynul privátní cit a nezištná láska k Sovětskému svazu: intimní moskevský zážitek a obdiv nad „údernými komsomolskými zónami“.

Nedostatek kvalitních autorů, kteří by byli ochotni psát verše diktované komunistickou stranou, přivedl do centra oficiálního literárního dění i takové básníky, jako byli Karel Boušek nebo Josef Jelen, tedy tvůrce zcela eklektické.

Oba jako básníci začínali ve čtyřicátých letech poezii ve znamení katolicismu; Jelen byl dokonce v padesátých letech několik let vězněným knězem a duchovní službu opustil až v roce 1963. Oba však využili posrpnové změny politické konstelace nejen ke kariéře, ale i k tomu, aby se po dlouhé době opět vrátili do literatury, tentokrát verši naplňujícími kulturně-politickou objednávku.

KAREL BOUŠEK sbírkou *Ploty* znovu debutoval v roce 1971, tedy po třiceti letech od své předešlé sbírky, a do počátku osmdesátých let každoročně vydával minimálně jednu knížku poezie. Jádrem jeho oficiální kritikou velmi vynášené básnické produkce byly verše redukující poezii na idylické obrázky rurálních krás podorlického kraje autorova dětství. Do písní ve stylu prostonárodní popěvkové lyriky přitom autor tu a tam vkládal metafory odvozené od avantgardní tradice (*Lámání chleba*, 1973). Kvalita Bouškovy oslavy rodného kraje měla být garantována jejich širokou srozumitelností a také ochotou obohatit tento základ o angažované texty, a to jak oslavné, tak i rozhořčené a výhružně reagující na bezpráví a křivdy (*Stůl plný světla*, 1975).

Vyjádření lásky k rodné zemi bylo také jednou z domén poezie **JOSEFA JELENA**, kterému bylo tolerováno i to, že se výrazově příliš nevzdálil svým počátkům, zakotveným v meziválečné katolické poezii, a spojoval angažovanost i s motivy smrti či s formou litanie (*Země Viktorika*, 1981). Vedle toho byl Jelen také autorem knih, které zcela přitakaly komunistickému režimu: poema *Znám onu ruku* (1971) byla věnována padesátému výročí KSČ a obdobně laděná skladba *Vánice* (1973) zase oslavovala komunistický převrat v roce 1948. Vyzváním základních mezníků zrodu socialistického Československa (osvobození 1945 a února 1948), jakož i vyznáním lásky ke všem pracujícím byly sbírky **ARNO KRAUSE** *Docela prostě* (1975) a *Než dokvete vřes* (1978). Básník v nich jednoduchým, pravidelně rýmovaným veršem oslavil i další tradiční témata, jako je mír, vlastní dětství a děti coby budoucnost národa („jestliže mír / pro všechny děti / chceme!“), ale i spojenectví se Sovětským svazem. Součástí jeho krotkého veršování byly i básně s přírodní tematikou. Ve sbírce *Vlaštovčím křídlem* (1973) se básník angažoval i proti americké válce ve Vietnamu (báseň *My s Vietnamem, s námi Vietnam!*).

Cestou propojující angažovanou poezii a oslavu rodné země se vydala řada nevýrazných autorů, například **JIRÍ KAREN** (*Ještě jednou žít na zemi*, 1979), **KAMIL MAŘIK** (*Ale...*, 1974; *Zrození*, 1980), **FRANTIŠEK NECHVÁTAL** (*Bílá holubice*, 1978; *Mateřština*, 1978), **OLDRICH RAFAJ** (*To nejbližší*, 1980), **JOSEF RUMLER** (*Výstup na horu Říp*, 1978), **OTO ŘÍDKÝ** (*Mít lidem co říci*, 1976), **JINDŘICH UHER** (*Pálený střep*, 1979; *Okamžiky*, 1979), **JAN TRUHLÁR** (*Domovina*, 1975) a další.

Pětatřicátníci

Specifické neformální seskupení uvnitř oficiálně vydávané poezie utvářeli spisovatelé narození okolo roku 1945 a od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let označovaní jako pětatřicátníci. Seskupení se konstituovalo z básníků, kteří po nástupu normalizační moci zvolili cestu kompromisu a využili publikačních možností, které se v tu chvíli otevíraly tvůrcům politicky nepříznakovým a nsvázaným s „krizí ve společnosti a literatuře“ v předchozím desetiletí. Třebaže značná část z nich časopisecky nebo i knižně debutovala již na sklonku šedesátých let, vzhledem ke svému mládí se nestačili dostat do zjevného konfliktu s režimem. Zpočátku byli budoucí pětatřicátníci na oficiální scéně spíše trpěni: jejich verše nenaplnovaly triviální požadavky normalizátorů na angažovanou tvorbu, současně však politicky ani poeticky neprovokovaly a soustředily se na ideologicky neproblematický svět privátní a intimní. Podstatné pro jejich akceptaci režimem bylo i to, že jejich rodící se básnický program byl od samého počátku odlišný od intelektuální poetiky poezie šedesátých let a splňoval dobový požadavek vstřícnosti vůči širšímu okruhu čtenářů. Při

Antonín Brousek

PSÁNO PRO LITERÁRNÍ MĚSÍČNÍK

Sténání otav od Otavy . . .
Pyj vypil ji až na Písek.
Já, chudák, soukám verše z hlavy,
Sýs jich má plný notýsek.

Nečti, má milá, Skarlanta,
ještě ti udělá haranta.
Psi vyjí, vyjí divnou věc:
Žetě nablízku vášnivec.

Po sté píše poškoláček,
až má před očima mžitky:
Nejsem Nezval, jenom Žáček
dalešické jednotřídky.

Z těchto veršů příjemně mě lehtá
ukazovák pančitele Brechta.
Lésá, dalíny, ručejky
marně bys hledal u Čejky.

Macecha, sadistka, Popelce
vrazila štos básní od Pelce,
aby je, chuděra malá,
dle Hrabáka rozebrala.

At' si kdo chce co chce říká,
nedopustím na Černíka.
Zveršovanou veteší
mé srdéčko potěší.

Místo lyrických limonád
kopnu do sebe Šimona,
lomcovák míru a pokroku;
otřesu se v rytmu hard-rocku.

Při dostizích nás, old-timrů,
vsunu tam zpátečku potajmu.
Vypustím duši i ducha
k radosti Cincibucha.

Šedá všechna teorie.
Zelený strom života.

Kdo se to tam s drakem bije?
Co to rudě mihotá
nedaleko Pohořelce,
strahovského kláštera?
Že by šípy ostrořelce?
Nebo je to pašerák?

V pivní mlze Praha dříme.
Odtroubena večerka.
Nad Vltavou pod Petřínem
červená se Peterka.

utváření poetiky pětaticátníků nebylo bez významu, že autoři stojící u jejího vzniku (Karel Sýs, Jiří Žáček) do literatury přicházeli bez literárního vzdělání, obvyklého u dříve debutujících autorů. Nepoměrně slabší proto u nich byla spoutanost literárními tradicemi a závislost na soudobých básnických kánonech.

Na počátku sedmdesátých let budoucí pětaticátníky charakterizovala značná heterogenost poetik. Mladí básníci navazovali na vše, co bylo z ideového hlediska přípustné, teprve v průběhu desetiletí docházelo – spíše pod tlakem kontextu než v důsledku vědomého rozhodnutí – k jejich vzájemnému sblížení, k vytváření obdobného rejstříku témat i poetických postupů. Sjednocující roli v rámci formování generace hrála zejména programová prohlášení jednotlivých autorů, například stať Karla Sýse *Pokus o čítanku jedné básnické generace* (čas. *Literární měsíčník* 1979, č. 5), a také společná vystoupení v básnických almanaších (např. *Zrychlený tep*, 1980; *Město*, 1984).

Místo k disonantnosti a tvárným experimentům let šedesátých se pětaticátníci přihlásili k avantgardní tradici, zejména k nezvalovské melodičnosti. Projevilo se to jak v častých ohlasech poetismu (patrných u Karla Sýse, Jiřího Žáčka či Petra Skarlanta), tak například oživením žánru pásma, které se stalo v rámci generace jednou z nejproduktivnějších forem. Mezi společné rysy této

básnické generace patřil především odklon od artificialnosti a exkluzivity, polemika s literárností zahleděnou do sebe sama, jazykové i tematické zcivilnění a zprozaičtění. Tomu odpovídalo zkonkrétnění básnického prostoru, jenž měl být po předchozích snových a básnicky autonomních krajinách vystaven z míst rezonujících se čtenářskou empirií, ale také důraz na autobiografičnost výpovědi dávající sbírkám nezřídka podobu jakéhosi lyrického deníku.

Dominantním prostorem poezie pětaticátníků se stalo soudobé město; výrazným inspiračním zdrojem jim přitom byla výtvarná díla Kamila Lhotáka, Františka Grosse, ale také Františka Hudečka či Karla Součka, výtvarníků Skupiny 42. Jejich dílo totiž patřilo k veřejně uznávaným hodnotám a – na rozdíl od díla většiny jejich básnických souputníků –



Kresba a kaligrafické ztvárnění veršů Karla Sýse od Kamila Lhotáka, 1978

nebylo tabuizováno, takže mohlo zprostředkovat civilistní poetiky seskupení, jehož existence byla jinak zamlčována či obcházena. Tato inspirativní role výtvarníků pro mladou poezii sedmdesátých let se projevovala v několika rovinách.

Nevyčerpala se jen příležitostnými básněmi věnovanými malířům, ale objevovala se v básnickém doprovodu k jejich tvorbě (Sýsova sbírka *Nadechni se a leť*), ve využití kreseb těchto umělců k původní tvorbě básnické (například Pelcův debut se Lhotákovými ilustracemi) a dospěla až k přímým paralelám obrazů a básní například u Petra Cincibucha: „Na konci travnaté plochy letiště / stojí pojízdná krychle s šachovnicí / bílých a červených čtverců. / Psal jsem v ní své první básničky / a cítil, jak mě lano navijáku zvedá / do modrého ticha.“ V Sýsově básni *Periferie*, věnované Františku Grossovi, vstupuje libeňský plynojem jako tradiční emblém obrazu periferie do soudobé poezie prizmatem hravého poetismu: „Jeden svět zde končí druhý začíná / Holičství se lesknou jako plynojemy / v nichž dřímají nadřžené vjemy / na rozhraní Vysočan a Karlína.“

Jestliže zpočátku k přednostem poezie pětatřicátníků patřila spontánnost a neodvozenost projevu, relativní tematická novost a výrazová neotřelost, v průběhu příštích desetiletí se tato novost měnila v rutinní gesto, které na sebe příležitostně bralo i podobu politických proklamací. Jejich příklon k režimu se totiž u řady z nich projevil tím, že do jejich básnické tvorby začaly vstupovat více či méně výrazné prvky přitakání současnému politickému statu quo a rozmanitá přihlášení se ke komunistické straně a její politice. Vymezení, která na počátku sedmdesátých let pětatřicátníci přijali jako závaznou normu, přitom ještě o desetiletí později jen obtížně a ojediněle obcházeli a překračovali a jakkoli ve svých generačních bilancích přecházeli ke stále větší skepsi, jen některým, zvláště Josefu Šimonovi, se podařilo dospět k náročnější sebereflexi.

Neblahou roli při vzniku i recepci tvorby pětatřicátníků sehrál přímý, dobrovolný a podstatný podíl některých z nich na formování oficiálního literárního kontextu (Josef Peterka, Jaromír Pelc), případně později jejich přímá obrana režimu a literárních norem před pokusy o změnu (Karel Sýs).

Dokladem toho, že si tito autoři dobře uvědomovali, co to je poezie psaná na objednávku, je fakt, že do svých sbírek jen zřídka zařazovali texty svým prorežimním laděním podporující politiku komunistické strany, tištěné v časopisech nebo sbornících. Ukázkou mohou být v Literárním měsíčníku publikované verše Petra Cincibucha („muž v hodnosti prezidenta Spojených států / podepsal výrobu neutronové bomby / jak neon se ve mně rozzářila věta / kterou jsem slyšel před několika dny / v šatně divadla: / herec by neměl být nikdy politikem“, b. Washington) nebo Karla Sýse („Jak bych mohl nebýt s těmi / kdo zvedli tento babylonský věžák / kdo krmí hladové jak v Káni galilejské – ale denně – / a přece nebyli zapsáni do knih?“, b. Patnáct veršů z dotazníku). Jako čistě programovou lze chápat báseň Josefa Peterky Lidé, kteří otvírají ráno (taktéž otištěnou v Literárním

měsíčníku) se zcela výmluvným závěrem: „ti všichni nesou na ramenou úsvit / a jako dveře do dílny otvírají ráno. / Zeptáš se možná: Komunisté? // Ano.“

Jedním z podstatných rysů fungování poezie pětaticátníků v dobových souvislostech bylo i jejich sebevědomí. Básníci zbavení přímé konfrontace s jinými, protikladnými básnickými poetikami, zaměřovali pozici v poezii s místem ve svazových strukturách. Vymezovali se tak především proti básnické produkci starších opor normalizace, proti básníkům typu Ivana Skály či Karla Bouška. Věková výhoda a zřetelná umělecká převaha jejich tvorby přitom vedla k tomu, že v průběhu času se nejagilnější členové této generace začali i mocensky prosazovat a přebírat příslušné svazové a politické funkce. V průběhu osmdesátých let pak převzali roli vůdčích reprezentantů celé oficiální literatury a své místo byli odhodláni hájit.

■ Civilní autobiografické gesto

Klíčovými autory, jejichž texty rozhodujícím způsobem ovlivnily povědomí veřejnosti o pětaticátnicích jako generačním seskupení a vytvořily úběžník, k němuž byla tvorba ostatních autorů vztahována, byli především Karel Sýs a Jiří Žáček, dva básníci, spojení obdobným odklonem od tematické a tvarové exkluzivnosti poezie konce šedesátých let, oproštěním a zcivilněním výrazu a jazyka a důrazem na věcnou a výrazovou všednost a autobiografickou stylizaci. Společný jim by rovněž důraz na tematiku milostnou a spjatou s životem ve městě a také prvky hry a humoru. U každého z nich však skryté úsilí vymezit se vůči výrazným poetikám bezprostředních předchůdců nabývalo odlišných forem.

KAREL SÝS psal lyriku radostně objevující smyslový svět, obrazně bohatou, myšlenkově nekomplikovanou a prostořekou, odhalující až s juvenilně nezralou umanutostí tabuizované oblasti erotiky a sexu. Debutoval na sklonku šedesátých let sbírkou *Newton za neúrody jablek* (1969), autobiografickými lyrickými črtami, charakteristickými nezvyklou mírou otevřené sexuality, tematizací tělesnosti a smyslově konkrétními detaily. Básníkův sestup až na fyziologickou rovinu koresponduje s postupy Skupiny 42, avšak v Sýsových verších neústí v tísnivou syrovost, ale spíše v poetický humor. Jako prvek v kontextu soudobé domácí lyriky postrádaný přijala soudobá kritika i Sýsovu tvůrčí hravost.

Roli svobodné imaginace, humoru a „žízeň smyslů“ Sýs ještě zvýraznil ve své poezii ze sedmdesátých a osmdesátých let. Ironicky v ní glosoval vysokou představu poezie, roli básníka-klasika. Přihlásil se programově k dědictví básnické avantgardy, k Rimbaudovi, Apollinairovi a především k Nezvalovi z období poetismu. Báseň pro něho byla „stesk po zázracích“ a poezie touha vymknout se životním stereotypům a zvyku. Stálým inspiračním zdrojem

Sýsovi byly návraty do dětství a vztah k matce. Téměř obsedantním tématem se pro něj pak staly erotika a sex, které zobrazoval s provokativní otevřeností a živočišností, ale i se sebeironií a posmutnělou melancholií, která často přecházela až do groteskních podob („vrazí mezi lopatky / z pocený doutnák prsu“). Sebeironicky se přitom zpovídal i ze svých milostných neobratností.

Sbírka *Pootevřený anděl* (1972) je soustředěna ještě k poetistickému objevování světa prostřednictvím drobných, asociativně hravých básnických miniatur, kombinovaných s lyrickou přírodní notou („Když jako cukr v zubech zápasníka / zakřupe pod patou první sněh“). Již od této knihy se v Sýsových sbírkách objevují vedle drobnějších básní také dlouhé, asociativně budované polytematické skladby rozvíjející žánr pásma (kompoziční celek *Láska*). Tato pásma tvoří kompoziční svorníky jednotlivých knih: například sbírky *Stroj času* (1984). Okouzlení světem technických objevů a vynálezů i poetikou výtvarníků Kamila Lhotáka a Františka Grosse se inspirativně projevilo v řadě sbírek a skladeb vracejících se nostalgicky k počátkům moderní civilizace (*Nadechni se a leť*, 1977; *Ohrada snů*, 1982; *Atomový pléd*, 1986).

V Sýsově tvorbě ovšem nechyběly ani motivy politicky angažované. V takovýchto okamžicích však u něj převládal zplanělý optimismus doby s odkazy na takové příznačné socialistické ikony, jako byl první máj nebo Julius Fučík („A oni nás měli tak rádi / a my jsme – nebděli!“). Ve sbírce *Dlouhé sbohem* (1977) se tak objevují básně inspirované fotografiemi z války ve Vietnamu. Básník přitom balancuje mezi přitakáním plnému, spokojenému životu v době, ve které žije, a jeho kritikou: „Televize / boží oko dvacátého století / naservíruje nám napalm až do křesla.“ Reflexe politických a historicko-sociálních skutečností výrazně pronikly do autorovy smyslové poezie ve sbírce *Americký účet* (1980). Sýs se v ní poprvé zřetelně přihlásil k sociálně zajištěné budoucnosti bez individualismu a soukromého vlastnictví a projevil také svou obavu ze zániku tradičního pojetí rodiny v chaosu moderní doby.

Ve stopách Nezvalových šel Sýs rovněž v letech osmdesátých, kdy na něho navazoval jak tematicky (prozaická kniha *Pražský chodec II*, 1988), tak i způsobem imaginativního ožívování žánrových výjevů, městských momentek i návratem do světa dětství (*Písecká domovní znamení*, 1985). Neustálými návraty propojujícími životní bilance s ustrnulým provokativním gestem a rutinní expresivitou přitom Sýs v průběhu desetiletí postupně stále více rozměňoval východiska své předchozí tvorby.

Akcentace privátních, běžných životních situací a milostné tematiky stojí v základu poetiky JIŘÍHO ŽÁČKA, jehož odklon od poezie let šedesátých postupoval poněkud jiným směrem. Již po prvních knihách *Ráno modřejší večera* (1970) a *Napjatá struna* (1973) začínalo být zřejmé, že Žáčkova tvorba bude ve znamení zpochybňování poezie chápané jako nedotknutelná hodnota nejvyšší vážnosti. Poezie měla být vyňata z oblasti „věčných“, ale abstraktnějších pravd, aby se nestala pouhým „smetišťem myšlenek“. Měla si všímat



Jiří Žáček

věcí a dějů zdánlivě samozřejmých až banálních, avšak o to neodbytněji a palčivěji zakoušených: „Co ví kdo o tobě? / O srdci tikajícím SOS, / o zámotku tajemného probouzejícího se těla / a jeho něžném chtíči.“ Banalitu přítomného života básník komentoval s lehkou ironií a sklonem k překvapivým pointám, které odkrývají skrytou tvář jevů.

Nezřetelněji se tento polemický akcent, distance od čtenářské náročnosti a parnasistní vážnosti projevil ve sbírce *Anonymní múza* (1976), koncipované jako konfese autora vnímání poezie, přemítání nad ní a jejími možnostmi v dnešním světě. To se promítlo i do tvaru jednotlivých básní a celé sbírky, která v protikladu k autorově starší snaze o volný verš složitého výrazu prokazuje zřetelnou inklinaci k poezii pís-

ňově lehké, k nekomplikovaným formám a přehledným strofickým strukturám, jejíž melodičnost je provázána rytmickou a rýmovou pravidelností. Charakter této Žáčkovy poezie deklarují už samy názvy básní (*Aprílový popěvek*, *Pouliční popěvek*). Písňovost je v nich způsobem návratu k jednoduché syntaxi, kultivovaným přiblížením se k všednímu a srozumitelnému lexiku. V tomto rámci si pak Žáček pohrává i s mnoha dalšími žánry (*svítáníčko*, *šanson*, *kuplet*, *epitaf* apod.) či imituje různorodé autorské styly a typy.

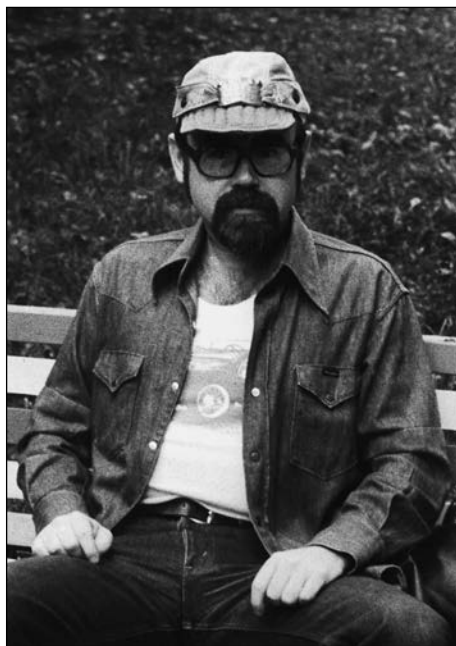
Žáčkova čtenářsky nenáročná, a tedy i přitažlivá lyrika je zakotvena v konkrétní chvíli, v běžných dojmech a pocitech. Její extrovertní lyrický hrdina se soustřeďuje k prožitku každodennosti, vyslovuje své pocity a vyjadřuje osobní náhled na skutečnost. Jednotlivé tematické okruhy Žáčkovy poezie jsou spjaty s milostnou tematikou a motivy života soudobého člověka v moderním městě (v Praze, případně Paříži). Mezi dominantní témata patří i generační propasti a vztahy uvnitř rodiny, reflexe proměn smýšlení vrstevníků a také proces psaní, vznik poezie a básníkův vztah k ní.

Autorovo úsilí navázat spontánní kontakt se čtenářem jej posléze vedlo až k tomu, že ve značné části své produkce opustil pole „vážného umění“ a věnoval se poezii humoristické a satirické, epigramům a aforismům, a také čím dál více poezii pro děti a dospívající, v níž se nepochybně mohl volněji projevit básníkův sklon k harmonizování rozporuplné skutečnosti.

MICHAL ČERNÍK se jako básník prosadil na počátku normalizace poezí, která se umanutě zaměřovala na pozitivní hodnoty a bezelstným dětským zrakem objevovala zázraky každodenního života. Jeho prvotina *Náhradní krajina* (1971) prozrazovala nepřiznané okouzlení tvorbou Jana Skácela a – obdobně jako následné knihy (*Skližeň srdce*, 1974; *Kdybychom nechodili po cestách*, 1976; *Milostná listování*, 1977) – přinášela idylický obraz světa. K básnickovým jistotám patřila rodina, šťastné dětství a naplněné milostné vztahy a autor přijímal i stav současné společnosti. Potřeba tyto jistoty neustále obnovovat zesílila na přelomu desetiletí meditativně vzpomínkový a bilanční tón Černíkovy poezie. Sbíрка *Daleko stín, daleko sad* (1979) je pojata jako listování albem rodinných fotografií evokujících tradici rodu, zatímco sbírka *Mezivěk* (1981) se ohlíží za dávnými okamžiky, které se nedají vrátit a které utvářejí hodnotový protipól svazujícím všednodenním rituálům: „Každý den si oblékám čistou košili / a límeček mne škrtí právem hrdelním.“ V osmdesátých letech pak Černíkova poezie – stejně jako poezie ostatních pětatřicátníků – získávala stále více na společenské angažovanosti a současně přecházela od verše vázaného k verši volnému se silnou civilní dikcí. Do abstraktnější roviny reflexivní poezie se Černík posouval ve sbírkách *P. F.* (1984) a *Rozečtený život* (1987): začal aspirovat na obecněji platný výklad lidského života a filozofie dějin, což se promítlo i do jeho směřování k aforismu a moralitě: „Někdy mluvím o smrti, / protože myslím na život. / A žít znamená vzdorovat, / nestat se pokornou ovčí / ani vlkem.“

Výraznou tvárnou proměnou od verše vázaného k verši silně prozai-zovanému prošla poezie PETRA CINCIBUCHA, jenž v šedesátých letech patřil k mladým spisovatelům soustředěným kolem časopisu *Divoké víno*. Cincibuch debutoval reflexivní sbírkou *Panenství* (1969), o jejímž inspiračním zdroji vypovídá závěrečný cyklus *Noc s Vladimírem Holanem*. Do oficiální poezie sedmdesátých let se zařadil publicisticky deklamativní protiválečnou panychidou za E. M. Remarqu (*Přísahám*, 1974) a civilistní poezií inspirovanou jeho celoživotním zájmem o automobilismus a historická auta (*Veteran rallye*, 1976).

Cincibuchův básnický typ se vyhranil v triptychu civilně laděných



Petr Cincibuch

skladeb *Dlážděná zahrada* (1979), knihou navazující na literární poetiku Skupiny 42 a vyrůstající z autorovy důvěrné znalosti pražské periferie, dělnických čtvrtí Libně, Karlína a Holešovic a křivolakých lidských osudů jejích obyvatel. Jednotlivé skladby triptychu jsou komponované jako jedna báseň, avšak rozpadají se na řadu samostatných reflexí a obrazů, městských momentek a náznaků příběhů. Město je zde zachycováno v řadě konkrétních autentických záběrů: „V Argentinské rozřezávali / autogenem staré lokomotivy, / na Libeňském ostrově fialový plamen / tavidlín na chladiče / a na dehtovaných remorkérech / se honili mezi vybělenými lejny psi.“ Za těmito sceneriemi vystupuje lyrický mluvčí se svým lidským i básnickým krédem; je si vědom devastace prostředí, kriticky obzírá svou „dlážděnou zahradu“, která zdaleka není zemským rájem, ale spíše odpadištěm lidských osudů: „Chodíme starou pražskou čtvrtí, / z oprýskaných domků v souchotích let / vyhlíží podvedená budoucnost.“ Cincibuch tu staví na evokaci autentické všednosti a současně se opírá o řadu romantizujících prvků, zejména ve způsobu zacházení s motivem lásky a její trýzně, s motivy milostných rozchodů a mjení. Obdobně je tomu i ve sbírkách *Dům s tvým jménem, láska* (1980) nebo *Nejkrásnější bývá šlená* (1983), v nichž se mísí deníkově pojaté scenerie všedního dne s romantickou vášní, banalita s vypjatým citem, reflexe s autentickým civilním záběrem. Jiné sbírky (*Rybí oko*, 1988; *Vůně fosforu*, 1990) jsou budovány jako momentky zachycující zdánlivě věčná životní fakta, za jejichž torzovitou či útržkovou fakturou se má skrývat tajemství básně.

■ Poetické konverze: integrace debutantů z šedesátých let

Část generace pětatřicátníků tvořili literárně zkušenější debutanti z šedesátých let, kteří opustili své starší, často exkluzivní básnické koncepce a přešli na přijatelnější poezii civilního autobiografického gesta. Takovými poetickými konverzemi prošla tvorba Josefa Peterky, na základě obdobného osobního vývoje byl ke generaci připočten i Petr Skarlant, narozený v roce 1939, a také o čtyři roky starší Vladimír Janovic.

Cestou postupného hledání pozitivních hodnot navzdory vlastní skepsi se ubírala poezie VLADIMÍRA JANOVICE, který se ve sbírkách *Zatmění ráje* (1968) a zejména *Romulův nárek* (1970) uvedl jako básník barokizujícího pohledu. Janovicovy verše tu jsou prostoupeny hledáním smyslu života, smrti a umění: básník zvažuje místo neštěstí a utrpení v lidském údělu, připomíná katastrofy a války a zároveň magickými formami zaklínání či obřadních zpěvů vytváří mystickou atmosféru cesty za zasvěcením. Obdobně laděná je i meditativní lyrika sbírek *Plást hlíny* (1975) a *Jarmark v mlze* (1981), která stojí na kontrastu konkrétního detailu a filozofické abstrakce. Tázání po pozitivním smyslu lidské existence se v ní opírá o rozmanité reflexe historie a světa umění.

Básnická výprava za životním kladem posléze Janovice přivedla k lyricko-epickým skladbám, v nichž je klíčovým prvkem prožitek času jako veličiny, jež v kosmické, společenské i osobní perspektivě rytmizuje a sjednocuje různé situace a příběhy. Například v lyrickoepické skladbě o dvanácti zpěvech *Báseň o sněžné levitaci* (1978) se Janovic inspiroval svou návštěvou Leningradu. Básník v těchto skladbách zpochybňuje smysl života bez vyšších perspektiv a oslavuje silné, třebaže tragické osudy a děje, přičemž přítomnou lidskou existenci vsazuje do mytických souvislostí a paralel. V lyricko-epické skladbě *Dům tragického básníka* (1984) se tak vrací hluboko do minulosti a v předvečer zániku Pompejí vede fiktivní rozpravu s mrtvým, leč moudrým básníkem (pravděpodobně Aischylem) o příběhu několika herců a také o běhu dějin a lidské bezmoci vůči nim. Sbírka *Most alchymistů* (1989) propojuje existenciální tázání s několika pražskými zastaveními.



Vladimír Janovic

PETR SKARLANT vstoupil do literatury temně laděným debutem *Vyřezávaný osel* (1969). Zcela jiné vyznění ovšem měla jeho skladba *Paříž, Paříž!*, vydaná v roce 1973 po Skarlantově návratu z nedlouhé emigrace: básník se v ní přihlásil k životu v socialismu a jeho verše vyznívaly demonstrativně, vyjadřovaly rozhodnutí vrátit se do vlasti, „velmoci srdce a vnitřního života“. Okouzlení cizí zemí spolu s návraty k idyle domova jako výchozímu i cílovému bodu na jakékoli pouti světem a skeptickým pohledem na technický pokrok a životní styl soudobé civilizace spoluutvářelo také Skarlantův básnický deník ze svaatební cesty do Itálie *Kdo jde po dně budoucího jezera* (1975).

Skarlantovu poezii jako celek charakterizuje značná řemeslná virtuosita a bohatá asociativní obraznost, odkazující k poetismu a Nezvalovi. (Přímá nezvalovská inspirace stála u zrodu cyklu asociativních básní na pražské motivy *Mosty a náměstí*, 1987.) Básník si s oblibou vybírá tradiční formy, zejména francouzského a italského původu: rondel, villonskou baladu a především sonet. Jeho klíčovým tématem je putování, a to nejen tehdy, když píše o svých opakovaných návštěvách cizích zemí (kromě zmíněných také Řecka), ale i tam, kde toto téma proměňuje v obraz cesty člověka životem. Proti civilizačním omezením života ve velkoměstě, proti prchavosti času a úzkosti z prodlení a ze ztráty možného přitom jako pozitivní hodnotu staví okamžitý smyslový prožitek, něhu a slast (*Mimourovňové křížovatky*, 1980). Proto se také v četných variacích vrací k tematice milostného citu, erotiky a sexu – příkladem může být



Petr Skarlant
po návratu
z emigrace v Paříži

milostná lyrika sbírek *Ústa spojená pro štěstí* (1977), *Nepřetržitá něha. Padesát milostných sonetů* (1986) či *Sto a jeden sonet o lásce* (1986), ale i pozdější *Dívaldo milenců* (1989), v němž Skarlant prostřednictvím typograficky děleného dialogu postavil do kontrastu mužský a ženský pohled na život a lásku. Společný život je tu rozdělen do jednoho týdne jako ukázka průběhu vztahu od zamilování až po zvyk a stereotypy.

Výrazněji než Skarlant se svou poezií od ostatních pětatřicátníků, jejich autobiografismu a civilismu lišil JOSEF PETERKA. Počátky Peterkovy tvorby spadají až do hloubi šedesátých let. Jeho rané sbírky *Lití olova* a *Žalmy z poloviny šedesátých let* byly zřetelně inspirovány tvorbou Vladimíra Holana či Ivana Diviše a prochnuty značnou skepsí a pocitem životní disharmonie, což se promítlo i do jejich tvarové podoby, do disharmonické jazykové a výrazové deformace veršů a slov bez rýmů a hudebnosti. Ve sbírce *Krušná* (1970) se básníkův výraz počal oprostovat. Základem výpovědi tápajícího lyrického subjektu tu je baladický obraz lidského bytí jako zápasu s neměnností osudu, přičemž jako východisko a opora se přitom básníkovi jeví lidová kultura a venkovská krajina dětství. Sbírkami *Místo u ohně* (1973) a *Obrana příchozích* (1978) Peterka dospěl k poezii programově neartistní, usilující dialekticky formulovat existenční protiklady a rozpory a současně vyjadřující poučené přitakání životu v přítomnosti: „Já bych tak toužil po ráji... / Proč se všechny hry přehrají? // Přehrají, pravda. Vždycky, všude, / a přece ráje neubude. // Vzpomínáš ještě, kterak včera / broukal sis doma? V koutku šera!“ Přes postupné přibližování se ostatní oficiální básnické produkci sedmdesátých let i v této poezii zůstávají stopy Peterkovy výchozí básnické koncepce, zejména její intelektualizovanost, výrazová náročnost i doznívající disharmonické tóny.

Pozornost upoutala Peterkova lyricko-epická skladba *Autobiografie vlka* (1980), kterou dobová kritika oceňovala jako celistvou autobiografickou výpověď přesahující životní přežívání a usilující o filozofičtější formulaci lidské

existence v reálném socialismu. Významovou osu romantismem podbarvené, nezřídka sarkastické skladby utváří polarita dvou morálek: morálky vlčí, směřující k přírodě a svobodě, a psí morálky pohodlného přizpůsobení a sytosti, za kterou člověk platí odevzdanou poslušností v „kleci“ města s jeho každodenními stereotypy společenskými, pracovními i intimními. Konflikt těchto dvou protikladných principů pak básník dialekticky syntetizoval závěrečným Dozpěvem přehradní hráze. Opřel se o socialistický kult monumentálních staveb a prostřednictvím motivu přírodního dřeva stvořeného lidskýma rukama propojil v ideální vyšší jednotu prvotní přírodu a civilizaci.

Jestliže Autobiografii vlka šlo číst i jako sebereflexi váhajícího básníka, který vnímá svět kolem sebe jako otázku a při jejím řešení naráží na vlastní vnitřní rozpory, navazující skladba *Autobiografie člověka* (1984) již byla produktem Peterkova jednoznačného ideového přitakání socialistickému dnešku i zítřku. Básník dříve tápající nyní cítil potřebu demonstrovat, že překonal pochyby, které byly v předchozí skladbě spjaté s motivem vlka, a hrdinou své skladby učinil člověka: aktivního muže, jenž vyznává obligátní „socialistické“ hodnoty. Básníkovi, který proti nepřátelským střelám staví „skřípot rádlá“, se jako opora jeví zejména práce: síla vtahující individuum do kolektiva, v němž všechny generace – spojeny svým dílem – putují prodchnuty jedinou ideou k budoucnosti v „Čechách krásných od potu“.

Sociálněkritický apel obsahuje básnická tvorba JAROSLAVA ČEJKY, jenž časopisecky začal publikovat ve druhé polovině šedesátých let, ale opožděného debutu se dočkal až koncem sedmdesátých let. Jeho první sbírky *Sentimentální lásky* (1979) a *Veřejné tajemství* (1980) jsou napsány pravidelným vázaným veršem a přinášejí posmutněle melancholickou intimní zpověď o milostných i společenských prohrách. S postupem času však v Čejkově poezii sílila tendence objektivizační, verš se prozaizoval a uvolňoval. Básník své sbírky začal racionálně konstruovat a s oblibou přitom vytvářel paralely mezi lidským chováním a fyzikálními zákony či společenskými hrami (*Kniha přání a stížností*, 1981) nebo chiromantickými věštbami (*Čtení z ruky aneb Chiromantické básně*, 1986). V básni Šachy ze sbírky *Kniha přání a stížností* například srovnává



Kresba a kaligrafické ztvárnění veršů Josefa Peterky od Karla Hrušky, 1978

společenské role s šachovými figurkami: „Pěšáci tvoří dějiny / Krok za krokem kráčeji vstříc / Svým všedním a potřebným osudům // Vstávají v pět hodin ráno / A snídají salám a pivo / Pod přísným dohledem střelců [...] Střelce je vidět všude / S úžasnou rychlostí střídají / Manželky byty kanceláře / Likvidují a bývají / Brzy likvidováni.“

PETR PROUZA debutoval na konci šedesátých let sbírkou *Ubližování* (1968), která nezapře vliv Skácelův a do obrazů přízračných a baladicky působících venkovských scenerií, často podzimmně a nockturnálně laděných, promítá niter-ná hnutí lyrického subjektu vydaného stesku, melancholii, lásce a úzkosti. V této introspektivní básnické výpovědi pokračuje sbírka *Vosková krajina* (1971), v níž touhy bývají provázeny bolestným prozřením. V průběhu příštích desetiletí se Prouza stále více prezentoval jako prozaik a tato zkušenost vedla i ke zkonkrétnění a zpředmětnění jeho reflexivních básní. Jejich tematickou osou se stával motiv proudu času, z něhož básník vytrhuje jak vzpomínky na chvíle milostné (*Letorosty lásky*, 1979), tak připomínky toho, že člověk nese zodpovědnost za vlastní osud: „V zásuvkách mého času, / v nichž už nikdo nebydlí, / kdosi neustále přechází sem a tam, / všechno důkladně prohrabuje / a zkoumá pravdu i klam [...] A tak už nikdy / nesetrvá u mne / pevný klid, neboť vím, / že na sebe se dívám / a nejsem přitom sám“ (*Neviditelný kalendář*, 1986). O poezii morálního patosu Prouza usiloval ve sbírkách *Denní hvězdy, noční ptáci* (1988) a *Tajný výklad snů* (1990). Epický půdorys má poema věnovaná životním osudům Bedřicha Smetany (*Pád vzhůru*, 1984).

■ Inspirace beatnickou poezií a rockem

V druhé polovině sedmdesátých let se svými debuty k poetice pětatřicátníků přihlásilo také několik mladších básníků, kteří se v rámci daného společenského stavu pokoušeli propojit svou příslušnost k oficiální poezii s tóny společenské kritičnosti a úzkostlivě apolitickými gesty revolty. U některých mladších pětatřicátníků se tak sýsovsko-žáčkovská poetika doplňovala s inspirací beatnickou poezií, která přitahovala nejen svou obrazností a expresivitou výrazových prostředků, ale i provokativním gestem vzpoury svobodomylného jedince proti kompromisní většinové společnosti, na niž se tito básníci pokoušeli – v rámci daných společenských limitů – navazovat.

Na roli mluvčího celé generace v této době aspiroval JAROMÍR PELC, ambiciózní generační kritik (kniha jeho programních statí vyšla pod názvem *Nový obsah*, 1977), kulturní publicista a také propagátor a editor Václava Hraběte, jehož poezii svým soupeřům předkládal jako vzor (→ s. 174, kap. *Myšlení o literatuře*).

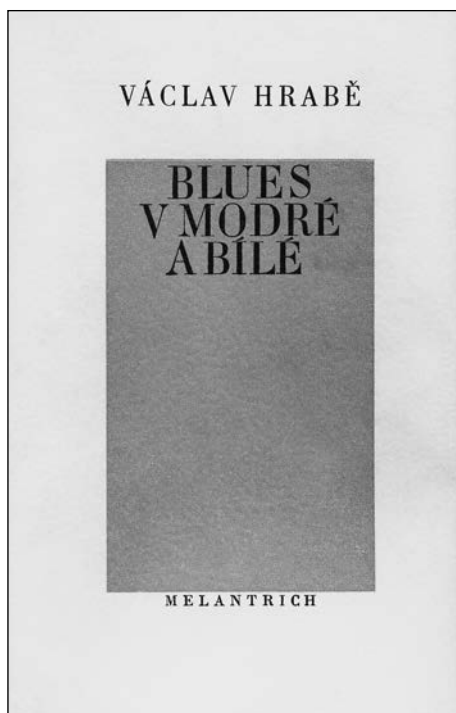
Jako básník Pelc debutoval dvojicí civilně laděných sbírek, v nichž propojil intimní autobiografismus s obrazy města a všednodenní reality (*Lear v letním*

kině, 1978), ale i s extenzivně vyjádřenými společenskými proklamacemi, například s – obligatorním – pocitem úzkosti z ohrožení lidského života válkou (*Gilotina*, 1979).

Príznačným rysem Pelcovy poetiky se stalo pojmání básně jako „fotografie s drobnými detaily“, jejíž prostřednictvím básník zachycuje soudobou Prahu, starý Žižkov, městské parky, omšelé domy a ve vteřinových průhledech i lidskou každodennost. Lyrický subjekt se skrývá za tříštitelství reality a stále znovu se vrací ke svým milostným vztahům, prohrám a existenci v uplývajícím čase, který směřuje ke stárnutí a smrti. Pelcovy básně proto často mívají podobu snového bloudivění v labyrintu či v opakující se filmové smyčce – básník ovšem své postavení nahlíží racionálně, věčně a skepticky. V osmdesátých letech motivy úzkosti, životních proher a milostných ztroskotání v Pelcových verších ještě zesílily (*Ten, kdo odchází*, 1982; *Maňana*, 1984). Z jeho početné básnické produkce tu vystupuje především sbírka *Kufr kouzelníka Boska* (1987), v níž básník nesentimentálními verši reflektoval osobní zkušenost z rozvodu.

Značnou část Pelcovy poezie spoluutvářel autorův zájem o rockovou hudbu. Pelc rockové texty překládal a parafrázoval (*Třináct tváří lásky*, 1987; *Láska je kytarové sólo*, 1989), jeho vlastní poezie pak byla zhudebněována. V roce 1986 pražská vinárna Viola uvedla literárně-hudební pásmo Požár na obloze, které z Pelcovy poezie připravil Vladimír Merta a na němž se svou hudbou a zpěvem podílel Vladimír Mišík (LP 1988).

Beatnické gesto odmítání životních daností se vyskytuje u JAROSLAVA HOLOUBKA, autora, jenž se vyvíjel od přírodní lyriky (sbírka *Úžas*, 1977) k poezii reflexivní, v níž se milostné motivy prolínají se vzpomínkovými reminiscencemi či historickými a literárními odkazy. Pro Holoubka typická romantická autostylizace v bohéma povzneseného nad šedivou masu spokojených konzumentů a vědomě dráždícího měšťáka se naplno projevila již ve sbírkách *Zakázané ovoce* (1979) a *Stradivárky na dálnici* (1980). Jeho sbírka *Čelní náraz*



Přebal Milana Hegara pro Pelcův výbor z díla Václava Hraběte, 1977

(1985) může být příkladem toho, jak s uvolňováním společenské atmosféry i v oficiálně vydávané poezii narůstaly deziluzivní a kritické prvky.

Obdiv k poezii beatníků, jakož i zkušenost s rockovou hudbou a psaním písňových textů k ní spoluutvářely poezii JOSEFA ŠIMONA, její dravost, nespoutanost a nekompromisnost, ale také aroganci a autorskou sebestřednost. Šimon se za normalizace politicky angažoval dostatečně na to, aby se zařadil mezi „nomenklaturní kádry“, které byly pověřovány řízením kultury (v osmdesátých letech byl ředitelem nakladatelství Odeon). Tolerována byla i jeho poezie, třebaže se značně vymykala dobovému služebnému psaní. Šimon patřil k hněvivým básníkům, kterého zraňují společenské disharmonie a konflikty i vlastní rozpornost, a svou poezií, rozlícenou až do sebedrskáčského gesta, podával naléhavou zprávu o stavu duše v rozporech současného světa. Normalizační kritiky typu Vítězslava Ržounka dráždil svou nonkonformitou, imaginativní agresivitou a mravním patosem, jakož i sociální kritičností odmítající stereotyp a zvyk.

Osobní hořkou zповědí byla již Šimonova opožděná prvotina *Snídaně v automatu* (1976). Civilizační metaforiku, sebeobnažující zповěď i příznačné dobové proklamace přinášejí sbírky *Asfaltoví holubi* (1978) a *Český den* (1979), které jsou nesené vášnivým odporem a intelektuální distancí vůči světu konformních jedinců bez identity. Básník volí gesto věčně nepřizpůsobivého, rozporuplného outsidera, spřízněného s mytickým Ikarem, který mu symbolizuje možnost svobody a lidského sebezpřesahování i za cenu sebezničení. Ve sbírkách z osmdesátých let se Šimonova poezie ještě více vyhranila. Sráží se v ní bohatá obraznost s přímým pojmenováním, rozeklaný volný verš se střídá s hudebním veršem vázaným, metafory propojují konkréta s abstrakty, všednost je zobrazována v dimenzích globálních, mytických a kosmických. Lyrický mluvčí těchto prudkých, rozhorlených veršů spojuje senzualismus s racionalitou intelektu, antiromantismus civilizačních proměn s romantickým titanismem, vzdor s něhou. *Pouštní pták* (1981) je nesen tématem osudové lásky, svobody, morálky a poezie, která je básníkovi protikladem přikrčené měšťácké idyly: „vyhlašuji vám totální poezii / až do posledního zbytku zdravého rozumu na této planetě / který nás nutí chovat se nesmyslně / neboť není poezie / mimo poezii která je ve všem [...] vyhlašuji vám poezii / na život a na smrt...“ Méně okázale básník svou touhu po autentickém bytí demonstruje ve sbírce *Vyvolávač* (1988), která přerůstá až v nepokrytou polemiku s utilitární životní a literární praxí básníků vlastní generace. Nadále ovšem zůstává – pro něj tak příznačná – neotřesitelná důvěra v nezničitelnost a očištnou moc poezie: „živím se tím že bijí poezií a hledím / přitom strachu do očí / když se i Koniášové / rozestupují / před laserovým kopím démantu poezie.“

Široké spektrum poezie „na okraji“

Jakkoli normalizační kulturní politika měla své ideologické priority, současně se snažila vytvářet obraz socialistické literatury jako prostoru, který je otevřený všem, kdo to myslí se socialismem dobře (nebo alespoň proti němu přímo nevystupují). Škála publikované poezie tak byla poměrně široká: starší i mladší svazoví funkcionáři v ní obsadili svá „systematizovaná místa“ ústředních představitelů socialistické poezie, nebyli ovšem jedinými básníky, kterým se podařilo proniknout do nakladatelství.

Angažovaná poezie sedmdesátých let se držela celkem přesně vymezeného okruhu témat. Dominovaly jí připomínky historických mezníků na cestě k socialistické přítomnosti, boj za mír, stále hrozící válečný konflikt, přátelství se Sovětským svazem, demonstrace oddanosti komunistické straně, Julius Fučík a podobně. Tento tematický repertoár sice i v osmdesátých zůstal doménou některých autorů starší generace, nicméně komunističtí bardy typu Jana Pilaře, Jiřího Taura, Josefa Rybáka či Donáta Šajnera byli pomalu vystřídáni svitou autorů, kteří témata ryze politická a prosocialistická omezovali jen na nezbytné minimum. Vedle již zmíněné skupinky pětatřicátníků oficiální obraz socialistické poezie od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let utvářeli i básníci průměrné imaginace, soustřeďující se zejména na přírodní lyriku, na vznícené milostné verše nebo na popisy lidského smutku, aniž by se dalo hovořit o stále škodlivém existencialismu.

Nejsnazší cestu k publikování měli ti autoři, jejichž verše zaručovaly kultivovaný, neproblematický průměr, nikterak originální, ale taky nic a nikoho neohrožující a pomáhající udržovat zakonzervované pojetí poezie jako soukromé sebereflexe, omílání neutrálních myšlenek či zkrášlující dekorace pro volnou sváteční chvíli. A jakkoli se normalizační kritika všemožně snažila z mnohých básníků a básnířek vytvořit osobnosti, jejich poezie neměla tolik vlastní vnitřní energie, aby přežila okamžik, kdy si kritici vybrali někoho jiného a zapomněli, koho chválili před půl rokem. To je například případ poezie KAMILA MAŘÍKA (*Ale...*, 1974; *Veliký koncert*, 1976; *Zrození*, 1980, ad.), SVATOPLUKA ŘEHÁKA (*Čas sluncí*, 1978; *Slunce na skalpelu*, 1983, ad.) či EVO BERNARDINOVÉ (*Slunovrat*, 1969; *Strom z ráje*, 1974; *Domů*, 1985).

Oficiálně vydávaná poezie ovšem měla i svůj okraj, svou periferii: součástí jejího spektra byla početná básnická produkce autorů rozmanitého věku, kteří

prošli kádrovým sítem a jejichž poezie byla buď trpěná, protože se nenašel důvod, proč ji zakázat, nebo dokonce vítaná, protože nebyla proti ničemu a bylo možné ji interpretovat jako důkaz rozsahu duchovního života v socialismu. Tato poezie přitom byla přirozeně myšlenkově, tvarově i hodnotově velmi diferencovaná.

■ Šeď angažované průměrnosti

Opěvování krás krajiny, podzimu nebo jara se ukázalo jako velmi nosné zejména pro básníky, kteří oslavovali půvaby rodného kraje. Taková poezie nenesla pro autory žádné politické riziko, a byla-li formálně zvládnutá, umožňovala stále znovu vyslovovat kouzlo úžasu nad přírodou. Zejména krajská nakladatelství proto produkovala množství velmi si podobných sbírek, mezi jejichž autory se jen občas objevil někdo, jehož schopnosti překračovaly meze lyriky vzpomínkového nebo náladotvorného rázu.

K autorům, kteří své básnické sbírky zasvětili těm nejtradičnějším lyrickým postupům, patřili EVA KOTARBOVÁ (*Kameny*, 1981), ZDENĚK KRĚNEK (*Tak blízko řeči*, 1981), JAROSLAV POSPÍŠIL (*Křik kavek*, 1989), HORYMÍR ZELENKA (*Kdyby nesvítilo slunce*, 1982), VLADIMÍR FARSKÝ (*V zajetí času*, 1980), VÁCLAV ŠTOVIČEK (*Zkušební kameny*, 1987), ALOIS HŮLKA (*Ozvěny času*, 1982), JAROMÍR VAŇOUS (*Milost podzimmímu srdci*, 1985) a další.

LUDVÍK STŘEDA se v průběhu normalizace etabloval spíše jako autor knih pro děti. V jeho básnických sbírkách *Živé sny* (1976), *Domovský list* (1978) nebo *Časové znamení* (1986) převažují obecně lyrické otázky, inspirované často krajinomalbou nebo přírodou Jizerských hor, a životní postoje člověka poněkud vyprázdněného socialistickou všednodenností. Vedle přírodních miniatur, kde zní „morzeovka / srnčích kopýtek“, prostupují Středovými sbírkami také témata strachu z případného válečného konfliktu, proti němuž však bijí srdce „k budoucnosti“. Vzorem těchto zdrojů štěstí může být jednak příroda, ale i návraty do dětství nebo cesty po SSSR.

Patrně nejpłodnějším lyrikem sedmdesátých a osmdesátých let byl VLADIMÍR BRANDEJS. Ve své tvorbě znovu a znovu replikoval básně plné životního optimismu. Drobné vzpomínky na rodinu se u něj mísí s přírodní lyrikou, verši oslavující ženy a milostné vztahy (spíše přátelského než erotického rázu) a opět se vzpomínkami na cesty po SSSR (*Černý rybíz*, 1977). Brandejs si nepřipouští sebemenší pochyby o správnosti přítomného stavu věcí, život sám o sobě je mu samozřejmý jako „dobře napsaný příběh“, čas se v jeho poezii téměř nepohybuj. Básník zůstává v poloze, ve které se i neklid „mění na úžas“ a ve kterém „trvá v nás / chuť žít“. Z řady jeho sbírek zčásti vystupuje *Křehkost* (1976) a *Závrat létavic* (1987), ve kterých se překvapivě objevují motivy tmy, chladu

a bolesti a kde básník dokonce připouští i lidskou smrtelnost, byť v podobě barvotisku, v němž se stává „nádherná smrt pokosením“.

Verše životního optimismu přináší rovněž sbírka *Jediné místo* (1976) severomoravského básníka DUŠANA CVEKA. Básník tu usiluje o harmonii, ve které nad světem svítí „rudá pěticipá hvězda“ a „daleko za kopcem trhá traktor zemskou tíhu“. Jeho sepětí s hlínou a oblohou evokuje až ruralistický přístup, který se rozrůstá i v další sbírce *Cestou stromů* (1980), kde autor využívá tradičních básnických forem.

Velmi zvláštní propojení motivických prvků přírodní lyriky, satiry a biblických motivů lze nalézt u brněnského básníka RUDOLFA ŽÁKA, a to zejména ve sbírce *Spanilá jízda* (1986), vyjadřující autorův vztah k socialistickému světu vypointovanými básněmi typu: „A svět je dobrý / Bude i zítra.“ Motivy Krista se u něj prolínají s životním optimismem a brněnskými realii i ve sbírce *Na křídlech modráčků* (1989), obsahující i báseň Komunisté a v ní básníkovy vyznání: „a vím co v nevěře je víra.“ JAROSLAV MAZÁČ se ve svých sbírkách snažil nejprve vystihnout postavení člověka moderní doby v přírodě a jejích cyklech. Od sbírky *Hvězdná země* (1980) se však rozhodl pro angažovaný tón, který dává do kontrastu „neutronový dech“ s lidským štěstím, dětmi a láskou. Epickou skladbu *Nehasnoucí ohně* (1989) napsal na paměť prvního československého výsadku ze SSSR.

Směrem k rozsáhlejším kompozičním celkům se po počátečních sbírkách, evokujících expresionistickou halasovskou notu (*Hadí paměť*, 1971), vydal brněnský básník IVO ODEHNAL. Oslavné cykly věnované například Slovenskému národnímu povstání (sbírka *Vábidla*, 1975), druhé světové válce (*Kvetoucí oheň*, 1975), případně příběhu skutečné partyzáanky (*Balada o Marii*, 1988) jsou v jeho díle vyvažovány osobními, k jižní Moravě tematicky ukotvenými básněmi, v nichž se vrací ke vzpomínkám na dětství i milostná vzplanutí a které nepateticky popisují prostý život v minulosti (*Tiché bubnování*, 1977). V osmdesátých letech Odehnal psal i tradiční zpěvnou lyriku, ovlivněnou jihomoravským folklorem.

Pro MILOŠE VODIČKU, jehož poezie kvalitativně výrazně převyšovala ostatní básnickou produkci obvykle vydávanou v krajských nakladatelstvích, byly epicky laděné skladby, reflektující patos a dramatickosti mezilidských vztahů, velmi důležitým vyjadřovacím prostředkem již od konce šedesátých let. V sedmdesátých letech básnickou epiku rozvíjel ve skladbách *Kejklíři* (1971) a *Pták Ohnivák* (1976). Vodička vnímá prožitek (ať již estetický, nebo milostný) jako vrcholný moment života v každodennosti. Ve sbírce *Sonáty* (1980) básník tak téměř v litanické poloze vyjádřil vývoj od milostného vztahu k samotě, již se pokouší řešit i samotným aktem psaní poezie („Psal jsem verše protože jsem se to naučil / je to jako každé jiné řemeslo“). V autorových následujících knihách jsou pak motivy milostné doplňovány dalšími tvůrčími činy a jejich obhajobou (například sochaření ve sbírce *Lapidárium*, 1985). Na sklonku osmdesátých let

vyšla Vodičkova skladba *Asagao* (1989), psaná původně pro loutkové divadlo na tradiční japonský námět.

■ Paradoxy okraje

K protikladům doby mimo jiné patřilo, že svou poezii vydávalo také několik básníků, jejichž poezie sice vyrůstala z křesťanských východisek, avšak nepracovala přímočaře s náboženskými motivy a zjevně nevyjadřovala spirituální dimenzi bytí. Vítána byla tato poezie zejména v případech, kdy básníci vyslovovali touhu po harmonii a soustředili se na přírodní a rodinnou motiviku či na soucitné úcastenství s osudy bezmocných a osamělých.

Příkladem může být poezie JOSEFA SUCHÉHO. Vrcholnou podobu Suchého poezie představuje existenciální rozporuplnost bilanční sbírky *Ve znamení vah* (1970), v níž je lyrický subjekt ohrožován „vířícím prázdňem“ a neví, „kam se podít“. Již v této sbírce však básník pro sebe nachází možné východisko v návratu do venkovského dětství a mládí, do „matčiny krajiny“, kde vládne pohoda a smír a kde lze „přivonět znovu k mládí“. Jeho snaha po překonání vnitřních rozporů jej tak v následné tvorbě přivedla k harmonizaci minulosti, k venkovským jistotám, do času „svatby hudby a barev“, kdy se člověku vyjevovovala původní plnost v přírodně liturgickém rytmu dnů a ročních období. Autorovo spojení s přírodou Vysočiny, se světem rostlin a kamení, se naplno projevuje ve sbírkách *Duhové kameny* (1976), *Strnadi nad sněhem* (1982) či *Země tvých dlaní* (1986), v nichž jsou přírodní reálie šifrou lidské existence a umožňují básníkovi prošlapat cestu „vysokým sněhem nesmyslna“. Suchého přírodní motivy tu vytvářejí síť metaforických konotací, které vedou od lidové písně a romantické květomluvy až k rilkovskému úžasu nad stálostí přírodního světa.

S profesí lékaře, který se dennodenně setkává s lidským utrpením, a tematikou mezilidských vztahů, byla spojena převážná část publikované básnické tvorby ALOISE VOLKMANA (*Malá vizita*, 1976; *Tlak mé krve*, 1979; *Bez receptů*, 1983). Volkman však v roce 1982 oficiálně publikoval i sbírku poezie čistě náboženské (*Znovuzrození*), nesenou patosem nesmlouvavého soudu nad vším, co je v rozporu s tradiční křesťanskou morálkou.

Křesťanská víra utvářela pozadí rovněž básnické tvorby ZUZANY NOVÁKOVÉ (RENČOVÉ), autorky četných knih pro děti a básnických sbírek *Ticho plné hudby* (1980) a *Černý bez v deštivé noci* (1987). Pravidelnými, rytmicky strukturovanými lyrickými verši v nich demonstrovala typicky ženskou křehkost a senzibilitu, osobitý snově romaneskní a pohádkový svět. Tematika a metaforika Novákové se opírala především o proměnlivost přírodních dějů i o inspiraci výtvarnou, s příznačnou něhou je tu tematizován milostný cit a jeho vyvrcho-

lení v mateřství. Základní hodnotou básnířčiných veršů je láska, rozpouštějící vše falešné a nečisté v tomto světě, jímž jako by neustále znělo volání po ztraceném ráji dětství. Touha po harmonii, zakotvené ve svátostném prožitku rodiny, a milostná smyslovost se v básních střídá s nostalgii nad uplývajícím časem, neustálou připomínkou věčnosti, kde se něha a láska protnou v absolutní plnosti.

Jiní básníci hledali protipól tíže doby a lidské samoty v citu a lásce. Poezii MILOŠE HORANSKÉHO spoluurčuje zjevná inspirace tvorbou Františka Halase a Josefa Kainara, vzývání „mléka mateřštiny“, kultivovaná jazyková hra, užívání neologismů a narušování jazykové normy až k zaumné poetičnosti, která ovšem nepřekračuje hranice srozumitelnosti. Prostor slov Horanský chápal i s přesahem do ticha za nimi. Myšlenkově přitom často dospíval ke krajní skepsi a snaze o formulaci základních existenciálních otázek (*Amenkámen*, 1976). Kladnou hodnotu v jeho tázání má láska, jíž jediné „se bojí propast / zívající smrti“, ale i při vzývání milostného vztahu je Horanský spíše intelektuálním pozorovatelem a glosátorem než tím, kdo cit naplno prožívá.

Lidská smrtelnost a osamocení jsou hlavním tématem sbírky *Přicházíš* (1974), ve které se její autor BOŘIVOJ KOPIC zčásti vyrovnává se smrtí svého otce; melancholie a smutek, ale i etické otázky tu jsou podávány nepřehnaně poetickými verši. V následujících Kopicových sbírkách do obrazu světa jako místa smutku a prázdnoty vstupují milostné motivy. Ve sbírce *Fragment* (1981) již přetrvává pozitivní touha „po něčem, co nás přesahuje“.

Pozitivní vztah ke světu je patrný v tvorbě VLADIMÍRA BOZDĚCHA, jenž sebeanalýzy z prvotiny *V zemi královny Maud* (1972) překryl zpěvnými a roztouženými texty následující sbírky *S odkrytým hledím* (1978). Potřebou vymknout se samotě a stát se součástí lidského společenství a výrazným oslavováním ženy jako nositelky smíru a základního smyslu světa jsou prodchnuty verše STANISLAVA ZEDNÍČKA. Ve sbírce *Na doslech pramene* (1984) autor lehce připomíná názvuky holanovských novotvarů („nebe bezpláčné“), ale jinak je tato poezie prodchnuta touhou „vrátit se živý / do všech strážní / krásného života“.

Široké spektrum české poezie spoluutvářeli rovněž básníci, kteří by věkově mohli být přiřazeni k pětatřicátníkům, avšak pohybovali se mimo aktivitu a poetiku svých agilnějších vrstevníků. K nejvýraznějším z nich patřili Petr Kovařík a Miroslav Hule.

Poezii PETRA KOVAŘÍKA určovalo artistní a vyhraněně etické gesto, opřené o folklorní tradici a klasické vázané veršové formy. Již od prvotiny *Skleněná harmonika* (1975) psal jemnou, kultivovanou, introvertní a formálně vybroušenou milostnou a reflexivní lyriku, vyjadřující i deziluzi z lidského mínění, nedorozumění a samoty („Opatrně zažfám. / Kdo jsi, vejdi, já jsem sám“). Životní hledání a pochyby, jakož i nemožnost vyslovit osobní prožitky a pocity jsou tématem sbírky s příznačným titulem *Život na nečisto* (1980). Básnička však

přitahuje i stálé tázání po kráse, po tajemství tvorby, po smyslu života sevřeného mezi nadějí, hořkost a smíření, po časovém a nadčasovém smyslu lidské existence (*Třinácté dveře*, 1984; *Lásko, jsi dovolená*, 1988): „A co se neobráť v prach? / Zůstanem ve slovech? // Možná jen v otázkách.“

MIROSLAV HULE svou básnickou a prozaickou tvorbou manifestoval přesvědčení o nezbytnosti a nutnosti návratu k přírodním kořenům lidské bytosti, niterné a obohacující spojení s krajinou jihočeských rybníků. Knižně debutoval sbírkou intimní a přírodní lyriky *Ryby v síti noci* (1979). Dominantním tématem jeho poezie jsou peripetie milostných vztahů, které zobrazuje v různých podobách, od mámivého chlapeckého okouzlení přes trýznivou vášeň těla i milostné naplnění až po citové vyhoření a posmutnělou nostalgii vzpomínek. Ve sbírce *Libaný mariáš* (1983) úzce propojil motivy milostné i přírodní lyriky v impresionisticky laděné obrazy, které tu ústí v konfesijní romantickou zpověď, poetizující popis všední situace, lapidární aforistickou úvahu či v nostalgické pohroužení do prchajícího času. V knize *Přítulná svízel* (1988) do Huleho lyriky vstupují prvky epické a součástí výpovědi se stávají lyrizované prozaické miniatury.

■ Osamělí debutanti osmdesátých let

V osmdesátých letech nebyla pro většinu začínajících básníků cesta ke čtenáři jednoduchá ani krátká. Několikaletá nejistota, zda a kdy daná sbírka vyjde, byla dána prioritou mimoliterárních kritérií, zdlouhavostí redaktorsko-lektorského schvalování a zčásti rovněž omezenou kapacitou tiskáren. V jednotlivých nakladatelstvích vznikaly latentní pořadníky, přičemž čekací doba narůstala i na pět a více let. Debutanti tak při čekání na prvotinu zpravidla značně zestárlí a někteří se do konce osmdesátých let sbírky ani nedočkali. Tyto vnější podmínky zákonitě ovlivňovaly i samu podobu knih. Nejen že vše, co ohrožovalo možnost vydání, bývalo vyvažováno kompromisy, například ve výběru básní, ale sbírky také přestávaly být sbírkami v pravém slova smyslu a měnily se spíše ve výbory, třeba i z desetiletého tvůrčího období.

Při nedostatku knižních příležitostí byly příležitostmi pro debutanty časopisecké publikace. Po zrušení Divokého vína v roce 1971 ovšem neexistoval po celé období žádný literární časopis pro mladé autory (výjimku tvořila Lékořice, časopis pražské nemocnice na Bulovce, v jehož redakci pracovali Miroslav Hupčych, Zdeněk Lebl a Zdeněk Šimanovský, který však působil jen v omezeném dosahu). Publikační prostor pro ideově nezávadné začátečnické práce poskytovala Dílna Literárního měsíčníku, náročnější výběr představovala rubrika Místenka na Pegase časopisu Mladý svět, postupně se mladým otevírala literární příloha Tvorby (Kmen). Situaci mnoha adeptů literatury se snažily řešit sborníky mladé poezie (*Klíčení*, 1985; *Zvláštní znamení*, 1985; *Zelené peří*, 1987), literární soutěže

a pravidelný pořad Zelené peří recitátora Miroslava Kovářka v Rubínu. Zelené peří nabývalo v osmdesátých letech podobu jakéhosi scénického časopisu, ve kterém zaznívaly nejen samotné texty, ale také nejrůznější kritické reflexe tvorby. Sborníky alespoň zčásti nahrazovaly neexistující časopiseckou platformu pro debutanty, a i když zařazení do nich procházelo podobným procesem jako vznik samostatné sbírky, byly vždy vítaným zpestřením a často i překvapením. Navíc byly sborníky chápány jako předstupeň samostatného knižního debutu. Knižně prvotiny mladých autorů (což v tomto období znamenalo básníků v průměru třicetiletých) vycházely především v mladofrontovní edici Omega a na sklonku osmdesátých let v nově zřízené edici Ladění, která přinesla průřez básnickými snahami nezavedených autorů.

Výrazným prvkem oficiálně publikované poezie osmdesátých let byl jev, jenž kritik Petr A. Bílek pojmenoval názvem své publikace „Generace“ osamělých běžců, vydané v roce 1991, tedy existence nepříliš zřetelně vymezené množiny básníků a básnířek, kteří do oficiálně publikované české poezie v této době vnášeli poněkud odlišný pohled na svět než jejich publikační předchůdci. To, že nešlo o generaci v pravém slova smyslu, dokládá již jejich věkové rozvrstvení. Jako osamělé běžce je možné označit stejně tak básníky narozené koncem čtyřicátých let (Michal Ajvaz, Jiří Rulf, Lubomír Brožek), v letech padesátých (Vladimír Křivánek, Miroslav Hupčák, Zdeněk Lebl, Vít Slíva, Zdena Bratřovská, Lenka Chytilová, Jiří Dědeček, Přemysl Rut, Jan Rejžek, Jiřina



Zdena Hadrboľcová a Miroslav Kovářik v pořadu Zelené peří v pražském klubu Rubín

Salaquardová, Lubor Kasal, Svatava Antošová, Ivo Šmoldas aj.) či šedesátých (Sylva Fischerová, Norbert Holub, Marek Toman aj.). Přinejmenším stejně diferencované pak byly i jejich poetiky.

Spojujícím prvkem, který umožňuje tuto relativně početnou skupinu bez společného programového zaměření shrnout pod jedno označení, je to, že jednotliví básníci a básničky se nezávisle na sobě pokoušeli prosadit s poezií neslužebnou a politickým a tvůrčím kompromisům se vyhýbající, více či méně zastřeně vyjadřující protest proti svazujícím poměrům. Spojovalo je odhodlání kriticky vidět a zobrazovat rozporuplnost reality a vlastního vnitřního já, jakož i víra v sílu prožitku a osobní, niterné zkušenosti. Role básníka jako mluvčího, barda hovořícího k národu a za všechny, tu ustoupila pojetí básníka jako osamělce, „směšného blázna“, snílka uprostřed zuřícího hokynářského pragmatismu a outsidera na periferii dějin, „který promlouvá hlubokými rýhami k několika křehkým uším / naslouchajícím v prázdnotě“ (Svatava Antošová).

K rodokmenu osamělých běžců proto patřilo odmítání angažované poezie, ať už představované odosobněným rétorickým veršováním skálovsko-floriantovské generace, nebo rutinními úlitbami pětatřicátníků. Jakkoli se tito autoři mnohdy vraceli i k tématům a myšlenkám známým z tvorby svazových funkcionářů (pocit ohrožení nukleární katastrofou, odmítání konzumu), zásadně se odlišovali způsobem, jakým s těmito tématy a myšlenkami zacházeli, mírou vyslovovaného zklamání a odcizení, zakoušeného uprostřed sociálních i intimních vztahů. Odpor vůči konzumnímu přežívání v „ulitách prázdna odkud i šnek prchá / před naším teplem z televize zvyku“ (Vladimír Křivánek) se tak u nich promítnul do hojných obrazů „celonárodní vyžranosti“ (Svatava Antošová), „pomalých bezpečných dní“ (Sylva Fischerová), v nichž by se „mohlo žít / kdyby se žilo“ (Lubor Kasal). Jako jediná možnost znovunalezení osobní integrity, poztrácené v šedi a únavě davově anonymního, „hromadného“ života, se tak těmto básníkům jevil humanistický a etický rozměr člověka, uplatňovaný v každodenních, nenápadných a zdánlivě nedůležitých okamžicích.

Výpovědi většiny básníků měly městské kulisy, nezřídka se objevovalo sídliště jako synonymum trpné existence a všeobecné únavy společně s obrazy těch, kteří „jak tramvaje jezdí v železných kolejích / za sebou líně a po pořádku“ (Ivo Šmoldas). Samota jednotlivce se v této tvorbě postupně stávala všudypřítomnou a také samotné básnické slovo bylo příslušníky negenerace často nedůvěřivě potězkáváno, zkoumáno a skepticky shledáváno neschopným vyslovit se tak, aby pohnulo světem. Intonace jednotlivých básnických vzkazů o zautomatizovaném a otupělem vegetování společnosti byla různá – od skeptického, zoufalého konstatování (Ivo Šmoldas) přes hořký smutek (Vladimír Křivánek), výbuchy zloby (Lubor Kasal), beatnické odmítnutí (Svatava Antošová) až po vášnivě přimykání se ke zbytkům sebezáchovných hodnot, jakými jsou rodový odkaz (Vít Slíva), svoboda citového prožitku (Sylva Fischerová), rodinné vazby a domov (Jiřina Salaquardová).

Důležitou roli v poetice osamělých běžců hrála imaginace. Nutnost okysličovat svou existenci nespoutaností fantazie a kreativity demonstroval Michal Ajvaz a téměř programově k ní vyzýval Miroslav Huptych: „Tolik hlav v helmách / Vlna jde za vlnou v šedivém jezeře / Kdyby se chtělo stát něco nádherně prevertovského / kdyby si jedna hlava usmyslela lodičku / to by byla paráda!“ K oblíbeným motivům odrážejícím v poezii osamělých běžců životní pocity autorů patřily například motivy potopy a Noemovy archy a také motiv cirkusu či divadla, chápaný především jako prostor předstírání, předem stanovené role a výroby iluzí. S obranou imaginace pak souvisel patrně nejoblíbenější symbol: motiv křidel a motivy těch, kdo je mají: ptáků, Ikara či Pegasa, tedy motivy, které mohly přerůstat v metaforu o vzletu i pádu, svobody i determinace, potřeby snu i bolesti probuzení.

Křídla se více či méně skrytě dostávala i do názvů sbírek (Miroslav Huptych: *Názorný přírodopis tajnokřídlych*, Vladimír Křivánek: *Vypouštění holubice*, Lubomír Brožek: *Návrat sokola*, Zdeněk Křenek: *Labuť na refýži*, Lenka Chytilová: *Proč racek přemýšlí*, Václav Štovíček: *Bez křidel*, Marta Gärtnerová: *Létající vlak*). Mladé básničky a básníci vyjadřující především milostné zážitky užívali metaforu křidel jako sentimentální klišé, ale byli i autoři, pro které byla příležitostí k ironii: „Daidalos (otec Ikarův): / Není zcela přesná ta historická zpráva. / Nejde o to, že neuměl létat, / jako spíš o to, že neuměl plavat“ (Norbert Holub). Spolu s motivem letu křídla sloužila k vyjádření životních postojů: „odvaha vzlétnout / Je zároveň / Odvahou k pádu“ (Lubomír Brožek), „zas jednoduše vzlétnout“ (Jiřina Salaquardová), „vedme svá těla navzdory všem fyzikálním zákonům / vzhůru nad vznětlivá oblaka / svěřme se výšinám“ (Svatava Antošová). Byla prostředkem pro vyslovení nesouladu mezi ideálem a realitou („ale těch křidel ptáků / rozstřílených ze závisti, / těch křidel přistihovaných ze závisti“, Sylva Fischerová), úzkosti z předčasného „zmoudření“ a konzumního cynismu („peří patří do polštáře / a na noc / si může nechat o létání zdát“, Miroslav Huptych) i rozčarování ze světa, kde „jen kámen zbývá z křidel básníkůvých / a v pádu svítí jako meteorit“ (Vladimír Křivánek).

Potřebě uniknout bezbřehému lyrismu odpovídala forma středně dlouhé básně, psané volným veršem a se zřetelnou tendencí k epickému jádru, k načrtnutí příběhu nebo epizody se symbolickým rozměrem (Miroslav Huptych, Lubomír Brožek, Ivo Šmoldas, Jiří Rulf, Jan Rejžek). Výjimku však netvořily ani skladby delší, hněvivě litanické povahy (Lubor Kasal), proudy představ (Svatava Antošová), básně pojaté jako scénář dramatu (Norbert Holub) nebo básnické prózy (Michal Ajvaz). Ojedinelé se objevovaly naopak krátké, rýmované meditativní texty (Vladimír Křivánek).

Jak polevoval politický tlak a docházelo k postupnému uvolňování poměrů, začaly se objevovat v poezii debutantů stále zřetelněji sociálněkritické prvky. Dělo se tak zpočátku velmi opatrně, v jinotajích a alegoriích, s blízcím se koncem osmdesátých let však narůstala explicitnost kritických vyjádření a syrová expresivita obrazů doby: „V ulicích kráčí kruhouští / a čelistnatci.



Lubor Kasal

Vládne klid / a bílou cupaninou plsti / nás táhne příkrmít“ (Ivo Šmoldas). Tato částečná otevřenost vrcholi-la v některých sbírkách nové edice Ladění, vydaných v průběhu roku 1989: „Souhrnný revoluční dějepi-sec: / Pod gilotinu se chodí / se vzty-čenou hlavou. / Se vztyčenou hla-vou / se chodí pod gilotinu“ (Norbert Holub), „hlasitě mlčíme / mlčenlivě hlasujeme / proces demokratizace proběhne i kdyby všichni byli proti“ (Lubor Kasal).

Poezii autorů debutujících v osm-desátých letech charakterizuje velký rozkmit od záplavy pouhých poe-tických záznamů vnějšího světa až po ostrůvky skutečné poezie žijící svébytně, „zevnitř sebe“, přičemž se často jedná o rozkmit probíhající v rámci jedné sbírky. Básně tak obsa-hují nejen lyrické mlžení, ukrývající neschopnost i ustrašenost autora, ale i odhodlané pokusy o co nejvýstiž-nější zobrazení rozporuplné reality.

Zcela specifickou skupinou jsou autoři, kteří po prvotním koketování s poezií přešli k psaní prózy. Škála jejich autorských gest je široká, od tradiční lyriky, angažované poe-zie až po epické skladby. K těmto autorům patří mimo jiné JIRÍ ŠVEJDA (*Poema o větru*, 1975), JANA MORAVCOVÁ (*Zrození*, 1976), EDUARD MARTIN (*Můj Faust*, 1975), VĚRA NOSKOVÁ (*Inkoustové pádlo*, 1988) a další.

■ Fenomén ženské poezie

Značný podíl na obrazu české poezie osmdesátých let měly básnířky vyjadřující ženský pohled na svět, zejména na mezilidské a partnerské vztahy.

Vlna ženské poezie byla hodnotově i myšlenkově velmi různorodá: na jedné straně ji spoluutvářelo několik pozoruhodných autorek, na straně druhé nemalá část této produk-ce za své vydání vděčila především dobové vstřícnosti vůči poezii pojímané jako umění vkusně pojmenovat jevový povrch světa a pěkně vyslovit osobní prožitky. V tomto druhém

případě šlo o tvorbu básnířek, které se představily v jedné či dvou knihách kultivovaně, avšak dosti konvenčně psaných veršů. Jejich poezie měla zpravidla charakter soukromých lyrických záznamů zahalujících v poetický opar milostnou a rodinnou tematiku. Z mnoha jmen lze připomenout autorky, jako byly Blanka Albrechtová, Jiřina Axmannová, Jitka Badoučková, Heda Bartíková, Eva Frantinová, Marta Gärtnerová, Marcela Chmarová, Eva Kotarbová, Věra Nosková, Michaela Pánková, Alena Vávrová, Naděžda Slunská či Eva Šulcová. „Zázračným dítětem“ v tomto kontextu byla MARKÉTA PROCHÁZKOVÁ, která v roce 1979, ve svých šestnácti letech, překvapila sbírkou své starší dětské poezie *Sny bez přístřeší*: zaujala neotřelou kombinací čisté naivity a bolestného pocitu nenaplněné touhy po spříznění s druhými.

Vedle takovéto poezie byla publikována i tvorba žen, které již od počátku měly náročnější ambice a pokoušely se vrátit básni její myšlenkovou i imaginativní svrchovanost. Většinu z těchto osobitých ženských talentů současně charakterizuje disharmonické a ironii otevřené vidění světa.

Jedním z prvních projevů takovéhoho pojmání ženského psaní byla posmrtně vydaná sbírka *Hoře z nerozumu* (1980), v níž ZUZANA TROJANOVÁ dramaticky, nekonvenčně a s ironickým podtextem zachytila autentické pocity mladých lidí.

Ironické i sebeironické tóny lze nalézt rovněž v tvorbě ZDENEY BRATRŠOVSKÉ, která se již ve své prvotině *Džbán bez ucha* (1983) distancovala od mechanického vegetování a naivního optimismu a tématem své výpovědi učinila vlastní rozčarování, omyly a pochybnosti: „Soucit si nelžu. Ani vděk. Jsem dítě / století.“ Poezii Bratršovské charakterizuje smysl pro ironii a sebeironii, která nejednou nabývá až parodického rozměru. Proti povrchnosti a životním stereotypům staví lidské vztahy, zejména pak cit a partnerství mezi mužem a ženou. Pokud jde o lásku, nepřijímá kompromisy: buď je, nebo není, a její přirozenou součástí je vždy i erotika. Parodickému rozměru své poezie dala Bratršovská větší prostor ve sbírce *Chůdy po předcích* (1986), v níž si pohrála nejenom s pohádkovými či mytickými náměty, ale i s možnostmi rýmu či dialogu a využila také formu hádanky či říkanky. Autorčin přechod k epice (a posléze i próze) formoval sbírky *Klínopis v notesu* (1986) a *Netopýr v podkroví* (1987).

Nadsázku, humorný, ironický, až sarkastický odstup od ženského údělu, ale i rolí, které hrají muži, lze pozorovat v poezii Světlany Burianové, Marie Štemberkové a zejména DAGMAR SEDLICKÉ. Její sexuálně mírně provokující poezie („Rozlepils mě / jaks chtěl / v tom švu / co jsem měla“) vyjadřuje postoj emancipované ženy, jež si je vědoma své hodnoty, ale i toho, že se ženou naplno stává teprve ve vztahu k mužům (*Dneska se stanu mužem*, 1984; *Jak chtějí být milovány ženy*, 1987).

Svébytný básnický svět nabídla ve svém debutu *Chvění závodních koní* SYLVA FISCHEROVÁ (1986). Její poezie byla ukotvena v osobité obraznosti a promlouvala



Obálka Václava Kučery s kresbou Pavla Sivka, 1986

syrovou citovostí hledajícího mladého člověka. Volným, imaginativně bohatým veršem napsanou sbírku prostupuje touha po lásce, svobodě a životě, který je žitý bez zábran, ale k jehož naplnění „někdy stačí jen zhasnout lampu / a sedět / v noci modré / jak chvění závodních koní“. Vědomí, že tuto touhu nelze naplnit, však autorce přináší milostnou kocovinu, hořkost z vlastní rozporčnosti a trýznivý prožitek smrtelnosti. Naplno je těmito pocity prostoupena sbírka *Velká zrcadla* (1990), v níž básnička stroze a v sošných obrazech postihla osudové mechanismy, do jejichž soukolí jsou vhozeny naše životy: „Hluboko do těl / odcházejí naše gesta, / hluboko do slunce / se spouštějí pohledy / a hladká odhalená čela / spočívají v dlaních. Ticho, / ticho stromu bez listů u železničního mostu. / Takové čisté / tahy štětcem, jasné barvy / na pozadí nebes.“

Právo na skutečnou imaginaci si ve svých rozvolněných řetězcích metafor vyvzdorovávala SVATAVA ANTOŠOVÁ. Ve sbírce čtrnácti volným veršem psaných básní *Říčkaj mi poezie* (1987) využila inspirace různými proudy, počínaje surrealismem, undergroundem, rockovou a beatnickou poezií až po Skupinu 42 a další. Věcné záznamy všednodennosti a sebezpytování se u Antošové prostupují s provokativní metaforikou a s pocity absurdnosti života a své pozice v něm: „Je ve mně prostor vymezený smíchem hada / stočeného v zapovězeném jablku / s tykadly motýla a okem dvanáctiocasého páva / je tam slepá jeskyně plná klokanů / přeskakující vzdálenost / která dělí od rozkoše.“ Básnička nesentimentálně reflektuje svůj život „na cestě“: „Pořád jakoby na odchodu / na cestě někam ven / stovky hodin prodřepím ve vlaku / mám jiný ohoz / jinou práci a jiného chlapa.“ Kolísající identita milostného protějšku v poezii Antošové koresponduje s tématem homosexuality, jemuž se autorka otevřeně věnovala ve své pozdější tvorbě.

LENKA CHYTILOVÁ byla autorkou poezie meditativního typu. Poučena na tradici poezie české (František Halas, Vladimír Holan, Jan Skácel) i evropské (R. M. Rilke, Georg Trakl, Paul Celan) se snažila jít za lyrický záznam dojmů a pocitů a soustředila se na problematiku existenciální. Ve sbírce milostné

a reflexivní poezie *Průsvitný Sisyfos* (1988) je titulní motiv interpretován jako stále obnovovaná schopnost údivu, citu, zajíknutí a lásky: „Vteřinová hora stálých začátků, / jež končí, / ta Sisyfova cesta srdce. / Kdo se tu nezajíkl, nezná ji. [...] Srdce, ty překotné kameny, / vrší sem, až v žilách praská, / na bílou zídku čistoty / průsvitný Sisyfos – láska.“

O deziluzivně meditativní poezii usilovaly i další autorky: SOŇA ZÁCHOVÁ v debutu *Dopis Černému městu* (1984) a zejména v kainarovky laděné sbírce *Nevyříděná korespondence* (1987), plné zklamání milostných i nadosobních, a JITKA STEHLÍKOVÁ v sebezpytovné knize *Neobydlené ostrovy* (1987).

Zvláštní místo v kontextu poezie psané ženami měla brněnská básnířka JIŘINA SALAQUARDOVÁ. Básně souborů *Já, Kryštof Kolumbus* (1985) a *Snídaně na Titaniku* (1987), psané volným nerýmovaným veršem, s úspornou a civilní obrazností potězkávají všední situace života a ve skácelovském duchu objevují ty nejprostší, a přitom i nejposvátnější věci, které jsou člověku dány jako úděl: dětství, domov, partnerství a rodičovství.

LYDIE ROMANSKÁ do literatury vstoupila až v sedmdesátých letech, ačkoli již od šedesátých let publikovala v ostravských časopisech a účastnila se zdejšího literárního života. Její debut *Poema Ostrava* (1975) poněkud vybočoval z autorčiny tvorby a byl de facto snahou o angažovanou poezii. Romanská se snažila ve svých dalších sbírkách z osmdesátých let popisovat intimní životní prožitky, vztah k místu a přírodě (sbírka *Dopolední poetika*, 1985). Ve sbírce z roku 1989 nazvané *Poločas* se básnířka snažila v lyrickoepické skladbě Rouzeňská Madona o obnovení žánru balady.

Velmi osobitou a intelektuálně vypjatou poezii představila ve své druhé sbírce *Světlotisky* VLASTA SKALICKÁ (1988). Její holanovské reflexe jsou promíšeny s vlivy antické kultury a biblickými mýty. Pro Skalickou jsou typické nejistoty – variuje některé celky v mírně obměněných cyklech, hledá pravý pohled na jednu věc. To má za následek jisté hledačské vymezení, které vplouvá do obecně platnější výpovědi o světě.

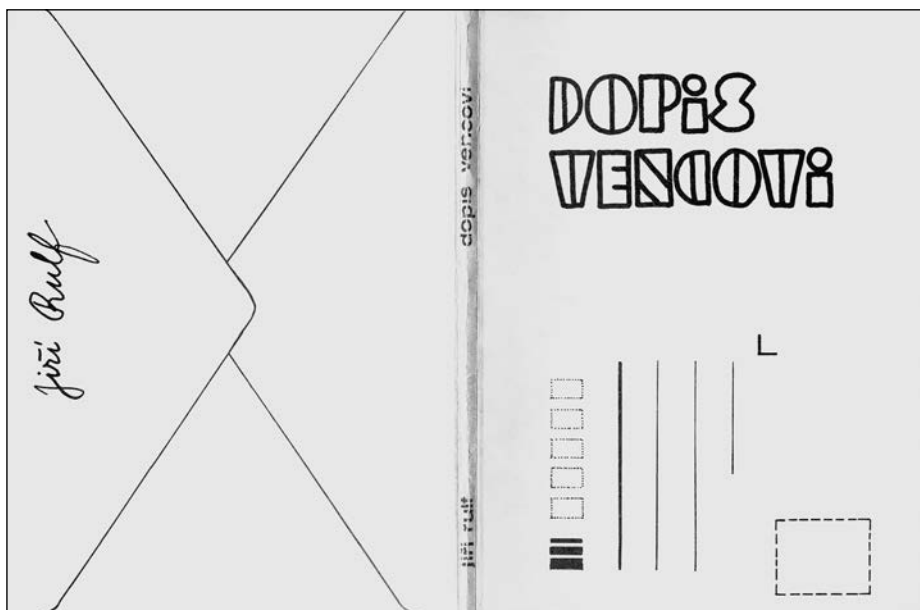
■ Různorodost individuálního hledání poezie

Prvotina LUBOMÍRA BROŽKA *Minutu před přílivem* (1980) je budována na napětí mezi touhou po svobodném letu, zosobněném motivem Ikara, a vědomím kamenné tíže, kterou je třeba statečně přijmout jako zodpovědnost vůči osudu vlastnímu i druhých. Prototypem básníka mlčky rozmlouvajícího se živly v samotě své kamenné věže přitom Brožkovi je Robinson Jeffers. Tragický střet touhy po svobodném a přirozeném životě, symbolizovaném tentokrát letem ptáka, a nemožnosti vymknout se danému, je klíčovým motivem ve sbírce *Návrat sokola* (1985). Sokol, který v ní ulétne sokolníkovi, aniž by se dokázal zbavit symbolu lidských pout, rolničky, je při svém pokusu o návrat vnímán

jako „divný a nebezpečný pták“, který „pluje po nebi a zvoní“ a stává se tak kořistí ptáků divokých.

JIRÍ RULF zprvu rozšiřoval svou poezii jako soukromé tisky či novoročenky. Jeho imaginativní a nadčasová poezie ve sbírkách *Polední příběh (Déjà vu)* (1983) a *Dopis Vencovi* (1985) kriticky reflektovala současný kvaziživot uprostřed prázdných gest a šedé nudy: „Krvě ubývá – / proto se dnes život / uchyluje k stále / nudnějším přímým cestám.“ V opožděném oficiálním knižním debutu *Prospekt na rozhlednu* (1988) se pak Rulf představil i jako autor navazující na poetiku Skupiny 42 a jejích pokračovatelů. Se smyslem pro téměř až fyziologickou dimenzi člověka v ní s úpornou věcností a důrazem na detail promítl do reálných pražských i snově příznačných scenerií své pocity životního osamělce a outsidera. Jeho verše evokují pocit vyždědění a vytvářejí obraz svíravě chladného světa prostoupeného značnou skepsí.

Do skupiny osamělých básníků, hledajících svůj vlastní výraz vzdálený dobové ideologičnosti a rétorice a inklinujících k existenciálnímu rozměru umělecké výpovědi, patřil i VLADIMÍR KRIVÁNEK. Výborem z autorovy dosavadní poezie byl debut *Vypouštění holubice* (1982), jehož titul skrytě odkazoval k Divišově sbírce Noe vypouští krkavce a ke starozákonnímu obrazu očekávaného konce potopy. Kniha, hlásící se k tradici meditativní lyriky Halasovy a Holanovy, se vyrovnávala se sociálním a erotickým rozčarováním, básník se pohrdavě distancoval od těch, kteří „okovávali padlé anděly myšlenek / aby na nich okázale projeli / kolem věžeňských zdí,“ a vyhlásoval svůj morální



Obálka Josefa Håringa k soukromému vydání Rulfovy poemy, 1985

i umělecký program. V následující Křivánkově tvorbě postupně dochází ke zniternění a výrazové kondenzaci – rozmáchlý volný verš je vystřídán veršem vázaným a tradičními básnickými útvary (*Nahé stromy*, 1985), autorův záměr prolnout svět smyslů se světem podstat vede ke snaze o transcendenci a přehazuje do prostoru mýtu (*Kameny písni*, 1990).

K okruhu Kovářkova Zeleného peří patřili – kromě Svatavy Antošové, Jiřího Rulfa, Jiřího Staňka, Marka Tomana, Zdeňka Lebla a jiných – Lubor Kasal a MIROSLAV HUPTYCH. Huptych své první verše publikoval již v druhé polovině sedmdesátých let v Mladém světě, na prvotinu *Srdcový střelec* však čekal až do roku 1984. Charakteristickými rysy Huptychovy poezie jsou konkrétní předmětná obraznost, smysl pro humor, ironii, sarkasmus a absurditu, inklinace k aforistickému vyjadřování, hravost a smysl pro hru v rovině jazyka i stavby básně, snaha demaskovat iluze ostrým viděním světa a zároveň nostalgicky posmutnělá touha po životě žitém naplno, s lačnými smysly, okouzlenýma očima a romantickým vzmachem. Do jeho poezie se motivicky promítlo rovněž jeho povolání zdravotníka, důvěrná znalost prostředí psychiatrických léčeben, porodnic i patologií.

V následující tvorbě si Huptych – inspirován postupy Jiřího Koláře – osvojoval cizí texty a k básni přistupoval jako konstruktér, rozvíjející klíčovou metaforu



Přebal sbírky Miroslava Huptycha s autorovou koláží, 1989

své výpovědi technikou montáže, koláže různorodých prvků. Ústřední bod Huptychových básní utváří racionální kompoziční konstrukt, který je však vzápětí rozvolňován a rozbíjen autorovou hravostí a postupy, jež propojuje všednost obyčejných příběhů s osvobodivou silou snů a představ. Tímto způsobem vznikla závěrečná část autorovy prvotiny, cyklus *Zvěrokruh*, i následující knížka básní, aforismů a koláží *Názorný přírodopis tajnokřídých* (1989), kterou Huptych založil na paralele mezi chováním lidí a ptáků, přičemž se opřel o půvabnou jazykovou starobylost Brehmova *Života zvířat*.

Hněvivě obžalobná a umělecky výrazná sbírka LUBORA KASALA *Dosudby* (1989) čerpala stejně tak z beatnického řečového gesta jako z obrazové rozvolněnosti surrealismu. Básník s až provokativní přímočarostí a originální obrazností rozhořčeně diagnostikoval negativní jevy dobového společenského klimatu. Razanci jeho výpovědi umocňovala asociativní a svobodná hra s významovým, metaforickým i zvukovým rozměrem slov, na jejímž základě básník vynalézavě vytvářel rozmanité homonymní hříčky, básnické etymologie, kalambúry a neologismy: „...a tíží řtí se kola koláží slov / kalné kalendáře propadají nočním stropem / do sklepní minulosti / a v noře rána vnořen / přesypáš zrnka písku a oblázky ovsy – totiž / hlásky.“

Zklamání v osobním životě bylo ústředním tématem sbírky ZDEŇKA LEBLA *Žena na pravoboku* (1988). Za nadějí české poezie byl na konci osmdesátých let považován dvacetiletý MAREK TOMAN. Jeho skladba *Já* (1987) zaujala jak autorovým mládím, tak jeho schopností kompoziční, pochyby však vzbuzoval autorův sklon k přílišným abstrakcím.

Nezvykle zralou poezii přinesla prvotina VÍTA SLÍVY s příznačným názvem *Nepokoj hodin* (1984). Básně psané volným veršem a s expresivní obrazností otevíraly autorovo usilovné hledání existenciálního a transcendentálního rozměru bytí. Příznačným rysem Slívovy poetiky byla symbolizace a mnohdy až monumentalizace všednodenních životních momentů a dějů spojená s osobitým prožívání času. Čas je Slívovi „nepokojem hodin“, který jej vede k přesvědčení, „že básnit znamená / pokoušet se / o nový jazyk, / pokrevní“. Tento nový jazyk pak básník hledá v rodové paměti, v rodinné pospolitosti a v životních příbězích; krajinou básníkovy srdce přitom je Opavsko a hlavně rodné městečko Hradec.

Parodii, sarkasmus, ironii a černý humor jako způsoby, jimiž lze nejlépe vyjádřit absurditu skrytou pod uhlazeným povrchem současnosti, pěstovala v poezii řada autorů. Příkladem tohoto typu parodistické poezie je básnický debut PŘEMYSLA RUTA *Menší poetický slovník v příkladech* (1985). Sbírkou, žánrově kolísající mezi variací, epigramem, parodií a ohlasem, je nejen ironickou hrou na literární poetiku, ale i klaunsky osvobodivou imaginativní novopoetickou básnickou kreací. Autor se k ní inspiroval Větším poetickým slovníkem Josefa Bruknera a Jiřího Filipa z roku 1968 a převzaté definice pojmů doplnil

vlastními, lehce humornými či ironickými příklady. Jeho básně se tak tváří jako ilustrace pojmů normativní školské poetiky a současně s ironií dokládají, že zveršovat je možné téměř cokoli a jakkoli, ale také, že o to vůbec nejde: „Dočasná věčnost / krátkozrakých jasnovidců. / A / výmluvnost / umlčených. To ticho / je slyšet dodnes. / Takový / veselý smutek.“

Humorné a parodické zobrazování banality a primitivismu ve společenském životě i břitké pojmenování národních nectností a společenských neduhů v satirické hyperbole přinášely sbírky JANA REJŽKA (*Nic moc*, 1980; *Jam session na Starém bělidle*, 1988). Sbírkou *Zrcadlo pod jevištěm* NORBERTA HOLUBA (1989) míchá nejrůznější literárněhistorické aluze (zejména na klasickou ruskou poezii) a velmi osobitým způsobem si pohrává s jazykem.

Množství debutantů druhé poloviny osmdesátých let dokládá už jen jejich výčet: MILAN ANDRÁSSY (*Atomoví kohouti*, 1987), JOSEF ČEJKA (*Dává a bere*, 1985), MILAN HRABAL (*Sólo větru*, 1981), JIRÍ CHUM (*Decibely*, 1984), KVĚTA JANKOVIČOVÁ (*Šeptání do vrby*, 1989), JAN KAŠPAR (*Jedna báseň!*, 1988), KAMIL KOVÁŘ (*Naivní básničky*, 1989), PETR MUSÍLEK (*Věci našeho života*, 1988), IVAN PIVEC (*Pidluke padluke*, 1987), JOSEF PRSKAVEC (*Pokus o dorozumění*, 1989), FRANTIŠEK SCHILDBERGER (*Místa*, 1985), JAN SLÁMA (*Samoobsluhy*, 1985), ZDENĚK ŠLAIS (*Čajové ráno*, 1980), HELENA ŠLESINGEROVÁ (*Plavení hřibátek*, 1987), EVA ŠULCOVÁ (*Zálivý těšení*, 1987), LUBOR VYSKOČ (*Kentaurí mládě*, 1988), BOHDAN ŽDICHYNEC (*Soukromé Benátky*, 1987) a další.

Publikační návraty

V důsledku politické liberalizace bylo některým zakázaným básníkům v osmdesátých letech postupně dovoleno znovu publikovat. Sbírkky těchto autorů byly v okamžiku vydání často doprovázeny mlčením či značnými politickými rozpaky, neboť měly zpravidla za sebou dost složité osudy: poprvé vycházely v samizdatových edicích nebo v knižních vydáních exilových nakladatelství a teprve poté byly, byť někdy za cenu menších či větších kompromisů, vpuštěny do oficiálního prostoru. V záplavě služebného veršování přitom tyto knihy představovaly skutečnou poezii, která se svým vědoucím a deziluzivním přístupem ke světu zpravidla vymykala požadovanému optimismu.

■ Kontinuita paměti a poezie

Na počátku sedmdesátých let do nemilosti politického režimu opět upadl JAROSLAV SEIFERT, předseda zakázaného Svazu českých spisovatelů z roku 1968, pozdější signatář Charty 77 i nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 1984. Seifertovy nové sbírky se šířily v samizdatových edicích a byly vydávány v exilových nakladatelstvích, nicméně básníkovy čtenářská popularita i mezinárodní jednání o lidských právech nakonec donutily normalizační režim k jejich vydávání.

Jako první vyšla sbírka *Deštník z Piccadilly*, smz. 1978; v různých variantách Mnichov a Praha 1979; rozšíř. 1981). Sbíрка navazuje na předchozí autorovy reflexivní knihy z druhé poloviny šedesátých let, meditativnost básnické výpovědi je v ní však oslabena a nahrazena bohatší dějovostí. Osobní hoře, hluboce zasahující jeho předchozí knihy, ustupuje do pozadí a sílí evokace předmětné skutečnosti, dávných příběhů, intimity vzpomínek vytržených z plynoucího času. Zpovědní a vzpomínkový ráz se ve srovnání s předchozími sbírkami nemění, nemění se ani dominantní témata Seifertových básní: pražské veduty a příběhy, láska a erotické mámení, očekávání smrti. Vnitřní napětí sbírky spočívá v evokaci času vzpomínek a neodvratné perspektivě smrti: „Žel, všechno, co je živé / a prudce rozkveté, / trvá jen krátký čas. / Zatímco roky se propadají pod tebou / jako příčky sadařského žebříku, / po kterém stoupáš. / A když vystoupíš na poslední, / utrhneš poslední jablko / a srazíš vaz.“ Mnohost tema-

tických okruhů spojuje téma času a proměny člověka v jeho plynutí. Vrstvení různých časů na principech analogie, opakování a variace či snaha postihnout časové plástve v simultaneitě dění je pro básně této sbírky typické. Řada básní je budována na opakování téže situace v jiném čase. Příkladem je báseň *Hlava Panny Marie*, v níž básník zachycuje své dvojí setkání s torzem mariánské sochy ze Staroměstského náměstí. Poprvé, když byla socha v jeho mládí stržena jako symbol habsburské nadvlády („Byl jsem tam s nimi / a hlava rozbité sochy / kutálela se po dlažbě blízko místa, / kde jsem stál“), a podruhé, když jako starý básník vidí její hlavu při návštěvě v Holanově pracovně – mezi těmito setkáními ovšem proběhl celý jeden život: „Tentokrát však dokutálela se ke mně / už podruhé, / a mezi těmito dvěma okamžiky / byl téměř celý lidský život, / který patřil mně. / Neříkám, že byl šťastný, / ale už jeu konce.“



Jaroslav Seifert

Téma plynoucího času a životní bilance určilo i Seifertovu sbírku *Morový sloup*, jejímuž oficiálnímu vydání v roce 1981 předcházela řada opisů v samizdatových edicích (na jejich základě existuje šest textových verzí) i vydání v exilovém nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem v roce 1977. *Morový sloup* nese pečeť svého vzniku v trýznivé době konce šedesátých let: je svědectvím o člověku, jenž zapředen v klubko intimních vzpomínek promlouvá jejich prostřednictvím nejen o svém existenciálním údělu, ale i o osudu národa, úloze poezie a morálce básníka.

Poslední Seifertova sbírka *Býti básníkem* (1985) se znovu vrací k údělu básníka v Čechách. Její název si autor vypůjčil z textu soboteckého rodáka, básníka Václava Šolce, bohéma májové družiny, jehož mottem uvozuje svou knihu: „Osud mě dařil tím sladkým neštěstím býti básníkem.“ Sbírka zcela zjednodušené a ztlumené básnické dikce má dvě prostupující se tematické dominanty, ke kterým se upíná autorova lyrika jako celek – mámivé vábení lásky a kouzlo poezie: „Marně jsem sbíral myšlenky / a křečovitě zavřel oči, / abych zaslechl zázračný první verš. / Ve tmě však místo slov / zahlédl jsem

ženský úsměv a ve větru / rozevláté vlasy. // Byl to můj vlastní osud. / Za ním jsem klopytal bez dechu / celý život.“

Dalším z básnických klasiků, který stál v osamělém a niterném pohrdání posrpnovými poměry, byl VLADIMÍR HOLAN. Na počátku sedmdesátých let ještě pracoval na skladbě *Noc s Ofélií*, která se měla stát pandánem k *Noci s Hamletem* (fragment bibliof. 1973; knižně in Sebrané spisy, sv. 8, *Nokturnál*, 1980). V této době spíše ovšem již směřoval k drobné filozofující lyrice. V roce 1982 se v pátém svazku Sebraných spisů *Propast propasti* ke čtenářům dostala dvojice sbírek *Předposlední* a *Sbohem?*, shrnující autorovu reflexivní lyriku psanou od konce šedesátých let do roku 1977 (kdy po smrti dcery přestal definitivně psát poezii). Obě sbírky bezprostředně navazují na sbírky z druhé poloviny šedesátých let Na sotnách a Asklépiovi kohouta a společně s nimi utvářejí tetralogii, prezentující svébytný a ucelený básnický svět.

Tvarově jde o několikaveršové básnické miniatury psané krátkým volným veršem mluvní intonace, jejichž příznačným rysem je eliptičnost, výrazová kondenzovanost a skrytá či zjevná dialogičnost. Dominantním prvkem tu je apostrofa, sebeoslovení. Některé básně jsou psány jako reálné či fiktivní rozhovory, doprovázené občas až jakýmsi scénickými poznámkami. Motivické obrysy světa Holanových veršů přitom utváří variabilní řada utkvělých symbolů, obrazů, emblémů, šifer a témat: zdi a propasti, stromy a plody, milenci a míjení, slovo a mlčení, dítě a dětství, láska mateřská a milenecká, mužský a ženský princip, pohlaví a sex, dějiny a člověk, svoboda a determinace, existence, bytí a věčnost a další. Sjednocujícím prvkem je pak téma smrti a také téma životního bilancování a loučení, které oba tituly naznačují již svým názvem. Dramatičnost, neodvolatelnost, přesvědčivost, hloubku i patos Holanovým existenciálním básnickým meditacím dává všeobíhající memento mori.

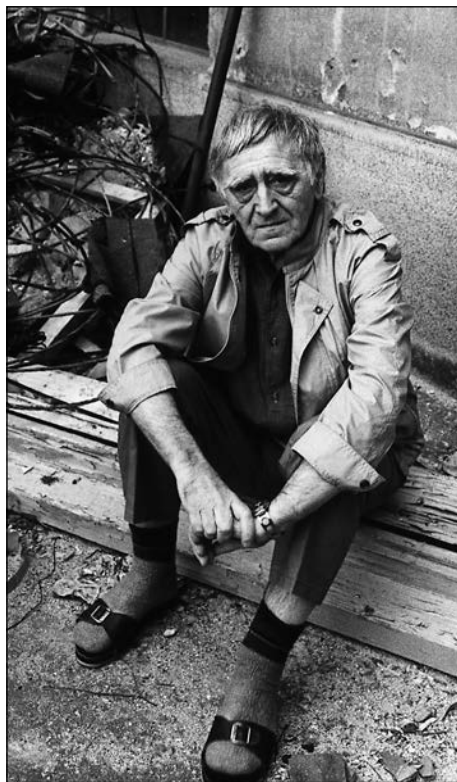
Po vynuceném desetiletém odmlčení se jako významný reflexivní lyrik širšímu českému obecenstvu představil OLDŘICH MIKULÁŠEK, když mu bylo umožněno od počátku osmdesátých let publikovat řadu sbírek: *Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt* (1981), *Žebro Adamovo* (1981), *Sólo pro dva dechy* (1983), *Čejčí pláč* (1984) a *Druhé obrázky* (1986). Této autorově vnitřně dramatické, krvavě opravdové, myšlenkově objevné, nesentimentální, až bolestné poezii dominují milostné básně plné naléhavého vzrušení, avšak psané vyzrálým autorským rukopisem. Básníková výpověď o světě vychází z jeho oblíbených témat (víno, láska, smrt) a je nadále zakotvena v přírodním rámci. Pod vlivem folklorní písně se však obrazově pročištuje a výrazově zjednodušuje, a to jak v delších reflexivních skladbách, tak i básních-miniaturách založených na rozvedení jednoho obrazu či metafory (často s drtivě věcnou pointou) či malých komorních dramatech lásky, milostných vztahů, vášně i vyhoření.

Na osudovou linii Mikuláškovy tvorby navázalo jedno z jeho klíčových děl, sbírka *Agogh*, dopsaná v roce 1970, poprvé publikovaná v samizdatové

edici Petlice v roce 1972, v roce 1980 v mnichovské edici Poezie mimo Domov a v Československu oficiálně až v roce 1989. V titulu sbírky, která je pojata jako bezohledně upřímná výpověď člověka sarkasticky bilancujícího vlastní životní ztroskotání, stojí tajemné a temné slovo nesoucí řadu konotací a současně vyjadřující – nejvýrazněji v básni *Metafora sedmá* – básníkovu sebeprojekci do „Agogha krále, lítosti krále a smutku“. Autor prostřednictvím této autostylizace získává odstup od trýznivých pocitů osobního zoufalství a zhnusení světem, do něhož jsme byli vrženi. Hektický expresivní styl charakterizuje zejména první dva ze čtyř oddílů knihy (*Metafory, Nekrology, Fantomy, Meandry*), obzírající existenciální situaci a se skeptickou věcností a vášnivou exaltací usilující o postižení iracionální rozpornosti života, nejistoty, která nás při bloudění labyrintem světa doprovází.

Mikuláškovy verše jsou nabitý bizarními obrazy, v nichž dominuje motiv krve jako emblém naruživé lásky a smrti: „Budeš nahá až na duši. / A duše na samu pravdu. / A pravda nahá až do krve, / které jak vína si nahnú.“ Motivy pouště, hmyzího páření a rostlinného vegetování jsou propojovány s tělesnými metaforami odvážné erotiky, verši milostnými, pijáckými a drsně rouhačskými, mísí se tu vysoké s nízkým, vulgárně smyslné s poeticky jemným, lidské s kosmickým, to vše neseno představou vypít zavražděného života až do dna. Hymnicko-litanický spád obrazů je gradován, rozvíjen v paralelismech, obrazných kontrapunktech a paradoxech („bojí se i strach“, „snědný hlad“, „nicoty slavnost“). Intonační linie verše je dramatinizována otázkami, vykřičníky, pomlčkami a polytematický zajímavý proud je dramatickým monologem s prvky agresivního pamfletu, elegie, sarkasmu i aforistické přímočarosti. V dalších částech sbírky se však objevují i zklidněné písňové variace sevřené strofické výstavby a bohaté rýmové a zvukové instrumentace.

Další z moravských básníků, **JAN SKÁCEL**, v sedmdesátých letech publikoval v samizdatu a exilových nakladatelstvích. Ve Skácelově poezii sedmdesátých a osmdesátých let se zvyšuje frekvence motivů ticha



Jan Skácel

a snaha moci zavřít básníka do ghetta soukromého ticha v něm současně posiluje tóny odboje, protestu, nezastřený odpor proti moci kejkliřsky manipulující s hodnotami: „važiči ticha směnárníci růží / ti kteří pletou ze slov ténata / pro bosé ptáky roznašeči žízně / a dráteníci pastí ze zlata“; „těm kteří vytali by olivu / a lidem učinili o růži se báti / spílati budu toho podzimu / a hlasitě a trpce odmlouvat.“

Do edičních plánů oficiálních domácích nakladatelství se Skácel vrátil počátkem osmdesátých let. Jako první vydal v roce 1981 sbírku *Dávné prosa* (v následujícím roce mu ale ještě v Mnichově vyšel soubor *Básně*). Velkou odezvu u čtenářů však získala především jeho sbírka dvou set čtyřverší *Naděje s bukovými křídly* (1985), která vznikla spojením dvou menších celků, již dříve vydaných v samizdatu a exilu, knížek *Chyba broskví* (smz. 1975; Toronto 1978) a *Oříšky pro černého papouška* (smz. 1976; Hamburk 1980). Skácelova poezie je zde soustředěna ke znovupotvrzení elementárních lidských hodnot zobrazovaných převážně v tradičním přírodním a venkovském chronotopu. Jeho čtyřverší – pro básníkovu pozdní tvorbu příznačná strofická forma – tíhnou k průzračně čistému výrazu napájenému melodikou i motivikou lidové písně, což je zvýrazněno i veršovou eufonií. Nesporná působivost zdánlivě prostých veršů je dána nejen mnohohrstevnatostí jejich poselství, ale i přesností a objektivností obrazů a metafor, které většinou vyrůstají z vizuálních smyslových představ a z hlubokého prožitku přírody.

Životní pocit zakázaného básníka uzavřeného do klauzury introspekce, o to však citlivěji a pokorněji vnímajícího drobné dary života i solidaritu lidskosti, vyjádřil Skácel v básni příznačně nazvané *Zakázaný člověk*: „Všechno co mám je obráceno dovnitř / a je to z druhé strany jako kravaty / na zadní straně šatníku // Pomalu přivýkám si na ticho a vůně // Dovedu z bláta zvednout peříčko/ a zas je nezhodit [...] A jsem zas neslyšný jak neslyšné je světlo // Tak dopodrobna zabývám se tichem / že podle hmatu podřezávám strach // Cizí i svůj // A proto když se slepí ohlédnou / jako bych patřil k nim // Spolu se provlékáme potmě uchem jehly.“

Jistého zadostiučinění se Skácel dočkal v roce 1989, kdy získal dvě významná mezinárodní literární ocenění – Petrarkovu cenu a slovinskou cenu Vilenica.

■ Skeptické gesto věčnosti

Mezi básníky, kterým bylo povoleno vrátit se v osmdesátých letech do oficiální literatury, patřili i ti, jejichž tvorba navazovala na civilismus Skupiny 42 a poezii všedního dne, ale i na poezii experimentální. MIROSLAV HOLUB se jako básník znovu představil roku 1982 sbírkou reflexivních básní *Naopak*, v roce 1986 mu vyšla kniha *Interferon čili O divadle* (1986), groteskně absurdní podobenství

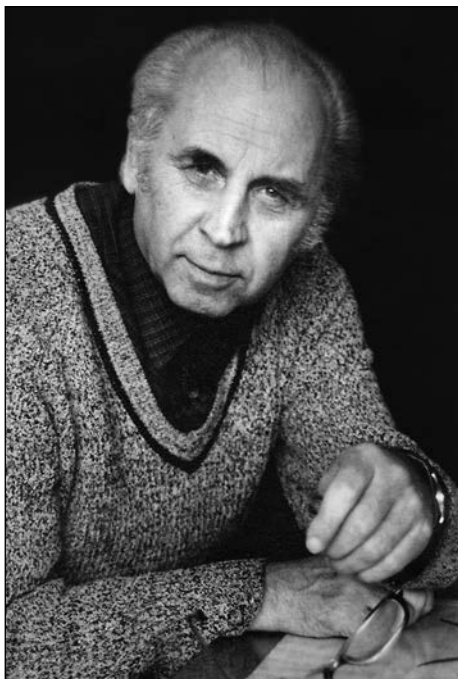
o nebezpečí dehumanizace lidstva. Její titul označuje látku bílkovinné povahy, která se tvoří v buňce jako ochrana organismu před viry, básník ho pak používá jako výraz pro sebeobranu člověka ve světě zachváceném infekcí. Podtitul sbírky je pak odkazem na absurdní divadlo života.

Jakkoli Holub nadále psal objektivně stylizovanou moderní antilyriku, v níž je potlačen tradiční lyrický subjekt a zvýrazněna konkrétní věcnost a příběhovitost, jeho dřívější víra v člověka a v mravní katarzi, kterou by měly přinést poznání a tvorba, ustupuje do pozadí a je nahrazena hlubokou dějinnou a existenciální skepsí. Jeho verše nyní ukazují směšně nehrdinskou, nízkou a odvrácenou tvář života. Autor rozehrává metaforu, aby s využitím příslušných postupů, prostředků i tradičních loutkových postav a rolí předvedl mikropříběhy, jež demaskují pitvornost lidských gest, odkrývají nesmyslnost společenských mechanismů, iracionalitu banálních situací, jakož i negativní rozměr existenční a společenské předurčenosti životních a sociálních rolí člověka.

LUDVÍK KUNDERA se ve sbírce *Hruden* (1985), jakož i v dalších verších ze sedmdesátých let, jež byly později zařazeny do souboru *Ztráty a nálezy* (1991), představil především jako básník intelektuálního nadhledu, jehož součástí je rovněž znevažování samotného lyrického subjektu. Jednotlivým prvkem Kunderových básní je totiž ironické, často groteskně humorné a satirické vidění světa. Básníková obraznost je úsporná, opírá se o detailní pohledy a převážně vizuální vjemy. Jeho volný verš nenásilného toku, členěný podle vnitřní logiky obrazů a sdělovaných obsahů, je jen zdánlivě jednoduchý a prostý: racionalismem, věcností a deziluzivním laděním má Kunderova lyrika blízko k lyrice Brechtově. Je to poezie nepatetická, střízlivá v emocích, glosující rozumem paradoxy života a citu, ale i poezie ostychu před silnými slovy, skepse k velkým idejím a megalomanským projektům, které chtějí měnit svět. Z řady Kunderových básní lze vyčíst básníkovu nelehké životní postavení, vnučenou izolaci i existenční problémy, ale tyto momenty jsou překonávány tvůrčí prací, hlubokým prožitkem přírody, oceněním zdánlivě drobných životních radostí a intelektuální a morální převahou. Intelektuální humor a odstup od zobrazované reality je patrný i v tvarových experimentech, slovních hříčkách, parafrázích, v cyklech satirických a parodistických.

Básník a výtvarník EMIL JULIŠ vydal během normalizace pět samizdatových sbírek, byl zastoupen na výstavách světové experimentální poezie v Amsterdamu, Londýně a Krakově a intenzivně se věnoval tvorbě koláží a obrazů. Teprve koncem osmdesátých let vydal triptych *Blížíme se ohni* (1988; poprvé Mnichov 1987), *Gordická hlava* (1989) a *Hra o smysl* (1990).

Julišova poezie nese pečeť životní zralosti, vyváženosti myšlenkové, citové i skladebné. Je soustředěná v obraze, účelná v metafoře, promyšlená v každém slově. Přináší hluboké humanistické poselství založené na vědomí spojitosti lidského a přírodního bytí a na morální odpovědnosti za svět kolem nás a v nás. Sbírkový triptych jsou komponovány tak, aby vyjadřovaly polytematičnost



Emil Juliš

pohledu a „zauzlovanost“ světa: otevírají prostor, v němž se prolínají prvky přírodní, existenciální a civilizační. Básník si je vědom, že „příroda je stále více betonová, chemická, / umělá“, takže i záblesky zářivek suplují hvězdy: „Neónové tiky hvězd: sama lhostejnost.“

Výrazem pocitu nevyhnutelného zmaru se Julišovi stává starý Most, město odkázané kvůli těžbě uhlí k likvidaci a zániku: „Prázdné, očesané domy, pár ulic se tísní / na pokraji uhelného lomu... Zóna.“ Osud Mostu v jeho verších přitom dostává rozměr univerzálního mytického podobenství. Stríčky reality jsou básníkem vyňaty z časových souvislostí a vřazeny do perspektivy univerzálního času, ve kterém se Země mění ve věčně živoucí bytost, trpící ranami, které jí přináší

lidská civilizace: „Nad krajinou těžký opar a / šlehající chemické jazyky / jedovatých barev. / Popílek dopadá neslyšně, / čmoudy podzemních ohňů stoupají / z ran země.“

Přes civilisticky věcnou polohu výpovědi si je však autor rovněž vědom, že je zraněn „zaseklou střepinou romantické písně“, a je přesvědčen, že básník svou poezií hraje o smysl světa: „ale jestliže svědčíme / o potřebě lásky a světla, už o smysl hrajeme / s odcizením a duchem záporu.“ Individuální básnický osud je v Julišově pojetí obrazem prašné cesty: „Vím, že můj hlas / je v podstatě chválou prašné cesty, / zpívanou duem anděla a ďábla.“ Věcnost a konkrétnost obrazu se tak v Julišově poezii mísí s vizionářským pohledem, magie slova s lapidární gnómičkou výpovědí. Z této mnohosti pak vystupuje básnický subjekt jako ten, kdo si může vyvolit svou jednu osudovou skutečnost: „můžeš si cokoliv vyvolit, věc, / kterou považuješ za zástupnou světa, / uchopit, a aniž jí pronikneš / – vyrůstá z nepoznatelná – / obkružovat ji vším, co ti dáno, / obtáčet ji něhou, odporem, drsností; / smutkem, radostí, láskou, láskou, / a ona, třeba to byla kostrč / vychrtlé víly, vystavena zrakům všech, / sladce zatrne a utkví.“

Ze starších i novějších nepublikovaných Julišových básnických textů vyšel soubor *Nevyhnutelnosti* (1996), jímž se před čtenářem teprve docelila podoba autorovy poezie.

■ Návraty příslušníků generace šedesátých let

JOSEF HANZLÍK, významný představitel mladé poezie počátku šedesátých let, se znovu vrátil do literatury sbírkou *Požár babylonské věže* (1981), která ve třech oddílech nabízí reflexivní lyriku odrážející životní bilanci i strach z pocitu stárnutí, reminiscence a imaginativní vize a uzavírá se stejnojmenným básnickým apokryfem, jenž je varováním před možným zánikem civilizace, ale i skrytou alegorií o krachu megalomanského projektu šťastné budoucnosti lidstva. Imaginárně bohatou a tesknou meditativní lyriku obsahují i další Hanzlíkovy sbírky – *Ikaros existoval* (1986) a *Kde je ona hvězda* (1990). Hanzlík je svým básnickým naturelem posmutnělý novoromantik, který citlivě vnímá krutosti světa i vlastní neúplnost a ve stesku po ztraceném dětství a čistotě snu si vytváří imaginární a vysoce stylizované krajiny, v nichž se však často odehrávají surové grotesky. Jeho poezie vypovídá o úzkostech člověka z vlastní zraněné a pomíjivé existence i z dehumanizace světa.

JANA ŠTROBLOVÁ sedmdesátá léta věnovala tvorbě pro děti a překládání. Pro vývojové směřování její poezie jsou podstatné ty básnické knihy z osmdesátých let, v nichž se osobní niterná zranění a tíživé společenské konflikty promítly do vzrušené dikce a naléhavosti veršů. Takového rodu jsou sbírky *Úplněk* (1980) a *Čarodění* (1989), v nichž se Štroblová zbavila řady svých starších harmonizujících a dekorativních stylizací a dobrala se dramatičtější, vnitřně konfliktnější a významově složitější výpovědi. Nadále však zůstala věrná svému vyhraněnému vidění světa: potřebě mravního ideálu a odporu proti nesvobodě a nelidskosti. Konstantní je básnířčina potřeba pohlížet na svět s láskou a něhou a manifestovat bohatost citového života, jakož i apely na ochranu přírody. V její poezii však postupně sílí i pocity úzkosti o člověka a jeho devastovaný svět, vracejí se palčivé otázky existenciální, společenské, mravní i ekologické.

Ivo ŠRUKA do knížky *U kotníků závratí* z roku 1986 soustředil své epické návraty do mládí, apokryfní poezii psanou na historické, zejména antické motivy, ale také přírodní lyriku inspirovanou nejen francouzskou krajinou, ale i poezií Jacquese Préverta. Básníkův obrat k tématům smutku a smrti se projevil ve sbírce *Padá černá jiskra* (1989), přinášející apokryfy motivicky inspirované především životopisy slavných osobností a jejich životem v umění. Skepse stárnoucího básníka se tu střetává s nadějí, že vše přece jenom nebylo marné: „Je to už dávno / Vzpomenu si / co mužský nesmí? / A co musí? / Nikdy však neztratím tu nit / po níž jsem došel / blízko k ráji: / To když jsem mohl / políbit / ústa / která se usmívají.“

Pokorně a stranou generačních zájmových vln se vyvíjela tvorba **RUDOLFA MATYSE**, básníka intimní lyriky inspirované každodenností lidského života. Po mnohaleté odluce se Matysova tvorba tematicky i metaforicky posunula do

abstraktnější roviny. Ve sbírce *Dech* (1983) všednodennost ustupuje životnímu bilancování a zklidnění. Básník směřuje k obecným úvahám o lidském životě, jeho smyslu a skutečných hodnotách: vztazích mezi lidmi a lásce. Působivou milostnou lyriku, důraz na vzájemné porozumění, ale také na problematičnost lásky přinesla sbírka *Láhev do moře* (1989), jejíž titulní oddíl autor pojal jako stylizované vzkazy slavných milostných dvojic.

Návraty zakázaných básníků lze vnímat i jako předzvěst návratu české poezie od normalizačních praktik k normální situaci, kdy o významu básníka nerozhodují politická rozhodnutí, ale svobodná soutěž děl, myšlenek a uměleckých schopností. Tak daleko ale ti, kteří o těchto návratech rozhodovali, nesměřovali.

Folková a rocková píseň jako protest a vyznání

Jako ostrůvek relativní svobody byla v normalizačním společenském kontextu pocífována tvorba folkových písničkářů, kteří své posluchače přitahovali nejen hudbou, ale také, a to především, věrohodností svého osobního vyznání či protestu, případně osvobozujícím humorem svých textů. Folkoví zpěváci tematicky i výrazově obsadili prostor publikujícími básníky nevyužitý a byli vnímáni jako básníci svého druhu. Jejich písně představovaly pro značně širokou obec adresátů svobodnější a také přístupnější alternativu poezie. Přitažlivým způsobem artikulovaly generační zkušenost, pojmenovávaly prožitek všedních dnů, intimní svět milostných vztahů, ale zároveň se vyjadřovaly k aktuální společensko-politické situaci – zpočátku velmi otevřeně a provokativně, po nástupu normalizačních mechanismů pak spíše v náznacích, jinotajích a šifrách. Vystoupení písničkářů umocňovalo i to, že v sobě nesla gesto autentického projevu, který se vymyká ze všeobecné manipulace se slovy.

Skeptičtější a dravější byly texty pozdějších hudebních skupin, které se pohybovaly na okraji oficiální a neoficiální scény a hlásily se k nové vlně a punkrocku. Vyslovovaly zhnusení z doby a vedle cynických provokací obsahovaly i tradiční anarchistická protiválečná gesta a moralistní odsudky. Jednotlivé písně často parodovaly a travestovaly kýčovitost populární hudby; zaznívaly v nich morgensternovské aluze i parafráze chytlavých sloganů.



Tiráž antologie rockových textů s kresbou
Boba Dylana, 1980

Pro čtenáře i autory písňových textů byly inspirací knihy přebásněných nebo přeložených rockových textů zahraničních skupin. Sborník *Rocková poezie* (1979), vydaný Jazzovou sekcí, přinesl překlady textů angloamerických skupin, jako byly Pink Floyd, King Crimson nebo Jethro Tull. Kniha *Víc než jen hlas* (1980) v nepříliš šťastných přebásněných Františka Novotného a Jiřího Vejvody představila texty nejvýraznějších zahraničních písničkářů, mimo jiné Boba Dylana, Leonarda Cohena, ale i Vladimíra Vysockého. Na sklonku osmdesátých let čtenáře zaujal soubor rockových parafrází *Láska je kytarové sólo* (1989), který uspořádal a přebásnil Jaromír Pelc.

■ Proměny folku

Folk se na české hudební scéně objevil na sklonku šedesátých let, tedy v období dramatických historických zvrátů a také období, kdy se populární hudba již plně vzpamatovala z pokusu o likvidaci v předchozím desetiletí, zprofesionalizovala se a stala se standardní komerční záležitostí. Folk se vůči ní vymezoval jako spontánní autorský projev zprvu amatérských písničkářů, kteří chtěli kombinací hudby a textu vyslovit svůj životní pocit a hledali přímý kontakt se spřízněnými posluchači. Nepředstavoval ovšem jednoduchý, hudebně a textově stejnorodý proud, nýbrž množství rozmanitých a osobitých přístupů, které v sobě nesly zřetelné stopy inspiračních zdrojů, jež se na formování i další existenci folku jako svébytného fenoménu spolupodílely.

Z domácích zdrojů folk navazoval na tradici zpěváků s kytarou, což v českém kontextu znamenalo na tradici zpěváků a skupin vyznávajících trampské a nověji country písně. Jakkoli byla sounáležitost s těmito hudebními styly manifestována i tím, že folkové, trampští a country zpěváci vystupovali na společných festivalech a dalších akcích, současně se folk od nich odlišoval tím, že bukolicky neoslavoval krásu života v lůně přírody, netěžil z romantiky vysněného divokého Západu, ale spíše vyjadřoval aktuální zkušenost ze života v přítomné společnosti a usiloval o pojmenování nejběžnějších životních situací, ale i společenských a politických problémů.

Druhým zdrojem, na který písničkáři navazovali, byly hravé a humorné písně divadel malých scén, zejména pak texty Jiřího Suchého. To se projevovalo i tím, že někteří z autorů začali v rámci divadel malých forem působit (Paleček – Janík v Semaforu), nebo vytvořili vlastní divadelní dvojici (Burian – Dědeček). Intimní prostředí malých hudebních a divadelních klubů s bezprostředním kontaktem zpěváka a jeho publika bylo ostatně – vedle velkých festivalů, konaných zpravidla v přírodních areálech – nejvlastnější prostorem folkových zpěváků. Nepřekvapí proto, že folkaři svá vystoupení doplňovali o prvky čistě divadelní, zejména o monology, glosy či improvizované komentáře, a případně i o čtení delších textů.

Mimo folkové aktivity, avšak se zřetelným vlivem na folkové zpěváky pokračoval v psaní svých nonsensových textů JAN VODŇANSKÝ (soubor *Jak mi dupou králci*, 1990), vystupující v divadelní dvojici s Petrem Skoumalem (do roku 1982, kdy jim byla spolupráce zakázána a dvojice se víceméně rozešla).

Třetím a na počátku zjevně nejsilnějším zdrojem českého folku byla moderní anglosaská folk music, která mu také dala jméno. Výrazný mravní apel v tvorbě zejména první generace písničkářů a jejich vášnivé odmítání společenského násilí byly inspirovány protestsongy takových písničkářů, jako byli Bob Dylan, Donovan, Joni Mitchellová či Joan Baezová.

K zakladatelské generaci folkových zpěváků lze počítat Jaroslava Hutku, Vladimíra Mertu, Vlastimila Třešňáka, Petra Kalandru, Bohdana Mikoláška, Miroslava Palečka a Michaela Janíka a především pak Karla Kryla, který se po srpnové okupaci stal jedním ze symbolů národního odporu vůči politickému násilí. Krylovy písně však měly na český folk zásadní vliv i poté, co jejich autor v roce 1969 odešel do exilu.

Na počátku sedmdesátých let se skupina písničkářů rozšířila o řadu osobností: pozornost publika přitáhli Jan Burian a Jiří Dědeček, Slávek Janoušek, Ladislav Kantor a skupina C & K Vocal, Petr Lutka, Zuzana Michnová a skupina Marsyas, Josef „Pepa“ Nos, Vladimír Veit, Dagmar Andrtová-Voňková a další.

Změna společenské atmosféry a podmínek, za nichž písničkáři mohli vystupovat, znamenala i dílčí proměnu jejich písní. Jestliže pro konec šedesátých let byla typickým žánrem protestní píseň, nástup normalizačních praktik přinutil folkové písničkáře vyjadřovat svůj odmítavý vztah k režimu a establishmentu jinou, méně zjevnou formou: bojovný patos byl vystřídán osvobodivou a kritickou silou vtípu, společného smíchu a satirického výsměchu, ale i cenzurně neuchopitelným pocitem sounáležitosti těch, kteří navzdory době chtějí být spolu a navzdory okolnostem svobodně zpívat.

Jako jedna z možností, jak obejít cenzuru, se v této době jevila lidová píseň. Písničkáři si uvědomili sepětí folk music s folklorem a v domácí lidové písni pro sebe naplno objevili další, čtvrtý zdroj, který se pak natrvalo stal jednou z klíčových součástí českého folku. Jestliže donedávna byl folklor spojován s rolí, kterou mu přisoudila padesátá léta, nyní se začal jevit jako inspirace přinášející nemanipulované slovo, nadčasové poetické a lidské hodnoty a neredukované plnokrevné emoce. Nejvýrazněji se v tomto směru angažoval Jaroslav Hůta: výrazný posluchačský ohlas měly jeho interpretace moravských písní, které vybral ze sbírky Františka Sušila a zpravidla transponoval z nářeční formy do hovorové češtiny (LP *Stůj, břízo zelená*, 1974; *Vandrovali hudeci*, 1976).

Tvorbu písničkářů v celém jejím rozsahu v této době znali především návštěvníci jejich klubových vystoupení, případně návštěvníci hudebních festivalů: k nejvýznamnějším patřily Porta, festival v Lipnici nad Sázavou, Folkový kolotoč v Porubě nebo putovní Moravské folkové léto.

Porta byla založena v roce 1967 jako festival country a trampské a později i folkové hudby. Soutěž pro trampské skupiny začínala v oblastních a krajských kolech, folkoví zpěváci však nesoutěžili a zúčastňovali se až celostátního finále, které se do roku 1970 konalo v Ústí nad Labem (nedaleká Porta Bohemica = Brána Čech také festivalu dala název). V rámci ideologického dohledu převzal od roku 1971 pořádání Porty Socialistický svaz mládeže a současně se finále začalo stěhovat po různých místech republiky.

Príslušné státní orgány si ovšem byly vědomy „nebezpečnosti“ nejen svobodného slova, ale i necenzurovatelných pocitů, byť vyjadřovaných prostřednictvím zdánlivě apolitických textů. Snažily se proto folkovou scénu rozmanitými zákazy a restrikcemi kontrolovat a regulovat. Komunistickou stranou řízená kulturní politika se snažila písničkáře buď vtlačit do přijatelné podoby, nebo ignorovat. Vystoupit s nonkonformními písňovými texty v televizi či rozhlasu nebo je vydat na desce bylo nemožné (to se poněkud změnilo až v druhé polovině osmdesátých let). Ti, kteří se politické moci jeví jako nepoučitelní a nenapravitelní, pak byli nejen zakazováni, ale byl vůči nim použit i přímý nátlak. (Jednotlivá města, okresy a kraje přitom měly odlišnou míru. Co bylo někde povoleno, ba vítané, jinde neprošlo: Jaroslav Hutka tak například v druhé polovině sedmdesátých let prakticky nesměl vystupovat ve východních Čechách.)

Obstrukce ze strany státních orgánů inspirovaly v roce 1972 Jaroslava Hutku a Zuzanu Michnovou k tomu, aby založili volné neoficiální sdružení písničkářů Šafrán, které si dalo za cíl vyhledávat vstřícnější pořadatele a organizovat koncerty. Organizační duší sdružení byl Jiří Pallas, k jeho členům patřili vedle uvedených například Dagmar Andrtová-Voňková, Jan Burian, Jiří Dědeček, Slávek Janoušek, Petr Kalandra, Petr Lutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Vladimír Veit a také slovenská písničkářka Zuzana Homolová. Šafrán se chtěl prezentovat stejnojmennou LP deskou, kterou se sice podařilo v roce 1976 nahrát, ale vydána mohla být až roku 1990. Krátce poté, co někteří členové sdružení podepsali Chartu 77, činnost Šafránu uhasla. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pak byla řada nepohodlných písničkářů státními orgány přinucena k odchodu do exilu (Svatopluk Karásek, Jaroslav Hutka, Vlasta Třešňák,

Šafrán

Dlouhohrající gramofonové desky v Československu
zakázaných zpěváků

DIALOG, Gutleutstrasse 13
D - 6000 Frankfurt/M. 1 (BRD)

Inzerát exilového
hudebního
vydavatelství
z časopisu
Svědectví 1984,
č. 73

Vladimír Veit), další byli pod rozmanitými záminkami pronásledováni, šikánováni, či dokonce soudně stíháni (Pepa Nos).

Na počátku osmdesátých let se součástí folkové scény staly další výrazné osobnosti, například Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Pavel Dobeš, Josef Streichl, Marek Eben a další. V průběhu desetiletí se pak začala projevovat jistá opatrná liberalizace, která postupně písničkářům otevírala přístup i do masmédií a nahrávacích studií. Snahou dohlížecích orgánů ovšem nadále bylo, aby se prezentovali v přijatelné, tj. apolitické podobě, a pokud některý písničkář nevyhovoval, sahalo se opět k zákazům. Hranice možného a povoleného tak písničkáři nadále překračovali především ve svých koncertních vystoupeních.

V této době se ovšem písně a vystoupení písničkářů již masově šířily na neoficiálních audionahrávkách, což paradoxně vedlo například k tomu, že se Jaromír Nohavica v době, kdy mu nevycházely jeho nahrávky, v anketě popularity Zlatý slavík propracoval do první desítky (1987).

Mimo tyto oficiálně vystupující zpěváky však existovali i písničkáři v disentu a undergroundu – zpěváci jako J. J. Neduha, Zbyněk Benýšek, Dáša Vokatá, Karel „Charlie“ Soukup (všichni byli přinuceni odejít do exilu) nebo Jim Čert, Ota Veverka, Vladimír Oborský a další. Vedle nich se v osmdesátých letech objevovali další (často i příležitostní) písničkáři (Václav Koubek, Jan Sahara Hedl, Karel Diepold, případně písničkář Milan „Fricke“ Frič). Nahrávky jejich písní se šířily zejména díky Petru Cibulkovi a jeho „firmě“ nazvané Samizdat Tapes & Cassettes & Videos (S. T. C. V.), která masově nahrávala neoficiální koncerty a rozmnožovala i soukromé studiové nahrávky.

■ Zpívající básníci

Texty písní představují svébytný fenomén, který se řídí poněkud odlišnými pravidly než tištěná poezie a v tomto smyslu stojí na okraji toho, co je obvykle nazýváno literaturou. Píseň jako propojení textové a hudební složky usiluje o přímý účinek a o vzbuzení emoce při poslechu; přirozené snaze autorů o sdělnost písňových textů tak logicky odpovídá rovněž adekvátní volba komunikativních a obecněji srozumitelných jazykových prostředků a poetických figur. Přesto však lze mnohé textaře považovat za básníky a nejednu folkovou zpěvák také tuto ambici osobně měl a výše nastíněná omezení písňových textů vědomě překračoval.

Takovým zpívajícím básníkem byl **KAREL KRYL**, jehož písně získaly v rámci českého folku výsadní postavení. Symbolem národního vzdoru vůči okupaci a „klasikem“ protirežimní protestní písně se Kryl stal gramofonovým albem *Bratříčku, zavírej vrátka* (LP 1969), jakož i v exilu vydanými deskami *Rakovina* (LP Mnichov 1969) a *Maškary* (LP Mnichov 1970), v nichž pojmenoval pocity



Obal LP Karla Kryla, Mníchov 1970

ohrožení, poroby a zrady a současně dával hrdě najevo své odmítání a vzdor vůči všem kompromisům.

Již od začátku své dráhy přitom Kryl usiloval i o knižní podobu svých písní a psal rovněž poezii určenou jen ke čtení. Prvním souborem jeho textů se stala *Knížka Karla Kryla*, vydaná v Kolíně na Rýněm v roce 1972. V roce 1978 v Torontě vyšla kniha (*Zpod stolu*) *sebrané spisy*, souhrnně pak jeho tvorbu představují soubory *Básně* (1997) a *Texty písní* (1998).

Krylovy písňové texty vyrůstají z autorova antimilitarismu a odmí-

tání jakékoli další podoby společenského násilí, především toho, které mu prezentoval totalitární komunismus. Současně však vyrůstají i z niterného romantismu, jenž konfrontuje potřebu citu s krutostí světa bezostyšně drtícího křehké mezilidské vztahy a vnitřní opravdovost s prospěchářskou přetvářkou. Básník na sebe bere roli mluvčího i soudce vlastní generace, kterou ironicky nazývá jako „Gottwaldovy vnuky“ nebo „dědice Palachovy“ („Už nejsme nejsme to co kdysi / Už známe ohnout záda / Umíme dělat kompromisy / a zradit kamaráda.“), střídá však i masku vzpurného provokatéra, snílka a šaška. Sdělnost jeho písní je umocňována využitím obecně srozumitelných historických, mytologických a pohádkových motivů, jež mu slouží k vytvoření alegorie či hyperboly situace současné. Často přitom sahá po symbolice biblické (například v písni Žalm 120 či na EP desce *Carmina resurrectionis*, Mníchov 1974).

Kryl svůj protest vyslovoval vášnivě, nikoli však triviálně, stavěl na bohaté metaforice a jazyku, jenž je místy až knižní. Dokladem toho, že protest nemusí být vyjádřen pouze přímočarým pojmenováním, je básníková přímá reakce na srpnovou okupaci v roce 1968, píseň *Bratříčku, zavírej vrátka*. Její emocionalita se opírá o dojmavý a současně alegoricky vystavěný obraz plačícího dítěte, připraveného bezejmennými vojáky o své bezpečí a domov a odsouzeného k trmácení se v plískanici a nekončící noci. Jediným zjevnějším odkazem k okupaci je přitom přirovnání k beránkovi, vydanému napospas vlčí nenašytosti.

Na hranici sentimentality, která proti sobě staví krutost násilí a bezbrannost oběti, se pohybují zvláště Krylovy rané texty, například v písni *Nevidomá dívka*. Podstatná část Krylových textů se vyznačuje neustálým reflexivním tázáním po etickém smyslu dějinných událostí a úsilím o udržení nezfalšované paměti v režimu plíživého zapomnění („Za okny mrazilo / srpnové slunce / a křičelo

na lidi / Pamatuji!“ v písni Podivná ruleta). Dokladem toho může být například text písně Ocelárna ze stejnojmenné EP desky (Melbourne 1984): „Hlt bryndy z žita, / kterou úsvit prošil / vyrudlou šedí / škváry vyčpělé.“ Ve svých písních nechával ale Kryl často v průběhu sedmdesátých let zaznít veselejší tóny. Často až s nezvalovskou radostí a bujarostí vršil ve svých písňových textech metaforu, jako kdyby skrze satiru nebo vtip šlo lépe přežít exilovou zkušenost (písně Vasil, Synonymická, Dívčí válka ad.). Podíl na tomto psaní měl samozřejmě i komerční efekt – desky s odlehčenými písněmi se lépe prodávaly. Vedle těchto oddechových a mírně satirických písní (jen málokdy ovšem zaměřených přímo proti politické situaci v ČSSR) vznikaly i velmi hořké písně, které se týkaly nastupující posrpnové prázdnoty a kocoviny sedmdesátých let. Tuto pesimistickou notu lze vysledovat u písní vznikajících od jejich druhé poloviny, jako například v písních Zkouška dospělosti, Číslo na zápěstí („Hle – vůně domova: / šed betonových bloků. / Co láska narkotika / manifestací. / Co hudba chrámová / zní melodie doků.“), Plaváček nebo Tekuté písky („Mlčení skrývá paranoiu žití. / Mlčíš a zdobíš okna pro oslavu. / Víc nežli duše – platí živobytí / v tekutých píscích gubernijních mravů“). Právě v těchto písňových textech Kryl často posedle analyzuje mezilidské vztahy v dobových kontextech a neváhá přitom balancovat na samé hranici sentimentality a kýče.

Krylovy písňové texty jsou známější nežli jeho samotná poezie. Vedle drobných epigramů, satirických veršů a ironických parafrází, které jsou spíše jazykovým a lyrickým cvičením (*Z mého plíživota*, 1986), se v jeho básních objevuje snaha o neotřelé jazykové vyjádření a zajímavé rýmy, znalost literárních forem a víra v působivost často až ornamentálního toku metafor. Kryl psal drobné sbírky intimní poezie (*Amoresky*, 1982) a ve své tvorbě také reagoval – nejednou až silně pateticky – na nelehký prožitek emigrace i na osobní milostná a životní zklamání (lyrickoepická skladba *Slovička*, Toronto 1980). Básní-rozhovorem s Arthurem Rimbaudem o rozporu mezi básnickou legendou a realitou jeho života je rozsáhlá báseň *Zbraně pro Erató* (Mnichov 1987), oceněná v roce 1988 exilovou Cenou Jana Zahradníčka. Skladba o devadesáti slokách po čtrnácti verších s postupným rýmem představuje spíše formálně dokonalý text než působivou básnickou výpověď.

Již sama volba témat dokumentuje konfliktnost tvorby písničkáře VLADIMÍRA MERTY, jenž své texty ze sedmdesátých a osmdesátých let souborně představil v knize *Narozen v Čechách...* (1992). V Mertově písňové lyrice se prolínají osobní všednodenní zážitky, náznaky objektivizujících epických příběhů a rozjímání o obecné lidské a společenské situaci. Básník se úporně vrací ke klíčovým dobovým stigmatům, ať už jde o Chartu 77 (Bratrství jediného podpisu), politickou perzekuci (Bíti rublem) či o odchody do emigrace, vynucené i nevynucené, které si vybíraly svou daň často právě mezi písničkáři (Nebud nikdy sám). Mertovo umanuté rozjímání nad tvorbou i životem těch, kteří zůstali ve své vlasti, přitom prostupuje maximalistické etické požadavky.

PÍSEŇ MĚSICE

VLADIMÍR MERTA (nar. 20. 1. 1946 v Praze), absolvent dvou vysokých škol (architektura a FAMU), scénárista, režisér, fotograf, herec, spisovatel (Výhoda podání, Albatros 1988), autor filmové hudby, ale především písničkář. Veřejně vystupuje od r. 1967 s kratšími a delšími přestávkami v obdobích zákazů – zatím poslední si vykoledoval po extempore v přezínském Lochotíně při přebírání Zlaté porty (1986) s působivou chorálovou písní Praha magická z r. 1985. Nejnadanější, nejvýraznější a nejkompexnější osobnost našeho folku; původní introvertní polohu svých písní postupně rozšířil o lehké, humornější laděné skladby; multiinstrumentalista, vyniká ve hře na kytaru (šest a dvanáctistrunnou) a foukací harmoniku. V poslední době vystupuje příležitostně a vlastní rockovou skupinou Dobrá úroda.

Praha magická

*Sláva tobě Praho matko blahoslavená
v přístětku divných cest jantaru stavu
v ponastatých uličkách vůně cizích keltů epida
v saláti nadradá spíš - čekáš co ti vídět dovolí a dá*

*Tomá z kletce Týnského chrámu - Praha husitská
alkoholická útká džochá - rudořínská magická
poteušenými veřejemi Evropy dve své sny sprostá Praha
ne:se:to:ž
Praha chytivand plněná sava v sobě žijet vstak*

*Město šibenice a pánů čekajících frontu na kata
plná jezuitů obřích stly - přijde odplata
Univerzito ze které mizí česká vzdálenost
podlá děvko moct nebudoš mít nikdy dost*

*Praho spítá moct spí ať překřičíš hluk němoty
trmouá koruna - tvé korunuvačnt klenoty
Praho pověstí a mgu šemí rabínů a vymořlu
transparentů nadžjí septandy a neomylu*

*Stanné právo zatmění udšený usdech
Praho hakokrajaj razít a rudých vyhládek
orgit zla hrázy lidl hnanych ulicemi jako dobytek
plná stop po kulkách pomítků a oprýskaných omitek*

*Seřtková vůně jara stoupá ze eadl
harmonikou opojená méně rychle mládu
Praho sídlíšť vykopá a učých lešenl
kolébko mý světe vesmíre t věsent*

*Město bouřít ve sklenici piva dtekuo
bšntku přšček svoje verše na scháček
Jak balónek s poutí náhle život uliet
trvdš rosteš stíšš toho drogo proklet*

*Náměstí kde kdysi lidu kdžal revoluční knš
žuetl šky lřmašny spolodnostl lidl bas pánja
Na nárožl hospoda "Parlament" kde do toho mššš mluvit
- jen to žkuel*

*Ja sto let budeš mít svoji ulici jak on - jak mstr
Hus*

*Šky jdou za sebou jako voja stoletá
stoletá za stoletím tisíciletá d
Nilitium k mlřniu - to už je nová epouha
Námě Jakéma na falešného proroka*

Pravidelná rubrika Píseň měsíce v samizdatových Lidových novinách s textem Mertovy písně, 1989, č. 1

Písničkář je pro Mertu ten, kdo bdí nad mravním stavem společnosti a zároveň v sebetrýznivém aktu odkrývá své nitro („akordy jsou ještě teplý kusy mejh vnitřností“). Výrazně je v Mertových textech přítomen sociální aspekt a respekt k lidem, kteří žijí na okraji společnosti, pocit všelidské spoluodpovědnosti za obecný stav věcí, podávaný se silným apelem burcujičím z letargie: „Vinu má každý – jsme všichni vězni / Proč lidi mizí jako sníh z hor? / Bloudíme kolem sebe / obvinění z vraždy / Proč nikde nezazní / husitský chór?“

Písničkář promlouvá s vnitřní vážností, s hořkým humorem, karatelským až hněvným tónem, který stav společnosti posuzuje z hlediska blízkého křesťanské morálce. Měřítkem lidské nicotnosti je mu smrt: ostře vnímá absenci ideálů a duchovních hodnot v zakrnělé době, oddávající se požitkům a potřebám ryze profánním. Mertovu chiasmus, který vrcholil v téměř apokalyptických vizích, odpovídá i tendence ke knižnímu jazyku, komplikovanosti a konstruovanosti obrazů i litanická mnohomluvnost amorfne se přelévajícího proudu řeči a soudů.

Ani ne tak politickým protestem jako spíše vášnivým odmítáním nepravosti a poklesků duchovních se vyznačují křesťansky orientované texty písní protestantského duchovního SVATOPLUKA KARÁSKA, který se na rozdíl od ostatních písničkářů od začátku pohyboval v undergroundu. Karáskovy písně, knižně později vydané v knize *Protestor znamená vyznávám* (1993), mají zpravidla charakter biblického podobenství, které je pronášeno nabádavým, až kazatelským

tónem. Karásek přitom volí oprostěnější jazyk a své apely oživuje i lidovou mluvou a moudrostí: „Je lepší, jak ta bába se Boha bát, / než se bát lidí a slepě poslouchat“ (píseň *Báby* z LP *Say No to the Devil*, Uppsala 1979).

O hlubší ponor do životního plynutí v prostoru města byl VLASTIMIL TŘEŠŇÁK, ovlivněný Skupinou 42 a poetikou Bohumila Hrabala. V Třešňákových písních (vydaných v Mnichově v roce 1983 v knize *Plonková sedmička* a doplněné ve vydání z roku 1998) je – podobně jako v jeho prózách – převládajícím toposem městská periferie, ztvárněná spolu se svými světem zapomenutými obyvateli s drsnou, nepřikrašlující lyričností. Sociálně podbarvený obraz života v černě poetické pražské dělnické čtvrti Karlín s reflexivními autobiografickými prvky se mozaikovitě skládá z vizuálních a příběhových fragmentů, stmelovaných soucitnou, nesebestřednou melancholií.

■ Možnosti humoru a satiry

Protestní prvek zazníval i z písní JAROSLAVA HUTKY, jejich jazyk i obraznost však byly mnohem uvolněnější. Hutkovy písně spoluutvářela odlehčující hravost (někdy mířící až k poetice nonsensu), ale také snadno dešifrovatelné jinotaje založené na jednoduché metafoře, alegorii nebo historické paralele. Příkladem může být motiv donkichotského boje proti „zarudlým“ kamnům, která v písni *Kamna* znakově zastupovala odpor proti režimu, nebo píseň *Havlíčku Havle*, pracující se jmény dvou národních disidentů, respektive dvou výrazných nepřizpůsobivých osobností.

Stylizací se Hutkovy texty blíží poezii ohlasové: „Oči sobě zacloňuje, když sluníčko svítí, / když se jasné slovo mluví, uši zacpává, / má strach, když se vítr zvedá, leká se deště, co padá, / tady domov mám.“ Folklorní písně přitom Hutku nepochybně přitahovaly i možností zjednodušit složitost světa na základní opozici zla a dobra. Například v písni *Náměšť* si zpěvák postupně klade otázky *Co je nejkrásnější? – Co je nejpevnější? – Co je nejpustější? – Co je nejmocnější? – Co je největší?* A takto si na ně odpovídá: *usměvavé tváře – člověčí víra – žít život bez lásky – pravdomluvné slovo – lidská svoboda.* V souladu s autorovou poetikou sedmdesátých let, využívající herních prvků, dochází někdy k nekonvenčnímu prolínání folklorizujícího výrazu a poetiky s tématy a motivikou současnou, již Hutka dodává poněkud mytický, současně však groteskně odlehčený nádech („A brněnský kolo, docela dřevěný, / letos prohánělo motorky závodní, / dětičky mávaly Frantovi Šťastnému, / na dráze spatřily samou čmouhu“).

Ještě před vynuceným odchodem do exilu se Hutka dostával do polohy komentátora politických věcí s výrazným etickým a moralizujícím akcentem. V exilu zčásti navázal na ohlasy folkloru („Na pražském Hradě zas páni se vadili / Zda to tak dobře je, zdali nechybili / Nejvyšší pán povstal, ramena si

protáh / Ja bol tiež zavretý a kam som to dotáh“) a také pokračoval v kritických a filozofujících písních, aktuálně reagujících na život v exilu.

Stranou zůstává Jaroslav Hutka jako básník. Jeho sbírka *Klíč pluhu* (smz. 1978, Mnichov 1981) přinesla citlivé, civilní psaní plné rozčarování („Ale my štěpaři stromů s podvázanými květy / rozvazujem mašle / a děláme vtípy na krematorium“), ale citlivě vnímající nejrůznější vjemy i příznávající vliv lidových písní.

Volně inspirované lidovou písní jsou také svébytné baladické texty DAGMAR ANDRTOVÉ-VOŇKOVÉ, v nichž převažuje temná, jakoby pohanská imaginace s frekventovanými motivy krve a smrti vyjadřujícími životní dramata i vnitřní tápání a rozeklanost. Celek vytváří hlubinnou, mýtu se dotýkající jednotu člověka s přírodním děním. Alegorizující poselství přinášely písně, jejichž texty psal JIŘÍ ZYCH a které zhudebňoval a interpretoval Petr Lutka. Se smyslem pro humor a fantazii se odpoutávaly od tradičního logického řádu věcí a nacházely smysl nesmyslu. Nejednou tyto písně mají charakter bajky a hrdiny těchto písní jsou lidé či personifikovaní protagonisté živočišné říše (Blues o žravý slepici).

Hravá a zároveň racionálně konstruovaná a výrazově pregnantní byla tvorba JIŘÍHO DĚDEČKA. Jeho písně a básně byly vydány nejen v nakladatelstvích domácích (*Texty*, 1982, s JANEM BURIANEM; *Měsíc nad sídlištěm*, 1987; *Znělky*, 1990), ale na sklonku normalizace vyšly i v exilovém nakladatelství Poezie mimo Domov (*Oběžník*, Mnichov 1989). Dědeček se hlásil k provokativnosti veršů Františka Gellnera, duchovně se pak cítil spřízněn zejména se svým celoživotním vzorem, francouzským písničkářem Georgesem Brassensem, jehož písně zpíval, ale také překládal (*Klejme píseň dokola*, 1988). Dědečkovy písně mají rozmanité formy, od těch nejprostších (říkadlo, popěvek) až po sonet, jazykově se pak pohybují od slangu a obecného jazyka až k výrazům archaickým. Jeho tvorba osciluje mezi patosem a všedností, citem a rozumem, sentimentem a skepsí. Tematicky Dědečkovy písně vycházejí z běžných životních a mezilidských situací, které ale autor zachycuje se satirickým nadhledem a lapidárností. Obdobně pamfletická je i Dědečkova lyrika: jejím charakteristickým rysem je intelektuální distance a protiměšťácká útočnost umocněná cynickou maskou, jízlivostí a černým humorem. Autor se stylizuje do „osamělého pěšce“, odděleného od konformního davu svou schopností citlivě vnímat i potřebou nezávisle myslet: vnímat tupost a krutost stádnosti a spokojeného přežívání v ustrnulých „pravdách“ a schématech.

Všední městský život a peripetie milostných vztahů ožívají v textech JANA BURIANA, melancholicky hravého Dědečkova divadelního partnera (soubor písňových textů *Hodina duchů*, 1990; *Na shledanou zítřa*, 1995).

Schopnost nadsázky charakterizuje písně, které psal a zpíval JOSEF „PEPA“ NOS. Ve své tvorbě (...nejen *zpěvník*, 1995) se programově vyhýbal veškeré

vážnosti, patosu i reflexivnímu přetížení textu – základem jeho přístupu k písňovému textu je jazyková hříčka, groteskní zkratka, parodie a kalambúrový vtip, to vše ve značném kontrastu k závažnosti zvolených témat („Můj chlapec je materialista, na stavbě materiál chystá“). Nosovy politicky angažované satiry se pak vyznačují provokativní explicitností, čirostí a adresností: „V pokladně není už ani vindra / kdo za to může, Eda, Klema, Gusta či Jindra?“

■ Rozmanité podoby písňové tvorby

V osmdesátých letech nadále pokračovaly všechny tendence z předchozího období, nadále se psaly a zpívaly písně vyjadřující protest, karatelsky moralistní, písně vyjadřující osobní cit i sociální problematiku i písně prostoupené životadárnou silou humoru.

V psaní meditativních či reflexivních textů utvářených zpravidla základní existenciální situací, od níž se odvíjejí náznaky tajemných příběhů, pokračoval písničkář OLDŘICH JANOTA (*Ty texty*, 1991). Melancholicky laděné byly bluesové texty (*Sebrané spisy*, 1995) ostravského JOSEFA STREICHLA, který s úspornou metaforikou a smyslem pro bluesové atributy („koláže z dýmu cigaret“, poeticky působivý prostor hospody apod.) rozvíjel příběhy člověka osamělého uprostřed města s jeho potřebou citové blízkosti. Neromantickou sídlištní tvář města učinil předmětem svého zájmu SLÁVEK JANOUŠEK, jenž s odlehčujícím humorem sobě vlastním zprostředkovával ubíjející koloběh její uspěchané, uniformní každodennosti (Kuchyňský rituál blues). Skladatelem scénické hudby pro brněnská divadla malých forem (Divadlo na provázku, Hadivadlo) a osobitým autorem melancholických textů vlastních písní byl JIŘÍ BULIS.

Silná zůstala i folklorní inspirace. Prolínání folku a folkloru bylo patrné zejména u jihomoravských a jihočeských autorů, jejichž písně stály často na základech moravské lidové melodiky, pracovaly s vybranými lidovými motivy a tématy, případně tito autoři přebírali lidovou píseň jako celek (Jiří Pavlica, Vlasta Redl, skupina Fleret, Hana a Petr Ulrychovi, Pavel „Žalman“ Lohonka ad.). S Ostravskem a jeho nářečím byla spjata tvorba jazykově tvořivého Pavla Dobeše, jenž inklinoval k epickým, humorně pointovaným příběhům.

V druhé polovině desetiletí se folková scéna ovšem již stávala masovou záležitostí. S liberálnějším postojem státu vůči písničkářům, s jejich narůstajícím množstvím a také s rostoucí různorodostí jejich naturelů rostla i vnitřní rozmanitost folku. Jeho hranice se rozostřovaly. Narůstající přízeň médií pak mnohé písničkáře vedla k tomu, že se začali pozvolna přizpůsobovat vkusu širších vrstev posluchačů. Rozpor mezi tím, co chtěli zpívat, a tím, co zpívat mohli, se zmenšoval, a to nejen díky ústupkům dohlížitelů, ale i v důsledku kompromisu samotných autorů.



Oldřich Janota (vpředu)
s Janem Štolbou
v bratislavském
televizním studiu

Jakkoli dřívější jednoznačné politické zacílení v této době poněkud ustoupilo písňové lyrice a humornému i kritickému glosování běžných záležitostí každodenního „občanského“ života, i tak nemalá část folkové produkce nadále zůstala silně vzdálena představě normalizátorů o „angažované a konstruktivní“ kritice. Písničkáři se totiž mohli opírat o pocit sounáležitosti s publikem, s nímž je spojoval mimo jiné spontánní odpor vůči společnému nepojmenovanému nepříteli a které bylo i nadále velmi citlivé k jakýmkoli skrytým podtextům a narážkám.

Příznačným jevem pro osmdesátá léta byly texty reflektující citovou okoralost a měšťácké konzumentství, ale objevila se také ekologická satira, kritika rasismu, případně písně s tématem válečného ohrožení, jakož i písně ironicky komentující armádu a nemilovanou povinnou vojenskou službu. Vedle písní usilujících o nadčasovější a obecnější platnost měla nemalá část písničkářské produkce charakter zřymované, kytarou doprovázené publicistiky. Dostí frekventované byly texty, jejichž tématem se stala neutěšená bytová situace, honba za nedostatkovým zbožím, ironicky podaná frustrace z nedostupnosti atraktivního zboží, byrokratická přebujelost socialistického úřednického aparátu, protekcionářství, blahobytnictví, lhostejnost a přizpůsobivost národní mentality. Nechyběly ani nezávazně zábavně harmonizující písně: „Kdyby ses smála tak jako já / od ucha k uchu a stále / optimisticky bys vypadala / a já bych koupil ti jablonecký korále“ (Miroslav Paleček a Michael Janík).

Z literárního pohledu patřili k výraznějším typům také písničkáři, kteří svými texty navazovali na poetiku Semaforu a jejím prostřednictvím i na inspiraci poetismem. Charakteristické pro ně bylo asociativní rozvíjení textů a slovní hravost, projevující se jak v akcentaci zvukových možností jazyka, bohatostí typu rýmů, rýmovými echy či aliteracemi, tak humorným křížením slov postaveným na jejich stránce významové.

Za písničkářský manifest takovéhoho přístupu lze považovat píseň **KARLA PLÍHALA** s příznačným titulem *Pojďme si hrát se slůvky* („Pojďme si hrát se slůvky, / pojď, navléknem jim podkůvky, / ať rozezvoní křišťálovej svět, / svět nejskrytějších myšlenek, / co nevylezou navenek, / co brání jim v tom věčný sníh a led“). Plíhal psal texty téměř absurdní („Máme doma ve sklepě malou černou díru, / na co přijde, sežere, v ničem nezná míru, / nechod, babi, pro uhlí, sežere i tebe, / už tě nikdy nenajdou příslušníci VB“), postupně však u něj převládá humor křehce lyrický, nezřídka ústící do melancholie, s nímž nechává ožívat svět drobných, každodenních věcí, které ve svých poetických miniaturách vyvazuje z řádu samozřejmosti a přehlíživého zvyku (LP *Karel Plíhal*, 1985).

Jazyková komika a humor sledující jakoby racionální zpracování asociačních impulzů byly vlastní **MARKU EBENOVÍ** (LP *Malé písně do tmy*; 1984; souborné vydání písňových textů in *Marek Eben a jeho bratři*, 1997).

V charizmatickou osobnost vyrostl v osmdesátých letech „slezský bard“ **JAROMÍR NOHAVICA**, který vstoupil do povědomí posluchačů na začátku osmdesátých let. V jeho tvorbě se doplňovaly vlivy ruských písničkářů, které sám překládal a osobitě interpretoval (Vladimir Vysockij, Bulat Okudžava) s vlastní metaforikou, se schopností lyrického jinotaje i přímého útočného pojmenování, se sentimentem i groteskní ironií. Nohavicovy originální texty přitom syntetizují rozmanité podoby folkové písně: od „krylovské“ polohy protestní a provokativní přes hutkovsky folkloristickou, lyrickou a vyznavačskou až po polohy sociální, reflektující složitosti a paradoxy lidského života, a polohy čistě humoristické a komunálněsatirické.

Smysl pro poezii překračující limity jednoduchého písňového textu dokládá například titulní skladba Nohavicova prvního profilového alba *Darmoděj* (LP 1988), postavená na ztotožnění lyrického subjektu s postavou krysaře, jehož jméno autor převzal ze Šiktancovy sbírky *Adam a Eva*. V závěrečné sloce tak o sobě zpívá: „Váš Darmoděj / vagabund osudů a lásek / jenž prochází všemi sny / ale dnům vyhýbá se / váš Darmoděj / krásné zlo jed mám pod jazykem / když prodávám po domech / jehly se slovníkem.“ Souborně jeho texty vyšly v knize *Písně Jaromíra Nohavici od A do Ž* (1994).

■ Rockové texty nové vlny a punku

Zatímco zakázaní písničkáři zpívající jen s kytarou a bez aparatury mohli vystupovat i na soukromých koncertech nebo při vernisážích nejrůznějších pololegálních výstav, zakázané alternativní rockové skupiny nacházely prostor pro svá vystoupení daleko hůře a ztráta možnosti vystupovat a nahrávat se tak

Z repertoiru Jaromíra Nohavici⁺

Nechte to koňovi

Táta byl kulak, máma selka
a strejda šéfem ve Zlíně,
ségra chtěla být učitelka
a teď má šest stovek hrubýho v kantýně

Ten, kdo má štempl, ten je i v právu,
ale písňe jsou písňe a nástěnky jsou nástěnky.
Rekli mi : seš lempl, nechej to koňovi, má větší hlavu
a velká hlava, jak známo, rodí velké myšlenky.

Na Fildu⁺⁺ bývá velký nával,
pět bodů mínus za původ.
Dostane se ten, který dává.
Ale my, my jsme velmi pyšný rod

Ten, kdo má prachy, ten je i v právu,
ale písňe jsou písňe a nástěnky jsou nástěnky,
třeste se strachy, nechte to koňovi, má větší hlavu
a velká hlava, jak známo, rodí velké myšlenky

Chleba je dražší nežli pivo
a dobrá voda, to je věc,
některé stromy rostou křivo,
ale všechny skončí jako židle nakonec.

Ten, kdo má židli, ten je i v právu,
ale písňe jsou písňe a nástěnky jsou nástěnky,
nezpívej tydlu-pidli, nechej to koňovi, má větší hlavu
a velká hlava, jak známo, rodí někdy velké, někdy velké myšlenky.

⁺ Texty Nohavicových písní jsou přepsány z nahrávek zpěváka (na příklad *Cesty* vydavatelství Panton, Praha 1985), které redakci na pár hodin zapůjčil jeden český turista. Otiskujeme je tu bez souhlasu a vědomí autora, je to pirátský text, sloužící jako ukázka k předcházejícímu článku. Názvy jednotlivých skladeb pocházejí od nás.

⁺⁺ Filozofická fakulta UK.

často stala příčinou jejich úplného rozpadu. Přesto i ony zasáhly do podoby české hudby a sekundárně i do české literatury.

Takzvaná nová vlna byla inspirovaná hudebním stylem, který přišel na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let z Velké Británie, v českém kontextu pak nabyla velmi osobité hudební i textové podoby. V textech písní se objevil bizarní humor, ironie, sarkasmus i témata, která se záhy dostala do rozporu s představou státu o hudbě vhodné pro mladé posluchače.

V březnu 1983 proto byla proti této nové podobě rockové hudby ve stranickém časopise *Tribuna* vyvolána kampaň. Jan Krýzl ve článku „Nová“ vlna se starým obsahem (*Tribuna* 1983, č. 12) prohlásil autory nové vlny za „chovance psychiatrických léčeben“ a jejich texty byly podle něj „výrazem nihilismu a cynismu, hluboké nekulturnosti a ideologických přístupů, které jsou socialistické společnosti zcela cizí“.

O rockové poezii nové vlny – spojované často s velmi neotřelou hudební složkou – lze mluvit například v souvislosti s brněnskými hudebními seskupeními jako *Třírychlostní Pepíček*, *Odvážní bobříci*, *Dunaj* (se zpěvačkou *Ivou Bittovou*), *Z kopce/Oškliď* nebo *Ještě jsme se nedohodli*. Jejich texty mířily ve vyostřené jazykové hře k absurditě a společenské kritičnosti posluchače: „co říká co všechno čeká nás / totiž Ona nová doba!!“ (Karel David). Texty nové vlny byly inspirovány tradicí nonsensu („*Moucha tse, tse, tse / celá se třese*“, skupina *Bon pari*), nechyběla v nich však ani reflexe vlastní prázdnoty, neschopnosti v cokoli věřit, povrchnosti, společenských lží a všeobecného oportunismu, beznaděje, ze které není východisko: „*Holky tiše sedí / mají velký plány. / Z ktorejch zbude málo, / ale čert to vem // Úděl každý ženy / prý je to tak dáno. / Já vím co z nich bude, / ale čert to vem*“ (skupina *Dybbuk*).

Postupem času se některé z těchto skupin nové vlny dostaly i do oficiálních studií, kde vznikly nahrávky jednotlivých písní, například skupin *Krásné nové stroje*, *Máma Bubo*, a dlouhohrající desky skupin *Pražský výběr*, *Z kopce* nebo *Dunaj*.

Ve Velké Británii vznikl na konci sedmdesátých let také punk. Šlo o hnutí, které chtělo jako styl prostupovat všemi odvětvími života a kultury. Jeho hudební jednoduchost byla reakcí na akademičnost jazzrockových skupin a směřovala k tomu, aby se mohl tímto způsobem vyjadřovat každý. Provokativní divokost punku, jeho záměrný negativismus a nihilismus, projevující se také hesly jako *No future!* (Budoucnost není!), byly u nás zprvu vysvětlovány jako reakce nezaměstnané mládeže na nelidský kapitalistický řád. Když se však punk rock brzy po svém vzniku dostal i do Československa a punk vyznávající mládež se začala vydělovat svým vzhledem (spínací špendlíky, provokativní účesy a barevné a neladící oblečení) i způsobem chování (alkohol, drogy), okamžitě tvrdě narážela na bezpečnostní složky státu.

Toto vše se pak promítalo i do textů písní, k jejichž typickým motivům patřilo opěvování alkoholu („Na strahovském kopci chybí výčep piva / Jenom jedna možnost notorikům zbývá / Stánek stánek u Johna De Billa“, skupina Visací zámek) a vlastního sociálního statusu („punkáči punkáči / jsou vostrý hoši“, skupina Energie G; „Chtěl bych ti mámo má, / chtěl bych ti říct, / že mezi punkerama cejtim se líp“, skupina S. P. S.).

Nejvýraznější autorské vklady lze nacházet u textů Miroslava Wanka a Jana Hauberta. MIROSLAV WANEK byl textařem a kytaristou skupiny F. P. B., která zhudebnila mimo jiné i lyrickou báseň Oldřicha Mikuláška Listíčko. Jeho bizarní texty, soustředěně později do knihy *Texty 1981–1991. F. P. B.; Divize T.; Už jsme doma* (1991), se svou intelektualitou výrazně lišily od významové přímocnosti punkových textů běžné produkce. Lze v nich nalézt inspiraci Franzem Kafkou, pocit stálého ohrožení byrokracií i bezmyšlenkovitým dodržováním předpisů a pravidel: „Ztratil jsem občanku i průkazku / snad si mě nevšimnou / až půjdu s mou milou / na noční procházku // Milá mě nechce / že nejsem občanem / hubičku za razítko / z práce“ (píseň Snad). Stejný výsměch člověku, který se řídí nesmyslnými a prázdnými příkazy, však často obsahovaly i texty JANA HAUBERTA, zpěváka skupiny Visací zámek, jako například v písni Dopravní značky: „Dopravní značky nepřipouští dvojí výklad / Začínáme si pomalu na ně zvykat / Barevný tabule jsou naším denním chlebem / A život bez nich přestavit si už ani nedovedem.“ Haubertovy texty byly sebrány do knihy *Básně aneb Visací zámek podle Jana* (2005).

Pro další punkové skupiny byl typický antimilitarismus obracející se jak proti samotnému válčení, tak zejména proti povinné vojenské službě. S velkou razancí a expresivní nadsázkou se popisu nebezpečí a nesmyslnosti jakéhokoli válečného nebo vojenského konfliktu věnoval PETR ŠTĚPÁN ze skupiny H. N. F. (písně Bombardéry, Do boje!, Čas barikád apod.)

PRÓZA

Mocenské zásahy do českého literárního života na začátku normalizace vedly k tomu, že většina spisovatelů, kteří utvářeli obraz české prózy předchozího desetiletí, se ocitla ve sféře neoficiálního a zapíraného, zatímco ta prozaická produkce, která měla reprezentovat socialistickou literaturu, byla ovládána touhou po návratu ke komunistickým ideálům. Prozaická tvorba se tak stávala součástí zápasu mezi mocí a politickou a kulturní opozicí.

Exilová a samizdatová próza byla v první fázi utvářena především díly autorů, kteří bezprostředně navazovali na poetiku a tematiku šedesátých let, jakož i díly, která se v předchozím období doma nepodařilo vydat, s postupem času se však výrazně rozšiřovala a diferencovala. Výrazným tématem se přitom stala totalitní moc. Spisovatelé poznamenaní zkušeností roku 1968 se pokoušeli podat osobní i generační pohled na poválečnou historii Československa, řešili svůj vztah ke komunistickému režimu a levicovým ideálům obecně a zkoumali svou vinu, vlastní podíl na jeho fungování. V průběhu času pak do neoficiální prózy postupně vstupovaly reflexe života v nových, nezvyklých podmínkách, ať již šlo o každodennost disentu, nebo o vyrovnávání se s novým domovem. Mnozí přitom s oblibou využívali modelových a alegorických postupů, zdůrazňujících absurditu dějin a existenciální rozměr lidského bytí v nich, výrazný však byl i protikladný pohyb směrem k takovým žánrovým útvarům, se kterými byla spojována schopnost zachytit osobní autentický rozměr minulosti či přítomnosti, tedy k formě paměti, deníku či korespondence. Šíře exilem a disentem vytvořeného paralelního publikačního prostoru přitáhla k tvorbě nejen autory spjaté s šedesátými léty, ale i spisovatele, kteří byli do exilu či mimo oblast publikovatelného vytěsnění již po únoru 1948. V osmdesátých letech pak vytvořila prostor i pro spisovatele hlásící se k undergroundu a další příslušníky mladší generace. Tvorba těchto debutantů již prokazovala zcela odlišnou osobní zkušenost nepoznamenanou nutností vyrovnávat se s komunistickými iluzemi.

Snaha oficiální literatury vrátit se před „krizový vývoj“ v šedesátých letech přitáhla na počátku normalizace do nakladatelství množství autorů druhého a třetího řádu, kteří prózu chápali jako příležitost pro vyjádření své oddanosti socialismu. Próza v jejich provedení se opět agitačně obracela především na široké čtenářské vrstvy, heslem se znovu stal socialistický realismus. V praxi ovšem moc již neměla sílu tuto zploštělou podobu realismu jako jedinou závaznou metodu

prosadit a spokojovala se preferencí určitých témat a tolerancí všeho, co nebylo pociťováno jako útok na režim. Mezi vítaná témata patřila oslava „prostého člověka“ a manuální práce, věrnost komunistické straně a jejímu aktuálnímu výkladu historických mezníků, spokojenost s přítomností socialistické společnosti, jakož i pseudokritika mířící proti „měšťáckým přežitkům“ minulosti a obecně moralizující přístupy. Tabuizovány naopak byly jakékoli náznaky konkrétní společenské kritiky, která by se dotýkala základů přítomného stavu společnosti. Největší masu dobové produkce proto tvořily lépe či hůře napsané prózy soustřeďující se na běžné starosti každodenního života mimo politické souřadnice. Mezi spisovatele, kteří byli ochotni zůstat ve výše vyjmenovaných mezích, patřilo jak několik vyzrálých osobností z předchozího období, jež nová doba donutila k řadě ústupků a strategických kroků, tak početná skupina začínajících prozaiků, hledajících v daných mezích svou literární tvář. V průběhu osmdesátých let sice docházelo k pozvolnému uvolňování atmosféry a vydání několika děl, které se tehdy zdály být příslibem kulturně-politického obratu, avšak k zásadní proměně obrazu oficiální české prózy před listopadem 1989 nedošlo.

Rozpad prozaické produkce na jednotlivé větve

Mocenský zásah proti nepohodlným spisovatelům – považovaným za jedny z hlavních viníků toho, co se nazývalo „krize ve straně a společnosti“ – nemohl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let postupně nezasáhnout také prózu.

Ještě v roce 1969 byla škála česky vydávané prozaické produkce velmi široká. Na knižních pultech vedle sebe ležely knihy protagonistů budoucí oficiální prózy stejně jako díla těch, kteří byli posléze v oficiální literatuře pouze trpěni či za své „prohřešky“ ze šedesátých let potrestáni kratší či delší publikační pauzou. V roce 1969 však své knihy vydali i prozaici, kteří v minulých desetiletích patřili pro své politické či ideové postoje k problematičtým a zakazovaným (Jan Beneš, Josef Knap, Jaroslav Durych, František Křelina). Uveřejněno bylo Všeobecné spiknutí Egona Hostovského, který byl na krátký čas znovu „přijat“ do české literatury. Čtenáři si mohli koupit také prózy spisovatelů, kteří do ciziny odešli bezprostředně po srpnu 1968 nebo se exulanty dříve či později měli stát (Ladislav Grosman, Petr Chudožilov, Věra Linhartová, Arnošt Lustig, Vladimír Škutina, Josef Škvorecký aj.). Významnou část prozaické produkce roku 1969 tvořily rovněž prózy spisovatelů, kteří se zanedlouho dostali do vnitřní emigrace a na bezmála dvacet let zcela ztratili domácí publikační prostor (mj. Jiří Fried, Eva Kantůrková, František Kautman, Ivan Klíma či Jaroslav Putík).

V roce 1969 ještě byla vydána například Švandrlíkova humoristická kniha Černí baroni, která posléze v normalizačních letech kolovala mezi čtenáři jako populární protirežimní satira. Nebyl ovšem již vydán nakladatelstvím původně plánovaný Škvoreckého Tankový prapor, byla rozmetána sazba Filipovy prózy Blázen ve městě a nebylo distribuováno vydání věžeňských povídek Jiřího Stránského Štěstí.

V následujícím roce 1970 se obraz oficiálně vydávané české prózy již zásadně proměnil, neboť nová moc převzala iniciativu a z edičních plánů nakladatelství vyškrtla většinu děl, jež se jí zdály závadné. Přesto se ale ještě podařilo prosadit několik knih, které nastupující normalizační režim brzo zařadil mezi zakázané. Dataci 1970 nese souborné vydání Směšných lásek Milana Kundery, Sen o mém otci Karola Sidona či Učitelka hudby Jana Kameníka. Naopak signálem nastupujících restrikcí byl fakt, že některé další již vytištěné knihy nebyly distribuovány, případně byly dány do stoupy. To postihlo například



ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL

Nakladatelství Českého literárního fondu
Praha 1, Národní třída 9 — Telefon 23 90 51, 23 76 51

Pan
Dr. Josef Škvorecký

V Praze dne 11. listopadu 1970
Dr. V/P

U Kaštanu 1707
P r a h a 6

Vážený pane,

~~xxxxxxxxxxxx~~

nakladatelství Československý spisovatel provedlo některé změny v kulturně politickém zaměření své ediční činnosti. Byly též prozkoumány všechny uzavřené nakladatelské smlouvy z hlediska, zda odpovídají nově stanoveným úkolům nakladatelství.

V této souvislosti bylo rozhodnuto, že Vaše dílo
"Tankový prapor"....., na jehož vydání byla uzavřena nakladatelská smlouva dne **12. dubna 1968**, nebude vydáno. Odstupujeme proto od této nakladatelské smlouvy a podle ustanovení jejího **17** odstavce Vám v příloze zasíláme vyúčtování náhrady, kterou Vám ~~ve smyslu cit. ustanovení vyplátíme místo autorského honoráře.~~

S pozdravem

ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL
nakladatelství Českého literárního
fondu Praha
PRAHA - STARÉ MĚSTO, Národní tř. 9

Mulh *ve Slávi*

Doporučeně
=====

B - 11 - 10629

Pa 32578

Milence na jeden den Ivana Klímy, část nákladu Knapova Času kopřiv, román Pavla Hajného Kde teče Tennessee, Nulový bod a Pozůstalost pana Ábela Evy Kantůrkové i Hrabalovy knihy Poupata a Domácí úkoly.

Popsanými cenzurními zásahy do edičních plánů nakladatelství a dalšími restrikcemi vůči nepohodlným spisovatelům započal proces zásadní personální diferenciaci, který poté charakterizoval českou prózu sedmdesátých a osmdesátých let. Ta se – stejně jako celá literatura – postupně rozpadla na produkci povolenou a zakázanou, která se podle představ komunistické moci měla ztratit ze čtenářského povědomí. Nemalá část zakázaných autorů však tento verdikt nepřijala a úspěšně hledala jiné cesty ke čtenáři, což vedlo k diferenciaci prozaické produkce podle způsobu zveřejňování textů na větev oficiální, exilovou a samizdatovou, přičemž je třeba brát v úvahu, že druhé dvě víceméně tvořily jeden komunikační okruh.

Za okamžik ustanovení větve exilové – v podobě, jakou měla mít v sedmdesátých a osmdesátých letech a která se kvalitativně lišila od situace před srpnem 1968 – lze považovat torontské vydání Tankového praporu v roce 1971 nově vzniklým exilovým nakladatelstvím Sixty-Eight Publishers manželů Škvoreckých. Konstituci větve oficiální dovršil projev, kterým Jan Kozák v roce 1972 na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů definitivně oddělil „zdravé jádro“ od škůdců. Rozvinutí činnosti větve samizdatové pak bylo spjato se vznikem prvních samizdatových edic, zejména Vaculíkovy Edice Petlice (1972).

V úvahu je však nutné brát rovněž případy, kdy autoři sice nadále pokračovali v tvorbě, avšak – přinejmenším po určitou dobu – v žádné ze tří výše uvedených větví nepublikovali, jakož i případy, kdy pookupační zvýšení zahraničního zájmu o československé spisovatele umožnilo prezentovat prózy také (případně výhradně) prostřednictvím cizích jazyků. Již v roce 1969 tak vyšel německy Filipův Blázen ve městě (Frankfurt nad Mohanem), v roce 1970 pak Kohoutova Bílá kniha o kauze Adam Juráček (Luzern).

Vykreslené personální a institucionální rozčlenění české prózy pro příští dvě normalizační desetiletí vytvořilo pevné publikační a organizační rámce. Větev samizdatová a exilová přitom utvářely spojitě nádoby, kdežto větev oficiální byla od obou víceméně izolována.

Přechody mezi okruhem z hlediska moci oficiálním a neoficiálním byly nepočtené, nicméně ne zcela vyloučené. Vzácné byly případy, kdy se do exilové větve zařadil autor, který před pozdějším odchodem do ciziny mohl – alespoň v určité míře – v Československu publikovat (Karel Hvizďala, Iva Procházková, Iva Hercíková). Početnější pak byly případy, kdy se do oficiálního kontextu vraceli prozaici dříve zakázaní či nevítaní, zvláště pak ti, kteří se otevřeně neangažovali v politické opozici a nepublikovali v samizdatu. Pro ty, kteří v předchozím období příliš nevyčnívali nebo se dokázali svou novou tvorbou demonstrativně přihlásit k normalizaci a jejímu novému politickému

a literárnímu směřování (Ladislav Fuks), byly publikační možnosti zprvu relativně otevřené. V polovině sedmdesátých let však již jejich návraty do oficiálního života byly zpravidla podmiňovány kajícím veřejným prohlášením: z významnějších prozaiků se v roce 1976 do oficiálních nakladatelství takto vrátili Jiří Šotola a Bohumil Hrabal. Později se již takovéto „pokání“ nevyžadovalo; z výraznějších osobností se tak „potichu“ do oficiálního kontextu navrátil například Karel Ptáček (1984) či Jiří Mucha (1987). Prakticky jediným prozaikem, jehož knihy byly po celé období soustavně publikovány – v rozmanitých textových variantách – v samizdatu, v zahraničí i v domácích oficiálních nakladatelstvích, byl Bohumil Hrabal. (Mezi básníky získal takové postavení – i díky Nobelově ceně – Jaroslav Seifert).

Způsob personálního rozdělení české prozaické produkce na povolenou a nepovolenou měl svoje důsledky i pro poetiku jednotlivých větví. Zatímco samizdatová a exilová část prózy kontinuálně navazovala na tendence předchozího desetiletí a dále je rozvíjela a přetvářela, normalizátoři přicházeli s požadavkem změny.

Jejich výchozí postoj určovala nostalgie po padesátých letech, kterou vnímali jako dobu před tím, než se komunistický ideál začal komplikovat a společnost se dostala do „krize“. Z tohoto úhlu pohledu pro ně bylo tudíž podezřelé vše, co utvářelo poetiku literatury šedesátých let, zejména její polohy intelektuální, hravé, groteskní a absurdní, jakož i nepřijatelně pesimistické.

Literatura se měla vrátit k obnovenému ideálu radostného a nekomplikovaného budování komunistické společnosti, které se v této době – s vědomím, že původní ideál je vlastně nedosažitelný – začalo pragmaticky říkat reálný socialismus. Závazným se opět mělo stát optimistické zobrazení světa, které by nevytvářelo pochyby o nevyhnutelném společenském pokroku a velkých možnostech, jež se otvírají těm, kteří se přidají na správnou stranu. Literární postavy se znovu měly stát hrdiny. Podstatné však bylo, že odmítnutí literatury předchozího desetiletí v podstatě nebylo doprovázeno konkrétním novým uměleckým programem. Na rozdíl od přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy minulost byla odmítána ve jménu socialistického realismu, respektive poetiky budovatelského umění, bylo totiž normalizační pojetí literatury a prózy v podstatě bezkonceptní. Obecný rozpad iluzí, umocněný vojenským a mocenským přerušením přirozených vývojových tendencí, vedl k tomu, že normalizátoři nebyli s to najít reálnou koncepci „správné“ literatury, kterou by alespoň oni sami považovali za novou a přitažlivou.

Při schvalování, která část prozaické produkce se smí a nesmí publikovat, se nepoměřovalo literárním a uměleckým ideálem, nýbrž se primárně zvažovalo, kdo je autorem dané knihy a zda se něčím „provinil“ v očích režimu. Teprve druhým a méně závažným kritériem pak bylo, o čem daná próza je a zda neobsahuje některá tabuizovaná témata či nevhodné myšlenky. A teprve až v posledním bodě bylo rozhodování normalizátorů ovlivňováno tím, jak je

daná próza napsána, tedy její poetika. Tato hierarchie řídila proces povolování po celou normalizaci a vedla k tomu, že obraz oficiálně publikované normalizační prózy byl velmi široký a obsahoval celou řadu různorodých a protikladných poetik a směrů. Vedle sebe tu vystupovali autoři, kteří se chtěli prostřednictvím politicky a stranicky angažované literatury prosadit, ale i autoři, kteří sice přistoupili na předem daná – především tematická – omezení, nicméně se snažili v mezích možného držet svého uměleckého programu a podat svou výpověď o světě.

Základním svorníkem oficiální české prózy sedmdesátých a osmdesátých let se totiž nestal program, ale tabuizace určitých témat a myšlenek, která u naprosté většiny publikujících prozaiků nabývala podoby autocenzury, tedy vyhledávání bezpečných, politicky neutrálních a neprovokujících témat a postupů. V praxi to mělo několik důsledků, například tematický obrat většiny oficiální české prózy do sféry čistě soukromé a intimní. Příznačné bylo také značné oživení zájmu o historickou prózu, v jejímž rámci bylo možné publikovat – pokud byl autor režimem akceptován – i takové výpovědi, které se zcela rozcházely například s oficiálně vyhlášeným společenským optimismem. Takovým případem mohou být Šotolovy historické prózy, například Kuře na rožni, česky publikované poprvé v samizdatu (1974) a po autorově pokání i oficiálně (1976).

Nejcharakterističtějším projevem tabuizace ožehavých témat bylo, že oficiální dobová prozaická produkce a její prestižní žánr, kterým byla próza ze současnosti, zcela abstrahovala nejen od existence společenské opozice, disentu, ale paradoxně v naprosté většině i od existence komunistické strany a komunistů.

Naopak literatura samizdatová a exilová byla oficiálně tabuizovanými tématy přitahována. Prozaici se ocitali v osobní a sociální situaci, která je činila velmi citlivými vůči aktuálním problémům, a spontánně tak přijímali roli strážců a tvůrců opravdové společenské prózy, jejíž kritický postoj byl posilován nesmyslností a zločinností režimu, proti němuž vystupovali. Jejich odchod do exilu či vnitřního exilu však vedl i k částečnému zakonzervování poetiky šedesátých let, což bylo dáno tím, že rozhodující část exilové a samizdatové prózy utvářeli příslušníci generace, která byla v šedesátých letech na vrcholu a pro kterou Pražské jaro a následná okupace tvořily zásadní životní prožitek. Teprve v průběhu druhého normalizačního desetiletí se v exilové i samizdatové próze projevila mladší generace, přicházející s jiným pohledem na svět.

Próza v konfliktu s komunistickou mocí

■ Oživení tvorby autorů první emigrační vlny

Pro sebevědomí té části české literární produkce, která vznikala v opozici vůči vládnoucímu komunistickému režimu (a z perspektivy oficiální literatury jako by neexistovala), znamenaly události roku 1968 a následné vlny emigrace a normalizačních obstrukcí zásadní posílení. Mimo prostor oficiálně povolené a reflektované literatury, do vnitřního a zahraničního exilu, byla vyhnána značná část spisovatelů, kteří patřili ke klíčovým osobnostem české prózy předchozího desetiletí. Zvýšenou sebejistotu exilu a samizdatu navíc posilovalo vytvoření spolehlivých edičních a distribučních mechanismů, které zpřístupňovaly jednotlivé prózy relativně širokému okruhu českých čtenářů, jakož i mezinárodní ohlas tvorby, který mnoha autorům otevíral prostor do zahraničních nakladatelství. Tento zahraniční úspěch byl zprvu vyprovokován zvýšeným zájmem o díla pronásledovaných autorů z nepřitelem okupované země, opíral se ale i o schopnost řady děl a spisovatelů oslovit zahraničního adresáta. Důkazem toho byly překlady řady samizdatových a exilových próz do jiných jazyků.

Základní odlišností od pouťorové situace bylo komunikační propojení literární produkce vznikající v exilu a vnitřním exilu, a to jak z hlediska autorů, tak i adresátů. Mezi čtenáři samizdatů (a nejen mezi nimi) kolovaly prózy vydané v zahraničí a naopak exilová nakladatelství publikovala jak prózy psané v emigraci, tak díla vyvezená z Československa a často již dříve vydaná v samizdatových edicích.

Obě větve spojoval stejný nepřítel a stejná potřeba vůči němu v opozici svobodně politicky i umělecky vyjádřit svůj názor. Emigranty a disidenty, kteří doma prožili šedesátá léta, případně – podle data odchodu do emigrace – větší či menší část normalizace, pak spojovala i stejná či obdobná životní a literární zkušenost, přičemž hrálo roli rovněž to, že tato zkušenost byla velmi odlišná od zkušenosti emigrantů pouťorových. Přesto se však odlišné existenční a tvůrčí podmínky, v nichž vznikaly prózy doma a v exilu, musely odrazit i v myšlenkovém světě, zorném úhlu a v poetikách jejich autorů, což obě větve diferencovalo.

Také společný pocit ohrožení české kultury a literatury nabýval v obou prostředích poněkud jiného rozměru. V obou případech vedl k budování své-

bytné literární komunity, v zahraničí však byl umocňován i tradičním exilovým pokušením přiklonit se ke kultuře a jazyku hostitelské země. Pro prestiž exilové komunity bylo důležité, že se nejvýraznějším prozaikům podařilo z ní vystoupit a svou tvorbou se prosadit v prostředí anglosaském (Josef Škvorecký, Arnošt Lustig), francouzském (Milan Kundera) či německém (Jiří Gruša, Ota Filip), současně však tento pohyb vytvářel typicky exilový problém vlastní identity a problematizoval tradiční vymezování české literatury na jazykovém základě. Někteří z těchto prozaiků totiž postupně začali psát i jazykem své nové země.

Výjimečné ale nebyly ani případy, kdy autoři zakotvili v nové vlasti natolik, že se její jazyk pro ně stal primárním, a třebaže se stále vraceli k české problematice, psali v něm výhradně (Libuše Moníková v němčině, Zdena Tominová v angličtině), nebo převážně (Jan Novák v angličtině). Specifický byl případ exulantů z roku 1948 Františka Listopada a Viktora Fischla. Oba dva v sedmdesátých a osmdesátých letech své texty publikovali řečí země, ve které žili (Listopad portugalsky, Fischl hebrejsky), ale poezii nadále psali česky.

První skupinu exilových prozaiků sedmdesátých a osmdesátých let tvořila pouňorová emigrace. Na počátku sedmdesátých let se ovšem zdálo, že dílo většiny významných prozaiků prvních desetiletí pouňorového exilu je již uzavřeno nebo spěje ke svému závěru. Poslední próza nejvýznačnějšího exilového spisovatele prvních poválečných desetiletí EGONA HOSTOVSKÉHO vyšla v roce 1972 (povídka *Epidemie*, společně s dramatem *Osvoboditel se vrací* v Kolíně nad Rýnem) a o rok později se uzavřela i jeho životní dráha. Milada Součková se v této době již věnovala výhradně poezii a literárněvědné esejistice a do polozapomenutí se postupně propadaly také prózy Viléma Špalka i Zdeňka Němečka, který byl v sedmdesátých letech připomenut pouze reedicí románu z roku 1939 (*Ďábel mluví španělsky*, Curych 1974). Dílčí výjimku tvořily nové prózy BEDŘICHA SVATOŠE, který v Římě v roce 1972 vydal román *Nechodí po horách*, v roce 1978 povídky *Tváří do světa* a roku 1982 povídky *Hospůdka na nároží* (od jejich prvního vydání v Eggenfeldenu v roce 1980 se distancoval).

Mohutná vlna posrpnové emigrace, která znamenala nejen nové čtenáře, ale také vznik nových publikačních možností a celkově vyšší úroveň edičních aktivit, však přinesla oživení i aktivit pouňorového exilu. Přes prvotní přirozenou nedůvěru exilu pouňorového k posrpnovému (která se promítala především do roviny politických debat) nakladatelé, jako byli manželé Škvorečtí či editoři nakladatelství Index a Konfrontace, od počátku projevovali o díla příslušníků starší generace zájem a snažili se je pravidelně publikovat.

Specifickým fenoménem nové situace se stala skutečnost, že otevřený publikační prostor a možnost prostřednictvím fabulované prózy uvažovat nad limity lidské existence přivedly k umělecké próze i některé osobnosti, jejichž dosavadní práce v exilu byla orientována k poněkud jiným činnostem. Jejich prózy – přes značné žánrové a ideové rozdíly – spojovala potřeba reflektovat

vztah jedince a dějin a zřetelná tendence k filozofujícímu výrazu a k obecnějším parabolám, které vyjadřují lidské úsilí o obnovení řádu tam, kde všechny dosavadní jistoty selhávají. Snaha nalézt víru v nepochybné hodnoty, alternativu k traumatizující dějinné zkušenosti je patrná i ze směřování autorů k formální vybroušenosti a pevně stavbě vyprávění, jakož i k jazykové vytříbenosti a kultivovanosti, která je zčásti limitována nedostatkem kontaktu s živým mluveným jazykem.

Svou první větší prózu v sedmdesátých letech vydal novinář a publicista FERDINAND PEROUTKA. Jeho rozsáhlý román *Oblak a valčík* (Toronto 1976) vychází z motivů autorovy starší stejnojmenné divadelní hry. Peroutka tu opět svébytným způsobem uchopil téma války a dějin fatálně zasahujících do lidských osudů, tedy jedno z nejčastějších témat české prózy druhé poloviny dvacátého století, které v exilovém kontextu v šedesátých letech zpracoval zejména Egon Hostovský (Všeobecné spiknutí). Na rozdíl od něj je však Peroutkovo pojetí dějin přísně racionalistické, objektivizující. Vypravěč, zřetelně poučený analytickým proudem anglosaské prózy, s ironickým odstupem a bez komentáře předvádí galerii postav, jejichž život byl rozvrácen světovou katastrofou. Válečné události přitom Peroutka nevnímá jako temnou hru iracionálních sil, nýbrž za událostmi vždy vidí příčinné souvislosti a odhalitelnou lidskou motivaci: ambice, zbabělost, selhání. I když zachycuje tragické osudy Židů, které k demonizaci války svádějí, akcentuje především postavy aktivní, nevyděšené hrůznou skutečností, ale naopak navzdory ní jednající, neboť zlu lze podle něj odporovat jedině individuálním nasazením a smyslem pro nezkraslené vidění skutečnosti. Román je tak specifickou polemikou se subjektivizujícím sebereflexivním a existenciálním pojetím skutečnosti, přístupem převládajícím v tvorbě poúnorových exulantů. Spíše než obrazem českých dějin je svéráznou výzvou k racionalitě a aktivitě, jak je autor definoval ve svém starším esejistickém textu *Demokratický manifest* z roku 1959.

Polemikou s dějinnými mýty je variace na historické téma, román *Pozdější život Panny* (Toronto 1980). Jeho příběh vyrůstá z hypotézy, že Johanka z Arku byla před upálením zachráněna, a vykresluje její život za situace, kdy sice jako symbol zemřela, ale fyzicky přežívá. Ústřední otázkou románu je vzájemný vztah mezi skutečností, gestem a mýtem. Johanku Peroutka interpretuje jako člověka, jehož nucený spád událostí přinutil k neautentickému jednání a jehož osobní vzpoura proti konvencím a boj o možnost utváření vlastního osudu se proměnila v každodenní rutinu kompromisů. Johančino mravní dilema mu pak navozuje otázku, zda lze lidský rozměr osobnosti založit na mytické chiméře, nebo na reálném vztahu ke společenství a odpovědnosti za jiné. Příběh lze číst i jako analogii k normalizujícím se Čechům sedmdesátých let. Oba Peroutkovy romány spojuje podobný postoj vypravěče k dějinám a také polemický vztah k existencialistickému individualismu. Přes zřejmý obdiv autora ke klasické realistické próze postrádají oba texty pevnější stavbu.

Publikační možnosti českého exilu v sedmdesátých letech přivedly k česky psané próze NIKOLAJE TERLECKÉHO, autora z rodiny ruských poříjnových emigrantů, který z Československa utekl v roce 1965 a žil v Curychu. Jeho prózy *Pláž u San Medarda* (Kolín nad Rýnem 1977) a *Don Kichot ze Sodomy* (Affoltern am Albis 1986) jsou antiutopie. Hrdiny první z nich jsou lidé, kteří hledají vztah k nadosobním hodnotám a víru v Boha a za cenu vlastního zániku se odmítají podrobit všeobecné manipulaci. Druhá pak má charakter apokryfu odehrávajícího se v různých historických místech a časech. V jeho centru je postava biblického Lota, který se musí vyrovnávat s otázkou Božích záměrů a jejich vztahu ke spravedlnosti. Autor se prostřednictvím nadčasových literárních motivů vyjadřuje k aktuálnímu stavu světa a zejména k pokusům totalitních ideologií o uzurpaci moci nad jedincem. Proti nivelizačním tlakům klade víru ve zdravé lidské tíhnutí k dobru a všímá si složitosti lidského bytí, které nelze redukovat na předem hotové ideologické teze.

Téma hledání Boha na pozadí nepřilíš vzdálené minulosti a tragických událostí dvacátého století dominuje románovému dílu básníka JIŘÍHO KOVTUNY, který se do té doby exilovému publiku představoval jako prozaik pouze příležitostně, například ve sborníku *Peníz exulantův* z roku 1956. Jeho první román *Pražská ekloga* (Mnichov 1973) je příběhem tří studentů uprostřed Pražského povstání v roce 1945, které vypravěč vykresluje jako výbuch nesmyslného násilí. Smysl pro kresbu bizarních apokalyptických scén se přitom u Kovtuna spojuje s tendencí k filozofující úvaze. Jedinec se u něho stává obětí rozpoutaných sil, věčně se opakujících dějin a chaotických střetů všemožných motivací, neboť vůle k moci, jež je pro některé principem vůdčím, roztáčí vír událostí, které pak bez jakéhokoli výběru pohlcují lidské osudy. Manipulace se silami „zla“ přináší neštěstí na obou bojujících stranách a nelze ji oprávnit žádným mravním principem. Východiskem a jediným útočištěm před zběsilostí světa je víra v Boha, ke které také Kovtun jednoho ze svých hrdinů přivádí. Autor tak přitakal v exilu silnému proudu křesťanského existencialismu a personalismu a kladl důraz na osobní volbu jako cestu k autenticitě života.

Snaha o ideologickou demystifikaci falšovaných dějin patřila k nejvýraznějším trendům exilové literatury. Kovtunovo pojetí konce války nevybočuje z této linie, představované literaturou faktu (sborník *Pražské povstání 1945*, Washington 1965), ale i uměleckou (Egon Hostovský, Zdeněk Němeček, Lubor Zink). V podobně demystifikující poloze se toto téma objevilo například u Oty Filipa (*Kavárna Slavia*); z německého pohledu pak v díle Olgy Barényiové (*Prager Totentanz*, Mnichov 1958).

Problém životní autenticity, již je možné najít jedině ve vystavení sebe sama skutečnosti a v souladu osobního gesta s nepoznaným, nicméně tušeným řádem univerza, Kovtun rozvíjí i v románu *Zpráva z Lisabonu* (Curych 1979). Příběh se odehrává ve dvou rovinách: první líčí osudy novináře pronásledova-

ného grafomanem, druhá je postavena na zprávách o zemětřesení v Lisabonu. Obě roviny spojuje problém věrohodnosti lidského gesta vůči světu: grafoman nikdy nepochopí, že umělecké uznání nelze vyvzdorovat manipulací se skutečností, stejně tak jako paní d'Argental, autorka zprávy o lisabonském zemětřesení, nikdy nedokáže proniknout k hloubce utrpení ve zničeném Lisabonu, protože její myšlení je sevřeno osvícenským karteziánstvím a racionalistickou spekulací. Próza má zřejmé moralistní akcenty, ve scénách bestiality ve zničeném městě je člověk vylíčen jako slepec ignorující znovu a znovu výzvu k pokoře a hledání vlastní míry.

Filozofující a meditativní charakter je příznačný také pro díla VIKTORA FISCHLA (jako politik a diplomat v Izraeli přijal jméno Avigdor Dagan). Jeho první stylově vybroušená próza *Píseň o lítosti* (Toronto 1982) byla napsána již v roce 1947 a v padesátých letech se se značným ohlasem setkala vzpomínková kniha Hovory s Janem Masarykem. Naplno se však Fischl jako prozaik představil až v roce 1975 curyšským vydáním prózy *Kuropění*. Příběh stárnoucího vesnického lékaře v ní přerůstá ve filozofickou meditaci o smyslu lidského života, ale zároveň je bohatým obrazem existence naplno prožívající každodenní všednost. Pocit prázdnoty po smrti milované ženy a prosté životní osudy vesničanů, které hrdina jako lékař provází od narození až k smrti, jej inspirují

k dialogu s vlastním životem. Partnerky v tomto hledání životního smyslu mu jsou vesnický farář (a jeho prostřednictvím Bůh) a kohout Pedro, který tu symbolizuje plynutí všedního bytí. Starý muž, jenž je i jako lékař nucený denně vzdorovat smrti, nakonec přitakává přirozenosti věcí, každodenní radosti z přicházejícího světla a jistotě, že život zemřelých se realizuje v jejich dětech. Uvědomuje si však i vratkost svého poznání a nezbytnost permanentního zápasu s pochybnostmi a zoufalstvím. Jazykovou čistotou, vypravěčskou virtuozitou a sevřeností tvaru představuje *Kuropění* jeden z pozdních vrcholů literatury pounorového exilu.

V osmdesátých letech Fischlovy prozaické aktivity pokračovaly knihou zachycující život v současném Izraeli (*Jeruzalémské povídky*, hebrejsky Tel Aviv 1982; česky Kolín



Ilustrace Jana Kristoforihó k curyšskému vydání Fischlovy prózy *Kuropění*, 1975

nad Rýnem 1985) a především novelou *Dvorní šašci* (hebrejsky Tel Aviv 1982; česky 1990), kterou se autor obrátil k traumatickému tématu holocaustu. Na příběhu čtyř přátel, již musejí pro obveselení velitele koncentračního tábora dělat šašky, rozvíjí téma pomsty a smyslu života poté, co člověk prožije netečnost univerza k obludným krutostem. Jeho hrdinové tu opět vedou spor s Bohem, který mlčí, i když by bylo třeba plakat s trpícími. Ani Bůh, ale ani pomsta přitom nejsou schopny člověka vykoupit: člověk je odsouzen k permanentnímu hledání, k hledání smyslu bytí v prostých faktech, v potvrzování vlastní existence neustálým obnovováním svého vztahu ke skutečnosti, jejíž uplývání sice neodčिňuje křivdy, ale činí život možným.

JAN ČEP ve „zlomcích autobiografického eseje“ *Sestra Úzkost* (Řím 1975) považuje za podíl na absolutnu již samotnou potřebu člověka hledat smysl bytí. Svou osobní životní cestu představuje jako příběh lidské existence s dramatickými nejistotami a úzkostí prožívanou tváří v tvář mlčícímu vesmíru a chápe ji jako svého druhu podobenství. Čepův vypravěč od dílčích všedních faktů neustále směřuje k jejich sjednocování v symboly vyšší skutečnosti; autorův protest proti absurditě a krutosti světa je uskutečňován ve jménu nepochybné víry v alternativu a vykoupení.

Ve stínu poezie v Anglii usazeného básníka IVANA JELÍNKA vznikaly jeho prózy, z nichž však většina byla publikována až v letech devadesátých. Román *Potápěči* tak byl k vydání připraven již v roce 1969, ale vyšel až v roce 1994. Próza nesoucí řadu autobiografických rysů je podobně jako autorova tvorba básnická proniknuta meditativností a vizionářstvím. Obrazy válečného běsnění jsou násobeny biblickými a antickými analogiemi. Spíše literární meditací na téma lidského osudu než skutečnými memoáry je Jelínkův rozsáhlý prozaický text *Jablko se kouše* (1994). Vypravěč se soustřeďuje na vnitřní, ve svých motivacích, příčinách a následcích nedešifrovatelný pohyb lidského života, přičemž reálné osobnosti tu jsou vtahovány do meditací určených posedlostí a potřebou pronikat k nejtemnějším a nejsložitějším problémům lidské existence. Do severoamerického prostředí je situován dosud nevydaný román *Farma v údolí malého ptáčka*: prostý obraz lidské aktivity oproštěný oproti předcházejícím prózám i stylově.

■ Mnohotvárnost prózy nových exulantů

Žánrově byla exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let značně rozrůzněná, což vyrůstalo ze skutečnosti, že jednotliví autoři se vyvíjeli a tvořili víceméně izolovaně. Společné rysy jejich knih byly dány především volbou obdobných témat, přičemž tu platilo obecnější pravidlo postupného posunu exulantů od návratů do minulosti prožité v totalitním státě k reflexi života v zemi, v níž žijí nyní, leč nahlížené očima člověka odjinud. Jestliže tedy byla zpočátku emigrace



Karel Michal

vnímána především jako výslednice minulých dějů, v průběhu času se stávala výrazným literárním motivem hodným samostatné pozornosti, specifickou lidskou situací, která si vynucuje vlastní prozaické zpracování.

Silnou vazbu na minulost měly především prózy spisovatelů, kteří spoluutvářeli hlavní linii české literatury předchozího období. Z výraznějších prozaiků šedesátých let v bezprostřední návaznosti na okupaci, tedy ihned po srpnu 1968 nebo v několika následujících letech, do zahraničí odešli Ludvík Aškenazy, Jan Beneš, Ladislav Grosman, Věra Linhartová, Arnošt Lustig, Josef Jedlička, Karel Michal, Zdena Salivarová a Josef Škvorecký; do poloviny sedmdesátých let se tato skupina rozšířila ještě o Otu Filipa (od roku 1974) a Milana Kunderu (1975).

Ne všichni jmenovaní ovšem po emigraci v tvorbě pokračovali. Pro některé odchod do ciziny znamenal konec či přerušeni literárních ambicí (Josef Jedlička), jiní se přiklonili k psaní či odborné práci v jiném jazyce. Ludvík Aškenazy se například věnoval německy psané tvorbě pro děti, Věra Linhartová orientalistice a nové prózy psala již francouzsky.

Další z jmenovaných své prozaické aktivity v exilu omezili na jednu dvě knihy. KAREL MICHAL se tak představil sbírkou povídek *Rodný kraj* (Kolín nad Rýnem 1977), jejíž titulní text je tragikomickou úvahou o emigraci a jejím smyslu. Skepsí vůči české národní povaze jsou prostoupeny i další texty této sbírky, které – podobně jako autorova starší próza *Čest a sláva* – ironicky demytizují tradiční české představy o pokroku, hrdinné historii a národních mučednících (Jan Roháč z Dubé, Karel Havlíček Borovský). LADISLAV GROSMAN v exilu publikoval jen sbírku kratších próz *Hlavou proti zdi* (Curych 1976), v níž se – oproti své starší tvorbě – pokusil zachytit i nová témata, v níž ale nadále zůstávají nejpůsobivější ty povídky a črty, které se vrací k židovskému údělu a k lyrice vzpomínek na dětství.

Autorem humoristické prózy, publicistických úvah, fejetonů, drobných povídek a aforismů byl GABRIEL LAUB. Narodil se v Polsku, žil v SSSR, po roce 1948 se stal československým občanem a v srpnu 1968 emigroval do Německa. Zde pokračoval v psaní, a to česky, ale i německy či hebrejsky (např. *Největší*

proces dějin, Kolín nad Rýnem 1972; *Ur-Laub zum Denken*, Mnichov 1972; *Kof mi šehošev*, Tel Aviv 1972).

Z dalších autorů humoristických próz emigrovali SHEILA OCHOVÁ (*Sůl země a blbá ovce aneb Můj šílený život s dědečkem*, Toronto 1975) a také IVAN KRAUS, autor, jenž se smyslem pro ironii a groteskno anglosaského stylu zpracovával zvláště rodinná témata (*To na tobě doschne*, Curych 1976; *Prosím tě, neblázni*, Curych 1978; *Číslo do nebe*, Curych 1984; → s. 729, kap. *Populární literatura*).

Další rozšíření exilu přišlo po Chartě 77, kdy emigrovali, případně byli donuceni do ciziny emigrovat disidenti Pavel Kohout (1979), Jiří Gruša (1981), Karol Sidon (1985), z humoristů pak Vilém Hejl a Vladimír Škutina (1978), tedy povýtče lidé, kteří již před svým odchodem v zahraničí a exilových nakladatelstvích publikovali. Snad posledním odchodem prozaika šedesátých let do zahraničí pak byla v roce 1986 emigrace autorky próz pro děti a mládež Ivy Hercíkové.

■ Návraty posrpnových exulantů k tematice totality

Většina spisovatelů si v emigraci udržovala – přinejmenším v první fázi – tematiku a poetiku, k níž dospěli již před svým odchodem.

To je případ ARNOŠTA LUSTIGA, jehož exilová prozaická tvorba pokračovala ve virtuózně a efektně zvládaných psychologických příbězích o apokalypse holocaustu. Poetiky autora, s oblibou přepracovávajícího své starší texty, se příliš nedotkla ani změna jazyka, když se rozhodl do angličtiny převést svou starší povídku *Tma nemá stín* (*Darkness casts no Shadow*, Washington 1977). V anglickém souboru *Indecent Dreams* (Evanston 1988; česky s tit. *Neslušné sny*, 1995) představil tři dramatické příběhy situované do Prahy na samém sklonku druhé světové války spjaté problematikou zbytečné smrti a židovskou otázkou. Autor staví na kontrastu mezi hysterií velkého vraždění a individuálními lidskými sny, touhou po lásce, ale i po pomstě.

V česky publikované próze *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (Toronto 1979) Lustig působivě zpracoval příběh mladičké židovské dívky, jež se v omezeném prostoru terezínského ghetta upíná na jedinou možnost existence: přežít ještě jeden den – alespoň jako prostitutka. Lustig se tu záměrně vyhýbá explicitnímu posuzování událostí a postav a volí formu deníkových záznamů, které zpřítomňují autenticitu hrdinčina vnitřního světa včetně vynuceného narušení tradičně vnímaných hodnot, kritérií morálky a mravnosti. To autorovi umožňuje ustoupit do pozadí a nechat obraz strašlivé a imanentně přítomné nesvobody vyrůst jakoby mimo vlastní text, kdesi za zaznamenávanými ději. Uzavřený svět koncentračního tábora s vlastními pravidly i morálkou mohl být přitom vnímán i jako paralela k uzavřené společnosti normalizujícího se Československa.

S československou realitou padesátých a šedesátých let byla silně svázána prozaická produkce JANA BENEŠE, autora, který v exilu hojně vydával prózy, jež v předchozím desetiletí nemohly doma vyjít a které byly inspirovány tehdejší autorovou zkušeností, mimo jiné i komunistickými věznicemi.

První Benešovou exilovou knihou byla sbírka povídek s vězeňskou tematikou *Na místě* (Toronto 1972). Autor v ní vykreslil mezní životní situace, do nichž se pod tlakem poměrů dostávají zpravidla političtí či nespravedlivě odsouzení vězni, a to jak ve věznicích, tak i mimo ni. Jednotlivé prózy sbírky zpravidla míří k drastické pointě, většinou vyrůstající z paradoxu a ironické náhody, která tu může rozhodnout i o životě a smrti. Souborným vydáním autorových vězeňských próz je kniha *...žádné kvítí* (Londýn 1986), obsahující i novelu *Druhý dech* (rkp. 1963; samost. Curych 1974), dramatický příběh o dvojici vězňů odlišného životního osudu (bývalého „anglického“ letce a bývalého pilota komunistické armády), kteří se společně vzeprou sadistickému veliteli. K armádní tematice a atmosféře druhé poloviny padesátých let se Beneš vrátil i románem *Trojúhelník s madonou* (Toronto 1980). Vypráví v něm příběh milenců, jejichž láska v bezútěšném prostředí východoslovenské vojenské posádky skončí za přispění náhody tragicky. Pocit životní nenaplněnosti vyznačuje soubor psychologizujících povídek *Až se se mnou vyspíš... budeš plakat* (Kolín nad Rýnem 1973), zachycujících frustraci generace, která na počátku šedesátých let, uprostřed nudné každodennosti zbyrokratizované společnosti, marně hledala skutečnou seberealizaci či lásku.

Benešova sbírka *Banánové sny* (Curych 1984) naopak dokládá autorovu snahu výchozí tematické hranice své prózy překročit a zareagovat na nově žitou zkušenost. Autor se tu pokusil opustit své vzpomínky a psát volně fabulovaný příběh, situovaný do časoprostorů, jež byly v exilu oblíbené, například do pražského povstání. Souběžně však do jeho textu začala tematicky vstupovat americká realita. Její střet s představami emigranta se tak stal osou románu *Zelenou nahoru* (Toronto 1977), jehož bohatý děj je inspirován i americkými krimipříběhy. Motiv bloudění, jež musí emigrant absolvovat při hledání nového bytu, je autorovi impulzem k tomu, aby sarkasticky a se značnou nadsázkou vykreslil ty odlišnosti americké civilizace, které se přistěhovalci ze střední Evropy nutně jeví jako absurdní a traumatické.

Proces postupného přechodu od návratů do minulosti k reflexi emigrantské přítomnosti charakterizuje také prózy OTY FILIPA, autora, jehož odchod do německého exilu byl o to snadnější, že němčina byla jeho druhou mateřštinou (za války navštěvoval německé školy) a ve Spolkové republice byl již před emigrací známý z vydání svých dvou románů. Zatímco v Československu byla sazba jeho prózy *Blázen ve městě* v roce 1969 rozmetána, její německá verze *Ein Narr für jede Stadt* vyšla ve stejném roce ve Frankfurtu nad Mohanem (česky až v roce 1975 v Curychu). Situace se opakovala rovněž s autorovým třetím románem *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*, který opět vyšel

nejprve německy (1. část s tit. *Die Himmelfahrt des Lojzek aus Schlesisch Ostrau*, Frankfurt nad Mohanem 1973, druhá pak tamtéž s tit. *Zweikämpfe*, 1975) a teprve potom česky (v samizdatu v roce 1974 a v Kolíně nad Rýnem v letech 1974–75).

Blázen ve městě je román formálně vystavěný ve stylu antiiluzivní intelektuální prózy šedesátých let jako poznámky k budoucímu románu. Autorský vypravěč rozvrhuje postavy, určuje a variuje jejich příběhy, mění děje i pointy, důkladně analyzuje, rozvažuje jednání svých hrdinů a hned je zase načrtává v základních konturách. Tematizovaný subjekt autora tak permanentně vstupuje do textu a otevírá příběh novému smyslu, nové možnosti. Současně je román výpovědí o tíživé osudové určenosti člověka a nezadržitelnosti jeho pádu. Hlavním hrdinou působivého a ve své grotesknosti až deprimujícího příběhu je politický vězeň, který se po letech prožitých v pracovním táboře marně pokouší zařadit do běžného života. Jeho střet s maloměstem vrcholí pitoreskní scénou vinobraní a obviněním z vraždy. Hlavní příčinou jeho opětovného zatčení je však dráždivá jinakost. Jeho dobrovolný návrat do vězení se tak stává synonymem neschopnosti jedince žít a určovat svůj život ve světě „normálních lidí“.

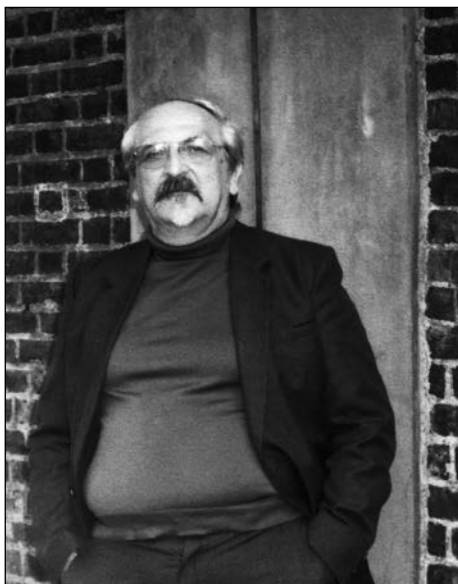
Netradiční narativní formu Filip zvolil rovněž v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*, románě prostoupeném osobní zkušeností člověka vyrůstajícího ve Slezsku. Osu rozsáhlé prózy o osudech lidí žijících v tomto mnohonárodnostním, česko-polsko-německém prostoru od třicátých do šedesátých let minulého století neutváří jednotný příběh, ale soustavné prolínání přítomnosti a minulosti tak, jak ji přinášejí reminiscence vypravěče. Klikaté vzpomínání hlavní postavy, svérázného jednatele fotbalového klubu, na vlastní životní osudy neustále rozrušuje kauzální i temporální posloupnost vyprávění a odkazuje k jiným životům a osudům (svázaným s klubem FC Slezská Ostrava). Vypravěčova bravurní hra s časem a kauzalitou využívá možností moderní prózy, lehce mísí realitu s uvolněnou fabulací, konkrétní fakta s lyrickými, magickými a mytickými prvky. Výsledkem je román o destruktivním vlamování se velkého světa do malých osudů. Z kaleidoskopu příběhů však vyrůstá také obraz lidí, kteří sice musí žít v dějinách, ale navzdory nim jsou ve své jedinečnosti nezařaditelní a jedineční. Dobovou literární kritikou bylo dílo vnímáno jako jeden z nejmambicióznějších pokusů české prózy. Svou expresivitou je Filipův román v českém kontextu mimořádný a neobvyklý, odkazuje spíše k německé próze typu *Plechového bubínku* Güntera Grasse.

Po vynuceném odchodu do SRN v roce 1974 Filip ze své dvoujazyčnosti dále čerpal, a to nejenom jako prozaik, který ihned začal psát německy a v novém kontextu se rychle prosadil, ale i jako lektor, který měl v nakladatelství Fischer Verlag velký vliv na vydávání českých autorů. Pouze německy byly v sedmdesátých a osmdesátých letech jeho domovským frankfurtským nakladatelstvím publikovány Filipovy prózy *Der Grossvater und die Kanone* (1981), *Tomaten-*

diebe aus Aserbajdschan und andere Satiren (1981) a *Die Sehnsucht nach Proci-da* (1988). Naopak pouze česky vyšel román *Poskvrněné početí* (Toronto 1976) a v obou jazycích próza *Valdštýn a Lukrecie* (Wallenstein und Lukretia, Frankfurt nad Mohanem 1978; česky Toronto 1979). Román *Café Slavia* (Frankfurt nad Mohanem 1985) ještě v samizdatu do češtiny přeložil Sergej Machonin (*Kavárna Slavia*, smz. 1989; 1995).

Opětovně se autorova vězeňská zkušenost promítla do satirického románu *Poskvrněné početí*, ve kterém sžíravě karikuje moravské maloměsto sedmdesátých let a současně vypráví příběh rádoby spisovatele, jenž se pro politické řeči stane středem zájmu policie a je uvězněn. Naproti tomu novela *Valdštýn a Lukrecie* je napsána barokizujícím stylem a vytváří paralelu mezi přítomností a minulostí, sedmdesátými léty a počátkem sedmnáctého století: hlavním hrdinou romantického příběhu plného vášně, tajemství, touhy po moci, politických i lidských intrik i obav ze smrti je mladý zeman Valdštejn, jenž se pod vlivem Keplerova horoskopu snaží zabránit smrti své stárnoucí a nemocné ženy, s níž se oženil na příkaz církve. Rámec dějům ze sedmnáctého století vytváří postava současného mladého historika, který se „vyšvihl“ díky podpoře stranických funkcionářů a je Valdštejnovým osudem fascinován. Oba jsou totiž ovládnáni dějinami a hrou osudu, kterému se marně snaží uniknout.

Specifickou kulturní a politickou atmosféru střední Evropy Filip zachytil zvláště v románu *Kavárna Slavia*, jenž expresivní kresbou bizarních postav a pražského prostoru implikuje souvislosti s autory, jako byli Paul Leppin



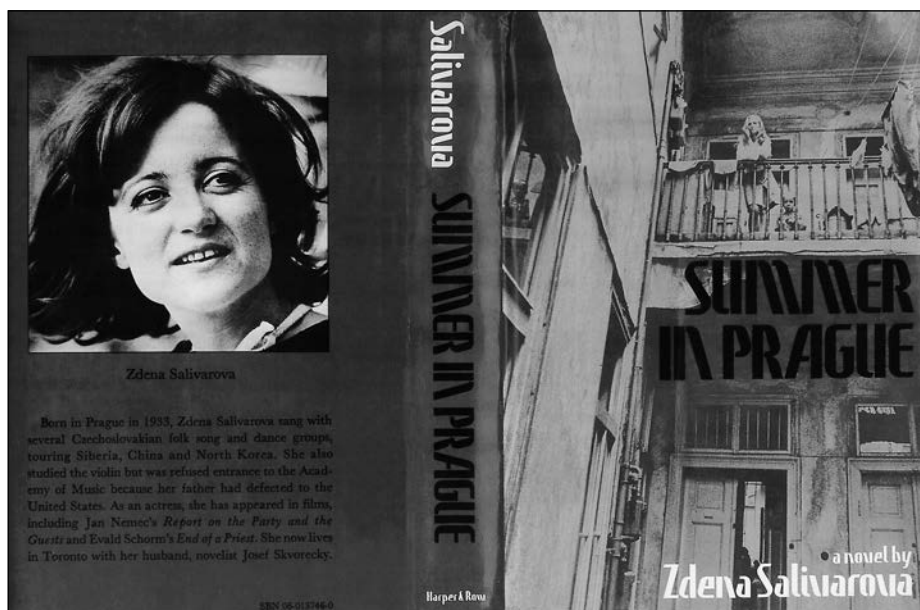
Jan Křesadlo před nultým poledníkem v Greenwichi

či Gustav Meyrink. Vypravěčem fantaskní a alegorizující prózy je hrabě Belecrosos, poslední příslušník šlechtického rodu, který svých majetků nabyl po Bílé hoře. Tento muž, jemuž se nepodařilo naplnit svůj plán zlepšit a spříbuznit celé lidstvo tím, že s každou ženou počne dítě, s ironií vykresluje, jak prožíval chaos dějin Čech a střední Evropy od první světové války až do roku 1968. Vypravěčův rezervovaný odstup přitom konfrontuje jednotlivé ideologie a masová a revoluční hnutí, se kterými se jedinec, jenž chce žít po svém, musí utkávat.

Zvrhlost jako důsledek absolutní moci analyzuje ve svém románu *Mrchopěvci* JAN KŘESADLO (Toronto 1984). Autor zachovává zdánlivě

reálnou kulisu Československa padesátých let, ale pro protagonistu zneužívaného perverzním komunistickým docentem je prostor proměněn v děsivou kulisu gotického románu. V otevřené polemice s Kunderovým Žertem, zřejmé z podobného motivu zneužitě protistalinské básně, předvádí autor totální bezmoc a ponížení jedince vydaného moci. Když se rukojmím „bachaře“ v režimní cele má stát i hrdinova rodina, rozhodne se řešit svou situaci vraždou učitele a útekem na Západ. Rysy alegorie nese i další Křesadlův román *Fuga trium* (Toronto 1988), odehrávající se na planetě Geomina, která nese rysy socialistického Československa. Příběh o útěcích před absolutní mocí charakterizuje velmi složitá formální kompozice a vypravěčova až obžerná touha po žánrové různorodosti.

Emocionálně vypjatý, zčásti autobiografický román *ZDENY SALIVAROVÉ Honzlová* (Toronto 1972) se vrací na sklonek padesátých let a zachycuje zkušenost člověka vyrůstajícího v rodině společensky a politicky perzekvovaných outsiderů. Osou příběhu je téma tíživé osobní odpovědnosti mladé ženy, která odmítá pokryteckou ušlechtilost režimních přísluhovačů a je věrna přirozeným etickým principům, nicméně z touhy po svobodě a po cestě do zakázané kapitalistické ciziny naivně vstoupí do kontaktu se státní bezpečností, která kolem ní začne svírat kruh nejistoty a strachu. Ich-formou vyprávěný příběh vykresluje obraz doby, která z konformistů či kariéristů formuje novou konzumní společenskou smetánku a proletarizuje ty, kteří se snaží zachovat si mravní integritu. Obdobně je tomu i v novele *Nebe, peklo, ráj* (Toronto 1976), kde je



Obálka anglického vydání románu *Honzlová*, 1973

tento morální kontrast vyhrocen až do paradoxu. Jejím základním motivem je nenaplněná láska dvou lidí ze dvou socialistických zemí. Avšak zatímco vztah mezi režimem pronásledovanou českou dívkou a lotyšským sportovcem, respektive její snaha provdat se nebo alespoň vyjet do Sovětského svazu, je režimem odsouzen k zániku (její milý je patrně kamsi deportován), hrdičina příbuzná z buržoazní rodiny, která se včas dala ke komunistům, se ve stejnou chvíli bez problémů provdává na Západ.

■ Mezi dvojím domovem: Josef Škvorecký a Milan Kundera

Pro JOSEFA ŠKVORECKÉHO emigrace znamenala nejen odchod z domova, ale navázání na jeho celoživotní „americký sen“. Škvoreckého dávný zájem o americkou kulturu, literaturu a jazz není těžké rozpoznat ve veškeré jeho předchozí tvorbě, počínaje ranými básněmi a prózami. Tato znalost kultury Škvoreckému umožnila rychle se přizpůsobit exilovým podmínkám a také oslovit tamní čtenáře a prosadit se na kanadském a americkém trhu. Současně ale v Torontě spolupracoval se svou ženou Zdenou Salivarovou na chodu klíčového českého exilového nakladatelství a nadále zůstal českým spisovatelem, který i v anglicky psaných, případně do angličtiny přeložených textech byl tematicky věrný české problematice.

Anglicky čtoucímu adresátovi byly určeny Škvoreckého popularizační knihy věnované nově vlně českého filmu šedesátých let (*All the Bright Young Men and Women. A Personal History of the Czech Cinema*, Toronto 1971, překlad Michal Schonberg; česky s tit. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*, 1991) a Jiří Menzel *and the History of the Closely Watched Trains* (Colorado 1982). Anglicky však publikoval i překlady svých starších próz *Bassaxofon* a *Legenda Emöke* (*The Bass Saxophone*, Toronto 1977, překlad Kaca Polackova-Henleyová; česky s tit. *Dvě legendy*, Toronto 1982), vlastní životopis *I Was Born in Náchod* (in *Contemporary Authors. Autobiography Series*, Detroit 1984; rozšíř. česky s tit. *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*, 1994) a výběr z esejů *Talkin' Moscow Blues. Essays about Literature, Politics, Movies and Jazz* (Toronto 1988).

I pro Škvoreckého prozaickou tvorbu platí, že exulant bývá dlouho usazen v situaci, tematické a poetické, s níž do ciziny odešel. První Škvoreckého v exilu publikovanou českou prózou byl *Tankový prapor* (Toronto 1971), převážně humoristický román, jehož kořeny spadají až do let padesátých, kdy autor sloužil v armádě, a z něhož na sklonku šedesátých let mohly v Československu vyjít jen časopisecké ukázky.

Kontinuitu Škvoreckého domácí a exilové tvorby posilovaly neustálé tematické návraty do rodného Náchoda (v textech nazývaného Kostelec), k milo-

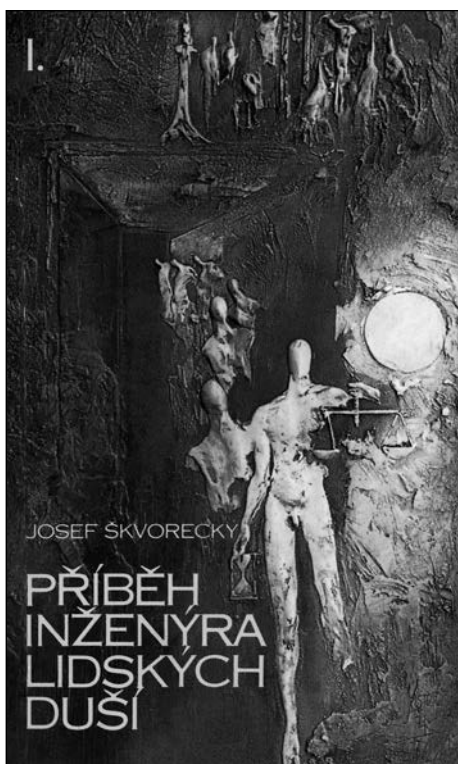
vanému jazzu a k ústřední postavě jeho klíčových textů: k autobiografické postavě Dannyho Smiřického, jehož osudy autor vykreslil v širokém časovém pásmu od dospívání až po přítomnost.

Nejdále na časové ose (ještě před Zbabele) se Škvorecký vydal v *Prima sezoně* (Toronto 1975), v souboru zčásti již doma samostatně publikovaných anekdotických próz, které do celku spojuje společný lyricko-erotický příběh. Těžiště příběhů leží v Dannyho opakovaných snahách přesvědčit některou z kosteleckých dívek k pohlavnímu styku. Groteskní hra osudu, která utváří pointy jednotlivých pokusů, Dannymu jeho plány vždy zhatí. Proti sobě tu přítom stojí chuť autorovy generace navzdory okolnostem naplno žít a dusná atmosféra uprostřed okupace, v níž se děj próz odehrává.

Další Dannyho osudy vykresluje „politická detektivka“ *Mirákl* (Toronto 1972), v níž se autor pokusil propojit svou schopnost pro situační komiku s obrazem politické a společenské atmosféry Československa mezi lety 1948 až 1968. Napřeskáčku vyprávěný děj románu je složen z jednotlivých historií a historek a propojen pátráním po tom, co to vlastně byl – předstíraný či skutečný – tzv. čichošský zázrak a jak se na něm podílela Státní bezpečnost. Druhé centrum románu pak utvářejí události a prehistorie „politického zázraku“, kterým mělo být Pražské jaro, přičemž román je psán klíčovou metodou, která umožňuje za postavami snadno rozeznat skutečné protagonisty tehdejšího politického a kulturního dění. Danny jako vypravěč zaujatý svým soukromým životem pak k tomuto dění zaujímá postoj dokumentaristy, nezúčastněného pozorovatele, skeptika či cynika, který si udržuje groteskní nadhled a záměrně si zachovává ironický odstup od toho, co bylo v kulturní a politické opozici počátku sedmdesátých let glorifikováno. Myšlenkové pozadí románu utvářejí i otázky víry a jejího zpochybnění.

Následný Škvoreckého román *Příběh inženýra lidských duší* (Toronto 1977) příznačně již netematizuje pouze minulost v Československu, ale i samu problematiku emigrace a přítomnosti žít v novém domově. Autor se v něm s úspěchem vzdává snahy sjednotit mozaiku historií a historek pomocí rámcového příběhu a naplno využívá možností asociativně vršit významové paralely a kontrasty, které mu otevírá prostupování dějů odehrávajících se v různých dobách a na různých místech: počínaje Dannyho dospíváním v Kostelci za nacistické okupace přes Československo let padesátých a šedesátých až po jeho emigraci do Kanady. Především prostřednictvím četné korespondence s přáteli doma i v zahraničí pak do Dannyho zorného úhlu vstupuje i husákovská normalizace. Mozaikovitá struktura vyprávění volně přeskakující mezi časovými a prostorovými rovinami, mezi teď a tady a tam a tehdy, je svým způsobem typickým projevem emigrantského vyrovnávání se s vlastním životem i společenskými kontexty a tlaky, které určily autorovu životní dráhu.

Formálně je román scelen jmény klasiků anglosaské literatury, o nichž autobiografický vypravěč Danny, nyní vysokoškolský profesor anglické literatury,



Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Jana Kristoforho ke druhému vydání Škvoreckého románu, 1989

se svými studenty právě diskutuje na seminářích a jejichž díla se mu tedy přirozeně prolínají i do jeho úvah a vzpomínání. Stresující empirie, kterou si přinesl ze starého domova, je tak neustále konfrontována se zjednodušující bezstarostností studentů, pro něž jsou společenské i individuální dějiny objektem školních rozborů. Mnohorozměrný román na řadě komicky vyprávěných příhod ukazuje napětí mezi „velkými“ a „malými“ dějinami, které život jedince poznamenává i řadou kompromisů a ústupků a které nejednou vede až k jeho naprostému morálnímu selhání. Důležitým tématem románu je však také nepřenositelnost traumatické či groteskní české a středoevropské životní zkušenosti do světa současných Američanů a lidí vyrůstajících ve svobodném světě.

Emigrace, nejistota identity člověka mezi domovem a cizinou přitom ve Škvoreckého románu není pouze

tématem pro intelektuální dialogy a rozборы, ale také běžným, každodenním problémem emigrantů. Důležitým prvkem autorovy groteskní a ironizující kresby charakterů se tak stává i nemožnost vzájemného porozumění mezi jednotlivými vrstvami a vlnami českých krajanů a emigrantů, z nichž mnozí již ztratili schopnost svět kolem sebe vidět reálně. Nejen v této rovině románu přitom Škvorecký plně rozvinul – obdobně jako v textech soustředěných do třetí části knihy satir *Ze života české společnosti* (Toronto 1985, kniha obsahuje i starší parodie na život v první republice a v socialismu) – svou schopnost jazykové karikatury krajanů, pracujících se spontánním, ale i velmi chtěným pronikáním anglických slov a amerických reálií do jejich makarónského jazyka.

V následujícím románu Škvorecký svého Dannyho víceméně natrvalo opustil a překvapivě obrátil pozornost do historie. Zachoval však mozaikovitou stavbu kombinující různé časy, výpovědní perspektivy, vyprávěčské a literární formy. Zůstal věrný také konfrontaci Čechů a „nového světa“. Ústřední postavou knihy *Scherzo capriccioso* (Toronto 1984) učinil skladatele Antonína Dvořáka. Jeho působení na postu ředitele newyorské Národní konzervatoře

v devadesátých letech devatenáctého století zachytil nejen prostřednictvím četných faktografických materiálů, ale také v řadě výrazně literárně stylizovaných osobních vzpomínek a svědectví Američanů i krajanů, kteří se s Dvořákem v této době setkávali. Scherzo capriccioso je tak výrazem Evropanova pohledu na Spojené státy, které tu jsou vnímány v široké škále pocitů a hodnocení – od karikujícího odstupu od tamních podivností až po potřebu vzdát lyrizující poctu svobodné zemi, kde aktivní člověk může realizovat své plány. Svým konstantám přitom Škvorecký zůstal věrný i vykreslením Dvořákova zájmu o hudební projevy černochů, které mu představují prehistorii jazzu.

Problematika českých krajanů v USA určila také Škvoreckého román *Nevěsta z Texasu*, situovaný do americké občanské války a vydaný až v devadesátých letech (Toronto 1992).

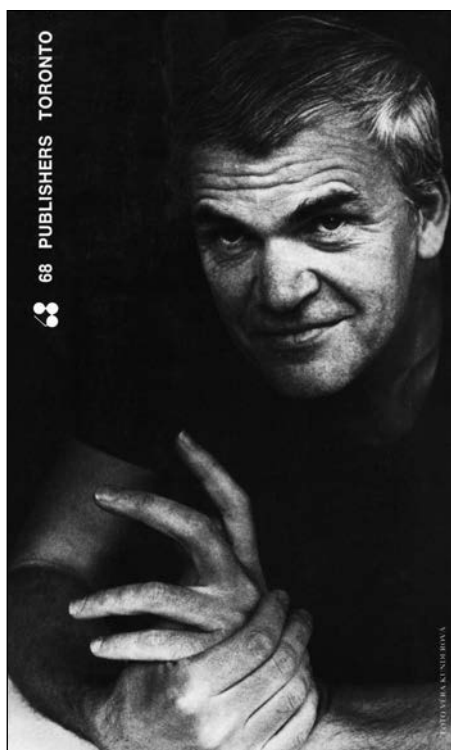
Postupný proces přechodu od tematiky domácí k otázkám exulantova života v zemi, do níž se přestěhoval, lze pozorovat nejen na Škvoreckého klíčových románech, ale i na trojici jeho próz náležících k „lehčímu“, populárnímu detektivnímu žánru, v nichž se jeho oblíbený detektiv postupně dostane do přímého střetu s komunistických režimem, je uvězněn a posléze sám emigruje (*Hříchy pro pátera Knoxe*, Toronto 1975; *Konec poručíka Borůvky*, Toronto 1975; *Návrat poručíka Borůvky*, Toronto 1981, → s. 726, kap. *Populární literatura*).

MILAN KUNDERA patřil k autorům, kteří se součástí české literatury v zahraničí stali ještě dříve, než fyzicky opustili Československo. Díky zahraničnímu úspěchu *Žertu a Směšných lásek* získal totiž již na počátku sedmdesátých let postavení spisovatele ve světě dosti známého, o jehož novou tvorbu byl spontánní zájem v předních nakladatelstvích, a to nejen ve Francii, která se v budoucnosti měla stát jeho druhým domovem. Proto i v době, kdy už byl v Československu zakázán, mohl psát s nadějí, že jeho nové prózy najdou svého adresáta.

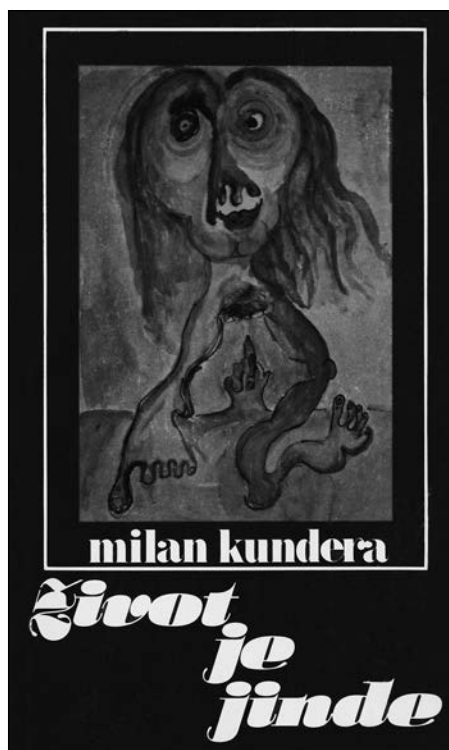
Kritika později dokonce začala spekulovat o Kunderově přizpůsobení se skutečnosti, že případnému vydání českého originálu jeho próz bude předcházet vydání v jiných jazycích, tedy o tom, že již při samotném psaní v češtině začal brát ohled na možnosti překladu.

Nejprve byla ve francouzštině a v dalších jazycích vydána dvojice próz, které Kundera napsal ještě před svým odchodem do Francie v roce 1975. Romány *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou* poprvé vyšly v překladu v Paříži roku 1975 (s tit. *La vie est ailleurs* a *La valse aux adieux*) a českého vydání v torontském nakladatelství Sixty-Eight Publishers se dočkaly teprve v roce 1979, tedy v roce, kdy byl jejich autor zbaven československého občanství.

Oba tyto romány jsou ještě zasazeny do českého prostředí a i tematicky jsou plně součástí autorova vyrovnávání se s problematikou života pod vládou



Milan Kundera na zadní straně obálky exilového vydání románu *Kniha smíchu a zapomnění*, 1981



Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Milana Kundery, 1979

komunistických ideálů a iluzí. Hrdinou prvního z nich, románu *Život je jinde*, je nadaný, senzitivní, avšak také slabošský básník s příznačným jménem Jaromil. Kunderův vypravěč se značnou ironií líčí jeho životní cestu od narození až k smrti: od prvních projevů uměleckých sklonů přes pokusy o revoltu vůči dominantní měšťácké matce, pubertální rozpaky a snahu prokázat svou nejistou mužnost až k okamžiku, kdy se přikloní ke komunistickému hnutí a naprosto se ztotožní s dogmatem (což z něj učiní propagandistického veršotepce a posléze i udavače). Příběh jízlivě uzavírá Jaromilova smrt v matčině náruči.

Jaromilovo marné hledání vlastní identity je konfrontováno s jeho lyrickými sny o schopnějším alter ego. Součástí vyprávění jsou však rovněž četné paralely mezi životem Jaromilovým a jiných českých i světových lyriků, které do výpovědi vtahují evropskou kulturní tradici a individuální lidský příběh proměňují ve východisko k románovo-esejistické analýze a kritice nadosobního civilizačního fenoménu, který Kundera pojmenovává jako „lyrický věk“. V pozadí jeho odsudku „lyrického věku“, tedy iracionality, která před rozumem

dává přednost exaltované citovosti a která generuje falešné mýty o mládí, mateřství, výjimečném společenském postavení a možnosti revoluční proměny světa, leží nepochybně autorova zkušenost člověka a básníka, jenž vystřízlivěl ze své mladistvé víry v komunismus. Pro Kunderu je však charakteristické i to, že tento osobní rozměr nastolené problematiky převádí do rozměru obecnějšího, ve kterém se lyrický věk stává výrazem pro nadčasové tůhnutí nezvzrálého mládí k narcismu a naivně romantickému vyznávání velkých, avšak ve skutečnosti vnitřně vyprázdněných gest.

Odmítání romantické tradice a preference rozumu před citem a úsměvnosti před patosem, kterou Kundera několikrát prokázal i demonstrativním přihlášením se k tradici osvícenského románu (zvláště k Denisi Diderotovi a Laurenci Sterneovi), vnášely do jeho próz parodistický odstup, polytematicnost a tematizovanou hru s variacemi, které nahlízejí mezilidské situace z rozmanitých perspektiv.

Důraz na stvořenost racionálně komponovaného textu charakterizuje také román *Valčík na rozloučenou* (Toronto 1979), jenž typově odkazuje k autorovým Směšným láskám a jejich hře s erotickými i společenskými tématy. Motivicky je tato próza zakotvena v československé realitě sklonku šedesátých let. Komponována je jako pětidílná, v pěti dnech se odehrávající obdoba rozverného divadelního vaudevillu s postavami donchuána, jeho snivého přítele gynekologa, který údajnou neplodnost pacientek léčí vlastním spermatem, žárlivé manželky, rafinované naivky, bývalého politického vězně a disidenta i moudrého starce-Čechoameričana, jenž s ostatními podle své vůle manipuluje. Příběh se otáčí kolem následků nezávazného lázeňského flirtu mezi slavným trumpetistou a dívkou Růženou: zatímco ona mu chce přiřknout své otěhotnění s jiným, on ji chce přimět k interrupci. Spleť intrik, neuvěřitelných náhod, podivných rozuzlení, ale i trapných omylů v závěru vede až k Růženině smrti, která ale nemá rozměr osvobozující katarze, neboť hra života pokračuje stále dál. Klíčový motiv otcovství je tu přitom Kunderou transformován v sérii variací na téma otcovství náhodného, nechtěného, předstíraného, vnuceného, adoptivního, duchovního i pseudovědecky plánovaného a utopickým snem odůvodňovaného. Vypravěčova hra s postavami a idejemi neustále prolíná tragické a komické, vysoké a nízké a otevírá román mnoha různým výkladům. Lze jej tak číst nejen jako tragikomickou frašku či moralistní satiru, ale také jako esejistickou rozvahu nad lidskou etikou a oprávněností lidské existence na této planetě. Motiv naplněné snahy po odchodu ze země do svobodné ciziny pak dává titulu symbolický význam.

Stejně symbolický je fakt, že klíčovou postavou následující prózy, románu *Knihy smíchu a zapomnění* (francouzsky s tit. *Le livre du rire et de l'oubli*, Paříž 1979; def. verze Paříž 1985; česky Toronto 1981), jenž Kundera napsal až po svém odchodu do Francie, je česká emigrantka. Experimentální próza, díky níž autor pronikl i do anglosaských a dalších zemí, ovšem nemá strukturu

tradičního románu. Je komponována – po autorově oblíbeném vzoru hudební skladby – jako polyfonní sedmidílná kompozice, série variací na ústřední, již samotným názvem knihy navozené téma. Jednotlivým prvkem celku tu není děj či příběh, ale obecná myšlenková a tematická spojitost.

Postava vdovy Taminy je tu sice postavou ústřední, nicméně vystupuje pouze ve čtvrté a šesté ze sedmi částí. A stejně jako ostatní Kunderovy postavy je spíše zosobněním určitých idejí v autorem rozehrané myšlenkové hře. Při svém prvním vstupu do vyprávění je Tamina zosobněním pocitů emigrantky, která se v cizím a nepříteli přátelském prostředí po ztrátě kontaktů se svými bývalými známými a blízkými v Československu cítí velmi osamocena a marně se snaží obnovovat mizející vzpomínky na prožitá léta. Při druhém vstupu do autorovy výpovědi se Tamina ocitá na osamělém ostrově, kde se dav dětí v radosti a smíchu snaží vybudovat utopickou – totalitní – společnost. Jako dospělá a racionálně uvažující žena tuto dětskou, lyrickou představu ráje odmítá a jako „odlišná“ se pokouší z ostrova i za cenu vlastní smrti uniknout.

Filozofující esejistické úvahy propojené motivy smíchu (ďábelského i andělského, vědoucího i naivního) a boje proti zapomnění vtahují do polyfonního toku vyprávění také další příběhy a historky: o disidentovi, jenž si chce udržet svou paměť deníkovými zápisky a přivádí do vězení sebe i své přátele, o amerických studentkách, které si myslí, že pochopily Ioneska, o zaranžovaném milování ve třech či o lásce studenta k řeznici. Součástí světa románu se stávají i autorovy dílčí biografické návraty do doby jeho působení v mládežnickém tisku a členství v KSČ či k příčinám emigrace. V politické rovině se předmětem ironického a výsměšného odsudku stává Gottwaldova komunistická „idyla pro všechny“, jakož i „prezidentem zapomnění“ Gustávem Husákem nastolené radostné bezčasí. Jako mezistupeň mezi bytím a zapomenutím v osobním životě i v politice Kundera vnímá kýč, a proto ironicky glosuje i bezvědomí davu, který se oddává přítomnosti a naslouchá hlasu prezidentova šaška, zpěváka bezduché populární hudby Karla Gotta. (V reakci na vydání románu bylo Kunderovi odebráno československé státní občanství.)

Své pojetí prózy Kundera formuloval v souboru francouzsky psaných esejů *L'art du roman* (Umění románu, Paříž 1986, odlišné od stejnojmenné autorovy české knihy o Vančurovi; pod názvem *Umění románu II* byly tyto eseje v překladu Nory Obrtelové distribuovány v druhé polovině osmdesátých let v brněnském samizdatovém okruhu). Jestliže se již v Čechách zabýval specifikou střední Evropy, odstup exulanta byl pro něj silným impulzem, aby se přihlásil k fenoménu středoevropské románové tradice, za jejíž hlavní představitele zde považuje Franze Kafku, Hermanna Brocha, Roberta Musila a Witolda Gombrowicze. Za základní rys tohoto románového typu prohlásil důraz na esejistické a úvahové prvky v románovém textu a s ním související ústup dějovosti a popisnosti v tradičním slova smyslu.

Toto lze do jisté míry vztáhnout i na autorův světově nejuznávanější román *Nesnesitelná lehkost bytí* (francouzsky s tit. *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paříž 1984; česky Toronto 1985), který bývá označován za filozofický román. Rozvětvené vyprávění rozvíjí autorovu oblíbenou erotickou tematiku směšných lásek, určených životem postav v dějinách. Dějově se váže ke dvěma párům. Ústřední je příběh Tomáše, úspěšného lékaře a typicky kunderovského libertinského donchuána, a jeho citově založené ženy Terezy, jež ctí tradiční morální hodnoty. Tato dvojice se po sovětské okupaci v srpnu 1968 pokouší žít v exilu ve Švýcarsku, nicméně jejich komplikovaný vztah je přivádí zpět do dusné a udavači prošpikované atmosféry husákovské Prahy, kde se on musí živit jako umývač oken. Později hledají vlastní cestu životem v odchodu na venkov, avšak náznak rodící se idyly šťastného srozumění je přerván náhodnou smrtí. Druhou klíčovou dvojicí je Tomášova bývalá milenka, malířka Sabina, která není schopná navázat trvalý citový vztah, nicméně najde na Západě své místo, a její dočasný přítel Franz, který v románu personifikuje neschopnost ztracených intelektuálů, kteří vyznávají lyrické ideály, aniž by byli schopni porozumět skutečnosti.

Román má opět svou aktuální politickou polohu: zachycuje československé události roku 1968 i ovzduší normalizace a klade si otázku po vině komunistů za osud země. Ve světovém kontextu zaujal odmítavým postojem k západoevropské politické levici, kterou Kundera (v kapitole, již se značnou dávkou sebeironie nazval podle své rané básně *Veliký pochod*) ztotožnil s politickým kýčem. V dobovém českém kontextu pak největší diskusi vzbudilo jeho nezaжатé, až skeptické zpodobení disentu.

Mnohorozměrná filozoficko-esejistická rovina románu polemizuje s Parmenidovou antinomií lehkosti a tíhy a s nietzschovskou ideou věčného návratu. Tíže pocítovaná Kunderovými postavami vyplývá z vědomí konečnosti lidského bytí, z nutnosti žít hned napoprvé načisto a z povinnosti volit bez potřebných zkušeností. Pro autora je však přijatelnější než falešný pocit životní lehkosti, který považuje za nesnesitelný, neboť je výrazem prázdnoty. Kundera apeluje na lidskou touhu po naplnění života, svět sám o sobě se mu však jeví jako past, v níž člověk trpí iracionalitou a absencí skutečných nadosobních hodnot. Výrazným tématem mu je problematika kýče, který vidí jako neoddělitelnou součást lidského údělu, nicméně i jako způsob citového zakrývání reality, tak znepokojivých záležitostí, jako jsou například skutečná krása nebo smrt. Román je však i výrazem autorovy skepse vůči možnostem mezilidské komunikace, ať již z důvodů jazykových, nebo myšlenkových.

Milan Kundera patří k nemnoha českým exilovým spisovatelům, kteří v cizině našli skutečný druhý domov. V novinovém rozhovoru to vyjádřil takto: „Člověk, který netrpí tím, že se nemůže vrátit do své země, je obecně považován za člověka chladného, ba hanebného. Přesto vám musím otevřít své srdce: léta ve Francii byla a jsou nejlepšími léty mého života“ (The Sunday Times

20. 5. 1984). Po dobu, kdy země, kterou opustil, byla ovládána komunistickým režimem, české téma zůstalo výraznou součástí jeho próz. Francouzské a obecně evropské tematické ustoupilo teprve v románu *Nesmrtelnost*, vydaném francouzsky v Paříži v roce 1990 a česky v roce 1995. Svou následující tvorbou se pak k nové vlasti přiklonil i jazykově a začal psát své romány francouzsky.

■ Modelová a alegorická próza samizdatových prozaiků

Situace, kdy část – respektive klíčová část – české literární tvorby byla institucionálně zakázána a zahrnuta do exilu vnějšího či vnitřního, nevytvářela prostor pro přirozený vývoj ani pro zásadní proměny poetik. Do značné míry tak zakonzervovala stav, v němž se zakazovaný proud nacházel v okamžiku rozštěpení. A jestliže silným inspiračním zdrojem a dynamizujícím prvkem tvorby spisovatelů v emigraci zpravidla byl život v odlišných podmínkách nové země, pak prozaická tvorba spisovatelů, kteří zůstali doma a byli součástí vnitřní opozice, vznikala v rámci normalizačního strnulého bezčasí a jejím hlavním cílem bylo zejména udržet a rozvíjet ty možnosti výpovědi a typy literární produkce, které režim potlačoval.

To je nejzřetelnější v linii alegorizujících a modelových próz, která byla na sklonku předchozího desetiletí velmi produktivní, neboť problematizovala společenské mýty, na nichž stál komunistický režim, a do české literatury vnášela obecnější provokativní tázání po smyslu lidského bytí, dějin a společenského pokroku. Stejný úkol takto pojatým prózám zůstal i po roce 1970, ať už byly vydávány v samizdatu, nebo v zahraničí. Ideově a typově se tyto prózy mohly opřít o domácí literární tradici (Jan Weiss, Karel Čapek, Egon Hostovský), dominantní vliv na ně však měly existenciální, modelové a antiutopické proudy literatury světové. Autory inspirovala zejména – v šedesátých letech hojně nově překládaná – díla Alberta Camuse, J.-P. Sarta, ale i Aldouse Huxleyho a George Orwella, významnou roli sehrával též objev díla Franze Kafky a dobové zaujetí poetikou absurdního dramatu a divadla (Samuel Beckett, Eugène Ionesco).

Na počátku sedmdesátých let se však tyto myšlenkové proudy staly krajně podezřelými a literatura, která je chtěla rozvíjet, byla odmítnuta jako projev odsouzeníhodné společenské skepse, „nezdravého intelektuálního zájmu o pseudoproblémy“, které falešně vyzdvihují existenciální a absurdní rozměry lidského bytí, místo aby člověka vedly ke spoluúčasti na utváření nejlepšího možného světa reálného socialismu. V atmosféře rodící se společenské schizofrenie bylo za podezřelé považováno rovněž vše nejednoznačné a jinotajné, neboť narůstající rozpor mezi soukromým a veřejným nebývale zesiloval také cit čtenářů (a cenzorů) pro podtext a skrytý smysl.

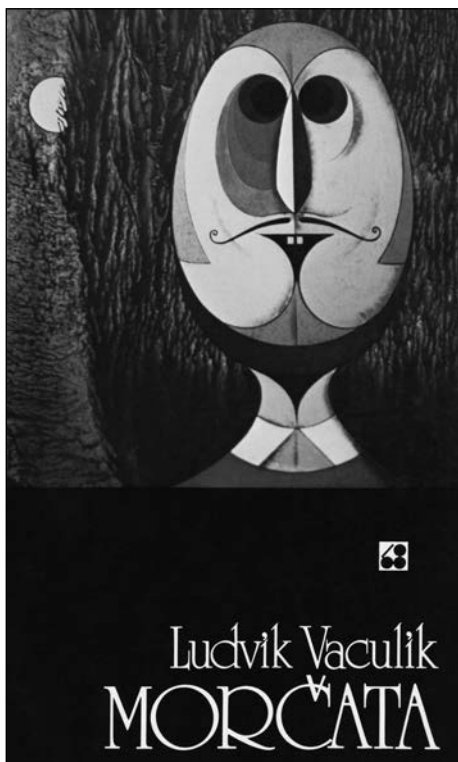
Za těchto okolností bylo přirozené, že ti prozaici, kteří se – z rozhodnutí komunistické strany či z vlastní vůle – ocitli mimo zónu povoleného, se výpovědních

možností modelové a alegorické prózy nehodlali vzdát, zvláště když jejich zklamání z krachu ideálů a iluzí, jež přinesl prožitek Pražského jara, vojenské okupace a následujícího nástupu normalizačního režimu, učinilo tyto možnosti ještě aktuálnějšími a přitažlivějšími. Intelektuální hra s modely a významy totiž umožňovala reagovat prostřednictvím mnohoznačných podobností na znovu odhalenou nedůvěryhodnost světa a také na ztrátu smyslu jazyka a lidského života v prostředí mocenského „newspeaku“ a totalitní společnosti.

Poetika modelové a alegorizující prózy vyrůstala z prožitku absurdity lidského bytí a z groteskního vztahu mezi individuem a společností; využívala fantaskních motivů, expresivní hyperbolizace, prvků černého humoru, ironie, burlesky, jakož i aluzí na tradiční literární mýty a skrytých narážek na aktuální žitou skutečnost. Hrdinové těchto próz byli zpravidla obětí modelovaného světa, v němž musejí vegetovat, který ale zároveň utvářejí, ať již aktivně, nebo jen svou neschopností vzdorovat temné agresi. V rámci významové stavby díla pak působili jako dynamizující prvek: svou odlišností uvádějí do pohybu děj a demaskují skutečné rozměry systému. Příznačný je princip opakování motivů, dějů a situací a též kruhová kompozice, která naznačuje uzavřenost líčeného prostoru, bezvýchodnost stavu, v němž se hrdinové nalézají a který jim brání dospět k nalezení nějakého univerzálního smyslu. Příběh se tak představuje jako mnohovýznamový a vypravěč se vzdává jednoznačného řešení. Významným prvkem poetiky těchto děl je však osvobodivý účinek, který autorovi i čtenáři přináší samotné pojmenování situace a problému, zvláště pak, je-li umocněno prvky grotesky, absurdity a černého humoru.

Nepřijatelnost modelových obrazů totality pro normalizátory odkrylo již na sklonku šedesátých let soudní stíhání JIŘÍHO GRUŠI za časopisecké uveřejnění osmi kapitol z románu *Mimner aneb Hra o smrděocha* (smz. 1974; 1991), které pod titulem První až Osmý list z Kalpadocie a pseudonymem Samuel Lewis vycházely v letech 1968–69 na pokračování v Sešitech pro literaturu a diskusi. Kniha je stylizována jako zpráva mrtvého hrdiny o životě ve fiktivní zemi, ovládané divošským primitivismem, mytologií a temnými rituály. Tyto místní zvyky, rituály a hry, jakož i jazyk a s ním nekorespondující gesta, utvářejí nesmyslnou past, jejíž obětí se stávají ti, kteří nejsou schopni porozumět. Autor tu se značným morálním odsudkem zobrazuje režim, jenž chce za každodenností a vznešenými hesly skrýt svou pravou podstatu.

LUDVÍK VACULÍK se mezi ineditní autory zařadil prozaickou alegorií *Morčata* (smz. 1972; Toronto 1977), jejíž fiktivní svět je vystavěn na paralele mezi prostorem soukromým a veřejným, mezi pasivitou a aktivitou, mezi možnostmi moci a možnostmi projevu svobodné vůle. Vaculík tu prostřednictvím prózy analyticky a sarkasticky prezentoval mechanismy absolutní nadvlády, která – ač zcela skryta – si nárokuje právo rozhodovat o životě jedince, a současně ironizoval iluzi, že před touto mocí lze uniknout do zátíší vlastního



Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Ladislava Guderny, 1977

soukromí. Veřejný život Vaculíkova hrdiny je spjat s tajemnými mechanismy banky a s jeho snahou objasnit, kam se ztrácejí peníze, které ochranka zabavuje zaměstnancům. To jej posléze přivádí až k pátrání po existenci nějaké jiné, utajené moci odkazující k jinému, neznámému prostoru. Jako paralelu k tomu autor staví hrdinovy kruté domácí experimenty s bezmocnými morčaty, pro něž se stává stejnou tajemnou „vyšší mocí“, jaké on sám v bance nakonec podléhá.

Na „kafkovském“ půdoryse prostoru, génia loci, který si podmaňuje člověka, jenž do něj zabloudí a již ho nedokáže opustit, je vystavěna krátká modelová próza KARLA PECKY *Pasáž* (smz. 1975; Toronto 1976). Úspěšný muž, univerzitní profesor, se v ní jednoho dne náhodně ocitne v pasáži a v důsledku několika dalších náhod již není schopen ji opustit. Jeho život a náhled na svět

se rozpadá a on v nově objeveném prostoru začíná žít s nadějí, že mu to přinese vnitřní svobodu, kterou dosud tolik postrádal. Avšak nový prostor si vytváří nový stereotyp. Když si to hrdina uvědomí a chce svou osobní vzpouru dokončit, je smeten revolucí, jež mezitím vypukla na ulici, za hranicemi pasáže.

Půdorys alegorizujícího antiutopického románu mají také *Invalidní sourozenci* (rkp. 1974; smz. 1980; Toronto 1981) a další fantaskní prózy Egona Bondyho, autora náležitě do kontextu undergroundu (→ s. 455, pododd. *Próza undergroundu a okruhu Revolver Revue*).

Groteskně hrůzných rysů nabývá obraz „normálního“ života v románu PAVLA KOHOUTA *Katyně* (smz. 1978; Kolín nad Rýnem 1980), který je postaven na motivu střední školy pro popravčí. V příběhu o krásné adeptce katovského řemesla, jejích spolužácích a mistrech se vypravěč pohybuje na hraně mezi naivitou studentského románu, černé grotesky a obrazu zvrhlého libertinství à la markýz de Sade. Předvádí se tu perverze normality kdykoli připravené k zločinům. Společenská schizofrenie tu na sebe bere podobu propracovaného školního systému, jeho tvůrců a jejich ke všemu ochotných pokračovatelů i specifického newspeaku, který zakrývá pravou podstatu mučení a poprav.

Karel Pecka
před maringotkou
Stavební geologie



Na principu absurdní dějové výstavby a metaforického pojetí příběhu (avšak s příklonem spíše k humorné poloze) jsou založeny i Kohoutovy prózy *Bílá kniha o kauze Adam Juráček, profesor tělocviku a kreslení na Pedagogické škole v K., kontra Sir Isaac Newton, profesor fyziky na univerzitě v Cambridge; podle dobových materiálů rekonstruoval a nejzajímavějšími dokumenty doplnil Pavel Kohout* (něm. s tit. Weißbuch in Sachen Adam Juráček..., Luzern 1970; česky smz. 1974; Toronto 1978) a *Nápady svaté Kláry* (něm. s tit. Die Einfälle der heiligen Klara, Luzern 1980; česky Toronto 1982). První z nich formou fiktivních dokumentů vypráví o profesorovi tělocviku, který narazí na společenské konvence tím, že se mu podaří létat a tak popřít platnost fyzikálních zákonů. V druhém z nich obdobný zmatek způsobí dívka dočasně nadaná věšteckými schopnostmi.

V románu PAVLA ŘEZNÍČKA *Strop* (smz. 1978; francouzsky s tit. Le Plafond, Paříž 1983; česky 1991) bezprostřední politické asociace ustupují stranou a převažuje surrealismem inspirovaná uvolněná fantazie. Autor staví na absurdní situaci na dvorku proměněném v močál, do něhož jsou protagonisty strháváni všichni kolemjdoucí. Stejně fatální je ovšem i dění v bahně, kde se nelítostně formují stejné zákonitosti a hierarchie jako ve vnějším světě. Imaginace, stojící na počátku podniku, se postupně proměňuje v hrůzný mechanismus plodící jen ploché opakování, vůči němuž jsou všechny bytosti stejně bezmocné. Původní možnost svobodné volby se proměňuje v pojetí svobody

jako poznané nutnosti. Možné filozofující zatíženosti tématu však autor uniká uvolněnou obrazivostí, smyslem pro spíše groteskní než tragické vidění absurdity.

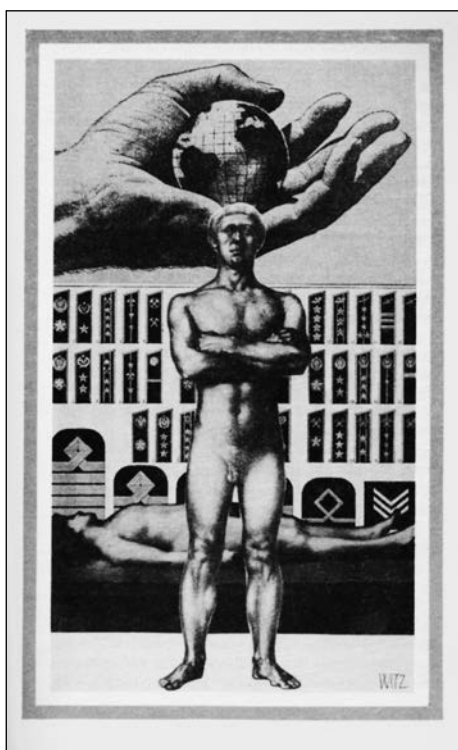
Černý humor a sarkasmus lze najít v hojně míře v antiutopii emigranta **MARTINA HARNÍČKA** *Maso* (Toronto 1981), která vykresluje společnost-město, v němž je normou kanibalismus. Obětí i aktivním spolutvůrcem tohoto systému je hrdina, který se sice pokouší před lidožroutstvím utéct mimo město, avšak v harmonickém společenství vegetariánů, které tu nalézají, nedokáže žít – spáchá zločin a vrací se tam, kde se stane potravou.

■ Generační bilance

Tématem, které propojovalo řadu próz všech tří větví české literatury sedmdesátých a osmdesátých let, byla reflexe a analýza politického dění a společenských proměn Československa v poválečném období. Mezi prózou oficiálně vydávanou a tvorbou vznikající v exilu a disentu byl však zásadní rozdíl v hodnocení historického vývoje a literárním pojetí tématu. Oficiální próza měla za

úkol existenci socialismu a léta jeho budování obhajovat a glorifikovat, kdežto prozaici stojící za hranicemi povoleného zaujímalí k této historii negativní či alespoň zkoumavě problematizující postoj. Rozdíl byl ale také v tom, jaká kategorie autorů se v jednotlivých větvích k reflexi minulosti obracela. Zatímco v oficiální literatuře šlo většinou o autory druhého a třetího řádu, jejichž hlavní devízou byla oddanost ideologii a praxi režimu, klíčovou linií samizdatové prózy utvářely vyzrálé autorské osobnosti s vyhraněnými poetikami.

Vědomí historických souvislostí pro řadu autorů v první řadě znamenalo tázat se po povaze komunistické moci a vlastního podílu na ní, tedy zájem o problematiku, která patřila k výrazným rysům české literatury šedesátých let a byla reakcí na zjednodušené vnímání člověka



Ilustrace Karla Trinkl ke knize Martina Harníčka *Maso*, 1981

a nadosobních ideálů v budovatelské kultuře. Vědomí politické prohry, která se navíc mnohým jevila jako prohra definitivní, toto tázání po srpnu 1968 ještě více aktualizovalo a dalo mu podobu autorského hledání vlastní viny a odpovědnosti za vznik totalitní společnosti a jejího každodenního praktického fungování, což do próz vneslo četné autobiografické či generační motivy. Charakteristickým formálním znakem těchto próz je kombinace dvou časových rovin: přítomnosti, tedy okamžiku, kdy se hrdina odhodlává k životní bilanci, a reminiscencí vracejících se daleko do minulosti; často se obě roviny liší i formou vyprávění v první a třetí osobě.

V české ineditní literatuře počátku sedmdesátých let nebylo možné – oproti značné části próz předchozího desetiletí a soudobé tvorbě normalizační – , aby katarzní sebepotvrzení, k němuž jednotlivé prózy v závěrech směřovaly, přivádělo hrdiny zpět ke spoluúčasti na utváření socialistické společnosti. Hrdinové těchto próz se zde naopak pokoušejí najít sami sebe v uvědomění toho, že jejich nadšení pro komunismus bylo omylem a chybou.

Takovéto gesto ještě převažuje v autobiografickém románu PAVLA KOHOUTA *Z deníku kontrarevolucionáře aneb Životy od tanku k tanku*, který v roce 1969 vyšel německy pod titulem *Aus dem Tagebuch eines Konterrevolutionärs* v Luzernu a z nevelkého odstupu reflektoval události roku 1968 (česky 1997). Román má podobu koláže autorových deníkových zápisů a dobových materiálů; v několika časových pásmech zachycuje a vysvětluje výseky autorova života od čtyřicátých let, kdy se naplno přidal k vítězné komunistické revoluci, až po dobu, kdy se uvnitř strany stal jedním z reformátorů či revizionistů a také protagonistou demokratizačního procesu. Knihu uzavírá sovětská invaze, jež pro Kohoutovu generaci znamenala konec všech původních ideálů.

Zklamání z okupace a z následných politických dějů jako by definitivně zmařilo možnost být aktivním podílníkem nadosobních dějin a do značné míry zkarikovalo i možnost vzpoury proti nim. Výrazným tématem bilančních próz se tak stalo hledání příčin společenského a osobního selhání ústící v proklamaci neredukovatelnosti, nezobecnitelnosti lidského osudu a v hledání prostoru pro svobodné tvůrčí gesto individua. Pokud se v jejich závěrech objevuje katarze, tak jen ve smyslu definitivního rozchodu s režimem a s jeho ideologií, spojeného s hledáním jiných nadosobních hodnot, morálních a nejednou i náboženských.

Analýza nedávno prožívané minulosti a pátrání po okamžiku morálního selhání jednotlivce i celé společnosti, jakož i míře jeho viny za ně utváří základ prózy *Soudce z milosti* IVANA KLÍMY (smz. s tit. *Stojí, stojí šibenička*, 1976; přeprac. něm. s tit. *Der Gnadenrichter*, Hamburg – Luzern 1979; česky zkráceno London 1986; def. 1991). Výchozí dějovou rovinou tohoto rozsáhlého, vcelku tradičně vyprávěného bilančního románu je přítomnost, počátek sedmdesátých let, kdy se ústřední hrdina dostává do těžké životní situace: prožívá manželskou krizi a současně je přinucen, aby se rozhodoval, zda jako soudce

pod tlakem udělí trest smrti, který jinak osobně odmítá. To jej přivede k rekapitulaci vlastního života, která tu utváří druhou dějovou rovinu a vrací se až do let čtyřicátých a padesátých. Ke klíčovým motivům románu patří židovství (hrdina stejně jako autor prožil značnou část válečného dětství v Terezíně), problematika trestu smrti a také motiv komunistické víry a její ztráty. Autor se sklonem k patetičnosti včleňuje individuální výpovědi hrdinů do kontextu nadosobních idejí, aby v závěru zdůraznil význam individuální odpovědnosti za vlastní bytí. Hrdina je tu přiveden k pojmenování svého dílu zodpovědnosti za morální stav společnosti a k uvědomění si prázdna, které jej obklopuje. Při definitivním rozchodu s totalitním režimem nachází východisko v morální opravdovosti, jež je nitru člověka vlastní a o níž je možné se – po provedené očistě – opřít.

Snaha nalézt „generální chybu“ a nadosobní řád, jenž by měl být s to poskytnout oporu dříve chybujícímu jedinci, charakterizuje i prózy FRANTIŠKA KAUTMANA, literárního historika, který se jejich prostřednictvím vyrovnával s vlastní minulostí a angažovaností v padesátých letech. *Mrtvé rameno* (smz. 1977; 1992) je román o psychickém i fyzickém rozkladu levicového intelektuála, jenž svou vlastní lidskou důstojnost a mravní koherenci obětuje na oltář společenského vzestupu a bezvýhradné podpory komunistické strany. Psychologicko-filozofickým pojmenováním příčin krize jedince je i další Kautmanova próza *Prolog k románu* (rkp. 1972; smz. 1979; 1993). Oba romány spojuje vyprávění v první osobě a shodný půdorys sebeanalytického přemítání. Prozaická výpověď je tu modelována jako jednolitý proud reflexí, patetických myšlenek, vzpomínek a obvinění, jejichž průsečíkem je vypravěčovo (a autorovo) „Já“, zmítající se v těžkých pochybách o sobě samém a pokoušející se z této existenciální a tvůrčí krize vymanit. Pohyb vpřed k zamýšlenému dílu, které má na Prolog navazovat, se tak mění v soustředné kroužení kolem opěrných bodů v prostoru, v němž krizi de facto překonat nelze. Klíč k pozitivnímu prožívání vlastního osudu Kautman hledá v činu vykonaném s vědomím svobodné vůle jedince – jeho román však současně možnost uskutečnění takového činu silně zpochybňuje.

JAROSLAV PUTÍK se k analýze životních traumat vlastní generace odhodlal již v románu *Smrtelná neděle* z roku 1967. Výrazem jeho potřeby vyrovnat se se svou někdejší politickou naivitou, jakož i projevem toho, že autor, původně angažovaný komunistický novinář, při své životní bilanci dospěl do stadia hluboké skepse vůči ideologiím a k politice, je také jeho víceméně monologická samizdatová próza *Červené jahody* (smz. 1975), respektive její pozdější přepracovaná verze s názvem *Proměny mladého muže* (1993).

Někteří prozaici při svém účtování s přítomností a komunismem překračovali hranici vlastního života, respektive konce války, a obraceli se ke starším historickým obdobím. Krok tímto směrem učinila EVA KANTŮRKOVÁ, když svou skepsi vůči ztracenému ideálu nepromítla do obrazu vlastní generace, ale do

generace rodičů. Ústřední postavou jejího bilančního románu *Černá hvězda* (smz. 1978; Kolín nad Rýnem 1982) je komunistický novinář Jiří Donát, k jehož vykreslení byl autorce inspirací její otec Jiří Sfla. Výchozí situací je okamžik, kdy se těžce nemocný Donát probírá svými osudy, spjatými od třicátých let s komunistickou stranou, s jejími ideály, vítězstvími, ale i praktikami. Z nemocničního lůžka, v chaotickém, sebeobviňujícím hledání momentu vlastního selhání se mu jeho život, včetně jeho soukromého a milostného rozměru, jeví jako jedna velká prohra. Retrospektivní – silně subjektivizované a lyrizované – vyprávění je přitom stylizováno jako přepis nepřetržitého proudu vědomí, který je narušován jen promluvami a dialogy návštěvníků, s nimiž však Donát směřující k smrti již nechce mluvit.

Výrazně jinou variantu generační sebereflexe představuje próza *Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele* (smz. 1976; Toronto 1978), jejíž autor, **JIRÍ GRUŠA**, patřil ke spisovatelům o něco mladším a s jinou osobní zkušeností. Oproti tvůrcům vstupujícím do literatury v letech padesátých vyjadřoval spíše postoj generace autorů šedesátých let. Pátrání po kořenech vlastní existence a identity proto propojil s postupy experimentální prózy a svůj román komponoval jako formulář dotazníku, jenž má vyplnit věčně neúspěšný žadatel, zhruba pětaticetiletý zahradní architekt, který po roce 1968 těžko hledá odpovídající práci. Tato postava vezme neosobní otázky úředního dotazníku velmi vážně a namísto tradičního proškrtávání nesmyslných kolonek se vydá se na výpravu k sobě samému, do minulosti a budoucnosti nejen vlastní, ale i celého svého rodu. Vykreduje svůj původ i své početí, dětství a mládí, své milostné a životní zkušenosti, ale poctivě „vyplňuje“ i příběhy z dob před vlastním narozením, obrací se k historii rodného Chlumce dokonce až do osmnáctého století, kdy jeho předci přišli do Čech. Román se přitom záměrně vzpírá jakékoli zjednodušující interpretaci. Charakterizuje jej složitá narace, neustálé proměny času a tempa vyprávění, průběžné střídání úhlu pohledu mladého, teprve rozpoznávajícího chlapce s perspektivou poučeného pětaticetátníka, splývání reality a fantazie, metaforická obraznost, přesně stupňovaný humor, jakož i hojně užívání grafických doplňků. Základem Grušovy prózy je ironický kontrast mezi jakoukoli odosobněnou formou a snahou vtlačit do ní lidskou individualitu včetně jejích nejnítěnější stránek. Jako celek pak *Dotazník* vyznívá coby adresná obžaloba všech totalitních systémů, které se snaží potlačit nezaměnitelnou jedinečnost člověka. Novým momentem v českém beletristickém myšlení přitom bylo, že subjekt vyprávění dospěl až ke ztotožnění komunismu a nacismu (což bylo asi jedním z hlavních důvodů následné kriminalizace autora ze strany režimu).

Poněkud stranou zůstala próza *Dámský gambit. Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (smz. 1973; Toronto 1979), v níž Gruša vykreslil historii rozpadu jednoho manželství a citovou krizi hlavní mužské postavy. Experimentální novela je pojata jako nesnadno dešifrovatelný proud vědomí, v němž se prožitky prolínají

a plán je zhotoven pouze jako *podklad* k formuláři, který by stopoval semeno, nikoli pouze plemeno, tj. bylo by to

PROHLÁŠENÍ O SEMENI
 neboli
 PROHLÁŠENÍ O SEMENNÉM PŮVODU
 ERKLÄRUNG ÜBER DEN SAMEN
 СЕМЕННОЕ ЗАЯВЛЕНИЕ

úřad /ústav, podnik, zařízení/

PROHLÁŠENÍ O SEMENI	
1. Jméno a příjmení <i>Jan Alps. Kypka</i>	3. Trvalé bydliště <i>Na doličku 1278, Chlumec v Čechách</i>
2. Pracovní zařazení titul, funkce, služba <i>zahradník</i>	
4. Politická příslušnost /i dřívější/	<i>Neorganizován</i>
PROHLÁŠUJI na svou čest a svědomí, že <u>jsu - a - j - s - m</u> nositelem židovského nebo jiného, také kvalifikovaného: usemenění, což dokazují a/ svým Bližšími údaji, viz str. 2 tohoto prohlášení, b/ svým Osobním náhledem, viz příloha.	
Je mi známo, že vědomě nesprávné údaje budou stíhány	
Viz také Poučení na poslední straně	<i>14. 9. 1947</i> dne r <i>Kypka</i> vlastnoruční podpis

s fantaziemi, vzpomínkami na někdejší erotická dobrodružství i s literárními motivy a asociacemi a který jako celek vypovídá o ztrátě a hledání smyslu vlastní existence.

■ Prózy historických konfrontací

Zvýšené historické vědomí, které vycházelo z potřeby disentu a exilu vztáhnout přítomnost k minulosti a najít v dějinách kořeny přítomné situace, případně paralely, jež by umožnily přítomnost pochopit, interpretovat a zejména literárně prezentovat, se nemohlo vyhnout ani žánru historické prózy. V neoficiálních okruzích české literatury, v exilu a samizdatu, byl proto od počátku sedmdesátých let velmi produktivní zvláště typ dvouplánového románu odehrávajícího se ve dvou časových rovinách: obdobně jako v případě generačních bilancí i tady jde o prózy, jejichž první, rámcovou rovinu utváří přítomnost, jejich těžiště však leží v analýze minulosti, která tentokrát již není omezena na zkušenost jednoho lidského života či jedné rodiny. Současní hrdinové – velmi často přímo vypravěči – jsou tak konfrontováni s dávnými historickými postavami a ději a musí se vůči nim vymezovat. Z produkce starší emigrantské generace jsou takovými konfrontačními romány například *Pozdější život Panny Ferdinanda Peroutky* nebo *Zpráva z Lisabonu Jiřího Kovtuna* (→ s. 394, pododd. *Oživení tvorby autorů první emigrační vlny*).

V domácím kontextu tento románový typ předjal EUGEN LIŠKA v próze *Povolání* (1970), v němž proti sobě postavil do kontrastu život v domově důchodců a příběh z doby husitské: myšlenkově a morálně vyprahlá přítomnost stárnoucích a starých hrdinů tu je konfrontována s monumentalitou a bojovností doby husitské. Ze vzájemného ostrého střetu nesourodých složek vyrůstá výpověď o tragičnosti individuálních lidských osudů, o nesouladu mezi „velkými“ dějinami a všedním během života. Být „povolaným“ pak podle Lišky znamená naslouchat svému vnitřnímu tichnutí a vymezovat se vůči vnějškovým tlakům té které doby. Panoptikální, groteskní ladění Liškova románu se spoluutváří propojováním rozmanitých stylových a vypravěčských poloh, od vznosného jazyka evangelí až po hovorový styl současnosti.

Texty využívající formu transpozice aktuálních problémů do minulosti často směřovaly k formě podobenství, nejednou až s patetickým nádechem. Jednou z prvních reakcí literárního disentu na národní ponížení roku 1968 bylo *Štěpení* KARLA PECKY (smz. 1974; Toronto 1974). Pecka tento román pojal jako výpověď o nezbytnosti uchovat si – navzdory obecnému rozkolísání etických kritérií – vnitřní mravní integritu a hledat oporu pro jednání v sobě samém. Fabulačně jej pak postavil na podobnosti i rozdílnosti mezi spisovatelem uvažujícím po srpnu o emigraci a životní dráhou českého důstojníka

z pobělohorské doby, který po smrti vojevůdce Valdštejna stojí před stejným dilematem. Peckův etický patos tu přitom převládá nad smyslem pro evokaci minulosti a lidských povah a učinil z historie kulisy pro loutkovitě vykreslené postavy. Přesto však Štěpení stojí na počátku dosti silného proudu samizdatové a exilové historické prózy.

Jako vzorový příklad dvouplánového románu byl od sklonku šedesátých let v českém kontextu vnímán román Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka*. Zejména k němu, ale i k dalším dílům moderní evropské literatury se přihlásila EVA KANTŮRKOVÁ, když se prózou *Pán věže* (smz. 1979; 1992) pokusila formulovat základy disidentské morálky. Klíčový román vedle sebe staví novozákonní legendu o Kristově ukřižování a postavu spisovatele, jenž se na sklonku svého života pokouší kristovské téma zvládnout a jehož lze snadno identifikovat jako spisovatele Jana Drdu. Biblický mýtus, lidská tragika Ježíšovy oběti a kolorit Jeruzaléma tu vytvářejí hodnotové pozadí pro vyprávění o současníkovi, jenž prošel vývojem od literárního funkcionáře a zastánce dogmatického socialistického realismu až k disidentským postojům, respektive o muži, jenž se dlouho opájel materiálními dary života a ignoroval duchovní vertikály života. Příběh je dotažen až do fantaskního propojení obou pásem po hrdinově smrti, kdy autorka prostřednictvím paralely mezi požívačným spisovatelem a Ježíšem před čtenáře jako problém klade řadu zásadních etických otázek. Ješuova oběť je tu nahlížena nikoli ve svém náboženském významu, nýbrž jako morální gesto, jako absolutní měřítko pro lidské činy, jež bývají většinou poznamenány omezeností lidské vůle a relativitou historických podmínek. Ješuův mravní imperativ, jeho vzdor a odmítání kompromisu souzní rovněž s poselstvím autorčiny esejistické práce *Jan Hus* (smz. 1988; 1991), v níž Kantůrková hledala historické paralely mezi činností Charty a Husovým bojem za svobodu svědomí.

VILÉMA HEJLA přitahovala historie jako jedna z možností, jak zpochybňovat zdánlivé jistoty přítomnosti. V dvouplánovém románu *Hodina hvězdopravců* (Curych 1980) je ústřední postavou historické roviny oddaný nacist, který postupně ztrácí víru v státní ideologii a proti své vůli se dostává do situace, kdy je totalitním režimem vnímán jako nebezpečný váhavý intelektuál. Obdobně problematická je i vnitřní situace Šimona Lomnického z Budče během předbělohorského stavovského povstání v Hejlově dějově vypjatém historickém románu *Zásada sporu* (Toronto 1979). Autor si tu vybral postavu básníka a katolíka, jenž sympatizuje s evangelií, nechce podlehnout ideologickým schémátům a snaží si zachovat odstup od obou stran. Jakkoli chce jít svou přímou cestou a zůstat věrný především sám sobě, dramatická doba, která zná jen ano – ne, jej přinutí ke kličkování a posléze jej v očích historie promění v toho, kdo se snažil vyhovět všem. Osobní skutečnost je zde konfrontována se skutečností dějin a nadosobních ideálů a z tohoto nerovného zápasu vychází nutně poražena a odsouzena k přežívání na okraji zájmu v područí jiné, „větší“

pravdy, překrucující původní smysl individuálního činu v neosobní výklad o smyslu lidského jednání.

V Hejlově románu *Ex offo* (Toronto 1980) historická rovina ustupuje poněkud do pozadí, nicméně vyrovnávání se s minulostí tu zůstává silným motivem. Vypravěč téměř detektivního příběhu se snaží objasnit smrt přítele, za níž by mohla stát Státní bezpečnost. Pátrání jej přivede k přítelovu článku, který byl za Pražského jara interpretován jako kritika komunistických praktik, a jeho prostřednictvím i k tázání po smyslu dávné události z časů prusko-rakouské války. Postupně tak dochází k poznání, které je odlišné od výchozích premis a které musí hájit i proti svým přátelům, neboť je jim nepohodlné a nezapadá do apriorního rozvržení kladu a záporu. Ten, kdo říká

pravdu bez ohledu na to, na koho padnou důsledky, se jim jeví jako zrádce z nízkých pohnutek. Hejlovův román tak akcentuje moment osobnostní integrity, staví individuální hledání a individuální morálku i nad pragmatické zájmy a mytologii jakékoli skupiny, včetně lidí pronásledovaných režimem.

V románě *Muž s břitvou* JAROSLAVA PUTÍKA (smz. 1984; Kolín nad Rýnem 1986) je „vážnost“ velkých dějin poměřována bizarní postavou holiče: strýce vypravěče, jenž se pokouší jeho život na základě pozůstalosti a v mnoha odbočkách zrekonstruovat a pochopit. Do svého textu vkládá i části strýcovy pozůstalosti, ať již jde o citace z deníku, milostnou korespondenci, horoskopy nebo strýcovy četné aforismy. Vyprávění sleduje všechny historické peripetie, kterými procházeli občané Československa od strýcova narození v den vypuknutí světové války v roce 1914 až po počátek padesátých let. Románu ovšem dominuje teze, že obyčejný život venkovského holiče může být plnější a vznešenější než životy těch, kteří končí „v bronzu na náměstí“, a strýcovo filozofické přesvědčení, že „malé je velké a velké je malé“. Poměr mezi historickým a soukromým, významným a nevýznamným, vážným a nevážným je tu proto ironicky převrácen. Všední události strýcova života, ale i jeho holohlavost jsou tu groteskně mytizovány (a to i jazykem), zatímco historické události, včetně těch tragických, jako byl vznik protektorátu či politické pronásledování v padesátých letech, zůstávají zdánlivě jen jakoby na okraji. V prvním plánu tak Putíkova próza vyhlíží jako humoristické vyprávění maloměstských historek, v druhém plánu je však velmi skeptickou výpovědí o morální devastaci, kterou přinesla nutnost žít v daném prostoru a čase. (V kontextu neoficiální



Kreslený portrét Viléma Hejla
na zadní straně obálky
Hodiny hvězdopravců, 1980

prózy je Putfíkův Muž s britvou prózou dosti výjimečnou, v mnohém má však blízko k Hrabalově próze Obsluhoval jsem anglického krále a také k Markovu románu Můj strýc Odysseus.)

Tradičnější podobu historické prózy zvolil JAN TREFULKA v próze *Zločin pozdvížení* (smz. 1977; Kolín nad Rýnem 1978), kterou psal v první polovině sedmdesátých let se záměrem vydat jej pod cizím jménem – patrně proto si také vybral za téma jeden z učebnicových příkladů třídních střetů za první republiky, oslavanskou stávku z roku 1920. Navzdory tomu však jeho román nebyl oficiálně publikovatelný. Potíž byla nejenom v tom, že v něm vystupuje tabuizovaný T. G. Masaryk, ale především že za tématem prosvítala koncepce dějin jako něčeho osudového, co je člověku bytostně cizí a čemu lze čelit jen přimknutím se k vyššímu mravnímu řádu. Síla Trefulkova koncentrovaného vyprávění, soustředěného do čtyřiaadvaceti hodin, spočívala ve spojení konkrétních lidských osudů s jejich přesahy do věčnosti, s tím nevyslovitelným, co zůstává jako záhada na dně každé lidské duše. Oslavanské události mu posloužily jen jako impulz, se kterým pracoval se značnou beletristickou volností: třebaže nerelativizoval sociální protiklady, nezapíral těžkou situaci dělníků, surovost četníků či cynismus armádních oficírů, z výsledného textu je patrná skepse vůči přímočarým receptům na společenskou nápravu. Stávka se totiž Trefulkovi jevila jako výbuch extremismu podnícený neodpovědnými agitátory, kdežto autor viděl klíč k odvrácení zbytečných střetů spíše ve vzájemné toleranci, pochopení a poznání.

■ Próza zobrazující existenci v atmosféře zevšednělé životní absurdity

Historický rozměr lidských činů utvářel významný rozměr autorské výpovědi nejen v generačních bilancích a historických prózách, ale i v těch samizdatových prózách, které zachycovaly současný život. Přítomné privátní bytí totiž samizdatová prozaická tvorba nepojímala jako zátiší, jež je více či méně izolované od nebezpečných historických otazníků. Naopak, autoři stojící mimo hranice povoleného považovali za svůj primární úkol pojmenovávat a analyzovat napětí mezi soukromou existencí člověka a společenskou situací, v níž musí žít a již dějiny stvořily. Samizdatoví autoři sedmdesátých a osmdesátých let se tak opakovaně vraceli k problematice, jak smysluplně realizovat svůj život a dospět k individuálnímu štěstí ve společnosti, v níž je dějinně násilně zamlčováno nebo falšováno a jedinec se permanentně střetává s temnotou, která nevyvěrá jen ze samotné podstaty existence ve světě, ale je i uměle vytvářena.

Hledání smyslu a etiky přítomného života v minulosti zasáhlo stejně tak prózy s autobiografickými prvky jako prózy se zřetelnějším prvkem fabulačním. Společným jmenovatelem je tu deziluzivní hodnotový přístup ke skuteč-

nosti a důraz na „všednost“ hrdinů, zastižených v klíčové lidské situaci a žijících své životy jakoby na odvrácené straně velkých dějin a přitom neustále v těsném sepětí s nimi. Typově a žánrově se v této linii samizdatové tvorby lze setkat jak s texty tradičnějšími, navazujícími na psychologickou a filozofující linii české prózy, tak s díly rozvíjejícími poetiku šedesátých let, například inspiraci francouzským novým románem.

Spojujícím rysem většiny samizdatových próz s tématem současnosti byla snaha autorů ozřejmit smysl jedincovy existence v podmínkách všední každodennosti a zároveň poukázat na to, že přítomná každodennost je historická anomálie a abnormalita. Významným pořadajícím principem se tak často stávalo napětí mezi soukromím individua a jeho historickým horizontem.

Především na domácí, hrabalovskou inspiraci navázala na počátku sedmdesátých let prozaická prvotina EDY KRISOVÉ *Křížová cesta kočárového kočího* (smz. 1977; Toronto 1979). Soubor devíti působivě vyprávěných povídek je propojen prostorem venkovské psychiatrické léčebny. Autorce se tu podařilo rozrušit iluzi o jasných hranicích mezi světem duševně zdravých a nemocných: se značným porozuměním pro lidské utrpení tu evokuje syrové příběhy osamělců, kteří jsou považováni za duševně choré, jejich nemoc je však často jen důsledkem nepochopení ze strany těch, kteří sami sebe prohlašují za zdravé a snaží se izolovat vše, co vybočuje z jejich představy o normálu. Jednotlivé příběhy vyjadřují autorčinu skepsi vůči komunistickému ideálu pokroku, proti němuž staví přirozený řád přírody a tradičního venkova. Jednotlivé životní osudy pacientů jsou tak v pozadí spoluutvářeny i historickými událostmi, které je přivádějí až ke zdánlivě bláznivým činům, jako je například snaha zachránit úrodnou zem ze znárodněného pole jejím převezením na vlastní zahrádku, nebo předstírání šílenství tam, kde člověk ztrácí schopnost komunikovat se z kolektivizovanými spoluobčany.

Obdobná témata rozvíjí rovněž soubor *Klíčnů kůstka netopyra a jiné povídky* (smz. 1979; Toronto 1982; obsahuje i prózy ze samizdatové sbírky *Sluneční hodiny*, 1978). Kriseová do něj soustředila převážně povídky konfrontující touhu po autentickém životě s konzumním přežíváním „socialistických lidí“. Naplno zde rozvinula svůj lyrizující styl, jenž pracuje s rozmanitými vyprávěčskými postupy včetně dialogických forem a posílila také svůj důraz na specifický ženské vnímání světa. Velmi výrazné tu jsou erotické motivy, které se nejednou spojují i s fantaskními a mytickými prvky. Tematika partnerských vztahů, všednodenních ženských citů a starostí, ale také neustálé přítomnosti smrti jako limitu lidské existence určovala rovněž pozdější autorčinu tvorbu se současnými tématy: povídky *Arboretum* (smz. 1987; Kolín nad Rýnem 1987) a román *Pompejanka* (smz. 1979; něm. s tit. *Die Pompejanerin*, Hamburk 1980; česky 1991). Kriseové prózy nejsou prvoplánově politické, nicméně československá socialistická realita v nich utváří hodnotové pozadí zla, s nímž se hrdinové musejí vyrovnávat.

Významově převrácenou baladickou variantu venkovské prózy „družstevní prosperity“ přinesl román **MOJMÍRA KLÁNSKÉHO** *Vyhnanství* (smz. 1975; Kolín nad Rýnem 1976), když proti ideálu sociálně homogenizované vesnické komunity postavil selský ideál individuální odpovědnosti k práci, kontinuity rodu a životodárného spojení s řádem přírody. Hrdinou příběhu je bývalý největší – a nejschopnější – sedlák, který se jako kulak musel vystěhovat z rodné obce. Po letech se však na smrt nemocný vrací a začíná v nedaleké hájence sám tajně hospodařit. Práce mu vrací životní síly, jeho dům však postupně zavalí zemědělské produkty, které nemůže sám spotřebovat ani prodat. Jeho samota je zalidněna představami, sny, vizemi a fiktivními dialogy s bližními; je to samota člověka šťastného a produktivního, který v sobě objevuje novou niternost a spojení s přírodním koloběhem. Za daných podmínek ovšem jeho pokus nemůže mít pozitivní konec – hrdina si posléze uvědomí nesmyslnost své situace, farmu destruuje a uprostřed spouště umírá. Klánského próza moderními výrazovými prostředky a bez posvátného patosu navazuje na myšlenkové horizonty ruralistické prózy. Hrdinův vztah k práci tu představuje kontinuum ve světě diskontinuity, ne však bez smutně ironického či přímo absurdního vyznění.

Vesnická tematika se objevuje i v tragikomickém románu **JANA TREFULKY** *O bláznech jen dobré* (smz. 1973; Toronto 1978), ve vyprávění o stárnoucím muži, bývalém předsedovi zemědělského družstva, jehož obava ze smrti – byť planá – inspiruje k zásadní osobní rekapitulaci. Pozadí humorně, až ironicky traktovaného příběhu utvářejí proměny moravské vesnice od padesátých let do přítomnosti, nicméně jeho těžiště neleží v minulosti, ale v kresbě vnitřních pocitů člověka, jenž se nečekaně „osvobodil od budoucnosti“ a navzdory kon-

vencím našel odvahu k bláznivé vzpouře: pokusil se změnit svůj osud, opustil ženu, dům i milovanou vinici a oddal se okamžikům štěstí se ženou o desítky let mladší. Přestože se tato vzpoura ukáže trapnou a marnou a milostný vztah, jenž měl přinést změnu, ztroskotá, v próze vítězí hrdinovo poznání, že svoboda a pravda mají vysokou cenu, kterou je třeba zaplatit, a že všechny ztráty jsou vyváženy nabytým souladem se sebou samým.

Následující Trefulkův román *Svedený a opuštěný* (smz. 1983; Toronto 1988) spojuje kritický obraz společnosti s psychologickou studií věčného outsidera. Od obdobných próz se odlišuje tím, že jejím hrdinou autor neučinil člověka, který se po únoru

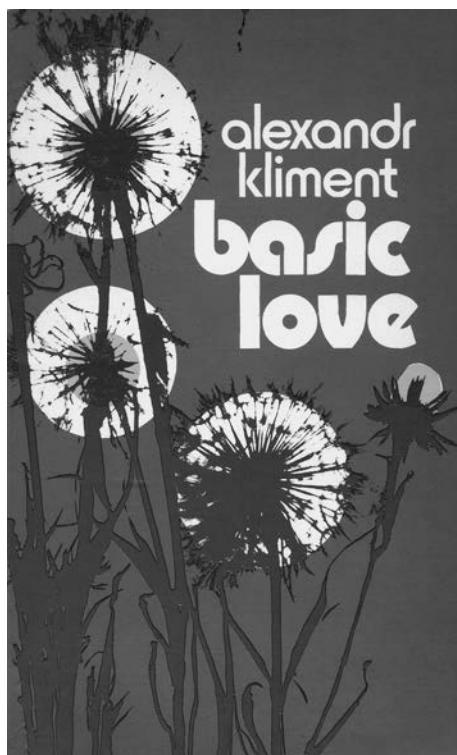


Jan Trefulka

1948 počítal mezi vítěze, ale někdejšího studenta teologie, váhavého intelektuála, který prošel dlouhou „převýchovou“ v armádě a dělnických profesích. Jeho příběh je vyprávěn asociativně, bez ohledu na chronologii a je zarámován okamžikem hrdinova pádu: spoluúčasti na sexuálních orgiích. Osobní mravní selhání se tu stává impulzem k drásavé sebereflexivní analýze, ke konfrontaci osobní mravnosti a „nemravnosti“ okolního světa. Důraz na individuální morálku a na intelekt, který před povinností věřit dává přednost právu myslet, hrdinu přivádí až k definitivnímu rozchodu s Bohem a k osvobozujícímu poznání, že člověk je vždy odpovědný sám za sebe.

Specifické podoby nabylo tázání po osobní vině v románu ALEXANDRA KLIMENTA *Nuda v Čechách* (něm. s tit. Die Langeweile in Böhmen, Luzern 1977; smz. Petlice 1978; Toronto 1979). Kliment svůj bilanční román situoval ještě před dramatickým rokem 1968, tedy do doby, kdy se mu socialismus jevil jako bezčasí. Pojal jej jako vnitřní monolog vypravěče: psychologickou analýzu myšlenkového světa člověka, který se pokusil před „velkými dějinami“ uzavřít do enklávy vlastního estetizovaného soukromí. Sebezpytování, k němuž jej vyprovokuje rodinná krize a milencina výzva k společnému odchodu do exilu, aktualizuje vypravěčovo tázání po tom, kde chce žít, ale také události z hloubi padesátých let a problematiku politických procesů. Přestože není přímým spoluvůrcem režimu, během sestupu do vlastního nitra postupně dospívá k poznání vlastní zodpovědnosti, tedy že i on spoluutvářel to, před čím se chtěl skrýt, a že jeho vědomá snaha izolovat se byla jen součástí všeobecné mumifikace mravních hodnot. Kliment tak poukazuje na společenské klima, v němž se osobní život zákonitě musí rozložit, protože jedinec v něm nemůže nalézt nic, co by mu mohlo dát pravý smysl. I přežívání v nemorálním režimu se z tohoto pohledu jeví jako forma kolaborace. Člověku, jenž v této situaci hledá ztracený soulad se sebou samým, může být dílčí nadějí jen návrat ke kořenům (k reminiscencím na dětství) a především k zemi, z níž přes všechno strádání nelze odejít.

Napětí mezi přítomností a minulostí, reprezentovanou takřka snový-



Obálka Barbory Munzarové, 1981

mi reminiscencemi na dětství a osudy dalších členů rodiny, prostupuje také Klimentovu ironicky laděnou prózu *Basic Love* (smz. 1981; Toronto 1981; s tit. *Šťastný život*, 1990). V centru příběhu o nemožnosti vytvořit enklávu štěstí v prostředí globálně vítězíci absurdity stojí postava číšníka hledajícího prostor pro smysluplný život kdesi na samotě v pohraničí. Autor tuto postavu vykresluje jako člověka bez perspektivy, jenž je nucen žít v uměle limitovaném světě, kde je individuální život násilně oddělován od přirozené reflexe vlastní dějinné situace a který pro svou izolaci nenachází pochopení ani u osoby nejbližší.

Snahou po sebepoznání jako cestě k vykoupení zmařených životů jsou vedeni hrdinové filozofických próz KAROLA SIDONA, v nichž totalizující historický čas utváří pozadí kresbě neopakovatelného individuálního bytí a kladení otázek po smyslu znejistělé lidské existence. Osu povídky Polské uši utváří složitý vztah malého židovského chlapce Arna ke světu dospělých. Její děj se otevírá na sklonku války, kdy spolu s matkou přebývá u příbuzných na Slovensku a oba jen náhodou uniknou transportu. Centrální část povídky je pak situována do Prahy prvních poválečných let. Prostřednictvím útržkovitého a silně subjektivizovaného vyprávění Sidon citlivě evokuje vztahy uvnitř bohaté židovské rodiny a vykresluje dospívání nesmělého hrdiny, jenž je silně fixován na matku a jen těžce se vyrovnává s názory a postoji vrstevníků (prostřednictvím trockistického bratrance je seznámen s marxismem), s vlastní latentní sexualitou, s existencí smrti a především s promiskuitním světem dospělých, který se mu sice zprvu jeví jako jistota, který však pozvolna odkrývá svá šokující tajemství.

Polské uši poprvé vyšly jako součást knihy *Dvě povídky o utopencích* (Kolín nad Rýnem 1988), v němž byla tomuto dětskému příběhu pandánem povídka Brána mrazu, příběh obdobně osamělého starého muže, jenž se v temném stavu myslí, na hranici mezi životem a smrtí, pokouší řešit svá životní traumata. V proudu vzpomínek, vizí a snů vystupují do popředí zejména jeho komplikované vztahy k ženám, počínaje dominantní matkou a jejím tragickým střetem s jeho manželkou až po židovskou dívku, kterou za války opustil a ona zmizela v koncentračním táboře; tematizováno je i politické pronásledování v padesátých letech. Hrdinova snaha pochopit a slovy pojmenovat osobní historii a běh dějin však naráží na nemožnost přiblížit se podstatě věcí jinak než intuicí.

V románu *Boží osten* (smz. 1975; 1991) utváří próza Polské uši vstupní kapitoly rozsáhlého děje, jenž se uzavírá až v současnosti v Košicích. Ty zde představují ztracený prostor kdesi na okraji republiky, v němž se setkává několik osamocených postav. Ve spleťtém příběhu se zrcadlově proplétá život Arnův s osudem vypravěče, jenž byl jako dítě z Němci potopené lodi adoptován anglickou rodinou. Oba muže spojuje ztracená identita, vzájemně se však odlišují potřebou svůj skrývaný původ utajit či odhalit. Významnou funkci tu má téma židovství, jakož i obecnější problematika lidského vykořenění a osa-

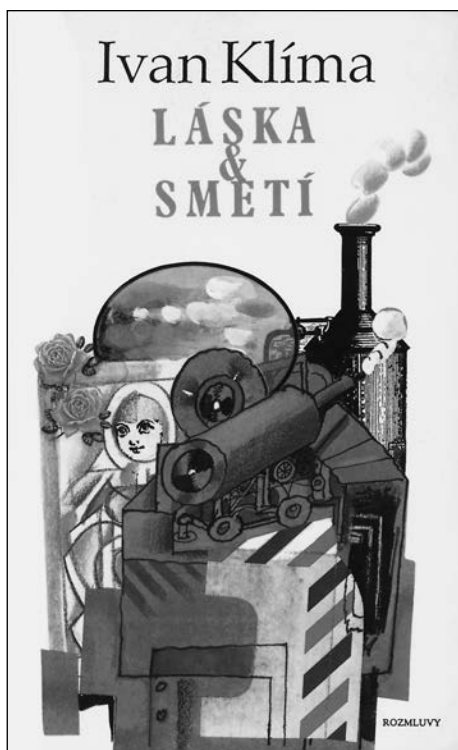
mocení. Příznačným rysem všech Sidonových postav – mužských i ženských – pak je touha vykročit ze samoty a objevit vlastní jedinečnost. Autor však současně téměř odkrývá falešné iluze a masky, které si postavy před sebou samými i ostatními nasazují. Život člověka Sidon předvádí jako osamocený pád prostorem, v němž je jedinec ovládán silami, kterým nerozumí a které ani nelze nijak racionálně vysvětlit. Vlastní život nelze uchopit, ovládat, nelze ho ani s někým sdílet, člověk je odsouzen k tomu, aby vždy stál sám před soudem univerza. Výsledkem sebereflexivní analýzy se tak stává pouze poznání neschopnosti odhalit a pochopit motivace vlastních činů.

Pod vlivem francouzského nového románu psala své reflexivní prózy Iva KOTRLÁ, autorka románu *Odchyt andělů* (smz. 1983; 1992), v kterém reflektovala pookupační atmosféru v totalitním státě, v němž jí je jediným východiskem z nejistoty a zmaru víra v Boha. Sbírka *Návštěva v ETC* (smz. 1982; Toronto 1987) shrnula autorčiny povídky rozmanité tematiky, většinou se silnou milostnou a erotickou notou, smyslem pro psychologii postav i básnickou imaginaci.

K problematice jedince sevřeného v přítomnosti i v dějinách se často vracel také IVAN KLÍMA. V sedmdesátých letech se nejprve prezentoval románem *Milostné léto* (smz. 1973; Toronto 1979), v němž navázal na poetiku těch próz ze současnosti, které v předchozím desetiletí analyzovaly pokles všednosti na životní stereotyp a její destrukci v okamžiku střetu s iracionálním citem. Román



Disidenti na obrozenském plese na Žofíně (zleva Lenka Procházková, Ludvík Vaculík, Eda Kriseová, Olbram Zoubek, Jitka Vodňanská, Václav Havel, Anna Šabatová, Ivan Havel, Iva Kotrlá, Zdeněk Kotrlý), 1985



Obálka Jana Brychty, 1988

je fabulovaným příběhem úspěšného ženatého muže, plně oddaného své profesi lékaře a badatele, jehož racionálně uspořádanou každodennost vykořejí a posléze zcela rozvrátí setkání s přitažlivou mladou ženou. Zachycuje tu člověka, jenž se zmítá mezi potřebou citu a neschopností udržet si vztah k jinému člověku.

Klímovy pozdější prózy více či méně zjevně tematizovaly jeho autobiografickou zkušenost. Projevilo se to již v jeho rozsáhlém generačním románu *Soudce z milosti* a také v povídkové sbírce *Moje první lásky* (smz. 1981; Toronto 1985), která představuje sérii lyrizovaných návratů do autorova mládí a dospívání. Zachycuje čtveřici nenaplněných i naplněných milostných vzplnutí tak, jak je přinášely rozmanité osobní a společenské situace: setkáni se spoluvězeňkyní v terezínském ghettu, se starší ženou během pová-

lečných letních prázdnin, s dívkou z lidu na počátku padesátých let, kdy byl hrdinův otec zatčen, či později s nemocnou dívkou nejlepšího přítele. Soubor je součástí volného cyklu, jehož druhé dvě části – *Má veselá jitra* (smz. 1978; Toronto 1979) a *Moje zlatá řemesla* (1990) – tematizují především autorův život v disentu. S humorem a ironií tu Klíma vykresluje každodennost zakázaného a tajnou policií sledovaného disidenta a paradoxní situace, do nichž se dostává při náhodných či pracovních setkáních s jinými lidmi. První z knih je komponována jako řada povídek, odehrávajících se v sedmi dnech jediného týdne, druhá je pak propojena tématem různých podřadných prací, k nimž je v netolerantním a lži ovládaném režimu nucen spisovatel, který nemůže doma publikovat. Stejná výchozí situace určuje také Klímovu *Lásku a smětí* (smz. 1987; Purley 1988). Román napsaný formou deníkového vyprávění v první osobě mozaikovitě propojuje hrdinovy prožitky z doby, kdy dočasně dělal metaře, s reminiscencemi jeho minulosti (vracejícími se opět až k hrůzné realitě koncentračního tábora), s rozmanitými literárními aluzemi (především na dílo a osud Franze Kafky) a se snahou o reflexivní výpověď, filozoficky si pohrávající s motivy osamocení a smrti, lidské touhy vlastnit, konzumu a odpadu, ideologických schémat a jejich důsledků pro život konkrétních lidí.

Osudům lidí donucených za normalizace změnit zaměstnání je věnována také krátká novela VĚRY STIBOROVÉ *Den dam aneb Čtyři jablka ze zahrady Hesperidek* (smz. 1981; 1991) o čtyřech ženách, jež se žíví jako prodavačky suvenýrů. Subtilní psychologický příběh s autobiografickými prvky vypráví o lidském osamění a těžkém vyrovnávání se s pocitem křivdy spáchané dějinnými událostmi, které je vytrhly z dosavadních životů a zanechaly napospas vzpomínkám a marným snům.

EVA KANTŮRKOVÁ v próze *Přítelkyně z domu smutku* (smz. s tit. *Mé přítelkyně v domě smutku* 1984; Kolín nad Rýnem 1984) popisuje své zážitky z doby, kdy byla v červnu 1981 zatčena a bezmála na rok z politických důvodů internována v ruzyňské věznicí. Román zachycuje průběh jejího pobytu ve vězení a vykresluje různorodou škálu žen, se kterými se vypravěčka setkává na společné cele a které – ať již si s nimi osobně porozumí, nebo ne – jí otevírají světy překračující její dosavadní zkušenost. Ze společných rozhovorů, náznaků i z pozorování se tak Kantůrková snaží rekonstruovat osudy jednotlivých žen, ale také jejich osobní vlastnosti a hodnotové preference. Zachycuje je v každodenních, neobvyklých i mezních situacích tak, jak je přináší vynucený pobyt v izolovaném prostředí věznic, v němž platí vlastní pravidla mezilidské komunikace. Toto prostředí tu působí jako katalyzátor lidského jednání, odkrývá základní rysy jednotlivých povah: u některých egoismus a kořistnictví, u jiných potřebu se semknout a vzájemně si pomáhat. Důležitou významovou rovinou románu je však autorčino vyrovnávání se sebou samou, postupné uvědomění si toho, jak nepřírozená situace ve zcela nesvobodném prostoru proměňuje i její vlastní představu o tom, co je a není v životě důležité.

Na pozadí života v disentu se odehrávají romány a povídkové soubory LENKY PROCHÁZKOVÉ, prozaičky, projevující cit pro melodramatické milostné příběhy s tematikou milostných vášní a marného hledání opravdového citového zázemí. Nejčastěji vyslovuje intimní pocity žen, které se rozhodly pro nekonvenční milostný a životní osud, nebojí se nejrůznějších překážek a jsou si vědomy své partnerské a mateřské odpovědnosti, jenže nenacházejí stejně naladěné a schopné mužské protihráče. Osobní inspirace těchto próz je patrná již od románu *Růžová dáma* (smz. 1980; Kolín nad Rýnem 1982) o dívce procházející množstvím milostných dobrodružství. Román *Oční kapky* (smz. 1982; Toronto 1987) retrospektivně rekapituluje příběh svobodné matky a její lásky k sobeckému muži, jenž před odpovědností emigruje do Německa. Autorčino úsilí po propojení partnerské erotické tematiky s obrazy normalizační reality a s důrazem na etiku lidského jednání utváří také osu povídkových souborů *Přijed' ochutnat* (smz. 1981; Kolín nad Rýnem 1982) a *Hlídač holubů* (smz. 1984; Kolín nad Rýnem 1987). Krizi v soužití hrdinky a jejího obdivovaného staršího druha, disidentského spisovatele, vykresluje román *Smolná kniha* (smz. 1989; Toronto 1991).

Jeho zřetelnou autobiografičnost potvrzuje i fakt, že Procházkové interpretace události vyprovokovala jejího tehdejšího partnera Ludvíka Vaculíka k neobyklému literárnímu dialogu, či spíše souboji, k napsání knihy *Jak se dělá chlapec* (1995), v němž společně soužití, ale i Procházkové prózu o něm interpretuje ze svého pohledu.

■ Exiloví a samizdatoví debutanti: konfrontace s životem ve znormalizovaném Československu a v emigraci

Specifickou kategorií mezi exilovými prozaiky tvořili mladší spisovatelé, kteří svou první prózu knižně vydali až po emigraci, ať již česky v exilovém nakladatelství, nebo v jiném jazyce v zahraničním nakladatelství. Jejich tvorba je sice vnitřně obdobně rozmanitá jako prózy těch exulantů, kteří byli osobně spjati s osudy české literatury padesátých a šedesátých let, nicméně při vzájemném srovnání těchto dvou skupin lze pozorovat zřetelné odlišnosti, a to jak v životních postojích, tak v pohledu na literaturu. Tato odlišnost byla dána především rozdílnou osobní empirií. Zatímco starší posrpnoví spisovatelé přicházeli do emigrace zpravidla už jako hotové osobnosti a i přes porážku svých idejí, která je donutila k odchodu z vlasti, se cítili jako spolutvůrci dějin, mladší spisovatelé si do exilu přinášeli zcela jiný životní pocit. Klíčovou generační zkušeností se pro ně totiž staly především události roku 1968, přinášející na jedné straně naději rodící se svobody a demokracie a na straně druhé prožitek vojenské okupace, která vše násilně ukončila. Podstatné přitom bylo, že tento generační prožitek zasáhl budoucí exilové debutanty ve věku studentském, ty mladší dokonce v dospívání či v dětství. Velké dějiny je tak vnitřně postavily před úkol prožít svůj život ve světě, který není jejich a jehož pravidla neurčují, a tento životní pocit se také stal významnou tematickou součástí většiny jejich próz.

Významnou vnitřní diferenciací uvnitř skupiny mladších exulantů sedmdesátých a osmdesátých let utvářel také rozdíl v tom, kdy který z nich emigroval, tedy zda odešel z Československa bezprostředně po srpnové okupaci, nebo až později, většinou nedobrovolně na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v souvislosti s perzekucemi následujícími po podpisu Charty 77. Tento okamžik totiž určoval i to, zda se při prvotním hledání vlastní spisovatelské osobitosti musel autor vyrovnávat s domácí znormalizovanou realitou, anebo s nelehkým životem v cizí zemi.

Je příznačné, že ti exiloví debutanti, kteří odešli bezprostředně po srpnu 1968, necítili potřebu literárně se vracet ke společenské a politické situaci země, kterou opustili, a základním tématem jejich próz se naopak stala situace emigranta, případně deskripce té společnosti, v níž měli žít.

Nejstarší z této skupiny spisovatelů je JAROSLAV VEJVODA, který do švýcarského exilu odešel v osmadvaceti letech v září 1968 a jehož povídky a romány bez jakéhokoli přikrašlování vykreslují bohatou galerii emigrantů: zčásti těch,

Pavel Landovský
při natáčení filmu
Pší dostihy
na motivy povídek
Jaroslava Vejvody



kteří v nové zemi zakotvili a přizpůsobili se tamní majoritní společnosti, ale především těch, kteří v exilu svůj nový domov nedokážou nalézt (a na jejichž straně stojí sám autor). Ve Vejvodově pojetí se totiž emigrantské téma splétá s obecnější problematikou neustálých střetů mezi nonkonformním a přizpůsobivě konzumním přístupem k životu. Tak je tomu již v úvodní próze jeho debutu, souboru povídek *Plující andělé, letící ryby* (Toronto 1974), která je situována do vlaku směřujícího těsně po okupaci na Západ a která hodnotově konfrontuje dvě generace, idealistického a romantického syna a pragmatického otce, jenž se i v okamžiku emigrace stará především o peníze.

Švýcarsko je Vejvodovi symbolem konzumní společnosti. Prezentuje je jako zemi, která se svými zákony, byrokratismem úředníků, ale i samotným životním stylem obyvatel uzavírá nově příchozím z východní Evropy a v níž tupost normálních spořádaných občanů ubíjí každou snahu po životě autentičtějším a tvořivějším. Rozrušit bariéru a splynout s konzervativním prostředím se zpravidla nedaří ani postavám, kterým se jinak podařilo naplnit přistěhovalecký sen o hmotném dostatku – a pokud ano, tak pouze za cenu ztráty sama sebe a vlastní osobitosti. Vejvoda proto úsilí o integraci do nového prostředí odmítá. Neporozumění mezi východoevropskou kulturou a netolerantní většinovou švýcarskou společností je ústředním tématem složitěji fabulovaného románu *Osel aneb Splynutí* (Toronto 1977).

Přizpůsobivé, kapitulantské splývání se zemí konzumu, při němž se příchozí musejí vzdát identity, Vejvodovi zpětně problematizuje i samotný smysl odchodu z vlasti, neboť spotřební živoření a lidská malost se mu přes všechny rozdíly mezi zeměmi, společenskými systémy a jejich ekonomikou jeví jako veličiny všude stejné. Výslovně je to vyjádřeno v deziluzivní povídce *Expres do Vídně*, vyprávějící o setkání dvou kamarádů, bývalých trampů, kteří dnes žijí stejně podřízený a poslušný život, jen s tím rozdílem, že jeden v Česko-

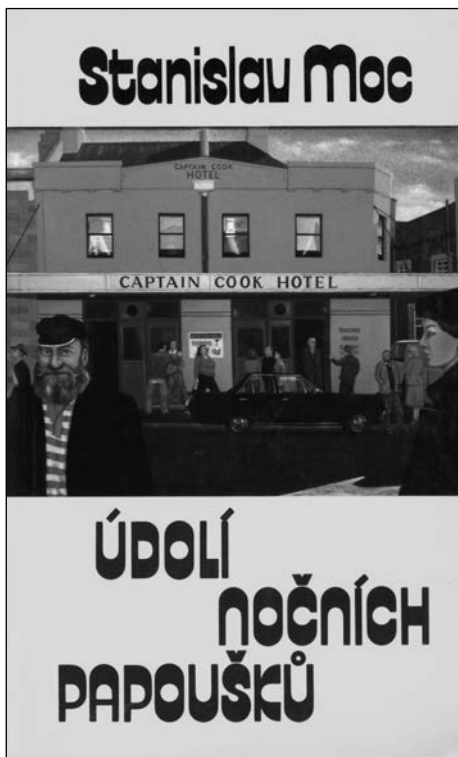
slovensku a druhý ve Švýcarsku. Povídka je součástí souboru *Ptáci* (Toronto 1981), jehož hrdiny jsou zpravidla umělci, kteří ani po řadě let v emigraci nejsou ochotni splynout a přizpůsobit se. Vejvoda tu píše o emigrantech jako o „nomádech a nýmandech“ a dochází k nepřilíhnutí závěru: „Jsou tedy nešťastní? Nejspíš nikoliv. Ptáci, kteří ztratili hnízdo, ztratí po čase i návyk hnízdění.“

V románu *Zelené víno* (Toronto 1986) Vejvoda vedle sebe postavil tři generace Čechů. Manželskou dvojici, která v cizině vykonává práci, jež je pod jejich úroveň, vzdělání a zkušenosti, a trpí tím, že je společnost ani po desetiletém pobytu v exilu nepřijímá. Jejich syna, který se zcela integroval a téměř zapomněl mateřštinu, a babičku, která za nimi do Švýcarska ze staré vlasti přijíždí a nechápe, čím a pro co její potomci nyní žijí.

Osobitost Vejvodova přístupu k emigrantskému tématu spočívá v tom, že nemoralizuje ani nevynáší soudy: osudy svých postav zdánlivě nezúčastněně sleduje a zaznamenává. Má smysl pro realistické vykreslování drobných (individuálních či rodinných) dramát, banálních dialogů a plytkých vnitřních monologů. Vejvodovy psychologické analýzy vycházející z běžných den-

ních situací ukazují vykořeněnost a samotu jedince, rozpad mezilidských vazeb v prostředí proměňující se identity člověka vrženého do mlčícího neznámého univerza jiného lhostejného společenství, které umožňuje svobodný pohyb, ale není schopno reflektovat hloubku exulantova traumatu.

STANISLAV MOC odešel do Austrálie po roce 1968 jako třiačtyřicetiletý. Ve své prvotině *Tábor na Alligator River* (Kolín nad Rýnem 1979) prezentoval prostřednictvím napínavého děje dobrodružnou formou téma sžívání imigrantů se zemí i lidmi. Exilové čtenáře zaujal atraktivním živým jazykem a líčením života plného chlapáckého furiantství, které je v závěru zkomplikováno vraždou a westernovým převzetím spravedlnosti do vlastních rukou. Vyšší umělecké ambice má Mocův román *Údolí nočních papoušků* (Toronto 1984), jehož hlavním tématem je



Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Jana Šafránka, 1984

vztah člověka k přírodě a její ochrana před civilizačními zásahy. I v něm však vystupují postavy českých a slovenských emigrantů, z nichž se zdaleka ne všichni dokážou přizpůsobit exotickým a drsným životním podmínkám na vzdáleném kontinentě.

JAN NOVÁK opustil Československo s rodiči jako šestnáctiletý v roce 1969, tedy v poměrně nízkém věku, který mu v USA, kde se rodina usadila, usnadnil integraci. V úvodní próze své česky napsané prvotiny *Striptease Chicago* (Toronto 1985), v povídce Co mi řekl jeden pán, výmluvně a s ironicky demytizačním nadhledem zachytil konflikt odlišných zkušeností starší a nejmladší emigrantské generace. Vypravěčem příběhu učinil chlapce z české rodiny, jenž je ve chvíli rodinné krize svěřen do péče krajana zcela prostoupeného vzpomínkami na ztracenou vlast a na události roku 1968. Chlapci je však žitá americká přítomnost daleko bližší než minulý, divný a vzdálený svět, o němž onen pán a rodiče stále hovoří. V jeho pozorování a hrabalovsky monologickém a asociativním proudu řeči se proto vše, co zná jen z vyprávění, včetně českých národních symbolů a postav (praotec Čech, T. G. Masaryk, Tomáš Baťa), slévá v podivnou směsici groteskního porozumění a neporozumění. Charakteristickým rysem Novákova stylu je přitom živý, slangový jazyk pracující i s prvky krajanské česko-anglické makarónštiny. Tak je tomu i v dalších textech sbírky, které sice tematicky zůstávají propojeny motivy emigrace a amerického života české rodiny, nicméně tvarově se více přibližují poetice americké short story s jejím důrazem na výrazné postavy, poutavé zápletky, rychlý dějový spád a živé dialogy.

Ke své následující próze, románu *Milionový jeep*, se Novák inspiroval osudem vlastního otce, nicméně napsal ji již anglicky (s tit. *The Willys Dream Kit*, San Diego 1985; česky Toronto 1989, překlad Jaroslav Kořán). Vykreslil v ní život muže, jenž sice měl v socialistickém Československu jisté kádrové potíže, avšak do emigrace s celou rodinou odešel nikoli z politických či ideových důvodů, ale aby se vyhnul trestnímu stíhání za skutečnou defraudaci. Podvodníček toužící naplnit své představy o americkém snu však v tamních poměrech neobstojí: jeho vinou se rodina rozpadá a on sám končí v psychiatrické léčebně. Ačkoli vypravěč hrdinův psychický a mravní rozklad explicitně nekomentuje, jeho ironický odstup proměňuje román v grotesku o pádu člověka, jenž není schopen překonat své konzumní pojetí života a upadá do pastí životních stereotypů.

Téma české menšiny Novák zcela opustil v románu *The Grand Life* (Perfektní život, anglicky New York 1987), v němž využil své znalosti komputerového pracoviště telefonní společnosti a počítačové angličtiny k napsání příběhu, jenž stojí na neslučitelnosti lidských situací a jazyka, jakým se o nich vypovídá.

LIBUŠE MONÍKOVÁ, profesí germanistka, se do SRN provdala v roce 1971 a svými – od počátku německy psanými – prózami i odbornou tvorbou



Libuše Moníková

(především kafkovskými eseji) se plně začlenila do německé literatury, k níž se také sama hlásila. Přesto v její tvorbě převažují české a pražské motivy, ale i téma emigrace. Toto propojení je patrné již z toho, že svou prvotinu *Újma* (něm. s tit. *Eine Schädigung*, Berlín 1981) dedikovala Janu Palachovi a umístila ji do prostoru totalitního státu a města, které sice není pojmenováno, nicméně zřetelně asociuje Prahu. Vykresluje v ní příběh ženy, která v sebeobraně zabila policistu-představitele moci, jenž ji znásilnil.

Autobiografickým textem s tématem emigrace je román nazvaný podle Ravelovy hudební skladby *Pavana za mrtvou infantku* (něm. s tit. *Pavane für eine verstorbene Infantin*, Berlín 1983; česky 2005, překlad Radovan Charvát). Autorka v něm se smyslem pro lidský a filozofický rozměr situace vykresluje osobní krizi vzdělané ženy, docentky německé literatury, která v emigraci prožívá pocity odcizení a osamocení. Tematizováním této existenciální samoty se Moníková ocitla relativně blízko prózám Egona Hostovského, který jinak v mladších vrstvách exilové literatury neměl přímé následovnický. *Pavana* je prostoupena smutkem: vykresluje hrdinčinu těžkou psychickou depresi, která u ní vede až ke krutým psychosomatickým bolestem a demonstrativnímu rozhodnutí upoutat se na invalidní vozík. Protipólem neuspokojivé přítomnosti jí jsou vzpomínky na ztracené dětství, domov a Prahu. Jejím vnitřním protihráčem se pak příznačně stává Pražan Franz Kafka, jehož je hrdinka znamenitou interpretkou a jehož nedokončený román *Zámek* dopisuje.

Kafkovské motivy a vlivy – jakož i inspirace dílem Jaroslava Haška, Ladislava Klímy a také německého spisovatele Arno Schmidta, kterého Moníková považovala za svůj vzor – jsou pozorovatelné v jejím stěžejním díle, v groteskním románu *Fasáda*, který je opět napsán německy, avšak jeho tématem jsou Češi, češství, Čechy i jejich historické i současné postavení v evropské kultuře (něm. s tit. *Die Fassade*, Mnichov 1987; česky Toronto 1991, překlad Zbyněk Petráček). Základem syžetu je snažení party výtvarníků při restaurování fasády zámku Frýdlant (reálně Litomyšl). Práce, kterou tito umělci přijali z existenčního nezbytí daného nekulturní politikou státu, se pro ně stává vědomým údělem. V druhé části pak Moníková líčí jejich pikareskní putování přes Sovětský svaz na světovou výstavu do Japonska, kam však nikdy nedojedou a odkud se po řadě bizarních peripetií přes Sibiř horko těžko vracejí domů zpět k zámku, kde jejich sisyfovské úsilí může začít znovu. Příběh je ovšem jen východiskem k výpovědi, jejíž vyznění spoluutváří i trauma z okupace 1968 a z postupující normalizace. *Fasádu* proto lze číst jako průvodce dějinami české duchovní

kultury a vzdělanosti. Groteskním způsobem se tu prolínají tři výrazné motivy: kalfkovský motiv zámku jako metafory stupidity moci i těch, kteří se jí přizpůsobují, motiv absurdní anabáze, konfrontující Středoevropany s projevy ruské a asijské iracionality, ale i české vlastenectví či nacionalismus, o kterém postavy diskutují při zkouškách ochotnické frašky o posvátných postavách české kultury (Alois Jirásek, Bedřich Smetana ad.).

Třebaže do zahraničí odešla již na počátku sedmdesátých let, tématem života ve znormalizovaném Československu má Moníková blízko ke spisovatelům, náležejícím do druhé vlny exilových debutantů. Jde o autory, kteří první desetiletí normalizace prožili na vlastní kůži, zpravidla na pomezí šedé zóny a vnitřního exilu, undergroundu či disentu, někteří i ve vězení (Ivan Binar). Většina z nich odešla do ciziny mezi lety 1977 a 1981, a to v úzké souvislosti s represemi, které doprovázely signatáře Charty 77 a které byly spojeny i se snahou policejních orgánů vystrnadit nežádoucí osoby ze země. Významný podíl mezi nimi měli autoři spjatí s režimem nepohodlnými divadelními či hudebními aktivitami (Ivan Binar, písničkáři Jaroslav Hutka a Vlastimil Třešňák). Pro charakter jejich počáteční tvorby pak bylo podstatné, že tito autoři se umělecky vyprofilovali již během sedmdesátých let a své první texty uveřejňovali v rámci samizdatu. Jejich exilové debuty proto byly knižním vydáním samizdatových próz s tematikou znormalizovaného socialismu. V exilu vznikající prozaická tvorba pak byla výrazem šoku ze života z novém prostředí, do něhož byli přinuceni odejít víceméně proti své vůli, jakož i výrazem jejich bytostného odstupu od establishmentu, a to bez ohledu na režim.

To je i případ IVANA BINARA, který sice stačil ještě před nástupem normalizace debutovat prózou pro děti (*Knížka o tom, jak pan Bouda s cirkusem se světem loudá*, 1969), své další prózy však mohl knižně vydat až po odchodu do Rakouska v roce 1977. Patří k nim pohádkově modelová novela *Kdo, co je pan Gabriel?* (smz. 1974; Toronto 1978), vyprávějící o tajemném zlu, proti kterému je schopen se postavit jedině blázen. V autorově optice se vyhrocené Dobro a Zlo střetávají v přímočarém zápasu a mladý zamilovaný pár se dostává do protikladu k intrikánskému představiteli moci, který si je jist svou suverenitou. V autobiografickém románu *Rekonstrukce* (smz. 1978; 2002; něm. s tit. *Rekonstruktion*, Frankfurt nad Mohanem 1985) autor tematizoval své zážitky politického vězně. Próza *Rozprava v krabici* (Mnichov 1985) je pojata jako beckettovský dialog dvou vnitřních hlasů jednoho člověka, jež jsou uvězněny v bezčasí krabice od bot a prostřednictvím vyprávěných příběhů se snaží pochopit smysl vlastní existence.

Prozaická koláž *Kytovna umění* (Mnichov 1988) již zachycuje autorovu exilovou zkušenost. Je vzpomínkovou rekapitulací: autobiografický vypravěč v mozaikovitě se prostupujících časových pásmech přibližuje své dětství, léta vojny, pronásledování veřejnou i tajnou policií, uvěznění a vynucenou emigraci celé rodiny do Vídně, kde si nyní vydělává slevpováním starého porcelánu.



Ivan Binar na jevišti divadélka
Waterloo, 1969

Tato činnost tu je metaforickou paralelou k vypravěčově snaze vzpomínáním a vyprávěním slepit ze střípků a drobných epizod svého života soudržný celek, neboť pojmenování a scelení vlastní identity je důležitý předpoklad pro přežití v novém prostředí. Vypravěč otevřeně přiznává stesk po ztraceném domově, současně však v sobě cítí sílu začít znovu a poprat se se vším, co ho čeká. Binarův pohled na emigraci je tak již ze samotné povahy autora, jeho sklonu k humoru a hravé smířlivé nostalgii méně deziluzivní než prózy jiných.

V samizdatu své první texty zveřejnil také písničkář JAROSLAV HUTKA, který byl k emigraci do Holandska přinucen v roce 1978. V exilu vydal nejen své básně a písně (*Klíč pluhu*, smz. 1978; Mnichov 1981), ale také soubor *Dvorky* (Toronto 1980), který vedle písňových textů obsahuje i titulní

impresionisticky laděnou generační novelu (smz. 1977) a text dokumentárně zachycující pobyt v cele předběžného zadržení (*Utkání se skálou č. 1 aneb Konec desáté sezony v hotelu CPZ*, samost. smz. 1978). Tématem *Dvorků* je lidské i erotické dospívání pražského teenagera z politicky „problematické“ rodiny, mladíka, jenž v sobě postupně nalézá odvahu nepřizpůsobovat se tlaku normalizačních samozřejmostí a jít si svou cestou.

Specifickou součástí Hutkovy tvorby jsou fejetony soustředěné (spolu s povídkou o československém vězeňství *Noční vlak*) do souboru *Požár v bazaru* (Rotterdam 1989). První část s humorem a vášnivostí reflektuje dusnou atmosféru Československa sedmdesátých let a soustřeďuje se na obranu svobody myšlení a tvorby. Druhá část knihy je výrazem otřesu a pocitů odcizení a frustrace, které autor prožil po svém odchodu na Západ. Svou noetickou složkou a propojením osobního prožitku exilu se stále přítomnou silnou citovou vazbou na domov odkazuje k žánru cestopisné skici. Avšak i pro tyto převážně nostalgicky laděné texty je příznačné autorovo něžně rebelantské gesto, potřeba uchovat si vlastní identitu, a to nejen ve střetu s oficiální mocí normalizovaného Československa, ale i uprostřed cizího světa a v konfliktu s politickými vizemi vlivných emigrantských kruhů. Hutka však kriticky glossuje rovněž nacionalistické mýty, jež tvoří podstatnou součást českého vědomí.

Členem folkového sdružení Šafrán, které Jaroslav Hutka spolu s dalšími písničkáři založil v roce 1972, byl i VLASTIMIL TŘEŠŇÁK, osobitý folkový

písníkář, výtvarník a příležitostný herec, který byl k emigraci přinucen v roce 1982. Literatuře se Třešňák věnoval již v průběhu sedmdesátých let, kdy jeho prózy byly publikovány v samizdatových edicích, v Petlici, Popelnici a Krameriově Expedici; většina z nich pak byla zařazena do knižních souborů publikovaných v zahraničí.

Nejstarší Třešňákovou knižně publikovanou prací je fantaskní pohádková próza *...a ostružinou pobíd' koně* (smz. 1981; Mnichov 1988), napsaná se značnou hravostí a jazykovou tvořivostí již roku 1970 a tvarově náležící k experimentální próze předchozího desetiletí. Knižně ovšem Třešňák debutoval souborem próz *Jak to vidím já* (Kolín nad Rýnem 1979), a to ještě před svým odchodem do Švédska. Představil v něm povídky vycházející z důvěrné znalosti pražské periferie a proletářského prostředí, jež charakte-

rizuje intenzivní vnímání jednotlivostí, drobných epizod a figurek z okraje společnosti. Podobně jako například Bohumil Hrabal přitom psal bez předsudků a s pochopením i o životě Romů (povídka *Romulus a Romus*, smz. 1979). Autorův styl klade důraz na smyslovou, fragmentární reflexi světa kolem sebe, současně však s nadhledem a humorem experimentuje s jazykem a využívá motivických hříček, zejména příznakového opakování slov a motivů. Obdobně laděný je i soubor s názvem *Babylon* (Kolín nad Rýnem 1982), který vedle básní obsahuje i tři volně na sebe navazující novely *Vatikán* (smz. 1980), *Babylon* (smz. 1981) a *Minimax* (smz. 1982). Jejich spojujícím prvkem je schopnost působivě evokovat atmosféru kantýn na staveništích, natáčení socialistického filmu o kapitalistické cizině či zanikající židovské Prahy. Stále otevřenější přitom byla Třešňáková kritika poměrů v husákovském Československu. Naléhavě se zde objevuje i téma emigrace, nejprve prostřednictvím vedlejší postavy přítele, který již odešel a cestuje po exotických krajích, postupně se na ni jako potenciální možnost začne připravovat i hlavní postava.

V povídkovém souboru *Bermudský trojúhelník* (smz. 1986; Kolín nad Rýnem 1986) se klíčovým tématem stává emigrace. Kniha zachycuje klopotné



Vlastimil Třešňák cestou na letiště při vystěhování do Švédska, 1982

začleňování emigranta do nové reality, jeho nomádské střídání životních prostorů a neulpívání na jakékoli variantě emigrantského snu. Autobiografický hrdina se zpočátku komplikovaně vyrovnává se ztrátou vlasti, s tím, že svět ostře viděných detailů, jímž je i v cizině neustále fascinován, se náhle radikálně proměnil. Postupně se však zabydluje v prostředích, která mu byla nejbližší i v Praze: mezi velkoměstskými figurkami, které mu poskytují neustálé podněty ke zvažování základních hodnot, mezi nimiž Třešňák zdůrazňuje svobodu osobního jednání a pohybu. Ani zde nepřestává vidět život zespoda a náznak hodnocení bývá někdy patrný pouze díky užívání návratných motivů, jimiž autor zároveň rytmizuje a stmeluje své texty. Jeho vyprávění má tak často ráz mozaiky složené ze střípků epizod, výrazných detailů a odposlouchaných promluv.

Totéž platí i o rozsáhlé novele *To nejdůležitější o panu Moritzovi* (Kolín nad Rýnem 1989; dopl. 1991), jejíž fabulační osu utváří napínavá detektivní zápletky, emigrantovo pátrání po tajemně zmizelých rodičích jeho českého spolubydlícího, které tu je uzavřeno překvapivým rozuzlením. (Autobiografická postava pana Praga, která se zde poprvé objevuje, později přešla do Třešňákova rozsáhlého románu Klíč je pod rohožkou z roku 1995, v němž se stává svědkem politického dění v době pádu železné opony.)

Obvyklý posun od reflexe domácí zkušenosti k tematice života v exilu určil také osobitou prozaickou tvorbu LUBOMÍRA MARTÍNKY, autora, jenž v roce 1979 emigroval do Paříže. Martínek do literatury vstoupil románem *Představení* (Kolín nad Rýnem 1986), v němž se vrátil do let, kdy pracoval jako kulisák v pražském Divadle Na Zábradlí. Již zde se přitom objevuje pro něj typická stylizace vyprávěče coby zúčastněného pozorovatele, který svět kolem sebe sleduje jako iluzivní hru, již je třeba relativizovat a demaskovat; aby tak mohl učinit, nahlíží tuto hru ze všech možných pozic, s výjimkou té obecně doporučené. Pod vlivem osobního prožitku emigrace tento rys Martínkovy tvorby ještě vygradoval.

Hrdiny Martínkových exilových próz jsou nejistí jedinci, kteří v cizině s obtížemi hledají vlastní identitu a psychickou rovnováhu. Jejich osobní zkušenost přitom Martínek třídí na nelineární registraci a prezentaci jednotlivých pozorování a úvah, záznamů rozhovorů, úryvků z četby, psychických stavů, vzpomínek a počitků, čímž vzniká prozaický text, v němž dějová zápletky ustupuje asociativnímu křížení různorodých fragmentů, které utvářejí nové významy a překvapivou vnitřní spojitost. Typově se jeho tvůrčí metoda blíží francouzskému novému románu.

V *Lince* č. 2 (Paříž 1986), první Martínkově próze s tematikou exilu, nalézá jeho stavební a sémantický princip oporu v syžetu cesty hrdiny jednou z tras pařížského metra. V knize *Persona non grata* (Paříž 1988) pak motiv cesty nabývá podoby spleteného putování lidským nitrem, „cesty v sobě“. Jde o fiktivní deník emigranta, jenž čeká na přidělení francouzského občanství

a toto čekání si vyplňuje tím, že si sám pro sebe zaznamenává každou vteřinu a popisuje každý detail. Hrdina lapený úřední mocí tu balancuje mezi přežíváním a nutností komunikovat se světem. V pozdějších prózách, volně trilogii *Sine loco – sine anno*, *Palubní nocturnal* a *Errata* (vše Paříž 1990) se autor již obdobných sjednocujících gest náznakem děje zcela vzdává a preferuje nepřehernou mnohost fragmentů.

Je evidentní, že próza exilových debutantů sedmdesátých a osmdesátých let svým nonkonformismem a odporem vůči jakémukoli establishmentu narušovala obvyklé zjednodušující hodnotové schéma stojící na opozici dobra a zla. Nejdále v tomto zašel JAN PELC, jenž emigroval v roce 1981 a v roce 1985 vydal román *...a bude hůř* (Kolín nad Rýnem 1985), který v exilu i v disentu vyvolal velmi ostrou sérii polemik. Pelcova téměř dokumentární zpráva o životě mládeže v reálném socialismu je drastickou, naturalistickou, konfesní, ale zároveň vysoce stylizovanou výpovědí. Je manifestem společenské nonkonformity, která byla jednoznačně kladně přijata v undergroundovém okruhu (ukázka vyšla již v sedmém čísle *Vokna* v roce 1985), u jinak založených čtenářů a kritiků však vyvolávala rozpaky a nesouhlas (→ s. 204, kap. *Myšlení o literatuře*).

Hrdinové Pelcova románu hledají svobodu, ale jejich způsob života je zcela podřízen direktivám striktního odmítání a prosté negace bez víry v jakékoli pozitivní hodnoty. Ústřední postavou je mladík, který jediné východisko z konzumního způsobu života vidí v alkoholových a erotických extázích a se značnou dávkou despektu vnímá i poměry v emigraci, utečeneckých táborech, kam se nakonec uchyluje. Tomu odpovídá i Pelcovo pojetí ich-formy: vypravěč se vědomě vzdává jakéhokoli práva na analýzu světa kolem sebe a jakoby lhostejně reflektuje a zaznamenává traumatizující situace z komunistického režimu i ze života na Západě. Jeho postoj postrádá jakýkoli ideový koncept, s výjimkou potřeby uniknout a dospět do stavu jakéhosi metafyzického klidu, znehybnění v přítomném bez minulosti i úzkostné budoucnosti.

Osobitě provokativní gesto pro vyjádření odporu vůči atmosféře znormalizovaného Československa



Obálka Zbyňka Benýška, 1985

si zvolila také hrdinka prózy IVY PEKÁRKOVÉ *Péra a perutě* (Toronto 1989; rozšíř. 1998), která na demoralizaci společnosti reaguje nejen dobročinností, ale i volbou profese prostitutky. Tvrdou osobní zkušenost z rakouského uprchlického tábora tak, jak jej poznala v roce 1985, Pekárková zpracovala ve své druhé próze *Kulatý svět* (1993; uprav. 1997).

Roku 1983 odešla do exilu dramaticka a autorka próz pro mládež IVA PROCHÁZKOVÁ, která pak v roce 1988 v Torontu publikovala prózu pro dospělé *Výprava na zlatou rybičku*, deník mladého muže, který hledá paměť i své místo ve světě pravd a lží. Typicky emigrantská tematika – problémy s životem v socialismu, rozhodnutí emigrovat a prožitek exilu – určuje soubor tří povídek *Penzion na rozcestí*, který Procházková vydala až v roce 1991.

Kulatý svět i Penzion na rozcestí představují prózy, které vyrůstají ze situace českého literárního exilu osmdesátých let, avšak zpravidla byly dopsány a česky vydány až po roce 1989. To se týká také próz rockového hudebníka, básníka a kronikáře skupiny The Plastic People of the Universe z let 1972–76 JOSEFA VONDROŠKY, který po podpisu Charty 77 v roce 1980 odešel přes Rakousko do Austrálie. Jeho čtyřdílné románové memoáry byly dopsány a vydány až v devadesátých letech. V roce 1993 nejprve v jedné knize – a pod společným názvem celé tetralogie *A bůh hrál rock'n'roll* – vyšel druhý a třetí díl (*Dino – bůh pekelného sexu, Triphenidy*), v roce 1996 jako samostatné svazky díl první (*Vyšehradští jezdcí*) a čtvrtý (*Rock'n'rollový miláček*).

Geneze tetralogie ovšem začala již na konci sedmdesátých let a také většina textu vznikla v emigraci, zřetelně jako projev autorovy potřeby odpoutat se od místa, kde žije, a vrátit se do časoprostoru ztracené reality. Jde o čtivé románové vzpomínky, které začínají autorovým dětstvím; jejich těžiště však leží ve svědectví o zrodu a fungování českého undergroundu a jeho idejích, vyrůstají z autopsie a používají přístupy kronikářské a dokumentační. S časovým odstupem od prožívaného však do Vondruškova svědectví vstupuje rovněž jeho spontánní mytizace a proti ní naopak demaskující ironie. I v jazyce prózy se přitom prostupuje proklamovaná antiliterárnost s literárními ambicemi, tedy obecná čeština a slang s prvky téměř hyperkorektními. Ve vydání z roku 2005 (s tit. *Chlasej a modli se*) byl soubor rozšířen i o prózu Nátrubek s tématem australského exilu.

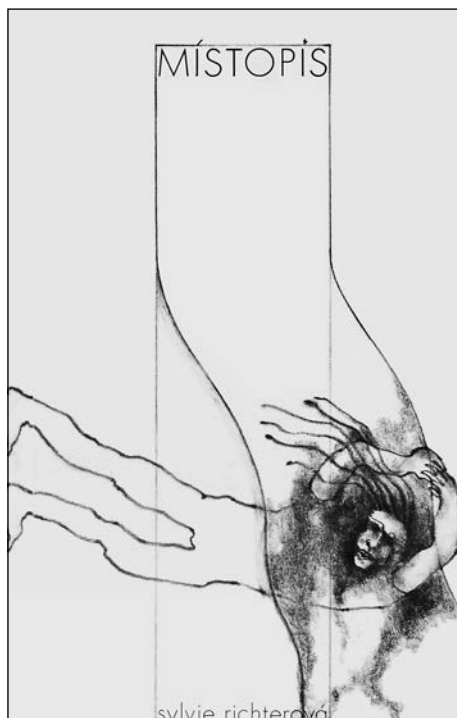
Ještě v Praze, před emigrací v roce 1979, byla napsána první část trojdílného románu JIŘÍHO DRAŠNARA *Desperados informačního věku* (1992), další dvě části vznikly už v Kalifornii. Román začíná v normalizačním Československu, pokračuje přes rakouský lágr a putování Amerikou a končí v Československu kapitalistickém, které se ovšem autorovi jeví jako stejně nepřijatelné. Drašnárův naprosto neiluzivní pohled na vlastní zemi ovládanou totalitou se v exilu proměnil ve sžíravou kritiku amerického životního stylu i tamního hodnotového žebříčku („Američané se přestávají orientovat v relativitě hodnot, které se vymykají zjednodušené klasifikaci pastorů a hollywoodských vykladačů

mytologie, a pod spokojeným sebevědomým úsměvem sebeklamu roste panika.“). Drašnar vnímá problémy současného světa bez ohledu na politické a kulturní hranice, mezi exilovými autory je pak osobitý i díky schopnosti nahlížet věci z perspektivy globalizace.

Autorkou, která po své emigraci v roce 1980 publikovala pouze anglicky, byla ZDENA TOMINOVÁ, jejíž román *Stalin's Shoe* (Stalinova bota, anglicky Londýn 1986) pojednává o české emigrantce v Londýně, která intenzivně prožívá krizi středního věku. V rámci životní a citové inventury, jež jí má napomoci k upevnění osobní (i sexuální) identity, se vrací k dětským vzpomínkám na sovětské vojáky v květnu 1945, k mladistvému okouzlení osobností Stalina a k tragickým událostem v srpnu 1968.

V osmdesátých letech se ve všech větvích české literatury nezávisle na sobě objevily osobité individuality, které mířily k prozaickému experimentu, k antiiluzivní a intelektuální poetice reflektující a tematizující stvořenost prózy a proces jejího vzniku. Šlo o volnou skupinu prozaiků, respektive prozaiček, které měly zpravidla literárněvědné vzdělání a vědomě navazovaly na linii intelektuální prózy tak, jak ji vytyčovala jména Richard Weiner, Milada Součková a Věra Linhartová. Do centra čtenářské a badatelské recepce se tato volná skupina dostala až v první polovině devadesátých let, kdy byla vnímána jako jeden z nejvýraznějších proudů české prózy (→ s. 545, odd. *Prózy předznamenávající budoucí poetiky*).

V rámci exilu k ní lze počítat sémiotičku SYLVII RICHTEROVOU, která žila od roku 1971 v Itálii a tomuto typu prózy, a konkrétně Věře Linhartové, se dlouhodobě věnovala i odborně (mj. v knize *Slova a ticho*, Mnichov 1986). V první próze *Návraty a jiné ztráty* (smz. 1978; Toronto 1978) konstruuje vypravěč, který tu má jak femininní, tak maskulinní podobu, vlastní minulost nikoli v závislosti na časové konsekvenci, ale jako prostorový obrazec. To mu umožňuje uvádět zdánlivě nesouvisející detaily do překvapivých významových souvislostí. Vypravěč se často vědomě



Obálka Pavla Zvěřiny ke knize Sylvie Richterové, 1983

nechává inspirovat podobou textu a reflektuje tak hranici mezi fikcí a skutečností, přičemž je přitahován právě oním permanentním proměňováním se aktuálního prožitku v minulost, která musí být znovu ožívována prostřednictvím narativní fikce. Nejistá hranice mezi narací a skutečností v díle odkazuje k analogii s nonfiktivním světem, kde zdánlivě skutečné je permanentně ohrožováno iluzí a fiktivností. Tak i subjekt vypravěče není zcela zajištěn, což je naznačováno jeho proměnou. Richterová v textu odkazuje i k jiným literárním dílům, konkrétně právě k Linhartové. Na rozdíl od ní však otevřeněji přiznává existenciální souvislost mezi identitou vypravěče a narativním gestem. V próze *Místopis* (smz. 1981; Kolín nad Rýnem 1985) se Richterová soustředí na rozkrývání souvislostí prostorových, které určují pohyb subjektu ve světě. Autorčin vypravěč zde využívá v tradici evropské literatury hluboce zakořeněných topoi „cesty“ a myšlenkově si pohrává s pojmy a představami vzdálenosti v čase a v prostoru.

Třetí autorčina próza *Slabikář otcovského jazyka* (smz. nedat.) vyšla v roce 1991 ve svazku, který obsahoval i předcházející dvě práce. Vychází ze sémiotické představy otcovského, tj. tradičního jazyka, do něhož každé individuum vrůstá a učí se ho, přičemž se ovšem pokouší hledat svůj vlastní výraz, rukopis, a osvobodit se od otroctví zděděného. Richterová tuto obecnou představu, s níž si ve svém díle hraje například Roland Barthes, „existencializuje“ a aplikuje na osud vypravěče, který v textu vede dialog mezi sebou a konkrétní osobou otce, jenž komunikuje jak řečí mluvenou či psanou, tak řečí gest. Vedle toho vede subjekt dialog v širším rámci s jinými texty, které tvoří jednu z vrstev otcovského jazyka (Jaroslav Seifert, Václav Černý, Søren Kierkegaard). Formálně představuje *Slabikář otcovského jazyka* dosud nejuvolněnější autorčin text, v němž se prolínají záznamy snů s reflexemi výtvarných děl, deníkové zápisky a citáty.

Texty Sylvie Richterové představují mnohovýznamové objekty, v nichž vystupuje do popředí akt psaní – tvoření – vzpomínání jako fatální gesto odkazující k aktuální existenci tvořícího subjektu, gesto zpřítomňující jeho nejistotu a úzkost v chaotickém světě mnoha znakových struktur, které vyzývají jedince, aby mluvil právě jen jejich jazykem. Gesto psaní je tak zároveň obranou vlastní jedinečnosti před svůdností komunikačních znaků a především před jejich mocenskou ambicí.

■ Paměti, deníky a korespondence: autenticitou proti zapomínání a lži

Neoficiální literární produkci období normalizace dominovala beletrie, neboť exilová nakladatelství i samizdatové edice usilovaly především o vytvoření plnohodnotné umělecké literatury. Podíl prací publicistických, politologických a faktografických se oproti poúnorovému období a následným desetiletím silně

snížil, přesto však tyto práce nadále zůstávaly významnou součástí snah o vykreslení pravdivého obrazu české a československé přítomnosti i minulosti a nezbytného úsilí literární sebereflexe. Za důležité byly považovány zejména texty, které proti oficiální lži stavěly autentické osobní svědectví o totalitní moci a jejím praktickém fungování, případně čtenářům připomínaly existenci oficiálně neexistujících témat a osobností.

Součástí této produkce byly práce historické a politologické, například Pavla Tigrida, Oty Hory či Karla Kaplana (→ s. 692), ale také knihy rozhovorů se zakázanými umělci, které uspořádali Jiří Lederer, Karel Hvizďala, A. J. Liehm nebo Eva Kantůrková. Do popředí zájmu se dostávaly také memoáry, a to nejen paměti pronásledovaných a vězňených (Heda Kovalyová, Ota Rambousek ad.), ale i vzpomínky bývalých novinářů (Luděk Pachman, Jiří Lederer), nakladatelů (Julius Firt) nebo politiků (L. K. Feierabend, Zdeněk Mlynář). Komerčně úspěšné byly vzpomínky populárních emigrantek, hereček Adiny Mandlové a Lídy Baarové, jakož i z anglického originálu přeložené vzpomínky tenistky Marty Navrátilové (→ s. 685). Cílem prací cestopisných tak, jak je psal zejména Ota Ulč, pak byla konfrontace českého světa s realitou za jeho hranicemi (→ s. 668, vše kap. *Faktografická literatura*).

Do kontextu krásné literatury vstoupily především paměti a deníky spisovatelů jako výraz širšího literárního proudu, který v daném období stavěl na osobním prožitku a paměti a zdůrazňoval vazbu mezi literárním textem a mimoliterární skutečností, ať již retrospektivně evokovanou a rekapitulovanou, nebo bezprostředně prožívanou. Hodnotový důraz byl přitom položen na svědectví, jehož garantem je konkrétní individuum; je-li pak předmětem tohoto svědectví přítomná totalitní společnost, pak je mimoliterární realita nejenom pozorována, ale také eticky hodnocena. Vznikla tak série pozoruhodných vzpomínkových próz, která byla ovšem vnitřně velmi silně diferencovaná, neboť forma i charakter jednotlivých pamětí jsou vždy dány osobitostí toho kterého spisovatele. Značná část z nich přitom kombinovala autentické osobní svědectví se specifickými literárními postupy.

Knihou JAROSLAVA SEIFERTA *Všecky krásy světa* byla díky specifickému postavení autora mezi všemi třemi větvemi literatury nejprve publikována v samizdatu roku 1981, poté v exilových nakladatelstvích (Toronto – Kolín nad Rýnem 1981) a konečně také, po dílčí úpravě, v pražském Československém spisovateli (1982; původní znění 1992). Pro neoficiální kulturu byly Seifertovy vzpomínky přitažlivé jako text z pera obecně uznávaného velkého básníka, který podepsal Chartu a s nímž měl komunistický režim stálý problém. V rámci československé kulturní politiky pak bylo jejich vydání projevem snahy přisvojit si tvůrce, který byl jedním z čelních představitelů meziválečné levicové literatury, k níž se tato politika hlásila. Publikování díla bylo o to snazší, že v něm nebylo mnoho věcí, které by vyžadovaly přímý cenzurní zásah.



Fronta před knihkupectvím Československého spisovatele na Národní třídě v Praze po vydání Seifertových *Všech krás světa*, 1982

Typově jsou *Všechny krásy světa* básnickými memoáry se silným subjektivizujícím akcentem. Čtenáři se prezentuje sám proces podávání svědectví o osobní historii, ale zároveň také o historii velké, která se odehrála na jejím pozadí. K ústředním motivům, ke kterým se vypravěč stále vrací, patří jeho matka (je vyvolána již první větou textu), přátelé a tvůrci z dob mládí a meziválečné avantgardy a také Praha, která tu má postavení města, se kterým se básník (stejně jako ve svých sbírkách) cítí bytostně spjat a které je mu současně křižovatkou dějinných událostí i místem intimních zákoutí. Navracejícím se motivem je i téma vlastní nemoci a blížící se smrti. Seifertovy paměti nejsou dokumentární kronikou, ale básnickovým rozpomínáním se na dávné události a lidi. Složeny jsou ze svébytných krátkých vzpomínkových textů, v jejichž názvech stojí určitý předmět či místo (*Kuchyňské hodiny*, *Cesta do Kralup*, *S motýlkem pod bradou*, *Studánka a básník*, *Starý dopis Heleně Malířové*, *Dárkový koš* ad.). Drobné předměty či důvěrně známá místa a prostory se totiž básníkovi staly průsečíky mnohovýznamovosti, představují mu základní pilíře skutečnosti, ať už minulé, či současné, a inspirují jej k vyprávění příběhů, které jsou s nimi spjaté. Jakkoli Seifert minulost vnímá jako velmi osobní záležitost, jeho paměti jsou i ojedinělým příspěvkem k pochopení kulturního a společenského klimatu v české společnosti několika desetiletí.

Další výraznou spisovatelskou osobností, která se odhodlala výrazně literárním způsobem zachytit své vzpomínky, byl Bohumil Hrabal. Třebaže se

pohyboval ve všech třech větvích české literatury, jeho autobiografická trilogie – *Svatby v domě*, *Vita nuova* (obojí smz. 1986; Toronto 1987) a *Proluky* (smz. 1986; souběžně Kolín nad Rýnem, Toronto, Purley 1986) – byla za normalizace vydána pouze v samizdatu a v exilovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers. Hrabal k prezentaci svých vzpomínek přitom využil velmi osobitou techniku: obdobně jako v *Postřižinách* zvolil ženský pohled na realitu a z odstupu, ironickými očima manželky zachytil běh vlastního života a příběhy svých blízkých, přátel a známých od poloviny padesátých let do začátku let sedmdesátých (→ s. 486, pododd. *Hrabalovy návraty a variace*).

Zcela jinak koncipoval své *Paměti* literární kritik a historik VÁCLAV ČERNÝ, autor nejrozsáhlejších memoárů české literatury druhé poloviny 20. století.

Černý své paměti začal psát v šedesátých letech a měl je rozplánované do čtyř částí, v definitivním znění ale byly vydány ve třech knihách. V roce 1970 měl vyjít první svazek *Křik koruny české. Náš kulturní odboj za války*. Vydání však bylo zabaveno a svazek vyšel až v torontském Sixty-Eight Publishers v roce 1977 pod titulem *Pláč koruny české* (def. in *Paměti II*, 1992). Roku 1982 byla tamtéž vydána část *Paměti 1. Události z let 1921–1938* (def. in *Paměti I*, 1994) a o rok později *Paměti 4. 1945–1972* (def. in *Paměti III*, 1992).

Černý interpretuje dějiny a dějinné události v koncepci svého politického a osobitého kulturního přesvědčení; knihou se současně zřetelně vine koncepcí demokratického mravního státu, pro niž bylo podstatným impulzem myšlení T. G. Masaryka. Jako pamětník je Černý nesmiřitelný k lidským slabostem a ke všem projevům, jež podle něj vedou k odklonu od jím vnímaného morálního řádu, který má být dějinám vlastní a který musí jedinec naplnit, aby v nich zúročil své osobní poslání dějin. Sebe sama přitom vnímá a prezentuje jako protagonistu dění. Černým líčené děje utvářejí složité pavučiny vztahů



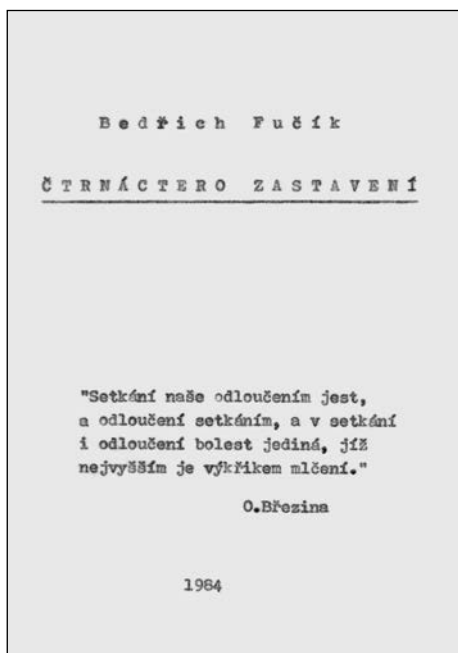
Václav Černý
a Jiří Pechar
v kavárně Slavia

odhalovaných s vypjatou racionalitou a se smyslem pro drobnokresbu okamžiku, který je však neustále nahlížen jako pevná součást komponovaného svědectví o dějinách. Přísné soudy, přecházející v některých případech až do podoby osobního vyřizování účtů, a detailní rozkrývání osobních vazeb se tu mísí s kresbou složitých vztahů, jež vedly nebo měly vést k významným politickým či kulturním událostem mezi lety 1921–72. Politizující povaha vzpomínek přirozeně převažuje zejména při líčení okupace a období národního ohrožení, období poučného a politických procesů, jakož i Pražského jara a následné normalizace. Autorova svébytná prezentace událostí i vlastní filozofie dějin a kultury zesiluje emocionální naléhavost textu.

Formu esejů si zvolil nakladatel, kritik a křesťansky orientovaný spisovatel **BEDŘICH FUČÍK** v postupně narůstajícím souboru vzpomínek, který se zprvu jmenoval *Sedmero zastavení* (smz. 1979; Mnichov 1981), *Osmero zastavení* (smz. 1982) a v definitivní verzi *Čtrnáctero zastavení* (smz. 1985; 1992). Fučík v něm představil osobně zaujaté portréty významných literárních a výtvarných umělců, s nimiž se setkal a kteří jej nějakým způsobem přitahovali – ať již je vnímal jako obdivované veličiny (F. X. Šalda, Otokar Březina, Josef Florian, Jakub Deml), nebo jako své vrstevníky a blízké přátele (Vladislav Vančura, František Halas, Jan Zahradníček, Jan Čep, Vilém Závada, Vítězslav Nezval, František Tichý, Vladimír Holan, Jiří Kolář a Václav Černý). Fučíkovo

esejistické vyprávění vyrůstá vždy z několika životopisných příběhů a detailů, současně však zpřítomňuje i myšlenkový svět zvolených tvůrců. Zachycuje však rovněž jejich vzájemné vztahy a vazby: v mnoha případech tak autorovy vzpomínkové evokace konkrétní události či osobních příběhů rozbíjejí tradiční obecné povědomí, učebnicová schémata, která jsou spjata s jednotlivými osobnostmi a zakryla například spojitost mezi Demlem a Nezvaem, Halasem a Zahradníčkem nebo Čepem a Zavadou. (Fučíkovy vzpomínky na uvěznění v padesátých letech přináší kniha *Zpovídání*, rozhovor s historikem Karlem Bartoškem, Toronto 1989.)

Od sedmdesátých let psal své vzpomínky spisovatel a překladatel **ZDENĚK URBÁNEK**. Jejich první podobu



Titulní list Fučíkových portrétů vydaných v Edici Petlice, 1985

prezentovala v roce 1984 samizdatová Edice Petlice (*Popaměti. Zatímní část zvolna vznikajících Stvořitelů světa, stav listopad 1984*), knižní podobu pak tyto memoárové prózy získaly v roce 1989, kdy vyšly v Sixty-Eight Publishers pod titulem *Stvořitelé světa*. Autor se v ní vzdal práva na sjednocující tvarové gesto a svou výpověď o minulosti pojal jako kombinaci rozmanitých žánrů a způsobů vyprávění. Některé kapitoly jeho knihy tak mají charakter rodinné kroniky, jiné se blíží obecnějším kulturně-historickým pamětím, další určuje proud asociací a spontánních odboček. Objevuje se tu však také vzpomínka na studijní cestu do zahraničí, politická či kulturní polemika, teoretizující úvahy o literatuře či divadle, ale i nekrolog či fejeton. Urbánek při psaní zjevně usiloval o pravdomlupnost, o vyjádření svého osobního vidění světa, které ani při vyprávění o lidech blízkých nezakrývá to zlé. Nebojí se však přejít od osobní vzpomínky k fabulovanému vyprávění, takže některé kapitoly koncipuje i jako povídky s tajemstvím a rozuzlením. Jeho cílem je zachytit mnohost lidských údělů, smyslem výpovědi je pak hledání opěrných bodů v nezrušitelné nejistotě bytí i paměti. (Další části Urbánkovy vzpomínkové série vyšly pod tituly *Stvořitelé světa* pokračují, 1996, a *Stvořitelé světa III*, 1997.)



Zdeněk Urbánek na zadní straně obálky torontského vydání svých vzpomínek *Stvořitelé světa*, 1989

Zcela osobitou podobu literárních pamětí představuje vzpomínková próza *Píseň mládí* (smz. 1984; Toronto 1986) JOSEFA HIRŠALA, který si zvolil formu odpovídající jeho vyznání experimentátora a propojil osobní inspiraci s postupy modelové literatury. Základem prózy je krátký text podávající v podstatě lakonickou zprávu o svatbě Hiršalových rodičů, o jeho narození a prvních třech vzpomínkách na dětství. Hiršal však původní koherenci této stručné zprávy rozvrací sedmapadesáti poznámkami, které – opět především faktograficky – doplňují informace z původního textu. Avšak i tyto jsou upřesňovány dalšími vloženými poznámkami, které mají nejen podobu faktografických údajů, ale vstupují do nich i zápisky z otcova válečného deníku či rodinné dopisy. Některé skrytější souvislosti popisovaných událostí ozřejmuje rovněž to, že jednotlivé poznámky na sebe křížově odkazují. Autorský subjekt si tedy vybírá roli toho, kdo splétá text, který není lineárním vyprávěním, ale významovou sítí korespondující s mnohovrstevnatostí vnitřní paměti člověka.

Nelineární text je tedy koncipován tak, aby byl aktivizován čtenář, který může volit rozmanité strategie čtení a stát se tak spoluodpovědným za vyznění autorovy výpovědi. Je totiž jen jeho volbou, jak se bude pohybovat ve složité síti

navzájem propojených údajů, osudů a dějů, které svět vyjadřují jako neustálé prolínání a prorůstání, jako složitý systém významových vazeb. Autorova evokace individuálního osudu, ale i její recepce čtenářem tak balancují na hraně mezi nahodilostí a kauzalitou nadosobního řádu.

K žánru pamětí se Hiršal ještě několikrát vrátil. Nejprve v knize *Vínek vzpomínek* (smz. 1987; Purley 1989) zachycující tradičnějším způsobem události let 1937–52 a především trilogií *Let let* (smz. 1987–88; 1993–94, def. 2007), jejíž spoluautorkou je Bohumila Grögerová a která zobrazuje období 1952–68. Text trilogie je vystavěn jako dynamický systém sestávající z datovaných novinových zpráv, které utvářejí časové souřadnice dění, ze záznamů vztahujících se k prožívaným událostem osobního a společenského rázu, z básnických textů a jejich střípků, z pozorování i sebezpozorování a také z textů, které představují specifickou podobu dialogu mezi oběma autory. Výpověď vzniká rozbitím skutečnosti na jednotlivé fragmenty a jejich opětovným pospojováním v pulzující, složitě strukturované koláži.

Tím, že *Let let* obsahuje i deníkové prvky, se přibližuje k dalšímu významnému typu nefabulované neoficiální literatury sedmdesátých a osmdesátých let. Deník upoutal dissent a exil jako literárními a ideologickými konvencemi zdánlivě nejméně spoutaná forma. Jako záruka autenticity deníku a oproštěnosti od utilitární literární účelovosti byl přijímán předpoklad, že deník zaujímá k adresátovi zcela jiný vztah než běžná prozaická produkce, a tudíž nemusí kalkulovat s názory, vkusem a kompetencemi potenciálních čtenářů a schvalovacích orgánů. Třebaže i každý deník si projektuje svého adresáta (a deníkové texty psané spisovateli zvlášť), základním rysem deníku je – skutečná nebo předstíraná – komunikace autora jen se sebou samým. To, že autor se čtenářem jakoby nepočítá, otevírá větší prostor pro upřímnost, intimitu, politickou nonkonformitu, a případně i pro spílání nepřátelům a skandálnost sdělení. Ve společnosti prostoupené schizofrenním oddělováním privátní a veřejné sféry a vědomím, že některé věci nelze oficiálně vyslovit, byly proto žánrové variace deníkové formy vnímány nejen jako záznam nejosobnějších myšlenek a nejbezprostřednějších reakcí na prožívané, ale také jako svrchovaná možnost, jak se necenzurovaně vyjádřit ke společenskému dění.

Deník se – na rozdíl od fikcionální literatury – tematicky přímo váže na skutečnost. Již od let čtyřicátých a padesátých, kdy si tuto formu pro své sebevyjádření zvolili Jiří Kolář a Jan Hanč, deníky prezentovaly způsob, jak se vyhnout aktuálním normám státem preferované literatury, společenskému nátlaku a politické objednávce a jak najít prostor pro vyjádření svého vlastního já. Autory přitahovala i fragmentárnost deníku, jenž pracuje s deskripcí a výseky skutečnosti. Deník jako žánr poskytuje vhledy, nikoli přehledy, soustřeďuje se především na zachycení přítomného okamžiku a do přítomnosti vtaňuje i střepy minulého. Jakkoli vždy autorovo myšlení zachycuje události okolního světa v proměnách času, nemá povahu lineárního vyprávění, a nevyžaduje

tedy ani scelující myšlenkové konstrukty, jež jsou v tradičních prózách nutné, aby bylo možné sklenout parabolou příběhu. Úběžníkem deníku je jeho autor, status deníku jako autentické výpovědi o individuální lidské situaci je pak silně spjat se společenskou situací autora – je-li autor v čtenáři respektované vnitřní nebo zjevné společenské opozici, je i jeho deník nejspontánnějším výrazem této opozice. Deníky, které vznikaly v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let v neoficiální české literatuře, jsou proto spojeny jedním základním tónem – melancholií vzdoru.

Dialogem se sebou samými v době, kdy je jakékoli jiné podobě „otevřeného rozhovoru“ mocensky bráněno, byly deníkové záznamy, které si psal překladatel a spisovatel JAN ZÁBRANA. I on však nepochybně kdesi v skrytu počítal s možným adresátem, jemuž podává svou zprávu. Jakkoli jeho deníky vstoupily do literární komunikace až na počátku devadesátých let, kdy z nich vyšel dvousvazkový výbor *Celý život* (1992), jsou cenným osobním svědectvím o době svého vzniku. Zábrana si psal záznamy od roku 1948 až do své smrti v roce 1984. Staly se individuálním svědectvím o nesvobodě a o permanentním zápase jedince, který má potřebu vymezit si a uhájit své „já“, a to jak proti nepřijatelnému režimu, tak i proti proklamativním gestům disentu. Tvarově jsou konglomerátem úvah, vzpomínek, postřehů, obžalob, citací, asociací, básní či jen jejich náčrtů. Od souvislejších vzpomínek na osobní prožitky přecházejí k satiricky výsměšným polohám i k hořkým soudům o vlastní situaci: „Ze světa odchází všechno, co jsem kdy měl rád. Zbyla jen práce, jenže ta je spíš neštěstí než štěstí. Štěstí leda snad pro toho, komu nezbylo už nic, nic jiného.“ Jestliže starší zápisy často mívaly podobu rozsáhlejšího vyprávění určitého, byť miniaturního příběhu, od počátku sedmdesátých let se dějovost z deníku téměř vytrácela, autorova výpověď se stávala fragmentární a lakonickou. „Bežčasí“ doby jejich vzniku tu podtrhuje i to, že Zábrana přestal tyto své zápisky přesně datovat. Jako celek publikované Zábranovy deníky nejsou jen intimním deníkem každodennosti, ale i obecnějším poselstvím, „dopisem v láhvi“, který autor vědomě poslal do budoucnosti.

IVAN DIVIŠ zveřejnil část svých zápisků poprvé v Mnichově 1972 pod titulem *Teorie spolehlivosti*, tedy pod jménem, pod kterým byla kniha v roce 1994 vydána jako celek, zahrnující i záznamy z let pozdějších (první zápis Divišova deníku spadá do května 1960, poslední do května 1994).

V Divišově případě ovšem nejde o deník v nejnajlástnějším slova smyslu, neboť je od počátku zamýšlený jako konfese. Autor, který považuje za „přítkoří, aby po umělci zbylo jen a jen dílo a současně nebyl vydán počet i o jeho soukromém utrpení“, počítá se čtenářem jako partnerem a deník buduje jako součást svého literárního díla. Teorie spolehlivosti tak byla koncipována jako svědectví o umělci, jeho myšlenkovém světě a tvůrčím procesu. Nejsoustavněji svůj deník ovšem Diviš vedl v letech emigrace, kdy vznikly zhruba tři čtvrtiny výsledného textu a kdy se také jeho původní záměr pod tlakem situace poněkud proměnil. Divišovy zápisky jsou zde mnohem osobnější, neboť jeho autorské

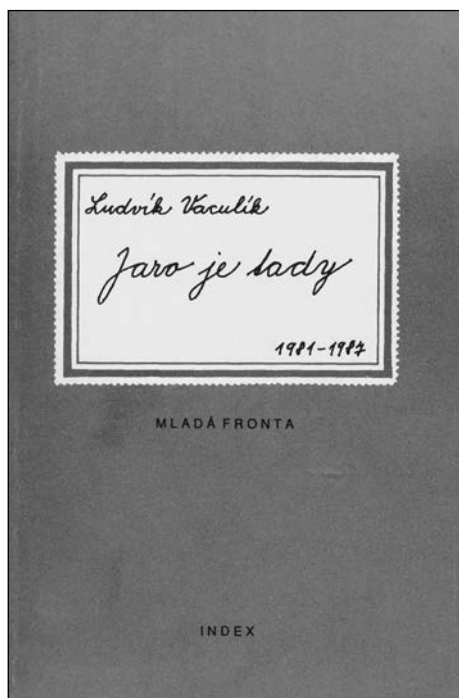
Já je – přes všechny slovní proklamace, kletby a nesmiřitelnosti – v této době mnohem zranitelnější, vnímavější a náchylnější k intimní zpovědi, v níž nad pozorováním převažuje empatie.

Diviš ve svých vyhraněných soudech s oblibou zobecňuje, nicméně i v jeho deníku převládají výpovědi o osobní situaci autora jako občana, básníka, otce a manžela i emigranta, který se musí vyrovnávat s tradičními stesky a úzkostmi, jež provázejí pocity vytržení z kořenů. Organickou součástí Divišova popisu situací, dějů a osob je ovšem jejich vášnivě hodnocení, kritická reflexe, která znovu a znovu účtuje: se světem, se sebou samým, s přáteli i nepřáteli.

Jako „podvědomá obrana proti všepožírajícímu času“ vznikaly v letech 1968–89 deníkové záznamy, které JAROSLAV PUTÍK posléze soustředil do knihy *Odchod ze zámku* (1998, obsahuje i starší knihu *Odysea po česku*, 1992). Většina Putíkových záznamů a reflexí je motivována politicko-kulturními souvislostmi, těžiště autorova zájmu leží ve vykreslení ostrakizace spisovatelů režimem a v kresbě prostředí disentu. Zápisy rovněž zprostředkovávají okolnosti vzniku některých autorových děl (např. románu *Muž s břitvou*) a zrcadlí pocity vzrůstajícího osamocení, vyvolaného jak nemožností publikovat, tak odchodem řady přátel do exilu či úmrtími dalších. V celku představují rovněž svědectví o autorově myšlenkové proměně od politického naivismu k hluboké společenské skepsi.

Deníkový princip aktuální reflexe právě probíhajících událostí charakterizoval i značnou část prozaické tvorby LUDVÍKA VACULÍKA. Byl obsažen v pravidelně psaných fejetonech, v nichž se Vaculík vyslovoval k situaci vlastní i situaci celého disentu (soubory *Jaro je tady*, smz. 1987; Kolín nad Rýnem 1988; *Srpnový rok*, smz. 1989; 1990). Specifickým případem deníku, který byl od počátku pojat jako narativní umělecké dílo, je pak Vaculíkův *Český snář* (smz. 1981; Toronto 1985), próza, kterou autor začal psát, když v tvůrčí krizi přijal radu Jiřího Koláře „Piš o tom, jak nemůžeš psát“.

Jde o román využívající deníkovou formu a koncipovaný jako obraz autorova vlastního života mezi 22. lednem 1979 a 2. únorem 1980.



Obálka edic Vaculíkových fejetonů v nakladatelstvích Index a Mladá fronta podle autorova návrhu

Deníkové záznamy se tu pohybují na pomezí mezi dokumentem a fikcí; v prvním plánu pracují s reálnými postavami, vykreslují autorovu každodennost (včetně snů), jeho vztahy s rodinnými příslušníky a partnerkami, s přáteli a známými. Vzhledem k autorově místu v neoficiálních strukturách tak rovněž mapují celkovou situaci českého disentu na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. V druhém plánu si ovšem autor s autenticitou této dokumentární vrstvy více či méně zjevně pohrává, jednotlivé situace domýšlí a fabulačně a narativně rozpracovává dle svého autorského záměru. Nevyhýbá se ani příležitostnému narušování základních pravidel psaní deníku a čtenáři odkrývá, nakolik může být jeho víra v autentičnost denních záznamů jen iluzí. Nejednou se provokativně přiznává, že právě zpětně zasáhl i do několik měsíců starého zápisu, případně že jej upravil a přepsal tak, jak se mu to nyní hodí. I způsobem vyprávění a splétáním příběhů tak Vaculík neustále zpochybňuje a znejišťuje: sebe sama i čtenáře.

Významným prvkem Vaculíkova mnohorozměrného románu-deníku je totiž potřeba sebevymezení a sebepoznání, jakož i potřeba jisté exhibice. Autor sám sebe čtenáři představuje v mnoha autostylizacích: od nakladatele pilně se starajícího o chod samizdatové Edice Petlice přes dobrého manžela a výborného milence, pracovitého zahrádkáře až po svérázného podivína, staromilce, provokatéra či romantického vášnivce, který je schopen nechat se unést svými city. Pro jeho snahu překročit hranice disidentského ghetta je ovšem charakteristické, že proklamativně odmítá roli hrdiny vyvyšujícího se nad společnost. Klíčovým gestem jeho prózy je snaha porozumět pohnutkám, osudům a snům vlastním i těch druhých. Prostřednictvím psaní a právě vznikajícího textu tak bojuje o svou vnitřní svobodu: reflektuje situace, které mu přináší čas, a ve sporu s obecně přijatými pseudopravdami hledá pravdu svoji.

Otevřenost, s níž Vaculík ve své deníkové próze užívá jména a osudy reálných lidí, vyvolala v disentu diskusi o tom, nakolik má spisovatel vůbec morální právo takto postupovat. A to jak obecně, tak zvláště tehdy, píše-li o skupině lidí sledovaných Státní bezpečností. Sám Vaculík tuto diskusi soustředil do knihy *Hlasy nad rukopisem Českého snáře* (smz. 1981; 1991).

Autobiografický základ má také próza *Kde je zakopán pes* (Kolín nad Rýnem 1987). Její autor PAVEL KOHOUT jí časově, typově, ale i orientací na potenciálního zahraničního čtenáře navázal na svou starší, německy vydanou bilanční prózu *Z deníku kontrarevolucionáře z roku 1969*. Pojal ji jako čtivý „memoáromán“ na pomezí deníku a paměti, který kombinuje autorskou autostylizaci s autenticitou faktů i pocitů. V deníkové rovině vyprávění Kohout vykreslil dramatické, téměř detektivní události odehrávající se od července do října roku 1978, kdy se stal adresátem vyděračského dopisu a součástí následného policejního pseudovyšetřování. V druhém časovém plánu pak vyličil své osudy od okupace

roku 1968 až po rok 1979 a po své rozhodnutí opustit Československo. Hlavní těžiště této roviny leží v autorově heroizovaném vyprávění o vlastním podílu na vzniku literárního, kulturního a politického disentu a na zrodu Charty 77, ale také o politické a policejní šikaně.

Do okruhu autentické literatury lze – vedle pamětí a deníků – zařadit i korespondenci, tedy dopisy zachycující osobní postoje a názory odesílatele adresované určité konkrétné osobě. Součástí literárního kontextu se v daném dvacetiletí ovšem stala výhradně korespondence překračující hranice privátního. Z exilové korespondence vynikly úvahové a vzpomínkové dopisy psané dramatikem VRATISLAVEM BLAŽKEM Václavu Táborskému, soustředěné v knize *Mariáš v Reykjavíku* (Toronto 1975). Ta se v americkém exilu a krajanských kruzích stala předmětem rozsáhlé diskuse mezi představiteli konzervativnějšího a progresivnějšího pojetí funkce literatury a přípustnosti „hanobení“ českého jazyka spisovateli. (Polemika proběhla v Amerických listech a je shrnuta ve vzpomínkové knize Josefa Škvoreckého a Zdeny Salivarové *Samožerbuch*, Toronto 1977, která mimo jiné mapuje historii nakladatelství Sixty-Eight Publishers.)

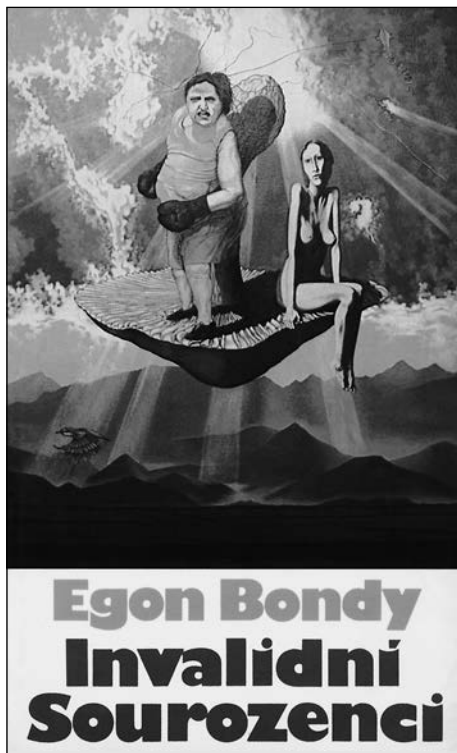
Z disidentského okruhu přitahovaly přirozenou pozornost dopisy, které jejich autoři psali svým blízkým z komunistických věznic. Zveřejněny byly *Dopisy z vězení* ERY KANTŮRKOVÉ (smz. 1982) a zejména *Dopisy Olze* (smz. 1983; Toronto 1985) spisovatele, dramatika a reprezentanta českého politického disentu VÁCLAVA HAVLA, které k vydání připravil kritik a editor Jan Lopatka, jeden z nejvýraznějších zastánců tvorby, která je nedůvěřivá k „umělým“ literárním schémátům, metaforám a příběhům a literární dílo chápe jako „šifru“ autentické lidské existence. Lopatka do uceleného souboru soustředil sto čtrnáct dopisů, které Václav Havel napsal mezi 4. červnem 1979 a 4. zářím 1982 z vězení své ženě. Výsledná kniha je příkladem postupné proměny osobního ve veřejné. První dopisy, které vznikaly v ruzyňské vazební věznici, jsou reflexí prostředí, do něhož se autor z donucení dostal a mají podobu soukromé korespondence zaměřené především na aktuální problémy a pocity. Z dalších listů je však zřetelné, že korespondence s životní partnerkou přerostla v souvislou prezentaci názorových a myšlenkových postojů, která počítá s širokou skupinou čtenářů. Nasměrování dopisů konkrétnímu adresátovi sice autorovi dávalo k dispozici škálu působivých rétorických nástrojů, závěrečné dopisy však již nejsou psány v žánru soukromého dopisu, ale jako eseje uvažující o podstatě lidství, o povaze moci a také o místě člověka v dějinách jako řádu nadosobního dění. Typově se tak jeho dopisy blíží klasickým filozofickým disputacím prostřednictvím korespondence, jak jsou známé z antické tradice (Seneca, Cicero). Názorově se opírají o znalost filozofického díla Jana Patočky, Karla Kosíka a Josefa Šafaříka, jejich působivost však zesiluje to, že jsou psány pod tlakem nelehké bezprostřední osobní zkušenosti, jakož i to, že jsou výrazem silné a konzistentní osobnosti, která měla odvahu své myšlenky potvrdit rovněž činy.

■ Próza undergroundu, okruh Revolver Revue

Jedním z významných proudů českého kulturního disentu byl underground, společenství navenek charakteristické svou uzavřeností, uvnitř však bohatě komunikující. Literární tvorba undergroundu vznikala od počátku sedmdesátých let a souvisela především s rockovou skupinou The Plastic People of the Universe. V osmdesátých letech pak k ní lze počítat i tvorbu některých dalších souputníků, kteří se vnitřně ztotožnili s ideově-estetickou a hodnotovou orientací „lidí v ghettu“. Próza a epické literární útvary byly ovšem v undergroundové produkci početně zastoupeny daleko méně než poezie: výjimkami jsou v tomto společenství prozaici, kteří nebyli zároveň básníky. K základním rysům této prózy patří důraz na autobiografičnost a autentičnost výpovědi, soustředění na vnitřní svět undergroundového společenství, které se programově distancuje od konzumní společnosti reálného socialismu a vědomě odmítá společenské rituály a stereotypy.

Nejvýznamnější místo v undergroundové próze let sedmdesátých a osmdesátých zaujímal EGON BONDY, který sice náležel do zcela jiné generace než ostatní příslušníci společenství, avšak jako člověk, který postojem vlastní undergroundu zaujímal již od konce čtyřicátých let, měl ve společenství mimořádné postavení a inspirativní vliv.

Bondyho prozaické dílo normalizačního období charakterizuje značná žánrová různorodost. S oblibou volil žánry, které mu umožňovaly vytvářet modelové paraboly současného dění. Rád proto psal fantaskní antiutopie a filozofické sci-fi (*Invalidní sourozenci*, rkp. 1974; smz. 1975; Toronto 1981; *Nepovídka*, smz. 1983; 1994) i historické či pseudo-historické evokace (*Mníšek*, smz. 1975; *Šaman*, smz. 1976; *Nový věk*, smz. 1982, vše in *3× Egon Bondy*, 1990). Jinou polohu jeho tvorby tvoří prózy, které mají blízko k deníkovým zповědím či konfesím (*Sklepní práce*, rkp. 1973; Toronto 1988; *Le-den na vsi*, smz. 1977; 1995), pokusil se však rovněž o žánr prózy ze



Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Rudolfa Plačka, 1981

současnosti (*Máša* z dílogie *Máša a Běta. Dvě novely*, smz. 1978; 2006; *Cesta Českem našich otců*, smz. 1983; 1992; *Bratři Ramazovi*, smz. 1985; 2007). Příznačná je přitom neustálá Bondyho snaha rámce zvolených žánrů překračovat a narušovat je tvarově i tematicky cizorodými prvky, což odkazuje k autorovým dávným surrealistickým východiskům a do jisté míry předznamenává také tendenci k postmoderní poetice jeho mladších následovníků. Téměř ve všech Bondyho prozaických pracích jsou přítomny esejistické pasáže korespondující s jeho bádáním filozofickým. Některé prózy (např. *Leden na vsi* či *Šaman*) jsou doprovozeny i básnickými cykly a jiné (především *konfesní*) obsahují i zaujaté aktuální politické polemiky, dosahující místy úrovně nesmiřitelných invektiv.

Základním spojujícím gestem Bondyho próz je především snaha konstruovat a obhajovat – mnohdy až didakticky tezevitě – ideologii undergroundového ghetta. Klíčovou prací, která reflektuje způsob života podzemního společenství a stala se také jeho prozaickým manifestem, je antiutopický román *Invalidní sourozenci*. Základem autorovy výpovědi tu je obraz groteskní a hrůzné společnosti, zdegenerované ostrovní civilizace, kterou sice rozděluje existence dvou vzájemně soupeřících mocenských center, avšak propojuje stejné zbožštění konzumu a prázdných životních stereotypů. Ač autor svůj román klade do vzdálené budoucnosti, řadou aluzí odkazuje i k aktuální realitě a ke konkrétním osobnostem českého disentu a undergroundu. Oproti jiným antiutopiím se nespokojuje pouze s konstatací stavu. Možnost, jak navzdory všemu existovat v beznadějně zdevastovaném světě, ovšem příznačně nehledá v rovině obecných celospolečenských receptů na nápravu, ale v rovině čistě individuálních a filozofických východisek a rozhodnutí. Bondyho hrdinové ze společenské pasti unikají svou odvahou k odlišnosti, rozhodnutím stát se vědomě *outsider*: jako invalidi se dokážou vyhnout standardnímu způsobu života (včetně zaměstnání), což jim otevírá možnost autenticky prožívat svou každodenní existenci a sdružovat se s jinými, stejně orientovanými. Protipólem parodického obrazu mechanické totalitní společnosti jsou tak jednotlivci odhodlaní svobodně uskutečňovat svůj život a ustavovat společenství založené na respektu ke svobodě druhého.

Značný ohlas *Invalidních sourozenců* v undergroundovém okruhu i v českém exilu inspiroval Bondyho k napsání několika volných pokračování: *utopicko-apokalyptické* motivy rozvíjejí zejména prózy *677* (smz. 1977; 2001) a *Afghánistán* (smz. 1980; 2002). Epilogem k *Invalidním sourozencům* je druhá část knihy *Bezejmenná* (smz. 1986; 2001).

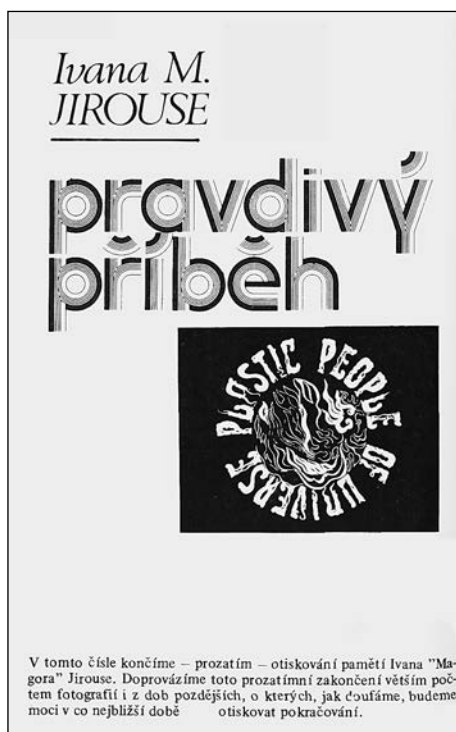
Směšování literárních žánrů a druhů a antielitářské, antiliterátské pojetí prózy, které má sice sklon k lyrizaci, avšak pracuje s představou poezie „anti-poetické“, spojuje Bondyho prózy s další prozaickou produkcí undergroundu sedmdesátých a osmdesátých let. Jestliže se ovšem Bondy nevyhýbal ani modelovým a fabulovaným příběhům, mladší příslušníci undergroundu dávali

zpravidla přednost konkrétnosti, faktografičnosti a zpovědní autenticitě. Jejich prózy byly většinou určeny spíše pro vnitřní komunikaci uvnitř společenství a reflektovaly především situaci individuálního i kolektivního uzavření a vydědění ze společnosti.

V sedmdesátých letech byl underground na prózu poměrně chudý. Na počátku desetiletí napsal několik „beatnických“ povídek, či spíše „zpráv z cest“ MILAN KOCH (*Býtnění; Panický Rumburk*); k experimentální próze mají blízko některé epičtější básnické texty VRATISLAVA BRABENCE, například část cyklu *Sebedudy* z konce sedmdesátých let (1992), texty *Nojon* (rkp. 1980), *Karlín-Přístav* (rkp. 1981; 1995) a *Řeči pohřební* (rkp. 1985). JOSEF VONDRUŠKA zahrnul do své poslední předexilové sbírky *Pražské courání* (smz. 1979) i řadu svých deníkových záznamů, jež korespondovaly s jeho texty z *Kroniky Plastic People* (rkp. 1970–75) a předznamenal jeho pozdější memoárové prózy (souborně in *Chlasej a modli se*, 2005). Autobiografickými reminiscencemi a stylizovanými záznamy snů (často nikoli „snových“, ale velmi konkrétních a adresných), plnicích funkci jakéhosi zástupného deníku, jsou prózy VĚRY JIROUSOVÉ z cyklu *Krajina před bouří* (rkp. 1979–85; 1998).

Výrazným projevem undergroundové prózy je *Pravdivý příběh Plastic People* IVANA MARTINA JIROUSE, řečeného Magor (úplné vydání in *Magorův zápisník*, 1997).

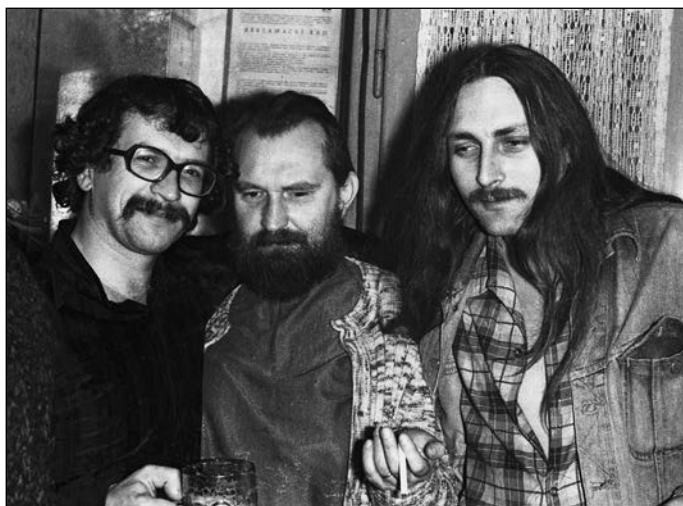
Pro charakter undergroundové prózy je příznačné také to, jak tento text vznikl a jak byl publikován. První podoba Jirousova próza nabyla v letech 1980–81, nedochoval se však strojopis, pouze autorem namluvený magnetofonový záznam většiny textu. Jeho přepis vydal na pokračování Martin Hybler ve vídeňské exilové revue *Paternoster* (1983–84). Druhá vrstva textu vznikla v roce 1985, po Jirousově návratu z vězení, a byla v roce 1987 zveřejněna v samizdatovém časopise *Vokno* (č. 12) a téhož roku opět na dvě pokračování v *Paternosteru*. Třetí část textu byla publikována až v roce 1991 při vydávání celku na pokračování ve *Studentských listech*.



Text Ivana M. Jirouse *Pravdivý příběh Plastic People of the Universe*, otiskovaný na pokračování ve vídeňské revue *Paternoster* v letech 1983–84

První dvě části Pravdivého příběhu Plastic People vyprávějí o dění okolo undergroundové hudební skupiny The Plastic People of the Universe mezi lety 1969 a 1976, o jejich nonkonformních uměleckých snahách, jakož i o jejich střetech s normalizační kulturněpolitickou praxí. Popisují přímé zásahy státního a policejního aparátu proti undergroundovému společenství, zatýkání a vyšetřování jejich příslušníků. (V třetí části je připojeno pojednání o tvorbě básníka a hudebníka Pavla Zajíčka a popsány přípravy posledního koncertu skupiny v Kerharticích v roce 1981.) Jako celek leží Jirousovo vzpomínání na pomezí memoárů a kronikářských záznamů, pracuje ale také s prvky esejistickými a publicistickými či s prvky thrilleru a krimi-příběhu. Ze všeho nejbliže má ovšem k literární legendě o soudržnosti nezávislého společenství lidí, kteří navzdory nepřátelům a tlaku doby, která jim nepřeje, kráčí se vztyčenou hlavou a jsou pro svou pravdu ochotni i trpět.

O zprávy blízké Jirousovi, případně o povídky kerouakovské, beatnické autenticity se pokoušeli JIŘÍ KOSTŮR (*Na baráku*, rkp. 1981; *Satori v Praze*, 1993), VLADIMÍR „HENDRIX“ SMETANA (*The Primitives Group, paměti pražského rockera*, čas. *Revolver Revue* 1986, č. 5) či MARIE BENETKOVÁ (povídky *Pí Pate* a *Zlatý kopec*, čas. *Revolver Revue* 1987, č. 6; *Zlatý kopec*, čas. *Revolver Revue* 1990, č. 15). S antiliterátskými undergroundovými tendencemi živě korespondují deníkové, zpovědní i polemické (a to i ve vztahu k undergroundovému společenství) prózy MILANA KNÍŽÁKA, především jeho série *Cestopisů* z let 1968–83 (1990). K poetice zprávy, záznamu událostí se blíží též PAVEL ZAJÍČEK v rukopisném souboru *Mařenická kniha* (rkp. 1973–76; in *Zápisky z podzemí. 1973–1980*, 2002) či LUBOMÍR DROŽD v samizdatové publicistice ve vlastních časopisech (např. *Sado-Maso*, 1983–86). Vůči undergroundovému okruhu se svým pojetím hudební a kulturní alternativy vymezoval MIKOLÁŠ CHADIMA



Ivan M. Jirous,
Egon Bondy
a Pavel Zajíček
na oslavě
45. narozenin
Egona Bondyho

v pamětech *Od rekvalifikací k nové vlně se starým obsahem* (smz. 1985; čas. Paternoster 1988–90; knižně pod tit. *Alternativa: svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let*, 1993), reflektujících snahy části hudební scény o provozování nezávislé kultury, jež se nehodlala nechat vmanipulovat do podzemní izolace.

Z proudu dokumentaristické undergroundové prózy se naopak vymykají groteskní, manýristické prózy básníka, malíře a později v exilu vydavatele časopisu Paternoster ZBYŇKA BENÝŠKA, např. *Farářka* (rkp. 1974) či *My nejsme vrazi* (rkp. 1978; obojí in *My nejsme vrazi*, 2002) či *Panoptikum '75* (rkp. 1976, in *Panoptikum '75 & Dramaamad*, 2005). Výjimečné jsou též alegorické, vysoce stylizované texty JIŘÍHO DANÍČKA (*O čínském zelí*, rkp. 1975; in *Dům z listí*, 1996; *Věžička a lávka*, rkp. 1986). S hlavním proudem spíše paralelní jsou Bohumilem Hrabalem inspirované první povídky Vlastimila Třešňáka, který se ovšem nikdy na undergroundové ghetto nevázal (→ s. 438, pododd. *Exiloví a samizdatoví debutanti*).

Několik pozoruhodných debutantů se objevilo až po velkém nátlaku moci a atomizaci podzemního společenství na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Šlo o tehdy velmi mladé prozaiky, kteří zpravidla pocházeli z disidentských rodin a vědomě se hlásili k odkazu starší undergroundové generace. Značnou část z nich tvořili autoři (především opět básníci) sdružení kolem samizdatové Revolver Revue, jež pod původním názvem Jednou nohou vznikla v roce 1985.

První prozaické pokusy PETRA PLACÁKA jsou datovány již rokem 1980, avšak teprve o pět let později dokončil Placák svůj konfesní, autobiografický i groteskně alegorický román *Medorek* (smz. 1985; 1990), jenž se ve druhé polovině osmdesátých let stal nejpregnantnějším vyjádřením duchovního klimatu nové generace. V souladu s undergroundovými tradicemi jde o zašifrovaný, stylizovaný obraz společenství: mnohé postavy jsou zde kryptickými, klíčovými narážkami na konkrétní osobnosti a současně jsou často i jejich parodiemi. *Medorek* je obrazem hmotného i duchovního marasmu, směřuje však k hledání možnosti, jak rozbít omezené možnosti pokleslé komunikace. Prózu kombinující osobní inspiraci, ironický nadhled a experimentální tvar charakterizuje prolínání reálného světa se snovými pasážemi, které zpochybňují časové i prostorové souřadnice příběhu. Jeho ústřední postavou je nonkonformní mladík, učeň, který v prostředí továrny prožívá silné pocity odcizení, neboť každodennost reálného socialismu se mu jeví jako mechanicky fungující automat opakujících se úkonů. Únik ze světa prázdných společenských rituálů, zaběhaných stereotypů a konvenčních lidských vztahů hledá ve fantazii, snění i rozumářském meditování. Jeho hledání autenticity mimo hranice zaběhaného, neochota přizpůsobit se režimu i básnická tvorba ovšem zákonitě přitáhne pozornost kádrováků i policie.

Jen sporadicky se o prózu pokoušel v osmdesátých letech básník JÁCHYM TOPOL (povídka *Popiš si kšicht!*, rkp. 1986). Od autorova díla básnického jsou

těžko oddělitelné také snové, přeludné prózy VÍTA KREMLIČKY, povídka *Chytráků je nadbytek* (rkp. 1988) a především próza *Lodní deník* (rkp. 1984–90; 1991), která je obsáhlým autopořetrem undergroundové komunity osmdesátých let, její naivitu, ale i jejího pojetí etických hodnot. Autor tu vykresluje hrdiny, kteří se vědomě – ať již se žíví jako kopáči, nebo volí poklidnou existenci invalidního důchodce – vyčleňují z konformity manipulovaného davu. Staví proti sobě jejich romantické ideály i touhu po dobrodružství a šedivou nudu znormalizované Prahy. Jako demiurg si přitom pohrává s příběhem, vyprávěním i se čtenářem, jenž touží po dokončení načatých dějů. Jeho výpověď charakterizuje smysl pro humor, postmoderní radost z fabulace a z možnosti polytematicky kombinovat a proplétat nejrůznější fragmenty reality, třeba vzpomínky představitelů Pražského jara, recepty, články ze slabikářů, poetiku kalendářových historek či rodokapsů.

Svou poetikou měly k autorům *Revolver Revue* blízko prozaické texty JIŘINY ZEMANOVÉ (*Zprávy z Eli, Zprávy z Klo*), byť Zemanová k tomuto okruhu nepatřila. Mimo něj, byť s ním obeznámena pak působila autorská dvojice JOSEF VADNÝ – ZDENIČKA SPRUZENÁ (vl. jm. Karel Novotný a Tomáš Mazal), která pod inspirací Pelcova románu ...a bude hůř napsala dialogii *Přeloučský román*. Jeho první díl *Totální brainwash* vznikl a vyšel ještě v samizdatu (smz. 1988; 1990), druhý, *Jáma*, pak byl napsán už v letech 1991–92.

Ve dvanáctém čísle *Revolver Revue* v roce 1989 publikovala úryvek ze své silně autobiografické, od próz undergroundu odlišné novely *Indiánský běh* TEREZA BOUČKOVÁ (rkp. 1988; Bratislava 1991; rozšíř. 1992). Vyrovnávala se v něm s vlastním dětstvím a dospíváním, což u ní, dcery spisovatele Pavla Kohouta, za normalizace znamenalo nejen poznat nevoli státního aparátu a nemožnost vzdělávat se podle vlastního výběru, ale také odhodlání žít navzdory všemu vlastní život. Reminiscence Boučkové zaujaly kritickým pohledem na jejího otce, ironickými historkami ze života disentu, nicméně jejich těžiště leží v autorčině schopnosti s humorem vykreslovat prožívané situace, v tom, co se stalo i konstantou její další tvorby: v potřebě vyjádřit životní postoj ženy, jež touží po naplnění svých osobních schopností a své společenské existence, musí však zdolávat mnoho úskalí, zejména těch, které vyrůstají z lidského sobectví.

Pokus o zvrát: próza vycházející v ústrety normalizaci

Zatímco exilová a samizdatová próza na počátku sedmdesátých let v podstatě organicky navázala na tvorbu předchozího desetiletí, ve sféře oficiálně publikované prózy přinesl nástup normalizace razantní přerušování dosavadní kontinuity. Literatura, a především próza šedesátých let byla považována nejen za projev, ale přímo za viníka „krizového vývoje ve straně a společnosti“, a proto normalizátoři, kteří se přihlásili k Poučení z krizového vývoje, přicházeli s činy, které měly přinést změnu a vrátit literaturu zpět k povinnosti podílet se na ideologickém boji na „správné straně“. Prvním krokem bylo administrativní a personální zablokování politicky nevyhovující tvorby: společnost měla být „očištěna“ tím, že pro českého čtenáře přestanou existovat „škodliví“ autoři a „nezdravá“ díla. Druhý krok pak předpokládal vznik „správné“ literatury, která měla propříště opět sloužit zájmům vládnoucí strany.

Publikační prostor uvolněný počátkem sedmdesátých let restriktivními zásahy vůči nevyhovujícím spisovatelům měl být podle představ normalizátorů rychle zaplněn tvorbou nových spisovatelů, a to především těch, kteří i v šedesátých letech vytrvali na pozicích, jež nyní začaly být považovány za správné, a měli tedy dostat plnou příležitost působit na čtenáře. Protože však tvůrčí potence těchto autorů nebyly velké, tolerováni byli rovněž někteří významní autoři předchozího desetiletí – pokud se přihlásili a dříve nebo později tím či oním způsobem káli. Jejich jména a knihy totiž potvrzovaly oficiálně hlášanou tezi o kontinuitě, která nebyla na konci šedesátých let přerušena, a podporovaly tvrzení, že ti nejlepší v literatuře přece jenom zůstali.

Důležitou roli při rozvoji socialistické literatury pak měli teoreticky sehrát noví básníci a prozaici. Víze, že je povinností kritiky a spisovatelských orgánů takovéto talenty nalézat a dávat jim prostor pro tvorbu a publikaci, byla ovšem značně korigována zakořeněnou nedůvěrou a zdrženlivostí režimu vůči mladým, kteří se jevíli jako apriorně podezřelí a neodhadnutelní, protože hůře prověřitelní a kontrolovatelní.

V praxi to znamenalo, že za mladé byli prohlašováni autoři nejrůznějšího věku. Dokladem této tendence v rámci prózy je kniha Hany Hrzalové *Spoluvytvářet skutečnost* (1976), a to nejen volbou velmi obecných formulací věnovaných nastupujícím prozaikům, ale také tím, že mezi mladé prozaiky v polovině sedmdesátých let počítala například i více než

čtyřicetiletého Miroslava Rafaje, který debutoval už v roce 1963, nebo Františka Stavinohu, narozeného v roce 1928 a debutujícího v roce 1968.

Místo vymezené pro prozaiky mladé i věkem však bylo nutné obsadit. Na začátku sedmdesátých let se proto otevřel prostor pro několik autorů, kteří pak dlouho ve Svazem spisovatelů řízené literární hierarchii reprezentovali mládí. Toto postavení získala zejména volná skupina takzvaných pětatřicátníků. Jejimi hlavními reprezentanty sice byli básníci, lze k nim však připočíst i prozaiky Petra Prouzu či Vojtěcha Steklače, kteří se narodili v první polovině čtyřicátých let a začali publikovat na sklonku šedesátých let, případně o něco málo mladší prozaiky, jako byli Jiří Medek, Josef Frais, Jiří Švejda, Václav Dušek a další.

Podstatné ale bylo, že představy o „správné“ literatuře již neměly – ve srovnání s literaturou přelomu čtyřicátých a padesátých let – charakter normativní poetiky, ale spíše podobu nostalgické snahy obnovit to, co tu bylo před „krizovými“ šedesátými lety. Skepse a deziluze měla být opět vystřídána optimismem a vírou v nevyhnutelnost společenského pokroku, jenž měla garantovat jen socialistická společnost. A protože normalizátorům bylo víceméně zřejmé, že skutečný návrat není možný (neboť ani oni nedokázali zcela popřít, že umělecká hodnota toho, k čemu se chtěli vracet, byla nízká), byli ochotni akceptovat i mnohé z poetiky předchozího období – ovšem jen pod závaznou podmínkou, že se prozaici alespoň slovně přihlásí k reálnému socialismu a ve svých textech se vyhnou základním dogmatům, na nichž normalizační režim stál. Znamenalo to, že nebudou relativizovat vedoucí úlohu komunistické strany, správnost jejich rozhodnutí, a to především těch, která udělala od nástupu Husákova vedení.

Hranice publikovatelnosti jednotlivých děl určovala všeobecně přijatá tabuizace určitých témat a myšlenek, přičemž jejich nepřekračování bylo u naprosté většiny prozaiků, kteří publikovat chtěli, udržováno nikoli zákazy, ale mechanismem autocenzury, který postupoval celou společností, nakladatelskou činností i vlastní tvorbou. Zřetelné to bylo zejména v prestižním žánru tzv. prózy ze současnosti. Spisovatelé, kteří nepodlehli komunistickému a normalizačnímu mýtu, a přesto chtěli publikovat, stáli totiž před rozhodnutím, zda o přítomnosti a minulosti společnosti lhát, anebo svou výpověď formulovat tak, aby lhát nemuseli. V praxi to vedlo k tomu, že většina oficiálně publikované prózy se vědomě vyhýbala aktuálním společenským tématům a všemu, co by čtenářům mohlo připomenout existenci opozice a opozičního myšlení. Příznačné ovšem bylo i to, že nemalým problémem pro většinu autorů rovněž bylo psát o samotné komunistické straně. Navzdory tlaku na vznik společensky se angažující prózy tak ze značné části normalizační prozaické produkce zmizel sociální rozměr lidské existence a spisovatelé své děje a příběhy umísťovali do fiktivního časoprostoru čistě osobních motivací, oddělených jak od všeho veřejného a politického, tak i od historických souvislostí a reminiscencí.

Fakt, že řadě prozaiků od počátku normalizace prudce narůstala knižní produkce, dokládá, že mnohým z nich nečinilo velké potíže pasivně vyhovět těmto požadavkům a že dokázali k vlastnímu prosazení využít jistého vakua na knižním trhu, které vzniklo vyloučením politicky diskvalifikovaných spisovatelů.

Typickým příkladem může být VLADIMÍR PŘIBSKÝ, který po čtyřech knihách z let šedesátých publikoval v letech 1970–80 jedenáct próz různých žánrů (a jedno drama) a tato jeho produktivita v neztenčené podobě pokračovala i v následujícím období. Příbského román *Američanka* (1985) pak může být považován za vzorovou ukázkou toho, jak takovíto autoři byli schopni zpracovat i traumatické téma emigrace po srpnu 1968, aniž by narušili normalizační tabu.

■ Ve službě propagandy: pokusy o přepsání nedávné minulosti

V literatuře sedmdesátých a osmdesátých let ovšem existovala i skupina prozaiků, kteří se – ať již z osobního přesvědčení, kariérismu či ze strachu – k normalizaci vědomě přihlásili. Snažili se vyhovět společenské objednávce a psát způsobem, který by byl v intencích názorů vládnoucího „zdravého jádra“ komunistické strany. Jestliže se většina spisovatelů, kteří od počátku sedmdesátých let mohli a chtěli oficiálně publikovat, snažila požadavky nového stranického vedení tiše obcházet, autoři, kteří vstoupili do služeb normalizace, politická témata, na nichž se dala oddanost komunistické straně demonstrovat, silně přitahovala. Ve spolupráci s dogmatickou marxistickou kritikou na sebe brali zejména úkol stvořit harmonický obraz pozitivního společenského vývoje, v němž by na sebe přirozeně navazovaly všechny klíčové okamžiky dějin Československa: počínaje temnou kapitalistickou minulostí přes počátek nové epochy, kdy „se zapustily kořeny věcí příštích, dnešních i zítřejších“ (Vladimír Dostál), neboť moci se pro blaho všech chopili komunisté, až po nedávnou „krizi ve straně a společnosti“ v roce 1968 a „vojenskou pomoc Sovětského svazu a spřátelených armád“, která zabránila katastrofě a zajistila pro lid Československa šťastnou přítomnost reálného socialismu.

Je přitom charakteristické, že politicky nejvyhraněnější obhajoby socialistického zřízení, respektive poúnorového a posrpnového směřování společnosti, nebyly nesený ani tak pozitivním patosem, jako spíše snahou zkompromitovat nepřátele. Dokladem může být jedna z prvních angažovaných próz, román *Stín katedrály* (1972). Jeho autor, JOSEF JELEN, bývalý kněz a spirituální básník, v letech 1949–52 dokonce vězněný, se v něm rozhodl zdiskreditovat katolickou církev. Vykreslil tu galerii kněží a církevních hodnostářů, kteří sice veřejně hlásají slovo Boží, v soukromí se ho však nedrží a ženou se za osobním prospěchem a majetkem, parazitují na věřících a škodí i celé společnosti.

Pozitivním hrdinou Jelenova textu je proto farář, který si lépe rozumí se členy KSČ a okresním církevním tajemníkem než s nadřizenými v církvi. Jelenův přímočaře koncipovaný pamflet byl sice situován do českého pounorového pohraničí, jeho vydání však bylo součástí kampaně proti liberalizaci vztahu k náboženství v předchozím desetiletí.

Odhodlání vytvořit reprezentativní prózu „pravdivě“ vykreslující důležité mezníky nedávné minulosti znamenalo přímou politickou a estetickou polemiku se společností a literaturou šedesátých let, popřípadě nepřiznaný ideologický souboj s prózou disidentů a exulantů. Jakkoli se totiž autoři sloužící normalizaci se svými oponenty shodovali v potřebě vracet se k traumatizující minulosti, zásadně se od nich lišili v hodnocení této minulosti. Politickým úkolem jejich próz bylo totiž odmítnout tezi o nesouladu mezi jedincem a socialistickou společností, respektive dokázat, že to, co se v minulosti stalo, se stalo ve prospěch všech poctivých lidí, neboť jedině tak komunistická strana a československá společnost mohly překonat všemožná nebezpečí a nástrahy nepřátel a opět se vrátit na jedinou správnou cestu k socialismu. V centru jednotlivých děl měli opět stát pozitivní hrdinové, kteří v souladu s politikou strany bojují za pokrok ve společnosti i v mezilidských vztazích. Pro atmosféru počátku sedmdesátých let bylo ovšem příznačné, že do služeb této propagandistické ideje vstoupili takřka bez výjimky převážně spisovatelé druhého a třetího řádu.

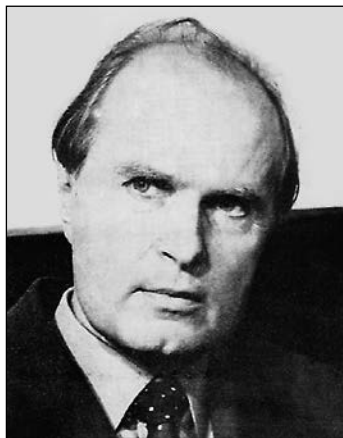
Normalizace tak přinesla návrat k tematice a emblematické Vítězného února, budování nové společnosti, kolektivizace vesnice, svědomitých dělníků a rolníků a podobně. Výrazným tématem se ovšem stala také „krizová“ šedesátá léta, a zejména rok šedesát osm. Normalizační moc nastolená okupací měla být potvrzena a legitimizována tím, že Pražské jaro bude zpodobeno jako kontrarevoluce, při níž šlo o rozhodující střet mezi poctivými občany a škůdci. Jako první byli prezentováni přesvědčení komunisté, kteří bojovali za blaho všech, jako druhí pak nepřátelé socialismu: reakcionáři, a zejména revizionisté, kteří zradili ideály komunismu, chtěli zvrátit „běh dějin“. Logice zvoleného ideologického klíče v propagandistických prózách tak odpovídala i konvenční výstavba většiny příběhů, jež zpravidla začínaly vylíčením prvních příznaků krize, chaosu, který postupně prorůstá společností a uvádí obyčejné lidi do nejistoty. Zvláštní důraz byl přitom kladen na roli médií, která se stávají jedním z viníků rozšíření „protisocialistických nálad“ mezi obyvatelstvem a jeho následných sympatií k „obrodnému“ procesu. Nejistota těchto nezmanipulovaných občanů posléze přechází v strach, který stoupá s postupným kritickým vyhocením situace, s konfliktem dobra se zlem, a ohrožuje všechny, kteří jsou věrní marxistické linii komunistické strany; kladní hrdinové jsou tak pronásledováni a perzekvováni, odstraněni ze svých funkcí či propuštěni ze zaměstnání. Nebezpečí otevřeného násilí představují pouliční bitky. Naštěstí však přichází vojenský zásah a situace je zachráněna. Následná okupace pak byla v souladu s dobovým

politickým jazykem reinterpretována jako nezbytná pomoc spřátelených armád, která národ zachrání před hlubokou krizí a rozvratem.

Několik próz s tematikou „popálenin roku 1968“ (Vladimír Dostál) vyšlo mezi roky 1973 a 1975. Za charakteristické dílo zpodobňující účtování s „kričovými jevy“ i jejich původci je možné považovat *Svědění* (1973), posmrtně vydanou novelu komunistického krajského funkcionáře a příležitostného spisovatele FRANTIŠKA KOPECKÉHO. Ústřední postavou tohoto textu je muž, který před prověrkami sebestyčsky zpytuje své počínání během Pražského jara a svůj podíl na tom, jak se „pravičáci“ pokoušeli zlikvidovat moudrého a ušlechtilého stranického tajemníka s příznačným jménem Hrdina. Prózu charakterizuje adorace těch, kteří „zůstali věrni“, a důsledná diskreditace reformistů, kteří tu jsou představeni jako hochštapleři, prospěcháři a zakomplexovaná individua, vybavená odpudivými vlastnostmi a rysy. Obdobně je tomu i ve vesnické próze *Velká voda* BOHUMILA NOHEJLA (1973), v románu *Palec na spoušti* ZBYŇKA KOVANDY (1975) či v próze EMILA MALACKY *Pod bílými kopci* (1975), která spojila téma roku šedesát osm s motivem přehrady, která má zatopit vesnici, aby tak mohla vzniknout rekreační zóna pro valutové cizince. Všechny texty spojuje zřetelný žurnalismus, ideologická předpojatost, která nabývá až naivistických podob a není schopná najít adekvátní literární výraz. Přítomnost roku 1968 a jeho jednotlivých protagonistů je konfrontována s jejich minulostí a poměřována oddaností komunistické straně, a to i v případech, že tato strana v minulosti, zejména v padesátých letech, některé z postav „omylem“ ublížila.

ALEXEJ PLUDEK v próze *Vabank* (1974) poetiku politického pamfletu rozšířil o výraznou antisemitskou tendenci a značnou pozornost věnoval také diskreditaci opozičních spisovatelů jako hlavních představitelů protirežimních akcí: v postavách jeho prózy lze snadno identifikovat reálné osoby literárního života šedesátých let, které se v sedmdesátých letech pohybovaly v disentu či exilu. Jako vrcholný projev zrady umělců pak prezentoval čtvrtý sjezd spisovatelů, zmanipulovaný skupinkou kolem Kulturního týdeníku (tj. Literárních novin). Motiv manipulace s veřejným míněním dominuje také próze *Hrdelní pře* (1978), kterou JIŘÍ PROCHÁZKA napsal v souvislosti se svou prací na televizním detektivním seriálu *Třicet případů majora Zemana*. Téma roku 1968 a politických rehabilitací zde spojil s vyšetřováním tzv. Babického (zde Plánického) případu z počátku padesátých let.

Metoda propojování reálných událostí s jejich ideově správným výkladem a metoda



Alexej Pludek

klíčování umožňovaly propojit odsudek zrady socialismu s demaskováním role, kterou měli sehrát umělci a zejména spisovatelé v „obrodném“ procesu, jakož i s diskreditací konkrétních literárních a kulturních osobností (Václav Havel, Milan Kundera, Gabriel Laub, Václav Černý, Pavel Tigrid ad.). Oblíbeným modelem k postavám renegátů přitom byl zejména Pavel Kohout: postavy odkazující k jeho vývoji od dogmaticky naivního komunistického poety až k politické opozici, disentu a exilu se objevily i v próze LADISLAVA PECHÁČKA *Červená rozeta* (1981) a také v novele *Lišky mění srst* (1983), knižní podobě dalšího Procházkova (v televizi ovšem nerealizovaného) dílu ze seriálu o majoru Zemanovi. Cílem bylo zbavit tyto osoby glorioly morálních vůdců národa a poukázat na jejich pochybný charakter, projevující se zejména nepřijatelnou sexuální morálkou, touhou po penězích, slávě a také „převlékáčným kabátů“ a politickou nestálostí. Oblíbeným motivem byla jejich zdůrazňovaná nadřazenost a povýšenost, čili odtrženost od lidu a jeho skutečných starostí.

Pecháčkova a Procházkova kniha ovšem již patří do druhé vlny literatury s tematikou roku 1968, jež přišla na počátku osmdesátých let – vzhledem k délce tehdejších nakladatelských lhůt nepochybně v přímé návaznosti na vznik Charty 77. Patří k ní rovněž prózy JOSEFA JELENA *Přezrálé léto* (1984) či KARLA HRABALA *Zádrhel* (1982), která pojímá léto 1968 bezmála jako obraz občanské války, nahlížené z pohledu mladého dělníka z vysočanské továrny, v níž se v srpnu 1968 konal – později anulovaný – sjezd KSČ. Pepík a někteří další „věrní“ dělníci se tu nesmlouvavě a razantně vyrovnávají s nástrahami a zálužnostmi „kontry“, která pro komunisty chystá koncentráky, takže se „taky musí vzít po hlavě“. V prázách této druhé vlny příznačně převažují mladí hrdinové, kteří vstupují do Svazu mládeže a představují tak „zdravou“ budoucnost národa.

Podstatná část próz o šedesátých letech je pojata jako výpovědi o lidském dozrávání hrdinů, kteří ani ve složité době nezabloudí a najdou správnou cestu. Rysy generačních výpovědí těch, kteří se přiklonili na stranu normalizace, nesou knihy VLADIMÍRA KLEVIŠE (*Toulavý čas*, 1974), KARLA HOUBY (*Postel s nebesy*, 1976) či JAROSLAVA ČEJKY (*Kulisáci*, 1985).

Pokusem o méně propagandistické pojetí tématu byla próza JANA KOSTRHUNA *Svatba ve vypůjčených šatech* (1989), jejíž mladý hrdina, zemědělský inženýr, sbírá v inkriminovaném létě 1968 první zkušenosti z „opravdového života“ a je postaven do situace, kdy se musí sám za sebe rozhodnout. Kostrhunův ideologický přístup k tématu byl dán již titulní metaforou a jeho úvahami o Pražském jaru jako ukvapené a bez rozmyslu realizované záležitosti, nicméně autor se zde pokusil protagonistovo vyrovnávání se s dobou prezentovat méně demagogicky, strukturovaněji a psychologicky věrněji než jiní. Vydání jeho prózy tak bylo deset let odkládáno a mohlo vyjít až nedlouho před politickým zvratem.

Oficiální marxistická literární kritika společenské prózy s tematikou Pražského jara sledovala a vítala. První recenzní ohlasy jednotlivých děl hovořily zpravidla o „strhující knize“ či „úspěšném příspěvku k zobrazení naší doby“, nebo alespoň o „příslibu“. Těmto knihám se dostalo také řady dalších výhod, jež jim měly napomoci na cestě k čtenářům: většina z nich se dočkala několikerych vydání, zpravidla v počtu 10–30 000 výtisků. Pokud byla vydána v krajském nakladatelství, další vydání byla již realizována v pražském Československém spisovateli (například román Bohumila Nohejla Velká voda byl takto vydán čtyřikrát). Vstřícnému přijetí odpovídalo i jejich pravidelné vyzdvihování literárními cenami. Protože ale fakticky šlo o díla podřadné umělecké kvality, po určitém časovém odstupu přicházelo kritické přehodnocení a posléze zapomenutí.

■ Společensko-historický román jako vyjádření věrnosti socialismu

Jinou podobu společensky angažované prózy měla představovat díla oslavující revoluci, potvrzující nenahraditelný přínos vybojovaného socialistického systému a obhajující skutky vykonané v jeho jménu. Hodnotově a morálně se tato díla opírala o kritérium neporušitelné oddanosti věci komunismu, která podle některých autorů měla vyrůstat z proletářské paměti a třídního instinktu, podle jiných pak z poznání odpovědnosti vůči budoucnosti. Cílem bylo stvořit takový typ společensko-historické prózy, který by přesvědčivě a neschematicky poskytl hrdinu, jenž přes veškeré peripetie a váhání nakonec dojde k souhlasu a ztotožnění se se stávajícím režimem. Nikoli náhodou byl v této době za vzorové dílo znovu považován Otčenáškův Občan Brych.

Typickými hrdiny normalizačních románů opírajících se o historickou paměť byli intelektuálové, přičemž tu opět šlo o skrytou polemiku s tím, jak takovéto postavy pojímala próza šedesátých let a soudobá próza neoficiální. Spojujícím prvkem byla inklinace k vyprávění ve dvou časových rovinách, která vyplývala ze syžetu hrdinovy rekapitulace běhu vlastního života (s případným návratem k historii předků). Na rozdíl od autorů samizdatových generačních bilancí, kteří dospívali k palčivé sebereflexi a k historické skepsi vůči revolučním experimentům, na nichž se nejednou osobně podíleli, v oficiální próze obdobné životní bilance směřovaly k hledání – respektive nalezení – pozitivních hodnot a kladného vztahu k přítomné socialistické současnosti; budoucnost pak byla pro oficiální autory neoddělitelně spjata s komunismem.

Intelektuálové se z tohoto pohledu jevíli jako ti, na nichž lze didakticky a „přesvědčivě“ – tedy s přiměřenou dávkou „konstruktivní“ kritiky společnosti – demonstrovat psychologii jedince, který od pochyb dospívá k jednoznačné identifikaci s komunistickou myšlenkou. V závěru proto hrdinové dospívají do ideálního stavu, který byl v dobovém slovníku označován jako „jednota tzv. soukromého a společenského člověka“, tj. měli „nové rysy socialistické

osobnosti“, která byla charakterizována „jednotou minulosti a přítomnosti“ (Hana Hrzalová).

Specifickým rysem takovýchto próz historické paměti se stala přítomnost postav, kterým bylo režimem v jistou dobu – zejména v padesátých letech – ukřivděno, kteří jím byli pronásledováni, a měli by tedy právo propadnout rezignaci a skepsi. Přesto jí však nepropadli, neboť podle normalizačních autorů socialistická společnost i jim nabídla novou šanci a ukázala se jim jako nejlepší možné uspořádání. Přechkané ústrky tyto hrdiny dokonce zocelily, takže „z boje o věc socialismu“ vyšli silnější a oddanější ideálu – často mnohem více než ti, kteří se s osudem a historií nemuseli takto „poprat“ a nadšeně se účastnili budování společnosti v padesátých letech.

Řada z postav normalizačních románů měla ovšem od začátku svůj přerod usnadněný třídním instinktem, který jim ukazoval správnou orientaci za každé situace. Didaktizující i apologetické poslání zřetelně dominuje románu JAROMÍRY KOLÁROVÉ *Můj chlapec a já* (1974). Autorka v ní užívá formy osobního deníku a vzpomínkové prózy a vykresluje osudy pěti generací vlastní rodiny od poloviny devatenáctého století až do nedávné minulosti. Osu prózy přitom utváří dialog mezi matkou a synem, výchovný rozhovor, jenž má nejen synovi, ale i všem mladým objasnit, proč se starší generace tak angažovala pro socialismus. Vyprávění se nevyhýbá ani ožehavé problematice padesátých let, kdy rodinu poznamenalo politické uvěznění otce, či roku 1968, který je tu charakterizován jako „poblouznění“ mas. Matka považuje za oprávněné i synovy kritické výhrady vůči dobovým praktikám a nešvarům, nicméně její vrozená třídní oddanost socialismu je navzdory všem „chybám a omylům“ neotřesitelná. Historickou převahu jejího přesvědčení i naději pro budoucnost vyjadřuje v knize fakt, že se po matčině smrti syn s jejím odkazem zcela ztotožňuje. (Rozvedením a doplněním autobiografických vzpomínek na proletářskou minulost obsažených v románu *Můj chlapec a já* vznikl Kolárové román *Náš malý, maličký svět*, 1977.)

Téma odpovědnosti syna vůči životu a odkazu matky spolu s konfesijním přihlášením se ke komunismu zpracoval i JIRÍ NAVRÁTIL v románu *Kamilův život po matčině smrti* (1983), v němž je konfrontována heroická doba padesátých let, ztělesněná energickou a svéráznou postavou dělnické spisovatelky, s všední současností, kterou představuje její nevýrazný syn a vůbec všichni ti, kteří si „nechtějí pálit prsty“ a bojovat za lepší budoucnost. „Třídní instinkt“ hraje klíčovou roli také v románu KARLA MISÁŘE *Periferie* (1977). Jejím hrdinou je příslušník „nové proletářské inteligence“, která již nevzešla z měšťáckého prostředí, a proto se dokáže za všech okolností správně orientovat. Próza se věnuje dění před únorovým převratem i v padesátých letech a vykresluje hrdinovu poctivou snahu najít uplatnění v nově se rodícím systému; jeho úsilí být prospěšný druhým je tu s mírnou ironií konfrontováno s naivitou či pokrytectvím a konjunkturalismem méně poctivých „budovatelů“. Román, zpočátku pracující s rozestupem mezi časem dějů a vypravování o nich, se ovšem

postupně zjednodušuje a ustupuje autorově snaze o ilustraci schematických představ o tom, co je pozitivní a co odsouzeníhodné. Projevuje se tu tendence příznačná pro podstatnou část posrpnových společenských románů: čím jsou zobrazované příběhy časově vzdálenější od přítomnosti, tím větší míru tvůrčí svobody má autor, a naopak čím blíže k normalizačním horizontům, tím častěji autoři propadají závazným ideovým schématům.

Jako vzorová socialistickorealistická vývojová próza, „román desetiletí“ (Štěpán Vlašín), byla dobovou oficiální kritikou vnímána kniha **ZDEŇKA PLUHAŘE** *V šest večer v Astorii* (1982). Hlavním hrdinou čtivě zpracovaného vyprávění je učitel, který se rozhodl bdít nad několika svými maturanty rozdílného třídního původu, povahy a životních osudů. Sedm paralelně sledovaných životů tak autorovi umožnilo ilustrovat rozmanité lidské postoje a jednání od války do sklonku šedesátých let. Pozitivní postava učitele pak do příběhu vnáší didaktické prvky a v okamžicích, kdy jednotliví žáci chybují a stávají se na čas učitelovým „sorgenkindem“ (dítětem pro starost), prezentovala „správné“ řešení krizové životní situace vždy neomylně korespondující s normalizační představou o tom, jak by se měl dobrý občan v danou chvíli chovat. Pro dobu vzniku bylo přitom charakteristické, že rozložení postav a postavů již v tomto románě přímočaře nekorresponduje s třídní předurčeností tak, jako tomu bylo v prózách padesátých let. Obdobně jako jiní autoři této doby totiž Pluhař zdůrazňoval, že záleží na osobní volbě individua, a tedy že správný třídní původ a dogmatismus v padesátých letech ještě neznamená, že se člověk později nestane nepřitelem socialistické společnosti. Naopak i člověk z kapitalistické rodiny, třeba pronásledovaný, může časem pochopit, kde je jeho místo ve společnosti.

Problematika dozrávání individua a celé generace v boji za komunismus a socialismus spolu s traumatickými zážitky z období Mnichova a protektorátu byla tématem generačního ženského románu **TRPKÁ VŮŇE PODZIMU** **VĚRY ADLOVÉ** (1983). Válku a politické boje v letech 1945–48 zobrazil **JAROSLAV MATĚJKA** v románech *Rodáci a odrodilci* (1979) a *Kam jdete, rodáci?* (1981, společně s tit. *Rodáci*, 1988), v nichž kombinoval autopsii s historickým přístupem, což se projevilo i posunem od generačního vyznání ke spíše kronikářským postupům. **KAREL HOUBA** v generačních románech z prostředí inteligence *Postel s nebesy* (1976) nebo *Protokol* (1978) usiloval o propojení psychologické analýzy lidských pohnutek, fragmentů vlastní životní zkušenosti se zobecněním pocitů válkou poznamenané generace a (v prosocialisticky orientované literatuře tradičního) tématu volby mezi „starým“ a „novým“ světem. Svět studentů, kteří se po různých omylech a tápáních pomalu orientují v nové společnosti, byl tématem románu *Čekání* **PETRA KLENA** (1980) či *Pikolka* **STANISLAVA VÁCHY** (1974). **LADISLAV FUKS** učinil váhavého studenta, který se po únoru 1948 rozhoduje, zda emigrovat, ale nakonec pod vlivem návštěvy rodného kraje i brigády mládeže nachází smysl života ve své vlasti, hlavní postavou svého románu *Návrat z žitného pole* (1974).

■ Prózy kronikářského typu

Jednou z možností, jak ve službách normalizace naplnit ideologický úkol a doložit nevyhnutelnost dějinného směřování k přítomnosti, byly prózy, které se pohybovaly na hraně mezi prózou současnou a historickou; měly podobu vyprávění o jediném lidském životě, ale i rozsáhlých rodinných kronik.

Nejpočetnější část kronikářské produkce představovaly společensko-historické prózy zabývající se poměrně nedávnou historií, které byly psány se záměrem kombinovat vyprávění o individuálních osudech s obrazem pozitivní proměny celé společnosti a ilustrovat nevyhnutelnost vzniku nového, spravedlivějšího světa, jímž je přítomný socialismus. V jejich centru proto stály postavy dělníků a rolníků, tedy představitelů těch společenských tříd, které byly iniciátory a spoluvůrci této proměny – individuální rodinné příběhy a události pak byly autory vřazovány do historického a sociologického rámce a byly interpretovány v těsném sepětí s vývojem dělnického hnutí či s proměnami vesnice.

Z dělnických profesí byly nejčastěji zpracovávány osudy havířských rodin, což bylo nejen v souladu se silnou dobovou politickou preferencí tohoto povolání, ale mělo také své příčiny v silné epické potenci tohoto tématu, která se mohla opírat o historický revoluční radikalismus horníků. Jednotlivé autory přitahovala i možnost zpracovat historii a proměny rodného hornického kraje.

Série próz, které mapovaly historické přeměny jednotlivých hornických regionů, vyšla v roce 1979. K zajímavějším patřily pokusy o rodinnou kroniku, které napsali dva příslušníci mladší generace. Román *Skok přes kůži* (1979) měl být prvním dílem rozsáhlejšího celku. Jeho autor, VOJTĚCH STEKLAČ, se v něm tematicky obrátil na rodné hornické Příbramsko a zkombinoval žánr kroniky a tradiční vševědoucí vypravěčství s modernějšími narativními technikami, ať již šlo o dialog vypravěče s postavou, či vylíčení jedné situace z více zorných úhlů. Prozaik se snažil odklonit od učebnicových výkladů a civilně s humorem a ironií postihnout vztah mezi velkou historií a všedním dnem. Ambiciózní pokus o kombinaci románové kroniky s atraktivnějším vypravěčstvím představovalo prozaické panorama JOSEFA FRAISE *Šibík 505* (1979), které zprostředkovalo proměny severní Moravy od třicátých let do přítomnosti. Autor, jenž znal havířskou profesi z vlastní zkušenosti, tu dospívá až k její glorifikaci a idealizaci a k apoteóze (manuální) práce jako jedné z mála trvalých a smysluplných hodnot v lidském životě.

Ve stejném roce ale byla vydána i kronika *Komu patří čas* (1979), k níž FRANTIŠKA STAVINOHU inspirovalo Kladensko mezi roky 1919 a 1968, nebo román *Měsíční krajina* (1979), v němž OLDŘICH ŠULER zpracoval historii moravsko-slovenského pomezí a zejména ostravského revíru od druhé poloviny devatenáctého století do začátku německé okupace.

(Navazující romány *Dlouhé stíny*, 1984, a *Horký provoz*, 1994, pak tuto třídílnou kroniku časově prodloužily až do současnosti.)

Problematickým bodem takovýchto rodinných kronik sedmdesátých a osmdesátých let bylo, že nad autorovou snahou evokovat dobovou atmosféru a vykreslit individuální počínání a psychiku postav více či méně převážily globalizující výklady, které měly potvrdit směřování minulosti k pozitivní přítomnosti, a epická a psychologická přesvědčivost byla nahrazována tendenčními výklady a komentáři. To byl případ například třídílné ságy JIRÍHO MARKA, jejíž první dva díly vyšly v roce 1981 pod titulem *Sůl země I, II* a třetí roku 1986 pod titulem *Čas lásky a nenávisti (Sůl země III)*. Příběh o severočeském dělnickém rodu se nemohl vyhnout problematice česko-německého soužití, nicméně s tímto tématem zacházel podle zásad proletářského internacionalismu, který pozitivní roli v německých řadách přiděloval téměř výlučně dělnické třídě a politické levici, zejména komunistům.

Obdobně tomu bylo také v dalších prózách, které mapovaly historii národnostně smíšených oblastí. Rozsáhlá prozaická freska LUDVÍKA ŠTĚPÁNA *A jinak se pluje po moři* (1985) čerpala z osobního vztahu autora k rodné Českomoravské vrchovině a s lyrickým patosem ilustrovala věčný koloběh života v moravském pohraničním městečku tak, jak se utvářel za druhé světové války a po ní.

Soustavněji se problematice proměn rodného kraje věnoval PETR PAVLÍK, který během deseti let vydal šest knih inspirovaných Šumavou a osudy dělných lidí s ní spojených. Sérii otevřel *Šumavský deník* (1976), baladická próza o svérázném lesním dělníkovi-koňákovi. Prvky kroniky se objevily v Pavlíkově bilanční próze *Cesta z hor* (1979) vyprávějící o vesnickém učiteli, který své místo ve světě hledá prostřednictvím literárního návratu do protektorátního a poúnorového dětství, a v autorově (normalizační kritikou nejvíce oceňovaném) románu *Soukromý letecký den* (1985), jenž rekapituluje běh šumavského světa a jeho rázovitých obyvatel od první světové války do poválečných let. Pavlíkovu tvorbu prostupuje evidentní idealizace poúnorových poměrů, politické přesvědčení, že z hlediska potřeb, přání a možností obyčejného člověka je socialismus tím nejlepším možným uspořádáním společnosti.

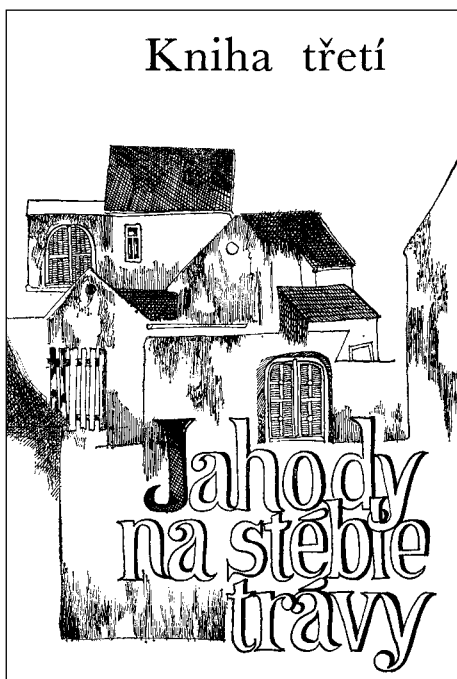
Na úrovni propagandistických a moralizujících klišé téma Šumavy a jejích dělných lidí zpracoval také FRANTIŠEK SKORUNKA například v próze *Hlas velikého chóru* (1982), v příběhu náboženského blouznivce, který se promění v uvědomělého revolucionáře. Čtenářsky populární byla v sedmdesátých letech próza JAROSLAVA MATĚJKY próza *Náš dědek Josef* s využitím dialektu vyprávěla sérii epizod odehrávajících se na pozadí historických proměn moravské vinařské vesnice tak, jak je nahlížel moudrý prostý člověk, bytostný optimista, jenž nikdy neztratil smysl pro humor a potažmo ani důvěru v socialismus (→ s. 718, kap. *Populární literatura*).

Z rázovitosti a regionálního svérázu, tentokrát obyvatel Valašska, těžil své figurkářské drobnokresby JIŘÍ KŘENEK. Mravně vypjatá situace v kulisách drsného horského kraje se stala základem baladického příběhu *Pláňata* (1973): próza vyrůstá z téměř humoristické evokace denního života horalské rodiny, do jejíhož osudu dramaticky a tragicky zasahuje světová válka. Snaha vykreslit proměny regionu – valašské vesnice a jejích obyvatel – v čase pak určila Křenkovu románovou trilogii *Valigurky z Kopečka* (*Vesničanka*, 1973; *Dům mezi modříný*, 1974; *Jahody na stéble trávy*, 1975; souhrnně 1976). V centru vyprávění tu je rodina, v níž generace matčina reprezentuje odcházející archaický řád a její tři dcery nový životní styl, aniž by ale mezi oběma byl výrazný přerýv. Důrazem na štěstí dosažitelné v rodině, mravní ideál a „seriálovým“ rozvíjením víceméně sentimentálních dějů se trilogie přiblížila až k žánru populární četby.

■ Pokus o obnovení budovatelské prózy

Jedním z klíčových úkolů, které si normalizátoři kladli, byla obnova prózy, která se již nebude věnovat „intelektuálním pseudoproblémům“, ale proble-

matice pracujícího člověka a jeho podílu při utváření nové socialistické společnosti. Próza měla opět čtenářům přinášet pozitivní příklady a návody a napomáhat jim v jejich vlastním pracovním úsilí. Teoreticky to znamenalo návrat k ideálům nezrelativizované budovatelské kultury počátku padesátých let, v praxi ovšem s vědomím, že tehdejší přímočará poetika se již zdiskreditovala a bude ji tedy nutné alespoň částečně modifikovat, a to případně i s využitím řady prvků, které do české literatury vnesla – jinak zásadně odmítaná – šedesátá léta. Znovu se tak aktualizovala poetika budovatelského románu s jeho fetišizací práce, zájem o prostředí staveb, dolů a továren s důrazem na lidovost a čtenářskou přitažlivost, která měla být podpořena dobrodružnou fabulí a měla posílit agitačně výchovné



Ilustrace Jiřího Hadlače k trilogii Jiřího Křenka *Valigurky z Kopečka*, 1976

zaměření literárního příkladu. Přílišná schematičnost budovatelských románů, jak je autoři i čtenáři znali z padesátých let, měla být ovšem překonána zejména snahou o věrohodnější psychologickou kresbu postav a případně i prostředí, jíž de facto ustupovala i vlastní výrobní tematika.

Příkladem autora, který využil otevřený prostor pro čistě publicisticko-propagandistické pojetí pracovní prózy, byl Jiří Stano, jenž ke svým starším povídkám ze souboru Havířská čest (1952) po třiatdvaceti letech připojil obdobné *Ostravské povídky* (1975). Naopak příkladem „poučeného“ návratu k budovatelské poetice může být *Noční jízda* (1972), soubor tří kratších próz, v němž se jeho autor Jiří Marek vrátil ke stavařské tematice tak, jak ji v padesátých letech zpracoval v povídkové knize *Z cihel a úsměvů* (1953). Po dvou desetiletích se ovšem již tolik nevěnoval pracovním otázkám a výrobní prostředí mu zde představovaly pouze lehce načrtnuté kulisy sloužící prezentaci osobních citových a mravních problémů postav. Změna akcentu je explicitně vyjádřena rovněž v promluvě jedné z hlavních postav: „Jsme zkrátka spjati víc se svým osobním životem, než nám chtějí přiznat. [...] Plníme čísla plánů a zapomínáme, ať už chceme, nebo ne, na to, jak nám tlučé srdce.“

Čtenářský zájem o prózy s pracovní tematikou se ovšem nedařilo probudit ani nakladatelským protekcionismem, ani propagandistickou chválou oficiální kritiky. Ve druhé polovině sedmdesátých let se tak stále více projevovaly snahy učinit je čtenářsky ještě atraktivnější a dělnické protagonisty maximálně zlidštit: mezi další podobná díla lze například počítat havířské prózy Františka Stavinohy z knih *Figurky ze šmantů* (1976) a *Hvězdy nad Systlím údolím* (1981) nebo román *Voda!* (1980) Jaromíry Kolárové. V povídkovém souboru Evy Bernardinové *Dobré slovo* (1976) ovšem kombinace tématu z dob budovatelského mládí (kdy autorka pracovala na stavbě přehrady) s úsilím o citově vypjatou lyrizující výpověď bezděčně nabývá téměř groteskních rozměrů.

■ Venkovská próza ve službách socialismu

Snaha obnovit budovatelskou poetiku přirozeně zasáhla i žánr prózy s venkovskou tematikou, který byl po celou normalizaci silně preferovaný a velmi produktivní.

Venkovská próza vyhovovala potřebám řízené proměny literární situace na počátku sedmdesátých let z několika důvodů. Její tvarová tradičnost korespondovala s normativním požadavkem, aby se próza rozešla s „intelektuálskou nesrozumitelností“ předcházející dekády. Namísto odcizení uprostřed moderního zvěcnělého světa měla vesnická próza nabízet harmonickou integraci člověka do „přirozeného“ pracovního a přírodního prostoru, v němž jsou lidský život a práce bezprostředně svázány s rodnou zemí. Nejdůležitější ale bylo, že se vesnice jevila jako prostor, v němž došlo k naplnění socialistického ideálu,

neboť kolektivizace venkova se v danou chvíli jevila jako úspěšná. Zatímco v továrnách a na stavbách zůstávala práce i v nové společnosti v podstatě stejná (jen s tím rozdílem, že soukromé vlastnictví bylo nahrazeno celospolečenským), přerod staré, majetkově rozvrstvené vesnice sedláků a chalupníků v sociálně téměř homogenní vesnici zaměstnanců zemědělských družstev a státních statků byl zřetelný a hmatatelný. Byl spjat i s celkovou proměnou životního stylu a také s růstem životní úrovně, takže nová sociální skutečnost byla víceméně pozitivně akceptována i venkovany samotnými.

Autoři, kteří se vymezovali vůči vesnické próze druhé poloviny šedesátých let a vůči její orientaci na tematiku násilné kolektivizace a jejích důsledků pro jednotlivce, proto od počátku sedmdesátých přicházeli s prózami, jejichž hlavní ideologická bojovnost spočívala v demonstraci uspokojení nad kolektivizací a jejími výsledky. K základním rysům vesnické prózy sedmdesátých a osmdesátých let patřil motiv prosperujícího zemědělského podniku (jednotného zemědělského družstva – JZD, státního statku, plemenářské nebo šlechtitelské stanice), motiv potíží, které musí v pracovním i soukromém snažení zmáhat jeho předseda, ředitel či správce a které jsou potvrzením ideálu, že tvořivá práce vede k naplnění života.

Dobová kritika v tomto kontextu velmi vyzdvihovala zejména humoristický román *Svatý Michal* (1971), jehož autorem byl spoluzakladatel a první předseda normalizačního spisovatelského svazu JAN KOZÁK. Děj románu, nepokrytě inspirovaného Chevalierovými Zvonokosy, se odehrává v roce 1960 na úrodném východním Slovensku a je zasazen do vesnice, která si užívá prosperity zemědělského družstva řízeného šikovným předsedou, jehož schopnosti jsou sakralizovány již samotným titulem; pokud zde dochází k nějakým konfliktům, vždy jde v podstatě o banality, které jsou vyřešeny smírně či humorně. Rozhodující bitva o vesnici je už vyhrána, takže ideové konflikty ustupují chytrosti, politická bojovnost radostnému užívání darů života. Pokud se postavy ve vzpomínkách vracejí k dávným střetům, pak příznačně nikoli k samotné kolektivizaci, ale k pozdějším konfliktům mezi prvním předsedou, tvrdým komunistou, jenž družstvo dovedl málem ke krachu, a předsedou dnešním, úspěšným sedlákem Michalem, který pochopil výhody kolektivního hospodaření.

Na malou ideologickou vyhrocenost Kozákova románu mělo patrně vliv i to, že vznikal ještě v závěru šedesátých let a přímo nereagoval na požadavek účtování s politickými nepřáteli. To ovšem za něj udělala angažovaná kritika, například Vladimír Dostál, který v recenzi vyhledával – téměř proti smyslu Kozákova usilování o veselou idyličnost a „šťastné pozemšťanství“ – skryté předpoklady pozdějšího „krizového vývoje ve straně a společnosti“. Ideově román vyztužila také jeho filmová adaptace, která byla uvedena pod titulem *Bouřlivé víno* (f. 1976), a ještě více dva navazující filmy, napsané již podle Kozákových původních scénářů (*Zralé víno*, f. 1981; *Mladé víno*, f. 1986, vše rež. Václav Vorlíček; na scénáři se podíleli Miloš Macourek a Svatopluk Novotný).

Tematizace různých pojetí družstevního hospodaření – necitlivého, který v jeho počátcích praktikovaly politické „kádry“ bez znalosti zemědělství i bez pochopení pro lidi, a dnešního úspěšného – byla charakteristická nejenom pro tento román, ale i pro celou normalizační vesnickou prózu sedmdesátých let. Ta totiž nenavazovala ani tak na období budovatelské kultury počátku let padesátých, jako spíše na prozaický typ, jenž dříve psali autoři jako Jan Procházka, Ivan Kříž či Ivan Klíma a jehož základním tématem nebyl boj o kolektivizaci, jako spíše boj o její charakter (sám Ivan Kříž v osmdesátých letech na tento typ navázal prózou Hostina).

Nejpřímočařejším naplněním tohoto vzoru se stal knižní debut MILANA CAISE *Farma na konci světa* (1976), v němž bylo zpracováno obdobné téma jako v knize Jana Procházky *Zelené obzory* z roku 1960, tedy střet mezi dvěma koncepty hospodaření i morálními postupy. Tato nápodoba témat a typů postav ovšem již nemohla vést k literární úrovni a objektivnosti původních textů, a to nejen v důsledku menších stylistických schopností autorů, ale i proto, že pro Procházku a další spisovatele na přelomu padesátých a šedesátých let byla kolektivizace žhavou a otevřenou otázkou, zatímco vesnická próza sedmdesátých let ji již vnímala a prezentovala jako věc vyřešenou, která překonala potíže počátečního růstu.

Snaha doložit, že dávné boje, a třeba i nespravedlnosti nakonec vedly k pozitivním výsledkům, inspirovala také Jana Kozáka k rozhodnutí po deseti letech přepracovat svůj román o proměnách východoslovenské vesnice na počátku padesátých let. Autorovo směřování přitom dokládá již samotná změna titulu ze zřetelně konfrontačního ...silná ruka (1966) na lyričtější *Čapí hnízdo* (1976). Cílem přepracování bylo utlumit možné problematické vyznění původní verze a ještě zvýraznit střet mezi „správným“ a „nesprávným“ způsobem kolektivizace. V první verzi románu se autor snažil držet krok s kritičností prózy šedesátých let a využil výrazové prostředky budovatelské vesnické prózy (třídní klasifikace postav, dramatický děj, náznaky westernového syžetu) ke zpochybnění násilných forem kolektivizace. Tomu odpovídala také tíživá závěrečná katarze, která ale i v této verzi měla být jen začátkem cesty k lepšímu. V Čapím hnízdě pak Kozák připsal dvě rozsáhlé kapitoly, jež tuto cestu k lepšímu potvrzují, a to jak v rovině společenské a ekonomické (zbraní rozhodující ztracenou bitvu se charakteristicky stává traktor), tak lidské: ústřední postava mladého komunisty získává odpovídající životní partnerku a kolísající rolník se ideově správně rozhodne. Kozák tak sice navázal na liberalizovanější podobu venkovské epiky šedesátých let, upravil jej ovšem pro nový politický a literární kontext, který dával přednost jednoznačnosti a neproblematičnosti; tomu odpovídají i posuny v pásmu vyprávěče.

K dalším pokusům zpracovat v rámci vesnické tematiky přímo období února 1948 a následného združstevňování patřil román JIŘIHO KŘENKA o politickém boji a uvědomování zaměstnanců valašské horské pily *Čas polomů a štěpů*

(1976), respektive jeho pozdější rozšíření na dílogii (*Čas ozimů, polomů a štěpů*, 1981). Akčním příběhem o komunistech, kteří dozrávali za kolektivizace a překonali „společenskou krizi“ konce šedesátých let je román BOHUMILA NOHEJLA *Velká voda* (1973); tentýž autor pak konfrontoval „temnou“ minulost před rokem 1948 s pozitivní přítomností sedmdesátých let v románech *Sladká chuť pelyňku* (1975) a *Čekám na inženýra* (1980).

Jistota, že o kolektivizaci již není třeba bojovat, otevřela možnost pro větší pozornost k psychologii postavy a k jejímu individuálnímu osudu, a tedy i prostor pro sondy do myšlení postav sedláků, kteří se dlouho vstupu do družstva bránili. Pokud totiž prozaici tyto postavy nakonec přece jenom dovedli ke „správnému“ rozhodnutí, bylo jejich dlouhé bloudění epicky přitažlivé a poskytovalo prostor pro kresbu psychických zábran lidí nedůvěřujících převratným novotám, zvláště byly-li prosazovány nevhodným způsobem. Původně politický střet se tak přesunoval do roviny lidské a měnil se na prozaickou analýzu „starého“ způsobu myšlení, jež sice musí dříve či později ustoupit zákonitostem historie, nicméně jeho „bizarnost“ je literárně atraktivní. Příkladem může být román *Neklidné brázdy* (1972), jehož ústřední postavou VLADIMÍR PAZOUREK učinil samostatně hospodařící ženu, osamocenou starou pannu, která jako poslední ve vsi nevstoupila do JZD: nikoli ovšem z ideových důvodů, jako spíše z hlubokého zvyku, jemuž sama příliš nerozumí. Pazourkovo baladicky laděné vyprávění silně exponovalo psychologický rozměr hrdinčiny dřiny, samoty a hrdosti vázané na svérázný způsob života; ideový rámec konečného přitakání společenským změnám byl ovšem zachován. Znásilnění a následné nečekané mateřství v hrdince probudí nové životní síly, a tak v roce 1965, tedy v době, kdy její původní odpor již bezbolestně rozpustila sama doba, do družstva vstoupí.

Naivistickým propojením ideologických schémat s patriarchální morálkou a realistickým vyprávěním v klíči venkovské prózy devatenáctého století byly prózy Františka Podlahy o historickém vývoji a združstevňování jihočeské vesnice *Rozcestí* (1972) a *Svědectví inženýra Toncara* (1973), posléze sloučené do celku s názvem *Křižovatky* (1976).

Střet mezi rozdílnými pojetími kolektivizace a družstevního hospodaření zůstal základním stavebním kamenem vesnické prózy i tam, kde se prozaici oddaní „věci socialismu“ snažili vyhovět požadavku ideově vyhocenější výpovědi. Pazourkův román *Země synů* (1973) se již samotnou volbou žánru románu o kolonizaci pohraničí vrátil k poetice budovatelské prózy, připomínal ji i spojením motivu budování s mravním přerodem postav, jakož i detektivní zápletkou směřující k odhalení škůdců, kteří se na státním statku obohacují na úkor společného hospodaření. Třídní klasifikace postav je však modifikována kritériem osobní čistoty a obětavosti při práci v pohraničí, třeba i původně nedobrovolně přijaté. Tím se otevírá možnost pro kresbu mravního přerodu

i těch postav, které původně byly nepřáteli nového režimu, a pro konfrontaci dvou nově vznikajících „tříd“: lidí poctivých a nepoctivých, jež autorský záměr navíc zpravidla svádí do jednoho manželství.

Dobovou kritikou byl jako výrazný autor angažované vesnické prózy vyzdvihován JAN KOSTRHUN, jehož prózy překračovaly stylistický průměr proplétáním různých časových vrstev, střídáním epických a reflexivních pasáží a kombinací lyrického, tragického a groteskního vypravěčského úhlu. V románech *Černé ovce* (1974) a *Pytláci* (1977) se ovšem autorova vazba k jihomoravskému Podluží a jeho tradičnímu pojetí rodiny a vesnice střetla se snahou maximálně vyhovět dobovým ideologickým schématům. Kostrhun v nich svou výpověď konstruuje na mezigeneračním napětí: na kontrastu mezi generací otců, která je silně poznamenána deformacemi světa minulosti, a generací synů, jež je již plně zapojena do práce v socialistické přítomnosti. „Liberalizace“ Kostrhunovy práce s budovatelským syžetem spočívala v tom, že představitelé obou generací k sobě hledají cestu. V Černých ovcích (které bylo možné číst i jako polemiku s Vaculřkovou Sekyrou) se tak po letech odloučení nenasadno sblížují syn, úspěšný předseda JZD, a jeho otec, který se kdysi souhrou okolností ocitl v táboře nepřátel a ze zakletí „osudového hříchů“ jej vysvobozuje rodinná vazba.

Jestliže v Černých ovcích je otcův hřích odpustitelný, v Pytlácích naopak ke smíření přes snahu syna i otce dojít nemůže, protože otec nejenom kdysi zapaloval družstevní stohy, ale také emigroval na Západ, což je podle autora mravní přečin vedoucí nevyhnutelně k mravnímu rozvratu a odcizení jako trestu. Emigrant přijíždějící na návštěvu a ostentativně se vychloubající svým úspěchem v Americe je tak postupně odvržen synem, bývalou ženou i celým vesnickým společenstvím a s hanbou se vrací tam, kam patří. Autor ovšem tohoto symbolického vítězství socialismu nad kapitalismem dosahuje pouze na základě řady násilných ideologických i motivických konstrukcí. Vzorově kladné řešení lze pozorovat i v druhé dějové rovině. Příběh o patologické závislosti syna na matce tu končí nalezením odpovídající životní partnerky, což opět odkazuje ke šťastnému životu nové, socialistické generace.

V normalizační literární propagandě bylo také využito tradičního literárního obrazu venkova jako místa, kde je život autentičtější, lidé přímější a lidské city jasnější. Rousseauovský ideál venkova nahlíženého městskýmá očima se nabízel zejména pro prózy, v nichž se návrat do rodného kraje měl stát východiskem z hrdinovy životní krize. Typický protagonista takovýchto próz na venkově prožívá – nebo si od návratu na venkov slibuje – obrat, jenž by při dosavadním hektickém životním způsobu města nebyl možný. Venkov se mu stává místem uklidnění a osobního obrození, návratem k vlastním kořenům. Tento návrat je přitom spjat s opětovným začleněním zbloudilého individua do lidského kolektivu, které je lékem na všechny problémy a bolesti.

Obháječi normalizace tento tradiční, archetypální sestup k autentičtějším zdrojům osobní a kolektivní identity přitom vykreslovali na pozadí sociálních

procesů, jimiž venkovské prostředí za socialismu prošlo, vytvářeli paralely mezi vnitřní obrodou protagonisty příběhu a socializace venkova a také jej včleňovali do aktuálních politických souřadnic. Příkladem je román **BOHUMILA ŘÍHY** *Doktor Meluzin* (1973) s postavou moudrého doktora, kterého na venkov přivedla patrně ztráta místa primáře pražské nemocnice poté, co jeho manželka ze staré advokátské rodiny po srpnu 1968 emigrovala. Se svou vnitřní krizí ovšem přichází na venkov, který je obrazem již přebudovaného, a tedy v podstatě harmonického společenství. Rychlé navázání přátelství s předsedou úspěšného zemědělského družstva, které je středobodem tohoto společenství, s dalšími komunisty a komunistkami a také s malířem, dalším přeběhlíkem z města, je proto jen přirozenou součástí vývoje, jenž nemůže skončit jinak než nalezením rovnováhy, začleněním se do vesnického společenství a také vztahem k nové partnerce (učitelce na místní škole). Říha usiluje o psychologicky prohloubenou povahokresbu, jež má čtenáře přesvědčit o tezi, že posrpnový normalizační stav nastolil ideální podmínky nejen ke společenskému klidu, ale i pro duševní harmonii jedince.

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 setkávají s autorskou fascinací různými formami pohřbívání, jakož i krásou umělých květin, efektních světla 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 vytrácějícím 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 živoření 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 mříí 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 Veletrhem 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 Profesionální 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 vyprávěčství 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 chlapeckými 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 znovuzkříšení. 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 postupování 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. Výpusťky 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 uplýváním lidské existence a její konečnosti. V roce 1982 pak Hrabal scelil *Postřižiny*, *Krasosmutnění* a *Harlekýnovy miliony* v triptychu *Městečko u vody*.

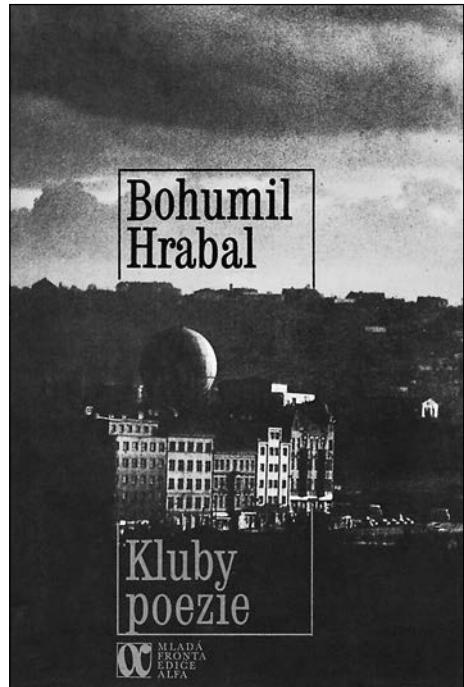
Prozaickou knihou, jež vyšla již pouze oficiálně, byl cyklus *Slavnosti sněženek* (1978), složený z žánrových portrétů svérázných figurek z chatové osady Kersko, v níž autor trávil od počátku sedmdesátých let stále více času. Naplno se zde projevil autorův vnitřní posun od vyprávění provokativního a 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. Palachův 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.

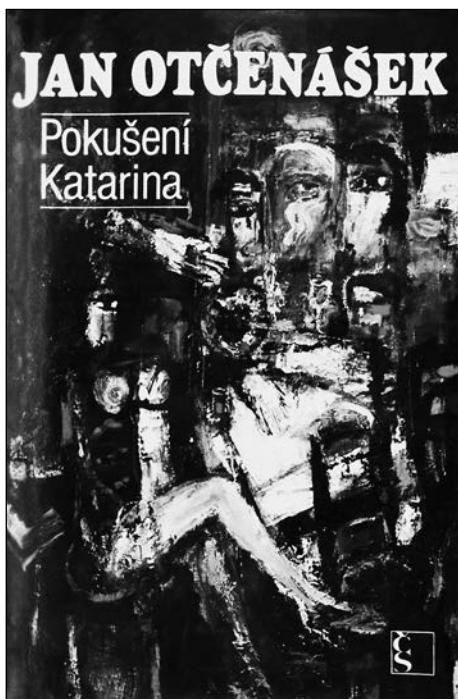
Specifickým důsledkem byl zrod řady epigonů píšících především povídky o hrabalovských malých podivínech, kteří svým životem oslavují každodennost a za všech okolností si uchovávají svou osobitost. Mezi vydařenější patří prózy JIRÍHO KAMENE (*Dědeček na střeše*, 1988) a PETRA KRATOCHVÍLA (*Pošťácká hlava*, 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 scénáři, 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 ocejchováni jako nevyhovující, nicméně protože se neúčastnili opozičních aktivit, bylo jim po nějaké době umožněno zařadit se do oficiálního kontextu. To je případ i IVANA KŘÍŽE, 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.

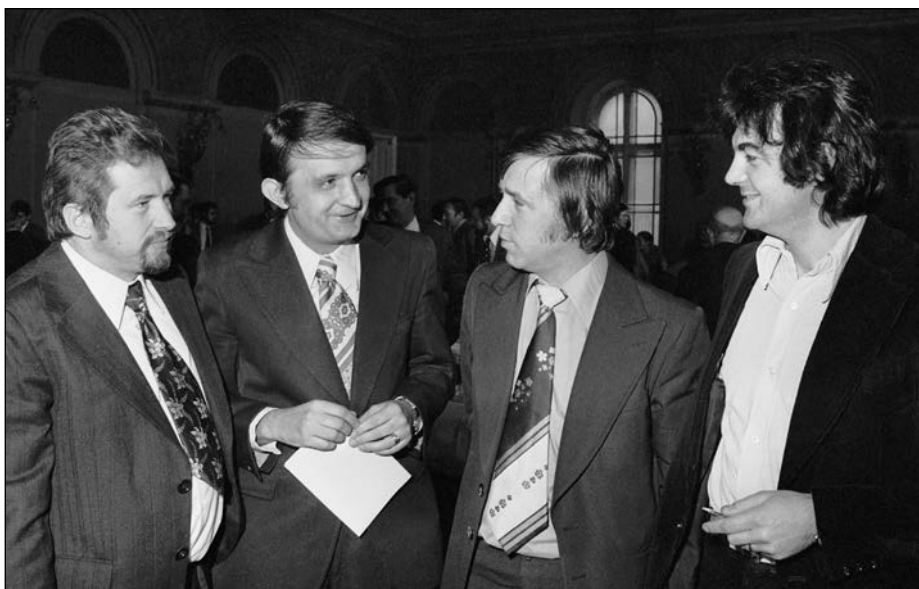
VOJTĚCH STEKLAČ knižně debutoval na sklonku šedesátých let prózami *Zrcadla* (1968) a *Samota Blažejov* (1969), které odkazovaly k Bohumilu Hrabalovi a současně korespondovaly s dobovým zájmem o motiv ztráty lidské identity a o antiiluzivní literární hry. Několik na počátku sedmdesátých let nevydaných 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 ústrety normalizaci*).

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 (*Krámeček 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 CHALOUPKA, 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 hrdinčina 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).

Současná próza v souřadnicích povoleného

Hlavní masu normalizační literární produkce tvořily prózy různorodé kvality, které respektovaly hranice možného a povoleného a pokoušely se vyjádřit aktuální přítomnost. Tato produkce přitom byla vnitřně velmi diferencovaná, a to nejen tematicky a tvarově, ale i pokud jde o vztah k režimu. Její jeden pól utvářely prózy vyjadřující ztotožnění s režimem, druhý naopak prózy usilující o kritičtější až kritický hodnotový přístup. Základním trendem realizujícím se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let přitom byl ústup od ideologických proklamací, které přímo navazovaly na budovatelské ideály a mýty, k úsilí vyjádřit v mezích možného reálnou zkušenost a myšlenkový svět člověka žijícího v reálném socialismu a zároveň rozšířit výrazovou škálu prózy.

■ Proměna prózy s tématem práce v román profesní a společenský

Propagandistický koncept budovatelské prózy, k němuž inklinovali literární spolutvůrci normalizace na počátku sedmdesátých let, byl prakticky nerealizovatelný a pokusy o něj nemohly naplnit očekávání skutečné umělecké hodnoty, jež se od nich očekávala. V praxi byl proto spontánně substituován koncepty, které sice vyhovovaly základnímu ideologickému požadavku přinášet umělecké obrazy tvůrců komunismu při jejich nejpřirozenějším konání, totiž při práci, avšak snažily se jej naplnit způsobem, který by byl vnitřně věrohodnější a čtenářsky přitažlivější.

Jako jedna z možností jak inovovat žánr prózy s pracovní tematikou se jevíly pokusy nahradit obvyklý tradiční tvar a konvenční způsob vyprávění neobvyklou poetikou. Dokladem toho jsou dvě prózy mladších autorů, kteří okolo poloviny sedmdesátých let propojili režimem vítané pracovní téma s osobní zkušeností a také s postupy, jejichž kořeny ležely v avantgardě.

První z nich byla novela PETRA KUDELÝ *Strmá voda* (1974), tematicky inspirovaná stavbou přehrady v Šancích-Řečici, tvarově však odkazující k Vladislavu Vančurovi. Stavba beskydského vodního díla v ní utváří pozadí pro příběh dvou lásek. Ve vyprávění o lásce opravdové, žhoucí a schopné sálat energii po celý život, a lásce povrchní, příležitostné, jejíž vychladnutí zapříčiní pouhá banalita, se lyrizující pasáže prolínají se sekvencemi plnými živelnosti či

rudimentárních vášní, ale i s respektem vůči prostoru, do něhož stavba vstupuje, a jeho letitým tradicím a mýtům. Oslovováním čtenáře a dalšími formami jeho aktivizace je pak tematizována textová realita, geneze a vztah básnické výpovědi ke skutečnosti. S vančurovským laděním díla souzní také závěr, z něhož jakoby mimoděk vyplývá, že lidský život je schopna naplnit a dát mu smysl nejen láska, ale též poctivá práce pro ostatní.

Ještě výrazněji se prostředky a postupy blízkými české umělecké avantgardě dvacátých let nechal inspirovat JOSEF FRAIS v próze *Muži z podzemního kontinentu* (1978), situované do prostředí ostravsko-karvinských dolů a vančurovské robustní stylizací vyprávěče i zjevným autorovým přesvědčením o tvořivé potenci básnické řeči. Autor sám v předmluvě za hlavního hrdinu své prózy prohlásil „prorážku 7729“ na dole Sokolovo, nicméně ústřední osu příběhu utváří obraz hornické party a lásky hornického předáka Martina, v druhé časové vrstvě pak reminiscence na jeho rodinu, léta učení a vojny.

Třebaže je příběh ke konci zdramatizován motivem závalu, hlavní autorova pozornost směřuje ke kresbě Martina vnitřního světa, která je pojata jako hold dělnému člověku. Téma práce se tu prolíná s tématem literární tvorby; hledání životních hodnot, lidského štěstí souzní s hledáním pramenů lásky a krásy, se zvažováním možností člověka je nalézat, otevírat i napájet. V důsledku neustále proměnlivého vypravěčského východiska, permanentní pulzace mezi hravostí a vznešeností až patosem se autor (stejně jako jeho „přítel čtenář“) dostává od realistických a přesně časově i místně lokalizovaných detailů k věčným mýtům bez ostrých kontur a jednoznačných výkladů, tedy až k faustovské legendě o cestách k poznání, lásce, kráse a o jejich cenách.

K hornické tematice se Frais obrátil rovněž v obdobně pojaté próze *Klec plná siláků* (1978) a v kronice *Šibík 505* (1979); na osobní zkušenost s dělnickými profesemi pak vsadil i ve svých následných prózách, ať už o skladu nábytku (*Narozeniny světa*, 1981), nebo zaměstnání řidiče (*Den, kdy slunečnice hořely*, 1982). Původní avantgardní inspirace, ale i glorifikace práce přitom pomalu ustupovala a Fraisovy knihy se zařadily do širšího proudu profesní prózy, která kombinovala popis určitého pracovního prostředí se soukromými příběhy.



Kresba Ladislava Hojného k Fraisově próze *Muži z podzemního kontinentu*, 1978

Druhou možností, jak ideologická schémata čtenářsky oživit, se totiž jevila možnost vyjít vstříc obecnějšímu, nadnárodnímu zájmu o žánr profesního románu. Próza s tematikou práce proto poměrně rychle přecházela od profesí politicky preferovaných k povoláním zajímavým. Jedním z výrazných vzorů – třebaže ne vždy vědomým a přiznaným – prózy, jež si zobrazované prostředí volí podle jeho čtenářské atraktivity, se přitom staly bestsellery Arthura Haileya. Anglicky píšící autor, jehož nejslavnější román *Letiště* vyšel v překladu Mariany Stříbrné již v roce 1973, přitahoval poutavou kresbou zvoleného pracovního prostředí, zpravidla navíc dramaticky nasvětleného mimořádnými přírodními či mezilidskými okolnostmi. Jeho tvůrčí metoda připomínala nutnost důkladné znalosti předmětu zobrazení a zároveň ukazovala, že zpodobení lidské práce nemusí být čtenářsky nezajímavé, pokud je její popis kombinován s napínavou zápletkou a s důrazem na privátní sféru života postav (vybíraných zpravidla s ohledem na jejich sociologickou i generační reprezentativnost). Ideálu normalizační prózy se přibližoval také věcným jazykem a čtenářsky nekomplikovanou, přístupnou a přehlednou stavbou příběhů.

Přímo v Haileyových stopách se vydalo více spisovatelů nejrůznější profesní a ideové orientace. MIROSLAV RAFAJ, jehož prózy vycházely z tradiční budovatel-ské poetiky (román o drenážnické partě *Obtíže rovin*, 1973), využil haileyovský model k vyprávění o statečném boji silničářů se sněhovou kalamitou (*Slaný sníh*, 1976). Stejná profese a obdobná kalamitní situace poskytla OLDŘICHU



Miroslav Rafaj
ve své pracovně
v ostravském
nakladatelství Profil

ŠULEŘOVI příležitost pro konfrontaci lidských charakterů a profesních přístupů (*Valentýnská zima*, 1987). PETR PAVLÍK pak souboj s řádicím přírodním živlem pojal jako oslavu Šumavy a lidí, kteří ji utvářejí a chrání: od meteorologů přes vodohospodáře, lesáky až po pohraničnický (*Vichřice*, 1981).

Je příznačné, že velmi málo próz bylo věnováno dělnické práci přímo v továrnách či na stavbách, tedy tematice, kterou zdiskreditovala próza padesátých let. Ojedinělým pokusem o zachycení dělnické profese byla *Kolečkárna* DANIELLE DUŠKOVÉ (1977). Román, jenž je možné číst i jako bezděčnou parodii výrobních románů, je zasazen do reálií roku 1975 a pojat jako rozsáhlá freska sledující rozmanité osudy členů soutěžících mládežnických part, jejich spolupracovníků, známých i příbuzných. MARTA STAŇKOVÁ situovala novelu *Večírek* (1981) do prostředí pražské tiskárny.

Zhruba od poloviny sedmdesátých let lze pozorovat větší zájem prozaiků o řídící, zejména ekonomické profese, který byl spjat s přechodem od pouhé oslavy práce k poukazování na nedostatky, neduhy a vady v ekonomice i v mezilidských vztazích, jež narušovaly předpokládanou dokonalost režimu (např. STANISLAV RUDOLF: *Běh znaveného koně*, 1985). Jiným způsobem se tu tak vracel starší požadavek „konstruktivní kritiky“ a spoluúčasti literatury při formování budoucnosti. Tradiční budovatelský syžet boje za zavedení nových progresivních metod byl již ovšem zbaven někdejší naivní víry v samospasitelnost dělnických zlepšovacích návrhů, takže připouštěl i zájem o intelektuální práci ve výzkumných ústavech. Příkladným autorem takovéto orientace byl STANISLAV VÁCHA (*Druhý dech*, 1975; *Prohra*, 1979; *Kámen Sisyfův*, 1981; *Nepokořenost srdce*, 1984).

S tím, jak se škála prostředí, která přitahovala pozornost autorů, postupně rozšiřovala, stále více ustupoval i původní ideologický rozměr tématu práce a začínala převažovat snaha o literární zachycení peripetií lidských osudů. Dramatik a autor historických próz OLDŘICH DANĚK v próze *Žhářky a požárnice* (1980) vtipným a nápaditým způsobem vykreslil dění v hasičském útvaru. S ironickým nadhledem zde zachytil také spor odhodlaného mládí s konzervativním, avšak zkušeným stářím, jakož i stejně věčné problémy spojené s manželským soužitím. Románem *Dům uprostřed města* (1984) se mezi oficiálně publikující spisovatele vrátil po mnohaleté nedobrovolné odmlice KAREL PTÁČNÍK. Titulním prostorem je pojišťovna a její provoz, osudy zaměstnanců autorovi posloužily k pokusu vytvořit obraz české společnosti sedmdesátých let.

Zřetelný přechod od manuálních profesí k postavám intelektuálním byl spjat zejména s prózami z lékařského prostředí, které čtenáře přitahovaly tématem, jež se dotýká každého. Část medicínských próz psali sami lékaři. OTA DUB v sedmdesátých letech vydal několik tradičně realistických próz popisně mapujících české poválečné zdravotnictví (*Prísahám a slibuji*, 1977; *Profesoři*, 1980; *Doktorka*, 1982, ad.). Mezi nejznámější píšíci lékaře pak patřila především

VALJA STÝBLOVÁ, mimo jiné autorka románu z prostředí neurologické kliniky *Skalpel, prosím* (1981), který proslavilo zejména jeho stejnojmenné filmové zpracování (f. 1985, rež. Jiří Svoboda). Programově z lékařského a vědeckého prostředí čerpala ZDENA FRÝBOVÁ (→ s. 722, kap. *Populární literatura*), autorka bestsellerů z oblasti kardiologie (*Přípravte operační sál*, 1979) či biochemického ústavu (*Z neznámých důvodů*, 1988).

Kriminálními prvky a postupy sci-fi oživoval své psychologické prózy LUBOMÍR MACHÁČEK, profesí psycholog (*Láska v kaluži*, 1975; *Písek v zubech*, 1978; *Co skrýváme pod kůží*, 1979; *Začít milovat*, 1981; *Údolí osamělých běžců*, 1987).

Čtenářskému zájmu – na rozdíl od Frýbové zpravidla neúspěšně – vycházely vstříci i prózy těžící z problematiky právnícké, jež přinášely příběhy o vině a spravedlnosti a lidech v mezních situacích (MIROSLAV BRŮNA: *Výcvik trpělivosti*, 1979; ARNOŠT HERMAN: *Žena v taláru*, 1983; PETR RITTER – ZDENĚK ŠTASTNÝ: *Advokát ex offio*, 1986, atd.). Čtenářsky atraktivní byly prózy propojující přiměřenou dávkou společenské kritičnosti se sondou do kriminálního prostředí (PAVEL FRÝBORT: *Vekslák*, 1988).

Autorsky oblíbená však byla rovněž profese učitele, která s sebou nesla nejen určitý charakteristický kolorit školy a mezilidských vztahů (učitelé – žáci, muž mezi mnoha ženami), ale i potenciální společenskokritický aspekt a možnost v rovině relativně nenapadnutelné vykreslit konflikt mezi ideály mládí (respektive ideály, k nimž škola vychovává) a vlastní životní praxí. Toto téma přitom bývalo zpravidla zobrazováno ze dvou krajních – takřka archetypálních – úhlů. V prvním případě byli pozitivními hrdiny nonkonformní učitel či učitelka, kteří chtějí svou profesi dělat poctivě navzdory svazujícímu prostředí školy a stereotypům ovládajícím jejich spolupracovníky a nadřízené. V druhém převládl pohled žáka, pro něhož jsou všichni učitelé ztělesněním konformity, přizpůsobivosti a společenského zla.

Z množství próz s tematikou školy, učitelů a žáků (např. JAN ADAM: *Údiv*, 1977; JAN DVORÁK: *Muž mezi ženami*, 1977; JANA MORAVCOVÁ: *Zátiší s citadelou*, 1978; MIROSLAV JANDOVSKÝ: *Amulety*, 1981; JAROSLAV KOHOUT: *Kantorův notes*, 1983; JAN TRUNEČEK: *Blažená Alma Mater uprostřed týdne*, 1984; ZDENĚK ŠMÍD: *Babinec*, 1988, ad.) poněkud vystupuje novela Jany Červenkové *Semestr života z roku 1981*, která svou kritičností vůči škole a nivelizované a netolerantní maloměstské komunitě zčásti překročila dobové limity.

Od konce sedmdesátých let se opakovaně objevovaly také prózy z atraktivního novinářského, kulturního a uměleckého prostředí. Jejich čtenářskou přitažlivost měla posilovat i atmosféra slavných lidí, velkých peněz, kariér i zásadních morálních pochybení a pádů. Každý ze spisovatelů přitom do daného prostředí promítl své vidění světa. A tak zatímco VLADIMÍR KOLÁR v próze *Pachutí medu* (1989) interpretoval banální pinožení novinové redakce jako pozitivní zápas o lepší příští, PETRU PROUZOVÍ v novele *Výletní parník* (1986)

se havárie lodi stala příležitostí k ironickému vykreslení zákulisí populárního týdeníku a jeho zaměstnanců. JAN KOSTRHUN v románu *Co by to bylo, kdyby to byla láska* (1982) konfrontoval tvůrčí práci spisovatele a lékaře a svou výpověď – přes ironické a až sarkastické ladění – pojal jako projev úcty k oběma profesím.

Kostrhun zde užil antiiluzivní formy románu o psaní románu, která byla v osmdesátých letech v oficiální próze velmi produktivní a umožňovala spisovatelskou sebereflexi a tematizaci otázek spojených s touto uměleckou činností. Ve zjevné opozici k přímočarému realismu sedmdesátých let s ní pracovali různí autoři rozmanité orientace i poetik – Ladislav Fuks (*Obraz Martina Blaskowitze*) stejně jako Vladimír Páral (*Muka obraznosti*), Jiří Švejda (*Dlouhé dny*), Vladimír Neff (*Roucho pana de Balzac*) či Josef Fraiss (*Osmý den týdne*).

ROMAN RAŽ pak v románu *Prodavač humoru* (1979) kladl důraz na individuální morálku člověka zapleteného do kolotoče manipulací. Ústřední postavou této směšnohrdinské morality je náborář regionální agentury, který se snaží po jihomoravských vesnicích prodat deset špatných estrád, aby se vyhnul ztrátě zaměstnání a prozrazení své spoluúčasti na ne zcela čistých finančních praktikách. Jeho návrat na rodný venkov tu je rámcem deziluzivní životní bilance a četných reminiscencí, které prezentují profesní svět zábavy jako nelítostný mechanismus, v němž jedinci bez skrupulí, zato však s anonymní podporou z vyšších míst bojují o moc.

Moralistní perspektiva přesouvající pozornost od problematiky pracovního prostředí k etické problematice individuálního rozhodování byla v osmdesátých letech zřetelná ve většině próz s tématem práce bez ohledu na jejich uměleckou úroveň: autoři nechávali své hrdiny projít složitými životními krizemi a názorovými střety, aby je nakonec přivedli k sebepoznání, k uvědomění si vlastních chyb a k případnému rozhodnutí dát přednost vlastnímu charakteru před mámením světa. Typickým příkladem je *Plechový slavík* JOSEFA FRAISE (1986), parafrázující na příběhu zpěváka populární hudby Tylova Švandu Dudáka. (Prostředí populární hudby inspirovalo také JANA KRŮTU k próze *Šúbidy blues*, 1985.) Fraiss se k problematice umělecké profese ještě dvakrát vrátil: prózou *Osmý den týdne* (1986), která je konfesií spisovatele, a hereckým románem *Strom na konci cesty* (1985).

■ Rozmělnění a modifikace páralovského modelu životních stereotypů

Jako výrazný fenomén, vyjadřující se k problematice práce, respektive vztahu práce a osobního lidského života, byla v rámci oficiální literatury vnímána tzv. severočeská literární škola. Při tehdejší absenci jakýchkoli literárních skupin

či literárních proudů mimo jiné už svým označením působila jako neobvyklá výjimka. Dobová kritika toto označení spojovala s řadou spisovatelů žijících v severních Čechách, kteří v sedmdesátých letech vydávali svá díla v ústeckém Severočeském nakladatelství: vedle Vladimíra Párala (jenž byl redaktorem tohoto nakladatelství v letech 1971–74) šlo především o řadu dalších mladších a později debutujících prozaiků, kteří reálně byli, případně měli být, tím či oním způsobem inspirováni a ovlivněni různými polohami Páralovy poetiky. Reprezentanty této „školy“ byli zejména Jiří Švejda a Václav Dušek, počítání k ní byli ale i Josef Volák, Arnošt Herman a další spisovatelé. Příležitostně byla k této škole počítána i Alžběta Šerberová, která se z ní ale vymykala jak poetikou, tak tím, že se na rozdíl od ostatních soustředila na ženskou problematiku.

Jakkoli se samotní autoři s tímto označením příliš neztotožnili a příležitostně s ním i polemizovali, jistou společnou množinu tematických i stavebných prvků a postupů lze v jejich dílech identifikovat. Jako inspirační vliv Vladimíra Párala byl vnímán důraz na dějovost a čtenářskou přitažlivost, ale také větší důraz na sociologický rozměr reality. Oceňováno bylo, že jednotliví tvůrci reflektují svou příslušnost k industriálnímu kraji a evokují svérázné scenerie severočeského regionu, v němž se aglomerace průmyslových měst osobitě prostupuje s přírodou. Autoři se přitom – podobně jako Páral – opírali o osobní znalost zvolených prostředí. Jejich příběhy stály na aktivních postavách, které naplno prožívají konflikt mezi ambicemi a životní realitou, respektive polaritu práce a osobního milostného či rodinného zázemí. Případně kritické prvky jednotlivých próz pak mířily proti tomu, co bylo v dobové terminologii označováno jako maloměšťáctví a co mohla angažovaná kritika interpretovat jako odmítání přežitků minulosti, které nepatří do rozvinuté socialistické společnosti. U některých autorů (Jiří Švejda, Václav Dušek) pak lze pozorovat i jistý vliv Páralova jazykového stylu, jeho důraz na atraktivitu zdánlivě věcného, ve skutečnosti však emotivně velmi působivého vyprávění. Naopak příznačně nebyla využita inspirace výraznou modelovostí a groteskní bizarností Páralových starších próz.

Nejzřetelnější vliv měla Páralova poetika na první prózy JIŘÍHO ŠVEJDY, vystudovaného scenáristy, který se prosadil románem *Havárie* (1975). Jeho hrdinou je nadaný a ambiciózní muž, jenž usiluje zvýšit si životní úroveň. Kvůli vydělečným mimopracovním aktivitám však zanedbá své pracovní povinnosti a způsobí havárii v chemické továrně. Tím se dostává do těžké osobní i rodinné krize a je přinucen k rekapitulaci a přehodnocení svého dosavadního počínání. Román se stal bestsellerem, zájem čtenářů probouzel nejen bohatostí epické linky, ale také vyhocením morálního konfliktu, které se zdálo vypadat jako příslib kritičtějšího zobrazení přítomnosti.

Když však začal Švejda v rychlém sledu vydávat další knihy (*Dva tisíce světelných let; Kdybych zemřel*, obě 1978; *Požáry a spáleniště*, 1979; *Dlouhé*

dny, 1981; *Okna bez mříží*, 1983), ukázalo se, že své literární ambice spojuje s představou nenáročného populárního čtiva, jež v různých variantách opakuje jediné syžetové schéma vzestupu a pádu a jež staví i na čtenářské atraktivitě zobrazovaných profesí (architekt, hudebník, spisovatel, scenárista, vedoucí pracovník, hokejista). Konstantou Švejdova psaní byla postava ctižádostivého mladého muže (méně často ženy), který se honí za hmotnými požitky, případně těžce překonává jejich nedostatek. Cesta na kýžený vrchol blahobytu je provázena rozpadem jeho charakteru i partnerských vztahů (v případě manželství komplikovaných láskou k dětem) a míří k závěrečné katastrofě fyzické i morální, která má být katarzí příběhu: v případě kladných hrdinů přerůstá v morální procitnutí a nápravu, kdežto postavy záporné definitivně svrhává do bahna. Skutečnost, že autora přitahovala především možnost líčit život na vysoké noze (plný peněz, nedostatkových předmětů, báječných aut, silných mužů, krásných žen a sexu), kdežto motivy katastrofy, osobní krize a nezbytného pokání chybujících postav pro něj byly pouze nezbytnou závěrečnou literární figurou, naplno odkryla dílogie *Moloch (Hledání rovnováhy)*, 1983; *Konec sezony*, 1985), v devadesátých letech dodatečně rozšířená o třetí díl *Prominent* (1996). Scenáristická rutina a stále menší psychologická věrohodnost Švejdových postav se projevovala i v titulech inspirovaných autobiografickou zkušeností (*Dlouhé dny*, 1981; *Krasohled*, 1989).

Byl-li pro Švejdu hlavním tématem konzum a konformismus postav, VÁCLAV DUŠEK rozšířil tematické spektrum oficiální prózy o svou orientaci na postavy značně nonkonformní. Duškovy novely líčily osudy mladých lidí, kteří se romanticky bouří proti zaběhnutým životním stereotypům a kteří se – ať již vlastním rozhodnutím a přičiněním, nebo jen souhrou okolností – ocitli na společenské periferii, případně na hranici zákona. Schopnost intenzivně a efektivně těžit z vlastních zážitků, ale také z inspirace příběhy jiných přitom do Duškových próz vnášela za normalizace nezvyklou dávku životní autenticity. Hrdinové jeho próz jsou typově blízcí postavám Millerova Prezidenta Krokadýlů či Salingerova Kdo chytá v žitě, příbuzné je i jazykové ztvárnění, využívající širokou škálu od obecné češtiny až po slang a argot.

Spojujícím prvkem Duškovy prózy sedmdesátých let je – zčásti autobiografická – postava vypravěče Tadeáše Falka: nonkonformního a revoltujícího hrdiny, jenž odmítá stereotypy většinové společnosti, pohybuje se na společenském okraji, je za všech okolností čestný a přímý a odmítá jakékoli bezpráví. Se severočeským regionem jsou spjaty novely *Panna nebo orel* (1974) a *Druhý dech* (1975) zobrazující Falka jako řidiče na jatkách, jenž se pohybuje mezi trampy a současně hledá cestu k začlenění se do běžného života a k vytvoření rodiny.

K volné „falkovské“ tetralogii však patří i dvě následující prózy, které se vracejí až do hrdinova problematického dětství a dospívání v pražském Karlíně. Osm kratších próz souboru *Tuláci* (1978) na malém prostoru vykresluje

nepříliš idylickou atmosféru pražské periferie padesátých let a svět uličních chlapeckých part, jejichž členové jsou vázání vlastní morálkou, nadáni smyslem pro spravedlnost a odhodláni naplnovat ji po svém. To je nejednou přivádí až ke střetu se zákonem, v povídce *Do emigrace* dokonce i k plánování útěku na Západ. Autor hledá ztrácející se harmonii jedince, jeho rodiny a celé společnosti a jednotlivé povídky uzavírá eticky vyznívajícími pointami. Próza *Dny pro kočku* (1979) líčí Tadeášův únik z nefungující rodiny a z učení do pražského podsvětí a jeho pozdější pokus ukrýt se spolu s kamarádem a dívkou, která utekla z domova mládeže, v chatě na Berounce. Součástí autorovy výpovědi je nejenom svědectví o lidech v mezní životní situaci, ale i zřetelný morální, až didaktický apel. K rozchodu s přítelem i milou tak Falka přivádí jeho smysl pro spravedlnost a neschopnost spáchat zlo.

V osmdesátých letech Dušek postavu Falka opustil, nicméně výchozí prvky jeho přístupu k literatuře mu zůstaly. Tragičtější variantu cesty k legálnímu způsobu života představil v románu *Lovec štěstí* (1980), jehož protagonistu vymaní z vazeb s kriminálním podsvětím až smrt. K motivu útěku dívky, respektive dívek, z nápravného zařízení se vrátil v próze *Kukačky* (1988).

Na samém sklonku normalizace bylo Duškovi umožněno vydat román *Skleněný golem* (1989), napsaný již v roce 1982. Vydavatelské zpoždění bylo způsobeno tím, že román začínal v oficiální literatuře nezvykle otevřeným obrazem života české společnosti padesátých let. Dušek tu opět vyšel z autobiografie a zachytil vnitřní svět kluka, jehož otec, čestný člověk, byl jako drobný obchodník odsouzen za protistátní činnost a po návratu z pracovního tábora zemřel na rakovinu. Stín otcova tragického osudu dopadá i na syna a ovlivňuje jeho následné dospívání v nonkonformního mladého muže, který vždy – v učení, na stavbě mládeže, šachtě, na společenské periferii i na vojně – stojí za svou pravdou a proti pokrytectví. Toto dospívání je doprovázeno postupnou ztrátou iluzí, ztrátou své i otcovy hvězdy, v níž hrdina kdysi věřil. Samotný román ovšem současně od výchozí silně emocionálně zainteresované výpovědi v první osobě přechází do banálnější polohy závěrečného chlapského vyprávění zábavných historek o vojenské službě.

K méně výrazným autorům přiřazovaným k severočeské literární škole patřili Arnošt Herman, Josef Volák a František Srnec. ARNOŠT HERMAN začal (podobně jako Dušek) romány tematizujícími společenskou integraci dospívajících, kterou komplikují nejrůznější deprivace či hendikepy (*Muž na betonových schodech*, 1976; *Velká bílá oblaka*, 1979), a později se věnoval problematice rodinné i profesionální seberealizace soudobé ženy (*Krůpěj rosy*, 1982; *Žena v taláru*, 1985). JOSEF VOLÁK v novele *Údolí radosti* (1978) vykreslil hrdinu, muže na počátku důchodu, jenž dospívá k názoru, že zdrojem jeho životní krize bylo právě přílišné upnutí se na práci. FRANTIŠEK SRNEC nahlédl meze svých schopností a vzdal svůj pokus o trilogii zobrazující současný život na Mostecku již po prvních dvou dílech *Solidní prstýnky* (1979) a *Totál* (1980).

V první polovině osmdesátých let byli se severočeskou literární školou spojováni i další mladší prozaici, například Vlastimír Vohnický či Otto Hejnic. Více zaujal PĚTR NOVOTNÝ, opírající se o praktickou zkušenost psychologa v nápravném zařízení pro mladé delikventy. Novotný sleduje jejich cestu k přestupku či zločinu, obdobně jako Duška či Hermana jej však přitahují především možnosti jejich resocializace a komplikace s ní spojené. Autorův debut *Vezmu sekeru* (1984) má charakter sociologické sondy vykreslující nejen příběhy tří chovanců nápravného ústavu, ale i miniportréty ostatních lidí, s nimiž přišli do styku. Beletrizovanou ilustrací psychologických, sociologických či didaktických konceptů je rozsáhlý román *Vzdálenost naděje* (1985).

Vliv Páralova vzoru se neomezil pouze na okruh severočeské literární školy. Některé rysy jeho autorské metody lze – zpravidla v pokleslém provedení a také se zřetelným didaktickým posláním – zřetelně identifikovat v tvorbě řady dalších spisovatelů. Například u JIŘÍHO KŘENKA v románu o vzniku a překonání manželské krize řidičky tramvají a zednického mistra (*Skřivánek a sova*, 1981) nebo v prózách JANA KOSTRHUNA *Co by to bylo, kdyby to byla láska* (1982) a v groteskně laděné próze *Svatba století. Záznam biologického pokusu* (1984), která se zabývala problematikou likvidace slintavky a kulhavky.

V druhé polovině osmdesátých let kritický rozměr páralovské inspirace rezonoval u řady autorů, například v próze PAVLA VERNERA *Dranciáš* (1989). Nejzřetelněji se pak k Páralovi přihlásil Zdeněk Zapletal románovou skladbou *Půlnoční běžci* z roku 1986 aktualizující Páralův sociologizující pohled na život statisticky významných postav a přinášející i nepřehlédnutelný společensko-kritický podtext.

■ Různorodé podoby generačních výpovědí o soudobém stavu světa

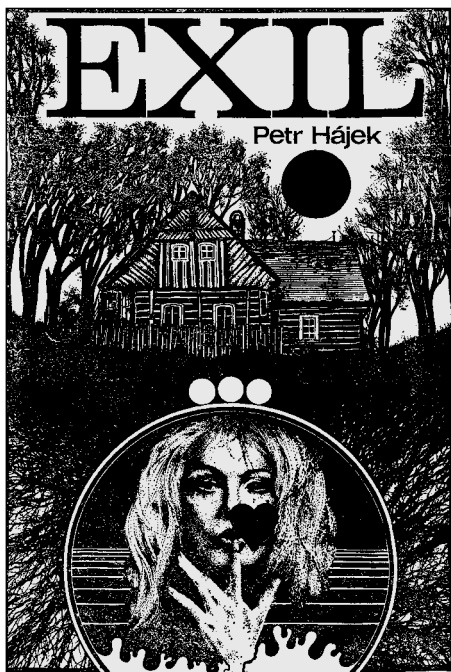
Jednu z linií oficiální české prózy sedmdesátých a osmdesátých let tvořily prózy autorů, zpravidla mladých, kteří se pokusili – byť ne vždy přesvědčivě – o vyslovení generačního pocitu, případně i o ideologicky neortodoxní výpověď vyjadřující nesnadné hledání základních hodnot, axiomů a konstant lidské existence. Tyto prózy se obracely především k problematice soukromé, ke sféře mezilidských vztahů a osobních prožitků. Konflikt otců a synů měl v Československu sedmdesátých let svou literární přitažlivost. Jako jedno z věčných uměleckých témat totiž otevíral mladším prozaikům možnost alespoň nepřímou se vyjádřit k politické situaci a více nebo méně zřetelně vyostřit generační odstup od produktivní generace rodičů.

Směřování ke generační výpovědi lze pozorovat i u autorů typu Petra Prouzy, Jiřího Švejdy či Josefa Fraise, tedy u autorů, kteří v sedmdesátých letech v rámci Svazem spisovatelů diktované hierarchie zastávali pozici „mladých“. Jejich prózy však nebyly primárně psány v generačním klíči a nebyly ani

přijímány v generačních souvislostech. Blíže ke generační próze měl Václav Dušek, který do středu svých próz vždy stavěl postavy nonkonformních mladých, vymezujících se vůči světu starších. Ale ani Duškovo pojetí střetu mládí a většinové společnosti nemělo primárně generační rozměr a hlavně nešlo o střet nepřekonatelný. Jejich součástí – obdobně jako u celé řady dalších autorů – bylo postupné zmoudření mladých hrdinů a jejich následná, třeba jen naznačená integrace do rámce společnosti.

Při dobovém hodnocení takovýchto próz hrálo významnou roli, jak byla integrace mladých do většinové společnosti jednotlivými autory hodnotově pojímána. Pro normalizátory bylo důležité, aby takovéto prózy potvrzovaly oficiálně hláсанou tezi, že v socialismu je prostor pro všechny a mezigenerační střety jen důsledkem nevyzrálosti mladých, kteří časem pochopí, kde je jejich místo, a zařadí se. Ti, kteří se snažili v rámci oficiálního kontextu vůči této tezi vymezovat, naopak oceňovali, když autor tematizoval i složitost a problematičnost světa, do něhož by mladí hrdinové měli zapadnout.

Mladým prozaikem, jehož knihy byly v sedmdesátých letech vnímány jako generační odsudek kompromisů, pokrytecké loajality a potěmkinovských praktik generace rodičovské, ale také generace vlastní, byl PETR HÁJEK. Syn jednoho z nejvýraznějších marxistických literárních kritiků knižně debutoval nepříliš



Záhlaví povídky Petra Hájka otištěné v příloze časopisu Tvorba Luk, 1975, č. 6

Čtenářům Tvorby

Do naší redakce došly dopisy, v nichž se čtenáři ptají na smysl a politické vyznění nebo přímo kritizují povídku Petra Hájka Exil, otištěnou v literární příloze 6. čísla Tvorby. Cítím se proto povinen říci, že otištění této povídky, za něž nesu jako šéfredaktor plnou odpovědnost, považuji za vážnou politickou chybu. Vyznění povídky je v rozporu s politickou praxí naší strany. K této chybě mohlo dojít jen proto, že znám subjektivní pozitivní záměry mladého autora a že jsem při zařazování jeho povídky nezážil její objektivní politický dopad, to, že její formulování a ztvárnění určuje nakonec celkové společenské vyznění. Chci čtenáře ujistit, že je to pro mne po tolika letech práce, sloužící věci strany a socialismu, trpké poučení, které budu plně respektovat ve své budoucí práci.

JIRÍ HÁJEK

Omluva jeho otce, Jiřího Hájka, šéfredaktora Tvorby, za její otištění, Tvorba 1975, č. 9

přesvědčivou novelou *Balada číslo jedna* (1975), v níž se pokusil pojmenovat příčiny rozpadu předčasně uzavřeného a mentálně nevyrovnaného manželství. Vyzrálejší byl cyklus *Halelujá!* (1977) přibližující v sérii autobiografických povídek dětství, dospívání a mládí individualistického hrdiny, který se na tehdejší dobu nezvykle kriticky staví k farizejské falešnosti, pseudomorálce a kompromisnictví starších i svých vrstevníků.

Mnohem nemilosrdnější zpovědí „dítěte svého věku“ vůči otcovské generaci je následující *Areál snů* (1980), román o mladém novináři nečekaně podezřelém z vraždy. Dějově složitě zaplétaný román pracuje s prvky detektivky a vypráví o nesnadném vyrovnávání se mladých s vinami spáchanými starší generací. Tato generace je tu zastoupena hrdinovým vlivným a vychytralým tchánem (vypravěčem posměšně nazývaným VIP), který za války udal svého židovského přítele. Hájkův hrdina si však uvědomuje své rozštěpení: na jedné straně sice opovrhuje generací vlivných, na straně druhé mu toto opovržení nezabrání v tom, aby si sám svou kariéru nepostavil na jejich vlivu. Uvědomuje si své sobectví a pohodlnost – to, že je snazší uspat své svědomí než se vzdát výhod, které mu přfbuzenství s mocnými přináší. Hájkovo osobní tázání je spíše výrazem zpochybňující nejistoty než sebejisté konfrontace, a to i v těch četných okamžicích, kdy se obrací rovněž k otázkám vlastního smyslu literární tvorby. Ve svých následných prózách se Hájek pokusil o tvar složený ze tří dějově samostatných částí a současně vytvářející jednotný významový celek. Prohloubil psychologickou kresbu svých postav a také byl stále zřetelnější jeho odstup od absurdity režimu, který zásadním způsobem pokrývá i individuální morálku (*Vlídna past*, 1987; *Svět je na rozvod*, 1990).

Propojení detektivního syžetu s pokusem o generační sebereflexi, která poukazuje na předčasné stárnutí a rezignaci mladých, podrážděných stavem věcí a nespokojených s vlastní bezmocí, charakterizuje novelu MARTINA BEZOUŠKY *Dlouhá samota* (1978). Vyrovnávání se s rodičovským způsobem života vyjadřoval v tlumenější dikci, pohybující se mezi póly odpovědnost – lhostejnost, láska – nenávisť či pravda – lež, román MARIE VOŠKOVÉ *Louka* (1981).

Z odmítavé reakce na dobovou preferenci tematických a ideologických kritérií se zrodily prózy programově hledající autenticitu přítomnosti. Jejich autoři v podstatě akceptovali limity, které jim bránily naplno zachytit vztah mezi soukromým individuálním životem a charakterem společnosti, v níž je tento život žit, a snažili se svou výpověď omezit na sféru bezprostředních osobních zážitků a zkušeností. Pevným bodem, o nějž se pokoušeli opřít, přitom byla teze, že nic, co člověk neprožil, nemůže pochopit. Látkový a motivický okruh takovéhoto próz přitom byl relativně omezený, patřily k němu prožitky a problémy dospívajících, první lásky a první milování, střety se staršími, odmítání všednodenního kolotoče, postupná ztráta iluzí a případně i rezignace. Z řady textů tohoto typu, opakujících zpravidla i stejná literární schémata, nejednou

odvozená od Páralovy či naopak Hrabalovy poetiky, se nejvýrazněji prosadily prózy Aleše Preslera, Petra Bartůňka, Vladimíra Provozníka, Ludvíka Němce či Radka Johna.

Hrdinou autobiografické prózy ALEŠE PRESLERA *Beatles se stejně rozpadli* (1982) je mladý dělník, sazeč, jehož konflikty s okolím v soukromém životě i práci vyrůstají ze spontánní potřeby být za všech okolností pouze sám sebou a brojit proti všemu trapně strnulému. PETR BARTŮŇEK zaujal sbírkami povídek *Milion bláznivých chutí* (1982) a *Ach jó!* (1985) věnovaných převážně strastem dospívání. S morálním nadhledem, který nabývá komických, lyrických i meditativních poloh, v nich proti sobě postavil bezútešný konzum dospělých a ještě nezkaženou senzitivitu mladých, jejich opravdovost a poctivost, která se skrze konkrétní činy domáhá svého podílu na běhu světa. Odmítání životního stylu rodičů a jeho prostřednictvím celého společenského mechanismu, jenž mladého člověka vede k tomu, aby se uzavíral v sobě samém, je v románu *Slavnostní odhalení sochy* (1989) ústředním bodem monologu mladého muže, pojatého jako retrospektiva balancující na hranici mezi realitou a snem. Sbíрка třinácti povídek VLADIMÍRA PROVAZNÍKA *Červená slzička* (1988) povstala z životního pocitu mladého člověka, jenž velmi těžko hledá své místo mezi druhými. Vyslovuje nesentimentální a disharmonicky groteskní prožitek dětství a mládí, neboť autor na dně mezilidských vztahů spíše než perličky nachází krvavé slzy a nad okamžiky přirozeného štěstí a lidské sounáležitosti u něho převažuje bolest z neslučitelnosti snu a reality.

V prvotně LUDVÍKA NĚMCE *Nejhlasitější srdce ve městě* (1978), v melodramatickém příběhu o lásce dvou přátel k jedné dívce a srdeční nemoci, utváří odpor mladých vůči společenské schizofrenii generace rodičů, která je smířena s odlišným chováním doma a na veřejnosti, hodnotové pozadí, na němž vystupuje autorova touha po mravnosti v mezilidských vztazích. Odpovědnost vůči druhým, ale i k sobě samotnému představuje tematické podloží parafráze orfeovského mýtu, kterou Němec nazval *Hra na slepo* (1982). Rozvinul v ní svou schopnost modelování příběhu za použití – v rámci normalizační prózy neobvykle široké – škály vyjadřovacích prostředků a kompozičních postupů. Motivicky a stavebně se opřel o pravidla a terminologii šachové hry a jejich učebnic. Ze složité kombinace retrospektivních časových a epických rovin vybudoval příběh mladého šachisty, který se v prostředí psychiatrické léčebny snaží vypátrat míru své odpovědnosti za smrt milenky. Titulní motiv partie, při níž hráč nevidí na šachovnici, pak Němcovi posloužil jako obrazné vyjádření pro spletnost lidských pohnutek a pro obtížnou odhadnutelnost lidského jednání. Próza akcentuje souvislost herních pravidel a mravních zásad, neboť „porušením pravidel se každá hra stává podvodem“. Formu učebnice, respektive 28 lekcí z česko-české konverzace pro naprosté začátečníky, má Němcova próza s pohádkovými rysy *Průvodce povětrím a tmou* (1988), v níž mladý muž v prvním zaměstnání (na hradě Špilberk) hledá a posléze nachází sám sebe

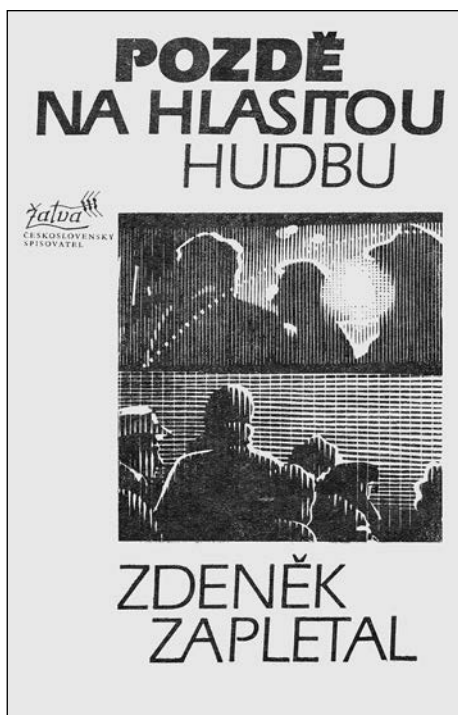
a mění se z váhavého „papírového panáka“ na jedince vyzrálého, schopného činu i osobní statečnosti.

Největšího čtenářského ohlasu mezi prozaickými pokusy vyjádřit generační zkušenost dosáhla na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let prvotina **RADKA JOHNNA** *Džínový svět* (1980). Živě a pro autorovy vrstevníky srozumitelně napsaný román má de facto podobu „předčasných memoárů“, jejichž hrdinou je sedmnáctiletý gymnazista, který prožívá své první lásky a ve vzpomínkách se vrací až do dětských let. Prvotní ideály a nadšení mládí jsou tu konfrontovány se světem dospělých: dospívání pod nátlakem rodičů a dalších vychovatelů vede ke ztrátě původní přirozenosti a upřímnosti a k přijímání zdánlivě nezbytných kompromisů, jejichž proklamovanou „rozumnost“ ovšem autor silně zpochybňuje.

Z dílčích motivů prózy a především ze stejných generačních kořenů vyrůstaly i počátky Johnovy práce scenáristické na filmech režiséra Karla Smyczka (Jen si tak trochu písnout, f. 1980; Jako zajáci, f. 1981; Sněženky a machři, f. 1982). Naopak Johnovy pozdější scénáře z poloviny osmdesátých let (Proč?, rež. Karel Smyczek, f. 1987; Bony a klid, rež. Vít Olmer, f. 1987) již prozrazují autorovo zřetelné směřování k publicistice postavené na atraktivitě momentálně ožehavého či tabuizovaného tématu. Důkazem toho je i román *Memento* (1986), v němž John beletristickými prostředky ilustroval problém, který byl doposud víceméně tabu, tedy narůstající drogové nebezpečí, a detailně popsal cesty vedoucí k závislosti a devastační účinky opiátů.

U prozaiků, kteří nesetřvali u svých prvotin, byl posun od prvotní autobiografičnosti a autopsie ke snaze překročit sebe sama a podat obecnější výpověď o světě přirozený. Prošel jím i další z výrazných mladých autorů osmdesátých let **ZDENĚK ZAPLETAL**, který svou cestu českou literaturou započal volnou lyrizující trilogií *Proč se nás srny bojí, Až přijdou plískanice* (obojí 1980) a *Poslední knížka o dětství* (1982). Tematicky se v ní soustředil na autobiografické situace spojené se školou, válkou, prvními léty manželství, s rodičovstvím a zaměstnáním. Významnou literární inspirací přitom pro něj byla americká próza, především Kerouakova próza *Na cestě*, jež vyšla česky v roce 1978, jakož i ideje beat generation. Ty byly chápány jako výraz spontaneity a nonkonformního entuziasmu, který byl v českém prostředí navíc spojován s tabuizovanými šedesátými léty a který otevíral prostor pro hledání individuální pozice v životě.

Na sklonku osmdesátých let v próze *Sen na konci rána* (1988) Zapletal tento svůj výchozí ideál s kritickým odstupem charakterizoval slovy: „My přes třicet a do pětatřiceti jsme byli ta nejbohatší generace. [...] Pro nikoho neznamenal peníze tak málo jako pro nás. [...] Byli jsme vlastně takovou československou opožděnou vlnou beatnictví. Opožděnou a bez drog a bez programu [...]. Takoví ucháčenci mazánci, kteří si na něco hráli. Hipíci se stálým zaměstnáním a s píchačkou v kapse [...]. Jediné, proti čemu jsme se vzbouřili, byli naši partneři v manželství. Na ty jediné jsme si troufli.“



Obálka Milana Jaroše s kresbou Jindřicha Růžičky, 1983

Svou osobitost Zapletal našel až v románové bajce *Pozdě na hlasitou hudbu* (1985), ve které překročil dosavadní námětový půdorys směrem k sociologizující zprávě o stavu soudobé společnosti. Vykrytalizoval v ní též jeho osobitý styl, a to do podoby neosobního věčného referování o skutečnosti. Zapletalův následující román *Půlnoční běžci* (1986), rozvíjející páralovskou tradici zájmu o „statisticky významné jevy“, je pak možné označit za jednu z nejpresnějších a nejotevřenějších diagnóz generačních i společenských traumat v oficiální próze normalizačních dvaceti let.

Román situovaný do osmi měsíců roku 1984 v osmi paralelně rozvíjených dějových liniích a osmi kapitolách vypráví o každodenním životě obyvatel jednoho regionálního města, respektive panelového domu, v němž v osmi bytech žije

osm mužů, osm žen a jejich děti. Vyprávění dominuje popis jednání postav, v pásmu vypravěče se úvahové pasáže nevyskytují téměř vůbec, v pásmu postav zřídka. Pocit nereflektovaného stereotypního žití je podepřen věčným, zdánlivě suše popisným, ve skutečnosti ovšem ironickým jazykem, který využívá opakování slov, vět i celých vyprávěcích šablon.

Výběr postav (převážně mužských), jejich věku i povolání je přitom pojat tak, aby vytvářel určitý statistický vzorek, což autor podtrhuje i tím, že je převážně pojmenovává pouze jejich profesemi nebo charakteristikami. Nositeli sedmi dějových linií tu tak jsou Doktor, Baron (romský právník), Pilot, Inženýr, Šampion (závodní cyklista), Ošetřovatel a Zubař, osmou linii představují další obyvatelé domu jako kolektiv. Jednotlivé linie pak tematizují rozmanitou problematiku všedního života v socialismu, počínaje systémem služeb a protislužeb přes nelehké hledání východiska z – nevěrou zaviněné – rodinné krize, sportovní ambice (které skončí svatbou), vyrovnávání se s válečnou a poválečnou minulostí a dávnými křivdami až po trauma odloženého dítěte a alkoholismus muže, jenž rozvodem ztratil dceru. Klíčovou postavou přitom je Inženýr, který v sobě najde sílu vstoupit do přímého konfliktu se všehoschopným Šéfem regionu. Spojujícím prvkem je i motiv v té době populárního

běhání pro zdraví, které autor vnímá jako podvědomý útěk před blížící se katastrofou. Běh je tu tak metaforou života, v němž autor zřetelně preferuje poctivost, upřímnost a vzájemnou lásku a toleranci. Třebaže se Zapletal nevyjadřoval přímo k politické situaci, jeho sociologická sonda do všedního života v socialismu vyznívala značně kriticky.

Na počátku literární a scenáristické tvorby lékaře LADISLAVA PECHÁČKA stojí humoristický, autobiograficky motivovaný román *Amatéri* (1980), zachycující s laskavým, mírně satirickým nadhledem divadelní aktivity středoškolských studentů na maloměstě.

Próza se stala námětem pro film Dušana Kleina *Jak svět přichází o básníky* (f. 1981). Jeho divácký úspěch autora i režiséra inspiroval k další spolupráci na populární sérii filmů postupně rozvíjejících osudy ústředního hrdiny v následných desetiletích, počínaje studiem na medicíně přes první kroky v zaměstnání a rozmanité peripetie v jeho soukromém životě až po život v době polistopadové (*Jak básníci přicházejí o iluze*, f. 1984; *Jak básníkům chutná život*, f. 1987; *Konec básníků v Čechách*, f. 1993; *Jak básníci neztrácejí naději* f. 2004). Série se dočkala i knižní podoby, nejprve v souborném vydání prvních tří částí (*Filmové povídky*, 1991) a poté v roce 2004 i jednotlivě.

Po tristně přísluhovačském románu *Červená rozeta* (1981), kterým se připojil ke snahám, jež měly politicky zúčtovat s „kontrarevolucí“ v roce 1968 a jejími protagonisty, a po nevyrovnaných *Sladkokyselých povídkách* (1982), Pecháček znovu našel svou tvůrčí osobitost v žánru aktuální sociální satiry, která mířila k vykreslení rozporuplnosti soudobé společnosti. Do centra jeho próz se dostávají příslušníci střední generace, kteří naplno prožívají životní krizi a trauma jedince, jenž nikterak neusiloval vyniknout, přesto se cítí být vyčleněn z pachtění běžné populace. Hrdinou knihy *Dobří holubi se vracejí* (1985), situované do protialkoholní léčebny, je muž, jehož závislost vyrostla nejspíše z přílišné osobní odpovědnosti a až obsesivní potřeby spravedlnosti, která je neslučitelná s normálním světem průměrných lidí. Protagonista prózy *Vázení přátelé, ano* (1988) se stává špičkovým řídicím pracovníkem jen proto, že vypadá inteligentně, je velmi přizpůsobivý a dokonale ovládá „dobrou kódovanou řeč“. V dobovém kontextu lze považovat za novum, že satirický ostěn nebyl obrácen ani tak vůči hrdinovi, který si tu je trpce vědom vlastní nedostatečnosti, je se sebou permanentně nespokojen a propadá depresím, ale proti společnosti, v níž není možné se adekvátně realizovat. Hyperbolizované použití byrokratického newspeaku, plného zvětralých frází, šroubovaných formulačních šablon a slovních vycpávek, autorovi posloužilo k poodhacení mechanismů společenského systému, který nejen umožňuje, ale i přímo vyžaduje průměrnost, oportunistus a pokrytectví.

Od beletrizace osobní zkušenosti ke snaze o obecnější výpověď o věcech veřejných postupoval rovněž ZDENĚK ROSENBAUM, autor vypravěčsky poučený

svou zkušeností s rozmanitými žánry včetně sci-fi a historického románu. Rosenbaumův generační pohled se výrazně obrací vůči vlastním vrstevníkům a je postaven na kategoriích morální odpovědnosti vůči sobě samému a lidem, s nimiž jsme spjati. Anamnézou usilující o soud nad těmi, kteří nejsou s to dostát svým závazkům, byl Rosenbaumův prozaický debut *Krajina s nábytkem* (1980). Autor vycházel ze stejného látkového zázemí jako většina soudobých prozaiků zpracovávajících tematiku ručení člověka za vlastní činy (včetně lásky), obdobně jako Němec však kladl větší důraz na vypravěčskou hravost, nápaditější kompoziční ztvárnění a tematizovanou přítomnost čtenáře v textu. Rosenbaumovu vypravěčskou hravost ukazuje i próza *Mé svatby, cizí pohřby* (1981), v níž autor využívá impulzu Čapkova románu *Život a dílo skladatele Foltýna*: s pomocí svědectví několika postav tu má být rekonstruována osobnost předčasně zemřelého protagonisty, přičemž je demonstrována relativita poznání vycházejícího z rozdílných subjektů, které podle své zkušenosti a založení různě interpretují stejná fakta.

Moralistní variací příběhu o osobnostním dozrávání mladého muže (rozehrávaného zde s humorem a ironickým nadhledem v několika časových rovinách, včetně předjímané budoucnosti) byl nepříliš rozsáhlý román *Most přes zlou vodu*, který byl vydán v roce 1986, po zhruba pětiletém nakladatelském váhání. Jeho hrdinou je mladý stavební dělník, který se postupně dostává do situace, kdy naplno prožívá životní lásku a současně se musí postarat o svého alkoholu propadlého otce. To jej přivádí k hodnotové rekapitulaci dosavadního života od šestnácti let, kdy odešel z domova ve snaze postavit se na vlastní nohy, a posléze i k uvědomění si své spoluodpovědnosti za otcův osud.

Jistou výjimkou v obecném směřování oficiálně publikovatelné prózy autorů mladších generací ke stále větší snaze o kritický odstup od daného společenského statu quo byla próza JOSEFA FRAISE *Strom na konci cesty* (1985). V parafrázi Shakespearova Hamleta tu Frais jinotajně vyslovil konfesi příslušníka spisovatelské generace, která v sobě nese trauma konce šedesátých let, uvědomuje si abnormalitu přítomných poměrů, ale současně přistupuje na to, že bude pracovat, tvořit a publikovat v rámci daných podmínek. Příběh z prostředí současného divadla byl alegorií společnosti, v níž se kdysi stala křivda a kde základní otázka není zda být či nebýt, ale zda ztratit či neztratit povolání. Ústřední postavou je talentovaný, vnitřně rozháraný a alkoholismu propadající herec, který chce odstranit nespravedlnost spáchanou na svém „uměleckém otci“, bývalém řediteli, kterého z divadla intrikami vyštval neschopný ředitel dnešní. Autor však hrdinu nechává postupně dospět k přesvědčení, že návrat k tomu, co bylo, již není možný, neboť čas běží a onen bývalý velký tvůrce je dnes už umělecky prakticky mrtvý a zcela ztratil kontakt s přítomnou realitou. Pod fasádou čtenářsky atraktivní prózy se tak skrýval autorův generační soud nejen nad těmi, kteří vládli kultuře v danou chvíli, ale i nad osmašedesátníky a celou disidentskou a exilovou literaturou. Román měl potvrdit výsadní

postavení těch, kteří podle autorova přesvědčení drželi uměleckou kontinuitu, a kterým by tedy měla patřit budoucnost.

■ Proměny vesnické prózy

V podstatě shodný postupný odklon od ilustrace ideologických tezí ke kresbě prostředí a reálného života v socialismu probíhal také v oblasti vesnické prózy, která v průběhu normalizace prožívala značnou konjunkturu a v první polovině sedmdesátých let vytvářela – oproti jiným stylovým a námětovým vrstvám za normalizace publikovatelné literatury – velmi širokou škálu rozmanitých přístupů k literatuře i životu.

Zablokování tendencí, které utvářely prózu šedesátých let, vytvořilo prostor nejen pro prózy potvrzující politickou tezi o definitivním vítězství kolektivizace – tedy socialismu – na vesnici (→ s. 473, odd. *Pokus o zvrát: próza vycházející v ústřety normalizaci*), ale i pro tradičnější a velmi tradiční podoby žánru. Jestliže se totiž normalizátoři soustředili především na likvidaci těch stylových a tvarových vrstev současné literatury, které v šedesátých letech přinášely „nepřijatelné myšlenky, intelektualismus, nihilismus a samoúčelné experimenty“, v podstatě tradiční a konvenční vesnická próza zůstávala mimo jejich hlavní zájem. Dokonce se pro ni paradoxně otevíral větší prostor než v předchozím desetiletí, kdy se těžko prosazovala proti dominantnímu proudu literatury. Zůstávala sice mimo těžiště kritického a čtenářského zájmu a na literárním okraji, vymezeném produkcí regionálních nakladatelství a případně lidoveckým nakladatelstvím Vyšehrad, nicméně – pokud přímo neodmítala kolektivizaci vesnice, a tedy socialismus – mohla vycházet.

Nejvyšším společným jmenovatelem všech podob vesnické prózy byla tendence k pojetí venkova jako prostoru lásky k rodné zemi, krajině, přírodě a práci; konstantním rysem jednotlivých próz, zejména těch, které byly tematicky spjaté s folklorně inspirativnější Moravou, pak bylo užití dialektu jako charakterizačního i poetického prvku.

Na mytický rozměr vesnice chtěl navázat také JAN KOZÁK, když v románu *Adam a Eva* (1982) poněkud ustoupil od prvoplánové agitace a pokusil se o propojení pracovní a osobní tematiky. Kozákovo pojetí venkova vyrůstalo z civilizačního optimismu, jehož pozadí utvářel pro komunismus příznačný mičurinský mýtus o vůli, která dokáže porazit i přírodu. Mytický rozměr vyprávění o vynikajícím sadaři pěstujícím na Podřipsku broskve, byl dán jeho umístěním do kraje pod bájnou českou horou Říp, v němž spolu jako v ráji žijí v lásce a v souznění s přírodou Adam a Eva. Vyprávění přitom mířilo k symbolickému přesahu, který naznačoval, že přes všechny osobní i společenské potíže a zádrhele jenom v socialistické společnosti může dojít k takovému naplnění ideálu harmonie muže a ženy, člověka, krajiny a práce.

Ještě dále v civilizačním optimismu šel v osmdesátých letech STANISLAV VÁCHA, který dospěl až k takovému obrazu venkova, který de facto stíral rozdíl mezi vesnicí a městem. Inspirací mu k tomu byl „ekonomický zázrak“, jenž v té době mělo představovat jednotné zemědělské družstvo Slušovice, propojující zemědělskou výrobu s průmyslovým a stavebním podnikáním. Autorovo dlouhodobější úsilí o vytvoření literárního předobrazu ideálně fungujícího socialistického podniku tak v románu *Hauři* (1987) nabylo podoby vyprávění o rekordně rychlé stavbě mostu. Vácha v něm oslavoval progresivní řídicí metody, které takové divy umožňují, a zároveň kriticky varoval před zaostalci, kteří zaspali dobu a nechápou, že právě takovéto podniky jsou budoucností socialismu, a proto kladou novodobým budovatelům do cesty překážky.

Většina dobové produkce s tématem vesnice ovšem takovýto civilizační optimismus nesdílela a jako literárně inspirativní hodnotu vnímala spíše specifčnost vesnice jako autentičtějšího protipólu města, tedy jako místa, kam se člověk žijící v městě – reálně nebo alespoň ve vzpomínkách – vrací, neboť mezilidské vztahy tu jsou čistší a platí tu i jistý odvěký řád, jenž se v městě již vytratil. Takto se vesnice objevovala například v prózách Jiřího Navrátila, Milana Duška, Ludvíka Štěpána, Petra Pavlíka, Petra Křenka a dalších autorů, kteří hledali oporu v tradiční vázanosti venkovské prózy na přírodní a rodinné dominanty.

Ústup od ideologických tezí k tradičnímu rozměru vesnice a venkova byl zpravidla doprovázen také pohybem směrem k lyrizaci výpovědi. Značná část normalizační venkovské prózy tak měla podobu povídek, maximálně novel, které se pohybují v emocionální a nečasové poloze vysloveného pocitu.

Typickým příkladem toho, jak se forma může spolupodílet na odlišném vyznění díla a jak může autora alespoň do jisté míry vyvést z úzké závislosti na normativních estetických a ideologických požadavcích, jsou kratší prózy JANA KOSTRHUNA. Zatímco v románech *Černé ovce* a *Pytláci* autorova snaha naplnit daná ideová schémata a přizpůsobit jim své vnímání reality vedla k výsledku vyznívajícimu velmi chtěně a křečovitě, jeho tvorba povídková, soustředěná do souboru *Houpačí kůň* (1976), je o něco vydařenější a otevírá se nečasovému horizontu stálých hodnot vesnického života. Když se ale autor v novele *Vinobraní* (1979) pokusil dopracovat některé motivy z těchto povídek a vytvořit ucelenější a rozsáhlejší tvar, vrátil se opět k řadě klišé, byť tentokrát spíše konvenčně literárních než politických. Novela, umístěná na pálavskou vesnici, v sérii krátkých vypointovaných epizod vykresluje tradiční syžet sblížování vnuka a děda na pozadí přírody a kraje. Její osu přitom utváří rozpor mezi starým vesnickým řádem a moderním, konzumním přístupem k životu. Lyrický a moralistní odstup od společenských daností Kostrhun využil k vykreslení toho, jak v moderní době dochází k uvolnění mravních norem, ale i k náznaku kritiky ekologických důsledků mechanizace a industrializace

zemědělství. Oblíbeným prostředkem jak lyrizovat venkov a jeho proměnu byla v sedmdesátých letech tradiční figura koně jako symbolu toho, pro co už není na současné vesnici místo. V Kostrhunově novele motiv koně přímo tvořil protiváhu k emblematickému motivu traktoru, s nímž byl dříve v budovatelské epice nástup nového řádu spojen.

Téma koní a lásky ke koním bylo v normalizační literatuře – ale i v televizi a filmu – značně produktivní. Využil je rovněž autor starší generace, jenž vyšel z poetiky ruralismu: JAN KNOB v psychologickém románu *Isabela* (1981) o dívce, která v práci s koňmi najde své životní poslání, oslavil řadové „dělníky“ chovu ušlechtilých koní a nahlédl i do historie polabských hřebčínů.

Politicky angažované pojetí literatury se mohlo v normalizační literatuře celkem bez problémů doplňovat s tradičním archetypálním pojetím venkova, vyrůstajícího z příslušnosti ke kraji a zemi. Fascinace pozitivní budoucností, k níž by společnost měla směřovat, byla přitom nahrazována nostalgickou evokací ztrácejících se hodnot, sociální typizace postav pak předpokládaným smyslem vesnické pospolitosti pro různorodost svých členů. Poněkud stranou ustoupila i pracovní tematika: pokud se vůbec objevila, pak se autoři pokoušeli o její osobitější uchopení. Nad nudnou prací v družstvu a na poli tu početně vítězila romantika lesa a lesácké profese.

V rámci této produkce se ovšem jen zřídka našel umělecky přesvědčivější autor. Nebyl jím MIROSLAV RAFAJ, jenž do středu svých komorně pojatých, ale proklamativních povídek zpravidla kladl osamělce a podivíny, kteří těžko hledají cestu k jiným lidem (*Výzvy k soukromým slavnostem*, 1975; *Zahrada po rodičích*, 1979; *Obklopen blaženými postavami*, 1984; *Pěší lidé*, 1985), a nebyl jím ani PAVEL FRANCOUZ, autor sbírky povídek *Takové ticho* (1974). O něco zajímavější jsou povídky JANA NOUZY z cyklu *Z návsí je k nim blízko* (1978), drobnokresby, v nichž autor s vírou v nadčasové hodnoty vykreslil psychologii venkovanů tragicky poznamenaných, případně žijících v nefungující rodině.

Z mladších autorů, které možnosti drobné prózy s převahou lyrického elementu nad epickým v první polovině sedmdesátých let zaujaly a kteří své výpovědi stavěli na mladistvém okouzlení lyrickým prožitkem okamžiku, nejednou milostného, si pozornost kritiky vysloužil debut JIŘÍHO MEDKA. Novela *Pišťaličky* (1974) cileně rozbíjela souvislost příběhu nedosloveností situací a dějů, prací se zámlkami a tajemstvím, jež uvolňovaly lyrický potenciál vyprávění. Samo téma – sociální a citové dospívání mladého muže, jež se děje skrze srůstání s rovinatým krajem východočeských vesnic a rybníků i srůstání s životem jeho obyvatel – propojovalo důraz na socializaci jedince s intimní perspektivou krajinných nálad a lidské pospolitosti s působením paměti míst spojených se starou bratrskou tradicí. Způsob promluv místních obyvatel i zainteresovanosti vypravěče na příběhu přitom připomněl první prózy Vančurovy. V následné

novele *Příběh* (1975) se Medek obrátil k motivu koní a oslavil „chlapskou práci“ zaměstnanců velkého hřebčince ve východočeském povodí Orlice. Dějovou kostrou novely je závěr života veterináře, naplno oddaného smyslu vlastní práce, a to i za cenu odcizení se vlastní rodině.

Normalizační kritika se však obávala, že lyrické, významově méně jednoznačné prožívání skutečnosti Medkovi – a jemu podobným autorům – brání pochopit dějinně-společenské pozadí, na němž by intimní příběhy a myšlenky lidského života měly být „správně“ podávány. Medek se těmto výtkám snažil vyhovět a v povídkové sbírce *Všechny barvy duhy* (1976) se pokusil zachovat významovou kondenzovanost svého básnického jazyka i mnohostrannou neurčitost lyrického pohledu na svět a mezilidské vztahy a současně zvýraznit společenské a historické zasazení příběhu. Jeho schopnost lyrického vyprávění však postupně upadala a v milostných povídkách souboru *Ptáček ve studni* (1978) a pozdějších prózách, které ale autor situoval spíše do městského prostředí, se již zcela vyprázdnila.

Nekonfliktní koexistence revolučního a archetypálně tradičního obrazu venkova v normalizační próze vedla i k tomu paradoxu, že v rámci dobové knižní produkce mohly vycházet rovněž prózy se zřetelným náboženským podtextem, který by byl v jiném druhu současné prózy nepřijatelný.

Nejtypičtějším příkladem toho je tvorba pozdního debutanta VĚROSLAVA MERTLA, jemuž vyšla první kniha ve čtyřiceti letech na sklonku liberálnějšího

období šedesátých let, které ve svém závěru obrátilo pozornost také k dosud zatajovaným autorům katolické orientace. V literatuře Mertl zůstal i po nástupu normalizace a v následujících dvou desetiletích vydal dalších devět knih spjatých jihočeským prostorem a osobitým spirituálně laděným pojetím venkovanství. V povídkových knihách – *Stín blaženosti* (1969), *Nám po tomto putování* (1970, přeprac. 1974), *Poledne* (1971) a *Sad* (1976) – ale i v rozsáhlejších prózách a románech – *Dům mezi větrem a řekou* (1978), *Rezavý déšť* (1981), *Podzimní svit* (1984), *Pád jasnovidce* (1986) a *Mlčení věžních hodin* (1989) – se Mertl prezentoval jako lyrický vypravěč navazující na Jana Čepa a jeho pojetí prózy jako duchovního



Věroslav Mertl (vpravo) s literárním historikem Jaroslavem Medkem

dialogu opírajícího se o křesťanskou víru a mířícího k vyjádření k nadčasovosti prožitku lidské existence.

V Mertlově tradičním vypravěčství splývá literatura se svým posláním etickým. Síla jeho próz proto nespočívá ani v jejich celkové objektivnosti a působivosti, jako spíše v úvahách a jednotlivých sentencích. Základním motivem Mertlových próz je životní bilance (opakovaně se u něj vrací postavy, které hodlají sepsat své zkušenosti a rady příštím pokolením), myšlenkovým východiskem pak skeptická reflexe poválečného světa a vědomí protřpěné, ale stále přetrvávající naděje. Tematizována bývá lidská sounáležitost s krajem a s rodovou tradicí, jakož i hojivá a ničivá síla lidských vášní milostných a erotických (potřeba něhy, soucitu, opory, ale i sexuálních prožitků, případně problematika žárlivosti, nevěry).

Nejvýraznějším Mertlovým dílem daného období se stal román *Rezavý déšť* (1981), modelující situaci, kdy nacisté ovládnou českou pohraniční ves a nedovolí, aby do ní pronikla zvěst o konci války. Experiment nesourodého soužití se však rozpadá a konfrontace totalitní síly s prostáčkovskou smířlivostí vyústí v masakr. Dějově sevřený román pracuje s českými a německými národními vlastnostmi a mýty, v jeho podtextu je však obecnější myšlenka, že žádné fungující společenství nelze stvořit násilím.

Důležitou součástí a zjevně i předpokladem Mertlovy literární činnosti bylo jeho systematické psaní deníků, které pojímal jako cestu, jak esejisticky zpracovat osobní prožitky. V devadesátých letech tuto část jeho tvorby zpřítomnily dva výběry nazvané *Kruhy pod očima* (1995, 2005).

Kontemplativní charakter mají nepříliš rozsáhlé texty na pomezí prozaické meditace a básně v próze, v nichž STANISLAV VODIČKA vyjadřoval svůj prožitek přírody Tasovska. Autor, okouzlený a inspirovaný osobností Jakuba Demla, vnímal přírodu jako projekci vyššího řádu, zázrak Boží přítomnosti, který bloudivého a neklidného člověka vyzývá k souznění a hledání vyšší jistoty (*Tam, kde usínají motýlové*, 1978; *Planina tichá*, 1985).

Mezi autory, jejichž pojetí a zobrazení venkova vyrůstalo z křesťanských kořenů, patřila také LUDMILA KLUKANOVÁ, která svými lyrickými prózami z Vysočiny od počátku osmdesátých let vytvářela mýtus krajiny jako magického prostoru nadaného vlastní pamětí. Klukanové vidění světa bylo veskrze konzervativní: autorka zpravidla konfrontovala současnost se ztraceným mravním řádem někdejšího života, kdy ještě existovala jednota mezi člověkem a přírodou. Její vřazení do oficiální literatury bylo usnadněno tehdejšími pojetím lidovosti a folkloru jako jejího výrazu, první knihy Klukanové jsou totiž založeny na rekonstrukci zaniklého světa prosyceného folklorem, magií pověr a legend. Čas se v nich odvíjí jakoby pozpátku a odsouvá přítomnost k horizontu. Branou do světa paměti je pro autorku dětství. Stejně významná jako paměť jedince je pro ni nejen kolektivní paměť vesnické pospolitosti, ale i paměť věcí, míst a konkrétních krajin.

V prvotině, souboru básnických próz *Jezírka* (1981), hraje klíčovou roli titulní motiv, který je tu výrazem hlubin i výšek, propadání i zrcadlení, ale i zakotvení v domovském prostoru a čase ve vertikále rodových a kolektivních zkušeností. Další autorčiny prózy, zejména vesnická kronika *Na štítu bylo vytesáno kolo* (1984; def. 2001 v souboru *Konce kolověku*), vpojují lidské osudy také do reálné historie. Novela *Remonta* (1986) je příběhem citového zranění selského chlapce za násilné kolektivizace venkova, román *První generace města* (1990) sleduje sžívání českých přistěhovalců s původně německým městem (předobrazem byla Jihlava) a prostupování kulturních tradic, próza *Denica* (1990) podává tragický ženský osud v letech druhé světové války a hroucení starých řádů.

Korektiv ztrácejícího se, ale přitom tak potřebného řádu vnášelo hodnotové zázemí křesťanské víry rovněž do próz ANTONÍNA BAJAJI, které shodně s většinou vesnických próz kladly důraz na detail a na začlenění člověka do prostoru, v Bajajově případě na kopaničářské Valašsko, nicméně odlišovaly se od nich kompoziční promyšleností, pracující s několika dějovými pásmy. Neidylický obraz soudobého valašského venkova přinesl Bajaja již románem *Mluvití stříbro* (1982), současným a zčásti autobiografickým příběhem o lásce mladého zootechnika a jeho práci v zemědělském družstvu. Již zde se přitom objevuje téma hrdinova návratu ke kořenům, paměti a mýtům krajiny i rodu, jakož i jeho hledání cesty k sepětí s přírodou, které bylo civilizací porušeno, které je však nezbytnou existenční nutností.

Klíčovými se tyto motivy staly v románu *Duely* (1988), sestaveném ze dvou významově vzájemně propojených novel, v nichž příběh vyrůstá ze slovního souboje mezi postavami vzpomínkových vyprávění. Ústředním tématem celku je čas a jeho plynutí. Bajaju přitahuje morální proměna člověka v čase, souvislost a protikladnost dneška a včerejška: rozpor mezi tím, kým se člověk stal, s tím, kým kdysi byl, kým chtěl či mohl být. První duel takto vypovídá o morálním pádu mladíka, jehož náhle uvolněná možnost rychlého profesního postupu přivádí k řadě kompromisů. V druhém duelu autor přechází od zobrazení individuální proměny v toku času k zachycení proměn celého Valašska, ústřední postavou vyprávění proto činí staříčka zosobňujícího rodovou tradici. Složitá kompozice prózy přitom sémantizuje napětí mezi ději odehrávajícími se v čase vyprávění a ději vyprávěnými, jakož i napětí mezi mýtem a dávnou realitou, jež se v něj během času a vyprávění změnila.

Bajajovy prózy, obdobně jako velká část české vesnické prózy sedmdesátých let, silně tematizovaly problematiku vztahu mezi historií a současností. Na rozdíl od většiny z nich však Bajaja poměr mezi minulostí a přítomností hodnotově zcela převracel: podivnou normalizační přítomnost konfrontoval se světem ustálených a pevných hodnot, které moderní doba rozkládá. Bajajova výpověď však není subjektivní lyrickou evokací původního ráje a pláčem nad jeho zánikem, nýbrž zaujatou, přesvědčivou, velmi lidskou, leč i velmi

nemilosrdnou analýzou, vynášející dosti nelichotivý soud nad přítomností. Dějiny v autorově pojetí mohou být i kruté, až groteskní, nikoli však prázdné, neboť autorovi je vlastní představa světa jako nadosobního řádu i vrozená víra v kladnou podstatu člověka.

■ Únikové prostory: sci-fi, fejetonistika a humoristická próza

Výhod nezávislé, ale také nezávadné fabulace, kterou nabízela science fiction, využilo v sedmdesátých a osmdesátých letech nepřeborné množství nejrůznějších autorů. Žánr přitahoval svou možností uniknout limitům „velké“ literatury a pohybovat se v prostoru, který kladl menší odpor volné fabulaci a umožňoval bez přímého střetu s politickou mocí rozvíjet rozmanité modely a situace „jiného“ světa. Vedle samotné vědeckofantastické prózy v užším slova smyslu, intenzivně se rozvíjející zejména od konce sedmdesátých let, se příznačným rysem celého období stalo stěhování motivů, postupů či rekvizit science fiction daleko za hranice specializované žánrové produkce.

Od „čisté“ vědeckofantastické prózy se v sedmdesátých letech odklonil i zakladatel její intelektuálně náročné linie z bezprostředně předcházejícího období JOSEF NESVADBA. Vyvrcholením Nesvadbovy tvorby z šedesátých let, modelující s průzračnou logikou na ploše přehledně strukturované prózy kratšího rozsahu určitou existenciální situaci, se stala mrazivě pesimistická „detektivní“ novela *Jak předstírat smrt* (1971), vyprávění o hrdinovi odboje, který je navzdory čistotě svých úmyslů i skutků vmanévrován v důsledku neproniknutelného spiknutí temných dějinných sil do osudu sprostého gangstera. Autor se poté orientoval na psaní románů s tajemstvím, oscilujících i nadále mezi reálnou a fantastickou fabulací, nastolujících ovšem v rámci povrchně ozvláštněné kompozice do značné míry umělá témata jako zneužití dännikenovských teorií nebo perspektivy sexuální revoluce (*Bludy Erika N.*, 1974; přeprac. 1980; *Hledám za manžela muže*, 1986). Největší úkol vzhledem k postižení aktuální zkušenosti české společnosti si Nesvadba vytyčil ve „futororománu“ *Tajná zpráva z Prahy* (1978), který měl zachytit duchovní atmosféru konce šedesátých let a popsat specifickou životní situaci české inteligence doma i v cizině. Do vyznění románu však podstatně zasáhla cenzura, původní, necenzurované znění s titulem *První zpráva z Prahy* vyšlo až v roce 1991.

Mimo vlastní žánrovou produkci se boom science fiction v sedmdesátých a osmdesátých letech projevil i v desítkách dalších románů nebo novelistických sbírek využívajících jako svého hlavního modelu příběh s tajemstvím. K autorům rozmanitého věku a literárního zaměření, v jejichž pracích bylo tajemství nastolováno s pomocí rekvizit vědeckofantastického žánru, patřili Petr Bartůněk, Jaroslav Boček, Zdena Bratršovská, Ota Dub, Ota Hofmann, Otakar Chaloupka, Josef Koenigsmark, Zdeněk Lorenc, Lubomír Macháček,

Jana Moravcová, Alexej Pludek, Zdeňka Psůtková, Miroslav Skála, Josef Souchop, Vojtěch Steklač, Alžběta Šerberová, Ludvík Štěpán, Jiří Švejda, Arnošt Vaněček a další. Až v osmdesátých letech se přitom próza citující v rámci širšího literárního kontextu poetiku science fiction začala znovu pokoušet o jiný, antiutopický model vyprávění, zbavený ovšem oproti šedesátým letům systémové politické kritiky – výrazem této tendence se stala tehdejší tvorba Vladimíra Párala (→ s. 483, pododd. *Páralovo hledání pozitivního hrdiny*).

Vývoj žánru přitom zřetelně směřoval k vytvoření vlastního komunikačního okruhu autorů a příznivců sci-fi. Na tomto vývoji se svou tvorbou, ale i organizační, publikační a popularizační činností podíleli Ondřej Neff, Alexander Kramer (pod krycími jmény), Jaroslav Veis a další (→ s. 714, kap. *Populární literatura*).

Mimo pozornost normalizátorů ležela i různorodá fejetonistika a humoristická próza vyjadřující se k běžnému, každodennímu životu v jeho apolitickém a neideologickém rozměru. Fejetonistiku a esejistiku pěstovali jako součást své práce především novináři, příležitostně se k ní obraceli i další tvůrci, jejichž centrum činnosti však leželo v jiných oblastech literatury či umění. Nejvýraznějším fejetonistou sedmdesátých a osmdesátých let tak byl redaktor týdeníku *Mladý svět* **RUDOLF KŘEŠŤAN**. Knižní soubory jeho úsměvných časopiseckých fejetonů (*Myš v 11. patře*, 1980; *Slepičí krok*, 1986) jej představují jako autora optimistického a nekonfliktního naturelu, jenž si rád pohrává s možnostmi jazyka a s oblibou podtrhuje absurditu situací. Úvahové, intelektuálně pojaté sloupky (*K principu rolničky*, 1987), eseje (*Maxwellův démon čili O tvořivosti*, 1988) a aforismy (*Nepatrně ne. Zcela malá knížka nadávek, zákazů, odkazů apod.*, 1989) po svém návratu do oficiálního literárního života publikoval **MIROSLAV HOLUB**. Soustřeďoval se v nich na problematiku moderní civilizace,



Miroslav Horníček,
František Nepil
a Michal Černík
při mimořádném
sjezdu Svazu
českých spisovatelů
5. prosince 1989
na Dobříši

na funkci a postavení vědce a vědy a také na polaritu mezi vědeckým a uměleckým poznáním a vyjadřováním. Na své starší literární snažení navazoval MIROSLAV HORNÍČEK, herec, dramatik a fejetonista laskavého humoru, akcentující mnohotvárnost životních pravd (*Jablko je vinno*, 1979). Také jeho cestopisná fejetonistika (např. *Vyznání. Mariánským Lázním v červnu a červnu v Mariánských Lázních*, 1975) byla výrazem autorovy schopnosti vnímat specifiku zemí a prostorů, ke kterým jej vázalo osobní pouto a které ho okouzlovaly.

V jednodušší variantě těchto chvál každodennosti našel svoji – z hlediska čtenářů i rozhlasových posluchačů vděčnou – fejetonistickou polohu FRANTIŠEK NEPIL (*Střevíce z lýčí*, 1982; *Dobré a ještě lepší jitro*, 1985). Osobitá autorova hravost, jazykově i stylisticky se opírající o zdánlivou naivitu dětského vyprávěče, stála u vzniku prózy *Léto bude ve čtvrtek* (1985), prvotiny JANA SCHMIDA, zakladatele a vůdčí osobnosti divadla Ypsilon. Vzpomínky na vlastní dětství a dospívání na malém městě uprostřed padesátých let spoluutvářely Schmidovu prózu *S očima navrch hlavy aneb Jak jsem byl hloupej* (1989). Dobrodružství turistiky se staly inspirací pro ZDEŇKA ŠMÍDA v knihách *Proč bychom se netopili aneb Vodácký průvodce pro Ofélii* (1979) a *Proč bychom se nepotili aneb Jak se chodí po horách* (1984).

Protichůdné možnosti historické prózy

Během sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století došlo (podobně jako během druhé světové války) ke kvantitativnímu nárůstu historické prózy. Tomuto žánru se začala věnovat značná část prozaiků a zároveň se jeho charakteristickým projevem stal volný cyklus dvou, tří, ale i více samostatných próz. Příčiny této skutečnosti lze hledat ve čtenářské oblibě žánru, nejspíše však byly dány skutečností, že historická próza otevírala před autory daleko větší prostor pro fabulaci a fantazii než próza s tematikou současnou, spoutanou nejen ideologickými a politickými limity, ale i osobní zkušeností čtenářů. Přirozená schopnost historické prózy vytvářet spojnice mezi historií a přítomností byla ovšem – podle tvůrčího a ideového založení jednotlivých autorů – v normalizačním kontextu využívána velmi různorodě.

Z hlediska literatury sloužící normalizačnímu režimu byla za důležitější vlastnost historického žánru považována jeho schopnost mytizovat obraz minulosti jako předstupně dneška. Historická próza měla podle tohoto konceptu potvrzovat výhody soudobého reálného socialismu, který pak měl na pozadí minulosti vyhlížet jako nejlepší možná varianta přítomnosti, respektive jako ta přítomnost, k níž minulost zákonitě směřovala. Jednotlivé prózy proto postulovaly myšlenku o souladu, slučitelnosti individuálních snah s nadosobním směřováním dějin.

Prostor pro volnější práci s metaforou, podobenstvím a alegorií však autoři mohli využívat i zcela opačným způsobem: historické téma jim otevíralo možnost vyhnout se tabuizovaným bodům a myšlenkám a prostřednictvím analogie či jinotaje svobodněji prezentovat osobní názor na svět a život a na problematiku bytí člověka a lidstva v čase. Čím více se prozaici nořili do historie, tím méně byli spoutáváni apriorními představami, jak by ji měli správně interpretovat. Prostřednictvím témat z dávné minulosti tak bylo možné vyslovit více než v rámci „aktuálnější“ tematiky, tolerována byla dokonce mnohdy i díla, která svým vyzněním byla v přímém protikladu k oficiálně hláсанému optimismu. Tato linie historické prózy navazovala na umělecké podněty druhé půle šedesátých let: v opozici k oficiálně proklamovanému dějinnému optimismu směřovala spíše k demytizaci a skepsi a postavení člověka v dějinách chápala jako postavení víceméně tragické.

Nikoli nepodstatnou část dobové historické produkce však představovala také díla zábavného charakteru, která minulost využívala především jako záminku k vyprávění. Tato třetí linie spontánně mířila k pojetí historického žánru jako specifického typu populární literatury uspokojujícího čtenáře produkcí zajímavých příběhů. Autorovi a čtenáři umožňovala uchýlit se do dávných epických časů, kdy ještě neplatila pravidla nudné přítomnosti s jejími stereotypy a kauzální pravděpodobností, a kdy se tedy mohly dít velké a pozoruhodné věci, například romantické historie velkých lásek a bojů.

Tři základní a tradiční tendence historické prózy – k optimistickému pojetí historie jako neustálého boje aktivních tvůrců dějin za pokrok, k historické skepsi vyjadřující neslučitelnost zájmů individua a historické „mašinerie“ a k užití žánru jako prostoru pro volné vyprávění – dostávaly v dobovém kontextu specifický rozměr. První z nich byla vnímána jako souhlas s režimem, druhá naopak jako odmítání současného společenského statu quo a třetí jako záležitost politicky neutrální.

■ Osobité přístupy ke zpodobení nedávných dějin

Od standardní produkce próz pohybujících se na rozhraní mezi přítomností a nedávno žitou minulostí se poněkud odlišovaly prózy, jejichž autoři se – každý po svém – k dějinám obraceli bez aprioristických konstrukcí a pokoušeli se spíše pojmenovat atmosféru popisované doby a prostoru.

Přesvědčivě se o místní legendy a krajinný mýtus opřel ZDENĚK ŠMÍD ve trojici novel *Trojí čas hor* (1981). Baladická atmosféra těchto textů, z nichž poslední již zasahuje do současnosti, vyrůstá nejen z tragiky osudových střetů neslučitelných sil, ale i z přesvědčivé evokace svérázu Šumavy, z monumentalizace prostředí i lidských činů a funkčního užití návratných hudebních motivů.

Anglista RADOSLAV NENADÁL překvapil v polovině osmdesátých let souborem *Rakvářova dcera a jiné prózy* (1985), jehož vypointované povídky vyprávěly bizarní a tragikomické příběhy odehrávající se od okupace až po přítomnost. Evokovaly atmosféru mizející staré Prahy a jejich hrdiny byli převážně lidé z okraje společnosti. Líčení jejich osudů v autorově vyprávění prostupovala groteskní nadsázka, ale i porozumění pro lidskou nedokonalost a také pro individuální zvláštnosti.

Osobitou optiku pro vyjádření vlastních prožitků a pro evokaci atmosféry konce třicátých let a války nalezla VĚRA SLÁDKOVÁ v próze *Malý muž a velká žena* (1982), populární mimo jiné i z pozdějšího televizního zpracování v seriálu *Vlak dětství a naděje* (f. 1985, rež. Karel Kachyňa). Románová trilogie se skládala z přepracovaných starších próz *Poslední vlak z Frývaldova* (1974) a *Pluky zla* (1975), doplněných o díl nazvaný *Dítě svoboděny*. Základním gestem,

jehož prostřednictvím si autorka otevřela možnost vypovídat o nelehké době, byla groteskní nadsázka pracující mimo jiné s motivem zdánlivě nesourodého manželství drobného muže a jeho mohutné ženy, nevlastní matky vypravěčky. Lidsky dojemný příběh o nezdočných lidech-fanfarónech, kteří jsou věrni ideálu obyčejné slušnosti a navzdory okolnostem vytvářejí domov, se odehrává od sklonku první republiky do okamžiku osvobození v Sudetech a v protektorátní Moravě. Intimní kouzlo rodiny je tu konfrontováno s brutalitou dějinných faktů a s proměnami těch, kteří se přizpůsobují poměrům. Za svou působivost přitom próza vděčí především neotřelému úhlu pohledu: dětské nevinnosti, jež mísí realitu se sny a vizemi a které je také neustále ohrožováno střety s velkou historií. (Méně úspěšně se Sládková pokusila využít tragikomický aspekt v povídkovém cyklu *Kouzelníkův návrat* z roku 1982.)

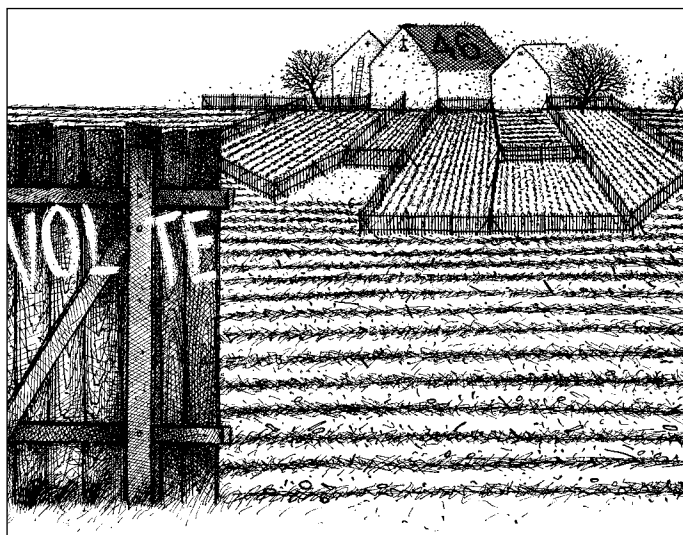
Velmi výrazným počinem, pokusem o jiné pojetí historické prózy s tématem nedávné minulosti, byl cyklus próz, který proponoval filmař ZENO DOSTÁL, když si vzal za cíl zpodobit proměnu agrární Moravy od třicátých let dvacátého století.

Cyklus měl podle původního plánu obsahovat dvanáct samostatných próz pojmenovaných podle jednotlivých znamení zvěrokruhu, nebyl však dokončen a také jeho vydávání doprovázely potíže. Prvních šest částí cyklu vyšlo ve třech knihách, nazvaných *Býk, Beran a Váhy* (1981), *Lev a Štír* (1983) a *Vodnář* (1987). Přestože tyto knihy byly většinou kritiků přijaty kladně, ideologizující záporné reakce v Rudém právu (Zdenko Pavelka, Vítězslav Rzounek) a především kuloární kroky vedly k tomu, že nakladatelství Mladá fronta od dalšího pokračování projektu ustoupilo. Jednotlivé prózy mohly vyjít v jiných nakladatelstvích, ovšem pod jmény, které již neodkazovaly ke zvěrokruhu (původní tituly byly přiznávány jen v doprovodných textech). Próza původně nazvaná *Střelec* tak vyšla pod titulem *Vrata* (1987) a *Rak* pod titulem *Rekrut* (1989). Poslední tři části neukončeného cyklu vyšly v následujícím desetiletí: *Labut* (původně Kozoroh, 1991), *Bliženci* (1992) a *Ryby* (1994).

Symbolika zvěrokruhu prorůstá celým Dostálovým cyklem. Výhrady, které vedly k jeho formálnímu rozbití, byly ale spíše než autorovým „idealismem“ motivovány uvědoměním si skutečnosti, že Dostál nepracuje s lineárním spěním dějin ke šťastnému vyvrcholení, ale s cyklickou představou dějin jako opakujícího se koloběhu, jež vyvěrá z autorovy historické skepse a silné nedůvěry k velkým ideovým systémům. Dostál vycházel z vědomí neslučitelnosti lidského života s velkými dějinami a apriorními ideovými konstrukcemi náboženských a státních systémů, prezentovanými i prostřednictvím rozmanitých klišé: počínaje tradičním selstvím přes masarykovskou demokracii, prvorepublikové sokolství, katolictví, nacismus až ke stalinismu. Jednotlivé prózy cyklu postavil na zpřítomnění dobové atmosféry, tvářnosti prostředí a individuálních osudů. Usiloval o evokaci duševních i fyzických pochodů různorodých postav, žijících v rozmanitých společenských situacích. Funkčně přitom využil metodu

objektivizující reprodukce odpozorovaných faktů a také téměř naturalistický důraz na fyzickou a fyziologickou stránku života.

Nejvíce se mu to podařilo v pěti novelách prvních dvou knih, které mapují období let 1938–45. Býk se odehrává v předvečer války a jeho ústřední postavou je statkář Ipící – navzdory degeneraci rodu – na tradičních hodnotách půdy a majetku. V Beranovi je drastická skutečnost fašistické zvůle nahlížena přes dezintegrované myšlení jurodivého starce, který bojuje až do sebezničení za svoji svobodu, kterou mu představuje život v kontaktu s přírodou. Vahám dominuje postava omezené maloměšťačky, která si za měřítko všeho bere pouze sebe a je přesvědčena, že má právo s druhými libovolně manipulovat. Ve Lvu nedokáže muž, jenž se „pod tlakem doby“ zřekl ženy a dítěte, unést svou vinu; hrdina novely Štír je sedlák, který se po návratu z koncentračního tábora pokusí splnit si svůj sen, zorat vlastní pole, a narazí na minu. Od šesté části Dostálovy novely vycházely jako samostatné knihy, bez shody mezi historickou posloupností témat a chronologií vydávání. Myšlenkově se přitom posílil pro autora klíčový motiv postavy, která se snaží ze všech sil držet svých představ o tom, co je dobré a špatné, nicméně musí žít ve světě, kde už tyto zákony přestávají platit. Novely Vodnář a Ryby zachycují atmosféru blízkého se roku 1948: poválečnou názorovou diferenciaci trojice kamarádů a groteskní snahu nemanželských dětí bohatého statkáře legalizovat v této době své postavení a získat šlechtický titul a majetek. Novela Vrata proti sobě staví otce statkáře, odhodlaného za kolektivizace hájit svůj majetek, a syna zakládajícího družstvo. Další dvě novely vykreslují vypjaté období politických procesů padesátých let: v Rekrutovi je hrdinou mladý muž, jehož osud a vojenskou službu poznamenalo vykonstruované odsouzení otce-rolníka, v Labuti pak sedlák, který je semlet Státní bezpečností a marně se snaží pochopit, proč je falešně obviňován. S novelou Blíženci se Dostál posunul do roku 1968, nicméně i zde zůstal u tématu



Ilustrace
Pavla Sivka
k románu
Zeno Dostála
Vodnář, 1987

politických represí a vytvořil příběh, v němž okolnosti a nemoci přinutí bývalého vězně a jeho někdejší vězňatele, aby spolu žili v jednom domku.

Dostálův cyklus je panoramatickou kronikou rozpadu agrární společnosti na Moravě a v české poválečné literatuře je jedním z nejpřesvědčivějších zpodobení venkovského světa v jeho smyslové a pocitové konkrétnosti.

■ Biografická a historická próza jako ilustrace minulosti

Početnou součástí normalizační produkce historické prózy byla biografická próza, soustřeďující se na literární zpracování více či méně zajímavých lidských osudů. Rejstřík postav, ze kterého si jednotliví autoři vybírali své hrdiny, byl velmi široký. Mezi politicky nejvítanější osobnosti patřili představitelé dělnického hnutí, přijatelné či tolerované byly ty četné kulturní a politické postavy, které byly interpretovatelné jako pozitivní (případně odstrašující) příklad. Jako pozitivní příklad bylo možno vydat i román s postavou šlechtičny, jež se obětuje pro trpící, jak to učinila ALENA VRBOVÁ, když ve vančurovském románu *V erbu lvice* (1977) zpracovala příběh ušlechtilé Zdislavy, již katolická církev později (1995) svatořečila. Charakteristické přitom je, že v přehledu literárně připomenutých postav jsou početně zastoupeny osobnosti zahraniční a zároveň v něm skoro chybí klíčové postavy národní mytologie, neboť autory biografické prózy sedmdesátých a osmdesátých více zajímaly osobnosti dosud literárně nezpracované.

Produkce biografických próz užívala širokou škálu víceméně konvenčních postupů od klasického románového vyprávění až po pokusy integrovat beletrii a literaturu faktu. Autory i vydavatelskou praxí byl přitom většinou akcentován didaktický rozměr žánru, tedy úkol čtenářům zpřítomnit pozitivní význam pozoruhodných osobností z národních i světových dějin. (Nepřekvapí proto, že nakladatelství pro děti a mládež Albatros pro tento žánr založilo dokonce specializovanou edici *Životopisy*.)



Alena Vrbová s Michalem Černíkem

Příkladem ideologické modernizace biografického tématu může být román *Sokrates* (1975), v němž JOSEF TOMAN využil svou schopnost suverénně vyprávět, barvitě líčit odlehlou realitu a domýšlet historické události k tomu, aby řeckého filozofa učinil nejen „hledáčem blaženosti“, který žije v neproblematickém vztahu ke

světu a netrápí se niternými rozpory, ale také důsledným materialistou, stoupcem demokracie a bojovníkem za sociální spravedlnost, který jako by už byl přesvědčen o třídních kořenech společenských konfliktů.

K tradičním historickým románům lze počítat například takové prózy, jaké napsala VĚRA ADLOVÁ o Kláře Schumannové (*Jarní symfonie*, 1975) a o ženě Karla Marxe (*Jenny*, 1980), MILOŠ KOČKA o malíři Caravaggiovi (*Krev na paletě*, 1975) nebo JAROMÍRA KOLÁROVÁ o lásce Karolíny Světlé a Jana Nerudy (*Démantová spona*, 1978).

Mezi umělecky poněkud výraznější počiny patří román o mexickém dobrodružství Maxmiliána Habsburského a jeho ženy Charlotty, jenž autor, NORBERT FRÝD, ironicky vystavěl na rozporu mezi vysněnou a reálnou historickou rolí svých postav (*Císařovna*, 1972), případně romány ADOLFA BRANALDA *Zlaté stíny* (1980) a *My od filmu* (1988), které při líčení životních osudů operetní subrety Marie Zieglerové a českého filmového průkopníka Jana Kříženeckého kombinovaly humorný nadhled s úměrnou dávkou sentimentu a nostalgie vážící se k zaniklému světu našich dědů. Obdobné ladění má i Branaldův povídkový soubor *My od divadla* (1983).

V druhé polovině osmdesátých let lze pak k výraznějším biografickým prózám počítat dvoudílný román o Rudolfovi II. (*Čas korunního prince*, 1987; *Mláděček na trůně*, 1995), který jeho autor, JAROSLAV BOČEK, napsal se záměrem oprostít obraz tohoto panovníka od stereotypních klišé a zachytit jej jako politika a člověka reálných životních zájmů a starostí. Převažující politické motivace syžetu přitom kompenzoval pikantními tajemstvími dvorských kancelářů a panovníckých a šlechtických ložnic. (Práci na románu předcházely – do stejné doby situovaný – cyklus povídek *Den pro císaře a jiné lidi*, 1984.)

Hlavním představitelem biografického románu v sedmdesátých a osmdesátých letech byl ovšem FRANTIŠEK KOŽÍK: autor značné kulturní erudice, který zpravidla pracoval formou chronologického, v zásadě kronikářského vyprávění, opírajícího se o práci v knihovnách a archivech a tu více, tu méně zručně beletrizujícího doložitelná fakta. (Kožíkovy postavy proto s oblibou konverzují pomocí autentických citátů převzatých z psaných textů, například z korespondence.) V sedmdesátých a osmdesátých letech si Kožík z českého panteonu vybral postavy Zdenky Braunerové (dilogie *Na křídle větrného mlýna*, 1977; *Neklidné babí léto*, 1979), Eduarda Vojana (*Fanfáry pro krále*, 1983) či Miroslava Tyrše (*Věvec vavřínový*, 1987), vylíčil jejich osobní, milostný a profesní život a zasadil jej do panoramatického obrazu českého kulturního dění devatenáctého a začátku dvacátého století. (Mnohem hůře se autorovi dařilo při exkurzech do vzdálenější minulosti, například v díle *Kronika života a vlády Karla IV., krále českého a císaře římského*, 1981).

Postupů literatury faktu v žánru biografické prózy naopak používali VOJTECH STEKLAČ v životopisech Napoleona (*Tajemství Skarabea*, 1983) a Karla

Marxe (*Tajemství Old Nicka*, 1983) nebo ZDENĚK MAHLER ve svých knihách o hudebních skladatelích (*Sbohem, můj krásný plameni. Zlomky o životě a díle W. A. Mozarta z fiktivních vzpomínek Josefíny Duškové provázených poznámkami neznámého nálezce*, 1984; *Nekamenujte proroky. Kapitoly ze života Bedřicha Smetany*, 1989). Náběhem k osobitějšímu řešení vztahu mezi beletrií a historickým faktem byl polodokumentární román IVANA KRÍŽE *Smrt senátora* (1979), v němž byl portrét dělnického vůdce Josefa Hybeše mozaikovitě složen ze střípků různých subjektivních svědectví.

MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL, autor triptychu romantizujících a psychologicky citlivých povídek (*Lásky královské*, 1973), přešel k technice beletrizované montáže faktů a dokumentů v *Životě Jana Amose* (1975). Oficiální kritika ovšem více oceňovala jeho dilogii s tematikou zániku habsburské monarchie a první světové války *Evropa tančila valčík* (1974) a *Evropa v zákopech* (1977), v níž do beletristického rámce začlenil nejen hojné citace z dokumentů (dopisů, deníkových záznamů, novinových zpráv, projevů apod.), ale také objektivizující pasáže, v nichž jeho vypravěč promlouvá jako školený historik. Cílem byla scelující prezentace doby a toho, co autor ve shodě s marxistickou historiografií považoval za hybné síly dějin. Postavy se tak stávají loutkami, jejichž prostřednictvím autor didakticky demonstruje svůj záměr, respektive předem zformované historické poznání.

Jednu ze svých konjunktur v literatuře sedmdesátých a osmdesátých let prožívaly kronikářské postupy. Žánr rodinné kroniky se objevoval v různých podobách – tradiční formou historického románu byly psány rodové kroniky, ve kterých Alena Vrbová a Helena Šmahelová na základě studia v archi-



Helena Šmahelová

vech zachycovaly historii vlastních předků. Obě se shodně obrátily až do sedmnáctého století, ale každá postupovala poněkud jiným způsobem. Trilogie ALENY VRBOVÉ *Když kohout dozpíval* (1981), *Pod kardinálskou pečeti* (1983) a *Rašení* (1985) se rozevírala do širokého panoramatu doby a historických událostí a představovala jakýsi „ilustrovaný dějepis“, v němž nezbylo místo na hlubší prokreslení individualit. Naopak trilogie HELENY ŠMAHELOVÉ *Stíny mých otců* (1984), *Stopy mých otců* (1985), *Hlasy mých otců* (1987) byla postavena na drobnokresbě všedního života mlynářského rodu, věrného i v době pobělohorské „kacířským“ tradicím.

■ Inspirace v populární četbě

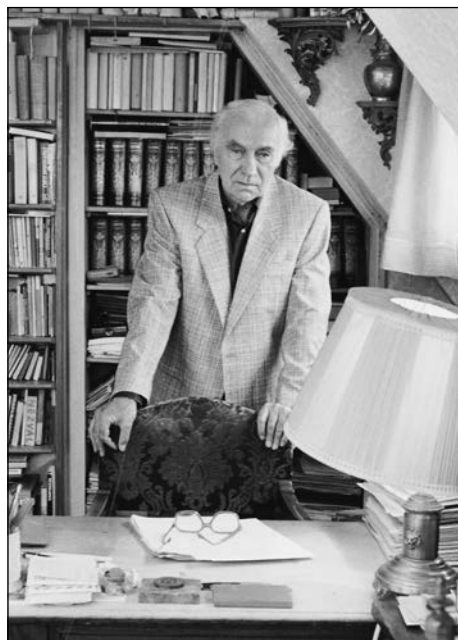
Nejpočetnější část autorů sedmdesátých a osmdesátých let vnímala žánr historické prózy jako únikový prostor a příležitost pro románcé či fresky, které stojí na barvitém ději a pracují s bohatým arzenálem intrik, dobrodružství a lásek, v lepším případě chtějí propojit zajímavý až efektní příběh s určitou dávkou poučení o lidech, historických faktech a životě v minulosti.

Mezi autory takovýchto próz patřili František Neuzil (*Trýzeň slávy*, 1972; *Ohnivá jeseň*, 1973, aj.), Jarmila Loukotková (*Pod maskou smích*, 1977; *Doma lidé umírají*, 1981), Václav Kaplický (*Nalezeno právem*, 1971; *Škůdce zemský Jiří Kopidlanský*, 1976; *Veliké theatrum*, 1977; *Život alchymistův*, 1980), Zdeňka Bezděková (*Bílá paní*, 1979; *Bludný kámen*, 1986), Nina Bonhardová (*Královský úděl*, 1971; *Hodina závratí*, 1975; *Román o Doubravce České a Měškovi Polském*, 1980), Jiří Svetozář Kupka (*Vzpouza*, 1977), Miroslav Slach (*Romance o moudrém vinaři*, 1972; *Sbohem, letní láska*, 1982).

Typickým příkladem komerčního pojetí historické prózy ze vzdálenější minulosti byla čtenářsky velmi úspěšná tvorba LUDMILY VANĀKOVÉ, která ve svých početných románech (*Král železný, král zlatý*, 1977; *První muž království*, 1983; *Královský nach tě neochrání*, 1984; *Rab z Rabštejna*, 1985) beletrizovala historické příručky a zejména Palackého *Dějiny*, přičemž jednotlivé historické osobnosti „zlidšťovala“ tím, že jejich činům s přímočarou naivitou podkládala soukromé a erotické motivace.

V rámci próz z nedávné historie využíval ideové, syžetové a charakterizační stereotypy lidové a dobrodružné četby například ZDENĚK PLUHAŘ, ať již šlo o román z období budování pohraničních pevností před druhou světovou válkou (*Skleněná dáma*, 1973), příběh českého běžence na území válečného Slovenského státu (*Jeden stříbrný*, 1974), prózu z hospodářské krize třicátých let (*Devátá smrt*, 1977) nebo román o světoběžnických osudech stavebního inženýra po druhé světové válce (*Bar U ztracené kotvy*, 1979).

Někteří autoři vycházeli z tradičního pojetí zábavné historické prózy,



Zdeněk Pluhař

jejich umělecky ambiciózní projekty však z dobové produkce poněkud vybočovaly – ať již kultivovaností výpovědi, nebo tím, že minulost chápali jako příležitost pro alegorizaci přítomnosti.

Svým tvarem se z dobové produkce poněkud vymkly například baladické historické příběhy *Zlatý kůň* (1969), *Králův houslista* (1977), *Severní sen* (1977), *Husitská balada* (1978) či *Pražská zastavenička* (1982), jejichž autor ARNOŠT VANĚČEK kladl důraz především na malebnost podání, na tajemné motivy a nadčasovost milostných vášní. Minulost je pro něj prostorem pro uplatnění fantazie, pro příběhy s příděchem kouzel a tajemství.

Poněkud odlišným způsobem možnosti historické populární četby využil také VLADIMÍR NEFF v parodické trilogii *Královny nemají nohy* (1973), *Prsten Borgiů* (1975) a *Krásná čarodějka* (1980). Historický kolorit doby alchymistů v ní spojil s nevázanou, uvolněnou fantazií. Využil romantické vyprávěcí postupy a vyfabuloval bohatý, téměř pohádkový děj, v němž vedle sebe vystupují postavy reálné i čistě literární (např. Dumasovy). Hrdinou svého příběhu učinil postavu Petra Kukaně z Kukaně obdařeného neschopností kompromisu s vlastním svědomím – muže, který usiluje o nápravu světa a přehlíží, že je na to sám a že mu nepřejí okolnosti, a tak musí projít celou řadou dobrodružství a porážek, z nichž se ale vždy vzpamatuje. Trilogie trpí nevyrovnaností, po prvním díle ztrácí na noetické závažnosti, jako celek však poukazuje k mezím lidských možností a historické nevyhnutelnosti, která limituje lidské jednání.

Velmi rafinovanou, výtvarným uměním poučenou vyprávěcí techniku zvolila historička umění EVA PETROVÁ v próze *Královská paštika* (1982), kterou pojala jako sled šerosvitných barokních obrazů historické Paříže, tematizujících i zorný úhel, z něhož jsou jednotlivé scény sledovány. Autorka si umně pohrává s odhalováním a utajováním důležitých skutečností, s posuny vyprávěčského hlediska, s modelací implicitního čtenáře. Navenek je próza historickou detektivkou, ve skutečnosti jde spíš o bravurní hříčku s kriminálními motivy a s ústředním tématem přátelství jako záruky vítězství dobra nad zlem.

JIŘÍ MAREK se ve svém nejživotnějším románu *Můj strýc Odysseus* (1974) naplno oddal fabulaci, pohrávajíc si s kouzlem starých časů Vídně na konci rakousko-uherské monarchie a Prahy za první republiky. Příběh vyprávěčova strýce Frajvalda, majitele pohřebního ústavu, pojmal s vlídným humorem jako parafrázi Homérova eposu. Ve vyprávění členěném na jednotlivé zpěvy vykreslil muže, jenž bloudí životem a navzdory rozmanitým peripetiím osudu hledá smysl lidské existence. Přístup této postavy ke světu přítom ve značné míře vyjadřuje autorovo vnímání základních rysů české národní povahy. Marek klade důraz na Frajvaldovu podnikavost a svobodomyšlnost, ale také na pragmatičnost, s níž se vždy pohotově přizpůsobí poměrům. Autorův hodnotový vztah k této postavě a jejímu jednání je přítom ambivalentní: obsahuje v sobě tóny ironicky kritické, ale i obdivné.

■ Různorodé odpovědi na otázku vztahu individua a společenské autority

Mezi autory, kteří využívali fabulační svobody a čtenářské obliby historické prózy, vynikali ti, kteří si uvědomovali problematiku vztahu mezi jednotlivcem a dějinami, respektive problematiku vztahu individua k hodnotám a autoritám. I mezi nimi ovšem lze pozorovat polarizaci, která na jedné straně produkovala díla přitakávající přítomnému společenskému statu quo a na straně druhé pokusy zpochybňující tento stav prostřednictvím historických analogií.

Krajním příkladem prvního postoje byl ALEXEJ PLUDEK, který navázal na svou starší prózu *Faraonův písar* (1966) a rozšířil ji na volnou trilogii věnovanou starověkým despotiím. Román *Rádce velkých rádžů* (1975) situoval na dvůr staroindického panovníka Čandragupty, román *Nepřítel z Atlantidy* (1981) pak do prostředí fiktivního starověkého státu. Pod zřetelným vlivem Miky Waltariho kladl velký důraz na dobový kolorit, zvyklosti každodenního života, dvorskou etiketu, ale i tajemný svět intrik, diplomatických a politických jednání, náboženských kultů, tajných nauk a obřadů. Souběžně ale také do příběhů projektoval své představy o přirozeném – a tedy správném – uspořádání společnosti, které vyrůstaly z jeho neskrývaného obdivu k totalitám založeným na vládě moudré oligarchie, která ví, kam má společnost vést. Nejzřetelněji se to projevilo v antiutopii *Nepřítel z Atlantidy*: její ústřední postavou učinil vysokého šlechtice, který se marně snaží zabránit rozkladu bájně země. Atlantida v Pludkově podání zaniká, protože si její obyvatelé již neváží svého přísně hierarchizovaného kastovního státu. Mezi pomýlené, kteří tento stát rozvracejí, zařadil například mládež, která nemá úctu k tradičním hodnotám, a rádobyumělce, kteří vše relativizují. Hlavními škůdci a nepřáteli pořádku pak podle něj jsou intrikující obchodníci, kteří se všude vetrou, nerespektují hranice mezi kastami a navíc náležejí k rase podezřelých černovlasých lidí s velkými nosy. Je příznačné, že navzdory neskrývanému antisemitismu oficiální kritika román přijala kladně a Pludkovu obranu kastovní despotie vnímala jako přitakání současnému politickému systému a také jako varování před škůdci společnosti. (V roce 1982 román dokonce získal Cenu ministra kultury ČSR.) V rámci hodnotových kritérií, která zastávali spolutvůrci normalizace, bylo totiž nejpodstatnější, že autor před „destruktivní“ touhou individua po svobodě a možnosti svobodně vyjadřovat své názory preferoval „konstruktivní“ sebeobětování se jedince nadosobním společenským zájmům.

Důraz na odpovědnost jedince vůči nadosobním hodnotám určil také pokračování volné historické trilogie, již její autor BOHUMIL ŘÍHA psal od sklonku šedesátých let a jejímž protagonistou učinil postavu Marka z Týnce. První část tohoto cyklu, nazvanou *Přede mnou poklekni* (1971), pojal jako milostnou romanci odehrávající se na okraji vyprávění o politickém vzestupu Jiřího z Poděbrad. V druhé a třetí části cyklu se však autorova pozornost přesunula

od povahokresby k líčení historických událostí, což mělo důsledky i pro uměleckou působivost vyprávění (*Čekání na krále*, 1977; *A zbyl jen meč*, 1979).

Naopak spíše polemický pohled na tutéž minulost charakterizuje *Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad* (1974, 1977, 1981) VÁCLAVA ERBENA. V této trilogii, v níž se projevila i autorova zkušenost s detektivní prózou, je Jiříkova cesta k vládě představena zcela neromanticky, jako spleť a duchaplná mocenská partie, v níž vítězí ten, kdo dovede být prozíravější a také bezohlednější. Protagonisty příběhu Erben učinil pana Ptáčka, lehkomyšlného hráče a oslnivého umělce života, který strhuje svou živelnou činorodostí, a pozdějšího krále Jiřího, jemuž vtiskl pocity těžkomyslnosti a niterného smutku pramenící z bezútěšnosti světa, v němž nelze být úspěšný než za cenu pragmatismu a cynismu. Ironické poznání, popírající tradiční morální floskuli „chudoba cti netratí“, formovalo i další autorovu prózu zasazenou do doby poděbradské, anekdotický román o falšovateli peněz *Trapný konec rytíře Bartoloměje* (1984). Erben nezapírá svou prvotní vančurovskou inspiraci, ale nesklouzává k epigonskému napodobování. Úsporné věty v promluvách vypravěče i dialozích nabývají v jeho historických prózách až aforistického rázu a ironizujícího podtextu.

Mezi prozaiky, které více znepokojovaly zásadní otázky lidského bytí v dějinách, si pozornost zaslouží také JAN ŽÁČEK a jeho próza *Dřevoryt o knězi a rychtářovi* (1978), která s psychologickou citlivostí zachycuje odezvu josefínských reforem (hlavně tolerančního patentu) v českém venkovském prostředí. Autor zkoumá, nakolik jsou jeho hrdinové připraveni čelit výzvám doby a nakolik si uvědomují rozpor mezi tím, co člověku nařizuje vrchnost, a vlastní touhou a vůlí. Faktor osobní angažovanosti, schopnosti hledat si cestu v životě hraje důležitou roli i v Žáčkově barokním románě *Apokryf o hraběti Šporkovi a Epilog* (1988). Jádro románu, jenž je pojat jako očitě svědectví a umně využívá dobových literárních stylizací, tkví ve spodním proudu meditace a smířlivé životní rekapitulace, v úvahách nad smyslem a cenou lidského i uměleckého hledání.

Ze zřetelné vazby mezi přítomností a pobělohorským změtením životních osudů i hodnot těžil literární badatel JOSEF GALÍK, když záporným protagonistou románu *Soud i odpuštění* (1987) učinil regenta holešovského panství, který dospěl k přesvědčení, že živobytí je více než věrnost víře a přesvědčení, neboť „kdo zavčas povolí, zachová své jádro pro život, ten však, kdo se sveřepě vzpírá přesile zhovadilého světa, nakonec zmarněle zaniká bez užitku“. Tragikomická historie pochybené životní morálky a ironické podobenství o koncích horlivých Vašků, kteří důvěřivě chodí s pány na led a ochotně si za ně lámou nohy, je osou ironické prózy VLADIMÍRA KALINY *Signum laudis* (1988, na základě scénáře stejnojmenného filmu režiséra Martina Hollého z roku 1980). Osou mozaikovitého románu je příběh kaprála Hoferka: šplhouna, který se stane důstojníkem nebezpečným tím, že vezme vážně válečné propagandistické fráze a na rozdíl od nich je ochoten za „ideály“, jimiž se zaštitují, i zemřít.

Román LUBOMÍRA TOMKA *Kříž Jidášův* (1988) je novozákonní apokryf, jenž na postavách Jesuy a Judy konfrontuje bezvýhradnost víry naplňující zjevený zákon a snahu hledat transcendenci v pozemském životě a spoléhat na rozum a schopnosti člověka samého. Od parafráze přitom autor přechází k pokusu o výklad Jidášovy zrady a k poukazu na to, jak se žitá skutečnost historickou tradicí proměňuje ve schéma a dogma.

■ Člověk ztrácející se v dějinách: Oldřich Daněk, Jiří Šotola, Vladimír Körner

Mezi nejvýraznější projevy žánru historické prózy patří tvorba trojice prozaiků, kteří v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let přímo navázali na vlastní umělecké výboje z předchozího desetiletí a stále znovu si kladli otázku po místě člověka v dějinách i mezi jinými lidmi. Prózy Oldřicha Daňka, Jiřího Šotoly a Vladimíra Körnera se prostřednictvím historických témat a paralel vyjadřovaly k tragice přítomnosti, vyjadřovaly dějinnou zkušenost těch, jejichž život jako by se v normalizačním bezčasí zastavil a kteří dějiny prožívali nikoli jako příležitost, ale jako iracionální a vůči jednotlivci nepřátelskou veličinu. Na charakteru jejich historických próz se spolupodepsalo i to, že všichni tři kombinovali prozaickou tvorbu s jinými literárními a uměleckými druhy, Daněk a Šotola s dramatem, Körner pak s filmem.

OLDŘICH DANĚK na počátku sedmého desetiletí vydal romány *Král bez příliby* (1971) a *Vražda v Olomouci* (1972), které spolu se starším románem *Král utíká z boje* (1967) utváří volnou trilogii o posledních Přemyslovcích a prvním Lucemburkovi na českém trůně. Dílčí posun v autorově metodě znamenal zejména lehce parodický třetí román cyklu, příběh o pátrání po vražích krále Václava III. I Daněk tu používá dobově oblíbené formy historické detektivky – ovšem s tím, že jeho hrdina nezjistí o mnoho více, než že na smrti krále mohl mít zájem kdekdo. Důležitý pro něj totiž není samotný výsledek pátrání, nýbrž otázky, které toto pátrání navozuje a které směřují k uvědomění si relativnosti pravdy, jakož i k uvědomění si napětí mezi pravdou a vírou. Textu dominuje ironický vypravěč, prostupují jej pak citace rozmanitých fiktivních dokumentů, úředních i neúředních zpráv a relací, jejichž dobová stylizace parodicky vyjadřuje dnešní zkušenost. Na dialektiku pravdy a víry, iluzí a jejich překonávání jsou soustředěny i Daňkovy apokryfické povídky (náměty některých z nich již autor předtím zpracoval dramatickou formou) ze souboru *Nedávno... Útržky z běhu času* (1985).

Hledání pravdy utváří ústřední významový bod rovněž v románu-dialogu Jiřího Šotoly *Kuře na rožni*, který poprvé vyšel v roce 1972 německy v Luzernu (pod tit. *Vaganten, Puppen und Soldaten*), v roce 1974 pak v samizdatové Edici Petlice a po Šotolově politickém pokání pak i oficiálně (1976). Román je

výrazem autorovy narůstající skepse a jeho potřeby distancovat se jako myslící a trpící individuum od běhu velkých dějin. Ústřední postavou nadčasového podobenství o lidském údělu je potulný loutkář, jehož roli oběti naznačuje již jméno Matěj Kuře. Je to běženeček dějin, které se k němu chovají jako živel bytostně nepřátelský: vidí je jako sféru lži, přetvářky a manipulace. Je tulákem a vagabundem, nejen proto, že i on sám je vlastně jen loutkou, voděnou kýmsi neznámým, ale i proto, že jedině tak může uniknout vlastním falešným ambicím. Jedině dno společnosti totiž může dějiny – jejich rádo by vznešenou i fraškovitou tvář – usvědčit z nelidskosti. Matěj při svém blouzení pozemským světem vede neustálý dialog se sebou samým, s jinými lidmi, s pomyslnou milenkou, Bohem a také se svými loutkami, které se v průběhu děje od něj odpoutávají a začínají si žít vlastním životem. Dialogický princip, který jedince nahlíží z co největšího množství zorných úhlů, autor využil také při tvarové výstavbě textu, kterou založil na konfrontaci rozmanitých stylistických rovin i různorodých prvků. V době, kdy byla úřední pravda dějin vyhlašována za jedinou a závaznou, působil román jako protest proti moci a jejím manipulacím s individuem i společenským vědomím.

Výrazové prostředky, které autor v tomto románu využil – dialogičnost, metaforická řeč pracující s cizojazyčnými prvky, personalizovaný vypravěč,

Prohlášení J. Šotoly

Bývalý první tajemník někdejšího Svazu čs. spisovatelů Jiří Šotola odevzdal redakci Tvorby kopii prohlášení, které předal Svazu českých spisovatelů, a v němž se vyjadřuje k některým stránkám své minulé veřejné činnosti. Otiskujeme text tohoto prohlášení:

V létě roku 1964 jsem se stal prvním tajemníkem tehdejšího Svazu čs. spisovatelů a byl jsem jím do června 1967. I potom byl jsem však členem výboru této organizace, až do skončení její činnosti. Ve dvou kratších obdobích jsem řídil Literární noviny, týdeník SČSS a po řadu let jsem byl členem jejich redakční rady. Měl jsem ne sice rozhodující ani příliš iniciativní (snažil jsem se vždycky především psát a teprve potom funkcionářit), nicméně bezesporu podstatný podíl na mnohém, co Svaz čs. spisovatelů v daných letech konal a znamenal.

A nasbíral jsem tedy i nemálo poznatků a zkušeností, aby se z nich daly vyvodit i jisté úvahy a zejména kritické hledisko (které, samozřejmě, platí i na mne osobně). Oněch víc než deset roků od léta 1964 do dneška, to je dost dlouhá doba. A obsahuje pro mne nejenom zhruba šest roků zmíněné účasti na veřejné činnosti spisovatelské organizace, ale i zhruba čtyři další roky, kdy jsem se rázem a logickým vývojem událostí ocitl mimo veškeré dění a

kdy jsem měl možnost, ale cítil i nutnost onu veřejnou činnost si znovu, s odstupem promyslet a vyvodit z toho i závěry.

Bývalý Svaz čs. spisovatelů byla organizace velmi ambiciózní a postupem doby stále ambicióznější. Postupem let však se tyto ambice čím dál méně zaměřovaly dovnitř, k problémům a podmínkám samotné literární tvorby; zaměřovaly se čím dál více navenek, vnučující spisovatelské organizaci roli politické síly. A to pokud možno svébytně, nezávisle, sólově politické síly. Obdobně (a často i razantněji) si počínal i spisovatelský týdeník měnil se v některých obdobích v periodikum, pro něž literatura byla čímsi vedlejší a nejrůznější zájmy ostatní, včetně zájmů opozičně politických, znamenaly téměř vše.

Pěstovaly se iluze, že spisovatelská organizace jako jakýsi bůh nad vodami pomůže ke slávě a spásě vědám ekonomickým i historickým, filozofii i pedagogice, kultuře

Pokračování na str. 12

kultura

7

Úvod sebekritického prohlášení Jiřího Šotoly, Tvorba 1975, č. 14

prostupování reálných a ireálných motivů a jiné – zůstaly charakteristické i pro Šotolovu další tvorbu. Ta směla vycházet, třebaže byla svou podstatou v naprostém rozporu s oficiálně požadovaným životním a historickým optimismem a vyjadřovala autorův pocit absurdity, jeho skepsi vůči dějinám jako výrazu vyšších pravd a cílů, které mají právo uzurpovat si život jednotlivce. Potvrdil to již následující Šotolův román *Svatý na mostě* (1978): historická groteska, jejíž protagonista – budoucí svatý – Johánek z Pomuku je autorem pojat jako ztělesnění všech nejhorších vlastností plebejského přístupu k životu. Johánkovo sobectví, chamtivost, bezzásadovost a servilita jsou přitom jen zrcadlem, v němž se obráží obdobné vlastnosti zdánlivě vznešených a ušlechtilých představitelů politické moci: na rozdíl od nich je však Johánek alespoň upřímný. Fraškovité scény, v nichž se představitelé historických sil navzájem usvědčují z nekompetentnosti, vychytralosti nebo sobectví, neponechávají téměř žádné místo pro velikost lidského snažení, i duchovní pohyby předhusitského období se tak do románu dostávají ponejvíce v rovině karikatury.

Do středověku se autor obrátil také v prozaickém podobenství o tragice věčné cesty za nadějí nazvaném *Osmnáct Jeruzalémů* (1986). Próza vyprávějící o dětské křížové výpravě je výrazem silné skepse a životní absurdity. Putování těch, kteří měli naplnit ideál a svou nevinností osvobodit svaté město, se mění v řetězec krutých žertů, při kterých si dějiny cynicky pohrávají se svými nevinými a nic zlého netušícími oběťmi.

V románu *Malovaný děti* (1985) z doby první světové války Šotolův kritický osten nabyt na sociální adresnosti a vynořily se tu – v podobě poněkud proklamativní – postavy dosvědčující svým lidským vzepětím, že trpnost protagonisty, tupě čekajícího na vlastní popravu, není jedinou možností ve střetnutí jedince s dějinami. Malovaný děti jsou prvním dílem volné trilogie, jejíž další pokračování překročila hranice historické prózy (*Róza Rio*, 1986, je zasazena do druhé světové války, *Podzim v zahradní restauraci*, 1988, do současnosti). Zvláště v závěrečném dílu této plebejské trilogie o „malém“ člověku v soukolí historie, podzimně teskném a jímavém až k melancholii, sílí i tóny moudrého vyrovnání, drsného humoru, který přebíjí hořkost vzdorem a nepoddajností.

Skeptickou vizi člověka drčeného dějinami rozvíjel také VLADIMÍR KÖRNER, a to jak v prózách odehrávajících se v dávnějších dobách, tak i v příbězích z nedávné doby druhé světové války a z období těsně po ní. Koncept i výběrem protagonistů se přitom obě skupiny próz nijak zvlášť neliší.

Do nejvzdálenější minulosti je zasazena próza o hledání lidského a Božího řádu *Údolí včel* (1978). Rytířský příběh z období středověku, který vznikl podle autorova scénáře ke stejnojmennému filmu Františka Vláčila z roku 1967, vyhrocuje odvěký tragický konflikt mezi snášenlivostí a fanatismem, dualismus sil života a sil smrti.

Knihy *Post bellum 1866* (1986) spojuje dvě novely vracějící se k prusko-rakouské válce a jejím vražedným bitvám. Novela *Anděl milosrdenství* (1988)



Přebal Jiřího Rathouského, 1984

čerpá námět z doby první světové války, novela *Život za podpis* (1989) je zasazena do devatenáctého století a je variací na téma konfidentství. Román *Lékař umírajícího času* (1984, prozaická varianta slovenského televizního seriálu z roku 1983) se volně inspiroval životními osudy slavného lékaře rudolfínské doby a stavovského diplomata Jana Jesenia popraveného po Bílé hoře s dalšími vůdci stavovského povstání proti Habsburkům. Problematice druhé světové války a prvních poválečných týdnů tak, jak je prožívali Češi a Němci v Sudetech, se věnovaly novely *Zánik samoty Berhof* (1973) a *Zrození horského pramene* (1979), které autor později spolu s prózou Adelheid (1967) zařadil do svazku *Podzimní novely* (1983).

Ve všech těchto prózách Körner staví do popředí postavy poznamenané válkou nebo jiným traumatickým zážitkem, vnitřně vyprahlé a neschopné navázat plnohodnotný kontakt s jinými lidmi, ve všech případech také dějiny vstupují do individuálních příběhů jako temná, osudová, až apokalyptická síla, která dává lidskému životu podobu čehosi zoufale krátkého mezi dvojím nebytím. Smrt je ve všech zmíněných prózách všudypřítomná, neustále se připomíná textovými refrény, náznaky a anticipacemi. Tragika Körnerových příběhů je tragika osudová, předem daná a neovlivnitelná lidskou vůlí, dějiny u něj mají podobu cyklického opakování katastrof, způsobených nevykořitelnými temnými silami lidské povahy.

Většina Körnerových próz vznikla v těsném sepětí s autorovou prací na filmových nebo televizních scénářích. Charakterizuje je proto využívání filmově pojatého střihu, kombinace jednotlivých detailů a celku, důraz na vizuální efekty a barevnost, záměrně znejasňované povahové kontury postav a dramaticky stupňované napětí pracující s četnými návratnými motivy.

Prózy předznamenávající budoucí poetiky

■ Hledání „jiné“ literatury

V druhé polovině osmdesátých let se jako příslib do budoucnosti jevilo mnoho autorů, kteří v dobovém kontextu zaujali knihou tím či oním způsobem vybočující z dobových literárních a publikačních stereotypů. Mnozí se však později buď přestali literatuře zcela věnovat, nebo jejich tvorba nenaplnila původní očekávání.

Příkladem první možnosti jsou Milan Pávek a Michael Třeštík. *Simulanti* MILANA PÁVKA byli vydáni v roce 1983, distribuováni však až v roce 1986. Román kombinuje postupy sci-fi, společensko-politické alegorie a satiry a líčí život v Ústavu blízké budoucnosti (ÚBLBu), jehož pracovníci jsou pověřeni simulovat nejrůznější lidské situace a tak zkoumat, jak zabránit nežádoucím jevům. Jejich profesionální hra na něco, co neexistuje, a předstírání ve jménu fiktivního ideálu však vedou k pokrytectví, donašečství a absurdním situacím, kdy se zcela ztrácí rozdíl mezi pravdou a lží. Román měl aktuální význam, parodoval propagandistický iluzionismus, ideologická kliše a aparátnické dirigování. Současně ale také mířil k obecnější problematice rozpadu jedince do několika rolí a ztrátě vlastní identity.

Zcela jiného typu je rozsáhlý román *Zdi tvé* (1988), který jeho autor, MICHAEL TŘEŠTÍK, situoval převážně do uměleckého prostředí. Hlavní postavou příběhu pracujícího s působivou psychologickou kresbou učinil výtvarníka, jehož metou je dokonalé dílo, ke kterému se probíjí skrze nejrůznější překážky, selhání a chyby (vlastní i jiných). V druhé linii pak autor traktuje problematiku resocializace tělesně postižených a obecněji problematiku osamocení, neschopnosti sdílet cit druhého a překonávání komunikačních zábran. Výrazné je i téma osobní nedostatečnosti maskované pózou sebeobětování a téma viny, odpovědnosti jednotlivce za gesta činěná v nepřehledné spleti cílů a ambicí. Román, který ve své době představoval ojedinělý tvůrčí čin, sceluje příznaně holanovský motiv zdi v různých významech a souvislostech (hranice individuálních zájmů, překážky v práci, domluvě či vztazích apod.).

Mezi autory, jejichž knihy byly na sklonku osmdesátých let vnímány jako velký příslib, patřila rovněž rocková zpěvačka BĀRA BASKOVÁ, autorka románu *Rozhovory s útekem* (1990), který v opisech koloval již od roku 1982 a roku

1989 vycházel na pokračování v Literárním měsíčníku. Na značném ohlasu prózy mladičké autorky se podílelo to, že ji doporučoval Bohumil Hrabal, ale i dosud tabuizované dílčí téma lesbické lásky. Hrdinkou emocionálně založené prózy je mladá žena těžce hledající sama sebe a intenzivně prožívající svůj život a především své představy o něm.

Jako další příslib – zejména pro odvahu zpracovat zvolené téma – byla vnímána kniha MARTINA VOPĚNKY *Kameny z hor* (1989), deníkovou formou zaznamenané lyrické reflexe, pocity a myšlenky, které v autorovi vyvolala cesta po rumunských Karpatech a jejichž prostřednictvím vykreslil komunistické Rumunsko jako zcela absurdní zemi.

Do stále kritičtější atmosféry konce normalizace zapadl i román *Dranciáš* PAVLA VERNERA (1989), který demonstroval neutěšený morální stav československé socialistické společnosti. Metodou realistického, místy ale až páralovskými modelového líčení zaznamenal sobecké hemžení postavíček pracujících při výstavbě jednoho z pražských sídlišť. Tristní výsledek čtyřiceti let socialistické převýchovy podtrhl tím, že jedinou postavou, která ještě věří oficiálně předstíraným cílům a usnesením, učinil směšně-smutnou, až groteskní figurku.

V dobovém kontextu naopak téměř zapadl debut PETRA ŠABACHA *Jak potopit Austrálii* (1986), který ovšem již tehdy předznamenal autorovo směřování k populární literatuře orientované na vyprávění zábavných historek opírajících se zpravidla o autorovy osobní prožitky. Nejvýraznější částí souboru byla povídka Šakalí léta, vracející se do let autorova dospívání ve stínu dejvického hotelu Internacional, jenž tu je symbolem stalinistické architektury i komunistického režimu. (Filmové zpracování této předlohy ve stejnojmenném filmovém muzikálu z roku 1993 režiséra Jana Hřebejka a scenáristy Petra Jarchovského založilo zpětně Šabachovu literární popularitu.)

■ Poetika literární hry, reflexe a sebereflexe

V druhé polovině osmdesátých let lze ve všech třech proudech české prózy pozorovat nástup obdobných tvarových a myšlenkových tendencí a autorů, kteří v následujícím desetiletí, po pádu komunismu, většinou patřili k výraznějším osobnostem české literatury. Spojujícím rysem jejich přístupu k literatuře byla inklinace k postupům, které odkrývají stvořenost výpovědi a jejího literárního tvaru. Jednotlivé prózy tak vědomě zpochybňují prozaickou iluzi, pohrávají si s možnostmi žánrů, s rozmanitými způsoby vyprávění a s arbitrarností jazykových znaků i vyšších sémantických jednotek, přičemž tato literární hra je vždy podrobena zpětně a tematizované autorské reflexi. Nejde ovšem jen o hru, ale o gnozeologickou potřebu učinit z neobvyklého literárního gesta prostředek vyslovení osobního pocitu, poznání a pojmenování absurdní skutečnosti.

Beze zbytku to platí o literárním teoretiku, historikovi a překladateli VLADIMÍRU MACUROVI, autorovi významné monografie o počátcích českého národního obrození *Znamení zrodu* (→ s. 222, kap. *Myšlení o literatuře*), v jehož díle se odborná orientace prolínala s volnou prozaickou tvorbou. Macurovy texty charakterizuje spontánní inklinace k vytváření reálných „obrazů ze života“, nicméně v pozadí všech jeho próz je vždy vědomí stvořenosti literární výpovědi, která tu



Vladimír Macura (vpravo) a estonský spisovatel Enn Vetemaa při 1. naiadologickém kongresu v Praze, 1988

nabývá specifické podoby antiiluzivní literární hry: jeho zdánlivě realistické vyprávění je konstruováno jako sémantický průsečík četných osobních, literárních, historických a obecně kulturních kontextů, odkazů a asociací.

Jako prozaik Macura debutoval sbírkou *Něžnými drápky* (1983), do níž shrnul povídky, psané převážně na téma milostných vztahů. Jejich intelektuální hravost v danou chvíli asociovala – oficiálně nepřiznatelnou – příbuznost s Milanem Kunderou. Byla však hlubším výrazem autorova přístupu k životu i literatuře, podle něhož hra a hravost sice je jedním ze základních způsobů lidského osvojování a podrobování světa, v němž však současně působí absurdní mechanismy, které způsobují, že se činy a gesta jen málokdy nevykrmnou původnímu záměru a pokusům režirovat lidské osudy. To se promítlo i do románu *Občan Monte Christo* (1993), který Macura napsal již na počátku osmdesátých let a v němž s fabulační nadsázkou zachytil normalizační atmosféru v literárněvědném ústavu i některé peripetie ze svého osobního života. Svůj osobitý výraz ovšem našel v devadesátých letech, v prózách, v nichž spojil svou erudici znalce devatenáctého století s volnou fabulací a začal psát „mezi řádky dějin“ (*Ten, který bude*, 1999).

Velmi osobitě se ve své prvotině, souboru povídek *Knížka s červeným obalem* (1986), prezentovala ALEXANDRA BERKOVÁ, která ve svých asociativně psaných textech propojovala výrazně autobiografickou inspiraci s volnou fabulační a jazykovou hravostí a s četnými literárními reminiscencemi (včetně parafrází a odkazů na tabuizované či režimem neoblíbené spisovatele). Kniha představuje volný cyklus textů, který vykresluje rozmanité ženské role od dětství přes mateřství až k smrti. Základem autorčina přístupu k literatuře ovšem není racionální analýza kauzalit, nýbrž asociativní proud pocitů. Svět kolem sebe Berková spontánně proměňuje v zaujatý, emociálně vášnivý řetězec bezprostředních životních a literárních asociací a metafor. Pracuje technikou montáže spontánních větných soudů, která vyhovuje jejímu smyslu pro paradox

a prudké zvraty citových a stylových poloh, pro rozmývání hranic mezi reflexí reality a fantaskní nadsázkou.

Stejně je tomu i v její druhé knížce, která vyslovila autorčino expresivní odmítání reálného socialismu. Groteskně alegorická próza, která vznikla v atmosféře roku 1989, již svým ironickým titulem *Magorie aneb Příběh velké lásky* (1991) vyslovila jednoznačný soud nad pinožením v „zemi pod placatým kamenem“. Osu asociativně se proplétajících příběhů a mikropříběhů utváří obraz „normální“ české rodiny, která se zmítá v každodennosti režimu ovládaného blby; pokud se vůbec někdo z nich pokusí alespoň o gesto revolty, tak pouze ve snu.

Svou poetikou, ale i sklonem k pronášení moralistních soudů měl k Berkové blízko JOSEF SOUCHOP. Ten sice debutoval baladickým příběhem o prázdninovém setkání a konfliktu mezi českým studentem a bývalým vojákem wehrmachtu (*Poslední láska*, 1977), v následujících knihách však přešel k poetice výrazně stylizovaných experimentů. V románu *Hluboko nahoře* (1982) si pohrál s možnostmi psaní o psaní a na téma životní bilance příslušníka své generace vytvořil fantaskní výpověď, v níž jsou setřeny hranice mezi realitou a fikcí a která otevírá prostor pro jazykovou hru a absurdní humor. V následující próze *Laskavý nezáměr* (1986) autorův odsudek současné společnosti na sebe vzal masku sci-fi karikující nadvládu technologií a demaskující nemožnost komunikace a porozumění mezi lidmi.

Bilingvním autorem, který neemigroval, ale rovněž debutoval francouzsky, byl VÁCLAV JAMEK. Jeho esejistická próza *Traité des courtes merveilles* (Traktát o chatrných divech, Paříž 1989) reflektuje situaci individua na konci dvacátého století a zaujímá kritický postoj ke společenským, uměleckým i sexuálním konvencím. Složitě komponovaná skladba je jakousi intelektuální tříští osobních vyznání, drobných epizod a filozofických reflexí, jež ve svém celku představují obnažené svědectví o situaci české tvůrčí individuality v sedmdesátých letech.

Smysl pro černý humor a surrealistická inspirace stála u vzniku osobité poetiky PAVLA ŘEZNIČKA, básníka a prozaika, který v šedesátých letech náležel k brněnské literární bohémě a své asociativní a fantaskní prózy začal oficiálně publikovat ve francouzštině. Jako první mu vyšel román *Strop* (s tit. Le Plafond, Paříž 1983; česky smz. 1978; 1991, → s. 415, odd. *Próza v konfliktu s komunistickou mocí*) a poté sbírka próz *Zrcadlový pes* (s tit. L'Imbécile, St. Nazaire 1986; česky 1994). Ostatní jeho prózy – psané od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let – pak byly vydány až v letech devadesátých (*Vedro*, 1993; *Zvířata*, 1993; *Alexandr v tramvaji*, 1994). Základem Řezníčkova groteskního stylu je proud metaforických situací, které odkrývají bizarnost lidské společnosti a světa pojímaného jako víceméně biologický organismus, v němž každý pokus o vymanění se ze životního stereotypu posléze končí v absurditě. Tomu odpovídá i autorova častá antropomorfizace zvířat i předmětného světa.

■ Mezi antiiluzivní tradicí a postmodernou

Je charakteristické, že značná část autorů předznamenávajících dominantní poetiky počátku devadesátých let měla literární vzdělání, zkušenost literárního vědce, redaktora či kritika. Tak tomu bylo i v prozaické linii prostupující všemi větvemi české literatury a utvářené spisovateli, kteří – zpravidla na sobě nezávisle a v opozici vůči oficiálně proklamovanému odklonu normalizační literatury od „škodlivého intelektualismu“ – rozmanitými způsoby programově navazovali na antiiluzivní experimentální prózu šedesátých let. Inspirovali se tvorbou Věry Linhartové, francouzským novým románem, ale také starší tradicí reprezentovanou zejména Richardem Weinerem a Miladou Součkovou, Franzem Kafkou a Franzem Werfelem. Jejich prózy ovšem současně byly také předzvěstí postupů, které v české literatuře devadesátých let dostaly označení „postmoderní“ a byly spojovány mimo jiné s tvorbou Umberta Eka či J. L. Borgese.

Přes výrazné individuální rozdíly tyto jednotlivce spojovala výrazná tendence k intelektualizaci, literárnosti a hravosti prózy, užívání experimentálních a antiiluzivních výrazových prostředků. Ke spojujícím rysům patřilo propojování osobního prožitku s dějinnou dimenzí lidského bytí v prostoru města. Výchozí silná autobiografičnost tak přerůstala v obecnější výpověď o situaci člověka poznamenaného českou či středoevropskou historií.

Mezi prozaiky této volné skupiny lze počítat jak ty, kteří se pohybovali na okraji oficiální větve a podařilo se jim vydat jednu či dvě knihy (Michal Ajvaz, Daniela Hodrová), tak prozaiky působící v samizdatu (Jiří Kratochvíl, Ivan Matoušek). Typově lze ale do této skupiny rovněž počítat Sylvii Richterovou, publikující v exilu již od roku 1978 (→ s. 443, odd. *Próza v konfliktu s komunistickou mocí*).

Pod zřetelnou inspirací francouzským novým románem a experimentální literaturou, které se autor věnoval i jako kritik a teoretik, vznikala od sedmdesátých let tvorba KARLA MILOTY. Klíčový vliv na Milotu však měl rovněž domácí expresionismus, především Richard Weiner, který jej inspiroval reflexí vlastní autorské řeči, jejíž smysl musí být neustále zkoumán a vždy vzbuzuje pochybnost. Milotovy prózy tak v rámci české prózy představují jeden z nejortodoxnějších projevů snahy o potlačení tradiční narativní fabulace, prolínání časových rovin a neobvyklé formy vyprávění (například v druhé osobě). Milota kombinuje až groteskně popisné obrazy prostorů s rozostřováním základní dějové linie, již často rozkládá do několika možných variant vývinu událostí. Postavy si nejsou příliš jisté svou identitou, tápají světem jako labyrintem ležícím na pomezí mezi přítomností a minulostí, skutečností a snem.

V osmdesátých letech se Milotovi podařilo vydat povídkový soubor *Noc zrcadel* (1981), jenž vyšel zejména z banálních klišé a schémat konvenční literatury. Jednotlivé motivy a situace, příběhy milostných trojúhelníků, zhrzených lásek,



Karel Milota

tajemných zločinů, zrady a pomsty však podrobil intelektuální analýze, která si s nimi variačně a interpretačně pohrávala a vytvářela jejich zrcadlové obrazy. Sugestivní atmosféru Milotových textů kloubících racionální prvky s iracionálními a demonstrujícími relativitu lidského poznání umocnily též jejich synestetické kvality; k překrytí triviálních epických kontur přispěly detailní popisy jak vnějšího prostředí či vzhledu postav, tak jejich vnitřního ustrojení a prožívání.

Teprve na počátku let devadesátých, tedy bezmála dvacet let poté, co je Milota začal psát, vyšly povídky *Ďáblův dům* (1994) a próza *Sud* (1995), v níž rozvinul archetypální motiv člověka jako poutníka, jehož sudbou je neustálé bezvýhodné kroužení, bloudění, přičemž smysl cesty zůstává tajemstvím.

Obdobné chápání literatury spojovalo s Karlem Milotou DANIELU

HODROVOU, literární teoretičku, která mohla svou odbornou monografii *Hledání románu*. Kapitoly z historie a typologie žánru knižně publikovat teprve roku 1989. V poslední třetině osmdesátých let začala vznikat také její trilogie *Trýznivé město* (*Podobojí*, 1991; *Kukly*, 1991; *Théta*, 1992), umělecky pracující s postupy a motivy, kterými se autorka jako teoretička zabývala. Základem jejího přístupu k literatuře bylo sebereflexivní, antiiluzivní pojetí výpovědi, která tematizuje i sám proces vzniku textu, k důležitým rysům její poetiky pak patřily motivy proměny a zasvěcení a sémantizace prostoru. V jejím pojetí se prostor Prahy, ztotožněné zejména s Vinohrady a Žižkovem (včetně Olšanských hřbitovů) proměňuje v labyrint a současně v osobitý, vlastní paměť obdařený subjekt vyprávění i lidských osudů. Tento prostor je však přitom současně prostorem pro autorčinu silně autobiografickou výpověď, jejímž základním rysem je asociativní technika vyprávění, které propojuje realitu a fikci, život a smrt, která ale pro autorku neznamena definitivní konec člověka. Hodrová tak ruší tradiční časoprostorové konsekvence, přítomnost u ní neustále odkazuje k nepřítomnému a minulému a naopak. Její postavy přitom nabývají podoby loutek pohybujících se na jevišti. V návaznosti na Miladu Součkovou

a Věru Linhartovou a obdobně jako v exilu Sylvie Richterová tak autorka utváří prózu jako mnohovýznamový obrazec, za jehož věrohodnost v konečné instanci ručí vyprávěcí subjekt. Její vypravěč na jedné straně vytváří prostor vyprávění, na druhé je iniciován do zvláštního světa znakových struktur, které sám pomáhal vytvářet, kterým ale zcela nevládne.

K experimentální formě vyrůstající z volného proudu představ a obrazů inklinovala ve próze *Daleko od stromu* (smz. 1984; Kolín nad Rýnem 1987) rovněž **ZUZANA BRABCOVÁ**, jíž tato forma pomohla vymanit se z otroctví předem vnucených zákonitostí časoprostorově konsekvntní narace. Nepříliš rozsáhlá próza vyslovuje sklíčenost dívky, která vnitřně odmítá

atmosféru normalizační Prahy a v bezbřehém světě znaků a tekoucí všednosti se snaží poznat jak sama sebe, tak i vlastní generaci, a formulovat svůj složitý vztah k vlastním předkům a generacím předchozím. Brabcová konfrontuje prvky mytizující a demytizující a svůj akutní pocit ohrožení transformuje v metaforický obraz potopy, která neodvratně zaplavuje město, zosobňující národní i osobní dějiny. Prvky reality se prostupují se snovými a fantaskními vizemi a s fragmenty historických dějů a událostí.

V labyrintu bizarní a neuchopitelné každodennosti, v propletenci mezilidských vztahů a v nepochopení ostatními bloudí hrdinové reflexivních próz **IVANA MATOUŠKA**, autora fascinovaného všedností a detaily lidského života a zároveň usilujícího o obecnější literární výpověď, o postižení filozofického rozměru bytí. V samizdatu Matoušek nejprve publikoval soubor próz a esejů *Mezi obrazy* (smz. 1980; s tit. *Mezi starými obrazy*, 1999) a sbírku povídek *Album* (smz. 1987; 1991). Autorův smysl pro introspekci prokázal román *Ego* (smz. 1988; 1997). Autor v něm tematizuje a také problematizuje samotnou genezi literární výpovědi. Psaní je Matouškovi projevem mnohvrstevnatého „já“, které se pokouší pojmenovat smysl vlastní existence a řád věcí. Generační výpověď o myšlenkovém dozrávání ve světě plném zla je tak i výrazem hledání okamžiků, kdy člověk dospívá k chvilkovým pocitům vnitřní i vnější harmonie.

K vědomému propojení mezi přístupem sémiotickým a hermeneutickým, který je pro českou experimentální prózu typický a který jako by spojoval předválečnou tradici expresionistickou s relikty avantgardního modernismu, měl nejbližše **MICHAL AJVAZ**, autor, jenž se ve své rigorózní práci věnoval stylu



Daniela Hodrová

a jazyku Richarda Weinera a Karla Čapka. Ajvazovy prózy mají silný filozofický podtext: konfrontují vědomí nemožnosti adekvátně poznat svět se stále novými patetickými pokusy o porozumění, které vždy znovu podnikají autor, vypravěč i hrdinové.

Ajvaz debutoval silně prozaizovaným souborem básní se záměrně matoucím titulem *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989). Jejím ústředním tématem je prostor Prahy pojímaný jako labyrint konfrontující banalitu a absurditu všednosti s mýtem mimořádného místa a vyzývající autora – obdobně jako Hodrovou – nejen k metaforickému vyjadřování obecnějších filozofických a etických otázek, ale také k hledání vlastního přístupu k literární tvorbě a vyprávění. V osmdesátých letech vznikla také próza *Návrat starého varana* (1991), v níž je motiv labyrintu jako metafory lidského bloudění a bezvýhodných situací rozvíjen prostřednictvím tematizované fikce-vyprávění, které rozbíjí jednotící linie příběhu, má fragmentární charakter a pracuje s neukončeností a rozplývavostí jednotlivých epizod, v nichž se prolínají snové vize, groteskní a bizarní scény i záznam banálních detailů. Vypravěčova snaha po uchopení skutečnosti a po vytvoření pevných pořadajících principů, které by měly vyjevit její smysl, tu naráží na nemožnost tohoto cíle dosáhnout, neboť skutečnost se takovému uchopení vzpírá a každý individuální pokus o nějaké univerzální porozumění je odsouzen k neúspěchu.

Spřízněnost s experimentální prózou šedesátých let, a to nejen s Věrou Linhartovou a francouzským novým románem, ale také s humornou polohou experimentu v tvorbě Ivana Vyskočila (k němuž se autor vedle Milana Kundery a J. L. Borgese výslovně hlásil) spoluutvářela tvorbu JIŘÍHO KRATOCHVILA, autora na rozdíl od předchozích netematizujícího Prahu, ale prostor Brna jako důvěrně známého, ale zničeného, ošklivého a k zániku směřujícího města.

Kratochvil začal oficiálně knižně publikovat teprve v devadesátých letech, nicméně své první povídky časopisecky otiskoval (vedle recenzí a esejů) již v druhé polovině šedesátých let. Přípravované vydání povídkového souboru *Případ s Chatnoirem* v brněnském nakladatelství Blok však bylo v roce 1971 zakázáno. Jednotlivé povídky z tohoto souboru pak byly autorem vydány v samizdatu (*Případ nevhodně umístěné šance*, smz. 1978) a poté začleněny do svazku *Orfeus z Kénigu* (1994), který obsahuje 15 textů z let 1967–90. Fabulačním východiskem těchto tematicky různorodých povídek často bývá příslib tajemství či náznak detektivní zápletky, později však vypravěčovým úhybným manévrem opuštěný či „odstraněný“. Společným rysem je prvek hry, a to jak s jazykem, tak s logikou a pravidly vyprávění, tak i se čtenářem. Příběhy povídek se rozkládají do několika stejně pravděpodobných verzí – charakter postavy, ale i vypravěč přitom čtenáři zabraňují odlišit, která z jimi proklamovaných identit je skutečná a která vymyšlená.

Klíčové postavení v kontextu Kratochvilova díla má rozsáhlá próza *Medvědí román* (1990), kterou lze chápat jako jakýsi vzorkovník narativních postupů

a motivů, jež je možné v méně koncentrované podobě nalézt v autorových pozdějších pracích. Ke Kratochvilovým konstantám patří fantaskní hyperbola, „vyskočilovské“ dovádění rozehrané situace ad absurdum, zcizování a zklamání očekávání, fragmentace textu, kontrastní postupování stylových a jazykových rovin. Konstantní je ale také vědomí příslušnosti k Brnu a autobiografická inspirace vracející se především k motivu osamělého dětství emigrantova syna v padesátých letech či k disidentské zkušenosti.

Román existuje ve dvou verzích, jejichž odlišnost spočívá – podle autorových slov – v přístupu ke čtenáři, respektive v nárocích, které na něj klade. První verzi autor dokončil v roce 1983 a nabídl ji k vydání v samizdatové Edici Petlice; její redakce však označila román za nečitelný a odmítla jej vydat. Na radu Milana Uhdeho proto během dvou let vytvořil „čitelnější“ verzi románu, která byla publikována v brněnském samizdatu a posléze v roce 1990 v nakladatelství Atlantis. Teprve v roce 1999 autor pod názvem *Urmedvěd* uveřejnil původní (údajně nepřepracovanou) verzi.

Medvědí román představuje poměrně složitě strukturovaný celek. Jeho čtyři části se výrazně liší způsobem vyprávění; klasické iluzivní líčení sci-fi vize orwellovsky totalitního světa se tu bez varování láme v autobiograficky založené vyprávění o hlídači, který píše román o svém normalizačním přežívání v drůbežárnách. Odtud se text rozbíhá do široce podaných osudů rodu Beránků, aby pak v sebereflexivním závěru interpretoval sebe sama. Neutrální vševědoucí vypravěč se tu střídá s několika typy vypravěčů vypovídajících v ich-formě a především s hlasem vypravěče-autora, který postupně získává dominantní postavení a přesunuje pozornost čtenáře od vyprávěného na samotný způsob vyprávění a na jeho konstruovanost. Tematizace procesu vzniku textu, vypravěčova sebereflexe a jeho hodnocení a reinterpretace dosud řečeného proto převáží nad prostým líčením událostí a zabrání čtenáři upadnout do pohodlí souvislého příběhu. Obdobně jako u Linhartové je tak vyprávění řízeno „libovůlí“ toho, kdo vypráví, a svou literární vykonstruovaností, v jejímž rámci nelze uplatňovat logiku vnějšího, reálného světa.

V autorově následujícím románu *Uprostřed noci zpěv* (smz. 1989; 1992), který jako první získal zájem širší čtenářské obce, se model vyprávění značně zjednodušuje: dva vypravěči tu v ich-formě vyprávějí své životní příběhy od poválečného dětství až po dospělý život v sedmdesátých letech. Jedna z dějových linií je založena autobiograficky a líčí vypravěčovo dětství a dospívání v rodině pounorového emigranta, zatímco linie druhá má fantaskní charakter a její vypravěč je nadán nadpřirozenými schopnostmi. Tím, že se obě linie v závěru prostoupí, otevírají čtenáři možnost interpretovat je jak v logice mimoliterární, historické zkušenosti, tak v logice fiktivního světa literatury.

DRAMA

Politická situace vedla i v dramatu k tabuizaci ožehavé společenské problematiky a k tomu, že za hranice povoleného byly vyloučeny rozhodující osobnosti předchozího období. Tyto osobnosti tak ztratily kontakt s českými jevišti, a pokud chtěly své hry zveřejňovat, byly odkázány na samizdatové a zahraniční publikace, na – spíše výjimečnou – možnost navzdory zákazům inscenovat své hry „svépomocí“ nebo je představit pod cizím jménem. I přes tuto nedobrovolnou izolaci však vznikla v okruhu disidentské a neoficiální dramatiky celá řada umělecky výrazných dramatických textů s nadčasovým významem. Nejvýraznějším osobnostem se proto otvíraly zahraniční scény.

V rámci povolené dramatické produkce nastala v prvních normalizačních letech tvůrčí krize, jež byla daná neschopností dramatiků, kteří byli ochotni naplňovat kulturněpolitické požadavky falzifikací skutečnosti, a také nezájmem publika. Volání po kvalitním dramatu ze současnosti tak bylo zčásti vyslyšeno teprve v polovině sedmdesátých let, a to způsobem, který se samovolně vyhýbal politickým tématům. Nemožnost konkrétně pojmenovat tíseň doby vedla autory k orientaci na čistě privátní lidské situace, na krizi mezilidských vztahů a rodiny. Autoři nejzajímavějších her se pak pokoušeli k zamlčované podstatě přiblížit prostřednictvím složitě zašifrovaných náznaků. Tabuizace časových témat naopak aktualizovala potence historické dramatiky, ať již chápané jako sféra svobodné fabulace, nebo jako možnost, jak prostřednictvím analogie a podobenství tematizovat aktuální současnost. Historické paralely a modelové alegorie přitahovaly celou škálu dramatiků: od těch, kteří byli spjati s tradičnějším pojetím dramatu, přes tvůrce experimentálních inscenací až po nastupující generaci. Signálem proměny dramatu a jeho větší odvahy pojmenovávat aktuální problémy se v dílčím uvolnění po roce 1985 staly alegorické hry Karla Steigerwalda a Daniely Fischerové a současná dramata Antonína Máši. Novým, v českém prostředí dosud nepříliš produktivním žánrem, který v sedmdesátých a osmdesátých letech nabyl na uměleckém významu, bylo monodrama.

V rámci divadel malých forem pokračovaly na počátku sedmdesátých let základní tendence předchozího desetiletí. I když nástup normalizace silně omezil prostor pro aktuální satiru, tato divadla nadále hledala prostor pro různé podoby text-appealu, literární kabaret i komorní muzikál. Specifickým fenoménem doby se stalo Divadlo Jára Cimrmana, které oslovovalo publikum hrou s historickou fikcí.

Osobitou formu téměř k dokonalosti dovedené volné improvizace na jevišti nadále rozvíjel Ivan Vyskočil se svým Nedivadlem.

Klíčový vliv na proměnu dramatu a jeho funkce v rámci divadelního představení ovšem měla zásadní proměna vztahu divadla k dramatickému textu, která se realizovala v kontextu scény autorského nebo studiového typu. V kontaktu s publikem tak české divadlo sedmdesátých a osmdesátých let rozvinulo obecnější tendenci přechodu od „literárního dramatu“ k emancipaci divadelnosti. Jako nejprogresivnější linie divadelní tvorby začala být vnímána divadla, která přicházela se scénáři či librety psanými pro jednu jedinou inscenaci, jediný konkrétní soubor a většinou nepřenosných do jiného divadla. Pro takto pojímané divadlo text přestal být určující složkou inscenace a dominantním se stal autorský přístup režiséra. Doménou tzv. nepravidelné dramaturgie byly dramatizace próz a scénické adaptace dramatu i poezie. Kritériem hodnoty a místem setkání s publikem tak byla nonkonformní scénická forma a především mravní rozměr sdělení vyjadřujícího oficiálně tabuizované, ale intenzivně prožívané pocity publika.

Zrod dramatiky bez kontaktu s českým jevištěm

Literatura, drama, divadlo a celá česká kultura druhé poloviny šedesátých let byly zřetelně politické, nesené opozičním úsilím umělecky, emocionálně, ale také slovně pojmenovat společenskou krizi a nespokojenost veřejnosti se stavem věcí. Události konce desetiletí pak tento rys ještě posílily. Zejména v prvních zjitřených měsících po srpnu 1968 česká divadla velmi aktuálně reagovala na tehdejší situaci a stala se ideálním veřejným prostorem pro otevřený dialog s hledištěm. Především autorská divadla malých forem přicházela s typem představení, v němž se umělecká hyperbola prostupovala se satirou a politickou aktualitou a divadelní zábava těžila z možnosti pohotově komentovat a glosovat události dne.

Pro vzrušenou pookupační společenskou atmosféru byl charakteristický také vzestup vlastenecko-patetického cítění obyvatel, na který dramaturgové divadel zareagovali výběrem textů s tematikou českých národních dějin. V této době se na repertoáru divadel hojně uplatnila česká klasika (J. K. Tyl, Alois Jirásek, opery Bedřicha Smetany aj.), ale také například dramatická novinka FRANTIŠKA HRUBÍNA *Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách* (rozmn. 1968; 1969; prem. Divadlo na Vinohradech 27. 9. 1968). Historická látka se v politickém kontextu pookupačního společenského vzednutí národních citů a následně i v době nastupující normalizace stala živou látkou. Přitažlivost historického námětu zpočátku nepochybně souvisela s úsilím divadelníků pokusit se vymanit občany z momentální sociální deprese a frustrace obratem k národním tradicím.

Očekávání publika, že divadlo bude pojmenovávat pravdivý stav věcí či alespoň reflektovat pocitovou vrstvu dobové sociální atmosféry, vytvářelo recepční pozadí i v následných dvou desetiletích, kdy byly československé společnosti a kultuře vnuceny normalizační normy toho, co se smí a nesmí, a tabuizovány celé významné oblasti společenského života. Prostřednictvím přímých i nepřímých forem politického dozoru byly mimo prostor povoleného vyloučeny nejen jakékoli kritické výhrady vůči socialismu, komunistické straně a jejím funkcionářům, ale i vše, co by narušovalo idylu oficiální teze o spokojeném životě pracujících v harmonicky se rozvíjející společnosti. Režim, který již nevyznával žádnou velkou ideu kromě pragmatické nutnosti udržet

se co nejdéle beze změny, byl ostražitý vůči všemu, o čem se domníval, že jej ohrožuje, zejména proti všem projevům svobodného myšlení.

Nejzřetelnějším výrazem střetu mezi nastupující normalizací a spontánní tendencí satiricky se vysmát okupantům se stal případ ostravského Divadla Waterloo a dramatizace románu Valentina Katajeva *Syn pluku* (Mnichov 1987; prem. 1. 4. 1969), kterou napsali **PETR PODHRÁZKÝ** a **JOSEF FRAIS**. Formou politického kabaretu v ní „převyprávěli“ válečný román, který od padesátých let působil jako výchovný vzor pro dospívající, a sarkasticky demaskovali nejen falešný patos předlohy, ale i ruský militarismus. Inscenace se stala příležitostí pro obnovující se totalitní moc, která na ní mohla demonstrovat, co v umění povolí a co už bude považovat za škodlivé a trestné; výsledkem byl nejen zákaz divadla, ale také trestní stíhání a uvěznění některých tvůrců i aktérů inscenace v roce 1972.

Jen málokdy měl ovšem nátlak režimu takto brutální formu. Častější byly „mírnější“ formy ovlivňování: vedle cenzurních zásahů proti jednotlivým závadným textům a inscenacím to byla především globální snaha vymazat z paměti obecnstva nepohodlné a neprizpůsobivé umělce a jejich tvorbu. Po jejich



Autoři dramatizace *Syn pluku* Josef Fraiss (v popředí) a Petr Podhrázký s Janou Valečkovou při představení v ostravském divadélku Waterloo, 1968

izolaci pak měli být zbývající tvůrci získáni pro „novou kulturní politiku“, případně existenčním tlakem přinuceni k respektování hranic povoleného.

Od počátku sedmdesátých let byla postupně za nežádoucí prohlášena prakticky většina dramatiků, kteří utvářeli nejvýraznější podoby české literatury a divadla předchozího desetiletí. Pro politické názory, ale i pro poetiku dramatické tvorby, která nevyhovovala ideologickým normám a snaze o návrat k dramatu jako návodu na budování socialismu, byli mimo sféru oficiálního divadla vystrnaděni autoři jako Václav Havel, Pavel Kohout, Milan Kundera, František Pavlíček, Ivan Klíma, Milan Uhde, Josef Topol, Pavel Landovský a další.

Proces izolace nevyhovujících spisovatelů byl postupný a uzavíral se v roce 1972, kdy byly zakázány připravované inscenace několika autorů. To byl případ hry *Dvě noci s dívkou* aneb *Jak okrást zloděje*, kterou Josef Topol napsal pro soubor Divadla za branou (a sám ji také režíroval). Premiéra se měla konat v dubnu 1972, uskutečněna však mohla být jen předpremiéra pro Klub mladých diváků a tři reprízy mimo Prahu. Stejně státní moc postupovala i proti Karolu Sidonovi a jeho dramatu *Shapira* (in *Hry*, smz. 1974; rozmn. 1990; in *Labyrint; Shapira; Třináct oken*, 2005; prem. Divadlo E. F. Buriana 28. 11. 1990). Hra o svědomí a úzké hranici mezi důvěrou a její ztrátou byla napsána pro Realistické divadlo (kde ji také režisér Luboš Pistorius začal v roce 1972 zkoušet), avšak nepodařilo se ji uvést dříve, než byla zakázána celá Sidonova tvorba.

Podobné zákazy inscenací se objevily i později: v roce 1979 uvedlo Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého debut Daniely Fischerové *Hodina mezi psem a vlkem*, hra však byla po čtyřech představeních zakázána a autorka svou další hru mohla uvést až v roce 1987. Jednou z příčin tohoto zákazu bylo i podezření, že Fischerová kryje jiného autora. Zejména na počátku sedmdesátých let se totiž několika zakázaným dramatikům (Pavel Kohout, Eva Kantůrková, Milan Kundera, Jiří Šotola, Milan Uhde) podařilo oklamat cenzuru a pronikli, zpravidla prostřednictvím dramaturgů, na oficiální jeviště pod cizím jménem.

Starší i nové hry dramatiků, kteří došli mezinárodní proslulosti již v předchozích desetiletích, byly sice poměrně hojně uváděny v zahraničí, jejich autoři však neměli možnost tyto inscenace vidět. V této specifické situaci byli zejména Václav Havel a do svého odchodu do Rakouska v roce 1979 i Pavel Kohout. Ten byl již od šedesátých let (respektive od hry *Taková láska* z roku 1957) v zahraničí nejhranějším českým dramatikem, etabloval se v některých západních zemích (Belgie, Německo, Švédsko, Švýcarsko, Rakousko ad.) a na objednávky ze zahraničí reagoval i v letech, kdy byla jeho tvorba v Československu zakázána. (Od ledna 1968 do července 1974 bylo ve světě uskutečněno takřka sto padesát premiér jeho her a odehráno okolo tři a půl tisíce představení.)

Pro většinu zakázaných dramatiků tak normalizace znamenala ztrátu kontaktu s živým divadlem, a tedy buď rezignaci na dramatickou formu výpovědi, nebo psaní „do šuplíku“. Tato ztráta bezprostřední vazby na divadlo se

projevila nejen v jejich postupném odklonu od dramatu, ale logicky se promítla i do samotné dramatické struktury her. Na jedné straně do jisté míry „zakonzervovala“ poetiku šedesátých let, na straně druhé přibylo dramatických textů programově určených převážně k „tichému čtení“, případně k inscenování v neveřejném prostoru (bytové divadlo).

Část této dramatiky pak byla psána s ohledem na možnost jejího uvádění v rozhlasu. Tato možnost byla totiž trochu reálnější, ať již v rámci literárně-dramatické a zábavní produkce českých redakcí rozhlasových vysílání BBC, Svobodná Evropa a Hlas Ameriky, nebo i v rámci běžného vysílání zahraničních rozhlasových stanic.

Kontinuita a metamorfózy poetik v tvorbě zakázaných dramatiků

Základní linii dramatické tvorby za normalizace zakázaných autorů tvořily absurdní a modelové alegorie. Dramatici v nich přirozeně navazovali na poetiku šedesátých let, nová životní zkušenost však v jejich hrách ještě zvýraznila nadhled, ironii a sarkastický despekt vůči společenské a politické realitě. V reakci na mravní pokleslost a marasmus doby autoři položili důraz na politický a aktuální rozměr výpovědi. Jakkoli pro českou absurdní a modelovou dramaturgiu bylo již od samého počátku charakteristické, že zájem o neosobní mechanismy (moci, dějin, společnosti) manipulující s individuem propojovala s kritikou fungování socialismu, normalizace vnesla do této tvorby novou motivaci.

■ Člověk svíraný mocenskými manipulacemi

Obecně pocíťovaná nesmyslnost reálně fungujících společenských mechanismů v zemi, které se nikoli náhodou lidově říkalo „Absurdistán“, aktualizovala potřebu hyperbolizace gesta zhnusení a pohrdání realitou. U nemalé části této dramaturgie tak nad kladením problémů převážila tendenčnost zbarvená tragických tónů tematizované existenciální úzkostí, směřující k politické grotesce či tragické frašce.

Předzvěstí takovéto dramaturgie byl cyklus dramatických fragmentů EGONA BONDYHO, které v bytovém divadle Orfeus v letech 1970–71 uváděl Radim Vašínska. Bondy v nich tematizoval důsledky společenských zvrátů a totalitarismu v moderních dějinách (*Jednou v noci; Kdekoliv v současnosti; Devatenáct set padesát*, smz. 1982), ironizoval svět vysoké politiky, která se sice dokonale izoluje od světa běžných smrtelníků, v ničem se však neliší od jejich směšného a banálního hemžení (*Na dvoře Ludvíka XVI.*, smz. 1982; čas. Svět a divadlo 1990, č. 4) a vysmíval se také světu privilegovaných „nadhledů“, kteří ve jménu sociálních teorií experimentují s vědou a technikou (*Návštěva expertů*, smz. 1982; 1990). Ve svém nejrozsáhlejším dramatu, v groteskní satirické alegorii *Ministryně výživy* (in *Hry 1968–1970*, smz. nedatováno; rozmn. 1991), se pokusil zachytit paradoxnost reálného socialismu, který se sice holedbá technickým a vědeckým pokrokem, současně je ale již materiálně zcela vyčerpaný, společensky a eticky vyprázdněný a postupně se vnitřně

rozpadá. Značná nadsázka, která hru významově otevírá i mimo dobově aktuální kontext, odkrývá scestnost a nehumánnost technokratismu. (Soubor Bondyho dramatických textů vyšel v roce 2007 ve svazku *Hry*.)

Krutou alegorií tematizující situaci člověka ohroženého totalitarismem je drama *Smyčka* (rozmn. 1991; in *Činohry a záznamy*, 2002). Dramatik a režisér LADISLAV SMOČEK ji pojal jako krátký monolog muže stojícího pod oprátkou, jako hyperbolu slabosti a neschopnosti jakkoli vzdorovat mocenskému tlaku. Hra, původně napsaná anglicky a uvedená roku 1974 v New Yorku souborem La Mamma, měla československou premiéru až po roce 1989 (Činoherní klub 25. 9. 1990).

O fatálních důsledcích mocenské manipulace s občany a především o podílu samotných občanů na tomto procesu, o vypočítavém přizpůsobování se poměrům i za cenu naprostého popření sama sebe pojednal PAVEL KOHOUT v dramatické trilogii předznamenané bojovným mottem „Obyvatelé toho domu, spojte se!“. Navzdory titulu *Život v tichém domě* (smz. 1974; rozmn. 1991; in *Šest & sedm*, 1998), který v Nerudových stopách ironizuje „jistoty domova“, jsou jednotlivé aktovky trilogie vystavěny jako kafkovsky hyperbolizované situace, které modelují zkoušky charakteru i vztah individua a nesmyslných nadosobních mechanismů moci a násilí. V tomto smyslu jsou i výrazem obecné společenské situace Československa po sovětské okupaci.

Trojici otevírá hra *Válka ve třetím poschodí. Vojenské cvičení* (rkp. 1970; čas. Listy 1984, č. 3; in *Život v tichém domě*, rozmn. 1991; in *Šest & sedm*, 1998; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 12. 3. 1970), v níž jsou manželé uprostřed noci nezvanými návštěvníky vtaženi do absurdní války tajných služeb. Do jejich soukromí vtrhne listonoš s povolávacím rozkazem a po něm řada dalších postav – veterinární lékař, policajt, vojenský důstojník a generál – a nutí manžela, aby se připravil na obranu bytu, ženy i vlasti. Než dvojice pochopí, že skutečně hraje o život, je pozdě: po bitvě v bytě zůstávají pouze generálové kontrarozvědek válčících zemí. Okolnosti, za nichž se opakovaná lež či nesmyslné tvrzení mohou stát realitou, líčí jednoaktovka *Pech pod střechou. Un petit grand-guignol* (rkp. 1972; čas. Listy 1983, č. 3; in *Život v tichém domě*, rozmn. 1991; in *Šest & sedm*, 1998; prem. Stadttheater Ingolstadt 12. 2. 1974, čs. prem. Klicperovo divadlo, Hradec Králové 9. 6. 1990). Vztah milenců je v okamžiku intimního sbližování narušen policistou, který hrdinovi oznámí, že je sledován pro podezření z plánované vraždy. Nepochopitelný preventivní zákrok dvojici zprvu stmelí, dívka však posléze podlehne argumentaci a začne se naplňovat plánovaný scénář: titulní hrdina Pech ve snaze uniknout z nastolené pasti zastřelí vetřelce, uškrtní hystericky křičící dívku a při policejním útoku v obraně zabije i několik dalších policistů. V jednoaktovce *Požár v suterénu. Ohnivá fraška* (rkp. 1973; čas. Listy 1982, č. 3, 4; in *Život v tichém domě*, rozmn. 1991; in *Šest & sedm*, 1998; prem. Stadttheater Ingolstadt 12. 2. 1974) do bytu novomanželů nečekaně

vpadnou muži, kteří se vydávají za požárníky, zachránce a dobrodince, ve skutečnosti však jsou vyděrači. Kohout tu tematizuje spoluúčast na podvodu jako přirozenou kompenzaci za frustraci z nsvobody: když totiž dvojice pochopí svou situaci, nejenže se nevzbouří, ale dokonce přistoupí na „pravidla hry“ a začne – spolu s vyděrači – ze situace ekonomicky profitovat.

Velmi podobně kafkaovské inspirace a principy absurdní dramatiky rozvíjel ve své nové tvorbě také IVAN KLÍMA. Variacemi na téma mocenské manipulace s člověkem jsou jeho groteskní frašky *Pokoj pro dva* (smz. 1973; prem. Kleines Theater in der Josefstadt, Vídeň říjen 1975) a *Hromobití* (in *Pokoj pro dva a jiné hry*, smz. 1973; prem. SRN 1974, čs. prem. Divadlo Příbram 27. 4. 1990). První vykresluje situaci mileneckého páru, jehož soukromí v hotelovém pokoji je nečekaně narušeno agresivitou ubytovávajících se hostů; v druhé jsou hosté rozpadajícího se hotelu nuceni vlastnoručně uzemňovat hromosvody a snažit se akumulovat a konzervovat energii blesků. Prvky psychodramatu se objevují v Klímově dramatu *Hry* (smz. 1973; rozmn. 1991; prem. Kleines Theater in der Josefstadt, Vídeň říjen 1975), v němž se nevinné společenské hry na přátelském večírku postupně mění v drsný zápas kdo s koho: zprvu jasně pocíťovaná hranice mezi skutečností a hrou, mezi dobrovolným přijetím role a jejím spontánním rozvíjením se postupně prolamuje a současně se v postavách projevují potlačované komplexy, osobní antipatie či erotická pnutí. Drama vrcholí „předsmrtnou“ zpovědí jedné z postav, která formuluje existenciální úzkost moderního člověka ve světě naplněném neosobními mechanismy, jichž se umí nejlépe chopit právě jedinci bažící po moci.



Ivan Klíma

Původně rozhlasová hra *Ministr a anděl* (in *Pokoj pro dva a jiné hry*, smz. 1973; rozmn. 1990; prem. Státní divadlo F. X. Šaldy, Liberec 20. 4. 1991) vznikla nedlouho po Pinochetově převratu v Chile a byla v sedmdesátých letech uváděna v několika zahraničních rádiích (většinou pod titulem *Prezident a anděl*, prem. Švédsko 1974). Klíma se zde poněkud odklonil od půdorysu absurdního dramatu a směřoval k politické problémové hře o diktátorovi, který začne pochybovat o svých činech. Její realistický rámec je dramaticky umocněn rozhovory generála s andělem, který tu představuje jeho lepší Já a který formuluje jeho nejvnitřnější nejistoty. Diktátor tak dospívá až ke snaze nespravedlivý

režim demokratizovat a reformovat a vyměnit si s andělem roli. Není to však nic platné, neboť mechanismy totalitního systému již dávno běží samospádem a jsou schopny pohltnout i vlastní strůjce.

Do blíže neurčené totalitní země socialistického typu, která je po převratu spravována vládou „revoluční spravedlnosti“, umístil VÁCLAV HAVEL grotesku *Spiklenci* (rkp. 1971; smz. 1979; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Theater Baden-Baden 8. 2. 1974, čs. prem. Divadlo na tahu 1. 11. 1992). Situační groteska tematizuje politické mechanismy policejního státu: pojednává o vzniku tajného „revolučního výboru“, který hrdinové hry – náčelník policie, náčelník generálního štábu armády, státní prokurátor a vrchní cenzor – zakládají v obraně proti „vnitřnímu nepříteli“ i proti vládě, která dle nich nedostatečně bojuje proti možnému návratu svrženého generála Olaha k moci. Havel důsledně vychází z poetiky absurdního dramatu a uzavřenou kruhovou kompozicí hry vyjadřuje systémovou uzavřenost modelovaného světa. Boj spiklenců proti „olahismu“ tak paradoxně končí v okamžiku, kdy se k němu pod tlakem přihlašují jako k jediné možnosti, jak vyvést zemi z krize.

Mezi modelovou hrou a psychologickou studií mezilidských vztahů osciluje Uhdeho televizní hra *Hodina obrany* (rkp. 1978; in *Velice tiché Ave a jiné hry*, smz. 1986; Toronto 1988), v níž se povinné školení civilní obrany promění v situaci, která nutí jednotlivé zaměstnance k zaujetí konkrétního životního postoje. Děj se přitom vyvíjí od výchozího neskrývaného despektu školených vůči školiteli (bývalému důstojníku) až do chvíle, kdy všichni hrají jakousi absurdní a obłudnou brannou hru a školitel jimi za pomoci vedoucích pracovníků dokonale manipuluje.

Díličí výjimkou z obecného směřování disidentských dramatiků k politickým tématům je Havlovo drama o pěti dějstvích *Horský hotel* (rkp. 1976; smz. 1976; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 23. 5. 1981, čs. prem. Divadlo na tahu 13. 10. 1991). Dramatik v ní extrémně rozvinul výchozí principy absurdní dramatiky a své zkoumání životního dění, jež je zbaveno jakéhokoli bytostného obsahu, posunul až do roviny tvarové a filozofické abstrakce. Hra situovaná do horského sanatoria pro duševně choré potlačuje dějovou složku a parafrázuje čechovovské drama ztráty životního smyslu, vnitřní prázdnoty a ochromenosti. Havel však neusiloval o kresbu vnitřního světa postav a vývoje jejich vzájemných vztahů, položil naopak důraz na vzájemnou zaměnitelnost postav i jejich promluv a určujícím principem dramatické výstavby a nositelem smyslu hry učinil typické postupy absurdního dramatu: kruhový půdorys, zacyklení dialogů, opakování replik a dějových bloků, zrcadlovité kombinování motivů a rytmickou gradaci replik, které postupně zcela ztrácejí svůj obsah a komunikační rozměr. Jeho drama je tak hořkou parabolou o zmechanizovaném člověku, jenž podoben loutce živoří ve víru nesmyslnosti, prázdnoty a bezvýhodnosti.

■ Václav Havel a Ferdinand Vaněk: normalizace v konfrontaci s těmi, kdo krácejí rovně

Novým specifickým tematickým okruhem české dramatiky sedmdesátých let se stala problematika disentu, jeho postavení v dobové společnosti a střety s mocí, ale také jeho sebereflexe. Jestliže střet intelektuálů s nesmyslností režimu v absurdní dramatice šedesátých let utvářel přirozené hodnotové pozadí jednotlivých her, později žitá zkušenost dramatiků, postavených mimo společnost, kterou oni – a nejenom oni – vnímali jako absurdní, vedla k jeho přímé tematizaci.

Potřeba dramatiků vyjádřit krajní skepsi vůči normalitě normalizace aktualizovala mimo jiné žánr aktovky jako prostředku ironického vyjádření jediné specifické a vyhraněné situace, ve které se mohou naplno projevit protichůdné životní postoje. Zvláštním rysem této disidentské dramatiky pak byla zřetelná autobiografičnost a důraz na prvky autenticity.

Dramatickým výrazem konfrontace mezi disentem a absurditou znormalizované společnosti se stala postava Ferdinanda Vaňka, jak ji přinesly jednoaktovky klíčového dramatika disentu VÁCLAVA HAVLA a zejména první a neúspěšnější z nich, *Audience* (rkp. 1975; smz. 1975; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Divadlo na tahu 1976, Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 9. 10. 1976, Divadlo S. K. Neumanna 12. 12. 1989). Jednoaktová hříčka kombinuje typické postupy absurdní dramatiky se snadno identifikovatelnými odkazy na sociální a osobní postavení autora jako disidenta nepohodlného režimu. Spisovatel Vaněk (křestní jméno Ferdinand získal až s německým překladem Gabriela Lauba), pracující jako pomocná síla v pivovaru, je zde postaven do situace, kdy je nucen absolvovat rozhovor s nadřazeným Sládkem, dobrušským a familiárním opilcem, jenž je groteskním zpodoběním těch, kteří se adaptovali na nesmyslnost poměrů, a usiluje nepřizpůsobivého intelektuála vtáhnout do všeobecně hrané „hry“. Sládkova snaha získat ho na svou stranu nabývá podoby série víceméně monologických promluv, v nichž se v bludných kruzích vracejí a opakují jednotlivé věty a myšlenky a které se s narůstajícím množstvím vypitých piv proměňují v blábol. Výpověď o duševní bídě hodnotově nezakotveného člověka je výpovědí o bídě společnosti, která neváhá nonkonformnímu jedinci nabídnout výhodný obchod: výměnu dílčích výhod v práci za to, že bude sám na sebe donášet policii. Modelová konstrukce dramatu se tak prolнула s absurditou životní reality a proměnila je v téměř realistickou výpověď o nesmyslnosti společenské atmosféry normalizace.

Autobiografické vnímání *Audience* podpořila i zvuková nahrávka, která byla v roce 1978 pořizena v bytě Vladimíra Mertvy (rež. Luboš Pistorius) a ve které Václav Havel hrál postavu Vaňka a jeho přítel Pavel Landovský Sládku. Nahrávku téhož roku vydalo na gramofonové desce exilové nakladatelství Šafrán 78 (Uppsala) a byla opakovaně vysílána

Svobodnou Evropou a Hlasem Ameriky, takže se brzo stala i v Československu dosti známou. Ztotožňování autora s jeho postavou umožnilo také přátelům 7. října 1989 popřát Ferdinandu Vaňkovi, respektive Václavu Havlovi, ve společenské kronice Rudého práva k narozeninám a poděkovat mu „za jeho namáhavou práci, kterou ve svém životě vykonával a vykonává“.

Je příznačné, že postavy typu Ferdinanda Vaňka v Havlově dramaticke sedmdesátých a osmdesátých let nejsou aktivním hybatelem děje a dialogů. Většinou jen formálně přizvukují slovním produkcím svých protihráčů a s odstupem sledují, jak se tyto postavy „znormalizovaných“ těžko vyrovnávají s jejich nezařazeností do systému, s hodnotovou a morální „jinakostí“ a jak se snaží obhájit vlastní přizpůsobivost a životní styl – byť dobře tuší, že hájí neobhájitelné. Napětí mezi postavou disidenta (tentokrát jménem Bedřich) a těmi, kteří se před ním lidsky a morálně demaskují a vysvlékají, určilo také Havlovu jednoaktovku *Vernisáž* (rkp. 1975; smz. 1975; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 9. 10. 1976, čs. prem. Divadlo Váha, Brno 26. 10. 1989). Manželská dvojice si v ní pozve na návštěvu rodinného přítele, aby mu předvedla svůj byt. Jejich křečovitá demonstrace spokojenosti a rodinného štěstí však marně zakrývá krotce konformní životní styl naplněný pouze nákupy a konzumací a záhy se mění na zpověď zakrývajících traumata a sebelítost.

Třetí část Havlovy tzv. vaňkovské trilogie se jmenuje *Protest* (rkp. 1978; smz. 1979; in *Hry*, 1992; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 17. 11.

1979, čs. prem. Městská divadla pražská – Rokoko 15. 12. 1989). Jde o dialog mezi spisovatelem, který se pohybuje v oficiálních kruzích, a disidentem, který se snaží získat jeho podpis pod petici proti nezákonnému věznění. První z nich zřetelně není schopen se rozhodnout a vytáčí se, protože je spoután strachem a těžce řeší vnitřní spor mezi jednáním morálním a „bezpečným“. Zahnán do kouta se ale postupně obrací proti tomu, kdo ho k této volbě nutí: proti Vaňkovi, kterého posléze nařkne i z konfidentství. Absurdní východiska Havlovy poetiky se projeví v okamžiku, kdy se postavy dovídají, že jejich spor byl nesmyslný, neboť vězněný muž byl již propuštěn.



Václav Havel jako dělník v trutnovském pivovaru, 1974

Rysy Ferdinanda Vaňka nese také hlavní postava Havlovy kratičké hry *Chyba* (čas. Obsah, květen 1983, Svědectví 1983, č. 69; in *Hry*, 1992; prem. Stadteater Stockholm 28. 11. 1983, čs. prem. Divadelní spolek Kašpar 25. 10. 1992). Drama situované do vězeňského prostředí opět vyhoceně modeluje konflikt mezi „jinakostí“ toho, kdo je nepřizpůsobivý, a nesmyslnou společenskou normou, s níž jsou ti druzí smířeni. „Vaňkovská“ postava – pravděpodobně nespravedlivě – vězněného muže jménem Xiboj, je tu zcela pasivní: po celou hru nepromluví, pouze se rozpačitě usmívá, krčí rameny a nechápavě pozoruje své okolí. Jeho odlišnost je však pro spoluvězně natolik velkým problémem, že cítí potřebu se proti ní společně bránit: hrdina je nucen trpně poslouchat proud brutálních nadávek, jimiž se ho ostatní snaží přimět k „poslušnosti“ a k přijetí reality. Spoluvězňni jsou tak aktivními vykonavateli zvůle, která panuje nad nimi všemi.

Společenská a lidská situace, kterou Havlovy hry s postavou Ferdinanda Vaňka formulovaly, byla v českém literárním disentu vnímána jako velmi příznačná. Dokladem toho je fakt, že velmi brzo začali hry s tímto hrdinou psát i další autoři. Vznikla tak série tzv. vaňkovek, které byly také určitou obdobou kolektivních literárních her určených k pobavení a vnitřnímu posílení přátel spoluprožívajících identické osobní situace. Společně vyšly nejprve anglicky (*The Vaněk Plays*, přel. Marketa Goetz-Stankiewiczová, Vancouver 1987), česky pak v roce 2006 pod titulem *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*: a vedle Havlových her Audience, Vernisáž a Protest kniha obsahuje i texty Pavla Kohouta (Atest, Marast, Safari), Pavla Landovského (Sanitární noc, Arest) a Jiřího Dienstbiera (Příjem).

Třemi jednoaktovkami do série přispěl PAVEL KOHOUT. V anekdotické komedii *Atest* (smz. 1978; čas. Listy 1986, č. 3; rozmn. 1990; in *Šest & sex*, 1998; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 17. 11. 1979, čs. prem. Divadlo E. F. Buriana 2. 11. 1990, hráno s tit. *Lapálie a patálie spisovatele Vaňka*) se Vaněk, tentokrát známý disident, jenž nese zřetelné rysy Pavla Kohouta, dostává do nesmyslných potíží, když mu příslušná úřednice ze strachu odmítne zaregistrovat psa. Díky mladičké brigádnici je však tento politicky nevyhovující pes zaregistrován na cizí jméno, shodou okolností jméno vysokého funkcionáře, což je příslibem úspěchů na plemenářských soutěžích. Množství aluzí na vlastní osobu a řadu intertextuálních odkazů Kohout vložil také do hry *Marast*, kterou napsal již v exilu (rkp. 1981; čas. Listy 1985, č. 3; rozmn. 1990; in *Šest & sex*, 1998; prem. Deutsches Theater Göttingen 27. 3. 1982, čs. prem. Divadlo E. F. Buriana 2. 11. 1990, hráno s tit. *Lapálie a patálie spisovatele Vaňka*). Hra propojila principy absurdního dramatu s prožitkem policejního výslechu. V kruhové kompozici hry, v níž se stále opakují základní situace, je Vaněk postupně nesmyslně vyslýchán několika vyšetřovateli. Ti sice volí různou strategii, avšak jejich společným cílem je znepříjemnit disidentovi život – a když to nejde jinak, tak alespoň odebráním řidičského průkazu. Volnou trilogii Kohoutových vaňkovek uzavírá *Safari* (rkp. 1985; in *Šest & sex*, 1998), inspirované autorovou zkušeností z doby jeho pobytu v emigraci. Původně německy

napsaná hra (český překlad Julek Neumann) zobrazuje Vaňka v nedobrovolném exilu. Při televizní besedě se západoevropskými levicovými intelektuály se mu však nepodaří říci jedinou kloudnou větu, neboť jeho snaha vysvětlit to, co se děje za železnou oponou, naráží na jejich zahleděnost do vlastních malicherných problémů. Rozhodne se proto ilegálně vrátit, je však okamžitě uvězněn za neoprávněné opuštění republiky.

Pro pobavení přátel vznikla travestie disidentského „života v podzemí“, Kohoutova komedie *Sex* (rkp. 1976; in *Šest & sex*, 1998). S nadsázkou vykresluje šestici zakázaných spisovatelů (Václav Havel, Ivan Klíma, Alexandr Kliment, Pavel Kohout, Karel Kosík a Ludvík Vaculík) a jejich život v partyzánské zemi, kterou obklíčí a podminuje Státní bezpečnost.

Ironickou variací na vaňkovské téma napsal PAVEL LANDOVSKÝ v jednoaktovce *Arest* (rkp. 1982; něm. 1983; česky in *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*, 2006; prem. Burgtheater – Akademiethater, Vídeň 11. 10. 1985), založené na kruté absurditě komunistického vězení, v němž se setkávají skuteční zločinci s vězni svědomí. Landovského hry připomínají rozvinutou anekdotu, v níž se výchozí náhoda, neštěstí nebo nedorozumění proměňuje v řetěz groteskních situací. Dramatik si libuje v poetice trapnosti, pracuje s hovorovou češtinou i argotem, epické digrese v dialozích a monolozích hrdinů jeho her míří k žánru hospodské historky.

Dramatikova inklinace k žánru konverzační komedie, kterou byla na sklonku šedesátých let jeho prvotina *Hodinový hoteliér*, dala vzniknout také Landovského hře *Suprmanka* (in *Hry*, smz. 1974; in *Jiné komedie a Sanitární noc*, Toronto 1982; prem. Bamberk 1976), pojednávající o citově vyprahlých lidech, kteří pro nedostatek jiných možností vlastní realizace svůj životní čas tráví libertinismem a řečmi o skutečném životě „jinde“.

Postava Vaňka se objevuje také v groteskní frašce *Sanitární noc* (smz. 1977; in *Jiné komedie a Sanitární noc*, Toronto 1982; prem. Werkstattbühne des Theaters der Stadt Bonn září 1978), pracující s neustálým rozrušováním hranic mezi skutečností a inscenací. Autor mimo jiné požadoval, aby diváci již od vstupu do divadla byli podrobováni perlustracím, občas měl být některý z nich zadržen či odveden, a to i po dobu představení. Hybným momentem děje hry je mrtvice, která při milostné schůzce nečekaně raní ministra vnitřní kultury a snaha účastníků podivné ilegální trachtace v nedaleké restauraci zachránit mu život. Při akci dochází k absurdnímu propojení mocných a opozice, špehů i jejich donašečů, takže brzy lze těžko odhadnout, kdo kam patří.

Smysl hry se tak vymyká většině obdobné dramatiky, neboť netematizuje hodnotovou převahu disentu. Landovský sice obligátně vykresluje obludný společenský systém, avšak obě strany dramatického střetu jsou zde zachyceny

jako rovnocenná součást mechanismu: jsou jen zdánlivými protihráči, ve skutečnosti kdykoli zaměnitelnými jeden za druhého.

Identický princip výměny rolí jako v dětské hře na četníky a zloděje Landovský použil v původně rozhlasovém dramatu *Objíždka* (rozmn. 1990; in *Jiné komedie a Sanitární noc*, Toronto 1982). Postavení vězněného disidenta Edy Hevrleho se nečekaně obrací při eskortaci, když využije ve svůj prospěch havárie policejního automobilu a příležitosti vydírat jednoho z estébáků.

V prostředí komunistického kriminálu se odehrává děj aktovky *Příjem Jiřího Dienstbiera* (smz. 1984). Dialog Sládka s Ferdinandem Vaňkem je v ní variován do polohy dialogu zkušeného mukla s čerstvým nováčkem – uvězněným disidentem Vaňkem. Ten je Sládkem přemlouván, aby napsal divadelní scénku, „která bude tak nějak vhodně posazená, aby dokazovala můj správný poměr k převýchově“, neboť se tím pro vězně zvyšuje možnost propuštění na amnestii. Aktovka končí situací, kdy Vaňek diktuje Sládkovi „sledovačku“ na sebe sama.

Do cyklu „vaňkovek“ lze rovněž zařadit jinou Dienstbierovu aktovku *Konstest* (in *Dvě aktovky*, smz. 1978). V ní příběh disidenta Lose, který je dva měsíce vězněn a vyšetřován oficiálně za to, že se stádo jeho ovcí páslo na louce státního statku, vyústí do smířlivě komického závěru: Los je sice propuštěn, ovšem je jasné, že bude dále policií pronásledován, odchází s ním však i policejní sekretářka, která se do něj bezhlavě zamilovala.

■ Tíha života v pravdě: Largo desolato

Tzv. vaňkovky byly součástí širšího literárního a dramatického zkoumání podmínek a možností života v disentu, které se v sedmdesátých letech stalo pro řadu spisovatelů velmi aktuálním a přitažlivým. Dobrovolné či vynucené postavení mimo většinovou společnost a s tím spojené pocity vyčlenění či výjimečnosti je vedly nejen k explikaci rozdílu mezi pravdou a přirozeným dobrem, jejichž strážcem byla disidentská komunita, a absurditou zla, moci a jejich služebníků, ale i k reflexi vnitřního rozměru osobní a společenské situace, v níž se jednotliví příslušníci disentu ocitli. Oba pohledy se mnohdy prostupovaly, lišily se však pojetím ústřední postavy disidenta: zatímco v prvním typu her je postavou v podstatě monolitickou, znakově reprezentující mravní a etickou normu, od níž se odráží nesmyslnost režimu,



Jiří Dienstbier (vlevo) a Václav Benda

prostřednictvím druhého typu se do českého dramatu znovu – oklikou – vrátila psychologická motivace a analýza niterných stavů postav, které procházejí nelehkou životní zkouškou.

Niterná rozpolcenost postav disidentů v tomto typu českého dramatu zpravidla nevyrůstá z nejistoty, zda má opoziční aktivita a dobrovolná volba života na okraji society smysl, nýbrž z každodenního pokušení ulehčit si svůj úděl a vzdát se života v pravdě, přesvědčení a identity. Hrdinové jsou tak paradoxně svazováni nikoli zvůlí politického režimu, nýbrž sami sebou, svou únavou, svými minulými skutky, jejichž důsledky nesou, omezuje je jejich přesvědčení a odpovědnost k sobě samému, ke svým přátelům, k těm, kteří jim věří, povinnost k celé společnosti. Žitá realita disentu tak dramatiky vedla od modelování abstraktních situací k zobrazení existenciální situace člověka, jenž je bezmocně vláčen mocenskými systémy, morálně deptán a udoláván.

Popsané přístupy lze pozorovat na tvorbě VÁCLAVA HAVLA. Ta mířila od modelových racionálních konstrukcí typu Horského hotelu nejen k „vaňkovské“ reflexi absurdity života ve znormalizované společnosti a k pojmenování specifické situace disentu, ale i k vyslovení hlubších vrstev autorova osobního prožitku a jeho morálního a filozofického rozměru. Vedle jednoaktovek vynášejících mravní soud se tak Havel obrátil rovněž k obecnější problematice metafyzického znejistění současného člověka ve světě ovládaném nadosobními a dehumanizujícími civilizačními systémy.

Tento posun zasáhl rovněž tvarovou stránku: výrazným rysem Havlovy dramatiky sice i nadále zůstalo opakování a variace textových a situačních bloků, poukazující na mechaniku vyprázdněných myšlenkových stereotypů, nicméně dramatik hledal jejich novou motivaci ve složitějších formách a inspiroval se možnostmi hudební kompozice. V groteskní hře *Largo desolato* (smz. 1984; Mnichov 1985; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 13. 4. 1985, čs. prem. Divadlo Na Zábradlí 9. 4. 1990) jsou postupy odvozené z hudebního tvarosloví přímo vetknuty do syžetové osnovy hry. Drama vyjadřuje a analyzuje vnitřní krizi člověka zosobňujícího společenský vzdor. Hlavním hrdinou je disident, doktor filozofie, jenž se ocitne uprostřed několikanásobného sevření. Po návratu z vězení se uzavírá do svého bytu a se strachem a úzkostí očekává další uvěznění, neboť je předmětem policejního útlačku, sledování a šikanování. Současně se ale musí vyrovnávat s komplikovaným osobním životem a nároky svých partnerek, jakož i s nepřiměřenými očekáváním těch, pro které je symbolem odporu a kteří ho povzbuzují k dalším politickým akcím, k nimž jim samotným chybí odvaha. Potřeba ukončit nejistotu a pokušení uniknout tlaku a vydírání „přátel“ jej přivádějí až k přání být zatčen a tím vysvobozen. Pro protagonistu se tak ztrácí rozdíl mezi „uvnitř“ a „venku“, mezi dobrem a zlem a otevírá se temná propast chaosu. Problematizuje se i samotná hrdinova vzpoura proti zlu, tedy to, co mu je smyslem života, zdrojem sebevědomí o vlastní totožnosti. Hlavní postava *Largo desolata* je tak plná osamocení a úzkosti.

■ Faustovské pokušení

Spolupráce s mocí a tajnou policií jako jejím reprezentantem se stala významnou motivickou součástí disidentského dramatu zvláště od druhé poloviny sedmdesátých let, po vystoupení Charty 77. Do jednotlivých her toto téma vnášelo faustovský motiv pokušení a možnosti „hry“ s vyšší mocí, problematiku zápasu o vlastní čest, svobodu či život i tematiku morálního selhání toho, kdo podlehl a přistoupil na spolupráci se zlem.

Téma zaplétání se s mocí, v různých podobách variované motivy zrady, udávání a donášení určují již Havlovu hru *Žebrácká opera* (smz. 1973; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Divadlo na tahu, Horní Počernice 1. 11. 1975). K adaptaci Gayovy satirické opery (1728) a jejího Brechtova meziválečného přepracování (1928) Havla zjevně inspiroval motiv policie využívající poziční válku mezi dvěma vůdci zločineckých klanů. Ze střetu mezi Peachumem, starým, chamtivým a vychytralým pragmatikem, a Macheathem, mladším a zpočátku idealističtějším obratným svůdcem a mlůvkou, jenž se dokáže vykroutit z každých nesnází, u Havla nejvíce těží ten třetí: manipulátor Lockit, který ve jménu londýnské policie zručně zaplétá špičky podsvětí i „obyčejné slušné zloděje“ do tajné spolupráce a stává se tak prvním na policii i v podsvětí. Ovšem také on je jen součástí hierarchizovaného systému a slouží vyšším. Komédie charakterů oplývá situačním humorem, její těžiště však spočívá především v jazyce: promluvy a dialogy postav jsou v duchu poetiky absurdního divadla pojaty jako prázdné tlachání, které se sice tváří seriózně a duchaplně, ale svou falešností, dutostí a bezobsažností jen zastírá realitu světa, v němž každý krade, všichni si jdou po krku a vzájemně se podvádějí a udávají.

Motiv spolupráce s tajnou policií se objevuje i u jiných dramatiků. Příkladem může být komorní drama JELENY MAŠINOVÉ *Adaeda* (vznik rozhlasové verze 1982; čas. Listy 1985, č. 3; rozm. 1991; prem. Théâtre de l'Europe, Paříž 4. 12. 1984). Autorka v něm až k tragickému konci odvíjí anekdotický příběh bývalého břichomluvce, duševně nemocného člověka, který podlehl fikci, že jeho pes mluví. Policii tato – u psa překvapivá schopnost – zaujme natolik, že je oba zaměstná na kriminálce a posléze i v boji proti „vnitřnímu nepříteli“. Hrdina se tak ocitne v pasti, z níž nachází jediné východisko pod koly automobilu.

S tematikou spolupráce se zlem souvisí i problematika odpovědnosti člověka za vlastní činy. Působivým zpracováním tohoto tématu je Havlova variace na faustovské téma *Pokoušení* (smz. 1985; Mnichov 1986; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 23. 5. 1986, čs. prem. Divadlo na tahu 14. 4. 1988, zaznamenáno na video Originálním Videojournalem; Divadlo J. K. Tyla Plzeň 27. 10. 1990). V centru dramatické morality, jež je vyvrcholením autorovy snahy dramatem pojmenovat problematiku zaplétání se jedince s mocí, stojí vědecký pracovník Ústavu pro výzkum a potírání pověr doktor Foustka, který

se snaží vybědnout z banální všednodennosti svého osobního a pracovního života a ověřit platnost vědeckých premis, na nichž je postaveno jeho pracoviště. Když se pokusí experimentálně vyvolat Ďábla, objeví se v jeho blízkosti mefistofelská postava invalidního důchodce Fistuly, jenž mu nabídne možnost poznat taje hermetických věd. Foustkův plán, že bude předstírat boj s pověrami a přitom si zachová vlastní identitu a nezávislost, však selhává, neboť Fistula je jen provokatér nasazený Primářem, reprezentujícím ve hře sílu a zlo moci: od Foustky se odvrací i sekretářka Markéta, zmanipulovaná silou mlčící většiny. Ďábla nelze oklamat a nelze mu prodat jen část duše.

Téma manipulace s lidmi Havel rozvinul také v dramatu *Asanace* (smz. 1987; Mnichov 1988; prem. Schauspielhaus – Kleineshaus, Curych 24. 9. 1989, čs. prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 30. 3. 1990). Hra opírající se zčásti o prvky ibsenovského dramatu je autorovou reakcí na snahu o „přestavbu socialismu“ v druhé polovině osmdesátých let. Tezovitě podobenství o naději, která je falešná, jestliže přichází direktivně shora a neznamená skutečnou změnu, pracuje s motivem nesmyslného a předem ztraceného pokusu o asanaci a modernizaci města. Ústřední postavou je vedoucí skupiny architektů: slabošský pokrytec a kariérista, který manipuluje se svými podřízenými a využívá nejen svého postavení, ale i citového vydírání a promyšleného odkrývání vlastních slabostí.

Poněkud jinou podobu má faustovské téma pokušení ve hře *Marie zápasí s anděly* (rkp. 1981; rozmn. 1990; in *Hry v posteli*, 2001; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 7. 3. 1981; tv. s tit. *Andělé moci – Gli angeli del potere*, rež. Giorgio Albertazzi, Itálie 1988). PAVEL KOHOUT se v ní inspiroval biografií herečky Vlasty Chramostové a napsal hru o jednom disidentském dnu a především o únavě ze „života v pravdě“. Dějovou složku psychologického dramatu s fantaskními prvky utváří rozhodování talentované herečky, zda má učinit kompromis s mocí, přijmout roli a vrátit se do oficiálního divadla. Souběžně hra tematizuje vnitřní spor ženy ocitnuvší se v dvojím neúprosném tlaku. Zatímco mocenský tlak, cynicky brutální i rafinovaně podlý, dokáže ještě unést, ten druhý, vycházející zevnitř jí samé, tlak svědomí a pochybností o sobě, jí ubírá psychickou sílu odolávat osudu. „Hádání se duše s tělem“ tu na sebe bere podobu andělů, kteří ji zvou mezi sebe, respektive vyzývají k sebevraždě, ale i podobu rozmluv s dcerou, ze jejíž smrt cítí vinu. Marie však musí tato váhání překonat, neboť není „pouze“ umělkyní, ale především člověkem, který si uvědomuje, že slušnost je nedělitelná, že umění bez pravdy a talent bez bytostného ručení nejsou ničím.

Napětí plynoucí z rozporu mezi svobodným jednáním a smyslem pro zodpovědnost tematizuje ZDENA TOMINOVÁ v jiném disidentském dramatu *Divadelní kus?* (smz. 1978). Příběh Marie-Anny, temperamentní a bystré třiadváctice osaměle prorážející každodenní stereotypy normalizačního života, přičemž její manžel disident je vězněm, je tu rozvíjen kombinací prozaického

a dramatického postupu. Prvky vyprávění, které se mísí s dialogy a jednáním postav, nemají charakter klasické scénické poznámky, obvykle podporující čtenářovu orientaci v dramatickém jednání, ale mají svůj smysl v celé syžetové osnově epického a dramatického kompozita. Zatímco vstupy autora do děje v pozici fiktivního vypravěče (rezonéra i odpovědníka současně) je čtenář neustále utvrzován v přesvědčení o celkové fiktivnosti a umělosti příběhu Marie-Anny, samotný dramatický děj, kdy proti hlavní hrdince stojí realita režimního systému s fyzly, vojenskou brutalitou a kriminály, sugeruje, že vše se opravdu stalo, že to, co hrdinka zažívá, je realisticky věrné zachycení skutečnosti.

O jiný pohled na život v disentu se pokusil JIŘÍ DIENSTBIER ve svém dramatu *Hosté* (in *Dvě aktovky*, smz. 1978). Přináší příběh disidenta, bývalého vědce, jemuž dvě příjemné a dvě naopak krajně nepříjemné návštěvy během jediného odpoledne připomenou nejen fakt vnější nesvobody a manipulace, ale také to, že žije na okraji společnosti a pod stálým tlakem a kontrolou policie.

Unavující tíseň ze života na okraji společnosti vyjádřil KAROL SIDON v monodramatu *Třináct oken* (smz. 1977; rozmn. 1990; in *Labyrint; Shapira; Třináct oken*, 2005), původně určeném pro rozhlas. Ústředním hrdinou scénické koláže je spisovatel, který se pro své politické přesvědčení stává objektem zájmu policejního aparátu. Je krátce vězněn, ocitá se bez zaměstnání a rozpadá se mu manželství. Je konfrontován s nepochopením většiny, ale především s vnitřní úzkostí způsobenou strachem ze smrti a prázdna. Příběh rozprostřený od jeho dětství až po aktuální přítomnost je psychologizující studií duše člověka vzdorujícího době.

Sidonovu monodramatu je tvarem i tématem velmi podobná rozhlasová hra MILANA UHDEHO *Velice tiché Ave* (rkp. 1981; in *Velice tiché Ave a jiné hry*, smz. 1986; Toronto 1988; roz. Frankfurt nad Mohanem 1987; prem. Reduta 15. 5. 1990). Osou dramatu je intimní autobiografická zpověď spisovatele, jenž po pohřbu vede fiktivní rozhovor se svou zemřelou matkou, revokuje dávné situace z rodinného života, snaží se pochopit vztah mezi rodiči a znovu pojmenovat svůj vztah k otci. Prostřednictvím vzpomínek se hrdina vyrovnává s řadou rozporuplných rozhodnutí a životních kompromisů, které jeho rodiče udělali; matčin hlas přitom hraje roli průvodce, který koriguje hrdinovy představy a názory a dopovídá příběhy. Pozadí této morality přitom utváří výpověď o českém národním charakteru tak, jak se projevoval v důležitých milnících dějin, od prvorepublikové krize, Mnichova a období druhé republiky přes nacistický teror, poúnorové politické procesy až po okupaci 1968 a události kolem Charty 77. Hrdina si uvědomuje dvojznačnost příběhu života svých rodičů, ale i svou vlastní a dospívá k poznání, že chce žít důstojně, a proto musí být schopen přijmout také svůj díl odpovědnosti za svět a nepoddávat se nepřizní. Tragicko-ironické vyústění má psychologická hra *Pán plamíneků* (rkp. 1977; smz. 1977; čas. Listy 1982, č. 4; in *Velice tiché Ave*, Toronto 1988), která zachycuje krizi manželství, v němž on postupně propadá utkvělé představě,

že je sledován tajnou policií, zatímco ona se díky kontaktu s disidentským spisovatelem objektem zájmu policie skutečně stane.

Obdobné prostupování malých, „soukromých“ dějin a historických událostí, dějin Československa od třicátých let, charakterizuje také Uhdeho monodrama *Modrý anděl* (rkp. 1979; in *Velice tiché Ave a jiné hry*, smz. 1986; Toronto 1988; prem. Ženeva 1984, čs. prem. Zemské divadlo v Brně – Divadélko Na Hradbách 10. 10. 1990). Hrdinkou hry původně napsané pro Vlastu Chramostovou a její bytové divadlo, je žena, která se ve vlaku na cestě k Nejvyššímu soudu svěřuje náhodnému spolucestujícímu. Z jejího vyprávění o sporu, kteří vedou dva sourozenci o dědictví po strýci, postupně vyvstává obraz krize mezilidských vztahů v rodině i ve společnosti, v níž se mravní relativita, nesnášenlivost, egoismus, intriky i udavačství stávají běžnou součástí každodenního života.

■ Samizdatové drama historických paralel a analogií

Politický rozměr literárního disentu a skutečnost, že zakázaní autoři měli svobodu, nemuseli se pohybovat v hranicích povoleného a mohli pojmenovávat to, co bylo oficiálně tabuizované, způsobily, že dramatické disentu dominovala aktuální problematika. To bylo patrné nejen tam, kde dramatici volili přímo současné téma a prostředí, ale i tehdy, kdy využívali tradiční možnosti dramatu, literatury a divadla a vyjadřovali se prostřednictvím historické metafory, analogie či paralely. Je přitom příznačné, že jejich návraty do historie byly mnohem přímočařejší a zřetelněji nasměrované k přítomnosti než obdobně koncipované hry dramatiků, kteří usilovali o přístup na oficiální jeviště.

Specifickým příkladem může být zřetelná polemika s oficiálně vykreslovaným obrazem „vůdce světového proletariátu“ tak, jak ji představuje historicko-biografická fikce MILANA UHDEHO *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* (smz. 1987; in *Velice tiché Ave*, Toronto 1988; prem. Teatr Komediya, Záhřeb 1988, čs. prem. Malé české divadlo 18. 10. 1989, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 21. 6. 1990). Děj této satirické tragikomedie se odehrává v Londýně padesátých let 19. století a jejím hlavním hrdinou je revolucionář Karel Max, který spřádá své vize o sociálně spravedlivé společnosti a diktatuře proletariátu. Fabule hry se opírá o fakta z životopisu Karla Marxe: zatímco svobodomyšlný bohém se věnuje nejen literární a politické činnosti, ale i dobrodružstvím nemanželských vztahů, jeho manželka a děti jsou odkázáni na podporu bohatého přítele Bedřicha. A protože citově zploštělý Max-Marx není schopen rozeznat lásku a z odporu ke křesťanství zavrhl i mravnost, jeho soukromý svět se ocitá v pasti relativismu, kterým trpí jeho nejbližší.

V popředí většiny historických paralel, které vznikaly v disentu, ovšem stál jiný typ postavy: víceméně osamělý, avšak silný hrdina, namnoze skutečná historická osobnost, jež se svým směřováním k pravdě, svými názory, postojí

a jednáním natolik vymyká svému okolí, že se nutně brzy ocitá v přímé tragické konfrontaci s politickou mocí či neosobním davem. Jeho protihráčem bývají pragmatičtí vládci a jejich ochotní služebníci. Historická látka dramatikům umožňovala plasticky zobrazit svět vysoké politiky, mocenských intrik a střetů, obludných mechanismů zla, jež se opírá o ctižádost a touhu po zbohatnutí, a současně zkoumat podíl jedince na běhu dějin.

Téma konfliktu jedince s mocí a potažmo s neosobním davem vyjádřil FRANTIŠEK PAVLÍČEK v monodramatu *Dávno, dávno již tomu. Zpráva o pohřbívání v Čechách* (smz. 1979; rozmn. 1990; in *Zrcadlení*, 1997), hraném poprvé 25. prosince 1979 v bytovém divadle Vlasty Chramostové.

Bytové divadlo zahájilo činnost roku 1976 pořadem vzpomínek k pětasedmdesátinám Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa*. Následovala literární koláž z textů Bertolta Brechta, Jerzyho Andrzejewského, Edmonda Rostanda, Václava Havla, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Josefa Topola a dalších (*Apelplatz II.*, prem. 1977). Po Kohoutově adaptaci Shakespeara *Macbetha* (*Play Makbeth*, rozmn. 1991; prem. 1978) bylo Pavlíčkovu monodramu čtvrtou a poslední inscenací. Tajně pořízený filmový záznam představení byl zpracován rakouskou televizí a odvysílán v předvečer stého výročí znovuotevření Národního divadla v Praze 17. listopadu roku 1983 jako dar českému divadlu od zapovězených českých umělců.



Bytové divadlo Vlasty Chramostové (Pavel Kohout, Vlasta Třešňák, Pavel Landovský, Vlasta Chramostová, Tereza Boučková)

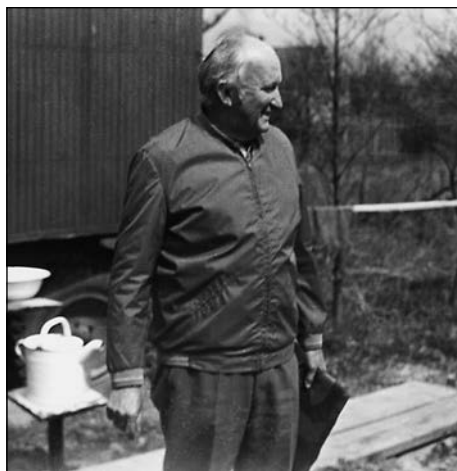
Autor v této hře zachytil poslední roky života Boženy Němcové, neusiloval však pouze o historicko-životopisný portrét proslulé ženy a spisovatelky a o vykreslení jejího tragického osudu. Němcovou pojal jako výjimečného jedince, jenž je vystaven traumatům perzekuce a společenské stigmatizace a jehož osud je emblematickým zobrazením „české existence“. Dramatickým časoprostorem hry tu proto není rakousko-uherský Bachův absolutismus devatenáctého století, nýbrž – jak ironicky napovídá titul hry – přítomná „normalizační“ realita tak, jak ji utvářela čerstvá zkušenost disidentské komunity s policejním pronásledováním i s úzkostí a strachem z následků, existenčním ohrožením a podobně. Zdůrazněním této analogie je pohřeb filozofa Jana Patočky, který je ve finále dramatu autorskou poznámkou připomenut a zařazen do řady dalších mučednických pohřbů (Hynka Němce, Karla Havlíčka Borovského i samotné Boženy Němcové).

Pavlíček vytvořil složitě strukturovaný polyfonní útvar, který kompozičně připomíná hudební partituru pro jediného interpreta, složenou z mnohohlasu několika subjektů-postav. Střídají se v něm čistě dramatické postupy (monolog, dialog) s epickými (esej, citace z dobových materiálů, autorská glosa), promluvy hlavní hrdinky a dalších postav jsou přerušovány hodnotícími, výrazně aktualizujícími a zobecňujícími komentáři, autorskými odbočkami, narážkami apod. Sugestivní emocionalitu hry umocnila skutečnost, že vznikla pro inscenaci v uzavřeném jednotném společenství „zasvěcených“. V duchu dávných mysterií, kdy divadlo-obřad bylo součástí transcendentální zkušenosti pevně zakotvené do běžného života, hra připomínala a ověřovala platnost poselství národního mýtu a ztotožňovala jej s étosem „života v pravdě“.

Pavlíčkova historická paralela *Chvála prostopášnosti* (smz. 1980; rozmn. 1990; in *Zrcadlení*, 1997; prem. Divadlo na Vinohradech 11. 2. 1994) je ironicky vyhocenou dramatickou mozaikou několika dějů umístěných do renesanční Kutné Hory v období moru. Košilátá historka o putování drahocenného přívěsku z jedněch chtivých rukou do druhých se prolíná nejen s dvorskými politickými intrikami, s nemilosrdnými pletichami a kořistnictvím, ale i s touhou milenců. Hlavním oponentem zništných dravců je historická postava nevázaného prostopášníka a básníka Mikuláše Dačického, jenž je v Pavlíčkově podání outsiderem a smolařem, jemuž štěstí věčně uniká mezi prsty, který si však svůj štít neposkvrní zradou a podlostí. V cynickém světě, v němž je smrtící morová epidemie vlastně přirozeným stavem a symbolickým vyjádřením mezilidských vztahů, zůstává jedinou a nejvyšší hodnotou přátelství a věrnost, jedinou jistotou pak smrt.

Obraz nelítostného boje o moc vytvořil JAN KOPECKÝ ve své historické fikci *Hra o království* (rkp. 1987 podle starší verze z roku 1969; rozmn. 1994). Děj hry s podtitulem „České drama“ je situován do Prahy roku 1310, kdy o vládu v Čechách zápasila místní i cizí šlechta, měšťané a církve, přičemž každý nemilosrdně hájil své partikulární zájmy. Prostřednictvím poslední Přemyslovný

kněžny Elišky se boje o trůn s Jindřichem Korutanským účastnil i římský císař Jindřich VII. Lucemburský. Hlavním hrdinou je zde měšťan, který představuje zájmy českého lidu. Avšak ani jeho lest poštvat mocné proti sobě a využít jejich konflikt ve svůj prospěch nepomohla zajistit obyčejným lidem důstojný život. Autor s použitím motivů z Tylova dramatu *Staré město a Malá strana* (1851) a novely Jana z Hvězdy *Mastičkář* (1845) vytvořil tragické drama, které je především aktuální paralelou k událostem let 1968 a 1969.



Jan Kopecký u maringotky čerpačů vody

Kolotoč nejvyšších politických zájmů roztočených světovládnou krizí zachycuje drama *Ecce Constantia!* (rkp. 1988; rozmn. 1990; in *Hry v posteli*, 2001). PAVEL KOHOUT v něm mystifikační formou dvanácti „přímých televizních přenosů“ zpřítomnil jednání nejvyšších církevních a vládních kruhů, řešících na kostnickém koncilu papežské schizma a problematiku náboženské hereze a evropské politiky. Do popředí postavil politické a teologické spory, v jejichž rámci bylo upálení idealistů Jana Husa a Jeronýma Pražského jen malou a zdánlivě nevýznamnou epizodou. Příběh koncilu tak proměnil v ironický obraz „první konference o spolupráci a bezpečnosti v evropských dějinách“, přičemž tematizoval především okolnosti, za nichž se nejvyšší hra politických intrik a pokryteckých tahů obrací proti jejím strůjčům. Hlavními aktéry je homosexuální dvojice francouzských vyslanců (Kardinál, Rektor), kteří za spoluúčasti císaře Zikmunda a církevních špiček rozehrávají složitou mocenskou zápletku. Jejich dalekosáhlé politické záměry se přitom postupně mění ve snahu uniknout nařčení z kacířství a zachránit si život.

Obdobnou formu dokumentaristické rekonstrukce zlomových okamžiků, ovšem ze zcela jiné dějinné situace, má aktovka VÁCLAVA HAVLA *Zítřka to spustí-me* (in *Hry*, 1992). Text vznikl na základě dramaturgické objednávky brněnského Divadla na provázku a ve zkrácené verzi byl (bez uvedení autora) 21. října 1988, v roce šedesátého výročí republiky, inscenován v rámci projektu tzv. scénického časopisu *Rozrazil I/88 – O demokracii*. „Historická meditace o pěti dějstvích“ zachycuje politickou roli Aloise Rašína, budoucího ministra financí, při zrodu Československa 28. října 1918. Dění je soustředěno do Rašínovy pracovny, odkud koordinoval převzetí moci v Praze, a zhuštěno do – vesměs telefonních – rozhovorů. Soukromé se tu střetává s veřejným, významné politické rozhovory s běžnými dialogy manželskými. Celek postihuje roli silné

osobnosti, která se tím, že dokáže správně analyzovat situaci a odhadnout vývoj událostí, stává tvůrcem dějin. Havel tak mimo jiné vložil vlastní mravně-politické krédo, které bylo na sklonku osmdesátých let, v atmosféře blížícího se dalšího historického zlomu, velmi živé. Vyslovil povinnost angažovat se v dějinách a dávat jim smysl, neboť bez aktivní účasti jedince, který má odpovědnost a odvalu za určitých podmínek participovat na moci, nelze od dějin očekávat „lepší příští“.

■ Josef Topol a drama individuálního prožitku

Oproti dramatičce, pro kterou je zobrazení života lidí především nástrojem ke zkoumání sociálních či dějnotvorných mechanismů, básnické hry JOSEFA TOPOLA představují ten typ dramatické výpovědi, která ve stopách A. P. Čechova upírá svou pozornost do hloubky individua a usiluje o zachycení vnitřní podoby člověka zbaveného metafyzických jistot, nechaného napospas sobě samotnému a naplno prožívajícího důsledek vlastního konání a opakovaného selhávání.

Třebaže se ani Topol nevyhnul vlivu absurdního dramatu (nejvýrazněji ve hře Slavík k večeři), většina jeho her nevyrostá z racionálních konstrukcí a neilustruje předem dané schéma. Dramatický básník upřednostňuje emotivitu a intuici, od impresivní evokace konkrétního a jednotlivého postupuje k vyšším rovinám bytí, prostřednictvím průzkumu obyčejných, všednodenních situací se dobírá obecnějšího zobrazení lidského údělu. Jakkoli se tento úděl zpravidla odvíjí na pozadí času dějin a v sociálních souřadnicích, osou Topolových her je duševní a citový život postav, které své vnitřní „nemoci“ zanášejí do společnosti teprve poté, co v nich samotných propuknou naplno. Jednotlivé hry jsou situovány do nejsoukromějšího prostoru člověka, do jeho domova (případně do toho, co z něj zbylo) a dramatické napětí se rodí ze vztahů mezi nejbližšími lidmi, sourozenci, manželi, milenci.

Hru *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (smz. 1976; rozmn. 1991; in *Josef Topol a Divadlo za branou*, 1993) Topol napsal pro soubor Divadla za branou, se kterým jej také režijně téměř rok připravoval. Premiéra se měla konat 26. dubna 1972, uskutečněna však mohla být jen předpremiéra pro Klub mladých diváků (3. 3. 1972) a několik repríz mimo Prahu. Hořký vaudeville o dvou obrazech, sedmi postavách a třech sborech působí jako černá groteska i absurdní komedie současně. Dramatik netematizuje jedno ústřední téma, hru pojímá jako mnohorozměrnou mozaiku prchavě nejistých dramatických epizod: čtyři sourozenci se po pohřbu otce setkávají v rodném domě na okraji obce a nesoustředěně si rozprávějí o sobě, otci a životě. Kontrapunkt k sérii drobných konfliktů, hádek a nedorozumění mezi sourozenci utváří příchod trojice hostů, dvou mužů a dívky, z nichž se posléze vyklubou zloději. Podstatnější než děj je ovšem jemné předivo motivických vláken, lyrických dialogů

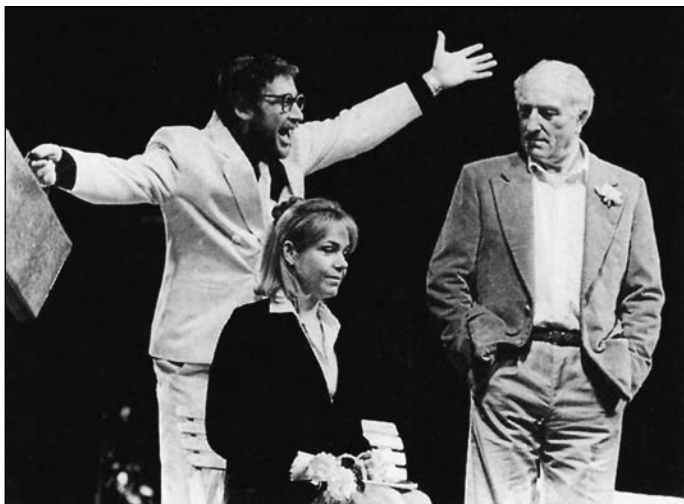
a monologů: zpravidla neukončených, nedopovězených, umklých či překrytých vpádem nečekaných událostí.

Dramatikovi je stejně jako v jeho starších hrách ze šedesátých let oporou láska, objevují se však i jiná a pro Topola let sedmdesátých velmi příznačná témata: stárnutí, neodvratně se přibližující smrt, vychládání tepla domova, vyhoření mezilidských vztahů, ztráta iluzí a rostoucí seznam životních dluhů. Narůstají skeptické tóny a dramatik implicitně klade sobě i svým adresátům otázku, zda je vůbec něco v tomto světě jistého.

Téma lásky a životní nejistoty určilo také Topolovu symbolickou tragikomedii *Sbohem, Sokrate!* (smz. 1977; čas. Listy 1984, č. 3; rozmn. 1990; in *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*, 2001; prem. Národní – Stavovské divadlo 12. 10. 1991). Hra s podtitulem „Hovory o dvou větách“ je věnována otázce pravdy v životě a v umění. Její rámeček utváří bujará oslava padesátin. Podobně jako v Konci masopustu dramatik využívá odosobňující maškarní kostýmy a masky a s jemnou symbolikou je kombinuje s charakteristikou jednotlivých psychologických a společenských typů určených profesí (sochař, žena v domácnosti, teoretik, herečka, lékař, mladík aj.), určenými také výmluvnými jmény (Žak, Malva, Šaman, Erteple, Dodo, Lupen aj.). Snaha účastníků zábavy o spontánní radost se ovšem záhy mění v tryznu, v přehlídku lidských traumat a zklamání, nenaplněných tužeb, vědomých či nevědomých selhání. Dominuje jim manželská krize oslavujícího sochaře Žaka, postavy vnitřně vyhořelé, umělecké práce již neschopné, která pitím a cynismem zahání hořkost a sebelítost a neodbytně se vtírající potřebu životní bilance, a jeho ženy Malvy. Ta sice svého muže dosud milovala a jako jedna z mála stále věří v jeho umění, ale současně si uvědomuje, že se od něj musí oprostit a odejít. Toto traumatické naladění hry se rodí z nejistoty, z neuchopitelnosti lásky, jež by měla být základní hodnotou života, která ale v jeho průběhu podlehla nepochopitelné inflaci a vytratila se. A tak zatímco jedněm stále intenzivně chybí a marně se jí dovolávají, ti druzí již s ní jako s hodnotou ani nepočítají. Zejména mladá generace se přizpůsobila a vede prázdný, nesmyslný život, v němž každý vykonává jen to, co mu dělá dobře. V tragickém finále hru uzavírá zpráva o smrti Malvy.

Dramatikova narůstající skepse je patrná již z titulu hry: jméno filozofa Sokrata se v něm váže nejenom k motivu stejnojmenného krkavce, kterého Žak od své ženy dostal, jenž mu ale uletěl, ale znamená i symbolické loučení s lidským typem, který dokáže bez jediné vnitřní pochybnosti ručit za sebe, své myšlení i svá slova. Topolovým hrdinům – snad vyjma tragicky zemřelé Malvy – totiž na rozdíl od Sokrata chybí víra v život, jenž nepostrádá smysl a o jehož hodnotě není pochybnosti, a to i v okamžiku nespravedlivé a předčasné smrti.

Monodrama *Stěhování duší* s podtitulem „Meditace pro herečku“ (čas. Revolver Revue 1987, č. 7, Listy 1988, č. 3; in *Sbohem Sokrate; Stěhování duší*;



Tomáš Töpfer,
Dagmar Veškrnová
a Otakar Brousek
v inscenaci hry
Hlasy ptáků
v Divadle na
Vinohradech, 1989

Hlasy ptáků, 2001; prem. Městská divadla pražská – Rokoko 21. 11. 1990), které je monologem bývalé varietní tanečnice, před níž se otevírá pochmurná perspektiva odchodu do starobince a dožití „pod vyfasovanou erární dekou“, je založeno na konfrontaci iluzí, víry a reality. Jakkoli se postupně demaskuje iluzivnost snu o poklidně prožité penzi s partnerem, který se pro ni vrátí z emigrace, ženina nezlomná duše setrvává až do konce v přesvědčení, že život je krásný, zatímco tělo je unavené a opotřebované až k smrti.

K tematice životních bilancí se Topol obrátil rovněž svou poslední divadelní hrou, „operou pro činoherce“ *Hlasy ptáků* (rozmn. 1989; in *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*, 2001; prem. Divadlo na Vinohradech 22. 6. 1989). Dramatik v ní zkoumá otázky pravdivosti a lidské poctivosti a směřuje k podrobnému zachycení charakteru a vnitřního světa postavy egoisty, bývalého titána, kterému stále více chybí nejen fyzická, ale i psychická energie. Kdysi slavný herec se v ní postupně setkává se svými třemi syny a jejich matkami, s šéfem divadla a s vypočítavou studentkou, která získává jeho důvěru, srdce a majetek, aby jej nakonec umístila do ústavu pro duševně choré. Ten, který myslel pouze na sebe, na herecké umění a svůj úspěch, tak musí postupně přijít o všechno a být zbaven i svéprávnosti, aby pochopil, kdo skutečně je a jaké bylo jeho místo na tomto světě.

Dramatikova skepse vyhrotila příběh do ironie a nelitostného nadhledu nad lidskou vyprázdněností a vyčerpaností, nad hrdiny mnohonásobně zklamanými či oklamаны, nad pragmatiky přízpusobujícími se momentálním okolnostem, ale i nad kořistnictvím a cynismem, a to zejména mladých. Jedinou postavou, která zůstává věrná sama sobě, je hercova oddaná hospodyně a matka jeho bláznivého syna, vedle něhož hrdina navzdory svému totálnímu pádu nalézá vnitřní klid a schopnost slyšet „hlasy ptáků“.

Dramatická tvorba autorů žijících v exilu

Existenční svázanost dramatu s divadlem a divadelním publikem způsobovala, že pouťorová emigrace se tomuto druhu literatury věnovala spíše výjimečně – a to nejen ve srovnání s publicistikou, ale i prózou a poezií. To se nezměnilo ani v sedmdesátých a osmdesátých letech, byť politické události vystrnadily do exilu početnější skupinu autorů. Jejich základním problémem totiž nadále byla volba adresátů: dramatici více než prozaici stáli před dilematem, zda své texty adresovat vzdálenému a nedostupnému publiku doma, sociálně i názorově značně rozrůzněnému společenství krajanů (které ovšem mohli oslovovat jen prostřednictvím knih), nebo divadelnímu publiku zemí, v nichž nově žili. Pouze Pavlu Kohoutovi se přitom podařilo zachovat vazby na samizdatový kontext, z něhož do ciziny odešel, a současně se stát součástí divadelního provozu v novém prostoru, navázat na svou dosavadní tvorbu a systematicky pracovat pro řadu divadel. Jiné autory podněcovala k dramatické tvorbě možnost psát pro rozhlas, který je vždy dostupnější než divadelní jeviště, což ale zpravidla znamenalo také vzdát se češtiny. Ostatní spisovatelé se pak k dramatu obraceli víceméně jen nahodile, ať již z vnitřní potřeby využít jeho významových potencií, nebo z jiného vnějšího impulsu.

Exilová dramatika proto neutváří souvislý obraz, nýbrž je spíše jen seskupením řady individuálních aktivit, které nesou stopy výchozích kontextů, z nichž jednotliví autoři vzešli a na které navazují. Přesto mají několik společných rysů. Tím nejvýraznějším je modelovost většiny her, která vyrůstala nejen z přímé návaznosti na poetiku šedesátých let, ale i ze snahy autorů pojmenovat prostřednictvím individuálních situací a konkrétních postav obecnější společenskou a politickou problematiku. Sepětí se situací země, z níž autoři vzešli, tematicky aktualizuje zejména problematiku postavení jedince – intelektuála – v totalitním režimu a širších paradoxech dějin. Možnost vyslovit i to, co bylo v Československu tabuizované, přitom zbavovala dramatiky nutnosti hovořit ezopským jazykem a vnášela do jednotlivých textů značnou přímočarost a kritičnost, která se v některých hrách měnila až v satirickou lapidárnost. Na druhé straně snaha některých dramatiků oslovit nové zahraniční publikum, které problematika komunistické totality zajímala jen v omezené míře, vnášela do exilové dramatiky i zájem o obecnější a psychologičtější otázky lidské existence.

Autoři starší emigrační vlny publikovali v sedmdesátých letech jen dva významnější pokusy o divadelní hru, přičemž jeden z nich vznikl ještě v druhé polovině šedesátých let a popudem k jeho napsání měla být možnost uvedení v Československu. Ta se jeho autorovi EGONU HOSTOVSKÉMU otevřela v době, kdy vyšly v Odeonu jeho starší prózy (*Cizinci hledají byt*, 1967). Hostovského hra *Osvoboditel se vrací* tak byla přijata dramaturgií Městských divadel pražských a zdálo se, že možnost spisovatelova vystoupení před českým publikem je otevřena. Avšak sankce následující po IV. sjezdu spisovatelů tuto spolupráci přerušily a hra byla v Čechách prezentována, a to ještě jen jako scénické čtení, až 22. května 1993 (Východočeské divadlo, Pardubice). Tiskem vyšla v exilu (Kolín nad Rýnem 1972), v Čechách pak časopisecky v *Divadelní revue* (1994, č. 1).

Jediné Hostovského drama je napsáno v žánru groteskní politické travestie a rozvíjí téma všeobecné korupce v rozkládajícím se režimu, který z občanů dělá rukojmí v boji politiků o moc. Dějištěm je blíže neurčená země, respektive zámek, v němž jsou v domácím vězení drženi manželka a dvě dospělé děti bývalého a patrně i budoucího vládce. Osu děje utváří soužití vězňů a věznitelů, kteří pod dojmem očekávaného návratu „osvoboditele“ z exilu rychle přehodnocují svou osobní strategii a vstřícností vůči rodině se pokoušejí zahájit své budoucí kariéry. Bez iluzí a se značnou skepsí tu Hostovský vykresluje profesionální politiky, státní úředníky, vojenskou generalitu či akademiky. S modelovou dramatikou absurdity šedesátých let jeho hru spojuje nejen důraz na frázovitý a významově vyprázdňovaný jazyk postav, ale i nemalá ironie: nejméně se na návrat „osvoboditele“ těší jeho rodina, neboť ta nejlépe ví, jak krutý a mocichtivý je to pragmatik.

Autorem druhého pokusu byl publicista a vydavatel exilového časopisu *Svědectví* PAVEL TIGRID, který svou jedinou hru *Neposkrvněné početí Josefa V.* (rkp. 1974; čas. *Svědectví* 1977, č. 53) pojal jako tragikomicky burleskní divadlo na divadle. Jeho prostřednictvím modeloval obraz českých dějin od konce německé okupace až po panoramatický obraz ruské okupace v srpnu 1968 a také vykreslil příběh typického levicového intelektuála vlastní generace. Tigridův hrdina Josef po osvobození vstoupí do komunistické strany, a stane se dokonce ministrem; při stranických čistkách v padesátých letech je však po vynuceném doznání odsouzen, rozpadne se mu rodina a veřejně se ho zřekne i jeho syn. Pro politické a lidské názory autora je příznačné, že postavy Josefa a jeho ženy Marie představují obětavé idealisty, kteří na čas osudově propadli politické iluzi. Personifikací soudobého zla však Tigridovi je protagonistista jménem Klofáček, charakteristická postava pragmatika, který dokáže v každém režimu a za všech okolností uspět, vydělat a zvítězit.

K předsrpnovým českým emigrantům lze počítat i autora ruského původu NIKOLAJE TERLECKÉHO. V roce 1971 byla v německém překladu nastudována jeho hra *Commedia dell'arte* (rkp. 1968; čas. *Revue napětí a humoru* 1979,

č. 5; prem. Stadttheater Bonn 1971), v níž bylo na principu divadla na divadle rozehrané téma manipulace a moci.

Na jevišti bylo vidět pouze zrcadlo, v němž se odrazili diváci i herci sedící v hledišti. Představení zahájil ředitel divadla, jenže namísto ohlášené hry, v níž „za určitých okolností [...] může hrozit stejné nebezpečí jako v životě“, začal vést dialog s různými lidmi v sále. Ukázalo se tak, že dramatické postavy sedí mezi diváky, jen někdy vstanou a vyjdou na jeviště. Vlastním tématem hry se stalo násilí, demagogie a cenzura. Skutečnost se vlamovala do divadelní iluze a slova vyřčená před publikem se začala proměňovat ve skutečnost. Hra vrcholila terorem a fyzickou likvidací několika účastníků večera. (Autor ve svých pamětech uvádí, že německá levicová kritika hru označila za „pokus o rozpoutání studené války“ a divadlo ji bez dalšího vysvětlení stáhlo z repertoáru.)

Terleckého absurdní groteska *Bůh Druhý* (rkp. 1984) je surreálnou vizí o Bohu – druhém v pořadí, který se rozhodl opravit svět, jenž se pod vládou jeho předchůdce málem zřítíl do záhuby. Nejprve zajistí, aby se přestal štěpit atom a benzín promění ve vodu, takže vojska přestanou válčit a ve všech zemích zavládne mír. Vzít lidem svobodnou vůli Bůh Druhý však odmítne. Po konfliktech s generalitou vojsk, politiky a úředníky, kteří „jen“ uplatňovali svou svobodnou vůli, náhle zmizí, je prohlášen za podvodníka a vše se může vrátit zpět.

Početnější však byla dramatika autorů, kteří do emigrace odešli v důsledku událostí konce šedesátých let a pozdější snahy normalizátorů vysídlit ze země nepohodlné tvůrce. Mezi exulanty se tak ocitli i dramatici; bezprostředně po okupaci roku 1968 emigrovali Vratislav Blažek, Alfréd Radok a Ludvík Aškenazy.

Slibně se začínala v německém jazykovém prostředí rozvíjet televizní a filmová tvorba dramatika a scenáristy VRATISLAVA BLAŽKA (*Rosy und der Herr aus Bonn*, tv. 1971; *Die Untaten des Fräulein Mikova*, tv. 1971; *Gabriel*, tv. 1973). Ukončilo ji však autorovo úmrtí v roce 1973.

ALFRÉD RADOK po srpnu 1968 působil jako režisér v göteborgském Folkteater a v dalších západoevropských divadlech. Spolu se svou ženou MARIÍ RADOKOVOU připravil pro otevírací představení düsseldorfského Schauspielhausu vlastní adaptaci románu Heinricha Bölla *Klaunovy názory*. Úprava hraná pod titulem *Klaun* (rozmn. 1991; prem. 23. 1. 1970) ve shodě s předlohou tematizuje morální devastaci, kterou přináší moderní civilizace a ztráta řádu, pevného a záchytného bodu. Hlavním hrdinou a vypravěčem je mim, černá ovce rodiny a společenský outsider, který ve chvíli životní i umělecké krize bilancuje svůj dosavadní život, prožitý v Německu ve stínu ideologií, rasové a třídní nenávisti. Románové vyprávění založené především na vnitřním monologu a retrospektivě je v adaptaci transponováno do sledu zhmotnělých a zpřítomněných představ hlavního hrdiny, jehož vzpomínky nerespektují zákony jednoty děje, místa a času.

LUDVÍK AŠKENAZY psal od sedmdesátých let téměř výhradně německy, prosadil se pohádkovými prózami pro děti a také rozhlasovou dramatikou – napsal okolo pětadvaceti rozhlasových her. Jediným jeho česky napsaným a tiskem vyšlým textem z této doby byl *Pravdivý příběh Antonie Pařízkové, lehké holky s dobrým srdcem* (rkp. 1985; s tit. *Tonka Šibenice*, čas. Listy 1985, č. 3; rozmn. 1991; prem. Divadlo E. F. Buriana 31. 1. 1991), tedy divadelní adaptace sociálního morytátu Tonka Šibenice E. E. Kische. Ke staropražské legendě o prostitutce, která neztratila svou čest, i když obětavě strávila noc s odsouzencem na smrt, se Aškenazy vracel opakovaně: poprvé byla jeho adaptace inscenována již roku 1968 v Plzni (s tit. *Pašije pro Andělku*) a do autorovy smrti v roce 1986 dostala podobu dalších devíti verzí divadelních, tvar televizního scénáře (1971 pro bavorskou televizi) i rozhlasové hry.

Někteří ze spisovatelů, kteří po srpnu 1968 opustili Československo, se k dramatu jako specifickému způsobu výpovědi přiblížili až v exilu. To je případ prozaika KARLA MICHALA, který v roce 1973 německy napsal svůj jediný dramatický text *My, občané mělští* (český překlad Viola Fischerová, rozmn. 1991; in *Soubor díla*, 2001). Hra vznikla na objednávku švýcarské televize, nebyla však její dramaturgií přijata. Hořká komorní komedie tematicky čerpá z Thukydidových Dějin peloponéské války a zachycuje vyvraždění obyvatel ostrova Melos Athéňany. Svou poetikou pak navazuje na modelovou dramatikou šedesátých let: jde o obraz naprosté zkorumpovanosti všech profesionálních politiků a modelovou alegorii všeobecné politické krize zemí na obou stranách železné opony. Osu jejího děje utváří pragmatická vypočítavost a ohled na podnikatelský prospěch, s nímž se vládcové ostrova Melos – ať už je jím velký

mluvka, nebo radikální populist – snaží zůstat v rámci globálního konfliktu mezi Athénami a Spartou neutrální. Ani nejobratnější intrikáni tahající za nitky politiky ovšem nejsou schopni odvrátit blížící se katastrofu.

Ojediněle se o drama pokusil také JOSEF ŠKVORECKÝ. Jeho fraška *Bůh do domu* (Toronto 1980; prem. Nové české divadlo Toronto 30. 5. 1980) je specifická i tím, že je jedinou exilovou divadelní hrou tematizující – obdobně jako autorovy prózy *Ze života české společnosti* a *Příběh inženýra lidských duší* – život v exilu. Autor v ní zobrazil generačně i sociálně rozrůzněné společenství československých krajanů v Kanadě. Satirický příběh o nečekané návštěvě, kterou emigrantku Vicky



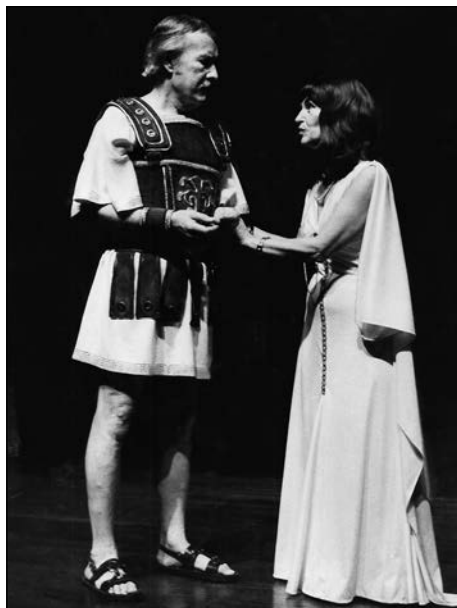
Viola Fischerová

MacHaneovou (Vlastu Macháňovou) po letech překvapí její otec, komunistický funkcionář Karel Jidáš, proti sobě staví fanatického obhájce totality, vulgárního opilce a mamonáře na straně jedné a typizované zástupce české emigrace na straně druhé. Tuto svéráznou komunitu přitom Škvorecký zobrazil jako snobské a nejednotné společenství lidí, které se velmi liší jak důvody emigrace, tak i vztahem k totalitnímu režimu „doma“. Dominantní složkou frašky je ovšem jazykový humor, koktejl makarónských promluv postav, v nichž se čeština prostupuje nejen s americkou angličtinou, ale i se slovenštinou či němčinou.

JIRÍ KLOBOUK patří k autorům, jejichž dramatika, psaná pro rozhlas, se rozvinula až v exilu, kde se snažili oslovovat obecnost země, v nichž žili. Do českého kontextu pak byla zčásti integrována až po roce 1989, kdy ji Klobouk prostřednictvím překladu předložil českým čtenářům a posluchačům.

Emigraci a hledání nové identity se Klobouk věnoval ve hře *Setkání v Kanadě* (rkp. 1980; in *Rozhlasové hry II*, 1998), v lyrickém, hrubínovskými laděném dramatu, evokujícím jeden letní večer někdy na konci sedmdesátých let a přátelské setkání dvou českých manželských párů a osaměle žijícího Kanadana. Z rozhovoru postupně vyrůstá obraz dvojí emigrantské zkušenosti: zatímco hostitelé se postupně dokázali asimilovat v novém domově, druhá manželská dvojice se nezbavila traumatu ze ztráty domova a jejich hovor se neustále vrací k tématům, která jsou jejich hostitelům již úplně cizí, která ale paradoxně zajímají Kanadana.

Také Klobouk se k emigrantskému tématu obrátil jen výjimečně. Jeho další rozhlasové hry sice často tematizují lidskou osamělost, úzkostné hledání identity a těžkosti mezilidského dorozumění či přímo soužití, ale většinou bez konkrétnější lokalizace v nadčasové rovině. Žánrově přitom oscilují mezi prvky tragickými, komickými a absurdními. Tak je tomu v Kloboukově nejúspěšnější hře, sociální frašce z vězeňského prostředí *Zabijáci* (rkp. 1969; in *Rozhlasové hry I*, 1996; prem. Kanada 1971); hra *Ještě jednou na Coney Island* (rkp. 1980; in *Rozhlasové hry I*, 1996; prem. Německo 1985) je tragikomickým dialogem muže a ženy, dvou životních ztroskotanců.



Jiří Voskovec na scéně Nového českého divadla v Torontu, 1975

Po Chartě 77 odešli do exilu z významnějších dramatiků Pavel Landovský a Pavel Kohout, v průběhu osmdesátých let pak ještě Karol Sidon. Zatímco Sidon opustil literaturu a divadlo a zcela se začal věnovat judaistice, Pavel Landovský zůstal u svého povolání herce. Již před emigrací mu byla v SRN hrána *Sanitární noc* (německy s tit. Wegen Sanierung geschlossen, prem. 1976), později se v Rakousku prezentoval rozhlasovou hrou *Objížďka* (německy s tit. Umleitung, prem. 1982).

Nejúspěšnějším divadelním autorem českého exilu byl jednoznačně PAVEL KOHOUT, kterému bylo v roce 1979 povoleno vyjet na pracovní pobyt do Rakouska, návrat do vlasti mu však byl již znemožněn. Kohout se při příchodu do exilu mohl opřít o svou pověst mezinárodně uznávaného a v cizině často hraného dramatika a o spolupráci s vídeňským Burgtheatrem. Organicky přitom rozvinul svou starší samizdatovou tvorbu z počátku sedmdesátých let. V exilu vznikly nejen četné Kohoutovy dramatizace próz a úpravy cizích dramát, ale také již zmíněné hry *Marast*, *Safari* či *Ecce Constantia!*. Exil však přinesl do Kohoutovy tvorby také novou problematiku a nové tóny. Zejména v jeho prózách se bytostným tématem stala odpovědnost jedince za své činy a možnost odpuštění dávných vin, jakož i schopnost člověka nahlížet sám sebe a zhodnotit dosah vlastního konání.

Na pomezí mezi dramatem modelovým a psychologickým je hra *Pat aneb Hra králů* (rozmn. 1991; prem. Schillertheater, Berlín 18. 8. 1987, Městská divadla pražská – Rokoko 15. 5. 1991) – drama o lži, která se stane obsahem i smyslem života, a o nenávisti jako pevném mezilidském poutu. V centru děje je tu dialog a specifický vztah dvou mužů: židovského básníka a shakespearovského překladatele Kellermanna a jeho „přítele“, který ho několik desítek let ukrývá ve sklepech vídeňského domu. Předstírá, že válka ještě neskončila, aby jej mohl trestat za to, že byl kdysi milencem jeho manželky. Závěrečný obrat však vychází situaci poněkud proměňuje: klamaný po celou dobu věděl, že je klamán, a byl to on, kdo klamal svého věznitele, aby mohl žít po boku své lásky.

K postupům modelového dramatu se po své emigraci přiklonila i IVA PROCHÁZKOVÁ, když ve hře *Erasmovy velké arkány* (čas. Listy 1988, č. 3; rozmn. 1991) zachytila vnitřní váhání intelektuála neschopného zaujmout jednoznačné stanovisko a postavit se pevně na jednu ze dvou konfliktních stran i přesto, že dobře cítí, na čí straně je pravda. Děj hry vychází z biografie humanistického filozofa Erasma Rotterdamského, Procházková však více než o historickou věrnost usilovala o zobrazení vlivného intelektuála, jenž má možnost vstoupit do mocensko-teologického diskurzu své doby (wormský sněm) a vyslovit se ve prospěch (Lutherova) učení, s nímž v mnohém souhlasí, ale ze strachu před důsledky tak neučiní. Dramatické napětí hry, formulující otázky statečnosti a společenské odpovědnosti, utváří filozofův vnitřní spor, hádání, během něhož se mu jako partneři a protihráči zjevují další přední myslitelé (Martin Luther, Thomas Moore, karmelitánský převor Egmondanus).

Novinář **KAREL HVÍŽDALA** se po odchodu do exilu pokusil postihnout totalitní režim a jeho fungování ve dvou kafkovsky laděných absurdních dramatech. Groteskní „divadelní lepoperele o 39 obrazech“ *Reálkancelář* (rkp. 1981–82) pojednává o strachu jako nástroji mocenské manipulace s lidmi. Hra nazvaná *P. S.* (rkp. 1981–84, též s tit. *Psací stroj*; prem. Amatérský soubor Jiřího Pravdy, Londýn 1984) je alegorií poválečného vývoje v Československu. Zápletku děje utváří pokus jakéhosi podivína přihlásit na patentovém úřadě jako svůj vynález psací stroj, třebaže v dané zemi je o psacím stroji zakázáno i mluvit. Autor zobrazil jednotlivé typy občanů reálného socialismu od příčinnivého kariéristy a donašeče přes chladného pragmatika či pasivního nihilistu až po pseudodisidenta, který našel možnost přežití ve falešné iluzi rezistence, jež si však příliš nezadá se službou režimu. Když je ve finále hry existence psacího stroje oficiálně legalizována, náhlá změna se stane záminkou pro nové personální čistky.

Několik přímočaře satirických her namířených na totalitní režim napsala ve své švýcarské emigraci autorská dvojice **JAROSLAV GILLAR – VLADIMÍR ŠKUTINA**. Fenomén strachu a z něj vyplývající ztrátu lidské důstojnosti tematizuje morálita *Vagon strachu* (in *Magazín*, 1981; rozmn. 1990; prem. Am Einlass, Mnichov 1982). Do lůžkového vagonu mezinárodního rychlíku Praha – Lucemburk, v němž cestují čeští delegáti na jakousi mírovou konferenci, autoři umístili základní lidské typy znormalizované společnosti, které – přes odlišné společenské postavení a schopnost využívat režim – spojuje pragmaticky konzumní přístup k životu, egoismus a všeobjímající strach jednoho z druhého. O křehkém postavení autokrata, proti němuž se mohou kdykoli obrátit jeho způsoby jednání, pojednává absurdní modelová komedie situovaná do okamžiku blíže nespecifikovaného revolučního chaosu *...a na hrušce sedí diktátor* (Curych 1981; rozmn. 1990; prem. Am Einlass, Mnichov 1981).

Nejúspěšnějším dílem autorské dvojice Gillar – Škutina byla dramatická koláž *Josef Švejk a Josef K., dva osamělí chodci na Karlově mostě* (rkp. 1982; Curych 1988), jež byla přeložena a hrána v několika zemích (SRN, Velká Británie, Francie, Švédsko, Itálie, Izrael, Jugoslávie). „Jevištní román“ – jak zní podtitul hry – propojuje Haškův román a Kafkův Proces s životopisnými fakty obou spisovatelů. Vlastním tématem dramatické koláže je pak krutá a absurdní skutečnost dvacátého století nahlížená optikou tragédie střední Evropy.

Ze skutečných historických událostí období první světové války, kdy byl V. I. Lenin s pomocí německých císařských tajných služeb odeslán ze svého švýcarského exilu do Ruska, aby zde svými aktivitami napomohl ke vzniku politické krize, vychází Gillarova a Škutina komedie *Lenin v Curychu* (spolupráce **JIŘÍ HOCHMAN**, Curych 1985). Komedie vrcholí ve finále, když si revolucionář nechává vyložit karty a nevěřičně poslouchá věštbu o dalším vývoji v Rusku od revoluce přes stranické čistky a politické procesy období kultu osobností až po Chruščovovy reformy.

Dramaturg a režisér Jaroslav Gillar napsal také gogolovskou satiru na mužické poměry v Rusku a na samoděržaví *Lov neboli Sny Ivanů* (Curych 1979) a další drobnější dramatické texty, z nichž některé byly publikovány v rámci cyklu Kapesní divadlo v exilovém literárním časopise Revue napětí a humoru, který řídil Vladimír Škutina.

Proměna dramatického textu a divadla za normalizace

Zcela jiný obraz než tvorba těch, kteří neměli přístup na česká jeviště, poskytovala oficiální dramatika sedmdesátých a osmdesátých let. I ta však byla vnitřně i v čase velmi diferencovaná: vedle sebe tu vystupovali „snaživci“, kteří plnili politické zadání, autoři bezpečně se pohybující v oblasti ideologicky nenapadnutelných témat, ale také „provokatéři“ hledající hranice povoleného, jakož i autoři pouze trpění, kteří mohli v oficiálním prostoru působit jen s velkými obtížemi. V druhé polovině osmdesátých let pak byli v rámci dílčího uvolňování legalizováni i někteří z tvůrců dříve zakazovaných. (Jedním ze signálů pokusu o dílčí proměny kulturní politiky KSČ tak byla například premiéra Topolových Hlasů ptáků v červnu 1989.)

Dramatici, kteří se s mýty socialismu ztotožňovali, se na počátku normalizace pokusili česká divadla ovládnout. Využili možnosti distancovat se od „úpadku a revizionismu“ let šedesátých a prosadit se návratem – předstíraným nebo skutečným – k poetice budovatelského dramatu a k tomu, co bylo nazýváno „základní principy socialistického umění“. Pro většinu tvůrců, a prakticky pro celou čtenářskou a diváckou obec, však nástup nového režimu znamenal nástup vlády lži. Jeho upevňování v sedmdesátých letech je postavilo před nutnost volby: pokud se rozhodli i nadále působit v oficiální sféře (a pokud jim to nebylo z nějakého důvodu vyšší mocí zakázáno), museli se vyrovnat nejen s problémem autocenzury a hranic své ochoty přizpůsobovat se vnucovanému, ale také s úkolem hledat nová témata, nové cesty a formy, jež by prošly sítím cenzury, současně nebyly lži a přitom oslovily příznivé publikum.

Hlavní proud českého divadla tak narážel na limity, které omezovaly možnost slovy zřetelně formulovat svobodnou myšlenku a dramaticky pojmenovat společenský konflikt, a současně hledal možnosti, jak tyto limity obejít. Z oficiálně hrané dramatiky tak zprvu zmizelo vše doslovné, přímočaře pojmenovávající, kritické či satirické; na dlouhou dobu také zmizelo vše, co by odkazovalo k absurdní dramatice šedesátých let a jejímu vidění světa. Drama se stalo komornějším a zamířilo do privátní sféry bytí člověka. Jako jedna z nabízejících se příležitostí pro svobodnější tvorbu se záhy ukázal příklon k dramatizacím. Preference textů, které mohly kompenzovat absenci chybějících dramát, otevíraly prostor pro tvůrčí realizaci dramatičtějšího a režiséra,

a navíc je zaštiťovala autorita literární (ale například i filmové) předlohy, která již prošla schvalovacím procesem.

Jako druhá příležitost, jak se vyhnout potížím se slovy, přímými formulacemi a myšlenkami, bylo přesunutí těžiště výpovědi do hůře cenzurovatelné non-verbální a pocitové složky: z dramatu na inscenaci a její recepci. Znamenalo to hledání takových dramatických a divadelních forem, které by se mohly opřít o souznění jeviště s hledištěm. Díky vstřícnosti publika, kterému v reakci na existenci zakázaného hypertrofoval smysl pro skrytý význam a podtext, mohli autoři a režiséři využívat cenzurně neuchopitelných analogií a metaforických podobenství, odkazů a narážek, nonsensu a bezpředmětného humoru, tedy všech postupů spoléhajících na vnímatelovu emotivitu a vnitřní empatii. Určující snahou tvůrců bylo dosažení katarze smíchem jakožto adekvátní reakce člověka na život v nesvobodě. Především ale na významu nabýval jedinečný a neopakovatelný moment společného pobývání tvůrce a diváka v paralelním – pro hru a hraní pojednaném – prostoru, institucionálně ne zcela zavedeném a jen málo zapojeném do oficiálního systému.

Nemožnost pojmenovávat společenskou situaci slovy se proměňovala až v nedůvěru ve slovo jako takové. České divadlo sedmdesátých a osmdesátých let tak v kontaktu s publikem a za podpory kritické obce plně rozvinulo obecnější a dlouhodobější tendenci k emancipaci divadla a divadelnosti od „literatury“ a k odklonu od dramatu tradičního, „literárního“ typu dramatického textu. Kritériem hodnoty a místem setkání s publikem byla nonkonformní scénická forma a především mravní rozměr sdělení vyjadřujícího oficiálně tabuizované, ale intenzivně prožívané pocity publika. Projevem toho byla zřetelná nedůvěra k tradičním formám „kamenného“ divadla a dramatu (která u nezanedbatelné části publika a kritiky přešla až v jeho programové odmítání). Souběžně se ale také o malých experimentálních scénách, které stejně jako v předchozím desetiletí představovaly výrazné hnutí, přestávalo hovořit jako o „divadlech poezie“ či „malých forem“ a místo toho se začaly používat termíny „divadla studiová“ či „autorská“.

Nešlo přitom jen o změnu slovní: byl jí pojmenován pohyb od pojetí, ve kterém divadlo bylo prostředníkem jiných uměleckých forem, zejména poezie, ke studiovému, ba studijnímu hledání specifičnosti divadla, jehož autorem není dramatik, ale kolektiv souboru a režisér.

V původní linii divadel poezie prakticky zůstala jen pražská Poetická kavárna Viola. I nejznámější divadla malých forem (Divadlo Semafor, Divadlo Na Zábradlí a Satirické divadlo Večerní Brno) v průběhu sedmdesátých let přijala spíše charakter komorní činohry či komorního hudebního divadla. Specifickým způsobem dědictví šedesátých let rozvíjelo Nedivadlo Ivana Vyskočila a Divadlo Jára Cimrmana. Jako nejprogresivnější linie divadelní tvorby začaly být vnímány scény typu libereckého a posléze pražského Studia Ypsilon, Činoherního studia z Ústí nad Labem, brněnského Divadla na provázku

či prostějovského Hanáckého divadla, které po svém přestěhování do Brna v roce 1985 přijalo jméno Hadivadlo. Jestliže zejména z počátku období, v dozvuku šedesátých let, se na jevištích uplatňoval literární kabaret a poetická revue, později se tradiční činoherní podoby divadla tvořivě prostupovaly s muzikálem, bulvární fraškou, parodií, buffonádou, jazzovou i rockovou operou, moderní pantomimou a tanečním a pohybovým divadlem. V opozici k oficialitě se objevovaly i netradiční formy typu performance a happeningu.

Popsaný pohyb byl pro tradiční drama velmi nepříznivý. Pro takto pojímané divadlo ztratilo klasické drama svou závaznost, text přestal být určující složkou inscenace a dominantním se stal autorský přístup dramaturga či režiséra (a to i tehdy, když drama inscenací inspirovalo). Inscenátoři preferovali nové svěbytné formy dramatického textu, jako je rozvolněné dramatické pásmo, scénář či libreto, které nerespektují tradiční pravidla dramatické výstavby a volně nakládají s dramatickým dějem, místem a časem i s dramatickou postavou. Scénář tu nepracuje pouze s verbálními prostředky, ale při jeho tvorbě se zvažuje od počátku i funkčnost a významový rozměr scénických postupů, které s promluvami často vstupují v simultánní kontakt, dokonce s nimi mohou být v záměrně (režisérem nebo tvůrčím kolektivem) koncipovaném rozporu.

Před dramatickou objektivizací společenských konfliktů divadelníci dávali přednost prezentaci interního subjektu výpovědi, neboť individualita tvůrce a jeho osobitost vidění světa byly vnímány jako protipól nadindividuálních obecných lží. Autorem textu býval často režisér inscenace, na jeho podobě se ale mnohdy autorsky podíleli i sami herci, ať již v okamžiku vzniku inscenace během zkoušek, nebo metodou improvizací při samotném představení. V nejvyhraněnějších projevech této tendence se základním impulzem k inscenaci stával nikoli text, ale „pouze“ určité konkrétní téma, které kolektiv divadla provokovalo ke společné tvorbě.

Osudový rozměr měl pro drama fakt, že takto pojímané dramatické texty neaspirovaly na literární hodnotu, nebyly určeny k „tichému čtení“, ale byly pojímány pouze jako nehotový výchozí materiál pro inscenaci, a to dokonce jako návod pro jednu jedinou inscenaci a jediný konkrétní soubor (výjimkou bylo Třináct vůní Jana Schmida, jež bylo hráno několika divadly). Navenek se trend přechodu od slova a dramatu k divadelnosti, k audiovizuálním metaforám a k pocitům projevil i v české kultuře do té doby nebývalém oddělení spisovatele a autora divadelních textů, jakož i divadla a literatury. Drama a zejména současná dramatická tvorba tak začaly být širší veřejností vnímány jako záležitosti ležící převážně ve sféře divadla, tj. mimo literaturu.

Pokračování tradice divadel malých forem

Pražské jaro, okupace Československa v roce 1968 a následný pocit občanské bezmoci zrodily vypjatou společenskou atmosféru, která zprvu – do počátku restrikcí v roce 1970 – vytvářela živné prostředí pro přímou politickou satiru. Malé divadelní scény byly tím nejvhodnějším prostředím pro kolektivní sebeobranu smíchem.

■ Od kabaretu ke komornímu muzikálu: Jiří Suchý

Satira se stala výrazným prvkem i v posledním společném díle Jiřího Suchého a Jiřího Šlitry, v kabaretním pásmu *Jonáš a dr. Matrace* (in *Jonáš & dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. Semafor 22. 5. 1969). Inscenace v duchu poetiky divadla Semafor kombinovala písňě se slovním a situačním humorem osobité komické dvojice. Posunem oproti starší kultovní hře *Jonáš a tingl-tangl*, na jejíž úspěch navazovala, bylo – již z titulu zřetelné – zrovnoprávnění Šlitrovy autostylizace osobitého pianisty a zpěváka a také větší zaměření k aktuální přítomnosti. Oba komici tu byli současníky diváků v sále a v poetické i doslovné rovině reflektovali jejich strachy a pocity (Úvaha o strachu, písňě *Jó, to jsem ještě žil, Kdo chce psa bít, Člověk, to zní hrdě*). Při vědomí absurdity světa odmítali rezignaci a přijetí vnucených pořádků. V závěrečné písni *Protestsong*, ohlasově navazující na Voskovce a Wericha, pak demonstrativně vyjádřili vnitřní společenské pnutí a zjitřenou emotivitu prvních měsíců normalizace a odpor proti těm, „co přes protesty mluví stále, ale z cesty“.

O satiru v mezích možností se Jiří Suchý pokusil i po úmrtí Jiřího Šlitry v prosinci 1969, když za použití hudby ze Šlitrovy pozůstalosti sestavil dvoudílnou inscenaci *Básníci a sedláci; Revizor v šantánu* (in *Jak to bylo v Semaforu*, 1991; prem. 17. 3. 1970), která do semaforové poetiky hudebního tingl-tanglu vnášela dramatické prvky. Ústřední postavou druhé části představení byl revizor (Jiří Suchý), který má „vzhledem k trvalému poklesu umělecké, ideové i morální úrovně“ ukončit existenci šantánového divadla. Místo toho ale postupně přijme roli komika, kterým chtěl být celý život, a ztotožní se s ní natolik, že divadlo zachrání: typicky úřednickou novořečí plnou frází a vět bez věcného obsahu nadiktuje odvolání.

Již tato inscenace naznačila, že ztráta hereckého partnera, ale i hudebníka, který spoluutvářel poetiku divadla Semafor, povede Jiřího Suchého k novým podobám hudebně-dramatického divadla: k hledání takového tvaru komorního muzikálu, v němž se hudební složka doplňuje s ucelenějším dramatickým příběhem, který nadále zůstává prostorem pro Suchého typickou poetiku jazykových her, pro nonsens a paradox a současně směřuje i k vyjádření autora – s postupem času stále deziluzivnějšího – životního pocitu. Taková je rovněž pohádková hra se satirickými prvky, revue *Čarodějky* (in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry*, 1995; prem. 24. 3. 1971) o městečku Zdispady, návštěvě krále Gabriela a všem, co z ní vzešlo.

Divácky nejuspěšnější inscenací divadla Semafor byla muzikálová verze Erbenovy *Kytice* (in *Encyklopedie Jiřího Suchého 11*, 2002; prem. 14. 3. 1972, celkem 596 repríz), při které Suchý objevil možnost spolupracovat s jazzmanem Ferdinandem Havlíkem jako skladatelem. Hudební a situační klaunerie v odlehčené formě parafrázovala a travestovala publiku důvěrně známé literární dílo. Suchého texty vycházely z balad *Štědrý den*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat* a *Vodník*, přičemž významově obracely jejich původní vyznění. Svět erbenovských archetypálních střetů lidského jedinice s existenciálními univerzáliemi – se smrtí, láskou, dobrem či zradou – aktualizovaly, zcivilňovaly a oproti předloze také většinou přesunovaly do polohy anekdotické banality a absurdity bližší moderní době, a to i tam, kde Suchý v kontrastu vůči předloze zvolil tragický konec. Epilog hry tvořila původní balada *Bludička*, vrcholící písní o zkáze lesa a světa nadpřirozených bytostí pod náporom lidských citů, vášní a chyb.

Hra *Elektrická puma* (in *Jak to bylo v Semaforu*, 1991; prem. 30. 4. 1974) s podtitulem „Nevýpravný muzikál pro tři klauny“ propojovala jednotlivé písně, výstupy a scénky s antimilitaristickým tématem trojicí herců (nazvaných Kašpar, Melicharová a Baltazar), kteří se asociativně proměňují v různé postavy a volně se pohybují dějem, místem i časem (dějotvorným prvkem je tu souboj mezi agentem Františkem Bondem a orientálním despotou Hadžadžadžem o vlastnictví nejmocnější zbraně). Hra opět obsahovala satirické prvky a otvírala otázky identity jednotlivce ve světě odlidštěných mechanismů.

Jakkoli typický divák chodil do Semaforu především za humorem a pohodou, v tomto období se v Suchého tvorbě objevila melancholická, deziluzivní tónina. Suchý se poněkud odklonil od inspirace poetismem dvacátých let (s příznačnou lehkou asociativní hrou a optimistickým pohledem na technickou civilizaci) a zamířil k temnější inspiraci surrealistické, k problematice groteskní manipulace s individuem a k hlubinné povaze traumat a úzkostí, kterou přinášejí sny. Tak je tomu v komorním muzikále *Sladký život blázna Vincka* (in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry ze Semaforu*, 1995; prem. 23. 4. 1975). Ve hře pojaté jako divadlo na divadle je hlavnímu hrdinovi z léčebných důvodů dovoleno v psychiatrické léčebně uspořádat představení. Postupně

přítom vysvítá, že jeho „bláznovství“ je jen neochota přistoupit na ustrnulá myšlenková schémata a vzdát se básnické fantazie. Kabaretní prvky s groteskním či absurdním humorem a travestií morality mísí také komedie *Smutek bláznivých panen* s podtitulem „Anatomie jednoho snu“ (in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry ze Semaforu*, 1995; prem. 16. 12. 1977). Pásmo rychle se měnících a asociativně navazovaných lyrických výstupů se střídá s písněmi nesoucími pečeť jazykové hry s často dosti temnými a chmurnými významy. Vršení nesmyslů, až blábolů, logických paradoxů a absurdit vytváří působivý celek stylizovaný jako rekonstrukce traumatického snu vypravěčovy babičky o nenarozeném dítěti, o pruderii společnosti a krutosti světa, v němž člověk musí žít.

Dílčí vybočení ze Suchého poetiky volných asociativních pásem představuje muzikál *Dr. Johann Faust, Praha II. Karlovo nám. 40* (rozmn. 1985; in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry ze Semaforu*, 1995; prem. 14. 2. 1982). Dramaticky sevřená a lineárně rozvíjená hra přemístila klasický příběh o spolupráci se zlem do kulís protektorátní Prahy a položila důraz na vykreslení dusné atmosféry a přítomnost metafyzického zla (ztělesněného režisérem Froschem, „opilcem a nacistou z přesvědčení“).

■ Různorodé podoby text-appealu

Výrazně na vypjatou společenskou atmosféru počátku sedmdesátých let zareagovala dvojice MILOSLAV ŠIMEK a JIŘÍ GROSSMANN, která se v Semaforu etablovala již před rokem 1968. Jejich text-appealové pořady, nazývané večer, besídka či návštěvní den, získaly na počátku sedmdesátých let mimořádnou popularitu a mnohé z humoristických povídek, které byly v jejich rámci čteny, bezmála zlidověly.

Přímočarou, útočně sarkastickou a přitom inteligentní politickou satirou se vyznačovaly zvláště programy *Večer pro otrlé aneb pět Pupáků* (prem. 5. 6. 1968) a *Besídka v rašeliništi aneb Zvláštní škola v přírodě* (prem. 27. 11. 1968). Na přelomu let 1969–70 však musely být staženy z repertoáru a byly nahrazeny víceméně apolitickým, hudebně-estrádním kabaretem *Návštěvní den III* (prem. 1970) a *Besídka divadelní aneb Staříček Hamuša ožil* (prem. březen 1971). Povídky a další texty knižně vyšly například v souborech *Besídka zvláštní školy* (1969), *Besídka bývalých žáků zvláštní školy* (1990), *Návštěvní dny* (1975), *Povídky aneb Nechci slevu zadarmo* (1995), *Návštěvní den u Jiřího Grossmanna* (1999).

Po Grossmannově úmrtí v prosinci 1971 Šimkova tvorba postupně ztrácela intelektuální esprit a v autorské dvojici s hercem Luďkem Sobotou se přibližovala estrádní lidové zábavě. K vlastním východiskům se Šimek pokusil vrátit na konci osmdesátých let, kdy autorsky spolupracoval s hercem Jiřím Krampolem.

Opačný byl tvůrčí vývoj dvojice, tvořené autorem textů JANEM VODŇANSKÝM a hudebním skladatelem PETREM SKOUMALEM, která na přelomu desetiletí působila na jevišti pražského Činoherního klubu a od roku 1974 v divadle Ateliér v Praze. Jejich text-appealové scénické koláže – například *S úsměvem idiota* (1969; prem. Činoherní klub 19. 5. 1969), *Hurá na Bastilu* (prem. Činoherní klub 25. 5. 1970), *S úsměvem donkichota* (prem. Činoherní klub 20. 11. 1970) a *Králíci pokusný* (prem. Ateliér 1974) – se skládaly z písní, pseudofilozofických přednášek, krátkých povídek, scének a recitací, jež spojoval patafyzický humor a poetika nonsensu oscilujícího mezi intelektem a stupiditou (texty vyšly porůznu knižně v publikacích *Důvěrná sdělení*, 1991; *Konečně rozumné slovo*, 1991; *Generální úklid*, 1991; *Ej, moja paranoia!*, 1997). S tím, jak postupující normalizace prostupovala všechny složky veřejného života a svobodné myšlení nahrazovala vyprázdněnými frázemi, překračovaly Vodňanského nonsensy hranice nezávazné legrace a volné parodie a získávaly obecnější rozměr přímého satirického podobenství. Jeho humor byl útočnější i adresně politický, takže působení dvojice začaly být kladeny stále větší překážky, mimo jiné bylo Janu Vodňanskému znemožněno veřejné vystupování v Praze.

Tradicí text-appealu, hudebně-literárního kabaretu, nonsensu, scénické improvizace a v mezích možností i satiry osobitě rozvíjely také autorské dvojice JAN BURIAN a JIŘÍ DĚDEČEK (*Rozčtvrcení osobnosti aneb Burian a „doktor“ Dědeček*, in *3 hry*, 1991; prem. Ateliér 22. 3. 1979; *Love Story aneb Dvě místa pro invalidy*, in *3 hry*, 1991; prem. Ateliér 1981, ad.) a bratři JIŘÍ a VLADIMÍR JUSTOVI (mj. *Budoucnost na vzpomínky*, prem. Ateliér 1971; *Vyhovování*, prem. Rubín 1975; *Krédo*, prem. Rubín 19. 12. 1977).

■ Vyskočilovo Nedivadlo

Organicky se rozvíjela tvorba spolutvůrce žánru text-appealu IVANA VYSKOČILA a jeho Nedivadla, které v sedmdesátých a osmdesátých letech působilo v řadě prostorů, mimo jiné v Redutě, vinohradském Radiopaláci a smíchovském klubu Futurum. Vyskočilovo experimentální hledání „nedivadla“ či „vyprávěného divadla“ se v této době posunulo od původního předčítání hotových literárních textů-povídek a pozdějšího volného intelektuálního rozvíjení zvoleného tématu až do fáze hledání mezních možností improvizované hry. Tato hra byla Vyskočilem a jeho partnery na jevišti vždy znova a osobitě utvářena od nuly, pouze z několika načrtnutých dějových či tematických bodů. Nositelem divadelní výpovědi se stalo improvizované jevištní dění řeči a fyzických gest. Vzniklo tak živé – maximálně tvarově a významově otevřené – dramatické dílo, které téměř rezignovalo na potřebu textové fixace, což se zákonitě odrazilo také v knižním vydání Vyskočilových textů. Ty jsou jen zápisem, x-tou verzí konkrétní inscenace, která ale navzdory své dokumentárnosti neztrácí literárně-dramatické kvality.

Specifická forma Vyskočilových představení byla dána jeho kvalifikací psychologa a pedagoga se zájmem o psychodrama a sociodrama, současně však byla bezpochyby spoluurčována dobou. Vyprávěné, improvizovaně vznikající texty byly demonstrací hravého myšlení, které ani nepotřebovalo oslovovat diváky prostřednictvím přímočarých narážek a náznaků (ale bylo i cestou jak obejít cenzuru).

Nejdále v tomto směru došla inscenace *Proč Karolína volala dru Baxovi?*, respektive text improvizovaně utvářený ve spolupráci s Pavlem Boškem a později s Otakarem Roubínkem, Leošem Suchařípou a Vlastou Špicnerovou v rámci cyklů volných kolektivních improvizací *Na staré motivy* (in *Nedívaldo Ivana Vyskočila*, 1996; hráno v divadle Ateliér 1976–80) a *Evokace I.–V.* (in sc. Reduta 1981–89; zkrácený záznam textu in *Nedívaldo Ivana Vyskočila*, 1996). Jedinečná jevištní výpověď, která byla po více než jedno desetiletí rozvíjena prostřednictvím desítek představení, vyrůstala z hledání odpovědi na titulní nepodstatnou otázku, ve své podstatě však byla evokací několika málo hodin pražského předválečného primátora, jakož i epickým a dramatickým navozením atmosféry Prahy a tehdejší české kultury a společnosti. Kontrapunkticky se v ní prolínaly velké a malé dějiny, mýtus první republiky s její realitou a banalitou, skutečné události s politickou fikcí. Výrazná byla inspirace dobou brakovou literaturou, romány dívčími, ženskými, dobrodružnými i špionážními. Smyslem inscenace bylo setkání tvůrců a diváků, které se současně stalo intelektuální hrou i svébytným obřadem, svátkem myšlení a volné, zcela svobodné obraznosti.

Nejblíže k tradičnímu dramatu má naopak textový záznam hry *Haprdáns*, plným titulem *Seminární cvičení se hrou pana Williama Shakespeara nazvané HAPRDÁNS neboli HAMLET PRINC DÁŇSKÝ ve zkratce, zkrátka méně známá verze známého příběhu, kdy tragédie přijde zkrátka* (rozmn. 1981; in *Nedívaldo Ivana Vyskočila*, 1996; prem. Divadlo v Nerudovce 20. 11. 1980). Parafraze, hraná za autorské spolupráce Vlasty Špicnerové či Leoše Suchařípy, reinterpretuje za pomoci kuchyňských rekvizit nejznámější Shakespearovu tragédii tak, aby vyhovovala prizmatu znormalizované současnosti: „A řekněme si hned teď a tady, že pak by to nejspíš neměla být tragédie. Že pak to ani nemůže být tragédie! Slibme si, že uděláme všechno pro to, aby to tragédie nebyla. Slibme si, že se pokusíme vyřešit ten problém na dnešní úrovni, docela normálně. Tak, aby se všechno dalo, jak se dá, a přitom aby se celkem nic nestalo.“

Tragický příběh člověka, který vnímá šílenství doby a společnosti, abnormalitu těch druhých, je tu prostřednictvím psychologické analýzy a s velkou dávkou ironie převrácen naruby: doba nešílí, vláda země je zcela v pořádku a v nejlepších rukách. To jen Hamlet byl nějakou dobu nemocný. Díky pomoci těch druhých však své psychické problémy překoná a naučí se v normálním světě normálně a spokojeně žít: Polonius smrt pouze předstíral, Hamlet se v Anglii vyléčil, politické spiknutí proti Claudiovi je zažehnáno a šťastnou

budoucnost zajistí sňatek Hamleta s Ofélií. Původní tragédie tak může skončit symbolickým happy endem: narozením dítěte a obrazem kvetoucího sadu.

■ Mystifikace jako metoda výpovědi o národní povaze: Divadlo Jára Cimrmana

Nejpopulárnějším reprezentantem divadla intelektuální relaxace v období normalizace byla tvorba Divadla Jára Cimrmana, tedy hry ZDEŇKA SVĚRÁKA a LADISLAVA SMOLJAKA, kteří se pro veřejnost stali hlavními nositeli původně kolektivní ideje (od rozhlasových počátků do rozštěpení souboru na konci sezony 1968/69 byli jejími spoluautory také Jiří Šebánek, Karel Velebný a režisérka Helena Phillipová).

Cimrmanovské hry kombinovaly prvky vyprávěného divadla s mystifikací nesenou fiktivní postavou českého geniálního polyhistora, umělce a ve Vídni rozeného vlastence. Tomu odpovídala i jejich forma pracující v první polovině inscenace s rafinovaně stylizovanou autenticitou pseudovědeckých přednášek a v druhé jakoby prezentující naivistické výsledky Cimrmanových divadelních aktivit. Zdánlivě apolitická divadelní mystifikace před aktuální skutečností

Nechod domů opilý

NE-CHOD DO-MŮ O-PI-LÁ SE-STŘÍ-ČKO MÁ ROZ-MI-LÁ

PO VÍ-NE PO VÍ-NE NA-RA-ZIŠ VŽDY DO SKŘÍ-NE

PO VÍ-NE PO VÍ-NE NA-RA-ZIŠ VŽDY DO SKŘÍ-NE

Skladba, kterou pětiletý Cimrman složil k narozeninám starší sestry Luisy, ze hry Cimrman v říši hudby

tematicky unikala do zidealizovaného světa počátků moderní industrializace před rokem 1914 a k estetice evropské secese. V prvním plánu byla parodií na učenou hloupost, dogmatiku sofizmat a jednotlivé dramatické žánry, současně však přinášela mnohovrstevnatý humor, pohybujiící se od nezávazného non-sensu přes provokativní hru s tradičními národními stereotypy až po prvky alegorické satiry na mechanismy byrokratického a policejního státu („zpuchřelé rakouské monarchie“).

Jak diváci i kritika brzy po okupaci pochopili, cimrmanovská demonstrace důvtipu i hravosti byla výrazem nespoutaného ducha, nabízející svým současníkům útěchu z intelektu, který se – na omezeném prostoru smluvené hry – může svobodně projevovat. Síla mystifikace vysmívající se myšlenkovým a národním mýtům spočívala však i v tom, že zároveň byla schopna stvořit nový, laskavý mýtus, korespondující s českou sebereflexí jako národa schopného smát se sobě samému. Jako podezřelý projev svobodného myšlení bylo Divadlo Járy Cimrmana také přijímáno mocí. Obdobně jako jiné aktivity se muselo potýkat s nepřízní úřadů a bylo nuceno opakovaně měnit svá působiště. Souběžně však byly hry divadla šířeny prostřednictvím gramofonových desek a v druhé polovině osmdesátých let i prostřednictvím filmu. Také díky tomu se cimrmanovská mystifikace stala kultovním fenoménem, který výrazně ovlivnil českou kulturu poslední třetiny dvacátého století, překročil generační hranice a stále nalézal nové mladé publikum. Mnohé hry pak přešly do obecného povědomí a okřídlené citace z nich se staly součástí mluveného jazyka.

Již první představení, Svěrákův Akt a Smoljakovo Vyšetřování ztráty třídní knihy z roku 1967, představily Cimrmana jako dramatika i osobitého filozofa a pedagoga. Charakter mystifikace a závazný tvar představení pak autorskou dvojicí přivedly k sérii dalších her prezentující géniův přínos oborům lidské činnosti a s nimi souvisejícím divadelním žánrům. Cimrman byl postupně prezentován jako autor operet (*Hospoda Na mýtince*; prem. 17. 4. 1969) a oper (*Cimrman v říši hudby*, vše in *Divadlo Járy Cimrmana*, 1987, s dvojicí činoherně sehraných libret *V chaloupky stínu* a *Úspěch českého inženýra v Indii*, 1989; prem. 3. 5. 1973), jako kriminalista a autor detektivky (*Vražda v salonním coupé*; prem. 14. 5. 1970) a také jako pohádkář (*Dlouhý, Široký a Krátkozraký*; prem. 7. 10. 1974). Postupy pokleslé literatury parodovala hra *Němý Bobeš* (vše in *Divadlo Járy Cimrmana*, 1987; prem. 24. 11. 1971). Prvenství, které bylo Čechům velkými a mocnými odeřeno, prezentovalo také *Dobytí severního pólu* s podtitulem „Čechem Karlem Němcem 5. dubna 1909“ (1992; prem. 25. 10. 1985).

Ironicky kritický odstup divadla od současnosti a oficiálních frází, patrný například z občasných parodistických polemik s fiktivním rakouským cimrmanologem Fiedlerem, případně z témat typu „co dělal podnikající Cimrman s nadhodnotou“, se začal výrazněji projevovat od druhé poloviny sedmdesátých let. Patrné je to ve hře *Posel z Liptákova* (in *Divadlo Járy*

Cimrmana, 1987; prem. 20. 4. 1977), obsahující vedle obligátního semináře i „rekonstrukci“ her *Posel světla* a *Vizionář*, které problematizují téma vědeckého a společenského rozvoje. První z nich satiricky vykresluje dravost představ, podle kterých vše musí ustoupit pokroku. Druhá, s podtitulem „Drama ze žhavé minulosti“, je situována do doby těsně před vypuknutím masového vraždění za první světové války, tedy do doby, kdy i postava Smrti měla v sobě ještě cosi lidského. Humorný rozměr hry vyrůstal z groteskního paradoxu: to, co pro diváky bylo jejich žitou a samozřejmou socialistickou přítomností a co bylo postavám hry zjeveno prostřednictvím věštby „z trouby“, se uhlobaronovi jeví jako budoucnost krajně nesmyslná a nepravděpodobná, ovšem potenciálního statkáře přivádí ke snaze vyhnout se osudu kulaka. Komickým převrácením vztahu mezi minulostí, přítomností a budoucností jsou tak do satirického světla postaveny takové jevy, jako je socialistické vlastnictví a ideologie třídního boje a její možné dopady na jednotlivce. Motivy špiclování, policejních provokací a nesmyslného režimu, v němž se trestá vyprávění protistátních anekdot, obsahuje hra *Lijavec* (1992; prem. 22. 1. 1982), parodicky využívající princip psychodramatu. Odehrává se ve starobinci, v němž Cimrman při svých pedagogicko-psychologických bádáních vynalezl „léčebné divadlo“.

Nejpolitičtější hrou dvojice Smoljak – Svěrák byl *Blaník* (1992; prem. 16. 5. 1990). Komedie napsaná na sklonku komunistického režimu se vyrovnávala s aktuálními společenskými náladami a s problematikou národní poroby i českých politických tradic. Prostřednictvím travestie pověsti o vojsku svatého Václava, které má z hory vyjet, až národu bude nejhůř, provokativně kladla naléhavou otázku, kdy a jak jednat, a především, zda jsme vůbec schopni jednat; svaté národní vojsko prezentovala jako nesmyslnou, typicky českou organizaci, která nebyla schopná akce ani za pražského ozbrojeného povstání v červnu 1848.

Hledání dramatu ve sféře oficiálního divadla

V představách politických a kulturních funkcionářů a oficiálních kritiků se drama mělo aktivně podílet na „normalizaci“ režimu. S tím, jak byly klíčové dramatické osobnosti předchozího období odsunuty mimo prostor povoleného a jejich dílo odsouzeno či „zapomenuto“, byl před dramaturgy divadel položen úkol vyhledávat a uvádět taková dramata, která by podporovala cíle KSČ, jakož i díla stranicky angažovaných autorů. Opět přitom ožily teze o třídnosti v umění a jeho srozumitelnosti pro široké vrstvy, původní dramatická tvorba měla znovu být „celospolečenskou záležitostí a pomáhat řešit otázky socialistické výstavby a vytyčovat pozitivní cíle jejího vývoje“. V praxi to znamenalo návrat k budovatelské koncepci dramatu, která však již neměla být tolik spoutávána po tvarové stránce. Přijatelné bylo téměř vše, co mohlo posloužit politicky žádoucím obsahu, respektive požadovanému působení na diváka. Řečeno slovy Vítězslava Ržounka, za rozhodující bylo považováno vše, „čím soudobé drama přispívá k prohlubování a upevňování socialistického morálního a společenského vědomí“ (Závazek českého dramatu, Rudé právo 11. 9. 1982).

Příznačné pro dobovou situaci – na rozdíl od let padesátých – ovšem bylo, že toto hlasité volání funkcionářů nacházelo jen minimální odezvu u samotných tvůrců a navzdory státní podpoře požadovaná dramatika nevznikala. Nastolovanou normu spontánně akceptovalo jen velmi málo autorů, navíc většinou nevybavených velkým talentem. Zbytkem těch, kteří se rozhodli působit ve sféře oficiálního divadla, však byla vnímána jako norma velmi úzká, svazující a omezující svobodnou tvorbu, kterou je nutné obcházet. Výsledkem byla absence původní současné dramatiky na repertoáru českých divadel v první polovině sedmdesátých let; například na repertoáru Národního divadla se původní dramatická novinka objevila teprve v roce 1977 (Mirko Stieber: Poslední prázdniny).

Absence původní české dramatiky byla také jedním z důvodů, proč se v repertoáru českých divadel nebývale zvýšil podíl soudobých děl slovenských dramatiků. Nejhranějšími autory první poloviny sedmdesátých let se stali například Ivan Bukovčan (Sníh nad limbou, Než kohout zazpívá, Luigiho srdce, Žebrácké dobrodružství, První den karnevalu), Ján Solovič (Expres Meridián, Střibrný jaguár) a Osvald Zahradník (Sólo pro bicí [hodiny], Přeskoč svůj stín, Zurabája aneb Epitaf pro živého) a další.

Prestižním žánrem bylo drama ze současnosti. To přitahovalo jak dramatičky angažované, tak i ty, kteří nechtěli být vysloveně hláskou režimu, a přesto chtěli vidět své hry na jevišti a jejich prostřednictvím podat zprávu o přítomnosti. Podstatné je, že většinou šlo o příslušníky nové generace autorů, která nebyla v očích režimu spjata s předchozím desetiletím a měla tedy relativně otevřený prostor. Ať již tito dramatici žili ve vědomé vnitřní opozici a svou tvorbou zkoumali hranice povoleného, nebo si rozporuplnost vlastní pozice neuvědomovali, při rozhodnutí napsat současnou hru pro oficiální jeviště museli řešit řadu úskalí. Patřil mezi ně především výběr „přijatelné“ tematiky a hledání způsobu, jak oslovit publikum, a přitom respektovat, že hra nebude povolena, pokud skutečně pojmenuje společenské kořeny zobrazovaných jevů. Za situace, kdy řada sociálních námětů, témat, problémů a způsobů jejich vyjádření a řešení byla předem tabuizována, tak bylo velmi nesnadné vystavět nosný a vnitřně pravdivý dramatický konflikt.

Z hlediska poetiky znamenal počátek sedmdesátých let návrat „před absurdní divadlo“, neboť tabuizováno bylo vše, co s ním bylo spojováno, zejména slovní a situační explikace a zobecnění pocitů životní nesmyslnosti, grotesknosti a odcizenosti a pojmenování konfliktu mezi individuem a odosobněnými společenskými mechanismy. Nepřijatelné byly obecnější, modelové myšlenkové konstrukce, drama se vrátilo k principu „obrazů ze života“.

Dramatici tak mířili do relativně bezpečné sféry privátního, k předvádění epizod ze všedního života a k situační nebo charakterové tragikomedií lidských figurek. Příznačně přitom favorizovali zejména ženské hrdinky a starší lidi, neboť v jejich osudech a vnitřním světě cítili potenciální dramatickosti bytí. Jednotlivé příběhy vyrůstaly z tematiky rodinných krizí, generačních konfliktů či vnitřních morálních dilemat. Pokud neměly za cíl přímo oslavit život v socialismu, směřoval jejich kritický osten nejčastěji proti obecně pojatému „maloměšťáctví“ a takovým jeho projevům, jako je honba za majetkem, žárlivost, nevěra, rozvodovost, pomlouvačnost, netolerance, špatná pracovní morálka, zlodějina, protekcionismus a podobně. Takováto kritičnost byla totiž pro obránce režimu přijatelná, neboť mohla být interpretována jako odsudek „přežitků minulosti“, které jsou překážkou na cestě za budoucností. Teprve ve druhé polovině osmdesátých let se objevila i závažnější problematika, například téma ekologické či korupce. Politicky se drama ze současnosti pohybovalo mezi přitakáním režimu a jeho více či méně skrytým odsudkem, žánrově pak ve velmi širokém pásmu, jehož jeden pól utvářela dramatika navazující na Hrubínovo pojetí lyrického dramatu, střed utvářely „dobře napsané konverzační hry“, nejednou odvozené i od televizních inscenací, a druhý pól morality s etickým poselstvím.



Jan Jílek

■ Znovuoživení budovatelské poetiky

Drama ze současnosti mělo podle projektantů socialistické literatury zobrazovat všednodenní „zápas za socialismus“ a komunistického hrdinu, jenž měl být věrohodným člověkem a zároveň ztělesněním socialistických ctností.

Takovýmto ideálním didaktickým typem hodným následování měla být například postava předsedy městského národního výboru v konverzační pracovně-budovatelské komedii herce, dramatika a filmového scenáristy JANA JÍLKA *Dvojitý tep srdce* (rozmn. 1977; prem. Jihočeské divadlo, České Budějovice 12. 11. 1977). Zápletku hry tvoří srdeční choroba, které obětavý funkcionář při své náročné práci využívá

k tomu, aby snadněji ovládal spolupracovníky a protivníky. Třebaže touto svéráznou taktikou riskuje vlastní život, prosadí mnoho dobrého a odstraní různé malichernosti, jimiž ostatní funkcionáři ztěžují život sobě i lidem v obci. V závazně optimistickém závěru hry se pak před ním otevře nejen možnost sňatku s lékařkou, ale na její radu i možnost operace, jež ho nepochybně vyléčí.

Vážení diváci.

Když jsem poprvé začal pracovat na tématu hry, kterou dnes uvidíte, netušil jsem tenkrát, že roku 1969 udělí prezident Československé republiky Řády práce a vysoká státní vyznamenání předním organizátorům veterinární služby za to, že během osmi let byl splněn úkol, o jehož realizaci se téměř sto let marně pokoušely poslední tři generace veterinárních lékařů Evropy i světa.

Byly zastaveny nevyčíslitelné ztráty na lidech a nepředstavitelné hmotné ztráty.

Metody československého ozdravovacího programu jsou mezinárodně uznávány a vysoce hodnoceny všemi vyspělými kapitalistickými státy. Jsou využívány rozvojovými zeměmi. Byly uznány a doporučeny Světovou zdravotnickou organizací a FAO v Římě.

Vymýcení brucelózy a typu zárodku tuberkulózy přenosné ze zvířat na člověka znamená v našem státě prakticky vymazání těchto onemocnění z rejstříku lidských chorob.

Nejen lidé, mezinárodní zdravotnické a veterinární organizace, ale i nejmodernější západní počítače vyhodnotily ozdravovací program Čechoslováku jako nejefektivnější ve světovém měřítku.

Jan Jílek

Slovo autora hry *Rafani* v programu k její inscenaci v Divadle na Vinohradech, 1985

Jestliže během normalizačního období nevzniklo mnoho divadelních her plně odpovídajících stranickým představám o angažované dramatičce, lze to vysvětlit i tím, že autoři, kteří tento program přijali za svůj, soustředili svou pozornost především na film, rozhlas a televizi. Důvodů bylo několik: kromě oficiálního požadavku působit na publikum prostřednictvím masových médií hrálo svoji roli i nesrovnatelně vyšší finanční ocenění. Důležité ale bylo také to, že filmová, rozhlasová a televizní dramaturgie mohla být k dílům politicky angažovaným – a tudíž diváky nepřiliš oblíbeným – vstřícnější než dramaturgie divadelní, neboť měla menší zpětnou vazbu a byla méně spoutávána nebezpečím prázdných sálů. Vznikl tak nový, specifický jev: valná část her s angažovanou tematikou vznikla přednostně pro televizi (případně i rozhlas) a teprve dodatečně byla přepracována pro divadlo.

To je také případ Jílkovy televizní inscenace *Rafan* (tv. 1972, rež. Antonín Dvořák), která byla po více než desetiletí přepsána na drama *Rafani* (rozmn. 1985; prem. Divadlo na Vinohradech 19. 3. 1985). Klasický půdorys výrobního dramatu, spočívající v zápasu o pracovní výkon a nastolení společenské harmonie, je zde přetaven do heroického boje mladého, obětavého zvěrolékaře s tuberkulózou skotu. Vítězný boj s přírodními silami je umocněn hrdinovým vnitřním konfliktem, svárem soukromého a profesního života a také střety s konformním okolím, jež rutinně setrvává na starých pozicích a aktivnímu idealismu hrdiny klade překážky.

Nejhranějším původním českým dramatem sedmdesátých let byla Jílkova hra *Silvestr* (rozmn. 1974; in *Silvestr; Diamantová kluci; Já chci žít znovu*, 1988; prem. Divadlo na Vinohradech 6. 2. 1975), která byla uvedena šestnácti československými divadly (naposledy v roce 1987). Bylo to výsledkem kombinace společensky angažované tematiky, která musela být v repertoáru divadel přítomná, s divácky přijatelnou formou zábavné konverzační komedie. Hra rozvíjí leonovovské téma: přesto, že jsme již dosáhli hmotného blahobytu, nelze ani v reálném socialismu zapomínat na existenci primárních lidských vztahů a potřebného přirozeného citového zázemí. Morálním ponaučením z příběhu osamělého podivínského venkovana, který se zdánlivě ztřeštěně rozhodne k adopci opuštěného dítěte, čímž jednak deklaruje svou věrnost dávným ideálům, jednak usvědčuje ty druhé z pokrytectví a citového zplnění, je teze, že člověk slíbí ne tím, co od společnosti dostává, ale tím, co jí dává a jak jí dokáže být prospěšný.

Vítězství zájmů celospolečenských nad soukromým sobectvím, obětavého jedince nad lhostejnou většinou, komunistického idealismu nad měšťáckým pragmatismem a obětavého mládí nad rezignujícím stářím, které se ostatně posléze také přikloní na správnou stranu, byly základní principy konstrukce dramatického konfliktu, na kterých stála budovatelská dramatika. Jílek se jimi řídil i ve hře *Já chci žít znovu* (rozmn. 1986; in *Silvestr; Diamantová kluci; Já chci žít znovu*, 1988; prem. Divadlo na Vinohradech 20. 3. 1986). Výchovná

hra tradiční stavby obhájí souvislost mezi pracovní morálkou, lidskou ctí a osobnostní celistvostí: jaký má lidský jedinec vztah k práci, takovým je i tvorem společenským a soukromým. Příběh milostného vztahu jeřábnice a soustružníka směřuje k moralizujícímu zobecnění, v němž se láska a práce doplňují – avšak jen tomu, kdo je dokáže brát stejně vážně, lidsky a občansky poctivě a kdo je také umí ve správnou chvíli od sebe oddělit.

Jako generační bilance života komunistických nadšenců v rozmezí téměř čtyřiceti let vyznívá Jílkovo drama *Diamantová kluci* (rozmn. 1982; in *Silvestr; Diamantová kluci; Já chci žít znovu*, 1988; prem. Divadlo na Vinohradech 1. 3. 1982, hráno též s tit. *Hledání*). Hrdinou a vypravěčem příběhu symbolicky situovaného do výroby umělých diamantů a tematizujícího hledání „diamantu v nás“ je padesátník Tomáš: jím sepsovaný autobiografický román vytváří dva časové plány hry, tedy současnost a vzpomínkami zpřítomňovanou minulost. Vlastním posláním výpovědi, silně zatížené patosem, sentimentem a mentorským moralizováním, je ovšem oslava věrnosti komunistickému snu a společenskému řádu.

Velmi agilním propagátorem komunistické politiky a budovatelské poetiky byl VOJTĚCH TRAPL. V žánru dramatu ze současnosti je prezentoval hrou *Novosvětská* (rozmn. 1976; prem. Krajské divadlo Příbram 21. 2. 1974), v níž vylíčil pracovní i soukromý život poctivého, leč váhavého stavbyvedoucího a jeho utkání o vedoucí funkci v podniku s kariéristickým náměstkem. Hra vznikla přepracováním televizní inscenace *Jeden za všechny* (tv. 1972, rež. Alena Procházková). Na základě televizní inscenace (tv. 1974, rež. Vojtěch Trapl) vzniklo i naučné výrobní drama *Komu zahrát sólo* (rozmn. 1976). Jejím hlavním hrdinou je havířský kolektiv, brigáda socialistické práce, která hledá cestu ke zvýšenému pracovnímu výkonu prostřednictvím poznání mezilidských vztahů na pracovišti.

Jedním ze smutných vrcholů pronormalizační dramatiky bylo Traplovo drama *Tobě hrana zvonit nebude* (rozmn. 1972; prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 23. 2. 1973), které bylo jako „nejvýznamnější“ dramatický počín v průběhu sedmdesátých let uvedeno v mnoha českých a slovenských divadlech. Dočkalo se rovněž filmového zpracování (f. 1975, rež. Vojtěch Trapl; oceněno na filmovém festivalu v San Sebastianu 1975 a hlavní cenou na festivalu neorealistických filmů v italském Avellinu roku 1979). Jedná se o přímočaře propagandistický příběh prokurátorky, která navzdory zmanipulované většině neohroženě prokáže zločinné skutky antikomunistických aktivistů z let 1968–69 a přivede je před soud. Dvě dějové linie (soudní proces a rekonstrukce skutečného jednání osob) postupně směřují k pointě, tedy k odsouzení tzv. krizového vývoje na konci šedesátých let.

Traplova hra stála na pomezí mezi dramatem ze současnosti a historickým, které představovalo další žánrový typ, k němuž se upínaly pokusy o obnovení budovatelské poetiky. Úkolem takto pojatého historického dramatu měla být prezentace dějinných vzorů a také varování pro socialistickou přítomnost.

U příležitosti XVII. sjezdu KSČ vznikla na motivy televizní inscenace Romana Hlaváče (tv. 1971, rež. J. Novotný) hra *Zvláštní řízení* (prem. Národní divadlo 13. 3. 1986). Její autoři, dramaturg RADOŠLAV LOŠTÁK a režisér VÁCLAV HUDEČEK, pojali historické téma – osud pokladníka ilegálního ÚV KSČ Emila Ševčíka, jenž na gestapu nepromluvil, odolal mučení a tři a půl roku předstíral šlenství – jako optimistickou tragédii. Prolínání přítomné a retrospektivní dějové linie bylo i konfrontací dvou životních principů: heroické oběti a všehoschopného zla, které musí být nakonec poraženo.

O drama historického faktu se pokusil také filmový a televizní režisér ANTONÍN KACHLÍK. Jeho tvarově značně rozvolněná hra *Cesta* (prem. Krajské divadlo Příbram 16. 2. 1978) na příkladu rodiny předáka sociálnědemokratické strany ukazovala diferenciaci české společnosti od konce války po únor 1948. Jednotliví členové rodiny v ní prožívají své osobní drama a pokouší se najít vlastní místo v životě, současně však zastupují vyhraněné společenské i politické typy, ty, které umějí najít tu správnou cestu, i ty, které bloudí či škodí.

Jestliže v padesátých letech k prestižním žánrům budovatelské poetiky patřilo vesnické drama s tematikou kolektivizace a třídního boje s kulaky a dalšími nepřáteli, v pozdějších pokusech o obnovu této poetiky se téma venkova již prakticky neobjevovalo. (Na rozdíl od normalizační prózy, v níž bylo téma socialistické proměny vesnice velmi frekventované.) V sedmdesátých letech na tuto linii české dramatiky prakticky navázala jediná hra. Národní

Program k inscenaci
Traplovy hry
v Divadle
Vítězného února
v Hradci Králové,
1973



divadlo si k třicátému výročí Vítězného února objednalo divadelní úpravu televizní inscenace **KARLA ŠTORKÁNA** *Střelej oběma rukama* (tv. 1977, rež. Evžen Sokolovský). Stejnojmenné drama (rozmn. 1978; prem. 10. 2. 1978), na kterém spolupracoval **JIRÍ BEDNÁŘ**, vykresluje na pozadí historických událostí rozpad selské rodiny. Klasická dramatická situace, kdy se syn obrátí proti svému otci, je tu transponována v příběh o mladém sedlákovi, jenž odmítne se zbrani hájit svůj statek, neboť díky lásce k chudé děvečce poznává nutnost revoluční přeměny a združstevňování. Dramatičnost je stupňována motivem vraždy místního funkcionáře, kterého zabijí hrdinova teta, žena, kterou celoživotní psychické i fyzické týrání a ponížení pokřivilo do stavu zruďné chamtivosti a fanatismu. Ve finále dramatu se rodinná tragédie prosvětluje apoteózou života v nastávajícím socialismu: vizí hrdinova šťastného života v manželství a jeho setkáním se ztracenou matkou, která také kdysi volila mezi svazujícím majetkem a svobodou.

Navzdory přízni oficiálních kruhů stála obdobná dramatika mimo hlavní proud českého divadla a v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se dostávala do stále větší izolace. Jakkoli byla psána a uváděna z povinnosti u příležitosti různých výročí, tvořiví divadelníci se jí vyhýbali a hledali raději jiné cesty, jak vyhovět povinnosti uvádět „ideově angažované“ inscenace. Po roce 1985 se pak již taková díla prakticky nehrála.

Některé pokusy o angažovanou dramaturgii tak vůbec nepronikly na jeviště. Patří k nim i *Dialogy s Julkem*, které napsal **JIRÍ PROCHÁZKA** k 60. výročí založení KSČ jako parafrázi Fučíkovy Reportáže psané na oprátce (úryvek vyšel v pátém čísle Literárního měsíčníku v roce 1981). Dramatické pásmo pracující s chórem, zastupujícím současnou mládež, propojuje předlohu s řadou intertextuálních motivů (Goethův Faust, Evangelia) i s projekcí obrazů Hieronyma Bosche. Je pojato jako scénické oratorium o lidské oběti a zmrtvýchvstání, které přináší „lepší zítřek“, v němž se odkaz tragického hrdiny naplní. Uvedeno nebylo také historické drama Vojtěcha Trapla *Mistr Jan: Neodvolám!* (rozmn. 1987), které mělo ilustrovat tezi o husitech jako předchůdcích komunistů. Dramatický konflikt je v něm zastřen vlasteneckým nacionálním sentimentem vypjatých gest i dlouhými deklamativními monology.

Pokusy pojmenovat soudobou realitu v hranicích povoleného

■ Problematická přítomnost a traumata minulosti

Dramatici hájící svými hrami socialismus a přítomný režim mohli mít pocit relativní tvůrčí svobody. V naprosto jiné osobní a tvůrčí situaci ovšem byli ti spisovatelé a divadelníci, kteří si uvědomovali, že vědomě přistupují na pravidla autocenzury a hledají cesty, jak prezentovat své autorské vidění přítomné skutečnosti a přitom se vyhnout všemu, co by mohlo ohrozit uvedení hry. Jednou z takovýchto cest byla možnost vzdát se práva na přímější dramatickou explikaci podstaty a pokusit se soustředit na složitou problematiku neredukovatelné lidské individuality a jejího všednodenního bytí a živoření, které jako by stálo mimo kritéria politické angažovanosti.

Od roku 1973 do počátku osmdesátých let tak vznikaly divadelní hry, které přímo či nepřímo navazovaly na čechovovsko-hrubínovskou dramaturgii přelomu padesátých a šedesátých let. Autoři své vzory hledali také u ruského dramatika Leonida Leonova a té linie dramaturgie anglo-americké, která se soustředila k vyjádření silných individuálních osudů (Tennessee Williams a Eugene O'Neill). Společným rysem těchto her byla snaha uchopit unikající pravdu autentické životní reality zpodobněním jednotlivin víceméně epizodického charakteru a zájem o psychologii obyčejného člověka.

Nejvěrněji při hledání dramatické ve vnitřním světě postav krácel v Hrubínových stopách MIRKO STIEBER, který se pro tragikomedii o třech obrazech *Poslední prázdniny* (rozmn. 1977; prem. Národní – Tylovo divadlo 5. 5. 1977) nechal inspirovat Srpnovou nedělí. Svůj pokus o postižení etického charakteru doby zkomponoval z řady drobných situací, naznačujících potenciální konflikty: střet životní reality s mladickými očekáváními a s touhou po autenticitě, generační rozpor mezi ambicemi rodičů a světem dospívajících, jakož i krizi středního věku a těžké hledání nové životní motivace, jež by nahradila péči o odcházející děti. Děj hry rozvíjel velmi pozvolna a jednotlivé dílčí motivy proplétal tak, aby se v poslední třetině hry setkaly v jediné – takřka tragicky vyznívající – dramatické pointě.

Formou dramatu bez vypjatého ústředního konfliktu či problému dramatici s oblibou vykreslovali svět lidí, již si osamocenost a vyprázdňenost svého každodenního bytí uvědomují zvláště naléhavě v okamžicích vybočení, ve

chvívích, kdy jsou konfrontováni s různými rodinnými či občanskými rituály, oslavami, schůzkami a podobně. Pro normalizační bezčasí je přinejmenším sociologicky charakteristické, že se z jednotlivých her ztrácela osobní a společenská perspektiva – přítomnost v nich vyjádřená jako by byla bez budoucnosti, zato ale silně zatížená minulostí. Dominují zde postavy často velmi starých lidí. Pokud se v hrách vyskytují i motivy a náznaky nadosobní minulosti společenské, je příznačné, že touto živou, traumatizující a názorově rozdělující minulostí bývají počátky budování socialismu, zejména – s náznaky kritiky interpretovaná – léta padesátá. Reflexi let šedesátých se dramatici pokud možno vyhýbali a zkušenost předválečná a válečná byla zpravidla již vnímána jako víceméně mrtvá.

Výjimkou potvrzující pravidlo je hra FRANTIŠKA BOHDALA *Zakutálená jablka* (rozmn. 1975; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 28. 6. 1975). Pojednává o dvojici mladých lidí, kteří se – v parafrázi tragické lásky Romea a Julie – pokoušejí vyrovnat se složitou válečnou minulostí svých rodičů a prarodičů: zatímco jeden se může opřít o oběť dědy odbojáře, druhý se marně snaží zbavit nespravedlivě děděné odpovědnosti za zločinné jednání svého předka. Podle autora je řešením situace uzavřít tragickou minulost ve jménu lepší budoucnosti.

Jakkoli během normalizačních desetiletí nebylo možné přímočaře zpochybňovat to, co dalo vzniknout „socialistické přítomnosti“, v řadě her se vedle nadšenců přitakávajících vývoji objevily i postavy lidí zatrpklých, pro něž je historie osobní i společenská těžkým břemenem, jež jim zabraňuje porozumět sobě i těm druhým. Ty pak většinou nebyly karikovány, ale ztvárňovány s jistou ambivalencí, která umožňovala takovouto postavu snadno „politicky“ obhájit a současně vyjádřit lidský rozměr jejího osudu.

První hra tohoto typu, prvotina KVĚTY TŘEBICKÉ *Cesta k domovu* (rozmn. 1973; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 19. 1. 1973, hráno též s tit. *Blatouchy*), akcentovala především téma osamělosti ve stáří. Jejími hlavními hrdiny jsou lidé dožívající život v domově důchodců, dramatickým prostorem pak symbolické zadní schodiště starého zámku, na němž se divákům představuje složitý a nejednoznačný svět náhodných setkání a individuálních osudů. Autorka tematizuje osamění, krizi vztahů stojících na iluzi a výmyslu, rozpad rodiny (motiv rodičů marně čekajících na návštěvu svých dětí) a nemožnost mezilidské komunikace. Promluvy postav určuje neustálá přítomnost nevyřčeného i mnohomluvnost, za kterou se skrývá citová chudoba a okoralost. Součástí tohoto bezútěšného světa je také motiv emigrace jako prvku, jenž násobí odcizení rodičů a dětí.

Přímočaře, s notnou dávkou ironie a kriticizmu, analyzovala narušené mezilidské vztahy HELENA ALBERTOVÁ v prvotině *Parádní pokoj* (rozmn. 1974; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň – Komorní divadlo 3. 3. 1974). Evokovala v ní

atmosféru xenofobního podráždění a nedefinovaného napětí, svědčícího o neustálé latentní hrozbě rozpadu rodiny, která drží pohromadě jen silou stereotypů. Hybatelem děje tu je návštěva dospělé dcery (a její přítelkyně), během níž se postupně odkrývají stará neřešená traumata: krize vztahu rodičů i amorální charakter bratra.

RADOSLAV LOŠŤÁK v lyrické hře „o třech obrazech a jednom snu“ *Opožděný ptačí zpěv* (rozmn. 1976; prem. Státní divadlo Oldřicha Stibora, Olomouc 2. 5. 1976) si uložil opačný úkol než Albertová: po vzoru Tennessee Williamse chtěl zachytit „neobyčejnosti obyčejného“. Oslava narozenin Otce mu byla příležitostí ke konfrontaci různých psychologických a společenských typů a k deklaraci takových pozitivních hodnot, jako jsou rodina, láska, partnerství, upřímnost a práce jako smysl života. Hra je smířlivá k obecným poměrům, nicméně osudy jednotlivých členů rodiny, těžce hledajících smysl života, nepřímo svědčí o velmi znepokojivém stavu společenského prostředí. Osudovost držící lidskou bytost v tísnivém sevření, z něhož není jiné cesty než se ji pokusit pochopit jako vlastní smysl života, tematizoval Lošťák již ve své prvotině *Chůze po kamení* (rozmn. 1975; prem. Státní divadlo Oldřicha Stibora, Olomouc 23. 3. 1975). Drama „o čtyřech dnech“ je sugestivním vhledem do běžné reality normalizační doby a nelze mu upřít sociologickou hodnotu. Odehrává se v malé vesnici v Jeseníkách, kde se setkává několik životních ztroskotanců. Autor s poetickým gestem vykresluje jejich ryze soukromé životy kdesi daleko, stranou velkých dějin – ty však jsou v podobě dotírající minulosti stále imanentně přítomné jako nadosobní souřadnice determinující soukromí a přítomnost postav.

Problematiku dotírající minulosti rozvíjelo také drama *Pěší ptáci* (rozmn. 1981; prem. Národní divadlo – Tylovo 8. 10. 1981), v němž JIŘÍ ŠOTOLA tematizoval osudovost a složitost lidského dorozumění. Hra pojednává o ženě, jež se v důsledku manželské krize a krize vlastní identity po mnoha letech vrací do vesnice, v níž prožila dětství. Tím vstupuje do konfrontace nejen s lidmi, které kdysi znala, ale i se složitou a těžko vysvětlitelnou zátěží dějin a vlastní historie. Události, jako byly združstevňování a nezákonnosti padesátých let, se zdají být sice dávno odbytou a částečně zapomenutou minulostí, avšak hrdinové marně čekají na očištný akt, při němž by došlo k vyjasnění tehdejších činů. Člověk je podle Šotoly „pěší pták“, jehož osudem je touha odpoutat se od tíhy a vzlétnout, který je ale nucen prožít život do poslední chvíle a do všech důsledků. (Vedlejší linii utváří variace orfického mýtu o marné snaze hudebního virtuóza Orfa přimět manželku Eriku k návratu do města i manželství.) Osudovost akcentovaná s typickou melancholickou skepsí, která lidi vnímá jako tragické hrdiny, již nedokážou realizovat své touhy, však značně rozdráždila kritika Vítězslava Ržounka a po několika reprízách byla hra v tichosti z repertoáru Národního divadla stažena.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let čechovovsko-hrubínovský model ustoupil, tematické dominanty dramatu ze současnosti však zůstaly.



Program
Národního divadla
k Šotolově dramatu,
1981

Ujal se jich žánr konverzační hry ve stylu televizních inscenací. Reprezentantem takovéto dramatiky byla hra **JIŘÍHO HUBAČE** *Dům na nebesích* (rozmn. 1980; prem. Divadlo na Vinohradech 14. 11. 1980), tragikomická „sonda do života“, která získala značný divácký ohlas v Československu i v zahraničí: do roku 1989 byla hrána ve čtrnácti tuzemských divadlech a osmi zahraničních. Drama tvoří sled komických epizod, které ale v závěru ústí v psychologickou moralitu o krizi identity a bezútěšnosti samoty. Hra byla napsána především jako herecká příležitost pro Jiřinu Bohdalovou jako představitelku hlavní role stárnoucí a osamělé Kláry. Tato typická „žena z lidu“ se vzdala vlastního štěstí ve prospěch bližních, především pak mladšího bratra. Všechnu svou nemalou životní energii vkládá do snu o vlastnictví domu, v němž žijí, aniž by si přitom uvědomovala, že nekriticky projektuje vlastní vize do života jiných.

Na jeviště Nové scény Národního divadla Hubač přivedl divadelní úpravu své mimořádně úspěšné televizní inscenace *Nezralé maliny* (rež. František Filip, tv. 1980; knižně 1985). Hra nazvaná *Stará dobrá kapela* (rozmn. 1984; prem. 18. 4. 1984) patří do linie her o problematice stárí a životních rekapitulací. Využitím tradičního motivu abiturientského setkání po padesáti letech zachytila skupinu osamocených lidí na samém konci jejich existence, kdy chtějí alespoň na několik dní prožít společnou iluzi mládí se svou školní „starou dobrou kapelou“. Dramatik staví především na realistické povahokresbě jednotlivých hrdinů – vesměs smutných, opuštěných a zklamaných – a na

kontroverzním vztahu naivně idealistického Pindase a zahořklého ironika Šány: dvou kamarádů, které kdysi rozdělila láska k jedné dívce a které znovu sblíží až její smrt, k níž se ostatně vleče i jejich čas.

Specifickým dokladem toho, že k dramatice všednosti a podtextu může vést i jiná cesta než přes čechovovskou a hrubínovskou inspiraci, se v osmdesátých letech stala dramatická tvorba režiséra a osobitého herce ARNOŠTA GOLDFLAMA. Goldflamovy hry – a to i ty, které mají blíže k tradičnímu pojetí dramatického textu – nevyrostaly z literární formy dramatu slov, nýbrž z volné formy divadelního scénáře, jež byla určena jedinečnou poetikou souboru Hadivadla. Poetikou, která za daných společenských podmínek nechtěla diváky oslovovat jasně formulovanou myšlenkovou hyperbolou a logicky rozvíjeným dějem, nýbrž necenzurovatelným, intuitivně a asociačně rozvíjeným scénickým děním, jež se volně pohybuje časem i prostorem a jehož stylizace osciluje mezi poetičnem, groteskou a symbolickým poselstvím. Goldflamova dramatika tak mohla být prakticky prosta politických jinotajů a aktuálně satirických útoků: proti lži oficiálních společenských proklamací dramatik postavil především vlastní pravdu žité skutečnosti. Utvářel náznaky příběhů lidských individuí prožívajících své úděly, nejčastěji v napětí mezi generací otců a synů.

Goldflamova hra *Návrat ztraceného syna* (in *Tři hry*; rozmn. 1987; in *Návrat ztraceného syna; Písek; Několik historek ze života Bédi Jelínka; Oči bludných hvězd*, 1996; prem. 16. 9. 1983) na pozadí biblického podobenství volně asociuje děje, jež vykreslují hodnotový rozklad současné rodiny, synovskou vzpouru a generační konflikt. K existenciální problematice je zacílena hra s autobiografickými prvky *Písek (Tak dávno)* (rozmn. 1988; in *Návrat ztraceného syna; Písek; Několik historek ze života Bédi Jelínka; Oči bludných hvězd*, 1996; prem. Hadivadlo 5. 3. 1988). Netematizovaným, ale zřetelným organizačním principem tu jsou vzpomínky člověka propojeného s vlastním rodem a jeho vědomí plynutí času, který mu „jako písek“ protéká mezi prsty a který z paměti loví jednotlivé scény. Děj hry se tak posunuje od připomínky židovských prarodičů, jejichž roztančený svět směřoval k tragédii holocaustu (sugestivně znázorněnému obrazem nahých lidí odcházejících do mlhy), přes poválečnou generaci rodičů a okamžik vlastního narození syna Ríši (tedy subjektu výpovědi) až po řadu životních zkoušek, jimiž tento syn musí projít (mimo jiné i první milování). V závěru pak hra přináší také groteskní vzpomínku na atmosféru mládí prožitého v šedesátých letech, na tehdejší brněnskou bohému, zosobněnou v postavě Demiurga (respektive v postavě reálně existujícího sugestivního podivína Jana Nováka), aby pak v poslední části přešla do snové a symbolické roviny. Autor-Ríša navzdory manipulacím těch, kteří jej chtějí ovládat a dirigovat, naplní odvěkou touhu člověka a ze své svobodné vůle začne létat.

■ Od morality k publicistickému dramatu

Součástí diferencovaného obrazu českého dramatu období normalizace, a dramatiky ze současnosti zvláště, byl společný důraz na obecnou morálku. Ve světě přetvářky, lži, sobectví a kariérismu představovaly základní etické principy lidského soužití pevný bod, o něž bylo – alespoň podle přesvědčení autorů – možné opřít dramatickou výpověď.

Jedním z prostorů pro demonstraci krize mezilidských vztahů, a to více-méně bez ohledu na společenské souřadnice příběhů, byla sféra mileneckých a manželských vztahů. O peripetiích jedné manželské krize vypráví „lyrická komedie o manželské lásce“ MIROSLAVA STONIŠE *Kde tráva je červená a modrá aneb Tektonické poruchy ve čtvrtohorách* (rozmn. 1979; prem. Divadlo E. F. Buriana 16. 5. 1979). Prvky situační komedie o citových zmatcích manželů, kteří hledají cestu, jak se vymanit ze všednodennosti a stereotypu, se v ní mísily s pracovní problematikou, s pokusem zachytit svět a starosti technické inteligence na Ostravsku.

Stonišova hra je ukázkou případu, kdy dramatikův záměr vyjádřit se kriticky k přítomnosti přerostl v dramatickou morálitu, jež skrze zpodobení soukromého života chce dospět nejen k širšímu poselství o smyslu bytí, ale i k morálnímu ponaučení. Jiným příkladem je konfrontace dvojího přístupu k životu v psychologizující hře JANA OTČENÁŠKA *Víkend uprostřed týdne* (rozmn. 1975; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 30. 4. 1975). Dva milenecké páry se v ní jednoho večera náhodně setkají na ztichlém místě jakési chatové osady a tato nenadálá situace prověří kvalitu citových vazeb: zatímco jednu z dvojic moment setkání přivede k ujasnění si vzájemného vztahu, povrchní citové pouto druhého páru se rozpadá.

Etické ponaučení přinesla i tragikomedie *Možná je na střeše kůň* (rozmn. 1980; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 12. 1980). JIŘÍ ŠOTOLA v ní v řadě epizod rozvinul složitý vztah tří seniorů, dvou sester a manžela jedné z nich, kteří se ve společné domácnosti vyrovnávají se smrtí třetí sestry. Pocity existenciální úzkosti, každodenní frustrace ze stárí a fyzické nemohoucnosti se v dialozích střídají s deziluzivními bilancemi minulosti. Vzájemné výčitky, hádky i obviňování, na jejichž počátku vesměs stojí dětinské banality, umocňují atmosféru děje, který graduje až k rodinné tragédii. Katarzním obratem hry je však nenadálý příchod vnučky, jež čeká dítě a do domu opět vnese pozapomenutý skutečný smysl života.

Obdobné dramatické morality se většinou příliš nelišily od běžné televizní produkce. Obratně kombinovaly banalitu přitažlivého, mnohdy jímavého příběhu s všeobecně přijatelnou podobou obrazu ze života a s morální lekcí. Čistým příkladem takových novodobých moralit jsou hry s motivem zodpovědnosti za dítě a rodinu. Dramatický apokryf MIROSLAVA STONIŠE *Jezulátko* (rozmn. 1983; prem. Divadlo E. F. Buriana 25. 5. 1983) je štědrovečerním příběhem

o matce, která se – i proti vůli svého milence – rozhodne donosit jejich dítě a vytvořit mu domov. Protipólem její morální čistoty a nevinnosti tu je neochota jejího partnera alespoň dodatečně přijmout zodpovědnost za otcovství, zkomplikovat si kariéru a oženit se.

Stejného tématu se dotkla také KVĚTA TRĚBICKÁ v „obyčejné komedii o dvou dílech“ *Jolanka* (rozmn. 1975; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 17. 5. 1975). Osud starého cirkusáckého muzikanta, který až v poslední etapě pochopí hodnotu opuštěné a navždy ztracené rodiny, tu získává pozitivní smysl v okamžiku, kdy tento životní ztroskotanec dopomůže stárnoucí svobodné ženě k rozhodnutí adoptovat dítě z kojeneckého ústavu.

Tragický zápas se společností a spornou morálkou „většiny“ zobrazil JOSEF BOUČEK v psychologické moralitě *Svlékání kůže* (rozmn. 1987; prem. Západočeské divadlo Cheb 11. 10. 1986). Dějovou linku hry utváří postupné vykreslování vztahů v rozpadající se rodině během těžkého období po návratu otce z vězení: zatímco oba rodiče definitivně ztrácejí šanci na společné soužití, dospívající dceři se nejen podaří nalézt k otci kvalitní a odpovědný vztah, ale odpovědně si zvolí i svou profesi (sociální a zdravotní pracovnice).

Významné postavení v rámci tematiky morální odpovědnosti vůči sobě a společnosti měly odsudky prospěchářství, honby za mamonem a zlodějiny (respektive „rozkrádání majetku v socialistickém vlastnictví“), tedy vlastnosti, před nimiž bylo možné varovat cestou odstrašujícího příkladu. Dramatickou obžalobu pokrytectví, prospěchářství a bezohlednosti napsal například ANTONÍN HOŘAVA ve hře *Kdo je nevinen?* (rozmn. 1978; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 4. 2. 1978), v níž rekonstruoval genuzi lidského neštěstí, na jehož konci je sebevražda.

Potence morality jako žánru s explicitně vyjádřeným etickým poselstvím tak logicky přilákaly i dramatiky, kteří chtěli deklarovat etické krédo nového – socialistického – člověka a naopak odsoudit měšťáckou morálku a „přežitky kapitalismu“. Ve hrách, jako je *Dům, kde nesněží* RADOSLAVA LOŠTÁKA (rozmn. 1978; prem. Státní divadlo Oldřicha Stibora, Olomouc 26. 11. 1978) nebo *Můj hrad* JANA JÍLKA (rozmn. 1980; prem. Národní – Tylovo divadlo 19. 2. 1981) se tak moralita potkávala s ideologií. Zatímco Lošťákova komedie směřuje k satirě tepající rozkrádání socialistického majetku, korupci a existenci podnikových „mafii“ svázaných s mocenskými orgány města (ekologický motiv se stavbou garáží), Jílkova moralistní „satira“ je zaměřena na dobově příznačný únik člověka do „vnitřního azylu“, v němž se oddává kultu spotřeby a hromadění hmotných statků. Obě hry vyznívají jako varování před propadnutím egoismu a konzumu. Řídicími kruhy byly takovéto hry zvláště vítány, neboť pro ně představovaly „konstruktivní“ podobu kritiky, tedy takovou kritiku, která pomáhá vylepšovat již tak dobrou přítomnost.

Soud nad morálkou postav ovšem mohl být pronášen z nejrůznějších pozic. Jakkoli většinou zůstával na rovině obecné nespokojenosti se stavem mravů,

v jednotlivých případech dostával diváky očekávaný nádech kritiky společenských poměrů.

Prvním projevem této tendence byla v sedmdesátých letech tragikomedie JANY KNITLOVÉ *Sekyra na studánky* (rozmn. 1974; prem. s tit. *Noc k otvírání studánek*, Krajské divadlo Kolín 4. 10. 1974). Autorka ji pojala jako hru na pravdu mezi samými falešnými hráči: setkání dvou bývalých spolužáků tu během silvestrovské noci přerůstá v komorní drama o čistotě charakterů a vině, o malosti a kořistnickém egoismu, v němž nakonec není čistých a nevinných. Postupně skládaná mozaika minulosti a přítomnosti dvojice inženýrů směřuje od nostalgických vzpomínek k obvinění, že jeden z nich toho druhého před lety anonymně udal. Avšak v okamžiku pyšně prodlužované pomsty, kdy si hrdina užívá morální převahy nad zrádcem, se vše náhle obrací: díky náhodě je i on morálně odhalen (jako nepoctivec okrádající zákazníky). Kruh je uzavřen, vyřčené viny nejsou zpochybněny, jen rozmnoženy o další, dávná křivda neomlouvá amorální jednání dnešní. Hra je prosycena detailní realistickou konkrétností nastolující iluzi pravděpodobnosti, současně však míří do roviny obecnější výpovědi o povaze mezilidských vztahů (v polovině sedmdesátých let byla jednou z nejhranějších, mimo jiné i v NDR; o jejím přesahu svědčí, že v roce 1990 byla uvedena rovněž krajanským Novým divadlem v Torontu).



REŽIE JAN SCHMIDT — VÝPRAVA MILAN ČECH
INSPICE EVA AUDOLENSKÁ - TEXT SLEDUJE IRENA NEVYJELOVÁ

Ing. Petr Brynár, zvaný Bryně, vaduší bujelo «Na viděholci»	- PETR HERRMANN
Ing. Luboš Mádl, jako pitval	- JAROSLAV TOŤ
Růza, Lubošova žena	- JIŘINA CHLUMSKÁ
Marie, zvaná Sáva, studentka Továrník, pensáta, který na to nevypadá	- LORNA HOMOLAČOVA
	- BOHUMIL VÁVRA

J A N A K N I T L O V Á

N O C

K O T V Í R Á N Í

S T U D Á N E K

PREMIÉRA A 4. ŘÍJNA 1974
PREMIÉRA B 5. ŘÍJNA 1974
VEŠKERÁ PRÁVA K PROVOZU TONOTO DÍLA ZASTUPUJE DILIA PRAHA

Stránka z programu k inscenaci hry Jany Knittlové v Krajském divadle v Kolíně, 1974

Svár změšťáčtělého pragmatismu s životním ideálem zpracoval **MIROSLAV HORNÍČEK** v komorním psychologickém dramatu *Můj strýček kauboj aneb Rodeo* (rozmn. 1977; prem. Státní divadlo v Brně 24. 6. 1977). Téma – právo člověka prosadit si vlastní cestu bez ohledu na dobře míněné rady či citová vydírání svých bližních – autor rozvíjí prostřednictvím dvou paralelně odvíjených fabulačních linií dvou životních osudů. Osud „strýčka kauboje“, který je vyšetřován v Americe pro podezření z vraždy manželky, a jeho dialog s advokátem má charakter bilance života, který právě končí, zatímco druhý, synovcův, začíná. Nyní se svádí „bitva“ o to, jestli mladík přijme bezvýhradně úlohu, kterou mu určili jiní, zařadí se, osvojí si způsoby konformní většiny a odsoudí sám sebe k dožití v nehybnosti stereotypů, jimiž pohrdá, anebo bude hledat vlastní cestu životního naplnění. Strýcova bilance v celé retrospektivě jeho životního příběhu přitakává bez falešného sentimentalismu plnému životnímu prožitku, zatímco v příběhu ostatních rodinných příslušníků se zrcadlí traumata nenaplněných tužeb, ambicí a snů. Obě fabulační linie se v průběhu dramatu nesloučí, avšak neustále se mezi nimi navozuje spojení významové jednoty a dramatického kontrastu. Horníčková „rodinná“ hra je příkladem kultivovaně vystavěného dramatu v mezích povolených režimem, s pravdivými charaktery postav a nekompromisního dramatického konfliktu, který postihuje nejen privátní tematiku, ale má mnohem obecnější platnost.

Jestliže ovšem kritičnost dramatika překročila jistou – jen pomalu se uvolňující – hranici povoleného a drama začalo být vnímáno jako hlubší obžaloba (či dobovým jazykem pomluva) samotných principů společnosti, mohlo to vést až k zákazu inscenace. Tak tomu bylo v roce 1977, kdy byla v ostravském Státním divadle před premiérou zakázána hra **HELENY ALBERTOVÉ** *Letní kino Život*. Generační drama odehrávající se během několika hodin jedné noci zachycuje tragikomické setkání několika mladých lidí a úspěšného architekta, pětapadesátiletého Jana Vlastníka, který jim částečně bezděky a dílem vědomě dává lekci z „pravidel společenského života“. Jeho sebevědomá životní zralost, úspěch, hmotné i společenské zajištění jsou tu konfrontovány s mládím, které se spontánně brání přistoupit na životní kompromisy, pokrytectví a manipulaci. Generace na vrcholu sil tak z této konfrontace vychází jako generace bez tváře a cti, pokrytecky zahleděná do sebe a usilující pouze o vlastní prospěch. O postupném rozšiřování míry možného a povoleného během normalizace svědčí to, že *Letní kino Život*, které poprvé vyšlo v roce 1978 ve čtvrtém čísle samizdatového časopisu *Dialog*, bylo v roce 1986 inscenováno Severomoravským divadlem v Šumperku (prem. 6. 12. 1986) a v následujícím roce bylo také publikováno v Dili.

Příkladem přechodu od satirické morality k dramatu ostrého vidění etických (a politických) problémů soudobé společnosti je hra **MIROSLAVA STONIŠE** *Hořké letní herbicidy* (rozmn. 1981; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 28. 3. 1981). Situační komedie, která v závěru nečekaně zvažní, vykresluje situaci,

kdy nekompetencí kariéristy a hochštaplera vznikne vážná ekologická škoda, za niž však právní odpovědnost nese někdo jiný. Vyznívá značně skepticky a neiluzivně. Nemravné chování otců se stává normou i pro mladé, snad jen nejstarší generace, jejíž svět společně se zahubenou přírodou odchází do nenávratna, cítí ještě nějakou vnitřní odpovědnost k hodnotám, jež přesahují člověka i společenský systém.

Odklon od ryze privátních témat všednodennosti k širší společenské tematice byl podmíněn nejen uvolňujícím se prostorem pro kritičtější postoje, ale také větší odvahou autorů i divadel překračovat hranice autocenzury. Úsilí zpodobit na oficiálním divadle aktuální společenské jevy a problémy ovšem zrodilo jen několik málo divadelních her, které od morálního zneklidnění nad stavem společnosti mířily až k samotné podstatě jevů.

Od poloviny osmdesátých let české dramatiky v odvaze podporovala skutečnost, že bylo možné snadno argumentovat sovětským vzorem. Na českých jevištích se totiž začaly objevovat kritičtější ruské a sovětské hry satirické (Nikolaj Erdman, Mark Rozovskij, Alexandr Vampilov) i publicisticky dokumentární (Alexandr Galin, Alexandr Gelman, Michail Šatrov aj.), jakož i dramaturgie próz Čingize Ajmatova, Vila Lipatova, Bulata Okudžavy, Arkadije a Borise Strugackých, Vasilije Šukšina a dalších.

Otevřený tragický konflikt jedince a systému představila hra **HELENY ALBERTOVÉ** *Průběh Jana Jakubce* (rkp. s tit. *Axiom*, 1985; rozmn. 1988; prem. Městská divadla pražská – Rokoko 15. 1. 1988). Je vystavěná jako mozaika impresí, jež z mnoha stran, úhlů, situací a epizod prezentuje dlouhodobý vývoj titulní postavy. Tento hrdina v jejím průběhu absolvuje řadu morálních zkoušek, vyjevujících jeho osobní život (rozpadající se manželství a složitý vztah k dospívající dceři), ale také společenské limity, které spoluurčují jeho osud: neosobní a pokrytecké vztahy, mocenské soupeření, kariérismus a chtivou bezohlednost vůči člověku i životnímu prostředí. Projde tak vývojem od romantické vzpoury přes tragickou porážku, následnou letargii až k určitému smíření se sebou samým i s porážkami a zklamáními. Pocity frustrace a zklamání se hra dokonale trefila do dobové atmosféry narůstající společenské krize a během jediné sezony byla úspěšně inscenována celkem ve třech divadlech (v Praze, Ostravě a Plzni).

Dramatikem vyhraněného etického patosu, jenž směřoval k obžalobě života postaveného na lži a pokrytectví a na utilitaristickém přístupu a který tematizoval společenský a hodnotový úpadek, byl v osmdesátých letech ANTONÍN MÁŠA. Na divadle Máša debutoval komedií o nebezpečí přetechnizovaného světa, v němž životní komfort může vytěsnit vyšší hodnoty, například lásku, a postupně zahubit člověka, který v sobě nenalezne sílu vrátit se k přirozeným vazbám a jistotám. *Ani slovo o lásce* (prem. Činoherní studio JAMU 9. 4. 1981) je komponováno jako hra ve hře: do divadla přichází komise odborníků,

kteřá chce s pomocí počítačů posoudit umělecké schopnosti i charakterové vlastnosti herců, jimž je zadán úkol improvizovat na téma ekologické katastrofy. Takto nastolená dramatická situace se pak postupně mění ve „hru na pravdu“ a v několika plánech odkrývá vztahy mezi postavami, jejich charaktery i způsob myšlení.

Z identické dramatické situace divadla na divadle, kterou je tentokrát divadelní zkouška Shakespeareova Othella, vychází Mášovo drama *Noční zkouška* (prem. Národní divadlo – Laterna magika 5. 2. 1981, rež. Evald Schorm; tv. s tit. *Byli jsme to my?*, 1990, rež. Antonín Máša). Máša v něm naplno využil svých zkušeností filmového režiséra a scenáristy a pokusil se využít kombinaci „živých“ herců s technickými možnostmi televize, díky nimž bylo scénické dění souběžně a z různých úhlů a detailů prezentováno na obrazovkách. Dramaticky *Noční zkouška* představuje časoprostorově i psychologicky složitě strukturovaný model, v němž mikrokosmos divadla – vykreslený jako prostředí rutiny, kdykoli zaměnitelné s jakýmkoli jiným pracovištěm – přerůstá v metaforu společenského makrosvěta, plného agresivních ctižádostivců, povrečných libertínů, vychytralých sobců a malých zlodějíčků. Poctivost a vnitřní integrita osobnosti pak patří k těm vlastnostem, které jsou tvrdě trestány.

Pro Mášu příznačný sklon k publicistickému dramatu je ještě zřetelnější ve hře s kriminální zápletkou *Mrtvá živá voda* (rozmn. 1989; prem. Východočeské divadlo, Pardubice 8. 4. 1989, hráno s tit. *Vivisekce*). Její děj vyrůstá z natáčení televizního pořadu o ekologovi, jenž důsledně a marně po léta upozorňuje na škodlivost nepromyšlených meliorací. Tento muž s mluvícím jménem Neliba je ale také přesvědčen, že jeho žena a spolupracovnice nezemřela při banálních



Program k inscenaci hry Antonína Máši v Činoherním studiu JAMU, 1981

chirurgickém zákroku náhodou. Obojí – neuvážené zásahy do přírody i smrt manželky – se pak v průběhu hry, která pozvolna přechází od televizní rekonstrukce do podoby psychodramatu, ukáže jako důsledek neprofesionality, lhostejnosti a obecného nedostatku vnitřní odpovědnosti. Vinen v dramatikových očích přitom není toliko společenský a politický systém, jenž zbavuje člověka ohledu vůči druhým. Podstatnější je skutečná příčina: existenciální prázdnota moderního člověka, absence vertikály a ztráta mýtu. Televizním moderátorem vyprávěná stará indiánská balada o násilí bílých obyvatel, zoufalství a naději je významovým kontrapunktem ke skepsi hrdiny, jenž je sice „majitelem pravdy“, ale pravdy bez útěchy, naděje a nakonec i bez pozitivního citu.

Mášova publicistická moralita je dokonalým příkladem toho, kam až se – v závěru normalizace – dalo prostřednictvím oficiální dramatiky dojít. Současně je tečkou za dramatikou, která do jisté míry suplovala neexistující nezávislou publicistiku.

Dramatika konverzační, humoristická a situační

Na okraji normalizační dramatické tvorby vznikaly konverzační a situační komedie, které v rámci dramaturgie „kamenných“ divadel, zájezdových agenturních inscenací (a také rozhlasu a televize) plnily funkci divácky oblíbené lidové zábavy, v lepším případě intelektuálního oddechu. Určovaly je zpravidla tvarový tradicionalismus, orientace na nadčasová privátní témata, anekdotičnost, laskavý humor a vlídná, většinou politicky neútočná ironie. Často pojednávaly o mezilidských vztazích v rodině a na pracovištích, o manželských krizích a dalších partnerských peripetiích (seznámení, svádění, nevěra, rozvod ad.); syžetově bývaly založeny na konfliktu dvou odlišných lidských typů, případně na charakterové proměně chybujícího hrdiny. Pokud aspirovaly na vyslovení obecnějšího kritického soudu, vyznívaly jako naučná moralita.

Divácky velmi oblíbená a po celé dvacetiletí mnohokrát inscenovaná byla komedie režiséra a herce JIŘÍHO CÍSLERA *Brejle* (rozmn. 1972; prem. Kladivadlo, Ústí nad Labem 22. 5. 1970). „Dioptrická crazytuda pro dva“, jak zní její podtitul, je dramatickou anekdotou pojednávající o první schůzce „na inzerát“, na které oba skrývají svou zrakovou vadu.

Zvýšená ideová a personální ostrážitost Československé televize přivedla na počátku sedmdesátých let zpět k divadlu také dvojici televizních dramatiků, kteří se žánru lehkých konverzačních komedií s morálním, respektive s lehce společenskokritickým aspektem věnovali od konce padesátých let. Situačním rámcem komedie OTTO ZELENKY *Košilka* (rozmn. 1972; prem. Městská divadla pražská – Divadlo ABC 12. 3. 1972, hráno též s tit. *Babička hodně četla*) je oslava babiččiných narozenin, na niž jsou pozváni kandidáti na ženění se stárnoucí vdovou. Ta je ovšem dávno zadaná, a tak se roztočí bláznivý kolotoč omylů, který skončí radostí nad dvěma svatbami a početím dvou dětí. Pro stejné divadlo, pražské ABC, byla napsána také Zelenkova hra *Bumerang* (rozmn. 1974; prem. Městská divadla pražská – Divadlo ABC 21. 11. 1974), charakterová komedie o manželské nevěře a následném zaplétání se hrdiny do sítě lží a podvodů. Ke svému oblíbenému žánru komunální satiry z vesnického prostředí se na počátku sedmdesátých let vrátil televizní dramatik JAROSLAV DIETL. Situační komedii *Muž na talíři* (rozmn. 1973; prem. Divadlo S. K. Neumanna 16. 3. 1973) postavil na moralistním srovnání lidského pokrytectví s nezáludnou upřímností: s postavou Marfana, který chce v typické české vesnici studovat člověka a zvláště lidský smích.

Až k žánru bulvární komedie dospěla **BLANKA JIRÁSKOVÁ** ve hře *Domov v havárii* (rozmn. 1979, prem. Divadlo na Vinohradech 13. 4. 1979). Dramatická zápletka je tu založena na klasické záměně dopisů, která přivede hlavní hrdiny hry – manželskou dvojici – málem až k rozchodu. Klasický milostný trojúhelník je tak nahrazen rozvodovým kláním, epizodické rozehrávání „košilatých“ peripetii je zastíráno seriózně se tvářící psychologizací postav a prostředí.

Jiným příkladem jsou situační a konverzační komedie teatrologa **JANA KOPECKÉHO**, které ovšem mohly být publikovány a inscenovány pod cizími jmény. Komedie *Kočka ve vile* (rozmn. 1978; prem. Jihočeské divadlo, České Budějovice 20. 4. 1979), kterou Kopecký napsal společně s novinářem a překladatelem **JIRÍM SEYDLEREM** v době, kdy oba pracovali u Vodních zdrojů, vyšla a byla hrána se jménem autora Jiří Poch. Komedie s podtitulem „Dobré příklady kazí špatné mravy“ pojednává o třech hledáčích vody, do jejichž maringotky se nečekaně nastěhuje tajemná dívka na útěku. Následná zápletka rozvíjí řadu komických situací, při nichž se postupně odhalí charaktery všech tří hrdinů i dívky, která především oběma starším mužům pomůže znovu objevit kouzlo poněkud zvětralého manželského vztahu.

Jan Kopecký rovněž napsal „rozvodovou“ situační komedii *Linka důvěry* (rozmn. 1980; prem. Severomoravské divadlo Šumperk, hráno s tit. *Od stolu a lože*), kterou podepsala Kopeckého dcera, dramaturgyně Ivana Vadlejchová. „Manželská komedie o čtyřech fázích“, jak zní podtitul hry, je zkomponována z řady anekdotických situací, jejichž východiskem je fakt, že rozvedení manželé bydlí dále ve společném bytě. Děj hry se rozvíjí od rozvodu a hledání nových partnerů až po opětovné citové sblížení bývalých manželů.

Do významového bezčasí, které nevzbuzuje případné politické asociace, je situována variace na komedii dell'arte *Tři v tom* (pod jm. Jiřího Menzla, rozmn. 1979; prem. Činoherní klub 16. 11. 1978) **JAROSLAVA VOSTRÉHO**. Situační a zápletková komedie „plná omylů“ pojednává o mladičkových sestřích a jejich služce, jimž přísný otec (a pán) brání v lásce. Když vyjde najevo, že jsou obě dcery i služka v jiném stavu, pokouší se jim nalézt movité ženichy, za něž se falešně vydávají nápadníci všech tří dívek.

Součástí konverzační dramatiky bylo i satirické vyhocení, většinou ale směřovalo proti tzv. maloměšťáctví, projevům lidské malosti, pokrytectví, hromadění majetku či kořistnictví. Tyto zavrženfhodné lidské vlastnosti bylo totiž možné vyložit jako výjimky narušující společenskou harmonii. V příslušném kontextu a „nasvícení“ však oslovovaly divácky přitažlivé náznaky nevyslovitelného a smysl pro utajený podtext.

Spíše výjimečně se v rámci konverzační dramatiky objevoval vliv modelových postupů. Na hranici mezi situační komedií, modelovým dramatem a satirickou groteskou oscillovala dramatika **VLASTIMILA VENCLÍKA**. Divadelní aktovka *Kontrola nemocného* (s tit. *Vrať mi pyžamo*, rozmn. 1975; in *Nezvaný host*

a jiné hry, 2002; prem. Ateliér 26. 2. 1975; tv. 1979, rež. Ján Roháč; f. 1984, rež. Jaroslav Papoušek, s tit. Všichni musí být v pyžamu) je fraškou o nemocenském revizorovi, kterého podvádějící pacient oklame a posléze v hádce uskrtní. V komedii *Domácí představení* (rozmn. 1976; in *Nezvaný host a jiné hry*, 2002; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 27. 6. 1976) Venclík tematizuje maloměšťácké lpění na „jistotách tichého domova“. Výchozí dramatickou situací tu je koncert vážné hudby, který v obývacím pokoji pořádá typická středostavovská rodina; ze střetů mezi jejími členy – charakterovými i společenskými typy – vyrůstá obraz společnosti, která se nezajímá o opravdové umění a svou duchovní identitu degraduje na ryze konzumní privátní prožitky.

Po roce 1985 se také konverzační dramatika začala politizovat. Objevily se pokusy o satiru inspirovanou politikou tzv. perestrojky a snahou o odvážnější reinterpretaci minulosti i přítomného režimu a takových jeho projevů, jako je kariérismus či korupce (KAREL SEMERÁD: *Vzhůru do údolí*, rozmn. 1986; prem. 14. 9. 1985; *Paneloptikum*, rozmn. 1987; prem. 25. 4. 1987, obojí Divadlo pracujících Gottwaldov). Na konfliktu mezi zástupci starého (poststalinského) a nového (přestavbového) světa je založeno satirické podobenství PETRA NOVOTNÉHO a ILJI RACKA ML. *Psychoterapie* (rozmn. 1989; prem. Státní divadlo F. X. Šaldy, Liberec 12. 12. 1988). Přímočará alegorie předvádí galerii typických postav dobového establishmentu, aparátníků, bezohledných konjunkuralistů, zkorumpovaných intrikánů či omezených funkcionářů. V závěru navazujícího úspěšnějšího volného pokračování *Mistři psychoterapie* (prem. Státní divadlo F. X. Šaldy, Liberec 11. 3. 1989) pak skepse autorů vytváří obraz návštěvy mimozemských studentů, kteří v Československu nacházejí zakonzervované poměry z doby před přestavbou.

Zákaz po premiéře, ostrou výměnu názorů na stránkách tisku (kladnou recenzi Pavla Melounka ve Scéně, na niž na stránkách Rudého práva odpověděl vedoucí odboru kultury severočeského krajského národního výboru) a opětovné povolení inscenace v předvečer listopadu 1989 vyvolala satira VÁCLAVA BERÁNKA *Z Košic do Aše a zpět* (rozmn. 1988; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 15. 2. 1989), příběh mladého kariéristy, který ryze utilitárně a bez jakýchkoli skrupulí vstoupí do komunistické strany a získá vysoké mocenské pozice.

Specifickým příkladem proměny norem v osmdesátých letech, kdy gorbačovská politika glasnosti a perestrojky umožnila to, co by dříve neprošlo, byla tragikomédie z nemocničního prostředí JAROSLAVA ČEJKY *Na kůži se neumírá* (rozmn. 1987; prem. Divadlo E. F. Buriana 29. 10. 1986). Situační komedii o všedních trablech pacientů kožní kliniky režimní kritik Jiří Hájek přijal jako předpokládaný „šlágr sezony“, který bude schopen „zlákat i ty diváky, kteří jinak do divadla nechodí“. Její divácké kouzlo spočívalo v bohaté frekvenci satirických narážek a kritických šlehů na dobové poměry, nejčastěji na protekcionismus a korupci, nedostatek profesionálního přístupu k práci a podobně.

Paradoxem doby ovšem bylo, že jejím autorem byl muž, který během své kariéry zastával vysoké funkce v SSM a jenž se měl zanedlouho, několik měsíců před politickým zlomem roce 1989, stát vedoucím odboru ÚV KSČ a z tohoto nejvyššího místa řídit československou kulturu. Hra, již se autor pokusil uvést do života zásady tzv. glasnosti gorbačovských reforem tak byla ojedinělým náznakem dalšího případného směřování „angažované“ hry ze současnosti.

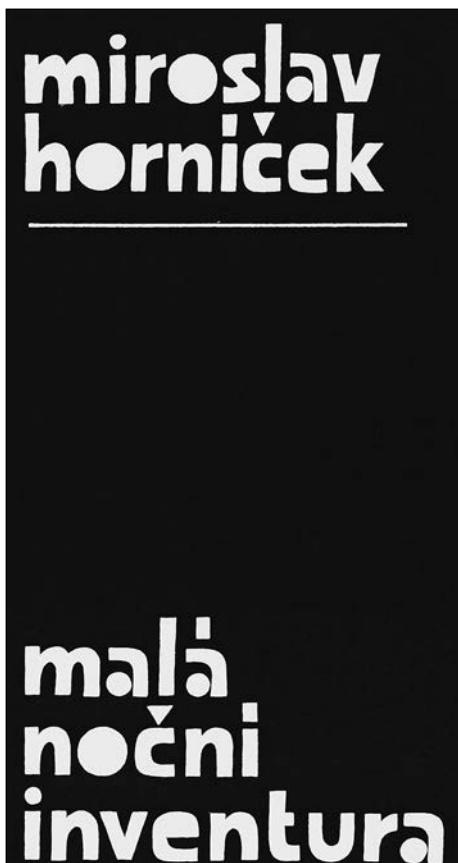
■ Dramatický humor Miroslava Horníčka

Určitou výjimku v rámci konverzačních komedií představovala tvorba **MIROSLAVA HORNÍČKA**, jehož hry si zachovaly úroveň nejen po stránce tematické, ale i kompoziční a jazykové. Jsou charakteristické kultivovaným a vtipným dialogem, moudrým nadhledem a schopností otevřít tvůrčí prostor pro herec-

kou kreaci i pro vyjádření osobního stanoviska. Prostředkem jeho vyjádření v Horníčkových hrách bývá inteligentní humor těch postav, které si dramatik psal pro sebe a které mu v rámci fabulovaného děje i zci-
zujících „vystoupení z role“ dávaly prostor pro komentář a filozofující úvahu, tedy pro jeho osobitou a pověstnou rozpravu s divákem přes rampu.

Horníčkovy hry směřují od tematiky těžící z milostných her a vztahů, od intimního, osobního či rodinného „privatissima“ k vážnějším otázkám lidské odpovědnosti. Autor přitom s oblibou pracoval s prvky populární literatury (historický příběh, detektivka, psychothriller, gangsterka, groteska ad.). Opakovaně uplatňoval syžet, ve kterém se člověk pokouší – zpravidla marně – „osedlat“ svůj vlastní život a vymknout se z role, která mu je předepsána.

Například postava spisovatele v komedii *Rozhodně nesprávné okno* (rozmn. 1970; prem. Městská divadla pražská – Divadlo ABC 18. 11.



Program k inscenaci Horníčkovy hry ve Státním divadle v Brně, 1976

1969) žije v mylné představě, že jen on je hýbatelem svého příběhu, na jeho konci však poznává, že nejsnadněji ovládaným byl ve chvílích, kdy si byl nejvíce jist sám sebou. Ve hře *Setkání s Veronikou* (rozmn. 1980; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 25. 6. 1980) hrdina, opět spisovatel, ztrácí schopnost rozlišovat mezi realitou života a fikčním světem svých postav. Ve hře *Tři Alberti a slečna Matylda* (rozmn. 1976; prem. Městská divadla pražská – Divadlo ABC 22. 3. 1977) je téma záměny rolí, v tomto případě pronásledovatelů a pronásledovaných, respektive lupičů a obětí, rozvíjeno v poloze groteskní detektivky a několikrát převráceno. Podle Horníčka není nic jistého, vše je v rukou „kouzelnice náhody“, vyšších zákonitostí, které vše nečekaně obracejí v pravý opak, aby mohla být vyzkoušena vůle a charakter hrdinů.

Problematiku dlouholetého soužití muže a ženy zachytil Horníček ve hře *Malá noční inventura* (rozmn. 1977; prem. Státní divadlo v Brně 3. 12. 1976). Tři muži v ní přes noc pracují na soupisu divadelního inventáře, vyprávějí si o divadle a řeší úskalí svých manželství. Dramatik z útržků a dílčích motivů skládá předivo příběhu o tom, že láska je možná v každém věku a za všech okolností, ovšem jejím největším jedem je únava a stereotyp.

O období dramatu „pláště a dýky“ se Horníček pokusil v komedii *Dva muži v šachu* (rozmn. 1974; prem. Městská divadla pražská – Divadlo ABC 10. 4. 1974). Klasický syžet souboje ženského a mužského živlu je v ní rozvíjen na pozadí jednoduchého úsměvného příběhu dvou italských šlechticů, kteří proti sobě vedou války, v nichž se střídavě – podle domluvy – stávají vítězem i poraženým. Historické kulisy má rovněž filozofující komedie *Louka pro dva* (rozmn. 1984; prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 9. 6. 1984) o autokratické moci, která má tendenci postupně zničit vše kolem sebe a jejíž síle lze vzdorovat pouze slušností a inteligencí. Děj hry je zasazen do středověku a vypráví o králi, jehož žena využila panovníkovy nepřítomnosti, vzala všechnu moc do svých rukou a vyhlásila okolním státům válku.

Drama historických alegorií

Jedním z konstitutivních rysů dramatu období normalizace byl návrat historické tematiky, a to ve všech možných funkcích: jako poukazu k národním tradicím a dalším formám společenské sebeidentifikace, jako prostoru pro volnou fabulaci a nezávaznou zábavu, ale i jako možnosti, jak obejít cenzuru a vyjádřit se prostřednictvím jinotajné analogie, alegorie a podobenství.

Pokud se za kulisami dávných dějů skrývalo více či méně závažné poselství o soudobé situaci, je významným – mimo jiné i sociologickým – faktem, že historická dramatika období normalizace byla zpravidla výrazem národních traumat a vyjadřovala opakovaný prožitek kolektivní frustrace. Jednotlivé hry jsou prostoupeny historickou skepsí, dějiny vědomě deheroizují a depatetizují, zpochybňují či přímo diskreditují tradiční české a světové mýty. Nikoli náhodou byla velmi početná tematika prohraných bitev či neúspěšných politických sporů, velmi časté bylo téma okupace a společenské stagnace; v etické rovině byly opakovaně rozebírány otázky svědomí a viny, problematika hrdinství či přesněji zbabělosti v konfrontaci s násilím a politickou mocí, případně kolaborace s nimi. Emblematickou pak pro české drama sedmdesátých let byla postava člověka bezmocně smýkaného dějinami, případně slabého vládce, který nemá sílu či schopnost čelit drtivému tlaku událostí a jehož jednání nemá v konečném součtu přímý vliv na osudy světa.

Ať již dramatici své hry psali s moralistním sebemrškačským gestem, které odmítá českou schopnost pasivního přizpůsobování se realitě, nebo naopak tuto schopnost interpretovali jako nutnost, jako cestu, jak si i za nepříznivé situace udržet identitu, publikum aktuální podtext historických her velmi intenzivně vnímalo. Obdobně jako ve sféře současného dramatu lze přitom sledovat setrvačnost prototypu „dobře napsané hry ze života“ a také různou míru koketerie s divácky vděčnými narážkami či různou míru odvahy autorů k hlubším analýzám, myšlenkovým a tvarovým experimentům.

Na rozdíl od padesátých let, kdy se historické téma spolupodílelo na dobovém patosu, heroismu a oslavě pokroku, cesty od temné minulosti k jasné budoucnosti, nyní jednoznačně převažovala ta linie historické dramatiky, která dějiny zesvětšovala, privatizovala a interpretovala jako obyčejný svět obyčejných lidí s jejich každodenními, zpravidla nepřilíš optimistickými starostmi. Společný základ dramatu historického a dramatu ze současnosti dal vzniknout

i zájmu dramatiků o osobní život historických hrdinů, antihrdinů a obyčejných neznámých lidí vláčených dějinami. České drama tak uskutečňovalo stejný pohyb, který historické vědy od šedesátých let přiváděl k zájmu o všední věci člověka a jeho života ve společnosti. Podstatné bylo, že alegorická povaha historického dramatu umožňovala s daleko menšími překážkami vyjádřit pozici člověka, kterého svírají, případně „semelou“ nadosobní mechanismy moci a dějin.

Žánrové podoby, které na sebe popsaný trend bral, byly různé: od historických komedií (rozvíjejících tradici konverzačních her o světovládcích v županu, kterou v návaznosti na francouzské vzory založil Emanuel Bozděch) přes tragikomické frašky, burlesky, grotesky až po modelové alegorie. Fabulačně se jednotlivá dramata pohybovala od formy dějově komplikované zápletkové hry, založené na intrikách, lstích a úskocích, až po hry psychologizující a hry, ve kterých vlastní dramatická akce ustupuje slovním diskusím o problémech a dramatický konflikt je substituován zápasem argumentů nebo ilustrací ideových tezí. Společným rysem byla snaha o divácky přitažlivý text, lehký, dramaticky svižný a pokud možno v daném čase i aktuálně sdělný. Vlastní představa adresáta se ovšem v jednotlivých případech lišila: vedle her psaných pro široké divácké vrstvy byly psány i hry, které měly charakter náročnější intelektuální zábavy.

■ Vládce a kmán: mezi lehkou komedií a tragikomedií mravů

Ústup od heroismu a etického idealismu a zájem o všední rozměr historie i obyčejný lidský život, který se těžko srovnává s „krokem dějin“, znamenal pohled „zdola a odjinud“. Jednotlivé hry nazíraly velké historické okamžiky nikoli očima pánů a vítězů, kteří píší historii, ale očima kmánů, svědků či poražených, kteří vnímají spíše rub událostí.

Nejzřetelněji to lze vidět v historizujícím podobenství **OLDRICHA DAŇKA** *Dva na koni, jeden na oslu* (rozmn. 1971; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 18. 12. 1971; tv. 1987, rež. Jiří Sequens), které je zasazeno do Čech za vlády Václava IV. Daněk tu představuje otázky lidské cti a dobrých úmyslů, které jsou ve špatných službách. Hrdiny jeho grotesky jsou tři toulaví žoldnéři, kteří již sloužili mnoha pánům na všech koncích Evropy a nikdy si nic pořádného nevysloužili. I když se zdá, že aspoň tentokrát by mohli za slušný žold stát na straně práva a zákona a hájit je proti bezpráví a kořistnictví, zanedlouho se ukáže, že mezi soupeřícími stranami není žádný rozdíl, a pokud je to výhodné, jsou dokonce schopny se spojit. Trojice rytířských donkichotů tak musí vzít zavděk tím, že si zachrání holý život. Přicházejí o poslední zbytky iluzí o lidské společnosti, jen jejich smysl pro čest zůstává paradoxně neotřesen.

„Zdola a odjinud“ české drama období normalizace vykresluje i slavné historické osobnosti. I ty jsou takřka bez výjimky „zastiženy v negližé“ a demas-



Jiří Adamíra,
Josef Vinklář
a Zdeněk Dítě
v inscenaci Daňkova
hry *Dva na koni*,
jeden na oslu
v Realistickém
divadle
Zdeňka Nejedlého,
1981

kovány jako obyčejní smrtelníci, plně náležející do světa beze cti, v němž nad ideály převažují kořistnictví a soukromé zájmy.

O historickou zápletkovou hru pro „lidové“ divadlo se na počátku nastupující normalizace pokusil dramaturg a režisér MILAN CALÁBEK v autorském přepracování klasického díla španělské renesance, dialogizovaného románu Fernanda de Rojase Celestina. Hra nazvaná *Zavraždění svatě Celestiny, kuplířky z města Salamanky* (rozmn. 1969; prem. Státní divadlo v Brně 7. 11. 1969) předlohu drsně a sarkasticky aktualizovala. Tragický příběh lásky mladého šlechtice a vznešené dívky posunula do polohy ironicky výsměšné burlesky, v níž je lidský svět ovládán jenom a pouze temnými vášněmi či kořistnickou vypočítavostí.

Calábek byl podepsán také pod komedii *Zázrak Na Louži* při jejím uvedení v roce 1974 (rozmn. 1974; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 14. 12. 1974). Jejím skutečným autorem ale byl – v té době ještě zakázaný – JIŘÍ ŠOROLA. Příběh o vnějším lesku a vnitřní prázdnotě mocných, kteří jsou paradoxně

největšími obětmi manipulace neosobními mechanismy, jež sami spoluvytvářejí, je situován do období sporů mezi světskou a církevní mocí na počátku vlády Václava IV. Na pozadí dvojího vyšetřování – cizoložství královny Johany a údajného zázraku – se v ní odehrává nelítostná mocenská soutěž o politický vliv na dvoře mezi pražským arcibiskupstvím, císařovnou-vdovou Eliškou (hájící zájmy Zikmunda) a samotným neambiciózním Václavem. Ryze historické téma Šotola zpracoval se shawovskou hořkou ironií: jediný, kdo odmítá lhát a zpronevřit se svému svědomí, je chudý farář z kostelíka Na Louži, který jako bezbožník a lhář málem skončí na hranici.

Nejčastějším dramatickým postupem v tomto typu her byla relativizace historického mýtu. Na napětí mezi soukromými osudy postav a dějinnými politickými činy je rovněž založena Šotolova humoreska *Cesta Karla IV. do*

ČESKOSLOVENSKÁ PREMIÉRA

MILAN CALÁBEK

ZÁZRAK NA LOUŽI

KOMEDIE O ŠESTI OBRAZECH

■ REŽISÉR FRANTIŠEK LAURIN ■ SCÉNA JAN DUŠEK ■ KOSTÝMY ZDENKA KADRNOŽKOVÁ ■
 ■ HUDBA MILAN JÍRA ■ POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE KAREL BEDNÁŘ ■
 ■ ASISTENT REŽIE PETR PALOÚŠ ■

HRAJÍ: JIŘÍ MIKOTA, EVA KLEPÁCOVÁ, JAROSLAV DRBOHLAV j. h. — LADISLAV POTMĚSIL, JORGA KOTRBOVÁ, zastoužilý
 umělec VALTR TAUB, LADISLAV KAZDA, JIŘÍ KLEM, JIŘÍ NOVOTNÝ, DALIMIL KLAPKA, VILÉM BESSER, KAREL VLČEK,
 VĚRA KUBÁNKOVÁ, STANISLAV HÁJEK

Pozvánka na premiéru hry Zázrak na louži v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého (skutečného autora Jiřího Šotolu kryl Milan Calábek), 1974

Francie a zpět (rozmn. 1979; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 4. 5. 1979; tv. 1982, rež. František Laurin). Téma neslučitelnosti privátního života se světem mocenských střetů, které jsou – navzdory hlásaným idejím a heslům – vedeny především nečistými prostředky, je tu silně vyostřeno. Dramatik staví do protikladu pragmatické myšlení a jednání dvojice vládců, císaře Karla a francouzského krále, a scény odkrývající utajované soukromí mocných a jejich nerealizovatelné sny o „normálním“ životě a o lásce. V složitě komponované hře intrik Šotola prolétá snahu vládců přechytračit toho druhého při dělbě Evropy se zlidštvujícím motivem císařovy nenaplněné dávné lásky a s milostnými eskapádami mladého Václava, jenž v bouřlivé noci skončí v posteli s francouzskou královnou. Romantická touha vládařů po individuální svobodě je ovšem v ostrém kontrastu s jejich dobrovolným podrobením se řádu a povinnosti. Císaři Karlu se sice podaří v souboji intrik s francouzským králem vyhrát a své zemi prospět – zřetelná slabost a neschopnost jeho syna a nástupce je však předzvěstí diváky tušené neblahé budoucnosti českého království.

Z literární tradice královských milostných romancí a tematiky císařova soukromého života vychází rovněž neinscenovaná „hříčka o lásce a sněžení“ **LUDVÍKA KUNDERY** *Čtyři ženy Karla Čtvrtého* (in *Králové, zločinci, mágové*, 1998; tv. s tit. *Královské řádění*, 1975, rež. Evžen Sokolovský, uveden i jako autor). I ona zachycuje mocného vládce na ústupu, ve chvíli prohry, tentokrát sexuální. Jeho imaginární setkání se čtveřicí manželek je rámcováno marnou snahou nejmladší z nich, Alžběty Pomořanské, přimět stárnoucího muže k milování, což posléze vede k „bohulibému večeru plnému rozpomínek, událostí a výmyslů“.

V zájmu o postavu vládce ve chvíli jeho prohry mohlo drama období normalizace navázat na taková díla šedesátých let, jako byla televizní hra **JIRÍHO ŠOTOLY** *Waterloo* (tv. 1967, rež. Jiří Bělka). Stejnomenou divadelní verzi této hry uvedlo Slovácké divadlo v Uherském Hradišti až v roce 1986 (rozmn. 1987; prem. 6. 12. 1986). Komorní drama jedině noci před osudovou bitvou zachycuje vnitřní dilema autokrata, jehož všemocnost se zčistajasna vytrácí, který se ale navzdory zprávám o krachu manželství a zradě spolupracovníků rozhodne sehrát svou roli až do tušeného tragického konce. Je i psychologickou analýzou člověka, jehož svět se zhroutil a on musí zápasit o vše, co se zdálo být pevné a dané, především o smysl vlastního života.

Z rozporu mezi historickou legendou a pravděpodobnější všednodenní realitou historického velikána těžší hořká veselohra **JIRÍHO HUBAČE** *Generálka* (rozmn. 1986; prem. Divadlo na Vinohradech 16. 4. 1986). Ve své době velmi populární situační komedie pojednává o posledních letech Napoleonova života na ostrově Svatá Helena. V domácím vězení, daleko od světa, v okamžicích, kdy podléhá bídě a svému ponížení, se tu bývalý císař setkává s typicky ženskou

rázností válečné vdovy, která je rozhodnuta přimět jej, aby splnil své dávné sliby a zaručil jejím dětem doživotní rentu. Ve své hlubší alegorické rovině je tak Hubačova dramatická anekdota o tom, proč se originální vínovice z města Cognac jmenuje Napoleon, konfrontací bývalého vůdce a jím zosobněné revoluční ideje s životní praxí obyčejné ženy z lidu, která pro ideu revoluce obětovala všechny své síly, aniž cokoli získala.

Téma prohry osobní i historické, ovšem poněkud jiného ladění má hra **OLDŘICHA DAŇKA** *Bitva na Moravském poli* (rozmn. 1979; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň – Klub Dominik 8. 10. 1979). Její text nese zřetelné stopy epického tvaru, z něhož vznikla, autorova románu *Král bez přílby* (1971). Je vystavěna jako divadlo na divadle pojednávající o snaze Václava II. dopátrat se z výpovědí pamětníků příčin a průběhu posledního tragického boje jeho otce, Přemysla Otakara II., který uprostřed bitevní vřavy zahynul takřka beze svědků a smrtí nepříliš důstojnou. Autor tematizuje problematiku dějinné porážky a z ní vycházející potřebu útěšného mýtu, který označením obětních beránek, viníků a zrádců omlouvá reálná selhání hlavního aktéra a národního hrdiny.

Osobitým Daňkovým žánrem se v této době ovšem stala především forma jednoaktové historické hříčky, morality či apokryfu. Tento žánr Daněk pro sebe objevil již při práci pro rozhlas (*Dialog v předvečer soudu*, *Dialog s doprovodem děl*) a později pro něj s úspěchem nacházel uplatnění rovněž na divadle i v televizi. Pevným bodem jeho anekdotických, vypointovaných jednoaktovek je vždy vtipný a bystrý dialog, který spolu vedly, respektive mohly vést dvě historické postavy v určitý zlomový okamžik, a který odkrývá jisté paradoxy dějin i lidské existence v nich. Kombinací privátní fikce a historických fakt přitom dramatik mířil jednak k evokaci lidského rozměru historických figur a příběhů, jednak k obecnějším otázkám individuální a společenské mravní odpovědnosti tak, jak je kladou nejrůznější historické chvíle. Čtveřice takovýchto jednoaktovek, dialogů s filozofickým přesahem, složila hru *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo* (rozmn. 1984; prem. Státní divadlo Ostrava – Divadlo loutek 13. 12. 1983). Motivickou osou samostatných Příběhů – athénské, uherské, flanderské nebo také anglo-francouzské a české – je téma plynutí času, drtivá síla „kola dějin“ a marnost každé snahy člověka těmto nadosobním veličinám jakkoli vzdorovat.



Oldřich Daněk

■ **Génius v osidlech průměru a svodů moci, spoluodpovědnost člověka za běs dějin**

Tragičtější rozměr dostávala problematika vztahu mezi lidským individuem, společností a dějinami tam, kde dramatici hlavními postavami svých her učinili historické osobnosti, zpravidla umělce, jejichž život bylo možné zobrazit jako svým způsobem nadosobní úděl. Obvyklou součástí takovýchto her bylo romantické vyhocení vztahu mezi výjimečnou osobností a běžnou societou, jakož i poukaz na to, že hrdina za daných podmínek nemohl svůj úděl naplnit. Přesto dramatici nemířili k tradiční formě tragického konfliktu a neusilovali o katarzní ztotožnění hrdiny a adresáta. Při kresbě velkých osudů raději kombinovali žánr životopisné hry a brechtovský koncept epické výpovědi, která předváděně problematizuje a zcizuje a od autora i diváka předpokládá racionální analýzu každého faktu a situace. Antiiluzivní, epický charakter takovýchto her posilovali i velmi volným zacházením s časoprostorem a dějem: hry sestavovali z dílčích epizod a temporálních skoků tak, jak to vyhovovalo jejich snaze postihnout proměny hrdiny a jeho situace v plynoucím čase života a historie. Často přitom pracovali se zpřítomňovanými reminiscencemi, dějovou simultaneitou, paralelitou a různými podobami divadla na divadle.

K tradičním reprezentantům střetu mezi nonkonformně žijící uměleckou osobností a „spořádanou“ společností lidského průměru, která je nepřátelská k jakékoli odlišnosti, patří v české literatuře François Villon, francouzský básník pohybující se mezi společenskou spodinou a podezřelý z vraždy, zosobňující však i vůli po spravedlnosti a pravdě. **DANIELA FISCHEROVÁ** v dramatickém debutu *Hodina mezi psem a vlkem* (čas. Dramatické umění 1988, č. 2; rozmn. 1989; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 24. 3. 1979) tento



Obálka programu k inscenaci hry Daniely Fischerové v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého

střet rozehrála na půdorysu soudního procesu, rekonstruuující technikou divadla na divadle básníkův osud. V antiiluzivní kompozici, připomínající dramata Petera Weisse, jsou předváděné děje opakovaně zcizovány a retardovány prostřednictvím výstupů nových postav, zastavením dramatické situace, vpádem nové skutečnosti a následným hledáním jiné logiky „vyprávění“ a podobně. Text hry je tak strukturován ostrými střihy, dialogy postav střídá recitace Villonových veršů. Cílem je podat divákovi fakta tak, aby ztratil svoji pasivitu a sám zhodnotil slova a činy hlavního hrdiny i dalších postav. Nadčasovost příběhu je ve finále silně zdůrazněna: historický čas hry je ztotožněn s reálným časem teď a tady a povinnost vynést verdikt nad příběhem přenesena na publikum, které se stává soudní porotou.

JIRÍ ŠOTOLA vykreslil konflikt výjimečné tvůrčí osobnosti se společností lidí průměrných a nechápajících v „máchovských variacích“ *A jenom země bude má* (rozmn. 1987; prem. Národní divadlo 18. 9. 1986). Oslavné drama, které vzniklo na objednávku Národního divadla k výročí narození největšího českého romantického básníka, je rámcováno hrdinovým umíráním v horečkách. To dramatikovi umožnilo asociativně kombinovat životopisná fakta a básníkovy vzpomínky a představy a vytvořit složitý, neustále se proměňující časoprostor reality a blouznivých vizí. S realitami přitom Šotola pracoval jen volně, tak jak potřeboval pro svůj záměr vykreslit Máchovo osamění a hlubinu nepochopení jeho génia současníky, včetně těch nejbližších. Šosácká konzervativnost, povrchnost a nevzdělanost společnosti, která jej obklopovala, není reprezentována – vzhledem k máchovskému mýtu nově – ani tak intelektuály pražských vlasteneckých kruhů, jako spíše středním stavem a venkovany.

Často dramatiky nepřitahoval samotný tragický osud, jako spíše možnost jeho prostřednictvím vynést soud nad prospěchářstvím do sebe zahleděné společnosti. Mezi osobnosti, které takto posloužily, patřili autor České mše vánoční Jan Jakub Ryba a Zdeňka Havlíčková. Rybův tragický životní úděl, jeho existenční potíže a konflikty se světskou i církevní vrchností dvakrát zpracoval JOSEF BOUČEK (*Vstaň, Mistře*, rozmn. 1976; prem. Západočeské divadlo Cheb 5. 12. 1981; přeprac. s tit. *Noc pastýřů*, rozmn. 1983; prem. Národní – Tylovo divadlo 17. 3. 1983); osud dcery novináře a básníka Karla Havlíčka Borovského pak JINDŘICH FAIRAZL (*Dcera národa*, rozmn. 1988; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 6. 2. 1988). Pro ALEXE KOENIGSMARKA se pak dokonce prostředkem k vyslovení satirického soudu nad morálkou českých středních vrstev stal neúspěšný a netaentovaný obrozenec básník a dramatik Bernard Guldener (*Mňau aneb Had v růži, chcete-li Ach, Thálie*, rozmn. 1984; prem. Divadlo S. K. Neumanna 26. 2. 1986).

Téma člověka rozhodujícího se mezi svědomím a tlaky, které jej nutí přizpůsobit se mechanismům společenské manipulace, udržet si hmotný a sociální status nebo případně i život, má nadčasový a obecný charakter. V historických hrách sedmdesátých a osmdesátých let se spojovalo rovněž s tématem

války jako s abnormální, vyhrocenou lidskou a sociální situací, která znamená rozhodování, zda a jak jednat, respektive volbu mezi vyššími hodnotami, ideály, ctí, sebeúctou a osobním prospěchem.

Zřetelné je to v pokusu – dobovém kontextu ojedinělém – JOSEFA BOUČKA o návrat k tradičním postupům pětistupňové tragédie ve hře *Setníkův štít* (rozmn. 1980; prem. Západočeské divadlo Cheb 14. 12. 1979; tv. 1989, rež. Jiří Bělka). Atmosféra mezinárodní intervence proti jakobínské Francii v posledních letech osmnáctého století zde vytváří prostor pro drama povinnosti, cti a svědomí; hrdinou je český voják, šlechtic a vzdělaný osvícenec, který v důsledku svých pochyb o morální oprávněnosti tažení proti revoluci musí řešit neřešitelné. Čest mu velí vykonávat poctivě službu, zatímco rozum a cit ho nabádají ke zradě. Setník se rozhodne tento svár vyřešit v souladu se svým svědomím a požádá o propuštění z armády – paradoxně je však zavražděn vlastním sluhou, který s rebely spolupracuje jen ze zjištných důvodů.

Rozhodování mezi ctí, věrností, vůlí k moci a ideálem utváří také osu Boučkova dramatu *Popel a hvězdy* (rozmn. 1978; prem. Západočeské divadlo Cheb 27. 2. 1978). Dramatik v něm detailně vykreslil vzestup vojevůdce Valdštejna, kterého pojal nejen jako člověka silné vůle a ctižádostivce bez morálních skrupulí, nadobyčejně pyšného a sebejistého, věřícího ve své poslání měnit dějiny, ale také jako muže, jenž inteligencí i schopnostmi značně převyšuje své současníky. Autorovou ambicí bylo odkrýt psychologii takového lidského typu a jeho místo v historii: příčinu jeho tragického pádu romanticky vidí ve střetu Valdštejnovy individuality s idiotismem a závistí průměrných, kteří mu neustále kladou umělé překážky, takže je nucen intrikovat a posléze i sledovat vlastní cíle.

Velmi odlišně postavu Albrechta z Valdštejna pojal OLDŘICH DANĚK v divácky úspěšné a často inscenované *Vévodkyni valdštejnských vojsk* (rozmn. 1981; in *Válka vypukne po přestávce; Vévodkyně valdštejnských vojsk; Zpráva o chirurgii města N.*, 1987; prem. Národní – Tylovo divadlo 4. 12. 1980). Vyslovil v ní nadčasové a dramaticky pozoruhodné podobenství o absurditě a paradoxech války, jejíž obětí je každý, ale za niž také každý nese svůj podíl viny. Neboť ať je člověk generálem, nebo jen vojínem na šachovnici dějin, ať je nahoře, nebo dole, vždy může alespoň „něco nedělat“. Valdštejnův příběh je Daňkovi jen epizodou v chaosu války, zosobněném osudy prostých žoldáků a markytánek, tedy těch obyčejných lidí, kteří na válku doplácejí, ale také z ní žijí. V dramatu, pracujícím metodou ostrých časoprostorových střihů, několika dějových pásem a divadla na divadle s komentujícím chórem, je obraz třicetileté války sevřen mezi dvojí perspektivou: jednu reprezentuje postava ambiciózního Valdštejna z roku 1619, kdy v Olomouci zahájil svou kariéru tím, že se postavil proti českému stavovskému povstání, druhou pak duch Valdštejna zavražděného v Chebu. Dialog o smyslu války, jejích příčinách a následcích, o závratné přitažlivosti moci, úspěchu, slávy a bohatství, o prospěchu, zlu a násilí, které plodí oběti, je tak umocněn slovními střety mezi dvěma fázemi v životě téhož

muže. Proti optimismu toho, jenž měl svá vítězství před sebou, je postavena skepse směšné trosky člověka, který po patnácti letech vše prohrál.

Rozvinutím autorovy oblíbené formy jednoaktového dramatického dialogu v celovečerní hru vznikla Daňkova „divadelní fuga“ *Vy jste Jan* (rozmn. 1988; prem. Národní divadlo – Nová scéna 17. 9. 1987), která je věnována Janu Husovi. Děj staticky vyznívající, moralizující hry se patrně odehrává v Husově vědomí, samotný Hus se tu však jako dramatická figura neobjevuje. Je „pouze“ předmětem diskusí postav, které jsou s ním spjaté (John Wycliffe, Zikmund Lucemburský, Václav IV. ad.) a které se s ním scházejí během poslední noci před upálením. Ve společné rozpravě každá po svém a všechny společně analyzují Husův osud, pojmenovávají jeho příčiny a uvažují o jiných variantách a možnostech smírného zakončení. Především však všechny odkrývají vlastní charakter a vlastní roli v příběhu. Daněk pátrá po motivaci lidí k tzv. reálnému chování, které se mnohdy velmi rychle mění v oportunismus a mravní cynismus. Myšlenkově je drama vyjádřením paradoxu: dějiny nelze změnit, poněvadž většina těch, kteří by věci mohli ovlivnit, jsou víceméně pasivní, anebo myslí jen na vlastní prospěch.

K problematice války a osobní odpovědnosti za ni, včetně odpovědnosti za pasivitu vůči ní, se obrátili i další dramatici. Tezi o drtícím mechanismu „velkých dějin“ vyjádřil JIŘÍ ŠOTOLA v milostném dramatu z první světové války *Padalo listí, padala jablíčka* (rozmn. 1985; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého v Praze 14. 2. 1985; tv. 1988, rež. Jiří Bělka), sílu lidského ideálu naopak MILOŠ BÍLEK a VOJTĚCH RON ve *Hře na Otóna* (rozmn. 1974; prem. Divadlo E. F. Buriana 12. 5. 1975). Hrdinou tohoto epického, dokumentárního dramatu je Vídeňan, příslušník nacistické armády, který ve jménu humanity odmítá střítet na protivníky a své stanovisko hájí až na popravěšti.

Autobiografické svědectví o životě v koncentračním táboře podala hra J. R. PICKA *Sen o vzdálených jezerech* (rozmn. 1981; prem. Divadlo E. F. Buriana 10. 12. 1980), jež staví na protikladu prostředí ghetta a banální všednodennosti vězeňské reality. „Lyrická komedie s muzikálovými prvky“ *Smolař ve žluté čepici* (rozmn. 1982; prem. Severomoravské divadlo Šumperk 13. 3. 1982) tematizuje zoufalou snahu mladých, kteří chtějí žít alespoň poslední týdny svého života naplno. Nerovnost mezi závažností témat a jejich nevážným podáním vytváří u obou her zvláštní významové napětí, které prohlubuje existenciálně laděný účín hořce sarkastické výpovědi.

■ Historické analogie

Snaha postihnout „normalizační“ realitu a přitom nenarazit na odpor schvalovacích orgánů přivedla některé dramatiky k hledání takových námětů, jejichž historicita a fakticita mohla zaštitit skutečnost, že kromě doslovného významu

mohou nést ještě význam druhý, vypovídající o přítomnosti, respektive o jejich společensko-politických, kulturních, etických či psychologických dimenzích, které byly ve veřejném diskurzu deformovány, potlačovány, či zcela tabuizovány. Dramatika tohoto typu se opírala o běžné interpretace historie, ale současně je polemicky aktualizovala.

Příkladem může být hra *Spor o dědictví občana J. J. aneb Smrt v zahradě Girardinů* (čas. Dramatické umění 1986, č. 10; rozmn. 1987; prem. s tit. *Smrt v zahradě Girardinů*, Horácké divadlo, Jihlava 27. 9. 1986), v níž JOSEF BOUČEK usiloval pojmenovat rozpor mezi revolučními ideály (tak, jak je teoreticky formulovali „učitelé revoluce“) a praxí režimu, který je realizuje. Drama s kriminální zápletkou je situováno do Francie v období vrcholící jakobínské diktatury a vystavěno jako soudní přelíčení s rodinou šlechtického mecenáše, který kdysi poskytl útulek J.-J. Rousseauovi. Propojením soudního líčení s technikou divadla na divadle hra rekonstruuje poslední okamžiky života slavného filozofa a konfrontuje různé výklady jeho života, smrti i díla. Komentátorem proplétajících se dějových linií je přítom sám Rousseau, který vše s nadhledem ironicky pozoruje a glosuje a vysvětluje skutečné pohnutky činů i pravý smysl své filozofie. Skrze jeho pohled tak do hry vstupuje problematika pravdy, neustálá nutnost jejího hledání i její proměnlivost ve světě, kde může být kdykoli zneužita politická moc fungující podle hesla „účel světí prostředky“.

Pro atmosféru české společnosti během normalizace je vypovídající, že nejpočetnější skupinu historických analogií tvoří ty, které vyrůstají ze srovnání přítomnosti s režimem fašistického Německa, respektive se vracejí k tematice druhé světové války, nacismu a okupace. Tento typ tematiky měl v české normalizační kultuře dvojitý rozměr: v rámci standardní interpretace byla fašistická podoba totalitarismu vnímána jako smutná, odsouzeníhodná minulost, která se týká jiných zemí a národů. A jestliže nás během německé okupace zasáhla, byl to zásah „odjinud“, proti naší vůli i tradicím. Současně však tato tematika poskytovala i příležitost k hledání paralel k přítomnému komunistickému režimu. Dramatiky přitahovala zejména možnost vystavět drama, které je sice situované do přijatelných historických kulís, které ale více či méně skrytě poukazuje k dnešku.

Problematiku totalitní manipulace s člověkem, který nemá šanci vzdorovat síle zla, prostřednictvím námětu z nacistického Německa zpracovala například JANA KNITLOVÁ ve hře *Soukromá derniéra* (rozmn. 1987; prem. Reduta 27. 11. 1987). Komorní psychologické drama v několika vrstvách rozvíjí téma policejních pastí. Začíná jako příběh o vztahu mocného nacisty a slavné herečky, kterou německá tajná služba nutí ke spolupráci. V určitou chvíli se však tradiční forma hry láme a divák zjišťuje, že to, co sledoval, bylo divadelní zkouškou německých antifašistů, kteří jsou v zoufalé existenční situaci a od aktuální hry si slibují, že jim umožní vycestovat do bezpečí a zachránit se. Jejich zoufalství se stupňuje, když ale vyjde najevo, že i jeden z nich již přistoupil na tajnou

spolupráci, společně se pokusí vše ještě jednou „uhrát“ a smluví se na taktice dvojitých agentů. Nález odposlouchávacího zařízení jim však ukáže jedinou možnost, jak skutečně „vyzrát na osud“: smrt z vlastního rozhodnutí.

K problematice faustovských pokusů v totalitním režimu, které se intenzivně věnovala i dramatika disidentská, se prostřednictvím německé tematiky vyslovil JAN VEDRAL v dramatu *Urmeřisto* (rozmn. 1988; prem. Divadlo na Vinohradech 9. 2. 1988; roz. 1987, rež. Jiří Horčíčka). Výchoziskem k této hře byl román Klause Manna *Mefisto* z roku 1936, opírala se však také o reálné osudy autora a jeho bývalých přátel, německých herců Gustava Gründgense a Hanse Otty. Vedral vykreslil jejich osudy



Jan Vedral

od počátku dvacátých let, kdy spolu založili avantgardní divadelní scénu, přes nástup fašismu, na který každý z nich reagoval jinak, až do smrti posledního z nich v polovině šedesátých let. Dramatikovou aspirací ovšem nebyl pouhý dokument, materiál ho přitahoval spíše možností prezentovat tři způsoby, jimiž intelektuálové mohou reagovat na tlak totality. Prvního z nich odpor vůči fašismu přivedl k odchodu do exilu a politickým aktivitám v zahraničí; jeho cesta ale po válce vyústila v naprosté zklamání a sebevraždu. Druhý působil v domácím odboji a směřoval k odhodlané oběti. Třetí pak podlehl pokušení: ze strachu a z touhy uspět začal s nacistickým režimem spolupracovat a svou schopnost adaptovat se na každou situaci prokázal i po jeho pádu. Vedralovo směřování k divadelní filozofující úvaze se promítlo i do soustředění jednotlivých (celkem patnácti) jednání hry vždy k jedinému tématu, které také stojí v jejich titulech: O tíži úspěchu, O alibi, O nevyhnutelnosti mučednictví, O podřízenosti a strachu a podobně. Divadelní stylizovanost autor podtrhl také důsledným užíváním blankversu a postavou Mefistofely, která tu není klasickým pokušelem, nýbrž vševědoucím vypravěčem, jenž děj posunuje a hořce sarkasticky komentuje.

Do českého prostředí situoval svou dramatickou úvahu o faustovských pokušeních a mravních postojích umělců tvořících v totalitním režimu OLDŘICH DANĚK ve hře *Válka vypukne po přestávce aneb Dostih na dlouhé trati* (rozmn. 1976; in *Válka vypukne po přestávce; Vévodkyně valdštejských vojsk; Zpráva o chirurgii města N.*, 1987; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 6. 1976). Výchozí situací složitě strukturovaného epického dramatu je nemocniční umírání herce Vladimíra Bendla, který ve vyprávění primáři (Bohu) horečnatě

znovuprožívá klíčové okamžiky vlastního života: od hereckých počátků přes vrchol umělecké kariéry až po osudovou kolaboraci s okupanty, která také určila jeho profesní i občanský život po válce. Jeho životní bilance má tak podobu vnitřního sporu postavy a jejího poznávání sebe sama. Základní otázkou dramatikovi je, kam až je možné ve spolupráci s mocí zajít a zda si lze přitom uchovat mravní neposkvrněnost. Souběžně se ale Daněk také ptá, jaké jiné možnosti má herec, jehož umění je zcela závislé na přítomném čase a veřejné prezentaci. Jádrem etického poselství hry je pak Bendlovo vyznání: „Nebýt flétnou, pane primáři, to je celá moudrost ze hry na Oidipa. Nebýt flétnou, na kterou kdekdo píská – a přece znít svým tónem v orchestru.“

Téma udržení mravní integrity osobnosti i přes nátlak brutálního politického režimu, problematiku okupační psychózy a z ní vyplývající zrady a kolaborace otevřel JIŘÍ ŠOTOLA v tragikomedii *Bitva u Kresčaku* (rozmn. 1982; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 19. 4. 1982). Hra je zasazena do tíživého času heydrichiády: v malém železničářském domku kdesi na venkově se pokouší dvojice přátel a náhodný návštěvník překonat své pocity životní frustrace a potřeby vzdoru únikem do fantaskní reality léta 1346, tedy roku bitvy, v níž byl zabit český král Jan Lucemburský. Prostupování okupační reality s idealizovanou, ochotnický předváděnou realitou historické bitvy, tvoří specifický herní časoprostor, do něhož vstupují reálné i fiktivní postavy. Poněkud překombinované prolínání obou perspektiv směřuje k pointě, ve které bytostný strach jedné z postav zrodí zradu.

Vnitřní rozpolenost individua, které těžko hledá rovnováhu mezi vlastním životem a svědomím a nutností vyhovět nátlaku totalitního systému, zachytil MIRKO STIEBER v tragikomedii s prvky absurdního dramatu *Paganini a Frištenský* (rozmn. 1979; prem. Státní divadlo v Brně 28. 6. 1979). Situoval ji do atmosféry nacistické okupace a prostředí psychiatrické léčebny, v níž takovouto rozpoleností trpí nejen pacienti (někteří skutečně, jiní předstíraně ve snaze vyhnout se „tomu tam venku“), ale také personál, a dokonce – jak se posléze ukáže – i sami představitelé nacistické moci. Závěr hry postaví před postavy hry několik etických zkoušek. Dramatik přitom přináší smířlivý obraz českého charakteru, v němž se rovnocenně snoubí smysl pro hrdinství a sebeobětování (Paganini) s malodušností a přízemností (Frištenský). Ve smířlivosti vůči české národní povaze byla Stiebrova hra v rámci normalizačního dramatu spíše výjimkou.

■ Mezi historií a modelovou hrou o českém charakteru

Dramatici, kteří od analýz chování člověka v obecně pojaté totalitě postoupili k analýze národní povahy a jejího podílu na podobě této totality, možností historické analogie využívali především k odsudkům české přizpůsobivosti, v níž viděli příčinu a spoluvíníka společenského stavu. Pokud se tedy během

normalizace stávali Češi jako národ předmětem dramatické výpovědi, pak byli většinou moralistně zobrazováni s depatetizujícím, satiricko-kritickým gestem: jako plebejci, kteří si v důsledku řady politických porážek i několikanásobného morálně-politického selhání elit vypěstovali snahu přežít a přizpůsobit se za všech okolností – a to i za cenu zrady ideálů a podvolení se vítězné moci. Odtud pak také pocházela kritika české schopnosti okamžitě si všechno zdůvodnit a snadno omluvit i mravně velmi pochybné taktizování a jednání. V dramatech tohoto typu je historická konkrétnost prostředí a času východiskem k obecnému podobenství a historické události a postavy jsou vtahovány do autorovy výsměšné demonstrace nadčasových politicko-sociálních konstant. Je přitom typické, že české divadelní publikum – na rozdíl od normalizačních dohlížitelů – přijímalo tento výsměch vstřícně jako projev ozdravné sebereflexe.

K dramatikům, kteří napsali hry tohoto vyznění, lze počítat zejména Karla Steigerwalda, ale také Jana Schmida a nemalou část mystifikační dramatiky Divadla Jára Cimrmana, zejména jejich hru *Blaník*.

JAN SCHMID je autorem dramatu *Třináct vůní* (rozmn. 1979; in *Třináct vůní*, 1992; prem. Naivní divadlo – Studio Ypsilon, Liberec 7. 5. 1975), které si ce vyrůstalo z osobité improvizací, antiiluzivní poetiky souboru, jehož byl Schmid režisérem a tvůrcem, nicméně bylo napsáno způsobem přístupným i pro divadla jiné, tradičnější orientace. Divácky přitažlivou se tato hra stala díky karikatuře „češství“ tak, jak se projevuje ve chvílích ohrožení. Kolektivním hrdinou tu je typicky středostavovská česká rodina vyrovnávající se s nacistickou okupací a válečnými poměry. Střet její každodennosti s okupační realitou dramatik prezentoval prostřednictvím epicky pojatého předvádění: běh času a proměňující se postoje jednotlivých členů rodiny jsou přitom nahlíženy nezatíženými očima dítěte-dcery, která je také osobitým komentátorem děje. Zřetelným cílem Schmidova podobenství je varovat před postupným ztotožňováním se občanů s amorálností a destruktivním stavem obecných poměrů.

Žánru modelových her, využívajících historické kulisy k útoku na aktuální společenské poměry, se nejvíce věnoval KAREL STEIGERWALD, autor volné dramatické tetralogie *Dobové tance, Foxtrot, Tatarská pouť a Neapolská choroba*. Tyto Steigerwaldovy hry variují jediné téma: neslučitelnost mravního idealismu jednotlivců s cynickým prospěchářstvím většiny. Jeho sarkastické politické satiry je přitom možné číst jako výsměch typicky české malodušnosti a „chytráctví“, které si přizpůsobí všechny mravní a politické ideály, ale také jako obecnější model demonstrující způsoby chování lidských jedinců v totalitním systému.

Počátky Steigerwaldovy dramatické tvorby jsou spjaty s ústeckým Činoherním studiem, vedeným režisérem Ivanem Rajmontem. Jako první pro něj na konci sedmdesátých let napsal hru ze současnosti, respektive z nedávné minulosti přelomu padesátých a šedesátých let, nazvanou *Tatarská pouť* (rkp. 1979;

čas. Listy 1986, č. 5). Dramaticky v ní využil kontrastního prostupování dvou časových rovin, přítomnosti a minulosti. Hrdinou přítomné dějové linie je neúspěšný student, který v tíživé životní a bytové situaci prožívá stavy permanentní nespokojenosti se životem, světem i sebou samým. Ústřední postavou minulosti pak je jeho otec, čestný a poctivý člověk, který vždy bojoval proti zlořádu či bezpráví, který však jednou přijal – snad proto, aby synovi pomohl na vysokou školu – roli v nesmyslné pseudohistorické slavnostní akci organizované agilním kariéristickým komunistou Lokajíkem k výročí údajného vpádu Tatarů. Minulost, přítomnost a budoucnost syna a otce se přitom vzájemně proplétá a podmiňuje. Syn řeší svůj aktuální životní problém a zároveň se musí těžce vyrovnávat s odkazem mrtvého otce. Z odstupů času se dovídá, jaká cena byla zaplácena za jeho „právo na vzdělání“: zdánlivě bezvýznamná epizoda, která navíc ani nedošla naplnění, neboť publikum na slavnost nepřišlo, se tak pro něj stává traumatem, klade mu otázky otcovy „viny a oběti“ i otázky vlastního selhání v následujících letech. Hledání identity jedince dostává rozměr podobnosti o osudu celého národa.

Uvedení již nazkoušené inscenace nebylo v danou chvíli politicky „průchodné“. Jako agenturní tisk Dilie tak mohla Tatarská pouť vyjít až v roce 1988, premiéru pak měla v pražském Divadle Na Zábradlí 21. června 1988, kdy již bylo možné uvést satirickou hru ze současnosti. Steigerwald se tedy obrátil k „bezpečnější“ látce a napsal „frašku z roku 1852“. Historické téma sice umožnilo, že jeho hra *Dobové tance* mohla být ústeckým Činoherním studiem hrána (rozmn. 1981; prem. 17. 12. 1980), nicméně cenzura dobře vnímala její aktuální podtext, a tak inscenace nesměla být hrána v Praze.

Dobové tance Steigerwald opět vystavěl na konfrontaci dvou časových rovin, tentokrát dvou návazných okamžiků českých dějin devatenáctého století. Vzepjaté okamžiky revoluce postavil proti atmosféře šířícího se strachu a represálií po její prohře. Základním dramatickým časem hry je počátek bachovské „normalizace“, kdy do malého rozpadajícího se českého městečka přijíždí gogolovský „revizor“, aby vyšetřil chování místních obyvatel během revolučního roku 1848, jehož reálný obraz utváří druhou časovou linii. Dramatická výstavba frašky je tak založena na ostrých asociativních, kontrastních střizích mezi přítomností a minulostí. Dramatika však nezajímá ani tak historicita dějů, jako spíše vykreslení morální atmosféry society, které chybí skutečně prožívaný ideál svobody a demokratismu a která nutí své členy ke konformitě. Příběh o tragickém vyústění revoluce proto situoval do provinčního prostředí, jemuž chybí heroismus a v němž i revoluce byla jen odlehlou ozvěnou vzdáleného dění v centru a měla takřka výhradně podobu pokleslého „fangličkaření“ a jednání „hubou“. Zato následná „normalizace“ do tohoto prostředí dopadá s plnou silou. Steigerwald útočí proti většině, která vždy dá přednost oportunismu, momentálnímu hmotnému prospěchu a přítakání moci, jež naopak zase dokáže ocenit loajalitu a poslušnost.

KAREL STEIGERWALD

nar. 1945

Studoval dvě vysoké školy: FAMU a ČVUT. ČVUT neúspěšně, takže píše. Napsal dva filmové scénáře. Před tím napsal dvě televizní hry. Mezi tím dvě hry pro rozhlas. V mládí otiskl v časopisech dvě povídky. Před maturitou napsal dvěma dívkám po jedné básni. Obě básně neúspěšné. Přesto má dvě děti. V poslední době se věnuje divadlu. Sám rozum dá, že napsal dvě divadelní hry. V zásuvce má dva romány. Neúspěšné. Dosud nenapsal nic pro balet, děti, Supraphon, Laternu magiku. Dá se očekávat, že od všeho napíše po dvou kusech. Pak jej vezme čert jako jiné. Manželku má jednu.

Tolik o K. Steigerwaldovi autor hry.



ČINOHERNÍ STUDIO, scéna Státního divadla ZN, 400 21 Ústí n. L. — Ředitel: V. Nemolovský — Umělecký šéf: I. Rajmont — Program připravil: M. Dvořák — Foto: V. Svoboda a M. Dvořák — 2. (36) premiéra sezóny 1980-81 — Tisk: Severografia, Ústí n. L. — Pov. č. 400-18/25-1/80 — Cena: 1,70 Kčs. Veškerá práva k provozování tohoto díla zastupuje DILIA Praha.

Stránka z programu k inscenaci Dobových tanců v Činoherním studiu v Ústí nad Labem s portrétem autora, 1980

Steigerwaldova dramatická výpověď o české společnosti má tak v Dobových tancích charakter groteskní karikatury. Vykresluje ji jako svět, v němž jsou přirozené hodnoty destruovány, na což musí doplatit každý, kdo si chce uchovat tvář a kráčí dějinami vyrovnaným krokem. Osamělý jedinec má ve společnosti lži a přetvářky jen nepatrnou šanci uchovat si svou integritu a identitu. Napak postavy těch, kteří tančí „dobové tance“, jsou ochotné udělat cokoli, co si mocní budou přát. Jediné, co v anekdotickém závěru hry hájí a také uhájí, je revoluční národní prapor, paradoxně jen za tu cenu, že z něho odstraní všechny revoluční a národní symboly.

Návaznost Steigerwaldovy dramatiky na poetiku absurdního divadla je zřetelná zejména v redukci dialogů na fráze a jazykové automatismy. Charakter volného pásma paralelních monologů, které poukazují na neschopnost skutečné

mezilidské komunikace, mají dialogy i ve Steigerwaldově satirické burlesce *Foxtrot* (rozmn. 1982; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 22. 5. 1982), která na předchozí hru tematicky, časově a žánrově navazuje, neboť námětově těží z období první republiky a okupace. Středostavovská společnost českých patriotů – galerie mazaných figurek, které své prospěchářství skrývají za masku obecných zájmů, za fráze, předstírané ideály a vlastenčení – je zde opět zobrazena v absurdní poloze gogolovského panoptika maloměšťácké provinciality a postavena do dvojí protikladné historické situace. Burleskní pásmo scén a monologů, zachycujících meziválečná léta a okupaci, otevírá euforie nad pádem monarchie a možností dosednout na židle, na kterých dosud seděli „oni“. Protipólem je pak obraz života po porážce, po mnichovské tragédii, která postavy sice zastihne nepřipravené, ale vždy znovu ochotné začít tančit nový dobový tanec. Jestliže v první části je tak Foxtrot studií primitivní vychytralosti a pragmatismu, který „hrdiny“ dovede až ke ztrátě občanských svobod a všech dosavadních jistot, v okupační části přerůstá v tragický obraz systematického pošlapání lidskosti nacismem.

Čistě modelovou groteskou v duchu absurdního divadla je Steigerwaldova *Neapolská choroba* (čas. Dramatické umění 1986, č. 10; rozmn. 1988; prem. Žižkovské divadlo 10. 4. 1988). Fabulační volnost tu dramatikovi tentokrát poskytl antiutopický námět, situování hry do chaosu po jaderné, civilizační a ekologické katastrofě, kdy je přežívající lidstvo ohroženo ztrátou paměti i bývalých dovedností. Ovládáno prapodivnou elitou, vrátilo se k totalitnímu feudalismu, řízenému z kafkovsky nedostupného „Hradu“. Osu hry vytváří anekdotický příběh o sebezáhubném charakteru moci, která není schopna sebereflexe, která má ale dostatek síly prosazovat své bludy. Dějištěm tragikomedie je nemocnice kdesi uprostřed lesa, v níž vysoce postavený Komoří předloží před lékaře neřešitelný problém: nemoc, se kterou tam přišel, je sice banální průjem, avšak Komoří z moci své funkce trvá na tom, že jde o interesantní pohlavní chorobu a vyžaduje takové léčení, které ho nakonec zabíjí. Správná léčba by však ohrozila život lékařů – jen málokdo z nich si uvědomuje, že přitakání moci situaci neřeší. Ve fragmentárně se rozvíjejících dramatických výstupech tak autor rozehrál alegorii společenské situace v Československu druhé poloviny osmdesátých let.

Soubor těchto Steigerwaldových dramát byl vydán v roce 2005 v knize *Tatarská pouť; Dobové tance; Foxtrot, A tak tě prosím, kníže...; Neapolská choroba; Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma; Nobel; Marta Peschek jde do nebe; Hraj komedii.*

Další podoby modelového dramatu

Steigerwaldovy historické a modelové hry byly součástí obecnějšího trendu, který do českého dramatu pomalu vracel postupy objevené absurdní a modelovou dramatikou šedesátých let. Jestliže nástup normalizace znamenal řízené odmítnutí dramatiky modelových abstrakcí a jejich nahrazení „obrazy ze života“, v průběhu dvou normalizačních desetiletí se modelové postupy do české oficiální dramatiky pozvolna v nejrůznějších podobách vracely a stávaly se organickou – více či méně zjevnou – součástí nejrůznějších dramatických žánrů, včetně například již výše zmíněných historických alegorií. Snaha vyslovit obecnější problematiku přiváděla autory k dramatickému modelování situací, které s různou dávkou abstrakce prezentovaly podstatné vlastnosti lidské existence v čase a prostoru. Původní impulz modelové dramatiky šedesátých let byl ovšem již značně rozvolněn a vznikající produkce tak byla po stránce tvarové i myšlenkové velmi různorodá.

Modelové prvky pronikaly i do sféry současného dramatu, byť mnohdy skoro neznatelně (lze je pozorovat například v publicistické dramatičce Antonína Máši). Jiným příkladem propojování téměř reportážního obrazu z konkrétního pracovního prostředí s modelovými prvky je „dramatická fuga“ *Zpráva o chirurgii města N.* (rozmn. 1981; in *Válka vypukne po přestávce; Vévodkyně valdštejnských vojsk; Zpráva o chirurgii města N.*, 1987; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 25. 5. 1981). OLDŘICH DANĚK se v ní obrátil k problematice lékařské profese, tedy k prostředí, které přináší situace na pomezí života a smrti a zároveň je symbolem etické odpovědnosti vůči jedinci i společnosti. Děj dramatu soustředil do několika hodin, během nichž se v nemocnici v malém městě rozhoduje o životě či smrti dvou pacientů. Dramatickým svorníkem polyfonního proudu motivů a scén je zápas o to, aby mohl nadále léčit vynikající, leč konfliktní chirurg, a také o důvěru pacientů v možnosti medicíny a ve vyléčení.

Výrazně byly modelovou dramatikou šedesátých let ovlivněny ty dramatické texty, ve kterých se úsilí autorů abstraktněji pojmenovat dobové nadosobní mechanismy transformovalo v dramatickou prezentaci určité teze. Charakteristický syžet této části her pracuje s uzavřenou skupinou postav, jejíž jednotliví příslušníci prezentují různé psychické a sociální typy a kteří jsou z toho či onoho důvodu postaveni do situace, kdy je izolace od vnějšího světa nutí

ke vzájemné závislosti i konfrontaci. Modelem světa se tu tak stávají vnitřní konflikty do sebe pohroužené obce, v níž probíhá krutý a nesmyslný souboj o prosazení se, o nadvládu nad ostatními a o možnost manipulovat s nimi, a tím o úspěch v očích svých i těch druhých. Oproti absurdní dramatice předchozího desetiletí je přitom patrný zájem dramatiků zachovat dějový rámec, který by nastolenou modelovou situací věrohodně zaštitil.

Příkladem toho, jak bylo možné obdobnou modelovou situací nastolit a věrohodně motivovat, je hra *Mejdan na písku* (rozmn. 1978; prem. Státní divadlo v Brně 2. 12. 1977; tv. 1980, rež. Zdeněk Kaloč), v níž ZDENĚK KALOČ rozehrál dramatické konflikty mezi dvanácti postavami, které se po havárii letadla ocitnou kdesi mimo civilizaci na dně písčité rokle. Dramatik tu pracuje s důslednou typizací postav, jejichž psychosociální rozvrstvení určují již samotná jména: Doktorka, Panička, Studentka, Zpěvačka, Těhotná, Stará, Řezník, Vdovec, Montér, Samotář a další. Laboratorní pohled na člověka vystaveného extrémním situacím je současně podobenstvím o mechanismech ve společnosti, které chybí etická regulace a v níž tedy vítězí bezohledná brutalita – pokud se ovšem lidé neshodnou na principech kolektivního bezpečí, spolupráce a solidarity, případně pokud nejsou zachráněni zvenčí. Formu modelové hry a dramatu ze současnosti kombinuje také Kaločova tragikomedie *Holátka* (rozmn. 1982; prem. Státní divadlo v Brně 22. 1. 1982). Dvě vzájemně se protínající motivické linie hry psané technikou divadla na divadle utvářejí zkoušky amatérského divadla připravujícího inscenaci pásma o Ptákolidech, jejichž svět postihla zkáza, a privátní život členů souboru. Postupné odhalování jednotlivých charakterů, spjaté s motivy svědomí a viny, přerůstá v závěru pod nápoem falešné zprávy o tragické havárii kolegů v mravní zkoušku a dává hře vyznění společenskokritické morality.

Ironicky groteskní nadhled, který těží z kontrastu mezi kafkovsky nesmyslnou, do sebe pohrouženou všedností a gogolovsky burleskně nadsazenou fantaskností, rozvíjel v některých svých dramatech MICHAL LÁZŇOVSKÝ. Platí to zejména o dramatu *Podvojník* (rozmn. 1988), vyprávějící příběh osamělého úředníka, jenž ze svého banálně strohé a nudného života neustále utíká do světa vizí a snů, které zosobňují vše, co mu ve skutečném životě uniká.

Již Steigerwaldova dramatika ovšem ukazovala, že větší prostor pro odvažnější modelování mezilidských situací poskytovala témata historická či fantaskní, tedy ty tematické okruhy a syžetové postupy, které nebyly spjaty s bezprostřední přítomností a otevíraly prostor pro volnou fabulaci. Zmíněný ZDENĚK KALOČ takto například hledal prostor v žánru sci-fi. Ve hře *V zajetí něžné Chiméry* (rozmn. 1986; prem. Státní divadlo v Brně 22. 11. 1985) motivicky vyšel ze známé záhady tzv. bermudského trojúhelníku a osnovou dramatické výpovědi o problematice svědomí, charakterových zkoušek a sebezničujícího

konzumenství učinil příběh letce, který v něm zmizel s celou letkou, a když se po čtyřiceti letech nezestárlý znovu objeví, stane se předmětem zájmu psychiatrů i politiků. Postupná rekonstrukce toho, co zažil, přináší svědectví o podivném biologického organismu, jenž své oběti pohlcuje tím, že je nechává žít ve věčných slastech. Antiutopický rys morálně apelativního dramatu podtrhuje tragické finále hry nenabízející žádnou útěchu či naději, neboť letcova touha podat své svědectví veřejně naráží na vedení kliniky i záměry politické moci.

K historickému tématu se naopak obrátil dramaturg ústeckého Činoherního studia ALEX KOENIGSMARK v dramatu *Edessa* (rozmn. 1990; in *Ponuré grotesky*, 1993; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 15. 3. 1978). Hra o „rytíři Medardovi od Žluté skály“, jenž kdesi v poušti hledá tajemné město, vzešla ze stejné divadelní dílny jako Steigerwaldovy první hry a má k nim také blízko smyslem pro ironii a groteskní vyhraněnost, ale i stavebným principem založeným na překvapivých střizích a asociativním propojování fragmentů. Společné divadelní prostředí, určované i režisérem Ivanem Rajmontem, prozrazuje také důraz na pojmenování obecné destrukce přirozených hodnot a vykreslení světa „na konci“, v němž se toliko „z popela člověka může narodit Fénix“. Příběh putujícího blouda ovšem není ani tak společenskokritickou satirou jako spíše nadčasovým podobenstvím o nutnosti hledat smysl života navzdory všeobecnému cynismu, utrpení a bolesti a o možnosti za pomoci druhých překonat pocity nenaplněnosti a zmaru.

Poněkud jiným příkladem využití historického, respektive pseudohistorického tématu pro modelování obecnějších otázek lidské existence je drama *Pěnkava s Loutnou* (1983; in *Všechny moje hlasy a jiné hry*, 1994; prem. Divadlo Na Zábradlí 3. 3. 1978), ve kterém se jeho autor ANTONÍN PŘIDAL inspiroval středověkou alegorií. Dramatikova snaha o filozoficky obecnou výpověď se tu propojuje s poetikou hry původně rozhlasové, založené na mnohoznačnosti, neurčitosti slov a situací. V dosti abstraktní rovině tu autor navozuje problematiku plynutí života, nenaplněné lásky, těžkého hledání kontaktu s jinými lidmi, potíží s vyprávěním příběhů i potřeby lidské vzájemnosti, která se nejsilněji projeví tváří v tvář Smrti.

V druhé polovině osmdesátých let se již otevírala možnost uvést – byť na okraji divadelního provozu – i hry, které na absurdní dramaturgii let šedesátých navazovaly neskrývaněji a příměji útočily na principy režimu. Groteskní modelová alegorie se satirickými prvky, „smutná fraška s orchestrem“ *Adiě, miláčku!* (rozmn. 1983; in *Ponuré grotesky*, 1993) ALEXE KOENIGSMARKA, jejíž inscenování v Činoherním studiu v Ústí nad Labem bylo v roce 1979 zakázáno, mělo přitom svou premiéru již 12. 1. 1983 v Rokoku. Příběh ze života lázeňského orchestru, který řídí cynický autokrat, je ironickým podobenstvím o normalizačních poměrech. Absurdní a nesmyslný stereotyp života hudebníků je založen na tom, že všichni přijali svou roli, které se – i přes zjevnou

všeobecnou nespokojenost – nehodlají vzdát, neboť živoření i v nepříjemné jistotě je přece jen pohodlnější než přijetí osobní zodpovědnosti.

PREMYSL RUT se v dramatu *Takový beznadějný případ* (rozmn. 1988; čas. Listy 1989, č. 3; in *Žádné tragédie*, 1992; prem. Malé české divadlo 1986) opřel o tvar symbolického dramatu či středověké morality. V jeho alegorii človíček bez identity jménem Hejhula hledá za doprovodu Naděje v labyrintu města dveře od bytu, k němuž vlastní klíč; jediné dveře, které dokáže odemknout, jsou však dveře vězení. Konečně se tak může cítit v bezpečí, vymění Naději za Jistotu a musí rovněž počítat s blízkostí Bezpečnosti, která ho stráží, nebo spíše vězní. Těžiště Rutova podobenství je ve hravé ekvilibristice s významy slov a pojmů. Obdobně je tomu i ve hře *Žádná tragédie. Malý český Macbeth* (in *Žádné tragédie*, 1992; prem. HaDivadlo, Brno 12. 10. 1989), která je shakespeareovskou variací na téma kariéra, svědomí, moc a manipulace. Jde o příběh malého občánka – nesoucí zprvu emblematické jméno Hrdina, v druhé části pak jméno Novák – který díky manipulačním mechanismům totalitní společnosti a své zbabělosti dospěje přes vraždu a ztrátu identity až na samotný královský trůn.

Prvky modelového dramatu odvíjejícího se od ideové teze obsahují také hry **DANIELY FISCHEROVÉ**, která však tradiční stereotypy modelového dramatu překračovala smyslem pro výraznou jazykovou a myšlenkovou stylizaci, přecházející místy až v ornament, a snahou o nadčasové básnické podobenství

TROJICKÁ · 10
 * Závodní klub ROH pracovníků obchodu, P - 2 *

**MALE ČESKÉ
 DIVADLO**

Vše ve na představení hry
 * Z Á D N Ě T R A G É D I E *
 aneb
 malý český macbeth

happel: Premysl Rut
 hraji: Hrdina.....Jiří Oberfalzer
 Souseďka.....Mina Rutová
 Vojska.....Marek Král
 výtvarná spolupráce: T. Falprechtová
 technická spolupráce:J. Kučera
 režie: Jaroslava Šiktancová a P. Rut

DNE

PREMIÉRY:

8. dubna 1988, sačátek v 19,30 hodin
 v ZK ROH, T R O J I C K Á 10, P - 2
 10. dubna 1988, sačátek v 19,30 hodin
 v ZK ROH, T R O J I C K Á 10, P - 2

REPRÍZY:

17. dubna 1988, sačátek v 19,30 hodin
 v ZK ROH, T R O J I C K Á 10, P - 2
 18. května 1988, sačátek v 19,30 hodin
 v klubu ŘEZNIČKÍ
 25. května 1988, sačátek v 19,30 hodin
 v AKDŠ /FKOPJ/
 26. května 1988, sačátek v 19,30 hodin
 v klubu ŘEZNIČKÍ
 2. června 1988, sačátek v 19,30 hodin
 v AKDŠ /FKOPJ/

Těšiac se na Vaši návštěvu !!!!!!!!!!!!!

Program k inscenaci Rutovy *Žádné tragédie* v Malém českém divadle, 1989

uchováající si charakter věčného metafyzického sporu mezi Zlem a Dobrem. Kompoziční technika jejích dramát je důsledně antiiluzivní, charakterizují ji ostré časové střihy, zcizování děje a lyrické pasáže. Fabulačně hry Fischerové vyrůstají z variací na různé podoby mýtů i z četných literárních, intertextuálních a obecně kulturních aluzí.

V dramatu *Báj* (rkp. 1982; rozmn. 1988; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 28. 11. 1987) se Fischerová opřela o středověkou saskou legendu o krysaři, městě Hammeln a jeho



Otakar Prajzner v ostravské inscenaci dramatu Daniely Fischerové *Báj*

zkáže i o některé faustovské motivy a vytvořila svébytné básnické podobenství o věčném sváru svobody se zlou mocí, který v lidech rozněcuje vášně vedoucí k lásce a nenávisti, strachu i zradě. Metafyzické Zlo je v jejím podání ztotožněno s inkvizicí, která se snaží ovládnout město, mimo jiné i prostřednictvím fámy o moru, která je izoluje od světa a vyžene z něj všechny dospělé. Ústředním tématem hry je ovšem zhoubnost životního pragmatismu, jež vede ke kolaboraci se zlem. Zosobněním takovéto přízpusobivosti je postava Opata, jenž se sice zpočátku pokouší se Zlem bojovat a chránit zbylé děti, nakonec však v sobě nenajde sílu zabránit tragickým událostem a přijme Zlo jako budoucí princip správy města. Fischerová přitom silně akcentuje neodvolatelnost lidských činů: účel neposvěcuje prostředky, a to ani když je člověk přesvědčen o vlastním poslání a o „svaté věci“, kterou hájí – každý kompromis se zlem znamená mravní zkázu a také znesvěcení původního ideálu.

Tématu mravní zodpovědnosti jedinice se Fischerová věnovala také ve hře *Princezna T.* (rozmn. 1987; prem. Státní divadlo Ostrava 28. 10. 1986), která je variací na Gozziho divadelní verzi orientální pohádky Princezna Turandot. Hra v duchu předlohy kombinovala pohádkový příběh o princí Kalafovi, jenž se uhádnutím tří hádanek snaží získat ruku princezny, s výstupy postav komedie dell'arte (Truffaldina, Smeraldiny a Brighelly), jejichž klaunské výstupy tvoří druhou, ironickou rovinu hry. V závěru je však syžet náhle hodnotově převrácen: jestliže princeznu k likvidaci nápadníků a snaze získat moc vedla touha zlidštit poměry v zemi, princ Kalaf se prokáže jako mocichtivý manipulátor, který se neštítí ničeho. Původní pohádkový happy end je tak převrácen v pravý opak a znamená obrat k nejhorsšímu, počátek dalšího kola krutovlády.

Monodrama

Specifickým žánrem, který se významně projevil v české dramatice osmdesátých let, bylo monodrama, tedy drama s jedinou jednající osobou, respektive hra určená pro divadlo jednoho herce. Zlatým obdobím monodramatu jako literárně-dramatického výrazu divadla jednoho herce byly roky 1983–85.

Tradice divadla jednoho herce je velmi dlouhá, odkazuje až ke středověku a antice, k mimu a pantomimě a k sólovým výstupům a monologům nejrůznějších bavičů a klaunů. Ve dvacátém století byla v českém prostředí hojně rozvíjena především v rámci kabaretní linie divadla, pro niž z českých spisovatelů psali skeče například Eduard Bass, Jaroslav Hašek či Jiří Mahen.

V prvních desetiletích poválečného období bylo divadlo jednoho herce spojováno převážně s uměleckým přednesem, uplatňovalo se v četných literárně-dramatických pořadech na scéně či v médiích. V tomto duchu je od šedesátých let také rozvíjela nově vznikající divadla poezie (Viola, Lyra Pragensis) a jejich tvůrci (Miroslav Kovářík, Radim Vašínska ad.). Osobitou formou autorské talk-show byla vystoupení **MIROSLAVA HORNÍČKA**: na jejich počátku stály divadelní *Hovory přes rampu*, uváděné především v divadle Semafor (prem. 3. 11. 1965), a televizní *Hovory H* (tv. 1969–71); později Horníček divadelně prezentoval i své literární povídky, eseje a cestopisy (*Dobře utajené housle*, prem. Divadlo Vítězslava Nezvala, Karlovy Vary 9. 3. 1968; *Listy z Provence*, prem. Viola 28. 1. 1971, ad.). Princip divadla jednoho herce však také vytvářel, a to již od prvních text-appealů v Redutě, jednu z poloh improvizované tvorby **IVANA VYSKOČILA** (inscenace *Kuchyň Ivana Vyskočila* v letech 1981–90).

Během sedmdesátých let se divadlo jednoho herce rozvinulo natolik, že si vynutilo i vznik zvláštní subkomise Svazu českých dramatických umělců a od roku 1981 samostatné festivalové bienále v Chebu. Příčiny tohoto boomu můžeme najít ve sféře umělecké, v obecnější snaze o důvěrný kontakt jeviště s hledištěm a odklon od tradičních divadelních prostor ke komornějšímu prostředí i pojetí inscenace. V okruhu studiových souborů pak byla forma divadla jednoho herce nedílnou součástí hledání nových podob divadla, obratu od tradiční činohry k hereckému extemporovanému divadlu typu komedie dell'arte, k moderní pantomimě, situační a slovní komice buffonád, farsí a pohybových klaunerii (Alena Ambrová, Dáša Bláhová, Miroslav Donutil, Boris Hybner, Petr Oslzlý, Boleslav Polívka, Peter Scherhauser, Ctibor Turba aj.).

Rozvoj této organizačně a prostorově nenáročné podoby divadla byl však podpořen i ekonomickými a politickými faktory. Přitahovalo totiž pořadatele, ale i herce, pro které

znamenal možnost svobodnější herecké práce a přivýdělnku, případně náhradu za jinde chybějící herecké příležitosti. V případě disentu pak i jednu z mála organizačně realizovatelných možností, jak v omezujících podmínkách městského bytu hrát bez ohledu na cenzuru divadlo.

Výsledkem popsaných tendencí byl vznik značného množství inscenací nejrůznějšího typu, od umělecké recitace přes různé formy talk-show až po uvádění monodramat. V mnoha případech se na vzniku scénáře jednotlivých inscenací podíleli i sami herci. Značnému diváckému zájmu se těšily například herecké recitály MIROSLAVA ČÁSTKA, které byly autorskými adaptacemi literárních děl českých i světových autorů; například koláž textů Františka Gellnera, Fráni Šrámka, S. K. Neumanna a Josefa Macha *Dvě stě malých cigaret* (prem. Múza, Brno 2. 3. 1972), nebo povídky *Hráči* Karla Poláčka (vše in *Tucet textů divadla jednoho herce Miroslava Částka*, 1984; prem. Viola 14. 10. 1976, anonymní spolupráce MILAN UHDE). Autorským podílem na inscenaci včetně jejího scénáře prosluli také herci VÁCLAV HELSUS (*Strašák*, prem. Umělecká agentura Krajského kulturního střediska Ústí nad Labem 9. 4. 1984) a LJUBA SKOŘEPOVÁ (*Kam jste ukryla svá křídla, paní Marie*, prem. Lyrta Pragensis, 1984).

Tradice monodramatu jako dramatického díla vědomě aspirujícího na literární hodnotu není v českém kontextu dlouhá. K ojedinělým případům ve dvacátém století patří prvky dramatického monologu v proverbech novoromantické prvotiny Viktora Dyka Tragikomedie z roku 1902. Většího ohlasu ale monodrama nedošlo ani v české avantgardě (navzdory oblíbě hry Jeana Cocteaua *Lidský hlas* z roku 1930), a dokonce ani ve fázi absurdního dramatu, pro které otvíralo možnost vyslovit paradoxnost situace člověka, který touží po dorozumění, avšak není schopen komunikace s těmi druhými (frustrace z poznání vlastní osamělosti je tématem hry Samuela Becketta *Poslední páska* z roku 1958). Monolog jako stavební princip se tak objevoval spíše výjimečně. Využila jej Milada Součková ve hře *Oidipus* z roku 1942 a později v neinscenovaném *Historickém monologu*. Charakter experimentu, určeného spíše než pro divadlo pro rozhlas, který byl k formě monodramatu vstřícnější, měla hra MILANA UHDEHO *Výběrčí* (čas. Divadlo 1966, č. 5; in *Rozhlasové hry*, 1969; prem. Divadlo Husa na provázku 15. 3. 1968; roz. 1969, rež. Jiří Horčíčka). Na rozvoji monodramatu v normalizačním desetiletí se podílelo i povědomí o tom, jak tento žánr pěstují světoví dramatici (Tankred Dorst, Dario Fo, Grigorij Gorin, Peter Hacks, Jordan Radičkov, Patrick Süskind).

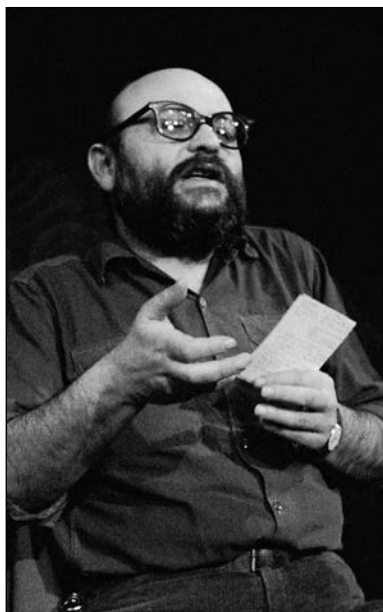
Konstitutivním rysem monodramatu je vybudování situace tematizující samotou ústřední postavy a její potřebu tuto situaci slovně reflektovat. Hrdinkami českých monodramat osmdesátých let – psaných povětšinou muži – byly převážně ženy, všechny postavy však spojovalo jejich zpodobení jako jedinců, kteří se cítí, na okamžik nebo dlouhodobě, vyčlenění z lidského společenství a zároveň touží překonat své osamění. Zastavení uprostřed běhu si kladou podstatné otázky existence své i okolního světa. Monodrama tak přirozeně inklinuje k výpovědi o lidské osamělosti a o touze po komunikaci s těmi druhými, po porozumění a po plnohodnotných vztazích, touze však jen velmi těžko realizovatelné.

Jakkoli monodramatu dominuje monolog pronášený jediným mluvčím, jeho organickou součástí jsou i prvky dialogické: postava vede dialog sama se sebou a se svými vnitřními hlasy nebo s těmi druhými, kteří jsou přítomni v jejím vědomí. Dialogickým prvkem může být také přímý či nepřímý dialog s publikem.

To se promítá i do stavebné a verbální složky monodramatu. Dramatický monolog hojně využívá takových figur, jako jsou řečnická otázka, odpověď a apostrofa, oslovení nepřítomných osob nebo neživých předmětů. Slovně a situačně explikuje jednání, vnitřní psychické stavy, způsoby uvažování, vzpomínky, sny a představy, a to nejen ústřední dramatické postavy, ale i dalších postav, které jsou prostředkovány jejím vědomím. Monodrama je tak více než jiné typy moderní dramatiky svázáno se slovem a směřuje k epické nebo lyrické výpovědi o psychologii lidského nitra.

Dramatický konflikt má nejčastěji podobu vnitřního sporu postavy. Spojuje se s tématy osobních tužeb, ctížádostí, svědomí a strachu a také se syžetem postupného procítání z iluzí a lží. Vypovídající hlavní postava přitom velmi často nebývá spolehlivým interpretem vlastního příběhu. V těchto případech je proti jeho falešným představám, sebeobelhávání, pokřivenému či selektivnímu nahlížení na svět postaveno poznání skutečné reality – ať již k němu časem dospívá sama tato postava, nebo „jenom“ diváci.

Jedním z frekventovaných témat monodramat byla problematika životního smyslu a uspokojení z přidělené životní role, často spojované s páralovskou problematikou každodenního stereotypního opakování životních mechanismů. **ALENA VOSTRÁ** ve hře *S ženami je kříž* (rozmn. 1984; prem. Pražské kulturní středisko 1983) s humornou nadsázkou pojednává o osamělém muži, který není schopen smysluplného citového vztahu a jehož stereotypně se odvíjející život postrádá jakýkoli vyšší smysl. Jeho dlouhé čekání na životní změnu, na ženu a citový vztah se proto po zákonu absurdního dramatu v kruhu vrací do stejné situace, již hra začala: hrdina zůstává uvězněn ve své falešné identitě a klamných iluzích.



Arnošt Goldflam

Tematicke stereotypní všednodennosti jako protipólu seberealizace se věnoval také **ARNOŠT GOLDFLAM** ve hře *Jeden den* (in *Biletářka; Jeden den*, rozmn. 1983; knižně v souboru Goldflamových divadelních her se společných podtitulem *Hry pro jednoho*,

1998; prem. Hanácké divadlo, Prostějov 18. 10. 1983). Vykreslil v něm mladého muže, který si vyprázdňený automatismus života ozvláštňuje náhražkovými úniky do umělých zážitků a vyfabulovaných příhod. Dramatik spojuje monodrama s epickými zcizujícími postupy, při kterých se součástí dramatické výpovědi stává tematizovaný odstup „herce“ od jím prezentované role. Herec tak může například vysvětlovat a komentovat dramatické situace, kritizovat ji a komentovat jednání postavy.

Tematicky na Jeden den přímo navázala hra *Jedna noc aneb Sen* (rozmn. 1988; in *Hry pro jednoho*, 1998; prem. JAMU Brno – Studio Marta 15. 2. 1991), která končí stejnou situací, jíž předchází hra začíná. Hrdinovo pobývání v několika rozličných literárních žánrech (salonní hra, detektivka, dobrodružný román, sci-fi, výrobní drama) se posléze odkrývá jako snová noční fantazie, ze které se probudí do prázdné, kdykoli zaměnitelné každodennosti.

Goldflam byl nejproduktivnějším autorem monodramat. S ironickým nadhledem napsal také dramatickou parodii na populární četbu *Červená knihovna* (rozmn. 1986; in *Hry pro jednoho*, 1998; prem. Umělecká agentura Středočeského krajského kulturního střediska 1985). Zpověď sentimentální, do sebe zahleděné ženy je bezděčnou alibistickou sebeobžalobou, která odkrývá nedostatek citu a pochybnou morálku, díky níž hrdinka nejen střídá partnery, ale také uškodí mnoha lidem. Goldflamovo monodrama *Biletářka* (in *Biletářka; Jeden den*, rozmn. 1983; in *Hry pro jednoho*, 1998; prem. Hanácké divadlo, Prostějov 18. 2. 1983) fabulačně vychází ze situace, kdy se v kině přetrhne film a uvaděčka se snaží nečekanou přestávku omluvit a vyplnit. Od výchozí zdvořilosti, směšnosti a nemohoucnosti přitom přechází k veřejné exhibici, k rekapitulaci vlastního života a také – ve stylu Handkeho Spílání publiku, ale i cimrmanovského Vyšetřování ztráty třídní knihy – k agresivním útokům na zaskočené diváky a k manipulaci s nimi. Hra je tak groteskní alegorií vzestupu malého člověka, jenž se pod vlivem moci stane nebezpečným.

Pozitivní variantu tématu životní všednosti a malého člověka, který těžko hledá smysl života, představuje monodrama *Ekvipáž*, napsané textařem, muzikálovým libretistou a rozhlasovým dramatikem PAVLEM CMÍRALEM (rozmn. 1984; prem. Pražské kulturní středisko 1985). Jeho hrdinkou je postava, která před iluzemi, sebeobelháváním a leskem společenského úspěchu dává přednost zodpovědnosti. Navzdory neplánovanému mateřství, rozpadu manželství a sociální nouzi nepropadne nihilismu a nadále aktivně spoluutváří svůj život. Hrdinčino smíření se stavem věcí uzavírá monodrama JIŘÍHO JUSTA *Láska má, ty nevíš...* (rozmn. 1987; prem. Pražské kulturní středisko 26. 3. 1985), v níž je „hlasem toho druhého“, tedy na jevišti nepřítomné dramatické postavy, fiktivní literární dílo. Melancholická komedie rekapituluje historii platonické lásky ústřední postavy k muži, jenž se stal známým spisovatelem. Důvod jejich vzájemného mjení, opakovaně odlišné vnímání a hodnocení společně prožívaných situací tak vyrůstá z konfrontace hrdinčiných vzpomínek s citáty ze spisovatelovy autobiografie.

Sociálněkritický rozměr měly texty, v nichž pocity osamění uprostřed lidí přerůstají do konfliktu s okolím a mocí. O přímém střetu s většinovou společností pojednává monodrama **JOSEFA BOUČKA** *Pachatel známý* (rozmn. 1986; prem. Pražské kulturní středisko 1985), v němž se hrdinka, učitelka, stává svědkem násilného činu svého žáka. Její odhodlání spravedlivě svědčit je však naleptáváno nejen přímými hrozbami, ale především strachem a konformitou těch, kteří se bojí viníkova otce, mocného místního funkcionáře, a to včetně samotných obětí. Nátlak nakonec ale posílí její jistotu, že se nesmí zpronevřit principům ani za cenu vlastního existenčního ohrožení.

V některých případech monodramata dostávala i politický podtext. Groteskní hříčka **PŘEMYSLA RUTA** *Dnes naposled!* (s **BŘETISLAVEM RYCHLÍKEM**, prem. Hadivadlo, Brno 8. 11. 1985) prověřovala platnost masmédií vykreslovaného obrazu života v socialismu. Příběh o poctivém nočním hlídači, který naivně věří novinám a pokouší se uvést do života hodnotový systém, jež mu předkládají, odkrývá křiklavý rozpor mezi politickými floskulami a životní realitou.

Nejedno z monodramat vzniklo také z popudu určité herecké osobnosti nebo jí bylo napsáno přímo „na tělo“. Tím, že vycházelo z jejího psychosomatického typu a uměleckých dispozic, textově zachycovalo určitý herecký typ (například výše zmíněná Goldflamova Biletářka byla napsána pro Barboru Plichtovou, úspěšně však byla hrána i dalšími herečkami). Dramatici se však snažili vytvořit také prostor pro vyjádření hercova, respektive častěji hereččina, pohledu na svět a život. Nikoli náhodou byly tyto hry s oblibou situovány do divadelního prostředí, do herecké šatny před, během a po představení.

Ze spolupráce režiséra Jana Grossmana s jeho manželkou, herečkou Marií Málkovou, a dramatikem **JOSEFEM BOUČKEM** vzniklo monodrama *V šatně* (rozmn. 1984; prem. Pražské kulturní středisko 1985). Pojednává o duševních a morálních dilematech úspěšné stárnoucí herečky, která se těžce vyrovnává s rozdílem mezi životními a profesními očekávaními a následnou zkušeností. Za zprvu komicky lehkou zpověď se poznenáhlu vyjevuje tragický obraz torza osamělé a vnitřně rozvrácené ženy. Výpověď o životě naplněném předstíráním a falši, které jej proměnily ve hru na život, v závěrečné pointě ústí až do otázek existenciálního rozměru.

S podobnými dilematy se v komedii z divadelního prostředí *Strašidla* (rozmn. 1987; prem. Žižkovské divadlo 25. 3. 1985) vyrovnává také postava operetní subrety, kterou dramatik **ALEX KOENIGSMARK** napsal pro herečku Jiřinu Jiráskovou. Obratně strukturovaná „pohádková operetní causerie“ kombinuje slovní a situační komiku s tancem a zpěvem. Subreta se svých životních traumat zbavuje prostřednictvím osvobodivého vyprávění fantastických a pohádkových divadelních příběhů: o stoličce, na které se jednou zouval J. K. Tyl, o strašidýlku a osamělé subretě, o škvíře ve zdi, z níž hovoří zakletý herec, o přestárlé principálce, zakletém herci a podobně. Konfrontace autentického, ryzího světa fantazie s často nesmyslnou a nemyslitelnou realitou vyznívá

jako satirické zpodobení mravně pokřivené skutečnosti, na níž sice nelze nic změnit, které se člověk musí podřídit, o níž si však může myslet své.

Dvojice dramát se dostala na pomezí žánru monodramatu tím, že v rámci jedné hry, hrané jedinou herečkou, konfrontovala několik nezávislých monologů. Pozoruhodným dílem byla *Commedia finita* VIKTORIE HRADSKÉ (rozmn. 1984; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 23. 4. 1985). „Komedie o jedné zpěvačce pro jednu herečku“ je složena ze čtyř postupně vyprávěných svědectví (Učitelky zpěvu, Uklízečky, Placené společnice, Komorné), které společně skládají obraz života a díla, především ale soukromých citových a sexuálních dramát operní zpěvačky Emy Destinnové. Autorka akcentuje konflikt výjimečného jedince s většinovou společností, ve které vládou normy prostřednosti a pokrytecké morálky, a tragikomickou dimenzi příběhu stárnoucí osamělé ženy, která svým talentem a houževnatostí obrovsky převýšila společenský průměr, přesto je však souzena právě jen podle jeho kritérií.

Ironickým vhladem do rozporu mezi tím, jak se lidé – sami sobě – jeví a jací skutečně jsou, je hra ARNOŠTA GOLDFLAMA *Agátománie* (rozmn. 1987, in *Hry pro jednoho*, 1998; prem. Viola a Pražské kulturní středisko 22. 4. 1987). Dva na sebe navazující monology jsou konfrontací dvou dokonale odlišných postav a způsobů myšlení: zla a všehoschopné zůstání a dobromyslného altruismu. V prvním z monologů se představuje žena, jejíž afektovaná pseudokultivovanost ostře kontrastuje s povoláním prostitutky a jejíž skutečnou povahu dokresluje to, že udala policii sousedku, která ji příliš často navštěvovala. Druhý monolog je zpovědí zatčené ženy, z něhož postupně vychází najevo, že se dostala do obtíží, protože nedokázala odmítnout ty, kteří ji žádali o pomoc, nebo alespoň o citlivou společnost. Z celku hry vyznívá hořký výsměch: zatímco zlo bezostyšně triumfuje, dobro je nejenom trestáno, ale i zmítáno vnitřní nejistotou, zda není skutečně vinno.

Specifické postavení v okruhu her psaných pro herečky mají texty, které byly napsány pro herečku Vlastu Chramostovou a její disidentské bytové divadlo. Formu monodramatu s postavou bývalé herečky, respektive varietní tanečnice, je také Topolovo monodrama *Stěhování duší* (→ s. 571, odd. *Kontinuita a metamorfózy poetik v tvorbě zakázaných dramatiků*).

Sféra průniku: adaptace a dramaturgie

V české dramatické tvorbě období normalizace, a to ve všech jeho větvích a vrstvách, si zcela mimořádné postavení vydobyly početné dramaturgie a adaptace. K dramaturgiím prozaických předloh a adaptacím starších divadelních her se uchýlovali jak dramaturgové prorežimní, tak ti, kteří prostřednictvím nenapadnutelné předlohy usilovali překročit normy a tabu. Věnovali se mu nejenom autoři, kteří měli přístup na oficiální jeviště, ale i ti, kterým byla tato možnost odepírána, a dokonce i ti, kteří měli možnost během tohoto období pracovat na objednávku zahraničních divadel (Pavel Kohout).

Příčinu tohoto jevu lze spatřovat v souběžném působení několika svěbytných důvodů uměleckých i produkčních. Rozhodující byla obecná proměna dramatu, jeho role a funkce v moderním divadle, které se tvarově otevíralo epice a lyrice a hledalo nové formy dramatických textů, nová témata a významy. S tím však úzce souvisela i potřeba suplovat prostřednictvím dramaturgií a adaptací stále silněji pocíťovanou absenci nových kvalitních a soudobému životnímu pocitu odpovídajících her.

Proces ústupu tradičního dramatu a emancipace dramaturgií a jiných forem utváření dramatického textu na podkladě starší literární (případně i neliterární) předlohy byl pro české a evropské divadlo dvacátého století typický. Jestliže se dříve prestižní divadelní tvorba k takovým postupům uchýlovala s pocitem, že jde jen o náhražku za chybějící opravdové velké drama, od třicátých let se objevovali divadelní tvůrci (v domácím kontextu E. F. Burian), kteří dramaturgií a adaptací začali vědomě využívat jako metody, jak překonat krizi tradičních dramatických forem a objevovat nové výrazové možnosti divadla a prostřednictvím jeho epizace a lyricizace navázat kontakt se senzitivitou soudobého publika. Nástup socialistického realismu tento trend zpomalil, neboť budovatelská koncepce dramatu se v padesátých letech vrátila k projektu „velkého“ realistického dramatu, nicméně i v této době dramaturgie vznikaly a byly s úspěchem hrány. Od let šedesátých se pak dramaturgie znovu prosazovaly jako organická součást prestižního divadla.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se jako velmi progresivní dramaturgie ukazovaly také díky tomu, že souzněly s požadavkem tzv. nepravidelné dramaturgie (tak jak ji formuloval jeden ze spoluvůrců divadla Husa na provázku Bořivoj Srba). Šlo o koncepci divadla, v němž na postavení hlavního tvůrce aspiruje režisér a složka divadelní – herecká, pohybová, výtvarná či hudební – se stává rovnocenným partnerem

dramatickému slovu, nebo jej dokonce zcela zatlačuje. Režisér jako tvůrce inscenace se přitom snaží dostat pod svou kontrolu i dramatický text a je si vědom výhod, které získává, když se může podílet již na procesu jeho vzniku, tedy zvolit si nejen téma, ale také formu odpovídající jeho představě o výsledném díle. Při hledání „řeči divadla“ tak scénáře vznikající podle epických textů, případně úpravou starších dramát, otevíraly větší možnosti pro náznak, podtext, pocit, emoci než tradiční – na slovo a přesnou formulaci myšlenky – vázané drama.

Jakkoli byla dominance dramaturgických a adaptací v normalizačním divadle součástí obecnějších tendencí, v dané historické chvíli byla zesílena řadou dalších faktorů. Hned na počátku sedmého desetiletí ji podpořila dramaturgická krize, která vznikla poté, co byla z veřejného života a z divadel vyhnána valná část předních dramatiků předchozích let a v platnost vstoupil zákaz uvádět jejich tvorbu, a to včetně starších děl. Tímto povážlivým zmenšením počtu původních českých her, které bylo možno inscenovat, byl vážně ohrožen samotný provoz divadel. Vzniklou mezeru v repertoáru přitom nebylo možné nahradit nově vznikajícími dramaty, neboť ta se v tematicky a tvarově velmi zúženém prostoru rodila jen s velkými potížemi. Především v prvních letech normalizačního režimu se proto na repertoáru českých divadel prakticky neobjevovaly domácí dramatické novinky, a když, tak z pera autorů, u nichž aspirace a snaha politicky vyhovět často převyšovaly jejich schopnosti.

Protože však řídicí orgány schvalující dramaturgické plány na povinnosti uvádět původní „angažovanou“ tvorbu trvaly, česká divadla začala od počátku sedmdesátých let do repertoáru hojně zařazovat sovětskou dramaturgiu a opět také dramaturgické prózy „klasiků socialistického realismu“, ať již domácích (Julius Fučík, Antonín Zápotocký, Ivan Olbracht), nebo sovětských (Alexandr Fadějev, Anton Makarenko). Tyto inscenace, ale i inscenace předloh méně ideologicky zatížených se přitom pohybovaly v širokém spektru od ideové úcty ke klasikovi přes rutinní splnění povinnosti, divadelní řemeslo až k rafinovaným pokusům „angažovanou“ předlohu využít pro vlastní, osobitou divadelní výpověď (např. scénická koláž PETERA SCHERHAUFRA *11 dní křižníku Kníže Potěmkin Tauričevský*; prem. Divadlo na provázku, Brno 15. 9. 1972; dramaturgizace sociálního románu Karla Nového *Chceme žít* od ERY TÁLSKÉ, prem. Divadlo na provázku, Brno 24. 4. 1973, aj.).

Schopnost zaštitit danou inscenací „nezávadnou“ předlohou umožňovala praxe povolovacích mechanismů, které autoritu takovéto předlohy víceméně respektovaly, v případě novější literární tvorby pak i fakt, že dané dílo již jednou prošlo sítím cenzury jako kniha. Úpravy cizích próz a starších dramatických děl tak mohly snáze překonat ostražitost cenzorů a přivést na oficiální jeviště ožehavé téma i problematického autora. Nejvýraznější to bylo v případech, kdy dramaturgizace dávaly šanci i těm zakázaným autorům, kteří byli při jevištním uvedení díla ochotni vzdát se svého jména. Není proto náhodou, že

naprostá většina případů, kdy se dramatik skryl za jménem režiséra či dramaturga, je spjatá s dramatizací a adaptací.

Tyto případy byly ovšem riskantní a ojedinělé a spjaté především s počátkem sedmdesátých let, kdy se teprve utvářely jednotlivé větve české literatury. V roce 1971 pod jmény režiséra Jiřího Dalíka a herců Valtra Tauba a Jiřího Adamíry uvedlo pražské Realistické divadlo scénickou montáž *Don Juan a jeho sluha* (rozmn. 1971), kterou PAVEL KOHOUT sestavil z textů Molièrových, Tirso de Moli-ny, Bertolta Brechta a Maxe Frische. V roce 1972 Eva Kantůrková pronikla na jeviště Divadlo S. K. Neumanna pod jménem režiséra Karla Pokorného s dramatizací Olbrachtovy novely *Bratr Žak* (rozmn. 1972). Dlouhodobou výjimkou byla anonymní spolupráce Milana Uhdeho s brněnským Divadlem na provázku, které jeho osobité adaptace prozaických předloh – inspirované mimo jiné Olbrachtem, Mrštíkem či Páralem – uvádělo pod jmény režisérů Zdeňka Pospíšila (do jeho emigrace v roce 1980) a později Petera Scherhaufra a Petra Oslzlého.

Nejznámějším případem takové-
hoto „pokrývačství“ je hra MILANA KUNDERY *Jakub a jeho pán* (fr. Paříž 1981; česky 1992; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 17. 12. 1975). Hra, která byla po autorově odchodu do Francie s úspěchem uváděna na západoevropských jevištích, mohla být v danou chvíli v Československu uvedena jen díky tomu, že ji při premiéře svým jménem pokryl režisér Evald Schorm. Nemalou roli však sehrálo rovněž to, že se zaštitila jménem osvícenského racionalisty Denise Diderota, a mohla být tedy interpretována i jako dramatizace jeho románu *Jakub Fatalista*, který byl z hlediska cenzury přijatelný.

Kundera svoji předlohu respektuje a rozehrává. Současně ale přitom jde i o typicky kunderovské dílo a je jediným dramatem, ke kterému se autor hlásí. Díky volbě předlohy, jež mu byla myšlenkově velmi blízká, totiž mohl Kundera opět rozehrát svou variační hru na téma směšné lásky. Za pomoci zdvojené perspektivy divadla na divadle pohrávajícím



Jiří Bartoška a Karel Heřmánek v Rajmontově inscenaci Kunderova *Jakuba Fatalisty* v Činoherním studiu v Ústí nad Labem

si i s tím, kdo je vlastně autorem daného textu a kdo jeho přepisovačem, konfrontoval trojici milostných příběhů pokaždé jinak převracejících vztah mezi tím, kdo podvádí a kdo je podvodníkem. Jednotčím motivem jeho dramatu jsou přitom nejen diderotovské otázky, nakořik je člověk při svém jednání skutečně svobodným tvorem a nakořik je jeho osud předem určen, ale i Kunderovo hledání odpovědi na otázku, zda má člověk při cestě životem před sebou nějaký směr, za nímž je možné a nutné kráčet. Na rozdíl od starší hry Majitelé klíčů, již určovalo autorovo přesvědčení, že vedle přízemních maloměšťáků jsou i lidé, kteří jsou nositeli pokroku, a mají tudíž povinnost ke společnosti, dějinám i sobě směřovat „vpřed“, nyní Kunderovy postavy odkrývají „odvěký trik lidstva“, totiž že „vpřed je všude“, tedy vlastně nikde.

Podle tvrzení Karla Steigerwalda je Kundera také autorem dramatu *Juro Jánošík* (rozmn. 1974; prem. Divadlo Jiřího Wolakra 1973), které bylo hráno pod Steigerwaldovým jménem.

Některé dramatizace a úpravy zakázaných autorů ovšem na oficiální jeviště nedosáhly a nesměly dosáhnout ať již proto, že jejich autor byl do kategorie neexistujících zařazen hned na samém počátku normalizace (Václav Havel s Žebráčkou operou), nebo proto, že se mezi nežádoucí dostal v průběhu času (například Karol Sidon, jenž byl zakázán dřív, než bylo možné uvést jeho „cirkus podle Komenského“, Labyrint).

■ Různorodost přístupů

Mnohosti motivací, které v sedmdesátých a osmdesátých letech vedly k početnému uvádění dramatizací a adaptací na českých jevištích, odpovídá i jejich různorodost. Výrazem potřeby naplnit repertoár prostřednictvím divácky atraktivních textů byla početná skupina „běžných“ dramatizací, tedy úprav s různou mírou úspěchu, převádějících prozaickou či básnickou předlohu do podoby dramatického tvaru. Pro rozvoj žánru, divadla a nových podob divadelnosti byly důležitější ty dramatizace, v nichž kreativita dramatičtora překračovala hranice předlohy a měnila se v úsilí dát své výpovědi o světě a životě nový, originální smysl. Je příznačné, že takovéto dramatizace vstupovaly do dialogu či polemiky nejen s tematickými a myšlenkovými intencemi původního díla, ale také s jeho tvarem. Literární předlohu netransponovaly do podoby „čistého“ dramatického textu, nýbrž tak, aby se stalo organickou součástí vyššího díla, kterým pro úpravce byla divadelní inscenace.

Tato skupina dramatizací a adaptací je přirozeně spojena s tvorbou studiových scén, tedy se soubory a aktivitami, které programově mířily k „jiné“ podobě dramatického textu, sbližovaly jej s epikou a lyrikou a po stránce tvarové i významové se proměňovaly a otevíraly. Jestliže tradiční dramatická

objektivita byla založená na zpřítomňování kauzálního jednání postav a předvádění světa lidí „takového, jaký je doopravdy“, nyní převažovala subjektivní demonstrace toho, „jak svět vidím já“, respektive „my“. Formulace dramatického konfliktu či problému ustoupila evokaci atmosféry nebo životního pocitu, uvolnily se časové i prostorové hranice výpovědi, tradičně závazné dramatické vyhocení děje a kauzální řetězení příčin a následků bylo nahrazováno narativními postupy a volnější kompozicí: montáží, koláží, paralelismem. Dramatický text si osvojil postupy, které jsou vlastní nejen jiným literárním druhům, ale i jiným druhům umění (zejména filmu, ale i umění výtvarnému).

Z hlediska předlohy a její příslušnosti k literárním druhům převažovaly dramaturgie próz. Především studiová divadla se však po celé období programově věnovala také inscenování poezie, která se stala pevnou součástí jejich dramaturgie. Výrazných uměleckých i diváckých úspěchů v tom dosahovaly inscenace Zdeňka Potužila v Divadle na okraji, Evy Tálské a Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku a Svatopluka Vály v prostějovském Hanáckém divadle a pozdějším brněnském Hadivadle.

Jestliže byla nemalá pozornost věnována i adaptacím starších dramát, bylo to součástí posunu moderního divadla od služby textu, která předpokládala i hledání a interpretace smyslu spisovatelova díla, ke snaze přisvojit si a ovládnout tento text, učinit z něj prostředníka toho, „co chci o světě říci já“. Přisvojení si výchozího dramatu konkrétním divadlem mohlo nabýt různých podob, od běžných dramaturgických zásahů až k úplnému přepsání textu. V normalizačním období je to možné nejzřetelněji doložit na těch adaptacích a prepisech starších divadelních her, které nebyly motivovány jen podmínkami divadelního provozu, ale především snahou dílo aktualizovat a posunout do nové významové roviny. Mnohdy tak vznikalo i zcela nové drama či osobitě divadelní dílo.

Tradičně věčným materiálem pro adaptace a přepisy vždy byl William Shakespeare. Dramatik ALEX KOENIGSMARK při úpravě Shakespearovy hry o trojské válce *Troilus a Kressida* (hráno s tit. *Noc s Kressidou*, in *Ponuré grotesky*, 1993; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 11. 1. 1979) zůstal věrný tragikomickému žánru předlohy, zvýraznil však téma totální destrukce etických hodnot a dějinnou odpovědnost aktivních jedinců. Osobitou parafrází hamletovského tématu byl Haprdáns Ivana Vyskočila (→ s. 592, odd. *Pokračování tradice divadel malých forem*). Pro soubor pražského Divadla na okraji vznikl scénář herečky ZDENY HADRBOLCOVÉ *Othello* (prem. 30. 5. 1979), předvádějící hrdinův příběh ve třech možných interpretačních variantách jako příběh Lásky, Žárlivosti a Nenávisti. Dramatickou koláž z úryvků Shakespearových her (a jejich různých překladů) vytvořili režisér PETER SCHERHAUFER a dramaturg PETR OSZLÝ (spolu s KARLEM KRÁLEM). Východiskem k jejich inscenaci *Shakespearománie I. – Veličenstva bláznů* (prem. Divadlo na provázku, Brno 26. 3. 1988) byla teze o vládcích a mocných tohoto světa, kteří nevidí – či nejsou

schopni vidět – svou pošetilost a šílenství, zatímco skutečné bláznovství má v sobě rysy lidské velikosti. Tematickou osou volného pokračování *Shakespeare Románie II. – Lidé Hamleti* (prem. 20. 12. 1990) byla otázka schopnosti člověka rozhodovat o sobě a nést odpovědnost za své činy.

Často se k dramatickým předlohám a jejich originální interpretaci obraceli tvůrci Studia Ypsilon. Text Shakespeareovy tragédie se stal předlohou pro inscenaci JANA SCHMIDA *Makbeth* (prem. Naivní divadlo – Studio Ypsilon, Liberec 11. 9. 1976), v níž je příběh o zničující touze po moci přetaven do podoby lidového jarmarečního morytátu. Obdobně Schmid pracoval například také při úpravě Grabbeho grotesky *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (prem. 10. 3. 1971), Jarryho komedie *Ubu králem* (prem. 9. 3. 1974) nebo při montáži textů Gayovy a Brechtovy *Žebrácké opery* (prem. 11. 5. 1977). K publicisticko-kabaretní inscenaci *Depeše a jiné na kolečkách* Schmidu inspiroval Nezvalův poetistický manifest, který inscenátor pojal jako volné pokračování své „encyklopedické řady“, tentokrát na téma „meziválečná avantgarda“ (prem. 26. 3. 1980). (Depeše na kolečkách nedlouho předtím inspirovala k úpravě a inscenaci také režiséra SVATOPLUKA VÁLU, prem. Hanácké divadlo, Prostějov 14. 4. 1978).

Vhodnou látkou pro divadelní adaptaci se ukázaly být také Aristofanovy komedie. Poměrně populární byla muzikálová komedie *Nejkrásnější válka*, kterou na motivy *Lysistraty* napsali VLADIMÍR RENČÍN, JINDŘICH BRABEC a HANA



Bronislav Poloczek, Jaroslava Kretschmerová, Julek Neumann a Jiří Lábus v inscenaci Studia Ypsilon *Makbeth*, 1976

ČIHÁKOVÁ (rozmn. 1980; prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 22. 5. 1971). Slovní komika předlohy, vázaná na konkrétní historický kontext, zde byla posunuta do oblasti situační a do obecně srozumitelné a nadčasové roviny, ale zároveň i poněkud zbavena původního satirického náboje. Naopak v předvečer politického převratu se o aktuální satiru pokusil JIŘÍ ŽÁČEK, když přepsal Aristofanovu komedii Ptáci do podoby hudební komedie nazvané *Ptákoviny podle Aristofana* (rozmn. 1990; 1991; prem. Národní divadlo 15. 6. 1989). Projasnil a zredukoval ty motivy, které předpokládaly znalost řecké mytologie a historie a antická metra nahradil vlastním hravým rýmovaným veršem. Předmětem jeho satirického výsměchu byl především frázovitý jazyk funkcionářů.

V rámci prózy otevíraly značný prostor pro svobodnější tvorbu především přepisy děl zahraničních spisovatelů. Řada děl klasické i moderní světové literatury díky dramatinizaci a úpravě dostala příležitost oslovit diváky: ať již obecně lidskou problematikou, nebo aktuálním, byť víceméně skrývaným politickým smyslem, vzdorem a kritikou totalitní reality.

Od prvních let normalizačního režimu byla divadelními tvůrci aktualizována literatura klasická. K proudu, do něhož patří i zmíněný Kunderův Jakub a jeho pán, lze počítat trojí zpracování Voltairova filozofického románu *Candide aneb Optimismus* (rozmn. 1971; prem. Činoherní klub 10. 2. 1971). ALENA VOSTRÁ, JAROSLAV VOSTRÝ a JAN CZIVIŠ jej v atmosféře narůstající společenské skepse zpřítomnili zdůrazněním momentu lidské frustrace, která je důsledkem slepé důvěřivosti k absurdním teoriím světa. Stejného tématu se ve své pozdější úpravě drželi i JOSEF KROFTA, JAN GROSSMAN a MILOSLAV KLÍMA (*...na Candida*, prem. Divadla Vítězného února – Studio Beseda, Hradec Králové 22. 12. 1980). Jako tragikomické drama člověka vrženého do zmatků doby vyznívala dramatinizace MICHALA LÁZŇOVSKÉHO a MIROSLAVA KROBOTA (prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 10. 3. 1989).

Tradičně významné postavení v rámci klasických předloh měl také F. M. Dostojevskij, jehož často hrané dílo *Bratři Karamazovi* bylo nově zdramatinizováno mimo jiné EVALDEM SCHORMEM (rozmn. 1978; prem. Divadlo Na Zábřadlí 13. 3. 1979) či PETEREM SCHERHAUFREM a JANEM ANTONÍNEM PITÍNSKÝM (prem. Divadlo na provázku, Brno 15. 4. 1981, hráno s tit. *Karamazovci*).

Díla spisovatelů ruských a sovětských, případně autorů z dalších socialistických zemí byla závaznou součástí repertoáru, při vhodném výběru však bylo možné se i prostřednictvím těchto autorů přímo či nepřímo vyjádřit k realitě totalitního politického režimu.

V tomto ohledu byla pozoruhodná dramaturgická koncepce PETERA SCHERHAUFRA a PETRA OSLEZLÉHO, kteří v Divadle na provázku od začátku sedmdesátých let postupně uvedli řadu ruských her, dramatinizací a adaptací, mimo jiné i scénický přepis filmu Julije Duského a Alexandra Mitty *Sviť, sviť, má hvězdo...* (prem. 30. 10. 1977) a další. „Ruskou drama-

turgickou linii“ divadlo završilo *Projektem 1985* (prem. 1985), v rámci něhož byla po osm večerů formou scénického čtení publiku představována díla některých sovětských spisovatelů (Alexandra Gelmana, Vila Lipatova, Arkadije a Borise Strugackých, Enn Vetemaa, Jefima Zozulji aj.).

Ani volba autora ze „správné“ země ovšem nezaručovala, že inscenace nenarazí na hranice povoleného. V Divadle na provázku zákazem po dvou reprízách skončila dramati-
zace *Než jsem se narodil, a potom...*, kterou podle humoristické novely bulharského autora Ivajlo Petrova napsal Zdeněk Pospíšil (prem. 25. 9. 1977). Vyšetřování StB následovalo po uliční akci na téma Dostojevského románu *Zločin a trest*, která se v Brně pod vedením režiséra J. A. Pitínského uskutečnila v červnu 1981.

Nejvíce se dramatičtům dařilo tam, kde čerpali z předloh, které svým satirickým laděním umožňovaly vytvořit spojnici mezi tematizovanou minulostí a politickou přítomností. JAN SCHMID se při úpravě satirického románu sovětských autorů Ilji Ilfa a Jevgenije Petrova *Dvanáct křesel* (prem. Naivní divadlo – Studio Ypsilon, Liberec 5. 11. 1975) vcelku věrně držel fabule předlohy, dramatickou zkratkou a burleskní fraškovitou stylizací však zvýraznil některé společenskokritické momenty díla.

Nadčasovými groteskními podobenstvími o vládnoucí despotické moci byly scénáře napsané ARNOŠTEM GOLDFLAMEM a JOSEFEM KOVALČUKEM pro prostějovské Hanácké divadlo. První z nich vznikl dramatičtí próz Bulata Okudžavy *Život ze sametu barvy lila* (prem. 23. 3. 1978). Šlo o hořkou alegorickou satiru na totalitní moc, vyrůstající z carského samoděržaví. Skrze obraz života a myšlení jednotlivých typů úředníků carského Ruska, vesměs morálně a fyzicky narušených jedinců, se značným společenskokritickým sarkasmem k přítomnosti vyjadřovala také hra *Panoptikum*, již dramatičtí napsali podle Gogolovy povídky *Vij a Historie města Hlupákova* Michaila Saltykova-Ščedrína (prem. 12. 12. 1980).

Oblíbený byl Michail Bulgakov. SVATOPLUK VÁLA v dramatičtí románu *Mistr a Markétka* sledoval pouze jednu z linií románu, příběh o tvůrci toužícím po svobodě (*Maestro!*, prem. Divadlo na okraji 16. 1. 1978, po několika reprízách zakázáno). Dramatičtí JANA VEDRALA (prem. Divadlo na Vinohradech 3. 5. 1989, roz. 1988, rež. Jiří Horčíčka) naopak usilovala o postižení celé široké románové stavby, kterou autor přetavil do podoby revuálního pásma se scénami s prvky lidových pašijových her. PETER SCHERHAUFER a PETR OSLZLÝ v Divadle na provázku uvedli dramatičtí Bulgakova *Divadelního románu* (prem. 20. 12. 1974).

Možnost promluvit prostřednictvím díla „klasika“ socialistické literatury zvolil také ZDENĚK TURBA-ČECHÁČEK v adaptaci Brechtových dialogů *Hovory na útěku* (prem. Divadlo X, Brno 1982). Brechtova satira na téma pokrytectví a politické prospěchářství, vypočítavost a dravá ziskovost měšťáků bez svědomí dokázala rezonovat i ve zcela jiných společensko-politických podmínkách.

(Otevřeně kritický politický apel nesla i Čecháčkova dramatinizace vědeckofantastického románu Raye Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita*, která se vyjadřovala k problematice cenzury; prem. Divadlo X, Brno 1976).

Z novější světové literatury jiné než socialistické provenience ovšem bylo adaptováno především několik protiválečně zaměřených próz se silným příběhem a důrazem na etiku člověka v mezní situaci. Dvěma dramatinizacemi vstoupil do divadelního kontextu televizní scenárista JIŘÍ HUBAČ. Pro Divadlo na Vinohradech adaptoval prózy Jamese Clavella *Král Krysa* (rozmn. 1974; prem. 1974) a Ernesta Hemingwaye *Komu zvoní hrana* (rozmn. 1977; prem. 27. 5. 1977). S režijní představou divadla velké epické fresky s mnoha postavami i vedlejšími epizodními zápletkami adaptoval MILOŠ HORANSKÝ protiválečný román Josepha Hellera *Hlava XXII* (prem. Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého, Opava 26. 6. 1988).

Z českých autorů zpočátku dominovali meziváleční prozaici. Prózy Ivana Olbrachta přitahovaly jak nepochybnými uměleckými kvalitami, tak také možností zaštitit prostřednictvím autora, který v komunistickém kánonu pokrokové literatury zaujímal čelné místo, výpovědi o lidech stojících na okraji společnosti a v konfliktu s ní. EVA KANTŮRKOVÁ byla autorkou úspěšné dramatinizace Olbrachtovy novely *Bratr Žak* (pod jménem režiséra Karla Pokorného, rozmn. 1972; 1990; prem. Divadlo S. K. Neumanna 10. 3. 1972). Hra ve dvou časových rovinách vykresluje citové drama neúspěšného, psychicky narušeného mladíka, pohybujícího se mezi nenávisť k těm, kteří ho ponižují, a bezbřehým obdivem ke staršímu bratru, s jehož očekávaným návratem si spojuje veškeré naděje na lepší příští. Dramatinizátorka se soustředila především na etický a sociální smysl „temné“ Olbrachtovy předlohy o cirkusácích, kteří se ocitli v bezvýhodné situaci, vedoucí až ke zločinu: k zabití.

Několika divadelních zpracování se během sledovaného období dočkal Olbrachtův román Nikola Šuhaj loupežník. Úprava dvojice autorů BOHUMIL NEKOLNÝ – PETR ULRYCH (rozmn. 1975; prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 24. 5. 1975; hráno s tit. *Nikola Šuhaj*) zachovává základní dějový i motivický půdorys, přetavený do pěti obrazů, z nichž každý má pevnou dramatickou stavbu. Vedle dialogů tvoří původní písně divadelně i dramaticky velmi účinný nosný prvek, jenž zastupuje pasáže popisů přírodní scenerie v předloze.

Dvakrát se k Olbrachtovu románu obrátilo brněnské Divadlo na provázku. Pro režijní koncepci Zdeňka Pospíšila, který látku chápal jako muzikálový „eastern“, jej upravil MILAN UHDE. Adaptace uváděná pod jménem režiséra a s titulem *Balada pro banditu* (in *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, 2001; prem. Divadlo na provázku, Brno 7. 4. 1975) předlohu značně významově posunuje, mimo jiné užitím textů lidových zbojnických písní (hudba Miloš Štědroň). Vedle trampské aktualizace a důrazu na romantický rozměr hrdinovy vzpoury Uhde posílil ironickou konfrontaci šuhajovského mýtu s morálkou

pragmatické většiny, pro kterou je Šuhajův osud jen příležitostí k osobnímu obohacení. Spíše k idealizujícímu pojetí, které zvýrazněním folklorních motivů vyzdvihuje mezilidskou pospolitost tradičního venkova i harmonický přírodní rámec, se hlásila adaptace JINDŘICHA UHRA *Nikolka*, kterou uvedlo Dětské studio Divadla na provázku (rozmn. 1978; prem. 23. 5. 1976).

Přitahovali ale i jiní prozaici. Ironickou konfrontaci mýtu a reality Uhde rozehrál rovněž ve své adaptaci Pohádky máje Viléma Mrštíka (*Na pohádku máje*, in *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, 2001; prem. Divadlo na provázku 23. 3. 1976). Jarní příběh mladistvě sentimentální lásky studenta a vesnické dívky dramatik zkomplikoval postavou studentovy pražské bytné. Transformoval jej tak ve vnitřní etický konflikt nevyzrálého člověka, který své city pokrytecky dělí mezi platonický a erotický vztah ke dvěma ženám, což vede i k nečekaně tragickému závěru.

Oblíbenou předlohou pro dramatizace byla díla Vladislava Vančury. Několikrát, většinou umělecky nepřiliš přesvědčivě, byl adaptován román *Markéta Lazarová*. Divácky přitažlivé byly hudebně-dramatické inscenace přepisů románu pro velká divadla: melodramaticky vypjatá verze PETRA NOVOTNĚHO a JIŘÍHO BEDNÁŘE (prem. Městská divadla pražská – Divadlo ABC 7. 1. 1988), popřípadě ilustrativní přepis VÁCLAVA CEJPKA, MICHALA TARANTA a PETRA KOŽELUHA (prem. Státní divadlo v Brně 14. 4. 1989). Naopak v komorním duchu byly vedeny adaptace JOSEFA KOVALČUKA (prem. Hanácké divadlo, Prostějov 26. 3. 1976) a EYV TÁLSKÉ (prem. Divadlo na provázku, Brno 14. 4. 1980).

Z postupů cirkusu, filmové grotesky, černého divadla a především komedie dell'arte vycházel při adaptaci novely *Rozmarné léto* režisér EVŽEN SOKOLOVSKÝ (rozmn. 1968; prem. Divadlo Jaroslava Průchy Kladno 25. 1. 1969). Sociální novelu *Pekař Jan Marhoul* pojednávající o lidské důstojnosti, která si uchovává svou hodnotu i přes nepřízeň doby a navzdory společenskému prostředí, přepsal a zinscenoval JAN KAČER (prem. Státní divadlo Ostrava 8. 6. 1985).

Řadu podob – již od třicátých let divadelně i filmově mnohokrát zpracovávaného – Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka* za světové války rozmnožily ve sledovaném období jak dramatizace ilustrativní (VÁCLAV LOHNISKÝ: *Osudy dobrého vojáka Švejka*, rozmn. 1974; prem. Divadlo S. K. Neumanna 5. 4. 1974), tak pokusy o vybudování epicky široce rozevřené divadelní fresky (ZDENĚK HEDBÁVNÝ – MILOŠ HYNŠT: *Josef Švejk aneb Veliká doba si žádá velké lidi*, prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 1. 3. 1980). Jinak postupoval ZDENĚK POTUŽIL, jenž preferoval vlastní přístup k předloze a pojal ji jako výchozí materiál k osobitě aktualizaci. Dramatizace nazvaná *Švejci* (autorská spolupráce JAN BADALEC, rozmn. 1983; prem. Divadlo na okraji 30. 11. 1979) pracovala s reáliemi z Haškova života a s obecnou znalostí románu. Jeho jednotlivé motivy tak uváděla do nových, nečekaných interpretačních souvislostí; groteska o rozpadu byrokratického impéria byla významově a časově otevřena až k přítomnosti.

Především v sedmdesátých letech se zájmu divadelníků těšil Šrámkův *Stříbrný vítr*. Lyrickou, impresionisticky stylizovanou melodramatičností se vyznačovala adaptace PETERA SCHERHAUFRA a PETRA OSLZLÉHO (prem. Divadlo na provázku, Brno 27. 10. 1978). Oproti tomu starší verze MILANA CALÁBKKA (*Stříbrný vítr IV.*, rozmn. 1975; prem. Krajské divadlo Příbram 20. 3. 1975) byla o poznání drsnější a příběh dramaticky vyostřovala.

Ke dvěma pozoruhodným dramaturgiím inspirovalo Komenského filozofické pojednání *Labyrint světa a ráj srdce*. KAROLU SIDONOVÍ se v důsledku zákazu již nepovedlo uvést *Labyrint* (rkp. 1972; in *Hry*, smz. 1974; rozmn. 1990; in *Labyrint; Shapira; Třináct oken*, 2005; prem. Západočeské divadlo Cheb 14. 12. 1991). Komenského předlohu Sidon interpretoval jako výpověď o člověku tragicky drceném soukolím dějin. Svou úpravu stylizoval jako divadlo na divadle, přičemž kombinoval prozaické dialogy s rýmovanou veršovou formou, která odkazovala k lidové tradici potulných herců, pimprlového a sousedského divadla. Komenského nadčasové podobenství zasadil do Čech za třicetileté války a aktualizoval je přidáním řady historických motivů a aluzí (od střetů husitů s katolíky až po novodobé revoluce, komunismus a fašismus). Poutník v jeho interpretaci ale současně prochází také různými podobami života a světa. V šesti obrazech se ukazuje personifikovaný živočichopis, počínaje rybami, obojživelníky a plazy přes ptáky a savce k samotným lidem. Výsledkem je krutá a ironická groteska o člověku, jenž přímočaře směřuje k smrti a jedinou útěchu je schopen nalézt v různých podobách Mámení.

Osobité místo v řadě dramaturgií zaujímá adaptace Komenského uváděná Divadlem na provázku pod titulem *Labyrint světa a luthauz srdce* (in *Dramatické umění*, 1986, č. 11; rozmn. 1988; prem. 7. 6. 1983). Je příznačné, že také její autor, LUDVÍK KUNDERA, čerpal především z první části spisu, v níž Poutník za pomoci průvodců poznává všechny negativní stránky světa. Oproti předloze se však značně změnil závěr a celkový smysl díla. Jeho Poutník nenalézá útěchu v ráji vlastního srdce, v oddání se víře a Bohu, nýbrž v milostném citu k ženě, neboť pouze v lásce, partnerství a v rodině lze dle Kundery nalézt životní naplnění.

Snaha nahradit chybějící původní dramatickou produkci a programově reagovat na časová témata přiváděla od poloviny sedmdesátých let na česká jeviště i dramaturgie próz soudobých domácích autorů, zejména Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala.

Na vzniku velkého počtu dramaturgií se u obou autorů podílela jejich mimořádná čtenářská úspěšnost, ale také poetika jejich próz a ryze česká tematika. U Párala přitahoval způsob, jakým vykresloval paradoxy stereotypního každodenního žití v konzumní společnosti, u Hrabala pak jeho pábitelský důraz na prožívání každého okamžiku, groteskní lyrismus a absurdně laděná tragikomika. Jednotlivé dramaturgie přitom naplňovaly škálu od pietního přepisu do divadelního jazyka až po případy, kdy úpravci pracovali s méně

tradiční představou inscenace a aktualizovali pouze určité rysy předlohy, případně s ní vstupovali do dílčí polemiky.

Základní linii Páralových syžetů sledovaly divadelní adaptace MILOŠE HORANSKÉHO a VOJTĚCHA RONA. Několik divadel s úspěchem hrálo jejich dramatisaci románu *Mladý muž a bílá velryba* (rozmn. 1977; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 4. 4. 1975), která kladla důraz na konfrontaci životní rezignace a touhy po aktivním a tvořivém činu. V románu *Generální zázrak* dramatisátoři našli společenskokritické téma konzumní nenasytlosti a dravého kariérismu a přetavili je do podoby komorního kabaretu, v němž jsou postavy redukovány na výrazné společenské typy (rozmn. 1985; prem. Městská divadla pražská – Rokoko 13. 4. 1985). Ironický a tragicko-groteskní podtext předlohy ve svých adaptacích Páralovy *Profesionální ženy* – románové parodie ve stylu kýčovitých příběhů červené knihovny – prohloubili EVALD SCHORM (rozmn. 1975; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 17. 1. 1975) a MILAN UHDE (in *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, 2001; prem. Divadlo na provázku, Brno 8. 11. 1974). Tím, že Uhde hru situoval do prostoru „globální“ psychiatrické léčebny, rozvinul i téma společenské manipulace.

BOHUMIL HRABAL sám je podepsán pod dramatisaci novely *Příliš hlučná samota* pro inscenaci Evalda Schorma v Divadle Na Zábradlí (*Hlučná samota*, rozmn. 1985; prem. 7. 3. 1984); autorem mnohokrát přepisovaný text tu tak získal další podobu, která principem montáže kombinuje lyricko-epické vyprávění ústřední postavy s dramatickou objektivací jednotlivých životních situací.

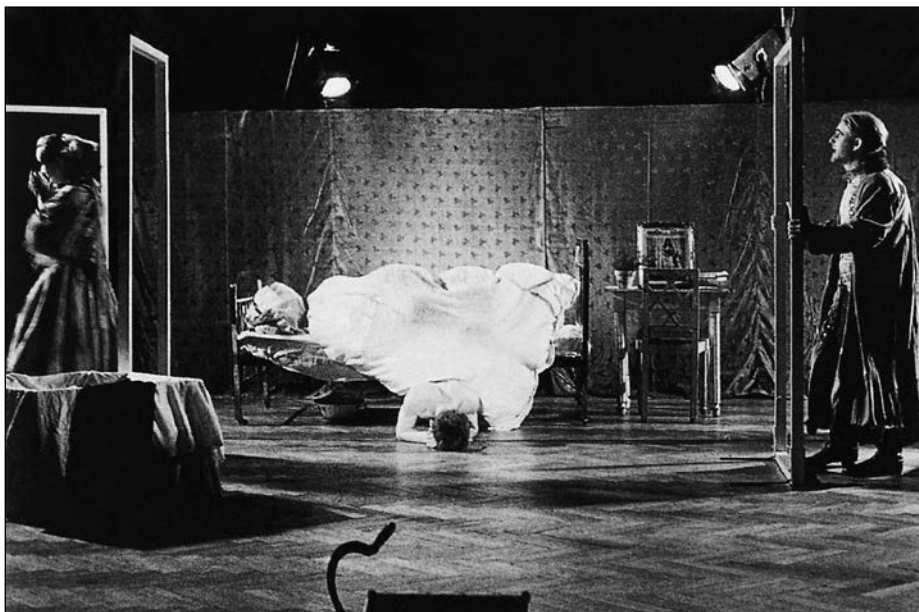
Hrabalovy prózy pro divadlo i pro film pietně přepisoval scenárista VÁCLAV NÝVLT. Postupně zpracoval vybrané motivy a dějové situace pábitelských povídek *Bambini di Praga 1947* a *Andělské oči* (*Bambini di Praga*, rozmn. 1978; prem. Divadlo Na Zábradlí 5. 2. 1978), novelu s okupační tematikou *Ostře sledované vlaky* (rozmn. 1980; prem. Státní divadlo v Brně 25. 4. 1980) i „boudníkovskou“ novelu *Něžný barbar* (rozmn. 1981; prem. Činoherní klub 5. 11. 1981).

O zachování smyslu epického rozměru předlohy, včetně epizodních odboček a lyrizovaných pasáží, později usilovala také adaptace – v té době ještě oficiálně nevydaného – Hrabalova románu *Obsluhoval jsem anglického krále*, kterou pod titulem *Rozvzpomínání* a s podtitulem „Scénická vize života člověka ve Střední Evropě“ napsali PETR OSLZLÝ a IVO KROBOT (rozmn. 1989; prem. 30. 4. 1985). Vzhledem k poetice Divadla na provázku a jeho inklinaci k epické formě divadla se dramatisátoři nepokoušeli z předlohy vytvořit tradiční drama: při přepisu obšírného vyprávění o jednom lidském osudu a české historii 20. století, na jehož pozadí se odehrává, využili vypravěčskou techniku prudkých, „filmových“ střihů, zkratky, simultánního rozvíjení scén a podobně.

Příkladem výraznějšího významového a tvarového posunu předlohy byly dramatisace režiséra ZDEŇKA POTUŽILA, který v komorním prostředí pražského

Divadla na okraji hledal symbiózu slova, herecké a jevištně-výtvarné složky představení. Například v jeho inscenaci Páralova románu *Mladý muž a bílá velryba* hereckou akci určovala obrovská nafukovací peřina, která vytvářela mnohotvárný prostor pro jednotlivé výstupy, ale měnila se i ve hmotu-knedlík, s nímž postavy příběhu o „vítězícím“ mladickém entuziasmu svádějí souboj. Výchozí text pak Potužil dovedl do teskně hořkého vyznění, ve kterém knedlíkový stereotyp vítězí navzdory hrdinově smrti (*Knedlíkové radosti*, prem. 22. 9. 1976). Přirozenost životní spontaneity i moudrost bláznovství akcentovala Potužilova poetická úprava Hrabalových *Postřižin* (rozmn. 1982; prem. 2. 6. 1977). Adaptace prózy Krasosmutnění hraná s titulem *Post postřižiny* (se SVATOPLUKEM VÁLOU, rozmn. 1982; prem. 4. 10. 1980) pracovala s epickým principem vyprávění filozofujícího spisovatele, který se v nostalgických vzpomínkách vrací do svého dětství za první republiky. Potužila upoutal také obraz člověka zmítaného a pošlapávaného dějinami tak, jak jej vyjádřil Jiří Šotola v románu o potulném loutkáři *Kuře na rožni*. Ve stejnojmenné divadelní drammatizaci (rozmn. 1981; prem. 2. 12. 1978) využil principu divadla na divadle a Šotolova motivu oživlých loutek, ze kterých učinil komentátory a epické tvůrce děje.

Proměna společenské atmosféry a oslabení ideologického dozoru ve druhé polovině osmdesátých let přinesly novou vlnu zájmu o dílo Franze Kafky. Jeho nedokončený román *Amerika* JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ a PETR OSOLSOBĚ zdramatizovali a inscenovali jako groteskní koláž, generační výpověď o situaci



Scéna z Léblovy drammatizace Kafkovy povídky *Přeměna*, 1988

mladých lidí, jejichž úsilí čelit odlidštěným společenským rituálům a absenci citu vychází naprázdno (prem. Ochotnický kroužek, Brno 1985). Důraz na existenciální rovinu určil dramaturg ZDEŇKA HOŘÍNKA, který Kafkův text o osamělci uprostřed lidské společnosti pro kolektivní improvizaci pražského Studia Ypsilon upravil do tvaru revuálního pásma (rozm. 1990; prem. 6. 2. 1989), pracujícího s americkými reáliemi, jazzem i poetikou němě grotesky. Tragicky groteskní poetiku Kafkovy prózy *Proměna* oživil svou divadelní adaptací PETR LÉBL, když ji přetlumočil jako podobenství o české povaze a národních tradicích, české poníženosti a ztrátě důstojnosti (*Přeměna*, čas. Amatérská scéna 2003, č. 1; prem. Jak se vám jelo Praha 29. 10. 1989). Jeho zpracování předznamenalo nové možnosti postmoderní reinterpretace předlohy metodou jeho rekonstrukce, tedy přístupy, které byly charakteristické pro následná devadesátá léta.

■ Inspirace literaturou v hrách Pavla Kohouta

Snad nejproduktivnějším autorem osobitých úprav klasických próz a dramát v sedmdesátých letech byl – a to nejenom v rámci disentu a exilu, ale i celku české divadelní tvorby – PAVEL KOHOUT, tedy autor, který se mohl opřít o své zkušenosti s dramaturgií ze šedesátých let. Jeho situace byla specifická také tím, že jeho dramaturgie byly uváděny zahraničními divadly i v době, kdy doma neměl přístup na jeviště. Po odchodu do Rakouska v roce 1979 pak byl v úzkém osobním kontaktu s řadou evropských divadel.

Výraznou součástí Kohoutových divadelních aktivit byly jeho dramaturgické úpravy cizích dramát. V roce 1978 takto pro bytové divadlo Vlasty Chramostové adaptoval Shakespearovu tragédii o moci a svědomí (*Play Makbeth*, rozm. 1991; prem. 13. 7. 1978). Jeho úprava spočívala mimo jiné v redukci počtu dramatických osob tak, aby hra byla realizovatelná pěti herci. Tento princip pak používal i v dalších dramaturgických modifikacích klasických dramát, které dělal v době, kdy již působil v zahraničí. Pro Raamtheater v belgických Antverpách takto připravil úspornou verzi Rostandova *Cyranu z Bergeracu* (*Cyrano!*, rozm. 1990; přeprac. in *Čtyři a Cyrano!*, 2005; prem. 18. 12. 1982) i dvou her Shakespearových (*Sen o snu svatojánské*, prem. 1984; *Osamělý Hamlet*, prem. 1986). Pro vídeňský Burgtheater, v němž Kohout od roku 1979 pracoval jako dramaturg, připravil mimo jiné svou úpravu Gogolova *Revizora* (prem. 1979).

Kohoutovy dramaturgie a úpravy klasických próz jen málokdy zachovávají původní intence předlohy (*Amerika*, podle Franze Kafky, s IVANEM KLÍMOU, smz. 1974; rozm. 1991; prem. Vereinigte Städt. Bühnen Krefeld 2. 3. 1978), častější byl postup, kde se předloha pro Kohouta stala jen východiskem k vlastní osobité výpovědi.

Kohout se přitom prezentoval jako zručný dramatik schopný vystavět atraktivní a divadelně efektní dramatické situace, pracující s výraznými lidskými typy. Před přímočaře politickými a časovými tématy přitom často dával přednost obecnější lidské, často psychologicky motivované problematice. To je případ dramatu *Ubohý vrah* (rkp. 1971; smz. 1976; rozmn. 1990; in *Lesk cizího peří*, 2003; prem. Schauspielhaus, Düsseldorf 29. 9. 1973; přeprac. Divadlo na Vinohradech 17. 9. 1991), k níž byla výchozí inspirací povídka Leonida Andrejeva Rozum z roku 1902. Původně deníkovou zpověď lékaře, který pro ženu zavraždil svého přítele, Kohout ponechal v prostorách psychiatrické léčebny a proměnil v mnohorozměrně komponované divadlo na divadle, hledající hranici mezi zdravým rozumem a šílenstvím. Jeho první rovinu utváří divadelní zkouška Hamleta – ta je však jen pozadím pro psychodrama, jehož prostřednictvím kdysi slavný herec pod dozorem lékaře rekonstruuje svůj příběh a dobírá se tak poznání o sobě samém. Na rozdíl od předlohy je tu skutečně duševně nemocným člověkem, jenž trpí fixní ideou, že zavraždil, třebaže tohoto skutku nebyl schopen.

Hra napsaná pro Realistické divadlo měla premiéru roku 1973 v Německu. V následujících letech byla inscenována ve více než pětaticeti světových divadlech a přeložena do sedmi jazyků. V roce 1976 byla uvedena souborem divadla Ethel Barrymorové jako první česká hra v New Yorku na Broadwayi, kde se kritikou i diváky kladně přijatá inscenace udržela sto dnů a dosáhla pětasmdesáti repríz. Kohout text opakovaně přepracovával a vytvořil tři jeho varianty.

K ruské literatuře se Kohout obracel i v dalších dramatizacích. Volně na motivy Andrejevovy povídky Tma napsal hru *Ruleta* (smz. 1976; rozmn. 1991; prem. Internationale Musikfestwochen Luzern 18. 8. 1975), vystavěnou jako střetnutí dvou protichůdných psychologických typů v mezní situaci: v nevěstinci plném carských důstojníků se citově prázdný anarchista na útěku, intelektuál opojený revolucí a přímočaře směřující k smrti, setkává s prostitutkou, neomylně rozeznávající skutečné hodnoty života. Podle Dostojevského novely Hráč vznikla psychologická studie o mladíkovi propadnuvším hráčské vášni, která je v Kohoutově podání interpretována jako onemocnění, jež má především sociální kořeny (*Hráč a jeho štěstí*, rkp. 1982; rozmn. 1991; prem. Berliner Tournee, Hamburk 6. 9. 1983, Městské divadlo Zlín 10. 9. 1994).

Jako útěšnou oslavu svobodomyšlnosti a toho, že člověk může se slušností nakonec přežít i ty nejhorší časy, pojal Kohout životní příběh hlavního hrdiny románu Romaina Rollanda Dobrý člověk ještě žije (*Král Colas Kolikátý*, rkp. 1975; rozmn. 1991; in *Lesk cizího peří*, 2003; prem. Landestheater Linz 29. 9. 1978, Divadlo na Vinohradech 15. 12. 1995). Nadčasové modelové drama, které se může odehrávat nejen v sedmáctém století, má značně existenciální ladění. Autor zvýraznil hlavní osu děje, v níž je hrdina hry pronásledován

neštěstím, válkami, morovou epidemií, smrtí manželky, vlastní nemocí, požárem domu i zradou přátel, a přece zůstává idealistou a v masopustním veselí přijímá své prohlášení za krále.

K tematice společenských mechanismů v zemích s totalitním režimem se Kohout obrátil modelovým dramatem *Velká hra na javora* (rkp. 1981; přeprac. 1992; in *Lesk cizího peří*, 2003; prem. Kleine Komödie Basilej). Kohoutova adaptace si přitom zachovala původní typicky eliadovský ráz ne zcela dopovězeného a vysvětleného příběhu, v němž se prolínají kruté detaily převzaté z všední reality se světem dávného mýtu a fantazie, prostoru jakoby ukrytého za (člověka matoucí) viditelnou skutečností. V Orwellově roce Kohout zdramatizoval román 1984 (*1984 – Noční můra*, prem. Edmonton 10. 10. 1984).

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA

Z žánrů faktografické prózy zaznamenaly v normalizačním dvacetiletí mimořádnou konjunkturu memoáry. Pro autory publikující v samizdatových edicích či v exilových nakladatelstvích představovaly paměti příležitost podat osobní svědectví o událostech, jevech či osobnostech, které oficiální cenzura a propaganda zamlčovala nebo ostrakizovala. Početné však byly rovněž vzpomínkové práce vydávané oficiálními nakladatelstvími a nabízející v rámci povoleného portréty atraktivních osobností nebo dílčí doplňky k poznávání literárních a kulturních dějin. Značnou čtenářskou pozornost v kontextu oficiální literární kultury získala literatura faktu, pojímaná jako beletrizované vyprávění na pomezí publicistiky a naučné prózy. Její autoři se orientovali především na tematiku světových i domácích dějin, na problematiku dějin válek, špionáže, na vědecké objevy; čtenářsky zvláště populární pak byla vyprávění řešící – leckdy uměle vymyšlené – vědecké a historické záhady. Žánrem, který byl nástupem normalizace poznamenán nejvíce, byl cestopis, který na počátku sedmdesátých let ovládli autoři oživující poetiku cestopisných reportáží z let padesátých a vtěsnávající své cestopisné zážitky do předem daných ideologických schémat. Početní byli i amatérští spisovatelé, publikující svou zkušenost z dlouhodobějších pracovních pobytů v zahraničí. Obrodu žánru přinesla na konci sedmdesátých let nová generace cestovatelů, reportérů a sportovců, kteří líčili svoje tulácké cesty po světě a zejména popisovali expediční výpravy do divoké přírody východní Evropy a Asie. Svoji, byť početně skromnější podobu cestopisné literatury si vytvořil též český exil.

Cestopisy

■ Cestopis v disentu a exilu

Publikační zákazy se nevyhnuly ani cestopisné próze. Navzdory velké popularitě byla za postoje v době Pražského jara umlčena cestovatelská dvojice Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund. V roce 1970 sice ještě stihli vydat knihu *Světadíl pod Himalájem* (s vročením 1969), avšak její distribuce byla již omezena a titul nesměl být ani oznámen v tisku. Nakladatelská smlouva na následující díl knižního seriálu z cesty po jižní a východní Asii *Cejlon, ráj bez andělů* (smz. 1975; 1991) byla již autorům zrušena. Hanzelka se Zikmundem si tedy rukopis rozmnožili sami na psacím stroji, opatřili jej fotografickou a mapovou přílohou a ve spolupráci s Ludvíkem Vaculíkem vydali v samizdatové Edici Petlice v roce 1975. (Při této příležitosti také uspořádali tiskovou konferenci, na níž zahraniční novináře upozornili na situaci zakázaných spisovatelů v Československu.) V Edici Petlice vydali rovněž tzv. *Zvláštní zprávu č. 4* (smz. 1989; 1990), jeden z textů, které na svých cestách psali pro nejvyšší stranické a státní představitele a který na základě zkušeností z let 1963–64 kriticky pojednával o SSSR.

Opožděně vydané cestopisné práce Hanzelky a Zikmunda představovaly v rámci samizdatové literatury výjimku, neboť potenciální autoři žánru s odchodem do disentu ztratili i možnost cestovat do zahraničí. Možnosti žánru připomnělo až samizdatové vydání prózy JANA ŠTOLBY *Deník pro Marcelu Šternovou* (smz. 1985), v níž její autor, příslušník mladší generace neoficiálních autorů, čerpal – podobně jako mnozí autoři oficiálně vydávaných cestopisů – ze své cesty do východních teritorií Sovětského svazu, na Kavkaz.

Jen o něco málo produktivnější byl žánr cestopisu v exilové literatuře, a to navzdory skutečnosti, že konfrontace mezi člověkem přicházejícím z Československa a novým prostředím, do něhož vstupuje, se zde postupně stala jedním z klíčových témat a prostupovala nemalou částí próz vzniklých v emigraci.

Bezprostřední prožitek příchodu do cizí, přitažlivě jiné země zachytil JOSEF ŠKVORECKÝ v sérii reportáží, které napsal ještě před tím, než se rozhodl zůstat v exilu, a které na sklonku šedesátých let vycházely na pokračování v týdenících

**buchhandlung dialog gmbh, gutleutstr. 15,
D-6000 frankfurt /m.1
tel.: (0611) 23 52 80**

Konten:	Empfänger:
Stadtparkasse Frankfurt 14 829, BLZ 500 501 02 Postcheckamt Frankfurt 3118-609, BLZ 500 100 60	Herrn Stanislav Strnad Postfach 1458 CH-8058 Zürich

Bei Zahlungen u. geschäftlichen Mitteilungen bitte angeben:

Rechnung Nr. A-103/88 vom 16.3.88

1	Hanzelka/Zikmund: Mezi dvema ...	25,	-
1	"- -" Obraceny pulmesic	22,	-
1	"- -" Tisic a dve noci	20,	-
1	"- -" Za lovci lebek	23,	-
1	"- -" Pres Kordillery	22,	-
1	"- -" Tam za rekou ...	24,	-
1	"- -" Afrika snu a skut.		
	dil I. - III.	49,	50
		185,	50
	- sleva 10 % (za predpokladu zaplacení do 15.4 a při osobním odberu z prodejny)	18,	50
	K zaplacení zbyva DM	167,	-
	% MWSt		
Gesamtbetrag DM			

Zahlbar innerhalb 30 Tage nach Rechnungsdatum
Eigentumsvorbehalt gemäß § 455 BGB
Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Frankfurt a.M. **b.w.**

Faktura
frankfurtského
knihkupectví Dialog
dokládající zájem
exulantů o –
v Československu
vydané – cestopisy
Hanzelky
a Zikmunda, 1988

Listy a Svět práce. Knižně však vyšly až v roce 1980 pod titulem *Velká povídka o Americe* v jeho torontském nakladatelství Sixty-Eight Publishers.

Několik exilových autorů se na cestopisný žánr přímo specializovalo. Významným představitelem exilového cestopisu byl především Ota Ulč, který emigroval již v roce 1959 a během šedesátých let v USA působil jako politolog.

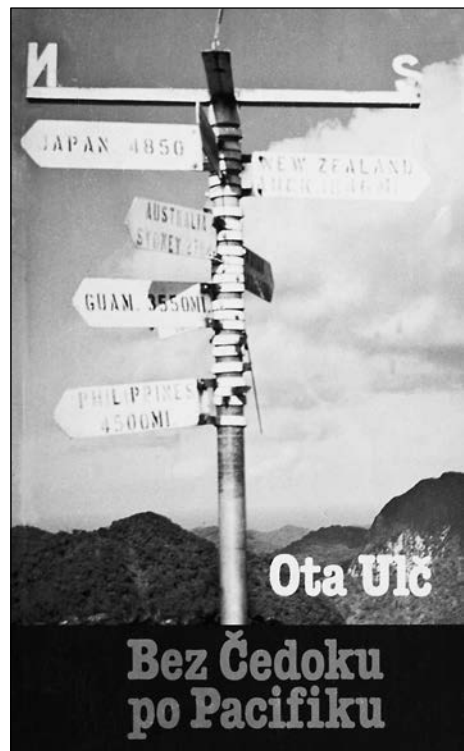
Jeho první knihou bylo osobní svědectví o československé justici padesátých let *Malá doznání okresního soudece* (Toronto 1974). Dokumentární hodnotu měl v emigraci hojně čtený komentovaný výběr z normalizačního tisku, vydaný pod názvem *Antinostalgicum* (in *Samožerbuch*, Toronto 1977).

K psaní cestopisů, literárních zpráv o více či méně pracovních cestách, Ulče přivedlo rozhodnutí poskytnout faktograficky solidní informace posrpnovým emigrantům, kterým se otevřely dříve netušené možnosti pohybu. Česká touha po cestování do exotických koutů světa byla podle Ulče dána potřebou překonávat „zabedenost“ národní návsi, jako americký občan byl ovšem exulant v jiné situaci než cestovatelé, kteří do světa vyráželi z totalitního Československa. Ulčovy cestopisy se vyznačují znalostí místních společenských poměrů a smyslem pro typický detail (*Náš člověk v Indii a na Ceyloně*, Toronto 1976; *Bez Čedoku po Pacifiku*, Toronto 1980; *Bez Čedoku po Jižní Africe*, Toronto 1988).

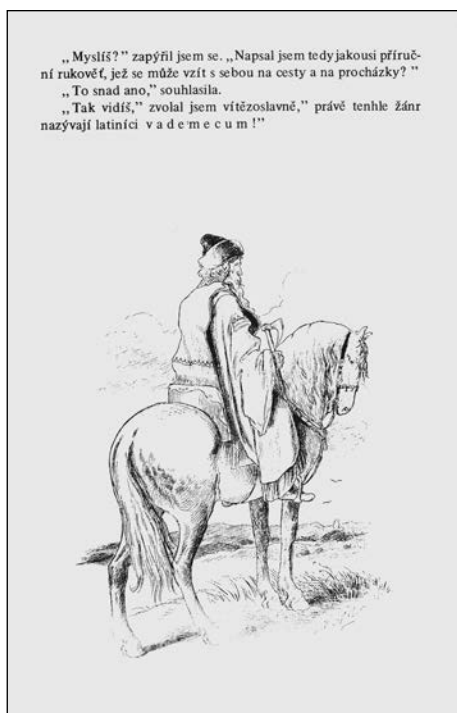
V exilu byla publikována rovněž kniha *Od pramenů Nilu* (Curych 1977), do níž překladaatel a novinář MIROSLAV LEVÝ shrnul historické, sociologické a etnografické postřehy z let 1968–72, kdy – před svou emigrací – oficiálně pracoval ve středoafrické republice Burundi a pomáhal její vládě vybudovat zpravodajskou agenturu a ústřední noviny. Textař a exilový prozaik JAN SCHNEIDER v knize fejetonů *Za čarou. Vadecum pro toulavé Čchoevropany* (Curych 1980) kombinoval vyprávění o zážitcích z cest po Evropě a kulturněhistorické črty, popisující turistické pamětihodnosti a místní legendy a porovnávající české a zahraniční realie.

Jistá část píšicích emigrantů otevřeně přiznávala, že jejich odchod nebyl motivován ani tak politicky či kulturně, jako spíše prostou touhou po cestování a exotice. Typickým příkladem je původně anglicky napsaný cestopisný deník KARLA DOHNALA *Yukon Solo* (anglicky 1983; česky 1994), pojednávající o tom, jak se autorovi podařilo splnit si klukovský sen o velké dobrodružné cestě do divoké přírody a na kánoji sjet řeku Yukon.

Čtyřdílný cestopis JIŘÍHO SVOBODY *Autostopem kolem světa* (1. *Jižní Evropa*, Scarborough 1979; 2. *Severní Evropa, Ázije, Austrálie, Océányje*, Scarborough 1980; 3. *Amerika, Japonskem a Koreou*, Scarborough 1987) je inspirován americkými beatniky, ovšem kniha je koncipována též jako svérázný bedekr, jehož



Obálka Barbory Munzarové s použitím fotografie Oty Ulče, 1980



Stránka z knihy cestopisných fejetonů
 Jana Schneidra *Za čarou* s kresbami
 Mikoláše Alše, 1980

součástí jsou i důležité kontaktní adresy a místa, kde se dá po cestě levně najíst a přespat. Svobodovy cesty byly výrazem volnosti, radosti z bytí „on the road“ a ze setkávání s lidmi všech ras a kulturních a náboženských orientací. Značný kritický ohlas Svoboda vzbudil i hravostí své obecné češtiny, kterou navíc zapisoval foneticky a s tendencí ke stále většímu zjednodušování (až po zrušení velkých písmen a rozdílů mezi i/y).

■ Publikační boom cestopisné literatury

Na domácím knižním trhu byla v sedmdesátých a osmdesátých letech cestopisná próza naopak zastoupena ve značném počtu (až několik desítek knih ročně). Jakkoli totiž v roce 1970 skončilo krátké, ani ne dvouleté období relativně svobodného cestování a normalizační Česko-

slovensko nadále pečlivě regulovalo výjezdy svých občanů do zahraničí, možnosti cestování oproti předchozím desetiletím přece jenom narostly. Zvyšovalo se tak nejen množství těch, kteří z profesních důvodů pobývali v cizích zemích, turistů, kteří cestovali ze soukromého zájmu, ale i cestopisných expedicí do neznámých oblastí, a tudíž i spektrum navštívených zemí a oblastí. V knižní produkci, která tyto cesty reflektovala, se přitom střetával mocenský zájem na takové interpretaci života v cizině, která by upevňovala státní ideologii a spokojenost občanů s životem v socialismu, s tradiční atraktivitou žánru přinášejícího zajímavé informace o neznámých krajinách. Čistě literární podoby žánru tu přitom ustupovaly cestopisné publicistice.

V sedmdesátých letech doznívalo pro šedesátá léta příznačné tíhnutí beletristů k literárně ambicióznímu cestopisu fejetonistického či esejistického typu, prodchnutému osobním zaujetím a prožitkem přírody i architektury, jakož i četnými odkazy na život a dílo světových básníků. Přesto však počátkem sedmdesátých let ještě vyšlo několik děl tohoto typu.

K celistvému představení určitého regionu měla z těchto prací nejbližší *Bretaň – dcera oceánu* FRANTIŠKA KOŽIKA (1973), zaujatý výklad o nejzápadnější

Z příloh druhého svazku
cestopisu Jiřího Svobody –
ukázka autorova fonetického
pravopisu, 1980

DODATEK 2.

Vejpadofky ňekerejch mňest týto knihy a jak se na ňe dostat.

(Za mňestem je číslo silnice pag dopravní prostředek gde nastoupit a gde vystoupit.)

Z ABERDEENU (SKOT.):

Fraserburgh Ellon (92); po King St. za most

Inverurie Elgin (96); po George St. na Great Northern Rd.

Braemar Banchory (93); po Union St. na Great Western Rd. a Deeside Rd.

Dundee Stonehaven (92); po Union St. na Holburn St.

Z AGRY:

Dilí (2); po Mathura Rd.

Gwalior Hyderabad Bombay (3); vod hradu po Agra- Aligarh Rd. na Gwalior Rd.

Kalkata (2); přes most za Itimad-ud-Danlah

Jaipur (11); vod nádr. Idgah po Police Lines Rd.

Z AHMADÁBÁDU (IND.):

Udaipur Dillí (8); vod hl. n. k nádr. Asarva

Bombay (8); vod hl. n. k nádr. Kankaria

Rajkot (8A); vod nádr. Ellis kolem radnice do Chhadawadu

Z AHVÁZU:

Teherán Kermánsháh; vod hl. n. po Kourash-e-Kabir přes Lashgar Abad za koleje

Širáz; směr letiště

259

výspě Francie, který vznikl na základě opakovaných autorových návštěv (poprvé již v roce 1936) a propojil popisně lyrické pasáže s exkurzy do historie poloostrova a jeho svébytné kultury, v níž se po staletí mísily keltské, románské i germánské vlivy. Zahraniční reportáže LADISLAVA STEHLÍKA, publikované v souboru *Slunce v olivách* (1972), zachytily básnickovy cesty do Itálie, Francie, Španělska, Řecka a Egypta a staly se doplňkem k jeho meditaci nad rodnými jižními Čechami. Stěžejní kapitoly Stehlíkovy knihy tak charakterizovala impresionistická kresba prostředí a jistý kulturní klasicismus, projevující se jak ve výběru měst a míst, u nichž se vypravěč zastavuje, tak v učených glosách a literárních citacích čerpajících z bohatého fondu evropské vzdělanosti. JINDŘICH UHER se poetice Stehlíkových poutí za uměleckými a kulturními monumenty přiblížil v lyrickém cestopisu *Objektivem srdce* (1985), jehož ústředním tématem jsou velcí ruští a evropští spisovatelé (od Puškina přes Jesenina, Majakovského, Šukšina, Goetha a Chateaubrianda až po Huga a další). Na pomezí cestopisného žánru stojí soubor imaginárních dopisů slavným



Zuzana Kočová

literárním postavám, uměleckým a historickým osobnostem spojeným s jihovýchodní Francií, který MIROSLAV HORNÍČEK pojmenoval *Listy z Provence* (1971). Ostentativně v něm pominul tematizaci epických cestovatelských zážitků i zeměpisnou a kulturní fakticitu a své causerie pojal nikoli jako zprávu o seznamování s cizí kulturou, ale jako vyznání vypovídající o samozřejmém osvojení této kultury nejen pisatelem, ale i českým prostředím jako takovým. (Součástí textu jsou rovněž básně českých autorů na provensálské motivy.)

V osmdesátých letech ojedinělou lyrickou variantu cestopisu, zaměřenou výhradně dovnitř autorčiny osobnosti, k jejímu sebepoznání a sebeobrodě, přinesly dvě prózy herečky a spisovatelky ZUZANY KOČOVÉ. První z nich, *Chvála putování* (1984), zachytila její prožitek cesty podniknuté z náhlého popudu na Island. Problematické situace šedesátileté dámy, která s batohem na zádech, bez peněz i bez efektivního jazykového vybavení cestuje stopem od jedné mládežnické ubytovny ke druhé, případně od jednoho ochotného člověka k dalšímu, je objektivizována třetí vyprávěcí osobou a humoristickým nadhledem. V knize *Potíže putování* (1989) pak autorka vylíčila obdobnou cestu na britské ostrovy.

Osobité úvahy a překvapivé asociace jsou hlavní předností cestopisu SYLVIY DANÍČKOVÉ *Opeřeného hada viděti...* (1974), ve kterém popisuje zkušenosti s výjezdem Černého divadla do Latinské a Jižní Ameriky.

Poetickými črtami *Karpatské hry* (smz. 1982; 1992), oslavujícími chození po rumunských horách, oslovil řadu čtenářů především z řad pokračovatelů zakázaného skautingu liberecký přírodovědec MILOSLAV NEVRILÝ. Jeho soubor kulturněhistorických esejů *Knihy o Jizerských horách* (1976; rozšíř. 1981) pak vzbudil zájem o domácí regionalistiku a zaujal vstřícným přístupem k dědictví odsunutých českých Němců.

Nejvíce titulů cestopisné prózy vycházelo (stejně jako v předchozím období) v edici *Cesty*, která v roce 1978 přešla z nakladatelství Orbis do Panoramy. Nakladatelství Olympia zavedlo roku 1972 obdobnou, co do počtu titulů nieméně mnohem menší edici *Cestopisy*. Několik vybraných historických děl cestopisného žánru vyšlo v řadě *Klasické cestopisy*, založené roku 1970 v nakladatelství Mladá fronta (například vyprávění o Magalhãesově výpravě *Zpráva o první cestě kolem světa sepsaná od Antonia Pigafetty z Vicenzy, rytíře řádu rhodského*, 1975). V edici *Kolumbus* téhož nakladatelství doplňovala původní

i přeložená cestopisná próza práce z oblasti literatury faktu a vědecko-popularizační tituly, cestopisy vycházely také například v edici nakladatelství Práce Kamarád, v brněnském nakladatelství Blok a v českosobudějovické Růži (později Jihočeské nakladatelství). V hlavních řadách se vedle nových prací objevovaly reedice „nezávadných“ titulů z předchozí dekády (knížka ZDENKY MAREŠOVÉ o Jemenu *V zemi královny ze Sáby*, 2. vyd. 1973; *Amerika, země Indiánů* MIRY HOLZBACHOVÉ, 3. vyd. 1973) a také překlady.

■ Cestovatelé z profese: experti a etnologové

Největší část knižní produkce sedmdesátých a osmdesátých let představovaly cestopisné práce lidí, kteří se jejich prostřednictvím vraceli – často i se značným časovým odstupem – do dob, kdy jako experti, diplomaté či jejich rodinní příslušníci působili v exotických oblastech Asie, Ameriky a Afriky. Míra pozornosti, kterou tito autoři věnovali vlastní profesi, bývala různě velká, nicméně jejich prózy spojovalo kaleidoskopické řazení drobnějších záznamů vlastních zážitků, črt o místním obyvatelstvu a jeho kultuře, o přírodě a historických tradicích příslušné země.

Různorodá byla rovněž míra ideologizace jednotlivých cestopisů. Pro autoři, kteří se z ciziny vraceli bez povinnosti politicky se explicitně vymezovat, však většinou nehrály ideologické předpojatosti žádnou roli. Zážitky českého montéra na Cejlonu tak s bezprostřední a nezaujatou zvědavostí popsal ANTONÍN ŠUSTA v knize *Rok v tropické džungli* (1973). Ojedinelou zkušenost z ročního učitelského působení na střední škole v Kanadě vylíčil JOSEF NOVOTNÝ v knize *Konec medvědí sezony* (1973); reedice pak vycházely pod původním podtitulem *Rok na kanadské vsi*. Zájmem o obyčejné věci všedního života se vyznačoval *Indický kaleidoskop* BLANKY STRAŠKOVÉ (1983), v němž se manželka experta zaměstnaného při výstavbě metalurgického kombinátu po patnácti letech pokusila přiblížit historii stavby, každodenní život české komunity v exotickém prostředí i místní zvyklosti a turistické atrakce. Kniha publicisty a režiséra BOHUMILA SVOBODY *Texas. Země osamělé hvězdy* (1985) vznikla na základě několikaměsíčního amerického zájezdu Laterny magiky, autor se však zážitkům z tohoto pracovního zájezdu zcela vyhnul a dal přednost seznámení s kulturou a historií amerického státu, včetně tamních krajaňských aktivit. Mezinárodní projekt výstavby čerpacích stanic v západní Africe zachycuje svižně napsaná knížka VLADIMÍRA PLEŠINGERA *Na březích Gambie* (1988).

Pokusem o humoristický přístup k cestopisné próze byla kniha *Já a tropy* LUDMILY VÍTOVCOVÉ (1986) o ženě v domácnosti v africkém Somálsku a „příručka o cestování“ *Pas a pusu* (1989) konstruktéra plzeňské Škodovky JAROSLAVA ŠTRUNCE.

Odlišnou poetiku měla specifická skupina cestopisů, kterou tvořily literární dozvuky přírodovědných a etnografických expedic. O zoologické výpravě do



Miloslav Stingl s členkou náčelníka indiánského kmene Kikapu

Venezuely pojednal v knize *Džungle na tisíci ostrovech* (1973) odborník na studium obojživelníků a plazů **ZDENĚK VOGEL**: nechybí v ní dobrodružné zážitky z lovu a pozorování zvířat ani výklady o životě Indiánů a místní fauně a flóře.

V tvůrčí dráze popularizátora pokračoval etnolog a profesionální cestovatel **MILOSLAV STINGL** (*Poslední ráj*, 1974; *Indiánský oheň*, 1977; *Uctívači hvězd*, 1980; *Synové Slunce*, 1985). Etnografický a sociologický rozměr měla knížka geologa Petra Jakeše *Za sopkami Pacifiku* (1975), odvíjející se od vědeckého výzkumu seizmických jevů v oblasti Nové Guiney a v dalších oblastech Melanésie.

Amerikanista **VÁCLAV ŠOLC** napsal ze svého pobytu mezi Indiány v Peru knihu *Do země zlata* (1978), kde vedle popisu toulek po této zemi ve zkratce přiblížil peruánské dějiny a kulturu. Laickému publiku zde představil i svůj etnografický výzkum tamní indiánské komunity.

Pobyt v Tanzanii, zemi na východním pobřeží střední Afriky, využila filmová dokumentaristka, cestovatelka a fotografka **NELLY RASMUSENOVÁ** k etnografickým reportážím, v nichž zachycovala proměnu dosavadního způsobu života obyvatel Tanzanie, najmě žen, pod tlakem západní civilizace (*Tykvové děti*, 1986). Vedle místní historie a kultury se dotkla i cestovatelských výprav do této části Země a do knihy rovněž vkládala ukázky lidové slovesnosti, pohádek a mýtů, jakož i překlad sociální novely Meji Mwangi. Výsledky svého studia původních národů severovýchodních zemí, Laponců a kanadských Eskymáků, Rasmussenová zachytila v podobně koncipované knize *Lidé z Baffinova ostrova* (1989).

Cestám za tajemstvím přírodních drog a tradiční medicíny se věnoval etnofarmakolog **FRANTIŠEK ŠITA**. Jeho osobité, nepopisné knihy pojednávají o výpravě do jižní Indie (*Záhada božské sómy*, 1982) a o výzkumu prováděném v letech 1978–83 ve Vietnamu, Laosu a Kambodži (*Pagoda na vonící řece*, 1987). Vyprávění o místním obyvatelstvu, léčitelích, sběratelích bylin a lidových legendách je opatřeno historickým, etnografickým a obecně kulturním kontextem. Cestopisná líčení námořní expedice po Egejském moři a automobilového putování po Řecku *Přímořským světem Helady* (1987) brněnských klasických filologů **DAGMAR BARTOŇKOVÉ** a **ANTONÍNA BARTOŇKA** je – v souladu s profesním zájmem autorů o antický starověk – prokládáno kulturněhistorickými výklady.

Do skupiny vědeckých cestopisů svým způsobem náleží knížka *Rapa Nui* (1988), v níž **PAVEL PAVEL** vykreslil svůj podíl na expedici Thora Heyerdahla na

Velikonoční ostrov v roce 1986. Jejím těžištěm je popis autorova experimentu, rekonstrukce možného způsobu přemístování zdejších obřích soch. V knize *Hledání Indonésie* (1989) přiblížil MIROSLAV OPLT, orientalista, překladatel a vedoucí pracovník ČTK, historii, kulturu i další zajímavosti z oblastí svého dlouhodobého zájmu; jednu z kapitol věnoval i pátrání po stopách pobytu Konstantina Biebla na Jávě v roce 1926.

■ Cestopisná angažovaná publicistika

Sociologicky orientovanému cestopisu šedesátých let dominovalo téma pozvolného sblížení se světem za železnou oponou, znovupoznávání života v západní Evropě a Spojených státech a jeho kritické srovnávání s životem doma. Normalizační kulturní politika naopak vyžadovala, aby rozvinutý západní svět byl znovu čtenáři, který by mohl podlehnout jeho svodům, ukázán jako falešný mýtus. Novou konjunkturou proto prošla ideologicky konstruovaná cestopisná reportáž, pohlízející na Západ optikou rigidního marxismu-leninismu.

Tendenci vnášet do svých textů politická témata měli diplomaté, kteří do ciziny přicházeli ve službách státu. JAN KOVANDA v knize *Amulet z Bolívie* (1976) takto zaznamenal léta socialisticky orientované vlády Národního revolučního hnutí v Bolívii, ukončené vojenským pučem v roce 1964. V pasážíh líčících zákulisní politická jednání mezi konzervativní opozicí, americkými diplomaty a pracovníky CIA přitom přecházel až do žánru propagandistické publicistické beletrie. Neskrývaně tendenčním mozaikovitým obrazem jihoamerické přírody a společnosti završil svoje působení ve službách ministerstva zahraničí spisovatel PAVEL BOJAR, od roku 1971 pět let československý velvyslanec v Brazílii (*Byl pánbůh Brazílec?*, 1984, s MARÍ BOJAROVOU). Knihu ALICE VESELÉ *Kolotoč pod Jižním křížem* (1980) symbolicky pointoval Pinochetův převrat v Chile z roku 1973. Autorka, v letech 1958–73 několikrát dlouhodobě pobývajíc v Jižní Americe, v ní vykreslila své cesty za místními pamětihodnostmi a s mírnou ironií také prezentovala postřehy ze života československých zastupitelství v Brazílii, Bolívii, Chile a Argentině. Vylíčila také některá z politických a diplomatických setkání, ale i triumf Fidela Castra u dam z lepší společnosti. Ironické tóny zazněly také v její knize *Žhavé slunce nad Angolou* (1983).

Početné byly soubory cestopisných reportáží zahraničních zpravodajů a redaktorů domácího tisku a médií. Protagonistou návratu ke schématu světa jako bitevního pole, na němž se starý svět kapitalismu sráží s novým světem socialismu, byl zpravodaj Československého rozhlasu JOSEF HOTMAR, který reportáže ze svých prvních pobytů v západní Evropě soustředil do tří svazků: *Západ mýtů zbavený* (1973), *Evropa řečená západní* (1975) a *Ve stínu neonů* (1976). Věnoval se v nich sociálním a kulturním konfliktům v západoevropských společnostech, hospodářským krizím, mzdovým bojům, protiválečným

demonstracím a odporu mládeže proti politickému establishmentu. Vyzvedal negativní či mravně problematické jevy typu organizovaného zločinu, prostituce a migrace a značnou pozornost věnoval dekolonizaci třetího světa. Z těchto motivů, a také z nesčetných historických a statistických dat, pak skládal apokalyptický obraz kapitalismu, potácejícího se na prahu zániku a hrozícího strhnout do katastrofy celý svět.

Do svých reportáží Hotmar zakomponoval také výpady proti českému exilu a jeho představitelům (Pavel Tigrid, Jiří Kovtun, Jiří Pelikán, A. J. Liehm, Ivo Fleischmann, Ota Šik). Hrdinou jeho reportáží je nonšalantní politicky uvědomělý reportér, který se v živém kontaktu s obyčejnými lidmi pohybuje románskou Evropou a čelí ústrkům ideových protivníků, kteří mu znesnadňují jeho úsilí vykreslit o daných zemích pravdu. Vedle množství dalších publicistických a populárně naučných knih je Hotmar také autorem několika svazků tendenční publicistické beletrie: komunisticky orientovanému angolskému osvobozeneckému hnutí MPLA se věnoval v románu *Tamtamy duni svoboda* (1981), tragédii rodiny českého intelektuála-emigranta v próze *Přišel jsi zemřít* (1984).

„Americkým“ pandánem Hotmarových reportáží byla kniha zpravodaje Rudého práva v USA MILOŠE KREJČÍHO *Zlatý hrnec na konci duhy* (1975), kombinující cestopisné obrázky s ideologicky rigidními kapitolami o rostoucím zbládnutí proletariátu ve Spojených státech a o dalších fenoménech společenské krize („V boji o mrazivý a holý život přistupuje organizované dělnictvo v poslední době velmi často ke stávkám“). V kontextu anglosaského světa s jeho odlišně definovanou tradicí levicové politiky působila nepřirozeně pozornost, kterou Krejčí věnoval aktivitám a postojům zástupců místní komunistické strany. Ideologických konstrukcí neubývalo ani v pozdějších pracích českých reportérů o Spojených státech, například v knize IVANA BROŽE *Praha – New York zpáteční* (1982).

Odsudky západní společnosti, vyzdvihováním předností socialistického zřízení a sympatiemi k baskickému hnutí ETA bylo prodchnuto cestopisné vyprávění Španělská dálnice (1979), v němž Tomáš Řezáč zachytil své zážitky z Pyrenejského poloostrova z roku 1971, kdy se jako exulant mohl volně pohybovat po Evropě. Tendenční vylíčení Francie na počátku sedmdesátých let, jejího tehdejšího literárního života a kulturní politiky, přinesl svazek reportáží, interview a cestopisných črt romanisty JANA OTOKARA FISCHERA *Pohledy pod pokličku* (1974).

Vývojem od přímé prezentace ideologie k zábavné cestopisné črtě prošel DUŠAN ROVENSKÝ, zpravodaj ve Velké Británii a Spojených státech. Zatímco jeho „britská“ kniha *Tartany a bílé útesy* (1983) vrcholí interview se spisovatelem Jamesem Aldridgem, v němž zaznívá ultralevicová kritika současné britské společnosti, kniha *Americké putování* (1988), kterou napsal spolu s manželkou Janou, je již souborem krátkých zábavných fejetonů. (Společně napsali

také například soubor sociologizujících úvah o vývojových trendech vyspělé západní společnosti *Americké horizonty*, 1989.)

Protipólem pochmurného líčení kapitalistického Západu byla idealizace Sovětského svazu a života ve východním bloku vůbec. Reportér Rudého práva (a jednu dobu též balkánský dopisovatel ČTK) Jiří Stano publikoval v roce 1979 knihu reportáží z československého úseku stavby plynovodu Sojuz *My z Orenburgu*. Stavbu, na níž v letech 1967–79 participovalo několik zemí sovětského bloku, vylíčil – za použití velmi prostých stylistických prostředků – jako grandiózní dílo, vystavující dělníky, vedoucí pracovníky i techniky řadě náročných zkoušek, jako průsečík lidských osudů a zároveň školu socialistického uvědomění. V reportážním románu *Případ Rodopy* (1979) se Stano věnoval stavbě hydrocentrály v Bulharsku, na principu putování kolem světa od východu na západ pak sestavil knižní soubory cestopisné publicistiky *Země bez konce* (1979) a *Evropou proti větru* (1986).

Jako vyznačič kontinuity mezi normalizací a padesátými lety se Stano prezentoval, když navázal na své někdejší reportáže o údernících a sepsal sérii portrétů nositelů titulu Hrdina socialistické práce (*Druhé setkání s hrdiny*, 1977, s Evou Puklovou; *Padesát statečných*, 1982).

Značnou publicitu měly literárně stylizované cestopisné reportáže romanopisce a předsedy Svazu českých spisovatelů Jana Kozáka, pro kterého se zdrojem přírodních krás, dobrodružných zážitků a rudimentárních lidských typů potvrzujících osobitost a sílu sovětského člověka staly zážitky z jeho cest na Sibiř (1970–73). Kozákovy knihy črt a povídek *Lovcem v tajze* (1972) a *Bílý*



Jan Kozák na bílém hřebci v sovětské tajze

hřebeč (1975) s odstupem několika let napodobil JAN SUCHL v souboru cestopisných reportáží z Jakutska *Království boha tajgy* (1987).

■ Cestopisy novinářů Mladého světa

V mantinelech daných zahraniční politikou socialistického státu a jeho podporou prosovětsky a prokomunisticky orientovaných dekolonizačních hnutí a politických stran se pohybovala i mladší generace novinářů, která své cestopisné reportáže a črty – původně tištěné v mládežnických periodikách, zejména v týdeníku *Mladý svět* – začala knižně vydávat na počátku osmdesátých let.

Přestože i tato mladší reportérská generace do svých textů v menší či větší míře vkládala obligátní kritiku západního kapitalismu a imperialismu, jejich pohledy za hranice Československa již nabízely pestřejší a čtenářsky poutavější zprávu o světě. Jejich prostřednictvím tak cestopisná próza opět objevovala všední, každodenní život a možnost o cizině vypovídat subjektivně, vyjít od individuálního zážitku a skrze něj pronikat k celku skutečnosti.

JIRÍ JANOUŠEK tuto změnu perspektivy proklamoval již titulem svého knižního výběru časopiseckých cestopisných reportáží *Na vlastní kůži* (1982). Nadání pro působivou reportážní zkratku se naplno projevilo zejména v úvodních kapitolách knihy, čerpajících z autorových studentských pobytů na Předním východě na sklonku šedesátých let, například ve vyprávění o anabázi stopaře, který za svou naivitu při cestě z Bejrútu do Bagdádu zaplatí i šrámy na těle. Janouškovým reportážím – věnovaným například návštěvě u angolského osvobozenického hnutí MPLA nebo botanické výpravě do Mexika – dominovalo téma setkávání s konkrétními lidmi v obvyklých situacích jejich života.

Vedoucí zahraniční rubriky *Mladého světa* (a jazzový publicista) ALEŠ BENDA je autorem informačně pestrého svazku *Neznámou Austrálii* (1985), v němž na základě svých dvou pobytů (v roce 1969 a 1980) vykreslil rozmanitost života na nejmenším kontinentu. Podobnou strukturou i zájmem o detail se mu podobala kniha novináře a ekologického aktivisty JOSEFA VELKA *Od polderů k Ardenám* (1985), pojednávající o Nizozemsku a vlámské části Belgie. Ze svých reportáží ze SSSR Velek sestavil knihu *Dva tisíce verst s Lenou* (1987).

Na samém sklonku normalizačního období, v červnu 1989, vycestoval na pětiměsíční studijní pobyt do Spojených států novinář a spisovatel RADEK JOHN. Jeho knižní reportáž *Jak jsem viděl Ameriku* (1990) se svým zaměřením navracela k analytické otevřenosti sociologického cestopisu šedesátých let. Projevilo se však v ní autorovo směřování k investigativní publicistice orientované spíše na senzace, atraktivní společenské jevy a výrazné morální a sociální kontrasty. Tento styl se John snažil – spolu s některými dalšími novináři a spisovateli (JOSEF KLÍMA: *Náruživost*, 1985; *Brutalita*, 1990) – etablovat již v průběhu osmdesátých let.

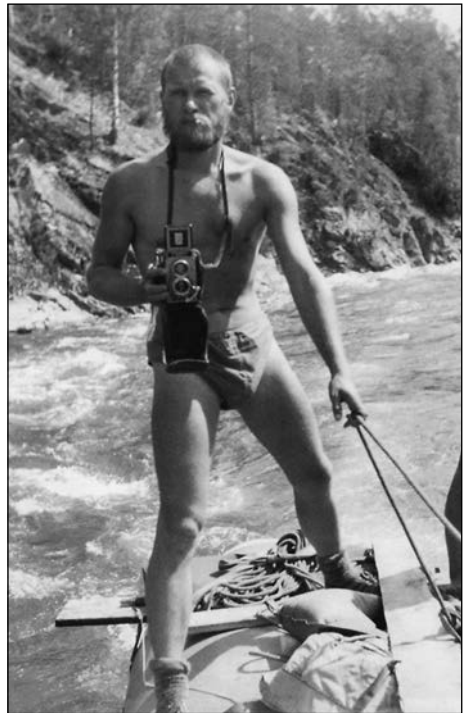
■ Sportovní a dobrodružné expedice, toulky světoběžníků

Novináři ve službách mládežnického tisku dávali ve svých novinách a časopisech často prostor i svým vrstevníkům, přírodovědcům, vodákům a horolezcům, kteří se do ciziny vydávali na vědecké či sportovní expedice. (Některým z nich novináři dokonce pomáhali cesty organizovat a propagovat.)

Cílem takovýchto výprav již nebyl ani vyspělý západní svět, ani tradiční turistické destinace socialistických zemí a Sovětského svazu, ale ty oblasti východní a jižní Evropy a Dálného východu, Asie a Sibíře (a v menší míře Afriky), které byly pocíťovány jako nepoznané a divoké. Silným motivem pro pořádání expedic byla romantická potřeba průkopnických činů, anebo tuláckého, neplánovitého, ničím neomezovaného zakoušení světa. Cestovatelé, kteří tyto výpravy pořádali, měli názorově často velmi blízko k ekologickému hnutí a oceňovali nedotčenost mocné přírody v odlehlých končinách. Původnost a starobylost tamních obyvatel pak hledali v místní lidové kultuře a značnou pozornost věnovali ústní slovesnosti.

Literárním výsledkem jejich expedic byly cestopisné prózy rehabilitující tradiční podobu žánru jako příběhu o riskantní cestě do neznáma. Výrazným autorem zpráv o výpravách kombinujících vědecké, sportovní a literární cíle byl olomoucký hydrobiolog, ekolog, vodák a horolezec **OTAKAR ŠTĚRBA**. Jeho prózu *Kde příroda vládne* (1975), popisující pět výprav do Mongolska, ruského Altaje a pákistánských Himalájí z let 1964–72, vyznačoval neatraktivní, k vědecké faktografii tíhnoucí styl, vzdálený beletristickým ambicím. Vypravěčsky barvitější byla Štěrbova kniha *V dunajské deltě* (1979) pojednávající na základě rodinných prázdninových toulek po ramenech evropského veletoku o krásách divoké přírody i o bizarní, až drastické sociální realitě zapadlých oblastí Rumunska.

Větší literární ambice do expedičního cestopisu vnesl o generaci mladší **JAROMÍR ŠTĚTINA**, který již v roce 1968 se Štěrbou absolvoval prvosjezd sibiřské řeky Katuň. Rozdíl mezi oběma vypravěči je dobře patrný zejména z knihy *Od pramenů*



Jaromír Štětina na voru Matylda



Nafukovací vor
Matylda sjíždí
Indus

k oceánu (1986), v níž každý ve svých kapitolách vyprávěl o sjezdu sibiřského Obu (česko-sovětskou výpravou v roce 1981).

Štětinovu snahu stát se novinářem na dlouho pozastavil nástup normalizace: po několika měsících v deníku *Mladá fronta* začal v roce 1969 pracovat v geologickém průzkumu. Štětinovy cestopisné prózy nicméně tvoří vrchol českého literárního cestopisu sedmdesátých a osmdesátých let. První z nich, nazvaný *S Matyldou po Indu* (1979), přinesl strhující vylíčení prvosjezdu himálajské řeky Indus. Zdánlivě neuskutečnitelný cestovatelský projekt je zde zachycen od fáze domácích příprav přes vyjednávání s pákistánskými úřady o přístup do zakázané oblasti a další rozmanité překážky až po vlastní průjezd raftu Matylda gigantickými vodními víry a nejhlubšími údolními velehorského toku i okamžik, kdy vyčerpaní hrdinové musejí svou cestu ukončit, aniž by dosáhli cíle.

Osnovu Štětinovy románové mozaiky *Studna pro Mandon* (1984) utvářejí zážitky z geologické práce v Íránu, kde české experty v zimních měsících 1978–79 zastihla islámská revoluce a nástup teokratického režimu ajatolláha Chomejního. Autor však autobiografické východisko potlačil a napsal silně fragmentarizovaný text s množstvím postav nejrůznějších národností a sociálních vrstev bez centrálního syžetu, který jako celek vypovídá o společenském chaosu, jehož součástí je i sám vypravěč. Mezi nejvýraznější motivy

silně vizualizované prózy patří výjevy brutálního lynčování, zabíjení a dalších revolučních excesů.

V letech 1987–89 (v době, kdy perestrojka otevřela téma komunistických represí v Sovětském svazu) navštívil Štětina jako filmař a reportér magadanskou oblast na Sibiři. Reportážní brožura svědčící o jeho etickém zájmu o osudy obětí komunismu (*Souostroví naděje. Po stopách stalinských koncentračních táborů na Kolymě*) mohla však vyjít až v roce 1990.

Přírodě a folkloru Zakavkazska a Střední Asie na obou stranách sovětské hranice věnoval pozornost východočeský ochránce přírody **PETR RYBÁŘ** (*Čelenka Matky Země*, 1980; *Země živých legend*, 1985). Příspěvkem k horolezecké literatuře byla knížka *Severní Manásulu* **MIROSLAVA NOVOTNÉHO** a **JANA ŠTURSÝ** (1986), popisující prvovýstup v Nepálu. **DINA ŠTĚRBOVÁ** v knize *Čo oju, tyrkysová hora* (1988) pojednávala o výstupu dvojice žen na jeden z nepálských vrcholů.

Druhou nosnou variantou literárního cestopisu sedmdesátých a osmdesátých let byl cestopis tulácký, vycházející z principu svobodné pouti světem. Zpodobňoval cesty, které neprobíhaly podle předem stanoveného plánu, ale podle proměňujících se podmínek a možností a které cestovatele obohacovaly o nečekaná setkání s lidmi i prostředími. **BOHUSLAV ŠNAJDER** takovou dlouhodobou cestu kolem světa, podniknutou na sklonku šedesátých let bez peněz a bez časového plánu, zachytil v knize *Tulákem po všech polednicích* (1977). Pestrý sled nejrůznějších prostředí, kultur i profesí, jimiž se pisatel živil v západním Německu, Severní Americe i v Asii, sugeroval dojem otevřenosti a prostupnosti světa. Při své následující výpravě se však Šnajder již spokojil s hranicemi sovětského bloku: próza *Toulavé léto* (1987) je osobní zprávou o cestě na jihovýchod, do Maďarska, Rumunska a SSSR.

Znalost francouzštiny a důvěrná obeznámenost s prostředím vybavily **PAVLU JAZAIRIOVOU** (do roku 1969 pracující v Zahraničním vysílání Československého rozhlasu pro Afriku) kompetencemi, bez nichž by jen těžko mohly vzniknout originální putovatelské zápisníky *Sahara všedního dne* (1977), *Setkání v buši* (1981) a *Cesty za Afrikou* (1987). Jazairiová se jako žena pro Afričany stávala přijatelnou tím, že cestovala se svými malými dětmi. Pohybovala se někdy ve značné nouzi a za pomoci chatrných technických prostředků (například stěžejí pojiždnou škodovkou) od místa k místu, od pomocné ruky k pomocné ruce, od rodiny k rodině. Nebyla tedy vnější pozorovatelkou, ale přímou účastnicí dění, která mentalitu Afričanů poznávala zevnitř jejich každodenního rodinného života. Mohla tak bezprostředně vnímat předivo mezilidských vztahů a spoluprožívat úděl ženy v navštívených kulturách.

Sérii čtenářsky velmi oblíbených knih před svou emigrací v roce 1982 vydal nejslavnější český osamělý mořeplavec **RICHARD KONKOLSKI** (například *Sám proti moři*, 1973; *Dobro-*

družství křtělé mořem, 1976; *360 poledníků pod plachtami*, 1978; historie závodu osamělých mořeplavců Plymouth-Newport *Sólo přes Atlantik*, 1980). Mezi kalejdoskopickými soubory cestopisných črt a tuláckým cestopisem se ve svých četných knihách pohyboval ANTONÍN JAKEŠ. Z cest do Indie, Mongolska a Japonska vznikla kniha *Kolem Střechy světa* (1977), v knížce *Poutník oceány* (1980) vylíčil půlroční plavbu československé obchodní lodi z Gdyně do Kapského města. Brněnská lékařka LUDMILA ULIČNÁ zachytila v sérii lyrických cestopisů z let 1978–87 své dojmy z cest po Turecku, Africe, Skotsku a Skandinávii, které procestovala v autech sovětské výroby moskvič a žiguli (např. *Úplně malá karavana*, 1979; *Kostkované léto*, 1984).

Vzpomínky

Sedmdesátá a osmdesátá léta v české literatuře charakterizuje soustavná snaha o zachycení národní i osobní paměti cestou vzpomínkového vyprávění. Pro tu část oficiální produkce, která se hlásila k úkolu utvrzovat socialistické zřízení, představovaly vzpomínky příležitost, jak prostřednictvím „autentického svědectví“ doložit pravdivost ideologických tezí, zatímco autorům běžné apolitické literatury poskytovaly možnost uchýlit se do privátní idyly dávných časů. Zásadní význam memoáry ovšem měly pro literaturu neoficiálního oběhu, programově se dotýkající oficiálně tabuizovaných sfér soudobých československých dějin, politiky a kultury. Pro exulanty byl tento žánr jednou z forem myšlenkového „návratu“ do rodné země před tím, než z ní museli odejít.

■ Memoáry a rozhovory jako nástroj proti zapomínání a falzifikaci minulosti

Významným rysem posrpnové literární situace v exilu bylo to, že dříve dominantní publicistické a politologické eseje a úvahy nyní ustoupily původní fabulované próze, ambici na vytvoření umělecky plnohodnotné literatury. Esejistika a faktografická literatura přesto nadále zůstávala důležitým nástrojem sebereflexe příslušníků domácí i zahraniční politické opozice, umožňovala jí vyrovnat se s nedávnou minulostí a přinést osobní nebo odborné svědectví o totalitní moci a jejím praktickém fungování v Československu. Obraz této produkce je v důsledku odlišných životních zkušeností jednotlivých autorů velmi různorodý, nicméně jej určuje několik základních tendencí spojených úsilím podat pravdivý obraz totality, jejích aktérů, života v ní, jakož i přinést svědectví o tématech, která byla v komunistickém Československu tabuizována či překrucována.

Významnou roli v tomto úsilí plnily memoáry pronásledovaných a vězňených (HEDA KOVÁLYOVÁ: *Na vlastní kůži. Dialog před barikádu*, Toronto 1973; OTA RAMBOUSEK: *Krochnu s sebou*, Toronto 1978; DAGMAR ŠIMKOVÁ: *Byly jsme tam taky*, Toronto 1980, VÁCLAV ŠIKL: *Praha v kleštích*, Purley 1989; BEDŘICH FUČÍK – KAREL BARTOŠEK: *Zpovídání. Pražské rozhovory 1978–1982*, Toronto

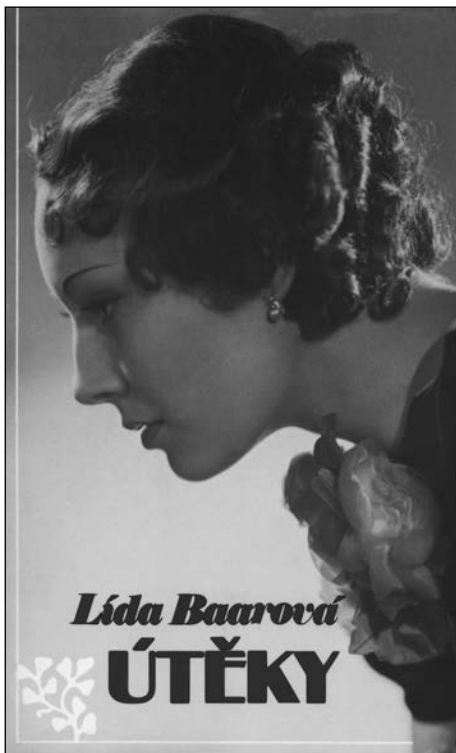
1989), jakož i vzpomínky politiků, vojáků a novinářů, kteří mohli podat svědectví o zákulisí komunistické moci, případně i své spoluúčasti na ní (LUDĚK PACHMAN: *Jak to bylo. Zpráva o činnosti šachového velmistra za období 1924–1972*, Toronto 1974; JOSEF FROLÍK: *Špion vypovídá*, Kolín nad Rýnem 1979; JIŘÍ LEDERER: *Touhy a iluze*, Toronto 1984; *Touhy a iluze 2*, Toronto 1988). Největšího mezinárodního ohlasu se dostalo vzpomínkám ZDEŇKA MLYNÁŘE *Mráz přichází z Kremle* (Kolín nad Rýnem 1978), které nabízely pohled na Pražské jaro a okupaci vojsky Varšavské smlouvy očima bývalého člena ÚV KSČ a komunistického reformátora.

Demytizační funkci mělo ale také zveřejnění několika svazků pamětí literárního historika a kritika VÁCLAVA ČERNÉHO (*Pláč Koruny české*, Toronto 1977; *Paměti 1*, Toronto 1982; *Paměti 4*, Toronto 1983, → s. 447, kap. *Próza*) nebo vydání knihy o karpatsko-dukelské operaci, jejímž autorem byl generál VILÉM SACHER (*Krvavé velikonoce*, Toronto 1980). Autorem dvoudílné knihy s výmluvným titulem *Soumrak československé demokracie 1, 2* (Purley 1986, 1988) byl předválečný agrární politik a exilový novinář LADISLAV KAREL FEIERABEND.

Součástí edičních plánů exilových nakladatelství byly i vzpomínky na protektorát a odboj, například paměti generála FRANTIŠKA MORAVCE nazvané

Špion, jemuž nevěřili (Toronto 1977, z anglického originálu přeložila Hanna Moravcová-Disherová). Politickou situaci za druhé světové války v exilu uvolněnější, žurnalistickou formou rozebral sekretář Edvarda Beneše EDUARD TÁBORSKÝ (*Prezidentův sekretář vypovídá 1, 2*, Curych 1978, 1983; první díl poprvé vyšel již v roce 1947 pod názvem *Pravda zvířela*). Velmi výrazné a informačně nabitě jsou čtyřsvazkové vzpomínky poválečného ministra spravedlnosti PROKOPA DRTINY, vydané pod souhrnným názvem *Československo můj osud* (Toronto 1982).

Čtenářsky a komerčně byly úspěšné memoáry a svědectví populárních osobností, nejednou vzniklé za spolupráce se spisovatelem. Josef Škvorecký se takto podílel na vzniku pamětí hereček ADINY MANDLOVÉ (*Dneska už se tomu směju*, Toronto 1977) a LÍDY BAAROVÉ (*Útěky*, Toronto



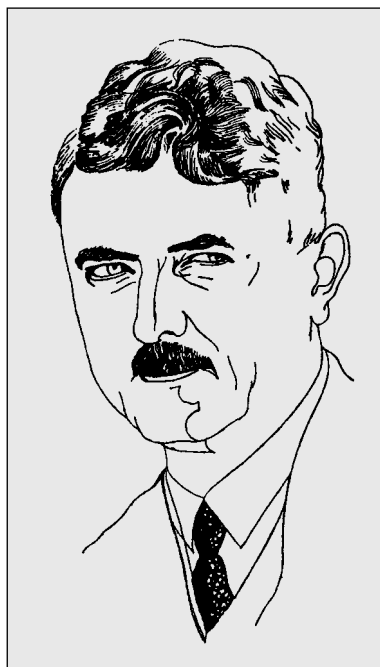
Obálka Barbory Munzarové, 1983

1983) a z anglického originálu přeložil vzpomínky, které tenistka MARTINA NAVRÁTILOVÁ napsala s americkým novinářem Georgem Vecseym (*Já jsem já*, Toronto 1985). V Sixty-Eight Publishers vyšly vzpomínky jazzových hudebníků JIRÍHO TRAXLERA (*Já nic, já muzikant. Vzpomínky z let 1918–1978*, Toronto 1980) a KAMILA BĚHOUNKA (*Má láska je jazz*, Toronto 1986). Viktor Fischl napomohl při psaní vzpomínek významného lékaře KARLA STEINBACHA (*Svěděk téměř stoletý*, Kolín nad Rýnem 1988).

Pozoruhodné jsou vzpomínky nakladatelů JULIA FIRTA (*Knihy a osudy*, Kolín nad Rýnem 1972) a LADISLAVA KUNCÍŘE (*Život pro knihu*, Purley 1985). Julius Firt ve svých nakladatelských pamětech – jeho paměti politické, opírající se o deník z londýnského exilu za druhé světové války a pojednávající dále i o cestě obnovené československé republiky k únoru 1948, vyšly z autorovy pozůstalosti pod titulem *Záznamy* (Kolín nad Rýnem 1985) – reaguje na dřívější vzpomínkové práce Jaroslava Pilze, Heleny Koželuhové či V. V. Štecha a doplňuje či reviduje jejich údaje. Pokouší se na pravou míru uvést pověsti o různých osobnostech a kulturních událostech (popírá například účast Karla Čapka na pádu Aventina, zprávy, že si František Trávníček přivlastnil autorství Slovníku jazyka českého, odmítá legendu, podle níž byl inspirátorem Nezvalova Roberta Davida Julius Fučík). Logicky se na prvním místě věnuje své práci v nakladatelské firmě Fr. Borový, kde působil v desetiletí 1929–39, méně se již rozepisuje o své práci v Melantrichu, kde působil po svém návratu z exilu až do druhé emigrace v březnu 1948. Cenné vylíčení chodu tiskových podniků Jaroslava Stránského prokládá informacemi o společenském a kulturním životě první republiky a portréty přátel a spolupracujících spisovatelů (bratři Čapkové, Karel



Julius Firt

Ladislav Kuncíř v kresbě
Rudolfa Mikuty

Poláček, Vítězslav Nezval, Zdeněk Bořek Dohalský, Ferdinand Peroutka – vydávání jeho týdeníku Přítomnost počítal ke svým největším nakladatelským úspěchům).

Ladislav Kuncíř popisuje historii svého nakladatelství, v němž od roku 1923 s krátkou přestávkou způsobenou hospodářskou krizí vydával zejména současné katolické autory. Charakterizuje náboženskou literaturu, na kterou se zaměřil, připomíná časopisy Akord a Rozmach, na jejichž vydávání se podílel, často se zmiňuje o Josefu Florianovi, celé kapitoly věnuje Viktoru Dykovi a Jaroslavu Durychovi. O svých soukromých osudech (v letech 1951–56 byl politickým vězněm) se zmiňuje jen letmo.

Součástí snahy o zachycení minulosti byly také memoáry spisovatelů, usilujících o povýšení dokumentu na úroveň umělecké prózy či kritické esejistiky. K nejvýznamnějším z nich patřily vzpomínkové texty takových autorů, jako byli Bedřich Fučík, Josef Hiršal, Bohumil Hrabal, Jaroslav Seifert, František Pavlíček či Zdeněk Urbánek (→ s. 445, kap. *Próza*).

Součástí sebereflexe těch, kteří se hlásili ke světu svobodného myšlení, byly rovněž knihy rozhovorů se zakázanými umělci působícími doma i v exilu. Základním tématem rozmluv je především osobní zkušenost s „dějinami“, některé přitom přerůstají jednorozměrnou podobu svědectví o prožitých událostech a stávají se osobními literárními či uměleckými konfesemi. Autory souborných knižních vydání takovýchto rozhovorů byli JIŘÍ LEDERER (*České rozhovory*, Kolín nad Rýnem 1979) a KAREL HVIŽDALA (*České rozhovory ve světě*, Kolín nad Rýnem 1981). V exilu byla vydána i kniha ANTONÍNA JAROSLAVA LIEHMA *Generace* (Kolín nad Rýnem 1988), soubor rozhovorů s československými spisovateli šedesátých let, který měl poprvé vyjít již v roce 1969. Hviždala v žánru pokračoval a do konce normalizace publikoval knižní rozhovory s dramatikem Václavem Havlem (*Dálkový výslech*, Purley 1986), hercem a dramatikem Pavlem Landovským (*Soukromá vzpoura*, Bonn 1988) a s filozofem Václavem Běhohradským (*Myslet zeleň světa*, smz. 1985, Bonn 1986). V Liehmově knize *Příběhy Miloše Formana* (anglicky New York 1975; česky Toronto 1976) je dialog se světoznámým režisérem pro autora východiskem, který doplňuje o autorské komentáře, vlastní kritiky k Formanovým filmům a o odkazy k příběhům osob zmíněných při vyprávění.

Společně sdílený osud se stal základním klíčem pro výběr dotazovaných v publikaci *Sešly jsme se v této knize* (Kolín nad Rýnem 1980). EVA KANTŮRKOVÁ v ní přibližuje příběhy dvanácti žen, které se stejně jako ona podílely na aktivitách opozičního uskupení Charta 77. Kniha dokumentuje nejenom politické smýšlení protagonistek a jejich nesouhlas se stávajícím režimem, ale představuje i sérii osobních pohledů do soukromí mocí pronásledovaných a ponižovaných žen. Jejich společným jmenovatelem jsou zřetelné eticko-morální souřadnice jednání a sebejistota víry v správnost životní volby, která pomáhá vyrovnat se s těžkou existenční situací.

■ Snaha o návrat ke kořenům komunistické víry

Nástup normalizace určoval snahy vrátit společnost do dob, kdy se ideje komunismu zdály nepopíratelné. Od počátku sedmdesátých let se tak na oficiálním knižním trhu začaly objevovat vzpomínkové publikace obhajující oficiální výklad dějin, dokazující zákonitý vývoj české společnosti k socialismu a nezbytnost překonání „krizového vývoje“, kterým měla být léta šedesátá.

Nemalou část z nich tvořily práce komunistických a odborových funkcionářů. Příkladem mohou být vzpomínky KARLA FISCHERA, který v knize *Jarní víchry* (1982) dokumentoval počátky komunistické levice (zvláště v severních Čechách). Fischer zde věčným stylem popsal své mládí a vlivy, které jej přivedly ke komunismu a k rozhodnutí pracovat pro stranu, počínaje kulturním životem v Praze na počátku dvacátých let a četbou Neumanova časopisu Červen. Podrobněji rozvedl vzpomínky na práci v ústředí Komunistického svazu mládeže i v exekutivě Kominterny mládeže, zaznamenal pobyt v Moskvě i své letmé setkání s Leninem roku 1922; nemalou pozornost věnoval přátelství s Antonínem Zápotockým, vzešlému ze společné práce na půdě odborů.

Z perspektivy dějin české literatury měly větší význam vzpomínkové knihy komunisticky orientovaných umělců. Příspěvkem k málo známému tématu proletářských uměleckých skupin a jejich agitační činnosti mezi válkami, za okupace i po ní byla kniha KARLA JIRÁČKA, užívajícího pseudonymu El Car. V knize *El Car vzpomíná* (1971) nastínil historii ochotnického recitačního souboru El Carova divadelní skupina dělnické mládeže z Nových Vysocan, vylíčil jednotlivá vystoupení, citoval z veršů a satirických scének, které skupina inscenovala.

JOSEF RYBÁK se k předválečné komunistické kultuře vrátil ve *Vyprávění o Juliu Fučíkovi* (1973; rozšíř. 1983), které formou besedy se čtenáři podávalo idealizovaný portrét dávného spolupracovníka: sympatického rošťáka s železnou kázní. Kniha však obsahuje také pasáže o redakční praxi v komunistickém tisku.

Recidiva fučíkovského kultu a přiznaná či skrytá polemika s těmi, kteří se v předchozím desetiletí pokoušeli tento kult narušit, tvořila příznačný rys oficiální kultury normalizačního období. Vzpomínkovou knihu vydala opět GUSTA FUČÍKOVÁ. Na rozdíl od své první práce *Vzpomínky na Julia Fučíka* pojednávající na počátku šedesátých let o vlastní příčině vzniku kultu, tedy o manželově odbojové činnosti a jeho Reportáži psané na oprátce, ovšem nyní svoji pozornost zaměřila spíše na Fučíkovo dětství a jeho politické a literární aktivity před nástupem fašismu. Navzdory titulu *Život s Juliem Fučíkem* (1971) stojí v popředí jejích vzpomínek Fučíkova veřejná činnost a okruh jeho přátel, včetně těch, kteří podle ní později zradili komunistickou stranu (Záviš Kalandra, Milena Jesenská). Kanonizační zaměření měla i knížka VIKTORA ANDRIJANOVA a ZDEŇKA HRABICI *Lidé z Reportáže* (1981), pojatá jako pátrání novinářů po

svědcích Fučíkova případu a zahrnující vzpomínky nejrůznějších pamětníků jak na samotného Fučíka, tak i na další postavy z jeho klíčové knihy.

Jako zdůvodnění vlastního života v kontextu širších českých dějin koncipoval své vzpomínky *Už jsem po ulici* (1976) literární a divadelní kritik JIŘÍ HÁJEK. Jeho svědectví o zrodu „generace socialismu“ vyzdvihuje, co jej formovalo, ať už to byla účast v hnutí Mladé kultury, spolupráce se Studentským časopisem, studium na filozofické fakultě či tříleté věznění v koncentračním táboře Sachsenhausen po uzavření vysokých škol na podzim 1959. Osobního života a lásek se Hájek dotýká jen letmo, zásadní prostor naopak věnuje odbojové činnosti v protektorátu a vítězství nad nacismem. Právě tyto události pojímá jako určující pro zkušenost své generace.

Setrvání na ideálech komunismu považoval za hodnotu také básník a funkcionář JAN PILAŘ. Pilařova kniha *Sluneční hodiny* (1989) sleduje autorovy osudy od dětství po červen 1968, kdy během Pražského jara musel opustit funkci ředitele nakladatelství Československý spisovatel (do něhož se pak v roce 1970 jako šéfredaktor a později ředitel opět vrátil). Je pojata jako rekonstrukce života zcela sloužícího komunistické myšlenky a z této perspektivy také hodnotí události a osobnosti české poválečné literatury. Vidí-li Pilař v minulosti socialistické literatury nějaké problémy, tak pouze v nevhodné aplikaci idejí prostřednictvím „direktivních metod řízení“, čehož pak podle něj zneužívali „pravičáci“ a konjunkturalisté, kteří manipulovali poctivými, ale dezorientovanými spisovateli. Například za občanskými aktivitami Jaroslava Seiferta Pilař spatřoval intriky „skupiny málo známých literátů“, jimž slavný básník ve vinném opojení podpisoval, „co mu předložili“. K paradoxům doby patřilo, že Pilařovy vzpomínky, ukončené vyznáním víry v nová vítězství socialismu, byly vydány krátce po 17. listopadu 1989.

■ Memoáry spisovatelů a dalších kulturních osobností

Vedle ideologicky zacílených memoárů a naopak vedle vzpomínek, kterým byl přístup do oficiálních nakladatelství zapovězen (třeba jen kvůli jménu autora), vznikalo i mnoho „běžných“ spisovatelských návratů k vlastním kořenům, událostem a k lidem, které autor potkával na své cestě životem. K jejich společným žánrovým konstantám patřily návraty do dětství prožitého v rodném kraji či městě, vylíčení autorovy cesty k literatuře a jeho bytí v ní. Většina podávala i portréty zajímavých osobností, se kterými se autor setkal, některé se dotýkaly geneze jednotlivých děl.

Ojedinelou podobu dal svým vzpomínkám KAMIL BEDNÁŘ, když ve vyznavačské knize *Přátelství přes oceán* (1971) konfrontoval vlastní básnický životopis s osudem amerického básníka Robinsona Jefferse a současně v druhém plánu zachytil situaci české společnosti první poloviny padesátých let. Próza EDVARDA VALENTY *Život samé psaní* (1970) se od obdobných vzpomínkových

knih lišila vylíčením vzdoru vůči bohatému strýci, v jehož patriarchální rodině autor vyrůstal a jehož technicismus jej posléze přivedl k útěku ze studií a k práci v brněnské redakci Lidových novin. Formou příznačnou pro spisovatelské paměti šedesátých let, tedy formou spočívající v uvolněné kompozici bez dominantní chronologie, volném proudu výjevů, příležitostných epizod i humorných historek, byl napsán *Valčík z Lohengrina* ADOLFA BRANALDA (1972). Od světa rodičů a dětství, vylíčeném ve starší Skřivně s lidí z roku 1960, se autor



Jan Pilař

posunul do dvacátých a třicátých let a mimo jiné nostalgicky evokoval Prahu kabaretů, divadel a ochotnických scén. V meziválečném období leží rovněž těžiště vzpomínek VLADIMÍRA NEFFA *Večery u krbu* (1986; na pokračování v sobotní příloze deníku Práce 1980–81), které jsou pojaty jako tematizovaný rozhovor se synem Ondřejem.

V mnoha memoárech hrálo klíčovou úlohu zakotvení autora v rodném kraji. V případě netradičně komponovaného souboru vzpomínkových esejů LADISLAVA STEHLÍKA *Šlépěje času* (1976) a navazující série podobizen známých i méně známých spisovatelů a výtvarníků *U krbu* (1987) to bylo pomezí jižních a západních Čech. K rodné Šumavě se upínal ALOIS HŮLKA v knize *S láskou vzpomínáno* (1977; přeprac. 1981), obsahující i vzpomínky na bratra, předčasně zemřelého básníka Jaroslava Hůlku. Sepětí s rodným Podřipskem – a zájem o historii – nezapřel MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL v autobiografické knize *Čechy krásné, Čechy mé* (1981). V knize OLDŘICHA ŠULĚRE *Je to chůze po kotárech!* (1989) se vzpomínky na folkloristické aktivity studentů valašskomeziříčského gymnázia prostupují s výklady o valašské lidové kultuře, jejích sběratelích i odborné literatuře jí věnované. Regionalistický záběr a značná míra beletrizace charakterizuje vzpomínkovou prózu MARIE PODEŠVOVÉ *Když slunce září* (1978), která je zasvěcena jejímu manželovi, malíři Františku Podešvovi, jeho rodu a jejich společnému životu na Valašsku. Autorčina druhá kniha *Zlatá brána* (1984) pojednává o jejím vlastním životě, o práci v redakci obrázkových časopisů Salon a Rozkvět a o meziválečné literární Praze a Brnu. K počátečnímu období svého života (do mobilizace 1938) se v knížce *Dětství ve Slezsku* (1979) navrátil ILJA HURNÍK, skladatel, pro kterého byla hudba a její poznávání klíčovými tématy i v jeho literárních dílech.

Řada autorů v memoárech zachycovala dětství prožité v chudobě, ať již na Valašsku (FRANTIŠEK STAVINOHA: *Podbeskydské pastorále*, 1983), či na Lounsku

(JAN RYSKA: *Ne, smutné knížky nepíšu*, 1983). Obvyklý rozměr takovýchto reminiscencí přesáhl brněnský spisovatel JOSEF VĚROMÍR PLEVA v knize *Dávno tomu* (1970): jednak pojednáním o dvou generacích předků, ale i propojením motivů sociální bídy a náboženské víry evangelických rodičů.

Spisovatelské memoáry představovaly specifickou součást vzpomínek profesních, přičemž se nejednou dotýkaly i spisovatelova občanského povolání. To je případ knížky *Mladá léta po krajíčkách* (1982), v níž spisovatelka pro mládež KAMILA SOJKOVÁ vyprávěla o svém prvním učitelském místě. Motiv mládí a prvního učitelského zaměstnání se objevuje rovněž ve vzpomínkách malíře KARLA VALTRA *Linie* (1980): jejich hlavním tématem byla ovšem stejnojmenná umělecká skupina (1930–59) a další avantgardní dění v Českých Budějovicích po její likvidaci; součástí knihy jsou portréty členů skupiny, v případě Oldřicha Nouzy je jeho literární podobizna doplněna též o výklad básnického díla, úryvky z korespondence a dalších pramenů.

Významným tématem české memoárové literatury sedmdesátých a osmdesátých let byly dějiny moderního nakladatelství. Většina z takto zaměřených děl nemohla ovšem vzhledem k osobě autora či k profilu jeho nakladatelské činnosti projít normalizační cenzurou, a byla proto publikována v samizdatových edicích nebo v exilových nakladatelstvích. V rámci oficiálního knižního oběhu byl prezentován, byť s potížemi, poslední díl vzpomínkové trilogie OTAKARA ŠTORCHA-MARIENA. Svazek *Tma a co bylo potom* vyšel s vročením 1972, distribuován ale mohl být až v roce 1974, přičemž se nesměl inzerovat ani propagovat. Regionalistický příspěvek k nakladatelským dějinám představovala vzpomínka VLADIMÍRA BRAUNA *Ediční činnost členů Družstevní práce v Českých Budějovicích 1938–1948* (1982).

Značný význam pro poznání české divadelní kultury měla publikace Jan Werich *vzpomíná... vlastně Potlach* (1982). Herec a spisovatel JAN WERICH v ní formou přátelského rozhovoru s posluchači vyprávěl o svém přátelství s Jiřím Voskovcem a společné divadelní práci v Osvobozeném divadle. Značný prostor věnoval i exilu v USA a účasti na rozhlasovém vysílání do okupovaného Československa.

Werichovských publikací vyšlo několik. Patřila k nim publicistická kniha novináře JIŘÍHO JANOUŠKA *Rozhovory s Janem Werichem* (1982) i pokus o reflexivně stylizovaný záznam dialogů mezi Werichem a jeho lékařem v knize JAROSLAVA HOVORKY *Pavilon polozapomenutých snů* (1989; přeprac. s tit. *Balada z domu V + W*, 1995). V exilu z Werichova kultu těžil VLADIMÍR ŠKUTINA, když knižně navázal na pořady, které s Werichem připravoval na konci šedesátých let pro Československou televizi (*Tak už jsem tady s tím vápnem, pane Werichu!*, Curych 1981).

V kontextu četných hereckých pamětí (např. RUDOLF DEYL: *Vavřín s trny*, 1973; JARMILA KRONBAUEROVÁ: *Hodiny pod harlekýnem*, 1973; EDUARD KOHOUT:

Divadlo aneb Snář, 1975; KAREL HÖGER: *Z hercova zápisníku*, 1979; BOHUMIL ŠMÍDA: *Jeden život s filmem*, 1980; JOSEF BEK – PETR HOŘEC: *Toulavý den*, 1988; ANTONÍN JEDLIČKA: *Když herci nehrají...*, 1988) zaujala literárními kvalitami práce ZUZANY KOČOVÉ *Pět sešitů ze začátku* (1975). Autorka se vyhnula stereotypu hereckých pamětí jako více či méně spojitě sbírky medailonků a anekdot ze zákulisí a určujícím prvkem své výpovědi učinila touhu po nalezení sama sebe. Po faktografické stránce je přínosný její popis herecké školy E. F. Buriana a divadelní činnosti za protektorátu. Nedokončené memoáry OLGY SCHEINPFLUGOVÉ *Byla jsem na světě*, které v roce 1988 z pozůstalosti vydal FRANTIŠEK KRČMA (dopl. 1994), přehledly dlouhou a úspěšnou kariéru herečky a spisovatelky a přinesly také autorčin pohled na jejího manžela Karla Čapka.

Vzpomínky na jiné tvůrce byly přirozenou součástí většiny memoárů psaných umělci a literáty. V některých pracích přitom tato vrstva nabývala na významu, případně zcela převážila. Literární život v předválečném Brně a svou cestu k literární vědě přiblížil v souboru statí *Život s literaturou* (1982) JOSEF HRABÁK, součástí knihy jsou však i dva oddíly medailonů brněnských básníků a beletristů. S cílem dokreslit lidskou stránku Františka Halase, Jaromíra Johna a Jindřicha Štyrského napsal regionální kulturní pracovník a spisovatel KAREL MICHL knihu medailonů *Chvilé setkání, věčnost vzpomínky* (1976).

Soubor vzpomínkových črt BĚTY TUREČKOVÉ-ČAMBALOVÉ *Na shledanou, Kawakami* (1981) – autorky několika románů a sběratelky slovesného folkloru z moravsko-slovenského pomezí – připomíná i její romantické přátelství s F. X. Šaldou. Společný život s básníkem přiblížila vdova po Kamilu Bednářovi EMILIE BEDNÁŘOVÁ v knize *Arkány vzpomínek* (1977), v lyrické, poetickým jazykem psané próze, vyslovující smutek nad zaniklým štěstím společného domova. Hlavní prostor mají vzpomínky na básnickovy názory, jeho kulturní zájmy (hudba), společné přátele i sdílené fantazie. Věcným stylem napsala svoje *Vzpomínky na Jaromíra Johna* (1979) spisovatelka HELENA ŠMAHELOVÁ. Bezprostřední proud vyprávění o společném každodenním životě a Johnově osobnosti a tvorbě je přerušován citacemi z jeho díla a korespondence. Mladá léta prozaika a estetika Markalouse-Johna, jehož životní družkou se stala až později, připomíná autorka prostřednictvím jeho vlastního autobiografického textu z roku 1926. O své vlastní dráze a literární práci, o radosti z domácího života a o blaženosti z psaní se Šmahelová rozepsala v nostalgicky laděných memoárech *Vůně letních jablek* (1980).

Do vzdálenější minulosti se obrátil JOSEF POSPÍŠIL, když v knize *Znal jsem Haška* (1977) pojednal na základě osobních zážitků i historických pramenů o spisovatelově pobytu v Rusku. K méně častým vzpomínkám na zahraniční spisovatele patří vyznavačská kniha ZDEŇKY PSŮTKOVÉ *Jak jsou v mé paměti* (1983), vyprávějící o osobních setkáních s osobnostmi a díly Konstantina Paustovského, Alexandra Grina a Valentina Katajeva, o autorčině vztahu k ruské sovětské literatuře a problematice překladatelské práce.

Literatura faktu

Žánr literatury faktu, pojmáný jako specifická umělecká disciplína, si získal značnou popularitu již v šedesátých letech. V letech sedmdesátých a osmdesátých se pak dočkal značného rozmachu, na němž se podílela celá řada novinářů, publicistů, spisovatelů a vědců.

V kontextu českého literárního života k rozšíření žánru paradoxně napomohly zákazy a restrikce na počátku normalizace, jejichž důsledkem byl v první fázi i nedostatek publikovatelných beletristických textů. Tím se otevřel prostor pro autory, jejichž jméno nebylo v očích normalizátorů zatíženo, a pro neideologická věcná témata. Hlavní příčina však ležela v obecnější a sociologicky podmíněné proměně čtenářských preferencí, v odklonu čtenářů od „literárních výmyslů“ ke zdánlivým jistotám více či méně populárně prezentovaných věcných a vědeckých poznatků.

Důsledkem zvětšujícího se čtenářského zájmu byl také zvyšující se zájem nakladatelství. Vedle edice Kolumbus, jejímž prostřednictvím nakladatelství Mladá fronta uvádělo světově populárně vědecká díla a práce z oboru literatury faktu, jakož i díla původní již od počátku šedesátých let, tak vzniklo několik zcela nových řad: v Mladé frontě edice Archiv, tematicky zaměřená na novější dějiny, v nakladatelství Panorama edice Pyramida a edice Stopy – fakta – svědectví, v Československém spisovateli edice Spirála či v nakladatelství Svoboda edice Členská knihovna. Růst významu literatury faktu a rozšiřování její autorské základny se projevilo v roce 1985 rovněž ustavením samostatné autorské sekce při Svazu českých spisovatelů.

Příklon čtenářů k nefabulované literatuře se srovnatelným způsobem projevovat i v zahraničních literaturách. Působivost a přesvědčivost doložitelného faktu ostatně přitahovala i exilová nakladatelství, ať již v podobě výše zmíněných memoárů a vzpomínek, nebo v podobě v Československu nepublikovatelných historických prací, zejména těch, které ukazovaly nástup totality v únoru 1948 a její následné fungování v padesátých letech. K takovýmto publikacím patřily knihy OTY HORY (*Svědectví o puči. Z bojů proti komunizaci Československa*, Toronto 1978) a KARLA KAPLANA (*Nekrvavá revoluce*, Toronto 1985; *Zpráva o organizovaném násilí*, s VILÉMEM HEJLEM, Toronto 1986; *Mocní a bezmocní*, Toronto 1989).

Součástí snahy ukázat skrývaný rozměr komunistického režimu v klíčových okamžicích dějin byl vznik *Kapesního průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu* (Toronto 1988), knihy PAVLA TIGRIDA, kterou lze v rámci exilové tvorby považovat za pokus o literaturu faktu v užším – žánrovém – slova smyslu, o dílo pohybující se na pomezí publicistiky a fabulované prózy. Text *Kapesního průvodce* je stylizován jako rozhovor staršího muže a mladé ženy, turistky z Československa, která se rozhoduje, zdá má emigrovat. Tento příběh je však pouze rámcem autora záměru prezentovat čtenáři ta místa novějších českých a evropských dějin, o kterých se v adresátičtině zemi nesmělo mluvit a psát, a proti oficiální interpretaci historie provokativně postavit interpretaci vlastní.

Tematika totality, tentokrát fašistické, zaujala zakázaného spisovatele DUŠANA HAMŠÍKA, když v *Životě*

a díle *Heinricha Himmlera* navázal na svůj starší zájem o osudy a charakter nacistických vůdců. Proti snaze Himmlera démonizovat postavil – stejně jako v předchozí knize *Génius průměrnosti*, věnované Hitlerovi – obraz ctižádostivého, nicméně „normálního“ člověka, jenž je ve značné míře produktem doby. Jeho kniha poprvé vyšla již v roce 1974 v samizdatové Edici Petlice, v rámci postupné liberalizace v druhé polovině osmdesátých let pak byla vydána i oficiálně, tentokrát pod titulem *Druhý muž třetí říše* (1986).

Samizdatové edice se sice literatuře faktu nevěnovaly programově, ale vedle literárněvědných, politologických, filozofických nebo psychoanalytických prací byly i zde publikovány některé faktografické texty. Za zmínku stojí historická studie *Konfident* (smz. 1978), kterou MILOSLAV PÁTEK napsal ke stému výročí úmrtí Karla Sabiny a v níž na základě náleží z vídeňských archivů vytváří jasnou paralelu k současnosti. V Edici Petlice vyšla také monografie JAROSLAVA OPATA *T. G. Masaryk v Čechách v letech osmdesátých. 1882–1893* (smz. 1987; s tit. *Filozof a politik T. G. Masaryk 1882–1893*, 1990), mnohodílné *Úvahy o dějinách české politiky* od FRANTIŠKA ŠAMALÍKA a také historická studie slovenského



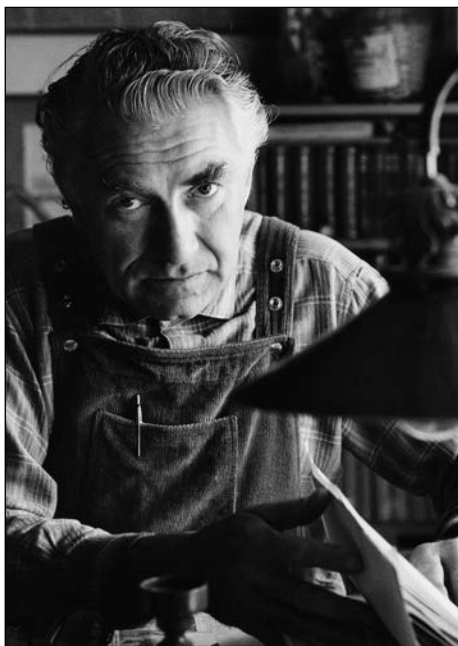
Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Jethra McIntoshe, 1985

autora JOZEFA JABLONICKÉHO *Zlyhanie Malárovej armády v Karpatoch* (smz. 1979). Charakter kolektivního vystoupení měla publikace *Problém tolerance v dějinách a perspektivě. Sborník ke dvoustému výročí tolerančního patentu* (smz. 1981; 1995).

Autorské zázemí literatury faktu se na počátku sedmdesátých let značně rozšířilo. Souběžně se stoupajícím počtem vydaných děl a s jejich tematickým rozrůžňováním zesilovala také vnitřní diferenciacce žánru. Vyhraňovaly se dva poněkud odlišné proudy. Oba sice využívaly postupy a metody literatury věcné, odborné a vědecké, jeden však více směřoval k publicistickým útvarům a k beletrizaci poznatků, druhý naopak zůstával víceméně v rovině vědecké popularizace, byť na vysoké stylistické úrovni.

Představitelem výrazně beletrizované literatury faktu byl, stejně jako v předchozím desetiletí, MIROSLAV IVANOV. Projevovalo se to i tím, že v některých svých dílech dokonce nahrazoval autorský subjekt fiktivními postavami profesora historie či postavou kriminalisty. Věnoval se problematičkým a záhadným událostem a jevům českých politických i literárních dějin od nejstarších dob až po nejnovější historii.

U vzniku řady knih stála autorova původní profese literárního historika. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let tak v návaznosti na svou knihu *Tajemství RKZ* (1969) pokračoval spolu s kolektivem kriminalistů, chemiků a dalších odborníků v analýze pravosti či nepravosti Rukopisů (*Záhada Rukopisu královédvorského*, 1970). Literárněhistorické otazníky se staly tématem nového, přepracovaného vydání *Historií skoro detektivních* (1973), *Labyrintu* (1971), jakož i *Důvěrné zprávy o Karlu Hynku Máchovi* (1977). Ivanov se však věnoval i Sámově říši, počátkům českého státu, husitství, selským bouřím v 18. století, případně revoluci v roce 1848. Zabýval se záhadami životopisnými (sv. Václav, Jan Žižka, Jan Amos Komenský), lokalizací významných míst (středisko Velké Moravy, Vogastisburg) i rekonstrukcemi vybraných událostí. S postupem času přitom historická fakta stále více beletrizoval (*Vražda Václava, knížete českého, k níž údajně došlo na dvoře bratra jeho Boleslava v pondělí po svátku svatého Kosmy a Damiána*, 1975;



Miroslav Ivanov

Vražda Václava, knížete českého, k níž údajně došlo na dvoře bratra jeho Boleslava v pondělí po svátku svatého Kosmy a Damiána, 1975;

Český pitaval aneb Kralovraždy, 1976) a záhady stále více konstruoval (*Požár Národního divadla aneb Příliš mnoho záhad*, 1983). Postupy cestopisné prózy využil v knihách mapujících válečná střetnutí a jejich bojiště (*Martova pole*, 1974; *Přípitek na Šipce*, 1978) i v rozsáhlé monografii věnované Antonínu Dvořákovi a jeho cestě do Ameriky (*Novosvětská*, 1984), prokládané více než hojnými citacemi z historických dokumentů.

Poněkud jiný – dänikenovský – typ beletrizované literatury faktu reprezentoval LUDVÍK SOUČEK, v jehož tvorbě se od šedesátých let vědecká popularizace prostupovala s tematikou a postupy science-fiction. Problematika možných vesmírných civilizací a jevů, které mohou vypovídat o jejich přítomnosti na Zemi, sblíží Součkovy faktografické práce určené dospělým čtenářům i mládeži s jeho fabulovanými prózami. Hypotetickou přítomností mimozemšťanů na Zemi Souček řešil nejen záhady kolem zaniklých civilizací, ale i další přírodní a historické jevy a události: zánik říše Sumerů a Chetitů, vyhynutí mamutů, námořní katastrofy, stavby pyramid a podobně. Tyto a podobné otázky se snažil vysvětlit ve dvou dílech nedokončené trilogie *Tušení stínu* (1974) a *Tušení souvislosti* (1978). Kniha *Otazníky nad hroby* (1982) je pak věnována – v literatuře faktu velmi frekventovaným – nevyjasněným úmrtím historických postav (Kristus, Napoleon, Ladislav Pohrobek aj). Snaha racionálně objasňovat tajemné Součka přivedla i k sestavení *Obrazového opravníku obecně oblíbených omylů* (1981).

Na rozhraní beletrie a vědecké popularizace se svými díly nadále pohyboval česky a slovensky píšící VOJTĚCH ZAMAROVSKÝ, specializující se na dějiny antických civilizací (*Řecký zázrak*, 1972; *Jejich veličenstva pyramidy*, 1975; *Vzkříšení Olympie*, 1980). Vyhraněným autorem literatury faktu byl VÁCLAV PAVEL BOROVIČKA zabývající se od konce šedesátých let soustavně špionážní a kriminální problematikou (*Mistři tajné služby*, 1969; *Vyzvědačky století*, 1970; *Watergate*, 1976; *Vyzvědači z Tel Avivu*, 1979; *Velké kriminální případy I-III*, 1987, 1989, 1991).

Většina nových autorů ovšem směřovala spíše k faktografické přesnosti a fabulační střízlivosti. Bylo to dáno tím, že možnosti žánru pro sebe objevili publicisté specializující se na určité oblasti vědy a techniky a také specialisté v jednotlivých vědních oblastech.

Mezi publicisty zaujaté aviatikou a kosmickými lety patřili PAVEL TOUFAR (*Touha po hvězdách*, 1976; *Svět dopravních letadel*, 1976; *Cesty ke hvězdám*, 1976; *Velké cesty vesmírem*, 1989) a JAROSLAV PACOVSKÝ (*Vzduchoplavci, aviatci & piloti*, 1974; *Lidé, vlaky, koleje*, 1982). Popularizaci astronomie se věnoval vědec JIŘÍ GRYGAR (*Sejdeme se v nekonečnu*, 1979; *Okna vesmíru dokořán*, 1989; *Vesmírná zastavení*, 1990, spolupráce VLADIMÍR ŽELEZNÝ). KAREL SKLENÁŘ přispěl řadou prací s archeologickou problematikou (*Učenci a pohané*, 1974; *Slepé uličky archeologie*, 1977; *Od pěstního klínu k Přemyslově radlici*, 1981; *Za jeskynním člověkem*, 1984; *Z Čech do Pompejí*, 1989).

Již od šedesátých let se literatura faktu stala významnou publikační platformou především pro historiky, kteří využívali neutuchajícího zájmu čtenářů a v rámci příslušných edic publikovali své populárněji pojaté práce. Autoři přitom vítali zaměření žánru na konkrétní dějinné události a také možnost podat portréty historických osobností.

Řada publikací se zabývala problematikou fašismu a okupace. Vedle již zmíněného Dušana Hamšika se této tematice věnovali MILOSLAV MOULIS (*Život plný nenávisti*, 1977; *Lidice žijí*, 1972), STANISLAV BIMAN a JAROSLAV MALÍR (*Kariéra učitele tělocviku*, 1983), ROMAN CÍLEK (*Čas přelomu*, 1985) a další. MILOŠ HUBÁČEK, čerpající ze zahraničních vzorů, se představil sérií knih o bitvách druhé světové války (*Moře v plamenech*, 1974; *Pacifik v plamenech*, 1980; *Vítězství v Pacifiku*, 1985; *Ofenzíva v Pacifiku*, 1987; *Boj o Filipíny*, 1990).

Starší dějinná období zpracovávali JOSEF JANÁČEK (*Valdštejnova smrt*, 1970; *Ženy české renesance*, 1976), JAROSLAV ŠEDIVÝ (*Metternich kontra Napoleon*, 1985, vydáno pod jménem Jana Halady), JAN GALANDAUER a MIROSLAV HONZÍK (*Osud trůnu habsburského*, 1982), DUŠAN UHLÍR (*Slunce nad Slavkovem*, 1984), JANA JANUSOVÁ a OTAKAR KÁŠA (*Její Veličenstvo Marie Terezie*, 1987), MIROSLAV HROCH a ANNA SKÝBOVÁ (*Králové, kacíři, inkvizitoři*, 1987), JOSEF PETRÁŇ (*Rebelie*, 1975; *Kalendář*, 1988) a mnozí další.

Díla těchto historiků vedle vlastní poznávací funkce nabývala i širšího kontextuálního významu. Svým zaměřením na konkrétní historické dění, jakož i akcentací role lidí, kteří se jich zúčastnili, kontrastovala s tou částí české poválečné historiografie, která ve jménu ideologických schémat položila důraz na zobecňující a vyprázdňené výklady historických procesů.

POPULÁRNÍ LITERATURA

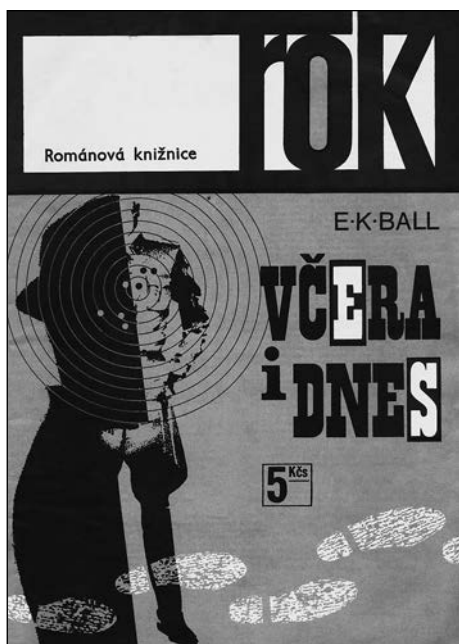
Oblast populární literatury se ještě před začátkem normalizace etablovala jako poměrně široký proud literárních aktivit, který byl do značné míry nezávislý na dění v náročnějších vrstvách literární kultury. Pro další rozvoj pak bylo podstatné, že tato beletrie nebyla – na rozdíl od umělecky náročné tvorby – tolik zasažena restrikcemi přelomu šedesátých a sedmdesátých let: i ti autoři, kteří existenčním sítím neproklouzli lehce, mohli za čas začít opět vydávat. Avšak ani populární literatura se nevyhnula tlaku obecnějších kulturně-spoločenských procesů. K charakteristickým rysům dobové literární situace patřilo i to, že při vydávání a prezentaci populární beletrie byla zastírána její komerčnost a tento typ tvorby byl nadále uměle vtahován do kontextu „velké“, prestižní a umělecké literatury. Na počátku sledovaného období ještě doznívaly tendence předchozí dekády, současně se však již projevovala zřetelná snaha vrátit také tento typ literatury k výchovné funkci a využít jej pro politickou agitaci. Nedůvěra ke všemu, co primárně neslouží „věci socialismu“, vedla zároveň v polovině sedmdesátých let k dočasnému útlumu produkce. V osmdesátých letech však již nabídka zábavné četby narůstala nejen početně, ale také se žánrově dále rozrůžňovala. Symbolem kultivované a inteligentní zábavné četby, vycházející vstříc širokým vrstvám čtenářů, se v této době stala především science fiction, která si dokonce analogicky k situaci v západních společnostech vytvořila vlastní organizovanou komunitu příznivců. Mimořádnou čtenářskou odezvu získal v této době žánr melodramatického společenského bestselleru. Jeho autoři začali v posledních letech režimu otevřeněji tematizovat některé – donedávna ještě tabuizované – podoby života v reálném socialismu. Výraznou změnou oproti předchozím obdobím bylo také to, že v důsledku masové posrpnové emigrace začaly být populární žánry vydávány i v exilu.

■ Populární žánry v kontextu oficiální literatury

V ideově vyprázdněném reálném socialismu sedmdesátých a osmdesátých let, který výchozí ideové a estetické koncepce komunistické éry ovlivňovaly již jen povrchově, vzrůstal zájem o projevy masové kultury západního typu a o literární žánry produkované v jejím rámci. Také v institucích knižního trhu se více než kdy dříve dostávala ke slovu pragmatická finanční hlediska, fakticky oslabující všechny direktivy, které dříve omezovaly snahu jednotlivých nakladatelství zlepšovat si svou ekonomickou situaci vydáváním dobře prodejné literatury, ať již šlo o detektivky, romány pro ženy či humoristické prózy. Základním rysem situace české populární literatury v sedmdesátých a osmdesátých letech nicméně zůstávalo, že se její existence oficiálně nepřipouštěla.

Tezi o nepřipustnosti „brakové“ literatury padly na počátku normalizace za obět ty tiskové podniky z konce šedesátých let, které nezakrývaly své zaměření na masový konzum. Ze sešitových románových edic, které v době Pražského jara znovu začaly vycházet a pronikly do časopisecké distribuční sítě, přežila nástup normalizace dětem a mládeži určená Karavana, tradiční Románové novinky a kriminální Magnet (obě posledně zmíněné měly ovšem vnější podobu levného paperbacku). Přestal vycházet dívčí magazín Veronika (roku 1972 se transformoval v knižní edici), Románová knižnice Rok, vydávaná Lidovou demokracií (poslední číslo vyšlo v roce 1970), sešitové edice Statečná srdce, Česká četba či Česká čtyřkorunovka, vydávané českobudějovickým nakladatelstvím Růže (poslední svazky pocházejí z roku 1971). Edice Kobra, vydávaná Orbisem, se v roce 1969 změnila v paperbackovou řadu téhož názvu, nicméně o dva roky později stejně zanikla. Roku 1970 přestaly také vycházet sešitové reedice rodokapsových westernů Boba Hurikána, přidružené k časopisům Pacific Expres a PM Expres.

Situace, kdy byla mocensky blokována literární tvorba usilující o myšlenkový či tvarový experiment a současně oficiálně nesměla existovat populární literatura bez poznávacího, výchovného či kulturního poslání, vedla k tomu, že se oba okruhy sblížovaly a v nakladatelské praxi i její kritické reflexi byly hranice mezi nimi stírány. Vytvářel se tlak, který autory směřující do sféry



Obálka Jaroslava Fišera s kresbou Františka Rolečka pro sešitovou edici Lidové demokracie, 1970

populární kultury nutil ke „zliterárnění“ jejich textů (ať již cestou povrchového předstírání psychologického či společenského rozměru vyprávění, nebo způsobem nakladatelské prezentace), a současně autory usilující o uměleckou výpověď vybízel k využívání zábavných žánrů (což byl případ nejčtenějšího spisovatele normalizačního období Vladimíra Párala). Jako součást hlavního proudu oficiální české prózy pak byla prezentována i žánrově nevyhraněná konzumní četba. Čelní autoři tohoto proudu – například Zdena Frýbová, Jarmila Loukotková, Jaromíra Kolárová, Stanislav Rudolf, Valja Stýblová, Helena Šmahelová, Jiří Švejda, Ludmila Vaňková – psali žánrově nevyhraněné prózy, které nesly zřetelné rysy zábavné beletrie pro masového čtenáře, a přesto – či právě proto – byly vydávány v nej-

prestižnějších edicích, jako byla Žatva Československého spisovatele, byly oceňovány kritikou a nezřídka i odměňovány literárními cenami nebo uměleckými tituly (např. Helena Šmahelová byla zasloužilou umělkyní jmenována v roce 1975, Valja Stýblová v roce 1976, Jaromíra Kolárová roku 1978).

Na pozadí této situace docházelo k dalšímu kvantitativnímu rozmachu zábavné četby nejrůznějšího typu a úrovně. Rehabilitace populárních žánrů, odstartovaná v druhé polovině padesátých let – s kratší přestávkou v polovině let sedmdesátých, způsobenou nedůslednými pokusy o vzkříšení budovatelského kulturního modelu – plynule pokračovala, a to včetně vytváření specifických možností pro jejich publikaci. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se žánrová škála populární četby dále rozšířila: s ohledem na chlapeckého čtenáře vznikaly četné romány dobrodružné, dokonce s westernovými prvky, pro ženy začaly vycházet nové původní milostné romány, etabloval se typ melodramatického bestselleru, koncipovaného podle vzoru západního profesně-kriminálního románu z velké společnosti. Žánry zakotvené v českém kontextu již v průběhu předchozího období, jako byla detektivka, expandovaly: narůstalo jejich autorské zázemí i počet vydávaných titulů. Fenoménem osmdesátých let se stala science fiction, v níž si svobodné pole pro svoji intelektuální aktivitu našla velká skupina autorů i čtenářů střední a mladší generace.

■ Návrat románu pro ženy

Normalizační dvacetiletí vrátilo do vydávané knižní produkce populární román pro ženy, tedy ten typ prózy, který se zaměřoval na partnerské vztahy a milostnou problematiku a byl donedávna vnímán jako jeden ze symbolů pokleslé literatury. (Příbuzná dívčí próza začala být tolerována dříve a v sedmdesátých a osmdesátých letech procházela obdobím vydavatelské konjunktury.)

V padesátých letech román pro ženy narážel na tabuizaci intimního života, v letech šedesátých na intelektualismus tehdejší literatury. Prostor pro něj otevřela teprve tematická orientace značné části oficiální české beletrie sedmdesátých let na soukromou sféru lidského života, která byla vnímána jako politicky a ideově dostatečně indiferentní, a také snaha o oslovení co nejširšího okruhu čtenářů, respektive čtenářek. Plné realizaci modelu tradičního románu pro ženy ovšem nadále bránilo přesvědčení, že v socialistické kultuře není prostor pro brak typu předválečné červené knihovny, jež byla v dobovém kritickém povědomí spojována se sociálně nepravděpodobnými syžety šťastné lásky napříč společenskými vrstvami a třídami. Román pro ženy normalizačních desetiletích sice proto zřetelně pracoval s modelovými zápletkami a s tradiční problematikou červené knihovny, jeho autorky a autoři se však snažili dát svému vyprávění umělecký rozměr: kladli důraz na prvky vyššího vyprávěcího stylu, psychologizovali vnitřní život postav, soukromé příběhy alespoň formálně začleňovali do historického a společenského kontextu, netradičně převraceli rodinné role, snažili se o postižení pracovního prostředí a vlivu kolektivu a v neposlední řadě také před obvyklým happy endem dávali přednost koncům otevřeným, či dokonce tragickým. Favorizovaným typem postavy přitom byla emancipovaná a nezdolná žena, která sama rozhoduje o vlastním osudu, což se projevovalo i ve velkém, byť konvenční metaforikou vyplňovaném prostoru, který byl v jednotlivých prózách věnován problematice sexuality.

Příslušnost k ženské četbě byla ovšem v těchto prózách stále zřetelná a adresátky na ně vděčně reagovaly. Dvě hlavní autorky románu pro ženy sedmdesátých a osmdesátých let, Valja Stýblová a Jaromíra Kolářová, se díky tomu zařadily mezi nejčtenější spisovatele své doby. K podobnému postavení dopomohly postupy milostné romance také spisovatelce historických románů Ludmile Vaňkové (→ s. 533, kap. *Próza*).

Okázalá intelektualizace dějových schémat tradiční červené knihovny byla příznačná pro prózy obnovující tradici žánru na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. V románu VALJI STÝBLOVÉ *Nenávidím a miluji* (1969) je vypravěčem muž zakotvený ve vysoké kultuře, racionální klasický filolog (latinská poezie se v důsledku toho stává v příběhu prostředkem milostné komunikace). Společenskou závažnost textu měly posilovat příležitostné odkazy k českým dějinám

od poloviny třicátých let do přítomnosti. Vlastní děj byl ovšem budován ze tří schémat náležejících do nejužšího repertoáru ženské četby: lásky mezi gymnaziálním profesorem a studentkou, manželského trojúhelníku, jehož výsledkem je narození „kukaččího“ dítěte, a heroického úsilí osamocené rodiče (zde netradičně otce) o výchovu potomků.

Převrácení rodových rolí ozvláštnilo příběh nevěrou rozvráceného manželství rovněž v románu HELENY ŠMAHELOVÉ *Muž a žena* (in *Muž a žena; Cesta ze zármutku*, 1972), v němž za hlasem srdce odchází od manžela i od dětí žena. Šmahelová, jež se v předchozích patnácti letech prosadila jako vůdčí autorka dívčí prózy, přitom ostentativně potlačila možnost happy endu: příběh je ufat náhlou smrtí hrdinčina milence (význačného vědce) a znejistěním smyslu všech předcházejících událostí a činů. Podobně je tomu v románu JARMILY LOUKOTKOVÉ *Medúza* (1973). Vyprávění o mladé fotografce, jež po řadě dramatických peripetií nachází ve společnosti nonkonformních výtvarníků svého vysněného partnera, tu ukončuje milencův nečekaný odchod a vypravěččin pokus o sebevraždu.

Nástup normalizace způsobil okolo poloviny sedmdesátých let, stejně jako v jiných oblastech populární četby, jisté utlumení sentimentální prózy s problematikou partnerských vztahů. Již před koncem dekády však začaly vycházet nové práce tohoto typu, oproti dílům z přelomu šedesátých a sedmdesátých let literárně jednodušší a naplněné jistým mravním či politickým apelem.

Návrat četby pro ženy doprovázela konjunktura populárně naučné literatury o psychologii partnerských vztahů, respektive knih novinářsky či beletristicky zpracovávajících zkušenosti z manželských poraden. Symbolem této konjunktury se stala literární vystoupení psychiatra Miroslava Plzáka, který byl také poradcem spisovatelky ZDENEY FRÝBOVÉ při psaní melodramatického románu o úskalí partnerských vztahů *Falešní hráči* (1982). Karel Fanta pak stejné autorce odborně radil, když se rozhodla v knize *Den jako stvořený pro vážnou známost* (1989) zpracovat pětici příběhů z manželské poradny.

VALJA STYBLOVÁ v novele, jejíž hybný motiv lapidárně naznačoval již titul *Nevěra* (1984), vyhrotila děj v mravní výstrahu: otcův zálet a matčina žárlivost tu nepřímou zaviní zmrzačení syna. S blízkou tematikou do sféry četby pro ženy zabrousil také STANISLAV RUDOLF, nejplodnější dobový autor dívčí četby. Jeho kniha *Pyžamo po mrtvém* (1979) je monologem ženy vyrovnávající se po nečekaném ovdovění s utajeným mimomanželským poměrem manžela a hledající na prahu stáří nového partnera, ale především svou vlastní, tentokrát již vskutku samostatnou pozici v životě. Prvky ženského čtení se objevily i v románu JANA KOZÁKA *Adam a Eva* (1982).

Ve stopách americké spisovatelky Betty MacDonaldové, autorky knihy *Vejce a já* – její prózy po přestávce v předchozích desetiletích začaly opět česky vycházet od roku 1970 – se vydala EVA BEŠŤÁKOVÁ, když cyklus fejetonistických kapitol o dočasném pobytu pražské intelektuálky na šumavské hájence

nazvala *Hajný & já* (1986; pokračování avizované v závěru textu vyšlo až v roce 1992 pod titulem *Kantorka a já*).

K nejvýraznějším projevům románu pro ženy patřily dvě práce JAROMÍRY KOLÁROVÉ, spisovatelky, která v tomto žánru debutovala již v roce 1946. Její román *Chtěla bych ten strom* z roku 1984 líčí nezadržitelné vzplanutí mezi věkově i fyzicky nesoudným párem: sošnou mladičkou sekretářkou a malým a ošklivým ředitelem velkoobchodního podniku. Intenzivní, v atraktivních kulisách se odehrávající vztah během několika měsíců projde všemi fázemi (od zamilovanosti přes rozvod a svatbu až po návrat vystřízlivělého muže k původní rodině) a z hrdinky učinní cílevědomou a rozumnou ženu, připravující se na budoucí mateřství.

Zkušenosti ženy a matky s radostmi i strastmi života nabídla Kolárová čtenářkám v románu *Naděje má hluboké dno* (1986), situovaném do nemocničního prostředí. Hrdinka vytržená nemocí ze své každodennosti zde rekapituluje své osudy od raných dívčích let přes první milostné zkušenosti, manželství z rozumu až po příchod stáří a do jejího vyprávění vstupují i náznaky dalších ženských příběhů. Autorka se přitom snažila obyčejný lidský život propojit s velkými politickými dějinami: jako muže snů, milence a nikdy nepřiznaného otce jejího dítěte přisoudila své hrdince mladého partyzána, zabitého vzápětí po jejich sblížení.



Jarmila Loukotková

Nad čtenářsky velmi oblíbenými romány Kolárové vznikl mezi oficiální a neoficiální kritikou nepřiznaný spor o rozdíl mezi uměleckou tvorbou a populární literaturou. Zatímco Oldřich Rafaj, reprezentující názory normalizační kritiky, oceňoval jejich uměleckost, realističnost a pravdivost (přičemž užíval takových frází jako „dialektika života mladé ženy“ či vypodobení „sociálně pravdivé morálkou prosycené urputné dělnice“), Milan Jungmann v exilovém časopise *Obrys* konstatoval, že jde o „konfekční výrobek“ literární rutinérky. Autorčin vývoj po listopadu 1989 mu dal za pravdu: v podmínkách neřízeného literárního trhu, který si již nevynucoval předstírání umělecké závažnosti, se Kolárová začala věnovat ženské četbě v jejich elementárních podobách.

■ Próza detektivní a kriminální

Na rozdíl od šedesátých let přestala detektivka v normalizačním dvacetiletí ovlivňovat uměleckou literaturu. Autoři nejlepších próz z šedesátých let se buď uchýlili do samizdatu a o noetické aspekty detektivního syžetu ztratili zájem (Jan Trefulka), nebo svoji tvorbu utlumili (Hana Bělohradská). Poslední náročné prózy využívající kriminální žánr – román LADISLAVA FUKSE *Příběh kriminálního rady* (1971) či psychologická novela RUKAMA NEVINNOSTI NORBERTA FRÝDA (1974) – tak vyšly na počátku sedmdesátých let. Jedinou výjimkou byl Josef Škvorecký, kterého možnosti detektivního žánru přitahovaly ještě po celou první dekádu exilu.

Detektivní četba se stala vyhledávanou a kromě mnoha desítek vydaných původních knih i překladů byla soustředěna po celou dobu normalizace také do populárních časopisů a deníků: například Květy nebo Ahoj na sobotu přinesly desítky českých i překladových detektivek, z nichž mnohé nebyly knižně vydány. Svou roli sehrály rovněž překlady detektivních románů zejména anglosaské provenience, publikované na pokračování v denících (Svobodné slovo, Lidová demokracie). Knižně vycházela detektivní próza zejména v paperbackových edicích, které již svým názvem prozrazovaly zaměření na atraktivní oddechovou četbu: Napětí a Magnet z Našeho vojska, Kapka a Smaragd z Mladé fronty nebo Spirála z Československého spisovatele, Románové novinky nakladatelství Práce nebo v roce 1969 založená melantrišská edice Gong. V odeonské knižnici klasiků a současných zahraničních osobností žánru 3×..., rovněž přecházející do normalizačního období ze šedesátých let, vyšla díla autorů, jako byli E. S. Gardner, Agatha Christie, Ed McBain, Rex Stout, Ngagio Marshová, P. D. Jamesová, Cornel Woolrich, Mika Waltari, Ross Macdonald, Robert van Gulik, James Hadley Chase, John Creasey, Maj Sjöwallová a Per Wahlöö a další.

Pro počáteční období normalizace byly charakteristické romány českých autorů podepsované anglicky znějícími pseudonymy. Například knihy se špionážní zápletkou podepsané jménem Theodore Wilden vycházely již od šedesátých let (*Umřít někde jinde*, 1971), Radim Bureš, Jan Pecha a Miloš Svatoň pro své akční novely s detektivní zápletkou, odehrávající se většinou v cizím prostředí, používali kolektivního pseudonymu D. A. Dogg (mj. *Akce „Býčí oko“*, 1970, nebo *Akce pro Marcela*, 1973). Publikací návrat zažil v této době také beletrista Z. V. Peukert, známý od třicátých let jako Edgar Collins (např. *Čtyřicátý výstřel*, 1972, z prostředí mezinárodních střeleckých závodů v Londýně).

Oficiálně vydávaná detektivní próza sedmdesátých a osmdesátých let v zásadě kontinuálně navázala na trendy charakterizující předchozí dekádu, kdy se od snahy o ideologicky pojatou socialistickou detektivku vrátila k detektivním příběhům klasického typu. Příkladem této kontinuity může být pokračování

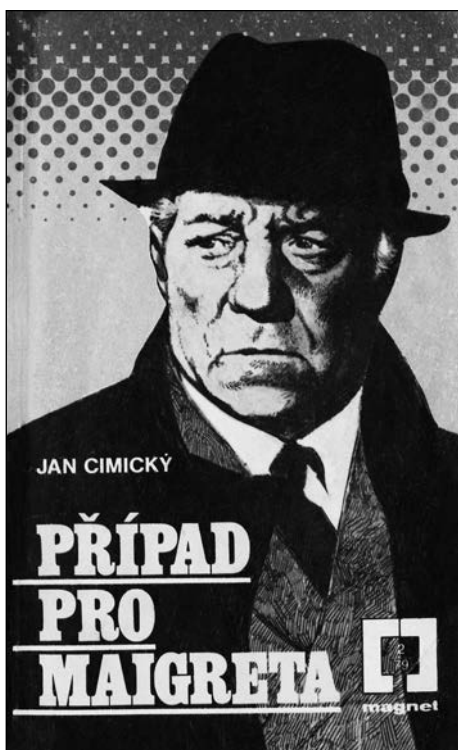
řady kriminálních retropříběhů z první republiky **JIRÍHO MARKA** (*Panoptikum hříšných lidí*, 1971, a *Panoptikum Města pražského*, 1979), které byly literárním pandánem televizního seriálu a filmů režiséra Jiřího Sequense.

Dokončena naopak nemohla být série příběhů **JAROSLAVA VELINSKÉHO** s detektivem Augustinem Velikým, zahájená románem *Spravedlivá pistole* (1969). Vysloužilý policista, který spolupracuje s malířem Josífkem Smetanou, je svéráznou kombinací Fikerových humoristických detektivek ze čtyřicátých let a moderní detektivky angloamerického stříhu s velmi čtivými dialogy a akčními, až hororovými scénami. Tato kombinace byla pro nakladatelství sedmdesátých let obtížně přijatelná. Druhý díl série *Mys mrtvého muže*, který měl vyjít na počátku sedmdesátých let pod vynuceným pseudonymem Václav Rabský, byl zastaven v rámci tiskových příprav a nikdy nevyšel. Třetí díl série sice pod tímž pseudonymem vyšel (*Hra na smrt*, 1972), avšak jeho distribuce byla na několik let zadržena a text byl zčásti poznamenán zásahy cenzury (kompletní vydání vyšlo až v roce 2004). Velinský se k postavě Augustina Velikého vrátil ještě v románu *Mrtvý z Olivetské hory*, který zůstal v rukopise a byl vydán až v roce 1990 (jako první svazek obnoveného Rodokapsu v nakladatelství Iva Železného Art-servis).

Kulturněpolitický tlak však vyvolal i recidivu kriminální a špionážní prózy „budovatelského“ typu, pro niž byl zločin součástí boje pokrokových a reakčních sil a zločinnost byla dána třídní predestinací postav a jejich politickými postoji. Patří k ní román **JIRÍHO HAJKA** *Území nikoho* (1972), jehož hlavní hrdina Mirek Zeman se na nejmenovaném ministerstvu pokouší objasnit zločiny spáchané v „krizových“ letech 1968–69. **IVAN GARIS** v románu *Cesty mužů* (1973) pojednal o stíhání teroristické skupiny, operující na jižní Moravě v roce 1951. Ve sbírce *Bartolomějská ulice* (1980) se k dokumentární detektivní povídce z historie vrátil i klíčový autor tohoto směru kriminální beletrie **RUDOLF KALČÍK**. Na stejném principu vznikl také projekt kriminálního seriálu Třicet případů majora Zemana, jehož některé díly dostaly také literární podobu (→ s. 809, kap. *Literatura v masových médiích*).

Edice Magnet, v níž některé adaptace zemanovských příběhů vyšly a do jejíhož řízení zasahovaly orgány ministerstva vnitra, byla v sedmdesátých a osmdesátých letech hlavním útočištěm dokumentárně stylizované „socialistické detektivky“ s ideologicko-výchovným posláním.

Edici představovaly brožované svazky nejčastěji o 120–130 tiskových stranách, které jednou měsíčně vydávalo nakladatelství Naše vojsko. Na počátku desetiletí zde byla publikována všehochof akční četby: vyšel zde mimo jiné upravený český překlad bondovky Iana Fleminga Zlatý fantom (1970; nezkrácené vydání bylo původně publikováno na pokračování ve Svobodném slově v roce 1969 pod názvem Goldfinger, obojí v překladu Vladimíra Minařka).



Jeden z Cimického svazků v edici Magnet, 1979

Specifický profil získala edice Magnet od roku 1973, kdy dvě třetiny svazků začaly přinášet neosobně a bez větších literárních ambicí vyprávěné detektivní prózy z domácího prostředí. Zbývající prostor obsazovaly romány špionážní, povídky o pohraničnících a příležitostné tituly. K řadovým přispěvatelům Magnetu patřili Vladimír Fiala, Bohumil Lipert, Jiří Marold, Květoslav Matějka, Zdeněk Žurman, Stanislav Šusta, Eduard Huth, Vlastimír Talaš, Bohuslav Novotný a dvojice Ivan Šafhauser – Antonín Jirotko, své špionážní novely zde tiskl Tomáš Řezáč. Ze známějších autorů do Magnetu pravidelně přispíval JAN CIMICKÝ, jehož texty – mimo jiné spojené postavou lékaře-psychiatra Dvořáka – se ovšem běžné úrovni edice vymykaly četnými odkazy k žánrové klasice (např. *Případ pro Maigreta*, 1979).

Hlavním „hrdinou“ próz otiskovaných v Magnetu byl kolektiv kriminalistů uspořádaný podle služební hierarchie. Zločin pak mívá ideologický rozměr, leckdy šlo o protistátní komplot organizovaný ze zahraničí například sudetskými Němci nebo západními rozvědkami. Pachatelé se typicky rekrutovali z vyšších sociálních vrstev: šlo o potomky někdejší buržoazie a o soudobé „podnikatele“ tyjící z šedé ekonomiky, jakož i o umělce a intelektuály.

Jako součást Magnetu vycházely také propagandistické svazečky objednané či připravené tiskovým odborem Federálního ministerstva vnitra (brožury o Juliu Firtovi a Pavlu Tigridovi od Petra Bednáře [vl. jm. Zdeňka Lavičky]: *Tajný deník dr. Firta*, 1977; *Poslední role pana T.*, 1978, aj.).

Poukazy na spojení mezi nespolehlivou inteligencí a socialismu nebezpečnými živly zesílily na konci osmdesátých let jako součást obav mocenských struktur z rostoucí neoloajality kulturních pracovníků. V pamfletu *Mat pěšcem* (1988), na němž se vedle blíže neznámého pracovníka Ministerstva vnitra Arnošta Beneše podílel Tomáš Řezáč (pod pseudonymem Pavel Lukáš), bylo toto spojení i teoreticky objasněno: „Antisocialistické živly mají svou vnitřní strukturu. To také nesmíme přehlížet. Je rozdíl mezi řezníkem,

kterému vzali krám, a intelektuálem. Není to rozdíl zásadní, v obsahu, nýbrž rozdíl, co se formy týče. Formy jejich vnějšího projevu i formy našeho přístupu k nim.“

Navzdory intenzivní kulturněpolitické podpoře se tato tendenční kriminální beletrie nestala hlavním proudem detektivní beletrie. Tu již v sedmdesátých a osmdesátých letech ovládli detektivkáři-specialisté. I oni sice ve svých románech, povídkách či novelách příležitostně motivovali zločin historickou minulostí (zlobou či pomstou vrstev zbavených postavení a majetku, vinami z doby německé okupace apod.), nicméně tak činili v rámci přiznávané herní struktury žánru a se sklonem k povahopisnému či sociologizujícímu portrétu lidských typů.

První ze zakladatelů české detektivky šedesátých let VÁCLAV ERBEN pokračoval v sérii spojené postavou excentrického bonvivána, individualisty a zároveň geniálního pozorovatele kapitána Exnera. Autor zůstal věrný své až parodické hře se schématy klasické detektivní povídky, nicméně současně mírně oslabil intelektuální výjimečnost svého velkého detektiva mezi ostatními kriminalisty: Michal Exner v sedmi nových detektivních prózách (např. *Efektivně mrtvá žena*, 1970; *Smrt talentovaného ševce*, 1978; *Poslední pád mistra Materny*, 1987) již s kolegy více spolupracuje. Ve svých románech Erben také průhledně odkazoval k reálným postavám z literárních kruhů: k nakladateli Štorchu-Marienovi (*Na dosah ruky*, 1971) a ke spisovateli Miroslavu Ivanovovi (*Denár v dívčí dlani*, 1980). Důkazem zakladatelské role Erbenovy série s postavou kapitána Exnera se stalo pronikání této postavy do detektivních próz dalších autorů, například Mileny Brůhové a Břetislava Hodka.

HANA PROŠKOVÁ, druhá významná autorka specializující se od šedesátých let na detektivky, napsala sedm nových sbírek povídek a novel (např. *Smrt*



Hana Prošková
s dcerami

programátora, 1971; *Tajemství planet*, 1976; *Zlá panenka*, 1978; *Kopistnaté prsty*, 1986). Také ona většinou zůstala u svých oblíbených detektivů: empatického a intuitivního malíře Horáce a policisty Vašátka, znalce kriminalistických metod; výjimečně však využila i jiných „detektivů“ (*Jahody se šlehačkou*, 1982). Zločin přitom Prošková nadále spojovala s lidskou emocionalitou a se sklonem ke zlu, zakotveným v nejednoznačné lidské přirozenosti. Velký prostor věnovala drogové závislosti, která se stala novým a frekventovaným tématem kriminální prózy normalizačního období, a také mystickým motivům či pohnutkám. V novele *Stínová hra* zakončující svazek *Rýže po charvátsku* (1989) Prošková svou detektivní tvorbu uzavřela, když nechala malíře Horáce zastřelit ženou, v jejímž partnerovi odhalil vraha.

Třetím autorem, který před nástupem normalizace založil výraznější detektivní sérii, byl PAVEL KRAUS. Po roce 1969 dokončil řadu příběhů spjatých analogickým názvem (*Taková smrt do větru*, 1971; *Taková frajerská smrt*, 1972) a napsal řadu knih o případech za všech okolností slušného vyšetřovatele Kalába a jeho kriminalistického týmu: *Šance* (1979), *Tak zbytečně zemřít* (1982), *Falešná karta* (1982) a další. Pro Krausovo protiromantické pojetí detektivky byla příznačná pozornost věnovaná organizaci bezpečnostního aparátu, laboratorním metodám a výslechovým protokolům, ale i velmi řemeslně napsaný text s množstvím dialogů bez větších snah o přesah nebo psychologii postav. Výjimečně do svých příběhů autor začleňoval i akční momenty (v románu *Poslední noc* z roku 1977 major Kaláb osobně čelí gangsterským metodám podsvětí).

Nejplodnější z autorů nově vstupujících na pole detektivního žánru byla EVA KAČÍRKOVÁ, která debutovala v antologii *Kapitán Exner uvádí* (1975) a v souladu se svým pojetím detektivky jako psychologické novely zprvu pomíjela možnost propojit sérii próz postavou jediného detektiva. Ústředními postavami jejích příběhů byli lidé, kteří se do role vyšetřovatele dostali z pozice svědků či osob zločinem ohrožených (fyzický kontakt se zločinem je spojoval s hrdiny americké tzv. tvrdé školy). Často šlo o spisovatele a také mladé ženy či dívky, s jejichž dozráváním se pojil nabádavý tón vyprávění, zabíhající až do angažované fráze (*Masožravé rostliny*, 1975; *Po sezoně se nevraždí*, 1977; *Sedm stupňů do pekla*, 1979; *Riziko povolání*, 1984). V osmdesátých letech Kačírková několik svých novel propojila postavou poručíka Borta (*Abchazský med*, 1981; *Jak si vosy staví hnízdo*; *Pohled do slunce*, 1987). Na sklonku normalizačního období se autorka pokusila o výchovné melodrama s „perestrojkovou“ kritikou poměrů a napsala román *Výprodej obnošených snů* (1988), v němž kriminální prvek představuje rozkrádání stavebního materiálu.

Didaktický moment nebyl vzdálen ani bohatě fabulovaným detektivním novelám MILENY BRŮHOVÉ, jejichž protagonisty byla dvojice kapitán Valenta a poručík Novák (např. *...aby svědek nepromluvil*, 1975; *Poslední noc*, 1980; *Radbuza 101*, 1982; *Potmě a potichu*, 1987).

Během osmdesátých let se na poli kriminální prózy prosadili BŘETISLAV HODEK a JAN ŠMÍD. Šmíd své dva romány – *Deštivá noc* (1983) a *Na rohu dvadevadesáté* (1986) – situoval do Spojených států a koncipoval je jako široce založené pásmo kriminálních dramát, vyrůstajících z drastického sociálního podhoubí. Shakespeareovský překladatel Hodek naopak své psaní chápal jako oslavu „umělé“, na logice založené klasické detektivky, jež nechce mít nic společného se skutečným životem, a také jako otevřenou hru s jinými díly žánru (z této pozice parodoval též kapitána Exnera). Komický rozměr dávala Hodkově trojici románů – *Kočka. Případ starších pánů* (1982), *Kocouři. Případ mladých žen* (1985) a *Případ dávno mrtvých kanonýrů* (1987) – dvojice protagonistů složená z pedantického hypochondra majora Kočky a jeho agilního fámula nadstrážmistra Svobody, jakož i motiv Svobodovy marné snahy po sblížení se s Kočkovou dcerou. Své pojetí detektivky objasnil Břetislav Hodek v esejí *Vraždy na dobrou noc* (1989), kde se mimo jiné striktně distancoval od americké tvrdé školy s tím, že prokázala „člověku a jeho lidskosti medvědí službu“, když uvolnila cestu masmediálním obrazům brutality a násilí.

JAROSLAV VELINSKÝ naopak přijal poetiku tvrdé školy jako jeden ze svých vzorů. V průběhu osmdesátých let vydal ve třech svazcích (*Tmavá Studnice*, 1984; *Našeptavač*, 1989; *Čenž se smrtí*, 1989) pět detektivních novel, jejichž hrdinou byl mladý soustružník Ota Fink. Série se opírala o tři zdroje: budouvatelské prostředí počátku padesátých let, romaneskní zápletky ze starobylého kriminálního thrilleru wallaceovského rodu a vypravěčský typ a jazykovou stylizaci převzatou z románů Raymonda Chandlera („Vždycky jsem do toho spad nevinně a vylez celej zboulovanej, nejen na těle“). Postavit hrdinu v duchu tvrdé školy proti zkorumpovanému světu mocných nebylo ovšem v socialistickém Československu dost dobře možné. Naplno tedy Velinský chandlerovský model kriminální prózy realizoval v novelách s postavou novináře a čmuchala Christyho Bigse, z nichž první, nazvaná *Den a noc*, vyšla 1984 v antologii české sci-fi *Stalo se zítra*. Její děj byl transponován do fiktivního světa budoucnosti, do urbanizované a kolonizované Antarktidy (spolu s dalšími dvěma příběhy série ve svazku *Kontinent neomezených možností*, 1995).



Jaroslav Velinský v padesátých letech jako soustružník

■ Boom vědeckofantastické prózy

V rámci populární literatury získala největší pozornost autorů i čtenářů v průběhu normalizace vědecká fantastika. Antiutopický román alegoricky kritizující totalitní systém byl sice na začátku sedmdesátých let pro svůj politický a ideový rozměr vytěsněn do neoficiálních komunikačních okruhů české literatury, nicméně produkce v obou zbývajících liniích dosavadní české sci-fi (dobrodružný román a nesvadbovská povídka analyzující psychologické a sociální mechanismy v modelovém světě) pokračovala a po částečném útlumu okolo poloviny sedmdesátých let značně nabyla na síle. Ani antiutopická linie však nezmizela docela: její stopy pronikaly na povrch science fiction normalizačního období všude tam, kde autoři stavěli individuuum do prostoru omezené svobody pohybu či volby, případně kde v náznacích líčili světy ovládané krutými, „středověce“ brutálními zákony a zvyklostmi.

Příznačná byla naopak absence budovatelských utopií potvrzujících komunistickou vizi: naivita obdobných ideologických ilustrací byla již v této době – na rozdíl od let padesátých – nemyslitelná. Jedinou optimistickou utopií sedmdesátých a osmdesátých let se tak stala příznačně nezdařená próza *Nejlepší století* (1982), v níž KAREL BLÁZEK založil obraz budoucí beztrždní společnosti na hojnosti nejrůznějších technických i psychologických vymožeností a smyslových požitků.

Dobrodružnou linii sci-fi reprezentoval především LUDVÍK SOUČEK, který v první polovině sedmdesátých let dokončil sérii novel kombinujících vědeckofantastické motivy s historickými fakty a detektivním syžetem (*Případ Jantarové komnaty*, 1970; *Případ baskervillského psa*, 1972). Souček vydal i sbírky povídek *Operace „Kili“* (1970) a *Zájem Galaxie* (1973), v nichž mimo jiné dal své oblíbené tezi o vlivu cizích civilizací na lidské dějiny podobu historických apokryfů. (Část nákladu první z těchto knih byla zničena kvůli „zlehčujícímu“ pojetí bitvy u Kursku, v jiné povídce autor popsal, jak mimozemšťané zasáhli do průběhu bitvy na Bílé hoře.) Výbor ze Součkovy povídkové tvorby vyšel



Obálky sborníků s povídkami ze soutěže o Cenu Karla Čapka, 1988–90

v roce 1985 pod titulem *Hippokratův slib*. Časopisecky byly po svém vzniku publikovány romány *Bohové Atlantidy* (Svět v obrazech, 1970) a *Blázni z Hesperidy* (Letectví a kosmonautika, 1972); oba však později (1983, respektive 1980) vyšly i knižně v edicích pro mládež v rámci zvýšeného nakladatelského zájmu o tento typ literatury na počátku osmdesátých let. V posledních letech před svou smrtí (1978) se Souček beletrie vzdal a věnoval se literatuře faktu dännikenovsky vyhledávající stopy mimozemských civilizací v dějinách naší planety (→ s. 695, kap. *Faktografická literatura*).

Stěžejním útvarem sci-fi sedmdesátých a osmdesátých let se stala próza krátkého rozsahu (povídka či nanejvýš novela) využívající vědeckofantastických motivů a atraktivních dějů ke konstruování rozmanitých dějinných, etických, filozofických a psychologických paradoxů. Tento typ literatury vznikl s vědomím mezinárodního kontextu, prezentovaného jmény jako například A. C. Clarke, Ray Bradbury nebo Stanisław Lem, ale i současnými autory tzv. nové vlny angloamerické science fiction. V domácím kontextu spisovatelé navazovali na povídkový model rozpracovaný od konce padesátých let Josefem Nesvadbou.

Sám JOSEF NESVADBA ovšem již tento typ prózy psal jen výjimečně (povídky *Absolutní stroj*, in *Tři dobrodružství*, 1972, a *Spasitel*, in *Řidičský průkaz rodičů*, 1979) a věnoval se především žánrově neurčitějším románům s tajemstvím a fantaskními motivy (→ s. 523, kap. *Próza*).

První Nesvadbovi pokračovatelé debutovali na sklonku šedesátých let. Nápaditě fabulované variace na téma setkání lidstva s mimozemskou inteligencí, respektive na dobově aktuální téma plíživého ovládnutí člověka a společnosti cizím elementem, shrnovala kniha VÁCLAVA KAJDOŠE *Invaze z vesmíru* (1970). Fatalitou zápletek a nelítostnými pointami zaujaly hrůzostrašné povídky JAROSLAVA ZÝKY, propojující fantastické motivy a orientální mystiku (*Nejistoty*, 1969; *Dusno*, 1970).

Nástup normalizace sice na krátký čas i tuto linii vědecké fantastiky potlačil, nicméně již ve druhé polovině sedmdesátých let se jí znovu ujala skupina mladých autorů, kteří ve science fiction nalézali náhradní prostor pro literární a zčásti i politickou kreativitu, již ve stísněném veřejném prostoru nemohli uplatnit jinak. Autonomní svět žánru je oslovoval svým noetickým rozměrem, problémovým založením, potenciálem nepřímé, a tedy obtížně kontrolovatelné výpovědi, ale i pevným souborem pravidel a schémat, poskytujících vodítko pro inteligentní hru variací a nápadů.

Důsledkem kulturněpolitického tlaku na „zliterárnění“ vědecké fantastiky se v druhé polovině sedmdesátých let stalo několik textů roubujících fantastické prvky na jiné žánrové typy a hledající závažnost výpovědi v ideových tezích. LUDMILA VAŇKOVÁ postavila

nepřehlednou historicko-fantastickou epopej *Mosty přes propast času* (1977, pokračování s tit. *Čas čarodějí*, 2006) na tezi o dohledu mimozemských forem života nad vývojem lidstva, přičemž chtěla varovat i před jeho sklonem k sebeustrukci. LUDMILE FREIOVÉ téma vědecké manipulace s lidským stárnutím umožnilo pojmut román *Letní kurzy* (1977) jako psychologizované vyprávění o milostnému vztahu ženy k chlapci mladšímu o třicet let. Také KAREL BLAŽEK zpracoval v novele *Přistání* (1979) syžet nenaplnitelné lásky, jejíž marnost je tentokrát dána mimozemským původem dívky.

Autoři sci-fi sedmdesátých a osmdesátých let se zařizovali představou, že jde o žánr, který má díky svému intelektuálnímu potenciálu možnost „dospět“ a vplynout do elitní národní literatury. Současné se však podíleli na vzniku tzv. fandumu, tedy organizované komunity čtenářů, redaktorů a spisovatelů, která se snažila – byť bez možnosti profesionalizace a komerčního zázemí – fungovat obdobně jako podobné subkultury ve společnostech západních.

Ohniska fandumu představovaly kluby příznivců žánru. První založili v dubnu 1979 studenti pražské Matematicko-fyzikální fakulty UK, a to pod dojmem výzvy Ludvíka Součka, otištěné v červnu předchozího roku v Literárním měsíčníku a zpopularizované Jaroslavem Veisem v *Mladém světě*. Další kluby vznikaly v Teplicích, Pardubicích, Brně: v roce 1983 pak jejich počet dosáhl dvaceti. Jednotlivé kluby vydávaly amatérské občasnky či periodika, nazývané fanziny a rozmnožované na stroji, cyklostylem či modernější xerografickou technikou. (Celkem šlo o pět desítek titulů různé úrovně a délky trvání, z nichž k nejvýznamnějším patřily SF/Viloidus, Laser, AF 167, Kočas, Ikarie XB). Vznikly i neoficiální „knižní“ publikace, zpřístupňující texty domácí i překladové (např. antologie *Lidštější než lidé*, 1985). Důležitou roli v činnosti komunity hrála různá setkání, jejichž vyvrcholením byl každoroční celostátní sjezd, poprvé uspořádaný v Pardubicích v roce 1982 (na návrh Ondřeje Neffa byl podle amerického termínu „convention“ pojmenován Parcon). Na sjezdu byly také vyhlášovány výsledky soutěže o Cenu Karla Čapka, oceňující amatérské povídkáře, kteří doposud nevydali samostatnou knihu. Prvního ročníku soutěže se účastnilo 125, druhého již 230 autorů.

Ve vztahu k oficiální literatuře měly tyto aktivity charakter paralelní, nikoli opoziční činnosti. Profesionálními autory či redaktory typu Jaroslava Veise, Ondřeje Neffa, Vojtěcha Kantora, Iva Železného, Ireny Zítkové, Ivana Kruiše, Ladislava Horáčka či později Pavla Kosatíka byl fandom napojen na kamenná nakladatelství (*Mladá fronta*, *Středocheské nakladatelství* a *knihkupectví*, Československý spisovatel, Svoboda) a na oficiální literární instituce. Při Svazu českých spisovatelů pracovala v letech 1980–87 Komise pro vědeckofantastickou literaturu, řízená Josefem Nesvadbou. Velkým cílem, který se však do listopadu 1989 nepodařilo oficiálním reprezentantům fandumu uskutečnit, bylo prosazení specializovaného vědeckofantastického časopisu.

Významnou roli při prezentaci sci-fi tvorby sehrávaly povídkové antologie. První z nich sestavila v roce 1980 Irena Zítková a nazvala ji podle povídky

Redaktorka
nakladatelství
Mladá fronta
Irena Zítková



Ludmily Freiové *Neviditelní zloději*, do roku 1990 pak takovýchto antologií vyšlo deset, z toho pět dvousvazkových. Jan Adam sestavil z již publikovaných povídek dva historické průřezy (*Příběhy s tajemstvím*, 1981; *Teď už budeme lidé*, 1985). Na novou tvorbu se naopak soustředil Vojtěch Kantor v dvousvazkovém souboru *Železo přichází z hvězd, Lidé ze souhvězdí Lva* (1985): vedle povídek Václava Kajdoše tu vyšly i debuty Ondřeje Neffa, Zbyňka Černíka či Jaroslava Jirana a také několik básnických variací Karla Sýse na vědeckofantastické motivy. Tentýž autor publikoval několik prozaických črt v antologii Zdeňka Volného *Hvězdy v trávě* (1984); znovu se zde jako autor science fiction představil například Jaroslav Velinský.

Generace autorů, vycházející již z prostředí fandumu, významně promluvila do obsahu rozsáhlé antologie české a slovenské tvorby, sestavené Ivem Železným. Ve dvou svazcích (*Stalo se zítra*, 1984; *Návrat na planetu Země*, 1985) představila Železného antologie jedenašedesát autorů, mezi nimi Pavla Kosatíka, Josefa Pecinovského, Ivana Kmínka, Františka Houdka, Františka Novotného, Jana Hlavičku a Jaroslava Petra. Pracím ze soutěže o Cenu Karla Čapka byly věnovány nejen tři sborníky vydané sci-fi klubem při pražském Ústředním kulturním domu železničářů (*Lovci černých mloků*, 1988; *Lovci černých mloků II a III*, 1989 a 1990, ed. Zdeněk Rampas), ale také „oficiální“ knižní antologie *Lovci zlatých mloků* (1988, ed. Vojtěch Kantor), která zahrnovala mimo jiné vtipnou kalčíkovskou parafrázi Královna Šumavy od Františka Novotného či antiutopii Josefa Pecinovského *Její Veličenstvo* (o civilizaci organizované po vzoru včelího úlu). Soubor povídek na nakladatelskou objednávku, která kladla důraz na „českost“ námětů, přinesla dvousvazková Kantorova antologie *Přistání na Řípu, Skandál v Divadle snů* (1988). Bezprostředně po listopadu 1989

vyšly *Lety zakázanou rychlostí* (1990, ed. Pavel Kosatík) a dvoudílná antologie *Vesmírní diplomaté, Hosté z planety lidí* (1990), do níž Karel Blažek soustředil tři desítky převážně moravských autorů.

Současně s knihami domácích próz vycházely také početné antologie světové science fiction. K jejich editorům patřili Ivo Železný (*Stvořitelé nových světů*, 1980) nebo Jaroslav Veis a Zdeněk Volný (*Hledání budoucího času*, 1985). Volný se na boomu science fiction podílel i jako šéfredaktor časopisu Světová literatura. Sebereflexi sci-fi jako osobitého typu literatury věnoval značnou pozornost zejména ONDŘEJ NEFF ve svých literárněhistorických a teoretických publikacích. Neff napsal monografii o klasikovi vědeckofantastického románu *Podivuhodný svět Julese Verne* (1978; přeprac. s tit. *Jules Verne a jeho svět*, 2005), knižní studie o dějinách a současnosti fantastiky domácí (*Něco je jinak*, 1981; *Tři eseje o české sci-fi*, 1985) i světové (*Všechno je jinak*, 1986; spoluautor Alexandr Kramer neuveden).

Početná byla i vlastní knižní produkce sci-fi beletrie. Její předzvěsti se v druhé polovině sedmdesátých let staly povídkové sbírky *Experiment pro třetí planetu* (1976) a *Pandorina skříňka* (1979), které sice vyšly pod jménem JAROSLAVA VEISE, avšak více než polovinou textů se na nich podílel ALEXANDR KRAMER, jenž pro své politické postoje nemohl být jako spoluautor uveden.

Rozdíl mezi Veisovými a Kramerovými příspěvky nebyl markantní, neboť oba respektovali pravidla žánru a spojovalo je skeptické vidění světa. V povídkách obou autorů se tak například objevila situace, kdy setkání lidstva s mimozemšťany zkrachuje na nesouměrnosti obou civilizací, ať již proto, že lidé mimozemšťany zkonzumují (Veisova povídka *Škeble*), nebo proto, že mimozemšťané lidi zašlápnou dříve, než se navzájem spatří (Kramerova povídka *Setkání*). Veis byl nicméně ironičtější, více se zajímal o všednost, individuální prožitek a psychologický rozměr zápletky. Kramer naopak tíhl k polohám morality a ke globálněji kladeným otázkám. Další tvorbu už oba autoři prezentovali samostatně. Jaroslav Veis vydal sbírku *Moře času* (1986), obsahující i temně antiutopické prózy delšího

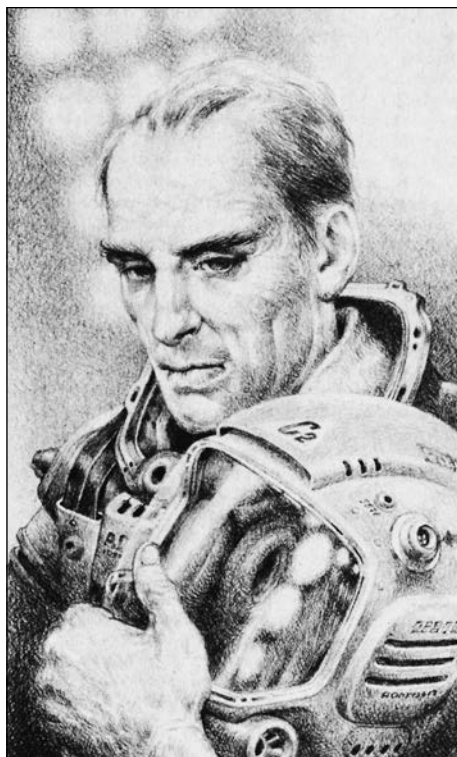


Ilustrace Theodora Rotrekla k antologii *Neviditelní zloději*, 1980

rozsahu, a výbor ze svých povídek *Den na Kallistó* (1989). Kramer později užíval vypůjčené jméno Miroslav Kostka. S tímto krytím publikoval své texty v několika antologiích a také pod ním v závěru roku 1989 vydal samostatnou sbírku krátkých hříček *Exodus s happy endem*. (Téměř celou Kramerovu povídkovou tvorbu shrnul výbor *Nezlomnej lidskej duch* z roku 1997.)

Evokací chladného, nemilosrdného světa se vyznačovaly povídky ZDENKA VOLNÉHO, který své postavy opakovaně uváděl do situací, kdy se morální principy ukazují jako příliš slabé a pláštík humanity padá. Typickým vyústěním jeho zápletek byla smrt, neposvěcená žádným vyšším užitkem. Působivěji přitom tato monotematicnost vyznívala ve sbírkách povídek (*Neděle na prodej*, 1980; *Zlatá past plná času*, 1983) než v autorových pokusech o výpověď románového rozměru (poprvé v dobrodružné moralitě o lidstvu pokoušeném fatální mimozemskou drogou *Brána k věčnosti*, 1985).

ONDŘEJ NEFF vydal v druhé polovině osmdesátých let dvě povídkové sbírky, v nichž se projevil jako zručný fabulátor, jenž s lehkostí v rámci daných pravidel žánru konstruuje překvapivé a různorodé zápletky a fiktivní světy (*Vejce naruby*, 1985; *Čtvrtý den až navěky*, 1987). S vrstevníky Neffa spojoval sklon k ironii, projevující se i parodickým odstupem od samotného žánru, a také plebejská perspektiva vyprávění signalizovaná obecnou češtinou a postavami lidových outsiderů. I když v některých jeho textech zaznívaly antiutopické struny, spíše než k nesvadbovské tradici modelového experimentu se spodním morálním poselstvím měl Neff blíže k science fiction jako nápadité, avšak do sebe uzavřené oddechové četby, příležitostně aktualizované atraktivními tématy, jak je přinášejí proměny technologií či politické situace (v „kybernetickém“ románu *Pole šťastných náhod* z roku 1989 otevřel autor téma perzekuce dětí, jejichž rodiče byli vyloučeni ze strany). Neffovo tíhnutí k zábavné epice se promítlo i do jeho románů adresovaných mládeži i dospělým čtenářům (*Měsíc mého života*, 1988; pokračování s tit. *Rock mého života*, 2006).



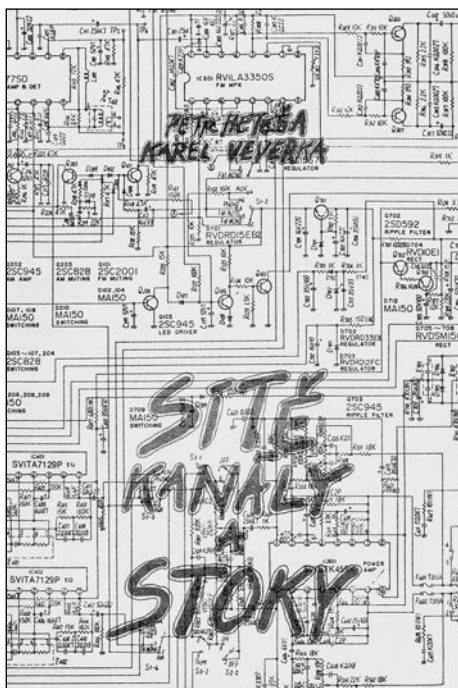
Ilustrace Theodora Pištěka k povídkové prvotině Ondřeje Neffa *Vejce naruby*, 1985

Řadou sbírek k vlně vědeckofantastické povídky přispěl EDUARD MARTIN, mimo jiné cyklem *Lidé z Modré galaxie (Největší skandál v dějinách lidstva, 1984; Manžel z Marsu, 1986; Milenci našich žen, 1989)*, v jehož psaní pokračoval i po listopadu 1989. Na grotesce své sci-fi povídky založil LADISLAV SZALAI (např. *Cesta do bláznovy zahrady, 1984*), který ve dvojici se ZDENĚKEM ROSENBAUMEM vydal dvě povídkové sbírky. V první z nich oba pojednali deset společných témat (*Dvojnásobný dvojník, 1985*), druhou pojali jako přehlídku próz smyšlených autorů (*Tajná společnost SF, 1986*). Antologií skutečných mladých autorů na jejich mystifikaci odpověděli editoři Jan Schneider a Lubomír Petr (*Veřejná společnost SF, 1989*).

Z předních povídkářů „fandomové“ generace science fiction – Jaroslava Jirana, Jana Hlavičky, Pavla Kosátka a Josefa Pecinovského – vydal do listopadu 1989 samostatnou knížku pouze FRANTIŠEK NOVOTNÝ. Osm příběhů jeho sbírky *Nešťastné přistání (1988)*, vesměs situovaných do světa pokročilé robotiky a vesmírné kolonizace, nevybočilo z linie melancholické akceptace lidského údělu v jeho paradoxnosti a hořkosti, která se v průběhu desetiletí stala myšlenkovou konvencí české science fiction.

Náznak přechodu k tematice politicky aktuálnější a přímočařejší, jež vyjadřovala sílící nesouhlas společnosti s režimem, přineslo na sklonku osmdesátých let několik rozměrnějších próz,

navracejících se k antiutopické linii žánru a prezentujících lidskou společnost jako odlidštěný a neproniknutelný labyrint. Jako „nestvůrný svět“, kam se v budoucnu bude posílat za trest, se současné Československo jevílo protagonistovi románu LUDMILY FREIOVÉ *Datum narození nula (1990; první verze románu s titulem Kam zmizel Sylvestr Stin? byla vytištěna již v roce 1986, avšak náklad byl zničen)*. IVAN KMÍNEK v roce 1987 dokončil román *Utopie, nejlepší verze (1990)*, jenž je obrazem zmechanizovaného a konzumního „velkoautomatu na život“ vykazujícího očividné shody s reálným socialismem (dva muži a žena se zde ve shodě s tradicemi žánru pokoušejí proniknout k podstatě manipulativního systému a zažehnout v bližních potřebu svobody a vzpoury). Krátký



Obálka Petra Heteši a Karla Veverky k vlastnímu románu, 1989

kyberpunkový román **KARLA VEVERKY** a **PETRA HETEŠI** *Sítě, kanály a stoky* (vydaný v červnu 1989 v 66 výtiscích jako zájmový tisk) byl naplněn estetikou ošklivosti, jazykovým obrazem brutality a násilí. Posunem oproti předchozím prózám bylo, že tajemné hlavní město světa Monopollis tu není ani tak varovným obrazem totalitní společnosti, jako spíše výstrahou před budoucností, kde se reprezentace reality v elektronických médiích a počítačových sítích stane důležitější než realita sama.

Představa o splnutí science fiction s elitní národní literaturou se po listopadu 1989 ukázala jako neudržitelná. Politická změna otevřela prostor pro plnou konstituci vlastního, bohatě strukturovaného komunikačního okruhu a SF fandom také této příležitosti velmi rychle využil: již v červnu 1990 vyšlo první číslo specializovaného měsíčníku *Ikarie*. Skutečnost, že se česká vědeckofantastická próza plně integrovala do světa populární kultury, potvrdila i literární kritika spojená s „velkou“ literaturou, která si další sci-fi produkce přestala všimat.

■ Dvojí svět humoristické prózy

Na humoristickou literaturu se v normalizačním období specializovalo několik edičních řad: v Československém spisovateli pokračovala edice *Hu+sa*, v Melantrichu ediční řada *Humor do kapsy* a v Lidovém nakladatelství edice *Anekdoty*.

V edici *Hu+sa* (humor a satira) vedle klasiků humoru (Jaroslav Hašek, Karel Čapek, Zdeněk Jirotka, Jiří Brdečka) vycházelo široké spektrum nových titulů (Bohumil Nohejl: *Hříšný Václav*, 1979; Jana Moravcová: *Archanděl Houbeles*, 1979; Jiří Křenek: *Chalupa na spadnutí*, 1981, ad.). Edice *Humor do kapsy* sice v roce 1969 začala politicky akcentovaným titulem *Úsměvy Jana Masaryka*, pokračovala však zejména knížkami obyčejných anekdot, ať již lékařských, hereckých, hospodských, mysliveckých, muzikantských či ze školního prostředí. Obvyklé náplni edice se vymkla sbírka povídek, satirických črt a epigramů z humoristických časopisů počátku 20. století (*Bourali jsme vesele c. k. mocnářství zpuchřelé*, 1978, ed. Pavel Pešta) a sbírka ukázek z meziválečných románů pro ženy a dívky *Ach, ta láska. Průvodce po české brakové literatuře* (1984, ed. Oldřich Sirovátka). Okrajově se edice věnovala i původní tvorbě (např. Miloslav Šimek – Jiří Grossmann: *Návštěva cirkusu*, 1976; Vladimír Stuchl: *Strejček z Texasu*, 1981). V edici *Anekdoty* v letech 1969–81 vyšlo na padesát tematických svazků (např. Josef Šulc: *Šoférské anekdoty*, 1970; Bedřich Zelenka: *Anekdoty pana Kohna*, 1970; Anna Reinišová: *Sportovní anekdoty*, 1974; Karel Patha: *Anekdoty z Karpat*, 1975, ad.).



Značka edice *Humor a satira* nakladatelství Československý spisovatel

Na počátku normalizačního období se navzdory změně politických poměrů ještě objevilo několik humoristických próz, které svým tematickým zaměřením i stylovou a žánrovou rozmanitostí odpovídaly spíše liberální atmosféře šedesátých let. Mohl tak vyjít například povídkový soubor literárních parodií *Draculův švagr* MILOSLAVA ŠVANDRLÍKA (1970), *Prázdniny s Julií* FAN VAVŘINCOVÉ (1970), jimiž se předválečná autorka populární četby vrátila k žánru humoristického románu pro dívky, ale i texty PAVLA BOŠKA, vycházející z poetiky divadelního text-appealu (*Redutání*, 1970; *Erotikhon*, 1971) nebo ILJI HURNÍKA (*Muzikální Sherlock*, 1971).

Záhy se však začal projevovat obrat zpět k angažovanému humoru a satíře ve stylu padesátých let. Dokladem této snahy bylo vydání sbírky *Nenadávej na zrcadlo* KARLA BRADÁČE (1973). Někdejší představitel budovatelské satiry, v šedesátých letech knižně nepublikující, normalizátory zaujal svými novými adresnými útoky na český exil (například na Ferdinanda Peroutku či Svobodnou Evropu), ale také na představitele liberalizace v předchozím desetiletí (například báseň *Některým oprávcům marxismu*: „Opravit marxismus že chcete? / Já v tom vidím jeden háček malý: // Pročpak, drazí, přímo neřeknete / že před opraviti p jste vynechali?“).

Ideologicky prvoplánové verše či vtipy, kritizující a zesměšňující politické oponenty, vycházely zejména v humoristickém týdeníku *Dikobraz*. Mimořádnou ukázkou propagandistického pojetí satiry se stal román *Trpaslíci mají přednost*, vycházející na pokračování od dubna 1977 do června 1978. Dílko, podepsané pseudonymem J. V. Robeš a napsané Vladimírem Rohlenou a šéfredaktorem *Dikobrazu* Jindřichem Beštou, mělo za cíl v rámci kampaně proti Chartě 77 dehonestovat v očích lidového publika opoziční aktivity.

Normalizační literární program naplňovaly v oblasti humoru zábavné prózy tendenčně vykreslující poválečné období českých dějin a dále veselé romány z pracovního prostředí či texty komunální satiry. Díla tohoto typu opakovala ideologická schémata období padesátých let a snažila se je zakrýt tematikou tělesných rozkoší, vnímaných jako zdroj blahobytu a optimistické víry socialistického člověka. Do centra vyprávění tu pronikala oslava prosté životní filozofie zemitého člověka, spojeného s fyzickou prací v zemědělství i v průmyslu, a dále tradiční syžety populární četby, v humoristické próze zejména milostné a erotické.

Autorem propojujícím humoristickou četbu s ideovou výchovou a tematikou soudobých dějin se stal historik a pracovník Ústavu marxismu-leninismu ÚV KSČ JAROSLAV MATĚJKA. Se značným ohlasem se setkala jeho prvotina *Náš dědek Josef* (1973), odehrávající se v jihomoravské vinařské obci v období kolektivizace. Volný sled epizod vykresluje ústřední postavu jako prostého člověka, nositele lidové moudrosti a ztělesnění schopnosti užívat darů života, přičemž politické události tu vytvářejí samozřejmé pozadí každodennosti. Próza

čtenáře nabádá, aby velké dějiny a s nimi spojené společenské změny chápal jako důsledek přirozeného vývoje světa a stejně jako titulní postava je přijímal „zdravým“ selským rozumem: „Přečkál sem cisaře, Masaryka, Hitléra. Beli všelijací páni nahoře, a mosel přijít stolař, abech dostal penzi.“ S podobnými prostředky (dialekt, svérázné lidové typy) Matějka pracoval i v novele *Jakub Nemrava* (1984), v níž byla zdrojem komiky zejména hrdinova neobratnost v milostných vztazích, spojená se satirou na poměry v Akademii výtvarných umění, v armádě a v regionální státní správě.

Autorem humoristické prózy z pracovního prostředí byl VLADIMÍR MICHAL. V románu *Manžel prostě ideální* (1977) na příkladu jednoho podniku vykreslil demokratizační proces šedesátých let jako vzestup bezcharakterních kariéristů, kterému brání tři typizované postavy: bodrá komunistka, uvědomělý inženýr a řidič. Hrdiny Michalova budovatelského románu ze stavby přehrady nazvaný *Démoni* (1981) tvoří parta mladých betonářů – vlastním tématem tu však již není úsilí o dokončení stavby či boj s podvratnými živly, ale osobní vztahy uvnitř kolektivu a problémy jednotlivých protagonistů. Zdrojem humoru má být mluva dělníků a situační komika plynoucí ze střetu mezi odlišnou mentalitou betonářů a jejich romských spolupracovníků.

Typické rysy komunální satiry kombinované s pokleslým hédonismem nesly prózy MIROSLAVA KAPKA. Poplatná dobová kritika hovořila o Kapkových prózách (*S Elvírou v lázních*, 1972; *Zajíček*, 1978; *A je to gól!*, 1983) jako o „osvěžující, dnes potřebné grotesce“ radostně přitakávající životu. Ve skutečnosti ovšem životní hodnoty, které Kapkovy postavy ztělesňovaly, jen naplňovaly hodnotovou hierarchii konzumní společnosti reálného socialismu: jejich životní obzor byl omezen na užívání si alkoholu, jídla i žen. Nejvýrazněji se to projevilo v románu *Hrdinové v průvanu* (1980) z prostředí jatek: zákulisní zápas o vedení podniku se odehrává především v pražských pivnicích a jeho protagonisty, řezníky, autor líčí se zřejmými sympatiemi k jejich zálibám.

Miroslav Müller, který se pod pseudonymem Kapek skrýval, byl od roku 1972 do jara 1989 vedoucím tajemníkem odboru kultury ÚV KSČ. Pokleslý vkus nejmocnějšího muže české kultury byl tak s chutí sledován spisovateli v opozici: Pavel Kohout Kapkovu debutu *S Elvírou v lázních* věnoval obsáhlou stať *Kapka víry*: recenze s ukázkami, která vyšla v edici *Petlice* jako „přátelská přemíe“ k Novému roku 1976 (čas. *Svědectví* 1977, č. 54).



Jaroslav Matějka v karikatuře
Miroslava Nýdla, 1979

Kromě svých próz vydal Miroslav Kapek i několik souborů veršovaných zvířecích bajek, v nichž se pokoušel o společenskou satiru (*Hříšná kopa*, 1985; *Kopa plná trnů*, 1984; *Třetí kopa bajek*, 1985, ad.) a psal texty populárních písní.

Druhý pól dobové humoristické beletrie představovala próza usilující více či méně kultivovaně naplnit své zábavné poslání. Lidový humor a komunální satira, namířená proti běžným nešvarům soudobého života (špatné služby, maloměšřáctví, kariérismus apod.), představoval také druhou podobu Dikobrazu. Z autorů tohoto časopisu knižně publikoval své aforismy, anekdoty a epigramy JARMIL SEKERA (*Sběrné suroviny*, 1979; *Tak pravili a žili*, 1982), humoristické a satirické povídky pak VLASTA SMRŽOVÁ (*To by Darwin koukal*, 1974).

Symbolem opětovného uvolnění publikačního prostoru byl návrat nejproduktivnějšího poválečného českého humoristy MILOSLAVA ŠVANDRLÍKA. S ohledem na zamlčované, nicméně oblíbené Černé barony, tematizující prostředí pomocných technických praporů, Švandrlík v prvních letech po nástupu normalizace knižně vydal pouze humoristický soubor dobrodružných příhod pro děti (*Neuvěřitelné příhody žáků Kopyta a Mňouka*, 1975). Jinak mohl vystupovat na estrádách a publikovat časopisecky (na stránkách Dikobrazu spolupracoval s kreslířem Jiřím Wintrem-Nepřaktou).



Humorista Miroslav Kapek (vl. jm. Miroslav Müller, třetí zprava) uprostřed skupinky účastníků 2. sjezdu Svazu československých spisovatelů v březnu 1982 v Praze (zleva dále Ján Solovič, Pavel Koyš, Bohumil Nohejl, Lubomír Štrougal a Jan Kozák)

Soustavně Švandrlík začal znovu vycházet na počátku osmdesátých let. Jeho početné humoristické novely, povídky a literární parodie představovaly tradiční oddechovou četbu těžící ze situační komiky a pojednávající o aktuálních tématech (rozvodovost, sexuální či protialkoholické poradenství apod.). Autor pracoval s erotickými dvojsmysly, satirou na maloměšťáctví (zejména *Doktor od jezera hrochů*, 1980; *Nejkrásnější dívka ve střední Evropě*, 1983). Zvláště si pak oblíbil z cenzurního hlediska nejméně napadnutelný žánr historické anekdoty, v níž aktualizoval známé události či postavy českých dějin (např. *Starosti korunovaných hlav*, 1986; *Dívka na vdávání*, 1983).



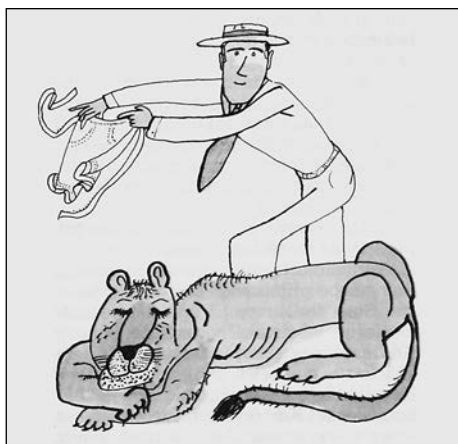
Albrecht z Valdštejna v podání Jiřího Wintra-Nepřakty, ilustrace ke knize Miloslava Švandrlíka *Starosti korunovaných hlav*, 1986

Politické uvolnění konce osmdesátých let symbolizovala v rámci humoristické četby skutečnost, že Dikobraz od ledna

1989 začal vydávat na pokračování cyklus *Kefalínovy lásky*, jehož autobiografickým hrdinou byl protagonista Černých baronů (děj prózy byl přitom situován do let 1947–52, tedy před Kefalínův nástup na vojenskou službu). Na čtenářovu znalost této postavy se navíc v prvním čísle ročníku odvolával redakční úvodník.

Kultivovanou polohu humoristické prózy s prvky ironie, absurdity a černého humoru představoval MIROSLAV SKÁLA. Komickými hrdiny Skálových próz, známých i z televizních zpracování, byl jednou muž pokoušející se sérií zkoušek zjistit, zda jeho vyvolená bude dobrou manželkou (*Svatební cesta do Jiljí*, 1972), jindy přepracovaný učitel podstupující psychiatrickou léčbu (*Cesta kolem mé hlavy za 40 dnů*, 1979) či dva přátelé trávící společnou dovolenou v rozbořené chalupě na horách (*Uvěřitelné příhody doktora Papula*, 1981). Skálovi však nebyly cizí ani satirické, politicky mravokárné polohy (parodie *Holubník na odvrácené straně Měsíce*, 1984).

S pozitivním ohlasem se setkávaly knihy publicisty a autora detektivek JANA ŠMÍDA, zejména volně navazující prózy propojené hlavní postavou obchodního cestujícího, který putuje po odlehlých oblastech Spojených států spolu s cvičnou lvicí (*Čisté radosti mého života*, 1977; *Návrat čistých radostí*, 1989; *Údolí nejčistších radostí*, 1995). Do Ameriky Šmíd situoval i svou groteskní prózu



Ilustrace Miloslava Jágra k románu
Jana Šmída *Čisté radosti mého života*, 1988

s detektivní zápletkou *Upíři* (1987), odehrávající se v prostředí pohřebního ústavu, jehož provozovatelé vydělávají na fingovaném vynálezu umožňujícím rozmrazit po letech zemřelé. Hyperbolické zobrazení obchodních principů uplatněných ve specifickém prostředí s sebou neslo prvky černého humoru.

Humoristický román, pojednávající o tom, jak si rodinu převychoval svérázný foxteriér, vydala ZDENA FRÝBOVÁ (*Robin*, 1983; pokračování s tit. *Robin Druhý a jeho rodina*, 1999).

■ Zdomácnění melodramatického bestselleru západního typu

Projevem faktické tolerance masové kultury západního typu byla v normalizačním dvacetiletí nerozsáhlá, nicméně již kontinuální produkce překladů katastrofických, sociálních, kriminálních a milostných bestsellerů soudobých amerických a západoevropských spisovatelů, jako byli Mario Puzo, J. M. Simmel, T. N. Scortia, F. M. Robinson či Erich Segal. Na českou literární kulturu měl z nich největší vliv beletrista Arthur Hailey, jehož profesní romány, spojující milostné a kriminální zápletky s podrobným popisem vnitřní organizace průmyslových institucí a atraktivních profesí, vycházely v češtině od roku 1973. Od konce sedmdesátých let docházelo k původním pokusům českých autorů napodobit tento typ rozsáhlého románu ze současnosti a využít ho k exploataci domácích témat, zejména těch z oblasti sociální a individuální patologie.

ZDENA FRÝBOVÁ vydala v roce 1979 román, ve kterém na pozadí špičkového kardiochirurgického pracoviště proplétala milostný poměr mezi impozantním ředitelem a nadanou novinářkou s vyšetřováním sadistické série vražd (*Přípravte operační sál*). Do mezinárodního světa farmaceutického výzkumu situovala rozsáhlý román o peripetiích v milostném a pracovním životě mladé biochemičky, v němž patologický charakter jednoho z aktérů milostného trojúhelníku opět vede ke kriminálním činům (*Z neznámých důvodů*, 1988). Fascinace lidskou abnormalitou (pro kontrast vždy konfrontovaná s obdobně personifikovaným dobrem) zůstala pro Frýbovou charakteristická i v novele o zlobou naplněném rozvraceči lidského štěstí *Zrůdička* (in *Hrůzy lásky a nenávisti*, 1991).

Ve snaze zaujmout čtenáře vyšla Frýbová také vstříc narůstající společenské kritičnosti druhé poloviny osmdesátých let a začala individuální zdroje lidského vyšitnutí propojovat s negativními společenskými jevy, s korupcí, klientelismem a šedou ekonomikou. Napsala příběh o socialistickém „kmotrovi“, hlavě klanu, jenž nelegálně obchoduje s nedostatkovým zbožím (*Mafie po česku*, 1990). Obdobnou tematiku pojednal ve čtenářsky nesmírně úspěšném románu *Vekslák* (1988; během dvou let vyšel ve 200 000 výtiscích) PAVEL FRÝBORT. Podobně jako ve své rockerské prvotině (*Jen jednou dostat šanci*, 1984) i v dalších románech (*Poutí*, 1989; *Přesilová hra*, 1990) Frýbort ve Vekslákově využil syžet kariérního vzestupu a pádu mladého muže, který se po kriminálním žebříčku marně dere do výšin, odkud českou společnost ovládají bezskrupulózní boháči.

Přizpůsobit vizi světa řízeného zločineckou oligarchií polistopadovým poměrům nebylo ani pro jednoho z těchto autorů obtížné, jak to ukázala jejich další literární činnost. Její součástí byla i přímá pokračování uvedených románů: v případě Frýbové *Mafie po listopadu* (1992), u Frýborta pak *Vekslák 2* (1993) a *Vekslák 3* (1995).

Veleúspěšné prózy Zdeny Frýbové a Pavla Frýborta narazily na sklonku osmdesátých let na tvrdou odezvu nezávislé kritiky, pronikající ze samizdatových tiskovin (např. Lidových novin) již i do oficiálního literárního tisku (úvaha Aleše Hamana ve dvanáctém čísle Tvorby roku 1989). Této kritice ani tak nevažilo, že podobné prózy vycházejí, jako spíše to, že jsou prezentovány jako součást umělecké literatury a sklízají pocty. Existence širokého proudu populární beletrie byla takto na konci osmdesátých let konstatována jako neoddiskutovatelný fakt. Tím, po

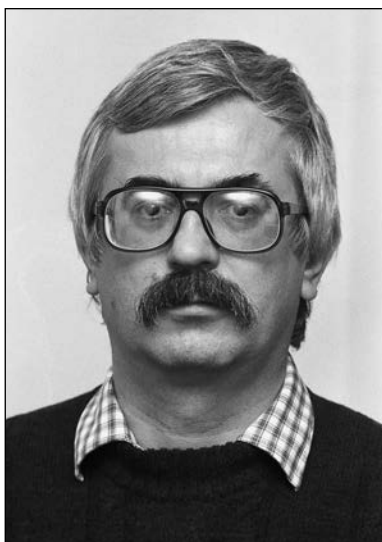
Angelika reálného socialismu

"Zdena Frýbová je autorka úspěšných románů, které po vyjití nezůstávají na knižkupeckých pultech dle než den," praví se na obálce té knihy. Je tomu tak; mnohatisícové náklady mizí jako mžuknutím kouzelným proutkem a to je důvod, proč se u fenomenu Frýbová pozastavit. Všimněme si zde jejího, zatím nejzrejmějšího románu "Z neznámých důvodů" (Praha 1988, náklad 95 000, 548 stran, oceněno v literárním soutěži ÚRO, Svazu čsl. českých i slov. spisovatelů u příležitosti 35. výročí Vítězského úmru atp.)

Nevelký rozsah této recenze nám nadovoluje všimnout si jejích dřívějších prací. Postavě však, zrekapitulujeme-li děj tohoto nejnovějšího čs. bestselleru a vyvodíme z něj pár závěrů. Hlavní hrdinkou je nadmíru inteligentní, krásná, citově však strádající dítě prací příliš zaujatých architektů. Krásavice je vyhovoudná Francouzskou ze sousedství (bona); ve 14 je vyslána na prázdniny do Paříže (pension), kde po způsobu Hittlovy rozřeší pedagogickou krizi v rodině budoucího nositele Nobelovy ceny za biochemii. Umírně totiž jeho rozmarlenou dcerku k papírkovu oboru a dojatý biochemik si jí ponáhá u sebe jen tak - o rok dle (1). Tím pádem (tady autorka, jinak v datech přenos, deontně má) tam genitální kránské dítě přechází křesťanský rok 68 a až spolu se sovětskými tanky se vrací do pražských šlamen. Již s vydatnými analostmi biochemie, ovšem.

V 16 (1) bravurně odude pohovory na přirodovědu; usápěti se jí vhodně nabíjí při autohavárii oba lásky naplývající rodičoví a už tu máme genitální dvacetiletou badatelku, disponující vilou, autem, větším množství ukládných křížek, - zahrádkem a uklánskou ze sousedství, s perfektní analostí jazyků. Má po vysoké škole i po "osudové" lásce s postarším sice, přesto však interesantním profesorem - primárem, se kterým se rozajde, protože je to taková duša éterický čistá; domnívá se mylně, že její láska vzata úplatek (1).

Recenze románu Zdeny Frýbové
Z neznámých důvodů v samizdatových
Lidových novinách 1988, č. 10



Pavel Frýbort

čem ale kritika volala, bylo institucionální oddělení tohoto proudu od sféry náročné literární tvorby, k čemuž také po listopadu 1989 spontánně došlo.

■ V samizdatovém a exilovém oběhu

Samizdatový literární oběh již ze své povahy k populárním žánrům netřhl, neboť jeho vlastním cílem bylo – vzhledem k omezenému a specificky zacílenému okruhu čtenářů – vyhledávání uměleckých, estetických, filozofických a ideologických alternativ k oficiálnímu kulturnímu provozu. Hlavní samizdatové edice proto podobné texty nepřinášely a o jejich psaní se nepokoušeli ani ti ze zakázaných autorů šedesátých let, kteří s příslušnými formami v předchozí dekádě experimentovali.

K ojedinělým případům využití vzorců populární literatury patří *Invalidní sourozenci* EGONA BONDYHO (smz. 1977; Toronto 1981, → s. 456, kap. *Próza*) a *Maso* MARTINA HARNÍČKA (Toronto 1981; smz. 1985, → s. 416, kap. *Próza*). Návaznost těchto antiutopických próz, které vznikaly v prostředí undergroundu a programově vyjadřovaly jeho ideu jiné kultury, na českou vědeckofantastickou beletrii šedesátých let byla ovšem spíše nepřímá, zprostředkovaná společným pozadím žánrové klasiky.

K nonkonformnímu společenskému životu v prostředí disentu i šedé zóny patřily parodické hry s historickými podobami populární literatury. Okruh recesistické Protialkoholní společnosti dr. Řimsy od roku 1972 pěstoval kult Krvavého románu Josefa Váchala. Kroužek okolo Olgy Havlové, Jarmily Bělíkové a Olgy Stankovičové založil počátkem osmdesátých let debatní spolek Hrobka a stejnojmennou „svěpomocnou lidovou knihovnu“, v níž byla shromažďována stará lidová četba. Na skutečnost, že tyto tisky – podobně jako současná nonkonformní tvorba – rovněž patří k zakazované literatuře, od roku 1981 nepřímou upozorňoval samizdatový občasník *Nový brak*, přinášející mimo jiné parodické zprávy ze společenského života kroužku (dvanáct čísel občasníku vyšlo se stejným datem vydání 19. 3. 1981).

Zcela odlišná byla situace v exilu, kde se nově vzniklá nakladatelství snažila oslovovat poměrně početnou skupinu potenciálních adresátů, která vznikla v důsledku masové posrpnové emigrace a rozhodně nesestávala jen ze čtenářů náročné literatury. Jakkoli jejich touhu po atraktivní četbě uspokojovala

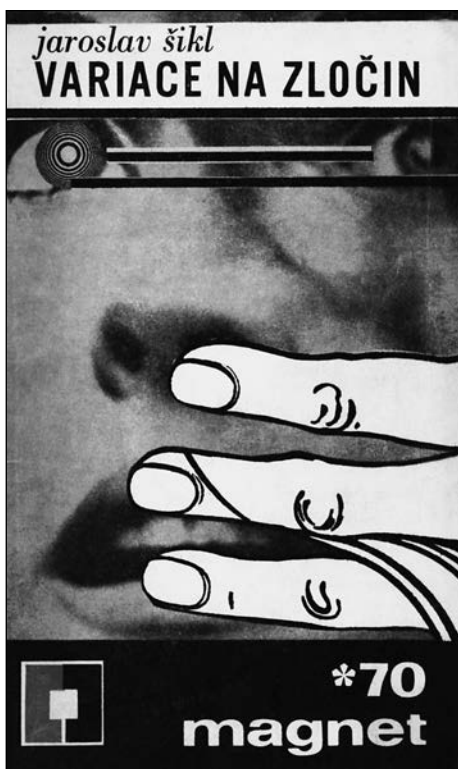
především faktografická literatura věnující se v Československu zamlčované historické a kulturní problematice nebo memoáry hereckých hvězd typu Adiny Mandlové či Lídy Baarové, svou přitažlivost měly i sbírky politických anekdot, kuchařky a také populární beletrie v užším slova smyslu. Produkce větších exilových nakladatelství tak byla vnitřně kulturně diferencovaná, a vznikly dokonce podniky, které se na oddechovou beletrii a zábavnou publicistiku plně specializovaly.

Jejich iniciátorem byl Vladimír Škutina, který po svém příchodu do Švýcarska v roce 1978 vydával několik takto orientovaných periodických magazínů a edic. V letech 1979–80 v Curychu vydal osm čísel sborníkové Revue napětí a humoru, kterou zaplňoval jednak sám, jednak ve spolupráci s Jaroslavem Gillarem, Vilémem Hejlem, Jiřím Hochmanem, Ivanem Krausem a dalšími prozaiky. Přetiskl zde také jeden román z předválečného Rodokapsu, kriminální thriller Zelená paruka (1978, č. 2). Knižní edici založil rovněž při časopisu Magazin (zde vydal například první vydání své neautorizované biografie tenistky Martiny Navrátilové *Martina. Z Řevnic na wimbledonský trůn*, Curych 1984). Přispíval také do humoristického časopisu Husopas (Eggenfeld 1981–84).

Zájem o rekreační četbu v exilu pomáhaly uspokojovat rovněž reedice starších děl. Exilová nakladatelství svým odběratelům nabídla několik evergreenů humoristické prózy, například Haškův povídkový seriál *Velitelem města Bugulmy* (Toronto 1976) či Jirotkův román *Saturnin* (Curych 1979). Z kriminální a dobrodružné beletrie se vybíralo méně a bez koncepce, patrně jen na základě toho, jaký text se dostal vydavateli náhodou do rukou (např. *Vyzvědačka B7* Edvarda Cenka, Curych 1982).

Nově vznikající exilová zábavná prozaická produkce se tematicky přirozeně přizpůsobovala sociální a kulturní situaci a politickým postojům svého publika. Početné byly prózy, v jejichž centru stála emigrační či krajanská komunita: pokud jejich hlavní postavou nebyl přímo exulant nebo potomek vystěhovalců, byl jím příslušník majoritní národnosti, který se dostal do pracovního či osobního kontaktu s českým prostředím. Příběhy pak měly politický rozměr: autoři jejich prostřednictvím odsuzovali komunistický režim v Československu a poukazovali na nebezpečí, které západním demokraciím plyne ze sovětského bloku.

Vedle takto tematicky zacílených próz se ovšem v exilových nakladatelstvích uplatnila rovněž čistě kratochvilná beletrie, jaká by mohla vyjít i na druhé straně železné opony. Kuriózním dokladem této indiferentnosti se stala sbírka kriminálně-fantastických povídek VLADIMÍRA ŠKUTINY a JAROMÍRA ŠIKLA, která byla nejprve v roce 1970 publikována v Praze (pod názvem *Variace na zločin*) a poté v roce 1980 v Curychu (*Zločin s rozumem*). Zatímco v prvním případě bylo zamlčeno autorství tehdy vězněného Škutiny, v druhém případě autorství Šikla, který i nadále působil v Československu (mimo jiné byl jedním ze spoluautorů televizního seriálu Třicet případů majora Zemana).



Obálka Libora Fáry ke knize povídek Jaromíra Šikla (a neuvedeného Vladimíra Škutiny), 1970

K méně frekventovaným žánrům patřila v exilu sci-fi. Dozvukem fantastiky šedesátých let, sloužící k alegorické kritice komunistického režimu, byla satirická próza **JIRĀHO HOCHMANA** *Jelení Brod* (publikovaná v roce 1971 v Kolíně nad Rýnem jako první svazek exilového nakladatelství Index). Autor vyšel z fantaskní hypotézy paralelních dějin, která mu umožnila konfrontovat stávající situaci české společnosti s její nekomunistickou alternativou. Vypráví o skupině stranických funkcionářů marně se pokoušejících vyvolat politický převrat v obci, která se od roku 1946 nachází v jiném prostoru a jejíž obyvatelstvo si pod vedením starosty-faráře spokojeně žije, neboť v ní bylo zachováno soukromé podnikání a předúnorová demokracie. O využití vědeckofantastického žánru se pokusila také novinářka **MINKA RYBÁKOVÁ**. Její humorně laděný román *Potměšilí pozemšťané* (Toronto 1986) nadužívá nejrůznějších žánrových schémat a konfrontuje barbarství lidstva technického a totalitního věku s vyspělejší mimozemskou civilizací. O něco zdařilejší je Rybákové titulní povídka v antologii textů současných československých spisovatelek *Doba páření* (Toronto 1986, ed. Eva Límanová), jejíž drsná zápleтка je založena na setkání současných lidí s relikty dávnověku: lidožravými ještěry.

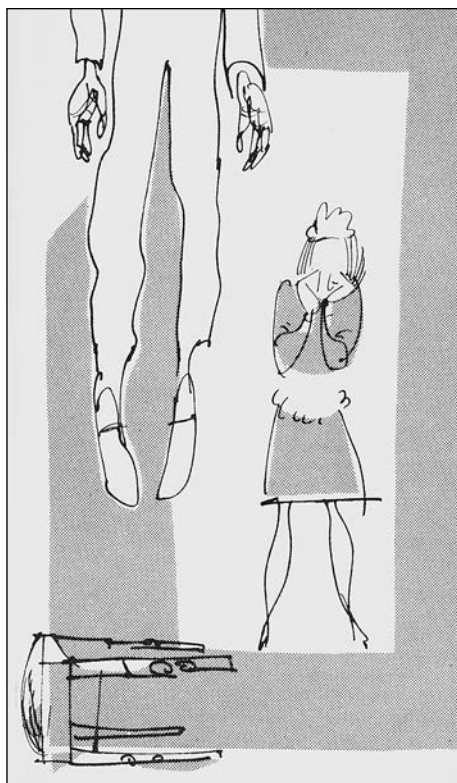
Nejvíce se v exilovém kontextu rozšířil kriminální žánr, a to zejména díky působení **JOSEFA ŠKVORECKÉHO**, který navázal na své snahy z šedesátých let a psaní zábavné inteligentní detektivky se věnoval po celá sedmdesátá léta. Již v roce 1969 vznikla povídková sbírka *Hříchy pro pátera Knoxe* (Toronto 1973), v níž byly nové případy melancholického poručíka Borůvky koncipovány tak, aby jeden po druhém popřely desatero „závazných“ zásad, které nesmí autor klasické detektivky porušit. V následujících dvou knížkách detektivních próz se Škvorecký již přizpůsobil exilovému kontextu. Povídky sbírky *Konec poručíka Borůvky* (Toronto 1975) se sice ještě odehrávají v Čechách, avšak autor již zčásti svůj původní hravý přístup obětoval politizaci výpovědi. Titulní hrdina je zde postaven před zločiny vyrůstající z morálního marasmu komunistické

společnosti. Posléze je sám uvězněn, když svůj postoj k režimu vyjeví tím, že se zbrání v ruce pomůže útěku dítěte na Západ. Satirické prvky se objevují v románu *Návrat poručka Borůvky* (Toronto 1981), v němž Škvoreckého hrdina v Kanadě řeší případ vraždy, jejíž kořeny sahají do traumatických dějin střední Evropy; je zde také vylíčen „románový“ útek Borůvky přes hranice.

Detektiva s českými kořeny vyšetřujícího vraždu amerického kongresmana postavila již zmíněná Minka Rybáková do centra románu *Tuctová mrtvola* (Toronto 1981). Rybákové pojetí detektivky se jazykem, plebejským typem hrdinů i melancholickým erotismem blíží Škvoreckému, současně však čerpá z poetiky americké tzv. tvrdé školy a próza je příznačně politizována (zdrojem zločinu je sovětský komplot proti Izraeli).

Špiónážní román *Trpaslík na houpačce*, který TOMÁŠ ŘEZÁČ vydal v roce

1973 v Kolíně nad Rýnem pod pseudonymem A. Lidin, je napsán způsobem zcela protikladným autorově koncepci „socialistické“ detektivky ze šedesátých let. Řezáč tu již nepopisoval každodenní kriminalitu vyšetřovanou pěšáky policejní práce, ale pokusil se napsat politický thriller ve stylu Grahama Greena. Vypravěčem příběhu, jehož akční scény odkazují k poetice „bondovek“, je uprchlý rozvědčík, jehož informace předané Švýcarům rozloží československou tajnou službu. Vnitřní izolace, do níž se Řezáčův rozeklaný hrdina v důsledku úkladů východních i západních rozvědek dostává, jej vede k tomu, aby si zachoval odstup od všech stran konfliktu. S cynismem a despektem komentuje politiku (včetně postavy Alexandra Dubčeka) a hloubavě filozofuje o svém údělu: „Život je odrůda šlenství. Patrně to není myšlenka moc hezká ani hluboká, ale mně se líbila. Jsem konečně jen fízl.“



Ilustrace Ctirada Smolíka ke knize Minky Rybákové *Tuctová mrtvola*, 1981

Trpaslík na houpačce se v edičním plánu Indexu objevil již v roce 1971, tedy ještě předtím, než Tomáše Řezáče v listopadu 1972 pro spolupráci znovu získala československá tajná služba. V románech, které napsal po svém návratu do Československa v roce 1975

a které taktéž situoval do Švýcarska, omezil počet akčních scén i existenciální úvahy svého hrdiny a jeho filozofování nahradil propagandistickými výpady proti kapitalismu a představitelům československého exilu (např. *Smrt čeká nad Alpami*, 1979).

Bývalý československý špion JOSEF FROLÍK vydal nejen mimořádně oblíbené, faktograficky však nespolehlivé memoáry *Špion vypovídá* (angl. s tit. *The Frolik Defection*, 1975; česky přeprac. Kolín nad Rýnem 1979), ale také „kriminální novelu“ *Strážníci abatyše* (Curych 1983), kterou k vydání připravil Jan Beneš. Próza se odehrává v padesátých letech a na případě vykonstruovaného obvinění obyvatelek ženského kláštera ilustruje stalinistické represe. K jejímu barvotiskovému rázu přispěla figura sadistického vyšetřovatele, navozující souvislost mezi komunistickým režimem a duševní deviací. Na podobném motivu je založena také kriminální linie románu JANA DRÁBKKA *Zpráva o smrti Růžového kavalíra* (Toronto 1977), v níž se poúnorový exulant vrací na počátku normalizace z Kanady do Prahy, aby se na brutálním policistovi pomstil nejen za vraždu svého strýce, prvorepublikového zpravodajského důstojníka, ale i za mučení vězňů v lágrech padesátých let. (Druhou linií prózy tvoří biografie protagonisty, do níž se vpisují české dějiny od Mnichova do současnosti.)



Exilový (obálka Václava Hubičky, 1973) a domácí (obálka Pavla Frčka, 1979) špionážní román Tomáše Řezáče

Kriminální zápletky, podvody, vraždy a pronásledování jejich viníků měly své místo také v prózách Čechoaustralana Stanislava Moce *Tábor na Alligator River* (Kolín nad Rýnem 1979) a *Údolí nočních papoušků* (Toronto 1984). Vyprávění o drsném životě českých emigrantů v australské divočině a na dně australské společnosti charakterizovala beatnická otevřenost, kult drsného života, využití vulgarismů, obecné češtiny i slovenštiny (→ s. 343, kap. *Próza*).

Druhým nejproduktivnějším žánrem exilové beletrie byla humoristická próza. Úspěch mezi českými čtenáři ve světě slavilo zejména satirické pásmo vojenských historek MILOSLAVA ŠVANDRLÍKA *Černí baroni*, vydané ještě roku 1969 v Praze (reedice Innsbruck 1977, Purley 1988). Pod pseudonymem Rudolf Kefalín vyšel v exilu také druhý díl románu (*Černí baroni 2*, Curych 1975), který dovádí osudy hlavního hrdiny až k jeho odchodu do civilu. V roce 1981 pak byl pod stejným pseudonymem v Curychu vydán také třetí díl (*Černí baroni 3*), jehož autorem již nebyl Švandrlík, ale pravděpodobně MILOŠ MILTNER.

Podtitulem odkazujícím na úspěšnou Švandrlíkovu blasfemii ideálu socialistického vojáka (*Černí baroni* po deseti letech) bylo opatřeno rovněž literárně jinak nevýrazné svědectví o výkonu základní vojenské služby *S hlavou na čepici JOSEFA NĚMEČKA* (Affoltern am Albis 1986).

Z prostředí malých divadel, kabaretů a text-apelů šedesátých let a současně z žánrových tradic humoresky a novinové povídky vyrostla poetika IVANA KRAUSE. Krátké humoristické prózy, soustředěné do čtenářsky úspěšné sbírky *To na tobě doschne* (Curych 1976), kombinují dějové gagy, slovní komiku i sentimentální momenty. Tematicky vyrůstají z groteskní kresby rodinného prostředí, jehož příslušníci – vypravěč, jeho rodiče a sourozenci – komicky „naplňují“ své sociální role. Identický model rozvíjely s mírnými tematickými posuny další sbírky: v knize *Prosím tě, neblázni!* (Curych 1978) jde především již o vypravěčovu vlastní rodinu, jeho manželku a děti, v knížce *Číslo do nebe* (Curych 1984) je pak soukromý



Portrét Ivana Krause jako jedna z ilustrací Stanislavy Procházkové k povídkové sbírce *Prosím tě, neblázni!*, 1978

mikrosvět rodiny propojen s historickými katastrofami české společnosti dvacátého století od okupace německé po okupaci sovětskou.

Pohádkový příběh společenského vzestupu a pádu Joea Nowacka, levého křídla amatérského fotbalového klubu Stříbrní tygři, který odměnou za své slavné vystoupení na olympiádě konané ve smyšlené evropské monarchii získá ruku i srdce zdejší princezny, obsahoval humoristický román **JAROSLAVA DRÁBK**A ST. *Oženil jsem se s královnou* (Affoltern am Albis 1986).

Iniciátorem vydání Drábkovy románu byl humorista a publicista **VLADIMÍR ŠKUTINA**, jehož vlastní literární činnost se rozprostřela do všech hlavních žánrů exilové zábavní beletrie. Napsal řadu humoristických knih: románek s tenisovou látkou *Rodič v síti* (Innsbruck – Curych 1978), sbírku politických vtípů *Anekdoty za pendrek* (Curych 1979, s **OTOU FILIPEM**) i pokus o bláznivou novelu *Mrtvá babička na střeše automobilu – a její záhadné zmizení?* (Curych 1983), jejíž konec dopsalo formou ankety (v *Magazínu* 1983, č. 3–4 a 5–6) osmnáct exilových čtenářů i spisovatelů (např. Jan Beneš, Ota Filip, Josef Frolík, Jaromír Kubias, Ota Rambousek). Druhým Škutininým oblíbeným žánrem se stala detektivní próza, obvykle se skutečnými historickými postavami. Demystifikaci dějinných epizod byl věnován cyklus „padělaných vražd“, kriminálních novel, který Škutina psal s režisérem **JAROSLAVEM GILLAREM** (např. *Lenin v Curychu*, Curych 1985, s **JIRÍM HOCHMANEM**).

LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Proces normalizace vyloučil z oficiálního publikačního prostoru některé autory, kteří se v předchozím období věnovali tvorbě pro děti a mládež. Její podobu pak začaly spoluurčovat snahy o návrat zpět k poezii a próze, která měla utvrzovat kladný vztah k socialismu. Současně se však tento typ literatury stával i útočištěm pro spisovatele, kteří byli jinde v oficiální literatuře nepřijatelní. Prostor pro tvořivost, fantazii a humor zde byl otevřen více než v literatuře pro dospělé. Docházelo tu tak k prolínání různorodých a mnohdy také protikladných tendencí. V poezii lze pozorovat nejprve snahu o návrat k tradiční „sládkovské“ lyrice, později se však obnovil zájem o nonsens a poezii metaforicky hravou. V pohádkách a próze převládaly příběhy s kladnými postavami, se kterými se adresáti mohli identifikovat a které sváděly svůj zápas o místo ve společnosti. Nad přímočarými pokusy o ideologicky angažované příběhy tu přitom převážila vyprávění o postupné socializaci dítěte a dospívajícího člověka, nejednou s motivem hledání jeho vztahu k přírodě. Rozvíjel se rovněž žánr prózy chlapecké s motivy part a prázdninových výprav a táborů, jakož i žánr dívčí prózy, v nichž se budoucí mladé ženy úspěšně vyrovnávají s vlastními traumaty a společenskými překážkami. Početné byly též populární podoby literatury, které mladým čtenářům předkládaly dobrodružné a napínavé příběhy s historickými či cizokrajnými prvky a které často využívaly i postupů prózy vědeckofantastické, špionážní či detektivní. Od osmdesátých let se začaly více objevovat kritičtější výpovědi a také dosud tabuizované komerční podoby tvorby pro mládež, zejména komiksy. V samizdatu a exilu byla tvorba pro děti a mládež spíše ojedinělá, nicméně přinesla několik zajímavých knih.

■ Pod tlakem moci: nástroj a chlouba kulturní politiky

Obdobně jako v jiných oblastech kulturního a společenského života i v oblasti dětské literatury byl nástup normalizace pozvolný. Ještě v průběhu let 1970 a 1971 vycházely v Albatrosu i ostatních nakladatelstvích publikace z hlediska toho, co mělo přijít, nevhodné, například knihy Jaroslava Foglara, Karafiátovi Broučci s ilustracemi Vojtěcha Preissiga (1970) a Jiřího Trnky (1971) či *Léto na draka Jiřího Pištory* (1970), hlásící se tématem i poetikou k proskribované tzv. nové vlně příběhů ze života dospívajících.

Na „nutnost“ dostat pod svou kontrolu i literaturu pro děti a mládež upozornila již v říjnu 1969 v *Mateřídoušce* Pištoraova báseň Lapkové, jejíž dvojsmyslnost byla velmi brzo podrobena kritice v *Rudém právu*: „Pištorovy veršíky, a také názorné ilustrace Ludka Vimra, zachycují loupežníky ve stepi a v láptích. Závěrečné strofy vybízí děti k deklamování

Verše Jiřího Pištory
s ilustracemi Ludka Vimra
otištěné v *Mateřídoušce*
v říjnu 1969, č. 2



takových vět, které si lze v současné situaci vykládat velmi jednoznačně“ (mh: *Ideje z Mateřídoušky*; Rudé právo 1. 11. 1969).

V roce 1970 byla v nakladatelství Albatros řada již vytištěných knih zlikvidována a příprava jiných titulů zastavena (mimo jiné knihy Felixe Háje o Kájovi Maříkovi). Interní seznam zakázaných knih a autorů začal platit od října 1970 a vzápětí došlo i k přepracování edičních plánů, tak aby vyhovovaly novým požadavkům.

Základem nové publikační politiky měla být odpovědnost spisovatelů za „zdravé“ směřování nejmladší české generace a nutnost výchovného působení na ni v duchu socialismu.

Úkol „podpírat socialistickou budoucnost“ v praxi znamenal i snahu zcela ovládnout četbu malých a dospívajících a zabránit tomu, aby jejich výchova byla opět narušována „škodlivými“ knihami. Vedle například již zmíněných knih Felixe Háje tak byly na

počátku sedmdesátých let za nevhodné prohlášeny i mnohé knihy se skautskou nebo dobrodružnou tematikou. Autoři jako Jaroslav Foglar nebo Jaroslav Novák přestali být nejenom vydáváni, ale byla omezena i možnost půjčovat si jejich prózy v knihovnách. Přesto – obdobně jako v literatuře pro dospělé – starší vydání takovýchto knih mezi potenciálními adresáty kolovala. Jejich stálou oblibu dokládá Foglarův publikační návrat, jakmile to v osmdesátých letech bylo možné.



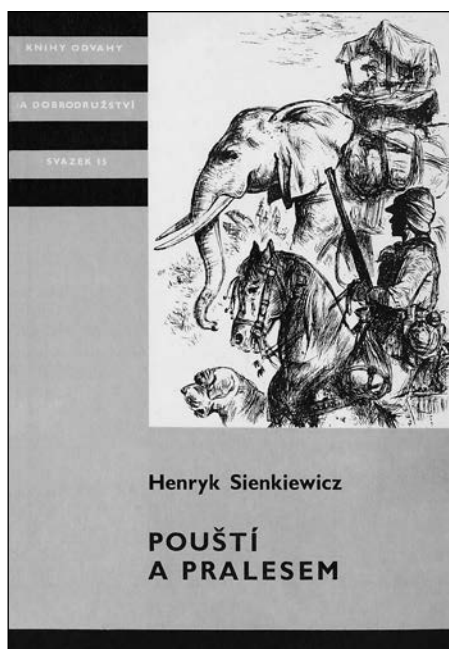
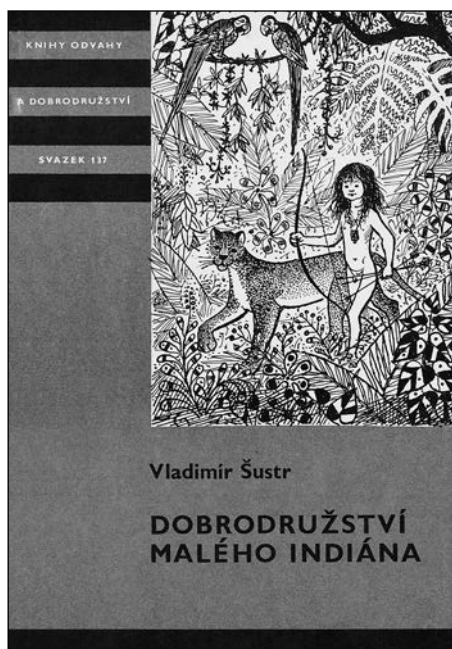
Mladý Klement Gottwald (vlevo) se zastává vykořisťovaného učně, ilustrace k povídce *Nikdy se nestaral jen o sebe*, *Mateřídouška* 1976, č. 9

Nástup normalizace znamenal opětovnou snahu o obnovení gestorského systému, který měl napomoci zjednodušení kontroly nad knižní produkcí. Zcela udržet monopol jediného nakladatelství se však ani u tvorby věnované nejmladším generacím již nepodařilo. Vedle Státního nakladatelství dětské knihy, v lednu 1969 přejmenovaného (podle jedné z dosavadních edic) na nakladatelství Albatros, literaturu tohoto typu nadále vydávaly například pražské nakladatelství Mladá fronta a Olympia,

brněnský Blok a ostravský Profil. Albatros ale přesto zůstal počtem vydávaných titulů a edic, včetně vysokonákladového subskripčního Klubu malých čtenářů, nejdůležitějším i nejviditelnějším nakladatelským domem v oblasti literatury pro nejmladší generace.

Na nejmladší čtenáře byly v Albatrosu zaměřeny edice Jiskřičky a První čtení. Na dívčí četbu se soustředila edice Veronika, pro chlapce byly určeny edice Karavana a KOD (Knihy odvahy a dobrodružství). V Mladé frontě vycházela Edice 13 pro dospívající, v Profilu edice Profil dětem a mládeži, v Olympii volná řada Dobrodružná četba pro děti. Součástí četby dětí a mládeže přirozeně nebyly pouze texty českých autorů, ale i překlady. K nejoblíbenějším knihám patřily zejména knihy „klasiků“: Karla Maye, Julese Verna, Arthura Ransoma a Astrid Lindgrenové.

Navzdory politickým proklamacím, přímým restrikcím a peripetiím utužování a uvolňování si česká literatura pro děti a mládež i v sedmdesátých a osmdesátých letech vcelku udržovala svou úroveň. Bylo to dáno rovněž tím, že kulturní politika státu poměrně dlouho blokovala čistě komerční publikační aktivity a nepřímě tak otevírala prostor pro tvořivost různorodých spisovatelů i výtvarníků a také pro jejich úsilí o ideologicky nedeformovanou výpověď. Svou apolitičností literatura pro děti a mládež ostatně působila rovněž jako enkláva, do níž se – stejně jako v letech padesátých – uchylovali autoři, kteří by v oblasti



Obálky svazků edice KOD z osmdesátých let

literatury pro dospělé byli pro moc nepřijatelní, avšak u textů pro děti byla jejich jména – alespoň po určitou dobu a přinejhorším v časopisech – trpěna.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let tak mohli ještě nějaký čas do časopisů pro děti přispívat například Ladislav Dvořák, Alexandr Kliment, Jaroslav Kořán, Oldřich Mikulášek, Jiří Pištora, Karel Šiktanc či Jan Vladislav. Nejpozději v roce 1973 se jejich jména ze Sluníčka i Mateřídoušky vytratila. Úroveň literárních rubrik těchto měsíčníků nadále pomáhali udržovat soustavní spolupracovníci Josef Brukner a Jiří Havel, k nimž se – vedle druhořadých přispěvatelů a redaktorů nahrazujících zakázané autory – později připojili zástupci nastupující generace Jiří Žáček a Michal Černík. Soustavněji do dětských časopisů psali rovněž Jan Vodňanský či Jiří Slíva, verše pro starší děti Milena Lukešová a Jan Krůta. Od konce sedmdesátých let mohl opět v dětských časopisech tisknout Pavel Šrut, do Mateřídoušky začala přispívat ALENA VOSTRÁ (otiskla zde též dva celoroční prozaické seriály *Kouzelná chobotnice Krejzy*, 1983–84, a *Švandaluzie*, 1986–87). Ohníček uveřejňoval jednotlivé texty pozdější sbírky Emanuela Frynty *Písničky bez muziky*. Od roku 1981 vycházely v Mateřídoušce pohádky B. M. Kuldy převyprávěné Janem Skácelem, básníkově jméno však nemohlo být uvedeno a příspěvky svým jménem pokrývala překladatelka Blanka Stárková (pod jejím jménem vyšlo také první knižní vydání těchto Skácelových adaptací: *Jak se bubnuje na princezny*, 1984). Skácel pod svým vlastním jménem otiskl až v červenci 1986 ve Sluníčku jednu ze svých „uspávanek“.

Vcelku nebylo publikačních návratů zakázaných autorů v dětském tisku mnoho a jejich počet se v průběhu osmdesátých let nijak výrazně nezvyšoval. Pestřeji působilo až listopadové číslo Mateřídoušky z roku 1989, kde se sešly básně Jana Skácela a jednoho z klíčových autorů dětské lyriky šedesátých let Ladislava Dvořáka; pomalé „probouzení“ redakce v tomto čísle dále signalizovaly poprvé zařazené verše písničkáře Jaromíra Nohavici.

Dlouhodobě zůstávala mimo zájem dohlížitelů leporela, která kombinací své výtvarné stránky a jednoduchých příběhů či říkadel seznamovala nejmenší děti s nejrůznějšími podobami světa kolem nich. Z autorů, kteří z hlediska režimu patřili v danou chvíli k problémovým, našli příležitostné útočiště v takto vypravených knížkách například JAROSLAV HUTKA (*Rybník Trojník*, 1977), PAVEL ŠRUT (*Veselo je na pouti a čtyři další obrázkové příběhy*, 1972, pod jm. Petr Karmín; *Před hradem za hradem*, 1978), JAN VODŇANSKÝ (*Kuk a Vykuk*, 1979), DANIELA FISCHEROVÁ (*Příhody strýčka Příhody*, 1979), ALENA VOSTRÁ (*Jedna paní povídala*, 1979), VĚRA PROVAZNIKOVÁ (*I aby tě prase trklo*, 1980) a hojně také JANA ŠTROBLOVÁ (např. *Pohádky babičky babočky*, 1980; *Krtek Jauvej*, 1980; *Sluně na slunečním trůně*, 1981; *Bál strašpytlů*, 1982).

V některých případech, když nevyhovovalo jméno autora, byla volena praxe pokrývačů. Například kniha JANA VLADISLAVA *Kamenný život. O starých sochách*

a sochařích (1975) byla vydána pod jménem Vladislava Müllerová. **BEDŘICH FUČIK** nebyl uveden jako spoluautor Jindřicha Pokorného u výkladového slovníku *Zakopany pes aneb O tom, jak, proč a kde vznikla některá slova, jména, rčení, úsloví, pořekadla a přísloví* (1976). **HERMÍNA FRANKOVÁ** vydala svůj román *Jedna zrzka navíc* (1976) pod jménem Josef Vinař a román *Poslední prázdniny* (1980) pod jménem Jarmila Černíková. Ladislav Dvorský se kryl jménem svého ilustrátora Miloše Nesvadby, řadu krycích jmen užíval i Vítězslav Kocourek.

Komerční zájmy vedly i ke specifickým případům, kdy autoři postižení publikačním zákazem mohli pracovat v rámci kooperace nakladatelství Albatros a Artia (zabývajících se vydáváním knih na export) a jejich díla tak sice vycházela v Československu, avšak v překladech do cizích jazyků byla distribuována v zahraničí. Kupříkladu knížka **JANA VLADISLAVA** *Deset večerů s pohádkou* (1992) byla bez uvedení autora roku 1972 vydána v anglické, francouzské a německé mutaci (s názvem *Velký zvířecí epos. Dvanáct Robinsonů*), v následujících letech se pak dočkala i finské (1973), italské (1975) a holandské (1976) mutace. Obdobně byl Vladislav „zatajen“ u exportního vydání *Španělských pohádek* (anglicky, francouzsky, německy, finsky 1973, holandsky 1975), *Velké knihy bájí o rostlinách* (francouzsky, německy 1975, anglicky 1977) a dalších. Pod dívčím jménem autorovy ženy Marie Mrštíkové v sedmdesátých letech vyšly rovněž v různých jazykových mutacích *Pohádky paní Meluziny* (1999). Po Chartě 77 již další Vladislavovy práce připravované pro Albatros a Artii nesměly vyjít (rumunské pohádky *Dvanáct tančících princezen*, keltské pohádky, *O černém loupežníkovi*, *Velká pavoučí pohádka* ad.).

Československá kulturní politika dětskou knihu světu předkládala jako výkladní skříň kulturnosti země, a proto jí poskytovala i výraznou podporu. *Společnost přátel knihy pro mládež* pořádala pravidelné semináře a konference, její zástupci se účastnili činnosti mezinárodní nevládní organizace IBBY (International Board on Books for Young People). Od roku 1983 pak Společnost měla statut informační centrály IBBY pro socialistické země a v roce 1980 byl v Praze uspořádán 17. světový kongres IBBY na téma *Knihy v životě malého dítěte*. (Při této příležitosti byl Bohumil Říha oceněn medailí H. Ch. Andersena.)

Význam, který byl literatuře pro děti a mládež přikládán, potvrdilo v osmdesátých letech institucionální posílení jejího odborného výzkumu: v roce 1981 byl zřízen Kabinet dětské literatury a literární výchovy při Pedagogickém ústavu J. A. Komenského a roku 1984 založena Katedra literatury pro mládež a literární výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně.

Inspirativní roli pro české teoretické a historické bádání sehrály v této době podněty přicházející z okruhu Nitranské školy založené na komunikačním pojetí literárního procesu a zdůrazňující tzv. dětský aspekt (Ján Kopál, Anton Popovič, František Miko). V českém prostředí na tyto podněty navazovali především **OTAKAR CHALOUPKA** a **JAROSLAV VORÁČEK**,



Bohumil Říha (vlevo) při přebírání Medaile H. Ch. Andersena na 17. kongresu IBBY v Praze 28. září 1980

ale ať už publikovali samostatně, nebo ve dvojici, vždy byl v jejich pracích patrný důraz na formativní stránku tvorby. Ten vyrůstal z marxistického požadavku, aby literatura sloužila socialismu a své adresáty především vychovávala ideově správným směrem. Takto je koncipována Voráčková kniha *Historické a teoretické koncepce české literatury pro mládež* (1982) i Chaloupkova rozsáhlá monografie *Rozvoj dětského čtenářství* (1982). Společný historický přehled *Kontury české literatury pro děti a mládež* (1979; rozšif. 1984) pak pojal vývoj literatury pro děti mládež ryze v normalizačních intencích (výrazně se tak odlišil se od prvotní verze publikované koncem šedesátých let ve Zlatém máji). Výběrem autorů i způsobem interpretace jejich díla v jednotlivých medailonech se k účelovým výkladům přiřadila rovněž kolektivní slovníková příručka *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež* (1985), jejímž byl Chaloupka koordinátorem.

■ Proměny poezie

V první polovině sedmdesátých let se poněkud snížil počet vydávané poezie po děti a současně se i zúžil okruh ztvárňovaných témat i prostředků k jejich uchopení. Byl to důsledek toho, že část renomovaných autorů se musela vyrovnávat s publikačními potížemi, někteří ztratili možnost vydávat knihy na čas a mnozí až do pádu režimu. Příímé zákazy postihly na začátku sedmdesátých let například připravované sbírky Antonína Brouska nebo Jiřího Pištory.

Nová kulturní politika opět začala preferovat poezii prostou všech tematických i tvárných „výstřelků“. Sázela na jistotu tradice, pravidelný verš a rým, dávala přednost písňové melodičnosti před rozpustilou nonsensovou hravostí a námětům odkazujícími k idyličnosti dětského světa a k přírodě. Příklon k jistotám v této době demonstrovaly též četné výbory a reedice příkladných

spisovatelů, zejména Jana Čarka, Františka Branislava, Jana Nohy a ze starších J. V. Sládka. Akceptovaným vzorem byl rovněž lyrismus Františka Hrubína. Nové básnické knihy vycházely jen ojediněle a povětšinou se snažily uведенé staronové představě dětské poezie vyhovět.

Příležitost znovu vydávat své básničky pocítil za této situace například nes-tor české didakticky návodné literatury pro nejmenší JAN HOSTAŇ (*Repetilky*, 1974). O něco životnější byly sbírky VÁCLAVA FISCHERA *Malované písničky* (1975) a *Psaničko pro draka* (1977), na poetiku hrubínovského ražení navázala sbírka JINDŘICHA HILČRA *Bílý čáp* (1974). Na počátku sedmdesátých let ještě posmrtně vycházely poslední části básnického cyklu JANA ALDY o chlapičci Cvalíkovi, jeho strýci a psu Alíkovi (*Cvalík, Alík, strýc letí moři vstříc*, 1970, a *Jak balonem vylétá s Cvalíkem strýc do světa*, 1971).

Z básníků generace šedesátých let beze všech omezení pokračoval pouze MIROSLAV FLORIAN, jehož poetika ostatně měla k tradičnějšímu pojetí dětské poezie blízko. V roce 1977 Florianovi vyšla kniha *Jaro, napověz*, obsahující starší sbírky *Labutí peříčko* a *Jaké oči má vítr z šedesátých let*, *Třesky plesky* (1972) a nový oddíl *Když se nikdo nedívá*. Podobné ladění měly i verše JOSEFA JELENA, který ve sbírce *Od jara do jara* (1978) představil ve velmi tradičním duchu proměny ročních dob.

Poetika nesmyslu rodícího nový smysl, příznačná pro konec šedesátých let, ovšem zcela nezmezela ani po roce 1970. Třebaže takto laděné verše zprvu nemohly vycházet, nadále zůstávaly součástí tvorby vydávané časopisecky – patrně i proto, že nonsens a absurdita mohly být interpretovány jako prvky přirozeně odpovídající neobvyklosti dětského vnímání světa. Dozvukem předchozího období byla kniha JIŘÍHO VÁCLAVA SVOBODY *Pampelišek* (1971), ve které „modrý pán“ bydlící v ulici Bílých vran vypráví nejrůznější bláznivé a snové příběhy, například o kočičím sněmu v Kotěhůrkách nebo o smutném tloušti.

Ve viditelnější podobě se nonsens do české poezie pro děti vrátil se sbírkou *Šlo povídlo na vandr* (1975), kterou JAN VODŇANSKÝ složil z osobitých a vtipných minipříběhů: „Bylo jedno povídlo / a to se mi nabídlo. / Nabídlo se do koláče / já ho nechci a teď pláče / protože mám za rohem / schůzku s panem tvarohem.“ O rok později pak takovýto přístup k dětské poezii podpořila autorita slovenského básníka a ministra kultury MIROSLAVA VÁLKA, kterému byla v invenčním českém překladu Miloslava Topinky vydána sbírka *Do Tramtárie* (slovensky 1970; česky 1976).

Naplno pak právo na smysl nesmyslu v poezii pro děti a mládež znovu prosadila *Aprílová škola* (1978), sbírka, která JIŘÍMU ŽÁČKOVÍ velmi rychle získala oblibu, a to nejenom u cílové skupiny adresátů. Žáčkovy dětské verše navazovaly – stejně jako jeho poezie pro dospělé – na poetickou imaginaci. Jejich základem byla sémantická jazyková hra, slovní hříčka, netradiční metafora a intelektuální vtip mířící k pointě: „Velbloudi, na poušti nikdy nebloudí. / Proč asi? / Možná jedí kompasý.“ Směřování ke kratším textům postaveným na

15/

KOTĚ

Vlezlo kotě
dírou v plotě —
vlezlo kotě do sadu,
koulelo si
kapku rosy,
mělo dobrou náladu.



Báseň Jiřího Žáčka
a ilustrace
Adolfa Borna
k druhému vydání
sbírky *Aprílová
škola*, 1983

rýmu a vtipném nápadu, které tu nabývá podoby říkanky až aforismu, určovalo i následující tvorbu autora, jenž své sbírky začal zpravidla komponovat tematicky: *Ahoj, moře* (1980), *Dobrý den, Praho* (1981), *Kolik má Praha věží* (1984). Zdařilá a úspěšné byly rovněž Žáčkovy překlady moderní slovenské poezie, zejména veršů Lubomíra Feldeka (*Rýmy a šprýmy*, 1980) a Daniela Heviera (*Nevyplazuj jazyk na lva*, 1986).

Možnosti, které nabízela poezie pro děti, zaujaly i další autory z okruhu pětaticátníků: od původního rozvíjení tradičních folklorních a hrubínovských schémat (*Kdy má pampeliška svátek*, 1978; rozšíř. 1983) se k poetice nonsensu přiblížil také básník MICHAL ČERNÍK (poprvé ve sbírce *Neplašte nám švestky*, 1984). Karel Sýs byl autorem leporela *Co si povídají hodinky* (1975), Petr Skarlant napsal divadelní hru s písňovými texty nazvanou *Zpívající princezna* (1988).

V první polovině osmdesátých let humorné a nonsensové pojetí dětské lyriky rozvíjely sbírky JOSEFA HANZLÍKA *Pimpilim pampam* (1981) a PAVLA ŠRUTA *Hlemýžď Čilišnek* (1983).

Událostí se stala poezie, která byla nalezena v pozůstalosti EMANUELA FRYNTY a byla vydána pod titulem *Písničky bez muziky* (1988). Podložím Fryntových textů, pokračujících ve stopách poetiky Christiana Morgensterna, jehož básník také překládal, byl jiskřivý humor založený na hře s různými významy slov a komunikačních frází, paradoxech nečekaných setkání a překvapivých situací.

Antologii světové nonsensové poezie *Ostrov, kde rostou housle* (1987) spolu sestavili a spolu s dalšími (např. s O. F. Bablerem) také přeložili Pavel Šrut a Josef Brukner. V roce 1989 navázali na morgensternovskou tradici hravých slovních kalambúrů IVO ŠTUKA a ILONA BORSKÁ v knížce *Říkadla a šeptánky* (1989).

Mnozí z autorů pro děti se snažili popsat a pojmenovat svět kolem sebe prostřednictvím jednoduchých a přesných rýmů oslovujících nejmladší kategorii čtenářů. K tomu zajímavějšímu patří z sbírka *Cesta do Veselí* (1971), sestavená z pozůstalosti JANA NOHY, ve které slovní hříčky a významové odstíny pomáhají rozšiřovat slovní zásobu. Nejbližší věci v přírodě nebo v bytě s jejich personifikovanými charaktery jsou častými motivy ve sbírce JIŘÍHO FALTUSE *Rozhledna se rozhlíží* (1979) nebo v knize LUDVÍKA STŘEDY *Bernardýn na provázku* (1981). I tyto verše stojí často na vtipném nápadu, který je rozvíjen s fantazií a hravostí („Žalovalo / kuře z mlýna / na tuláka / bernardýna. // Vidělo, jak / za lesem / kouřil doutník / s cizím psem“).

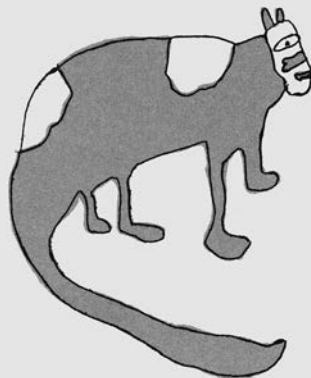
K velmi častým motivům patřily přírodní scenerie, popisy krajiny, proměny roku (často v souladu se školní docházkou a prázdninami) a běžné lidské činnosti. K této linii lze přiřadit knihy JIŘÍHO HAVLA *Než zazvoní potřetí* (1988), JINDŘICHA BALÍKA *Kolik váží motýl* (1989), *Říkaneky a vyprávěnky* RUDOLFA MATYSE (1977) nebo sbírku VLASTIMILA MARŠÍČKA *Vlnobítí aneb Malý mořský cirkus* (1981). Podstatná byla i výtvarná složka těchto knih, která dotvářela celkové vyznění sbírek pro děti.

Radostnost dětského osvojování světa, jeho aktivní objevování, odkrývání a dobývání zachytila MILENA LUKEŠOVÁ ve sbírce *Jak je bosé noze v rose* (1981):

(86)

PRAVDA O KOCOUROVI V BOTÁCH

Vzkazuje vám Čilišnek:
Když se kocour v botách zuje
(obrázek to ukazuje) —
je z něj pouhý kocourek.
Pouhý kocour — žádný rek!



Báseň Pavla Šruta ze sbírky Hlemýžď Čilišnek s ilustrací Jiřího Šalamouna, 1983

„Asi proto / že jsme na zemi / a slunce na obloze / od rána to ve mně / skáče po jedné noze, / nahoru a dolů / a pořád jen. Skoč! / Já se raduju, / a nevím proč.“ Lukešová dovedla navázat bezprostřední kontakt s dětským vnímatelem a zachytit dětský subjekt v různých věkových pásmech. Menším dětem byl určen výbor z její poezie *Aby osláci měli kde spát* (1986). Texty sbírky *Nahej v trní* (1985) pak byly adresovány čtenářům a čtenářkám v pubescentním věku: autorce se podařilo zachytit nejednoznačnost a zmatenost uvědomování si vlastní identity, hyperkritičnost a zároveň lehkou zranitelnost adresátů, křehkost citu kontrastujícího s výrazovou obhroublostí. K ojedinělým pokusům o poezii pro teenagery v osmdesátých letech patřily rovněž verše JANA KAŠPARA *Tulíkráska* (1987).

Nenásilnou cestou, jak uvést dětského čtenáře do četby poezie, byla prozaická knížka EDUARDA PETIŠKY z cyklu o holčičce Aničce, nazvaná *Anička a básnička* (1987), ve které autor nenásilně představil vznik básně.

V osmdesátých letech se k dětskému čtenáři postupně vraceli i autoři proskribovaní. JOSEFA BRUKNERA přitahovalo psaní poezie inspirované výtvarným uměním. Po vydání *Veselého roku* (1971), sbírce k obrázkům Adolfa Zábranského, působil v časopisech *Sluníčko* a *Mateřídouška*, psal scénáře a překládal, avšak nuceně zůstával v anonymitě. Až po více než deseti letech mu mohla vyjít básnická kniha *Obrazárna* (1982), opírající se o díla světově proslulých malířů, mezi něž vedle Paula Signaca, Henriho Rousseaua, Pabla Picassa zařadil též i Jiřího Trnku, Josefa Čapka, Jana Zrzavého a Josefa Ladu. Básníkově dlouhodobé zaujetí Ladovými obrázky vyvrcholilo ve sbírce *Knihla plná zvířátek* (1986), v níž prokázal schopnost pracovat s formou říkadla a psát krátké veselé příběhy na zvířecí motivy. Jeho schopnost utvářet rozmanité slovní hříčky prokázala rovněž publikace *Klíč od království* (1985), soustřeďující překlady básnických říkadel evropských národů. Sedmidílná kompozice antologie sledovala dětské poznávání světa od narození ke školáctví.

Sbírka JANA SKÁCELA *Uspávanky* (1983) prozrazovala halasovskou inspiraci. Devatenáct skladeb sbírky se invenčně vracelo k tradičním motivům pohádek (počítání oveček, Popelčiny oříšky, vytoužená přání) a české dětské poezie (studánka). Knihu pak sjednocovala víra v dobro, lidskou moudrost, pravdu a spravedlnost. Skácelovy následující sbírky *Kam odešly laně* (1985) a *Proč ten ptáček z větve nepadne* (1988) vznikaly jako literární doprovod k pastelům Josefa Čapka. Osobitě a s vědomím plynoucího času evokovaly malířův dětský svět a krajiny dětství; v druhé se pak básník svému adresátovi přiblížil i tím, že lyrickými průvodci malířovými obrazy učinil děti: Alenku Čapkovou a Honzíka, tedy sebe sama.

V halasovské linii dětské literatury pokračovala také VĚRA PROVAZNÍKOVÁ v knize hádanek *Hlava rezatá, noha strakatá* (1983). K autorkám, jejichž publikační činnost pro dětského čtenáře byla umožněna až po částečném politickém uvolňování, patřila i ZUZANA NOVÁKOVÁ se svou sbírkou *Říkanky pro dva copánky* (1985).

■ Pohádky a adaptace děl světového kulturního dědictví

Autorská pohádka sedmdesátých a osmdesátých let se rozvíjela směrem, který naznačil již její vývoj v šedesátých letech. Pohádkám pro menší děti dominovaly epické miniatury s personifikovanými zvířecími hrdiny, sledující v podstatě tytéž formativní funkce jako realistická próza pro danou věkovou kategorii (JIŘÍ KAHOUN: *Pískací kornoutek*, 1984).

Silný proud pohádkové literatury se sytil prvky fantazie, nonsensu a absurdity (OLGA HEJNÁ: *Knoflíková pohádka*, 1974; JOSEF HANZLÍK: *Princ v Zeleném království*, 1971; *Princ ve Velké Cintánii*, 1974; MILOŠ MACOUREK: *Mach a Šebestová*, 1982), sahal od poloh žertovně rozverných až k náznaku filozofických úvah.

Výrazným trendem bylo propojování pohádkových prvků a příběhů ze života dětí tak, aby magično prostupovalo jejich každodenní svět. V tvorbě autorů, jako byli JOSEF HANZLÍK (*Hodný Fridolín a Zlá Józa*, 1980), MARKÉTA ZINNEROVÁ (*Princezna z třešňového království*, 1975) či EDUARD PETIŠKA (*Olin a lišky*, 1986) se tak pohádka sblížovala s jinými literárními útvary. Výrazný vliv na její podobu měla také skutečnost, že nemalá část literárních děl byla geneticky svázaná s kinematografickou a televizní produkcí filmů a seriálů. Jednotlivé příběhy se tak řetězily a rozrůstaly do epické šíře a přecházely až v jakési pohádkové romány (OTA HOFMAN: *Pan Tau a tisíc zázraků*, 1974; *Lucie a zázraky*, 1980).

Protipólem k tendenci, která vnášela kouzelné prvky do všedního života, byl návrat ke konstantám pohádky situované do folklorně pojatého prostoru, který autorům umožňoval budovat vlastní fantaskní svět s pevně danými postavami, přehlednými zápletkami jednotlivých epizod a také s jasně vymezenou hodnotovou hierarchií dobra a zla. Výchozí inspirací ke vzniku takovýchto svěbytných literárních pohádkových světů byly nejméně animované kreslené seriály, vysílané v televizi jako večerníčky.

Klíčovým autorem takovýchto seriálů byl VÁCLAV ČTVRTEK (*Rumcajs*, 1970; *Cipisek*, 1975; *Manka*, 1975; *Pohádky z pařezové chaloupky Křemílka a Vocho-můrky*, 1974). V návaznosti na Čtvrťka a podle jím nastolených principů vznikaly však také například cykly FRANTIŠKA NEPILA (*Makový mužiček*, 1976; *Polní žínka Evelínka*, 1979) nebo JAROMÍRA KINCLA, od roku 1976 scenáristy



Václav Čtvrtek jako Rumcajs, Mateřídouška 1969, č. 1

animovaných seriálů o Rákosníčkovi (první vydaná kniha *Jak Rákosníček chytal hejly*, 1987). Texty „čtvrťkovského“ ražení zaplavily i dětské časopisy.

Vedle volné fabulace pohrávající si s folklorními prvky se výrazně prosazovaly i autorské adaptace čistě folklorních látek, pohádek a pověstí domácího i zahraničního původu, upomínající na obdobný vzestup ve čtyřicátých letech. Autory této linie spojoval respekt k původním předlohám, vzájemně se však diferencovali vazbou k odlišným místním podobám folkloru.

Nejširší záběr měl folklorista **OLDŘICH SIROVÁTKA**, který systematicky zpracovával materiál různých oblastí Čech, Moravy a Slezska (např. *Jak čerti ukradli lidem smích*, *Plný pytel pohádek*, obojí 1978; *Čertova služba*, 1986). Často přitom spolupracoval s **MARTOU ŠRÁMKOVOU** (*Čarovná stolička*, 1979; *Brněnské kolo a drak*, 1982; *Živá voda*, 1986, ad.). **FRANTIŠEK LAZECKÝ** naopak čerpal z rodného Slezska (*Dukátová stařenka*, 1985), **OLDŘICH ŠULEŘ** pak z Valašska (*Ovčák a drak*, 1986) a **Jesenicka** (*Modrá štola a jiné pověsti z hor na severu*, 1985).

Jednotliví autoři se však lišili i volbou odlišných cest při transponování pohádkových látek. **VLADIMÍR HULPACH**, hojně publikující česky a prostřednictvím nakladatelství Artia i v jinojazyčných překladech, přijal ve svých pracích roli zprostředkovatele, který dětským čtenářům přibližuje rozmanité folklorní příběhy. Vedle pověstí z Českého středohoří (*Zlatá kvočna*, 1979) a pohádek a pověstí ze Žatecka a Lounska (*Kouzelné dudy*, 1985) zpracoval například pohádky arabské a indické (*Šahrazádiny noci*, 1972), ale i pohádky a báje indiánské (*Kouzelné šipy*, 1972; *Návrat opeřeného hada*, 1974). Volnější přístup představovala **ZUZANA NOVÁKOVÁ** v převyprávění například pohádek východních národů Sovětského svazu (*Hvězdy v bílé hřívě*, 1972; *Ovčí kůže*, 1988). Po svém k adaptacím jinonárodního folkloru přistoupili i **JAROSLAV TICHÝ** (*Svícen dvanácti dervišů*, 1972), **VÁCLAV CIBULA** (*Španělské pohádky*, 1984) nebo **PAVEL ŠRUT** (*Kočíč král*, 1989). Pohádky na motivy přísloví různých národů napsala **HANA DOSKOČILOVÁ** (*Posledního kousne pes a dalších čtyřiaadvacet přísloví v pohádkách*, 1975), na motivy řecké mytologie, Starého zákona i evropské historie napsala též autorka sbírku prozaických variací *Diogenes v sudu a dalších dvacet známých příběhů z doby dávné a nejdávnější* (1985).

Pozornosti se těšily i adaptace velkých epických žánrů a děl světové kultury, pro jejichž vydávání byla v Albatrosu nově založena Edice světových autorů (ESA). Zde vyšly hrdinské eposy v adaptaci **VÁCLAVA CIBULY** (*Meč a píseň*, 1970), enšpíglvské historiky v podání **EMANUELA FRYNTY** (*Moudří blázni*, 1973), artušovské legendy (*Příběhy Kruhového stolu*, 1980) či keltské mýty (*Ossianův návrat*, 1985) v převyprávění **VLADIMÍRA HULPACHA**, *Homérova Odysseia* v převyprávění **VÍTĚZSLAVA KOCOURKA** (pod jm. Jaroslava Huláka, 1981).

V prostoru dětské prózy vznikaly i knihy postavené na principu interakce mezi textovou, výtvarnou a grafickou stránkou. K prvním pokusům o původní český „bilderbuch“ náležely práce **MILENY LUKEŠOVÉ** (*Knížka pro Lucinku*, 1973; *Zimní knížka pro Lucinku*, 1978) a **FRANTIŠKA NEPILA** (*Podívánky*, 1981).

■ Příběhy s dětským hrdinou

Direktiva požadující po autorech realistické vypravěčství se spojovala s představou návratu k výchovnému poslání literatury, a tedy k povinnosti oslovovat dětské čtenáře především prostřednictvím kladných postav a vzorů. Jestliže tzv. nová vlna šedesátých let přinesla do literatury společenskokritické a problémové tóny, neboť tematizovala tápání dětí a zejména dospívajících ve vypočítavém a mravně okoralém světě dospělých, počátek sedmdesátých let znamenal opětovný návrat k tomu, co teorie literatury pro děti a mládež nazvala referenčním hrdinou, tedy k postavě, která ho má pozitivně hodnotově orientovat v životní realitě. Takový hrdina je inteligentní, zvědavý, zdravě ctižádostivý a sebevědomý. Vystupuje vždy aktivně, a pokud se on a jeho okolí dostanou do nesouladu, vždy se vzájemně přetváří ku prospěchu obou.

Z hlediska normalizátorů byl důležitý rovněž výběr adekvátních námětů. Vítaná byla především taková témata, která měla děti vést k pozitivnímu ztotožnění se se socialistickou přítomností, jakož i ta, která napomáhala při utváření obrazu minulosti korespondujícího s jejím oficiálním výkladem.

V této souvislosti byly na začátku normalizace kuriozitou politickovýchovné pohádky pro děti předškolního věku, ve kterých JAN HOSTAŇ heroizoval nejen hrdinství sovětské armády (*Rytíři z Východu*), ale i život V. I. Lenina a Naděždy Krupské (*Jak Voloda přemohl krutého cara, Naďa hrdinka*) a klasiků marxismu Karla Marxe a Bedřicha Engelse (*Dva věrní přátelé*, vše 1970). STANISLAV ŠUSTA pojal knihu *V únoru mi bylo dvanáct* (1973) jako stylizovaný deník, v němž jsou události z února 1948 zapisovány dvanáctiletým chlapcem a komentovány jeho otcem, angažovaným dělníkem, který má nadhled nad jednostranností chlapcových hodnotících soudů.

Textů přímočaře propagujících hodnoty, na nichž stál komunistický režim, ovšem nevzniklo v oblasti literatury pro děti a mládež mnoho, nepochybně proto, že hlavní zájem takto orientovaných autorů se soustředil na naučné nebo faktograficky založené práce.

Společenská objednávka ovšem existovala, nejčastěji nabývala podoby soutěže vypsané k určitému stranickému či státnímu výročí: například v roce 1971 Albatros vyhlásil soutěž na práce ze života současných dětí u příležitosti 50. výročí založení KSČ, v roce 1975 soutěž k 30. výročí osvobození republiky Sovětskou armádou a podobně. Nejvýraznějším výsledkem této objednávky se stala vlna prózy s válečnou a okupační tematikou, která zasáhla tvorbu pro všechny věkové kategorie.

Silně byl referenční hrdina zastoupen v próze ze současnosti, zejména té pro nejmenší čtenáře, která se tematicky zabydla v idealizovaném světě jakéhosi „dětského ráje“. Díla tohoto typu pracovala s postavou dítěte, jehož přirozená

důvěra v svět je formována jistotami, které mu poskytuje láska rodičů a prarodičů a bezproblémovým vztahem se sourozenci a přáteli, přičemž o podobné jistoty se může opřít i ve vztahu k celé společnosti. Taková díla nepropouštěla do enklávy šťastného dětství nic rušivého.

Pocit životní jistoty byl spojován především s funkční rodinou (např. HANA PRAZÁKOVÁ: *Karolinka*, 1973; ZUZANA NOVÁKOVÁ: *Natálie není sama*, 1982). Pokud už se v těchto prózách objevila složitější životní situace či závažnější konflikt, vše bylo překonáno a příběh vyústil ve šťastný konec (např. MARKÉTA ZINNEROVÁ: *Tajemství proutěného košíku*, 1978; *Indiáni z Větrova*, 1979; HANA DOSKOČILOVÁ: *Eliška a táta Král*, 1977; OLGA HEJNÁ: *Jozefínka*, 1984).

Zvláštního postavení přitom nabývaly motivy venkova a vesnice: byly stavěny do konfrontace s městem a využívány jako prostředek etické a charakterové obrody postav (např. BOHUMIL ŘÍHA: *Adam a Otká*, 1970; *Jak jel Vítek do Prahy*, 1973; *Vítek je zase doma*, 1974; *Vítek na výletě*, 1975; JAN RYSKA: *Martin v ráji*, 1975; BOHUMIL NOHEJL: *Objevení planety Michovice*, 1983). Komplexněji a zčásti i problémověji byla dětská postava včleněna do životní reality v románu EYV BERNARDINOVÉ *Kluci, holky a Stodůlky* (I. 1975, II. 1978). Kronikářský sled epizod ze života venkovských dětí zde získával platnost sociologicky zacílené sondy.

Již tradičně byl proti šedivé městské přítomnosti stavěn také idealizovaný svět zvířat a harmonie přírody. V návaznosti na knihy JAROMÍRA TOMEČKA (mj. *Ptačí příběhy*, 1983) se tomuto tématu věnovali například ŠTEPÁN NEUWIRTH (*Srna z olšového mlází*, 1983) nebo RICHARD SOBOTKA (*Příběh toulavého kocoura*, 1979). Značnou popularitu si díky stejnojmennému televiznímu seriálu získala kniha JAROSLAVA MÜLLERA *Přátelé Zeleného údolí* (1981).

Obdobné tematice se věnoval JOSEF POHL, autor několika populárních příběhů s městským chlapeckým hrdinou fascinovaným přírodou, kterou poznává během prázdninových pobytů u svého dědečka hajného. Vedle prózy *Tudy vedou stezky* (1982) šlo hlavně o trojici literární podoby scénářů k filmům režiséra Václava Gajera *Pod Jezevčí skálou* (f. 1978; knižně 1982), *Na pylácké stezce* (f. 1979; knižně 1983) a *Za trnkovým keřem* (f. 1980; knižně 1985).

Takovéto texty stály na pomezí mezi světem dětským a světem dospívajících a přecházely do žánru prózy pro chlapce. Oproti prózám pro menší čtenáře proto zachycovaly i složitější podoby mezilidských vztahů, například konflikty mezi členy rodiny (u Pohla konflikt mezi chlapcovým otcem a dědečkem), i ty však zpravidla byly posléze pozitivně vyřešeny.

Chlapecké příběhy o vztahu k přírodě měly však i svou dívčí obdobu, představovanou řadou novel a románů, v nichž láska ke zvířatům – především ke koním a psům – hrdinkám pomáhá při první orientaci ve vlastním překotném dozrávání. Příkladem může být kniha JAROMÍRY KOLÁROVÉ *Veronika, prostě Nika* (1983) nebo próza ELIŠKY HORELOVÉ *Štěstí má jméno Jonáš* (1977), vyprávějící o dvanáctileté školačce a jejím psu.

Pokud se v prózách pro děti objevil topos města, býval zpravidla spojován především s prostředím panelových sídlišť, reprezentujících společenský pokrok a socialistickou realitu. Na principu paralely mezi zabydlováním sídliště a budováním intimního mikroprostoru rodiny postavili svá díla JAN RYSKA (*Dějiny naší rodiny*, 1981) nebo OLGA HEJNÁ (*Petrklíče*, 1981). Dětská postava v takovýchto prózách byla vlastně vzorem i pro dospělé, které předčila svou adaptabilitou. Novela JAROSLAVA HOVORKY *Oranžová noc* (1986) se snažila lyricky přizdobit likvidaci starého Mostu (kvůli těžbě uhlí) a přestěhování jeho obyvatel do města nového: sídliště tu svými rozsvícenými okny připomínalo „roje svatojánských broučků“ a „oranžový ráj“. Spíše uniformní odosobněná bezútěšnost městského sídliště, v němž se rozpadají tradiční mezilidské i mezi-generační vazby, se naopak objevila v prózách OTY HOFMANA *Červená kůlna* (1974) a *Lucie, postrach ulice* (1984).

Stereotypní postupy návodných příběhů narušila v osmdesátých letech MARTINA DRIJVEROVÁ prózami s problematikou nemoci a sociálního vyloučení dětských postav (*Kryštof a Karel*, 1982), případně s postavou dítěte, jež se oddává svým snům a které objeví podstatu přátelství v okamžiku zklamání (*Nekonečné prázdniny*, 1987). Děti hledající matce nového partnera se staly hrdiny autorčiny knihy *Táta k příštím Vánocům* (1979), která byla později doplněna o pokračování *Táta pro radost i pro zlost* (1984) a *Táta nemá smutky rád* (1985). Postava dětského outsidera se v druhé polovině osmdesátých let objevila například i v próze HANY BOŘKOVCOVÉ *Cesta kolem světa za osmdesát let* (1982). Ve dvojici novel vydaných pod společným charakteristickým názvem *Vzteklouni* (1975) se výchovná intence propojila s postupy psychologickými: vypravěčka tu se svými dětskými posluchači vede rozhovor, v němž spolu rozebírají popisované děje. Pronikání psychologických prvků do dětské prózy ovlivnilo i prózu VALJI STÝBLOVÉ *Můj brácha* (1973). Nelehkou a „nedětskou“ problematiku osamění, vyplývajícího z odlišnosti vyhraněné, svébytné osobnosti, nastínil její román *Princ a Skřivánek* (1984).

IVĚ PROCHÁZKOVÉ, která se jako dcera Jana Procházky potýkala s osobní perzekucí, se podařilo vydat prózu *Komu chybí kolečko?* (1980), v níž nevšedním pohledem zachytila atmosféru rodinných vztahů. A třebaže domov u Procházkové není idylické a bezpečné útočiště, ale místo citových a hodnotových srážek i kompromisů, autorčino personifikované vyprávění je nahlíží s nadsázkou a neotřelým humorem.



Iva Procházková

Próze pro děti se Procházková věnovala i po svém odchodu do emigrace, v Německu mimo jiné publikovala knihy *Červenec má oslí uši* (něm s tit. Der Sommer hat Eselsohren, Weinheim 1984; česky 1995) a *Čas tajných přání* (něm. s tit. Die Zeit der geheimen Wünsche, Weinheim 1988; česky 1992).

Mnohé z knih pro děti a mládež čerpaly z běžných životních zkušeností a situací. Vedle problémů s rodiči, prvními láskami nebo se školou byl častou inspirací také sport a k němu patřící prohry a výhry. V této tematice vynikal LUBOMÍR MAN, který ve svých románech *Hurá do poháru* (1975), *S devatenáctkou do Bernu* (1976) a *Čekání na rychlou stopu* (1980) přesvědčivě přiblížil život sportovců. Jeho knihy o fotbalistech, hokejstech nebo skokanech na lyžích obsahovaly morální i výchovné poselství o nezbytnosti vynaložit úsilí adekvátní vytouženému cíli i o potřebě fair play. Lední hokej a fotbal byly inspirací pro knihy JANA PIXY *Brankář bydlí v naší ulici* (1971) a JANA KRÚTY *Jeho Veličenstvo míč* (1989). Poněkud stranou zůstal knižní debut písničkáře VLADIMÍRA MERTY z prostředí tenisových kurtů *Výhoda podání* (1989).

Schopnost humorného nadhledu a smysl pro invenční kombinování jazyka hovorového s hyperkorektním prokázala ALENA VOSTRÁ v knize *Výbuch bude v šest* (1986; podle scénáře k filmu *Výbuch bude v pět*, f. 1984). Prvky groteskní hyperbolizace reality se objevily v prózách MILANA PAVKA (*Třída jako řemen*, 1981), ZDEŇKA MAHLERA (*Neohlížeť se, jde za námi kůň!*, 1983, podle scénáře ke stejnojmennému filmu, f. 1979) i v parodistické fantastické humoresce JANA RYSKY *Podivuhodný pan Magnusek* (1976) s originální postavou lidového vynálezce.

■ Žánrová pestrost prózy pro mládež

Škála produkce autorů píšících pro starší děti a mládež byla velmi široká. Prostupovaly se v ní pokusy zachytit ideově správná témata přes snahu pojmenovat svět dospívání, prvních lásek a prvních konfliktů až po dobrodružné čtivo.

Z ideového hlediska zůstala významným zdrojem námětů v oblasti dobrodružných románů a novel nadále válka, německá okupace a partyzánský odboj. Prózy s tímto tématem psala různorodá škála autorů od JIŘÍHO MARKA, který se této látce již věnoval mnohokrát (*Záhada kolem Albatrosa*, 1970), až po začínající autory, kteří válku a okupaci neznali z autopsie. Pro mnohé z nich tak téma války nemělo ani tak rozměr politický, jako spíše utvářelo prostor umožňující fabulovat příběhy s jasně rozvrženými akčními postavami.

Výrazně tendenčním autorem, který propojil okupační a poválečnou tematiku se špionážním příběhem, byl STANISLAV ŠUSTA. V románové trilogii *Město v ohni* (1975), *Stopy vrahů* (1978) a *Návštěva z onoho světa* (1980; společně in *Tři kroky do tmy*, 1985) velmi podrobně vykresluje události pražské květnové revoluce i počátek padesátých let z pohledu šestnáctiletého odbojáře.



Alena Vostrá a Pavel Landovský při založení Obce spisovatelů 3. 12. 1989 v Praze

Akčním hrdinou projevujícím při setkání s válečnou realitou přirozenou emocionalitu, strach i dětskou lehkomyšlnost byla ústřední postava novely **PETRA KŘENKA** *Ondřejovo srdce* (1977). V próze téhož autora *Devět Martinových dnů* (1979) pak vstupuje dozvuk války do života dvou současných chlapců z valašských hor, magicky přitahovaných pamětnickým vyprávěním o sovětském tanku zasaženém v posledních dnech války Němci.

K prozaikům soustřeďujícím se na dětské hrdiny, jejichž niterné problémy válka a okupace zostřuje a vyhrocuje do osudových poloh, patřili **LUDMILA ROMPORTLOVÁ** (*Zapomenutá chuť čokolády*, 1971), **HERMÍNA FRANKOVÁ** (*Vendula aneb Francouzština pro pokročilé*, 1981), **VLADIMÍR PŘIBSKÝ** (*Můj zcela nevhodný kamarád*, 1980; povídkový soubor *Moji nevhodní kamarádi*, 1987), **BOHUMIL JÍREK** (*Hele, kluci, válka*, 1981), **MIROSLAV MRÁČEK** (*V čase chroustů*, 1983), **BOHUMIL ŘIHA** (*Dva kluci v palbě*, 1975) nebo **ALOIS JONEŠ** (*I tenkrát jsme si hráli*, 1985). **VLADIMÍR KLEVIS** v novele *Jakub a Ingrid* (1980) vykreslil válečné drama bez jednostrannosti v nazírání viny a trestu.

Faktografickou linii okupační prózy reprezentovala především kronikářská trilogie **ELIŠKY HORELOVÉ** zobrazující historii Čech na sklonku třicátých let (*Zdivočelá voda*, 1973; *Strhané hráze*, 1978; *Potopa*, 1979). Okupační atmosféru z pohledu dětských hrdinů Horelová vykreslila v románu *Čas ohně, čas šeríků* (1976) a v novele *Kluci ze zabraného* (1982).

Historie byla pro autory dobrodružných próz významným prostorem napínavých příběhů. Dobrodružné romány a novely se ovšem neodehrávaly jen v historii Československa, naopak většinu autorů přitahovaly cizokrajné země

a zvláštní doby, které je myšlenkově a fabulačně tolik nespoutávaly. JOSEF VO-LÁK v knihách *Divokým Alajem. Prsten s hadem* (1985) a *Tajemství Uzun-Guru. V horách Tan-šanu* (1988), které byly později vydány v přepracované verzi pod názvem *Mezi orlem a hadem* (1989), umístil své vyprávění na východ, do krajin za Uralem. Do odlišných a exotických kultur situovali své dobrodružné příběhy také JIŘÍ JANOŠ v japonském románu *Tajemný nindža* (1986) nebo JAROSLAV PECHÁČEK, který námět pro svou prózu *Ostrov tisíce vůní* (1978) našel v Latinské Americe.

Poměrně často se autoři vydali po stopách Karla Maye nebo Františka Flose a přivedli své – české – hrdiny do atraktivních míst Divokého západu nebo Kanady. Typickým příkladem je volná trilogie MIRKO PAŠKA *Muž pro Oklahomu* (1972), *Ztracená prerie* (1975) a *Děvče pro Oklahomu* (1980) vyprávějící o osidlování Divokého západu českými vystěhovalci. S výchovným zacílením využil obdobný motiv českých přistěhovalců do ciziny v období světové hospodářské krize JOSEF KUTÍK v dobrodružné sérii o chlapci Toníku Žižkovi, přezdívaném Bílá vydra (*Bílá vydra*, 1977; *Návrat Bílé vydry*, 1981; *Bílá vydra na stopě*, 1982; *Bílá vydra v záloze*, 1985; *Bílá vydra na vlčí stezce*, 1985; *Bílá vydra u Bobří hráze*, 1988, a *Bílá vydra na hranici lesů*, 1989).

Národní prvek v takovýchto příbězích mohlo nahradit i ztotožnění s indiány jako těmi, které západní bělošská civilizace ničí. V knihách JAROSLAVA MORAVCE jsou hlavní hrdinové, chlapec v období po válce Severu proti Jihu (*Zrazený tomahawk*, 1971) nebo indiánský policista (*Čtení z kamení*, 1974) konfrontováni s decimací indiánské populace. Z podobných východisek je napsán i román MIROSLAVA BECHYNĚ *Saskatchewan divoký a tichý* (1975).

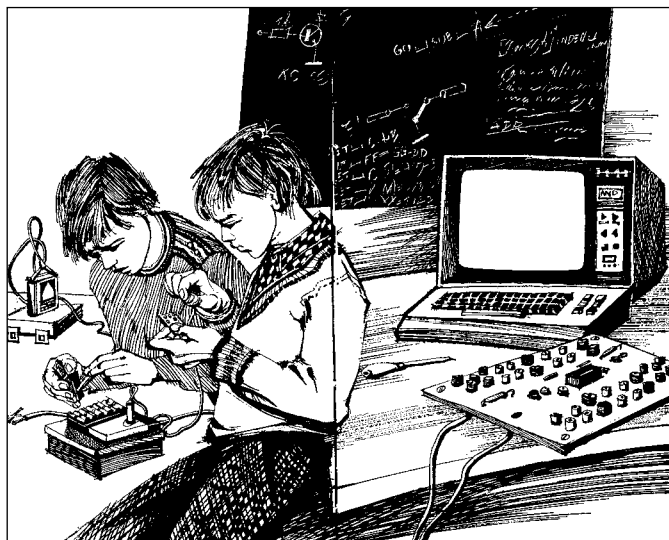
Historický rozměr měly rovněž některé prózy spisovatele kriminální beletrie LUKÁŠE LUHANA (např. *Strážce bílého stáda*, 1979), podobně jako napínavé prózy JAROSLAVA VELINSKÉHO *Cestou dračích lodí* (1989) a *Muž v zeleném poli* (1987), které jsou situovány do norského středověku, respektive období husitských válek. Jako kulisu pro vcelku nenáročný dobrodružný žánr rozmanité historické náměty dále využili BOHUMÍR FIALA (*Kníže čeká na zbraně*, 1975; *Mamuti táhnou do bažin*, 1978), ANNA BAUEROVÁ (*Návrat na pohoří Zlatého koně*, 1978), LUKÁŠ LUHAN (*Strážce bílého stáda*, 1979), HEDA HALÍŘOVÁ (*Udet, syn divočiny*, 1984), ALEXEJ PLUDEK (*Rytířská jízda Jana z Michalovic*, 1987), HELENA LISICKÁ (*Páv zpívá o štěstí*, 1988) a další. Tradici dumasovského vyprávění s dobrodružnou i milostnou zápletkou rozvíjeli ZDENĚK MAREŠ (*Už tamboři bubnují*, 1987), ZDENĚK VYHLÍDAL (*Pandur Trenk*, 1987), JAROSLAV PECHÁČEK (*Taliánský marš*, 1982) či VLADIMÍR KŘÍŽ (*Tvrz*, 1977).

K pokusům o připomínku zapomínaných postav české minulosti patří prózy OTTY JANKY (mj. *Rytíř na kajaku*, 1988; *Let plachého čaroděje*, 1989), jejichž hrdiny jsou Jan Zachař z Pašiněvsi a Jan Vilém Helffer.

Vedle cizokrajných a historických prostředí se nabízela i možnost nalézt prostor pro dobrodružství, ale také pro závažnější úvahy o budoucnosti lidské

civilizace ve sféře vědeckofantastické. Válečnou a vědeckofantastickou tematiku zkombinoval ČESTMÍR VEJDELEK v chlapeckém románu *Jáchym a pět zmizelých* (1976, pod pseud. Alexandr Jandera). V antiutopických kulisách technokratické diktatury budoucnosti, snažící se potlačit projevy individuality, odvyprávěl výchovný příběh o nalezení aktivního vztahu k životu BOHUMIL ŘÍHA (*Nový Gulliver*, 1973), na motiv problematizovaného kontaktu s mimozemskou civilizací napsal (podle scénáře ke stejnojmennému filmu z roku 1976) novelu *Odysseus a hvězdy* Ota Hofman (1977). Až na konci osmdesátých let se do dětské literatury dostalo i téma výpočetní techniky (ANNA BLAŽÍČKOVÁ: *Kdo nesází, nevyhraje aneb Dostane se Honza k počítačům?*, 1988).

Řadu dobrodružných sci-fi románů otiskla sešitová edice nakladatelství Albatros Karavana, do níž byla vedle klasických domácích i zahraničních děl zařazována také díla současných spisovatelů populární literatury. Autorem *Případu baskervillského psa* (1972) a posmrtně publikovaných *Bláznů z Hepteridy* (1980) byl LUDVÍK SOUČEK. LUDMILA FREJOVÁ zde vydala sci-fi *Vyřazený exemplář* (1980) a první dva svazky dobrodružné antiutopie o revoltě mladých lidí na planetě ovládané mocenskou oligarchií a centralizovaným počítačovým systémem *Strach na planetě Kvara* (1982) a *Cizinci na planetě Kvara* (1986; závěrečný díl v souborném vydání, 2005). ONDŘEJ NEFF napsal románovou sérii spojenou příběhem o putování mladého lovce Rada Haagera po Marsu, kde dochází ke konfliktu technokratické a primitivní civilizace (*Jádro pudla*, 1984; *Čarodějův učeň*, 1989). (Jen časopisecky bylo z této série uveřejněno pokračování nazvané *Pán modrého meče*, Sedmička pionýrů 1988.) Karavana ale uveřejňovala i jiné žánry. Několika kriminálními a dobrodružnými romány, odehrávajícími se v současnosti či historii Jižní Ameriky, do ní přispěl amerikanista VÁCLAV ŠOLC (např. *Kondor útočí*, 1982).



Ilustrace
Miloslava Dismana
k próze
Anny Blažíčkové
*Kdo nesází,
nevyhraje*, 1988

■ Próza pro chlapce

Odmítavý byl vztah nastupujícího normalizačního režimu k tvorbě JAROSLAVA FOGLEARA. V roce 1969 vyšel román *Dobrodružství v Zemi nikoho* (1969) a ještě na počátku sedmdesátých let byly Foglarovi vydávány reedice některých starších titulů. V roce 1971 však již nebylo distribuováno nové vydání knihy *Poklad černého delfína* a Foglar se opět stal nevydáváním autorem. Vztah k němu se pozvolna proměnil až v průběhu osmdesátých let, kdy mu nejprve vyšly nové kreslené seriály *Modrá rokle* (1985) a *Ztracený kamarád* (1986). Poté nastala i příznivá situace pro reedice jeho starších knih (Hoši od Bobří řeky, 1987), které dokonce začaly vycházet i v (polských či ruských) překladech. Mimo sféru oficiální literatury byl v této době v Mnichově v roce 1986 vydán třetí díl příběhů o Rychlých šípech, nazvaný *Tajemství Velkého Vonta* (→ s. 762, pododd. *Literatura pro děti v samizdatu a exilu*).

Své novější texty Foglar otiskoval i v nejrůznějších časopisech. Například část příručky *Náš oddíl* se ke čtenářům dostala na pokračování v regionálním Novoměstském zpravodaji (1984), část vzpomínek *Život v poklusu* vyšla v brněnském závodním časopise *Směr* (1988), pokračování *Hochů od Bobří řeky*, nazvané *Strach nad Bobří řekou*, bylo publikováno na pokračování v časopise *Naše rodina* (1989).



První vydání posledního dílu Foglarovy stínadelské trilogie v nakladatelství Obrys, kresba Jana Fischera, 1986

To, že Foglar nemohl být vydáván, ovšem neznamenalo, že by podobný typ chlapecké dobrodružné a napínavé četby neinspiroval další tvůrce. Přímý vliv Foglarova způsobu psaní lze pozorovat zejména u MILOŠE ZAPLETALA, oddaného vyznavače skautských ideálů, a to navzdory faktu, že ve své první beletristické próze *Lovec hvězd* (1970) se vůči svému učiteli vymezil již obsazením hlavních postav, kterými jsou dospívající středoškolák a jeho kamarádka. Ve svých dalších knihách již vytvořil svět tematicky velmi podobný Foglarovým příběhům ze skautských táborů, více však ukotvený v realitě. Prózy *Sedmička* (1976) a *Ostrov přátelství* (1985)

zachycují dozrávání dítěte, a to i tělesně postiženého, v kolektivu. Odehrávají se sice ve vodáckých oddílech povolených mládežnických organizací, avšak vylíčením jejich činnosti a atmosféry evidentně navazují na skautské praktiky a rituály. Na sklonku osmdesátých let se Zapletal dotkl i tématu trampingu (*Sovi jeskyně*, 1989).

Jako volné, neorganizující se hnutí byl trampingu tolerován. Díky spojení s ekologickými tématy se dokonce trampům věnovala pozornost i v Mladém světě a dalších časopisech. Ve spojení s hudebním festivalem Porta se pak na čas z něj stala i móda. Na druhou stranu sami trampové organizovali výrobu mnoha desítek samizdatů a ineditních časopisů. Za zmínku stojí i literární soutěž s názvem Trapsavec, která existovala již od roku 1971 a s menšími přestávkami byla každoročně vyhlašována v kategorii poezie a próza.

Příběhy z prázdninových letních táborů a výletů do přírody se staly zejména v osmdesátých letech stálým inspiračním zdrojem i pro další autory, ZDEŇKA KARLA SLABÉHO (*Podivní*, 1976), VLADIMÍRA KLEVIŠE (*Tábor na Zlatém potoce*, 1980), FRANTIŠKA TOVÁRKA (*Začarovaný tábor*, 1981) a především SVATOPLUKA HRNČIŘE (*Ostrov uprostřed města*, 1976; *Únos krále hádanek*, 1977, a *Kapsa ohnivého mloka*, 1983).

Nejúspěšnějším autorem čtyřby pro chlapce byl v sedmdesátých a osmdesátých letech VOJTĚCH STEKLAČ, který pokračoval především v rozvíjení své série příběhů o chlapci Boříkovi a jeho kamarádech z pražských Holešovic. Knihy *Boříkovy lapálie 1, 2* (1970, 1973), *Pekelná třída* (1978), *Bořík a spol.* (1980), *Bohoušek a spol.* (1981), *Aleš a spol.* (1985), *Mírek a spol.* (1985), *Čenda a spol.* (1987), *Bořík, Bohoušek a spol.* (1989) přitahovaly komickou stylizací, slovním a situačním humorem, spojeným s vtipně pointovanými zápletkami. Steklač vyšel z osobitě stylizovaného způsobu vyprávění očima dítěte (který byl v počátcích podnícený francouzskou sérií René Goscinného) a současně – podobně jako Foglar – využil možností populárních žánrů, zejména příběhů s tajemstvími a detektivky. Steklačovi



Ilustrace Bohumila Konečného k románu Miloše Zapletala *Ostrov přátelství*, 1983

hrdinové však na rozdíl od hrdinů Foglarových knihu od knihy stárnou a dospívají, takže původně dětský svět postupně narušují i drobné milostné příhody.

Steklačova inklinace k humoristickému vyprávění (často původně psanému na pokračování pro časopisy) se projevila i v žánru literární parodie, a to opět zejména detektivky. V prózách *Detektiv Bondybej 001* (vydáno jako titulní novela magazínu Kolotoč, 1972), *Žlutý Robert* (1974) nebo *Dobrodružství tajného agenta Pankráce Tangenta* (1985) přizpůsobil žánr detektivky dětskému čtenáři, čímž de facto suploval absenci tohoto typu četby, tolik populární ve třicátých a čtyřicátých letech.

Sérii drobných příhod dvojice kamarádů vytvořil také humorista MILOSLAV ŠVANDRLÍK. Sebrané příběhy, nazvané *Newěřitelné příhody žáků Kopyta a Mňouka* (1973), jsou často rozepsané drobné anekdotické povídky s častými bizarními náměty sahajícími od dobrodružných témat až po horory a detektivky. Detektivní zápletky byla využita i ve výletu VLADIMÍRA PŘIBSKÉHO do dětské literatury, a to v knize *Komisař Bambus a fantom banky* (1986) či v knize DAVIDA JANA NOVOTNÉHO *Strašáci a Poustevníci* (1989).

■ Dívčí romány

Specifickou součástí příběhů s dospívající hrdinou tvořily dívčí romány, replikující v podstatě zakonzervovaný základní žánrový stereotyp. Autorské spektrum tohoto typu literatury se v sedmdesátých a osmdesátých letech silně rozšířilo, mimo jiné o autorky a autory soustřeďující se kolem regionálních nakladatelství.

K typickým příkladům žánru patřila *Žárliivost* HELENY ŠMAHELOVÉ (1975), *Cizí holka* HANY BOŘKOVCOVÉ (1977), *Martina* JARMILY DĚDKOVÉ (1979), *Vlče* ZDEŇKA ADLY (1979), *Nemožná holka* ELIŠKY HORELOVÉ (1984) nebo *Moc volná kůže* OLGY KREJČOVÉ (1987). Autorky a autoři těchto próz se pokoušeli přesvědčivě zachytit život svých dívčích hrdinek, a to včetně jeho bolestivých stránek. Nevyhýbali se proto ani drastickým dějovým motivům, ať již šlo o smrt rodičů, opuštění dítěte, problematiku alkoholismu či citových excesů, avšak vždy k nim přistupovali způsobem melodramatickým, který před analýzou specifické lidské situace preferoval spíše atraktivní četbu komerčního typu.

Román ZDEŇKY BEZDĚKOVÉ *Marta věří na zázrak* (1974), v němž třináctiletá hrdinka trpí tím, že nezná svého otce, může být příkladem nejfrekventovanějšího modelu dobového dívčího románu, který vyprávěl o dívce, jež se cítí hendikepovaná, a přesto dokáže domnělou či reálnou nepřízeň okolního světa překonat a najít si své místo na slunci.

Spisovatelem, který toto schéma rozvíjel nejčastěji a který se jako komerčně nejúspěšnější autor žánru v daném dvacetiletí stal zosobněním jeho komer-

cializace, byl STANISLAV RUDOLF. Rudolfovy variace na klasické motivy žánru vycházely v tempu téměř jedné nové knihy ročně. Jak předpověděla již jeho prvotina *Metráček aneb Nemožně tlustá holka* (1969), v řadě svých próz Rudolf využil postavu statečné hrdinky, překonávající psychický nebo společenský hendikep, případně – po vzoru Robinsonky Marie Majerové – konfrontující se v neúplné rodině s rolí dospělé ženy. Kromě pokračování *Metráček aneb Kostí jsou vrženy* (1977) k takovým prózám náležel například *Něžně háčkováný čas* (1973), v němž se hrdinka vyrovnává na maloměstě nejen s citovými zmatky svého věku, ale též s trestním stíháním otce za autonehodu s tragickými následky. V Rudolfových pozdějších pracích se tento syžetový model propojoval i s příběhy středoškolských nebo učňovských kolektivů (např. *Pusinky*, 1987; *To jsme, prosím, nebrali*, 1988). Svým adresátkám a adresátům (autor se pokoušel i o novely s chlapeckými hrdiny) se tyto prózy jazykově přibližovaly užíváním slangových prvků.

Z popularity svých filmových scénářů a televizních inscenací soustavně těžil KAREL ŠTORKÁN. Literárně nejzdařilejší byl autorův první dívčí román *My ztracený holky* (1971), jeho pozdější práce v témže žánru ztrácely na zajímavosti spolu s tím, jak se autor pokoušel do příběhů integrovat prvoplánové etické či společenské poslání (*Kvočny a Král*, 1976, aj.). Totéž znamenalo rovněž jeho „generační“ příběhy o studentských kolektivech a dalších skupinách mladých lidí (např. *Sbohem, maturito*, 1980).

Prostředí středoškoláků, spojené s dospíváním, prvními milostnými zkušenostmi i maturitou jako první závažnou životní zkouškou, patřilo k velmi častým tématům literatury pro dívky. V tomto prostoru bylo možné vytvářet čtenářsky vděčné příběhy, ať již v poloze odlehčené a úsměvné, nebo v poloze pseudoexistenciálních dramát, vyplývajících z nutnosti vybrat si povolání a vyrovnat se s budoucností (mj. ILONA BORSKÁ: *Ve čtvrtek budeme dospělí*, 1977; HELENA HODAČOVÁ: *Prázdniny s Milenou*, 1979; ELIŠKA HORELOVÁ: *Pojď, dáme sbohem žízni!*, 1979).

Jako dílčí inovaci tradičního stereotypu lze vnímat ojedinělé pokusy o dívčí hrdinku, které v duchu emancipace touží po tom, co dříve bylo vlastní pouze chlapcům. Například v románu JANY MORAVCOVÉ *Eva s modrým snem* (1981) se protagonistka vyrovnává s tím, že se kvůli své nemoci nemůže stát letkyní. VOJTĚCH VACKE zase v románu *Sonáta pro Zrzku* (1980) svou hrdinku představuje jako náruživou fotbalistku, která v sobě dívku objeví až díky první lásce.

Humornou, až sebeironickou polohu vnesly do prózy s dívčí hrdinkou IVA HERCÍKOVÁ (*Andrsenka*, 1978) a HERMÍNA FRANKOVÁ (např. *Jedna zrzka navíc*, 1976, pod jm. Josefa Vinaře). K oblíbě dívčích románů JAROMÍRY KOLÁROVÉ, psaných na základě prvotních scénářů, přispěly mimořádně úspěšné stejnojmenné filmy (např. *Holky z porcelánu*, 1976; f. 1974; *Léto s kovbojem*, 1979;

f. 1976). Stereotypy žánru narušovaly prózy Jany Štroblové *Hra na třetího* (1979) či *Zákaz vjezdu do ráje* (1986), v němž autorka polemicky obhajuje nonkonformismus a idealismus nastupující mladé generace.

■ Obrázkové seriály a komiks

Ve specifické situaci se po nástupu normalizace ocitly ty typy literatury, které byly spojovány s komerčními podobami literatury typickými pro „pokleslou kulturu kapitalistické společnosti“. Typickým příkladem byl komiks a obrázkové seriály, které se po vynucené přestávce objevily v šedesátých letech a v jejich druhé polovině se značně rozvíjely, byť jen v časopisecké podobě (zejména v časopise ABC, kde se v šedesátých letech objevoval i seriál podle Foglarova námětu, nazvaný *Kulišáci*). Od počátku normalizace však byl komiks potlačován, mimo jiné v souvislosti se snahou vytěsnit z povědomí čtenářů Jaroslava Foglara a kreslenou podobu jeho *Rychlých šípů* (vycházela v letech 1967–71 a obsahovala i nové díly).

Normalizátoři se však příliš neradovali ani nad komiksovou tvorbou osobitého Káji Saudka, který byl od roku 1966, kdy výtvarně zpracoval titulky, plakát a několik stran fiktivního komiksu pro film scenáristy Miloše Macourka a režiséra Václava Vorlíčka *Kdo chce zabít Jessii?*, hlavním představitelem tohoto žánru. Své atraktivní i politicky provokativní seriály na přelomu



Seriál *Pavouk Nephila* nakreslený Theodorem Pištěkem podle scénáře Ivo Pechara, *Ohníček* 1975–76

šedesátých a sedmdesátých let publikoval především v mládežnických a studentských periodikách.

Vítaným typem obrázkového seriálu zůstaly časopisecky i knižně publikované naučné, výchovné, ale i zábavné kreslené seriály pro děti, které neměly obvyklou komiksovou výtvarnou stylizaci. V letech 1971–75 vycházela v měsíčníku Mateřídouška *Obrázková kronika českých dějin* ZDEŇKA ADLY a výtvarníka Jiřího Kalouska. Od září 1973 byla přejmenována na *Obrázky z českých dějin* a autorem textové části se stal redaktor Jiří Černý (pod pseud. Pavel Černý). Celek měl v původní podobě 48 pokračování, které dětem přiblížily českou historii od pověsti o praotci Čechovi až po vznik samostatného Československa. Knižně vyšel pod názvem *Obrázky z českých dějin a pověstí* v roce 1980 a díky řadě dalších vydání (ideologicky upravovaných vypouštěním některých částí a doplňováním jiných) získal funkci příručky seznamující nejmenší čtenáře s českými dějinami. Od září 1975 pokračovali Kalousek s Černým v cyklu nazvaném *Obrázky z dějin českých objevů a vynálezů*.

Nejpopulárnějším zástupcem komiksového žánru se stal obrázkový seriál pro nejmenší děti *Čtyřlístek*, který začal vycházet v roce 1969 v nakladatelství Orbis. Jeho hrdiny byli čtyři přátelé: fenka Fifinka, prasátko Bobík, kocour Myšpulín a zajíc Pinda. Seriál kreslil a jeho první díly vymyslel JAROSLAV NĚMEČEK, později mu s jeho librety pomáhala spisovatelka LJUBA ŠTÍPLOVÁ. Jednotlivé příběhy byly založeny na komických dobrodružstvích, opírajících se často o motivy a situace pohádkové, ale i vědeckofantastické.

Příběhy Čtyřlístku vycházely zpravidla osmkrát ročně v sešitové edici Knihovnička Čtyřlístek, která později přinášela nejen další komiksově seriály s dětskými a zvířecími postavami, ale například i seriál o Sherlocku Holmesovi. Při absenci konkurenční nabídky se Čtyřlístek stal kulturním fenoménem, který překročil výchozí skupinu adresátů a byl čten a sbírán i dospělými. Zájem o komiks vyhnal na sklonku osmdesátých let jeho náklad na 220 000 výtisků, stále však šlo o náklad regulovaný, nespokojující poptávku. O životnosti projektu svědčí i fakt, že pokračoval i poté, co pro jeho vydávání v roce 1990 vzniklo soukromé nakladatelství Čtyřlístek.



Obálka Čtyřlístku č. 158 s kresbou Jaroslava Němečka, 1988

Nepřízeň povolovacích orgánů zablokovala uvažovanou možnost knižního vydávání kreslených příběhů „západního stříhu“, které byly určeny dospívajícím a de facto i dospělým.

Dotklo se to zejména projektu o lékařce Muriel, který na sklonku šedesátých let koncipovali Kája Saudek a Miloš Macourek. Z původních dvanácti komiksových knih cyklu *Muriel a anděl Ró* byla ohlášena v roce 1969 první, pojmenovaná *Muriel a anděl*, která ovšem kromě ukázek v Mladém světě vyšla až v roce 1991. Z druhé knihy, nazvané *Muriel a oranžová smrt*, vyšla pouze ukázka ve čtvrtém čísle časopise Umění & řemeslo v roce 1986.

Přesto komiks ani v sedmdesátých a osmdesátých letech zcela nezanikl, a to opět především díky Káju Saudkovu, jehož seriály nakreslené podle vlastních i cizích libret se příležitostně objevovaly v nejrůznějších časopisech. Saudkovu osobitou výtvarnou stylizaci tradičního komiksu čtenáři nalézali ve slovenských Technických novinách, v Mladém světě, v Magazínu MF a sobotní příloze Mladé fronty, v Pionýrské stezce i jinde. K nejvýraznějším projektům, o něž se v této době pokusil, patřilo padesát jedna pokračování seriálu z romantické minulosti *Lips Tullian, nejobávanější náčelník lupičů* (Mladý svět 1972, sc. VAN HOLTEN, vl. jm. Jaroslav Weigel), nebo čtyřicet jedna pokračování seriálu *Fantom opery uvádí* (Mladý svět 1973, sc. JIŘÍ ŠEBÁNEK a JAROSLAV PACOVSKÝ).

Ve snaze učinit komiks pro schvalovatele přijatelnějším Saudek zpracoval i předlohu Aloise Jiráska, avšak seriál *Černý Filip* (Mladý svět 1973, sc. Van Holten) byl po šesti dílech zastaven. Stejně tak byl zastaven seriál inspirovaný televizním seriálem Třicet případů majora Zemana. Padesát dva pokračování tohoto komiksu pro děti bylo otištěno v letech 1976–79 v časopise Pionýrská stezka (podle epizod Hon na lišku, Loď do Hamburku, Křížová cesta, Konec velké šance, sc. Jaroslav Weigel).

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let Saudek začal vydávat své komiksy neoficiálně, pod záštitou Československé speleologické společnosti. Za její pomoci mimo jiné vyšly i komiksy, k nimž napsali scénáře JOSEF NESVADBA (*Po stopách sněžného muže*, 1980), MILOŠ MACOUREK (*Peruánský deník*, 1984) a ONDŘEJ NEFF (*Arnal a dva dračí zuby*, 1988). Společně tyto komiksy vyšly v knižní publikaci 3× *Kája Saudek* v roce 1989. Neff sám knižně publikoval také dětsky stylizovaný seriál *Dobrodružství na Planetě snů* (1988, kresba Petr Poš). JAROSLAVU FOGLAROVU se možnost uvést svůj původní seriál opět otevřela v roce 1984 (*Modrá rokle*) a 1987 (*Ztracený kamarád*). Od druhé poloviny osmdesátých let vycházely i reedice Rychlých šípů a v návaznosti na to se komiks s příhodami dětských skupin stal součástí časopisů s tábornickými a brannými prvky (Sedmička pionýrů, Pionýrská stezka).

V časopise ABC vycházely průběžně původní seriály podle sci-fi námětů VLASTISLAVA TOMANA s kresbami Františka Kobíka (např. *Příchod bohů*,

1974–75). Toman byl také autorem ve své době velmi populárního seriálu o chlapeckém klubu, nazvaného *Strážci* (čas. ABC 1972–73, 1987, 1989; knižně 1991), zřetelně inspirovaného komiksy Jaroslava Foglara. V dalších časopisech pro děti a mládež se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let objevovaly například seriály podle námětů Miloslava Švandrlíka (*Sek a Zula*, čas. Ohníček 1968–71; knižně 1971) či Ivo Pechara (*Havraní dogo*, čas. Ohníček, literární podoba 1985).

To bylo ovšem už v době, kdy se komiks objevoval stále více, a kdy dokonce pro jeho vydávání vznikaly samostatné sešitové edice. V roce 1985 časopis ABC po vynucené přestávce navázal na své ABC speciály z počátku sedmdesátých let a začal komiks publikovat nejprve v ročním a později v půlročním intervalu. V roce 1988 pak začal pravidelně vycházet první český komiksový magazín *Kometa*, jehož popularita předcházela rozmachu zájmu o tento žánr na počátku devadesátých let.

Na sklonku 80. let se objevovaly i první nezávislé komiksy, které byly šířeny ve fanouškovských, polosamizdatových podmínkách. Jako příklad může posloužit autorský komiks **ONDŘEJE NEFFA**, nazvaný *Pérák: Toho dne byla mlha* (smz. 1989, oficiálně časopis *Crew* č. 1–3, 1997), který paroduje žánr superhrdinů a využívá mytickou postavu Péráka k dobové satíře na poměry konce osmdesátých let v Československu.

V západním světě slavnou komiksovou postavu (utajeného českého původu) stvořil **PETR SADECKÝ**, absolvent FAMU, který před svým odchodem do exilu spolu s výtvarníky Bohumilem Konečným a Zdeňkem Burianem připravoval příběhy o hrdince nazvané Amazona. Když s nedokončenými komiksy odešel do emigrace, přejmenoval hrdinku na Octobriana, přikreslil jí na čelo rudou hvězdu a prohlásil ji za dílo fiktivní ruské undergroundové organizace PPP (Progressive Political Pornography). Díky tomu se na počátku sedmdesátých let z původně nepolitického komiksu stala senzace a album s Octobrianiými



Octobriana, kresba
Bohumil Konečný

dobrodružstvími vyšlo ve Velké Británii, Spojených státech a Spolkové republice Německo. A třebaže se Sadeckého mystifikace brzy provalila, kult Octobriany, podporovaný i dalšími mystifikačními projekty autora, pokračoval a Octobriana byla přebírána dalšími autory komiksových sešitů.

■ Literatura pro děti v samizdatu a exilu

Většina z knih pro děti a mládež, které se pro zákaz na přelomu šedesátých a sedmdesátých let nedostaly ke čtenářům, musela na své vydání počkat až na dobu po roce 1989 (mj. IVAN BINAR: *Kilo jablek pro krále*, rkp. 1972; 2003; VĚRA STIBOROVÁ: *My nic, my muzikanti*, rkp. 1971; 1999), některé z nich dokonce zůstaly pouze v rukopise (PETR CHUDOŽILOV: *Cibulka*, rkp. 1971). Bylo to dáno i tím, že pro tvorbu pro děti a mládež byl v disentu a samizdatu jen omezený prostor, a pokud byla příležitostně pěstována, většinou představovala jen zábavné či milé „odskočení“ tvůrce od závažnějšího psaní pro dospělé, často motivované potřebou oslovit děti vlastní či děti přátel.



Titulní list prózy pro děti *Prázdniny s Bosonožkou* Edy Kriseové s ilustrací Jana Brychty, 1987

Takto obíhaly lakonické hororové pohádky EGONA BONDYHO z malostranského prostředí psané na objednávku pro děti přátel-disidentů nazvané *Příšerné příběhy*. V samizdatu byly publikovány v roce 1976 pod titulem *Pravdivé příšerné příběhy pro Lopatkovic holky od Egona Bondyho na tři krále 1976*, v tomtéž roce vyšlo i pokračování *Nové pravdivé a příšerné příběhy od Egona Bondyho na všeobecnou žádost*. Oficiálně byly *Příšerné příběhy* představeny v úplném vydání v roce 1995.

K jiným případům patřila křesťansky laděná vyprávění EDY KRISOVÉ (*Prázdniny s Bosonožkou*, smz. 1984; Londýn 1985; *Terežka a Majda na horách*, smz. 1987; Purley 1988) a zejména pozoruhodná poezie IVANA MARTINA JIROUSE, psaná z vězení pro autorovy dcery. Jirossovy introspektivní křehké básně a pohádky byly soustředěny do knihy *Magor dětem* (smz. 1986; 1991).

Básnické a pohádkové texty vhodné pro děti byly rovněž otištěny v undergroundovém sborníku *Čert má kopyto...* (smz. 1986). V něm byli mimo jiné zastoupeni poezií Petr Tatoun a Ivan M. Jirous, dramatickým textem Marcela Stárková a prózou například Vlastimil Třešňák, Milan Balabán, Quido Machulka, Olga Stankovičová nebo ALEXANDR KLIMENT, který již dříve v Edici Petlice představil své nově vzniklé pohádkové texty (*Modré pohádky*, smz. 1975; 1994). V rámci ineditních publikací se však jednalo spíše o výjimečné pokusy.

V exilu bylo vydávání knih pro děti a mládež poněkud hojnější. V zahraničí byl vydán *Uzel pohádek* (Mnichov 1978), do nějž z iniciativy Ivana Klímy přispěli doma zakázaní autoři, například Alexandr Kliment, Václav Havel, Pavel Kohout, Zdeněk

Pochop, Jan Trefulka, Jan Skácel, Jan Vladislav nebo Jan Werich. Vycházela tu však také původní tvorba v exilu usazených autorů, kteří se snažili oslovovat děti vyrůstající v jiném jazykovém prostředí. Pro mladší děti byly určeny pohádky BOHDANA CHUDUBY *O děvčátku, které se upohádkovalo a jiné podivné příběhy z bočanovského mlýna* (Mnichov 1977), RICHARDA NEUGEBAUERA *Čertův kámen* (Chicago 1983) či PETRA DENA *O kocourovi bez bot* (Mnichov 1970). Ojedinělým příkladem dětské poezie vydané v exilu byla sbírka tradičních veršů *Stolista růže pro děti* BĚLY VERNEROVÉ (Paříž 1982).

Pro potřeby exilové komunity napsal Jiří GRUŠA (na podnět Pavla Kohouta, který byl také editorem svazku) alternativní slabikář *Máma, táta, já a Eda*, k němuž byl připojen *Klíč k českému slabikáři a Malá čítanka* (Víděň 1988).

Drobná povídka PAVLA KOHOUTA *Jolana a kouzelník* (německy *Jolana und der Zauberer*, Luzern 1980; česky pravděpodobně nákladem autora 1980) je pojata jako textem doplněný fotopříběh, který vypráví o holčičce, jež je na návštěvě u strýčka spisovatele a tety malířky a díky mluvícím jezevčíkům a kouzelníkovi, který bydlí vedle, překoná nudu, smutek i strach z trhání zubů.

Na vysoké polygrafické úrovni, ovšem bez adekvátní literární koncepce vydávalo v Curychu dětské knihy exilové nakladatelství Bohem Press, založené v roce 1972 Otakarem Božejovským (např. JINDRA ČAPEK: *Děťátko se narodilo*,



Titulní list samizdatového vydání sbírky Ivana M. Jirouse, 1987

Curych 1984; VLADIMÍR ŠKUTINA: *Ukradený Ježíšek*, Curych 1988). Po udělení Nobelovy ceny Jaroslavu Seifertovi v roce 1984 zde v několika jazycích a s ilustracemi Josefa Palečka vyšla reedice básnickovy sbírky *Koulelo se, koulelo* (Curych 1985).

Na vydávání literatury pro děti a mládež se podíleli také exulanti z řad činovníků nakrátko obnoveného skautingu, kteří pokračovali ve své činnosti i za hranicemi Československa. Z podobných motivických kořenů jako knihy Jaroslava Foglara čerpala kniha CTIRADA RADKA KUČERY *Tábor bubáků* (Utrecht 1978). Čistě skautskému hnutí byly věnovány publikace *Český a slovenský exilový skauting* (Utrecht 1979), VELEN FANDERLIK: *Táborové epištoly* (Nijmegen – Řím 1980), jakož i reprinty knih dříve vydaných v Československu (JAN ČÁKA: *Junácká symbolika*, Utrecht 1975, nebo K. J. KRUŠINA: *Zimní bouře*, Hägersten 1973).

Událostí bylo vydání *Tajemství Velkého Vonta* (Mnichov 1986), knihy, v níž se JAROSLAV FOGLAR po třiceti letech vrátil ke svým nejnámějším hrdinům a jejich dobrodružstvím ve smyšlené čtvrti Stínadla. Třetí díl příběhů o chlapeckém světě party nazvané Rychlé šípy dějově završuje trilogii: prostupuje ho temná, místy až hrůzostrašná atmosféra, přičemž například motiv chlapce, který se dostane do pasti a zemře hladem a žízní, je v rámci české literatury pro děti a mládež zcela ojedinělý. Text vydalo exilové nakladatelství Obrys/Kontur, a to po dohodě Foglara s nakladatelem Danielem Strožem. (Poté, co byla kniha vydána, však dostal Foglar strach, „udal“ se úřadům a začal svůj souhlas s vydáním popírat.)

Jedním z rysů exilové tvorby pro děti byla i snaha některých autorů psát v řeči země, do které v průběhu normalizace odešli. To platí zejména o tvorbě LUDVÍKA AŠKENAZYHO, který v německy mluvící oblasti publikoval od začátku sedmdesátých let množství knih s pohádkovou tematikou (mj. *Der Tiger mit dem Gelben Tank*, Mnichov 1970; *Molly, der Schiffskatze*, Frankfurt nad Mohanem 1978). Velmi úspěšným autorem a výtvarníkem byl původně režisér animovaných filmů PETR ŠIS, který odešel v osmdesátých letech do Spojených států, kde se prosadil jako ilustrátor knih pro děti a později i jako autor vlastních ilustrovaných příběhů (např. *Rainbow Rhino*, New York 1987).

LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM, ROZHLAS A TELEVIZE

Do tvorby scenáristů či dramatiků píšících pro film, rozhlas a televizi zasáhl nástup normalizace velmi neúprosně, neboť nezávislá tvůrčí činnost, realizovaná mimo monopol domácí masmediální sféry, byla možná jen s obtížemi a znamenala zpravidla přestup do zahraničního kontextu, v němž se autor musel konfrontovat s odlišným kulturním prostředím a tržními mechanismy. (O něco lépe na tom byli jen zakázaní autoři rozhlasových her, kteří pro část svých děl snáze nacházeli odbytiště v zahraničních rozhlasových stanicích.) Úroveň oficiální domácí televizní a rozhlasové dramatiky i filmových adaptací literárních děl pak byla silně limitována proměnami oficiální kulturní politiky. Po překonání počátku sedmdesátých let a tehdejších neúspěšných pokusů o znovuzkříšení socialistickorealistickej poetiky vznikla situace, která sice nebyla pro snahy tvůrců příznivá, nicméně zcela nebránila, aby při shodě okolností a respektování základních tabu vznikala i zajímavá umělecká díla. Rozhlasová dramatika po proklamativních inscenacích z pracovního prostředí mířila k upřednostňování nového žánru kvazireportážních „her faktu“ a k zábavné a oddechové rozhlasové dramatice. V druhé polovině osmdesátých let se z tohoto rámce vymklo několik historických analogií rozebírajících morální a filozofickou problematiku, zvláště pak téma lidské odpovědnosti v dějinách. Navzdory počátečnímu odmítnutí uměleckého experimentování pak vznikaly pozoruhodné rozhlasové dramatizace literárních předloh využívající možnosti zvukové realizace textů. Podobný hodnotový a tematický profil jako rozhlasová hra měla také dramatika televizní. Obě pak také naplno rozvinuly žánr seriálu. Zatímco v rozhlase šlo zejména o „nekonečný“ seriál *Jak se máte, Vondrovi?*, televizní seriálová produkce se záhy rozdělila do několika větví. Nejčastější byly seriály historické, ilustrující propagandistický výklad dějin Československa, a seriály profesní, zachycující intimní, pracovní a společenské vztahy na určitém pracovišti: ať již ve výrobním podniku, zemědělském družstvu, obchodě, škole či nemocnici.

Přelom šedesátých a sedmdesátých let znamenal prudký zlom také v oblasti kinematografie, rozhlasu a televize. Bedlivá pozornost, kterou nastupující politická garnitura a nově jmenovaní funkcionáři věnovali masovým médiím, odpovídala jejich vlivu na společnost.

Kina na počátku sedmdesátých let v Československu navštěvovalo 180 milionů diváků ročně, rozhlasové i televizní vysílání bylo již dostupné valně většině populace (počet koncesovaných televizních přijímačů činil v roce 1970 téměř tři miliony). Zároveň vzrůstal počet programových okruhů: v období 1970–72 začal postupně na celém území vysílat druhý televizní program, na rozhlasových vlnách se stabilizoval systém jedné federální stanice (zpravodajsko-zábavní Hvězda) a dvou českých stanic, vysílajících také dramatické a literární pořady (Praha, Vltava). Každé z médií bylo spravováno příslušnou monopolní státní společností a postup jejich podřízení normalizačnímu režimu byl nutně obdobný. Po výměně vedoucích kádrů, zahájené na podzim 1969, následovalo rozvazování spolupráce s těmi tvůrčími pracovníky (zaměstnanci i externisty), kteří se aktivně účastnili událostí Pražského jara, nesouhlasili se sovětskou okupací nebo jejich tvorba neslibovala ideologickou či estetickou konformitu s požadavky neostalinistického režimu.

Zákazy a restrikce ovlivnily i vztahy mezi literaturou a médii. Spisovatelům a literatuře byla totiž přisuzována podstatná vina na tom, co bylo odsouzeno jako projev politické a kulturní krize šedesátých let, a tomu odpovídal i počet autorů a autorek, jimž byl počínaje rokem 1969 postupně znemožněn přístup do filmových, rozhlasových a televizních studií.

Rozpracovaná produkce byla na přelomu let 1969–70 zcenzurována. Byla zastavena výroba řady filmů, televizních či rozhlasových inscenací a pořadů a také bylo zakázáno uvedení některých již dokončených děl, které se tak staly díly tzv. trezorovými a byly – pokud se vůbec dochovaly – zveřejněny až po roce 1989. Zákazy si ovšem vynutily také urychlenou přípravu nových děl, které již musely vyhovovat přísné interní cenzuře uvnitř jednotlivých médií. Do procesu jejich vzniku však zasáhla také prudce narůstající autocenzura těch tvůrců, kteří se rozhodli přizpůsobit zužujícímu se prezentačnímu prostoru.

Snaha o opětovné podřízení umělecké tvorby ideji socialismu – v té podobě, v jaké ji prezentovala nová politická garnitura – vedla i k znovuoživení

socialistického realismu, byť už většinou pouze jako hesla. Aktuální politika husákovského vedení měla být podpořena optimistickými díly, která měla opět zpracovávat látky z pracovního prostředí a vyzvedávat příkladné hrdiny, jakož i oživit historii dělnického hnutí, oslavovat vítězství socialismu v zemi a ve světě a také odsuzovat tzv. krizový vývoj šedesátých let.

Původní ideologický patos padesátých let ovšem již v této době vyprchal, a tak v praxi nad konjunkturálně tendenční a výchovnou produkcí kvantitativně převažovaly žánry a postupy konzumní zábavy, která se vyhýbala traumatickým problémům společnosti a jejímž cílem bylo oslovit nejširší diváckou či posluchačskou obec. Vzhledem k tomu, že cenzurní mechanismy snáze propouštěly díla odvozená od děl již jednou schválených, byla produkce filmů, inscenací a pořadů opírajících se o literární předlohu velmi rozsáhlá, zároveň však závislá výhradně na oficiálně publikované literatuře.

Od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se začala kinematografická, rozhlasová a televizní tvorba nově diferencovat a někteří tvůrci hledali rozmanité cesty, jak vyslovit svůj pohled na přítomnost, avšak do pádu komunismu média nedospěla ke kritické otevřenosti charakteristické pro skloněk let šedesátých.

Film v zajetí oficiální literatury

■ Čistky a dozvuky

Personální čistky v oblasti filmu byly velmi rozsáhlé. Hlavními vykonavateli normalizační kulturní politiky v oblasti kinematografie se stali Jiří Purš, v září 1969 jmenovaný ústředním ředitelem Československého filmu, a nový ústřední dramaturg Ludvík Toman. (Předchozí ředitel Alois Poledňák byl dokonce kriminalizován.)

Podnikatelského praktika Vlastimila Harnacha v čele Filmového studia Barrandov nahradil spisovatel a scenárista Miloslav Fábera. Stávající struktura dramaturgicko-produkčních tvůrčích skupin byla rozmetána a místo nich byly ustaveny skupiny nové, do nichž pronikli druhořadí literáti typu Miroslava Hladkého nebo Karla Štorkána. Ze zrušených rad bývalých tvůrčích skupin naopak byli uvolněni Jiří Marek, Rudolf Kalčík, Jan Řezáč, Zdeněk Mahler, František Hrubín, Miroslav Horníček, Ludvík Aškenazy, Jana Štroblová, Oldřich Daněk a další. Od roku 1970 pak byla spolupráce s filmem zakázána Janu Procházkovi, Františku Pavlíčkovi, Milanu Uhdemu, Ladislavu Fikarovi, Františku Vrbovi, Leoši Suchařpovi a jiným.

Jmenování nového vedení znamenalo i změnu dramaturgických plánů a také zastavení výroby již rozpracovaných nevyhovujících filmů a zákaz distribuce filmů již natočených. Zatímco film Otakara Vávry podle románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* (f. 1969), odkazující tématem čarodějnických procesů na politické procesy padesátých let, mohl být ještě uveden, téma lidí přinucených ve stejné době pracovat v kladenských hutích bylo již pro nový režim nepřijatelné: v trezoru tak skončili *Skřivánci na niti* Jiřího Menzela (f. 1969; prem. 1990; cena na Berlinale 1990), natočení na základě próz Bohumila Hrabala z knihy *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet. Z ostatních filmů inspirovaných českými literárními díly bylo znemožněno uvedení filmu Zdenka Sirového *Smuteční slavnost* (výroba 1969; prem. 1990), k němuž podle vlastního stejnojmenného románu napsala scénář Eva Kantůrková a který zpodobňoval násilnou kolektivizaci venkova. Těsně před dokončením byly zastaveny práce na filmu *Pasták* režiséra Hynka Bočana, jehož předlohou byla stejnojmenná novela Karla Misaře (výroba 1969;

technické dokončení a prem. 1990); ve fázi výroby byla zastavena adaptace románu Karla Pecky Horečka, tematizující osud politických vězňů z komunistických lágrů.

Přes tyto mocenské zásahy na počátku normalizace ještě přetrvávaly některé tendence předchozího období. Ve vztahu k literatuře se nadále prosazovalo úsilí o kultivované a současně specificky filmové přepisy významných próz. Velmi výrazným reprezentantem této linie byla – původně televizní, pak ale rovněž v kinech uváděná – adaptace klasické prózy *Babička* (f. 1971, rež. Antonín Moskalyk). Film, jehož scénář anonymně napsal zakázaný František Pavlíček, zaujal netradičním, nelineárním vyprávěním příběhu, které se opíralo o roční cyklus života na vesnici, a lyrizující transformací obecně známých scén (u tradičněji orientovaných čtenelů díla Boženy Němcové vzbudil film i značně negativní ohlas). Tři povídky Vladislava Vančury se staly východiskem pro film režiséra Jana Schmidta *Luk královny Dorotky* (f. 1970). Velmi působivá byla adaptace románu Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy* (f. 1971, sc. Juraj Herz, Václav Šašek, Lubor Dohnal, rež. Juraj Herz), kladoucí důraz na psychologii postav a pečlivé vykreslení dobové atmosféry. Smyslu pro secesní výtvarnou stylizaci režisér Juraj Herz využil rovněž ve filmu s prvky hororu *Morgiana* (f. 1972) podle prózy ruského spisovatele Alexandra Grina *Jessie a Morgiana*. (V této linii později Herz pokračoval přepisem Hrubínova pohádkového dramatu *Panna a netvor*, f. 1978.)

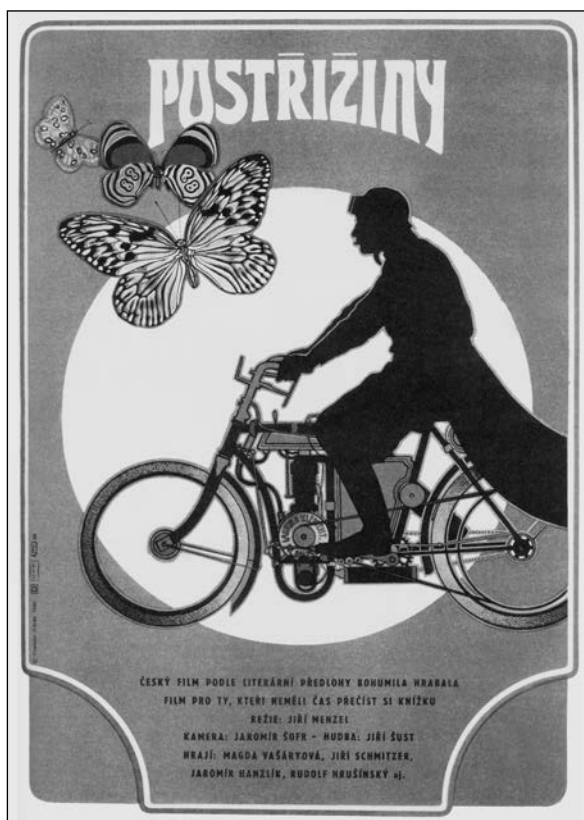
Využívání literárních předloh jako zdroje žánrové rozmanitosti filmové tvorby bylo na počátku normalizace jednou z ozvěn předchozího období. Vedle ojedinělých pokusů o prosazení žánru fantastického hororu (adaptace povídek Ivy Hercíkové *Pavouk*, který kulhal ve filmu Pavla Hobla *Velká neznámá*, f. 1970) to byly zejména četné přepisy próz s detektivními a kriminálními motivy, inspirované například díly Lukáše Luhana a zvláště retrodetektivkami Jiřího Marka z meziválečné Prahy, jejichž zfilmování Jiřím Sequensem přímo navazovalo na populární televizní seriál *Hříšní lidé města pražského* z roku 1968 (*Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko*, f. 1970; *Smrt černého krále*, *Vražda v hotelu Excelsior*, f. 1971).

■ Propojení literatury a filmu

Navzdory čistkám propojení oficiální literární a filmové sféry v průběhu normalizačních dvou desítek let ještě zesílilo, mimo jiné proto, že z hlediska povolovacího procesu bylo snazší prosadit film opírající se o již knižně vydaný, a tudíž „legalizovaný“ text. Štědrá státní finanční podpora kinematografie navíc přitahovala řadu spisovatelů, aby pracovali pro film jako scenáristé či autoři námětů (oblíbeným zdrojem obživy bylo psaní námětů, o nichž se již předem vědělo, že skončí maximálně ve fázi synopse či filmové povídky).

Zřetelná byla tendence k trvalejší vzájemné součinnosti literátů a filmařů: někteří spisovatelé opakovaně spolupracovali s určitým režisérem, podíleli se na scénářích založených na jejich literárních dílech a někdy pro dané režiséry připravovali i scénáře původní. Vznikaly tak spisovatelsko-režisérské dvojice (či trojice): Bohumil Hrabal – Jiří Menzel, Radek John – Karel Smyczek, Jan Kostrhun – Hynek Bočan, Jan Kozák – Miloš Macourek – Václav Vorlíček, M. V. Kratochvíl – Otakar Vávra, Ladislav Pecháček – Dušan Klein a další.

Jako dramaturgové či scenáristé Filmového studia Barrandov byla po kratší či delší dobu zaměstnána řada spisovatelů. Mnozí z nich pro film mimo jiné upravovali svá literární či divadelní díla, případně dávali svým původně filmovým textům literární podobu. Patřili k nim například Jiří Brdečka, Vojtěch Cach, Jiří Fried, Josef Hanzlík, Ota Hofmann, Vladimír Kalina, Jana Knitlová, Jaromíra Kolářová, Vladimír Körner, Jan Kostrhun, Jan Otčenášek, Miloš Macourek, Mirko Stieber, Vojtěch Trapl, ale i Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák. Četní další spisovatelé psali scénáře při práci v jiných institucích či v rámci svobodného povolání. Filmová fakulta AMU pak svým způsobem fungovala – obdobně jako v předchozím období, avšak v daleko větší míře – jako škola pro



Plakát Theodora Pištěka
k Menzlovu filmu podle
Hrabalovy prózy, 1981

spisovatele. Studia dramaturgie a scenáristiky na ní v průběhu normalizačních desetiletí absolvovali například Jiří Dědeček, Václav Dušek, Daniela Fischero-vá, Pavel Frýbort, Petr Hájek, Radek John, Alex Koenigsmark, D. J. Novotný, Jiří Švejda, Pavel Verner, Karel Steigerwald či Markéta Zinnerová. Mnozí z nich se poté opět uplatnili na Barrandově.

Scenáristické vzdělání a souběh literární a filmové práce se u těchto auto-rů nejednou promítly i do literární podoby publikovaných prozaických textů. Nejen díla vzniklá na základě scénářů, ale i mnohá díla původní nesou stopy filmové výstavby (dějovost, důraz na dialogy, rychlé střídání krátkých scén a na záznam toho, co je viditelné, respektive slyšitelné, apod.). Tyto rysy cha-rakterizují například některé prózy Radka Johna nebo Jiřího Švejdy, případně povídkovou sbírku D. J. Novotného *Jak rodí chlap* (1981), jež vznikla na zákla-dě scénáře k stejnojmennému povídkovému filmu (f. 1979).

■ Filmy vycházející vstříc „požadavkům nové doby“

Naplnno měla česká kinematografie opět začít sloužit zájmům komunistické strany od roku 1971. Film byl znovu pojmán především jako nástroj propagan-dy a výchovy a důraz se kladl na tzv. angažovanou problematiku, což ve vztahu k literatuře znamenalo podstatnou změnu preferencí. Do popředí vystupovaly náměty z dějin dělnického hnutí a taková zpracování historických událostí, která měla potvrzovat světodějný význam a oprávněnost komunismu a socia-lismu. Z tohoto pohledu byla za silně aktuální považována témata z dějin děl-nického hnutí a historie samotné KSČ, například film Antonína Kachlíka podle scénáře Jaroslava Matějky *Dvacátý devátý* (f. 1974), zpodobňující nástup got-twaldovského vedení strany v roce 1929 včetně názorové diferenciacce komu-nistických spisovatelů. Prosazována však byla i taková témata, jako například komunistický odboj za druhé světové války, politický vývoj v letech 1945–48, budování socialismu po Únoru 1948 a jeho obrana proti nepřátelům.

K prvním zřetelným projevům tohoto směřování patřila adaptace románu Josefa Kadlece *Svět otevřený náhodám* (f. 1971, rež. Karel Steklý), tezovitý příběh o třídním uvědomování nezaměstnaného mladého muže v druhé polo-vině třicátých let, a rovněž přepis novely Karla Fabiána *Černý vlk* (f. 1971, rež. Stanislav Černý), vyprávějící o boji pohraničnicků s narušiteli hranic. (Filmy o pohraničí a Pohraniční stráž vznikaly až do konce sedmdesátých let, přičemž jako hlavní zdroj námětů sloužily povídky Rudolfa Kalčíka.)

Zesilující snaha o realizaci propagandisticko-výchovné funkce natáčených filmů vedla až k tomu, že se někteří filmoví tvůrci vrátili k autorům a někdy i dílům, z nichž kinematografie čerpala už během první poloviny padesátých let. Jejich větší přijatelnosti pro publikum mělo být za nové situace dosaženo hlavně vyzdvižením dějových a dobrodružných momentů, ale i atraktivními

tituly, které stíraly vazbu mezi filmem a předlohou. Pod titulem *Zločin v Modré hvězdě* (f. 1973) tak byla zpracována epizoda z románu Ivana Olbrachta *Anna proletářka*, z něhož Antonín Kachlík vyzdvihl hlavně příběh o uprchlém a těžce nemocném maďarském revolucionáři, který se na počátku dvacátých let skrývá v Praze. Široce koncipovaný přepis románu Václava Řezáče *Bitva* byl uváděn pod titulem *Kronika žhavého léta* (f. 1973, rež. Jiří Sequens)



Petr Haničinec (Bagár) a Renáta Doležalová (Zdena, Bagárova žena) v Sequensově filmu *Kronika žhavého léta*, 1973

a přepis románu Antonína Zápotockého *Rozbřesk* o počátcích dělnického hnutí v Čechách nesl titul *Čas lásky a naděje* (f. 1976, rež. Stanislav Strnad).

Vyhledávány byly i další literární texty zpracovávající téma dělníka a jeho boj za lepší život: Román Alfréda Technika *Svárov* se stal východiskem pro film *Pavlinka* (f. 1974, rež. Karel Kachyňa); román Josefa Nesvadby *Tajemství zlatého Buddha*, kombinující tematiku sociálních nepokojů s kriminální zápletkou, inspiroval režiséra Dušana Kleina k filmu *Případ zlatého Buddha* (f. 1975).

Zvláště vítány byly filmy, které se od poloviny sedmdesátých let na základě nedávno publikovaných literárních děl snažily v souladu s normalizačním výkladem interpretovat události kolem roku 1968. Velmi propagovaným výsledkem této tendence byl – divácky ovšem zcela neúspěšný – prvoplánový film *Tobě hrana zvonit nebude* (f. 1975), v němž debutující režisér Vojtěch Trapl adaptoval vlastní stejnojmennou divadelní hru.



Zdena Burdová (druhá zleva) a Karel Hábl v Traplově filmu *Tobě hrana zvonit nebude*, 1975

Príznačné je, že značná část ideologicky motivovaných filmů se soustředila na venkovská témata a poválečnou proměnu vesnice. Vznikl tak přepis románu Bohumila Nohejla *Velká voda* (f. s tit. *Tam, kde hnízdí čápi*, 1975, rež. Karel Steklý) a také volná adaptace románu Jana Kozáka *Svatý Michal* (*Bouřlivé víno*, f. 1976, rež. Václav Vorlíček). Ta díky obsazení titulní role populárním hercem Vladimírem Menšíkem získala jako jeden z mála pokusů o ideový film větší zájem publika, což vedlo k natočení dalších dvou pokračování, tentokrát již podle původních scénářů (*Zralé víno*, 1981; *Mladé víno*, 1986; obojí sc. Jan Kozák, Miloš Macourek, Svatopluk Novotný, rež. Václav Vorlíček). Bohuš Záhorský v titulní postavě moudrého starce, který je schopen posoudit přínos socialismu pro život na venkově, měl zajistit přitažlivost filmu *Náš dědek Josef* (f. 1976, rež. Antonín Kachlík, podle stejnojmenné prózy Jaroslava Matějky).

■ Adaptace klasiky

Ideologicky motivované filmy tvořily jen část normalizační produkce. Vede ní kinematografie mělo zájem (zčásti i ekonomický) na přítomnosti diváků v kinech, a proto dávalo prostor také dílům zábavným a takovým, která měla reflektovat život člověka v socialismu – ovšem pod podmínkou, že tyto filmy nebudou zásadně problematizovat politický status quo. Obdobně jako v jiných oblastech života v socialismu i na podobě normalizační kinematografie se přitom podíleli nejen oddaní ochránci politického systému, ale i konjunkturalisté ochotně se přizpůsobující dobovým náladám, jakož i ti, kteří se snažili v rámci limitujících možností najít prostor pro sebevyjádření, stejně jako autoři, kteří si zvolili roli rebelů testujících svými činy a díly hranice povoleného. Tomu odpovídala i škála filmové produkce.

Jednou z oblastí, v nichž bylo možné hledat prostor pro film, byla oblast adaptací starších, respektive klasických literárních děl. Nešlo přitom o adaptace pietní: naplno byla využívána – v šedesátých letech objevená – možnost předlohu dalekosáhle transformovat, zprvu ovšem především k politickým aktualizacím a ideologickým úpravám. Příkladem může být adaptace románu Václava Řezáče *Černé světlo* (f. s tit. *Rytmus 1934*, 1980, rež. Jaroslav Balík) a zejména návrat režiséra a scenáristy Otakara Vávry k románu Karla Čapka *Krakatit* a jeho transformace ve výstražné varování před válečnými choutkami současných imperialistů (f. s tit. *Temné slunce*, 1980, sc. Otakar Vávra a Jiří Šotola).

Silná ovšem byla i tendence využívat apolitického rozměru předlohy a vy-zdvihnout například půvab dobové atmosféry příběhů ze starých dobrých časů, zejména ze zdánlivě neproblémového devatenáctého století. Jejím příkladem může být Vávřův film *Příběh lásky a cti* (f. 1977), opírající se o korespondenci Karolíný Světlé a Jana Nerudy (scénář s Jiřím Šotolou). Nadčasová (a nepolitická)

scenerie se významně podílela na filmové baladě *Stín kapradiny* (f. 1985), kterou podle předlohy Josefa Čapka a se scenáristickým přispěním Vladimíra Körnera natočil František Vláčil.

V osmdesátých letech ve vztahu ke klasice nabyl převahy sklon tvůrců využívat literární předlohy spíše jako volné východisko pro audiovizuální efekty; ty dominují přepisu novely Aloise Jiráska *Poklad* (f. s tit. *Poklad hraběte Chamaré*, 1984, rež. Zdeněk Troška) či románu Jaroslava Havlíčka *Neviditelný* (f. s tit. *Prokletí domu Hajnů*, 1988, rež. Jiří Svoboda).

■ Návraty k autorským osobnostem šedesátých let

Na počátku sedmdesátých let byla patrná zřetelná nedůvěra, kterou vedení kinematografie projevovalo k literárním osobnostem druhé poloviny padesátých a šedesátých let. Jednou z výjimek byl Jan Otčenášek, vnímaný především jako autor emblematické prózy *Občan Brych*, a tedy klasik socialistického realismu. Otčenášek do své smrti v roce 1979 působil jako scenárista a dramaturg Filmového studia Barrandov a podílel se zde na vzniku řady filmů. Dílčí motivy z jeho románu *Kulhavý Orfeus* posloužily jako námět k filmu Vladimíra Čecha *Svatba bez prstýnku* (f. 1972), odehrávajícímu se v posledním roce druhé světové války a ostře vyhrcojícímu rozdíl mezi „zdravými“ postoji a názory mladého dělníka a jeho vrstevníky z bohatších společenských vrstev a tříd. Ve scénáři k filmu Jaroslava Balíka *Milenci v roce jedna* (f. 1973), situovaného do období těsně po skončení války, Otčenášek využil některé motivy ze svého nedopsaného románu *Pokušení Katarina*. V roce 1988 byl uveden film režisérky Magdaleny Pivoňkové a scenáristy Pavla Hajného natočený podle Otčenáškovy prózy *Když v ráji pršelo*.

V letech 1978–79 se poněkud proměnila a uvolnila dramaturgická orientace českého filmu a souběžně byli vzati na vědomí někteří další spisovatelé šedesátých let. Ti z nich, kteří byli mezitím integrováni do oficiální literatury, se stali opět vítanou inspirací pro filmaře, přičemž tyto adaptace často patřily k tomu nejlepšímu, co během normalizace v české kinematografii vzniklo.

Prvním výraznějším spisovatelem tohoto typu, jehož předloha byla za normalizace zfilmována, se stal Vladimír Páral. Příznačně šlo o dvě prózy z jeho tzv. bílé série, jež vznikly na počátku sedmdesátých let a byly výrazem autorovy usilovné snahy vytvořit kladného hrdinu, bojujícího o své místo ve společnosti. Oslavou každodennosti panelových sídlišť se měl stát film Antonína Kachlíka podle Páralova románu *Radost až do rána* (f. 1979). Zdařileji vyzněla adaptace románu *Mladý muž a bílá velryba* (f. 1979) natočená Jaromilem Jirešem, který se také později obrátil k jednomu ze základních textů prvního období Páralovy tvorby a natočil film *Katapult* (f. 1984). Modelový rozměr předlohy a její kritické vyhrcoení vůči pasivnímu živoření v něm ovšem Jireš značně oslabil tím, že



Eduard Cupák,
Ivan Vyskočil,
Zlata Adamovská
a Jana Brejchová
v Jirešově filmu
*Mladý muž a bílá
velryba*, 1979

zmnožení hrdinových životů podal jako zlý sen a příběh zakončil způsobem, který umožňoval film vnímat i jako výstrahu před útekem z pohodlných životních stereotypů. Na sklonku normalizace byla natočena také adaptace Páralova románu *Muka obraznosti* (f. 1990, rež. Vladimír Drha).

Stálou fascinaci dílem oblíbeného autora a schopnost najít pro vyjádření jeho literární řeči adekvátní filmové výrazové prostředky proměnil režisér Jiří Menzel ve dvojici filmů natočených podle předloh Bohumila Hrabala. V roce 1981 byla do kin uvedena adaptace *Postřižín* a v roce 1984 následovaly *Slavnosti sněženek*. Na pozdější adaptaci *Něžného barbara* (f. 1990, rež. Petr Koliha) je pozoruhodné to, že byla natáčena před úplným oficiálním českým vydáním tohoto textu (východiskem byla dramatinizace Václava Nývltů z roku 1981).

Dvojice filmů vznikla podle próz a scénářů Vladimíra Křenera. Autor se v nich věnoval česko-německé problematice na sklonku druhé světové války a tematicky i baladickým laděním navazoval na své starší dílo *Adelheid* (f. 1969, rež. František Vlášil). Karel Kachyňa byl režisérem filmu *Cukrová bouda* (f. 1980) natočeného podle novely Zrození horského pramene. Naopak původní scénář k filmu *Zánik samoty Berhof* (f. 1985, rež. Jiří Svoboda) se stal výchozím bodem pro stejnojmennou prózu. Baladické ladění měl i film Františka Vlášila *Pasáček z doliny* (f. 1983, sc. Jiří Fried) natočený podle prózy Ladislava Fukse a situovaný do roku 1947. Díky nabídce slovenské televize a filmu realizoval Křener některé ze svých námětů na Slovensku (*Lékař umírajícího času*, tv. 1984; *Chodník cez Dunaj*, tv. 1989).

Kultivovanou adaptací dvou dějových linií románu Adolfa Branalda *Vizita* vznikly filmy Karla Kachyni *Pozor, vizita!* (f. 1981) a *Sestřičky* (f. 1983), povídky Oty Pavla pak tohoto režiséra inspirovaly k filmu *Smrt krásných srnců*

(f. 1986). Film Jiřího Svobody *Skalpel, prosím* (f. 1985) čerpal svůj příběh ze stejnojmenného románu Valji Stýblové a byl sugestivní výpovědí o práci neurochirurga. Divácky úspěšné byly adaptace předloh Josefa Nesvadby, které v sobě spojovaly prvky sci-fi a komedie a také (více či méně zjevné) ideově výchovné poučení (*Slečna Golem*, f. 1972, rež. Jaroslav Balík; *Zítřka vstanu a oparím se čajem*, f. 1977, sc. Miloš Macourek, rež. Jindřich Polák).



Rudolf Hrušínský a Karel Heřmánek
v Kachyňově filmu *Smrt krásných srnců*, 1986

■ Oblíbené téma: zmatky mládí a jeho sociální integrace

Za prestižní úkol v rámci normalizační literární a filmové produkce byly považovány především příběhy ze současnosti. S velkou frekvencí se přitom vracely – v různých žánrových podobách – filmové příběhy ze života mladých mužů a žen, které měly vykreslovat jejich nejistoty, citové zmatky a revolty tváří v tvář světu starších, přičemž v konečném vyznění měly vyzdvihnout jejich závěrečné zapojení do společnosti.

Prominentním autorem ideologicky přijatelných námětů takovýchto filmů byl Karel Štorkán, podle jehož předloh byly natočeny filmy jako *My ztracený holky* (f. 1972, rež. Antonín Kachlík), *Půlnoční kolona* (f. 1972, rež. Ivo Novák), *Rodeo* (f. 1972, rež. Antonín Máša) nebo *Kvočny a Král* (f. 1974, rež. Jaromír Borek). Vesnické tematiky se držel režisér Hynek Bočan ve čtveřici filmů natočených podle předloh Jana Kostrhuna (*Plavení hřbitav*, f. 1976, podle prózy Prázdniny; *Tvář za sklem*, f. 1979, podle románu Černé ovce; *Pytláci*, f. 1981, podle stejnojmenného románu; *Vinobraní*, f. 1982, podle stejnojmenné novely).

Humoristická nadsázka novely Ladislava Pecháčka *Amatéri* se stala základem velmi úspěšné komedie *Jak svět přichází o básníky* (f. 1982, rež. Dušan Klein), na niž později navázala série dalších filmů se stejnými hrdiny, realizovaných ovšem už podle původních scénářů Ladislava Pecháčka a Dušana Kleina.

Na vzniku filmů s náměty ze života mladých se podíleli i prozaici (a scenáristé) přiřazovaní k tzv. severočeské literární škole. Zaměřovali se na konfliktní hrdiny, kteří se dostávají do střetu s okolím, přičemž kladli důraz na vykreslení osobních vztahů i pracovního prostředí a také na sociálněkritický aspekt, přecházející až v moralizování. Nonkonformní a revoltující mladý muž, který prostřednictvím lásky postupně získává odpovědný vztah ke společnosti, byl

ústřední postavou filmu natočeného podle románu Václava Duška *Druhý dech* (f. s tit. *Křehké vztahy*, 1979, rež. Juraj Herz). Scénář k tomuto filmu napsal spisovatel, filmový dramaturg a nejznámější představitel „severočeské školy“ Jiří Švejda. Ten také pro potřeby filmu upravil dvojici svých románů o ambiciózních hrdinech a jejich morálních selháních: *Požáry a spáleniště* (f. 1980, rež. Antonín Kachlík) a *Dva tisíce světelných let* (f. s tit. *Kariéra*, 1984, rež. Július Matula). Scenáristou filmu natočeného podle Švejdovy prózy *Havárie* (f. 1985, rež. Antonín Kopřiva) byl Petr Novotný, jehož próza z výchovného ústavu pro mládež (*Vezmu sekeru*) se stala základem filmu *Zámek „Nekonečno“* (f. 1983, rež. Antonín Kopřiva).

Tematika nelehkého dospívání, generačních konfliktů, vzdoru citlivého mládí proti pragmatičnosti, morální problematičnosti a potížím, jež s sebou nese vstup do životní praxe, ovšem otevírala i možnosti kritičtějšího pohledu na svět dospělých. Takový pohled se objevil ve filmech Karla Smyczka *Jen si tak trochu písknout* (f. 1980), *Sněženky a machři* (f. 1982; oba na motivy z románové prvotiny Radka Johna *Džínový svět*), *Krajina s nábytkem* (f. 1986, podle povídkové knihy Zdeňka Rosenbauma) a také ve filmu Vladimíra Drhy *Do zubů a do srdíčka* (f. 1986, podle novely Petra Bartůňka *Ach jó!*).

■ Umírněné pokusy o sociální kritiku a satiru

Je příznačné, že když se v důsledku politického uvolňování v druhé polovině osmdesátých let začal objevovat přece jen o něco větší prostor pro sociální kritiku a satiru, pro odsudek negativních jevů v životě soukromém i pracovním, nemohli filmaři v oficiálně vydávané literatuře najít mnoho děl, o která by se – na rozdíl od šedesátých let – mohli opřít. Několik málo kritičtějších filmů a jejich literární předlohy přitom zpravidla vznikaly téměř souběžně.

Spíše groteskní byl budovatelský patos, s nímž Stanislav Vácha v románu *Hauři* kritizoval dobovou frázovitost, pokrytectví a protekcionismus, vyzýval k pracovní angažovanosti; tomu také odpovídal stejnojmenný film Júlia Matuly (f. 1987). Sugestivně vykreslené prostředí protialkoholní léčebny vytvářelo rámec pro zobrazení socialistické každodennosti v přepisu románu Ladislava Pecháčka *Dobří holubi se vracejí* (f. 1988, rež. Dušan Klein). Z Pecháčkovy trvalé spolupráce s režisérem Dušanem Kleinem vznikla i filmová verze jeho prózy *Vážení přátelé, ano* (f. 1989), odvažující se nedlouho před pádem režimu ironizovat nejen formalismus a špatnou pracovní morálku, ale i kariérismus (stranických) funkcionářů.

■ Film a divadlo

Neopomenutelnou položkou dějin českého filmu sedmdesátých a osmdesátých let byly filmy vznikající se záměrem zachytit a pro film využít nevšední atmosféru nekonvenčních divadelních aktivit.

Jako první vznikla filmová verze hry Milana Uhdeho *Balada pro banditu* (f. 1978) uváděné v Divadle na provázku pod jménem Zdeňka Pospíšila. Jejím režisérem byl Vladimír Sís, který usiloval zachovat divadelnost výchozí inscenace a současně pro ni vytvořit filmový rámec. Kombinoval tak záznam představení odehrávajícího se v trampském prostředí přírodního divadelního areálu a „reálné“ filmové scény v časoprostoru vyprávěného příběhu. Sísův film *Poslední leč* (f. 1981) je záznamem divadelní komedie o stáří, v níž herci Boleslav Polívka a Jiří Pecha přivedou na scénu Divadla na provázku dvě postavy z jiných inscenací divadla: doktora Zvonka Burkeho (z Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho Ladislava Smočka) a nadlesního (z Uhdeho divadelní adaptace Pohádky máje Viléma Mrštíka). Osobité herectví Boleslava Polívky zaujalo také režisérku Věru Chytilovou, která základem svého filmu *Šašek a královna* (f. 1987) učinila stejnojmennou Polívkovu inscenaci. Na rozdíl od Síse však předlohu transformovala radikálněji: vycházela sice z poetiky původní inscenace, současně se jí však snažila významově povýšit přesunem do nového filmového kontextu.

V druhé polovině osmdesátých let, v době, kdy se poněkud uvolnil dosud negativní vztah státních orgánů k Jiřímu Suchému a divadlu Semafor, natočil Vladimír Sís film *Jonáš a Melicharová* (f. 1986), v němž formou stříhového filmu s fabulovaným dějovým rámcem propojoval Suchého písně z archivů a jednotlivé scény ze hry Jonáš dejme tomu v úterý. (Méně přesvědčivý již byl navazující původní film téhož režiséra *Jonáš II aneb Jak je důležité mít Melicharovou*, f. 1988).

Do podoby českého filmu osmdesátých let výrazně zasáhli také autoři Divadla Járy Cimrmana: Zdeněk Svěrák jako scenárista, Ladislav Smoljak pak i jako režisér. Vedle filmů, které s osobitou poetikou divadla souvisely jen nepřímo, vytvořili také filmy bezprostředně navazující na jejich inscenace s ústřední postavou fiktivního všeuměla. Modifikovat tradiční dvoučlennou formu cimrmanovských inscenací do filmové podoby se pokusili ve filmu *Jára Cimrman ležící, spící* (f. 1985), jenž kombinuje techniku filmu dokumentárního a fabulovaného. Film *Rozpuštěný a vypuštěný* (f. 1984) vznikl podle hry Vražda v salonním coupé. Film *Nejistá sezona* (f. 1988) byl pohledem do zákulisí neobvyklého divadelního souboru, obsahoval ukázky z jeho různých her a nesl v sobě i zřetelnou kritiku poměrů v kulturní oblasti.

Filmovou událostí roku 1989 se stal film Tomáše Vorla *Pražská pětka*, který představil netradiční divadelní aktivity mladé generace: pantomimické skupiny Mimosa, Výtvarného divadla Kolotoč, Recitační skupiny Vpřed, Baletní

jednotky Křeč a divadla Sklep. Již dříve programově s herci studiových divadel spolupracovala Věra Chytilová, která se ve svých filmech mimo jiné pokoušela čerpat z poetiky malých či neoficiálních divadel (*Kalamita*, f. 1981; *Šašek a královna*, f. 1987; *Kopytem sem, kopytem tam*, f. 1988).

Rozhlas ve službách „průměrného posluchače“

■ Personální situace

Personální proměny na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a následná normalizace nemohly nezasáhnout také literární a dramatickou oblast vysílání Československého rozhlasu.

V letech 1970–74 byl šéfredaktorem Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání Oldřich Rafaj, po něm dřívější vedoucí redakce sovětských literatur Lýdie Vernerová a od roku 1978 Stanislav Neubert. Těsně před pádem komunismu, v létě 1989, ho nahradil rozhlasový dramaturg, prozaik a básník Jiří Kamen. Redakci literárních pořadů vedla v letech 1976–90 Jana Kopecká.

Výsledkem personálních změn bylo, že většina z význačnějších rozhlasových dramatiků předchozího desetiletí se musela nuceně odmlčet a již natáčené inscenace nebyly vysílány (například experimentální kompozice pro dva hlasy Ludvíka Kundery *Dva ve vánici*, natočená v roce 1969). Dramaturgie pořadů byla totiž podřízena ideologickým požadavkům a omezena seznamem „představitelů a exponentů pravice“, kteří se nesměli ve vysílání objevit. Šlo přitom nejen o zákaz vysílání děl označených spisovatelů, ale i o inscenace, v nichž účinkovali nežádoucí herci. Také mezinárodní styky rozhlasové dramaturgie byly omezeny na socialistické země. Rozhlasovou tvorbu začali silně ovlivňovat dramaturgové a autoři bez pochopení pro specifčnost umělecké tvorby, literaturu a rozhlas. Tvůrčí dílna brněnského studia byla prakticky rozehnána, obdobná situace nastala ve studiu ostravském.

Kontinuitu tvorby se v redakci rozhlasových her snažili udržovat dramaturgové Jaroslava Strejčková, Josef Hlavnička a Jaromír Ptáček, jehož možnosti ovšem omezovalo to, že byl na čas z rozhlasu propuštěn (1969–70) a i po svém návratu byl z hlediska vedení osobou jen neochotně trpěnou. Z předních režisérů v umělecké činnosti pokračovali Jiří Horčíčka, Josef Melč, Alena Adamcová a Olga Zezulová. Velkou ztrátou bylo propuštění režiséra Josefa Henkeho (1971) a zákaz vysílání jeho inscenací. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let začalo v rozhlase pracovat i několik mladých schopných dramaturgů, například Ivan Škapa (v roce 1984 dostal výpověď za svou obhajobu hry Jiřího

Hlavní redakce literárně dramatického vysílání

Šéfredaktor Stanislav Neubert

Redakce rozhlasových her - ved. Vlastimil Brtěk.

Údovědný dramaturg - Ivan Škapa

30612
(J)

~~typ. 15. 2. 1981, Praha
(13.15 - 16.15)
Marek Holý
Hruška
Příkman~~

Jiří Just:

K l a u n i a v l a s t e n c i

(Kabaretní seminář o podstatě humoru v Čechách)

~~typ. 15. 3. 92, Vltava
(14.00 - 15.10)
Hradec Králové
Příkman~~

typ. 8. 5. 91
(21.30 - 22.40 tll)
Příkman

Charakteristika: Příběh dvou koniků, z nichž každý zcela po svém reaguje na situaci národního ohrožení za německé okupace a po svém nachází cestu, jak obstát v dějinná zkoušce.

DF 23355 39:00
23356 28:30

Titulní strana rozhlasového scénáře Jiřího Justa, 1984

Justa Klauni a vlastenci), Pavel Minks, Hynek Pekárek a Jiří Hubička. V letech 1984–86 v rozhlasu jako dramaturg působil Jan Vedral, jenž se podílel zejména na přípravě rozhlasových seriálů.

■ Ostražitý vztah k literatuře

Tradičně velmi silný vztah rozhlasového vysílání k literární tvorbě byl limitován vazbou na oficiálně publikovanou literaturu. Nové vedení rozhlasu si na sebe vzalo úkol prosazovat především ty spisovatele-funkcionáře, kteří se zřetelně přihlásili k normalizační politice KSČ. V nejrůznějších typech literárních relací proto byli uváděni – nejčastěji formou dialogizované četby – autoři jako Jan Kozák, Ivan Skála, Donát Šajner, Bohumil Říha či Bohumil Nohejl. Vítána byla také jednoznačně politicky angažovaná díla. Prvořadou událostí roku 1977 se tak například měla stát rozhlasová poema, vycházející z rozsáhlé básně Václava Honse Lenin (rež. Jiří Horčička).

Úroveň literárních pořadů ze současné literatury se zvyšovala především v osmdesátých letech. Přetrvávající ideologický dohled nad masmédií, spojený s teorií průměrného posluchače, jehož je třeba vychovávat k identifikaci s režimem, se ale projevoval v tom, že nadále do rozhlasu často nesměla ani mnohá literární díla, která jinde, v nakladatelstvích či v divadlech, prošla sítím dozoru.

Velmi podezřívavý byl vztah vedení rozhlasu k soudobé literatuře světové, a to i v případech, kdy dané dílo již vyšlo v českém překladu. Klatba byla uvalena nejen na literaturu západní, ale mnohdy také na „podezřelou“ literaturu polskou či maďarskou, ba dokonce i na současnou ruskou a sovětskou tvorbu (zvláště v osmdesátých letech, kdy v rámci gorbačovovské perestrojky začala tematizovat realitu sovětského systému). S potížemi tak do vysílání pronikaly například texty Alexandra Vampilova, Vasilije Šukšina nebo dramata Alexandra Gelmana.

Ostražitost vůči nové tvorbě způsobovala, že se rozhlasová dramaturgie raději obracela k prověřené klasice. Velmi často se přitom prostor pro tvorbu hledal v nenapadnutelné literatuře ruské, což vedlo ke vzniku četných nových inscenací Čechova, Gogola, Gorkého, Ostrovského a dalších. Vznikly i náročné stereofonní adaptace románových předloh Tolstého (*Vojna a mír*, roz. 1978, rež. Jiří Horčička), Dostojevského (*Idiot*, roz. 1982, rež. Josef Melč) či Šolochova (*Tichý Don*, roz. 1982, rež. Jiří Horčička) a další. Tyto dramaturgie velké epiky pocházely z dílny Jaroslavy a Jana Strojčkových a kritika v nich spatřovala vrchol rozhlasového inscenačního umění sledovaného období.

Bez problémů byla dramaturgie či adaptována také díla starších českých spisovatelů, zejména ta, která byla prostoupena národní a především sociální ideou. Vedle prózy Jaromíra Johna o budování Národního divadla (*Rajský*

ostrov, roz. 1971) tak byly uvedeny rozhlasové podoby próz Marie Majerové (*Nejkrásnější svět*, roz. 1971, dram. Jaroslav Janovský, rež. Jiří Valchař; *Havířská balada*, roz. 1972, dram. M. Šrámek, rež. Alena Adamcová; *Siréna*, roz. 1977), Václava Řezáče (*Nástup*, roz. 1971), Marie Pujmanové (*Lidé na křižovatce*, roz. 1976), Antonína Zápotockého (*Vstanou noví bojovníci*, roz. 1984, dram. Marie Boková, rež. Jiří Horčíčka), adaptována pro rozhlas byla například i povídka Ivana Olbracht z prostředí cirkusů *Bratr Žak* (roz. 1973, rež. Josef Červinka).

Později se tato řada rozšířila i o další meziválečné spisovatele demokratické orientace. Režisér Jan Lorman inscenoval hru bratří Čapků *Ze života hmyzu* (roz. 1984), Jiří Horčíčka pak Čapkova díla *Věc Makropulos* (roz. 1975; LP 1987, reedice CD 2005; úprava Vladimír Procházka) a *Továrna na absolutno* (roz. 1989, dram. Jan Pišta). Právě Horčíčkovy inscenace jsou příkladem toho, jak se režiséři snažili dramaturgická omezení kompenzovat využíváním možností stereofonie a realizační úrovní inscenace. Z dalších adaptací tohoto režiséra lze jmenovat jeho desetidílnou dramatizaci románové kroniky Eduarda Basse *Cirkus Humberto* (roz. 1980, část. LP 1986) či úpravu Olbrachtova *Nikoly Šuhaje loupežníka* (roz. 1981, sc. Jiří Šotola pod jm. Vladimír Reis). Obdobná snaha charakterizovala na sklonku období také činnost režisérek Aleny Adamcové (Jan Otčenášek: *Občan Brych*, roz. 1988) a Hany Kofránkové (František Hrubín: *Zlatá reneta*, četbu na pokračování připravil Ivan Kruiš, roz. 1989).

■ Angažované hry a hry faktu

Původní rozhlasová dramatika let sedmdesátých a osmdesátých utváří poměrně nepřehledný žánrový a tematický obraz. Samostatných rozhlasových her uvedl rozhlas v sedmdesátých a osmdesátých letech kolem tří set. Jejich škála sahala od řemeslných konverzačních a situačních komedií na privátní témata, které plnily funkci lidové zábavy, až po pokusy o umělecko závažnější výpovědi.

Od poloviny sedmdesátých let se nástrojem podpory původní dramatické tvorby měla stát Celostátní přehlídka rozhlasových her, která se od roku 1974 opakovala vždy na podzim a v níž o posluchačskou přízeň soutěžily čtyři české a čtyři slovenské inscenace. Od roku 1976 byl bienálně pořádán festival rozhlasové hry Prix Bohemia.

Na počátku normalizačního dvacetiletí byl tvrdě prosazován návrat rozhlasové dramatiky ke konvencím socialistického realismu. Nejpočetnější součást rozhlasové produkce tehdy utvářely triviální inscenace, které upadaly v zapomenutí okamžitě po odvysílání. Jejich společným rysem bylo preferování současných námětů s pracovní tematikou, přímočará politická angažovanost, přečeňování didaktické funkce umění a důraz na kladného hrdinu.

Vítání byli autoři her oprašujících poetiku budovatelské kultury padesátých let (Jiří Hájek, vl. jm. Jiří Souček: *Stavbyvedoucí*, roz. 1979, rež. Miroslava Valová), případně autoři angažovaně se vyjadřující k dnešku prostřednictvím historických témat: Jiří Procházka (*Legenda o Janovi*, roz. 1975, rež. Josef Hajduček), Jiří Plachetka (*Pevnost*, 2 díly, roz. 1978; *Poselství Ikarovců*, roz. 1980; *Když začínal čas*, roz. 1981), Pavel Cmíral (*Světlo a tma Jakuba Boulangerera*, roz. 1975; *Dědic*, roz. 1981). Za vzor pak byly vydávány scénáře dlouholetého rozhlasového redaktora (a v letech 1977–84 vedoucího pražské redakce rozhlasových her) Vlastimila Brtky (*Pěstitel růží*, roz. 1975; *Hlídka únorové noci*, roz. 1978; *Přístupové cesty*, roz. 1981).

Důmyslnější výstavbou dramatické struktury deseti svých her, psychologicky věrohodnějšími postavami a kvalitnější rovinou promluv se od většiny dobových autorů lišil Pavel Hanuš. V tragikomické hře *Balada z podzemí* (roz. 1981, rež. Jiří Horčíčka), zasazené do třicátých let dvacátého století a využívající motivů dějin dělnického hnutí, upřel pozornost na vývoj vztahu mladíka a policisty, kteří se spolu dočasně ocitnou v žižkovském podzemí.

V oboru her s výrobní tematikou byly jako nejkvalitnější přijímány scénáře námětově vycházející z venkovského prostředí, vyjadřující dynamiku proměn vesnice na cestě k socialismu. K lepším rozhlasovým autorům byl řazen Karel Vodák, autor hry *Dynastie ze Záhoří* (roz. 1978), líčící transformaci třísetleté tradice jihočeského selského rodu v podmínkách moderní družstevní velkovýroby (z dalších autorových textů byla uvedena například *Trubačova louka*, roz. 1982; *Hromový kámen*, roz. 1982). Z autorek měla podobné postavení Helena Slavíková, jejíž anekdota *Jak se do lesa volá* (roz. 1979, rež. Jiří Horčíčka) kombinovala satiru s agitkou, motivy rozkrádání družstevního majetku s manželským sporem o právo ženy nastoupit do samostatného zaměstnání. Rozhlasovou prvotinou se v tomto žánrovém okruhu představila i zkušená prozaička Helena Šmahelová. V posluchačsky vděčně inscenaci *Smuteční hostina* (roz. 1978) se při setkání rozvětvené rodiny vyjasňují nejen vztahy mezi příbuznými, ale i jejich poměr k práci, majetku a vesnici. V inscenaci byly propojovány tragické scény s komickými, dramatická názorová střetnutí s groteskními situacemi, režie Josefa Melče využila autorčinu schopnost jazykové charakteristiky. Na zcela groteskní zápletku byla postavena a z komické lyričnosti hanáckého nářečí těžila Šmahelové hra *Kůň s krávkem* (roz. 1984, rež. Jiří Horčíčka).

Poptávku po látkách ze současnosti a z výrobního prostředí naplňoval rozhlas v druhé půli sedmdesátých let také podporou dramatiky faktu. Od září 1977 byla pro literaturu a drama faktu vyčleněna zvláštní redakce, kterou vedl Vladimír Remeš. Její úsilí bylo zaměřeno na dramatickou stylizaci nebo rekonstrukci konkrétních událostí a individuálních osudů. Pod hlavičkou hry faktu redakce připravovala dokumentární – převážně ale hrané – rozhlasové hry a pásma (feature) životopisného, historického, politického nebo didaktického

zaměření, jejichž působivost měla být posilována jejich autentičností. Přípravě scénářů proto předcházelo vyhledávání zajímavých lidí. Natočené rozhovory s nimi, které pak byly přepisovány do monologů a dialogů. Autory her faktu byli většinou samotní dramaturgové příslušné redakce.

Konjunktura hry faktu kulminovala v první polovině osmdesátých let. Roku 1983 obdržela hlavní cenu na festivalu Prix Bohemia dokumentární hra *Ludi Marešové a Ley Slámové* s tématem důlní katastrofy *Řetěz života* (rež. Alena Adamcová), v níž účinkoval například bývalý vedoucí kolektivu báňských záchranářů. Hra *Thadlena* Františka Mareše (roz. 1982) vycházela z životního příběhu hrdinky socialistické práce, formou dialogu matky s dcerou předkládala posluchači normy života „na cestě k socialismu“ a uvažovala o vlivu těchto norem na seberealizaci ženy. Hra *Koridor* (roz. 1986) téhož autora byla popisem pronásledování narušitele státní hranice.

Roku 1984 nahradil Remeše ve vedení redakce Jan Kolář, který se dramaturgicky i autor-
sky zaměřoval na scénáře životopisných a dokumentárních pásem, jejichž příkladem může být pořad *Život, který trval týden* (roz. 1986), věnovaný osudu J. V. Friče. V červnu 1989 redakce literatury a dramatu faktu zanikla.

■ Seriál *Jak se máte, Vondrovi?*

Ze snahy pojmout angažované téma tak, aby zaujalo posluchače, se – po polském a slovenském vzoru – zrodil plán na nekonečný rodinný seriál *Jak se máte, Vondrovi?*. Seriál, jenž měl nenásilně prezentovat hodnoty socialistického soužití, byl vysílán od 25. prosince 1975 do konce roku 1989 (poslední díl byl uveden 30. prosince). Úvodní díly, v nichž byli představeni jeho protagonisté, dramaturgicky připravila Jaroslava Strejčková a napsali Jiří Marek a Jan Otčenášek. Týdenní periodicita a posluchačský úspěch vedly k tomu, že v roce 1977 byla pro jeho přípravu vytvořena zvláštní redakce pod vedením mladého dramaturga Vladimíra Gromova (jejím členem se stal například také Jaromír Ptáček). Sledovanost se pohybovala kolem tří milionů posluchačů, celkem bylo odvysíláno sedm stovek epizod.

Seriál byl koncipován jako řada epizod více či méně volně navázaných na příběhy hlavních postav. (Otce Vondru, vedoucího topenářského střediska Obvodního podniku bytového hospodářství [OPBH], hrál Karel Urbánek, matku Vondrovou, pracovníci sociálního odboru Obvodního národního výboru [ONV], Jiřina Švorcová, jejich dceru Janu Slávka Hozová a syna Mirka Marek Eben.) Kompozice seriálu byla natolik uvolněná, že umožňovala otevírat stále nová prostředí a příběhy mnohdy související s hlavní linií jen velmi vzdáleně.

Jednotlivé epizody a minisérie uvnitř seriálu měly vycházet z obyčejného, každodenního života, jejich tematika se pak nezdálo vázala k aktuálnímu času

vysílání. Při své periodicitě nemohl mít seriál rovnoměrnou kvalitu a ani podobu, neboť do něj byly účelově vtahovány velmi rozmanité dramatické žánry: od politické morality a komunální satiry přes žánrové obrázky ze života až po nezávazné anekdoty. Pořad se propojoval rovněž s jinými artefakty normalizační populární kultury, například s figurami z oblíbených televizních seriálů: v epizodě vysílané na Silvestra 1978 vyšetřoval zmizení matky Vondrové major Zeman.



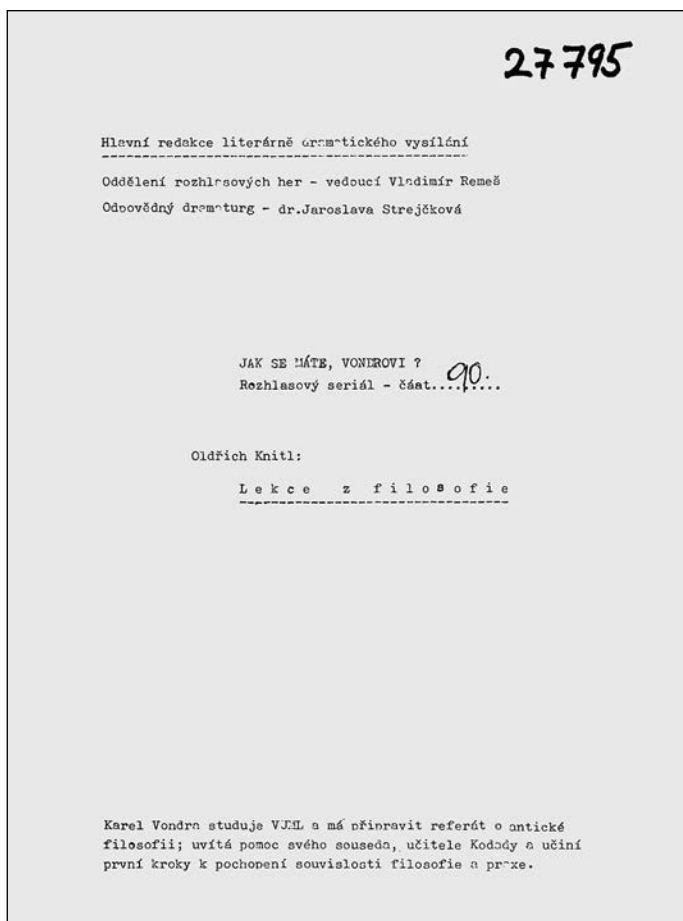
Slávka Hozová a Marek Eben při natáčení seriálu *Jak se máte, Vondrovi?*

Potřeba nasytit daný formát nutila rozhlas k hledání nových a nových textů a autorů, což bylo usnadněno přesvědčivou výší honorářů. Jako scenáristé se do přípravy Vondrových zapojili mnozí autoři nejrůznějších poetik, jejichž počet již na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přesahoval stovku. Vedle spisovatelů s dramatickou dovedností – například Ivan Bednář, Lucie Bělohorská, Helena Benešová, Oldřich Daněk, Pavel Hanuš, Viktorie Hradská, Oldřich Knitl, Jana Knitlová, Zuzana Kočová, Alex Koenigsmark (též pod pseudonymem Josef Kučera), Jan Kostrhun, Pavel Kraus, Ivan Kříž, Petr Markov, Josef Nesvadba, Zdeňka Psůtková, Roman Ráž, Karel Steigerwald či Vlastimil Venclík – se na seriálu podíleli i autoři příležitostní. Pod jmény povolených dramatiků pak byly realizovány rovněž texty autorů zakázaných, například Karla Hvizďaly, Pavla Landovského, Jaroslava Šedivého či Miroslava Stuchla. Pod vlastním jménem i pseudonymy psal seriálové epizody také dramaturg Jaromír Ptáček, který zároveň „pokrýval“ svým jménem texty Karla Šiktance, Karla Tachovského nebo Jana Trefulky.

Na sklonku sedmdesátých let předal Jaromír Ptáček tři desítky scénářů pro seriál o Vondrových a obdobný počet samostatných rozhlasových her Janu Lopatkovi. Ten o nich – ve volné návaznosti na své teoretické práce o literatuře a rozhlasu ze šedesátých let – napsal kritický esej *Radiojournal v ko(s)mickém věku* (smz. 1984; 1995), v němž charakterizoval tematické i žánrové stereotypy této dramatiky.

■ Snaha o udržení vývojové kontinuity

S postupem času se tlak na návrat rozhlasové dramatiky k – již ne zcela zřetelným – konvencím socialistického realismu obrušoval a ideologické požadavky byly stále více obcházeny. Z prací desítek dramatiků lze tak postupně vyčlenit



Jak se máte
Vondrovi? Titulní
strana scénáře
Oldřicha Knitla
k jedné z epizod
seriálu

linie kvalitnější tvorby a úzký okruh tvůrců usilující udržet alespoň v inscenačních postupech jistou kontinuitu s vývojem rozhlasového umění v letech šedesátých.

K relativně úspěšným hrám první poloviny sedmdesátých let patřila *Hodina angličtiny* Nataši Tanské (roz. 1974, rež. Jiří Horčička). V dialogu učitelky jazyků s temperamentním a rozpustilým děvčátkem se – zprvu mimoděk – začne odhalovat drama dívčiny matky, u níž se schyluje k sebevraždě. K výraznějším debutantům patřila také Jana Knitlová. Její rozhlasová dramata charakterizuje zaměření na mladou generaci, vynalézavá kompozice a dobře napsaný dialog, který pomáhá překrýt vykonstruovanost příběhů. To je případ hry *Kdo miluje dobrou knihu* (roz. 1973) a především dramatu *Rány vítězů* (roz. 1979, rež. Jiří Horčička): příběhu o vztahu panovačné tchyně a ztotočené snachy, ve které zdravou ctížádost probudí až vztah k žákovi, zralému muži, jenž ale sám není schopen se vymanit z nadvlády manželky. Některé hry napsala autorka

společně s manželem Oldřichem Knitlem, autorem více než dvaceti rozhlasových scénářů. Z jeho tvorby (většinou pro mládež) lze připomenout rodinnou komedii o nezodpovědném synovi *Život na ostro* (roz. 1981, rež. Alena Adamcová; knižně in *Slyšeli jste...*, 1990).

Dramatičností vynikaly hry Alexe Koenigsmarka *Sbohem, bílí králici* (roz. 1975) a *Humelšnábl a boj se smrtí* (roz. 1976), komediální moralita s postavou mladého lékaře, který prožívá konflikt mezi bizarní realitou léčebny pro staré pacienty a sny o vlastním poslání. Hra, zajímavá užitím chóru, končila přijetím reality, její těžiště ovšem spočívalo ve vtipných dialogích a pointovaných scénách. (Nahrávka hry byla z cenzurních důvodů na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let smazána.) Výraznou slovesnou kulturu si zachovaly texty Jiřího Šotoly, především drama *Svoji jsou svoji* (roz. 1978, rež. Jiří Horčička), v němž dramatik zpracoval jinak politicky velmi vítané téma osamocení a vykořenění nejstarší generace emigrantů. (Konjunkturálněji zpracovala téma emigrace E. M. Kavanová ve hře *Královská noc*, roz. 1979, rež. Jiří Horčička.)

V druhé polovině sedmdesátých let rozšířil žánrové spektrum rozhlasové inscenace filmový scenárista Ota Hofman kombinací scénické reportáže a sci-fi dramatu ve stereohře *Čtvrtý rozměr smrti* (1978). Řadou vědeckofantastických her, většinou s antimilitaristickým postojem, přispěli také manželé Miroslav a Hana Honzíkovi (např. *Stopy vedou na Rora Lulu*, roz. 1980, rež. Petr Adler).

O tematickou i formální průbojnost usiloval Mirko Stieber, jehož rozhlasové hry měly ve svém prvním plánu obvykle příběh s jednoduchou fabulí, ale v druhém plánu se v nich jednalo o smysl lidské existence, o mezigenerační zodpovědnost. Syžetová výstavba Stiebrových textů byla nápaditá, autor obvykle pracoval s několika retrospektivními vrstvami a přesvědčoval i logikou dynamických dialogů a psychologicky motivovaných sekvencí. Scénář rozhlasové hry *Dva* (roz. 1977, rež. Jiří Horčička) z prostředí ústavu pro duševně nemocné na konci německé okupace získal později i divadelní podobu (Fřištenský a Paganini, prem. 1979), výlučně rozhlasové postupy byly použity v hrách *Srdeční slabost* (roz. 1980), *Babí léto* (roz. 1981) a v monologicky pojaté hře *V mezipatře* (roz. 1983). O postižení konfliktů ve zdánlivě banální realitě, ale i o hold Praze usiloval Stieber ve hře *Uprostřed mostu* (roz. 1985). Autorova poetika vynikala v režii Hany Kofránkové.

Tlak na angažovaná témata, oproštění autorského stylu a kompozice rozhlasové hry tak, aby byla přístupná širšímu vnímatelskému okruhu, zasáhl i tvorbu Jaromíra Ptáčka. Jeho hra *Dlouhá cesta domů* (roz. 1972, rež. Jiří Roll) se věnovala problematice války ve Vietnamu. Hra *Pravděpodobná zpráva o posledním rozhovoru* (roz. 1974, rež. Josef Melč, knižně in *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*, 2006) byla koncipovaná jako dramatická fikce o posledních chvílích prezidenta Allenda za Pinochetova puče v Chile (dialog mezi demokratickým vládcem a vyjednávačem pučistů). Podobné dějiště v blíže

neurčené diktatuře hispánského jazykového okruhu mělo další autorovo drama *Pravděpodobná zpráva o stavu země* (roz. 1974, rež. Josef Červinka, knižně in *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*, 2006), odehrávající se v blíže neurčeném politickém vězení a vrcholící sebevraždou ústřední postavy, básníka Quijada („Básníků je stejně příliš mnoho. Pro jednoho nikdo skučet nebude“). Konečně *Píseň pro dívčí hlas a klavír* (roz. 1978, rež. Petr Adler) čerpala látku z doby Slovenského národního povstání.

Vzdor politicky zatíženým látkám nešlo o hry konjunkturální. Ptáček pojímal rozhlasovou hru jako prostor pro formulaci závažných mravních a filozofických otázek a vracel se v nich ke svým klíčovým tématům: vztahu jedince a společnosti, analýze lidské osamocení, údělu osobnosti obklíčené dějinami. Zároveň se pokoušel o jinotajnou paralelu k aktuálním traumatům, například postavu Salvadora Allenda lze číst i jako paralelu k postavě Alexandra Dubčeka po sovětské invazi do Československa. Ve své dramaturgické praxi Jaromír Ptáček poskytoval řadu možností autorům, kteří nesměli v Československu publikovat (např. Zdeněk Urbánek: *Uta z Naumburku*, roz. 1975, rež. Josef Červinka) a riskoval uvádění jejich her pod různými pseudonymy (Milan Uhde: *Jitřenka naší slávy*, roz. 1976, pod jm. Eva Samková, rež. Josef Melč).

Průměru dramatu s výrobní tematikou se formální kvalitou a satirickou nadsázkou, v dané době málo obvyklou, vymkla hra Jiřího Justa *Případ Avogadro* (roz. 1981). Inscenace Jana Lormana byla postavena na vypravěčském výkonu Zdeňka Řehoře, který barvitě komentuje příběh devatenáctiletého zlepšovatele, jehož vynález sice přináší ročně milion korun, avšak odměna, která mu za něj má být vyplacena, odkrývá nejen charakterové vady jednotlivců, ale i obecnější společenské manipulace (základ scénáře Just uplatnil též pro film *Dneska přišel nový kluk*, f. 1981, rež. Vladimír Drha). Druhá Justova hra *Klauni a vlastenci* (realizace 1983), tragigroteskní příběh dvou kabaretních komiků z období protektorátu, již nebyla puštěna do vysílání a byla prohlášena za exemplární případ záměrné „ideodiverze“ (prem. 28. 11. 1989; tv. 1991).

Nejen dobové poptávce, ale i tradicím české rozhlasové dramatiky se svým lyrickým rázem či básnický stylizovaným dialogem vymykaly scénáře Vlasty Dvořáčkové (*Zelený svět*, roz. 1977; *Zvláštní nota*, roz. 1984, rež. Jiří Horčíčka), Petra Skarlanta (*Dialog pro hlas muže a ženy*, roz. 1982) či Jiřího Kamene (*Poslední dialog*, roz. 1986; *Král a jeho básník*, roz. 1990). Časté byly životopisné hry, k jejichž oblíbeným autorkám patřila Zdeňka Psůtková (např. mozartovské *Růže z Bertramky*, roz. 1987, rež. Hana Kofránková), v osmdesátých letech se této oblasti tvorby věnovala také Viktorie Hradská (*Rytíř světlého rozumu*, roz. 1988, rež. Ivan Chrz, o J. E. Purkyňovi). K častěji uváděným autorkám patřila také Helena Albertová. Detektivnímu žánru se systematicky věnoval Pavel Kraus, o psychologickou věrohodnost svých dramatických postav s různou mírou úspěšnosti usilovali Jiří Průša, Oto Schmidt, Miroslav Štveráček, Vladimír Přibský a další.

Z okruhu mladších dramatiků a scenáristů spolupracovali s redakcí rozhlasových her Vlastimil Venclík (*Setkání v sádře*, roz. 1981, podle vlastní divadelní hry Dušičky; seriál *Petrovští aneb Sejdeme se*, roz. 1987) či Karel Steigerwald (*Slabé odpolední slunce*, roz. 1977, rež. Josef Červinka), který se pod svým jménem i pod pseudonymy věnoval hlavně seriálům (např. sedmidílná *Záchranka*, roz. 1978, ve spolupráci s Karlem Hvizďalou a Alexem Koenigsmarkem, místo nichž byl jako spoluautor uveden Ivan Bednář). V rozhlasových hrách divadelního dramaturga Michala Lázňovského mohli inscenátoři těžit z dobře napsaných dialogů. Autorova prvotina *Zahrádkáři aneb Až se jaro zeptá* (roz. 1987, rež. Josef Melč, knižně in *Slyšeli jste...*, 1990) byla nadlehčenou humoreskou, obsahující též dobově frekventovaný motiv destrukce tradičních hodnot velkou stavbou, prováděnou v nejistém či pochybném veřejném zájmu. (Motiv vodní nádrže, která má zatopit zahrádkářskou kolonii, tu však byl traktován značně konformně.)

Ke konci normalizačního období se do rozhlasu mohl vrátit například Ludvík Kundera, autor hry *Malé smutné štronzo* (roz. 1988, rež. Zdeněk Kozák), pod vlastním jménem pak mohla být odvysílána díla předního televizního publicisty šedesátých let Jindřicha Fairaizla, jehož hra *Slavný den konání dobrých skutků* byla dokonce v roce 1987 uvedena na rozhlasovém festivalu Prix Bohemia v Plzni. Pomohlo tomu i obsazení inscenace: v dialogu pokrytecké dámy s dělnou, čestnou a otevřenou ženou účinkovala totiž v režii Jana Lormana vedle Jaroslavy Adamové komunistická funkcionářka Jiřina Švorcová. Další Fairaizlovou hrou byla *Balada o čekání v podzimní trávě* (roz. 1989, rež. Jiří Horčíčka), metaforická komorní hra o zodpovědnosti člověka za každou fázi svého života, o návratu k prapůvodním zdrojům skutečného štěstí.

Z početné skupiny rozhlasových autorek v průběhu osmdesátých let zaujaly Anna Smetanová a Helena Benešová, obě z dramaturgické dílny Josefa Hlavničky. Anna Smetanová začínala v rozhlase úpravami a dramatizacemi převážně ruské literatury (nejúspěšnější byl scénář pro stereofonní kompozici *Taras Bulba*, roz. 1983, režie Alena Adamcová). Autorská prvotina *Černá dáma dává mat* (roz. 1982) zaujala nejen komediální zápletkou a vtipným dialogem, ale i hlubším humanistickým vyzněním. Nápaditou kompozicí a složitou časoprostorovou strukturou vynikla *Cesta k sobě* (roz. 1985), na rozhraní realistické a fantastické stylizace se pohybovalo také drama *Prozatímní čekárna* (roz. 1986, rež. Alena Adamcová, knižně in *Slyšeli jste...*, 1990), baladický příběh mladistvého lupiče a vraha, zprostředkovaný dialogem dvou mužských postav, jež spojuje symbolické pouto otcovství. Tematicky i žánrově rozmanité byly texty Heleny Benešové *Z rodinných důvodů* (roz. 1979), *Malá nemorální historie* (roz. 1980), *Píseň o nose* (roz. 1980), *Bětka Veselka* (roz. 1984). K autorčiným nejlepším dílům patří melodrama *Někdy člověk nevypadá* (roz. 1986, rež. Hana Kofránková, knižně in *Slyšeli jste...*, 1990), monologická zpověď ženy ve středním

věku, která před vlastní matkou rekapituluje svůj dosavadní život, manželský svazek i traumatizující důsledky stěhování rodiny z venkova do Prahy.

Jestliže historické hry tradičně tvořily oblíbenou součást rozhlasového repertoáru, v normalizačních desetiletích byl jejich význam ještě akcentován. Historická tematika totiž pro autory otevírala škálu možností od her politicky angažovaných přes zábavné hříčky a poučné životopisné hry až po případy, kdy historické reálie byly východiskem k alegorické výpovědi o přítomnosti. Z hlediska schvalovacího procesu neproblematická protiválečná tematika přitom mohla v druhém plánu vyjadřovat i autorský odsudek nespravedlnosti, společenského násilí a nekontrolované politické moci (Jiří Šotola: *Nejlepší pérák pod sluncem*, roz. 1980; Roman Ráž: *O jedné cestě*, roz. 1985). Výjimečně kvalitní byla v rámci tohoto tematického okruhu autorská adaptace próz Věry Sládkové situovaných na protektorátní Moravu. Rozhlasový triptych brněnské redakce *Poslední vlak z Frývaldova* (roz. 1978), *Bílé punčochy* (roz. 1979) a *Nedostateční dlouholebci* (roz. 1980, rež. Olga Zezulová) o osudech uprchlíků z Němci obsazeného severomoravského pohraničí byl přesně zasazen do historického času a současně vyzníval jako podobenství o věčném střetávání dobra a zla.

Autorská činnost brněnskému rozhlasovému režisérovi Janu Tůmý vycházela z žánru uměleckého rozhlasového pásma a funkčním způsobem propojovala publicistické, dramatické a hudební prvky (například pořad *A v zemi té počato bylo toužení srdce mého...* o Janu Amosi Komenském, roz. 1980). Hra *Hodina ve znamení tmy* (roz. 1981) je pojata jako imaginární rozhovor šedesátiletého muže s Marií Kudeřkovou – dívkou popravenou za německé okupace. Baladicky vyjádřila vztah mladého děvčete k rodnému kraji a konfrontovala její tragický osud s postoji těch, kteří přežili.



Zdeněk Mahler

■ Společenskokritické vrcholy rozhlasové dramatiky

Výraznější projevy rozhlasové dramatiky nejednou musely čekat na své uvedení až do pádu komunismu. To je případ hry Zdeňka Mahlera *Číslo 3 711* (rež. Jiří Horčíčka, výroba 1981, prem. 1990). Vzniku hry s ústřední postavou vězeňkyně koncentračního tábora číslo 3 711, obecně nazývané Matka naděje (pod tímto jménem byla hra rovněž uváděna), předcházelo autorovo podrobné studium dobových dokumentů

z koncentračních táborů, především z Ravensbrücku, kde byly soustředěny ženy reprezentující řadu životních a politických postojů – od prostitutek a zlodějek přes komunistickou novinářku Jožku Jabůrkovou, lidické ženy až po řádové sestry. Autorovi přitom nešlo o dokumentární pohled, ale o postižení významu naděje v totalitním systému jako takovém.

Ještě zřetelnější byla historická paralela v dramatech Daniely Fischerové, jejíž rozhlasová prvotina *Čeho se bojí Mistr* byla sice dramaturgií přijata už v roce 1978, ale v důsledku zákazu divadelní inscenace autorčiny hry *Hodina mezi psem a vlkem* v roce 1979 mohla být realizována až v roce 1990 (rež. Josef Červinka).

Příběh operetního režiséra, který se sice za německé okupace izoluje v bytě, ale přesto se díky telefonu a komediantskému temperamentu sám zaplete do hry, která z groteskní komedie přeroste v tragické drama, kladl řadu nadčasových otázek o možnosti, či spíše nemožnosti uniknout před společenským bezprávím do soukromí. Do období druhé světové války zasahovala také Fischerové realizovaná rozhlasová prvotina *Zapřeny Albert aneb Příběh o žalu a lži* (roz. 1989, rež. Hana Kofránková, knižně in *Slyšeli jste...*, 1990), kompozičně sevřené drama o člověku, který žije s pocitem viny.

Techniku historické analogie využíval také Jan Vedral, který se v rozhlase uvedl hrou *Kurz střelby ve ztížených podmínkách* (roz. 1985, rež. Jiří Horčička). V roce 1985 byl vysílán i jeho osmidílný stereofonní cyklus *Orfeus 33–45* (rež. Jiří Horčička) o německém houslistovi Hansi Krausovi. Hra začínající ve třicátých letech, kdy hrdina emigruje do Čech, a uzavírající se v první polovině let čtyřicátých, vychází ze skutečného příběhu, ale jejím cílem je živé svědectví o lidech a totalitní době. Ještě výrazněji se nadčasové vyznění projevilo v rozhlasové verzi Vedralova dramatu o rozdílných osudech tří německých divadelníků *Urmefisto* (roz. 1987, rež. Jiří Horčička), které bylo inspirováno románem Klause Manna, maďarskou filmovou adaptací téhož románu i řadou dokumentů. Využití dávného mýtu pro alegorickou, společenskokritickou výpověď o přítomnosti určilo Vedralovu hru *Delfy* (roz. 1989, rež. Jiří Horčička, knižně in *Slyšeli jste...*, 1990) s podtitulem „Spotřební rozhlasový Oidipus pro konec osmdesátých let“. Hra o vzniku hry s mnoha aluzemi a citacemi starořeckých dramát vyjadřovala intenzivní pocit krize identity. Vesměs standardně úspěšná a společensky i profesně zakotvená občanka v jejím průběhu dospívá k poznání, že teprve stojí před největším úkolem, totiž „poznat sami sebe“. Posluchačsky náročná Vedralova hra představovala zároveň vyvrcholení společenskokritických snah rozhlasu na sklonku osmdesátých let.



Daniela Fischerová

Literárně-dramatické televizní vysílání v časech reálného socialismu

■ Nástup nového vedení

Úkolem získat kontrolu nad televizí a podřídit ji zájmům KSČ byl pověřen Jan Zelenka, známý mimo jiné ze svého krátkého působení ve funkci šéfredaktora „erárních“ Literárních novin, které měly na sklonku roku 1967 nahradit stejnojmenný týdeník násilně odňatý Svazu československých spisovatelů. Zelenka se ústředním ředitelem Československé televize stal v srpnu 1969 a řídil ji po celé normalizační dvacetiletí, až do června 1989. Pod jeho vedením hned v první fázi čistek odešlo z televize 137 pracovníků, mnozí další pak následovali v průběhu sedmdesátých let. Pro všechny redakce byla zavedena povinnost vypracovat a plnit ideově tematický plán.

Úkol připravovat nejhorší propagandistické relace připadl dvěma redakcím, propagandy a publicistiky a armády, bezpečnosti a brannosti. Prostřednictvím tiskového odboru federálního ministerstva vnitra se na jejich výrobě podílela Státní bezpečnost. Řada z těchto pořadů byla věnována politickému působení spisovatelů. Jako jedny z prvních tak byly v letech 1969–70 vysílány pořady *Svědectví od Seiny* a *Obchod s důvěrou*, jejichž cílem bylo zostuzení představitelů Pražského jara, mezi jinými i spisovatelů Jana Procházky, Václava Havla a Václava Černého. (Stejně jako v podobných relacích rozhlasových v nich byly použity i nahrávky odposlechů z bytu Václava Černého z roku 1968.)

Obě redakce se osvědčily i nadále. O pár let později televizní propaganda ostře reagovala na Chartu 77. Její součástí byla například propagandistická reportáž *Kdo je Václav Havel?* (tv. 20. 1. 1977), v níž dramatikovu tvorbu posuzoval Vítězslav Ržounek, nebo reportáž *Z deníku kontrarevolucionáře* (tv. 22. 1. 1977) věnovaná Pavlu Kohoutovi. V pořadu *Vysoká hra* (tv. 23. 1. 1977) byl jako spolupracovník západních rozvědek prezentován Ota Ornest (vysílán byl ovšem i záznam rozhovoru, v němž se uvězněný Ornest v cele ruzyňské věznice od opozičních aktivit distancoval). Televize však přinášela také řadu vyjádření, jimiž se lidé nejrůznějších profesí, mezi nimi i četní umělci a spisovatelé, přihlašovali k politice komunistické strany a Chartu odmítali. 28. ledna 1977 televize přímým přenosem zprostředkovala propagandistické shromáždění umělců a spisovatelů v Národním divadle, spojené s podpisem tzv. Anticharty.

Obdobných propagandistických kampaní proti paralelní kultuře a literatuře se Československá televize účastnila po celé dvacetiletí. Náročným úkolem pro ni bylo udělení Nobelovy ceny Jaroslavu Seifertovi, kterou se propagandisté – mimo jiné za aktivního přispění spisovatelů Jana Pilaře a Miroslava Florianiana – snažili vysvětlit jako úspěch levicové a prokomunistické kultury. Ještě v říjnu 1989 televize odvysílala pořad *Kamelot* (rež. L. Chocholoušek) diskreditující samizdatového vydavatele Františka Stárka (v červnu téhož roku odsouzeného na dva a půl roku vězení) a další spolupracovníky undergroundového časopisu *Vokno*.

K diskreditaci kulturní a politické opozice byly užívány i další žánry: nejzřetelnější to bylo v seriálu *Třicet případů majora Zemana*, v němž byli v několika epizodách v průhledných „převlecích“ dehonestováni zejména Václav Černý, Pavel Kohout nebo členové skupiny *The Plastic People of the Universe*.

Cenzurní dohled na televizní uměleckou tvorbu přicházel postupně: začal odvoláním Jiřího Běšky z funkce vedoucího redakce literárně-dramatického vysílání a na razanci nabyl poté, co v roce 1970 toto místo získal Antonín Dvořák (do roku 1980). Jeho součástí od počátku byla také restriktivní opatření vůči těm dílům, která nevyhovovala nově nastolovaným ideologickým normám. Zákaz vysílání tak postihl jak nemalou část televizní produkce předchozího desetiletí, tak i čerstvě natočená díla, například modelové absurdní inscenace dramatika Jiřího Hubače a režiséra Jana Matějovského *Pasiáns* (tv. 1969; prem. 1990) a *Podezření* (tv. 1970, prem. 1990).

V důsledku rozhodnutí vymazávat záznamy problémových děl část televizní produkce přelomu šedesátých a sedmdesátých let zmizela. Příkladem může být seriál Gustava Oplustila a Petra Tučka *Ctná paní Lucie* (tv. 1970), který parodoval populární francouzské filmy o dobrodružstvích krásné Angeliky a byl z vysílání stažen poté, co druhý díl seriálu ostře kritizoval Gustáv Husák.

Naplno se nová koncepce televizního vysílání projevila v roce 1971, kdy vedení televize například ukončilo vysílání populární autorské talk-show Miroslava Horníčka *Hovory H* (tv. 1969–71, rež. Ján Roháč). Prostrhán a okleštěn byl i seriálový přepis románu Aloise Jiráska *F. L. Věk* (tv. 1971) režiséra Františka Filipa a scenáristy Otty Zelenky. V pookupační atmosféře, prostoupené pocitem národního ohrožení, se televizní epos z počátků obrození stal kulturní a společenskou událostí. Cenzuře ovšem za oběť padlo mnohé, v čem by divák mohl nalézt paralelu mezi Jiráskovým příběhem a současností: výroky o pravdě, o lidských právech, náboženské svobodě, ale i o zabavování knih a udavačích. Poslední, třináctý díl se pak vůbec nevysílal.

Souběžně se zásahy proti „politicky škodlivým a nevhodným pořadům“ televize začala pracovat na svém novém profilu, který mimo jiné musel počítat s rozšířením počtu vysílacích hodin díky zahájení vysílání druhého programu

(10. 5. 1970). Tvůrci nové podoby literárně-dramatického vysílání se ovšem nesoustředili jen na politickou tvorbu – vycházeli sice z předpokladu, že literárně-dramatické vysílání musí konzumenty vychovávat ve „správném duchu“, současně si ale byli vědomi i toho, že televize musí poskytovat dostatečné množství zábavy, jež diváky zaujme a udrží u obrazovek. Jejich ideálem byl divácky úspěšný pořad, umělecky hodnotná inscenace či televizní film, který nenásilně vyjádří politicky správnou ideu. Protože však byli postaveni před faktický nedostatek takovýchto pořadů, byli ochotni do vysílání pustit i pořady umělecké či čistě komerční – ovšem za předpokladu, že byly politicky neutrální. Rozšiřování vysílacího schématu po spuštění druhého programu tak vedlo také k dalšímu posílení zájmu o literaturu jako potenciálního zdroje televizních inscenací a filmů a k rychlému nárůstu počtu dramatizovaných a jinak adaptovaných a přizpůsobených literárních předloh.

Televize se pro své úkoly snažila získat schopné tvůrce a byla ochotná využít dokonce i schopnosti těch, kteří sice měli z konce šedesátých let politický „škraloup“, avšak projevíli včas ochotu v rámci daných mezí spolupracovat. Nejvýraznějším příkladem mezi dramatiky a scenáristy mohou být Jaroslav Dietl nebo Jaroslav Hubač (který byl v roce 1969 označen za exponenta „kontrarevolučního“ Svazu filmových a televizních umělců a byl z Československé televize propuštěn). Oba zůstali s televizí existenčně spjati, systematicky pro ni pracovali a byli také ochotni tematicky vyhovět ideovým záměrům dramaturgů. Současně se však snažili (se střídavými úspěchy) udržet si svou kvalitu a jejich nejlepší díla tak televizi přinášela nejen zájem diváků, ale získávala i ohlas v zahraničí. Byli jedni z těch, kteří se podíleli na skutečnosti, že literárně-dramatická produkce české části Československé televize i za normalizace byla mnohotvárná a neznamenala samé propady.

Své úkoly v oblasti kulturní osvěty plnila televize mimo jiné záznamy divadelních představení pražských i mimopražských divadel. Televizního zprostředkování se z české dramatiky dostalo například inscenaci hry Oldřicha Daňka *Válka vypukne po přestávce* (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, tv. 1978) či významné inscenaci Národního divadla, *Naším furiantům* Ladislava Stroupežnického v režii Miroslava Macháčka (tv. 1985). Pravidelně byly pořizovány záznamy a sestřihy představení skupiny Miloslava Šimka a Jiřího Grossmanna z divadla Semafor (*Pánský večerek*, tv. 1970; *Návštěvní den v Semaforu*, tv. 1970), které pokračovaly i při Šimkově spolupráci s jinými komiky (*Decentní večer*, tv. 1980; *Zajíc v pytli*, tv. 1987). Příležitostně pak byly pořizovány záznamy z okruhu ostatních divadel malých forem, především z divadla Ypsilon (*Ypsilonka se baví – tentokrát o lásce*, tv. 1978), brněnského Divadla na provázku (např. *Šašek a královna*, tv. 1984), Divadla Jára Cimrmana (*Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, tv. 1974), ale i Nedivadla Ivana Vyskočila (*Haprdáns*, tv. 1988).

■ Doznívání poetiky předchozího desetiletí

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let přetrvávaly ještě mnohé z trendů, které charakterizovaly českou televizní tvorbu předchozího desetiletí. Byl sice razantně odmítnut škodlivý intelektualismus modelových a absurdních her, ale prostřednictvím rozmanitých – cenzurně nezávadných – látek, omezených na nejužší rodinné vazby v komorně pojatém prostoru, bylo možné vnášet do inscenací a televizních filmů prvky žité reality a autentických osudů, které se objevovaly v metaforickém podtextu morálních a existenciálních dilemat zaskočené české společnosti. Je zajímavé, že zejména v útvaru televizní filmové tvorby na nich v této době mohli dočasně pracovat rovněž režiséři, vůči kterým se už uzavřela filmová studia, jako protagonisté nové vlny Jaromil Jireš a Evald Schorm.

Značně provokativně bylo pojato téma „tápání“ mladého hrdiny v televizním filmu Jiřího Hubače *Lítost* (tv. 1970, rež. Evald Schorm) s postavou otce bojujícího všemi prostředky o svého šestnáctiletého syna Pavla, který se zapojil do hry na hromadnou sebevraždu. Nejistí outsideri přistižení v momentě autentické, banální a nedůstojné bezmoci dominovali v *Dlouhé bílé niti* Jana Jílka (tv. 1971, rež. Ján Roháč), příběhu dcery, která s bezmocnou lítostí sleduje matku, která svůj život obětovala tajemnému poměru se ženatým slabochem.

Prostor pro uměleckou výpověď poskytovalo také historické téma. Poukazy k lidské konečnosti a obecnými otázkami po smyslu života byl prosycen středověký milostný příběh krále Václava II. a mladičké Alžběty Rejčky napsaný a natočený Jaromilem Jirešem na motivy Daňkova románu *Král bez přílby* (*Královský gambit*, tv. 1974). Zachycoval trýznivé pochybnosti těžce nemocného vládce žijícího v trvalém stínu mrtvého otce, morální spor mezi kompromisem a konfrontací, mezi smířlivou pasivitou a vůlí k činu.

Odmítnutí poetiky šedesátých let znamenalo konec pro adaptace náročných literárních textů, které svou jazykovou a kompoziční strukturou provokovaly k experimentům s filmovými vyjadřovacími prostředky a k netradičnímu vizuálnímu



Jiří Hubač



Jaroslav Moučka, Jarmila Kurandová, Lenka Kolagarová, Erik Pardus a Libuše Šafránková v Moskalykově televizním filmu *Babička*, 1971

zpracování. Nicméně ještě před nástupem této praxe vzniklo několik pozoruhodných adaptací, zejména Pavlíčkova a Moskalykova adaptace klasické prózy *Babička* (tv. 1971). Juraj Herz na motivy povídky I. S. Turgeněva napsal televizní film *Dotek motýla* (tv. 1979), v němž – podobně jako ve svých tehdejších filmech pro kina – položil důraz na výraznou výtvarnou stylizaci a hororově pochmurnou atmosféru. Jednoduchý rámcový děj promíslil šilenými představami mladíka oslněného iluzí krásné ženy, vynořující se a mizející v okolí polorozpadlého zámku. Výrazně výtvarně stylizovaná byla televizní filmová adaptace melodramatu Josefa Suka a Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* (tv. 1971), kterou scenárista a režisér Petr Weigl vyřešil ve stylu dekorativního symbolismu Jana Preislera a secesní pohádkovosti Artuše Scheinera.

V brněnském studiu vznikl přepis románu Rudolfa Těsnohlídka *Kolonia Kutejsk*, bovaryovský příběh úzkostlivého úředníka a jeho životachtivé ženy (tv. s tit. *Paradajs*, 1970, sc. M. J. Drtílek, rež. Jiří Svoboda), ale také řada adaptací klasických děl světové literatury. Jednou z nich byl například Dostojevského *Strýčkův sen* (tv. 1971, sc. Jiří Blažek), který kmenový režisér a dramaturg studia Petr Tuček natočil se smyslem pro ztvárnění vnitřního, groteskně nejednoznačného světa spisovatelových postav.

Na počátku sedmdesátých let také kulminovala – na sklonku předchozího desetiletí započatá – vlna seriálů napsaných podle románových předloh. Vedle již zmíněné adaptace Jiráskova F. L. Věka přitom povětšinou šlo o zahraniční

předlohy situované do „bezpečného“ devatenáctého století: Josef Bouček do seriálové podoby upravil román Charlotte Brontëové *Jana Eyrová* (tv. 1972, rež. Věra Jordánová), životopisný román André Mauroise se stal východiskem k seriálům Jaroslava Dietla *Alexandr Dumas starší* (tv. 1970, rež. Jaroslav Dudek), podle románu Gustava Flauberta Bouvard a Pécuchet stejný scenárista napsal komediální seriál *Byli jednou dva písaři* (tv. 1972, rež. Ján Roháč). Dietl však byl i autorem adaptace románu Thomase Manna *Buddenbrookovi* (tv. 1971, rež. Jaroslav Dudek.)

Osobitým fenoménem televizní zábavy se stala *Taková normální rodinka* (tv. 1971–72, rež. Jaroslav Dudek; knižně 1991) scenáristky Fan Vavřincové. Komediální seriál, zpětně považovaný za první český sitcom, vznikl v důsledku velkého diváckého ohlasu stejnojmenné televizní inscenace, která prezentovala komické propletence v groteskně typizované třígenerační rodině. Postupně byl rozšířen na osm dílů, pak však začal být vedením televize považován za neslučitelný s novou představou o ideově závažné televizní zábavě.

■ Pokusy o angažované téma

Ideové poslání televize podle normalizátorů měla naplnit především díla, která zobrazovala výhody života v reálném socialismu a napomáhala k odstranění jeho dílčích nedostatků. Mezi vítaná opět patřila výrobní a pracovní témata, ale také příběhy o boji dělnické třídy za budoucnost, která je divákovou přítomností, a odstrašující příběhy z kapitalistického Západu.

Nedostatek kýžených původních textů přitom na počátku normalizace nahrazovaly dramatizace předloh levicových a prokomunistických autorů. Věnoval se jim zejména Antonín Dvořák, který jako režisér a scenárista pro televizi upravil mimo jiné prózy Marie Pujmanové (*Lidé na křižovatce*, tv. 1971), Jana Kozáka (*Svatý Michal*, tv. 1972), Jana Jílka (*Rafan*, tv. 1973), Antonína Zápotockého (*Rudá záře nad Kladnem*, tv. 1974) a Ivana Obracht (*Anna proletářka*, tv. 1980). „Ideově správně“ Dvořák vyložil i osud Jeronýma Pražského v historickém filmu *Ohnivý máj* (tv. 1974.) Méně propagandisticky se vedením televize vítané předlohy ujali scenárista Ota Hofman a režisér Karel Kachyňa v adaptaci *Robinsonky* Marie Majerové (tv. 1974).

Velká snaha o vytvoření původní televizní hry, která by oslavovala význam tvořivé práce, vedla ke vzniku řady nezajímavých inscenací a ke křížení postulatů poetiky výrobního dramatu počátku padesátých let s pokusy o divácky přitažlivou hru. Z mnoha pokusů o takovou dramaturgii lze jmenovat hru *Magnetická luneta* (tv. 1974, rež. Anna Procházková), v níž její autor, Roman Ráž, zpracoval příběh ze života příkladného zlepšovatele Karla Kyzlinka. Hra ukázala, jakým způsobem Kyzlink objevil postup, jenž umožní „první československou výrobu razníků pro řezy na perforaci známek v tiskařských strojích“.

Znovu se také aktualizovalo tříděně pojaté téma kolektivizace, nejvýrazněji v inscenaci *Střelec oběma rukama* (tv. 1977, rež. Evžen Sokolovský) Karla Štorkána a Jaroslava Bednáře. O politické poptávce po tomto tématu svědčí i to, že Štorkán dal příběhu i podobu románovou (*Rozhodnutí*, 1978) a byl také vyzván Národním divadlem ke stejnojmenné divadelní hře (prem. 1978).

■ Od ideologie k zábavě a umění

Angažované inscenace a filmy, které měly posilovat ztotožnění diváků s režimem a s jeho interpretací světa, tvořily za normalizace ideovou osnovu literárně-dramatického vysílání Československé televize. V každodenní praxi, a to nejenom v oblasti tvorby pro děti, ovšem nad podobnými pořady kvantitativně převažovala televizní dramatika politicky neutrální, vyrůstající z nutnosti zaplnit prostor dvou televizních kanálů, ať již tvorbou původní, nebo dramatizacemi literárních předloh. Na stovkách takovýchto televizních inscenací a filmů se podílela velmi široká škála autorů a režisérů a výsledky jejich práce měly velmi rozmanitou podobu.

Televizní dramaturgie se ovšem snažila, aby se ideový prvek objevoval i v dílech, u nichž nebyl prvotní a která měla standardní uměleckou úroveň. V adaptaci Olbrachtova románu *Nikola Šuhaj loupežník* (tv. 1977, sc. Ludvík Kundera) režisér Evžen Sokolovský potlačil symbolický rozměr legendy a přímočaře položil důraz především na lidovost hrdinů a na sociální odboj: didaktizující dovětek příběhu pak diváka poučoval o nutnosti spojit všechny síly k boji za svět bez bídy. Touto metodou často pracoval také J. Z. Novák. Podle Olbrachtovy povídky *Dvě kapitoly* románu napsal inscenaci *Stránky z dentku* (tv. 1977, rež. Jan Matějovský), jíž dominovala postava básníka Berky: intelektuála a odsouzeníhodného individualisty, jehož kritičnost a radikálnost jen skrývá neschopnost vytvořit jakoukoli hodnotu, tedy typ, který byl v normalizační televizní produkci nespočetněkrát variován.

Masivní ideologizace v televizi obvykle doprovázela adaptace děl detektivního žánru: zvláště přitažlivosti děl autorů západní proveniencie a jimi zobrazovaných prostředí bývalo využito ke kritice života v kapitalistické společnosti a ke klasifikaci postav podle třídní příslušnosti (např. adaptace románů Jamese Hadleyho Chase *Pracka v láhvi*, tv. 1978, sc. Miloš Řehák, rež. Jan Matějovský). Možnost klasifikovat postavy podle třídního klíče však detektivní žánr umožňoval i v případě témat z domácího prostředí, nejvýrazněji v seriálu o majoru Zemanovi (→ s. 809, pododd. *Třicet případů majora Zemana*).

Správný ideový rozměr televizní dramaturgie nacházela v příbězích, na nichž bylo možné demonstrovat rozkladnou moc měšťáctví, majetku a peněz. Režisérka a scenáristka Eva Sadková takto na námět Ivo Andriće napsala a natočila inscenaci *Slečna Rajka* (tv. 1978): příběh dívky, která se navzdory své

snaze o jiný život začne chovat podle toho, jak byla vychovávána, a stává se bezcitnou lichvářkou. Obdobný proces duševní proměny zbohatlého nuzáka Novák popsal v inscenaci *Jako kníže Rohan* (tv. 1983, rež. Zdeněk Kubeček), inspirované novelou K. V. Raise. Stejněho rodu byla i jeho adaptace Balzakovy novely *Gobseck* (tv. 1985, rež. Eva Sadková).



Regina Rázlová v televizní adaptaci detektivky J. H. Chaseyho *Pracka v láhvi*, 1978

Charakter média vedl k tomu, že z literárních žánrů věnovala televize značnou pozornost povídce, zvláště pak těm textům, které bylo možné převádět do podoby situační mikrokomedie: vedle povídek klasiků světové literatury (A. P. Čechov, Guy de Maupassant ad.) to byly zejména krátké prózy Karla Čapka (*Zločin na poště*, tv. 1980, sc. Jaroslav Dietl, rež. Jaroslav Dudek; *Soud pana Havleny*, tv. 1981, sc. Jaroslav Dietl, rež. Vít Hrubín), Jaroslava Haška (*Odměna*, tv. 1978, sc. Zbyněk Vavřín, rež. František Laurin), Jana Nerudy (*Povídka malostranská*, tv. 1983, rež. Jiří Krejčík; devítičlenný cyklus natočený podle *Malostranských povídek*, tv. 1984, sc. Jana Dudková, rež. Pavel Háša), Vladislava Vančury (*Kosmas a paní Božetěcha*, tv. 1974, rež. Jaroslav Balík, spolupráce na scénáři Jan Otčenášek), Zikmunda Wintra (*Kateřina zlé pověsti*, tv. 1976, sc. Ondřej Vogeltanz, rež. František Filip) a dalších.

Velmi populární byl cyklus tzv. bakalářských povídek psaných na náměty diváků. Cyklus vznikl v roce 1971 jako součást losování televizní loterie Mates a zprvu se soustředil především na rodinná témata, čemuž odpovídal i titul *Bakaláři vědy manželské*. Zanedlouho se jeho název zkrátil na jednoslovný a tím se otevřel i dalším tématům, včetně historických. Bakaláře uváděli dramaturgyně Libuše Pospíšilová a herec Vladimír Menšík, náměty diváků zpracovával Jaroslav Dietl (v období 1971–80 napsal 168 scénářů, inspirovaných třeba i jedinou větou z dopisu), po roce 1980 se připojila řada dalších externích synopsistů a scenáristů.

V letech 1987–88 televize připravila cyklus *Povídka pro...*, v jehož rámci scenárista a režisér Ladislav Rychman adaptoval povídky českých (Ilja Hurník, Karel Čapek) a zahraničních autorů (A. P. Čechov, O'Henry, Jerome Klapka Jerome) pro konkrétní herecké představitele (nejzdařilejší součástí cyklu byla *Smrt Archimédova*, tv. 1987, napsaná na motivy Karla Čapka pro Rudolfa Hrušínského).

Televize čerpala i z prozaické tvorby žijících a publikujících autorů, „zásadní“ díla soudobé oficiální literatury však přenechávala spíše kinematografii. Spisovatelé také zpravidla svá díla pro televizi sami upravovali. Prosadit se bylo

ovšem snazší v regionálních studiích, která s oblibou uváděla autory z vlastního kraje. Například v ostravském studiu se takto uplatnil Jiří Křenek, který spolupracoval s režisérem Otakarem Koskem (televizní seriály a inscenace *Čas polomů a štěpů*, tv. 1978; *Jahody na stěble trávy*, tv. 1984; *Tomáš a Markéta*, tv. 1988).

K nejzajímavějším adaptacím prozaických předloh patří umělecky pozoruhodný televizní film natočený podle vzpomínkových, komorně laděných povídek Oty Pavla (*Zlatí úhoři*, tv. 1979, sc. Karel Kachyňa, Dušan Hamšík, rež. Karel Kachyňa), případně divácky přitažlivá komediální hříčka vzniklá na motivy knihy Miroslava Skály *Svatební cesta do Jiljí* (tv. 1983, rež. Hynek Bočan).

■ Původní televizní dramatika

Prestižními televizními formáty byly původní inscenace či film. Z rozsáhlé produkce ovšem jen malá část měla alespoň určitou nadčasovou hodnotu. Typickou televizní hrou sedmdesátých a osmdesátých let bylo komorní drama soustředěné k mezilidským vztahům, k úzkému kruhu rodinné komunity nebo přátelského společenství. Charakterizovaly ji námětové a myšlenkové stereotypy, stálé návraty k mezigeneračním pseudoproblémům, moralizování a didaktičnost.

Ve hře *Plácek* (tv. 1978, sc. Oldřich Černý, rež. Jiří Adamec) se proti sobě postaví synové a jejich rodiče. Malí fotbalisté totiž bojují o poslední fotbalový plácek, který automobilisté chtějí proměnit v parkoviště – v závěru ovšem rodiče pochopí, dětem hřiště zůstane a všichni tak zvítězí. Neobvyklá nebyla ani mravoučná satira útočící na chyby lidské povahy a také na bez problémů kritizovatelné společenské cíle: příkladem může být prvoplánová komedie s tématem bytové nouze *Prodaná babička* (tv. 1978, rež. Miroslav Sobota, na motivy povídky Jiřího Radotínského). Jednotlivé hry se zpravidla odehrávaly v jakémsi bezčasí bez přímých politických konsekvencí, téměř závazně však končily přítakáním přítomnosti, například smířlivým, vlastenecky patetickým vyznáním rodnému kraji.

Pokud se autoři vůbec pustili do zobrazování politického rozměru současného světa, tak proti sobě závazně stáli „naši poctiví lidé“ a postavy kapitalistů, zavilých nepřátel, válečných štváčů, revanšistů a fašistů. Z emigrantů se pravidelně stávali vyzvědači či hamižní lakomci, obcující s místními veksláky (*Proč se vraždí starší dámy*, tv. 1981, sc. Josef Eismann, rež. Pavel Háša).

Ideová náplň vysílání byla z logiky média vždy konfrontována s požadavkem, že „po práci se lidé chtějí bavit“. Redakce zábavných pořadů tomuto požadavku vycházela vstříc nejen hudebními estrádami s komickými scénkami a anekdotickými výstupy, ale také krátkými komediálními hrami, tedy specifickým žánrem tzv. malé televizní komedie. Námětově se tyto původní

komedie koncentrovaly na současnost. Jejich zápletky se odvíjely z všednodenních nedorozumění, záměn, nečekaných zásahů (oprava stoupaček v *Nenechte se rušit*, tv. 1980, sc. Jiří Just, rež. Hynek Bočan) a nenápadných pokusů jako v případě zadluženého lékaře, kterého pacient pověří vyzvednutím finanční výhry (*Pokusení doktora Burdy*, tv. 1987, sc. Halina Pawłowska, rež. Zdeněk Podskalský).

Početnou složku televizní dramatiky tvořily hry s dospívajícími hrdiny, které ilustrovaly potřebné výchovné a osvětové hodnoty. Měly návodně ukázat, jak si mladý člověk, pionýr či svazák, utváří vlastní hodnotový žebříček, hledá profesi a rozhoduje se, jakým způsobem svůj život naplní. Snadno předvídatelné zápletky se vyhýbaly dobovým reáliím a ponejvíce apelovaly na skromnost a pokoru. Jejich ideovost často spočívala v tom, že hrdinové po čase pochopí povrchnost svých snů (kupříkladu o tom, že se uplatní v uměleckých, vědeckých, intelektuálně atraktivních profesích), rozhodnou se pro „běžný život“ a „běžné povolání“ a stanou se poctivými dělníky, řemeslníky či zemědělci (*Hvězda první velikosti*, tv. 1973, sc. Jiří Vilímek, rež. Ludvík Ráža; *Jak namaľovat ptáčka*, tv. 1980, sc. Iva Hercíková, rež. Věra Jordánová).

V tomto kontextu si masovou oblibu získaly rodinné komedie scenáristky a režisérky Marie Poledňákové (*Jak vytrhnout velrybě stoličku*, tv. 1977, knižně 1984; *Jak dostat tatínka do polepšovny*, 1978, knižně 1987; *Kotva u přítvozu*, tv. 1980). Méně tradičním způsobem na svět dospělých, odkud nepřicházejí jen pozitivní životní podněty, ale také ohrožení a nebezpečí, pohlížela Jaromíra Kolárová ve hře *Veronika, prostě Nika* (tv. 1980, rež. Libuše Koutná). Hendikepovaná mládež byla tématem průlomové hry Markéty Zinnerové *Chvilé pro píseň trubky* (tv. 1980, rež. Ludvík Ráža), vyprávějící o konzervatoristech, jimž hudba pomáhá vyrovnat se se slepotou.

Tvůrcem, který kvalitou svých textů – oceňovaných i na mezinárodních festivalech – z běžné produkce vybočoval, byl Jiří Hubač: autor, jenž na přelomu šedesátých a sedmdesátých let psal hry plné pocitu absurdity (zcenzurované *Podezření*) a během normalizačních desetiletí přešel k příběhům prosáklým nostalgií a lítostí nad plynoucím časem a životem, jenž se smrskl na „hromadu neuskutečněných plánů“. Hubačovy hry ve víceméně ahistorickém prostoru každodennosti sledovaly jemná vlákna mezilidských vztahů. Autor své postavy stavěl do situací, kdy musejí se ctí projít namáhavým životním úsekem, ať už se jednalo o adopci dítěte (*Pozdní léto*, tv. 1975, rež. Antonín Moskalyk), nebo třeba alkoholickou závislost (volný diptych *Ikarův pád*, tv. 1977, a *Tažní ptáci*, tv. 1984, obojí rež. František Filip). Jeho oblíbeným tématem, kterému se věnoval už od počátku své tvorby, byl svět stárnoucích hrdinů: mimořádný ohlas si získala Hubačova hra o abiturientském srazu po padesáti letech *Nezralé maliny* (tv. 1980, rež. František Filip, → s. 606, kap. *Drama*).

Roztěkaná a žánrově různorodé byly početné televizní práce Miloše Smetany. Z jeho televizních her vyčníval *Tichý svědek* (tv. 1973, rež. Evžen Němec), a to

díky přesvědčivé, umně gradované zápletce, v níž byly bez sentimentálních kliše exponovány nánosy letitých animozit v kruhu jedné rodiny. Karel Čabrádek, pravidelně spolupracující s režisérem Karlem Kachyňou, psal jímavé, poetické scénáře, v nichž konfrontoval svět dětí a dospělých (*Počítání oveček*, tv. 1981; *Duhová kulička*, tv. 1985). Postupnou gradací konfliktu vynikla dokumentárně stylizovaná inscenace Petra Zikmunda *Jehla* (tv. 1982, rež. Jiří Svoboda). Pojednává o kritické situaci, během níž si ambiciózní výzkumná pracovnice a zároveň svobodná matka musí znovu ujasnit svůj žebříček hodnot a vyřešit napětí mezi kariérou, rodinou a vlastní představou o životě. Se smutným humorem a dokumentaristickou poetikou rozehrál citové vztahy dvou osamělých lidí scenárista a režisér Vladimír Drha ve snímku *Restaurace* (tv. 1983).

Originální televizní komedie – vesměs pro režiséra Karla Smyczka – psala v osmdesátých letech Alexandra Berková: *Bumerang* (tv. 1987), *Dva t. č. v zel. hl. dvě veselé nekuř.* (tv. 1986). Ve hře *Pánská jízda* s ironickým odstupem zachytila otce se synem v momentě náhle nabyté svobody (tv. 1983). V pozdější *Dámské jízdě* (tv. 1987, rež. Vít Olmer) stejné téma genderově obrátila.

Od poloviny osmdesátých let se do vysílání ojedinele dostávaly i hry, které se snažily prostřednictvím zdánlivě banálního konfliktu diagnostikovat morální marasmus společnosti; jejich hrdinou byl muž či žena, kteří si stojí na svém, navzdory nátlaku okolí a hněvu těch „nahore“ se neponíží a neustoupí od morálních či profesních zásad. Takto neústupná byla začínající právnička v hořké komedii Zdeňka Svěráka *Případ Platfus* (tv. 1985, rež. František Filip), která obhájí proti celému maloměstu nesmělého učitele pronásledovaného za to, že uštědřil pohledek synkovi z prominentní rodiny. Podobné dilema, za jakou cenu lze ustoupit v běžném životě od vlastních morálních zásad, se skrývalo v jádru hry Vojtěcha Měšťana *Výsledek testu* (tv. 1985, rež. Petr Koliha).

Nejnsazší cestu, jak se vyslovit k paradoxům dneška, představovala forma dějinné paralely, scénické morality, většinou opatřené biografickou osnovou. Látka musela být místně i časově vzdálena, aby ji nešlo jednoznačně spojit s kritikou současnosti; hry ovšem vyznívaly tak, aby se osvědčené postoje někdejších mocných stavěly do nevyřčeného protikladu k aktuální divácké zkušenosti. Vědomí ironie dějin a poukaz na odpovědnost jedince vůči sobě i společnosti se staly silnější stránkou scenáristy Oldřicha Daňka. Třebaže v jeho televizní tvorbě nechyběla ani témata ze současnosti (*Cesta na Borneo*, tv. 1983, rež. Pavel Háša), nejvhodnější prostor pro sebe Daněk našel v historické tematice. Příznačná pro něj byla promyšlená výchozí dramatická situace: zpravidla reálné či fiktivní setkání dvojice historických postav, jejichž rozhovor pak postupně odkrývá nejen jejich povahové rysy, ale i širší společenský a politický kontext. Jeho prostřednictvím pak autor dospívá až k formulaci obecnějších společenských problémů a možných odpovědí. Takovýmto dialogem dvojice historických postav byly hry *Břetislav a Jitka* (tv. 1974, rež. Jiří Bělka) i *Záviš a Kunhuta* (tv. 1985, rež. Oldřich Kosek). V televizní úpravě – původně

rozhlasové – hry *Dialog s doprovodem děl* (tv. 1983, rež. Pavel Háša) se Daněk inspiroval osobností Alexandra Fleminga. Fiktivní dramatický dialog se odehrává za první světové války během bitvy u Verdunu, kdy nadšený lékař přesvědčuje Generála o převratném vynálezu v léčení hlubokých ran a nakonec díky své neústupnosti zvítězí. Příběh podivného přátelství dvou mužů zpodobil ve hře *Bankovní dům Daubner* (tv. 1988, rež. Pavel Háša), inspirované pamětmi Františka Fárka na prostředí československé zpravodajské služby třicátých a čtyřicátých let dvacátého století.



Zuzana Bydžovská jako mladá právnička ve Svěrákově televizní hře Případ Platfus, 1985

Hry s historickými postavami se ovšem zároveň musely vyhýbat tomu, aby problematizovaly osobnosti pevně zahrnuté v režimní mytologii. Její obránce tak v roce 1984 silně podráždila hra Ludvíka Kundery *Radosti života* (rež. Evžen Sokolovský), zpracovávající epizody ze života Františka Gellnera (včetně jeho milostného vztahu s Marií Majerovou), v roce 1986 vyvolala pobouření *Těžká hodina* (sc. Jiří Fried, rež. Pavel Háša), inspirovaná posledním obdobím života Jiřího Wolkra a obnažující zoufalé dny těžce nemocného mladého muže v plicním sanatoriu v tatranské Poliance i průběh jeho utajované lásky.

■ Ve znamení Jaroslava Dietla: politický a profesní seriál

Normalizátoři si velmi brzo uvědomili, že nejpobulárnějším televizním žánrem, a tedy i velmi vhodným nástrojem pro ovlivňování společenského vědomí, je seriál. Věnovali mu proto nejvyšší pozornost a snažili se, aby se na seriálové produkci podíleli nejlepší scenáristé, režiséri a také nejpobulárnější herci. Pro seriály sedmdesátých a osmdesátých let tak byla charakteristická realizační obratnost i úroveň hereckých výkonů, doprovázená na druhé straně scenáristickými kompromisy a ústupky politickému zadání.

Také vzhledem k dlouhým výrobním lhůtám byl ovšem nástup normalizačního seriálu pozvolný. Prvním dílem, které naplnilo požadavek zobrazovat obyčejné hrdiny z řad pracujících lidí, byl seriál *Dispečer* (tv. 1971–72, rež. Zdeněk Havlíček). Scénáře k devíti filmům, které vznikaly vždy až po natočení předchozího, napsal Jaroslav Dietl pro ostravskou redakci v době, kdy nemohl pracovat pro pražské centrum. Seriál představoval lidovou zábavu: řadu veselých historek ze života členů havířské dechovky. Podobný sled anekdot, stojící a padající s hereckými výkony ústředních představitelů (zde Jiřího Sováka a Josefa Kemra), sepsali scenáristé František Vlček a V. P. Borovička, když

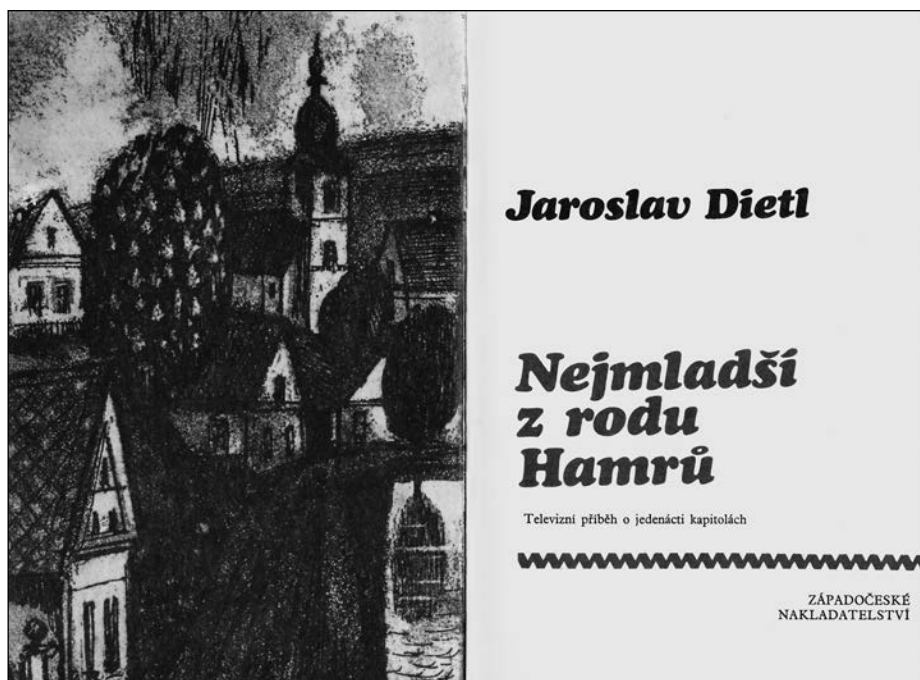


Jaroslav Dietl
se svými dětmi

v seriálu *Chalupáři* (tv. 1975, rež. František Filip, knižně 2000) transponovali do přítomnosti syžetový model Dietlova seriálu *Byli jednou dva* písaři a oslavili tak oblíbené chalupaření a prostý život na vesnici, jehož pohodu narušuje jen komické škorpění sousedů.

K anekdotickým seriálům tohoto typu lze počítat rovněž *Slovácko sa nesúdí* (rež. Petr Tuček), které pro brněnskou redakci na základě svých knížek folkloristicky stylizovaných lidových vyprávění ve slováckém dialektu napsal Zdeněk Galuška. První série vznikla – za spolupráce Jaroslava Dietla – v roce 1975, druhá v roce 1984 (tv. 1976, 1985). Slovenský herec Jozef Kroner, představitel ústřední postavy, stařečka Pagáča, vystupoval také v cyklu komedií z valašské vesnice *Bez ženské a bez tabáku* (tv. 1980, rež. Otakar Kosek), který pro ostravské studio napsal Jiří Křenek (na základě seriálu vznikla v roce 1987 i stejnojmenná kniha). Z městského prostředí byl třináctidílný anekdotický seriál Františka Vlčka a Václava Borovičky o trampotách železničářské rodiny (*Dynastie Nováků*, tv. 1982, rež. Ivo Novák).

Klíčovým zlomem v historii televizního seriálu bylo uvedení *Nejmladšího z rodu Hamrů* v roce 1975 (rež. Evžen Sokolovský, knižně 1980). Jaroslav Dietl v něm propojil žánr seriálu politického a profesního a pojal jej jako životopisné vyprávění o ústřední – veskrze kladné – postavě komunisty Jana Hamra, který díky své píli, oddanosti ideji a neústupnosti dojde úspěchu a z chudého synka to dotáhne až do čela velkého zemědělského podniku. Tento příběh ovšem byl autorovi klíčem k tomu, jak přitažlivou formou v duchu normalizačních výkladů historie ilustrovat třicetiletou cestu české vesnice k přítomnému socialismu: od poválečného osídlování pohraničí, kolektivizace vesnice v padesátých letech (včetně tehdejších nerozumných násilností, „chyb a omylů“) přes postupnou stabilizaci vzniklých zemědělských družstev, události šedesátých let až k přítomným úspěchům socialistického zemědělství.



Frontispis s ilustrací Petra Strnada a titulní list knižního vydání Dietlova seriálu, 1980

Svou ochotu pružně reagovat na společenskou objednávku Dietl naplno projevil v případě seriálů *Muž na radnici* (tv. 1976) a *Okres na severu* (tv. 1981, oba rež. Evžen Sokolovský). Oba byly situovány do aktuální přítomnosti a jejich protagonisty byli komunističtí funkcionáři: v prvním případě to byl předseda národního výboru, jemuž se podaří nahradit zchátralé historické centrum města novou panelovou výstavbou, v druhém pak okresní tajemník komunistické strany nezištně a ze všech sil pracující pro blaho spoluobytvatel.

Na první pohled méně politická, avšak ve skutečnosti stejně angažovaná témata si Dietl zvolil, když námětem pro seriál udělal každoroční „boj kombajnérů o zrno“ během žňové kampaně (*Plechová kavalerie*, tv. 1979, rež. Jaroslav Dudek), případně když v seriálu *Žena za pultem* (tv. 1977) napsal profesní seriál o prodavačích a především prodavačkách jedné z pražských samoobsluh, jehož hlavní kladnou postavou je chápavá žena z lidu, která vždy dokáže zaujmout správný vztah k životu a pomoci druhým. Ideové vyznění tohoto seriálu posilovalo i to, že tato postava byla napsána pro herečku a komunistickou funkcionářku Jiřinu Švorcovou, zosobňující v dobovém povědomí naprostou oddanost režimu. Později takováto prvoplánová angažovanost z Dietlových prací ustoupila. Hlavním hrdinou seriálu *Velké sedlo* (tv. 1985, rež. František Mudra) byl hrázný na přehradě a příběh se soustředil na zcela privátní osudy. Detektivním seriálem o činnosti pražského policejního útvaru byl *Malý pitaval z velkého města* (tv. 1987, rež. Jaroslav Dudek).

Ke kombinaci seriálu vývojového, politického a profesního se Dietl vrátil *Inženýrskou odyseou* (tv. 1980, rež. Evžen Sokolovský) z prostředí strojírenského průmyslu, v němž se role představitelů pracujícího lidu dostalo trojici úspěšných inženýrů. Federálnímu uspořádání státu odpovídalo, že dva z kamarádů byli Češi a jeden Slovák; konstrukce příběhu si pak vynutila, aby jeden z nich byl projektant, jenž (po mnoha peripetiích) vymyslí revoluční textilní stroj, druhý ředitel, který ho má vyrábět, a třetí pracovník zahraničního obchodu, jehož úkolem je prosadit stroj na světovém trhu.

Nejen v tomto seriálu se ukázalo, že Dietl sice s ochotou pracoval na politickou objednávku, zároveň však citlivě vnímal hranice právě dovoleného a v jejich rámci se snažil do svých příběhů a dialogů postav vnášet i kritické tóny a motivy ironické, jakož i filozofující glosování pravd života. Lehkost, s níž Dietl psal profesní seriály z nejrůznějších prostředí, byla dána tím, že tato prostředí vždy víceméně vytvářela jen prostor pro jeho schopnost věrohodně splétat pracovní a privátní problémy, vymýšlet překvapivé příběhy a zajímavé typy takřka vzorově kladných i záporných postav a také napsat přirozeně a emotivně působící dialogy. Dietlovým ústředním postavám zpravidla „o něco jde“ a dříve, než svého cíle dosáhnou, jsou nuceni mu mnoho obětovat. Vztahové propletence v jeho seriálech pak obvykle vyrůstají z půdorysu rodiny a procházejí přesně načasovanými fázemi vzepětí a pádů, lásek, rozchodů, svateb i nevěr. Naplno tohoto svého talentu Dietl využil ve dvou řadách seriálu z prostředí ortopedického oddělení *Nemocnice na kraji města* (tv. 1978, 1981, rež. Jaroslav Dudek, knižně 1988), v němž ideologická témata již zcela zmizela a motivy typu mládežnických schůzí se staly spíše dílčím koloritem – natolik nevýznamným, že seriál mohl být s obrovským úspěchem vyslán i v západním Německu a jeho druhá řada vznikla již ve spolupráci s německou produkcí.

Zdánlivě jednoduchá pravidla profesního seriálu dietlovského typu sváděla k napodobení, ta však pravidelně končila nezdarem. Miloš Smetana se tak v *Zákonech pohybu* (tv. 1979, rež. Evžen Sokolovský) pokusil nahlédnout do výrobních hal a konstrukčních kanceláří podniku na výrobu radiátorů, Viktor Dusil ve *Stříbrné pile* (tv. 1978) mezi dřevorubce. Seriál *Velitel* (tv. 1981, rež. Zdeněk Kubeček) měl zachytit život v československé armádě.

Z modelu profesního seriálu vyšel i Jiří Hubač v seriálu *Dobrá voda*, příběhu o generačním konfliktu mezi otcem a synem odehrávajícím se v atraktivním prostředí hřebčína (tv. 1983, rež. František Filip), a v seriálu *Sanitka* (tv. 1984, sc. Jiří Hubač, Jindřich Fairaizl, rež. Jiří Adamec), vykreslujícím na osudu obětavého lékaře historii pražské záchranné služby.

Na samém sklonku normalizace vznikl profesní seriál scenáristy Ivo Pelanta a režiséra Hynka Bočana *Druhý dech* (tv. 1989). Odehrával se v zemědělském

prostředí a s odvahou posílenou ruskou perestrojkou líčil mimo jiné dramatické problémy a konflikty vznikající při socialistické velkovýrobě dobytka. Na televizní obrazovku byl uveden během října a listopadu 1989, a tak vlastně minul čas, kdy jeho kritičnost mohla oslovit diváky.

Specifickou část produkce osmdesátých let tvořily rodinné seriály věnované profesi učitele, problematice školy a výchovy mladých lidí, ale i potížím jejich dozrávání. Mezi zdařilejší z nich patřily *My všichni školou povinní* (tv. 1984, rež. Ludvík Ráža) Markéty Zinnerové a *Třetí patro* (tv. 1986, rež. Karel Smyczek, knižně 1986) Ivo Pelanta. Velmi malou vazbu k žité realitě měly scénáře autorské dvojice Karel Štorkán a Jiří Bednář, ať již se věnovaly osudům gymnazistů (*Zkoušky z dospělosti*, tv. 1980, podle Štorkánovy prózy Sbohem, maturito), nebo návazně vysokoškoláků (*Bylo nás šest*, tv. 1985, oba rež. Jiří Adamec). Zcela propagandistický pak byl jejich seriál o dospívání chlapců v muže během základní vojenské služby (*Chlapci a chlapi*, tv. 1988, rež. Evžen Sokolovský, knižně 1989). Problematice lidského dozrávání byl věnován také seriál Ivana Hejny *Dlouhá míle* (tv. 1989, rež. Jiří Adamec), jehož hrdinou byl vrcholový sportovec hledající na sklonku své kariéry sebe sama.

■ Historický seriál

V řadě Dietlových seriálů se objevoval dějinný rozměr přítomnosti, omezující se na historii poválečnou, bezprostředně aktuální. Výjimkou z tohoto pravidla byl seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* (tv. 1986, rež. Jaroslav Dudek), v němž byla poválečná historie začleněna do širšího rámce, neboť Dietl přijal úkol vykreslit vznik a novodobou historii Československa jako zápas za národní a sociální osvobození a za socialismus. Vyprávění o životě českého poctivého a pracovitého skláře a jeho potomků proto otevřel již v roce 1899 a pojal jej jako rodinnou ságu odehrávající se na pozadí historických zvratů. Jakkoli přitom respektoval základní teze komunistické interpretace dějin, v tušení liberalizace se odvážil i k vyhocenějšímu a kritičtějšímu zobrazení některých negativních epizod českých dějin, zejména padesátých let.

Seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* tak zčásti vybočil z dramaturgické linie seriálů společensko-politických kronik, vzniklých k politickým výročím a pojímaných většinou jako obraz cesty české, respektive československé, společnosti k únoru 1948, jež stvrzovaly správnost normalizačního výkladu dějin. Jejich autorem byl vědecký pracovník Ústavu marxismu-leninismu ÚV KSČ Jaroslav Matějka: vůdci komunistické strany věnoval pětidílný seriál *Gottwald* (tv. 1986, rež. Evžen Sokolovský), podle vlastních, zčásti autobiografických románů *Rodáci a odrodilci* a *Kam jdete, rodáci* pak napsal seriál *Rodáci* (tv. 1988, sc. Jaroslav Matějka, rež. Jiří Adamec). Stejného typu byl i slovenský seriál *Povstalecká história* (tv. 1984, rež. Andrej Lettrich).

K historickým tématům se však scenáristé obraceli rovněž v případech, kdy se chtěli přesunout do prostoru, který přece jenom nebyl tak spoutaný ideologickými předpisy, tedy do období před rok 1945, respektive 1958. V polovině sedmdesátých let vyvolalo dílčí rozpaky v pražském vedení televize ostravské studio seriálem *Kamenný řád* (tv. 1976), který vznikl podle předlohy Vojtěcha Martínka. Jako problematická byla totiž zprvu pocítována ústřední linie příběhu, postavená na vědomí rodinné tradice, příslušnosti k půdě a úctě ke zděděnému majetku. Při hodnocení seriálu však nakonec zvítězilo to, že silně akcentoval sociální aspekty, rozkrýval téma rozpadu tradičních hodnot a také důraz na vztah k rodnému kraji, tedy Ostravsku. To převážilo natolik, že spolupráce scenáristy Otto Zelenky a režiséra Aloise Müllera mohla pokračovat i dalšími seriály podle Martínkových předloh: *Stavy rachotí* (tv. 1985) a *Černá země* (tv. 1985).

Do meziválečné republiky byl situován také seriál *Byl jednou jeden dům* (tv. 1975, rež. František Filip), v němž spisovatelé Jan Otčenášek a Oldřich Daňek uplatnili svou fabulační obratnost i schopnost zachytit všední život rozmanitých postav na pozadí dobové atmosféry. Aby autoři zdůraznili odlišnost od ryze spotřebního, zábavného pojetí žánru, označili pět epizod ze života obyvatel pražského činžovního domu termínem televizní román. Příběh mozaikovitě zachycoval vypjaté historické okamžiky od třicátých let do konce druhé světové války a v kontextu sedmdesátých let představoval pokus o nečernobílé zachycení historie, včetně nelichotivých podob projevů českého charakteru v mezních situacích.

Seriál měl z hlediska vedení televize jedinou chybu: nebyl ze současnosti. Na jeho objednávku tak Otčenášek s Daňkem sepsali „navazující“ seriál *Dnes v jednom domě* (tv. 1979, rež. František Filip), situovaný do panelového domu na nově postaveném pražském sídlišti, který měl stejně působivě vyjádřit přítomnost a tím nepřímo i to, jak se od první republiky život změnil.

Do období konce první republiky a následné války byl situován pozoruhodný seriál *Vlak dětství a naděje* (tv. 1985, sc. a rež. Karel Kachyňa, spolupráce na sc. Dušan Hamšík). Vyprávění o osudech české rodiny v severomoravském pohraničí v době nástupu nacismu a za války vznikl na motivy autobiografických románů Věry Sládkové *Malý muž a velká žena*, *Poslední vlak z Frývaldova* a *Vlaky zla*.

V roce 1987 se Československá televize pokusila navázat na úspěch jednoho ze svých nejslavnějších seriálů *Sňatky z rozumu* podle románového cyklu Vladimíra Neffa. Scenárista Otto Zelenka napsal sedmidílné pokračování *Zlá krev* (tv. 1986, rež. František Filip), které se koncentrovalo na vykreslení dobových sociálních rozbrojů a protirakouského odporu. K akcentovaným prvkům předlohy patřil motiv vlastencova syna, který se odnárodnil a přidal k Němcům.

Vlastenecké motivy, tentokrát ovšem nesměřující ke konfrontaci s jinými národy, ale naopak k vykreslení podílu Čechů na aktivitách mnohonárodnostního cirkusového společenství, spoluurčovaly také – v mezinárodní česko-německo-francouzské koprodukci natočenou – dramtizaci Bassova románu *Cirkus Humberto* (tv. 1988, sc. Otto Zelenka, rež. František Filip), která se stala diváckou událostí sklonku normalizačního dvacetiletí.

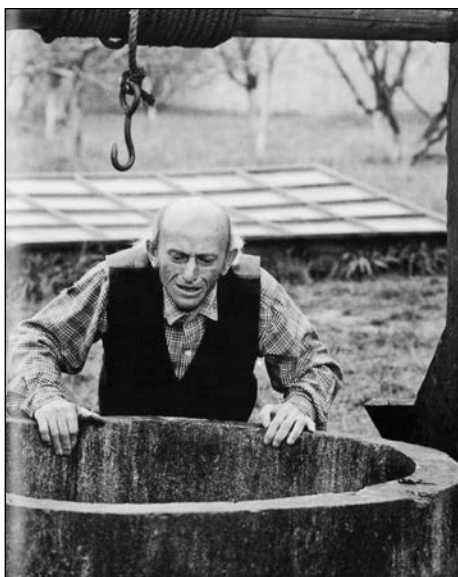
Historie poskytovala prostor i pro zcela neideologická vyprávění o starých, bezmála idylických časech, kdy se odehrávaly velké příběhy plné krve, statečných a chytrých mužů a krásných žen. Jiří Melíšek takto pojal své scénáře k seriálu *Slavné historiky zbojnické* (tv. 1985, rež. Hynek Bočan). V roce 1988 pak bylo uvedeno deset nových dílů kriminálního seriálu *Hříšní lidé města pražského* (s tit. *Panoptikum města pražského*), opět natočených podle předloh a scénářů Jiřího Marka a využívajících atmosféru meziválečné Prahy. Seriál měl nového ústředního hrdinu (radu Vacátka nahradil policejní rada Korejs v podání Jiřího Adamíry) a také nového režiséra, Antonína Moskalyka. Na kouzlo kriminálních retropříběhů tento režisér vsadil také při tvorbě – v česko-německé koprodukci vzniklého – cyklu příběhů z dějin světové kriminalistiky *Dobrodružství kriminalistiky* (tv. 1989, knižně 1996, sc. Jan Šikl, rež. Antonín Moskalyk).

■ Třicet případů majora Zemana

Kriminální seriály patřily k divácky nejoblíbenějším, a proto jim televize věnovala nemalou pozornost. Klíčovým a také nejrozsáhlejším seriálovým projektem Československé televize, jenž měl propojit diváckou atraktivitu a ideologickou interpretaci minulosti, se stalo *Třicet případů majora Zemana*. Seriál byl uveden ve třech vlnách (tv. 1975, 1976, 1979–80, rež. Jiří Sequens) a byl propojen titulní postavou policisty, který se postupně stane špičkovým kriminalistou. Základní příběhová linie reflektovala peripetie jeho pracovního, ale i rodinného života, celek seriálu pak byl koncipován jako obraz třiceti let Sboru národní bezpečnosti. Vycházel z reálných historických případů, v praxi ovšem účelově interpretovaných tak, aby odpovídaly normalizačnímu pojetí poválečné historie a jeho důrazu na budování a především obranu socialismu.



Žaneta Fuchsová a Helena Růžičková
v Kachyňově televizním seriálu *Vlak dětství
a naděje*, 1985



Jaromír Crha jako otec Brúna v epizodě Studna ze seriálu Třicet případů majora Zemana

V rámci seriálu se střídaly běžnější kriminální příběhy s vypjatě ideologickými díly, žánry klasické detektivky, špionážního příběhu, ale například i kriminální komedie.

Na celém projektu se podílely televizní redakce armády, branosti a bezpečnosti, sbor poradců z ministerstva vnitra a široký okruh synopsistů a scenáristů. Iniciátory a autory ideového námětu byli zejména mjr. Leoš Jirsák, plk. Jan Kovář, spisovatel Jaroslav Šikl a dramaturg Jiří Procházka, který také napsal ideologicky nejvyhraněnější díly.

Nejvíce propagandisticky vyostřené – a také nejpřísněji sledované Federálním ministerstvem vnitra ČSSR – byly díly sledující události roku 1948 a tzv. babický případ z po-

čátku padesátých let (jenž měl za cíl zdiskreditovat třetí odboj a katolickou církev), jakož i díly zobrazující pikle západních špionážních centrál a práci československé kontrarozvědky. Nejproblematičtější částí z hlediska schvalování (původní scénář byl několikrát odmítnut a přepsán) se stalo zpracování nedávných událostí konce šedesátých let: díl odehrávající se v roce 1968 nazvaný Štvanice měl zdiskreditovat představitele reformního proudu, především z oblasti kulturní a literární (v seriálu byly například použity účelově sestříhané repliky z policejních odposlechnů Václava Černého a Jana Procházky), ale i snahy o rehabilitaci obětí padesátých let. V díle Mimikry byli ve snadno dešifrovatelných převlecích jako zločinci představeni členové undergroundové skupiny The Plastic People of the Universe. Jejich „případ“ autoři propojili s případem únosu letadla, neboť součástí strategie seriálu bylo představit politicky nevyhovující osoby jako kriminální živly.

Literární scénáře Jiřího Procházky vyšly v roce 1978 knižně ve svazcích *Hon na lišku* a *Hrdelní pře* a oproti své televizní podobě naznačovaly autorovu uměleckou ambici. V roce 1983 byl vydán i závěrečný díl *Lišky mění srst*, který měl diskreditovat představitele disentu. Režisér seriálu Jiří Sequens však dal přednost vlastnímu scénáři.

Své části seriálu publikovali i někteří další scenáristé: v rámci edice Magnet vyšly texty Oldřicha Železného (*Vyznavači ohně*, 1976), Petra Zikmunda (*Vrah přijde do kina*, 1979) a J. S. Kupky (*Rukojmí z Bella Vista*, 1980).

■ Mimo svazující normy: seriály pro děti

Silnou stránku české televizní produkce sedmdesátých a osmdesátých let představovala tvorba pro děti, ať již jednotlivých pohádek, nebo seriálů, které se pohybovaly ve fabulačním prostoru uvolněné fantazie. Tyto seriály byly sice adresovány dětským divákům, avšak ve skutečnosti oslovovaly celé rodiny. Neusilovaly totiž o přímou politickou agitaci, ale spíše o obecná, nadčasová ponaučení, i když obsahovaly přiměřenou dávku didaktičnosti. Důkazem toho bylo, že bez potíží nacházely diváky i na západ od československých hranic a byly s ochotou spolufinancovány západoněmeckými producenty.

Významný tvůrčí tandem seriálové tvorby pro děti vytvořili prozaik a scenárista Ota Hofman a režisér Jindřich Polák. Scénáře jejich seriálů vznikaly na základě Hofmanových pohádek určených pro knižní vydání nebo knižně vydaných dodatečně. Velmi populární byl seriál *Pan Tau* (tv. 1972, 1976, 1977; knižně *Pan Tau a tisíc zázraků*, 1974), *Lucie, postrach ulice* (tv. 1980, knižně 1984), *Návštěvníci* (tv. 1983, knižně 1985) či *Chobotnice z II. patra* (tv. 1986, knižně s tit. *Chobotnice z Čertovky*, 1987). Hofmana s Polákem spojovalo zalíbení v žánru moderní pohádky, která umožňuje kombinovat běžnou realitu dětských hrdinů a fantazijní prvky, ať už rázu nadpřirozeného, nebo vědeckofantastického.

Druhou úspěšnou tvůrčí skupinu tvořili prozaik a scenárista Miloš Macourek s režisérem Václavem Vorlíčkem. Macourek vytvářel neotřelý literární podklad pro fantazijně rozbujelé příběhy, jimž nechyběl černý humor a někdy až surreální princip asociativního rozvíjení. Svět reálný a svět pohádkové fantazie se nejzdařileji prolnul v seriálu *Arabela* (tv. 1980, knižně 1991–94). Řetězec bláznivých situací určoval i seriál *Létající Čestmír* (tv. 1983, knižně 1991) či seriál o ukradeném vynálezu *Křeček v noční košili* (tv. 1988, knižně s tit. *Jak řídit inženýra Křečka*, 1989). Ze všech těchto seriálů probleskovala revolta proti všednodenním konvencím a hravost, která se oproti nivelizované mluvě seriálů pro dospělé projevovala také v nápadité práci s jazykem, ve slovních hříčkách a poetizujících dialozích. Stejného rodu byl i Macourkův rodinný seriál *Bambinot* (tv. 1984, rež. Jaroslav Dudek), nebo na základě jeho námětů vzniklý animovaný večerníkovský seriál *Mach a Šebestová* (tv. 1976, rež. Miloš Macourek).

Nezávislá česká literatura, zahraniční a exilová média

Vznik podobné neoficiální infrastruktury, jakou představoval samizdat, v oblasti kinematografie, televize či rozhlasu nebyl z důvodu technologické a ekonomické náročnosti možný. (Spontánně byly ovšem kopírovány a šířeny zvukové záznamy koncertů zakazovaných hudebních skupin a písničkářů.) První domácí pokus o soustavnější neoficiální audiovizuální komunikaci byl tak umožněn až s rozvojem videa v druhé polovině osmdesátých let, kdy byl na kazetách šířen zpravodajský magazín *Originální Videojournal* (7 dílů, 1988–89) a videoinscenace hry Václava Havla *Pokoušení* (duben 1988, rež. Andrej Krob).

Do této doby musely pokusy o auditivní či audiovizuální tvorbu vždy tak či onak počítat s realizací v zahraničí. Okrajovou exilovou aktivitou bylo vydávání gramofonových desek. Ve Švédsku působící člen folkového sdružení Šafrán Jiří Pallas vydal například zvukový záznam Havlovy aktovky *Audience* (LP 1978).

Mnohé scénáře, rozhlasové či televizní hry tak za těchto okolností zůstaly v psané podobě. Pokud zakázaní autoři chtěli dovést svá díla k realizaci, museli přispívat do oficiálních českých médií pod pseudonymy a krycími jmény. Takto byly například uváděny scénáře Františka Pavlíčka nebo televizní pohádky Karla Šiktance.

V případě akcí a textů, které by mohly narazit na cenzuru nejen kvůli závadnému jménu, se ovšem tvůrci museli orientovat na zahraničí. To byl i případ dvou inscenací bytového divadla Vlasty Chramostové, Kohoutovy úpravy Shakespearova *Macbetha* (*Play Makbeth*, 1979) a Pavlíčkova monodramatu o Boženě Němcové *Zpráva o pohřbívání v Čechách* (1980), které na film zaznamenal Stanislav Milota. Filmový materiál, darovaný Tomem Stoppardem, byl tajně vyvezen do zahraničí, sestříhán a dokončen ve Vídni. Pavel Kohout pak prosadil uvedení Pavlíčkovy hry v rakouské televizi ORF (česky s německými titulky, tv. 17. 11. 1983, čs. prem. 1990).

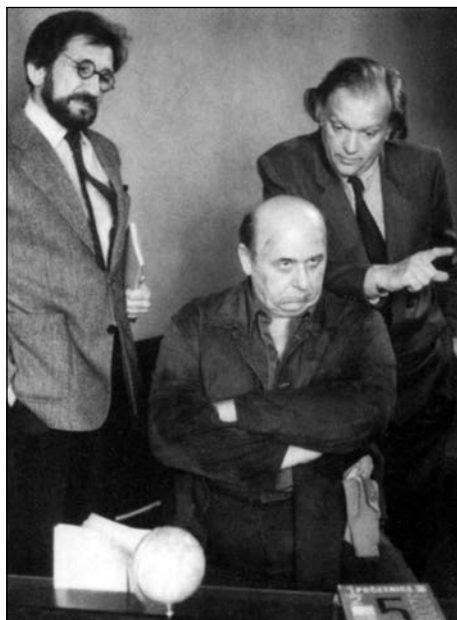
Ve Spolkové republice Německo byly také vysílány experimentální rozhlasové hry Bohumily Grögerové *Zweiäugiges Hörspiel* (roz. 1972), *Dum spero, spiro* (roz. 1980) a také koláž z reakcí na přistání člověka na Měsíci *Lunovis* (roz. 1972, čs. prem. 1991, s Josefem Hiršalem). Pět her zde uplatnil také Alexandr Kliment (např. *Červotoči*, roz. 1972, čs. prem. 1990, rež. Jana Klimentová). V rakouských či německých rozhlasích byly dále realizovány rozhlasové

hry Ivana Klímy *Ministr a anděl* (roz. 1979, česká prem. 1994, rež. Michal Pavlík) nebo Milana Uhdeho (např. *Zubařovo pokušení*, roz. 1981, čs. prem. 1990, knižně in *Desítka her*, 1995; *Velice tiché Ave*, roz. Frankfurt nad Mohanem 1987, knižně in *Velice tiché Ave a jiné hry*, smz. 1986; Toronto 1988).

Se zahraničními médii začali spolupracovat i exulanti: zkušený autor Ludvík Aškenazy se tak rozhodl psát své hry pro mnichovský rozhlas již rovnou německy. Spisovatelem, který se výrazněji prosadil jako televizní a rozhlasový až po svém odchodu do exilu v roce 1968 byl Jiří Klobouk (→ s. 581, kap. *Drama*). Jeho rozhlasové hry byly uváděny v Kanadě, kde se usídlil, ale i v západní Evropě (např. *Blázen a smyčcové kvinteto*, roz. 1972; *Ještě jednou na Coney Island*, roz. 1980; *Setkání v Kanadě*, roz. 1980; knižně in *Rozhlasové hry I–II*, 1996–98).

Několik filmových adaptací děl českých autorů vzniklo díky exilovým aktivitám českých režisérů, herců a producentů. Podle Kohoutových *Nápadů svaté Kláry* natočil Vojtěch Jasný v jugoslávsko-rakousko-německé koprodukcí stejnojmenný film (*Die Einfälle der heiligen Klara*, f. 1980, sc. Pavel Kohout a Jelena Mašíňová). Uvedla jej chorvatská kina a rakouská a německá televize. Kohoutovo drama Marie zápasí s anděly, napsané na motivy ze života Vlasty Chramostové, se stalo východiskem televizního filmu *Andělé moci* (*Gli angeli del potere*, tv. 1989), jehož realizaci v italské televizi RAI 2 prosadila herecká protagonistka snímku Jitka Frantová-Pelikánová. Pracovnice soukromé britské televizní společnosti Granada TV Eva Kolouchová produkovala inscenovaný dokument *Invasion* (tv. 1981), natočený podle vzpomínek Zdeňka Mlynáře Mráz přichází z Kremle a využívající autentických záběrů ze srpnové Prahy roku 1968.

Největším počinem exilového filmu se jednoznačně stal ve Švýcarsku natočený nízkorozpočtový snímek Bernarda Šafaříka *Psí dostihy* (*Hunderennen*, f. 1985). Scénář, pojednávající o skupině českých emigrantů, napsal režisér spolu s exilovým prozaikem Jaroslavem Vejvodou na motivy z Vejvodových knih *Plující andělé*, *letící ryby*, *Osel aneb Splynutí* a *Ptáci*. Film měl dobrý ohlas u švýcarské kritiky a byl úspěšný také na filmových festivalech.



Vladimír Valenta (uprostřed) ve filmu Vojtěcha Jasného *Nápady svaté Kláry*, 1980

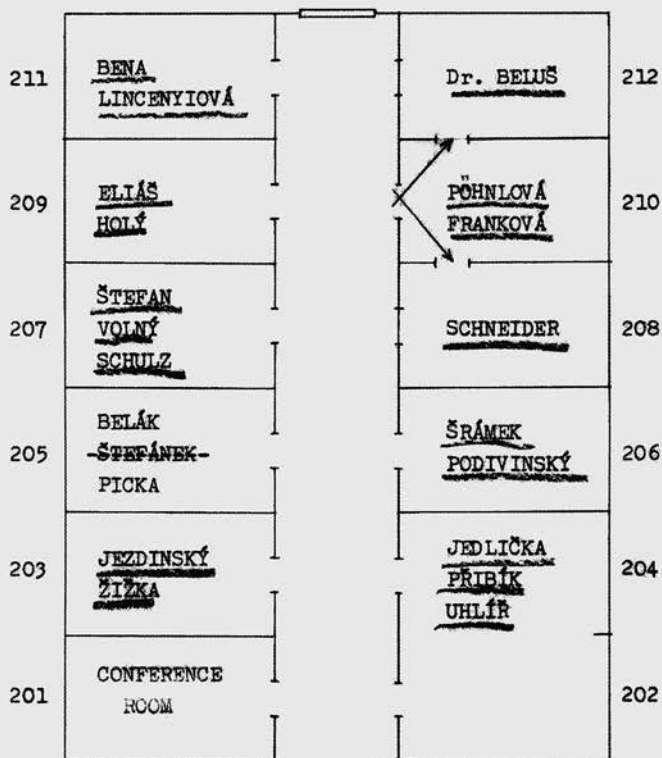
Svazek : 10081/130(RSE)

Pramen : KOLBE - 20.9.1977

Zpráva : Hodnověrná

Praha dne 10.10.1977

RSE - rozmístění pracovníků čs. oddělení podle kanceláří - "B/I"

Vysvětlivky:

- 1) Dveře kanceláří č. 208 a 212 jsou stále zamčené. Vchod je přes kancelář č. 210.
- 2) ~~ŠTEFÁNEK~~ - viz vysvětlení u plánu "B/O"

Foucal

Ojedinele se české literární látky objevily také v dalších zahraničních produkcích. Do světového povědomí pronikla pouze hollywoodská adaptace románu Milana Kundery *Nesnesitelná lehkost bytí* (The Unbearable Lightness of Being, f. 1988, rež. Philip Kaufman), která ale byla jak samotným autorem, tak obecně v českém prostředí vnímána jako nevydařená a nevěrohodná.

Zásadní význam pro paralelní kulturní aktivity české společnosti si zachovávalo české vysílání zahraničních exilových stanic, především Rádia Svobodná Evropa, Hlasu Ameriky a BBC. České zpravodajství uvedených stanic sledovala stále větší část domácí populace (po roce 1985 to byla již více než třetina národa), byť příjem Svobodné Evropy byl do roku 1988 technickými prostředky rušen. Všechny stanice vysílaly i informace, rozhovory a publicistické pořady věnované neoficiální české literatuře a kultuře, Svobodná Evropa pořádala anketu o knihu roku, do níž přispívaly osobnosti z exilu i z domácího prostředí.

V české sekci Svobodné Evropy našli uplatnění někteří spisovatelé, básníci a kulturní publicisté, kteří po roce 1968 odešli z Československa do exilu. Hned v první vlně posrpnové emigrace k nim patřili prozaik a esejista Josef Jedlička (některé rozhlasové eseje knižně in *České typy*, 1992; *Rozptýleno v prostoru a čase*, 2000), redaktor a publicista Milan Schulz, písničkář a básník Karel Kryl (jeho vzpomínkový a písničkový seriál, vysílaný na Svobodné Evropě v osmdesátých letech, vyšel knižně v roce 1994 pod titulem *Krylogie*), textař Jan Schneider a v knihovně stanice našel zaměstnání také básník Ivan Diviš (výbor z rozhlasových textů *Slovem do prostoru*, Bratislava 1993). Z emigrační vlny následující po Chartě 77 se k nim přiřadil prozaik Ivan Binar, po většinu času působící v rešeršním oddělení českého vysílání. Jako externí spolupracovníci přispívali do Svobodné Evropy Jan Vladislav, Viola Fischerová a další. Kulturní redakci vedl i nadále poúnorový exulant Jaroslav Dresler, až do roku 1977 přispíval z USA do vysílání svými nedělními komentáři a úvahami také Ferdinand Peroutka (knižně mj. ve výběrech *Mluví k vám Ferdinand Peroutka* 1–3, 2003–2006).

Na počátku sedmdesátých let vysílala Svobodná Evropa „rozhlasový literární časopis“ *Větrné písmo*, trvalou součástí vysílání byl literární magazín *Slovo a svět*, vyplňovaný recenzemi veršů, prózy i odborné literatury, recitacemi literárních děl a dalšími literárně-publicistickými útvary, V roce 1987 zde byl například na pokračování čten doslov Antonína Brouska k výboru poezie českého stalinismu *Podivuhodní kouzelníci*. Pro četbu z beletristických i dokumentárních próz na pokračování sloužil pořad *Literatura bez cenzury* (například v roce 1989 zde Martin Štěpánek četl Hrabalovu prózu *Kouzelná flétna*), eseje, pásma a kratší dramatické útvary byly vysílány také v cyklu *Časové a nadčasové*, v pořadech *Gong*, *Panoráma*, *Kompas* a jiných.

Významnou roli ve vysílání Svobodné Evropy hrála i poezie. K pohřbu Jana Palacha v lednu 1969 připravil Pavel Kohn pásmo poskládané z veršů

Jiřího Ortena a také z básnické skladby Ruce Goliášovy, napsané z reakce na sovětskou invazi Janem Davidem (při jejím vydání v Praze v roce 1990 byl pod pseudonymem neznámého autora odhalen divadelní režisér a básník Miloš Horanský). K zajímavým patřily rozhlasové nahrávky básní Ivana Diviše (např. Vichrno v přednesu Miroslava Patery, roz. 1970), Františka Listopada, Jaroslava Seiferta, povídky Viktora Fischla, Jaroslava Gillara a eseje Jana Vladislava. Recenzemi do vysílání přispíval například básník Ivan Jelínek. Značnou pozornost věnovala stanice esejům a dramatům Václava Havla. Při příležitosti premiéry *Audience* a Vernisáže ve Vídni odvysílala v říjnu 1976 vlastní rozhlasovou inscenaci *Audience* (rež. Luboš Kaválek), na Silvestra 1977 pak zařadila do večerního bloku i *Vernisáž* (rež. Milan Horník), v obou účinkovali redaktori a moderatori Svobodné Evropy, mimo jiné Milan Schulz a Karel Kryl.

Také Hlas Ameriky získal díky posrpnové emigraci nové spolupracovníky. Od roku 1972 vysílala stanice každý poslední pátek v měsíci literární recenzi, esej nebo komentář Josefa Škvoreckého (autorský výběr z 234 relací v pořadu *O knihách a čtení* přinesla kniha *Hlas z Ameriky*, Toronto 1990, přepisem několika amatérských magnetofonových záznamů českých posluchačů z osmdesátých let vznikla *Čítanka Josefa Škvoreckého*, 1990). Do pořadu Nedělní zápisník přispíval od roku 1949 až do své smrti v roce 1988 politolog a novinář Ivo Ducháček, který zde vystupoval pod pseudonymem Martin Čermák. Z jeho fejetonů o životě ve Spojených státech dosáhl mimořádného úspěchu seriál *Putování Martina Čermáka se psem Máňou po Americe* (knižně 1991), pandán k Steinbeckovým Toulkám s Charleym. Hlas Ameriky vysílal pravidelný literární magazín, vyplňovaný literární publicistikou, pásmy a povídkami a nazvaný *Čtení z necenzurované literatury* (jedno z vydání bylo věnováno například jazzové poezii Jaromíra Hořce, jiné humoristovi Ivanu Krausovi). Součástí pořadu byla četba z literárních děl (například z románu Grahama Greena Monsignore Quijot), dramatizace a inscenace nezávislé české literatury. V ukázkách zde byla představena prakticky veškerá produkce nakladatelství Sixty-Eight Publishers (mimo jiné Škvoreckého román *Příběh inženýra lidských duší*, patrně roz. 1977). Ve vlastní inscenaci uvedl Hlas Ameriky (v rámci stejného magazínu) například také rozhlasovou hru Milana Uhdeho *Zubařovo pokušení* (v režii Jiřího Sýkory dále hráli Monika Šmídová, Karel Vaněk, Eva Passerová, Jiří Ryba, Pavel Skála).

Literatuře se stanice věnovala také v pořadu *Literatura a svět*, přinášející zejména rozhovory s kritiky, spisovateli a překladateli, a v týdenní rubrice *Novinky na americkém knižním trhu*, informující zejména o publikacích s bohemikálním obsahem, o překladech českých autorů nebo studiích s českou tematikou. Nejčastějšími autory literárních pořadů byli Jiří Sýkora a Eva Passerová, dále přispívali Jiří Fisher, Hana Palcová a Jarmila Čechová.

ZÁKLADNÍ LITERATURA A PRAMENY

Informace o uspořádání a obsahu kapitol věnovaných sekundární literatuře a pramenům byly otištěny v prvním díle Dějin. K úvodnímu textu je připojen rovněž soupis základních příruček a dalších publikací k celému období 1945–1989.

Bibliografie k období 1969–1989

■ Souhrnné studie a publikace

Studie, drobnější odborné příspěvky i vzpomínkové texty k historickým proměnám společnosti, dalšímu kontextu vývoje české literatury, dobovému myšlení o literatuře i jednotlivým dílům a autorům sledovaného období (jak zástupců oficiální literatury, tak příspěvatelů samizdatu a exilových tvůrců) shrnují dvě sborníkové publikace: *Normy normalizace. Sborník referátů z literárněvědné konference 38. Bezručovy Opavy* (Praha – Opava 1996, ed. Jan Wiendl) a *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha 2002, ed. Jan Matonoň). Na vybrané příspěvky z těchto souborů odkazujeme v dalších pasážích.

Množství básnických, prozaických i dramatických textů české literatury 70.–80. let analyzují dvě slovníkové interpretační příručky – *Český Parnas. Literatura 1970–1990* (Praha 1995, ed. Jiří Holý) a *Český Dekameron. Sto knih 1969–1992* (Praha 1994, ed. Vladimír Krivánek). Obě obsahují kromě rozborů příslušných děl rovněž komentáře stručně rekapitulující jejich ediční historii, dobovou kritickou reflexi či další literaturu k tématu, první z publikací je interpretačně přínosnější. Základní souhrnnou příručku k exilové literatuře představuje práce Jana Čulíka *Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989* (Praha 1991). Obsahuje stručnou charakteristiku exilových nakladatelů a monografické kapitoly věnované jednotlivým autorům u nich publikujících s popisy jejich klíčových prozaických, básnických a dramatických děl.

■ Literární život

Dějinnám zkoumaného období se soustavně věnuje Milan Otáhal, jenž k tématu publikoval řadu dílčích studií. Dosud nejdůkladnější zpracování provedl v monografické přehledové práci *Opozice, moc, společnost 1968–1989. Příspěvek k dějinám „normalizace“* (Praha 1994). Výklad, členěný podle základních periodizačních mezníků uvedeného dvacetiletí, se zaměřuje především na vztah pookupačních politických elit a jejich legitimizačních kroků ve vztahu k „mlčící“ většině soudobé společnosti. Paralelně sleduje rovněž konflikty totalitní moci s opozičními ideovými proudy i rostoucí společenské napětí završené pádem režimu. K této problematice se autor vrátil v příručce *Normalizace 1969–1989. Příspěvek ke stavu bádání* (Praha 2002), jež představuje stručný komentovaný přehled starších prací uspořádaných podle hlavních problémových okruhů (normalizační systém, KSČ, společnost, opozice, disent, samizdat atd.). Publikace hodnotí dále stav edičního zpřístupnění pramenné základny, připomíná hlavní místa uložení

dokumentárního materiálu a přibližuje instituce, jež se studiu tématu věnují. Důležité příspěvky ke zkoumanému období představil Vilém Prečan v souboru *V kradeném čase. Výběr ze studií, článků a úvah z let 1973–1993* (Brno 1994). Svazek obsahuje kromě studií a obecnějších úvah, věnovaných politickému vývoji v poválečném Československu, především oddíly zaměřené na problematiku Charty 77, nezávislou historiografii a literaturu po roce 1968, zabývá se jejich publikačními platformami (samizdatové a exilové časopisy či knižní edice) a je doplněn o monografické kapitoly k jednotlivým osobnostem (mj. Jan Vladislav, Milan Šimečka, G. H. Skilling). Normalizaci a její formy zasahující do všech rovin života společnosti analyzoval dále Milan Šimečka v esejistické knize *Obnovení pořádku* (Brno 1990). Svě úvahy o příčinách občanské aktivizace na sklonku 80. let shrnul tentýž autor do knižního souboru *Konec nehybnosti* (Praha 1990). Pět desítek cenných dokumentárních životopisných rozhovorů s někdejšími disidenty a komunistickými funkcionáři přináší dvousvazková publikace (dílní výstup z rozsáhlého badatelského projektu využívajícího metody a techniky orální historie) nazvaná *Vítězové? Poražení? Životopisná interview. Díl 1. Disent v období tzv. normalizace a Díl 2. Politické elity v období tzv. normalizace* (Praha 2005, edd. Miroslav Vaněk, Pavel Urbášek). Na interpretace těchto rozhovorů jsou soustředěny studie uveřejněné v navazující knižní práci *Mocní? a Bezmocní? Politické elity a dissent v období tzv. normalizace. Interpretáční studie životopisných interview* (Praha 2006, ed. Miroslav Vaněk).

Proces pozvolného podřizování kulturní sféry, vědy a školství požadavkům normalizátorů a prostředky, jimiž byl realizován či urychlován (úprava legislativy, cenzurní opatření, perzekuce jednotlivých osob, zákazy činnosti, propouštění), dokumentuje na základě materiálů ideologického oddělení ÚV KSČ publikace *Svědectví o duchovním útlaku 1969–1970. Dokumenty* (Praha 1993, edd. Milan Otáhal, Alena Nosková, Karel Bolomský). Výbor z různorodých textů a archivních materiálů dokumentujících přímé zásahy mocenského aparátu do oblasti umění, kultury a masových médií na počátku normalizace shrnul Tomáš Grulich a Petr A. Roček do souboru *Prameny zla I. Kultura a věda. Komunistická strana v Československu a problematika kultury a masmédií* (Praha 1990–92). Texty ovlivňující kulturní dění v Československu druhé poloviny 20. století s důrazem na výtvarné umění shrnuje antologie *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty* (Praha 2001, edd. Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Dušková). Opatření totalitního režimu vůči Svazu českých spisovatelů, vedenému Jaroslavem Seifertem, zejména zastavování literárních časopisů, zachytil Ivo Slavík v přehledové stati *Historie jednoho soumraku* (Tvar 1990, č. 12, s. 1, 6–7). Protokol z jednání nově ustanovené spisovatelské organizace, jejímž prostřednictvím bylo dovršeno úsilí politického ústředí o podřízení literární oblasti normalizačním direktivám, byl vydán pod názvem *Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů ve dnech 31. 5. – 1. 6. 1972* (Praha 1972). V jeho podstatné části byl přetištěn hlavní referát předsedy Svazu Jana Kozáka. V dobových edicích vyšly rovněž soubory materiálů souvisejících s dalšími sjezdy spisovatelských institucí; dokládají naprostou závislost oficiální literatury na mocenských direktivách: *Druhý sjezd Svazu českých spisovatelů. 1.–2. března 1977* (Praha 1977); *Protokol ustavujícího sjezdu Svazu československých spisovatelů. Praha 8.–9. prosince 1977* (Praha 1978); *Protokol III. sjezdu Svazu českých spisovatelů. Dobříš 3.–4. března 1982* (Praha 1982); *II. sjezd Svazu československých spisovatelů* (Praha 1982); *Protokol IV. sjezdu Svazu českých spisovatelů. Dobříš 3.–4. března 1987* (Praha 1987); *Protokol III. sjezdu Svazu československých spisovatelů – III. zjazdu Zväzu československých spisovateľov. Dobříš*

13.–14. května-mája 1987 (Praha 1987). Materiály z mimořádného sjezdu Svazu českých spisovatelů, konaného již po listopadových událostech roku 1989, knižně vydány nebyly, jednotlivé dokumenty vyšly pouze časopisecky, zejména v časopisu Kmen.

Na problematiku rezistence vůči režimu a opoziční aktivity v různých složkách dobové společnosti se zaměřili příspěvatelé sborníkové publikace *Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968–1989* (Praha 2005, ed. Petr Blažek). Jednotlivé texty se zabývají obecnou charakteristikou rozmanitých forem rezistentního chování, programovými zásadami disentu, jednotlivými opozičními platformami i konkrétními konflikty s mocenským aparátem (spojení s církví, ekologická hnutí, Charta 77, VONS, pražské demonstrace, aktivity StB a rozvědky atd.). Převážně téže problematiky se týkají příspěvky otištěné ve dvou dalších sborníkových pracích. V širší časové perspektivě jsou tématu věnovány texty otištěné v souboru *Za svobodu a demokracii I. Odpor proti komunistické moci* (Praha 1999, edd. Jaroslav Cuhra, Václav Veber). Pouze na dvacetiletí po srpnu 1968 se soustředili autoři sborníku *Dvě desetiletí před listopadem 89* (Praha 1993, ed. Emanuel Mandler). Řadu statí k exilu a samizdatu, týkajících se zejména důležitých institucí, jež v průběhu let v tomto prostředí vznikly (Nadace Charty 77, Československé dokumentační středisko nezávislé literatury v Scheinfeldu-Schwarzenbergu, časopis Studie, agentura Palach Press atd.), shrnuje sborník *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech* (Praha 1995, ed. František Kautman). Na problematiku vymezení ústředního pojmu „samizdat“, charakteristiky vybraných samizdatových edic i jednotlivých publikací jimi vydávaných a česko-polskou kulturní komunikaci, jež jimi byla zprostředkována, byly zaměřeny jednotlivé příspěvky sborníkové publikace *Česká a polská samizdatová literatura – Czeska i polska literatura drugiego obiegu* (Opava 2004, edd. Libor Martinek, Martin Tichý). Otázky cenzury, strukturální proměny nakladatelského provozu a vznik paralelního komunikačního okruhu samizdatu v širším historickém kontextu sledoval rovněž Jiří Gruša v eseji *Cenzura a literární život mimo masmédiá* (Praha 1992).

Kultuře mimo oficiální komunikaci je věnována rozsáhlá sborníková práce *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha 2001, ed. Josef Alan), doplněná podrobným soupisem literatury k této problematice. Jednotlivé texty obsahují charakteristiky generačních vln undergroundu a jejich návaznosti na aktivity autorů 50. let (především okruh Egona Bondyho a Ivo Vodsedálka), sledují hudební, výtvarnou, filmovou a fotografickou tvorbu undergroundu a přibližují rovněž samizdat, jeho vývoj, jednotlivé edice a periodické tisky. Oblasti literární komunikace se týkají zejména statí Martina Machovce, Tomáše Vrby a Jiřího Gruntoráda. Starší souhrnnou publikaci představuje číslo sborníku *Literární archiv* (1991, č. 25) věnované otázkám samizdatu. Obsahuje převážně znovu přetištěné či později rozšířené příspěvky; strukturu a zaměření literárních periodik zde přiblížil Jiří Holý ve statí *O českém literárním samizdatu* v témže čísle *Literárního archivu* (s. 25–40). Rozmanitě statí Jana Lopatky (studie, úvahy, příležitostné články, rozhovory, vzpomínky) týkající se zejména literárního života mimo oficiální komunikaci a drobnější interpretace příspěvky k literatuře publikované v samizdatu a exilu shrnují závěrečné tři oddíly souboru *Šifra lidské existence* (Praha 1995, ed. Michael Špirit). Esejistické texty Václava Havla týkající se politických záležitostí, postavení kultury v totalitárním systému, některých literárních děl (Ludvík Vaculík, Eva Kantůrková), autorův rozhovor s Karlem Hvižďalou i dokumenty přibližující dobový kontext shrnuje čtvrtý svazek Havlových spisů nazvaný *Eseje a jiné texty*

z let 1970–1989. *Dálkový výslech* (Praha 1999). Spektrum členů Jazzové sekce, publikační a organizační aktivity tohoto sdružení i soudní proces, který byl proti jeho aktivistům veden, přiblížil Vladimír Kouřil v monografické práci *Jazzová sekce v čase a nečase 1971–1987* (Praha 1999), publikace přetiskuje mj. i řadu reprodukcí dokumentárních materiálů. Vzpomínkově zaměřená je další cenná publikace k tématu – kniha Karla Srpa *Výjimečné stavy. Povolání Jazzová sekce* (Praha 1994). Kompletní, bohatě komentovanou edici veškerých dokumentů Charty, doplněnou historickou přehledovou studií a dalšími dokumenty, představuje třísvazkový knižní soubor *Charta 77. Dokumenty 1977–1989* (Praha 2007, edd. Blanka Císařovská, Vilém Prečan). Komentáře zachycují mj. okolnosti vzniku jednotlivých textů Charty, způsob jejich publikace i ohlas, který vyvolaly zejména v samizdatových periodikách, exilu i v zahraničí; obsahuje dále soupisy všech signatářů, podrobnější portréty mluvčích Charty 77 a shrnutí dosavadní literatury k tématu. Problematice Charty a neoficiálních společenských i kulturních aktivit se soustavně a v širším evropském kontextu věnoval G. H. Skilling, z jeho rozsáhlého díla to je např. knižní monografie *Charter 77 and Human Rights in Czechoslovakia* (Londýn 1981) a *Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe* (Houndmills 1989). Zejména na první fázi existence Charty 77 je zaměřen dokumentární jubilejní sborník *Charta 77 očima současníků. Po dvaceti letech* (Brno 1997, edd. Blanka Císařovská, Milan Drápala, Vilém Prečan a Jiří Vančura). Shromažďuje vzpomínky a úvahy účastníků a jejich odpovědi na anketní otázky, připravené pořadateli práce. Problematice Charty 77, reakci mocenského ústředí na ni (zejména aktivitám oficiálních uměleckých kruhů, ukázkám z dobového domácího tisku) i situaci představitelů opozice bylo věnováno číslo časopisu *Revolver Revue* (1997, č. 33). Část s ukázkami z dobového tisku a jejich reprodukcemi byla spolu s dalšími dokumenty (zejména nově doplněnými fotografiemi) přetištěna v mimořádném svazku téhož periodika nazvaném *Anticharta* (Praha 2002, edd. Viktor Karlík, Terezie Pokorná). Oficiální propagandistická publikace *Ve jménu socialismu a šťastného života – proti rozvratníkům a samozvancům* (Praha 1977) shromažďuje vedle instrukcí komunistického ústředí rovněž přetisky programových publicistických příspěvků z kampaně proti Chartě (mj. úvodník Rudého práva Ztroskotanci a samozvanci), texty prohlášení režimem organizovaných setkání umělců i souhrn dobových denunciačních článků namířených proti významným osobnostem opozice. Mimořádně zajímavý vzhled do fungování opozičních kulturních aktivit nabízí edice Václav Havel – František Janouch: *Korespondence 1978–2001* (Praha 2007, edd. František Janouch, Květa Jechová). Dopisy, jež si v Švédsku žijící předseda Nadace Charty 77 s předním disidentem posílali mimo dohled státních orgánů, vypovídají o exilové podpoře různých kulturních akcí, vydávání samizdatové literatury i exilových nakladatelů; historický kontext zachycuje úvodní studie Jiřího Suka (s. 9–29).

Okolnosti nominace Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu (mj. připomínku předchozích českých kandidátů na toto prestižní ocenění) a reakci na její udělení v exulantských kruzích i v Československu souhrnně zachytil František Janouch v knize *Šel básník chudě do světa. Nobelova cena pro Jaroslava Seiferta* (Praha 1995). Publikace obsahuje rovněž text či reprodukce důležitých materiálů k této a souvisejícím událostem. Ukázky z dokumentů k veřejnému působení Jaroslava Seiferta v době normalizace a k téže události obsahuje rovněž výstavní katalog *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem* (Praha 2001, edd. Marie Jirásková, Hana Klínková). K příležitosti udělení Nobelovy ceny

Jaroslavu Seifertovi byla vydána publikace *Knížka polibků* (Curych 1984, ed. Dagmar Eisnerová). Shrnuje bezprostřední reakce zejména reprezentantů kulturní emigrace, Seifertovy verše a starší vzpomínkově laděné texty o básnících. Činnost mladší generace v pacifistických, ekologických či katolicky orientovaných seskupeních a ve skautingu i aktivity punkové subkultury spolu s protiopatřeními mocenského aparátu v posledním desetiletí existence komunistického režimu zachycují studie shromážděné do souboru *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu* (Praha 2002, Miroslav Vaněk a kol.). Zejména na úlohu intelektuálních společenských vrstev (umělců, vědců a studentů) a aktivity Kruhu nezávislé inteligence na sklonku 80. let se zaměřil Milan Otáhal v knize *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu. Kruh nezávislé inteligence* (Brno 1999). Na historii podzemní univerzity ve sledovaném období (pražské i brněnské semináře, kontakty s filozofy ze západní Evropy, spojení s publikační činností v samizdatu) s důrazem na aktivity spojené se Vzdělávací nadací Jana Husa se zaměřila Barbara Dayová v knize *Sametová filozofie* (Brno 1999). Okolnosti příprav i samotné konání cyklu brněnských bytových přednášek zahraničních filozofů zachytil Petr Oslzlý v knižní práci *Podzemní univerzita. Vznik a organizace brněnských bytových seminářů (1948–1989) v Brně* (Brno 1993, edd. Petr Fiala a František Mikš). Kniha obsahuje rovněž rozhovory s dalšími iniciátory cyklu a přetisk překladů šesti vystoupení, které v jeho průběhu zazněly. Změny ve společnosti i v literární komunikaci sledovaného období na základě analýzy uměleckých textů přiblížili Josef Alan a Miloslav Petrušek v souboru *Sociologie, literatura a politika. Literatura jako sociologické sdělení* (Praha 1996), nástupu generace tzv. pětaticátníků a jejich roli v literárním životě se věnoval Josef Alan ve studii *Fenomén S. Y. S.* (s. 128–145).

*

Souhrnný přehled o nakladatelstvích, jejich proměnách, místech působení a hlavních edičních řadách nabízí příručka Jana Halady *Encyklopedie českých nakladatelství 1949–2006* (Praha 2007). Kniha je doplněna stručným historickým úvodem sledujícím proměny nakladatelského systému. Výčet českých nakladatelství a jejich edic po roce 1970 zachytila dále Marie Šedová v interní slovníkové příručce *Přehled českých nakladatelství a edic* (Brno 1985). Cenzurní praxi z let 1969–1989, zejména činnost klíčových institucí – Českého, Slovenského a později Federálního úřadu pro tisk a informace stručně rekapituloval příspěvek Jiřího Šitlera *Cenzura v předlistopadovém Československu* (Dějiny a současnost 1998, č. 6, s. 35–38). Osudy knih vytištěných a likvidovaných po roce 1969 přiblížil Michal Jareš v seriálu *Knihovraždy* (Tvar 2002, č. 14–21, s. 24; Tvar 2003, č. 1–15, rovněž s. 24).

Program znormalizovaného nakladatelství Československý spisovatel představil Ivan Skála ve stati *Diskusní příspěvek Ivana Skály na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů* (Literární měsíčník 1972, č. 1, s. 77–79). Deformovaný obraz vývoje téhož nakladatelství se zmlčením i základních údajů o době před rokem 1970 představil jubilejní vzpomínkový sborníček *40 let práce pro českou literaturu 1949–1989* (Praha 1989, ed. Olga Hrivňáková). Bilanci edice Národní knihovna při příležitosti jejího ukončení (po vydání stého svazku) shrnul Rudolf Havel v rekapitulační stati *Národní knihovna skončila* (Naše řeč 1985, č. 4, s. 207–211); autor v hodnocení vyzdvihl zejména kvalitu textologické přípravy a význam edičního aparátu jednotlivých svazků.

Přehled formování samizdatových edic v historické perspektivě podal Jiří Grunto-
rád ve studii *Samizdatová literatura v Československu sedmdesátých a osmdesátých let*
(in *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha 2001, s. 493–507).
Bibliografický soupis knižní produkce a charakteristiku hlavních samizdatových edic
obsahuje publikace Jitky Hanákové *Edice českého samizdatu* (Praha 1997). Vznik a pro-
voz samizdatové Edice Petlice podrobněji popsal Ludvík Vaculík v příspěvku *O Petlici
na zámku Švarcenberku* (Acta 1987, č. 3–4, s. 36–40, příl. na s. 90, 93–96).

*

Dobová periodika souhrnně zpracovává lexikografická příručka *Slovník českých literár-
ních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945–2000* (Brno 2002,
Blažoslav Dokoupil a kol.), jednotlivá hesla obsahují přehled literatury věnované pří-
slušným časopisům. Vymezení klíčového pojmu „samizdat“, přehled o jednotlivých
edicích, zejména však výčet a stručné charakteristiky jednotlivých periodických tisků
obsahuje knižní publikace Johannys Possetové *Česká samizdatová periodika 1968–1989*
(Brno 1992). Práce zprostředkovává rovněž přehled starší literatury k tématu. Jednotlivá
čísla časopisu *Revolver Revue* (původně *Jednou nohou*) představuje formou medailonu
jubilejní publikace *15 let Revolver Revue* (Praha 2001, ed. Tamara Hořejší). Tisk obsahuje
dále přehled laureátů ceny tohoto časopisu, rozhovory s nimi a další doplňkové texty.

*

Základní problémy divadelního života a jeho periodizaci ve daném období sleduje stař
Vladimíra Justla *Divadlo normalizace. 1969–1989* (in *Česká divadelní kultura 1945–1989
v datech a souvislostech*, Praha 1995, ed. Vladimír Just, s. 74–106). Autor v ní přibližuje
postup mocenského aparátu při podřizování divadel závazným direktivám, perzekuce
vybraných divadelních pracovníků, administrativní zásahy vůči celým souborům
i reakci divadelní sféry na okupaci a následný politický nátlak normalizátorů (zejm.
proměna repertoáru zachycená na širokém spektru domácích scén). Publikace je dále
doplněna faktografickým kalendářem (s. 114–151) obsahujícím přehled vydaných jednot-
livých her a data jejich premiér i základní glosy k domácímu i zahraničnímu umělecké-
mu a politickému dění. Údaje o jednotlivých divadelních souborech, jejich personálním
obsazení, inscenacích a bibliografický souhrn literatury, jež jim byla věnována, shrnuje
základní příručka *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* (Praha 2000, Eva
Šormová a kol.). Představení pražského Národního divadla mapuje soupisová práce
*Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881–1983. 2. díl. Soupis repertoáru 1920–
1983* (Praha 1983, ed. Hana Konečná) a *4. díl. Soupis repertoáru 1983–1993* (Praha 1993,
red. Zdeňka Benešová). Brněnský divadelní život, rovněž v širokém časovém rozsahu
století, sleduje publikace *Putování múzy Thálie – Sto let stálého českého divadla v Brně
1884–1984, sv. 1, 2* (Brno 1984, ed. Eugenie Dufková), obsahující i soupis repertoáru
jednotlivých scén. Dalším klíčovým zdrojem informací k tématu je biografický slovník
Postavy brněnského jeviště, sv. 1–3 (Brno 1984–94, edd. Eugenie Dufková, Bořivoj
Srba).

Dokumenty k zániku Divadla Za branou, kromě dobové korespondence s ministerstvy
a dalšími oficiálními místy též ohlasy a zpravodajství zahraničního tisku, doprovodný

přehledový text editorky, svědectví Karla Krause i další materiály shrnuje publikace *Opožděná zpráva o likvidaci divadla* (Divadelní revue 2001, č. 4, zvláštní příloha, edd. Jana Patočková, Vít Vencl). Historii Činoherního klubu souhrnně přibližuje reprezentativní publikace *Činoherní klub 1965–2005* (Praha 2006, edd. Roman Císař, Petra Honsová, Radvan Pácl, Joska Skalník). Do svazku s bohatým obrazovým doprovodem byly rovněž zařazeny dobové recenzní ohlasy her, eseje věnované dramatice, jež byla v Činoherním klubu uváděna, i vzpomínkové a další drobné publicistické texty.

Měničící se podobu i historickou kontinuitu tzv. malých scén sledoval Vladimír Just v knize *Proměny malých scén* (Praha 1984). Ve výkladové části (text je psán formou dialogu) autor popisuje inscenační práci prakticky veškerých výrazných domácích divadel tohoto typu (mj. Semafor, Studio Ypsilon, Hadivadlo, Divadlo na okraji, Divadlo na provázku); text je dále doplněn stručnými medailony těchto i dalších divadelních souborů a přehledem literatury. Doplněkem knihy je antologie *Z dílny malých scén* (Praha 1989, ed. Vladimír Just), obsahující ukázky z některých her a dalších inscenovaných textů. Vymezení pojmu „studiové divadlo“, přezkoumání jeho typických rysů i stručnému přehledu tvorby jednotlivých divadelních scén, jež jsou k němu v českém prostředí obvykle řazeny (např. Divadlo na provázku, Hadivadlo, Studio Ypsilon, Činoherní studio), je věnována monografie Bohumila Nekolného *Studiové divadlo a jeho české cesty* (Praha 1992). Práce rekapituluje starší publicistické debaty i odbornou literaturu k tématu. Základní informace k alternativním divadelním souborům, jejich repertoáru či výrazným osobnostem (ze sledovaného období např. Pražská pětka a její jednotlivé soubory, ale rovněž Ivan Vyskočil, Divadlo na tahu, Hadivadlo, Husa na provázku, Studio Ypsilon atd.) i vysvětlení základních pojmů s přehledem studijní literatury obsahuje lexikografická příručka Jana Dvořáka *Alt. divadlo. Slovník českého alternativního divadla* (Praha 2000). Jednotlivá představení Studia Ypsilon, jejich herecké obsazení a další údaje k historii souboru spolu s řadou fotografií z vystoupení i dokumentárních materiálů a textů shrnuje reprezentativní obrazová publikace *Legenda jménem Ypsilon. Studio Ypsilon* (Praha 2004, ed. Jan Schmid). Cestu od amatérských počátků po profesionalizaci Kladivadla zachytil Miloš Dvořák v knižním souboru *Kladivadlo. Listování archivem divadla s ukázkami textů Pavla Fialy* (Trutnov 1998). Kniha obsahuje vzpomínky členů souboru, stručné charakteristiky jednotlivých her, jejich recenzní ohlas a dokumentární obrazový materiál. Glosy k proměně tohoto souboru v Činoherní studio, přehled jednotlivých etap jeho existence, seznam premiér, další textové materiály i fotografickou dokumentaci obsahuje rovněž kniha *Činoherní studio, scéna SD Ústí nad Labem. Dvacet let* (Ústí nad Labem 1992, ed. Lída Schovánková). Stručné charakteristiky divadelních sezon s výčtem nejdůležitějších událostí, soupisem repertoáru a fotografickým doprovodem shrnuje publikace *Divadlo Husa na provázku 196(7)8–1998* (Brno 1999, Petr Oslzý a kol.). Přehled vývoje Hadivadla s heslovitými komentáři k jednotlivým inscenacím obsahuje studie Zdeňka Hořínka *Hadivadlo jako autorská dílna* (in *Hadivadlo. Hry, scénáře, studie, dokumenty*, Praha 1996, s. 5–12); publikace, v níž byl příspěvek otištěn, obsahuje kromě textů her rovněž další statí k historii divadla, přehled inscenací nastudovaných souborem a obrazovou přílohu. Přehled základních údajů o souborech Pražské pětky spolu s inscenovanými texty, resp. úvahami o těchto souborech shrnuje kniha *Pražská 5. Mimoza, Kolotoč, Vpřed, Křeč, Sklep* (Praha 1999). Antologii textů divadla Sklep doplněnou kalendářem sledujícím vývoj souboru od jeho počátků připravil k vydání pod názvem *Sklep*.

1971–1999 (Praha 1999) Jan Dvořák. Problematiku neoficiálního divadla, jeho různé formy (zejména bytové divadlo Vlasty Chramostové, Divadlo na tahu a čtené divadlo) zachytil Jiří Voráč ve studii *Divadlo a disent. Příspěvek k dějinám české divadelní opozice 1970–1989* (in Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada teatrologická a filmologická [Q] 1998, č. 1, s. 23–44). Jednotlivé inscenace Divadla na tahu částečně texty, především však obrazovými dokumenty přibližuje publikace *Divadlo na tahu. 1975–1995* (Praha 1995, ed. Andrej Krob). Terminologickým problémům spojeným s kulturou mimo oficiální instituce se nejnověji věnovala Lenka Jungmannová. Ve stati *Neoficiální, nezávislá, paralelní, alternativní, nelegální, druhá, jiná, nelicencovaná, samizdatová, ineditní, undergroundová, podzemní..., ale naše. Pokus o vymezení problematiky neoficiální dramatiky v letech 1948 až 1989* (Divadelní revue 2005, č. 3, s. 3–11) připomněla většinu dobových i současných pokusů o pojmové vymezení daného jevu a pro oblast dramatu označila za nejpříhodnější termín „neoficiální dramatika“.

*

Stručný, výhradně o marxistické pojetí kulturní politiky se opírající nástin oficiálního rámce vztahů mezi oběma literaturami v období normalizace zformuloval Karol Rosenbaum v knize *Vzťahy slovenskej a českej literatúry 19. a 20. storočia. Koncepcie a riešenia* (Bratislava 1989, zejm. s. 373–379). Řadou informací a interpretací se dílčím způsobem dotkly literárních vztahů v období od konce 60. do konce 80. let studie Štefana Druga *Z literárneho života v krízových rokoch* (Slovenská literatúra 1992, č. 4, s. 324–343) a Michala Gáfrika *O normalizačnej praxi v literatúre a v literárnej vede* (in *Slovensko a režim normalizácie*, Prešov 2003, s. 152–183, edd. Norbert Kmeť a Juraj Marušiak). V širším záběru byly tématu věnovány rovněž studie Juraje Marušiaka *Slovenská spoločnosť a normalizácia* a Norberta Kmete *Slovenská opozícia za normalizácie* (in *Česká a slovenská spoločnosť v období normalizácie – Slovenská a česká spoločnosť v čase normalizácie*, Bratislava 2003, ed. Miroslav Pekník, s. 109–153 a 185–207). Problematikou zamlčovaných spisovatelů a témat se zabývala kniha kolektivu autorů *Biele miesta v slovenskej literatúre* (Bratislava 1991).

Určující složky spolupráce v rámci české a slovenské samizdatové tvorby přiblížila Gertraude Zandová ve studii *Lunenie jako slovenské snění. Ivan Kadlečík, Ludvík Vaculík a česko-slovenské literární vztahy* (in *Brněnská slovakistika a česko-slovenské vztahy*, Brno 1998, s. 142–153, ed. Ivo Pospíšil). Zhodnocení kontaktů a aktivit uskutečňovaných mezi českými a slovenskými literáty v emigraci v období 1945 až 1989 provedl Antonín Měšťan ve stati *Česká a slovenská exilová literatúra: shody a rozdíly* (in *Česko-slovenská vzájemnosť a nezájemnosť*, Brno 2000, s. 34–40, edd. Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka).

*

Problematiku exilu mapuje čtyřsvazkový soubor výstavních katalogů jednotně nazvaných *Český a slovenský exil 20. století* (Brno 2002, 2003, Jan Kratochvíl a kol.). Jednotlivé příspěvky se zabývají krajanskými kulturními a literárními institucemi i individuálními osudy významných osobností jednotlivých vln exulantů. Exilový literární život a kulturní periodika nejen ve sledovaném období soustavně přibližují práce Michala Přibáně. Vztah mezi různými generacemi exulantů na počátku 70. let a skutečnost, že události

osmašedesátého roku znamenaly pro pouňorový exil novou inspiraci, vyzdvihl tento autor ve studii *Pouňorovi na počátku posrpnového exilu* (in sb. *Život je jinde...?*, Praha 2002, s. 63–69). Na problematiku exilové vědy ve sledovaném období jsou zaměřeny některé z příspěvků sborníkové publikace *Wissenschaft im Exil. Die Tschechoslowakei als Kreuzweg 1918–1989* (Praha 2004, edd. Antonín Kostlán, Alice Velková), jejíž součástí je rovněž výběrový seznam literatury (s. 25–38) shrnující většinu důležitých, převážně knižních prací věnovaných širší problematice exilu. Vedle úvodních textů, zaměřených zejména na problémy recepce exilové či samizdatové literatury po listopadu 1989 a jejich integrace s literaturou doma oficiálně vydávanou, obsahuje sborníková práce *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech* (Praha 1995) též četné vzpomínky aktérů na práci exilových a samizdatových literárních institucí (mj. nakladatelství Index, časopisy Studie, agentura Palach Press, Křesťanská akademie, Československé dokumentační středisko nezávislé literatury, Nadace Charty 77). Vztah dvou nejvýznamnějších exilových nakladatelství (Index a Sixty-Eight Publishers), korespondenční kontakty domova a exilu, historii Československého dokumentačního střediska nezávislé literatury i další dílčí problémy exilu tohoto období sledují a dokumentují (edice korespondence) příspěvky sborníkové publikace *Ročenka Československého dokumentačního střediska 2003* (Praha 2004). Kanadský exil a jeho kulturní aktivity (osobnosti, nakladatelské instituce, periodika) – podrobněji zejména problematiku divadelního života – sledují příspěvky z čísla časopisu Prostor (č. 73–74, 2007, s. 238–261, ed. Roman Zaoral) tematicky zaměřeného na otázky multikulturalismu. Cenný pramen zachycující dobové politické, kulturní i literární dění optikou autorů exilu a samizdatu představují soubory rozhovorů Jiřího Lederera *České rozhovory* (Kolín nad Rýnem 1979; Praha 1991) a Karla Hviždaly *České rozhovory ve světě* (Kolín nad Rýnem 1981; Praha 1992), *Dialogy* (Praha 1997).

Historický komentář ke vzniku Ceny Egona Hostovského, zejména však charakteristiky prací oceněných v letech 1974–85 a přiblížení celku díla jejich autorů shrnuje Helena Kosková ve stati *Cena Egona Hostovského* (in Egon Hostovský: *Dobročinný večerek*, Toronto 1985, s. 209–237). Důležitým svědectvím o vzniku a činnosti nakladatelství Sixty-Eight Publishers je kniha Josefa Škvoreckého a Zdeny Salivarové *Samožerbuch* (2., doplněné vydání Praha 1991), v níž jsou otištěny i četné ukázky z redakční korespondence a vzpomínkové texty autorů připomínající okolnosti vzniku a inspirační zdroje jejich beletristických knih. Nakladatelství a jeho provozu je rovněž věnována část rozhovoru Karla Hviždaly se Zdenou Salivarovou, publikovaná s fejetony autorů Sixty-Eight Publishers (tématem byl jejich pracovní stůl) v knize *Benefice. Rozhovor přes oceán* (Toronto 1990). Tentýž text, doplněný rozhovorem s Josefem Škvoreckým, byl přetištěn v knize *Opustíš-li mne, nezahyneš. Rozhovory Karla Hviždaly se Zdenou Salivarovou a Josefem Škvoreckým* (Praha 1993). Aktivitám Křesťanské akademie a periodikům, jež tato instituce vydávala, se věnoval Miloš Doležal v bloku příspěvků *Křesťanská akademie Řím. Pokus o portrét jednoho exilového nakladatelství* (Souvislosti 2002, č. 1, s. 125–137) obsahujícím zejména rozhovory s organizátory exilového kulturního života Jaroslavem Škarvadou, Karlem Vránou, Karlem Skalickým a Petrem Ovečkou.

Rekapitulací historie časopisu Listy s kvantitativními analýzami (stránkový rozsah, okruh příspěvatelů a délka jejich příspěvků), charakteristikou programových zásad časopisu i základním rozlišením tematických okruhů, jež otištěné texty sledovaly, provedl Dušan Havlíček ve studii *Listy v exilu* (Listy 2005, č. 1, s. 10–18). Vzpomínkové stati

ke čtvrtstoletému výročí založení Svědectví, rovněž však např. příspěvky zaměřené na rekapitulaci literárního významu či recepce Svědectví v Československu, shrnuje sborník *Svědectví Pavla Tigrida* (Mnichov 1982, ed. Jiří Lederer). Stručný profil hlavních periodik (zejména s ohledem na jejich vztah ke křesťanství) podal Tomáš Halík v úvodní kapitole *Časopis Studie a jeho společensko-kulturní kontext* své knihy *Víra a kultura. Pokoncilní vývoj českého katolicismu v reflexi časopisu Studie* (Praha 1995). Hlavní zájem autora směřoval k problémům teologickým, filozofickým a obecně kulturním, jeho práce však také názorně dokládá živé kontakty mezi exilem a křesťany žijícími v Československu.

Činnost nejvýznamnější organizace zprostředkovávající podporu domácímu opozičnímu hnutí přibližují stati otištěné v knižním souboru *Nadace Charty 77* (Brno 1998, ed. Jitka Uhdeová). Kniha obsahuje též reprodukce dobových dokumentů, seznamy podporovaných publikačních či dalších aktivit a soupisy držitelů literárních cen (ceny Jaroslava Seiferta, Toma Stopparda a Františka Kriegla).

■ Myšlení o literatuře

Diferenciaci mezi oficiálním a neoficiálním okruhem literární komunikace, nejdůležitější programové stati a soubory kritických textů obsahující polemické střety týkající se významných autorů (Milan Kundera) či dobově aktuálních publikací (Lukešova Prozaická skutečnost) i publicistiku z posledních let existence komunistického režimu shrnuje antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře 4. 1970–1989* (Praha 2005, ed. Michal Příbáň).

Pouze ve velmi stručném výčtu zmiňuje vybrané osobnosti literární kritiky 70. a 80. let Aleš Haman v knižce *Nástin dějin české literární kritiky* (Jinočany 2000). Kritickou recepci knih, jež vyvolaly rozporuplný či výraznější ohlas, shrnují texty příručky *Literatura v diskuzi* (Jinočany 2000, Aleš Haman a kol.). Zachycují mj. reakce kritiky na knihy Ladislava Fukse (Vévodkyně a kuchařka), Vladimír Párala (Mladý muž a bílá velryba, Jiřího Šotoly (Svatý na mostě), Jana Pelce (...a bude hůř) a Milana Kundery (Nesnesitelná lehkost bytí).

Menší pozornost zatím věnovala polistopadová literární historie myšlení o literatuře prezentovanému v oficiálních médiích. V 90. letech vycházely především texty věnované předním představitelům „normalizační“ literární publicistiky. Rozporuplnost osobnosti kritika Jiřího Hájka na základě jeho textů o Václavu Havlovi popsal Vladimír Just ve stati *Hájkův nový kůň: Václav Havel. Skica k portrétu* (Literární noviny 1990, č. 13, s. 4). Vedle negativního hodnocení proměn Hájkových názorů na Havlovo dílo Just připomněl i kritikovu toleranci ve funkci vedoucího Kabinetu českého divadla při ÚČSL ČSAV. O podílu Vítězslava Rzounka na normalizaci české literatury pojednal Vladimír Novotný v článku *Causa Vítězslav Rzounek, dinosaur české literatury* (Reflex 1990, č. 34 s. 42–45). Stav literární kritiky v 80. letech opakovaně reflektoval Jan Lukeš, naposledy v rozhovoru s Miroslavem Balaštíkem nazvaném *Tahle společnost stůně na to, že nemá vzory...* (Host 2004, č. 3, s. 5–15). Kritické recepci Lukešovy knihy Prozaická skutečnost se detailně věnoval Pavel Janoušek ve studii *Spor o Lukeše. Kapitola z historie české literární kritiky počátku osmdesátých let* (in sb. *Normy normalizace*, Praha – Opava 1996, s. 82–90), v níž rovněž charakterizoval celkovou situaci literární kritiky na přelomu 70. a 80. let.

Stagnaci exilové a samizdatové literární kritiky v době přelomu desetiletí komentoval Tomáš Kubíček v úvodní části příspěvku *O jedné podobě normativní masky. Česká „nezávislá“ kritika na sklonku 70. a v počátku 80. let* (in sb. *Normy normalizace*, Praha – Opava 1996, s. 91–96). Situace se podle autora začala proměňovat až v druhé polovině 80. let. Autor se dále věnoval kritické publicistice Milana Jungmanna, na jehož příkladu se pokusil demonstrovat některé obecnější rysy dobového literárněkritického diskurzu. Problematikou exilové literární kritiky se zabývali v drobnějších příspěvcích též autoři zmíněného sborníku *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech* (Praha 1995). Antonín Brousek (s. 75–77) a Sylvie Richterová (s. 37–40) upozornili na problematičnost hledání společného jazyka kritiků exilu s domácími autory, danou odlišnými podmínkami vzniku a recepcí literatury; Brouskovy úvahy v diskusi rozvinul A. J. Liehm (s. 173–174). Část z kritických a literárněhistorických souborů autorů exilu a samizdatu (Antonín Brousek, Josef Škvorecký, Jan Lopatka, Růžena Grebeníčková, Ivan M. Jirous) připravil k vydání a doplnil detailním poznámkovým aparátem, edičním komentářem či bibliografií Michael Špirit. Editorovy doplňkové texty jsou cenným zdrojem pro bibliografické zmapování některých dobových diskusí a polemik.

Výraznější odborná pozornost byla věnována knihám a aktivitám autorů nejstarší generace. Na dílo Václava Černého jsou zaměřeny dva konferenční sborníky *Václav Černý. 26. 3. 1905 – 2. 7. 1987* (Praha 1994, ed. Marie Langerová) a *Václav Černý. Život a dílo* (Praha 1996, ed. Věra Brožová). Reflektují jednak část dobových polemik týkajících se autorova díla šířeného v této době samizdatem a v exilovém vydání (zejména jeho Paměti) a obsahují některé příspěvky obecně charakterizující Černého pojetí kritiky. V prvním ze sborníků byl otištěn text Zdeňka Kožmína *Václav Černý a interpretace* (s. 39–44), v druhém pak stať Milana Suchomela *Václav Černý a umění prózy* (s. 215–221). Zejména životní osudy Bedřicha Fučíka sledoval Robert Sak v knižní publikaci *„Život na vidrholci“: Příběh Bedřicha Fučíka* (Praha – Litomyšl 2004), kniha je doplněna mj. přehledem pramenů i základní literatury k tématu. Fučíkův postoj „mimoběžný ideologickému myšlení“ a odmítající apriorní ideje vyzdvihl Jiří Holý ve stati *Setkání s Bedřichem Fučíkem* (Česká literatura 1990, č. 4, s. 352–355). Neideologičnost a důraz na objektivitu připomněla rovněž Eva Kantůrková v článku *Kontinuita sděleného. Nad knihou Bedřicha Fučíka Čtrnáctero zastavení* (Tvar 1990, č. 2, s. 1, 4). Chalupeckého weinerovskou studii přehledně charakterizovala Marie Langerová ve stati *Dva osudy. Weinerovské monografie Jindřicha Chalupeckého* (Česká literatura 1991, č. 3, s. 346–352). V kontextu dosavadního bádání o expresionismu v české literatuře sledovala Chalupeckého pojetí tématu Joanna Goszczyńska ve stati *Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století* (Česká literatura 2004, č. 1, s. 82–89).

Samizdatovému *Slovníku českých spisovatelů* (pozdějšímu *Slovníku zakázaných autorů*, Praha 1991) je věnován blok příspěvků otištěných v jednom čísle časopisu Literární noviny. Kromě rozhovorů Jaromíra Slomka s autory Janem Lopatkou, Jiřím Grušou, Jiřím Brabcem, Petrem Kabešem a Igorem Hájkem (Literární noviny 1992, č. 30, s. 4), zde byla pod názvem *Černý slovník* uveřejněna i důležitá recenze Jiřího Opelíka (s. 5). Autor upozornil na faktografické a objektivistické založení projektu, jež se odlišovalo od selektivního postupu oficiálně vydávaných lexikografických prací a rovněž poukázal na několik dalších problémů metodologické povahy, jež souvisely s otázkou socializace rukopisů. Literárněhistorickému dílu Růženy Grebeníčkové a kritikám Jana Lopatky se souhrnně věnoval František Kautman ve studii *Na trnitých*

cestách literární vědy a literární kritiky (in *O literatuře a jejích tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977–1989*, Praha 1999, s. 211–229). Životní osudy Jana Lopatky, jeho práci v oboru teorie rozhlasové tvorby i kritickou metodu zkoumal Michael Špirit v *Doslovu* k obsáhlému výboru z kritik *Šifra lidské existence* (Praha 1995, s. 539–563). Lopatkovu kritickou práci souhrnně zhodnotila též Růžena Grebeníčková ve stati *Pět poznámek ke knize Jana Lopatky* (in *Literatura a fiktivní světy*, Praha 1995, ed. Michael Špirit, s. 477–492). Tři „referenční osy“ (implicitní pojetí literárního díla, představa o struktuře literárního života v Čechách a obecná „sociologie“ či „pragmatika“ literatury), k nimž se Lopatka ve svých textech vztahoval, připomněl Martin Hybler v příspěvku *Cesta do Stínadel* (Kritická příloha Revolver Revue 1996, č. 5, s. 92–100). Autor rovněž postihl rozdíl mezi kritickým přístupem Jana Lopatky a strukturalistickým východiskem, předpokládajícím „prioritu textu“. Širším souvislostem Lopatkovy koncepce vývoje poezie, jeho pojetí literárnosti a jeho návaznosti na formalistickou tradici se věnoval Aleš Haman v článku *Dešifrace kritického odkazu* (Literární noviny 1996, č. 23, s. 1, 6). Za posledního českého „kritika programního“ označil Lopatku Jiří Cieslar v portrétu nazvaném *Jan Lopatka* (in *Hlas deníku*, Praha 2002, s. 412–419). Upozornil zároveň na zásadní význam, který pro celou jeho koncepci literatury mají jednak studie srovnávající rané Hrabalovo dílo s jeho oficiálně vydanou verzí, jednak zkušenost s dílem Jana Hanče. Květoslav Chvatík ve stati *Poznámky k některým termínům soudobé literární kritiky* (Tvar 1997, č. 8, s. 1, 4–5) autora charakterizoval jako generačního kritika. Při analýze jeho práce upozornil mj. na Lopatkovu místy nerozlišující vidění literárnosti a literátství, jeho důraz na autentičnost a dokumentárnost textu i odpor proti „konverzačnosti“ témat sledované literatury.

Diskuse o povaze undergroundové literatury shrnul Martin Pilař v úvodní studii své knihy *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu* (Brno 1999, zejm. s. 13–31). Programové texty Ivana M. Jirouse i jeho další kritické a esejistické příspěvky obsahuje soubor *Magorův zápisník* (Praha 1997, ed. Michael Špirit). Kniha shrnuje mj. i některé kritické reakce (Ivana Svitáka, Martina Hyblera, Ivy Kotrlé, Lubomíra Droždě) na Jirousovy texty. Za jedno z nejvýznamnějších svědectví o sledovaném období označil *Magorův zápisník* Martin Hybler, který v kritické studii *Nevinný megaloman* (Kritická příloha Revolver Revue 1998, č. 10, s. 26–38) postihl zejména skutečnost, že v letech 1979–1981 se Jirous snažil undergroundovou kulturu konceptualizovat, a vybrané autorovy texty ze sledovaného období podrobněji rozebral. Reakci na Jirousovo vymezení undergroundu a další důležité dobové kritické texty shrnuje publikace Petra Fidelia *Kritické eseje* (Praha 2000). Autorově polemice s Jirousovým pojetím undergroundu a „druhé kultury“ se věnoval Martin Hybler v rámci rozsáhlé recenze Fideliova souboru nazvaném *Člověk o dvou tělech*, v níž mj. zpochybnil kritikův způsob přístupu k manifestům undergroundu (Kritická příloha Revolver Revue 2002, č. 22, s. 17–25).

Situaci české vědy v rámci ČSAV i na vysokých školách jsou věnovány příspěvky soustředěné ve sborníku *Věda v Československu v období normalizace (1970–1975)* (2002, ed. Antonín Kostlán). Oblasti literární vědy se zde věnoval zejména Petr Šámal, který ve studii „Normalizace“ české literární vědy v zrcadle časopisu *Česká literatura* (s. 349–363) sledoval proměny nejvýznamnějšího vědeckého bohemistického periodika v letech 1962–1975 na základě srovnání personálního okruhu redakce, okruhu přispěvatelů a skladby příspěvků. Vodičkův plán restrukturalizace literárněvědného výzkumu charakterizovala Jaroslava Janáčková v příspěvku *Vodičkův plán vědecké práce ÚČL*

z jara 1968 (in *Felix Vodička 2004*, Praha 2004, ed. Alice Jedličková, s. 109–111). Seznam přednášek a rukopisných sborníků kruhu tzv. Medvěďářů s hodnocením jeho činnosti obsahuje příspěvek Jaroslava Kolára a Jiřího Holého *Z nepaměti do paměti* (Česká literatura 1990, č. 5, s. 461–469). Těmto setkáním byl věnován i rozhovor Naděždy Macurové s Jaroslavem Kolárem *Medvěďáři aneb Sklerokruh* (Tvar 1995, č. 13, s. 8–9). Přehledný výklad teoretického uvažování Miroslava Červenky, Lubomíra Doležela, Květoslava Chvatíka a Milana Jankoviče podávají příslušná hesla českého vydání *Lezi-konu teorie literatury a kultury* (Brno 2006, ed. Ansgar Nünning, edd. českého vydání Jiří Holý, Jiří Trávníček). Versologickou práci i výzkumy historické poetiky Miroslava Červenky a zkoumání díla jako dění smyslu Milana Jankoviče v kontextu vývoje Pražské školy charakterizoval Daniel Vojtěch ve studii *K podmínkám kontinuity. Rekapitulace* (Slovo a smysl 2004, č. 2, s. 143–153). Zhodnocení díla reprezentantů druhé generace Pražské školy, zejména Květoslava Chvatíka a Miroslava Červenky, je věnována rovněž část výkladu Petra V. Zimy v přehledové práci *Literární estetika* (Olomouc 1998, zejm. s. 215–220). Okruhy Červenkovy badatelského zájmu a výsledky jeho výzkumů zhodnocují nebo rozvíjejí jednotlivé příspěvky otištěné ve zvláštním dvojčísle časopisu *Česká literatura* (2006, č. 2–3), věnovaném autorově památce. Výstižnou charakteristiku odborného profilu Eduarda Petrů podal Jakub Sichálek v nekrologu *Eduard Petrů. 16. 12. 1928 až 3. 3. 2006* (Česká literatura 2006, č. 4, s. 170–175). Podobně důkladně pojednal o životě a literárněvědné práci Alexandra Sticha Václav Petrbock v nekrologu *Angelus pacis et intellectus. Alexandr Stich 10. 3. 1934 – 26. 1. 2003* (Listy filologické 2003, č. 3–4, s. 315–319). Převážně společenskému angažmá Josefa Macka se věnoval Bohumil Jiroušek v knize *Josef Macek. Mezi historií a politikou* (Praha 2004), metodologické problémy této práce spolu s vlastním pohledem na Mackovo dílo představil Petr Čornej v stati *Rozporuplný život a působení Josefa Macka. Na okraj knihy Bohumila Jirouška* (Český časopis historický 2005, č. 2, s. 382–394). Kompetentní shrnutí badatelské dráhy Jana Lehára podali Jan Malura s Jakubem Sichálkem v nekrologu *Jan Lehár. 23. 1. 1949 až 29. 12. 2004* (Česká literatura 2005, č. 2, s. 282–287). Význam pravidelných husitologických symposií konaných v Táboře hodnotí publikace *Husitský Tábor a jeho postavení v české historiografii v 70. a 80. letech 20. století* (Husitský Tábor. Supplementum, sv. 2, Tábor 2004, edd. Doubravka Olšáková, Zdeněk Vybíral), jež obsahuje rozhovory s organizátory a pravidelnými účastníky této akce, dále odborné stati a bibliografii příspěvků doposud vydaných svazků sborníku Husitský Tábor. Historii a specifické postavení plzeňských mezioborových symposií shrnul Petr Čornej v článku *Vědci v plzeňském azylu* (Pěší zóna 2001, č. 9, s. 89–92). Okolnosti vzniku Lexikonu české literatury a jeho postavení v rámci ÚČSL vylíčil Zdeněk Pešat v stati *Normalizační praxe a Lexikon české literatury* (in sb. *Normy normalizace*, s. 132–134).

Časopis *Česká literatura* připravil zvláštní číslo (6, 1997) k 75. narozeninám Lubomíra Doležela. Byl zde mj. publikován překlad stati Thomase Pavela *Přínos Lubomíra Doležela současné literární vědě* (s. 563–569), dále důkladný referát Davida Hermana *Americký sborník k narozeninám Lubomíra Doležela*, pojednávají o publikaci *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology and Poetics* (Toronto; Buffalo 1996, edd. Calin-Andrei Mihailescu a Walid Hamarneh) a bibliografie Doleželových odborných prací za léta 1954–1997. Jako č. 2. přílohy revue *Aluze* vyšel sborník *Slovo – struktura(lismus) – příběh. Pocta Květoslavu Chvatíkovi* (Olomouc 2000, ed. Jan Schneider), obsahující mj. stat Jaroslava Hrocha *Filozofické myšlení Květoslava Chvatíka* (s. 10–31).

Práce tří pokračovatelů Pražské školy – Lubomíra Doležela, Květoslava Chvatíka a Mojmíra Grygara – ze 70. a 80. let v souhrnu rozhodl Ondřej Sládek ve studii *Drei Varianten der tschechischen Literaturwissenschaft im Exil nach 1968: Lubomír Doležel, Květoslav Chvatík, Mojmír Grygar* (in *Wissenschaft im Exil. Die Tschechoslowakei als Kreuzweg 1918–1989*, Praha 2004, s. 389–398).

■ Poezie

Příručka Zdeňka Kozmína a Jiřího Trávnička *Na tvrdém loži z psiho vína. Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno 1998) spojuje stručný výklad vývoje poezie ve sledovaném období s interpretačními pasážemi doplněnými o ukázky analyzovaných veršů. Texty věnované sledovanému období (zejm. s. 137–244) charakterizují tvorbu autorů napříč generační i světonázorovou příslušností (kromě Jaroslava Seiferta, Vladimíra Holana, Ivana Jelínka, Oldřicha Mikuláška, Jana Skácela, Miroslava Červenky, Karla Šiktance, Miroslava Holuba, Zbyňka Hejdy též poezii zástupců dvou generací básníků oficiálního komunikačního okruhu, tvorbu písničkářů či tří generací undergroundu). Výrazným dílům básníků publikujících během 70. a 80. let v exilu a samizdatu (Karel Šiktanc, Ivan Wernisch, Emil Juliš, Ladislav Fikar, Petr Kabeš) je věnována část souboru dobových kritických reflexí Jiřího Pechara *Nad knihami a rukopisy* (Praha 1996, s. 252–277). O proměně poetiky autorů 60. let po odchodu do exilu pojednala Sylvie Richterová v knize *Místo domova ve studii Člověk nemá, kde by hlavu složil: diaspora v české poezii* (Brno 2004, ed. Petr Šrámek, s. 105–117).

Podrobnou interpretační studii o poezii Ivana Jelínka nazvanou *Strmý osamělec* publikoval Jiří Trávniček v souboru *Poezie poslední možnosti* (Praha 1996, s. 199–215). Autor se zaměřil zejména na sbírku Světlo a tma, kterou sleduje v souvislosti s celkem básnickova díla, připomíná ji ovšem zejména jako práci, v níž je dovršen vývoj poetiky souborů publikovaných exilově během 80. let. Spolu s básněmi Jiřího Kuběny a s důrazem na archetypální rysy Jelínkovy poezie přiblížil soubory Sochy, Sedm částek, Ódy, Posel a Kolová stavba Milan Exner v esejí *Archeolog bytí Ivan Jelínek* (Tvar 2000, č. 18, s. 6–7). Celek Divišovy tvorby po sbírku Noe vypouští krkavce (rovněž paralelně vznikající deníkové záznamy Teorie spolehlivosti) sledoval Josef Jedlička v příspěvku *Poezie Ivana Diviše jako osobní riziko* (Svědectví 1975/1976, č. 50, s. 309–322). Stručnou rekapitulaci biografie Ivana Diviše a charakteristiku konstant a proměn jeho básnického světa shrnuje esej Jaroslava Meda „*Pokleknouti trvám! Žádné rozumět!*“ – *básnický apel Ivana Diviše* (in *Spisovatelé ve stínu, 2.*, rozšířené vydání Praha 2004, s. 131–138). Interpretační glosy k jednotlivým Divišovým sbírkám obsahuje esejistický text Mojmíra Trávnička *Zamyšlení nad Ivanem Divišem* (in *Sdílet věčně. Studie, profily a kritiky*, Olomouc 2002, s. 166–177). Autor v obecné charakteristice celku díla rovněž připomíná jeho inspirační zdroje a vyzdvihuje antitetičnost básnickova výrazu. Zejména na spojitost poezie Rio Preisnera s jeho filozofickými úvahami se zaměřil Jaroslav Med v příspěvku *Několik poznámek k exilové poezii Rio Preisnera* (in *Literatura určená k likvidaci III*, b. m. 2006, s. 79–81). Základní otázky poválečné básnické tvorby Vladimíra Vokolka sledoval Bedřich Fučík v esejí *Exilové království samoty* (in *Piseň o zemi*, Praha 1994, s. 309–319). Proměnu Vokolkovy poetiky v závěrečné etapě jeho díla (přiklon k volnému verši, vyhrocená antitetičnost, bilanční charakter básní) přiblížil Jaroslav Med ve studii

In margine básnického díla Vladimíra Vokolka (in *Spisovatelé ve stínu*, 2., rozšířené vydání Praha 2004, s. 143–157). Interpretační glosy k vybraným textům Vokolkova básnického, prozaického i esejistického díla obsahuje esej Jiřího Zizlera *Básník nepřetržitého světa* (*Souvislosti* 2002, č. 3–4, s. 210–217). Rozmanité způsoby práce Vladimíra Vokolka s antickými texty či s odkazy na realie antického světa sledoval Martin C. Putna ve studii *Antika v díle Vladimíra Vokolka* (*Listy filologické* 2001, č. 1–2, s. 114–125). V souvislosti s básnickovou biografií přiblížil Rotreklovy exilově vydané básnické sbírky Jan Trefulka ve stati *Víra je tedy zápasem o víru* (in Zdeněk Rotrekl: *Sněhem zaváté vinobraní*, Brno 1991, s. 297–303). K básnickovu dílu se opakovaně vracel Ivo Harák, tvorbu ze sledovaného období zachytil zejména v příspěvcích *Básník aluzivní a eliptický* (in *Nepopulární literatura*, Ústí nad Labem – Varnsdorf 1999, s. 66–72), *Rotreklovy Hovory s materiáduškou – studie interpretační* (in *Literatura určená k likvidaci*, b. m. 2004, ed. Luisa Nováková, s. 65–73) a *Básník a jeho doba. Poezie Zdeňka Rotrekla z počátků normalizace* (in sb. *Život je jinde...?*, Praha 2002, s. 181–190). Důkladný přehled o poezii Jiřího Kuběny a její interpretaci přinášejí dva rozsáhlé texty publikované ve výboru jeho poezie *Krev Ve Víno* (Olomouc 1995): esej Milana Exnera *Básník ukřižovaný na vodopádu* (s. 11–22) a analytická studie Jitky Bednářové *Ráj ční jen v zakázaných štěpnicích* (s. 557–578). Vazbu Kuběnovy lyriky k antické tradici analyzoval Martin C. Putna ve studii *Antika v díle Jiřího Kuběny* (*Listy filologické* 1996, č. 1–4, s. 88–100). Pouze několika stručnými poznámkami se o básnických textech Jiřího Kuběny (vedle připomínky základních biografických dat a organizační působnosti autora) zmiňuje Alena Dvořáková v publikaci *Obrysy osobnosti Jiřího Kuběny* (Olomouc 1995). Přehled celku básnického díla Ivana Slavíka s výčtem jím překládaných autorů a stručnými zmínkami o edičních peripetiích jeho děl shrnul Mojmír Trávníček ve stati *Křížem krážem. K jubileu Ivana Slavíka* (*Akord* 1994/1995, č. 20, s. 259–269). Spirituální lyrikou Petra Mikeše se zabýval Leszek Engelking ve stati *Duchovní poezie Petra Mikeše v olomouckém samizdatu* (in *Víra a výraz*, Brno 2005, edd. Tomáš Kubíček, Jan Wiendl, s. 258–272).

Společné rysy tří exilových sbírek Františka Listopada postihl Ludvík Kundera v esejí *Předlistopadový Listopad* (in František Listopad: *Daleko blízko*, Praha 1993, s. 193–200). Celek díla Ivana Blatného, zejména však proměnu jeho poetiky v exilovém období zachytil Josef Krouťvor v esejistickém příspěvku *Totální exil Ivana Blatného* (in *Fernety. Kniha pro milovníky hořkých nápojů. Léta sedmdesátá a osmdesátá a také devadesátá*, Praha 1998, s. 503–524). Okolnosti vzniku souborů Stará bydliště a Pomocná škola Bixley i autorovy tvůrčí postupy (asociativní princip stavby básnického obrazu, používání několika jazyků, roli vzpomínky, paměti a času v ideové vrstvě díla) přiblížil Jiří Trávníček v interpretační studii *Pod sankcí paměti* (in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 166–184). Surrealistické metody a prvky v Blatného tvorbě zejména z doby emigrace připomněl a na jednotlivých příkladech dokumentoval Petr Král v esejí *Certifikát pro Ivana Blatného* (*Proměny* 1989, č. 4, s. 132–142). Problém vícejazyčnosti na souboru básnických textů, zejména však na analýze sbírek Pomocná škola Bixley a Gruša Wacht am Rein aneb Putovní ghetto a jejich vzájemnou souvislost (Grušovy texty odkazují na Blatného a jeho dílo), sledoval Petr Mareš ve studii *My madness is můj hrad. K vícejazyčnosti v nové české poezii* (in „Also: nazdar!“ *Aspekty textové vícejazyčnosti. Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia*, sv. 142, Praha 2003, s. 198–210). Vícejazyčností v autorově tvorbě, rovněž v uvedeném sbírce, se zabývala dále Julie Hansenová ve studii „A Python Can Have Up to Three Tongues.“ *The Use of Multiple Languages in the Poetry*

of Ivan Blatný (Kosmas 2003, č. 2, s. 44–58). Souvislost Blatného tvorby a její zvýšené intenzity od sklonku 60. let s biografickým kontextem (návštěvy známých, zejména setkání s Jiřím Kolářem) a charakteristiku inovativní metody „karambolu“ v dosud jen zlomkovitě edičně zpřístupněné části básnickova díla sledoval Martin Reiner v příspěvku *Princip rýmového karambolu v pozdní lyrice Ivana Blatného* (in *Bitov '99. Interpretace básnické skladby*, Brno 2000, s. 90–99, ed. Miloš Voráč). Na textologické otázky exilové tvorby tohoto básníka a srovnání publikovaných výborů s dochovanými rukopisnými prameny se zaměřil Antonín Petruželka ve studii *Pomocná škola Bixley Ivana Blatného jako textologický a ediční problém* (Kritický sborník 1998/1999, č. 1, s. 36–59). Editorské problémy s vydáváním exilových prací Blatného sledoval tentýž autor rovněž ve stati *Nečítedlné tatrmány aneb Prolegomena k „narovávání“ „zákrut osobnosti“ básníka Ivana Blatného* (Souvislosti 1999, č. 3–4, s. 87–94). Ukázky dosud nepublikovaných básní, komentáře editorů (Vratislav Färber, Zbyněk Hejda, Antonín Petruželka) a další doprovodné texty k archivnímu fondu básníka obsahuje blok příspěvků nazvaný *Ivan Blatný: Pozůstalost* (Revolver Revue 2001, č. 47, s. 273–311). Kontinuitu i tvarové a významové posuny ve sbírkách Motýl a smrt a Smrt v září sledoval Ivo Harák v eseji *V punkvé poezie. Polistopadová vydání předlistopadových sbírek Jiřiny Haukové* (in *Nepopulární literatura*, Ústí nad Labem 1999, s. 50–56). Dosud nejúplnější vydání veršů Jiřiny Haukové (*Básně*, Praha 2000, ed. Michael Špirit) shrnuje v ediční poznámce (s. 941–1064) kromě detailních informací o rukopisech a vydáních jednotlivých sbírek i přepisy doprovodných textů, biografické kalendárium a bibliografický doplněk ke kritickému ohlasu autorčina díla. Ve stručných interpretačních pasážích zachycuje celek básnického díla Karla Šiktance stať Jiřího Brabce *Básník* (Literární noviny 1998, č. 27, s. 1, 7). Osamostatnění grafické podoby od rytmu veršů v Šiktancově poezii zkoumal Miroslav Červenka v analytické studii *Verš a rádek. Experiment Karla Šiktance s básnickým rytmem* (in *Styl a význam*, Praha 1991, s. 214–245). Šiktancovy sbírky Tanec smrti a Český orloj jako jedno z děl imaginativní linie české poezie (termín Reného Welleka) a v souvislosti s barokní literaturou sledoval Vladimír Papoušek v příspěvku *Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance* (Tvar 2002, č. 18, s. 8–9). Na dvojdomost i provázanost Červenkovy poezie a vědecké práce a na obohacení jeho poetiky o prvky básnického experimentu poukázal Vladimír Karfík v doslovu ke knižnímu vydání tří samizdatových sbírek (in Miroslav Červenka: *Strojopisná trilogie*, Praha 1992, s. 199–204). Tentýž soubor analyzuje zejména z hlediska intertextuality studie Jany Hoffmannové a Bohuslava Hoffmanna *Dedikace a intertexty ve Strojopisné trilogii* (Česká literatura 2006, č. 2–3, s. 329–341). Ediční poznámka Michaela Špirta k soubornému vydání poezie Zbyňka Hejdy (in Zbyněk Hejda: *Básně*, Praha 1996, edd. Vratislav Färber, Antonín Petruželka, s. 287–356) shrnuje kromě základních bibliografických informací, vylíčení ediční historie jednotlivých sbírek též text klíčových dokumentů (korespondence, básnických rozhovorů) ke kritické a literárněhistorické recepci básnickova díla.

Systematickou badatelskou pozornost věnovala tvorbě autorů, kteří v 60. letech debutovali na stranách Tváře a Sešitů, Marie Langerová. Soubor jejích textů *Fragmenty pohybu. Eseje o české poezii* (Praha 1998) zahrnuje mj. monografické studie věnované dílu Petra Kabeše, Miloslava Topinky, Antonína Brouska, Jiřího Gruši a Ivana Wernische. Analýzu Brouskových sbírek Vteřinové smrti a Zimní spánek provedl Daniel Vojtěch ve studii *Nad poezií Antonína Brouska* (Literární noviny 1996, č. 1, s. 5). Celek poezie Pavla Šruta charakterizoval Miroslav Červenka v přehledové kritické stati *Pokus*

o *Šruta* (in *Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 294–300). Na postižení Wernischova zájmu o anonymní lidovou tvorbu a její odlišnosti od tradičně vnímané folklorní tvorby se zaměřil Josef Kroutvor v eseji *Wernischovy překlady, překrady a básně* (in *Fernety. Kniha pro milovníky hořkých nápojů. Léta sedmdesátá a osmdesátá a také devadesátá*, Praha 1998, s. 547–553). Ve srovnávací perspektivě zachycuje tvorbu Josefa Lederera ze sledovaného období příspěvek Michala Jareše *Poezie Josefa Lederera a Oldřicha Tomana* (in sb. *Život je jinde...?*, Praha 2002, s. 191–197).

Souvislost s rockovou hudbou a surrealistickými zdroji, proměny undergroundové scény a dílo hlavních tvůrčích osobností (mj. Milan Knížák, Pavel Zajíček, Ivan M. Jirous, Egon Bondy, Milan Koch) zkoumal Martin Pilař v kapitole *Formování a ustálení nových podob českého undergroundu v 70. letech* (in *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu*, Praha 1999, s. 67–91). Klíčové osobnosti české undergroundové poezie představil Martin Machovec se studií *Šestnáct autorů českého literárního podzemí. 1948–1989* (Literární archiv 1991 [vyd. 1992], č. 25, s. 41–75). Obecným postižením undergroundového hnutí a podrobnější charakteristikou osobnosti a díla Egona Bondyho se zabýval dále Leszek Engelking ve své knižní publikaci *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej* (Lodž 2001, zejm. s. 82–102). Komplexně se Bondyho básnickým dílem zabýval Oskar Mainx v monografii *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho* (Ostrava 2007). Autorský komentář Milana Knížáka, rozhovor s ním, další doprovodné příspěvky a zejména texty písní skupiny Aktual obsahuje publikace *Písně kapely Aktual* (Praha 2003). Je též doplněna ediční poznámkou Martina Machovce přibližující publikační osudy tohoto souboru textů i dobový literární kontext. Básnickou tvorbu Egona Bondyho souhrnně hodnotí studie Martina Machovce *Egon Bondy. Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho* (Vokno 1990, č. 21, s. 52–64). Blok příspěvků (esejů, kratších studií, vzpomínek, obrazových dokumentů) věnovaných tomuto autorovi připravili k vydání Oskar Mainx a Martin Machovec pod názvem *Jeho veličenstvo Bondy. 20. 1. 1930 EB 76* (Host 2006, č. 1, s. 32–55). Ve stručných interpretačních medailonech sleduje tvorbu mladší undergroundové generace (mj. Petra Tařouna, Josefa Vondrušky či Quido Machulky) studie Petra Lyčky *K insitním autorům českého literárního undergroundu* (Host 2006, č. 1. s. 14–23). Detailní informace k jednotlivým původně samizdatově zveřejněným souborům Pavla Zajíčka (vysvětlení okolností jejich vzniku, cenný poznámkový aparát k jednotlivým textům) obsahuje ediční poznámka Martina Machovce zařazená do jejich souhrnného vydání (in Pavel Zajíček: *Zápisky z podzemí. 1973–1980*, Praha 2002, s. 521–548). Na analýzu komunikační perspektivy (potřeby sdělování, projevující se formou „epištol“), zdánlivě naivty skrývajících výrazovou vytříbenost i duchovní dimenze Magorových labutích písní se zaměřil Jiří Trávniček v interpretační studii *Běsy a stesky kajícíkovy* (in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 185–198). Trávničkovu tezi o monotónní intonaci Jirousových básní na detailním rozboru jednoho tříverší z Magorových labutích písní potvrdil Josef Štochl v příspěvku *Intonace a hlásková instrumentace v jednom Jirousově trojverší* (Česká literatura 1999, č. 6, s. 628–636). Přehledová stať Ivo Haráka *Když nejde o život, tak jde o hovno. Červotoč v oltaři* (in *Nepopulární literatura*, Ústí nad Labem – Varnsdorf 1999, s. 118–126) sleduje biografii, kunsthistorickou, esejistickou i literární tvorbu Ivana M. Jirouse. Souborné vydání Jirousových básní doprovodil podrobným poznámkovým aparátem a komentářem zaměřeným na ediční historii sbírek i jednotlivých skladeb

jeho editor Martin Machovec (in *Magorova summa*, Praha 1998, s. 794–827). Přehled po samizdatově vydaných sbírkách Jáchyma Topola zprostředkovává stať Jana Buryánka *Básnické počátky Jáchyma Topola. Juvenilní tvorba let 1979–1984* (Scarabeus 2000, s. 83–122). Existenciální dimenzi jako klíčový prvek tvorby J. H. Krchovského i způsoby jejího uměleckého ztvárnění zachytil Miroslav Balaščík v esejí *Princip stínu* (in J. H. Krchovský: *Básně*, Brno 1998, s. 247–250). S básníky 19. století konfrontoval Krchovského lyriku Dalibor Tureček ve studii *Fikční světy lyriky J. H. Krchovského* (Česká literatura 2006, č. 2–3, s. 315–322). Specificky zaměřený motivický rozbor Krchovského poezie provedl Petr Hrtánek ve studii *Erotické motivy v poezii J. H. Krchovského* (Host 1998, č. 7, s. 18–25).

Institucionálním proměnám domácího surrealistického hnutí (zejm. vzniku Surrealistické skupiny v Československu), osobnostem s ním spojeným i tvůrčím aktivitám v 70. a 80. letech byla věnována převážná část dvojčísla časopisu *Analogon* (2004, č. 41–42, zejm. s. 29–101). Jednotlivé příspěvky sledují historii (František Dryje), organizační a programovou činnost (Bruno Solařík) či např. společné umělecké projekty (Vratislav Effenberger). Knižní výbor příspěvků Františka Dryje *Surrealismus není Umění* (Praha 2005) přibližuje výrazné surrealistické autory a jejich tvorbu (mj. Vratislava Effenbergra, Karla Šebka, Alenu Nádvorníkovou, Mikuláše Medka či Jana Švankmajera). Medailony jednotlivých tvůrců a úvodní poznámky k historické kontinuitě surrealismu obsahuje dále stať téhož autora *Existovat znamená být vnímavý aneb Jak se leze na střechu*, otištěná v antologii současné surrealistické tvorby nazvané *Letenka do noci* (Brno 2003, edd. František Dryje, Pavel Řezníček, s. 7–50). Výbor z veršů a próz Karla Šebka *Dívej se do tmy, je tak barevná* (Brno 1996, ed. Jan Nejedlý) byl doplněn editořovým doslovem *Tanec na žiletkách* (s. 127–146), soupisem autorova rukopisného díla i stručným přehledem sekundární literatury. Sylvie Richterová se ve studii *Přesto je třeba mluvit* (in *Místo domova*, Brno 2004, s. 118–131) zabývala zejména proměnami poetiky exilové tvorby Petra Krále v kontextu jejich surrealistických východisek. Královo dílo jako pokus o obnovení jednoty průzkumem přítomnosti a prázdna charakterizoval Michal Ajvaz v esejí *Poezie Petra Krále* (in *Tajemství knihy*, Brno 1997, s. 103–111). Krátkou úvahou Petra Krále *Nové návody k dýchání*, přibližující všestrannost uměleckého talentu Romana Erbena, je doplněn soubor jeho básnické tvorby *Artyčoky chána Kučuma* (Praha 1995, s. 171–175). Texty Stanislava Dvorského souhrnně charakterizoval tentýž autor v esejí *Black and blue. Koleje napříč tmou* (in Stanislav Dvorský: *Zborcené plochy*, Praha 1996, s. 139–156).

Prvním pokusem kriticky reflektovat stav současné české oficiální poezie byla Lukešova *Prozaická skutečnost* (Praha 1982), v níž autor proti stereotypům oficiální poezie a prózy postavil především snahu o skutečnou výpověď tak, jak ji cítil u písničkářů. Systematickou pozornost tvorbě oficiálních básníků 70. a 80. let (debutující autoři, Ivan Skála, Miroslav Florian, Vilém Závada) věnoval v recenzích a dalších převážně publicistických příspěvcích Antonín Brousek. Nejvýznamnější z těchto textů byly (včetně rozsáhlé přehledové stati *Botanizování na hřbitově*) zařazeny do souboru *Podřezávání větve* (Praha 1999, ed. Michael Špirit). Frekventovaným prométheovským tématem v poezii části těchto básníků se zabýval Richard Svoboda v příspěvku *Prométheus po poučení z krizového vývoje. K jednomu toposu české normalizační poezie* (in sb. *Normy normalizace*, Praha – Opava 1996, s. 50–57). Závěrečnou etapu Závadova díla včetně zhodnocení dobové kritické recepce a s důrazem na vzájemnou vazbu textů z jednot-

livých knižních souborů (doloženou mj. na základě shodného rukopisného souboru pracovních verzí) postihla Iva Málková v monografii *Hledání Viléma Závady. Tvůrčí cesty zvláště po roce 1945* (Olomouc 2003, zejm. s. 239–259). Na tvorbu oficiálně publikujících mladších básníků byly zaměřeny soubory textů Jaromíra Pelce *Nový obsah. Vývojové portréty ze současné české literatury* (Praha 1977) a Vladimíra Kolára *Mladé zápasy. Studie o mladé poezii* (Praha 1981), jež shodně vycházejí z dobovou ideologií podmíněného odmítnutí poezie 60. let jako období „krizového vývoje“. Přístup zmiňovaných autorů k hodnocení oficiálně vydávané literatury je podrobněji charakterizován v hlavním výkladu Dějin v kapitole věnované myšlení o literatuře. Podobný monotónní obraz nabízí rovněž množství doslovů a předmluv (nežřídka souběžně publikovaných jako studie i na stranách nemnoha dobových literárních periodik). Z dobové kritické reflexe jsou ze současného pohledu nejpřínosnější texty Vladimíra Macury, jež vykládal dobovou poetiku jako reakci na intelektuální a experimentální tendence poezie předchozího desetiletí. Úsilím po hledání jiné literatury se vyznačovaly dále doslovy Vladimíra Novotného.

Mnohdy opožděně debuty básníků 80. let s přihlédnutím k limitujícím faktorům dobového literárního života přiblížil Petr A. Bílek v příručce *Stavitelé křidel. Průvodce současnou českou poezií* (Praha 1991) a zejména v monografii „Generace“ *osamělých běžců* (Praha 1991). Samostatné medailony zde zachycují společné i individuální rysy poetik výrazných autorů (Zuzana Trojanová, Miroslav Huptych, Jiřina Salaquardová, Sylva Fischerová, Svatava Antošová, Vladimír Křivánek, Lubomír Brožek, Jiří Rulf), závěrečné shrnující kapitoly charakterizují další tendence „mladé“ poezie. V celkových souvislostech Rulfova díla se jeho soukromě vydanými sbírkami i prvními oficiálními publikacemi z 80. let zabýval Pavel Janáček v doslovu *Záloha na portrét Jiřího Rulfa* (in Jiří Rulf: *Srdce metronomu*, Brno 2005, s. 217–228). Životní osudy a dílo Josefa Suchého sledují příspěvky sborníkové publikace *Černá a bílá pravda. Josef Suchý (1923–2003)* (Brno 2004, edd. Ludvík Štěpán, Ladislav Soldán). Kromě interpretačních a biografických statí obsahuje kniha rovněž ukázky z autorovy korespondence, některé jeho drobnější texty a memoárové glosy pamětníků.

Medailony věnované písničkářům – mj. Karlu Krylovi, Vladimíru Mertovi či Jaroslavu Hutkovi – obsahuje publikace Josefa Prokeše *Estetická výstavba české folkové písně v 60.–80. letech XX. století* (Brno 2005). Z hlediska sociologického a religionistického sledoval fenomén folkové hudby a tvorbu jeho vybraných autorů Zdeněk R. Nešpor v knize *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let* (Praha 2006). Dosud nejrozsáhlejší biografii Karla Kryla publikoval Vojtěch Kliment pod názvem *Akorát že mi zabili tátu. Příběh Karla Kryla* (Praha 2006). Kniha obsahuje rovněž soupisy starší literatury k tématu a Krylovu diskografii.

Konstanty (vzpomínání, téma lásky a smrti) i nové prvky Seifertovy poetiky (sílicí příběhovost, variované opakování dějů, prolínání časových rovin, glosování příběhů) ve sbírkách Deštník v Picadilly a Morový sloup zachytil Zdeněk Pešat v monografii *Jaroslav Seifert* (Praha 1991). Morový sloup podrobil analytickému pohledu Wolfgang Friedrich Schwarz ve studii *Odtrh, mýtus a montáž. Několik poznámek k „Morovému sloupu“ Jaroslava Seiferta* (Česká literatura 1995, č. 3, s. 316–326). Souvislý výklad proměn Holanovy tvorby doplněný základními biografickými informacemi i přiblížením kontextu vzniku jednotlivých skladeb či sbírek podal Jiří Opelík v monografii *Holanovské nápovědy* (Praha 2004). Zdeněk Kožmín ve své práci nazvané *Existencialita. Malé*

eseje k Holanově sbírce „Předposlední“ (Brno 2005) formou interpretačních miniesejí nabídl vhledy do téměř všech básní Holanovy sbírky *Předposlední*. Kožmínova kniha inspirovala Vladimíra Křivánka ve studii *V labyrintech Holanovy pozdní lyriky. Nad knihou Zdeňka Kožmína* (Česká literatura 2005, č. 2, s. 226–232) ke zformulování alternativních interpretací Holanovy lyriky vznikající od konce šedesátých let. Různorodé příspěvky k dílu básníka (interpretace některých prací vydaných v 60. letech, studie k autorově poetice, úvahy o Holanových překladech i překladech jeho děl do cizích jazyků) shrnuje rovněž publikace *Vladimír Holan a jeho souputníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Sv. 2* (Praha 2006, ed. Vratislav Färber). Studie Giuseppe Dierny o aspektech komunikace a Xaviera Galmiche o ontologické diferenci v Holanově poezii byly otištěny ve sborníku *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce* (Praha 2005, ed. Alena Petruželková). Holanovu dílu byla dále věnována publikace *Úderem tepny. Sborník ze semináře k interpretaci básnického díla Vladimíra Holana* (Praha 1986). Kromě vzpomínkových textů, esejů a studií, částečně později publikovaných v souborech jednotlivých přispěvatelů, obsahuje rovněž blok příspěvků věnovaných literárním pořadům z Holanova díla a úvahám o možnostech jeho umělecké interpretace. Biografii Vladimíra Holana detailně na základě znalosti jeho písemné pozůstalosti, zpráv přátel i rodinných příslušníků a vyprávění samotného básníka zpracoval Vladimír Justl v 10. svazku básnickových sebraných spisů nazvaném *Bagately* (2., upravené vydání Praha 2006). Výklad objasňuje mj. složitou genezi a ediční historii jednotlivých prací z 60. let, svazek dále obsahuje seznamy veškerých autorových básní (seřazené jak podle názvů, tak podle incipitů) i další cenné dokumentární materiály. Mnohohlasí jako podstatný rys básnickovy poetiky, jeho funkce a typy zkoumala Sylvie Richterová v příspěvku *Polyfonie v poezii Vladimíra Holana* (in *Ticho a smích*, Praha 1997, ed. Karel Jadrný, s. 151–164). Interpretační příspěvky zaměřené jak na celek básnickova díla, tak na jednotlivé knihy vydané ve sledovaném období shrnuje výběr z prací Zdeňka Kožmína *Studie a kritiky* (Brno 1995, zejm. s. 167–191).

Funkci a podobu zaumných textů v Mikuláškově tvorbě přibližuje studie Jiřího Opeřlíka *Zaumné verše v poezii Oldřicha Mikuláška* (Česká literatura 1990, č. 4, s. 321–336). Autorem třetí části této studie, analyzující „jazyk“ těchto veršů a provádějící jeho typologické zařazení, je Pavel Vašák. Motiv démonické postavy v celku Mikuláškovy básnické tvorby (mj. i ve sbírkách Krajem táhne prašivec a Ortely a milosti) sledoval Roman Burián v příspěvku *Vyvolavač, prašivec, Agogh, blázen... Motiv děmona v poezii Oldřicha Mikuláška* (Tvar 1994, č. 4, s. 16–17). Mikuláškovu sbírku Agogh důkladně interpretoval Jiří Trávníček ve stati *Král černé nicoty a sebezmaru* (in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 150–165). Interpretace Skácelových sbírek, vydaných během sledovaného období, i stručnou charakteristiku básnickových osudů obsahuje monografie Zdeňka Kožmína *Skácel* (3., doplněné vydání Brno 2006, zejm. s. 52–86). Formální propracovanost autorových cyklů čtyřverší a intenzitu výrazu s inovací starých tematických okruhů ve sbírce *Odlévání do ztraceného vosku* vyzdvihl Květoslav Chvatík ve stati *O Janu Skácelovi a druhé etapě jeho básnického díla* (in *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha 1992, s. 119–127). Typologizaci výskytů jednoho z důležitých slov Skácelovy poezie provedl Jiří Trávníček v příspěvku „*Ticho*“ *Jana Skácela. Sémantická kvalifikace básnickova klíčového slova* (in Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná [D] 1988, č. 35, s. 72–81). V analytické studii *Skácelova barevnost* (in Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity,

Literární věda 2000, č. 4, s. 77–82) přiblížil Jiří Opelík výtvarné kvality Skácelovy poezie a zaměřil se zejména na charakterizační a hodnotové aspekty tematizovaných barev. Nad funkcemi a kontexty folklorních motivů ve Skácelově poezii se zamýšlel Vladimír Křivánek ve studii *Píseň o vině a lítosti. Folklor v básnickém světě Jana Skácela* (Tvar 2000, č. 8, s. 1, 4–5). Moravské motivy v poezii Jana Skácela a Oldřicha Mikuláška analyzoval Jiří Trávníček ve studii *Moravská inspirace v poezii Oldřicha Mikuláška a Jana Skácela* (Česká literatura 1990, č. 4, s. 337–346).

■ Próza

Vývoj prózy 70. a 80. let zasazený do dobového společenského a politického kontextu sleduje monografie Mileny Koskové *Hledání ztracené generace* (2., doplněné a přepracované vydání, Praha 1996). Práce je po úvodním syntetizujícím výkladu členěna na monografické kapitoly věnované jednotlivým autorům či skupinám autorů (mj. Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký, Milan Kundera, experimentální próza, Ladislav Fuks, Vladimír Páral či Ludvík Vaculík). Vzájemný vztah jednotlivých komunikačních okruhů („oficiálního“, samizdatového a exilového) přiblížil Ivo Bock v úvodní části své studie *Jedna česká literatura? K některým tendencím „oficiální“, samizdatové a exilové prózy 1969–1989* (Česká literatura 1992, č. 1, s. 67–84). Ve stručném přehledu pak, především s akcentem na motivickou analýzu, přiblížil vybraná prozaická díla sledovaného období. Přehledový charakter má studie Lubomíra Machaly *Podoby české a slovenské prózy v letech 1969–1989* (kandidátská disertační práce, Bratislava – Olomouc 1993). Obecnější charakteristiku vývoje českého románu a analytické stati zaměřené na klíčové dobové prózy Milana Kundery, Vladimíra Párala a Ludvíka Vaculíka obsahuje sborník *Czech Literature since 1956. A Symposium* (New York 1980, edd. William Edward Harkins, Paul I. Trensky). Podnětné medailony přibližující tvorbu Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého a Ivana Klímy shrnuje práce dalšího zahraničního bohemisty Roberta Portera *An Introduction to Twentieth-Century Czech Fiction. Comedies of Defiance* (Brighton 2001). Jiří Pechar v knižní publikaci *Nad knihami a rukopisy* (Praha 1996) shromáždil své studie, rozborly a kritické texty sledující systematicky samizdatově publikovanou prózu 70. let. Jednotlivé stati přibližují mj. klíčová díla Pavla Kohouta, Alexandra Klimenta, Ludvíka Vaculíka, Josefa Škvoreckého, Karla Pecky či Jiřího Gruši. Rozsáhlejší eseje Václava Černého charakterizující tvorbu řady autorů, ze sledovaného období zejména Bohumila Hrabala, Ludvíka Vaculíka, Karla Pecky a Jiřího Gruši byly zařazeny do publikace *Eseje o české a slovenské próze* (Praha 1994, edd. Eva Červinková, Jan Šulec). Esejistické příspěvky a interpretace Jiřího Kratochvila (kromě obecněji zaměřených příspěvků též zaměřené na texty Milana Kundery, Sylvie Richerové či Ludvíka Vaculíka) obsahuje soubor *Příběhy příběhů* (Brno 1995). Rozsáhlejší studie Květoslava Chvatíka věnované dílu předních dobových prozaiků (Josefa Škvoreckého, Milana Kundery, Bohumila Hrabala, Ludvíka Vaculíka, Libuše Monkové a Věry Linahrtové) shrnuje publikace *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha 1992). Kromě synteticky koncipované studie *Pohled na českou poválečnou prózu*, přibližující v širším historickém kontextu podstatná prozaická díla sledovaného období, byly do třetího oddílu výběru Květoslava Chvatíka *Od avantgardy k druhé moderně. Cestami filozofie a literatury* (Praha 2004, ed. Jan Schneider) zařazeny i další příspěvky monograficky

zkoumající práce výrazných prozaiků (Milan Kundera, Jaroslav Putík či Jiří Kratochvíl). Chvatíkovy recenzní texty a úvahy k domácí i exilové próze obsahuje dále kniha *Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy* (Praha 1991).

Přehled po dobové prozaické produkci doma oficiálně vydávané, samizdatu i exilu zprostředkovávají texty Milana Jungmanna otištěné v souboru *Cesty a rozcestí. Kritické stati z let 1982–1987* (Londýn 1988). Další autorovy obdobně zaměřené kritické příspěvky shrnuje kniha *Průhledy do české prózy*, Praha 1990). Z období nedlouho po listopadu 1989 pak pochází soubor Jungmannových recenzí a drobné literární publicistiky nazvaný *V obklíčení příběhů* (Brno 1997). Reflektuje rovněž díla autorů ze sledovaného období poprvé vydávaná v domácích nakladatelstvích. Kritické texty Milana Suchomela z 80. let, zaměřené především na oficiálně vydávanou prózu, souhrnně zpřístupňuje kniha *Co zbylo z recenzenta. Literární kritika 1954–1994* (Brno 1995, ed. Jitka Bednářová). Publicistické příspěvky Františka Benharta z českého a slovinského literárního tisku i doprovodné texty ke knižním vydáním obsahuje výbor *Jedna a jedna. Kritické texty o české a slovinské literatuře (1963–1998)* (Praha 1999). Svě doslovy k vydáním jednotlivých (převážně prozaických) knih a studie otištěné časopisecky shrnul Miloš Pohorský do práce *Zlomky analýzy. K poválečné české literatuře* (Praha 1990). Opakovaně se v nich vracel zejména k dílu Ladislava Fukse, Josefa Nesvadby, Vladimíra Párala, Jana Otčenáška a Bohumila Hrabala. Stručné charakteristiky více než sedmi desítek prozaických děl sledovaného období obsahuje příručka *Slovník české prózy 1945–1994* (Ostrava 1994, edd. Blahoslav Dokoupil, Miroslav Zelinský), jednotlivá hesla jsou doplněna odkazy na další literaturu k tématu. Pouze na díla antiutopického charakteru (mj. na texty Egona Bondyho, Vladimíra Párala, Jana Křesadla, Jiřího Gruši, rovněž ovšem na „klasické“ sci-fi) se zaměřil Petr Hrtánek v monografii *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století* (Ostrava 2004). Provedl v ní srovnávací motivickou a tematickou analýzu, rozbor postav a narativních strategií těchto textů.

Dílu Egona Hostovského byly věnovány monografie Františka Kautmana *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského* (Praha 1993), Vladimíra Papouška *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru* (Jinočany 1996) a jednotlivé příspěvky sborníkové publikace *Návrat Egona Hostovského. Mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle Egona Hostovského* (Praha 1996, ed. František Kautman). Tématu se týkal rovněž blok referátů otištěný ve sborníku *Hlavní téma: psychologická próza* (Hradec Králové 1994, edd. Nella Mlsová, Jan Dvořák, s. 39–90). Rekapitulaci dosavadní literatury u Bedřicha Svatošovi a stručnou charakteristiku jeho prací, rovněž z posledního období jeho tvůrčího vývoje, obsahuje příspěvek Vladimíra Novotného *Nenápadný zjev v české literatuře. Nad exilovou tvorbou spisovatele Bedřicha Svatoše* (in *Bedřich Svatoš. Osud českého spisovatele ve 20. století*, Milín – Příbram 2001, s. 33–46). Konferenční sborník, v němž byl text otištěn, nabízí rovněž další příspěvky k osudu a dílu tohoto autora. Vladimír Novotný ve stati *Jinakost okouzlené duše Nikolaje Terleckého* (in *Problémy a příběhy. Od Puchmajera k Páralovi*, Praha 2001, s. 247–258) stručně rekapituloval biografii a tvorbu Nikolaje Terleckého. Podnětnou interpretaci Kovtunova románu Pražská ekloga, charakterizující mj. vztah některých groteskně travestujících epizod k reálným historickým událostem, provedl Josef Jedlička v *Doslovu* k prvnímu domácímu oficiálnímu vydání knihy (in Jiří Kovtun: *Pražská ekloga*, Brno 1992, s. 243–246). Celek prozaické tvorby Viktora Fischla s postižením hlavních tematických okruhů jeho tvorby (řád, rodina, přátelství, širší společenství) sleduje stař Jana Lopatky *Prozaik Viktor Fischl* (Židovská ročenka 5753,

1992/1993 [1992], s. 205–208). Připojená bibliografie (s. 208–210) zachycuje hebrejská, německá a další vydání Fischlových knih. Populárně laděnou publikaci, zaměřenou jak na životní osudy autora (obsahující mj. útržky jeho vzpomínek, rozhovorů a korespondence s ním), tak na jeho básnické a prozaické práce, vydala Milena Kaďůrková pod názvem *Setkání s Viktorem Fischlem* (Praha 2002). Zachycení posledních let života Jana Čepa i charakteristiku jeho autobiografického eseje *Sestra úzkost* obsahuje knižní práce Mojžíra Trávníčka *Pouť a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa* (Brno 1996).

Na textech Josefa Škvoreckého, Vlastimila Třešňáka, Jana Nováka, Lubomíra Martínka a Ivy Pekárkové sledoval prolínání různých jazyků Petr Mareš v kapitole „*Poněvač hřív vír in Keneda. Vícejazyčnost v české exilové próze*“ (in „*Also nazdar!*“ *Aspekty textové vícejazyčnosti. Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia*, sv. 142, Praha 2003, s. 121–157). Životním osudům a dílu autorů postižených komunistickým režimem je věnována knižní publikace Jana Lukeše *Stalinské spirituály. Zkušenost politických vězňů 50. let v české próze* (Praha 1995). Kromě vyličení historického kontextu doby obsahuje medailony jednotlivých osobností (Jiřího Hejdy, Jiřího Muchy, Karla Pecky, Jiřího Stránského a Jana Beneše) se stručnou rekapitulací biografie a charakteristikou díla; publikace je rovněž doplněna soupisem další literatury k tématu. Souborné vydání všech prozaických knih Karla Michala doplnila editorka Milena Masáková *Komentářem s poznámkami k vydávání autorova díla a dalšími doplňkovými texty* (rozhovor a vzpomínka na Karla Michala, in Karel Michal: *Soubor díla*, Praha 2001, ed. Milena Masáková, s. 667–712). Stručné charakteristiky knih Arnošta Lustiga s připomínkou kritického ohlasu a souběžným zachycením podstatných událostí dobového literárního života, autorovy biografie i kontextu doby spojil Aleš Haman v práci *Arnošt Lustig* (Praha 1995). Analýzu románu Oty Filipa Nanebevzetí Lojzka Lapáčka s vyzdvižením jeho role ve vývoji dobové prózy, charakteristikou principu opakování a variací jako klíčového stavebního prvku a přiblížením vztahu díla k biografickým a dějinným skutečnostem provedl Jiří Holý ve studii *Ota Filipa Lojzek – Lapáček – Roman* (in *Transfer/Vertreibung/Aussiedlung im Kontext der tschechischen Literatur: Transfer/vyhnání/odsun v kontextu české literatury*, Brno 2004, edd. Gertraude Zandová, Jiří Holý, s. 107–124). Na aspekt prostoru, jeho zachycení a funkcí v uvedeném románu i v dalších autorových dílech se zaměřil Libor Magdoň v příspěvku *Filipův model regionalistického románu* (in *Region a jeho reflexe v literatuře. Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity*, 1997, č. 171, s. 125–132). Vztah autobiografičnosti a literární fikce v prvotině Zdeny Salivarové zkoumá studie Dobravy Moldanové *Zdena Salivarová jako autorka a jako literární postava* (in *Žena – jazyk – literatura*, Ústí nad Labem 1996, ed. Dobrava Moldanová, s. 163–166).

Formování Škvoreckého poetiky v juvenilních prózách i její proměny ve zralých románech a povídkových celcích sledovala Helena Kosková v knižní publikaci *Škvorecký* (Praha 2004). Autorka připomíná společenský a literární kontext jejich vzniku, detailně sleduje výstavbu dialogů postav, používaný jazyk, vypravěčské postupy i recenzní hodnocení a interpretace jednotlivých próz; rekapitulace dosavadní literatury je shrnuta v závěrečném přehledu. Do interpretačních kapitol věnovaných jednotlivým Škvoreckého románům, celku kratších próz a detektivek je členěna monografie Pavla Trenského *Josef Škvorecký* (Praha 1995, přel. Aleš Haman). Autor se v ní soustředil zejména na postžení tematické a motivické vrstvy těchto prací. Inovacím narativních postupů a sémantické rovině celku prozaikova díla se podrobněji věnoval Petr Poslední

v publikaci *Ironická mimeze (v prózách Josefa Škvoreckého)* (Tvar 1996, Edice Tvary, sv. 1). Cenným příspěvkem k souhrnu autorova prozaického díla je monografie Sama Soleckého *The Prague Blues. The Fiction of Josef Škvorecký* (Toronto 1990). Důkladněji je v ní rozebrána mj. jazzová inspirace Škvoreckého románů a povídek. Rozmanitými aspekty díla se zabývají jednotlivé příspěvky ze symposia věnovaného autorově jubileu. Soubor *Škvorecký 80* (Praha 2005, edd. Helena Kupcová, Michal Příbáň) obsahuje studie zaměřené na souvislosti autorových próz s existencialismem, populární literaturou, se středoevropským literárním kontextem, příspěvky analyzující mj. jednotlivá témata a motivy, postavy jeho románů i vzpomínkové texty. Postavu Dannyho Smiřického v porovnání s hlavním protagonistou trilogie Philipa Rotha, rovněž ovšem s dalšími literárními postavami, zejména z dobové české literatury přiblížil Igor Hájek v příspěvku *Carnovsky, Smiřický, Zuckermann & Co; příběh smíšených identit* (in *Prokletá i pozeňaná. Eseje o české literatuře* (Praha 2007, ed. Martin Pilař, s. 114–126). Uvedené práce v odkazech rovněž zachycují další rozsáhlou literaturu věnovanou autorovu dílu.

Kunderovu poetiku prostřednictvím přehledných a vyvážených analýz jednotlivých románových prací nejdůkladněji přiblížil Květoslav Chvatík v monografii *Svět románů Milana Kundery* (Brno 1994). Dílo rovněž sledoval v širším kontextu jako součást evropské románové tradice. Na celkové postižení života a tvorby autora se zaměřila Helena Kosková v knižní publikaci *Milan Kundera* (Jinočany 1998). Z hlediska novějších podnětů teorie vyprávění zkoumal romány téhož autora Tomáš Kubíček v práci *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery* (Brno 2001). Esejistickou formou se zabývala rovněž především autorovými romány Eva Le Grandová v knize *Kundera aneb Paměť touhy* (Olomouc 1998, přel. Zdeněk Hrbata). Systém motivů a vztahů mezi motivy v rámci celku Kunderova románového díla (bez ohledu na hranice jednotlivých románů) ve filozoficky orientované práci *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery* (Praha 2005) přiblížil Jakub Češka. Uvedené monografické knižní práce v příslušných přehledech zpravidla rekapituluji starší literaturu k tématu. Zprávu o reflexi Kunderova díla v anglojazyčné kritice podal Petr A. Bílek v příspěvku *Kunderovské anglofonní reflexe* (Tvar 1996, č. 14, s. 17–18). Novější anglofonní kunderovskou literaturu shrnul Michal Bauer v referátu *Milan Kundera pod dvěma tyraniemi* (in *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v exilu*, Praha 2000, s. 89–107). Petr A. Bílek zhodnotil rovněž recepci Kunderova díla domácí literární kritikou (od padesátých let) ve stati *A Journey of a Name from the Realm of Reference to the Realm of Meaning. The Reception of Milan Kundera within the Czech Cultural Context* (Kosmas 2003/2004, č. 1, s. 15–27). Francouzský kontext sledoval Jean Bessiére v přehledovém příspěvku *The Reception of Milan Kundera in France* (Kosmas 2003/2004, č. 1, s. 1–14). Kunderovo románové dílo jako palimpsest zkoumal Peter Bugge ve studii *Clementi's Hat; or, Is Kundera a Palimpsest?* (Kosmas 2003, č. 2, s. 1–26), text sleduje rovněž recepci autorova díla v Dánsku. Přehled ohlasu tohoto díla v britském prostředí shrnuje stať Michelle Woods *A Very British Bohemian? The Reception of Milan Kundera and his Work in Great Britain* (Kosmas 2003, č. 2, s. 27–43). Románu Nesmrtelnost i dalších děl Milana Kundery se v esejistickém souboru *Ticho a smích* (Praha 1997) opakovaně dotýká Sylvie Richterová. Z hlediska koncepcí historie, diskutovaných v Kunderových románech i esejích, pojednala Richterová o autorově díle ve studii *Svět, ve kterém nežijeme. Historie a metahistorická funkce v románech Milana Kundery* (in *Místo domova*, Brno 2004, ed. Petr Šrámek, s. 172–191).

Kohoutovu prózu *Z deníku kontrarevolucionáře aneb Životy od tanku k tanku* detailně analyzoval Jakub Češka ve studii *Kontrarevolucionářova hlubina bezpečnosti?* (Česká literatura 2000, č. 3, s. 253–288). Srovnání tří antiutopických děl – románů Pavla Kohouta (Katyně), Ladislava Fukse (Myši Natalie Mooshabrové) a Martina Harníčka (Maso) – a jejich charakteristiku ve vývojové perspektivě žánru podala Dorota Bielecová v příspěvku *Imaginace proti totalitě – český antiutopický román* (in *Ideologie a imaginace. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica, Studia Moravica* 4, 2006, s. 193–198). Fenomémem exilu (rovněž otázkami identity, vlasti, jazyka či integrace) v díle Jiřího Gruši, Oty Filipa a Libuše Moníkové se zabývá monografie Alfrun Kliems *Im Stummmland. Zum Exilwerk von Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip* (Frankfurt nad Mohanem – Berlín – Bonn – Brusel – New York – Oxford – Vídeň 2002). Souhrnnou charakteristiku vývoje Grušovy tvorby s důrazem na interpretaci a přehled recepce (samizdat a německy mluvící země) autorova románu *Dotazník aneb Modlitba za jedno město* podal jeho editor – Jiří Trávníček – v *Komentáři* k vydání v České knižnici (Praha 2004, s. 259–298). Text zahrnuje rovněž komentovaný přehled literatury o Grušově díle. Ve srovnávací perspektivě (zejména v souvislosti s autorským překladem vlastního díla a teoretickou reflexí změny jazyka, dále ovšem s rozbořem téhož fenoménu v pozdějším díle Oty Filipa) zkoumala exilové práce Jiřího Gruši Renata Cornejo ve studii *Stimmen aus dem „Stummmland“*. *Zum Sprachwechsel von Jiří Gruša und Ota Filip* (Brücken. Neue Folge 2004 [2005], sv. 12, s. 251–264). Na pozadí žánru vývojového románu a se zřetelem k řadě děl evropského písemnictví novověku interpretoval Grušův román Dalibor Dobiáš ve studii *Zlo v Dotazníku* (Svět literatury 2000, č. 19, s. 76–82).

Reflexe próz Jana Trefulky, Edy Kriseové a Alexandra Klimenta, původně publikované v samizdatu a exilu, věnil Zdeněk Rotrekl do souboru svých esejistických příspěvků *Skryté tváře. Spisy 5* (Brno 2005, s. 233–293). Rozbor použití spisovných a nespisovných prostředků a jejich funkce ve významové výstavbě textu Jana Trefulky provedl Ondřej Hausenblas ve studii *Nespisovnost ve výstavbě Trefulkovy novely O bláznech jen dobré* (Česká literatura 1998, č. 5, s. 518–535). Kritický medailon Alexandra Klimenta s přiblížením kontextu literatury 60. let jako východiska pro charakteristiku autorova pozdějšího díla obsahuje esej Miloše Pohorského *Próza jako výraz morálního svědomí* (in Alexandr Kliment: *Nuda v Čechách*, Praha 1990, s. 205–209). Klimentovu prózu *Basic love* a její univerzalistické prvky řadící ji k proudu moderní světové regionalistické (či magickorealisticke) literatury interpretovala Alena Zachová ve studii *Antropokosmologické konstanty Klimentova Basic love* (in *Mýtus jako paměť prózy*, Hradec Králové 2001, s. 49–56). Souhrnnou charakteristiku próz Karola Sidona ze sledovaného období provedl Emil Lukeš v příspěvku *Kdo jsem* (Tvar 1992, č. 17, s. 9–10). Tentýž autor ve stati *Nad Klímovým Soudcem z milosti* (Tvar 1992, č. 27, s. 4–5) zmapoval genezi Klímova románu, připomněl jeho kritický ohlas a analyzoval jednotlivé vrstvy jeho výstavby. Román Evy Kantůrkové v souvislosti s tradicí vězeňské literatury zkoumal František Kautman v příspěvku *Eva Kantůrková a její Přítelkyně z domu smutku* (in *O literatuře a jejích tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977–1989*, Praha 1999, s. 171–178). Ve studii *Vaculík & Procházková. Czech sexual poetics or polemics?* (Slovo a smysl 2005, č. 3, s. 197–210) interpretovala Ellena Sokolová texty uvedených autorů; Procházkové Smolná kniha je zde charakterizována jako dílo psané „feministickou poetikou“.

Zejména na tvorbu autorů, kteří své knižní prvotiny vydali až v exilu (Sylvie Richterová, Ivan Binar, Vlastimil Třešňák, Jaroslav Vejvoda, Jan Novák, Jan Pelc, Jan Křesadlo,

Karel Srpen, Jiří Klobouk), se zaměřila Joanna Czaplińska v monografii *Tožsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku* (Štětín 2006). Knihu otevírá část objasňující historický kontext posrpnové emigrační vlny, po níž následuje soubor interpretačních studií, v nichž je hlavní pozornost věnována otázkám identity a vlivu „velkých“ dějin na lidské individuum. Celek díla Jaroslava Vejvody s důrazem na jeho ústřední tematické zaměření na fenomény exilu a cizoty sledovala Helena Kosková ve studii *Fenomén cizosti v díle Jaroslava Vejvody* (in *Jinakost, cizost v jazyce a literatuře*, Ústí nad Labem 1999, edd. Dobrava Moldanová, Marie Čechová, s. 309–314). Část kritických ohlasů Vejvodova souboru povídek *Plující andělé, letící ryby* a charakteristiku poetiky těchto próz shrnul Vladimír Krivánek v příspěvku *Návraty do ztracených rájů – dílo Jaroslava Vejvody. K situaci a recepci posrpnové exilové literatury* (in *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v exilu*, Praha 2000, s. 143–149). Dílo Libuše Moníkové z pozice středoevropanství prostřednictvím charakteristik dimenze času, výkladu individua a dimenze prostoru přiblížila Gertraude Zandová ve studii *Libuše Moníková. Prager Deutsche, Mitteleuropäin* (Litteraria humanitas 2002, sv. 11, s. 279–291). Na analýzu tematické roviny románu Libuše Moníkové, jeho intertextových vazeb a charakteristiky postav se zaměřil Josef Boček ve stati *Radostné koulení osudového kamene. Pokus o interpretaci vybraných aspektů románu Libuše Moníkové „Die Fassade“* (Tvar 1998, č. 6, s. 10–11). Rozbor „feministické poetiky“ Ivy Pekárkové se zdůrazněním autorčiny bilingvnosti a jejího vztahu k dvěma odlišným kulturním prostředím provedla Ellena Sokolová v příspěvku *From Prague to New York City. The Feminist Poetics of Iva Pekárková* (*Brown Slavic Contributions. Modern Czech Studies* 1999, sv. 11, s. 74–85).

Ve studii *Obrana paměti. Čas a skutečnost v české literatuře sedmdesátých let, jejich povaha a důsledky aneb Co způsobuje narativ* (Česká literatura 2004, č. 3, s. 324–353) se Tomáš Kubíček zaměřil na žánry na rozhraní veřejného a soukromého psaní, krásné literatury a písemného dokumentu. Autor kombinuje hledisko teoretické s historickým, historicky se snaží vysvětlit z kulturního a myšlenkového kontextu normalizace důvod jejich obliby. Výběr z dobové reakce kritiky na vydání rozsáhlého celku pamětí Václava Černého i následné polemické střety shrnul František Knopp v edici *Paměti Václava Černého v kritickém zrcadle exilu a disentu. 1983–1989* (Tvar 1995, Edice Tvary, sv. 6). Z významných přetištěných příspěvků to jsou např. texty Milana Šimečky, Jana Vladislava či Reného Welleka, publikace v bibliografickém přehledu shrnuje rovněž další kritické texty týkající se tohoto díla. Okolnosti vzniku souboru portrétů Čtrnáctero zastavení přiblížil Bedřich Fučík v textu *Díkuplné rekviem*, přesné údaje o jednotlivých statích podali editoři Vladimír Binar a Mojmír Trávníček v ediční poznámce k vydání této knihy v projektu Fučíkových spisů (in *Čtrnáctero zastavení*, Praha 1992, s. 335–350). Problematice jednoho z typů memoárové literatury – literatuře deníkových záznamů – se opakovaně věnoval především v kritických statích Jiří Cieslar. Svě texty na toto téma shrnul do souboru *Hlas deníku* (Praha 2002). Divišovu Teorii spolehlivosti podnětně sledoval Martin Hybler v delší kritické stati *Divišovo prorocství* (Kritická příloha Revolver Revue 1995, č. 3, s. 40–44). Vaculíkův Český snář jako „velký román“ odlišný od realisticko-naturalistického typu románu v souvislosti s ruskou tradicí žánru přiblížil Vladimír Svatoň ve stati *Český román? Vaculíkův Český snář* (in *Z druhého břehu. Studie a eseje o ruské literatuře*, Praha 2002, s. 549–554). Totéž dílo komplexně analyzovala Sylvie Richterová ve studii *Český snář Ludvíka Vaculíka* (in *Slova a ticho*, Praha 1991,

s. 107–125); v kontextu tradice žánru literárního deníku v české literatuře 20. století (Orten – Kolář – Vaculík) o něm pojednala ve studii *Etika a estetika literárního deníku* (in *Místo domova*, Brno 2004, ed. Petr Šrámek, s. 36–49). Rozmanité reflexe a komentáře románu v rozmezí od interpretačních studií (Vladimír Karfík) po marginálie (Vaculíkův záznam poznámek k rukopisu od vyslychajícího důstojníka StB) shrnuje sborník *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře* (Praha 1991). Jazykovou analýzu Českého snáře (mj. rozbor textových strategií, problematiky intertextuality) provedla Světlá Čmejrková v příspěvku *Jazykové a jiné schválnosti Ludvíka Vaculíka. Český snář* (in *Přednášky z 37. a 38. běhu Letní školy slovanských studií*, 1995, s. 169–179). Srovnání fejetonů téhož autora s fejetonistickou tvorbou jeho velkých domácích předchůdců (Jan Neruda, Karel Čapek) a rozbor jejich novátorských rysů provedl František Kautman ve studii *Fejeton Ludvíka Vaculíka. Několik poznámek* (in *O literatuře a jejích tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977–1989*, Praha 1999, s. 137–148).

Cenné informace k próze undergroundu shrnují jednotlivé příspěvky již zmiňovaného sborníku *Literární archiv* (1991, č. 25) věnovaného problematice samizdatu. Ambivalentností literárních postav Zbyňka Fišera a Egona Bondyho v souboru rozmanitých textů z padesátých a sedmdesátých let se zabýval Jaromír F. Tylt v eseji *Bondy nejen Bondyho* (Host 1997, č. 3, s. 21–35). Bondyho prózy publikované v samizdatu a jejich význam pro undergroundové hnutí přiblížil Milan Machovec v eseji *Přízračný svět Egona Bondyho* (in *Egon Bondy: Cesta Českem našich otců*, Praha 1992, s. 174–178). Prózy Petra Placáka Medorek a Víta Kremličky *Loďní deník* spolu s prvotinou Zuzany Brabcové v kontextu postmoderny sleduje příspěvek Karin Pohankové *Směřování mladé generace v próze osmdesátých let* (Česká literatura 1996, č. 2, s. 181–187). Analýzu Medorka z hlediska jazykové výstavby, zejména se zřetelem na použití prostředků spisovného a nespisovného jazyka provedl Ondřej Hausenblas ve stati *Placákův Medorek jako čin lingvistický* (Naše řeč 1994, č. 1, s. 6–13). Ve srovnání s autobiografickými prózami Pavla Kohouta charakterizuje Karen Gammelgaardová novelu Terezy Boučkové *Indiánský běh* v příspěvku *Dcera kontrarevolucionáře* (Kritický sborník 1993, č. 4, s. 32–40).

Většinou oficiální normalizační prózy byla dosud věnována nevelká pozornost. Prameny zde tak stále zůstávají především recenze a dobové literárněkritické stati. Dokumentární charakter mají soubory recenzí mapující oficiální dobovou prozaickou produkci. Z normalizačního statu quo vycházely úvahy předních představitelů marxistické kritiky a literární vědy Františka Buriánka (*O současné české literatuře. Výbor z kritických statí 1945–1980*, Praha 1982), Vladimíra Dostála (*Zrcadla podél cesty. K české próze 1969–1974*, Praha 1987), Hany Hrzalové (*O české literatuře dneška*, Praha 1987) či Štěpána Vlašína (*Léta zraní. O české próze osmdesátých let*, Praha 1989; *Na přelomu desetiletí. O české próze konce sedmdesátých a začátku osmdesátých let*, Praha 1985; *Ve škole života. O české próze sedmdesátých let*, Praha 1980). Soubor studií a úvah Josefa Hrabáka *Jedenáct století* (Praha 1982) obsahuje mj. texty *Sonda do naší prózy z první poloviny sedmdesátých let* (s. 287–321), *Účtování s krizovými léty* (o prózách s tématem roku 1968, s. 316–317) a *K problémům soudobé románové epiky* (s. 322–335). Přehledový charakter má *Průvodce po nových jménech české prózy I., II.* Petra Bílka (příloha časopisu *Tvorba*, 1981, č. 39–40).

Josef Škvorecký se v souboru úvah a studií shrnutých v druhé části knihy *Na brigádě* (Toronto 1979, spolu s Antonínem Brouskem) zabýval proměnou poetiky nových děl Vladimíra Párala a Ladislava Fukse, analyzoval ovšem rovněž – v kapitole příznačně

nazvané *Několik poznámek k psychopatologii současné české prózy* – oficiální normalizační produkci na příkladě románů Karla Houby, Jiřího Hájka a Alexeje Pludka (též in *Podivný pán z Providence a jiné eseje*, Praha 1999). Snaha nalézt skrytý společenskokritický rozměr české normalizační literatury, tedy to, co tato literatura vypovídá o společnosti, jež ji stvořila, určila studii anglického bohemisty Roberta B. Pynsenta *Společenská kritika v české literatuře 70. a 80. let (150 000 slov 1987, č. 17, s. 4–25)*. Podobu stručného přehledu má kniha *Česká próza pod normalizačními tlaky* Lubomíra Machaly (Brno 2000). Z odstupů se po roce 1989 angažovanou společenskou prózou zabývala Alena Fialová-Šporková ve studii *Poučena z krizového vývoje. Obraz „Pražského jara“ v „normalizační“ próze* (Soudobé dějiny 2005, č. 2, s. 309–335).

Na základní údaje k biografii Oty Pavla, zejména však na analýzu jeho reportážních textů a prozaického díla, se souhrnně zaměřil Bohumil Svozil v monografii *Krajiny života a tvorby Oty Pavla* (Praha 2003). Práce navazuje na autorovy starší texty k tématu a je rovněž doplněna bibliografií prozaikova díla. Jazyk próz Oty Pavla, zejména autorovo používání obecné češtiny, přiblížil Alexandr Stich v studii *K obecné češtině v současné krásné próze. Ota Pavel* (Naše řeč 1976, č. 4, s. 215–223). Způsoby uplatnění verbální komunikace v textech tohoto autora a v prózách Bohumila Hrabala zkoumala Ivana Stehlíková v příspěvku *Stylizování jazykové komunikace v prózách B. Hrabala a O. Pavla* (Naše řeč 1983, č. 5, s. 235–246).

Kategorizaci typů postav románů Ladislava Fukse ve vztahu k metodě kuklení (dle autora práce klíčový rys prozaikovy práce s postavou) a v souvislosti s motivickou rovínou jednotlivých próz provedl Aleš Kovalčík v knižní publikaci *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse* (Praha 2006). Celku autorova díla se věnovala Helena Kosková v esejí *Variace na kařkovské struně* (Tvar 2003, č. 15, s. 1, 14–15). Sleduje zde formou stručných interpretačních medailonů jednotlivé autorovy knihy, připomíná rovněž jejich dobovou kritickou reflexi a upřesňuje závěry svých starších úvah k tématu. Typologii literární mystifikace jako tvůrčího principu postupujícího všemi vrstvami Fuksova díla na příkladu textů z 60. a 70. let provedla Ladislava Lederbuchová ve studii *Ladislav Fuks a literární mystifikace* (Česká literatura 1986, č. 3, s. 234–244). Inovativnost přístupu Ladislava Fukse k žánru psychologické prózy, zejména v souvislosti s použitými vypravěčskými postupy, sledovala tatáž autorka ve studii *Žánrová specifika próz Ladislava Fukse* (in *Hlavní téma: psychologická próza*, Hradec Králové 1994, edd. Jan Dvořák, Nella Mlsová, s. 167–174). Na intertextovou návaznost a biblické motivy ve Fuksově díle se zaměřila Drahomíra Vlašínová ve třech státech otištěných v souboru jejích textů nazvaném *Pohledy na českou literaturu dvou století* (Opava 2000, s. 144–156). Román Myši Natálie Mooshabrové jako klíčové dílo druhého autorova tvůrčího období detailně přiblížil Luboš Merhaut ve studii *Nelehká cesta za poznáním zla* (Česká literatura 1989, č. 5, s. 398–412). Fuksovu prózu *Návrat z žitného pole* jako budovatelský román interpretovala Marie Mravcová v příspěvku *Normalizovaný „román“ Ladislava Fukse* (in sb. *Normy normalizace*, Praha – Opava 1996, s. 14–19). Charakteristiku základních dějových linií, roviny postav i ideové výstavby románů *Věvodkyně a kuchařka* obsahuje studie Radko Pytlíka *K interpretaci literárního díla ze současnosti. Nad románem Ladislava Fukse Věvodkyně a kuchařka* (Česká literatura 1984, č. 4, s. 344–351). Další cenné interpretační postřehy obsahuje text Bohumila Svozila *Věvodkyně a kuchařka* (in *Próza obrazná i věčná*, Praha 1995, s. 37–43). K Fuksovu dílu se opakovaně v řadě studií a doslovů vracel Miloš Pohorský, genezi zmiňovaného románu i rozbor typických

znaků autorovy poetiky zachytil v *Doslovu* k jeho dosud poslednímu vydání (in Ladislav Fuks: *Vévodkyně a kuchařka*, Praha 2006, s. 732–747). Problémy intertextových vztahů románu k ostatním autorovým prózám a provázanosti jednotlivých jazykových vrstev románu hlavními principy autorské poetiky (paralelismus, rezonance motivů, mnohoznačnost) zkoumala Světlá Čmejková ve studii *Textová výstavba románu Ladislava Fukse Vévodkyně a kuchařka* (Literární revue 1990, č. 4, s. 52–56). S archivními prameny při interpretaci románu pracoval Erik Gilk ve studii *Nesoustavné poznámky k Fuksovu románu Vévodkyně a kuchařka* (Tvar 2007, č. 3, s. 6–7).

Páralově tvorbě se uceleně věnuje monografie Roberta Pynsenta *Sex under Socialism. An Essay on the Works of Vladír Páral* (Londýn 1994). Samizdatová publikace *Dvakrát Páral* (Praha, smz. 1976) obsahuje texty Aleše Hamana *Čistí Vladimíra Párala aneb hra na literaturu* (podepsáno H. Rak) a Luboše Dobrovského *Páralova konformita a právo na naději*. Rozmanité varianty návaznosti na texty jiných literárních děl (přímá citace či parafráze titulu, skrytá podoba těchto citací, zakomponování odkazů do struktury díla, autointertextuální provázanost mezi Páralovými prózami atd.) v celku Páralovy tvorby sledovala Alena Zachová ve studii *Intertextualita v románech Vladimíra Párala* (Česká literatura 1997, č. 5, s. 487–503), v příspěvku je shrnuta taktéž starší literatura k tématu. V kontextu vědecké fantastiky podnětně interpretoval Páralovy romány z 80. let Jan Schneider v příspěvku *Páral postmodern/science fiction* (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohemica 2000, sv. 8, s. 121–129). Na diferenciaci a charakteristiky dvou odlišných etap tvorby Vladimíra Párala se zaměřil Pavel Janoušek ve studii *Vladimír Páral mezi modelovou literaturou a kýčem* (in *Literatura a komerce*, Olomouc 1994, s. 46–49).

Množství knižních prací, studií, článků, recenzí a dalších textů, vztahujících se k životu a dílu Bohumila Hrabala, zachycuje 19. svazek autorových sebraných spisů nazvaný *Bibliografie, dodatky, rejstříky* (Praha 1997, edd. Claudio Poeta, Václav Kadlec). V následujícím stručném výčtu uvádíme pouze závažnější knižní publikace, většina z nich obsahuje rovněž přehledy další odborné literatury. Vývoj poetiky Bohumila Hrabala od prozaických počátků (zrodem textů sahajících do 40. let, publikačně však představených až o více než dvě desetiletí později) přes období, v němž se autor zaměřil zejména na syrový záznam reality a jeho variování, po psaní „proudem“ zachycuje monografie Milana Jankoviče *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha 1996). Další zásadní syntetickou prací o autorově tvorbě je knižní publikace Susanne Rothové *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala. K poetickému světu autorových próz* (Praha 1993, přel. Michael Špirit). Celek autorovy tvorby v kontextu domácí i světové literatury a filozofie (avantgardní podněty, existencialismus) a biografické i kulturněhistorické souvislosti jejího vývoje sleduje rovněž knižní studie Jiřího Pelána *Bohumil Hrabal. Pokus o portrét* (Praha 2002). Na další kulturní podněty, vedle tradice moderního umění též na středoevropské duchovní klima a pražskou česky i německy psanou literaturu, upozornil Radko Pytlík ve svém zpracování autorova života a díla nazvaném *Bohumil Hrabal* (Praha 1990). Zejména autorově novátorskému žánru literární koláže a jeho analytickému rozboru v třech prózách z různých období se věnovala Miloslava Slavíčková v monografii *Hrabalovy literární koláže* (Praha 2004). Dosud nejdůkladnější zpracování Hrabalova životopisu provedl Tomáš Mazal v obsáhlém svazku *Spisovatel Bohumil Hrabal* (Praha 2004), doplněném o řadu dokumentárních materiálů. Hrabalův život se stručnými charakteristikami jeho textů zpracovala beletrizovanou formou Monika

Zgustová v knize *V rajské zahradě trpkých plodů. O životě a díle Bohumila Hrabala* (2., upravené vydání Praha 2004). Rozmanité příspěvky k tématu shrnuje publikace *Hrabaliana. Sborník k 75. narozeninám Bohumila Hrabala* (Praha 1990). Jednotlivé texty sledují mj. autorovy básnické začátky, surrealistickou a filozofickou inspiraci či čtenářskou perspektivu Hrabalova díla. Životu a dílu Bohumila Hrabala byly v posledních letech věnovány rovněž sborníkové publikace ze zahraničních vědeckých konferencí: *Bohumil Hrabal. Palabres et existence* (Paříž 2002, ed. Xavier Galmiche) a *Bohumil Hrabal (1914–1997). Papers from a Symposium* (Londýn 2004, ed. David Short). Referáty z mezinárodního symposia o díle Bohumila Hrabala pořádaného v italském Udine vyšly česky v souboru *Hrabaliana rediviva* (Praha 2006, edd. Annalisa Cosentinová, Milan Jankovič, Josef Zumr).

Zejména na charakteristiku času v prózách Eduarda Petišky, mj. v dílech vydaných ve sledovaném období, se zaměřil esej Milana Suchomela *Bludiště času, lásky a štěstí* (in Eduard Petiška: *Svatební noci... a jiné lásky*, Praha 1987, s. 311–317). Tentýž autor ve studii *The Adventure of Dialogue. The Prose of Alena Vostrá (Czechoslovak and Central European Journal 1992, č. 1, s. 81–91)* analyzoval poetiku prozaického díla Aleny Vostré.

Pokusem o kritičtější a nezkršený pohled na tvorbu autorů debutujících v 70. letech byla *Prozaická skutečnost* Jana Lukeše (Praha 1982). Autorskou poetiku Josefa Fraise prostřednictvím charakteristiky konceptů tvořivosti, subjektivního vyprávění, antimetičnosti, estetizované primitivity či harmonizace vymezil Vladimír Macura ve stati *Parlez-vous Fraisais?* (in Josef Frai: *Osmý den týdne*, Praha 1986, s. 203–215). Macura sleduje rovněž starší autorova díla z druhé poloviny 60. let z ostravského prostředí, s nímž také spojuje určitý specifický odstín zájmu o revitalizaci avantgardní prózy. Prvky hry v zacházení s lexikem a jazykem i další aspekty Fraisoovy prvotiny zkoumala Alena Macurová v příspěvku *Funkce metajazyka a metařeči ve Fraisoových Mužích z podzemního kontinentu* (Slovo a slovesnost 1980, č. 3, s. 198–202). Totéž dílo stylisticky analyzoval Alexandr Stich ve studii *Slohová dynamičnost v nové české próze. Josef Frai* (Naše řeč 1979, č. 1, s. 26–38). Konstrukcí rodových identit v české kultuře sledovaného období (samostatné studie věnovány Radku Johnovi, Tereze Boučkové a Zdeně Frybové) se zabývala Libora Oattes-Indruchová v monografii *Discourses of Gender in Pre- and Post-1989 Czech Culture* (Sborník vědeckých prací Univerzity Pardubice. Série C. Fakulta humanitních studií. Supplementum 4, Pardubice 2002). Rozbor Zapletalových Půlnočních běžců přibližující hlavní rysy autorovy poetiky a postihující jeho místo v kontextu celku autorova díla obsahuje studie Luboše Machaly *Zdeněk Zapletal: Půlnoční běžci* (in Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohemica 1989, sv. 59, sv. 5, s. 71–76). Postupy, jimiž autor dosáhl „panoramatické alegoričnosti“ textu i problematičtější rysy Zapletalova románu (postojová indiferentnost vypravěče zkrslující obraz reality 80. let) zkoumal Marek Nekula v příspěvku *Typizace v Zapletalových Půlnočních běžcích* (Slovo a slovesnost 1991, č. 4, s. 285–290).

Recenzní glosy k prózám Věroslava Mertla, zejména však rozsáhlou kritickou studií *Věroslava Mertla „Zdvih“* (s. 269–280) věnovanou románu Dům mezi větrem a řekou i obecnější souhrnné charakteristice autorovy tvorby obsahuje soubor statí Bedřich Fučíka *Píseň o zemi* (Praha 1994, edd. Vladimír Binar, Mojmír Trávníček). Na místo autorových próz v kontextu vývoje české křesťansky orientované prózy (jako jedné z variant jejího vývoje po dovršení Durychova díla) upozornil Jaroslav Med v příspěvku *Věroslav*

Mertl. Trpěný outsider (in *Od skepse k naději. Studie a úvahy o české literatuře*, Svitavy 2006, s. 146–149). Základní informace o biografii a poetice próz Stanislava Vodičky obsahují úvahy Vladimíra Binara *Na hranici ticha* (in Stanislav Vodička: *Planina ticha*, Praha 1983, s. 202–206) a *Tvrdošíjný kontemplátor* (in Stanislav Vodička: *Na vzdušné pěšince*, Praha 1984, s. 173–178). Střetání, interferenci a konfrontaci neidentických hodnot jako principy Bajajovy prózy i jejich realizaci v jazykově stylistické rovině *Duelů* analyzuje Jana Hoffmannová ve studii „*Duely*“ *časů, subjektů, textů, kódů v Bajajových Duelech* (Česká literatura 1991, č. 4, s. 329–345).

Základní zaměření české sci-fi období 1976–1989 a z něho vycházející charakteristiky děl Josefa Nesvadby, Vladimíra Párala, Josefa Souchopa a Zdeňka Volného přibližuje studie Jana Schneidera *K současnému českému vědeckofantastickému románu* (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohemia 1989, sv. 59, sv. 5, s. 91–98). Analýzu jazyka Nesvadbových próz provedl Petr Mareš v příspěvku *O stylu próz Josefa Nesvadby* (Literární měsíčník 1986, č. 6, s. 92–95). Proměny románu První resp. Tajná zpráva z Prahy a odlišné interpretace těchto děl dobovou kritikou zkoumal Vladimír Novotný ve stati *Tři životy jednoho románu* (in *Problémy a příběhy. Od Puchmajera k Páralovi*, Praha 2001, s. 269–280); autor kriticky hodnotí starší literaturu k tématu.

Problematické historické prózy posledních let se v souladu s normalizačním pojetím minulosti věnoval Blahoslav Dokoupil v publikaci *Čas člověka, čas dějin. Poznámky k vývoji české historické prózy 1966–1986* (Praha 1988). Práce obsahuje stručné interpretační medailony jednotlivých knih seřazené do problémově definovaných kapitol. Rekapitulaci tvorby Věry Sládkové a postižení poetiky její románové trilogie obsahuje doslov Vladimíra Binara *Zpověď dítěte své doby* (in Věra Sládková: *Malý muž a velká žena*, Praha 1982, s. 316–325). Prózu interpretoval rovněž Lubomír Machala ve stati *Navzdory zlu a zapominání. Nad románovým triptychem Věry Sládkové* (in *Mars Moravicus – Neklidná léta Moravy 3. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica, Studia Moravica 3*, 2005, s. 245–248). Poetiku próz Zeno Dostála, jejich rozporuplný vztah k dobově aktualizované normě socialistického venkovského románu i problémy spojené s vydáním díla přiblížil Vladimír Macura ve studii *Případ Zeno Dostála aneb Román ve zvěrokruhu* (Tvar 1995, č. 14, s. 10). Monografie Ivana Němce *Příspěvky k poetice románů Zdeňka Pluhaře* (Brno 1989) obsahuje podnětné analytické kapitoly věnované jednotlivým románovým dílům autora, jako celek je ovšem v interpretační rovině poznamenána dobovou ideologií. Dílo Vladimíra Neffa po trilogii Prsten Borgiů postihuje synteticky zaměřená studie Josefa Galíka *Próza Vladimíra Neffa* (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica, Sborník jazykovědných a literárněvědných prací, Suppl. 26, 1981, s. 145–172). Interpretační poznámky k jednotlivým autorovým prózám i celku jeho tvorby obsahuje též monografie Bohuslava Hoffmanna *Vladimír Neff* (Praha 1982). Na srovnání románů Vladimíra Neffa Královný nemají nohy a Oldřicha Daňka *Vražda v Olomouci* se zaměřil Milan Suchomel ve studii *Přítomnost českého románu o minulosti. Dvě interpretace a pokus o zařazení* (in Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná [D] 1977, č. 22, s. 43–54). Vyzdvihuje v nich snahu objevit nové možnosti historické prózy v principech travestie (odborných historiografických textů) a parodie (dosavadní žánrové tradice). Prózám Jiřího Šotoly byla věnována řada doslovů Miloše Pohorského, charakteristiku románu *Kuře na rožni* obsahuje stať *Historický román jako dramatický rozhovor* (in

Jiří Šotola: *Kuře na rožni*, Praha 1984, s. 321–327). Expresivitu jako dominantní Šotolův stylistický prostředek v tomto románu (rovněž její zneužívání, jež významově i umělecky dílo poznamenává) zkoumal Alexandr Stich ve studii *K stylizaci současné historické prózy. Na podkladě rozboru románu Jiřího Šotoly Svatý na mostě* (Naše řeč 1979, č. 4, s. 203–213, podepsáno A. S.). Náčrt základních rysů poetiky Vladimíra Körnera obsahuje příspěvek Josefa Galíka *K typologii prózy Vladimíra Körnera* (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohémica 1984, sv. 50, sv. 3, s. 63–66). K dílu téhož autora se opakovaně vracel Vladimír Novotný, mj. ve statích *Neklidný rok Moravy v prózách Vladimíra Körnera* (in *Mars Moravicus – Neklidná léta Moravy 3. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica, Studia Moravica 3*, 2005, s. 259–265) či *Druhý, jiný a cizí, ale i stejný. Tragické časoprostory Vladimíra Körnera* (in *Setkání s druhým*, Hradec Králové 2006, edd. Alena Zachová, Petr Poslední, Václav Víška, s. 182–187). Úryvky z kritického ohlasu Körnerova díla a další doprovodné texty (rovněž důležitou předmluvu Jana Adama charakterizující autorovu tvorbu ze sledovaného období) shrnují ediční poznámky jejich vydání v rámci autorových spisů připraveného editorem Michalem Jarešem: *Adelheid, Zánik samoty Berhof, Zrození horského pramene* (Praha 2006, s. 363–387); *Post bellum 1866 (Post bellum, Svibský les), Oklamáný – Der Betrogene* (Praha 2006, s. 249–267); *Lékař umírajícího času* (Praha 2007, s. 324–334); *Písečná kosa* (Praha 2007, s. 252–261).

Tezi o prosazování postmoderních tendencí v české literatuře od sklonku 60. let zejména v souvislosti s filozofickým úvahami Jeana-Françoise Lyotarda a Jacquese Derridy zkoumal Zdeněk Kožmín ve studii *Proměny české prózy* (in *Studie a kritiky*, Praha 1995, s. 339–347). Portrét autorů spřízněných poetikou (Michal Ajvaz, Alexandra Berková, Daniela Hodrová, Vladimír Macura, Ivan Matoušek, Sylvie Richterová) načrtl Vladimír Novotný ve studii *Paraepický svět českých čtyřicátníků* (Tvar 1991, č. 48, s. 1, 4–5). O tvorbě předních českých prozaiků spojovaných s postmodernou souhrnně pojednal Leszek Engelking ve studii *Rękopisy z imionami demonów* (in *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Lodž 2001, s. 114–142). Příbuznost tvorby Sylvie Richterové, Zuzany Brabcové a Daniely Hodrové a návaznost těchto autorek na dílo Věry Linhartové a Milady Součkové reflektovala série recenzí, interpretací a studií z první poloviny 90. let. Tvorbu Richterové v tomto kontextu soustavně sledovaly zejména Zuzana Stolz-Hladká (mj. *Vzdálení od sebe sama aneb Lov na Slepého Narcise. Druhé loučení jako prozatímní syntéza prózy Sylvie Richterové*, in *Světová literárněvědná bohemistika 2*, Praha 1996, s. 709–723) a Alice Jedličková (*Heterogenní kód současné prózy. Vícejazyčnost textů Sylvie Richterové*, Česká literatura 1996, č. 5, s. 480–497). K poznání prozaického díla Richterové přispěly dále interpetačními analýzami Nathalie Zanellová (*Motiv návratu u Sylvie Richterové*, Česká literatura 1996, č. 1, s. 66–78, přel. Daniela Hodrová), jež sleduje uvedený motiv v autorčině díle s odkazem na kontext evropské literatury a filozofie, a Irina Wuttsdorffová, interpretující v příspěvku *Dialogičnost v prozaické trilogii Sylvie Richterové. Slabikář otcovského jazyka* (Česká literatura 1999, č. 4, s. 364–386, přel. Kateřina Sitařová) tuto prózu pomocí bachtinovského konceptu dialogičnosti. Bohatý byl recenzní ohlas beletristické tvorby Vladimíra Macury, systematicky se jí zabýval zejména Jan Lukeš. Charakteristické rysy první fáze Macurovy beletristické tvorby postihuje mj. stař Emila Lukeše *Zrádná majstrhra*, soustředěná na román *Občan Monte Christo* (Tvar 1993, č. 39–40, s. 23). Vydání Řezníčkova románu *Strop* bylo doplněno biograficko-bibliografickou koláží lektorského

posudku Jana Lopatky, textu Vladimíra Novotného a předmluvy Milana Kundery k francouzskému vydání nazvanou *O Pavlu Řezníčkovi a jeho próze Strop* (in Pavel Řezníček: *Strop*, Praha 1991, s. 129–134, nepodepsáno). Poetiku próz Daniely Hodrové i autorčino teoretické uvažování o románu přiblížila Anna Carová v knižní monografii *O prozie Danieli Hodrovej* (Krakov 2003). Publikace je rovněž doplněna výběrovým přehledem sekundární literatury. Souhrnnou charakteristiku poetiky autorčina díla podala Helena Kosková v příspěvku *Romány Daniely Hodrové jako hledání tajemství bytí (Ztěžklá křídla snů. Ženy v české literatuře. Literární archiv 2003/2004, č. 35–36, s. 231–249)*. Prózu Kukly, mj. v souvislosti s konceptem fikčních světů, zkoumá studie Milana Suchomela *Druhý stupeň trýzně* (Česká literatura 2006, č. 2–3, s. 304–313). Na analýzu a srovnání zobrazení prostoru a jeho spojení se sémantickou rovinou próz Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvila se zaměřila Jana Vrbová v práci *Koncepty prostoru v románových trilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvila* (Tvar 2001, Edice Tvary, sv. 2–3). Vedle dalších prací věnovaných sémantice prostoru města se interpreti zaměřovali rovněž na analýzu charakteru postav Daniely Hodrové jako v případě studie Jany Bartůňkové a Aleny Zachové *Problém dvojnictví v trilologii Daniely Hodrové* (Česká literatura 1994, č. 5, s. 522–532). K autorčině tvorbě se opakovaně vracel její generační a umělecký soupevník Vladimír Macura, mj. v doslovu *Hledání podobojí* (in Daniela Hodrová: *Podobojí*, Ústí nad Labem 1991, s. 175–179). Debut Zuzany Brabcové inspiroval Natašu Drubekovou-Meyerovou ke studii *Zářezy v rámu dveří. Metafory písma v románu Zuzany Brabcové Daleko od stromu* (Česká literatura 1995, č. 2, s. 215–223, přel. Věra Koubová) věnované problematice jazyka v okleštěné kultuře. Prvky výstavby textu téhož díla analyzovala Veronika Ambrosová v příspěvku *Bohemia Lies In the Sea. The Quest for an Anchor in Far from the Tree (Czechoslovak and Central European Journal 1991, č. 1, s. 73–82)*. Poetice prostoru v tvorbě Brabcové se věnovala Alice Jedličková ve studii *Výkrádání Zlodějiny aneb Poetika* (Tvar 1997, Edice Tvary, sv. 4). Širšímu čtenářskému publiku je určena kniha Květoslava Chvatíka *Pán příběhů. Prozaik Jiří Kratochvil* (Praha 2008). Rekapituluje základní údaje o spisovatelově životě a reflektuje vztah biografie a díla. Vedle úvodní studie, zahrnující rovněž četné úryvky ze vzájemné korespondence, kniha obsahuje několik Kratochvilových kratších próz, autorskou bibliografii a bibliografii recenzí a studií, jež byly věnovány jeho dílu. V kontextu teoretického myšlení o postmoderně se na Kratochvilovo dílo synteticky zaměřila Klára Kudlová-Lukavská v publikaci *Navrať se do domu svého... aneb Jiří Kratochvil – „postmoderní“ literatura* (Tvar 2002, Edice Tvary, sv. 3). Analýzu příběhu, prvků fantastična a tajemství, groteskna a intertextových návazností jako dominantních rysů autorovy poetiky provedl Jan Malura ve studii *Jiří Kratochvil aneb K poetice českého literárního postmodernismu* (in Sborník prací filozofické fakulty Ostravské univerzity. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Literární věda 1995, sv. 155, č. 2., s. 55–69).

■ Drama

Vývoji dramatu 70. let se stručně věnoval Pavel Trenský v monografii *Czech Drama since World War II* (New York 1978). Příslušná kapitola práce přibližuje kromě politického kontextu a charakteristiky dramatu přelomového období po srpnu 1968 texty tří předních autorů – Václava Havla, Ivana Klímy a Pavla Kohouta. Na tvorbu šedesátých

a počátku sedmdesátých let se zaměřila Marketa Goetz-Stankiewiczová v přehledové knižní publikaci *The Silenced Theatre. Czech Playwrights without a Stage* (Toronto 1979). Ze sledovaného období charakterizuje některé hry Václava Havla, Pavla Kohouta, Ivana Klímy a Josefa Topola. Normalizací se táž autorka podrobněji zabývá v úvodní studii k antologii do angličtiny přeložených „vaňkovek“ (her Václava Havla, Pavla Kohouta, Pavla Landovského a Jiřího Dienstbiera se stejným hlavním protagonistou) nazvané *The Vaněk Plays – Four Authors, one Character* (Vancouver 1987, ed. Marketa Goetz-Stankiewiczová). Publikace Václava Königsmarka *Bloudění a východiska. České drama a divadlo šedesátých až osmdesátých let* (Praha 1990) je v našem prostředí prvním pokusem synteticky vyložit vývojové a žánrové souvislosti dramatické tvorby této doby. Autor zde charakterizoval práce nejvýznamnějších autorů této doby, cenné jsou rovněž ke studii připojené dramaturgické poznámky Jana Vedrala k inscenaci Topolovy hry *Hlasy ptáků* z roku 1989. Jedinou literárněteoretickou syntézou zabývající se obecně dramatickou tvorbou druhé poloviny 80. let a především pak způsobů tematické a kompoziční výstavby dramát „oficiálního“ proudu představuje knižní publikace Jaroslava Vostrého *Drama a dnešek* (Praha 1990). Svě studie k otázkám dobové dramatické tvorby i jejich inscenování (Studio Ypsilon, Hadivadlo, Arnošt Goldflam) shrnul Zdeněk Hořínek do souboru *Divadlo mezi modernou a postmodernou* (Praha 1998). Otázky vztahu mezi literaturou a divadlem jako znakové transformace opakovaně řešil Josef Kovalčuk v knižně publikovaných studiích *Autorské divadlo 70. let. Vztah scénáře a inscenace* (Praha 1982) a *Od tématu ke scénáři. Příprava inscenace v autorském divadle* (Brno 1985). Dramatickým textům (nejen) sledovaného období je dále věnována antologie Bohuslava Hoffmana *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století. Ukázky s komentáři* (Praha 1992). Je rozdělena do kapitol obsahujících vždy fragment hry určitého autora (ze sledovaného období např. Milana Kundery, Boleslava Polívky a Jiřího Pechy, Karola Sidona, Jiřího Šotoly, Oldřicha Daňka, Václava Havla, Františka Pavlíčka či Pavla Kohouta) a úvodní komentář shrnující její děj, případně zaměřený na stručnou charakteristiku postav či jazyka dramatu. Spíše drobnější recenze a glosy týkající se konkrétních inscenací, opakovaně však analyzující rovněž dramaturgickou práci i texty her, zahrnuje výbor z divadelní publicistiky Sergeje Machonina *Šance divadla* (Praha 2005, edd. Terezie Pokorná, Barbara Topolová). Cenným příspěvkem k tématu je rovněž výbor *O divadle 1. 1986–1989* (Praha 1990, ed. Přemysl Rut), obsahující příspěvky původně samizdatově otištěné ve stejnojmenném periodiku. Kromě rozhovorů s předními zakázanými dramatiky (Václav Havel, František Pavlíček, Josef Topol, Milan Uhde, Karel Kraus, Přemysl Rut) obsahuje rovněž studie a drobnější stati věnované soudobé dramatické tvorbě a jejím autorům (Daniela Fischerová, Karel Steigerwald, Jiří Suchý, Jan Vodňanský atd.).

Na životní peripetie, veřejné aktivity i obecnější charakteristiky Kohoutových básnických a dramatických prací se soustředil Pavel Kosatík v biografii *Fenomén Kohout* (Praha – Litomyšl 2001). Souhrnné vydání her různých autorů s jednou ústřední postavou doprovodila editorka Lenka Jungmannová statí *Paradoxy s Vaňkem* (in *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*, Praha 2006, s. 383–399). Soubor „vaňkovek“ dále zejména v souvislosti s historickým kontextem jejich vzniku interpretoval Igor Hájek v příspěvku *Klonování Ferdinanda Vaňka* (in *Prokletá i požehnaná. Eseje o české literatuře*, ed. Martin Pilař, přel. Karolina Slámová, Praha 2007, s. 104–115). Medailon postihující všestranný tvůrčí záběr Václava Havla, věnovaný rovněž jeho životní dráze, vřadil Jan Vladislav do své knihy *Portréty a autoportréty* (Praha 1991, s. 215–243). Vývoj dramatiky Václava

Havla podrobněji sledovala Alena Štěrbová v knižní publikaci *Modelové hry Václava Havla* (Olomouc 2002). V samostatných interpretačních medailonech autorka analyzuje jednotlivé hry, sleduje jak dramatický text, tak způsob jejich inscenování či kontext jejich vzniku s dobovou recepcí. Přehledovou charakteristiku celku Havlovy tvorby 70. a 80. let se zvláštním zaměřením na hry *Largo desolato*, *Pokoušení*, *Vyrozumění* a *Asanace*, tematizující problém uzavřeného politického systému, provedl Zdeněk Hořínek ve studii *Člověk v systému a mimo systém* (Divadelní revue 1996, č. 3, s. 3–10). V souvislosti s ideovými podněty autorovy tvorby je analýze ústředního problému jazyka a dorozumění v celku dramatických textů věnována studie Vladimíra Justa *Příspěvek k jazyku esperanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla* (Divadelní revue 2004, č. 3, s. 3–13). Soubor autorových her, vydaný v rámci projektu *Spisů*, doprovodila podrobným komentářem editorka svazku (in *Václav Havel: Hry*, Praha 1999, ed. Eva Šormová, s. 979–1041, podepsáno E. Š.). Přetištěny tu jsou mj. i předmluvy a doslovy k vydání Havlových dramát.

Na své starší práce o dramatice Josefa Topola navázala Alena Štěrbová v monografii *Metaforické hry Josefa Topola* (2., doplněné vydání Olomouc 2003), věnované analýze deseti autorových her. Zejména vazby mezi sémantickou složkou Topolovy dramatické a básnické tvorby sledoval David Kroča v knižní publikaci *Poetika dramát a básní Josefa Topola* (Brno 2005). Text pěti Topolových dramát (ze sledovaného období se jedná o hru *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*) s doprovodnou dokumentací k inscenování, záznamem kritického ohlasu, studií editorky i dalšími cennými materiály shrnuje publikace *Josef Topol a Divadlo za branou* (Praha 1993, ed. Barbara Topolová-Mazáčková). Souhrnné vydání dalších autorových dramatických textů doplnila stručným komentářem Kamila Černá (in *Josef Topol: Sbohem, Sokrate! Stěhování duší, Hlasy ptáků*, Praha 2001, s. 243–247). Shrnutí kritické recepce Topolova díla provedl a na novou interpretaci celku jeho díla (zejména na vazbu mezi dramaty ze 60. a 70. let) se zaměřil Zdeněk Hořínek ve stati *Josef Topol 1995* (Divadelní revue 1995, č. 3, s. 65–72).

Životní osudy Vratislava Blažka sleduje kniha Marie Valtrové *Vratislav Blažek. Hráč před bohem a lidmi* (Praha 1998) obsahující četné ukázky z různorodých beletristických (autorovy nedopsané vzpomínky, fragmenty jeho povídek) a dokumentárních či memoárových textů. Rozsah uměleckých zájmů Ivana Vyskočila, jeho tvůrčí vývoj a především novátorství v oblasti divadelního umění souhrnně postihuje monografická práce Michala Čunderleho a Jana Roubala *Hra školou. Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi* (Praha 2001). Texty her s autorovým doprovodným slovem a množstvím dalších dokumentárních materiálů shrnuje knižní publikace *Nedívaldo Ivanu Vyskočila* (Praha 1996, ed. Přemysl Rut). Soubor obsahuje rovněž autorův doprovodný komentář, rozhovory, zejména však studie o Ivanu Vyskočilovi a jeho tvorbě, mj. zásadní esej Jana Patočky *Svět Ivana Vyskočila* (s. 14–18).

Zatím nejpodrobněji byly osudy Divadla Jára Cimrmana i repertoár touto scénou uváděný zmapovány v samostatném svazku souboru zpřístupňujícího texty jednotlivých představení (*Divadlo Jára Cimrmana, sv. 12. Dodatky*, Praha – Litomyšl 1998). Publikace obsahuje vzpomínky Zdeňka Svěráka na historii divadla a esej Přemysla Ruta, přibližující poetiku her divadla, autor připomíná také starší literaturu k tématu.

Základní informace k biografii Miroslava Horníčka, dílčí poznámky o jeho dramatickém a prozaickém díle i přehled dosavadní literatury obsahuje publikace Františka Všetického *Dílno Miroslava Horníčka* (Olomouc 1999).

Dramatiku Ludvíka Kundery detailně analyzoval Bořivoj Srba v obsáhlé monografii *Více než hry. Dramatická tvorba Ludvíka Kundery* (Brno 2006). Samostatnou část v ní věnoval autorovým historickým a biograficky zaměřeným dramatickým textům z konce 60. a ze 70. let, jež sleduje rovněž v kontextu dobových proměn žánru (zejm. s. 565–788). Interpretační kapitoly věnované jednotlivým hrám Oldřicha Daňka obsahuje publikace Aleny Štěrbové *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka* (Olomouc 2004). Autorka člení Daňkovy hry podle rozmanitých přístupů k historické předloze dramatu (fiktivní příběh s historickým pozadím, ideový spor na historickém pozadí, historické podobenství) a připomíná mj. i kritickou recepci části analyzovaných děl.

Vůdčí osobnost Studia Ypsilon, výtvarníka, autora či spoluautora většiny her, jeho dílo i pojetí dramatiky přibližuje knižní práce *Jan Schmid: režisér, principál, tvůrce slohu* (Praha 2006, Jan Dvořák, Jaroslav Etlík, Bohumil Nuska a kol.). Schmidovy teoretické úvahy o divadle či jednotlivých inscenacích, vzpomínky, rozhovory a další texty shrnuje soubor *Můj divadelní svět. Možná nejen divadelní* (Praha 2006). Poetiku divadla Ypsilon, zejména aspekt metaforičnosti a asociativního spojování různorodých prvků v textech Jana Schmida, zkoumal Zdeněk Hořínek ve studii *Metaforické divadlo faktu. Poznámky o jedné z cest Studia Ypsilon* (in *Cesty moderního dramatu*, Praha 1995, s. 152–163).

Na základě analýzy a srovnání dvou her – Dobových tanců a Nobela – přiblížila poetiku Steigerwaldových dramát i její proměny Milena Vojtková ve studii *Karel Steigerwald. Pokus o analýzu autorského stylu* (Divadelní revue 1996, č. 4, s. 31–40). Dramatikou téhož autora se dále ve vztahu k možnostem a omezením dobové politické satiry zabýval Vladimír Mikulka v přehledové studii *Nejodvážnější z povolených. Dramatická tvorba Karla Steigerwalda před rokem 1989* (Divadelní revue 2000, č. 2, s. 11–25). Výstavbu autorovy dramatické prvotiny se zdůrazněním jejich specifických lyrických prvků zkoumala Zuzana Augustová ve studii *Tatarská pouť jako lyrický text* (Divadelní revue 2001, č. 2, s. 27–34).

■ Faktografická literatura

Vzpomínkovým žánrem se soustavně zabýval Vlastimil Válek (*K specifčnosti memoárové literatury*, Brno 1984; *Memoárová literatura 20. století*, Brno 2000). Přehledem látky přispěl tentýž autor do skript Jiřího Poláčka a kol. *Průhledy do české literatury 20. století* (Brno 2000, s. 33–60). Pokud jde o jednotlivá díla vzpomínkového žánru sedmdesátých a osmdesátých let, pozornost byla věnována především velkým slovesným výkonům, přesahujícím do oblasti umělecké prózy (např. Václav Černý, Josef Hiršal, Jaroslav Seifert), popřípadě srovnání s podobnými tendencemi v blízkých literaturách (s polským kontextem srovnala českou situaci Jasna Hloušková ve studii *Erupce deníků a memoárů v posledním čtvrtstoletí*, *Slavia* 1994, č. 3, s. 299–307). S náměty k novému promýšlení nesnadno vymezeného pole autobiografických literárních forem na základě novějších jazykovědných a literárněteoretických konceptů vystoupila Jana Hoffmannová (*Paradoxy deníkové a memoárové literatury*, *Tvar* 1995, č. 20, s. 1, 4).

*

Odhlédneme-li od populárních publikací, zabývajících se životem českých cestovatelů a jejich výpravami (např. Jiří Martínek – Miloslav Martínek: *Kdo byl kdo – naši cestovatelé a geografové*, Praha 1997), o nárys dějin a typologie žánru se pokouší heslo Cestopis od Josefa Peterky v *Encyklopedii literárních žánrů* (Praha – Litomyšl 2004, s. 75–83). Sborník *Cesty a cestování v jazyce a literatuře* (Ústí nad Labem 1995) přinesl dva příspěvky dotýkající se cestopisné literatury sedmdesátých a osmdesátých let (Ivana Kolářová: *Sdělování dojmů a zážitků z cestování po Anglii v knihách K. Čapka a Z. Kočové*, s. 59–65; Drahomíra Vlašínová: *Ludmila Uličná – lékařka a cestovatelka*, s. 209–211).

*

V sedmdesátých a osmdesátých letech nepřestaly různé diskuse a polemiky hledat přesné vymezení literatury faktu jako svébytného žánru. Výrazněji se k němu však vyslovovala slovenská literární věda (Ján Poliak, Milan Jurčo, František Miko aj.). V Čechách se mu soustavně věnoval Radovan Holub (zvláště příspěvky *K typologii a funkci literatury faktu I–II*, Čtenář 1978, č. 1 a 2, s. 25–28 a 57–61; *Literární postupy v dílech literatury faktu*, Čtenář 1978, č. 6–7, s. 241–245), v polemických statích a recenzích pak Otakar Chaloupka a Radko Pytlík. O zhodnocení tvorby v tomto žánru se pokusila Dobrava Moldanová (*Zamyšlení nad literaturou faktu*, *Literární měsíčník* 1982, č. 3, s. 95–99) a Pavel Vašák (*Fakt: život, informace, literatura*, Tvorba 1988, č. 18, volná příloha, s. 1–4). Jedinou českou přehledovou knižní práci o literatuře faktu představuje monografie Radko Pytlíka *O literatuře faktu* (Praha 1987). Kriticky se s ní vyrovnává Bohumil Svozil v příspěvku *Tzv. literatura faktu jako trvalý problém* (in *Próza obrazná i věcná*, Praha 1995, s. 93–108), který žánr zařadil do evropského kontextu a kriticky posoudil a využil i časopisecké statí a polemiky, jež se jej v průběhu 60. a 70. let pokoušely vymezit. Literárněteoreticky se k tomuto žánru naposledy vyslovil Milan Jurčo ve statí *Hľadanie podstaty literatúry faktu* (Tvar 1997, č. 11–13, s. 1, 4; 6; 6), autory a jejich díla přehledně představila stať Jana Halady *Literatura faktu v zorném úhlu 20. století* (Dokořán 2000, č. 16, s. 26–30). Příkladem koncepční kritiky literatury faktu, upozorňující v sedmdesátých a osmdesátých letech z pozic historické vědy na problematičnost žánru, je obsáhlá recenze Petra Čorneje na knihu Miroslava Ivanova *Kdy umírá* (Husitský Tábor 1984, sv. 6–7, s. 496–501). Osobnosti Vojtěcha Zamarovského je věnován sborník *Život a dielo Vojtecha Zamarovského* (Trenčín 1999), ve kterém je otištěna i obsáhlá literárněhistorická stať Blahoslava Dokoupila *Tvorba Vojtecha Zamarovského v kontextu literatury faktu* (s. 12–22). Od roku 1996 vychází *Slovník klubů českých a slovenských autorů literatury faktu* (3. doplněné a upravené vydání, Pelhřimov – Praha 2003, ed. Jan Halada, Jozef Leikert). Teoretický a historický náčrt žánru pro skriptu Jiřího Poláčka a kol. *Průhledy do české literatury 20. století* (Brno 2000) sestavil Jaromír Adlt (s. 89–105). Bibliografický přehled knih, jež vyšly v českých nakladatelstvích od 50. let po sklonek 80. let, připravila Věra Opatrná (*Literatura faktu*, Čtenář 1990, č. 12, s. 401–404). Bibliografii Miroslava Ivanova, doplněnou výběrovou bibliografií o jeho díle, sestavila Milena Káňová (*Výběrový přehled publikační činnosti zasloužilého umělce PhDr. Miroslava Ivanova a statí o něm i jeho díle*, Slavkov u Brna 1989; Ladislav Vacina – Milena Káňová: *Miroslav Ivanov. Medailon autora – výběr z bibliografie*, Náchod 1989).

■ Populární literatura

Činnost svépomocné lidové knihovny Hrobka a náplň jejího občasníku *Nový brak* přibližily komentovanými výňatky Olga Stankovičová (*Nový brak*, *Revolver Revue* 1994, č. 26, s. 216–219) a Petruška Šustrová (*Nejen politikou živ byl disident aneb Svěpomocná lidová knihovna Hrobka*, *Rozrazil* 2006, č. 8, s. 49–56). Aktivitami Protialkoholní společnosti dr. Řimsy i kultem Váchalova Krvavého románu se zabývala Lenka Krausová (*Ozvučky normalizace v římsologii*, *Tvar* 2006, č. 13, s. 6–7). Charakteristiky jednotlivých titulů zábavných žánrů v exilovém literárním kontextu obsahuje příručka Jana Čulíka *Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989* (Praha 1991). Dobrodružné prvky v románech Stanislava Moce krátce postihl Martin Pilař v jedné ze studií své knihy *Vrabec v hrsti aneb Kliše v literatuře* (Praha 2005). Věrohodnosti Frolíkových knih se na pozadí analytické rekonstrukce jeho kariéry v československé rozvědce věnuje Prokop Tomek ve studii *Josef Frolík – muž na nepravém místě* (*Securitas imperii* 2001, č. 8, s. 185–202), spolupráci mezi Tomášem Řezáčem a Státní bezpečností v témže sborníku popisuje Jiří Bašta (*Agent REPO – spisovatel ve službách komunistické propagandy*, s. 6–69).

Z populární literatury sedmdesátých a osmdesátých let je dobře zpracována oblast vědeckofantastické beletrie, a to předně díky Adamovičovu *Slovníku české literární fantastiky a science fiction* (Praha 1995) a doprovodným textům z pera Ondřeje Neffa (přehled vývoje v oficiální domácí literatuře) a Jaroslava Olši jr. (česká science fiction v exilovém kontextu). Základní kontury období načrtává v krátkém přehledu také Zdeněk Rampas (*Půlstoletí české SF pro nescifisty*, *Rozrazil* 2007, č. 5, s. 86–89). Podrobně se proměňám žánru i jeho kritické a čtenářské receptci věnoval Aleš Langer v knižní studii *Průvodce paralelními světy. Nástin vývoje české sci-fi 1976–1993* (Praha 2006); jeho výklad zahrnuje i monografické kapitoly o hlavních představitelích žánru ve sledovaném období, o Jaroslavu Veisovi, Ondřeji Neffovi a Josefu Nesvadbovi. V doslovu k Langrově knize se ke vztahu mezi neoficiální a oficiální složkou fandomu osmdesátých let vyjádřil Ondřej Neff (*Pár poznámek k práci Aleše Langra*, s. 250–267). O české vědeckofantastické próze druhé poloviny 70. let a publikacích následujícího desetiletí v širším historickém kontextu pojednává dále knižní studie Joanny Czaplińskiej *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa* (Štětín 2001). Autorka rovněž věnuje velkou pozornost antiutopickým prvkům v díle Ludmily Freiové, Ivana Kmínka, Martina Harníčka či Josefa Pecinovského. Z kulturologického a sociologického hlediska se subkulturou fanoušků science fiction zabýval Jakub Macek v souboru teoretických a historických studií *Fandom a text. Fandom – subkultura textu. Profesionální česká SF a periodika před rokem 2000* (Praha 2006), kde je jedna kapitola věnována situaci před rokem 1989. Chronologii subkultury *Historie čs. fandomu v datech* sestavili pro slovníkovou příručku *Kdo je kdo v české a slovenské science fiction* (Praha 1994, rozšíř. a opr. vyd. 2000) Zdeněk Rampas a Jan Vaněk jr.

Literaturu k televiznímu seriálu *Třicet případů majora Zemana* viz zde v části Literatura v masových médiích. Knižně vydávaným kriminálním prózám s majorem Zemanem byly speciálně věnovány příspěvky Aleny Fialové *Poslední krize majora Zemana. Televizní a knižní podoba případů majora Zemana s tematikou tzv. Pražského jara* (in *James Bond a major Zeman*, ed. Petr A. Bílek, Praha 2007, s. 82–99) a Pavla Janáčka *Aby revoluce zůstala revolucí. Major Zeman jako literární postava a jeho tvůrce* (*Respekt* 1999,

č. 38, s. 18). Za oficiální humoristickou beletrii 70. a 80. let, v níž se podle něj „pravý“ humoristický román neujal, se v přehledové stati *Humoristický román* ohlédl Radko Pytlík (Čtenář 1991, č. 1, s. 13–15). O lidových prózách oficiálního komunistického satirika Miroslava Kapka se jako o textech hodných „Červené knihovny“ vyslovil Květoslav Chvatík ve sborníku kritik a úvah *Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy* (Praha 1991). Dílčí bibliografie humoristické literatury vydané v desetiletí 1972–1982 vznikla v Mahenově knihovně v Brně (*Humor v literatuře. Soupis českých a slovenských knih 1972–1982*, Brno 1985) a v okresní knihovně v Náchodě (*Humor v literatuře. Výběrová bibliografie*, ed. Květoslava Musílková, Náchod 1987). Beletrii pro ženy normalizačního období analyzovala na příkladu Jaromíry Kolářové Dagmar Mocná ve studii *Červená knihovna pod normalizačním tlakem* (in sb. *Normy normalizace*, Praha – Opava 1996, s. 39–43). Výsledky průzkumu čtenosti jednotlivých autorů a titulů ve veřejných knihovnách jsou shrnuty ve studii Aleše Hamana *Literatura z pohledu čtenářů* (1991), kde autor také podal typologickou analýzu komerčních bestsellerů osmdesátých let.

■ Literatura pro děti a mládež

Některé vývojové charakteristiky prózy i poezie pro děti a mládež zaznamenala dobová kritická a vědecká publicistika. Programovým příspěvkem k nastupující normalizaci byla stať Otakara Chaloupky *Česká literatura pro děti včera, dnes a zítra* (Literární měsíčník 1972, č. 1, s. 62–68), přinášející selektivní nástin nosných tradic české literatury pro děti a mládež od 30. po 60. léta spolu s prognózou jejího dalšího vývoje. Ve stati *Sanitární hrdina – hrdina s otazníkem* (Zlatý máj 1989, č. 4, s. 196–198) rozvedl týž kritik v návaznosti na Jaroslava Voráčka úvahu o „pomocně“ didaktické postavě prózy ze současnosti. Cenná pozorování aktuální situace literatury pro děti a mládež přinášely články, studie a obecněji zaměřené kritické referáty Vladimíra Nezkusila: kulturnímu statusu a umělecké úrovni edice Knihy odvahy a dobrodružství na přelomu šedesátých a sedmdesátých let věnoval stať *Dobrodružství hledá nové cesty. Na okraj posledního období KOD* (Zlatý máj 1973, č. 4, s. 228–232), reakci na ustupující nonsensovou linii dětské lyriky úvahu *Dvě tváře dětské poezie* (Zlatý máj 1982, č. 3, s. 131–137), zájmu básníků osmdesátých let o adresáty ve věku dospívání článek *Poezie v útoku na „nepoetický věk“*. *K dominantní tendenci ve vývoji současné české poezie pro děti a mládež* (Literární měsíčník 1986, č. 10, s. 63–66), žánrovou škálu aktuální produkce systematicky popsal ve statích *K některým tendencím ve vývoji současné české literatury pro děti a mládež* (Literární měsíčník 1987, č. 10, s. 55–61) a *O české literatuře pro děti a mládež posledních let* (Zlatý máj 1989, č. 3, s. 140–146). Doklady nebo interpretační materiál ze současné literatury použil Nezkusil také v některých teoretických příspěvcích shrnutých do knihy *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež* (Praha 1983). Ovlivnění jazykově stylistické roviny moderní pohádky, dívčího románu a dalších žánrů literatury pro děti a mládež tzv. dětským aspektem, tedy ohledem na kulturní a emocionální zkušenost čtenáře příslušného věku, podrobil zkoumání lingvista Oldřich Uliěný v knižní studii *Prostor pro jazyk a styl. Lingvostylistické analýzy současné české prózy pro děti a mládež* (Praha 1987). Z hlediska stylistiky a pojetí hrdiny v próze pro mládež porovнала s protagonisty neintencionální četby mládeže (Johnův Džinový svět) Jiřina Šmejkalová ve studii *Mladý hrdina v próze 70. let* (Zlatý máj 1985, č. 7, s. 408–415). Poslední svazek

Foglarovy „stínadelské“ trilogie byl komentován pouze v exilovém tisku (např. Martin Hybler, *Jaroslav Foglar. Tajemství Velkého Vonta*, Svědectví 1986/1987, č. 80, s. 944–946, podepsáno M. H.). Publikační návrat Jaroslava Foglara do domácích nakladatelství na sklonku osmdesátých let vyvolal novou vlnu úvah o specifčnosti a hodnotách autorova díla, která se po prvních větších příspěvcích v oficiálním literárním tisku (Vojtěch Vacke: *Svět pouze pro chlapce?*, Kmen 1988, č. 40, s. 1, 3; Vladimír Nezkusil: *Návodná literatura včera a dnes*, Literární měsíčník 1989, č. 8, s. 90–94) přelila již do devadesátých let. Z časového odstupu se o přehled problematiky literatury pro děti a mládež sedmdesátých a osmdesátých let pokusila Svatava Urbanová v souboru studií *Metamorfózy dětské literatury. Přehled české literatury pro děti od roku 1945 po současnost* (Olomouc 1999). O průběhu normalizace v oblasti dětské literatury psali Věra Vařejková (*Několik glos k strategii zapomnění v literatuře pro děti a mládež*, in *Normy normalizace*, Praha – Opava 1996, s. 58–63) a Jaroslav Toman (*Normalizace v dětské literatuře sedmdesátých let a její specifika*, tamtéž, s. 75–81). Dětskou poezii 70. a 80. let souhrnně mapuje studie Jaroslava Tomana *Ukřižování a zmrtvýchvstání dětské poezie v normalizačním dvacetiletí* (in sb. *Život je jinde...?*, Praha 2002, s. 305–314). Texty z neoficiálních komunikačních okruhů zohlednil též autor v dvojdílné studii *Světla a stíny dětské poezie 70. let* (Ladění 2006, č. 2, s. 2–11) a *Dětská poezie 80. let XX. století* (Ladění 2006, č. 4, s. 2–16). Analytickou sondou do poetiky čtenářsky oblíbené dětské tvorby Jiřího Žáčka je studie Jany Hoffmannové a Bohuslava Hoffmanna *Dialogická komunikace mezi dospělým a dětským subjektem v poezii Jiřího Žáčka* (Česká literatura 1987, č. 1, s. 1–19). Několik přehledových (Svatava Urbanová: *Literatura pro děti v samizdatu a exilu*, s. 4–14, Michal Příbáň: *České exilové časopisy pro děti a mládež*, s. 25–28) i monografických studií (Věra Vařejková: *Podivný exil Jana Procházky*, s. 22–24) shromáždil sborníček ze symposia Ústavu literatury pro mládež Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity *Literatura pro děti a mládež v samizdatu a exilu* (Brno 1993).

■ Literatura v masových médiích

Kinematografická produkce 70. let je popsána ve dvou svazcích filmografické řady Národního filmového archivu *Český hraný film IV. (1961–1970)* a *Český hraný film V. (1971–1980)* (Praha 2004 a 2007). V rámci historického přehledu se filmu 70. a 80. let věnuje základní příručka *Panorama českého filmu* (Olomouc 2000, ed. Luboš Ptáček). Vnitřní periodizaci vývoje české kinematografie ve sledovaném období nastínil Jaromír Blažejovský ve studii *Normalizační film* (Cinepur 2002, č. 21, s. 6–11). Stručný přehled kulturněpolitických norem a dobové filmové produkce podal Jan Lukeš v článku *Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996* (Illuminace 1997, č. 1, s. 53–81); k nástupu normalizace v kinematografii se v témže čísle uvedeného časopisu váže ještě např. soubor dokumentů z archivu ÚV KSČ z let 1970–1971 (ed. Jiří Hoppe, s. 157–201) a výběrová bibliografie publikací o českém filmu let 1969–1975 (s. 216–227). Lukeš dále uveřejnil studii *Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let* (in *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie. Kritický deník 1987–1993*, Praha 1993, s. 13–35). Vztahů literatury a filmu se dotýká rovněž Pavel Melounek v publicisticky laděné práci *Horečky všedního dne aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let* (Praha 1987).

Analýzy jednotlivých filmových adaptací podávají mj. tyto příspěvky – Jiří Cieslar: *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací* (in *Filmový sborník historický I. Film a literatura*, Praha 1988, s. 233–255), Stanislava Přádná: *Prózy Bohumila Hrabala ve filmu (Zamyšlení nad režijní a hereckou interpretací)* (tamtéž, s. 199–231), Pavel Janoušek: *Katapult a Katapult. Vznik a vývoj scenáristické koncepce Jirešovy filmové adaptace Páralovy prózy* (tamtéž, s. 259–271), Marie Mravcová: *Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. Post-dramaturgické úvahy* (Illuminace 1994, č. 1, s. 5–45). Institucionální vývoj filmové dramaturgie sledoval Ivan Klimeš ve studii *Modely filmové dramaturgie* (in sb. *Život je jinde...?*, Praha 2002, s. 377–378). Satiry Věry Chytilové zachytila Stanislava Přádná v příspěvku *Realita doby a její obraz ve filmech Věry Chytilové v sedmdesátých letech Hra o jablko, Panelstory, Kalamita* (tamtéž, s. 365–375).

*

Personální čistky na přelomu 60. a 70. let, proměny v redakcích literárního a dramatického vysílání i některé tendence ve vlastní umělecké produkci Čs. rozhlasu nastiňuje monografická práce *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu* (Praha 2003, Eva Ješutová a kol., zejm. s. 364–386). Soustavný přehled rozhlasové dramatiky a adaptací poezie, prózy a dramatu ve sledovaném období podává Alena Štěrbová, *Rozhlasová inscenace. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce* (Olomouc 1995). V kapitolách *Rozhlasové hledání současnosti a Vyvrcholení vývoje české rozhlasové inscenace* (míněny dramaturgické epických předloh typu Tichého Donu) se tvorby ze 70. a 80. let dotýká Jan Czech ve své teoreticko-historické monografii *O rozhlasové hře. Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945* (Praha, 1987, s. 117–145). Kratší tematické anotace nebo delší kritické analýzy poetiky rozhlasových scénářů ze 70. let tvoří jádro studie Jana Lopatky *Radiojournal v ko(s)mickém věku* (Praha 1993). Pravidelnou recenzní činností se v 80. letech zabýval Jiří Tomáš, který publikoval i rozsáhlejší materiály *Česká rozhlasová dramatika 1973–1982* (Tvorba 1982, č. 49, samostatná příloha, s. 1–8) a *Česká rozhlasová dramatika 1984–1985* (Rozhlasová práce 1986, č. 2). Biografii Jaromíra Ptáčka, jeho původní tvorbě i dramaturgické práci v Čs. rozhlasu se monograficky věnoval Vilém Faltýnek, editor bohatě komentovaného výboru *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka* (Praha – Brno 2005). Ptáčkovy vlastní vzpomínkové fragmenty publikovaly pod titulem *Pod širákem rozhlasu* (Divadelní noviny 2002, č. 14–18, vždy s. 16). Z hlediska rozhlasové režie se k dramatickému vysílání ze 70. a 80. let vyjadřuje Jiří Horčíčka v rozhovoru s Janem Vedralem ml., zařazeném do dokumentární knižní montáže *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér* (Brno 2003, edd. Jan a Honza Vedralovi). Výběr z her odvysílaných Čs. rozhlasem v předchozím dvacetiletí vyšel ve sborníku *Slyšeli jste... Rozhlasové hry* (Praha 1990, ed. Jiří Hubička).

*

Základní data o televizním a rozhlasovém vysílání jsou obsažena v přehledové práci *Dějiny českých médií v datech. Rozhlas, televize, mediální právo* (Praha 2003, Barbara Köpplová a kol.). Populární přehled televizních dějin a zajímavostí o televizním vysílání, poznamenaný dobou vzniku na přelomu 70. a 80. let, vyšel pod titulem *Tisíc tváří televize. Čtení o televizi* (Praha 1985, ed. Zdeněk Michalec).

Dopady normalizace na tvůrčí pracovníky a program Čs. televize zachycuje Jarmila Cysařová ve studii *Padesát let televize. Dlouhá cesta k nezávislosti* (Listy 2003, č. 3, s. 13–17). Spolupráci mezi ministerstvy vnitra (a StB), obrany a Čs. televizí na propagandistických pořadech proti politické opozici a představitelům alternativní kultury se věnovali Petr Blažek a Petr Cajthaml. Základní informace jsou obsaženy v jejich společné zprávě *Dezinformace, lži a pomlavy. Kampaně proti opozici v Československé televizi 1968–1989* (Soudobé dějiny 2004, č. 1–2, s. 300–303), studie druhého z autorů *Televizní pořad Vysoká hra. Příběh jedné pomlavy* (in *Securitas imperii* 9, Praha 2002, ed. Jan Táborský, s. 258–268, též on-line) obsahuje také biografie některých autorů propagandistických pořadů. Seriálovou produkcí 70. a 80. let podrobně přibližuje Miloš Smetana ve svých „přehledných dějinách českého televizního seriálu“ *Televizní seriál a jeho paradoxy* (Praha 2000). S kritickým odstupem byl dosud analyzován zejména seriál *Třicet případů majora Zemana*. Podíl federálního ministerstva vnitra na projektu popsala na základě archivního fondu FMV Jiřina Dvořáková v příspěvku *Jak se točil seriál „Třicet případů majora Zemana“* (in *Sborník Archivu MV* 2003, s. 91–99). Další práce historickou rekonstrukci produkčního zázemí seriálu rozšiřují o analýzu ideologických obsahů seriálu a snaží se postihnout jeho místa v české populární kultuře normalizačního období. Jedná se o studii Petra Blažka, Petra Cajthamla a Daniela Růžičky *Kolorovaný obraz komunistické minulosti. Vznik, natáčení a uvedení Třiceti případů majora Zemana* (in *Film a dějiny*, Praha 2004, ed. Petr Kopal, s. 276–294), monografii Daniela Růžičky *Major Zeman. Zákulisí vzniku televizního seriálu. Propaganda, nebo krimi?* (Praha 2005) a sborník *James Bond a major Zeman* (Praha 2007, ed. Petr A. Bílek), kde se typologii kladných postav seriálu věnuje Jiří Koten (s. 61–68) a srovnání vybraných televizních epizod s jejich knižně publikovanou literární verzí Alena Fialová (s. 82–99). Zevrubnou analýzu ideologických aspektů jiného televizního seriálu normalizačního období, Dietlovy televizní ságy o severočeském sklářském rodu Cirklů, provedla Irena Reifová ve studii *Synové a dcery Jakuba skláře. Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let* (Mediální studia 2007, č. 1, s. 34–67).

*

Vyčerpávající přehled aktivit českých exulantů v oboru audiovizive v období po roce 1989 zpracoval Jiří Voráč. Ve své základní monografii *Český film v exilu* (Brno 2004) věnuje pozornost filmu hranému i dokumentárnímu, audiovizuálním experimentům, jakož i nejrůznějším televizním produkcím včetně krajských stanic či magazinů vysílaných zejména v Kanadě, etnické videodistribuci apod. Podrobně mapuje také ohlas těchto aktivit u kritiků a novinářů v příslušné zemi. Práce Vratislava Blažka pro německý rozhlas na přelomu 60. a 70. letch zmiňuje Marie Valtrová v publicistické biografii *Hráč před Bohem a lidmi* (Praha 1998). Na vznik filmového záznamu u inscenace svého bytového divadla a okolnosti odvysílání záznamu v rakouské televizi vzpomíná Vlasta Chramostová v autobiografii nazvané *Vlasta Chramostová* (2., opravené a doplněné vydání, Brno – Olomouc 2003). Akce Státní bezpečnosti proti československé sekci Svobodné Evropy přehledně mapuje pramenná studie Prokopa Tomka *Objekt Alfa. Československé bezpečnostní složky proti Rádiu Svobodná Evropa* (Praha 2006). Mezerovité zmínky o kulturních a dramatických programech exilových stanic Svobodná Evropa a Hlas Ameriky jsou (stejně jako pro předchozí období) roztroušeny ve vzpomínkových

a publicistických knihách Jaroslava Dreslera *Slovo a svět* (Akord 1994/1995, č. 1, s. 2–9; č. 2, s. 58–66; č. 3, s. 114–119; č. 4, s. 170–176; č. 5, s. 226–234; č. 6, s. 282–290; č. 7, s. 338–346; č. 8, s. 394–399; č. 9, s. 450–458; č. 10, s. 506–516), Jaroslava Strnada *Panoptikum. Rozhovor Františka Strmisky s Jaroslavem Strnadem o nacistech, exilu, Svobodné Evropě, literatuře a jiných důležitostech posledních let* (Praha 1999), Karla Sedláčka *Volá Svobodná Evropa* (Praha 1993) a další. Výběr z nahrávek literárních a dramatických pořadů Svobodné Evropy ze 70. a 80. let je deponován v Československém dokumentačním středisku – Historickém muzeu Národního muzea Praha.

Seznam fotografií, ilustrací a dokumentů

- s. 18 Rudé právo 22. 4. 1969
- s. 19 Václavské náměstí při prvním výročí srpnové okupace, 1969, foto Zdeňka Nudery, Archiv ÚSD AV ČR, v. v. i.
- s. 21 Karikatura na A. J. Liehma k medailonu z denunciačního seriálu Tvorby věnovaného osobnostem Pražského jara, repro z: Josef Sobotecký: Příběh světoobčana, Tvorba 1970, č. 25
- s. 27 Jan Kozák při projevu na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů na Dobříši v roce 1972, ČTK
- s. 29 Hrabalova sebekritika, Tvorba 1975, č. 2
- s. 31 Vasil Biľak mezi účastníky 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů na Slovanském ostrově v Praze v roce 1977 (Václav Hons, Jan Kozák, dále Daniela Hivešová, Andrej Plávka, Ján Solovič), ČTK
- s. 33 Jistota, společný obraz surrealistů Karola Barona, Vratislava Effenbergra, Andrewa Lasse, Alberta Marenčina, Juraje Mojžiše, Martina Stejskala, Ludvíka Švába, Evy Švankmajerové a Jana Švankmajera, 1972–73, repro z: Analogon 1991, č. 5
- s. 36 Seznam copyrightových formulek použitých v knížkách Edice Petlice, repro z: Acta 1987, č. 3–4
- s. 39 Podpisy Prohlášení Charty 77, repro z: <http://libpro.cts.cuni.cz/charta/index.htm>
- s. 41 Difamační glosa televizního komentátora Jiřího Vitouše k otištění soukromých fotografií Ludvíka Vaculíka, Květy 1977, č. 10
- s. 42 Kvartální setkání zakázaných spisovatelů, Kyjov 26. 5. 1985, soukromý archiv Jana Lukeše
- s. 45 Příjezd účinkujících a příznivců skupiny Psí vojáci do Veltrus na premiéru skladby Baroko v Čechách, zkomponované na text Jáchyma Topola, 1981 (Zbyněk Petráček, Vít Krůta, Lucie Kašová-Krůtová, Saša Vondra a Filip Topol), foto Gabriely Fárové
- s. 44 Galerie tzv. pětatřicátníků (Petr Cincibuch, Jaromír Pelc, Josef Šimon, Michal Černík, Jiří Žáček, Josef Peterka, Josef Hanzlík, Karel Sýs a Petr Skarlant), 80. léta, soukromý archiv Michala Černíka

- s. 45 Literární kritik Jan Lukeš při práci čističe oken (v popředí Jiří Zachariáš), 80. léta, soukromý archiv Jana Lukeše
- s. 46 Diplom Nobelovy ceny pro Jaroslava Seiferta, 1984, LA PNP
- s. 47 Účastníci posledního rozloučení s Jaroslavem Seifertem před chrámem sv. Markéty v Praze na Břevnově, 1986, ČTK
- s. 50 Zpráva redaktorů o snaze o oficiální registraci Lidových novin, Lidové noviny 1988, č. 3
- s. 54 Satirické dvojverší na budově svazu spisovatelů na Národní třídě v Praze ve dnech listopadové revoluce, repro z: Svědectví pražských zdí, 1990
- s. 55 Ustavující schůze Obce spisovatelů 3. 12. 1989, Ivan Kříž, Ivan Klíma, Pavel Janoušek, Alexandra Berková, Vladimír Macura, soukromý archiv Michala Černíka
- s. 58 Článek Rudého práva z 29. 7. 1970 odsuzující aktivity nakladatelství Dialog z konce šedesátých let
- s. 60 Oblíbené Arbesovo knihkupectví na pražském Smíchově, 1987, ČTK
- s. 61 Kresba k 30. výročí založení nakladatelství Československý spisovatel, repro z: Jubilejní číslo nakladatelského bulletinu O knihách a autorech, 1979
- s. 63 Obálka katalogu spisovatelů publikujících v nakladatelství Mladá fronta, 1980
- s. 64 Redaktoři, externí spolupracovníci a zaměstnanci nakladatelství Odeon, 1983, soukromý archiv Jana Zelenky
- s. 66 Jubilejní katalog ostravského nakladatelství Profil, grafická úprava Stanislava Böhma, 1982
- s. 67 Znak Edice Petlice, původně novoročenka Ludvíka Vaculíka na rok 1975, repro z: Acta 1987, č. 3–4
- s. 69 Svazek samizdatové edice KDM – Kde domov můj Z rukopisných překladů Bohuslava Reynka, vazba s Reynkovou grafikou a reliéfním písmem, 1986
- s. 71 Obálka Josky Skalníka pro vydání románu Bohumila Hrabala v Jazzové sekci, 1982
- s. 77 Hlavičky oficiálních časopisů pro literaturu a kulturu: Literární měsíčník, Tribuna, Tvorba a Kmen
- s. 78 Redaktoři Ondřej Neff a Karel Sýs nad prvním číslem Kmene, 1988, ČTK
- s. 81 Obálka studentského časopisu Kavárna A. F. F. A., 1988
- s. 85 Revue Obsah 1981, č. 3–4
- s. 86 Pravidelná informativní rubrika Kritického sborníku, 1984
- s. 87 Obálka Viktora Karlíka k prvnímu číslu revue Jednou nohou, 1985

- s. 90 Z programu k inscenaci dramatu Františka Hrubína Oldřicha a Boženy v divadle v Českém Těšíně, 1968
- s. 93 První polistopadové setkání členů divadla Waterloo v roce 1990 – Edvard Schiffauer, Tomáš Sláma, Ivan Binar, Josef Fraiss, Petr Ullmann a Petr Podhrázký, soukromý archiv Ivana Binara
- s. 95 Obálka Michala Houby k prvnímu svazku revue Dramatické umění
- s. 97 Václav Havel a Andrej Krob před premiérou Žebrácké opery v Horních Počernicích 1. 11. 1975, foto Bohdan Holomíček
- s. 98 Jana Štěpánková a Jaromír Hanzlík v inscenaci Ajtmatovovy hry Den delší než století, Divadlo na Vinohradech, 1986, ČTK
- s. 103 Přebal Jaroslava Weigla pro vydání her Divadla Járy Cimrmana, 1987
- s. 104 Plakát Jana Schmida k inscenaci Divadla Ypsilon, 1977
- s. 106 Baletní jednotka Křeč na titulní straně publikace Metodické listy pro kulturněvýchovnou činnost, 1986
- s. 107 Petr Lébl při psaní hry Přeměna, 1988, repro z: Vlasta Smoláková: Fenomén Lébl, 1996
- s. 108 Leták ke scénickému čtení z děl Josefa Šafaříka
- s. 109 Plakát výstavy Americké divadlo dnešku, 1987
- s. 113 Dominik Tatarka na Kysuckých salaších, 1977, ČTK
- s. 116 Setkání českých a slovenských básníků a kritiků na Dobříši 3.–4. května 1989 – Milan Blahynka, Michal Černík, Josef Peterka, Miroslav Válek, Rudolf Chmel, Peter Zajac, soukromý archiv Michala Černíka
- s. 120 Přebal Jiřího Votruby k českému překladu románu Rudolfa Slobody Rozum, vydaného Mladou frontou roku 1989
- s. 123 Ivan Kadlečík s Lenkou Procházkovou, foto Ludvíka Vaculíka, repro z: <http://lenkaprochazkova.wz.cz>
- s. 126 Přebal Josefa Týfy k odeonskému vydání románu Roberta Musila Muž bez vlastností, 1980
- s. 127 John Updike v Praze, březen 1986 (na snímku s Václavem Havlem a Karlem Peckou), soukromý archiv Jana Lukeše
- s. 131 Přebal Milana Grygara k odeonskému vydání povídek Jortga Luise Borgese Zrcadlo a maska v Klubu čtenářů, 1989
- s. 132 Čingiz Ajtmatov při projížďce kirgizskou krajinou, 1977, ČTK
- s. 133 Překladatel a redaktor nakladatelství Odeon Miloslav Žilina s Marií Zábránovou a Jindřichem Pokorným, 80. léta, soukromý archiv Jana Zelenky
- s. 134 Bulat Okudžava na přebalu odeonského výboru ze svých písní, grafická úprava Vladimíra Nárožníka, 1980

- s. 141 Kritika literárního stylu Josefa Škvoreckého od Dušana Břeského, *Proměny* 1971, č. 3
- s. 144 Zadní strana obálky torontského vydání románu Karla Pecky *Štěpení*, 1974
- s. 147 Zdena Salivarová a Josef Škvorecký v nakladatelství *Sixty-Eight Publishers*, 70. léta, archiv Společnosti Josefa Škvoreckého
- s. 147 Poznámka vydavatelů umístěná do většiny knih nakladatelství *Sixty-Eight Publishers*
- s. 148 Adolf Müller s Františkem Janouchem v Bonnu, 1982, repro z: Václav Havel – František Janouch: *Korespondence 1978–2001*, 2007
- s. 149 Kresba Ivana Steigra ke knihám z nakladatelství *Index*, 1977
- s. 150 Obálka edičního programu nakladatelství *Obrys*, kresba Jana Kristoforiho, 1985
- s. 153 Obálky exilových periodik *Proměny*, *Nový život*, *Listy*, *Rozmluvy*
- s. 157 Hlavička časopisu *Obrys*, vydávaného v Mnichově Danielem Strožem, 1986
- s. 160 Obálky exilových periodik *Paternoster*, *Most atd.*, *Acta*
- s. 166 Obálka *Literárního měsíčníku* se snímkem plastiky Josefa Malejovského, 1984
- s. 167 Oldřich Rafaj (vpravo) při II. sjezdu Svazu českých spisovatelů na Dobříši v roce 1977, dále Valja Stýblová, Jan Kozák, Josef Rybák a Donát Šajner, ČTK
- s. 169 Text Jiřího Hájka o Milanu Kunderovi, zařazený do knižního souboru statí *Konfrontace*, 1972
- s. 170 Z rukopisného deníku Vladimíra Dostála, rok 1973, soukromý archiv Petra Šámala
- s. 172 Z článku Pavla Bělíčka o mladé poezii, *Tvorba* 1972, č. 36
- s. 176 Obálka Václava Kučery s využitím kresby Pavla Sivka ke knize Vladimíra Novotného *Odpovědnost tvorby*, 1985
- s. 176 Obálka Václava Kučery s využitím kresby Pavla Sivka ke knize Jana Lukeše *Prozaická skutečnost*, 1982
- s. 176 Vladimír Novotný a Jan Lukeš, *Písek* 1985, soukromý archiv Jana Lukeše
- s. 179 Přebal Jaroslava Švába ke knize Josefa Peterky *Principy a tendence*, 1981
- s. 180 Vladimír Macura s manželkou Naďou na svatbě Vladimíra Křivánka v roce 1980, soukromý archiv Vladimíra Křivánka
- s. 181 Petr A. Bílek, soukromý archiv Petra A. Bílka
- s. 185 Tablo portrétů zakázaných domácích a exilových autorů z fotografické přílohy samizdatového vydání *Slovníku českých spisovatelů* zhotovené Jiřím Bednářem, 1979
- s. 186 Obálka londýnského reprintu časopisu *Spektrum*, 1979

- s. 189 Titulní stránka knihy Květoslava Chvatíka *Tschechoslowakischer Strukturalismus*, 1981
- s. 190 Josef Jedlička, 80. léta, soukromý archiv Violy Fischerové
- s. 191 Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Jana Šafránka k souboru kritik Josefa Škvoreckého a Antonína Brouska *Na brigádě*, 1979
- s. 195 Stránka ze samizdatového Slovníku českých spisovatelů, 1979
- s. 196 Stránka časopisu *Spektrum* se zahájením stati Jiřího Brabce *Z krajiny progresivní nepohody o soudobé absenci kritické reflexe literatury*, *Spektrum* 1979, č. 2
- s. 197 Ivan Martin Jirous s pampeliškovým vínem, *Stará Říše* 1980, foto Jaroslava Abbé Libánského
- s. 199 Jiří Němec, Dáda Libánská a Věra Jirousová, *Libčeves* 1979, foto Jaroslava Abbé Libánského
- s. 205 Petr Rezek, foto Jaroslava Abbé Libánského
- s. 209 Titulní list monografie Petera Steinera *Russian Formalism* s autorovým věnováním Miroslavu Červenkovi, 1984
- s. 210 Červenkova báseň pro Petra Steinera z *Obsahu* 1984, č. 5–6, zařazená do sbírky *Strojopisná trilogie*
- s. 220 Přebal souboru studií Jana Lehára *Nejstarší česká epika*, 1985
- s. 221 Obálka Miroslava Váši k monografii Alois Jirásek od Jaroslavy Janáčkové z edice *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti*, 1987
- s. 226 Obálky kolektivních prací, na nichž se zásadní měrou podíleli pracovníci Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV: *Poetika české meziválečné literatury*, *Slovník světových literárních děl 1*, *Průvodce po světové literární teorii*, *Lexikon české literatury 1*
- s. 227 Obálka amerického výběru z prací Jana Mukařovského *The Word and Verbal Art*, 1977
- s. 228 Zpráva o vydání sborníku na paměť Felixe Vodičky *The Structure of the Literary Process*, *Lidová demokracie* 18. 2. 1983, rubrika *Krátce z kulturního světa*
- s. 229 Lubomír Doležel jako hostující profesor na Amsterdamské univerzitě, květen 1976, soukromý archiv Bohumila Fořta
- s. 231 Novoročenka Petera Steinera po odchodu z ČSSR, soukromý archiv Petera Steinera
- s. 232 Obálka knihy Emila Volka *Metastructuralismo*, 1985
- s. 234 Titulní strana torontského vydání literárněhistorické příručky Antonína Měšfana *Česká literatura 1785–1985*, 1987

- s. 238 Karel Boušek v karikatuře Miroslava Nýdla, repro z: O knihách a autorech, 1979
- s. 243 Dopis Ivana Diviše literárnímu historikovi Jaroslavu Medovi, 1969, soukromý archiv Jaroslava Meda
- s. 244 Obálka Jana Brychty ke sbírce Ivana Diviše Beránek na sněhu, 1987
- s. 245 Rio Preisner na zadní straně obálky knihy Až na konec Česka, 1987
- s. 247 Úvod příspěvku malíře Otty Stritzka do samizdatového sborníku Vladimíru Vokolkovi k sedmdesátinám, 1985
- s. 249 Obálka Milana Albicha k Slavíkovým básním, vydaným Spolkem českých bibliofilů v roce 1988
- s. 250 František Daniel Merth, repro portrétu ze samizdatového vydání Merthovy poezie v souboru Rukopisy, foto Miroslava Urbana, 1980
- s. 255 Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Kamila Lhotáka ke knize Ivana Blatného Stará bydliště, 1979
- s. 255 Stránka z Blatného knihy Pomocná škola Bixley, 1987
- s. 257 Karel Šiktanc, portrét ze samizdatového vydání sbírky Jak se trhá srdce, 1978
- s. 258 Obálka s koláží Jiřího Koláře k samizdatovému vydání sbírky Karla Šiktance Pro pět ran blázna krále, 1979
- s. 259 Alena Petruželková, Antonín Petruželka, Vratislav Färber, Zbyněk Hejda, Přemysl Blažíček, začátek 80. let, foto Miroslava Urbana
- s. 263 Obálka sbírky Ivana Andrenika Jediný zlý oheň, PmD – Poezie mimo Domov 1991
- s. 264 Jan Vladislav, 1981, foto Dagmar Hochové, repro z: Konec chleba, začátek kamení..., 2001
- s. 264 Jaromír Šavřda s kočkou Babetkou, repro z: <http://www.okpb.cz/webbit/medailony/savrda/>
- s. 268 Petr Kabeš jako noční hlídač, zřejmě 80. léta, repro z: Host 2005, č. 7
- s. 269 Kresby Miloslava Topinky z básnického experimentu Krysí hnízdo (podle vydání z roku 1991)
- s. 271 Frontispis a titulní list výboru z básní Ivana Wernische Zasuté zahrady s ilustrací Lídy Ambrožové, edice Kra 1984
- s. 275 Autorský výklad projektu výtvarného doprovodu Ladislava Nováka k samizdatovému Almanachu 1988, sestavenému Ivanem Wernischem
- s. 275 Jedna z kreseb Ladislava Nováka k samizdatovému Almanachu 1988
- s. 276 Báseň Václava Vokolka z knihy Něco za něco, 1977
- s. 280 Čtení ze sborníku Milý příteli... Egonu Bondymu k 45. narozeninám Invalidní sourozenci, Klukovice 1975 (Ivan Štefl, „Peták“ Lampl, Eugen Brikcius, „Charlie“ Soukup, „Londýn“ Vokatý, Šárka Mikolášková), foto Jaroslava Abbé Libánského

- s. 283 Andrej Stankovič, počátek 80. let, foto Jaroslava Abbé Libánského
- s. 284 Eugen Brikius s Davidem Němcem, konec 70. let, foto Jaroslava Abbé Libánského
- s. 285 Fanda Pánek v 80. letech, foto Jóry Johnové, soukromý archiv Martina Machovce
- s. 287 Egon Bondy, Ivan Jirous a Vratislav Brabenec v hostinci U Zábanských v Karlíně, soukromý archiv Martina Machovce
- s. 290 Vernisáž a večer autorského čtení okruhu Jednou nohou (Filip Topol a Viktor Karlík), foto Gabriely Fárové
- s. 291 Obálka Viktora Karlíka k prvnímu svazku samizdatové RR editions (Jáchym Topol: Miluju tě k zbláznění), 1988
- s. 293 Vít Kremlička na fotografii Gabriely Fárové k jeho samizdatové sbírce Oblouk, 1985
- s. 294 Luděk Marks, LA PNP
- s. 297 Vratislav Effenberger, 70. léta, soukromý archiv Jakuba Effenbergra
- s. 299 Eva Švankmajerová Kdo to píše je vůl, 1972 (obraz z cyklu Hry), repro z: Analogon 1991, č. 6
- s. 300 Martin Stejskal z cyklu Interpretované básně, 1975, repro z: Analogon 1990, č. 3
- s. 304 Petr Král, repro z: Generace 1986, č. 35–45
- s. 307 Obálka Jana Kotíka ke sbírce Josefa Lederera Sopka islandská a jiné verše, Index 1973
- s. 310 Báseň Jiřiny Fuchsové z dvojjazyčně vydané sbírky Americký baedeker, prvního svazku exilového nakladatelství Framar, 1985
- s. 311 Obálka sbírky Václava Hokůva Masopustní nokturno s linorytem Karla Kryla, PmD – Poezie mimo Domov 1980
- s. 316 Frontispis s fotografií Jiřího Stacha a titulní list samizdatového vydání sbírky Jiřího Daníčka Dům z listí, KDM – Kde domov můj 1980
- s. 320 Ilustrace Jaroslava Lukavského ke sbírce Arna Krause Vlaštovčím křídlem, 1975
- s. 329 Satirické verše Antonína Brouska na tzv. pětatřicátníky, Obrys 1986, č. 4
- s. 330 Kresba a kaligrafické ztvárnění veršů Karla Sýse od Kamila Lhotáka, Propagační tisk Literárního měsíčníku, 1978
- s. 334 Jiří Žáček, 1987, ČTK
- s. 335 Petr Cincibuch, 70. léta, soukromý archiv Vladimíra Křivánka
- s. 337 Vladimír Janovic, počátek 70. let, soukromý archiv Vladimíra Křivánka

- s. 338 Petr Skarlant po návratu z emigrace v Paříži, soukromý archiv Vladimíra Křivánka
- s. 339 Kresba a kaligrafické ztvárnění veršů Josefa Peterky od Karla Hrušky, Propagační tisk Literárního měsíčníku, 1978
- s. 341 Přebal Michala Hegara pro výbor z díla Václava Hraběte Blues v modré a bílé, který uspořádal Jaromír Pelc, 1977
- s. 349 Zdena Hadrboľcová a Miroslav Kovářík v pořadu Zelené peří v pražském klubu Rubín, druhá polovina 80. let, foto Vladimíra Šimka, soukromý archiv Miroslava Kováříka
- s. 352 Lubor Kasal, 1988, soukromý archiv Lubora Kasala
- s. 354 Obálka Václava Kučery s použitím kresby Pavla Sivka k debutu Sylvy Fischerové Chvění závodních koní, 1986
- s. 356 Obálka Josefa Häringa k soukromému vydání poemy Jiřího Rulfa Dopis Vencovi, 1985
- s. 357 Přebal sbírky Miroslava Huptycha Názorný přírodopis tajnokřídých s autorovou koláží, 1989
- s. 361 Jaroslav Seifert, 70. léta, repro z: Jaroslav Seifert: 1901–1986, Oslo 1986
- s. 363 Jan Skácel, 1988, ČTK
- s. 366 Emil Juliš, soukromý archiv Daniely Hodrové
- s. 369 Tiráž antologie Františka Novotného a Jiřího Vejvody Víc než jen hlas s kresbou Boba Dylana, 1980
- s. 372 Inzerát exilového hudebního vydavatelství Šafrán z časopisu Svědectví 1984, č. 75
- s. 374 Obal LP Karla Kryla Maškary, Mnichov 1970
- s. 376 Pravidelná rubrika Píseň měsíce v samizdatových Lidových novinách s textem písně Vladimíra Merty Praha magická, 1989, č. 1
- s. 380 Oldřich Janota s Janem Štolbou v bratislavském televizním studiu, první polovina 80. let, soukromý archiv Jana Štolby
- s. 382 Otisk písňového textu Jaromíra Nohavici ve Svědectví s vysvětlující redakční poznámkou pod čarou, 1985, č. 76
- s. 388 Zrušení nakladatelské smlouvy s Josefem Škvoreckým na Tankový prapor, 1970, soukromý archiv Michala Přibáně
- s. 396 Ilustrace Jana Kristoforiho k curyšskému vydání prózy Viktora Fischla Kuropění, 1975
- s. 398 Karel Michal, soukromý archiv Violy Fischerové

- s. 402 Jan Křesadlo před nultým poledníkem v Greenwichi, 1985
- s. 403 Obálka anglického vydání románu Honzlová, 1973
- s. 406 Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Jana Kristoforiho ke druhému vydání románu Josefa Škvoreckého Příběh inženýra lidských duší, 1989
- s. 408 Milan Kundera na zadní straně obálky exilového vydání románu Kniha smíchu a zapomnění, 1981
- s. 408 Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Milana Kundery k románu Život je jinde, 1979
- s. 414 Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Ladislava Guderny k torontskému vydání prózy Ludvíka Vaculíka Morčata, 1977
- s. 415 Karel Pecka před maringotkou Stavební geologie, soukromý archiv Jana Lukeše
- s. 416 Ilustrace Karla Trinkewitze ke knize Martina Harníčka Maso, 1981
- s. 420 Stránka z exilového vydání prózy Jiřího Gruši Dotazník, 1978
- s. 423 Kreslený portrét Viléma Hejla na zadní straně obálky Hodiny hvězdopřavců, 1980
- s. 426 Jan Trefulka, 70. léta, LA PNP
- s. 427 Obálka Barbory Munzarové k próze Alexandra Klimenta Basic love, 1981
- s. 429 Disidenti na obrozenském plese na Žofíně (Lenka Procházková, Ludvík Vaculík, Eda Kriseová, Olbram Zoubek, Jitka Vodňanská, Václav Havel, Anna Šabatová, Ivan Havel, Iva Kotrlá, Zdeněk Kotrlý), 1985, ČTK
- s. 430 Obálka Jana Brychty k vydání sbírky povídek Ivana Klímy Láska a smetí v nakladatelství Rozmluvy, 1988
- s. 433 Pavel Landovský při natáčení filmu Psí dostihy na motivy povídek Jaroslava Vejvody, 1985, repro z: Jiří Voráč: Český film v exilu, 2004
- s. 434 Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Jana Šafránka k románu Stanislava Moce Údolí nočních papoušků, 1984
- s. 436 Libuše Moníková, 1985, foto Renate von Mangoldtové, repro z: <http://www.lcb.de>
- s. 438 Ivan Binar na jevišti divadélka Waterloo, 1969, soukromý archiv Ivana Binara
- s. 439 Vlastimil Třešňák cestou na letiště při vystěhování do Švédska, 1982, foto Jaroslava Abbé Libánského
- s. 441 Obálka Zbyňka Benýška k románu Jana Pelce ...a bude hůř, Index 1985
- s. 443 Obálka Pavla Zvěřiny ke knize Sylvie Richterové Místopis, Index 1985
- s. 446 Fronta před knihkupectvím Československého spisovatele na Národní třídě

- v Praze po vydání Seifertových Všech krás světa, 1982, repro z: Jaroslav Seifert: 1901–1986, Oslo 1986
- s. 447 Václav Černý a Jiří Pechar v kavárně Slavia, ČTK
- s. 448 Titulní list knihy portrétů od Bedřicha Fučíka Čtrnáctero zastavení vydaných v Edici Petlice, 1985
- s. 449 Zdeněk Urbánek na zadní straně obálky torontského vydání svých vzpomínek Stvořitelé světa, 1989
- s. 452 Obálka edic fejetonů Ludvíka Vaculíka v nakladatelstvích Index a Mladá fronta podle autorova návrhu
- s. 455 Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Rudolfa Plačka k torontskému vydání románu Egona Bondyho Invalidní sourozenci, 1981
- s. 457 Text Ivana M. Jirouse Pravdivý příběh Plastic People of the Universe, otiskovaný na pokračování ve vídeňské revue Paternoster v letech 1983–84
- s. 458 Ivan M. Jirous, Egon Bondy a Pavel Zajíček na oslavě 45. narozenin Egona Bondyho, foto Jaroslava Abbé Libánského
- s. 465 Alexej Pludek, repro z: Alexej Pludek: Vabank, 1974
- s. 472 Ilustrace Jiřího Hadlače ke knize Jiřího Křenka Valigurky z Kopečka, 1976
- s. 480 Ota Pavel, LA PNP
- s. 481 Ladislav Fuks, LA PNP
- s. 484 Obálka Milana Grygara k prvnímu vydání románu Vladimíra Párala Mladý muž a bílá velryba, 1973
- s. 487 Bohumil Hrabal a Vladimír Páral při autogramiádě v knihkupectví Československý spisovatel, 1988, ČTK
- s. 491 Přebal Rostislava Vaňka s využitím fotografie Ladislava Michálka k hrabalovské kompilaci Klubu poezie, 1981
- s. 492 Obálka Josefa Týfy s využitím ilustrace Josefa Jíry k nedokončenému románu Jana Otčenáška Pokušení Katarina, 1984
- s. 496 Z kuloárů ustavujícího sjezdu Svazu československých spisovatelů v prosinci 1977 (Vladimír Brandejs, Jiří Navrátil, Vladimír Klevis, Josef Peterka), ČTK
- s. 498 Přebal Ervína Urbana k románu Alžběty Šerberové Manekýnka, 1974
- s. 501 Kresba Ladislava Hojného k próze Josefa Fraise Muži z podzemního kontinentu, 1978
- s. 502 Miroslav Rafaj ve své pracovně v ostravském nakladatelství Profil, 1977, ČTK
- s. 510 Záhloví povídky Petra Hájka otištěné v příloze časopisu Tvorba Luk, 1975, č. 6

- s. 510 Omluva otce Petra Hájka, Jiřího, za otištění povídky v příloze časopisu Tvorba Luk, 1975, č. 6, Tvorba 1975, č. 9
- s. 514 Obálka Milana Jaroše s kresbou Jindřicha Růžičky k románu Miloše Zapletala Pozdě na hlasitou hudbu, 1983
- s. 520 Věroslav Mertl s literárním historikem Jaroslavem Medem, 80. léta, soukromý archiv Jaroslava Meda
- s. 524 Miroslav Horníček, František Nepil a Michal Černík při mimořádném sjezdu Svazu českých spisovatelů 5. prosince 1989 na Dobříši, soukromý archiv Michala Černíka
- s. 529 Ilustrace Pavla Sivka k románu Zeno Dostála Vodnář, 1987
- s. 530 Alena Vrbová s Michalem Černíkem, soukromý archiv Michala Černíka
- s. 532 Helena Šmahelová, 1977, ČTK
- s. 533 Zdeněk Pluhař, 1988, ČTK
- s. 538 Úvod sebekritického prohlášení Jiřího Šotoly, Tvorba 1975, č. 14
- s. 540 Přebal Jiřího Rathouského k prvnímu vydání románu Vladimíra Körnera Lékař umírajícího času, 1984
- s. 543 Vladimír Macura a estonský spisovatel Enn Vetemaa při 1. naiadologickém kongresu v Praze, 1988, soukromý archiv Naděždy Macurové
- s. 546 Karel Milota pod Blaníkem, foto Daniely Hodrové
- s. 547 Daniela Hodrová, foto Petry Skoupilové
- s. 554 Autoři dramatisace Syn pluku Josef Frajs a Petr Podhrázský s Janou Valečkovou při představení v ostravském divadélku Waterloo, 1968
- s. 559 Ivan Klíma, 1990, ČTK
- s. 562 Václav Havel jako dělník v trutnovském pivovaru, 1974, repro z: František Černý: Divadlo v bariérách normalizace, 2007
- s. 565 Jiří Dienstbier a Václav Benda, 1979, repro z: Václav Havel – František Janouch: Korespondence 1978–2001, 2007
- s. 571 Bytové divadlo Vlasty Chramostové (Pavel Kohout, Vlasta Třešňák, Pavel Landovský, Vlasta Chramostová, Tereza Boučková), ČTK
- s. 573 Jan Kopecký u maringotky čerpačů vody, 70. léta, repro z: František Černý: Divadlo v bariérách normalizace, 2007
- s. 576 Tomáš Töpfer, Dagmar Veškrnová a Otakar Brousek v inscenaci hry Hlasy ptáků v Divadle na Vinohradech, 1989, repro z: Josef Topol: Sbohem Sokrate..., 2001
- s. 580 Viola Fischerová, 80. léta, soukromý archiv Violy Fischerové

- s. 581 Jiří Voskovec na scéně Nového českého divadla v Torontu, 1975, soukromý archiv Michala Přibáně
- s. 593 Skladba, kterou pětiletý Cimrman složil k narozeninám starší sestry Luisy, repro z: Ladislav Smoljak – Zdeněk Svěrák – Jan Klusák: Cimrman v říši hudby, 1989
- s. 598 Jan Jílek, repro z: program k inscenaci Rafani v Divadle na Vinohradech, 1985
- s. 598 Slovo autora hry Rafani v programu k její inscenaci v Divadle na Vinohradech, 1985
- s. 601 Program k inscenaci hry Vojtěcha Trapla Tobě hrana zvonit nebude v Divadle Vítězného února v Hradci Králové, 1973
- s. 606 Program Národního divadla k Pěším ptákům Jiřího Šotoly, 1981
- s. 610 Stránka z programu k inscenaci hry Jany Knitlové Noc k otvírání studánek v Krajském divadle v Kolíně, 1974
- s. 613 Program inscenace hry Antonína Máši Ani slovo o lásce v Činoherním studiu JAMU, 1981
- s. 618 Program k inscenaci hry Miroslava Horníčka Malá noční inventura ve Státním divadle v Brně, 1976
- s. 622 Jiří Adamíra, Josef Vinklář a Zdeněk Dítě v inscenaci hry Oldřicha Daňka Dva na koni, jeden na oslu v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého, 1981
- s. 623 Pozvánka na premiéru hry Zázrak na louži v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého (skutečného autora Jiřího Šotolu kryl Milan Calábek), 1974
- s. 625 Oldřich Daněk, 1971, ČTK
- s. 626 Obálka programu k inscenaci hry Daniely Fischerové Hodina mezi psem a vlkem v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého, 1979
- s. 631 Jan Vedral, 1990, ČTK
- s. 635 Stránka z programu k inscenaci Dobových tanců v Činoherním studiu v Ústí nad Labem s portrétem autora Karla Steigerwalda, 1980
- s. 640 Program k inscenaci Žádné tragédie Přemysla Ruta v Malém českém divadle, 1989
- s. 641 Otakar Prajzner v ostravské inscenaci dramatu Daniely Fischerové Báj, 1987, repro z: <http://www.bezrucy.cz/text/46/historie>
- s. 644 Arnošt Goldflam, 1989, ČTK
- s. 650 Jiří Bartoška a Karel Heřmánek v Rajmontově inscenaci Kunderova Jakuba Fatalisty v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, repro z: Činoherní studio, scéna SD Ústí nad Labem, 1992

- s. 653 Bronislav Poloczek, Jaroslava Kretschmerová, Julek Neumann a Jiří Lábus v inscenaci Studia Ypsilon Makbeth, 1976, repro z: Legenda jménem Ypsilon, 2004
- s. 660 Scéna z dramtizace povídky Franze Kafky Přeměna od Petra Lébla, 1988, repro z: Vlasta Smoláková: Fenomén Lébl, 1996
- s. 668 Faktura frankfurtského knihkupectví Dialog dokládající zájem exulantů o – v Československu vydané – cestopisy Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda, 1988, soukromý archiv Michala Přibáně
- s. 669 Obálka Barbory Munzarové s použitím fotografie Oty Ulče ke knize Bez Čedoku po Pacifiku, Toronto 1980
- s. 670 Stránka z knihy cestopisných fejetonů Jana Schneidra Za čarou s kresbami Mikoláše Alše, 1980
- s. 671 Z příloh druhého svazku cestopisu Jiřího Svobody Autostopem kolem světa – ukázka autorova fonetického pravopisu, 1980
- s. 672 Zuzana Kočová při cestě na Island, repro z: http://www.islandklub.com/article_12
- s. 674 Miloslav Stingl s členkou náčelníka indiánského kmene Kikapu, 1972, ČTK
- s. 677 Jan Kozák na bílém hřebci v sovětské tajze, 70. léta, repro z: nakladatelský leták Československého spisovatele, 1976
- s. 679 Jaromír Štětina na voru Matylda, repro z: Dagmar Volencová: Jaromír Štětina: Život v epicentru, 2005
- s. 680 Nafukovací vor Matylda sjíždí Indus, repro z: S Matyldou po Indu, 1985
- s. 684 Obálka Barbory Munzarové ke vzpomínkám Lídy Baarové Útěky, 1985
- s. 685 Julius Firt, 70. léta, repro z: Karel Sedláček: Volá Svobodná Evropa, 1995
- s. 685 Ladislav Kuncíř v kresbě Rudolfa Mikuty, repro z: Ladislav Kuncíř: Život pro knihu, Purley 1985
- s. 689 Jan Pilař, 1985, ČTK
- s. 693 Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Jethra McIntoshe k monografii Karla Kaplana Nekrvavá revoluce, 1985
- s. 694 Miroslav Ivanov, 1985, ČTK
- s. 700 Obálka Jaroslava Fišera s kresbou Františka Rolečka pro sešitovou edici Lidové demokracie, 1970
- s. 703 Jarmila Loukotková, 1973, ČTK
- s. 706 Jeden ze svazků Jana Cimického v edici Magnet (Případ pro Maigneta), 1979
- s. 707 Hana Prošková s dcerami, 1970, foto Dagmar Hochové, repro z: Dagmar Hochová: Konec chleba, počátek kamení..., 2001

- s. 709 Jaroslav Velinský v padesátých letech jako soustružník, soukromý archiv Jaroslava Velinského
- s. 710 Obálky sborníků Lovci černých mloků a výboru Lovci zlatých mloků s povídkami ze soutěže o Cenu Karla Čapka, 1988–90
- s. 713 Redaktorka nakladatelství Mladá fronta Irena Zítková, 1980, repro z: František Černý: Divadlo v bariérách normalizace, 2007
- s. 714 Ilustrace Theodora Rotrekla k antologii Neviditelní zloději, 1980
- s. 715 Ilustrace Theodora Pištěka k povídkové prvotině Ondřeje Neffa Vejce naruby, 1985
- s. 716 Obálka Petra Heteši a Karla Veverky k jejich románu Sítě, kanály a stoky, 1989
- s. 717 Značka edice Humor a satira nakladatelství Československý spisovatel
- s. 719 Jaroslav Matějka v karikatuře Miroslava Nýdla, repro z: Jubilejní číslo nakladatelského bulletinu O knihách a autorech, 1979
- s. 720 Humorista Miroslav Kapek (vl. jm. Miroslav Müller) uprostřed skupinky účastníků 2. sjezdu Svazu československých spisovatelů v březnu 1982 v Praze (dále Ján Solovič, Pavel Koyš, Bohumil Nohejl, Lubomír Štrougal a Jan Kozák), ČTK
- s. 721 Albrecht z Valdštejna v podání Jiřího Wintra-Nepřakty, ilustrace ke knize Miloslava Švandrlíka Starosti korunovaných hlav, 1986
- s. 722 Jan Šmíd, archiv ÚČL AV ČR, v. v. i.
- s. 723 Recenze románu Zdeny Frýbové Z neznámých důvodů v samizdatových Lidových novinách 1988, č. 10
- s. 724 Pavel Frýbort, 1987, ČTK
- s. 726 Obálka Libora Fáry ke knize povídek Variace na zločin Jaromíra Šikla (a neuvedeného Vladimíra Škutiny) v edici Magnet, 1970
- s. 727 Ilustrace Ctirada Smolíka ke knize Minky Rybákové Tuctová mrtvola, 1981
- s. 728 Exilový (obálka Václava Hubičky, 1973) a domácí (obálka Pavla Frčka, 1979) špionážní román Tomáše Rezáče
- s. 729 Portrét Ivana Krause jako jedna z ilustrací Stanislavy Procházkové k povídkové sbírce Prosim tě, neblázni!, 1978
- s. 733 Verše Jiřího Pištory otištěné v Mateřídoušce v říjnu 1969, č. 2
- s. 734 Mladý Klement Gottwald se zastává vykořisťovaného učeně, ilustrace k povídce Nikdy se nestaral jen o sebe, Mateřídouška 1976, č. 9
- s. 735 Obálky svazků edice KOD z 80. let
- s. 738 Bohumil Říha při přebírání Medaile H. Ch. Andersena na 17. kongresu IBBY v Praze 28. září 1980, ČTK

- s. 740 Báseň Jiřího Žáčka a ilustrace Adolfa Borna k druhému vydání sbírky
 Aprílová škola, 1983
- s. 741 Báseň Pavla Šruta ze sbírky Hlemýžď Čilišnek s ilustrací Jiřího Šalamouna, 1983
- s. 743 Václav Čtvrtek jako Rumcajs, Mateřídouška 1969, č. 1
- s. 747 Iva Procházková, ČTK
- s. 749 Alena Vostrá a Pavel Landovský při založení Obce spisovatelů 3. 12. 1989
 v Praze, ČTK
- s. 751 Ilustrace Miloslava Dismana k próze Anny Blažičkové Kdo nesází, nevyhraje,
 1988
- s. 752 První vydání posledního dílu stínadelské trilogie Jaroslava Foglara
 v nakladatelství Obrys, kresba Jana Fischera, 1986
- s. 753 Ilustrace Bohumila Konečného k románu Miloše Zapletala Ostrov přátelství,
 1985
- s. 756 Seriál Pavouk Nephila nakreslený Theodorem Pištěkem podle scénáře
 Ivo Pechara, Ohníček 1975–76
- s. 757 Obálka Čtyřlístku č. 158 s kresbou Jaroslava Němečka (scénář Ljuby Štíplové),
 1988
- s. 759 Octobriana, kresba Bohumila Konečného, repro z: Tomáš Pospiszyl:
 Octobriana a ruský underground, 2004
- s. 760 Titulní list prózy pro děti Prázdniny s Bosonožkou Edy Kriseové s ilustrací
 Jana Brychty, 1987
- s. 761 Titulní list samizdatového vydání sbírky Ivana M. Jirouse, 1987
- s. 769 Plakát Theodora Pištěka k filmu Jiřího Menzla podle prózy Bohumila Hrabala
 Postřižiny, 1981
- s. 771 Petr Haničinec a Renáta Doležalová ve filmu Jiřího Sequense Kronika
 žhavého léta, 1973
- s. 771 Zdena Burdová a Karel Hábl ve filmu Vojtěcha Trapla Tobě hrana zvonit
 nebude, 1975
- s. 774 Eduard Cupák, Ivan Vyskočil, Zlata Adamovská a Jana Brejchová ve filmu
 Jaromila Jireše Mladý muž a bílá velryba, 1979
- s. 775 Rudolf Hrušínský a Karel Heřmánek ve filmu Karla Kachyni Smrt krásných
 srnců, 1986
- s. 780 Titulní strana rozhlasového scénáře Jiřího Justa Klauni a vlastenci, 1984,
 archiv Českého rozhlasu
- s. 785 Slávka Hozová a Marek Eben při natáčení seriálu Jak se máte, Vondrovi?,
 repro z: Eva Ješutová: Od mikrofonu k posluchačům, 2003

- s. 786 Jak se máte, Vondrovi? Titulní strana scénáře Oldřicha Knitla k jedné z epizod seriálu, archiv Českého rozhlasu
- s. 790 Zdeněk Mahler, 1983, ČTK
- s. 791 Daniela Fischerová, ČTK
- s. 795 Jiří Hubač, 1985, ČTK
- s. 796 Jaroslav Moučka, Jarmila Kurandová, Lenka Kolagarová, Erik Pardus a Libuše Šafránková v televizním filmu Antonína Moskalyka Babička, 1971
- s. 799 Regina Rázlová v televizní adaptaci detektivky J. H. Chaseyho Pracka v láhvi, 1978
- s. 803 Zuzana Bydžovská jako mladá právnička v televizní hře Zdeňka Svěráka Případ Platfus, 1985
- s. 804 Jaroslav Dietl se svými dětmi, 1982, ČTK
- s. 805 Frontispis (s ilustrací Petra Strnada) a titulní list knižního vydání seriálu Jaroslava Dietla Nejmladší z rodu Hamrů, 1980
- s. 809 Žaneta Fuchsová a Helena Růžičková v televizním seriálu Karla Kachyni Vlák dětství a naděje, 1985
- s. 810 Jaromír Crha jako otec Brůna v epizodě Studna ze seriálu Třicet případů majora Zemena, repro z: Daniel Růžička: Major Zeman, 2005
- s. 813 Vladimír Valenta ve filmu Vojtěcha Jasného Nápady svaté Kláry, 1980
- s. 814 Plánek rozmístění pracovníků československého oddělení Rádia Svobodná Evropa, vypracovaný Zdeňkem Kašparem pro StB v roce 1977, repro z: Sešity ÚDV, sv. 14

Přflohu ve spolupráci s autory vybrali a sestavili Blanka Hemelíková, Pavel Janáček a Petr Šámal. Za zprostředkování obrazového materiálu nebo souhlas s otištěním děkujeme zejména Archivu Českého rozhlasu, Archivu bezpečnostních složek, Petru A. Bílkovi, Ivanu Binarovi, Michalu Černíkovi, Jakubu Effenbergrovi, Vratislavu Färbrovi, Gabriele Fárové, Viole Fischerové, Bohumilu Fořtovi, Daniele Hodrové, Dagmar Hochové, Jiřímu Hoppemu, Františku Janouchovi, Michalu Jarešovi, Luboru Kasalovi, Mirku Kovářkovi, Vladimíru Křivánkovi, Jaroslavu Abbé Libánskému, Janu Lukešovi, Naděždě Macurové, Martinu Machovcovi, Jaroslavu Medovi, Kateřině a Karlu Pioreckým, Michalu Přibáňovi, Ondřeji Sládkovi, Janu Štolbovi, Michalu Toporovi, Miroslavu Urbanovi a Janu Zelenkovi.

Poznámka

Text Dějin upravujeme podle platných Pravidel českého pravopisu z roku 1995. Současnému pravopisnému úzu přizpůsobujeme i citáty z dobových textů a názvy děl.

Rok vydání **literárních děl** uvedený v závorce standardně znamená první oficiální knižní vydání v Československu. Jiný typ a způsob publikace specifikují připojené zkratky: zkratka smz. značí samizdatové vydání, rkp. rukopis, název města místo exilového vydání. Zkratku rkp. (rukopis) připojujeme v případech, kdy je odstup od vzniku a publikace díla výraznější, tj. přesahuje období dané kapitoly. Pokud bylo dílo nejprve otištěno časopisecky, případně jde o edici, která zpřístupňuje dnes již těžko dostupné vydání (např. sborník Aktiv, reedice a komentář čas. Aluze 2000, č. 1), uvádíme je pod zkratkou čas., k níž připojujeme název zdroje, rok vydání a číslo. Strany, na kterých je dílo zpřístupněno, neuvádíme, stejně tak u textů otištěných v knižních publikacích (zde pouze in, název a rok vydání). Bibliofilie (bibl.) či soukromé tisky (soukr. tisk) evidujeme v případě, že předcházely prvnímu oficiálnímu knižnímu vydání. U sporných případů vrocení se důsledně řídíme údajem v tiráži. Vzhledem k tomu, že registrujeme první knižní vydání, neuvádíme polistopadové vydání v Československu, kterému předcházelo knižní publikování v exilu. Rok samizdatového vydání sjednocujeme podle zdrojů knihovny samizdatové a exilové literatury Libri prohibiti. Pokud je údaj dostupný, připojujeme i informace o následných osudech díla, které ovlivnily jeho pozdější dostupnost (nedistribučování, rozmetání apod.). Sledujeme také případné změny v následných verzích textů (rozšířené, přepracované či upravené vydání).

Podtituly uvádíme pouze v případech, kdy mají vypovídací hodnotu (např. Obeznamení s nocí. Noví američtí básníci) a od titulu je oddělujeme tečkou. Pokud se titul knihy skládá z více názvů, oddělujeme je od sebe středníkem.

U divadelních her rozlišujeme knižní a rozmnožené vydání (vydané Českým divadelním a literárním jednatelstvím Dilia, zkratka rozmn.). Strojopisy sloužící pro interní potřebu jednotlivých divadel neuvádíme. Pokud bylo drama nejprve publikováno knižně, následující rozmnožené vydání již neuvádíme. Divadelní inscenace jsou označeny datem jejich premiéry (prem.) a kromě přesného data ještě dodáváme dobový název divadla (pouze v případech, kdy je název divadla dnes již nezřetelný či zavádějící, připojujeme upřesňující údaj, např. Divadlo československé armády, Vinohrady). Pokud předcházela premiéře ve známém divadle (která fungovala v dobovém obecném povědomí) premiéra v menším, regionálním divadle, uvádíme obě premiéry. V kapitole Souvislosti divadelního života používáme zkrácený zápis premiér.

U sekundárního zpracování literárních děl připojujeme zkratky roz., jež značí rozhlasové zpracování, f. filmové, tv. představuje televizní inscenace. V těchto případech uvádíme rok premiéry, ne výroby. Oba údaje uvádíme pouze v případech většího rozestupu data výroby a premiéry, který zpravidla vypovídá o mocenských zásazích do distribuce.

Jméno **autora** předkládáme v takové verzi, v jaké je uvedeno v knižním vydání analyzovaného díla, ať už jde o vlastní jméno, či pseudonym. Vedle pseudonymu pak do závorky zapisujeme vlastní jméno autora pouze v těch případech, kdy fungovalo i v jiném kontextu či období. U stálých literárních pseudonymů pak tento údaj nepokládáme za relevantní. Pokud autor knihu publikoval pod vlastním jménem, ale známý je převážně pod svým pseudonymem, uvádíme i tento údaj. U autorů, kteří mají dvě křestní jména, používáme ve výčtových pasážích zkrácený zápis, rozepisujeme je pak v místě hlavního výkladu. U ruských jmen uvádíme jenom křestní jméno, pouze v určitých případech ustáleného užívání jmen obou užíváme i zkratku otčestva (např. V. I. Lenin). U cizích jmen dodržujeme jinojazyčný pravopis i grafiku.

Citáty odlišujeme uvozovkami. Pokud citujeme z knihy, uvádíme autora a název, případně i bližší určení (doslov, předmluva), u periodik registrujeme autora, název zdroje, rok a číslo. Strany neuvádíme (s výjimkou nečíslovaných časopisů), název článku, studie apod. pouze v případě, že má vypovídací hodnotu (vynecháváme je zvláště u kratších publicistických žánrů). Zkrácený bibliografický zápis a normální písmo užíváme u krátkých, nevětných citátů. U citátů ze zákonů či jiných úředních podkladů podrobně neodkazujeme. Původní grafická proznačení citovaného textu nezachováváme.

Přehlednosti a snazší orientaci napomáhá **grafické rozlišení** jednotlivých údajů. Jméno autora proznačujeme polotučnými kapitálkami, název díla, které je předmětem výkladu dané kapitoly, kurzívou, a to v pasážích, kde se jim věnujeme podrobněji. Grafické rozlišení proto nepoužíváme ve výčtech (výjimečně jen pokud nejsou díla a autoři zmíněni jinde). Opakujeme je, pokud se podrobnějšímu popisu věnujeme na více místech. Neproznačujeme tak díla, která nespádají do období, jemuž je věnována dotyčná kapitola, či se vymykají jejímu žánrovému určení a zpravidla jsou podrobněji charakterizována na jiných místech příslušných kapitol (například filmové či rozhlasové zpracování díla). Proznačujeme však názvy těch knih, které obsahují text z období, o němž kapitola pojednává, ačkoli jejich rok vydání překračuje rámeček dotyčného období (např. **KAREL HYNEK**: *Deník malého lorda*, rkp. 1951–52; in *S vyloučením veřejnosti*, 1998), případně přepracované vydání díla (např. **VÁCLAV BOUKAL**: *Blázen veze pravdu v kufru*, 1947; rozšíř. 1980 s tit. *Maturita v železném dešti*). Neproznačujeme cizojazyčné vydání děl, která v dotyčném období vyšla v české verzi. Kurzívu však používáme v případě, že dílo česky nevyšlo.

Grafické proznačování přizpůsobujeme tak, aby byl vždy zdůrazněn předmět výkladu dané kapitoly. V kapitole Literární život proto neproznačujeme kapitálkami a kurzívami jednotlivá literární díla a autory, ale názvy institucí, dokumentů, nakladatelství, časopisů, slovenských autorů a jejich děl či divadel podle toho, co právě tvoří hlavní předmět výkladu jednotlivých oddílů. V kapitole Myšlení o literatuře používáme kurzívu i pro označení názvů literárněvědných statí, studií a kritik. V kapitole Drama proznačujeme jak jméno dramatika, tak dramatižátora (název předlohy dramatižace a jejího autora ponecháváme normálním písmem). Kurzívu označujeme i díla, která nebyla knižně vydána, ale pouze inscenována. V kapitole Literatura v masových médiích proznačujeme kurzívou název sekundárního zpracování, ne původní předlohy. Vzhledem k problematickému určení autorství díla zde kapitálky nepoužíváme.

A. F.

REJSTŘÍKY

Rejstříky jsou rozdělené do třech oddílů:

Rejstřík osob zachycuje jména všech osob zmíněných v textu. Preferuje obvyklá jména, pod nimiž jsou dané osoby obecně známy, v případě spisovatelů ta jména, pod nimiž vystupovali v literatuře. Jména vlastní uvádíme pouze v případě, že je daný spisovatel rovněž používal, případně pod nimi vystupoval v jiných oblastech kulturního života.

Rejstřík literárních děl uvádí knižně publikovaná literární díla, původní filmové scénáře, rozhlasové a divadelní hry a rukopisy nevydaných děl. Odkazy na jednotlivé povídky či jiné dílčí části textu zařazujeme pouze výjimečně, pokud se například staly předlohou k filmu. Názvy filmů, televizních a rozhlasových pořadů však rejstřík děl neregistruje. Jména autorů uvádíme v závorce, pokud žádné uvedeno není, jedná se o kolektivní práci (sborník, antologie apod.).

Do **věcného rejstříku** (rejstříku institucí, nakladatelství, časopisů a divadel) jsou zařazeny pouze ty organizace, jejichž činnost úžeji souvisela s literárním životem. Nezaznamenáváme proto například politické strany či sdružení.

Rejstřík osob

A

ABULADZE, Tengiz, 51
ADAM, Jan, 504, 713
ADAMCOVÁ, Alena, 779, 782, 784, 787, 789
ADAMEC, Jiří, 800, 806, 807
ADAMEC, Ladislav, 51, 52, 54
ADAMÍRA, Jiří, 650, 809
ADAMOVÁ, Jaroslava, 789
ADAMUS, Karel, 273
ADLA, Zdeněk, 754, 757
ADLER, Petr, 787, 788
ADLOVÁ, Věra, 469, 531
AESCHBACHEROVÁ, Helena, 312
ACHMADULINOVÁ, Bella Achatovna, 135
AISCHYLOS, 99
AJTMATOV, Čingiz Torekulevič, 50, 84, 98, 132, 612
AJVAZ, Michal, 349, 351, 545, 547
ALAN, Josef, 43
ALBERTOVÁ, Helena, 97, 98, 604, 605, 611, 612, 788
ALBRECHTOVÁ, Blanka, 355
ALDA, Jan, 739
ALDRIDGE, James, 676
ALLEN, Woody, 128
ALVEROVÁ, Betti, 135
AMBROSOVÁ, Veronika, 234
AMBROVÁ, Alena, 642
ANDERSEN, Hans Christian, 737
ANDERSCH, Alfred, 130
ANDRÁSSY, Milan, 359
ANDRAŠČÍK, František, 113
ANDREJEV, Leonid Nikolajevič, 662
ANDRENIK, Ivan, 262
ANDRIĆ, Ivo, 798

ANDRIJANOV, Viktor Ivanovič, 687
ANDRTOVÁ-VOŇKOVÁ, Dagmar, 371, 372, 378
ANDRYSZÁK, Aleš, 309
ANDRZEJEWSKI, Jerzy, 571
ANNUSS, Walter, 230
ANOUILH, Jean, 90
ANTOŠOVÁ, Svatava, 181, 317, 350, 351, 354, 357
APOLLINAIRE, Guillaume, 332
ARBES, Jakub, 221
ARISTOFANES, 654
ARISTOTELES, 229
ARRABAL, Fernando, 96
ASHBERY, John, 134
ASTAFJEV, Viktor Petrovič, 132
AŠKENAZY, Ludvík, 19, 51, 89, 183, 398, 579, 580, 762, 767, 813
AXMANNOVÁ, Jiřina, 353

B

BAAROVÁ, Lída, 147, 445, 684, 725
BABEL, Isaak Emmanuilovič, 131
BABLER, Otto František, 741
BADALEC, Jan, 657
BADOUČKOVÁ, Jitka, 353
BAEZOVÁ, Joan, 371
BACH, Alexander, 572
BACHTIN, Michail Michajlovič, 64, 82, 217
BAILEY, Richard W., 228
BAJAJA, Antonín, 522
BAJER, Jiří, 82
BAKER, Paul, 189
BALABÁN, Milan, 761
BALÁĎA, Ivan, 103
BALAJKOVÁ, Anetta, 130

- BALÁŽ, Anton, 119
BALDWIN, James, 128
BALÍK, Jaroslav, 493, 772, 773, 775, 799
BALÍK, Jindřich, 741
BALLEK, Ladislav, 53, 114, 116, 119, 120, 122
BARÉNYIOVÁ, Olga, 395
BARON, Jacques, 301
BARON, Karol, 297
BARTHES, Roland, 444
BARTÍKOVÁ, Heda, 353
BARTON, Paul viz *Jiří Veltruský*
BARTOŇ, Pavel viz *Jiří Veltruský*
BARTONĚK, Antonín, 674
BARTOŇKOVÁ, Dagmar, 674
BARTOŠEK, Karel, 448, 683
BARTŮNĚK, Petr, 512, 523, 776
BARTŮŠKOVÁ, Sylva, 44
BASIKOVÁ, Bára, 76, 541
BASS, Eduard, 62, 642, 782, 809
BASTLOVÁ, Zdeňka, 180, 181, 208
BAŤA, Tomáš, 435
BATTĚK, Rudolf, 38
BAUEROVÁ, Anna, 750
BECKER, Jurek, 130
BECKETT, Samuel, 90, 96, 125, 412, 481, 643
BEDNÁŘ, Alfonz, 120, 122
BEDNÁŘ, Ivan, 785, 789
BEDNÁŘ, Jiří, 602, 657, 807
BEDNÁŘ, Kamil, 688, 691
BEDNÁŘ, Petr (vl. jm. Zdeněk Lavička), 706
BEDNÁŘOVÁ, Emilie, 691
BĚHOUNEK, Kamil, 685
BECHYNĚ, Miroslav, 750
BECHYŇKA, Jan, 219
BIEBL, Konstantin, 174, 675
BEJBLÍK, Alois, 99
BEK, Alexandr, 132
BEK, Josef, 691
BELCREDI, Richard, 149
BĚLÍČEK, Pavel, 171
BĚLINOVÁ, Zuzana, 121
BĚLKA, Jiří, 624, 628, 629, 793, 802
BELLOW, Saul, 127
BĚLOHRADSKÁ, Hana, 704
BĚLOHRADSKÁ, Lucie, 785
BĚLOHRADSKÝ, Václav, 156, 686
BĚLOV, Anatolij Vasiljevič, 84
BENDA, Aleš, 678
BENDA, Václav, 38, 41, 196
BENEŠ, Arnošt, 706
BENEŠ, Edvard, 684
BENEŠ, Jan, 19, 139, 147, 148, 150, 317, 387, 398, 400, 728, 730
BENEŠOVÁ, Hana, 126
BENEŠOVÁ, Helena, 785, 789
BENETKOVÁ, Marie, 458
BENJAMIN, Walter, 222
BEŇO, Ladislav, 119
BENSE, Max, 276
BENÝŠEK, Zbyněk, 159, 280, 373, 459
BERÁNEK, Václav, 110, 617
BERKOVÁ, Alexandra, 55, 543, 544, 802
BERNANOS, Georges, 125, 128
BERNARDINOVÁ, Eva, 343, 473, 746
BERNHARD, Thomas, 96
BEŠTA, Jindřich viz *J. V. Robeš*
BEŠŤÁKOVÁ, Eva, 702
BEZDĚKOVÁ, Zdeňka, 533, 754
BEZOUŠKA, Martin, 178, 511
BEZRUČ, Petr, 212
BIAŁOSZEWSKI, Miron, 130
BILAK, Vasil, 30, 49, 51
BÍLEK, Miloš, 629
BÍLEK, Petr, 31, 180
BÍLEK, Petr A., 79, 180, 181, 349
BIMAN, Stanislav, 696
BINAR, Ivan, 92, 140, 151, 437, 438, 760, 815
BINAR, Vladimír, 69, 129, 193, 208
BINAROVÁ, Jaroslava, 151
BIŇOVEC, Karel, 314
BITTOVÁ, Iva, 383
BLÁHOVÁ, Dáša, 642
BLÁHOVÁ, Marie, 215
BLAHYNKA, Milan, 28, 32, 62, 65, 66, 76, 78, 82, 117, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 178, 180, 213, 214, 225, 239, 322
BLAKE, William, 288
BLATNÝ, Ivan, 70, 147, 157, 248, 254, 315

- BLAŽEK, Jiří, 796
BLAŽEK, Karel, 710, 712, 714
BLAŽEK, Vratislav, 19, 89, 139, 454, 579
BLAŽÍČEK, Přemysl, 207, 208, 224
BLAŽÍČKOVÁ, Anna, 751
BLAŽKOVÁ, Jaroslava, 113
BLOK, Alexandr Alexandrovič, 106
BLUMFELD (vl. jm. Lubomír Drožd), 203, 280, 458
BOCK, Ivo, 204
BOČAN, Hynek, 767, 769, 775, 800, 801, 806, 809
BOČEK, Jaroslav, 523, 531
BOHÁČ, Antonín, 82
BOHÁČ, Ladislav, 92
BOHDAL, František, 604
BOHDALOVÁ, Jiřina, 606
BOCHEŇSKI, Józef Maria, 156
BOCHOŘÁK, Klement, 151
BOJAR, Pavel, 58, 324, 675
BOJAROVÁ, Marie, 675
BOK, Václav, 219
BOKOVÁ, Marie, 782
BÖLL, Heinrich, 37, 125, 130, 579
BOLZANO, Bernard, 65, 83
BONAPARTE, Napoleon, 531
BONDY, Egon, 34, 35, 70, 87, 187, 205, 281, 282, 285, 286, 291, 295, 414, 455, 456, 488, 557, 558, 724, 760
BONHARDOVÁ, Nina, 535
BOREK, Jaromír, 775
BORGES, Jorge Luis, 129, 131, 231, 545, 548
BOROVIČKA, Václav Pavel, 695, 803
BORSKÁ, Ilona, 741, 755
BOŘKOVCOVÁ, Hana, 747, 754
BOSCH, Hieronymus, 100, 602
BOŠEK, Pavel, 592, 718
BOUČEK, Josef, 609, 627, 628, 630, 646, 797
BOUČKOVÁ, Tereza, 460
BOUDNÍK, Vladimír, 488
BOUŠEK, Karel, 57, 64, 239, 321, 323, 324, 327, 328, 332
BOZDĚCH, Emanuel, 621
BOZDĚCH, Vladimír, 347
BOŽEJOVSKÝ, Otakar, 761
BRABCOVÁ, Zuzana, 68, 547
BRABEC, Jindřich, 653
BRABEC, Jiří, 49, 61, 169, 186, 189, 194, 196, 201, 205, 207, 209, 210
BRABENEC, Vratislav, 281, 286, 457
BRADÁČ, Karel, 718
BRADBURY, Ray, 656, 711
BRANALD, Adolf, 51, 60, 531, 689, 774
BRANDEJS, Vladimír, 66, 344
BRANISLAV, František, 739
BRASSENS, Georges, 378
BRATRŠOVSKÁ, Zdena, 349, 353, 523
BRAUN, Vladimír, 690
BRAUNEROVÁ, Zdenka, 531
BRDEČKA, Jiří, 717, 769
BREHM, Alfred, 358
BRECHT, Bertolt, 105, 365, 567, 571, 650, 655, 655
BRETON, André, 298, 300, 301
BRETT, Vladimír, 76, 78, 180, 207
BREŽNĚV, Leonid Iljič, 47
BRIKCIUS, Eugen, 34, 281, 284, 486
BROCH, Hermann, 410
BROM, Vladimír, 314
BRONTĚOVÁ, Charlotte, 797
BROUSEK, Antonín, 19, 53, 139, 156, 169, 187, 188, 190, 191, 192, 201, 238, 255, 265, 266, 267, 269, 270, 738, 815
BROUSKOVÁ, Markéta, 189
BROŽ, Ivan, 676
BROŽEK, Lubomír, 349, 351, 355
BRTEK, Vlastimil, 785
BRŮHOVÁ, Milena, 707, 708
BRUKNER, Josef, 358, 736, 741, 742
BRŮNA, Miroslav, 504
BRŮNA, Otakar, 94
BRUYN, Günter de, 130
BRŮŽEK, Miloslav, 23
BŘESKÝ, Dušan, 141, 188
BŘEZINA, Otakar, 83, 251, 448
BUBER, Martin, 69
BUDOVEC Z BUDOVA, Václav, 219
BÜCHNER, Georg, 104
BUKOVČAN, Ivan, 121, 596
BUKOWSKI, Charles, 291

BULGAKOV, Michail Afanasjevič, 132,
422, 655
BULIS, Jiří, 109, 379
BUNČÁK, Pavel, 121
BUNIN, Ivan Alexejevič, 131
BURBANK, John, 227
BURDA, Vladimír, 273
BUREŠ, Leo, 317
BUREŠ, Radim viz *D. A. Dogg*
BUREŠOVÁ, Hana, 110
BURIAN, Emil František, 648, 691
BURIAN, Jan, 178, 370, 371, 372, 378, 591
BURIAN, Petr, 314
BURIAN, Zdeněk, 759
BURIÁNEK, František, 62, 65, 208, 214
BURIANOVÁ, Světlana, 353
BYDŽOVSKÝ Z FLORENTINA, Marek, 218
BYKAV, Vasil, 84, 132
BŽOCH, Jozef, 113

C

CABAN, Michal, 107
CABAN, Šimon, 107
CACH, Vojtěch, 58, 769
CAIS, Milan, 475
CALÁBEK, Milan, 622, 658
CAMUS, Albert, 90, 96, 412
CANETTI, Elias, 126
CAPOTE, Truman, 127
CAPTAIN BEEFHEART, 288
CAR, El viz *Karel Jiráček*
CARPENTIER, Alejo, 129, 231
CARROLL, Lewis, 105
CARTER, James Earl, 325
CASTRO, Fidel, 324
CEJPEK, Václav, 657
CELAN, Paul, 134, 354
CENK, Edvard, 725
CIBULA, Václav, 744
CIBULKA, Petr, 87, 373
CICERO, Marcus Tullius, 454
CÍLEK, Roman, 696
CIMBUREK, Milan, 131
CIMICKÝ, Jan, 706
CINCIBUCH, Petr, 79, 175, 237, 331, 335,
336

CINGER, František, 180
CÍSLER, Jiří, 615
CLARKE, Arthur Charles, 711
CLAUDEL, Paul, 125
CLAVELL, James, 656
CMÍRAL, Pavel, 645, 783
COCTEAU, Jean, 643
COHEN, Leonard, 370
COLLINS, Edgar (vl. jm. Zdeněk Vojtěch
Peukert), 704
CORTÁZAR, Julio, 129
CRAVAN, Arthur, 301
CREASEY, John, 704
CREELEY, Robert, 134
CROMMELYNCK, Fernand, 103
CRUZ, Juana Inés de la, 135
CUMMINGS, Edward Estlin, 277
CVEJN, Karel, 274
CVEK, Dušan, 66, 345
CVĚTAJEVOVÁ, Marina Ivanovna, 125,
135
CZECH, Jan, 110
CZIVIŠ, Jan, 654

Č

ČABRÁDEK, Karel, 802
ČAČALOVÁ, Libuše, 312
ČÁKA, Jan, 762
ČAPEK, Jan, 217
ČAPEK, Jan Blahoslav, 215
ČAPEK, Jindra, 761
ČAPEK, Josef, 65, 82, 202, 224, 685, 742,
773, 782
ČAPEK, Karel, 56, 61, 62, 65, 82, 89, 90,
149, 181, 212, 214, 224, 253, 412, 516,
548, 685, 691, 711, 712, 713, 717, 772,
782, 799
ČAREK, Jan, 739
ČÁSTEK, Miroslav, 643
ČEČETKA, František, 66
ČECH, Jan viz *Jaromír Hořec*
ČECH, Vladimír, 773
ČECHÁČEK-TURBA, Zdeněk, 655
ČECHAL, Josef, 251
ČECHOV, Anton Pavlovič, 89, 100, 106,
574, 781, 799

- ČECHOVÁ, Jarmila, 816
 ČEJKA, Jaroslav, 51, 45, 51, 77, 78, 79,
 157, 182, 183, 359, 466, 617
 ČEJKA, Josef, 359
 ČEJKA, Mirek viz *Antonín Přidal*
 ČEP, Jan, 69, 142, 151, 397, 448, 520
 ČEPAN, Oskár, 113
 ČEREPKOVÁ, Vladimíra, 237, 272
 ČERMÁK, Martin viz *Ivo Ducháček*
 ČERNĚNKO, Konstantin Ustinovič, 180
 ČERNÍK, Michal, 51, 51, 52, 79, 174, 175,
 177, 182, 191, 237, 355, 736, 740
 ČERNÍK, Zbyněk, 713
 ČERNÍKOVÁ, Jarmila, 737
 ČERNOHLÁVEK, Jiří, 318
 ČERNÝ, František, 94
 ČERNÝ, Jiří, 757
 ČERNÝ, Oldřich, 800
 ČERNÝ, Pavel viz *Jiří Černý*
 ČERNÝ, Stanislav, 770
 ČERNÝ, Václav, 24, 37, 39, 67, 85, 147,
 156, 166, 187, 193, 197, 203, 215, 219,
 224, 346, 355, 444, 447, 448, 466, 684,
 757, 792, 793, 810
 ČERNÝ, Václav A., 131
 ČERT, Jim (vl. jm. František Horáček),
 287, 373
 ČERVENKA, Miroslav, 44, 49, 82, 85, 169,
 200, 201, 202, 205, 207, 208, 209, 228,
 259
 ČERVENKOVÁ, Jana, 495, 498, 504
 ČERVINKA, Josef, 782, 788, 789, 791
 ČIHÁKOVÁ, Hana, 654
 ČILADZE, Othar, 131
 ČIVRNÝ, Lumír, 262
 ČORNEJ, Petr, 82, 83, 220
 ČTVRTEK, Václav, 743
 ČULÍK, Jan, 128, 192
 ČYŽEVSKIJ, Dmitrij, 231
- D**
- DAGAN, Avigdor viz *Viktor Fischl*, 396
 DALÍK, Jiří, 650
 DANĚK, Oldřich, 51, 62, 65, 98, 100, 492,
 494, 503, 537, 621, 625, 628, 629, 631,
 637, 767, 785, 794, 795, 802, 808
 DANĚK, Václav, 125, 135
 DAŇHELKA, Jiří, 208, 215
 DANÍČEK, Jiří, 315, 459
 DANÍČKOVÁ, Sylva, 672
 DAVID, Jan viz *Miloš Horanský*
 DAVID, Karel, 383
 DĚDEČEK, Jiří, 349, 370, 371, 372, 378,
 492, 591, 770
 DĚDKOVÁ, Jarmila, 754
 DEML, Jakub, 69, 156, 193, 194, 195, 251,
 264, 282, 289, 448, 521
 DEN, Petr (vl. jm. Ladislav Radimský),
 142, 188, 761
 DERFLER, František, 109
 DÉRY, Tibor, 130
 DESNOS, Robert, 134
 DESTINNOVÁ, Ema, 647
 DEYL, Rudolf, 690
 DIDEROT, Denis, 409, 650
 DIENSTBIER, Jiří, 563, 565, 569
 DIEPOLD, Karel, 373
 DIETL, Jaroslav, 157, 615, 794, 797, 799,
 803, 804
 DITMAROVÁ, Michaela, 130
 DIVIŠ, Ivan, 19, 156, 190, 193, 243, 244,
 245, 247, 282, 338, 451, 452, 815, 816
 DOBEŠ, Pavel, 373, 379
 DOBRACZYŃSKI, Jan, 128
 DOBROVSKÝ, Luboš, 85, 485
 DOCTOROW, Edgar Lawrence, 127
 DOGG, D. A., 704
 DOHALSKÝ, Zdeněk Bořek, 686
 DOHNAL, Jiří, 91
 DOHNAL, Karel, 669
 DOHNAL, Lubor, 768
 DOHNAL, Martin, 109
 DOKOUPIL, Blahoslav, 62, 79
 DOLEŽAL, Bohumil, 186
 DOLEŽEL, Lubomír, 228
 DOLEŽELOVÁ-VELINGEROVÁ, Milena,
 232
 DOMBROVSKIJ, Jurij, 84
 DOMINIK, Pavel, 134
 DONOVAN, 371
 DONUTIL, Miroslav, 642
 DORST, Tankred, 96, 643

DORUŽKA, Lubomír, 22
DOSKOČILOVÁ, Hana, 744, 746
DOSTÁL, Vladimír, 62, 66, 78, 82, 165,
168, 170, 173, 179, 213, 224, 463, 465,
474
DOSTÁL, Zeno, 62, 528, 529, 530
DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič, 100,
654, 655, 662, 781, 796
DRÁBEK, Jan, 728
DRÁBEK, Jaroslav st., 730
DRAŠNAR, Jiří, 442
DRDA, Jan, 89, 422
DRESLER, Jaroslav, 155, 815
DRHA, Vladimír, 774, 776, 788, 802
DRIJVEROVÁ, Martina, 747
DROŽD, Lubomír viz *Blumfeld*
DRTÍLEK, Miloslav J., 796
DRTINA, Prokop, 147, 684
DRYJE, František, 33, 296, 297, 300
DUB, Ota, 66, 503, 523
DUBČEK, Alexander, 727, 788
DUDEK, Jaroslav, 797, 799, 805, 806, 807,
811
DUFKOVÁ, Eugenie, 95
DUCHÁČEK, Ivo, 816
DUCHÁČEK, Tony, 42
DUCHAMP, Marcel, 197, 301
DUMAS, Alexandre, 534
DUMBADZE, Nodar Vladimirovič, 84, 131
DUNSKIJ, Julij Teodorovič, 654
ĎURIŠIN, Dionýz, 117
DÜRRENMATT, Friedrich, 90, 92, 96, 150
DURÝCH, Jaroslav, 387, 686
DUSIL, Viktor, 806
DUŠEK, Milan, 518
DUŠEK, Václav, 56, 66, 462, 506, 507, 510,
770, 776
DUŠKOVÁ, Danielle, 503
DUŠKOVÁ, Ludmila, 125
DVORSKÝ, Ladislav, 737
DVORSKÝ, Stanislav, 305
DVOŘÁČKOVÁ, Vlasta, 135, 788
DVOŘÁK, Antonín, 406, 599, 695, 793, 797
DVOŘÁK, Eduard, 309
DVOŘÁK, Jan, 66, 497, 504
DVOŘÁK, Jaromír, 66, 213

DVOŘÁK, Josef, 92, 102
DVOŘÁK, Ladislav, 263, 264, 736
DVOŘÁK, Libor, 132
DYK, Viktor, 65, 314, 643
DYLAN, Bob, 370, 371
DZVONÍK, Emil, 120

E

EBEN, Marek, 373, 381, 784
ECO, Umberto, 131, 545
EFFENBERGER, Jakub, 291, 297, 298
EFFENBERGER, Vratislav, 33, 169, 296,
299, 301, 302, 303
EICH, Günter, 134
EISLER, Petr, 314
EISMANN, Josef, 800
ELIOT, Thomas Stearns, 125, 246
ELLISON, Ralph, 128
ELMAN, Jiří, 127
EMMANUEL, Pierre, 125
ENGELS, Friedrich (Bedřich), 745
ERBEN, Karel Jaromír, 65, 123, 149, 261,
589
ERBEN, Roman, 305
ERBEN, Václav, 536, 707
ERDMAN, Nikolaj, 612
ERKER, Vladimír, 250, 253
ERLICH, Victor, 230
EURIPIDES, 96, 99

F

FÁBERA, Miloslav, 767
FABIÁN, Karel, 770
FABIÁNOVÁ, Vlasta, 94
FADĚJEV, Alexandr Alexandrovič, 649
FAIRAIZL, Jindřich, 627, 789, 806
FAKTOROVÁ, Františka, 130
FALTUS, Jiří, 741
FANDERLÍK, Velen, 762
FÁRA, Libor, 35
FÄRBER, Vratislav, 37, 70, 251, 255, 315
FÁREK, František, 803
FÁROVÁ, Anna, 277
FARSKÝ, Vladimír, 344
FAULKNER, William, 127
FEIERABEND, Ladislav Karel, 445, 684

- FELDEK, Lubomír, 119, 122, 123, 740
FERKO, Andrej, 119
FERKO, Milan, 113
FIALA, Bohumír, 750
FIALA, Pavel, 92
FIALA, Vladimír, 706
FIALOVÁ, Vlasta, 94
FIBICH, Ondřej, 316
FIDELIUS, Petr (vl. jm. Karel Palek), 85,
156, 198, 199, 200
FIEDLER, Leslie Aaron, 170
FIELD, T. R., 69
FIKAR, Ladislav, 767
FILIP, František, 606, 793, 799, 801, 802,
804, 806, 808, 809
FILIP, Jiří, 358, 389, 401
FILIP, Ota, 19, 139, 148, 150, 192, 395,
395, 398, 400, 730
FIRT, Julius, 156, 445, 685, 706
FISHER, Jiří, 816
FISCHER, Ernst, 168
FISCHER, Jan Otakar, 676
FISCHER, Karel, 687
FISCHER, Václav, 739
FISCHEROVÁ, Daniela, 97, 551, 555, 626,
640, 736, 770, 791
FISCHEROVÁ, Sylva, 181, 350, 351, 353
FISCHEROVÁ, Viola, 251, 580, 815
FISCHL, Viktor, 149, 158, 254, 395, 396,
685, 816
FITZGERALD, Francis Scott, 22, 126
FLAŠKA Z PARDUBIC, Smil, 309
FLAUBERT, Gustave, 797
FLEISCHMANN, Ivo, 19, 187, 676
FLEMING, Alexander, 803
FLEMING, Ian, 705
FLIEDR, Bob, 317
FLORIAN, Josef, 250, 289, 448, 686
FLORIAN, Miroslav, 26, 58, 61, 165, 174,
213, 237, 324, 327, 739, 793
FLOS, František, 750
FO, Dario, 643
FOGLAR, Jaroslav, 51, 151, 733, 734, 752,
753, 754, 756, 758, 759, 762
FOJTÍK, Jan, 51
FORBELSKÝ, Josef, 129, 131, 135
FORMAN, Miloš, 686
FORMANOVÁ, Eva, 125, 128
FORST, Vladimír, 118, 120, 121, 123, 223,
224
FOWLES, John, 128
FRAIS, Josef, 115, 462, 470, 501, 505, 509,
516, 554
FRANCIS, Dick, 126
FRANCOUZ, Pavel, 519
FRANKOVÁ, Hermína, 737, 749, 755
FRANTINOVÁ, Eva, 353
FRANTIŠEK Z ASSISI, 129
FRANTOVÁ-PELIKÁNOVÁ, Jitka, 813
FREIOVÁ, Ludmila, 712, 713, 716, 751
FRIČ, Jaroslav Erik, 67, 108, 250
FRIČ, Josef Václav, 784
FRIČ, Milan, 373
FRIED, Jiří, 387, 769, 774, 803
FRIEDRICH, Karel, 149
FRISCH, Max, 90, 96, 650
FRIŠAUF, Jiří, 108
FRÖHLICH, František, 128
FROLÍK, Josef, 684, 728, 730
FROST, Robert, 134
FRÝBORT, Pavel, 504, 723, 770
FRÝBORT, Zdeněk, 131
FRÝBOVÁ, Zdena, 183, 504, 700, 702, 722,
723
FRYČER, Jaroslav, 134
FRÝD, Norbert, 26, 531, 704
FRYNTA, Emanuel, 80, 736, 741, 744
FUČÍK, Bedřich, 68, 69, 82, 156, 193, 246,
319, 448, 683, 686, 737
FUČÍK, Julius, 82, 212, 213, 333, 343, 448,
482, 602, 649, 685, 687, 688
FUČÍKOVÁ, Gusta, 687
FUCHS, Aleš, 95, 122
FUCHSOVÁ, Jiřina, 310
FUKS, Ladislav, 26, 62, 65, 114, 116, 171,
191, 192, 390, 469, 479, 481, 482, 483,
495, 505, 704, 774
- G**
GÁBA, Zdeněk, 250, 252
GABRIEL, Jan, 301, 303
GAJER, Václav, 746

GALÁN, František William, 230
GALANDAUER, Jan, 696
GALÍK, Josef, 223, 536
GALIN, Alexandr Michailovič, 612
GALUŠKA, Zdeněk, 804
GARAUDY, Roger, 168, 211
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 129
GARDAVSKÝ, Vítězslav, 94
GARDNER, Erle Stanley, 704
GARIŠ, Ivan, 705
GÄRTNEROVÁ, Marta, 351, 353
GARVIN, Paul Lucian, 227
GAY, John, 567, 653
GEISSLOVÁ, Irma, 66
GEL, František, 127
GELLNER, František, 378, 643, 803
GELMAN, Alexandr Isaakovič, 98, 103, 612, 655, 781
GERTLER, Zbyněk J., 308
GIFFORDOVÁ, April, 491
GILBERT, Stephen, 128
GILLAR, Jaroslav, 583, 584, 725, 730, 816
GINSBERG, Allen, 133, 280
GIONO, Jean, 130
GIUDICI, Giovanni, 135
GLAZAROVÁ, Jarmila, 61
GŁOWIŃSKI, Michał, 210
GOETHE, Johann Wolfgang, 106, 491, 602, 671
GOETZ-STANKIEWICZOVÁ, Markéta, 234
GOGOL, Nikolaj Vasiljevič, 105, 106, 655, 661, 781
GOLD, Jiří, 273
GOLDFLAM, Arnošt, 105, 110, 607, 644, 645, 647, 655
GOLDSTÜCKER, Eduard, 19, 139, 193
GOMBROWICZ, Witold, 87, 410
GORBAČOV, Michail Sergejevič, 47, 48
GORIN, Grigorij Izrailevič, 643
GORKIJ, Maxim, 781
GOSCINNY, René, 753
GOTT, Karel, 410
GOTTWALD, Klement, 212, 327
GRABBE, Christian Dietrich, 653
GRÁFIK, Michal, 113

GRANIN, Daniil Alexandrovič, 132
GRASS, Günter, 401
GREBENÍČKOVÁ, Růžena, 83, 208, 222
GREEN, Graham, 128, 148, 154, 158, 816
GREEN, Julien, 96
GRIN, Alexandr Stěpanovič, 691, 768
GRÖGEROVÁ, Bohumila, 135, 273, 450, 812
GROMOV, Vladimír, 784
GRÖNEBAUM, Herbert, 227
GROSMAN, Ladislav, 387, 398
GROSS, František, 330, 331, 333
GROSSMAN, Jan, 93, 94, 100, 103, 646, 654
GROSSMAN, Vasilij Semjonovič, 133
GROSSMANN, Jiří, 91, 590, 717, 794
GRUNTORÁD, Jiří, 42, 68
GRUŠA, Jiří, 53, 68, 69, 70, 99, 140, 147, 155, 159, 161, 169, 192, 194, 205, 237, 265, 266, 267, 393, 399, 413, 419, 761
GRYGAR, Jiří, 695
GRYGAR, Mojmír, 19, 207, 230
GRYM, Pavel, 122
GULDENER, Bernard, 627
GULIK, Robert van, 704
GUREVIČ, Aron Jakovlevič, 217

H

HABAJ, Ivan, 119, 120
HACKS, Peter, 643
HÁDEK, Karel, 215
HADRBOLOCOVÁ, Zdena, 652
HAILEY, Arthur, 126, 502, 722
HÁJ, Felix, 734
HAJDA, Alois, 93, 94
HAJDUČÍK, Josef, 783
HÁJEK, Igor, 158, 194, 234
HÁJEK, Jiří, 27, 28, 30, 38, 62, 76, 78, 94, 115, 165, 167, 168, 172, 174, 180, 213,
HÁJEK, Jiří (vl. jm. Jiří Souček), 617, 688, 705, 783
HÁJEK, Petr, 175, 178, 510, 770
HÁJEK Z LIBOČAN, Václav, 64
HAJNÝ, Pavel, 389, 773
HALADA, Jan viz *Jaroslav Šedivý*

- HALAS, František, 61, 171, 195, 232, 248, 262, 264, 305, 323, 347, 354, 356, 448, 691
- HALAS, František X., 61
- HALEY, Alex, 128
- HALÍŘOVÁ, Heda, 750
- HAMADA, Milan, 113, 120
- HAMAN, Aleš, 68, 82, 183, 207, 485, 723
- HAMPTON, Christopher, 96
- HAMŠÍK, Dušan, 693, 696, 800, 808
- HANÁK, Tomáš, 51, 106
- HANČ, Jan, 195, 450
- HANDKE, Peter, 645
- HANEL, Olaf, 281
- HANUŠ, Pavel, 785, 785
- HANZAL, Josef, 43
- HANZELKA, Jiří, 667
- HANZLÍK, Jaroslav, 191
- HANZLÍK, Josef, 26, 169, 367, 740, 745, 769
- HARNACH, Vlastimil, 767
- HARNÍČEK, Martin, 416, 724
- HÁŠA, Pavel, 799, 800, 802, 805
- HAŠEK, Jaroslav, 61, 62, 106, 150, 194, 212, 213, 224, 436, 642, 717, 725, 799
- HAUBELT, Josef, 220
- HAUBER, Jiří, 317
- HAUBERT, Jan, 384
- HAUKOVÁ, Jiřina, 151, 237, 256
- HAVEL, Ivan M., 43, 68
- HAVEL, Jiří, 736, 741
- HAVEL, Rudolf, 208, 209, 223
- HAVEL, Václav, 20, 36, 37, 38, 39, 40, 52, 53, 55, 56, 68, 85, 94, 96, 107, 108, 109, 111, 145, 151, 155, 156, 183, 187, 195, 200, 251, 263, 454, 466, 555, 560, 561, 562, 563, 564, 566, 567, 568, 571, 573, 574, 651, 686, 761, 792, 812, 816
- HAVLÍČEK, Jaroslav, 66, 768, 773
- HAVLÍČEK, Zbyněk, 302
- HAVLÍČEK, Zdeněk, 803
- HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel, 187, 314, 398, 572, 627
- HAVLÍČKOVÁ, Zdeňka, 627
- HAVLÍK, Ferdinand, 92, 589
- HAVLOVÁ, Olga, 68, 724
- HAVRÁNEK, Bohuslav, 215
- HEANEY, Seamus, 134
- HEČKO, František, 120
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk, 657
- HEDL, Jan Sahara, 373
- HEGER, Vladimír, 180, 208
- HEIDEGGER, Martin, 84, 156
- HEJDA, Zbyněk, 55, 70, 87, 156, 171, 255, 259, 260, 315
- HEJDÁNEK, Ladislav, 40, 43, 70, 195, 196
- HEJL, Vilém, 399, 422, 423, 692, 725
- HEJNA, Ivan, 807
- HEJNÁ, Olga, 743, 746, 747
- HEJNIC, Josef, 216
- HEJNIC, Otto, 509
- HELLER, Joseph, 127, 656
- HELŠUS, Václav, 643
- HEMINGWAY, Ernest, 22, 64, 126, 656
- HENKE, Josef, 779
- HERCÍKOVÁ, Iva, 65, 140, 389, 399, 755, 768, 801
- HERMAN, Arnošt, 504, 506, 508
- HERZ, Juraj, 768, 776, 796
- HEŘMAN, Zdeněk, 121
- HETEŠA, Petr, 717
- HEVIER, Daniel, 740
- HEYDUK, Josef, 75, 130
- HILČR, Jindřich, 739
- HILSKÝ, Martin, 99
- HIRŠAL, Josef, 72, 134, 135, 264, 273, 449, 450, 686, 812
- HITLER, Adolf, 204
- HLADKÝ, Miroslav, 767
- HLAVÁČ, Roman, 601
- HLAVIČKA, Jan, 713, 716
- HLAVNIČKA, Josef, 779, 789
- HLAVSA, Milan „Mejla“, 281, 288
- HOBL, Pavel, 768
- HODAČOVÁ, Helena, 755
- HODEK, Břetislav, 99, 707, 709
- HODOUŠEK, Eduard, 129
- HODROVÁ, Daniela, 44, 62, 82, 224, 225, 545, 546, 548
- HOFMAN, Ota, 523, 743, 747, 751, 769, 787, 797, 811
- HOFMANN, Gert, 130

- HÖGER, Karel, 691
HOCHMAN, Jiří, 143, 583, 725, 726, 730
HOKŮV, Václav, 311
HOLAN, Vladimír, 64, 171, 190, 193, 232, 237, 244, 307, 335, 338, 354, 356, 361, 362, 448
HÖLDERLIN, Friedrich, 270
HOLLAR, Václav, 257
HOLLÝ, Martin, 536
HOLMAN, Miroslav, 108, 251, 253
HOLOUBEK, Jaroslav, 79, 341
HOLTEN, Van (vl. jm. Jaroslav Weigel), 758
HOLUB, Miroslav, 29, 51, 78, 237, 238, 364, 365, 524
HOLUB, Norbert, 350, 351, 352, 359
HOLUBOVÁ, Eva, 106
HOLÝ, Jiří, 44, 49, 205, 225
HOLZBACHOVÁ, Mira, 673
HOMOLOVÁ, Květa, 223, 224
HOMOLOVÁ, Zuzana, 372
HONS, Václav, 169, 191, 327, 781
HONYS, Josef, 273
HONZÍK, Miroslav, 696, 787
HONZÍKOVÁ, Milena, 208
HORA, Ota, 445, 692
HORA, Václav, 151
HORÁČEK, František viz *Jim Čert*
HORÁČEK, Ladislav, 712
HORÁK, Milan, 132
HORAK, Stanisław, 150
HORÁKOVÁ, Daňa, 68
HORANSKÝ, Miloš, 347, 656, 659, 816
HORČIČKA, Jiří, 631, 643, 655, 779, 781, 782, 783, 786, 787, 788, 789, 790, 791
HOREČKA, Svatopluk, 84
HORELOVÁ, Eliška, 746, 749, 754, 755
HORN VALENCIA, Otto viz *Peter Scherhauser*
HORNÍČEK, Miroslav, 11, 51, 525, 611, 618, 642, 672, 767, 793
HORNÍK, Milan, 816
HOROV, Pavol, 119, 121
HOŘAVA, Antonín, 609
HOŘEC, Jaromír, 37, 70, 145, 151, 157, 238, 257, 816
HOŘEC, Petr, 691
HOŘÍNEK, Zdeněk, 95, 661
HOST, Richard, 309
HOSTAŇ, Jan, 739, 745
HOSTOVSKÝ, Egon, 142, 146, 147, 184, 387, 393, 394, 395, 412, 436, 578
HOŠNA, Jiří, 219
HOTMAR, Josef, 675
HOUBA, Karel, 65, 466, 469
HOUDEK, František, 713
HOVORKA, Jaroslav, 690, 747
HOZOVÁ, Slávka, 784
HRABÁK, Josef, 62, 76, 78, 82, 83, 165, 215, 691
HRABAL, Bohumil, 22, 29, 32, 35, 51, 70, 71, 88, 106, 116, 148, 189, 190, 193, 232, 377, 389, 390, 424, 439, 446, 447, 459, 479, 486, 489, 490, 491, 495, 512, 542, 658, 659, 660, 686, 767, 769, 774, 815
HRABAL, Karel, 466
HRABAL, Milan, 359
HRABĚ, Václav, 175, 179, 237, 309, 340
HRABICA, Zdeněk, 687
HRADEC, Josef viz *Josef Mlejnek*
HRADSKÁ, Viktorie, 647, 785, 788
HRBATA, Zdeněk, 223
HRDINA, Karel, 216
HRNČÍŘ, Svatopluk, 753
HROCH, Miroslav, 696
HRON, Zdeněk, 134, 317
HRONSKÝ, Jozef Ciger, 122
HROUDA, Vladimír, 94, 122
HRUBÍN, František, 61, 90, 174, 237, 261, 553, 597, 603, 739, 767, 768, 782
HRUBÍN, Vít, 799
HRUBÝ, Karel, 189
HRUBÝ, Petr, 158
HRUŠÍNSKÝ, Rudolf, 799
HRUŠOVSKÝ, Ján, 122
HRŮZ, Pavel, 68, 113, 123
HRZALOVÁ, Hana, 27, 28, 30, 62, 78, 82, 114, 117, 165, 167, 168, 170, 171, 178, 180, 211, 213, 224, 461, 468
HŘEBEJK, Jan, 542
HUBAČ, Jaroslav, 794

HUBAČ, Jiří, 606, 624, 625, 656, 793, 795,
801, 806
 HUBÁČEK, Jaroslav, 66
 HUBÁČEK, Miloš, 696
 HUBIČKA, Jiří, 781
 HUBKA, Karel, 99
 HUDEČEK, František, 330
 HUDEČEK, Václav, 601
 HUGHES, Ted, 134
 HUGO, Viktor, 671
 HŮLA, Jiří, 274
 HULÁK, Jaroslav, 132, 744
 HULE, Miroslav, 347, 348
 HŮLKA, Alois, 344, 689
 HULPACH, Vladimír, 744
 HUPTYCH, Miroslav, 72, 181, 349, 351,
357
 HURIKÁN, Bob (vl. jm. Josef Peterka),
699
 HURNÍK, Ilja, 689, 718, 799
 HUS, Jan, 83, 219, 422, 573, 629
 HUSÁK, Gustáv, 17, 18, 23, 31, 49, 84,
104, 111, 112, 410, 462, 793
 HUTH, Eduard, 706
 HUTKA, Jaroslav, 48, 51, 53, 68, 69, 91,
140, 155, 161, 287, 371, 372, 377, 378,
437, 438, 736
 HUXLEY, Aldous, 412
 HVÍŽDALA, Karel, 56, 189, 192, 389, 445,
583, 686, 785
 HYBEŠ, Josef, 494, 532
 HYBLER, Martin, 189, 192, 203, 457
 HYBNER, Boris, 642
 HYKISCH, Anton, 113, 116, 119, 122
 HYNEK, Jiří viz *Jaromír Hořec*
 HYNEK, Karel, 300
 HYNŠT, Miloš, 92, 93, 94, 637

CH
 CHADIMA, Mikoláš, 265, 458
 CHALOUPKA, Otakar, 495, 497, 523, 737
 CHALUPECKÝ, Jindřich, 71, 85, 156, 193,
194
 CHANDLER, Raymond, 126, 709
 CHAR, René, 134
 CHARMS, Daniil, 105

CHASE, James Hadley, 704, 798
 CHATEAUBRIAND, François-René de,
671
 CHESTERTON, Gilbert Keith, 128
 CHEVALIER, Gabriel, 474
 CHLÍBCOVÁ, Milada, 209
 CHLÍBEC, Bohdan, 317, 318
 CHMAROVÁ, Marcela, 353
 CHMEL, Rudolf, 115
 CHŇOUPEK, Bohuslav, 121
 CHOCHOLOUŠEK, L., 793
 CHRAMOSTOVÁ, Vlasta, 93, 108, 568,
570, 571, 647, 661, 812, 813
 CHRISTIE, Agatha, 126, 704
 CHROMÝ, Heřman, 295
 CHRZ, Ivan, 788
 CHUDOBA, Bohdan, 151, 761
 CHUDOŽILOV, Petr, 387, 760
 CHUCHMA, Josef, 180, 182
 CHUM, Jiří, 359
 CHVATÍK, Ivan, 69
 CHVATÍK, Květoslav, 82, 189, 204, 209,
227, 229, 230
 CHYTILOVÁ, Lenka, 349, 351, 354
 CHYTILOVÁ, Věra, 777, 778

I

ILF, Ilja, 635
 INGR, Blažej, 298
 IONESCO, Eugène, 90, 96, 412
 IRVING, John, 128
 IVANOV, Miroslav, 694, 707
 IWASZKIEWICZ, Jarosław, 135

J

JABLONICKÝ, Jozef, 694
 JACOBSENOVÁ, Michaela, 135
 JADRNÝ, Karel, 156
 JAKEŠ, Antonín, 682
 JAKEŠ, Miloš, 49, 54, 161
 JAKEŠ, Petr, 674
 JAKOBSON, Roman, 231
 JAMEK, Václav, 64, 129, 544
 JAMESOVÁ, Phyllis Dorothy, 704
 JAN Z HVĚZDY, 573
 JANÁČEK, Josef, 696

- JANÁČEK, Leoš, 89
JANÁČEK, Pavel, 180, 182
JANÁČKOVÁ, Jaroslava, 49, 62, 65, 208, 214, 221
JANDA, Josef, 297
JANDA, Robert, 317
JANDERA, Alexander viz *Čestmír Vejdělek*
JANDEROVÁ, Dobroslava, 130
JANDL, Ernst, 135
JANOVSKÝ, Miroslav, 504
JANÍČEK, Josef, 281
JANÍK, Michael, 370, 371, 380
JANKA, Otto, 750
JANKOVIČ, Milan, 44, 207, 208, 209, 210
JANKOVIČOVÁ-BROŽOVÁ, Květa, 317, 359
JANOŠ, Jiří, 750
JANOTA, Oldřich, 379
JANOUGH, František, 155
JANOUSEK, Jiří, 678, 690
JANOUSEK, Pavel, 55, 79, 82, 180, 181, 225
JANOUSEK, Slávek, 371, 372, 379
JANOVIC, Vladimír, 76, 336
JANOVSKÝ, Jaroslav, 782
JANUSOVÁ, Jana, 696
JARA, Victor, 324
JARCHOVSKÝ, Petr, 542
JAROŠ, Peter, 119, 120, 122
JARRY, Alfred, 90, 653
JAŘAB, David, 298
JAŘAB, Jan, 133
JASNÝ, Vojtěch, 813
JAVOR, Pavel, 149, 152, 188, 253
JAZAIRIOVÁ, Pavla, 681
JEDLIČKA, Antonín, 691
JEDLIČKA, Josef, 19, 156, 188, 189, 190, 192, 398, 815
JEDLIČKOVÁ, Alice, 225
JEFFERS, Robinson, 355, 688
JELEN, Josef, 80, 327, 328, 463, 464, 466, 739
JELÍNEK, Antonín, 208
JELÍNEK, Ivan, 151, 242, 243, 397, 816
JELÍNEK, Miki, 106
JEROME, Jerome Klapka, 799
JERONÝM PRAŽSKÝ, 573, 797
JESENIN, Sergej Alexandrovič, 671
JESENSKÁ, Milena, 687
JESENSKÁ, Zora, 113
JESTŘÁB, Vojtěch, 134
JIČÍNSKÝ, Zdeněk, 38
JÍLEK, Jan, 598, 609, 795, 797
JIMÉNEZ LOZANO, José, 129
JINDRA, Miroslav, 128
JIRÁČEK, Karel, 687
JIRAN, Jaroslav, 713, 716
JIRÁSEK, Alois, 65, 89, 96, 218, 221, 437, 553, 758, 773, 793, 796
JIRÁSKOVÁ, Blanka, 616
JIRÁSKOVÁ, Jiřina, 646
JIREC, Miroslav M., 291
JIREŠ, Jaromil, 773, 795
JIRKŮ, Zdeněk, 56
JIROTKA, Antonín, 706
JIROTKA, Zdeněk, 150, 717, 725
JIROUS, Ivan Martin, 34, 35, 69, 70, 84, 156, 187, 197, 198, 203, 205, 281, 286, 288, 289, 295, 457, 458, 486, 760, 761
JIROUSOVÁ, Věra, 197, 281, 286, 288, 457
JIROUŠEK, Jan, 82, 192, 233
JIRSÁK, Leoš, 810
JIŘÍ Z PODĚBRAD, 535
JÍREK, Bohumil, 749
JOHANIDES, Ján, 119, 120, 122
JOHANIDES, Josef, 65, 85
JOHANKA Z ARKU, 394
JOHN, Jaromír, 62, 66, 691, 781
JOHN, Radek, 512, 513, 678, 769, 770, 776
JOHNSON, Bryan Stanley, 128
JONÁŠ, Ján, 119, 120
JONEŠ, Alois, 749
JORDÁNOVÁ, Věra, 797, 801
JOSEK, Jiří, 127
JOYCE, James, 125
JULIŠ, Emil, 84, 196, 237, 238, 273, 318, 365, 366
JUNG, Carl Gustav, 68
JUNGE-ZIMMEROVÁ, Zlata, 312

- JUNGMANN, Josef, 83
 JUNGMANN, Milan, 55, 85, 121, 156, 166,
 201, 202, 203, 205, 206, 703
 JUST, Jiří, 591, 645, 781, 788, 801
 JUST, Vladimír, 591
 JUSTL, Vladimír, 64
- K**
- KABAKOV, Alexandr Abramovič, 456
 KABEŠ, Jiří, 281
 KABEŠ, Petr, 156, 169, 192, 194, 237, 238,
 265, 266, 267, 268
 KAČER, Jan, 93, 103, 657
 KAČER, Miroslav, 44, 207, 209, 225
 KAČÍRKOVÁ, Eva, 708
 KADLEC, Josef, 84, 770
 KADLEC, Václav, 71
 KADLEČÍK, Ivan, 68, 113, 123, 124
 KADLINSKÝ, Felix, 218
 KAFKA, František, 110, 583, 661
 KAFKA, Franz, 28, 90, 150, 384, 410, 412,
 430, 436, 545, 660, 661
 KAHAN, Jan viz *Luděk Marks*
 KAHOUN, Jiří, 745
 KACHLÍK, Antonín, 601, 770, 771, 772,
 773, 775, 776
 KACHYŇA, Karel, 22, 527, 771, 774, 797,
 800, 808
 KAINAR, Josef, 26, 61, 174, 213, 319, 347
 KAJDOŠ, Václav, 711, 713
 KÁKOŠ, Ján, 121
 KALANDRA, Petr, 371, 372
 KALANDRA, Závíš, 687
 KALČÍK, Rudolf, 114, 705, 767, 770
 KALINA, Ján Ladislav, 113
 KALINA, Vladimír, 536, 769
 KALISTA, Zdeněk, 82, 156, 215
 KALIVODA, Robert, 44, 83, 169, 209
 KALOČ, Zdeněk, 638
 KALOUSEK, Jiří, 757
 KAMEN, Jiří, 492, 779, 788
 KAMENÍK, Jan, 237, 387
 KÁŇA, Otakar, 696
 KANTOR, Ladislav, 371
 KANTOR, Vojtěch, 712, 713
 KANTŮRKOVÁ, Eva, 68, 69, 96, 145, 156,
 387, 389, 418, 422, 431, 445, 454, 555,
 650, 656, 686, 767
 KAPEK, Miroslav (vl. jm. Miroslav
 Müller), 26, 719, 720
 KAPLAN, Karel, 445, 692
 KAPLICKÝ, Václav, 61, 62, 213, 533, 767
 KAPLINSKI, Jaan, 135
 KAPRÁL, Zeno, 273
 KAPRÁLOVÁ, Vítězslava, 494
 KARAFIÁT, Jan, 733
 KARÁSEK, Svatopluk, 34, 287, 372, 376
 KAREL IV., 531, 623
 KAREL STARŠÍ ZE ŽEROTÍNA, 64
 KAREN, Jiří, 328
 KARFÍK, Vladimír, 201, 207
 KARLÍK, Josef, 94
 KARLÍK, Viktor, 42, 87
 KARMÍN, Petr viz *Pavel Šrut*
 KARŠAI, František, 119
 KARVAŠ, Peter, 113
 KASAL, Lubor, 350, 351, 352, 357, 358
 KAŠPAR, Jan, 359, 742
 KATAJEV, Valentin Petrovič, 92, 554, 691
 KAUFMAN, Philip, 815
 KAUFMANN, Albert, 314
 KAUTMAN, František, 67, 68, 200, 201,
 207, 387, 418
 KAVÁLEK, Luboš, 816
 KAVAN, Jan, 145
 KAVANOVÁ, Eva Marie, 787
 KEFALÍN, Rudolf viz *Miloslav Švandrlík*
 KEMR, Josef, 803
 KEROUAC, Jack, 513
 KESEY, Ken, 128
 KIERKEGAARD, Søren, 444
 KINCL, Jaromír, 743
 KISCH, Egon Erwin, 213, 580
 KLADIVA, Jaroslav, 71
 KLÁNSKÝ, Mojmír, 426
 KLEIN, Dušan, 515, 769, 771, 775, 776
 KLEN, Petr, 469
 KLEVIS, Vladimír, 466, 749, 753
 KLICPERA, Václav Kliment, 222
 KLÍMA, Ivan, 37, 52, 55, 68, 84, 85, 90,
 110, 156, 157, 234, 387, 389, 417, 429,
 475, 555, 559, 564, 571, 661, 761, 813

- KLÍMA, Josef, 678
KLÍMA, Ladislav, 69, 157, 194, 286, 436
KLÍMA, Miloslav, 654
KLIMENT, Alexandr, 84, 85, 427, 428,
564, 736, 761, 812
KLIMENTOVIČ, Jana, 812
KLIVAR, Miroslav, 274
KLOBOUK, Jiří, 581, 813
KLUKANOVÁ, Ludmila, 521
KMÍNEK, Ivan, 713, 716
KNAP, Josef, 59, 387, 389
KNEIDL, Pravoslav, 83
KNĚZEK, Libor, 114
KNIEŽA, Emil Fürst, 113
KNIPPEROVÁ, Olga, 106
KNITL, Oldřich, 785, 787
KNITLOVÁ, Jana, 610, 630, 769, 785, 786
KNÍŽÁK, Milan, 274, 279, 288, 458
KNÍŽE, Roman, 315
KNOB, Jan, 519
KNOPP, František, 75
KOBÍK, František, 758
KOCOUREK, Josef, 66
KOCOUREK, Vítězslav, 737, 744
KOCOUREKOVÁ, Gizela, 122
KOČÍ, Přemysl, 91
KOČKA, Miloš, 531
KOČOVÁ, Zuzana, 672, 691, 785
KOENIGSMARK, Alex, 97, 103, 104, 627,
639, 646, 652, 770, 785, 787
KOENIGSMARK, Josef, 263, 523
KOFRÁNKOVÁ, Hana, 782, 787, 788, 789,
791
KOHÁK, Erazim, 188
KOHN, Pavel, 815
KOHOUT, Jára, 150, 725
KOHOUT, Jaroslav, 504
KOHOUT, Pavel, 37, 39, 68, 94, 108, 140,
148, 155, 161, 389, 399, 414, 415, 417,
455, 460, 466, 555, 558, 559, 563, 564,
568, 571, 573, 577, 582, 648, 650, 661,
662, 663, 690, 719, 761, 792, 793, 812,
815
KOCH, Milan, 34, 279, 457
KOLÁR, Erik, 94
KOLÁR, František Jaromír, 168
KOLÁR, Jaroslav, 44, 83, 208, 209, 216,
217, 218, 224
KOLÁR, Vladimír, 53, 62, 76, 180, 225, 504
KOLÁROVÁ, Jaromíra, 66, 468, 473, 531,
700, 701, 703, 746, 755, 769, 801
KOLÁŘ, Jan, 75, 784
KOLÁŘ, Jiří, 69, 156, 157, 193, 237, 238,
255, 260, 273, 288, 306, 327, 357, 448,
450, 452
KOLÍBAL, Stanislav, 35
KOLIHA, Petr, 774, 802
KOLLÁR, Ján, 123
KOLMAČKA, Pavel, 317, 318
KOLOUCHOVÁ, Eva, 813
KOLTĚS, Bernard-Marie, 96
KOMENSKÝ, Jan Amos, 68, 83, 100, 103,
119, 215, 217, 651, 658, 694, 737, 790
KOMOUR, Robert viz *Petr Placák*
KONDRYSOVÁ, Eva, 127, 128
KONEČNÝ, Antonín, 264
KONEČNÝ, Bohumil, 759
KÖNIGSMARK, Václav, 44, 95, 110, 177,
224, 225
KONKOLSKI, Richard, 681
KONRÁD, György, 158
KONRÁD, Ondřej, 51
KOPÁL, Ján, 737
KOPECKÁ, Jana, 779
KOPECKÝ, František, 465
KOPECKÝ, Jan, 94, 572, 616
KOPECKÝ, Milan, 83, 218
KOPECKÝ, Václav, 168
KOPIC, Bořivoj, 347
KOPŘIVA, Antonín, 776
KOPTA, Petr, 264
KÖRNER, Vladimír, 62, 492, 494, 537, 539,
540, 769, 773, 774
KORYČAN, Miroslav, 276
KOŘÁN, Jaroslav, 34, 128, 133, 134, 435, 736
KOŘÍNEK, Jaroslav, 77
KOSATÍK, Pavel, 712, 713, 714, 716
KOSEK, Oldřich, 482, 802
KOSEK, Otakar, 800, 804
KOSÍK, Karel, 37, 209, 454, 564
KOSKOVÁ, Helena, 188, 189, 204
KOSSAKOVÁ, Zofia, 129

- KOSTKA, Miroslav viz *Alexandr Kramer*
KOSTOHRYZ, Josef, 237
KOSTRA, Ján, 119, 121
KOSTRHUN, Jan, 114, 175, 466, 477, 505, 509, 518, 769, 775, 785
KOSTÚR, Jiří, 458
KOT, Jozef, 120
KOTARBOVÁ, Eva, 344, 353
KOTÍK, Jan, 306
KOTRLÁ, Iva, 85, 151, 202, 250, 429
KOUBEK, Jiří, 297, 300
KOUBEK, Václav, 373
KOUŘIL, Miroslav, 94
KOUTNÁ, Libuše, 801
KOVAL, Libor, 308
KOVALČUK, Josef, 95, 105, 655, 657
KOVÁLYOVÁ, Heda, 445, 683
KOVANDA, Jan, 675
KOVANDA, Zbyněk, 465
KOVÁŘ, Jan, 810
KOVÁŘ, Kamil, 359
KOVÁŘÍČEK, Jaroslav, 309
KOVÁŘÍK, Miroslav, 349, 642
KOVÁŘÍK, Petr, 55, 72, 75, 182, 347
KOVTURN, Jiří, 156, 189, 395, 421, 676
KOYŠ, Pavel, 116
KOZÁK, Jan, 27, 28, 29, 30, 40, 52, 61, 165, 213, 389, 474, 475, 517, 677, 702, 769, 772, 781, 789, 797
KOZÁK, Zdeněk, 789
KOZELKA, Milan, 274, 280
KOŽELUH, Petr, 657
KOŽELUHOVÁ, Helena, 685
KOŽÍK, František, 531, 670
KOŽMÍN, Zdeněk, 181, 182, 186, 208
KOŽNAROVÁ, Marie, 76
KRÁL, Hynek viz *Jiřina Fuchsová*
KRÁL, Karel, 110, 652
KRÁL, Petr, 19, 53, 161, 189, 204, 205, 277, 303, 304
KRÁLÍK, Oldřich, 65, 66, 83, 215, 217, 219
KRÁLÍK, Štefan, 119, 121
KRAMER, Alexandr, 524, 714
KRAMPOL, Jiří, 590
KRATOCHVIL, Antonín, 142, 146, 152, 154, 155, 184, 192
KRATOCHVIL, Jiří, 109, 192, 201, 545, 548
KRATOCHVÍL, Jaroslav, 213
KRATOCHVÍL, Miloš Václav, 61, 532, 689, 769
KRATOCHVÍL, Petr, 492
KRAUS, Arno, 324, 328
KRAUS, František Robert, 71
KRAUS, Ivan, 399, 725, 729, 816
KRAUS, Karel, 110, 150, 729
KRAUS, Pavel, 708, 785, 788
KRČMA, František, 691
KRČMA, Matěj (vl. jm. Jiří Olič), 203
KREJCAROVÁ, Honza (vl. jm. Jana Černá), 281, 286
KREJČA, Otomar, 91, 92, 94, 97, 100, 108, 110
KREJČÍ, František Václav, 62
KREJČÍ, Karel, 62
KREJČÍ, Miloš, 676
KREJČÍK, Jiří, 799
KREJČOVÁ, Olga, 754
KREMLIČKA, Vít, 42, 70, 291, 292, 460
KRCHOVSKÝ, J. H., 42, 87, 291, 292, 293, 315
KRIPKE, Saul, 229
KRISEOVÁ, Eda, 55, 425, 760
KRNO, Miloš, 119, 120
KROB, Andrej, 107, 812
KROBOT, Ivo, 105, 659
KROBOT, Miroslav, 101, 654
KROFTA, Josef, 654
KRONBAUEROVÁ, Jarmila, 690
KRONER, Jozef, 804
KROSS, Jaan, 131
KROUPA, Adolf, 104
KROUTVOR, Josef, 71
KRUIS, Ivan, 712, 782
KRUPSKÁ, Naděžda Konstantinovna, 745
KRUŠINA, Karel Jindřich, 762
KRŮTA, Jan, 505, 736, 748
KRUŽÍKOVÁ, Věra, 132
KRYL, Karel, 19, 22, 91, 139, 147, 308, 371, 373, 374, 375, 815, 816
KRYŠTOFEK, Oldřich, 262
KRYŠTOFOVÁ, Helena, 128

- KRÝZL, Jan, 383
KŘELINA, František, 387
KŘEMENÁČ, Heřman viz *Vít Kremlička*
KŘEMENÁKOVÁ, Anna, 121
KŘEN, Jan, 43
KŘENEK, Jiří, 169, 182, 472, 475, 509,
717, 800, 804
KŘENEK, Petr, 518, 749
KŘENEK, Zdeněk, 66, 344, 351
KŘEPELKA, Karel, 317
KŘESADLO, Jan, 140, 147, 309, 402
KŘEŠTAN, Rudolf, 524
KŘIVÁNEK, Vladimír, 79, 181, 349, 350,
351, 356, 357
KŘÍŽ, Ivan, 51, 475, 492, 493, 532, 785
KŘÍŽ, Jiří Pavel, 177, 182
KŘÍŽ, Vladimír, 750
KŘÍŽENECKÝ, Jan, 531
KŘOVÁK, Miroslav, 122
KUBEČEK, Zdeněk, 799, 806
KUBĚNA, Jiří, 67, 87, 108, 250, 251
KUBÍN, Otakar, 497
KUBÍN, Václav, 274
KUBÍNOVÁ, Marie, 62
KUBIŠOVÁ, Marta, 22, 40
KUČERA, Ctírad Radek, 762
KUČERA, Jan Pavel, 65, 220
KUČERA, Jaroslav, 149, 152
KUČERA, Josef viz *Alex Koenigsmark*
KUČERA, Karel, 43
KUČERA, Milan, 309
KUDELA, Petr, 500
KUDĚLKA, Viktor, 95
KUKAL, Pavel, 317
KULDA, Beneš Metod, 736
KUNCEWICZOWÁ, Maria, 130
KUNCÍŘ, Ladislav, 60, 156, 685, 686
KUNDERA, Ludvík, 51, 61, 71, 82, 84, 92,
95, 105, 134, 365, 624, 658, 779, 789,
798, 803
KUNDERA, Milan, 19, 52, 84, 90, 96, 105,
140, 147, 154, 161, 170, 183, 187, 189,
190, 203, 223, 232, 365, 387, 393, 398,
403, 404, 407, 408, 409, 410, 411, 466,
543, 548, 555, 650, 651, 654, 815
KUPKA, Jiří Svetožár, 533, 810
KURZOVÁ, Helena, 83, 99
KUŚNIEWICZ, Andrzej, 130
KUŚNER, Alexandr Semjonovič, 135
KUTÍK, Josef, 750
KVÍTKOVÁ, Naděžda, 215
KYAS, Vladimír, 83, 215
KYNCL, Karel, 128, 145
KYNČLOVÁ, Jiřina, 128
- L**
LACINA, Václav, 51
LADA, Josef, 742
LAJČIAK, Milan, 119, 121
LAKOMÝ, Ladislav, 94
LAMPER, Ivan, 70, 87, 203
LAMPL, Petr „Peták“, 34, 281, 284
LANDOVSKÁ, Beatrice viz *Anna
Wáagnerová*
LANDOVSKÝ, Pavel, 68, 91, 97, 108, 161,
555, 561, 563, 564, 565, 582, 686, 785
LANG, Jaromír, 211
LANTOVÁ, Ludmila, 80, 224
LASICA, Milan, 122
LASS, Andrew, 297
LAUB, Gabriel, 398, 466
LAURIN, František, 624, 799
LAUTRÉAMONT, Comte de, 106
LAVIČKA, Zdeněk viz *Petr Bednář*
LAZECKÝ, František, 240, 744
LÁZŇOVSKÝ, Michal, 638, 654, 789
LEAR, Edward, 105
LÉBL, Petr, 107, 110, 661
LEBL, Zdeněk, 349, 357, 358
LEDERER, Aleš, 70
LEDERER, Jiří, 140, 445, 684, 686
LEDERER, Josef, 306, 307
LEHÁR, Jan, 64, 83, 215, 219
LEHÁROVÁ, Daniela, 130
LEM, Stanisław, 711
LENIN, Vladimír Iljič, 28, 173, 327, 583,
687, 750, 745, 781
LENZ, Siegfried, 130
LEONOV, Leonid Maximovič, 603
LEPPIN, Paul, 402
LESSING, Gotthold Ephraim, 491
LETTRICH, Andrej, 807

- LEVÝ, Miroslav, 669
 LEWIS, Samuel viz *Jiří Gruša*
 LEXOVÁ, Radmila, 306
 LHOTÁK, Kamil, 330, 333
 LIBA, Peter, 211
 LIDIN, A. viz *Tomáš Řezáč*
 LIDMILOVÁ, Pavla, 129
 LIEHM, Antonín Jaroslav, 19, 139, 152,
 158, 186, 445, 676, 686
 LICHAČEV, Dmitrij Sergejevič, 64, 217
 LICHÝ, Saša, 92
 LILIA, Hermor, 70
 LÍMANOVÁ, Eva, 726
 LINDGRENHOVÁ, Astrid, 155, 735
 LINHARTOVÁ, Věra, 19, 119, 139, 189,
 190, 232, 251, 277, 387, 398, 443, 444,
 545, 547, 548, 549
 LIPATOV, Vil Vladimirovič, 612, 655
 LIPERT, Bohumil, 706
 LISICKÁ, Helena, 750
 LISTOPAD, František, 254, 393, 816
 LIŠKA, Eugen, 421
 LODGE, David, 128
 LOHNISKÝ, Václav, 657
 LOHONKA, Pavel, 379
 LOPATKA, Jan, 68, 85, 87, 186, 189, 194,
 195, 201, 203, 206, 454, 785
 LORCA, Federico García, 100
 LORENC, Zdeněk, 523
 LORMAN, Jan, 782, 788, 789
 LOŠŤÁK, Radoslav, 601, 605, 609
 LOTMAN, Jurij Michajlovič, 222
 LOUKOTKOVÁ, Jarmila, 533, 700, 702
 LOUŽIL, Jaromír, 65, 82
 LOWELL, Robert, 134
 LUDVÍK, Zbyněk Gordon, 317
 LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav, 65, 215, 217
 LUHAN, Lukáš, 750, 768
 LUKÁCS, György, 222
 LUKÁČ, Emil Boleslav, 121
 LUKÁŠ, Pavel viz *Tomáš Řezáč*
 LUKEŠ, Emil, 183
 LUKEŠ, Jan, 45, 64, 75, 77, 178, 180, 182,
 202, 205, 206
 LUKEŠ, Milan, 94, 99
 LUKEŠOVÁ, Kateřina, 129
 LUKEŠOVÁ, Milena, 736, 741, 742, 744
 LUNAČARSKIJ, Anatolij Vasiljevič, 173
 LUSTIG, Arnošt, 19, 139, 183, 387, 393,
 398, 399
 LUTHER, Martin, 582
 LUTKA, Petr, 371, 372, 378
 LUZI, Mario, 135
 LYLE, John, 301
- M**
- MACDONALD, Ross, 704
 MacDONALDOVÁ, Betty, 126, 702
 MACEK, Emanuel, 224
 MACEK, Josef, 219
 MACOUREK, Miloš, 474, 743, 756, 758,
 769, 772, 775, 811
 MACURA, Vladimír, 44, 55, 62, 65, 75, 79,
 82, 117, 135, 177, 180, 182, 209, 222,
 223, 224, 225, 543
 MAHEN, Jiří, 65, 89, 96, 642
 MAHLER, Zdeněk, 532, 748, 767, 790
 MACH, Josef, 643
 MÁCHA, Karel Hynek, 54, 65, 97, 103,
 106, 187, 212, 222, 223, 261, 627
 MACHÁČEK, Lubomír, 504, 523
 MACHÁČEK, Miroslav, 100, 794
 MACHIAVELLI, Niccolò, 89
 MACHONIN, Sergej, 130, 203, 402
 MACHOVEC, Martin, 282
 MACHOVEC, Milan, 43
 MACHULKA, Vratislav „Quido“, 288, 761
 MACHULKOVÁ, Inka, 272
 MAJAKOVSKIJ, Vladimír Vladimirovič,
 325, 671
 MAJEROVÁ, Marie, 61, 212, 213, 755, 782,
 797, 803
 MAKARENKO, Anton Semjonovič, 649
 MALACKA, Emil, 465
 MALAMUD, Bernard, 127
 MALENDOVÁ, Jarmila, 307
 MALÍŘ, Jaroslav, 696
 MÁLKOVÁ, Marie, 646
 MALÝ, Václav, 38
 MAN, Lubomír, 748
 MANDELŠTAM, Osip, 125
 MANDLOVÁ, Adina, 147, 445, 684, 725

- MÁNES, Josef, 258
MANN, Klaus, 631, 791
MANN, Thomas, 797
MARCUSE, Herbert, 168
MAREČKOVÁ, Lenka, 295
MAREK, Jiří, 471, 473, 534, 705, 748, 767, 768, 784, 809
MARENČIN, Albert, 33, 124, 297, 300
MAREŠ, František, 784
MAREŠ, Stanislav, 307
MAREŠ, Zdeněk, 750
MAREŠOVÁ, Luďa, 784
MAREŠOVÁ, Zdeňka, 673
MARKOV, Petr, 785
MARKS, Luděk, 293
MAROLD, Jiří, 706
MARSHALL, Bruce, 128
MARSHOVÁ, Ngaio, 704
MARŠÍČEK, Vlastimil, 741
MARTIN, Eduard, 352, 716
MARTINCOVÁ, Dagmar, 130
MARTÍNEK, Jan, 83, 216, 440
MARTÍNEK, Lubomír, 157, 440
MARTÍNEK, Vojtěch, 62, 808
MARTINŮ, Bohuslav, 494
MARTIŠ, Ján, 122
MARUŠIAK, Ondrej, 121
MARVAN, Lukáš, 317
MARX, Karl (Karel), 531, 532, 570, 745
MARŘÍK, Kamil, 343
MASARYK, Tomáš Garrigue, 424, 435, 447, 693
MASNEROVÁ, Eva, 127
MASTNÍK, Zdeněk, 151
MÁŠA, Antonín, 551, 612, 613, 637, 775
MAŠÍNOVÁ, Jelena, 94, 567, 813
MATĚJKA, Ivan, 77
MATĚJKA, Jaroslav, 56, 469, 471, 718, 770, 772, 807
MATĚJKA, Květoslav, 706
MATĚJKA, Ladislav, 227, 228, 233
MATĚJOVSKÝ, Jan, 793, 798
MATHAUSER, Zdeněk, 82, 117, 118, 211
MATOUŠEK, Ivan, 545, 547
MATULA, Július, 776
MATUŠKA, Alexander, 118
MATYS, Rudolf, 367, 741
MATZENAUER, Michal, 314
MAUPASSANT, Guy de, 799
MAURIAC, François, 128
MAUROIS, André, 797
MAY, Karl, 735, 750
MAYEROVÁ, Zuzana, 128
MAZAL, Tomáš viz *Zdenička Spruzená*
MAZÁČ, Jaroslav, 66, 345
McBAIN, Ed, 126, 704
MED, Jaroslav, 65, 209, 224
MEDEK, Jiří, 175, 462, 519
MEDEK, Rudolf, 150
MEDEK, Vladimír, 129
MEDKOVÁ, Emila, 35, 296
MEJSTŘÍK, Martin, 49
MELČ, Josef, 779, 781, 783, 787, 788, 789
MELÍŠEK, Jiří, 809
MELOUNEK, Pavel, 617
MENCLOVÁ, Věra, 49
MENCÍK, Juraj, 122
MENŠÍK, Vladimír, 772, 799
MENZEL, Jiří, 22, 89, 96, 404, 486, 616, 767, 769, 774
MERHAUT, Luboš, 224
MERTA, Vladimír, 48, 91, 341, 371, 372, 375, 561, 748
MERTH, František Daniel, 70, 237, 249, 315, 317
MERTL, Věroslav, 65, 75, 520
MERTLÍK, Rudolf, 99
MĚŠŤAN, Antonín, 188, 189, 233
MĚŠŤAN, Vojtěch, 802
MEYRINK, Gustav, 402
MEZNÍK, Jaroslav, 43
MIHÁLIK, Vojtech, 121
MICHAL, Karel, 19, 398, 580
MICHAL, Vladimír, 719
MICHL, Karel, 691
MICHL, Václav, 154
MICHNA, Vladimír, 132
MICHNA Z OTRADOVIC, Adam, 64
MICHNOVÁ, Zuzana, 371, 372
MÍKA, Zdeněk, 98
MIKEŠ, Petr, 67, 250, 252

- MIKEŠ, Vladimír, 135
 MIKO, František, 117, 211, 737
 MIKOLÁŠEK, Bohdan, 91, 371
 MIKULA, Valér, 125
 MIKULÁŠ Z DRAŽĐAN, 219
 MIKULÁŠ Z PELHŘIMOVA, 216, 219
 MIKULÁŠEK, Alexej, 180, 208
 MIKULÁŠEK, Oldřich, 95, 237, 362, 384,
 736
 MILER, Karel, 274
 MILLER, Arthur, 90, 96
 MILLER, Warren, 507
 MIŁOSZ, Czesław, 87, 148
 MILOTA, Karel, 64, 545, 546
 MILOTA, Stanislav, 108, 812
 MILTNER, Miloš, 729
 MINÁČ, Vladimír, 121
 MINAŘÍK, Pavel, 145
 MINAŘÍK, Vladimír, 705
 MINKS, Pavel, 781
 MISAR, Karel, 169, 468, 767
 MIŠÍK, Vladimír, 265, 341
 MITCHELLOVÁ, Joni, 371
 MITTA, Alexandr Naumovič, 654
 MITTERAND, François, 52
 MLEJNEK, Josef, 72, 195, 315
 MLYNÁRIK, Ján, 124
 MLYNÁŘ, Zdeněk, 38, 445, 684, 815
 MŇAČKO, Ladislav, 113, 124
 MOC, Stanislav, 454, 729
 MOJÍK, Ivan, 125
 MOJŽÍŠ, Juraj, 297
 MOKREJŠ, Antonín, 209
 MOLDANOVÁ, Dobrava, 65
 MOLIÈRE, 650
 MOLINA, Tirso de, 650
 MOLNÁR, Amedeo, 83, 216, 219
 MONÍKOVÁ, Libuše, 395, 435, 436, 437
 MONTALE, Eugenio, 135
 MOORE, Thomas, 582
 MORAVCOVÁ, Jana, 352, 504, 524, 717,
 755
 MORAVCOVÁ-DISHEROVÁ, Hana, 684
 MORAVEC, František, 684
 MORAVEC, Jaroslav, 750
 MORÁVKOVÁ, Alena, 132
 MORGENSTERN, Christian, 741
 MORRISON, Jim, 288
 MORRISONOVÁ, Toni, 128
 MOSKALYK, Antonín, 768, 796, 801, 809
 MOULIS, Miloslav, 696
 MOURKOVÁ, Jarmila, 62, 65, 83
 MRÁČEK, Miroslav, 749
 MRAVCOVÁ, Marie, 66, 225
 MRNKOVÁ, Xenie, 132
 MRŠTÍK, Alois, 100
 MRŠTÍK, Vilém, 100, 650, 657, 777
 MRŠTÍKOVÁ, Marie, 737
 MUDRA, František, 805
 MUCHA, Jiří, 53, 390, 492, 494
 MUKAŘOVSKÝ, Jan, 207, 210, 224, 227,
 228, 230
 MÜLLER, Adolf, 146, 147, 152
 MÜLLER, Alois, 808
 MÜLLER, Jaroslav, 746
 MÜLLER, Miroslav viz *Miroslav Kapek*
 MÜLLEROVÁ, Vladislava viz *Jan*
Vladislav
 MURRER, Ewald (vl. Michal Wernich),
 291, 292, 317, 318
 MUSIL, Robert, 126, 410
 MUSÍLEK, Petr, 359
 MUSSET, Alfred de, 100
 MYRER, Anton, 128
- N**
- NAČERADSKÝ, Petr viz *Petr Placák*
 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena, 33, 296, 300
 NAGIBIN, Jurij Markovič, 132
 NAJMON, Jiří, 174
 NAKLÁDAL, Lubomír, 129
 NÁPRAVNÍK, Milan, 19, 304
 NAVRÁTIL, Jiří, 175, 468, 495, 518
 NAVRÁTILOVÁ, Martina, 445, 685, 725
 NEDUHA, Jaroslav Jeroným, 373
 NEDVĚDOVÁ, Milada, 216
 NEFF, Ondřej, 52, 205, 524, 712, 715, 714,
 715, 716, 751, 758, 759
 NEFF, Vladimír, 494, 505, 534, 689, 808
 NECHUTOVÁ, Jana, 219
 NECHVÁTAL, František, 174, 328
 NEJEDLÁ, Jaromíra, 62, 180, 213

- NEJEDLÝ, Zdeněk, 82, 97, 98, 105, 110, 111, 213, 555, 568, 604, 608, 621, 622, 624, 626, 629, 631, 632, 637, 654, 656, 794
- NEKOLNÝ, Bohumil, 110, 656
- NĚMCOVÁ, Božena, 61, 187, 572, 768, 812
- NĚMCOVÁ, Dana, 38
- NEMCOVÁ, Jana, 119
- NĚMEC, Hynek, 572
- NĚMEC, Jiří, 38, 69, 70, 187, 189, 192, 198
- NĚMEC, Ludvík, 114, 512
- NĚMEC, Martin, 34
- NĚMEC, Rudolf, 281
- NĚMEČEK, Jaroslav, 757
- NĚMEČEK, Josef, 729
- NĚMEČEK, Zdeněk, 149, 393, 395
- NENADÁL, Radoslav, 127, 527
- NEPIL, František, 525, 743, 744
- NEPRAŠ, Karel, 281
- NERUDA, Jan, 61, 531, 772, 799
- NERUDA, Pablo, 324
- NESVADBA, Josef, 53, 523, 711, 712, 758, 771, 775, 785
- NESVADBA, Miloš, 737
- NEUBAUER, Zdeněk, 68, 85
- NEUBERT, Stanislav, 779
- NEUGEBAUER, Richard, 761
- NEUMANN, Julek, 564
- NEUMANN, Stanislav Kostka, 76, 174, 643, 687
- NEUMANNOVÁ, Marcela, 131
- NEUWIRTH, Štěpán, 746
- NEUŽIL, František, 533
- NEVERŠILOVÁ, Olga, 311
- NEVRLÝ, Miloslav, 672
- NEZVAL, Vítězslav, 62, 119, 174, 213, 322, 323, 333, 332, 337, 448, 642, 653, 685, 686
- NIETZSCHE, Friedrich, 491
- NOHA, Jan, 739, 741
- NOHAVICA, Jaromír, 48, 373, 381, 736
- NOHEJL, Bohumil, 165, 465, 467, 476, 717, 746, 772, 781
- NOS, Josef, 371, 373, 378
- NOSKOVÁ, Věra, 352, 353
- NOUZA, Jan, 519
- NOUZA, Oldřich, 690
- NOVÁK, Ivo, 775, 804
- NOVÁK, Jan, 140, 276, 393, 435
- NOVÁK, Jaroslav, 734
- NOVÁK, Jiří Zdeněk, 798
- NOVÁK, Ladislav, 273, 274
- NOVÁK, Mirko, 24
- NOVÁKOVÁ, Zuzana, 237, 346, 742, 744, 746
- NOVOMESKÝ, Ladislav, 112, 121
- NOVOTNÝ, Antonín, 168
- NOVOTNÝ, Bohuslav, 706
- NOVOTNÝ, David Jan, 754, 770
- NOVOTNÝ, František, 370, 713, 716
- NOVOTNÝ, J., 601
- NOVOTNÝ, Josef, 673
- NOVOTNÝ, Miroslav, 681
- NOVOTNÝ, Petr, 509, 617, 657, 776
- NOVOTNÝ, Karel viz *Josef Vádný*
- NOVOTNÝ, Svatopluk, 474, 772
- NOVOTNÝ, Vladimír, 75, 121, 177, 180, 182
- NOVÝ, Karel, 61, 649
- NOWAK, Tadeusz, 130
- NÝVLT, Václav, 659, 774

O

- OBORSKÝ, Vladimír, 373
- OBRTELOVÁ, Nora, 410
- ODEHNAL, Ivo, 345
- OHNISKO, Milan, 317
- OCHOVÁ, Sheila, 399
- OKÁL, Daniel, 117
- OKUDŽAVA, Bulat Šalvovič, 105, 135, 381, 612, 655
- OLBRACHT, Ivan, 61, 96, 212, 649, 650, 656, 771, 782, 797, 798
- OLDŘICH ZE ZNOJMA, 219
- OLIČ, Jiří viz *Matěj Kréma*
- OLMER, Vít, 513, 802
- OLONOVÁ, Elvira, 121
- ONDRÁŠEK, Miloš, 154
- OPASEK, Anastáz, 151, 246
- OPAT, Jaroslav, 693
- OPELÍK, Jiří, 65, 186, 202, 208, 224

- OPLT, Miroslav, 675
 OPLUSTIL, Gustav, 793
 ORNEST, Ota, 92, 94, 145, 792
 ORTEN, Jiří, 816
 ORWELL, George, 69, 148, 412, 665
 OSLZLÝ, Petr, 95, 105, 110, 642, 650, 652, 654, 655, 658, 659
 OSOLSOBĚ, Petr, 660
 OSTROVSKIJ, Alexandr Nikolajevič, 781
 OTÁHAL, Milan, 43
 OTAVA, Josef, 94
 OTČENÁŠ, Igor, 119
 OTČENÁŠEK, Jan, 62, 213, 467, 492, 493, 608, 769, 773, 782, 784, 799, 808
 OTRUBA, Mojmír, 83, 207, 208, 209, 223, 224
 OTTLOVÁ, Marta, 220
 OUŘEDNÍK, Patrik, 71, 129
 OVČÁČEK, Eduard, 273
- P**
- PACOVSKÝ, Jaroslav, 695, 758
 PACHMAN, Luděk, 445, 684
 PALACKÝ, František, 533
 PALACH, Jan, 52, 436, 491, 815
 PALCOVÁ, Hana, 816
 PALEČEK, Josef, 762
 PALEČEK, Miroslav, 370, 371, 380
 PALEK, Karel viz *Petr Fidelius*
 PALIVEC, Josef, 195, 248, 307
 PALLAS, Jiří, 372, 812
 PALOUŠ, Radim, 37, 43, 68, 70
 PANČENKO, Alexandr Alexandrovič, 64, 217
 PÁNEK, František „Fanda“, 285, 286, 291
 PÁNKOVÁ, Michaela, 353
 PANOFSKY, Erwin, 64
 PAPOUŠEK, Jaroslav, 617
 PÁRAL, Vladimír, 65, 66, 106, 171, 181, 191, 479, 483, 484, 485, 499, 505, 506, 509, 512, 524, 650, 658, 659, 660, 700, 773, 774
 PASSEROVÁ, Eva, 816
 PASTERNAK, Boris Leonidovič, 131, 270
 PASTRŇÁK, Petr, 151
 PAŠEK, Antonín Petr, 149
 PAŠEK, Mirko, 750
 PÁTEK, Miloslav, 693
 PATERA, Ludvík, 118, 120, 121, 208
 PATERA, Miroslav, 816
 PAŤHA, Karel, 717
 PATCHEN, Kenneth, 134
 PATOČKA, Jan, 22, 36, 37, 38, 40, 68, 69, 156, 454, 572
 PAUSTOVSKIJ, Konstantin Georgijevič, 691
 PÁVEK, Milan, 541, 748
 PAVEL, Ota, 479, 480, 774, 800
 PAVEL, Pavel, 674
 PAVELKA, Jiří, 62
 PAVELKA, Zdenko, 180, 528
 PAVLATA, Michal, 110
 PAVLICA, Jiří, 379
 PAVLÍČEK, František, 90, 92, 108, 555, 571, 572, 686, 767, 768, 796, 812
 PAVLÍK, Michal, 813
 PAVLÍK, Petr, 471, 505, 518
 PAWLOWSKÁ, Halina, 801
 PAZOUREK, Vladimír, 476
 PECINOVSKÝ, Josef, 713, 716
 PECKA, Karel, 143, 149, 193, 414, 421, 768
 PEEL, David, 288
 PÉGUY, Charles, 125
 PECHA, Jiří, 62, 126, 777
 PECHA, Jan, 704
 PECHÁČEK, Jaroslav, 750
 PECHÁČEK, Ladislav, 466, 515, 769, 775, 776
 PECHAR, Ivo, 759
 PECHAR, Jiří, 62, 68, 126, 202
 PEJSKAR, Jožka, 158
 PEKÁREK, Hynek, 781
 PEKÁREK, Václav, 62, 76, 213
 PEKÁRKOVÁ, Iva, 140, 442
 PEKAŘ, Josef, 156
 PELÁN, Jiří, 64
 PELC, Jan, 140, 154, 204, 205, 331, 441, 460
 PELC, Jaromír, 31, 64, 79, 174, 175, 177, 178, 179, 191, 205, 331, 340, 341, 370
 PELC, Jaroslav, 180, 182
 PELCL, František Martin, 65

- PELIKÁN, Jiří, 141, 145, 152, 184, 676
PELLAR, Rudolf, 126, 127, 128
PELLAROVÁ, Luba, 126, 127, 128
PEROUTKA, Ferdinand, 147, 149, 188,
394, 421, 686, 718, 815
PEŠAT, Zdeněk, 44, 62, 80, 82, 207, 208,
209, 214, 223, 224
PEŠTA, Pavel, 717
PETERKA, Josef, 28, 30, 31, 45, 51, 62, 79,
117, 121, 172, 177, 178, 179, 180, 182,
183, 211, 213, 225, 237, 331, 336, 338
PETIŠKA, Eduard, 492, 493, 742, 743
PETR, Antonín viz *Antonín Petruželka*
PETR, Jaroslav, 713
PETR, Lubomír, 716
PETRÁČEK, Zbyněk, 436
PETRÁŇ, Josef, 696
PETROV, Ivajlo, 655
PETROV, Jevgenij Petrovič, 655
PETROVÁ, Eva, 534
PETRŮ, Eduard, 66, 83, 216, 218, 219
PETRUSEK, Miloslav, 43
PETRUŠEVSKÁ, Jelena, 84
PETRUŽELKA, Antonín, 37, 70, 255, 315
PEUKERT, Zdeněk Vojtěch viz *Edgar
Collins*
PFAFF, Ivan, 193
PHILIPPOVÁ, Helena, 593
PICASSO, Pablo, 742
PICK, Jiří Robert, 629
PIERRE, José, 301
PIGMENT, Horna viz *Ivan Lamper*
PILAŘ, Jan, 27, 61, 62, 135, 165, 182, 213,
239, 324, 326, 343, 688, 793
PILAŘOVÁ, Eva, 125
PILZ, Jaroslav, 59, 685
PINOCHET, Augusto, 324, 559
PIŇOSOVÁ, Kateřina, 298
PINTER, Harold, 96
PISTORIUS, Luboš, 94, 108, 555, 561
PISTORIUS, Vladimír, 68, 202
PIŠTA, Jan, 782
PIŠTORA, Jiří, 733, 736, 738
PITHART, Petr, 156, 187
PITÍNSKÝ, Jan Antonín, 107, 654, 655,
660
PITTER, Přemysl, 149
PIVEC, Ivan, 359
PIVOŇKOVÁ, Magdalena, 773
PIXÁ, Jan, 748
PLACÁK, Petr, 42, 55, 291, 459
PLACHETKA, Jiří, 783
PLATHOVÁ, Sylvia, 134
PLATONOV, Andrej Platonovič, 131
PLAUTUS, Titus Maccius, 99
PLAVCOVÁ, Alena, 76
PLÁVKA, Andrej, 113, 116, 121
PLEŠINGER, Vladimír, 673
PLEVA, Josef Věromír, 690
PLÍHAL, Karel, 373, 381
PLICHTOVÁ, Barbora, 646
PLÍŠKOVÁ, Naděžda, 34, 281, 286, 288
PLOTZER, Josef, 251
PLUDEK, Alexej, 29, 159, 165, 465, 524,
535, 750
PLUHAŘ, Zdeněk, 61, 469, 533
PODEŠVA, František, 689
PODEŠVOVÁ, Marie, 66, 689
PODHRÁZKÝ, Petr, 92, 554
PODLAHA, František, 476
PODSKALSKÝ, Zdeněk, 801
POHL, Josef, 746
POHORSKÝ, Miloš, 61, 78, 80, 174, 214
POCH, Jiří viz *Jan Kopecký*
POCHOP, Zdeněk, 761
POKORNÝ, Jindřich, 125, 134, 737
POKORNÝ, Karel viz *Eva Kantůrková*
POKORNÝ, Milan, 121
POLACKOVA-HENLEYOVÁ, Kaca, 404
POLÁČEK, Karel, 195, 643, 686
POLÁK, Jindřich, 775, 811
POLEDŇÁK, Alois, 767
POLEDŇÁKOVÁ, Marie, 801
POLÍVKA, Boleslav, 105, 642, 777
PONICKÁ, Hana, 113, 123
PONIČAN, Ján, 121
POPOVIČ, Anton, 117, 119, 211, 737
POSPÍŠIL, Jaroslav, 344
POSPÍŠIL, Josef, 251, 252, 691
POSPÍŠIL, Luboš, 265
POSPÍŠIL, Milan, 220
POSPÍŠIL, Radomír, 274

- POSPÍŠIL, Zdeněk, 101, 105, 650, 652,
 655, 656, 777
 POSPÍŠILOVÁ, Libuše, 799
 POSSELTOVÁ, Hana, 129
 POŠ, Petr, 758
 POTUŽIL, Zdeněk, 101, 106, 110, 652,
 657, 659, 660
 POUND, Ezra, 133, 246, 264, 277
 POUSTA, Zdeněk, 43
 POVEJŠIL, Jaromír, 130
 PRAŽÁK, Emil, 83, 208, 217, 224
 PRAŽÁK, Vladimír, 128
 PRAŽÁKOVÁ, Hana, 746
 PRAŽÁKOVÁ, Olga, 307
 PREČAN, Vilém, 159
 PREISLER, Jan, 796
 PREISNER, Rio, 188, 193, 204, 205, 245,
 246
 PREISSIG, Vojtěch, 733
 PRESLER, Aleš, 512
 PRÉVERT, Jacques, 232, 367
 PROCHÁZKA, Jan, 22, 193, 475, 747, 767,
 792, 810
 PROCHÁZKA, Jindřich, 34
 PROCHÁZKA, Jiří, 465, 466, 602, 783, 810
 PROCHÁZKA, Martin, 223
 PROCHÁZKA, Miroslav, 82, 117, 225
 PROCHÁZKA, Vladimír, 94, 782
 PROCHÁZKOVÁ, Alena, 600
 PROCHÁZKOVÁ, Anna, 797
 PROCHÁZKOVÁ, Iva, 97, 389, 442, 582,
 747
 PROCHÁZKOVÁ, Lenka, 431
 PROCHÁZKOVÁ, Markéta, 353
 PROKOP Z JINDŘICHOVA HRADCE, 219
 PROKOP, Michal, 265
 PROKOŠ, Bedřich, 91
 PROŠKOVÁ, Hana, 707
 PROUST, Marcel, 126
 PROUZA, Petr, 52, 53, 56, 177, 185, 205,
 340, 462, 495, 497, 504, 509
 PROVAZNÍK, Vladimír, 512
 PROVAZNÍKOVÁ, Věra, 736, 742
 PRSKAVEC, Josef, 359
 PRŮŠA, Jiří, 788
 PŘIBSKÝ, Vladimír, 463, 749, 754, 788
 PŘIDAL, Antonín, 95, 99, 100, 109, 127,
 134, 639
 PŘIDAL, Tomáš, 298
 PSŮTKOVÁ, Zdeňka, 131, 524, 691, 785, 788
 PSZCZOŁOWSKÁ, Lucylla, 210
 PTAČEK, Jaromír, 779, 784, 785, 787, 788
 PTAČEK, Miroslav, 291
 PTAČNÍK, Karel, 390, 492, 494, 503
 PUJMANOVÁ, Marie, 61, 782, 797
 PUKLOVÁ, Eva, 677
 PURKYNĚ, Jan Evangelista, 788
 PURŠ, Ivo, 33, 297, 300, 767
 PUŠKÁŠ, Jozef, 114, 119, 122
 PUŠKIN, Alexandr Sergejevič, 270, 671
 PUTÍK, Jaroslav, 68, 130, 387, 418, 423,
 424, 452
 PUZO, Mario, 126, 722
 PYNSENT, Robert Burton, 120
 PYTLÍK, Radko, 62, 80, 213, 214
- Q**
- QUENEAU, Raymond, 71, 129
- R**
- RABSKÝ, Václav viz *Jaroslav Velinský*
 RACEK, Ija ml., 617
 RÁČEK, Roman, 109
 RADA, Karel, 317
 RADIČKOV, Jordan, 643
 RADIMSKÝ, Ladislav viz *Petr Den*
 RADOK, Alfréd, 89, 579
 RADOKOVÁ, Marie, 579
 RADOTÍNSKÝ, Jiří, 800
 RADZINSKI, Edvard Stanislavovič, 100
 RAFAJ, Miroslav, 462, 502, 519
 RAFAJ, Oldřich, 58, 62, 76, 78, 117, 167,
 180, 328, 703, 779
 RAIS, Karel Václav, 799
 RAJMONT, Ivan, 101, 103, 110, 633, 639
 RAK, H. viz *Aleš Haman*
 RAK, Jiří, 65, 220
 RAMBOUSEK, Jiří, 208
 RAMBOUSEK, Ota, 445, 683, 730
 RAMPAS, Zdeněk, 713
 RAMUZ, Charles-Ferdinand, 130
 RANSOME, Arthur, 735

- RASMUSSENOVÁ, Nelly, 674
RASPUTIN, Valentin Grigorjevič, 151
RAŠÍN, Alois, 575
RAVEL, Maurice, 456
RÁŽ, Roman, 505, 785, 790, 797
RÁŽA, Ludvík, 801, 807
REDL, Vlasta, 379
REED, Lou, 288
REINIŠOVÁ, Anna, 717
REIS, Vladimír, 121, 782
REJCHRT, Miloš, 85
REJCHRTOVÁ, Noemi, 216, 219
REJŽEK, Jan, 205, 349, 351, 359
REMARQUE, Erich Maria, 335
REMEŠ, Vladimír, 785
RENČ, Václav, 151, 192, 193, 237
RENČÍN, Vladimír, 653
RESLOVÁ, Marie, 110
REYNEK, Bohuslav, 70, 156, 237, 251,
253, 287, 289
REZEK, Petr, 69, 71, 205
RIFFOVÁ, Gisela, 227
RICHARD, F. H. (vl. jm. František
Hrabal), 295
RICHTEROVÁ, Sylvie, 68, 156, 188, 190,
204, 232, 277, 278, 443, 444, 545, 547
RILKE, Rainer Maria, 354
RIMBAUD, Artur, 332, 375
RITTER, Petr, 504
ROBEŠ, J. V., 718
ROBINSON, F. M., 722
ROHÁČ, Ján, 617, 793, 795, 797
ROHÁČ, Jan z Dubé, 398
ROHLENA, Vladimír viz *J. V. Robeš*
ROJAS, Fernando de, 622
ROLL, Jiří, 787
ROLLAND, Romain, 90, 662
ROMANSKÁ, Lydie, 66, 355
ROMPORTLOVÁ, Ludmila, 749
RON, Vojtěch, 629, 659
ROSA, João Giumarães, 129
ROSENBAUM, Karol, 117, 118
ROSENBAUM, Zdeněk, 515, 716, 776
ROSTAND, Edmond, 571, 661
ROTHOVÁ, Susanna, 489
ROTREKL, Zdeněk, 87, 151, 193, 248
ROTTERDAMSKÝ, Erasmus, 582
ROUBÍNEK, Otakar, 592
ROUSSEAU, Henri, 742
ROVENSKÁ, Jana, 676
ROVENSKÝ, Dušan, 676
ROZOVSKIJ, Mark Grigorjevič, 98, 612
ROŽEK, Ivo, 262
RUARK, Robert, 128
RUBEŠ, Jan, 303
RUDOLF, Stanislav, 503, 700, 702, 755
RÚFUS, Milan, 121
RULF, Jiří, 72, 75, 181, 349, 351, 356, 357
RUMML, Jan, 145
RUMML, Jiří, 50, 145
RUMLER, Josef, 239, 328
RUT, Přemysl, 64, 106, 349, 358, 640, 646
RYBA, Bohumil, 83, 215
RYBA, Jan, 308
RYBA, Jan Jakub, 627
RYBA, Jiří, 816
RYBÁK, Josef, 27, 30, 45, 61, 62, 76, 78,
121, 165, 213, 237, 321, 325, 343, 687
RYBAKOV, Anatolij Naumovič, 50, 132
RYBÁKOVÁ, Minka, 726, 727
RYBÁŘ, Petr, 681
RYBÁŘOVÁ, Jitka, 317
RYCHLÍK, Břetislav, 646
RYCHMAN, Ladislav, 799
RYSKA, Jan, 690, 746, 747, 748
RZOUNEK, Vítězslav, 29, 30, 62, 78, 94,
165, 167, 168, 170, 171, 178, 180, 181,
202, 208, 211, 213, 342, 528, 596, 605,
792
- ## Ř
- ŘEHÁK, Svatopluk, 343
ŘEHŮR, Pavel viz *Jaroslav Strnad*
ŘEHŮR, Zdeněk, 788
ŘEZÁČ, Jan, 767
ŘEZÁČ, Tomáš, 145, 676, 706, 727
ŘEZÁČ, Václav, 61, 771, 772, 782
ŘEZNÍČEK, Pavel, 88, 301, 302, 303, 415,
544
ŘÍDKÝ, Oto, 328
ŘÍHA, Bohumil, 58, 61, 165, 202, 213, 478,
535, 737, 746, 749, 751, 781

S

- SÁBATO, Ernesto, 129
- SABINA, Karel, 68, 222, 695
- SADECKÝ, Petr, 759
- SADKOVÁ, Eva, 798, 799
- SACHAROV, Andrej, 155
- SACHER, Petr, 309
- SACHER, Vilém, 684
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, 264
- SALACQUARDOVÁ, Jiřina, 350, 351, 355
- SALAVA, Miroslav, 318
- SALINGER, Jerome David, 507
- SALIVAROVÁ, Zdena, 139, 146, 154, 156, 157, 398, 403, 404, 454
- SALTYKOV-ŠČEDRIN, Michail Jevgrafovič, 105
- SAMKOVÁ, Eva, 788
- SANDERS, Ed, 288
- SAROYAN, William, 126
- SARTRE, Jean-Paul, 90, 96, 412
- SATINSKÝ, Július, 122
- SAUDEK, Kája, 756, 758
- SCORTIA, Thomas Nicholas, 722
- SEDLICKÁ, Dagmar, 353
- SEDMIDUBSKÝ, Miloš, 233
- SEGAL, Erich, 722
- SEIFERT, Jaroslav, 21, 26, 28, 32, 37, 46, 47, 62, 70, 82, 105, 112, 113, 116, 148, 150, 156, 224, 237, 256, 303, 360, 361, 390, 444, 445, 446, 571, 686, 688, 762, 793, 816
- SEIFTER, Pavel, 43
- SEKERA, Jarmil, 720
- SEKERA, Jaroslav, 62, 66, 168
- SEKERA, Josef, 58
- SEMERÁD, Karel, 617
- SENECA, Lucius Annaeus, 454
- SEQUENS, Jiří, 621, 705, 768, 771, 809, 810
- SEYDLER, Jiří, 616
- SGALLOVÁ, Květa, 208, 210
- SHAKESPEARE, William, 68, 99, 100, 103, 104, 106, 516, 571, 592, 613, 652, 653, 661, 812
- SHAPIRO, Karl, 134
- SHILLING, Jaroslav, 309
- SCHAMSCHULA, Walter, 227
- SCHEINER, Artuš, 796
- SCHEINOST, Jan, 130
- SCHEINPFLUGOVÁ, Olga, 691
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, 491
- SCHERHAUFER, Peter, 101, 104, 105, 110, 642, 649, 650, 652, 654, 655, 658
- SCHIFFAUER, Edvard, 92
- SCHILDBERGER, František, 359
- SCHMID, Jan, 103, 525, 587, 633, 653, 655
- SCHMIDT, Arno, 436
- SCHMIDT, Oto, 788
- SCHNEEDORFER, Ivan, 312
- SCHNEIDER, Jan, 149, 669, 716, 815
- SCHONBERG, Michal, 404
- SCHORM, Evald, 93, 96, 100, 103, 613, 650, 654, 659, 795
- SCHULZ, Milan, 815, 816
- SCHUSTER, Jean, 298, 301
- SCHWARZ, Josef, 126, 127
- SIDON, Karol, 84, 97, 190, 387, 399, 428, 429, 555, 569, 582, 651, 658
- SIEBENSCHINOVÁ, Anna, 126, 130
- SIEGEL, Holger, 227, 230
- SIGNAC, Paul, 742
- SIMMEL, Johannes Mario, 722
- SIMON, Claude, 129
- SINGER, Isaac Bashevis, 69, 127
- SION, Zbyšek, 281
- SIROVÁTKA, Oldřich, 717, 744
- SIROVÝ, Zdenek, 767
- SÍS, Petr, 762
- SÍS, Vladimír, 777
- SJÖWALLOVÁ, Maj, 704
- SKÁCEL, Jan, 79, 95, 99, 105, 157, 190, 232, 256, 335, 340, 354, 363, 364, 736, 742, 761
- SKÁLA, Dušan, 87
- SKÁLA, Emil, 219
- SKÁLA, Ivan, 27, 45, 52, 58, 61, 165, 174, 215, 237, 239, 321, 322, 323, 324, 332, 781
- SKÁLA, Miroslav, 524, 721, 800
- SKÁLA, Pavel, 816
- SKALICKÁ, Vlasta, 355

- SKALICKÝ, Karel, 154
SKALICKÝ, Miroslav, 287
SKALIČKA, Jiří, 66, 223
SKARLANT, Petr, 65, 79, 175, 177, 191,
350, 356, 357, 740, 788
SKLENÁŘ, Karel, 695
SKLENČKA, Ota, 94
SKORUNKA, František, 471
SKOŘEPOVÁ, Ljuba, 645
SKOUMAL, Aloys, 125, 126
SKOUMAL, Petr, 91, 265, 371, 591
SKUKÁLEK, Rudolf, 113
SKÝBOVÁ, Anna, 696
SLABÝ, Zdeněk Karel, 753
SLÁDEK, Josef Václav, 739
SLÁDKOVÁ, Věra, 527, 790, 808
SLACH, Miroslav, 535
SLÁMA, Jan, 359
SLÁMA, Tomáš, 92
SLÁMOVÁ, Lea, 784
SLAVÍK, Ivan, 82, 125, 155, 249
SLAVÍK, Otakar, 281
SLAVÍKOVÁ, Helena, 785
SŁAWIŃSKÁ, Irena, 210
SŁAWIŃSKI, Janusz, 210
SLEZÁK, Vratislav, 130
SLÍVA, Jiří, 736
SLÍVA, Vít, 349, 350, 358
SLOBODA, Rudolf, 119, 120
SLOUKA, Igor, 174
SLUNSKÁ, Naděžda, 353
SMETANA, Bedřich, 89, 96, 340, 437, 532,
555
SMETANA, Miloš, 122, 806
SMETANA, Vladimír „Hendrix“, 458
SMETANOVÁ, Anna, 789
SMETANOVÁ, Jindřiška, 193
SMOČEK, Ladislav, 558, 777
SMOLJAK, Ladislav, 102, 593, 594, 595,
769, 777
SMRŽOVÁ, Vlasta, 720
SMYCZEK, Karel, 513, 769, 776, 802, 807
SNOW, Charles Percy, 128
SOBOTA, Luděk, 590
SOBOTA, Miroslav, 800
SOBOTKA, Richard, 746
SOFOKLES, 99
SOCHA, Martin, 291, 292
SOJKOVÁ, Kamila, 690
SOKOLOVSKÝ, Evžen, 602, 624, 657, 798,
803, 804, 805, 806, 807
SOLAŘÍK, Bruno, 298
SOLOVIČ, Ján, 121, 596
SOLŽENICYN, Alexandr Isajevič, 90, 150
SOUČEK, Jiří viz *Jiří Hájek*
SOUČEK, Karel, 350
SOUČEK, Ludvík, 695, 710, 711, 712, 751
SOUČKOVÁ, Milada, 147, 151, 277, 393,
443, 545, 546, 643
SOUCHOP, Josef, 524, 544
SOUKUP, Karel „Charlie“, 287, 373
SOVÁK, Jiří, 803
SPEE, Friedrich von, 218
SPRUZENÁ, Zdenička (vl. jm. Tomáš
Mazal), 460
SPUNAR, Pavel, 65, 83, 216
SRBA, Bořivoj, 94, 95, 104, 648
SRNEC, František, 508
STANĚK, Jiří, 357
STAŇKOVÁ, Marta, 503
STANKOVIČ, Andrej, 34, 71, 203, 238,
265, 281, 285, 284, 287, 289, 291
STANKOVIČOVÁ, Olga, 724, 761
STANO, Jiří, 473, 677
STÁREK, František „Čuňas“, 85, 793
STÁRKOVÁ, Blanka, 129, 736
STÁRKOVÁ, Marcela, 761
STÁRKOVÁ, Věra, 151
STARÝ, Rudolf, 85
STAVINOHA, František, 462, 470, 473, 689
STEHLÍK, Ladislav, 671, 689
STEHLÍKOVÁ, Eva, 99
STEHLÍKOVÁ, Jitka, 66, 355
STEIGERWALD, Karel, 97, 103, 104, 551,
633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 651,
770, 785, 789
STEINBACH, Karel, 685
STEINER, Peter, 227, 228, 230
STEJSKAL, Martin, 296, 299, 301
STEKLAČ, Vojtěch, 172, 175, 178, 462,
470, 495, 524, 531, 753, 754
STEKLÍK, Jan, 281

- STEKLÝ, Karel, 770, 772
 STERNE, Laurence, 409
 STIBOROVÁ, Věra, 431, 760
 STIEBER, Mirko, 596, 603, 632, 769, 787
 STICH, Alexandr, 49, 82, 166, 218
 STINGL, Miloslav, 674
 STOLZ, Benjamin A., 228
 STONIŠ, Miroslav, 66, 608, 611
 STOPPARD, Tom, 90, 96, 155, 156, 812
 STOUT, Rex, 704
 STRÁNSKÝ, Jaroslav, 685
 STRÁNSKÝ, Jiří, 387
 STRAŠÍKOVÁ, Blanka, 673
 STRÁŽAY, Štefan, 119
 STREICHL, Josef, 373, 379
 STREJČEK, Jan, 781
 STREJČKOVÁ, Jaroslava, 779, 781, 784
 STRNAD, Jaroslav, 149, 154, 156
 STRNAD, Stanislav, 771
 STROHSOVÁ, Eva, 207, 214
 STROMŠÍK, Jiří, 64, 126
 STROUPEŽNICKÝ, Ladislav, 100, 794
 STROŽ, Daniel, 150, 157, 162, 186, 238, 310, 311, 762
 STRUGACKIJ, Arkadij Natanovič, 612, 655
 STRUGACKIJ, Boris Natanovič, 612, 655
 STŘEDA, Ludvík, 344, 741
 STRÍBRNÁ, Mariana, 502
 STRÍTECKÝ, Jaroslav, 130
 STUHL, Miroslav, 785
 STUHL, Vladimír, 717
 STÝBLOVÁ, Valja, 504, 700, 701, 702, 747, 775
 STYRON, William, 127
 SUCHAŘÍPA, Leoš, 100, 592, 767
 SUCHL, Jan, 61, 66, 678
 SUCHOMEL, Milan, 182, 186, 208
 SUCHÝ, Jiří, 91, 92, 102, 178, 370, 588, 589, 590, 777
 SUCHÝ, Josef, 240, 346
 SUCHÝ, Vít, 178
 SUK, Josef, 796
 SULÍK, Ivan, 114
 SULOVSÝ, Jan, 174
 SUS, Oleg, 44, 186, 209
 SŮSKIND, Patrick, 643
 SUŠIL, František, 371
 SUŠKA, Čestmír, 107
 SVAL, Vít viz *Vít Kremlička*
 SVATOŠ, Bedřich, 151, 393
 SVATOŇ, Miloš viz *D. A. Dogg*
 SVEJKOVSKÝ, František, 19, 208, 215, 231
 SVĚRÁK, Zdeněk, 102, 593, 594, 595, 769, 777, 802
 SVĚTLÁ, Karolína, 531, 772
 SVEVO, Italo, 126
 SVITÁK, Ivan, 204
 SVOBODA, Bohumil, 673
 SVOBODA, Jan viz *Jaromír Hořec*
 SVOBODA, Jiří, 92, 119, 504, 669, 773, 774, 775, 796, 802
 SVOBODA, Jiří Václav, 739
 SVOBODA, Josef, 100
 SVOBODA, Miloš, 155
 SVOBODA, Svatoslav, 76
 SVOBODOVÁ, Růžena, 65
 SVOZIL, Bohumil, 62
 SÝKORA, Jiří, 816
 SÝKORA, Přemysl viz *Petr Placák*
 SÝKOROVÁ, Tamara, 130
 SYLLABA, Theodor, 65
 SÝS, Karel, 31, 45, 56, 64, 78, 79, 175, 177, 178, 182, 183, 191, 192, 237, 330, 331, 332, 333, 713, 740
 SZALAI, Ladislav, 716
 SZPUK, Roman, 317
 SZYMBORSKÁ, Wisława, 135
- Š**
 ŠABACH, Petr, 542
 ŠABOUK, Sáva, 78, 82, 211
 ŠAFAŘÍK, Bernard, 813
 ŠAFAŘÍK, Josef, 67, 108, 109, 454
 ŠAFHAUSER, Ivan, 706
 ŠAJNER, Donát, 114, 116, 165, 237, 323, 326, 343, 781
 ŠALDA, František Xaver, 211, 212, 448, 691
 ŠAMALÍK, František, 693
 ŠAŠEK, Václav, 768
 ŠATROV, Michail Filippovič, 612

- ŠAVRDA, Jaromír, 263, 264
ŠEBÁNEK, Jiří, 593, 758
ŠEBEK, Karel, 302
ŠEBOR, Miloš, 151
ŠEDIVÝ, Jaroslav, 696, 785
ŠEINER, Ivan, 66
ŠERBEROVÁ, Alžběta, 65, 495, 498, 499, 506, 524
ŠEŘÍK, Zdeněk, 239, 323
ŠEVČÍK, Emil, 601
ŠIK, Ota, 17, 158, 676
ŠIKL, Jan, 809
ŠIKL, Jaromír, 725
ŠIKL, Jaroslav, 810
ŠIKL, Václav, 683
ŠIKLOVÁ, Jiřina, 145
ŠIKTANC, Karel, 52, 54, 82, 84, 183, 257, 258, 381, 736, 785, 812
ŠIKULA, Vincent, 119, 120, 122
ŠIMEČKA, Martin M., 123
ŠIMEČKA, Milan, 68, 85, 123, 124, 145, 148, 203
ŠIMEK, Miloslav, 91, 102, 590, 717, 794
ŠIMKOVÁ, Dagmar, 683
ŠIMON, Josef, 55, 64, 79, 177, 342
ŠIMOTOVÁ, Adriena, 35
ŠINDELÁŘ, Dušan, 82
ŠISLER, Petr, 121, 224
ŠITA, František, 674
ŠKAPA, Ivan, 779
ŠKARKA, Antonín, 215, 217, 218, 219
ŠKUTINA, Vladimír, 140, 149, 150, 158, 387, 399, 583, 584, 690, 725, 730, 762
ŠKVOR, Jiří, 152, 188
ŠKVORECKÁ, Zdena viz *Zdena Salivarová*
ŠKVORECKÝ, Josef, 19, 22, 52, 139, 141, 146, 147, 149, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 188, 189, 190, 191, 192, 223, 234, 387, 389, 393, 398, 404, 405, 406, 407, 454, 485, 580, 581, 667, 684, 704, 726, 727, 816
ŠLAIS, Zdeněk, 359
ŠLAMPOVÁ, Dagmar, 131, 132
ŠLESINGEROVÁ, Helena, 359
ŠLITR, Jiří, 91, 588
ŠMAHELOVÁ, Helena, 532, 691, 700, 702, 754, 785
ŠMATLÁK, Stanislav, 117
ŠMÍD, Bohumil, 691
ŠMÍD, Jan, 709, 721
ŠMÍD, Zdeněk, 504, 525, 527
ŠMÍDOVÁ, Monika, 816
ŠMOLDAS, Ivo, 350, 351, 352
ŠNAJDER, Bohuslav, 681
ŠOLC, Václav, 361, 674, 751
ŠOLOCHOV, Michail Alexandrovič, 781
ŠORMOVÁ, Eva, 95
ŠOTOLA, Jiří, 29, 51, 390, 391, 494, 537, 539, 555, 605, 608, 622, 623, 624, 627, 629, 632, 660, 772, 782, 787, 790
ŠPALEK, Vilém, 393
ŠPICNEROVÁ, Vlasta, 592
ŠPIČÁK, Josef, 65
ŠPILAROVÁ, Olga, 312, 313
ŠPIRIT, Michael, 140
ŠPITZER, Juraj, 113
ŠRÁMEK, Fráňa, 107, 643, 658
ŠRÁMEK, M., 782
ŠRÁMKOVÁ, Marta, 744
ŠRUT, Pavel, 84, 237, 265, 266, 270, 284, 736, 740, 741, 744
ŠŤASTNÝ, Zdeněk, 504
ŠTĚDROŇ, Bohumil, 95
ŠTĚDROŇ, Miloš, 656
ŠTEFAN, Emil Bohdan, 113
ŠTECH, Václav Vilém, 685
ŠTEINDLER, Milan, 51, 106
ŠTEMBERKOVÁ, Marie, 353
ŠTĚPÁN Z DOLAN, 219
ŠTĚPÁN, Ludvík, 471, 518, 524
ŠTĚPÁN, Petr, 384
ŠTĚPÁNEK, Martin, 815
ŠTĚPÁNEK, Vladimír, 62, 65, 222
ŠTEPKA, Stanislav, 122
ŠTĚRBA, Otakar, 679
ŠTĚRBOVÁ, Dina, 681
ŠTĚTINA, Jaromír, 679, 680
ŠTEVČEK, Ján, 117
ŠTIAVNICKÝ, Ján, 122
ŠTÍPLOVÁ, Ljuba, 757
ŠTOLBA, Jan, 667

- ŠTOLL, Ladislav, 27, 30, 62, 76, 82, 165,
168, 173, 179, 207, 211, 212, 321, 322
- ŠTOREK, Břetislav, 209
- ŠTORCH, Eduard, 287
- ŠTORCH, Otakar, 308, 690
- ŠTORCH, Roman, 311
- ŠTORCH-MARIEN, Otakar, 62, 690, 707
- ŠTORKÁN, Karel, 602, 755, 767, 775, 798,
807
- ŠTŮVÍČEK, Václav, 344, 351
- ŠTROBLOVÁ, Jana, 51, 52, 55, 135, 237,
367, 736, 756, 767
- ŠTROUGAL, Lubomír, 49, 51
- ŠTRUNC, Jaroslav, 673
- ŠTUKA, Ivo, 367, 741
- ŠTURSA, Jan, 681
- ŠTVERÁČEK, Miroslav, 788
- ŠTYRSKÝ, Jindřich, 691
- ŠUCHMA, Miloš, 157
- ŠUKŠIN, Vasilij Makarovič, 131, 612, 671,
781
- ŠULC, Josef, 717
- ŠULCOVÁ, Eva, 353, 359
- ŠULEŘ, Oldřich, 470, 503, 689, 744
- ŠUSTA, Antonín, 673
- ŠUSTA, Stanislav, 706, 745, 748
- ŠÚTOVEC, Milan, 53, 122
- ŠVÁB, Ludvík, 296
- ŠVÁB, Miloslav, 215
- ŠVANDA, Pavel, 108
- ŠVANDRLÍK, Miloslav, 387, 718, 720, 729,
754, 759
- ŠVANKMAJER, Jan, 33, 296, 299, 300, 301
- ŠVANKMAJEROVÁ, Eva, 296
- ŠVANTNER, František, 122
- ŠVEJDA, Jiří, 31, 66, 178, 181, 202, 352,
462, 497, 505, 506, 509, 524, 567, 700,
770, 776
- ŠVORC, Václav, 91
- ŠVORCOVÁ, Jiřina, 40, 91, 784, 789, 805
- T**
- TÁBORSKÁ, Jiřina, 208, 225
- TÁBORSKÝ, Eduard, 150, 684
- TÁBORSKÝ, Václav, 454
- TAFELOVÁ, Vlasta, 132
- TACHOVSKÝ, Karel, 785
- TAKOVÁ, Michaela, 295
- TALÁŠ, Vlastimír, 706
- TÁLSKÁ, Eva, 101, 105, 110, 649, 652, 657
- TANSKÁ, Nataša, 786
- TARANT, Michal, 657
- TATARKA, Dominik, 68, 113, 120, 121,
123, 124
- TAŤOUN, Petr, 288, 761
- TAUB, Valtr, 650
- TAUFER, Jiří, 27, 61, 76, 78, 165, 180, 321,
324, 325, 326, 343
- TAXOVÁ, Eva, 224
- ŤAŽKÝ, Ladislav, 113
- TECHNIK, Alfréd, 771
- TEIGE, Karel, 33, 61
- TEIGOVÁ, Helena, 130
- TELEROVSKÝ, Roman, 298
- TERLECKÝ, Nikolaj, 149, 395, 578
- TESAŘ, Petr, 311
- TĚSNOHLÍDEK, Rudolf, 796
- THIRION, André, 301
- TIGRID, Pavel, 28, 145, 148, 151, 152, 154,
162, 188, 445, 466, 578, 676, 693, 706
- TICHÁ, Zdeňka, 83, 215, 216, 218
- TICHÝ, František, 448
- TICHÝ, Jaroslav, 744
- TICHÝ, Vladimír, 119
- TITUNIK, Irwin Robert, 227, 228
- TMA, Jindra viz *Jáchym Topol*
- TODOROV, Tzvetan, 82
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, 287
- TOLSTOJ, Alexej Nikolajevič, 781
- TOMAN, Jindřich, 233
- TOMAN, Josef, 530,
- TOMAN, Karel, 258, 759
- TOMAN, Ludvík, 767
- TOMAN, Marek, 350, 357, 358
- TOMAN, Vlastislav, 758
- TOMÁŠEK, František, 52
- TOMÁŠEK, Jiří, 315
- TOMČÍK, Miloš, 119
- TOMEČEK, Jaromír, 746
- TOMEK, Lubomír, 83, 537
- TOMIN, Julius, 43
- TOMINOVÁ, Zdena, 68, 393, 443, 568

TOMSKÝ, Alexander, 156, 193
 TOOLE, John Kennedy, 128
 TOPINKA, Miloslav, 258, 265, 266, 269, 739
 TOPOL, Filip, 42
 TOPOL, Jáchym, 42, 87, 156, 290, 291, 459, 751
 TOPOL, Josef, 91, 100, 110, 260, 261, 555, 571, 574, 575, 576, 585, 647
 TOUFAR, Pavel, 695
 TOUŠEK, Miroslav viz *Alexandr Stich*
 TOURNIER, Michel, 129
 TOVÁREK, František, 753
 TRAKL, Georg, 354
 TRAPL, Vojtěch, 600, 602, 769, 771
 TRÁVNÍČEK, František, 685
 TRÁVNÍČEK, Jiří, 44, 121, 180, 182, 225
 TRÁVNÍČEK, Mojmír, 69, 82
 TRAXLER, Jiří, 685
 TREFULKA, Jan, 68, 148, 201, 248, 424, 426, 704, 761, 785
 TRENŠKÝ, Pavel, 234
 TRINKEWITZ, Karel, 309
 TRNKA, Jiří, 733, 742
 TROCHOVÁ, Zina, 224
 TROJANOVÁ, Zuzana, 355
 TROST, Pavel, 82
 TROŠKA, Zdeněk, 775
 TRUHLÁŘ, Antonín, 216
 TRUHLÁŘ, Jan, 328
 TRUNEČEK, Jan, 504
 TŘEBICKÁ, Květa, 604, 609
 TŘEBÍZSKÝ, Václav Beneš, 149
 TŘEŠŇÁK, Vlastimil, 48, 68, 69, 108, 140, 148, 151, 155, 287, 371, 372, 377, 437, 438, 439, 440, 459, 761
 TŘEŠTÍK, Dušan, 217
 TŘEŠTÍK, Michael, 55, 541
 TUČEK, Lumír, 106
 TUČEK, Petr, 795, 796, 804
 TŮMA, Jan, 790
 TŮMA, Martin, 94, 122
 TURBA, Ctibor, 642
 TUREČKOVÁ-ČAMBALOVÁ, Běta, 691
 TURGENĚV, Ivan Sergejevič, 796
 TUŽINSKÝ, Ján, 114

TYL, Josef Kajetán, 89, 96, 187, 505, 553, 573, 646
 TYRŠ, Miroslav, 531

U

UHDE, Milan, 55, 70, 94, 96, 105, 109, 110, 161, 205, 549, 555, 569, 570, 643, 650, 656, 657, 659, 767, 777, 788, 813, 816
 UHER, Jindřich, 328, 657, 671
 UHL, Petr, 38
 UHLÍŘ, Dušan, 696
 UHLÍŘ, Kamil, 131
 ULČ, Ota, 147, 445, 668
 ULIČNÁ, Ludmila, 682
 ULIČNÝ, Miloslav, 100
 ULLMANN, Petr, 92
 ULRYCH, Petr, 379, 656
 ULRYCHOVÁ, Hana, 379
 UNZEITIG, Tomáš viz *Jan Lukeš*
 UPDIKE, John, 127
 URBAN, Milo, 122
 URBAN, Vít, 129
 URBÁNEK, Karel, 784
 URBÁNEK, Zdeněk, 68, 85, 448, 449, 686, 788
 UTITZ, Bedřich, 147

V

VACÍK, Miloš, 166, 263
 VACKE, Vojtěch, 755
 VÁCLAV IV., 621, 623
 VÁCLAVEK, Bedřich, 212, 213
 VACULÍK, Ludvík, 20, 37, 39, 67, 68, 70, 80, 85, 123, 148, 187, 190, 193, 203, 223, 234, 263, 389, 413, 414, 432, 452, 453, 477, 564, 667
 VADNÝ, Josef (vl. jm. Karel Novotný), 460
 VÁCHA, Stanislav, 469, 503, 518, 776
 VÁCHAL, Josef, 724
 VACHEK, Josef, 227
 VAIS, Jiří, 55
 VÁLA, Svatopluk, 105, 652, 653, 655, 660
 VALACHOVÁ, Lenka, 298
 VALČEK, Peter, 119

- VÁLEK, Jan, 127
VÁLEK, Miroslav, 52, 121, 739
VALENTA, Edvard, 688
VALENTA, Vladimír, 154
VALCHAŘ, Jiří, 782
VALJA, Jiří, 125
VALOCH, Jiří, 273, 274
VALOVÁ, Miroslava, 783
VALTON, Arvo, 131
VALTR, Karel, 690
VALUŠEK, Rostislav, 67, 250, 252
VAMPILOV, Alexandr Valentinovič, 98, 612, 781
VANČURA, Vladislav, 61, 65, 213, 225, 410, 448, 500, 519, 657, 768, 799
VANĚČEK, Arnošt, 524, 534
VANĚK, Karel, 816
VAŇKOVÁ, Ludmila, 533, 700, 701, 711
VAŇOUS, Jaromír, 344
VARGAS LLOSA, Mario, 129
VAREJKOVÁ, Věra, 208
VAŠÁK, Pavel, 62, 79, 174, 214, 223, 225
VAŠÍČEK, Zdeněk, 43, 85
VAŠINKA, Radim, 557, 642
VÁVRA, David, 51, 106
VÁVRA, Otakar, 767, 769, 772
VÁVROVÁ, Alena, 353
VAVŘINCOVÁ, Fan, 718, 797
VECSEY, George, 685
VEDRAL, Jan, 110, 631, 655, 781, 791
VEIS, Jaroslav, 524, 712, 714
VEIT, Vladimír, 371, 372, 373
VEJDĚLEK, Čestmír, 751
VEJVODA, Jaroslav, 140, 142, 432, 433, 434, 813
VEJVODA, Jiří, 370
VELČOVSKÝ, Josef, 64
VELEBNÝ, Karel, 593
VELEK, Josef, 678
VELINSKÝ, Jaroslav, 705, 709, 713, 750
VELTRUSKÝ, Jiří, 232
VENCLÍK, Vlastimil, 616, 785, 789
VENERA, Vincent, 295
VERGILIUS, Publius Maro, 307
VERNE, Jules, 714, 735
VERNER, Pavel, 509, 542, 770
VERNEROVÁ, Běla, 761
VERNEROVÁ, Lýdie, 779
VESELÁ, Alice, 675
VESELÁ, Marie (Janů) viz *Milan Jungmann*
VETEMAA, Enn, 131, 655
VEVERKA, Karel, 717
VEVERKA, Ota, 373
VIAN, Boris, 71
VIDMANOVÁ, Anežka, 83, 215, 219
VÍCHA, Jiří, 251, 252
VILIKOVSKÝ, Pavel, 119
VILÍMEK, Jiří, 801
VILLON, François, 626, 627
VIMER, Luděk, 734
VINAŘ, Josef viz *Hermína Franková*
VÍTOVCOVÁ, Ludmila, 673
VLÁČIL, František, 539, 773, 774
VLADISLAV, Jan, 37, 68, 84, 140, 159, 189, 203, 253, 262, 736, 737, 761, 815, 816
VLACH, Robert, 142, 192
VLASÁK, Jan, 109
VLÁŠEK, Josef, 130
VLAŠÍN, Štěpán, 62, 65, 78, 82, 117, 121, 167, 180, 213, 214, 225, 469
VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra, 214
VLČEK, František, 803
VODÁK, Karel, 783
VODIČKA, Felix, 44, 207, 208, 221, 222, 223, 227, 228
VODIČKA, Miloš, 345, 346
VODIČKA, Stanislav, 69, 521
VODŇANSKÝ, Jan, 91, 371, 591, 736, 739
VOGEL, Zdeněk, 674
VOGELTANZ, Ondřej, 799
VOHNICKÝ, Vlastimír, 509
VOHRYZEK, Josef, 85, 201, 204
VOJAN, Eduard, 531
VOJTA, Miloš, 94
VOKATÁ, Dáša, 373
VOKOLEK, Václav, 273, 274
VOKOLEK, Vladimír, 70, 237, 246, 247, 318
VOLÁK, Josef, 506, 508, 750
VOLÁK, Miloš, 71
VOLANSKÁ, Hela, 113

VOLEK, Emil, 231
VOLEK, Jaroslav, 82
VOLKMAN, Alois, 346
VOLKOVÁ, Bronislava, 312, 313
VOLNÝ, Rostislav, 315
VOLNÝ, Sláva, 152
VOLNÝ, Zdeněk, 713, 714, 715
VOLTAIRE, 654
VONDRUŠKA, Josef, 288, 442, 457
VONNEGUT, Kurt, 84, 128
VOPÁLKA, Milan „Dino“, 288
VOPĚNKA, Martin, 542
VOPRAVIL, Jaroslav, 60
VORÁČEK, Jaroslav, 213, 737, 738
VOREL, Tomáš, 51, 106, 777
VORLÍČEK, Václav, 474, 756, 769, 772,
811
VOSIKOVÁ, Marie, 511
VOSKOVEC, Jiří, 61, 89, 146, 184, 588, 690
VOSKOVEC, Prokop (1), 126,
VOSKOVEC, Prokop (2), 305
VOSTRÁ, Alena, 91, 492, 494, 644, 654,
736, 748
VOSTRÝ, Jaroslav, 92, 94, 96, 103, 616, 654
VRABEC, Milan, 280
VRÁNA, Karel viz *Pavel Želivan*
VRBA, František, 127, 767
VRBENSKÝ, Jaroslav, 65
VRBOVÁ, Alena, 530, 532
VRBOVÁ, Hana, 135
VRBOVÁ, Libuše, 127
VRHEL, František, 131
VRCHLICKÝ, Jaroslav, 65
VROON, Ronald, 228
VRŠECKÝ, František, 56
VŮJTEK, Karel, 66
VVĚDĚNSKIJ, Alexander Ivanovič, 105
VYBÍRAL, Zbyněk, 79, 180, 182
VYHLÍDAL, Oldřich, 326
VYHLÍDAL, Zdeněk, 750
VYSKOČ, Lubor, 359
VYSKOČIL, Ivan, 102, 548, 552, 586, 591,
592, 642, 652, 794
VYSOCKIJ, Vladimír Semjonovič, 84, 135,
370, 381
VYSTRČIL, František, 121

W

WÁGNEROVÁ, Anna (vl. jm. Beatrice
Landovská), 291, 295
WAHLÖÖ, Per, 704
WALSER, Martin, 130
WALTARI, Mika, 535, 704
WANEK, Miroslav, 384
WARREN, Robert Penn, 127
WAUGH, Evelyn, 128
WAŽYK, Adam, 135
WEIGL, Petr, 796
WEIGL, Jaroslav viz *Van Holten*
WEINER, Richard, 194, 261, 443, 545, 548
WEISS, Jan, 315, 412
WEISS, Lubomír K., 315
WEISS, Peter, 627
WERFEL, Franz, 545
WERICH, Jan, 40, 61, 62, 89, 588, 690, 761
WERNISCH, Ivan, 52, 72, 157, 179, 237,
260, 265, 266, 267, 271, 272, 292, 315
WESKER, Arnold, 128
WILDER, Thornton, 127
WILLIAMS, Tennessee, 603, 605
WINTER, Zikmund, 799
WINTER-NEPRAKTA, Jiří, 720
WITTHEDOVÁ, Jana, 312
WOLFOVÁ, Christa, 130
WOLKER, Jiří, 62, 174, 213, 805
WOOLRICH, Cornel, 704
WRIGHT, Georg Henrik von, 228

Z

ZÁBRANA, Jan, 84, 125, 133, 134, 264,
451
ZÁBRANSKÝ, Adolf, 742
ZÁHORSKÝ, Bohuš, 772
ZAHRADNÍČEK, Jan, 69, 125, 156, 192,
193, 237, 238, 246, 264, 310, 375, 448
ZAHRADNÍK, Osvald, 121, 596
ZACHA, Eduard, 67, 250
ZÁCHOVÁ, Soňa, 355
ZACHOVALOVÁ, Petra, 251
ZAJAC, Peter, 117
ZAJÍČEK, Pavel, 458
ZAMAROVSKÝ, Vojtěch, 695
ZAMBOR, Ján, 119

- ZAPLETAL, Miloš, 752
ZAPLETAL, Zdeněk, 509, 513
ZÁPOTOCKÝ, Antonín, 649, 687, 771,
782, 797
ZAPPA, Frank, 288
ZATOČIL, Leopold, 219
ZÁVADA, Vilém, 26, 58, 61, 62, 121, 165,
173, 174, 213, 237, 319, 320, 448
ZEDNÍČEK, Stanislav, 347
ZEJDA, Radovan, 69
ZELENKA, Bedřich, 717
ZELENKA, Horymír, 344
ZELENKA, Jan, 64, 792
ZELENKA, Jaromír, 72, 182, 316
ZELENKA, Miloš, 180, 181, 208
ZELENKA, Otto, 615, 793, 808, 809
ZELENÝ, Luboš, 174
ZELINOVÁ, Hana, 120, 122
ZELINSKÝ, Miroslav, 118, 180
ZEMAN, Milan, 62, 82, 213, 225
ZEMAN, Rudolf, 50
ZEMANOVÁ, Jiřina, 288, 460
ZEYER, Julius, 796
ZEZULOVÁ, Olga, 779, 790
ZIEGLEROVÁ, Marie, 531
ZIKMUND, Miroslav, 667
ZIKMUND, Petr, 802, 810
ZIMMER, Emil, 312
ZINK, Lubor, 395
ZINNEROVÁ, Markéta, 743, 746, 770,
801, 807
ZÍTKOVÁ, Irena, 121, 712
ZLATNÍKOVÁ, Draga, 56
ZMRZLÍK, Petr viz *Petr Placák*
ZOZULJA, Jefim Davidovič, 655
ZRZAVÝ, Jan, 742
ZUMR, Josef, 209
ZYCH, Jiří, 378
ZÝKA, Jaroslav, 711
ZYKMUND, Václav, 208
ŽÁČEK, Jan, 536
ŽÁČEK, Jiří, 31, 64, 79, 135, 157, 174,
177, 237, 330, 332, 333, 334, 654, 736,
739, 740
- Ž**
ŽÁK, Rudolf, 345
ŽANTOVSKÁ, Hana, 128, 134
ŽANTOVSKÝ, Michael, 127, 128
ŽÁRY, Štefan, 119, 121
ŽDICHYNEC, Bohdan, 359
ŽELEZNÝ, Ivo, 705, 712, 713, 714
ŽELEZNÝ, Oldřich, 810
ŽELEZNÝ, Vladimír, 695
ŽELIVAN, Pavel (vl. jm. Karel Vrána),
192
ŽIAK, Miloš, 119
ŽILINA, Miloslav, 64
ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maximovič, 64
ŽIŽKA, Jan, 694
ŽURMAN, Zdeněk, 706
ŻÓŁKIEWSKI, Stefan, 210

Rejstřík literárních děl

...a na hrušce sedí diktátor (Jaroslav
Gillar, Vladimír Škutina), 583
...na Candida (Josef Krofta, Jan
Grossman, Miloslav Klíma), 654
...nejen zpěvník (Pepa Nos), 378
...a bude hůř (Jan Pelc), 204, 441, 460
...a ostružinou pobíd' koně (Vlastimil
Třešňák), 439
...aby svědek nepromluvil (Milena
Brůhová), 708
...žádné kvítí (Jan Beneš), 400
11 dní křížníku Kníže Potěmkin
Tauričevský (Peter Scherhauser), 649
175 autorů (Petr Bílek), 31
1984 – Noční můra (George Orwell,
dram. Pavel Kohout), 663
1984 (George Orwell), 148, 663
3 hry (Jan Burian, Jiří Dědeček), 591
360 poledníků pod plachtami (Richard
Konkolski), 682
5× Egon Bondy, 455
5× Kája Saudek, 758
451 stupňů Fahrenheita (Ray Bradbury,
dram. Zdeněk Turba-Čecháček), 656
677 (Egon Bondy), 456

A

A bůh hrál rock'n'roll (Josef Vondruška),
442
A je to gól! (Miroslav Kapek), 719
A jenom země bude má (Jiří Šotola), 627
A jinak se pluje po moři (Ludvík Štěpán),
471
A tak tě prosím, kníže (Karel
Steigerwald), 636
A tak za polární noci (František „Fanda“
Pánek), 285

A v zemi té počato bylo toužení srdce
mého... (Jan Tůma), 790
A zbyl jen meč (Bohumil Říha), 536
Abchazský med (Eva Kačírková), 708
Absurdní znamení času (Jan Ryba), 308
Aby oslící měli kde spát (Milena
Lukešová), 742
Acta reformationem Bohemicam
illustrantia, 216
Ádaeda (Jelena Mašinová), 567
Adagio lamentoso (Bohumil Hrabal), 489
Adam a Eva (Jan Kozák), 517, 702
Adam a Eva (Karel Šiktanc), 381
Adam a Otka (Bohumil Říha), 746
Adam Václav Michna z Otradovic
(Zdeňka Tichá), 218
Adelheid (Vladimír Körner), 540, 774
Adié, miláčku! (Alex Koenigsmark), 639
Advokát ex offio (Petr Ritter, Zdeněk
Štastný), 504
Afgánistán (Egon Bondy), 456
Afrika s Čínou, Japonskem a Koreou
(Jiří Svoboda), 669
Agátománie (Arnošt Goldflam), 647
Agogh (Oldřich Mikulášek), 362
Ahoj, moře (Jiří Žáček), 740
Ach jó! (Petr Bartůněk), 512, 776
Ach, kdybyste věděli, s jakou okouzující
ženou jsem se seznámil v Jaltě
(A. P. Čechov, Olga Knipperová), 106
Ach, ta láska. Průvodce po české brakové
literatuře, 717
Akordy sférického nokturna (Jan Ryba),
308
Akce býčí oko (D. A. Dogg), 704
Akce pro Marcela (D. A. Dogg), 704
Akropolis (Ivan Jelínek), 242

- Akt (Zdeněk Svěrák), 594
 Album (Ivan Matoušek), 547
 Ale... (Kamil Mařík), 328, 343
 Alenka v říši divů za zrcadlem (Lewis Carroll, dram. Eva Tálská), 105
 Aleš a spol. (Vojtěch Steklač), 753
 Alexander Matuška (Ludvík Patera), 118
 Alexandr v tramvaji (Pavel Řezníček), 544
 Alexandreida, 219
 Alkohol v krvi (Michal Matzenauer), 314
 Almanach 1987, 317
 Almanach 3, 317
 Almanach spolku Lidi, 71
 Alois Jirásek (Jaroslava Janáčková), 221
 Alternativa: svědectví o českém
 rock & rollu sedmdesátých let viz
 *Od rekvizifikací k nové vlně se starým
 obsahem*
 Am a Ea (Boleslav Polívka), 105
 Amatéři (Ladislav Pecháček), 515, 775
 Amenkámén (Miloš Horanský), 347
 Amerika (Jiří Svoboda), 669
 Americké horizonty (Dušan Rovenský,
 Jana Rovenská), 677
 Americké putování (Dušan Rovenský,
 Jana Rovenská), 676
 Americký baedeker (Jiřina Fuchsová),
 310
 Americký účet (Karel Sýs), 335
 Američanka (Vladimír Přibský), 463
 Amerika (Franz Kafka, dram.
 J. A. Pitínský, Petr Osolobě), 660
 Amerika (Franz Kafka, dram. Pavel
 Kohout, Ivan Klíma), 661
 Amerika (Franz Kafka, dram. Zdeněk
 Hořínek), 661
 Amerika, země Indiánů (Mira
 Holzbachová), 673
 Amoresky (Karel Kryl), 375
 Amulet z Bolívie (Jan Kovanda), 675
 Amulety (Miroslav Jandovský), 504
 Anděl milosrdenství (Vladimír Kórner),
 539
 Andělské oči (Bohumil Hrabal, dram.
 Václav Nývlt), 659
 Andrsenka (Eva Hercíková), 755
 Anekdoty bez topografie (Jiří Valoch),
 274
 Anekdoty pana Kohna (Bedřich Zelenka),
 717
 Anekdoty z Karpat (Karel Pařha), 717
 Anekdoty za pendrek (Vladimír Škutina),
 730
 Anežka Česká (Jaromír Hořec), 257
 Ani slovo o lásce (Antonín Máša), 612
 Anička a básnička (Eduard Petiška), 742
 Anna proletářka (Ivan Olbracht), 771,
 797
 Anonymní múza (Jiří Žáček), 334
 Antigona (Sofokles), 109
 Antika a česká kultura, 217
 Antinostalgicum (Zdena Salivarová), 668
 Ann Arbor Meeting, 233
 Apelplatz II., 571
 Apokryf o hraběti Šporkovi a Epilog (Jan
 Žáček), 536
 Approches de l'opéra (Jiří Veltruský), 233
 Aprílová škola (Jiří Žáček), 739
 Arabela (Miloš Macourek), 811
 Arbesovo romaneto (Jaroslava
 Janáčková), 221
 Arboretum (Eda Kriseová), 425
 Areál snů (Petr Hájek), 511
 Arest (Pavel Landovský), 563, 564
 Archy, 250
 Archanděl Houbeles (Jana Moravcová),
 717
 Ariel (Sylvia Platová), 134
 Arkány vzpomínek (Emilie Bednářová),
 691
 Arnal a dva dračí zuby (Ondřej Neff), 758
 Artyčoky chána Kučuma (Roman Erben),
 305
 Asagao (Miloš Vodička), 346
 Asanace (Václav Havel), 56, 568
 Asfaltoví holubi (Josef Šimon), 342
 Asi (Heřman Chromý), 295
 Asklépiovi kohouta (Vladimír Holan), 362
 Atest (Pavel Kohout), 563
 Atomoví kohouti (Milan Andrassy), 359
 Atomový pléd (Karel Sýs), 333

- Audience (Václav Havel), 108, 561, 565,
 812, 816
- Aurora na mělčině (Bohumil Hrabal),
 492
- Autentický kulovátor (Vít Kremlička),
 292
- Autobiografie člověka (Josef Peterka),
 339
- Autobiografie vlka (Josef Peterka), 358,
 359
- Autobiologie (Giovanni Giudici), 135
- Autoportrét ve vypouklém zrcadle
 (John Ashbery), 134
- Autostopem kolem světa (Jiří Svoboda),
 669
- Avantgarda známá a neznámá, 214
- Axiom viz *Příběh Jana Jakubce*
- Až budeš králem, až budeš katem
 (Tadeusz Nowak), 130
- Až delfíni vystoupí z vod (Ivo Rožek), 262
- Až do konce (Otakar Chaloupka), 498
- Až na konec Česka (Rio Preisner), 246
- Až přijdou plískanice (Zdeněk Zapletal),
 515
- Až se se mnou vyspíš... budeš plakat
 (Jan Beneš), 400
- B**
- Babí léto (Mirko Stieber), 787
- Babička (Božena Němcová), 768, 796
- Babička hodně četla viz *Košilka*
- Babinec (Zdeněk Šmíd), 504
- Babylon (Vlastimil Třešňák), 439
- Báj (Daniela Fischerová), 641
- Báje z Nového světa (Stanislav Mareš), 307
- Bál strašpytlů (Jan Štroblová), 736
- Balada a moderní epika (Jaromíra
 Nejedlá), 213
- Balada číslo jedna (Petr Hájek), 511
- Balada jezerní (Jan Ryba), 308
- Balada o čekání v podzimní trávě
 (Jindřich Fairaizl), 789
- Balada o Marii (Ivo Odehnal), 345
- Balada pro banditu (Ivan Olbracht,
 dram. Milan Uhde), 105, 656, 657,
 659, 777
- Balada pro banditu a jiné hry na
 zapřenou (Milan Uhde), 656, 657, 659
- Balada z domu V + W viz *Pavilon
 polozapomenutých snů*
- Balada z podzemí (Pavel Hanuš), 783
- Bambini di Praga (Bohumil Hrabal,
 dram. Václav Nývlt), 659
- Banalita (Jiří Tomášek), 315
- Banánové sny (Jan Beneš), 400
- Bar U ztracené kotvy (Zdeněk Pluhař),
 535
- Bartolomějská ulice (Rudolf Kalčík), 705
- Báseň o sněžné levitaci (Vladimír
 Janovic), 337
- Basic Czech (Zdeněk Rotrekl), 248, 249
- Basic Love (Alexandr Kliment), 428
- Básně (Pavel Kolmačka, Bohdan Chlíbec,
 Miroslav Salava, Ewald Murrer), 318
- Básně (Ivan Jelínek), 242
- Básně (J. H. Krchovský), 292
- Básně (Jan Skácel), 364
- Básně (Jiřina Hauková), 256
- Básně (Karel Kryl), 374
- Básně (Pavel Kolmačka), 318
- Básně (Petr „Peták“ Lampl), 284
- Básně (Václav Vokolek), 274
- Básně (Vladimíra Čerepková), 273
- Básně (Zbyněk Hejda), 260
- Básně 1974–2001 (Milan Knížák), 274
- Básně 75–82 (Petr Mikeš), 252
- Básně a prózy (Zdeněk Rotrekl), 248
- Básně aneb Visací zámeček podle Jana
 (Jan Haubert), 384
- Básně ticha (Jiří Kolář), 238
- Básně v próze (Petr Mikeš), 252
- Básně z let 1966–1970 (Zbyněk Benýšek),
 280
- Básně z poloostrova (Ivan Schneedorfer),
 312
- Básníci a samotáři, 302, 316
- Básníci a sedláci (Jiří Suchý), 588
- Básníci pařížské bohémy, 134
- Básnické dílo (Adam Václav Michna
 z Otradovic), 64
- Básnické dílo (Karel Křepelka), 317
- Básnické dílo Egona Bondyho, 281, 282

- Básnické dílo Ivana Slavíka I, 249
 Básník a čas (Marina Cvětajevová), 125
 Básník a naděje (Ladislav Štoll), 211, 321
 Bassaxofon (Josef Škvorecký), 404
 Beale street blues (James Baldwin), 128
 Beatles se stejně rozpadli (Aleš Presler), 512
 Bedřich Václavek (Štěpán Vlašín), 213
 Běh zvaného koně (Stanislav Rudolf), 503
 Beobachtungen des stehenden Läufers (Milan Nápravník), 304
 Beránci vlci aneb Marcipán a pumpník (Ivan Wernisch), 272
 Beránek (François Mauriac), 128
 Beránek na sněhu (Ivan Diviš), 244
 Bermudský trojúhelník (Vlastimil Třešňák), 439
 Bernard Bolzano (Jaromír Loužil), 65
 Bernardýn na provázku (Ludvík Středa), 741
 Besídka bývalých žáků zvláštní školy (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 590
 Besídka divadelní (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 590
 Besídka v rašeliníšti (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 590
 Besídka zvláštní školy (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 590
 Bestiální něha (J. H. Krchovský), 292
 Bětka Veselka (Helena Benešová), 789
 Bez Čedoku po Jižní Africe (Ota Ulč), 669
 Bez Čedoku po Pacifiku (Ota Ulč), 669
 Bez křidel (Václav Štovíček), 351
 Bez lásky (Martin Walser), 130
 Bez receptů (Alois Volkman), 346
 Beze zbraně (Zofia Kossaková), 129
 Bezejmenná (Egon Bondy), 456
 Biče svědomí (Vratislav Effenberger), 296
 Biletářka (Arnošt Goldflam), 644, 645
 Bílá holubice (František Nechvátal), 328
 Bílá kniha o kauze Adam Juráček (Pavel Kohout), 389, 415
 Bílá na bílé (Václav Vokolek), 274
 Bílá nemoc (Karel Čapek), 181
 Bílá paní (Zdeňka Bezděková), 533
 Bílá vydra (Josef Kutík), 750
 Bílá vydra na hranici lesů (Josef Kutík), 750
 Bílá vydra na stopě (Josef Kutík), 750
 Bílá vydra na vlčí stezce (Josef Kutík), 750
 Bílá vydra u Bobří hráze (Josef Kutík), 750
 Bílá vydra v záloze (Josef Kutík), 750
 Bílé místo (Vladimír Vokolek), 247
 Bílé punčochy (Věra Sládková), 790
 Bílý čáp (Jindřich Hilčr), 739
 Bílý hřebec (Jan Kozák), 678
 Bitva (Václav Řezáč), 771
 Bitva na Moravském poli (Oldřich Daněk), 625
 Bitva u Kresčaku (Jiří Šotola), 632
 Blaník (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak), 595, 633
 Blatouchy (Květa Třebická), 604
 Blázen a smyčcové kvinteto (Jiří Klobouk), 815
 Blázen ve městě (Ota Filip), 387, 389, 400, 401
 Blázni z Hepteridy (Ludvík Souček), 711, 751
 Blažená Alma Mater uprostřed týdne (Jan Truneček), 504
 Blbcovi (Martin Socha), 292
 Blbecká poezie (Ivan Wernisch), 271
 Blížkosti smrti (Zbyněk Hejda), 259
 Blíženci (Zeno Dostál), 528, 529
 Blížící se noci (Josef Pospíšil), 252
 Blížíme se ohni (Emil Juliš), 365
 Bludný kámen (Zdeňka Bezděková), 533
 Bludy Erika N. (Josef Nesvadba), 523
 Bocca della verità (Ivan Jelínek), 242
 Bohemus (Jaromír Hořec), 257
 Bohoušek a spol. (Vojtěch Steklač), 753
 Bohové Atlantidy (Ludvík Souček), 711
 Bohumil Říha (Hana Hrzalová), 213
 Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře (J. P. Kučera, Jiří Rak), 65, 220
 Boj o Filipíny (Miloš Hubáček), 696

- Boje o realismus (Jiří Hájek), 213
 Bonjour (Martin Stejskal), 300
 Bořík a spol. (Vojtěch Steklač), 753
 Bořík, Bohoušek a spol. (Vojtěch Steklač), 755
 Boříkovy lapálie 1, 2 (Vojtěch Steklač), 753
 Bourali jsme vesele c. k. mocnářství zpuchřelé, 717
 Bouře v Ardenách (Alfred Andersch), 130
 Bouřková mračna (Ladislav Novák), 274
 Bouvard a Pécuchet (Gustave Flaubert), 797
 Box, 250
 Božena Benešová (Dobrava Moldanová), 65
 Boží osten (Karol Sidon), 428
 Brána k věčnosti (Zdeněk Volný), 715
 Branický almanach, 71
 Brankář bydlí v naší ulici (Jan Pixa), 748
 Bratr Žak (Ivan Olbracht), 782
 Bratr Žak (Ivan Olbracht, dram. Eva Kantůrková), 650, 656
 Bratři Karamazovi (F. M. Dostojevskij, dram. Evald Schorm), 100, 654
 Bratři Ramazovi (Egon Bondy), 456
 Brejle (Jiří Císler), 615
 Bretaň – dcera oceánu (František Kožík), 670
 Brněnské kolo a drak (Marta Šrámková), 744
 Brodiova zpráva (J. L. Borges), 129
 Broučci (Jan Karafiát), 735
 Brožované básně (Pavel Šrut), 270
 Brutalita (Josef Klíma), 678
 Brzy jazyk nazýváti Ruzyně (Jaromír Hořec), 257
 Břehy realismu (Sáva Šabouk), 211
 Buddenbrookovi (Thomas Mann), 797
 Budoucnost na vzpomínky (Jiří Just, Vladimír Just), 591
 Bůh do domu (Josef Škvorecký), 580
 Bůh Druhý (Nikolaj Terlecký), 579
 Bukolika (Vergilius), 307
 Bumerang (Otto Zelenka), 615
 Býk, Beran a Váhy (Zeno Dostál), 528, 529
- Byl pánbůh Brazilec? (Pavel Bojar, Marie Bojarová), 675
 Byla jsem na světě (Olga Scheinpflugová), 691
 Bylo takové ticho (Lumír Čivrný), 262
 Byly jsme tam taky (Dagmar Šimková), 683
 Býti básníkem (Jaroslav Seifert), 361
 Býtnění (Milan Koch), 457
- C**
 Café Slavia (Ota Filip), 402
 Candide aneb Optimismus (Voltaire, dram. Michal Lázňovský, Miroslav Krobot), 654
 Cascades/Kaskády (Věra Linhartová), 277
 Cejlon, ráj bez andělů (Miroslav Zikmund, Jiří Hanzelka), 667
 Celestina (Fernando de Rojas), 622
 Celý život (Jan Zábřana), 451
 Cesta (Antonín Kachlík), 601
 Cesta (Milan Kučera), 309
 Cesta Českem našich otců (Egon Bondy), 456
 Cesta do blázince (Petr „Peťák“ Lampl), 284
 Cesta do bláznovy zahrady (Ladislav Szalai), 716
 Cesta do Veselí (Jan Noha), 741
 Cesta k domovu (Květa Třebická), 604
 Cesta k poledni (Vladimír Vokolek), 247
 Cesta k sobě (Anna Smetanová), 789
 Cesta Karla IV. do Francie a zpět (Jiří Šotola), 623
 Cesta kolem mé hlavy za 40 dnů (Miroslav Skála), 721
 Cesta kolem světa za osmdesát let (Hana Bořkovicová), 747
 Cesta starší české literatury (Zdeňka Tichá), 216
 Cesta z hor (Petr Pavlík), 471
 Cesta z Jeruzaléma (Ewald Murrer), 292
 Cesta ze zámutku (Helena Šmahelová), 702
 Cestopisy (Milan Knížák), 458
 Cestou do Emauz (Jiří Černohlávek), 318

- Cestou dračích lodí (Jaroslav Velinský), 750
- Cestou stromů (Dušan Cvek), 345
- Cestovní deník (Jaromír Šavřda), 264
- Cestovní klínopis (Zdeněk Rotrekl), 248
- Cesty a rozcestí (Milan Jungmann), 202
- Cesty k porozumění (Věra Linhartová), 119
- Cesty ke hvězdám (Pavel Toufar), 695
- Cesty moudrosti (Ch. P. Snow), 128
- Cesty mužů (Ivan Gariš), 705
- Cesty s tetičkou (Graham Greene), 128
- Cesty za Afrikou (Pavla Jazairiová), 681
- Cibulka (Petr Chudožilov), 760
- Cie (Petr Král), 304
- Cimrman v říši hudby (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak), 594
- Cíp plavby (Vladimír Erker), 253
- Cipísek (Václav Čtvrtek), 743
- Cirkus Humberto (Eduard Bass), 782, 809
- Císařovna (Norbert Frýd), 531
- Civilizační poezie, 274
- Cizí holka (Hana Bořkovicová), 754
- Cizinci hledají byt (Egon Hostovský), 578
- Cizinci na planetě Kvara (Ludmila Freiová), 751
- Cizinka (Maria Kuncewiczová), 130
- Co by to bylo, kdyby to byla láska (Jan Kostrhun), 505, 509
- Co je tu, co tu není (Věra Jirousová), 286
- Co řeklo slunce (Donát Šajner), 326
- Co si беру na cestu (Ivan Skála), 322, 324
- Co si povídají hodinky (Michal Černík), 740
- Co skrýváme pod kůží (Lubomír Macháček), 504
- Commedia dell'arte (Nikolaj Terlecký), 578
- Commedia dell'arte (Peter Scherhauser), 105
- Commedia finita (Viktorie Hradská), 647
- Contemporary Authors, 404
- Contrawar (F. H. Richard), 295
- Contribution to the Semiotics of Acting (Jiří Veltruský), 235
- Cuatro claves para la modernidad (Emil Volek), 231
- Current Trends in Linguistics, 231
- Cvalík, Alík, strýc letí moři vstříc (Jan Adla), 739
- Cyrano! (Pavel Kohout), 661
- Czech Drama Since World War II (Pavel Trenský), 234
- Č
- Čajové ráno (Zdeněk Šlais), 359
- Čapí hnízdo (Jan Kozák), 475
- Čára na zdi, 148
- Čarodějky (Jiří Suchý), 589
- Čarodějuv učeň (Ondřej Neff), 751
- Čarodění (Jana Štroblová), 367
- Čarovná stolička (Marta Šrámková), 744
- Čas čaroděju (Ludmila Vaňková), 712
- Čas kopřiv (Josef Knap), 59, 389
- Čas korunního prince (Jaroslav Boček), 531
- Čas lásky a nenávisti (Jiří Marek), 471
- Čas ohně, čas šerfíků (Eliška Horelová), 749
- Čas ozimů, polomů a štěpů (Jiří Křenek), 476
- Čas polomů a štěpů (Jiří Křenek), 475, 800
- Čas přelomu (Roman Čilek), 696
- Čas sluncí (Svatopluk Řehák), 345
- Čas tajných přání (Iva Procházková), 748
- Časové znamení (Ludvík Středa), 344
- Čeho se bojí Mistr (Daniela Fischerová), 791
- Čechy krásné, Čechy mé (M. V. Kratochvíl), 689
- Čejčí pláč (Oldřich Mikulášek), 362
- Čekám na inženýra (Bohumil Nohejl), 476
- Čekání (Petr Klen), 469
- Čekání na krále (Bohumil Říha), 536
- Čekání na rychlou stopu (Lubomír Man), 748
- Čelenka Matky Země (Petr Rybář), 681
- Čelní náraz (Jaroslav Holoubek), 341
- Čenda a spol. (Vojtěch Steklač), 753
- Čenž se smrtí (Jaroslav Velinský), 709
- Černá dáma dává mat (Anna Smetanová), 789

- Černá hvězda (Eva Kantůrková), 419
 Černá slunce (Vojtěch Steklač), 495
 Černé ovce (Jan Kostrhun), 477, 518, 775
 Černé světlo (Václav Řezáč), 772
 Černí baroni 1, 2 (Miloslav Švandrlík), 387, 721, 729
 Černí baroni 3 (Rudolf Kefalín), 729
 Černý bez v deštivé noci (Zuzana Nováková), 346
 Černý bílý, nevím (František Listopad), 254
 Černý rybíz (Vladimír Brandejs), 344
 Černý vlk (Karel Fabián), 770
 Čert má kopyto..., 761
 Čertova služba (Oldřich Sirovátka), 744
 Čertův kámen (Richard Neugebauer), 761
 Červená kalina (Vasilij Šukšin), 131
 Červená KarkULKA a jiné básně (Milan Koch), 280
 Červená knihovna (Arnošt Goldflam), 645
 Červená kůlna (Ota Hofman), 747
 Červená rozeta (Ladislav Pecháček), 466, 515
 Červená slzička (Vladimír Provazník), 512
 Červená jahody (Jaroslav Putík), 418
 Červenec má oslí uši (Iva Procházková), 748
 Červotoči (Alexandr Kliment), 812
 Česká existence (Rio Preisner), 246
 Česká inteligencia Slovensku (Ján Mlynárik), 124
 Česká literatura 1785–1985 (Antonín Měšťan), 234
 Česká literatura na předělu století, 214
 Česká literatura po roce 1945 1, 2 (Josef Galík), 223
 Česká literatura první poloviny 20. století (František Buriánek), 214
 Česká literatura v letech 1770–1980 (Jana Nemcová), 119
 Česká poezie 17. a 18. století (Zdeňka Tichá), 218
 Česká středověká lyrika (Jan Lehár), 219
 České humanistické drama, 218
 České rozhovory (Jiří Lederer), 686
 České rozhovory ve světě (Karel Hvizďala), 686
 České typy (Josef Jedlička), 815
 Československo můj osud (Prokop Drtina), 684
 Československý fejton/fejton 1975–76, 68
 Československý literární kontext, 118
 Český a slovenský exilový skauting, 762
 Český den (Josef Šimon), 342
 Český humanismus (Milan Kopecký), 218
 Český orloj (Karel Šiktanc), 258
 Český pitaval aneb Kralovraždy (Miroslav Ivanov), 695
 Český snář (Ludvík Vaculík), 203, 452
 Češi, Slováci a Poláci po roce 1945 (Antonín Měšťan), 233
 Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století, 223
 Čeští spisovatelé 19. století, 223
 Čeští spisovatelé 20. století, 32
 Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež, 738
 Čeští spisovatelé z přelomu 19. století a 20. století, 223
 Činohra slov (Richard Host), 309
 Činohry a záznamy (Ladislav Smoček), 558
 Čínská zeď (Václav Hokův), 311
 Číslo 3 711 (Zdeněk Mahler), 790
 Číslo do nebe (Ivan Kraus), 399, 729
 Čisté radosti mého života (Jan Šmíd), 721
 Čítanka Josefa Škvoreckého, 816
 Člověk a struktury (Květoslav Chvatík), 230
 Člověk Kainar (Milan Blahynka), 213
 Čo oju, tyrkysová hora (Dina Štěrbová), 681
 Čtení z kamení (Jaroslav Moravec), 750
 Čtení z ruky (Jaroslav Čejka), 339
 Čtrnáctero zastavení (Bedřich Fučík), 193, 319, 448
 Čtvrtohory (Miroslav Červenka), 259

- Čtvrtý den až navěky (Ondřej Neff), 715
 Čtvrtý rozměr smrti (Ota Hofman), 787
 Čtvrtý zpěv (Jean Schuster), 298
 Čtyři a Cyrano!! (Pavel Kohout), 661
 Čtyři ženy Karla Čtvrtého (Ludvík Kundera), 624
 Čtyřicátý výstřel (Edgar Collins), 704
- D**
- Đábel mluví španělsky (Zdeněk Němeček), 393
 Ďáblův dům (Karel Milota), 546
 Daleko od stromu (Zuzana Brabcová), 547
 Daleko stín, daleko sad (Michal Černík), 335
 Dalimilova kronika, 219
 Dálkový výslech (Václav Havel), 56, 686
 Další studie o knihách Edice Petlice a pro ni (Václav Černý), 197
 Dámský gambit (Jiří Gruša), 419
 Daň za omyl (Juraj Menšík), 122
 Danseuses passaient près d'ici, 303
 Dar stínů (Pavel Zajíček), 288
 Datum narození nula (Ludmila Freiová), 716
 Dává a bere (Josef Čejka), 359
 Dávné proso (Jan Skácel), 364
 Dávno tomu (J. V. Pleva), 690
 Dávno, dávno již tomu (František Pavlíček), 108, 571
 Dcera národa (Jindřich Fairaizl), 627
 Decibely (Jiří Chum), 359
 Dědeček na střeše (Jiří Kamen), 492
 Dědic (Pavel Cmíral), 783
 Dech (Rudolf Matys), 368
 Dějiny české literatury (ÚČL), 214, 216
 Dějiny české literatury v první polovině 20. století viz *Česká literatura první poloviny 20. století*
 Dějiny naší rodiny (Jan Ryska), 747
 Delfy (Jan Vedral), 791
 Delirium tristitiaie (Luděk Marks), 295
 Démantová spona (Jaromíra Kolářová), 531
 Demokratický manifest (Ferdinand Peroutka), 394
 Démoni (Vladimír Michal), 719
 Den a noc (Jaroslav Velinský), 709
 Den dam (Věra Stiborová), 431
 Den jako stvořený pro vážnou známost (Zdena Frýbová), 702
 Den na Kallistó (Jaroslav Veis), 715
 Den pro císaře a jiné lidi (Jaroslav Boček), 531
 Den, kdy slunečnice hořely (Josef Fraiss), 501
 Denár v dívčí dlani (Václav Erben), 707
 Denica (Ludmila Klukanová), 522
 Deník dívky která hledá Egona Bondyho (Egon Bondy), 282
 Deník pro Marcelu Šternovou (Jan Štolba), 667
 Denní hvězdy, noční ptáci (Petr Prouza), 340
 Denní chléb (Milan Blahynka), 174
 Denní tisk (Petr Placák), 291
 Depeše a jiné na kolečkách (Vítězslav Nezval, dram. Jan Schmid), 653
 Depeše na kolečkách (Vítězslav Nezval, dram. Svatopluk Vála), 105, 653
 Der Grossvater und die Kanone (Ota Filip), 401
 Deset večerů s pohádkou (Jan Vladislav), 737
 „Desítka“ (X), 87
 Desítka her (Milan Uhde), 813
 Desperádos informačního věku (Jiří Drašar), 442
 Deštivá noc (Jan Šmíd), 709
 Deštník z Piccadilly (Jaroslav Seifert), 150, 360
 Děťátko se narodilo (Jindra Čapek), 761
 Detektiv Bondybej 001 (Vojtěch Steklač), 754
 Děti Arbatu (Anatolij Rybakov), 50, 132
 Děti ráje viz *...a bude hůř*
 Děťství ve Slezsku (Ilja Hurník), 689
 Devátá smrt (Zdeněk Pluhař), 533
 Devatenáct set padesát (Egon Bondy), 557
 Děvče pro Oklahomu (Mirko Pašek), 750

- Devět Martinových dnů (Petr Křenek), 749
DG 307 (Pavel Zajíček), 288
Diaboliáda (Michail Bulgakov), 132
Dialog pro hlas muže a ženy (Petr Skarlant), 788
Dialog před barikádu (Heda Kovályová), 683
Dialogy s Julkem (Jiří Procházka), 602
Dialogy s poezií (Zdeněk Pešat), 224
Diamantové kluci (Jan Jílek), 599, 600
Díla a osobnosti (Václav Pekárek), 213
Dílna Hölderlinova (Jaromír Hořec), 257
Dílo jako dění smyslu (Milan Jankovič), 210
Dino – bůh pekelného sexu (Josef Vondruška), 442
Diogenes cynik (J. A. Komenský, Evald Schorm, Josef Topol), 100, 105
Diogenes v sudu (Hana Doskočilová), 744
Divadelní kus? (Zdena Tominová), 568
Divadelní román (Michail Bulgakov, dram. Peter Scherhauer, Petr Oslzlý), 655
Divadlo Járy Cimrmana (Ladislav Smoljak, Zdeněk Svěrák), 594
Divadlo milenců (Petr Skarlant), 338
Dívčí románek (Bohumil Hrabal), 491
Dívej se do tmy, je tak barevná (Karel Šebek), 302
Dívka a dívka (Alžběta Šerberová), 498
Dívka na vdávání (Miloslav Švandrlík), 721
Divokým Altajem (Josef Volák), 750
Dlaň plná naděje (Daniel Stroj), 311
Dlážděná zahrada (Petr Cincibuch), 336
Dlouhá cesta domů (Jaromír Ptáček), 787
Dlouhá samota (Martin Bezouška), 511
Dlouhé dny (Jiří Švejda), 505, 507
Dlouhé sbohem (Karel Sýs), 333
Dlouhé stíny (Oldřich Šuleř), 471
Dlouhý, Široký a Krátkozraký (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak), 594, 794
Dnes naposled! (Přemysl Rut), 646
Dneska se stanu mužem (Dagmar Sedlická), 353
Dneska už se tomu směju (Adina Mandlová), 684
Dnů římských se bez cíle plavíte (František „Fanda“ Pánek), 285
Dny pro kočku (Václav Dušek), 508
Do Tramtárie (Miroslav Válek), 739
Do země zlata (Václav Šolc), 674
Doba ortelů (Jaromír Hořec), 157
Doba páření, 726
Dobové tance (Karel Steigerwald), 97, 104, 633, 634, 635, 636
Dobré a ještě lepší jitro (František Nepil), 525
Dobré slovo (Eva Bernardinová), 473
Dobrodružství křtěné mořem (Richard Konkolski), 681
Dobrodružství na Planetě snů (Ondřej Neff), 758
Dobrodružství tajného agenta Pankráče Tangenta (Vojtěch Steklač), 754
Dobrodružství v Zemi nikoho (Jaroslav Foglar), 752
Dobry člověk ještě žije (Romain Rolland), 662
Dobry den, Praho (Jiří Žáček), 740
Dobře utajené housle (Miroslav Horníček), 642
Dobří holubi se vracejí (Ladislav Pecháček), 515, 776
Dobytí severního pólu (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak), 594
Docela prostě (Arno Kraus), 328
Dodatky (J. H. Krchovský), 292
Doktor Meluzin (Bohumil Říha), 478
Doktor od jezera hrochů (Miloslav Švandrlík), 721
Doktorka (Ota Dub), 503
Doma lidé umírají (Jarmila Loukotková), 533
Domáci představení (Vlastimil Venclík), 617
Domáci úkoly (Bohumil Hrabal), 389, 486, 490
Domáci úkoly z pilnosti (Bohumil Hrabal), 490
Domácnost (Jan Dvořák), 497

- Domov v havárii (Blanka Jirásková), 616
 Domovina (Jan Truhlář), 328
 Domovský list (Ludvík Středa), 344
 Domů (Eva Bernardinová), 343
 Don Juan a jeho sluha Jiří (Pavel Kohout, dram. Jiří Dalík, Valtr Taub, Jiří Adamíra), 650
 Don Kichot ze Sodomy (Nikolaj Terlecký), 395
 Dopis Černému městu (Soňa Záchová), 355
 Dopis Vencovi (Jiří Rulf), 356
 Dopisy Olze (Václav Havel), 195, 454
 Dopisy příteli (Ladislav Hejdánek), 195
 Dopisy z vězení (Eva Kantůrková), 454
 Dopelední poetika (Lydie Romanská), 355
 Doryforos (Jiří Kuběna), 251
 Dosudby (Lubor Kasal), 358
 Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele (Jiří Gruša), 419
 Doteky (Libuše Čačalová), 312
 Dr. Johann Faust (Jiří Suchý), 590
 Draculův švagr (Miloslav Švandrlík), 718
 Drama jako básnické dílo (Jiří Veltruský), 235
 Dranciáš (Pavel Verner), 509, 542
 Drobné spisy české (Jan Hus), 215
 Druhé obrázky (Oldřich Mikulášek), 362
 Druhé setkání s hrdiny (Jiří Stano), 677
 Druhý dech (Jan Beneš), 400
 Druhý dech (Stanislav Vácha), 503
 Druhý dech (Václav Dušek), 507, 776
 Druhý muž třetí říše (Dušan Hamšík), 693
 Druhý sešit deníku (Jaromír Šavrda), 264
 Dřevoryt o knězi a rychtářovi (Jan Žáček), 536
 Dříví (Roman Erben), 305
 Duely (Antonín Bajaja), 522
 Duhové kameny (Josef Suchý), 346
 Dukátová stařenka (František Lazický), 744
 Dům mezi modříný (Jiří Křenek), 472
 Dům mezi větrem a řekou (Věroslav Mertl), 520
 Dům na nebesích (Jiří Hubač), 606
 Dům s tvým jménem, láska (Petr Cincibuch), 336
 Dum spero, spiro (Bohumila Grögerová), 812
 Dům tragického básníka (Vladimír Janovic), 337
 Dům U tří houslí (Viktor Fischl), 254
 Dům uprostřed města (Karel Ptáčník), 494, 503
 Dům Vína (Jiří Kuběna), 251
 Dům z listí (Jiří Daníček), 315, 459
 Dům, kde nesněží (Radoslav Lošťák), 609
 Dusno (Jaroslav Zýka), 711
 Dušičky (Vlastimil Venclík), 789
 Důvěrná sdělení (Jan Vodňanský), 591
 Důvěrná zpráva o Karlu Hynku Máchovi (Miroslav Ivanov), 694
 Dva (Mirko Stieber), 787
 Dva kluci v palbě (Bohumil Říha), 749
 Dva muži v šachu (Miroslav Horníček), 619
 Dva na koni, jeden na oslu (Oldřich Daněk), 621
 Dva tisíce světelných let (Jiří Švejda), 506, 776
 Dva tisíce verst s Lenou (Josef Velek), 678
 Dva věrní přátelé (Jan Hostáň), 745
 Dvacet pozdních básní (Ivan Slavík), 249
 Dvacet tři patnáct (Miroslav Červenka), 259
 Dvakrát Páral (Luboš Dobrovský, H. Rak), 485
 Dvanáct (Alexandr Blok), 106
 Dvanáct křesel (Ilja Ilf, Jevgenij Petrov, dram. Jan Schmid), 655
 Dvě aktovky (Jiří Dienstbier), 565, 569
 Dvě balady (Aleš Andryszák), 309
 Dvě legendy (Josef Škvorecký), 404
 Dvě noci s dívkou (Josef Topol), 555, 574
 Dvě povídky o utopencích (Karol Sidon), 428
 Dvě stě malých cigaretek (Miroslav Částek), 643
 Dvojitý tep srdce (Jan Jílek), 598

Dvojnásobný dvojník (Zdeněk
Rosenbaum, Ladislav Szalai), 716
Dvojník (Friedrich Dürrenmatt), 92
Dvojramenný proud (Josef Peterka), 117
Dvorky (Jaroslav Hutka), 438
Dvorní šašci (Viktor Fischl), 396
Dynastie ze Záhoří (Karel Vodák), 783
Džbán bez ucha (Zdena Bratřovská),
353
Džinový svět (Radek John), 513, 776
Džungle na tisíci ostrovech (Zdeněk
Vogel), 674

E

Ecce Constantia! (Pavel Kohout), 573, 582
Edessa (Alex Koenigsmark), 104, 639
Ediční činnost členů Družstevní práce
v Českých Budějovicích 1938–1948
(Vladimír Braun), 690
Efektivně mrtvá žena (Václav Erben),
707
Ego (Ivan Matoušek), 547
Ein Narr für jede Stadt (Ota Filip), 400
Ej, moja paranoia! (Jan Vodňanský), 591
Ekkykléma (Svatopluk Vála), 105
Ekvipáž (Pavel Cmíral), 645
El Car vzpomíná (Karel Jiráček), 687
Elegie (Andrej Stankovič), 283
Elegie (Josef Lederer), 307
Elektrická puma (Jiří Suchý), 589
Eliška a táta Král (Hana Doskočilová),
746
Enato, 250
Encyklopedie Jiřího Suchého (Jiří Suchý),
589
Epický záznam memento mori (Luděk
Marks), 295
Epidemie (Egon Hostovský), 395
Epičnost a naivita Holečkových „Našich“
(Přemysl Blažíček), 224
Éra živých a jiné texty (Petr Král), 304
Erasmovy velké arkány (Iva
Procházková), 582
Erotikhon (Pavel Bošek), 718
Errata (Lubomír Martínek), 441
Eskymáckej pes (Jáchym Topol), 290

Essays in Structural Poetics and
Narrative Semantics (Lubomír
Doležel), 229
Eva s modrým snem (Jana Moravcová),
755
Evokace I–V. (Ivan Vyskočil), 592
Evropa řečená západní (Josef Hotmar),
675
Evropa tančila valčík (M. V. Kratochvíl),
532
Evropa v zákopech (M. V. Kratochvíl), 532
Evropou proti větru (Jiří Stano), 677
Ex offo (Vilém Hejl), 423
Exilové seppuku (Daniel Strož), 311
Exodus s happy endem (Miroslav
Kostka), 715
Experiment pro třetí planetu
(Jaroslav Veis), 714
Expres Meridián (Ján Solovič), 596
Expresionisté (Jindřich Chalupecký), 194
Extra dry silence (Vladimíra Čerepková),
272

F

F. L. Věk (Alois Jirásek), 793, 796
Falešná karta (Pavel Kraus), 708
Falešní hráči (Zdena Frýbová), 702
Fanfáry pro krále (František Kožík), 531
Faraonův písař (Alexej Pludek), 535
Farářka (Zbyněk Benýšek), 459
Farma na konci světa (Milan Cais), 475
Farma v údolí malého ptáčka
(Ivan Jelínek), 397
Farma zvířat (George Orwell), 148
Fasáda (Libuše Moníková), 436
Faust (J. W. Goethe), 106, 602
Fialový poustevník (Ota Pavel), 480
Figurky ze šmantů (František Stavinoha),
473
Filozof a politik T. G. Masaryk 1882–1893
viz *T. G. Masaryk v Čechách v letech
osmdesátých*
Filozofie a politika kýče (Petr Rezek), 205
Folia historica Bohemica 2, 217
Foxtrot (Karel Steigerwald), 104, 633, 636
Fragment (Bořivoj Kopic), 347

- Fragmenty (Jan Vladislav), 263
 Fragmenty a jiné básně (Jan Vladislav), 263
 Fráňa Šrámek (František Buriánek), 214
 François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance (M. M. Bachtin), 217
 Francouzova milenka (John Fowles), 128
 František Martin Pelcl (Josef Johanides), 65
 Frc. Překlady a překrady (Ivan Wernisch), 272
 Fuga trium (Jan Křesadlo), 403
 Functional Categories in Slavic Syntax, 233
- G**
 Ganymed (Jiří Kuběna), 251
 Gebhartovský almanach, 72
 Generace (A. J. Liehm), 686
 Generálka (Jiří Hubač), 624
 Generální úklid (Jan Vodňanský), 591
 Generální zázrak (Vladimír Páral), 485
 Generální zázrak (Vladimír Páral. dram. Miloš Horanský, Vojtěch Ron), 659
 Geniální vystoupení (Anna Wágnerová), 295
 Génius průměrnosti (Dušan Hamšík), 693
 Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert (Antonín Měšťan), 233
 Gilotina (Jaromír Pelc), 341
 Gobseck (Balzac), 799
 Goldfinger viz *Zlatý fantom*
 Gold za všechny peníze (Joseph Heller), 127
 Good By, Katy! (Antonín Petr), 315
 Gordická hlava (Emil Juliš), 365
- H**
 Hádání z vody (Vladimír Vokolek), 247
 Hadí paměť (Ivo Odehnal), 345
 Haiku o Praze (Karel Trinkewitz), 309
 Hajný & já (Eva Bešťáková), 703
 Halelujá! (Petr Hájek), 511
 Hamlet (William Shakespeare), 100, 516, 593, 662
 Haprdáns (Ivan Vyskočil), 592, 652, 794
 Barokní koncert; Harfa a stín (Alejo Carpentier), 129
 Harfy krále Davida (Tadeusz Nowak), 130
 Harlekýnovy miliony (Bohumil Hrabal), 490
 Hauři (Stanislav Vácha), 518, 776
 Havárie (Jiří Švejda), 506, 776
 Haškův Švejk (Přemysl Blažíček), 224
 Havířská balada (Marie Majerová), 782
 Havířská čest (Jiří Stano), 473
 Havraní dogma (Ivo Pechar), 759
 Hele, kluci, válka (Bohumil Jírek), 749
 Heterocosmica (Lubomír Doležel), 229
 Hippokratův slib (Ludvík Souček), 711
 Historic Structures (František W. Galán), 230
 Historické a teoretické koncepce české literatury pro mládež (Jaroslav Voráček), 738
 Historie jednoho podzimu (J. J. Lozano), 129
 Historie skoro detektivní (Miroslav Ivanov), 694
 Hlas velikého chóru (František Skorunka), 471
 Hlasy mých otců (Helena Šmahelová), 532
 Hlasy nad rukopisem Českého snáře, 203, 453
 Hlasy ptáků (Josef Topol), 576, 585
 Hlava rezatá, noha strakatá (Věra Provazníková), 742
 Hlava XXII (Joseph Heller, dram. Miloš Horanský), 656
 Hlavou proti zdi (Ladislav Grosman), 398
 Hle nyní (Ladislav Dvořák), 264
 Hledám za manžela muže (Josef Nesvadba), 523
 Hledání budoucího času, 714
 Hledání Indonésie (Miroslav Oplít), 675
 Hledání románu (Daniela Hodrová), 225, 546
 Hledání rovnováhy (Jiří Švejda), 507

- Hledání v panelovém městě (Jan Dvořák), 497
 Hledání viz *Diamantová kluci*
 Hledání ztracené generace (Helena Kosková), 189
 Hledání ztraceného času (Marcel Proust), 126
 Hlemýžď Čilišnek (Pavel Šrut), 740
 Hlídač holubů (Lenka Procházková), 431
 Hlídka únorové noci (Vlastimil Brřka), 783
 Hluboko nahoře (Josef Souchop), 544
 Hodina angličtiny (Nataša Tanská), 786
 Hodina duchů (Jan Burian), 378
 Hodina hvězdopravců (Vilém Hejl), 422
 Hodina lásky (Josef Topol), 91
 Hodina mezi psem a vlkem (Daniela Fischerová), 97, 555, 626, 791
 Hodina naděje (almanach české literatury 1968–1978), 70, 187, 194
 Hodina němčiny (Siegfried Lenz), 130
 Hodina obrany (Milan Uhde), 560
 Hodina v úzkých (Jaromír Šavřda), 264
 Hodina ve znamení tmy (Jan Tůma), 790
 Hodina závratí (Nina Bonhardová), 533
 Hodinový hoteliér (Pavel Landovský), 91, 564
 Hodiny pod harlekýnem (Jarmila Kronbauerová), 690
 Hodnoty současnej slovenskej literatury (Ludvík Patera), 119
 Hodný Fridolín a Zlá Józka (Josef Hanzlík), 743
 Holátka (Zdeněk Kaloč), 638
 Holky a hřbitov (Petr Prouza), 497
 Holky v lese (Roman Erben), 305
 Holky z porcelánu (Jaromíra Kolárová), 755
 Holubník na odvrácené straně Měsíce (Miroslav Skála), 721
 Homérova Odysseia (Vladimír Hulpach), 744
 Hon na lišku (Jiří Procházka), 810
 Honzlová (Zdena Salivarová), 403
 Hóra Láv (Milan Koch), 280
 Horečka (Karel Pecka), 768
 Horký provoz (Oldřich Šuleř), 471
 Horoskop orloje, 133
 Horror vacui (Milan Koch), 279
 Horský hotel (Václav Havel), 560, 566
 Horůčka (Jozef Kot), 120
 Hoře věčnosti (Ivan Jelínek), 242
 Hoře z nerozumu (Zuzana Trojanová), 353
 Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma (Karel Steigerwald), 636
 Hořká sůl (Karel Křepelka), 317
 Hořké letní herbicidy (Miroslav Stoniš), 611
 Hospoda Na mýtince (Zdeněk Svěřák, Ladislav Smoljak), 594
 Hospůdka na nároží (Bedřich Svatoš), 393
 Hosté (Jiří Dienstbier), 569, 714
 Hosté z planety lidí, 714
 Hostina (Ivan Kříž), 475, 494
 Hoši od Bobří řeky (Jaroslav Foglar), 752
 Houpací kůň (Jan Kostrhun), 518
 Hovory na útěku (Bertolt Brecht, dram. Zdeněk Turba-Čecháček), 655
 Hovory přes rampu (Miroslav Horníček), 642
 Hovory s Janem Masarykem (Viktor Fischl), 396
 Hovory s mateřídouškou (Zdeněk Rotrekl), 248
 Hra na Otóna (Miloš Bílek, Vojtěch Ron), 629
 Hra na slepo (Ludvík Němec), 512
 Hra na smrt (Václav Rabský), 705
 Hra na třetího (Jana Štroblová), 756
 Hra o království (Jan Kopecký), 572
 Hra o smysl (Emil Juliš), 365
 Hráč (F. M. Dostojevskij), 662
 Hráč a jeho štěstí (Pavel Kohout), 662
 Hráči (Karel Poláček), 643
 Hraj komedii (Karel Steigerwald), 636
 Hrdelní pře (Jiří Procházka), 465, 810
 Hrdinové v průvanu (Miroslav Kapek), 719
 Hrom je můj bratr (Betti Alverová), 135
 Hromobití (Ivan Klíma), 559
 Hromový kámen (Karel Vodák), 785

- Hrst prachu (Evelyn Waugh), 128
 Hruden (Ludvík Kundera), 365
 Hřůzy lásky a nenávisti (Zdena Frýbová),
 722
 Hry (Ivan Klíma), 559
 Hry (Karol Sidon), 555, 564, 658
 Hry (Pavel Landovský), 564
 Hry (Václav Havel), 560, 561, 562, 563,
 567, 573
 Hry 1968–1970 (Egon Bondy), 557, 558
 Hry o čistý vzduch (Ivo Purš), 297
 Hry pro jednoho (Arnošt Goldflam), 644,
 645, 647
 Hry pro odposlouchávací magnetofony
 (Jiří Kratochvíl), 109
 Hry v posteli (Pavel Kohout), 568, 573
 Hřbet knihy (Prokop Voskovec), 305
 Hřichy pro pátera Knoxu (Josef
 Škvorecký), 407, 726
 Hříšná kopa (Miroslav Kapek), 720
 Hříšný Václav (Bohumil Nohejl), 717
 Humelšnábl a boj se smrtí
 (Alex Koenigsmark), 787
 Humor a satira v literatuře 2. pol. 19. stol.
 (Jiří Skalička), 223
 Humor a satira v obrozenecké literatuře
 (Jiří Skalička), 223
 Hurá do poháru (Lubomír Man), 748
 Hurá na Bastilu (Jan Vodňanský), 591
 Husar na střeše (Jean Giono), 130
 Husitská balada (Arnošt Vaněček), 534
 Husitské manifesty, 64
 Husitský Tábor, 85, 217
 Hvězda v kamenném člunu
 (Robert Frost), 134
 Hvězdná země (Jaroslav Mazáč), 345
 Hvězdy nad Syslím údolím (František
 Stavinoha), 473
 Hvězdy v bílé hřívě (Zuzana Nováková),
 744
 Hvězdy v trávě, 713
- CH**
- Chalupa na spadnutí (Jiří Křenek), 717
 Chapliniáda (Svatopluk Vála), 105
 Charaktery a lásky (Vasilij Šukšin), 131
- Chceme žít (Karel Nový, dram. Eva
 Tálská), 649
 Chinese Novel at the Turn of the Century,
 232
 Chiméra neboli Průřez cibulí
 (Věra Linhartová), 277
 Chlasej a modli se (Josef Vondruška),
 442, 457
 Chobotnice z Čertovky (Ota Hofman), 811
 Chór v plavbě ryby Ichthys (Zdeněk
 Rotrekl), 248
 Chození na červenou (Josef Rybák), 325
 Chtěla bych ten strom (Jaromíra
 Kolářová), 703
 Chůdy po předcích (Zdena Bratrševská),
 353
 Chůze po kamení (Radoslav Lošťák), 605
 Chvála prostopášnosti (František
 Pavlíček), 572
 Chvála putování (Zuzana Kočová), 672
 Chvění závodních koní (Sylva
 Fischerová), 353
 Chvilé přeměny (Jaroslav Kovářiček), 309
 Chvilé setkání, věčnost vzpomínky
 (Karel Michl), 691
 Chyba (Václav Havel), 563, 752
 Chyba broskví (Jan Skácel), 364
 Chyba imaginace (František Dryje), 297
- I**
- I aby tě prase trklo (Věra Provazníková),
 736
 I tenkrát jsme si hráli (Alois Joneš), 749
 Idiot (F. M. Dostojevskij), 781
 Ikaros existoval (Josef Hanzlík), 367
 Indecent Dreams (Arnošt Lustig), 399
 Indiáni z Větrova (Markéta Zinnerová), 746
 Indianie (Jiří Taufer), 325
 Indiánský běh (Tereza Boučková), 460
 Indiánský oheň (Miloslav Stingl), 674
 Indický kaleidoskop (Blanka Strašíková),
 673
 Indiferentní krajina (Albert Kaufmann),
 314
 Iniciály (Miroslav Florian), 327
 Inkoustové pádlo (Věra Nosková), 352

- Interferon čili O divadle (Miroslav Holub), 364
- Interpretace básní (Zdeněk Kožmín), 181
- Intervalles – Mezidobí (Věra Linhartová), 277
- Intolerance (Jiří Koubek), 297
- Invalidní sourozenci (Egon Bondy), 34, 414, 455, 456, 724
- Invaze z vesmíru (Václav Kajdoš), 711
- Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet (Bohumil Hrabal), 767
- Isabela (Jan Knob), 519
- Iskrivý talent (Vladimír Dostál), 213
- Ivan Krasko a poézia českej moderny (Ján Zambor), 119
- Ivan Skála (Vítězslav Rzounek), 213
- J**
- Já (Marek Toman), 358
- Já a tropy (Ludmila Vítovcová), 673
- Já chci žít znovu (Jan Jílek), 599, 600
- Já jsem já (Martina Navrátilová), 685
- Já nic, já muzikant (Jiří Traxler), 685
- Já, Kryštof Kolumbus (Jiřina Salaquardová), 355
- Jablko je vinno (Miroslav Horníček), 525
- Jablko se kouše (Ivan Jelínek), 397
- Jádro pudla (Ondřej Neff), 751
- Jahody na stéble trávy (Jiří Křenek), 472, 800
- Jahody se šlehačkou (Hana Prošková), 708
- Jáchym a pět zmizelých (Alexander Jandera), 751
- Jak balonem vylétá s Cvalíkem strýc do světa (Jan Adla), 739
- Jak bude po smrti (Vratislav Brabeneč), 286
- Jak čerti ukradli lidem smích (Oldřich Sirovátka), 744
- Jak chtějí být milovány ženy (Dagmar Sedlická), 353
- Jak je bosé noze v rose (Milena Lukešová), 741
- Jak jel Vítek do Prahy (Bohumil Říha), 746
- Jak jsem obsluhoval anglického krále viz *Obsluhoval jsem anglického krále*
- Jak jsem potkal ryby (Ota Pavel), 480
- Jak jsem viděl Ameriku (Radek John), 678
- Jak jsou v mé paměti (Zdeňka Psůtková), 691
- Jak mi dupou králíci (Jan Vodňanský), 371
- Jak potopit Austrálii (Petr Šabach), 542
- Jak předstírat smrt (Josef Nesvadba), 523
- Jak Rákosníček chytil hejly (Jaromír Kincl), 744
- Jak rodí chlap (D. J. Novotný), 770
- Jak řídit inženýra Křečka (Miloš Macourek), 811
- Jak se bubnuje na princezny (Jan Skácel), 736
- Jak se dělá chlapec (Ludvík Vaculík), 432
- Jak se do lesa volá (Helena Slavíková), 783
- Jak se vám líbí (William Shakespeare), 103
- Jak si vosy staví hnízdo (Eva Kačírková), 708
- Jak to bylo (Luděk Pachman), 684
- Jak to bylo v Semaforu (Jiří Suchý), 588, 589
- Jak to vidím já (Vlastimil Třešňák), 439
- Jak Voloďa přemohl krutého cara (Jan Hostáň), 745
- Jako tako (Eva Tálská), 105
- Jakub a Ingrid (Vladimír Klevis), 749
- Jakub a jeho pán (Milan Kundera), 96, 103, 650, 654
- Jakub Arbes novinář (Jaroslava Janáčková), 221
- Jakub Fatalista (Denis Diderot), 650
- Jakub fatalista viz *Jakub a jeho pán*
- Jakub Nemrava (Jaroslav Matějka), 719
- Jaký je druhý břeh jara (Roman Štorch), 311
- Jam session na Starém bělidle (Jan Rejžek), 359
- Jáma (Josef Vadný, Zdenička Spruzená), 460
- Jan Amos Komenský a Slovensko (František Karšai), 119

- Jan Gebauer (Theodor Sylaba), 65
 Jan Hus (Eva Kantůrková), 422
 Jan Kozák (Hana Hrzalová), 213
 Jan Otčenášek (Vítězslav Rzounek), 213
 Jan Pilař (Milan Blahynka), 213
 Jan Werich vzpomíná (Jan Werich), 690
 Jana Eyrová (Charlotte Brontëová), 797
 Jarmark v mlze (Vladimír Janovic), 336
 Jarní symfonie (Věra Adlová), 531
 Jarní vichry (Karel Fischer), 687
 Jaro je tady (Ludvík Vaculík), 452
 Jaro, napověz (Miroslav Florian), 739
 Jaroslav Hašek (Jiří Hájek), 213
 Jaroslav Kratochvíl (Radko Pytlík), 213
 Jaroslav Seifert (Zdeněk Pešat), 224
 Jaroslav Vrchlický (Bohuš Balajka), 65
 Jasný svět, 177
 Je to chůze po kotárech! (Oldřich Šuleř), 689
 Jeden den (Arnošt Goldflam), 644, 645
 Jeden stříbrný (Zdeněk Pluhař), 533
 Jeden život s filmem (Bohumil Šmíd), 691
 Jedenáste prikázanie (Ján Jonáš), 120
 Jediné místo (Dušan Cvek), 345
 Jediné touhy zpěv (Petr Mikeš), 252
 Jediný domov (Pavel Javor), 253
 Jediný zlý oheň (Ivan Andrenik), 262
 Jedna báseň! (Jan Kašpar), 359
 Jedna dvě (Vratislav Brabec), 286
 Jedna noc aneb Sen (Arnošt Goldflam), 645
 Jedna paní povídala (Alena Vostrá), 736
 Jedna zrzka navíc (Hermína Franková), 737, 755
 Jednou ti napíši píseň (Jaroslav Shilling), 309
 Jeden v noci (Egon Bondy), 557
 Jeho Veličenstvo míč (Jan Krůta), 748
 Její Veličenstvo Marie Terezie (Jana Janusová, Otakar Káňa), 696
 Jejich veličenstva pyramidy (Vojtěch Zamarovský), 695
 Jelení Brod (Jiří Hochman), 143, 726
 Jen jednou dostat šanci (Pavel Frýbort), 723
 Jenny (Věra Adlová), 531
 Jeruzalémské povídky (Viktor Fischl), 396
 Jeřabiny (Miroslav Florian), 327
 Jeskynní ptáci (Ted Hughes), 134
 Jessie a Morgiana (Alexander Grin), 768
 Jestřáb (Jaroslav Shilling), 309
 Ještě jednou na Coney Island (Jiří Klobouk), 581, 813
 Ještě jednou žít na zemi (Jiří Karen), 328
 Jezírka (Ludmila Klukanová), 522
 Jezulátko (Miroslav Stoniš), 608
 Jindřich IV. (William Shakespeare), 68
 Jindřich V. (William Shakespeare), 100
 Jindy a nyní (Bohdan Chudoba), 151
 Jiné komedie a Sanitární noc (Pavel Landovský), 564, 565
 Jiří Menzel and the History of the Closely Watched Trains (Josef Škvorecký), 404
 Jitro s otcem kardinálem (Ondřej Fibich), 316
 Jitřenka naší slávy (Milan Uhde), 788
 Jízda na luční kobylce (Miroslav Florian), 327
 Jižní Evropa (Jiří Svoboda), 669
 Jméno růže (Umberto Eco), 131
 Jolana a kouzelník (Pavel Kohout), 761
 Jolanka (Květa Třebická), 609
 Jonáš & dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu (Jiří Suchý), 588
 Jonáš a dr. Matrace (Jiří Suchý, Jiří Šlitr), 588
 Jonáš a tingl-tangl (Jiří Suchý, Jiří Šlitr), 588
 Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry (Jiří Suchý), 589, 590
 Josef Čapek (Jiří Opelík), 65, 224
 Josef Rybák (Jaroslav Voráček), 213
 Josef Švejk a Josef K., dva osamělí chodci na Karlově mostě (Jaroslav Gillar, Vladimír Škutina), 583
 Josef Švejk aneb Veliká doba si žádá velké lidi (Jaroslav Hašek, dram. Zdeněk Hedvábný, Miloš Hynšt), 657
 Josef Topol a Divadlo za branou, 574

- Jozefínka (Olga Hejná), 746
 Jules Verne a jeho svět (Ondřej Neff), 714
 Julius Fučík (Hana Hrzalová), 213, 333,
 343, 649, 685
 Junácká symbolika (Jan Čáka), 762
 Juro Jánošík (Karel Steigerwald), 651
- K**
 K historickému výkladu obrozenské
 literatury (Vladimír Štěpánek), 222
 K mé kávě tvá dýmka (Alžběta
 Šerberová), 499
 K principu rolničky (Miroslav Holub),
 524
 Kabát můj větrný (Roman Kníže), 315
 Kainovo znamení (Othar Čiladze), 131
 Kainův útěk (Ladislav Dvořák), 264
 Kaktusové dny (Olga Špilarová), 313
 Kalendář (Josef Petráň), 696
 Kam jdete, rodáci (Jaroslav Matějka),
 469, 807
 Kam jste ukryla svá křídla, paní Marie
 (Ljuba Skořepová), 643
 Kam odešly laně (Jan Skácel), 742
 Kam zmizel Sylvestr Stin? Viz *Datum*
narození nula
 Kámen komediantů (Inka Machulková),
 272
 Kámen Sisyfův (Stanislav Vácha), 503
 Kamené chůvy (Olga Neveršilová), 312
 Kamenný život (Jan Vladislav), 736
 Kameny (Eva Kotarbová), 344
 Kameny písní (Vladimír Křivánek), 357
 Kameny z hor (Martin Vopěnka), 542
 Kameny, smutky, sny (Osip Mandelštam),
 125
 Kamilův život po matčině smrti (Jiří
 Navrátil), 468, 497
 Kantorka a já (Eva Bešťáková), 703
 Kantorův notes (Jaroslav Kohout), 504
 Kapesní průvodce inteligentní ženy
 po vlastním osudu (Pavel Tigríd), 693
 Kapiláry (Rio Preisner), 245
 Kapitán Exner uvádí, 708
 Kapitel aus der Ästhetik
 (Jan Mukařovský), 227
 Kapitel aus der Poetik (Jan Mukařovský),
 227
 Kapitoly z dějin strukturální poetiky
 (Lubomír Doležel), 229
 Kapky potu a krve Arnošta Jenče
 (Ivan Slavík), 249
 Kapsa ohnivého mloka (Svatopluk
 Hrnčíř), 753
 Karamazovci (F. M. Dostojevskij, dram.
 Peter Scherhauer, J. A. Pitínský), 654
 Karel Čapek (František Buriánek), 65,
 214
 Karel Hynek Mácha (Vladimír Štěpánek),
 65, 222
 Karel Jaromír Erben (Julius Dolanský),
 65
 Kariéra učitele tělocviku (Jaroslav Malíř,
 Stanislav Biman), 696
 Karlín-Přístav (Vratislav Brabenec), 457
 Karolinka (Hana Pražáková), 746
 Karpatské hry (Miloslav Nevrlý), 672
 Kartinky (Bohumil Hrabal), 491
 Katalepsie (Josef Pospíšil), 253
 Katapult (Vladimír Páral), 775
 Kategorie středověké kultury
 (Aron Gurevič), 217
 Katyně (Pavel Kohout), 414
 Kavárna Slavia (Ota Filip), 395, 402
 Každou hodinu (Donát Šajner), 326
 Kde je ona hvězda (Josef Hanzlík), 367
 Kde je zakopán pes (Pavel Kohout), 453
 Kde příroda vládne (Otakar Štěrba), 679
 Kde tady jsem (Věra Jirousová), 286
 Kde teče Tennessee (Pavel Hajný), 389
 Kde tráva je červená a modrá (Miroslav
 Stoniš), 608
 Kdekoliv v současnosti (Egon Bondy),
 557
 Kdo chytá v žitě (J. D. Salinger), 507
 Kdo jde po dně budoucího jezera
 (Petr Skarlant), 337
 Kdo je nevinen? (Antonín Hořava), 609
 Kdo miluje dobrou knihu (Jana
 Kmitlová), 786
 Kdo nesází, nevyhraje (Anna Blažičková),
 751

- Kdo, co je pan Gabriel? (Ivan Binar), 437
 Kdy má pampeliška svátek (Michal Černík), 740
 Kdyby nesvítilo slunce (Horymír Zelenka), 344
 Kdybych zemřel (Jiří Švejda), 506
 Kdybychom nechodili po cestách (Michal Černík), 335
 Když herci nehrají... (Antonín Jedlička), 691
 Když jsme tu byli spolu (Kenneth Patchen), 134
 Když kohout dozpíval (Alena Vrbová), 532
 Když se prokurátor zlobí (Ivan Kříž), 494
 Když slunce září (Marie Podešvová), 689
 Když v ráji pršelo (Jan Otčenášek), 492, 773
 Když začínal čas (Josef Plachetka), 783
 Ke komu mluvím dnes (Vladimír Vokolek), 247
 Kejklíři (Miloš Vodička), 345
 Kentauří mládě (Lubor Vyskoč), 359
 Kilo jablek pro krále (Ivan Binar), 760
 Kladivo na čarodějnice (Václav Kaplický), 767
 Klaun (Alfréd Radok, Marie Radoková), 579
 Klauni a vlastenci (Jiří Just), 781, 788
 Klaunovy názory (Heinrich Böll), 579
 Klec plná siláků (Josef Frajs), 501
 Klejme píseň dokola (Georges Brassens, Jiří Dědeček), 378
 Klíč je pod rohožkou (Vlastimil Třešňák), 440
 Klíč od království (Josef Brukner), 742
 Klíč pluhu (Jaroslav Hutka), 378, 438
 Klíčení, 348
 Klíční kůstka netopýra a jiné povídky (Eda Kriseová), 425
 Klínopis v notesu (Zdena Bratřovská), 353
 Klub zneuznaných mužů (G. K. Chesterton), 128
 Kluby poezie (Bohumil Hrabal), 490
 Kluci ze zabraného (Eliška Horelová), 749
 Kluci, holky a Stodůlky (Eva Bernardinová), 746
 Knedlíkové radosti (Vladimír Páral, dram. Zdeněk Potužil), 106, 606
 Kniha o hrdinech a hrobech (Ernesto Sábato), 129
 Kniha o Jizerských horách (Miloslav Nevrlý), 672
 Kniha plná zvířátek (Josef Brukner), 742
 Kniha poezie (Jan Vladislav), 263
 Kniha přání a stížností (Jaroslav Čejka), 339
 Kniha smíchu a zapomnění (Milan Kundera), 409
 Knihy a osudy (Julius Firt), 685
 Kníška Karla Kryla (Karel Kryl), 374
 Kníže čeká na zbraně (Bohumír Fiala), 750
 Kníže Václav v obrazu legend (Jiří Hošna), 219
 Knížka o tom, jak pan Bouda s cirkusem se světem loudá (Ivan Binar), 437
 Knížka pro Lucinku (Milena Lukešová), 744
 Knížka s červeným obalem (Alexandra Berková), 543
 Knoflíková pohádka (Olga Hejná), 743
 Kobka (Aleš Andryszák), 309
 Kocouři. Případ mladých žen (Břetislav Hodek), 709
 Kočičí král (Pavel Šrut), 744
 Kočka ve vile (Jiří Poch, Jiří Seydler), 616
 Kočka. Případ starších pánů (Břetislav Hodek), 709
 Kof mi šehošev (Gabriel Laub), 399
 Kolečkárna (Danielle Dušková), 503
 Kolem osy (Miroslav Holman), 253
 Kolem Střechy světa (Antonín Jakeš), 682
 Kolik má Praha věži (Jiří Žáček), 740
 Kolik váží motýl (Jindřich Balík), 741
 Kolonia Kutejsík (Rudolf Těsnohlídek), 796
 Kolotoč pod Jižním křížem (Alice Veselá), 675
 Kolová stavba (Ivan Jelínek), 242

- Komisař Bambus a fantom banky
(Vladimír Přibský), 754
- Komu chybí kolečko? (Iva Procházková),
747
- Komu patří čas (František Stavinoha),
470
- Komu zahrát sólo (Vojtěch Trapl), 600
- Komu zvoní hrana (Ernest Hemingway),
22, 656
- Komu zvoní hrana (Ernest Hemingway,
dram. Jiří Hubač), 656
- Kon(tra)texty (Libor Koval), 308
- Konce kolověku (Ludmila Klukanová),
522
- Kondor útočí (Václav Šolc), 751
- Konec masopustu (Josef Topol), 575
- Konec medvědí sezony (Josef Novotný),
675
- Konec poručíka Borůvky (Josef
Škvorecký), 407, 726
- Konec sezony (Jiří Švejda), 507
- Konečně rozumné slovo (Jan
Vodňanský), 591
- Konfident (Miloslav Pátek), 693
- Konfrontace (Jiří Hájek), 168
- Kontest (Jiří Dienstbier), 565
- Kontinent neomezených možností
(Jaroslav Velinský), 709
- Kontraband (Antonín Brousek), 270
- Kontrola nemocného (Vlastimil Venclík),
616
- Kontury české literatury pro děti
a mládež (Jaroslav Voráček,
Otakar Chaloupka), 738
- Kopa plná trnů (Miroslav Kapek), 720
- Kopistnaté prsty (Hana Prošková), 708
- Koridor (František Mareš), 784
- Kornet a dívka (Otakar Chaloupka), 497
- Kořeny (Alex Haley), 128
- Kosmova kronika a předchozí tradice
(Oldřich Králík), 217
- Kostkované léto (Ludmila Uličná), 682
- Kostrbaté písmo (Vladimír Erker), 253
- Košilka (Otto Zelenka), 615
- Koštýř (Jiří Navrátil), 496
- Koulelo se, koulelo (Jaroslav Seifert), 762
- Kouřím (Roman Erben), 305
- Kouzelná flétna (Bohumil Hrabal), 491
- Kouzelná chobotnice Krejzy (Alena
Vostrá), 736
- Kouzelné dudy (Vladimír Hulpach), 744
- Kouzelné šípy (Vladimír Hulpach), 744
- Kouzelníkův návrat (Věra Sládková), 528
- Krajina milost (Jiří Vícha), 252
- Krajina před bouří (Věra Jirousová), 286,
457
- Krajina s nábytkem (Zdeněk Rosenbaum),
516, 776
- Král a jeho básník (Petr Skarlant), 788
- Král bez přílby (Oldřich Daněk), 537,
625, 795
- Král Colas Kolikátý (Pavel Kohout), 662
- Král duchů (Michel Tournier), 129
- Král Krysa (James Clavell, dram. Jiří
Hubač), 656
- Král Lír a jiné básně (Ivan Slavík), 249
- Král neviňátek (Ivan Wernisch), 271
- Král obojí Sicílie (Andrej Kuśniewicz),
130
- Král utíká z boje (Oldřich Daněk), 537
- Král železný, král zlatý (Ludmila
Vaňková), 535
- Kráľci pokusný (Jan Vodňanský), 591
- Kráľku, utíkej! (John Updike), 127
- Králové, kacíři, inkvizitoři (Miroslav
Hroch, Anna Skýbová), 696
- Králové, zločinci, mágové (Ludvík
Kundera), 624
- Královna severních záseků (Ondřej
Fibich), 316
- Královny nemají nohy (Vladimír Neff),
534
- Královská cesta (Rio Preisner), 246
- Královská noc (E. M. Kavanová), 787
- Královská paštika (Eva Petrová), 534
- Královský nach tě neochrání (Ludmila
Vaňková), 535
- Královský úděl (Nina Bonhardová), 533
- Království boha tajgy (Jan Suchl), 678
- Kráľův houslista (Arnošt Vaněček), 534
- Krámeček s kráskami (Petr Prouza), 497
- Kráska šedin (Viktor Fischl), 254

- Krásná čarodějka (Vladimír Neff), 534
 Krasohled (Jiří Švejda), 507
 Krasosmutnění (Bohumil Hrabal), 490, 660
 Kráter Resnik (Pavel Řezníček), 303
 Kráter Resnik a jiné básně (Pavel Řezníček), 303
 Krátká kariéra v Babiččině údolí (Petr Prouza), 497
 Krédo (Jiří Just, Vladimír Just), 591
 Krev na paletě (Miloš Kočka), 531
 Krev Ve Víno (Jiří Kuběna), 251
 Kristiánova legenda, 65, 217
 Kritické eseje (Petr Fidelius), 200
 Kritika totalitarismu (Rio Preisner), 246
 Krochnu s sebou (Ota Rámbousek), 685
 Krok přes práh (Jana Červenková), 498
 Kronika česká (Václav Hájek z Libočan), 64
 Kronika Plastic People (Josef Vondruška), 457
 Kronika života a vlády Karla IV. (František Kožík), 531
 Kružení (Vladimír Vokolek), 247
 Krtek Jauvej (Jan Štroblová), 736
 Kruhová obrana (Milan Šimečka), 124
 Kruhy na vodě (Jan Pilař), 324, 326
 Kruhy pod očima (Věroslav Mertl), 521
 Krůpěj rosy (Arnošt Herman), 508
 Krůpěje (Pavel Javor), 253
 Krušná (Josef Peterka), 338
 Krvavé velikonoce (Vilém Sacher), 684
 Krvavý román (Josef Váchal), 724
 Kryliády (Libor Koval), 308
 Krylogie (Karel Kryl), 815
 Krysařův deník (Stephen Gilbert), 128
 Krysí hnízdo (Miloslav Topinka), 238, 269
 Kryštof a Karel (Martina Drijverová), 747
 Křehčí než rosa na podzim (Petr Mikeš), 252
 Křehkost (Vladimír Brandejs), 344
 Křesťanská poezie, 70, 317
 Křídla zvedají stíny (Jaan Kaplinski), 135
 Křik kavek (Jaroslav Pospíšil), 344
 Křik koruny české viz *Paměti*
 Křišťalový pantoflíček (Ladislav Fuks), 482
 Kříž Jidášův (Lubomír Tomek), 537
 Křížatky (Ivan Diviš), 244
 Křížová cesta kočárového kočího (Eda Kriseová), 425
 Křižovatky (František Podlaha), 476
 Kudlmudl (Ivan Wernisch), 271
 Kufr kouzelníka Boska (Jaromír Pelc), 341
 Kuchyň Ivana Vyskočila (Ivan Vyskočil), 642
 Kuk a Vykuk (Jan Vodňanský), 736
 Kukačky (Václav Dušek), 508
 Kukly (Daniela Hodrová), 546
 Kulatý svět (Iva Pekárková), 442
 Kulhavý Orfeus (Jan Otčenášek), 775
 Kulisáci (Jaroslav Čejka), 466
 Kultura českého středověku (Pavel Spunar), 65, 216
 Kůň s krámem (Helena Šmahelová), 783
 Kundy rty ústa tváře masky (Pavel Zajíček), 288
 Kuropění (Viktor Fischl), 396
 Kurz střelby ve ztížených podmínkách (Jan Vedral), 791
 Kuře na rožni (Jiří Šotola), 591, 537, 660
 Kuře na rožni (Jiří Šotola, dram. Zdeněk Potužil), 537, 660
 Kus života (Graham Greene), 128
 Kvetoucí oheň (Ivo Odehnal), 345
 Květy staré Koreje (Libor Koval), 308
 Kvílení (Allen Ginsberg), 280
 Kvočny a Král (Karel Štorkán), 755, 775
 Kytice (K. J. Erben), 123,
 Kytice (K. J. Erben, dram. Jiří Suchý), 589
 Kytovna umění (Ivan Binar), 437
- L**
 La Saletta (Jan Zahradníček), 246
 Labuť (Zeno Dostál), 528, 529
 Labutě na refýži (Zdeněk Krěnek), 351
 Labyrint (J. A. Komenský, dram. Karel Sidon), 658
 Labyrint (Miroslav Ivanov), 694

- Labyrint světa a lusthauz srdce
 (J. A. Komenský, dram. Ludvík
 Kundera), 105, 658
- Labyrint světa a ráj srdce
 (J. A. Komenský), 658
- Lady Felthamová (Zbyněk Hejda), 259
- Láhev do moře (Rudolf Matys), 368
- Lahvová pošta (Olga Neveršilová), 311
- Lámání chleba (Karel Boušek), 328
- Language and Literary Tudory, 228
- Lapálie a patálie spisovatele Vaňka
 (Pavel Kohout), 565
- Lapidárium (Miloš Vodička), 345
- Largo desolato (Václav Havel), 565, 566
- Láska a smetí (Ivan Klíma), 430
- Láska je kytarové sólo (Jaromír Pelc),
 341, 370
- Láska před západem slunce (Jan Dvořák),
 497
- Láska v kaluži (Lubomír Macháček), 504
- Laskavý nezájem (Josef Souchop), 544
- Lásko má, ty nevíš... (Jiří Just), 645
- Lásko, jsi dovolená (Petr Kovařík), 348
- Lásky královské (M. V. Kratochvíl), 532
- Latinam secare (Eugen Brikcus), 284
- Latríny (Karol Sidon), 97
- Lavička (Alexandr Gelman), 105
- Lear v letním kině (Jaromír Pelc), 340
- Leccionarium bipartitum (Jan Hus), 215
- Leda s labutí (J. H. Krchovský), 292
- Leden na vsi (Egon Bondy), 455, 456
- Legenda Emöke (Josef Škvorecký), 156,
 404
- Legenda o Janovi (Jiří Procházka), 785
- Lékař umírajícího času (Vladimír
 Körner), 540, 774
- Lenin (Václav Hons), 327, 781
- Lenin v Curychu (Jaroslav Gillar,
 Vladimír Škutina), 583, 730
- Leonce a Lena (Georg Büchner), 104
- Lesk cizího peří (Pavel Kohout), 662, 663
- Let let (Josef Hiršal, Bohumila
 Grögerová), 450
- Let plachého čaroděje (Otto Janka), 750
- Léta zrání (Štěpán Vlašín), 167
- Létaující Čestmír (Petr Markov), 811
- Létaující talíř na zimním nebi
 (Josef Rybák), 325
- Létaující vlak (Marta Gärtnerová), 351
- Letiště (Arthur Hailey), 502
- Letní kino Život (Helena Albertová), 98,
 611
- Letní kurzy (Ludmila Freiová), 712
- Léto bude ve čtvrtek (Jan Schmid), 525
- Léto na draka (Jiří Pištora), 735
- Letokruhy (Jiří Taufer), 324
- Letorosty lásky (Petr Prouza), 340
- Lety zakázanou rychlostí, 714
- Lev a Štír (Zeno Dostál), 528, 529
- Lexikon české literatury, 223, 224
- Líbaný mariáš (Miroslav Hule), 348
- Lidé na křižovatce (Marie Pujmanová),
 782, 797
- Lidé z Baffinova ostrova
 (Nelly Rasmussenová), 674
- Lidé z Modré galaxie (Eduard Martin), 716
- Lidé z Reportáže (Viktor Adrijanov,
 Zdeněk Hrabica), 687
- Lidé ze souhvězdí Lva, 715
- Lidé, vlaky, koleje (Jaroslav Pacovský),
 695
- Lidice žijí (Miloslav Moulis), 696
- Lidský hlas (Jean Cocteau), 643
- Lidštější než lidé, 712
- Lijavec (Zdeněk Svěrák, Ladislav
 Smoljak), 102, 595
- Lingvorytmomelodie aneb Písně
 moudrého blázna (Libor Koval), 308
- Linie (Karel Valtr), 690
- Linka č. 2 (Lubomír Martínek), 440
- Linka důvěry (Jan Kopecký), 616
- Listopadový uragán (Bohumil Hrabal),
 492
- Listy do večnosti (Dominik Tatarka), 124
- Listy z Provence (Miroslav Horníček),
 642, 672
- Lišky mění srst (Ladislav Pecháček), 466,
 810
- Litanie K Svatému Janu Miláčkovi Páně
 (Jiří Kuběna), 251
- Literárne dvojobrazy (Miloš Tomčík),
 119

- Literární pouť Karla Hynka Máchy, 225
 Literatura a čas (Oldřich Rafaj), 167
 Lítí olova (Josef Peterka), 338
 Lítost (Zdeněk Gába), 252
 Ljotčiky (Martin Stejskal), 300
 Lloydova hlava (Jiří Mucha), 494
 Lodní deník (Vít Kremlička), 460
 Lom (Vasil Bykav), 132
 Lorenzaccio (Alfred de Musset), 100
 Louka (Marie Vosiková), 511
 Louka pro dva (Miroslav Horníček), 619
 Lov na černého žraloka (Vratislav Effenberger), 296
 Lov neboli Sny Ivanů (Jaroslav Gillar), 584
 Lovcem v tajze (Jan Kozák), 677
 Lovci černých mloků I, II, III, 713
 Lovci zlatých mloků, 713
 Love Story (Jan Burian, Jiří Dědeček), 591
 Lovec hvězd (Miloš Zapletal), 752
 Lovec štěstí (Václav Dušek), 508
 Lucie a zázraky (Ota Hofman), 743
 Lucie, postrach ulice (Ota Hofman), 747, 811
 Luční harfa, Strom noci a jiné povídky (Truman Capote), 127
 Ludovít Štúr (Vladimír Forst), 118
 Luigiho srdce (Ivan Bukovčan), 596
 Luncheon meat (Martin Socha), 292
 Lunovis (Bohumila Grögerová, Josef Hiršal), 812
- M**
 Má láska je jazz (Kamil Běhounek), 685
 Má veselá jitra (Ivan Klíma), 430
 Má vlast (Jaromír Šavřda), 264
 Macbeth (William Shakespeare), 571, 812
 Maestro (Michail Bulgakov, dram. Svatopluk Vála), 655
 Mafie po česku (Zdena Frýbová), 725
 Mafie po listopadu (Zdena Frýbová), 725
 Magistri Iohannis Hus Opera omnia, 215
 Magnificat (Paul Claudel), 125
 Magor dětem (Ivan M. Jirous), 760
 Magorie (Alexandra Berková), 544
 Magorova krabička (Ivan M. Jirous), 289
 Magorova mystická růže (Ivan M. Jirous), 289
 Magorova summa (Ivan M. Jirous), 289
 Magorovy labutí písně (Ivan M. Jirous), 289
 Magorův Jeruzalém (Ivan M. Jirous), 289
 Magorův ranní zpěv (Ivan M. Jirous), 289
 Magorův zápisník (Ivan M. Jirous), 197, 198, 281, 457
 Mach a Šebestová (Miloš Macourek), 743, 811
 Máchovské studie (Růžena Grebeníčková), 222
 Máj (K. H. Mácha), 106
 Majitelé klíčů (Milan Kundera), 651
 Makbeth (William Shakespeare, dram. Jan Schmid), 655
 Makový mužiček (František Nepil), 743
 Malá domů (Pavel Šrut), 270
 Malá doznání okresního soudce (Ota Ulč), 668
 Malá nemorální historie (Helena Benešová), 789
 Malá noční inventura (Miroslav Horníček), 619
 Malá říkání roku 1976 (Oldřich Kryštofek), 262
 Malá sluneční soustava (Jaromír Hořec), 238
 Malá vizita (Alois Volkman), 346
 Malachit (Zdeněk Rotrekl), 248
 Malé smutné štronzo (Ludvík Kundera), 789
 Malomocní (Ivan Klíma), 37
 Malované písničky (Václav Fischer), 739
 Malovaný děti (Jiří Šotola), 539
 Malý muž a velká žena (Věra Sládková), 527, 808
 Máma, táta, já a Eda (Jiří Gruša), 761
 Mamuti táhnou do bažin (Bohumír Fiala), 750
 Maňana (Jaromír Pelc), 341
 Mandragora (Niccolò Machiavelli), 89
 Manekýnka (Alžběta Šerberová), 499
 Manka (Václav Čtvrtek), 743

- Manžel prostě ideální (Vladimír Michal), 719
 Manžel z Marsu (Eduard Martin), 716
 Marast (Pavel Kohout), 563, 582
 Marek Eben a jeho bratři (Marek Eben), 381
 Mariáš v Reykjavíku (Vratislav Blažek), 454
 Marie Majerová (Jaromíra Nejedlá), 215
 Marie zápasí s anděly (Pavel Kohout), 568, 813
 Markéta Lazarová (Vladislav Vančura, dram. Petr Novotný, Jiří Bednář), 657
 Marta Peschek jde do nebe (Karel Steigerwald), 636
 Marta věří na zázrak (Zdeňka Bezděková), 754
 Martin Kukučín a čeští realisté na přelomu století (Vladimír Forst), 118
 Martin v ráji (Jan Ryska), 746
 Martina (Jarmila Dědková), 754
 Martina. Z Řevnic na wimbledonský trůn (Vladimír Škutina), 725
 Martova pole (Miroslav Ivanov), 695
 Maryša (Alois Mrštík, Vilém Mrštík), 100
 Mařenická kniha (Pavel Zajíček), 458
 Maso (Martin Harníček), 724
 Maso pod hromadou (Pavel Řezníček), 305
 Masožravé rostliny (Eva Kačírková), 708
 Mastičkář (Jan z Hvězdy), 573
 Máša a Běta (Egon Bondy), 456
 Mat pšcem, 706
 Mateřština (František Nechvátal), 328
 Matka naděje viz *Číslo 3*, 711
 Matutinium (F. D. Merth), 249
 Maxwellův démon čili O tvořivosti (Miroslav Holub), 524
 Mé přítelkyně v domě smutku viz *Přítelkyně z domu smutku*
 Mé svatby, cizí pohřby (Zdeněk Rosenbaum), 516
 Meč a píseň (Václav Cibula), 744
 Med zataček (Petr Král), 304
 Medorek (Petr Placák), 459
 Medúza (Jarmila Loukotková), 702
 Medvědí román (Jiří Kratochvíl), 548, 549
 Mefisto (Klaus Mann), 631
 Mefistův monolog (Josef Šafařík), 108
 Mein Kampf (Adolf Hitler), 204
 Mejdan na písku (Zdeněk Kaloč), 638
 Memento (Radek John), 513
 Menší poetický slovník v příkladech (Přemysl Rut), 358
 Měsíc mého života (Ondřej Neff), 715
 Měsíc nad sídlištěm (Jiří Dědeček), 378
 Měsíční krajina (Oldřich Šuleř), 470
 Městečko u vody (Bohumil Hrabal), 490
 Městečko, kde se zastavil čas (Bohumil Hrabal), 488, 490
 Městečko, ve kterém se zastavil čas viz *Městečko, kde se zastavil čas*
 Město, 330
 Město (William Faulkner), 127
 Město v ohni (Stanislav Šusta), 748
 Metastructuralismo (Emil Volek), 232
 Metamorfózy tradice (Josef Peterka), 213
 Metody určování autorství (Pavel Vašák), 223
 Metráček aneb Kostí jsou vrženy (Stanislav Rudolf), 755
 Metráček aneb Nemožně tlustá holka (Stanislav Rudolf), 755
 Metternich kontra Napoleon (Jan Halada), 696
 Mezi obrazy (Ivan Matoušek), 547
 Mezi Ohněm a Vodou (Vladimír Vokolek), 247
 Mezi orlem a hadem (Josef Volák), 750
 Mezi rybou a ptákem (Vladimír Vokolek), 246
 Mezi starými obrazy viz *Mezi obrazy*
 Mezivěk (Michal Černík), 335
 Milenci a vrazi (Vladimír Páral), 171, 484, 485
 Milenci na jeden den (Ivan Klíma), 389
 Milenci našich žen (Eduard Martin), 716
 Milion bláznivých chutí (Petr Bartůněk), 512
 Milionový jeep (Jan Novák), 435
 Milost podzimnímu srdci (Jaromír Vaňous), 344

- Milostivé léto (Rostislav Valušek), 252
 Milostná listováním (Michal Černík), 335
 Milostné dopisy na modrém papíru
 (Arnold Weskner), 128
 Milostné léto (Ivan Klíma), 429
 Miluju tě k zbláznění (Jáchym Topol),
 290
 Milý příteli... Egonu Bondymu
 k 45. narozeninám Invalidní
 sourozenci, 34, 70
 Milý, milá, nejmilejší (Jan Dvořák), 497
 Mimner aneb Hra o smrdocha
 (Jiří Gruša), 413
 Mimoúrovňové křížovatky (Petr
 Skarlant), 337
 Minimax (Vlastimil Třešňák), 439
 Minipříběhy (Ivan Schneedorfer), 312
 Ministr a anděl (Ivan Klíma), 559, 813
 Ministryně výživy (Egon Bondy), 557
 Minus est plus (Eugen Brikcius), 284
 Minutu před přílivem (Lubomír Brožek),
 355
 Mirákl (Josef Škvorecký), 405
 Mirek a spol. (Vojtěch Steklač), 753
 Mirka (Egon Bondy), 281, 282
 Miroslav Florian (Milan Blahynka), 215
 Místa (František Schildberger), 359
 Místo u ohně (Josef Peterka), 338
 Místopis (Sylvie Richterová), 444
 Mistr a Markétka (Michail Bulgakov),
 422
 Mistr a Markétka (Michail Bulgakov,
 dram. Jan Vedral), 655
 Mistr Jan: Neodvolám! (Vojtěch Trapl),
 602
 Mistr Sun o básnickém umění (Jiří Kolář),
 306
 Mistři psychoterapie (Petr Novotný, Ilja
 Racek ml.), 617
 Mistři tajné služby (V. P. Borovička), 695
 Mít lidem co říci (Oto Řídký), 328
 Mladá léta po krajíčkách (Kamila
 Sojková), 690
 Mládeneček na trůně (Jaroslav Boček),
 531
 Mládí nevykouřené (Ivan M. Jirous), 289
 Mladík z povolání (Jan Otčenášek), 492
 Mladý muž a bílá velryba (Vladimír
 Páral), 171, 484, 775
 Mladý muž a bílá velryba (Vladimír
 Páral, dram. Miloš Horanský, Vojtěch
 Ron), 659
 Mladý muž a bílá velryba (Vladimír
 Páral, dram. Zdeněk Potužil), 660
 Mlčení (Otakar Chaloupka), 498
 Mlčení vězňích hodin (Věroslav Meril),
 520
 Mletpantem (Ernst Jandl), 135
 Mlhavé dny (Helena Aeschbacherová),
 312
 Mluví k vám Ferdinand Peroutka 1–3,
 815
 Mluvíti stříbro (Antonín Bajaja), 522
 Mňau aneb Had v růži, chcete-li Ach,
 Thálie (Alex Koenigsmark), 627
 Mně se tu líbí, 174
 Mníšek (Egon Bondy), 455
 Moc volná kůže (Olga Krejčová), 754
 Mocní a bezmocní (Vilém Hejl), 692
 Modern Slovak Prose, 120
 Modlitba k Janince (Jiří Gruša), 267
 Modrá rokle (Jaroslav Foglar), 752, 758
 Modrá štola a jiné pověsti z hor na
 severu (Oldřich Šuleř), 744
 Modré pohádky (Alexandr Kliment), 761
 Modré přilby na přehradě (Jan
 Dobraczyński), 129
 Modrý anděl (Milan Uhde), 570
 Modří ďáblové (Ján Štiavnický), 122
 Moje oči musely vidět (Ivan Diviš), 245
 Moje první lásky (Ivan Klíma), 430
 Moje zlatá řemesla (Ivan Klíma), 430
 Moji nevhodní kamarádi (Vladimír
 Přibský), 749
 Molly, der Schiffskatze (Ludvík Aškenazy),
 762
 Moloch (Jiří Švejda), 507
 Monsieur Gaugin (Martin Stejskal), 300
 Monsignore Quijot (Graham Green),
 816
 Morčata (Ludvík Vaculík), 37, 413
 Morový sloup (Jaroslav Seifert), 361

- Moře času (Jaroslav Veis), 714
 Moře v odlivu topánku (Eduard Dvořák), 310
 Moře v plamenech (Miloš Hubáček), 696
 Most alchymistů (Vladimír Janovic), 337
 Most přes zlou vodu (Zdeněk Rosenbaum), 516
 Mosty a náměstí (Petr Skarlant), 337
 Mosty přes propast času (Ludmila Vaňková), 712
 Motáky do uší pěny (Bronislava Volková), 313
 Motáky z motorek (Prokop Voskovec), 305
 Motýl a smrt (Jiřina Hauková), 256
 Moudří blázni (Emanuel Frynta), 744
 Mouchy (Jean-Paul Sartre), 90
 Možná je na střeše kůň (Jiří Šotola), 608
 Možná zvířata spíš jen větev (Jan Gabriel), 303
 Mráz přichází z Kremlu (Zdeněk Mlýnář), 684, 813
 Mrdat (František Dryje), 297
 Mrchopěvci (Jan Křesadlo), 402
 Mrtvá babička na střeše automobilu – a její záhadné zmizení? (Vladimír Škutina), 730
 Mrtvá živá voda (Antonín Máša), 613
 Mrtvé rameno (František Kautman), 418
 Mrtvý underground (Lenka Marečková), 295
 Mrtvý v podchodu (Ladislav Fuks, Oldřich Kosek), 482
 Mrtvý z Olivetské hory (Jaroslav Velinský), 705
 Muchomůr – génius noci (František Dryje), 297
 Můj brácha (Valja Stýblová), 747
 Můj Faust (Eduard Martin), 352
 Můj hrad (Jan Jílek), 609
 Můj chlapec a já (Jaromíra Kolářová), 468
 Můj strýc Odysseus (Jiří Marek), 424, 534
 Můj strýček kauboj aneb Rodeo (Miroslav Horníček), 611
 Můj zcela nevhodný kamarád (Vladimír Přibský), 749
 Muka obraznosti (Vladimír Páral), 485, 505, 774
 Muriel a andělé (Miloš Macourek, Kája Saudek), 758
 Murphy (Samuel Beckett), 125
 Muška (Georges Bernanos), 128
 Muzikální Sherlock (Ilja Hurník), 718
 Muž a žena (Helena Šmahelová), 702
 Muž bez vlastností (Robert Musil), 126
 Muž mezi ženami (Jan Dvořák), 497, 504
 Muž na betonových schodech (Arnošt Herman), 508
 Muž na talíři (Jaroslav Dietl), 615
 Muž pro Oklahomu (Mirko Pašek), 750
 Muž s břitvou (Jaroslav Putík), 423, 424, 452
 Muž v zeleném poli (Jaroslav Velinský), 750
 Muž, který miloval nákladní auta (Josef Janda), 297
 Muži z podzemního kontinentu (Josef Frais), 501
 My dva doma (Jana Červenková), 498
 My nejsme vrazi (Zbyněk Benýšek), 459
 My nic, my muzikanti (Věra Stiborová), 760
 My od divadla (Adolf Branald), 531
 My od filmu (Adolf Branald), 531
 My z Orenburgu (Jiří Stano), 677
 My ztracený holky (Karel Štorkán), 755
 My, občané melští (Karel Michal), 580
 Myslet zeleň světa (Václav Běhohradský), 686
 Myš v 11. patře (Rudolf Křestan), 524
 Myši Natálie Mooshabrové (Ladislav Fuks), 481
 Mýtus a realita ledna 1968 (Jiří Hájek), 28, 168

N

- Na baráku (Jiří Kostůr), 458
 Na brigádě (Antonín Brousek, Josef Škvorecký), 190, 191
 Na březích Gambie (Vladimír Plešinger), 673
 Na cestě (Jack Kerouac), 513

- Na dávném prosu (Jan Skácel), 105
- Na dech (Lumír Čivrný), 262
- Na dosah ruky (Václav Erben), 707
- Na doslech pramene (Stanislav Zedníček), 347
- Na dvoře Ludvíka XVI. (Egon Bondy), 557
- Na křídle větrného mlýna (František Kožík), 531
- Na křídlech modráčků (Rudolf Žák), 345
- Na kůži se neumírá (Jaroslav Čejka), 617
- Na místě (Jan Beneš), 400
- Na ostří nože (Alena Vostrá), 91
- Na pohádku máje (Vilém Mrštík, dram. Milan Uhde), 105, 657
- Na prahu (Vilém Závada), 319
- Na prahu ráje (F. S. Fitzgerald), 126
- Na přelomu desetiletí (Štěpán Vlašín), 167
- Na rohu dvaadevadesáté (Jan Šmíd), 709
- Na shledanou zítra (Jan Burian), 378
- Na shledanou, Kawakami (Běta Turečková-Čambalová), 691
- Na sotnách (Vladimír Holan), 362
- Na štrepech volnosti, 70
- Na štítu bylo vytesáno kolo (Ludmila Klukanová), 522
- Na útěku (Ivan Kříž), 494
- Na vlastní kůži (Heda Kovályová), 685
- Nad knihami a rukopisy (Jiří Pechar), 202
- Nada hrdinka (Jan Hostáň), 745
- Nadechni se a leť (Karel Sýs), 331, 333
- Naděje do zlata tkaná (Juana Inés de la Cruz), 135
- Naděje má hluboké dno (Jaromíra Kolářová), 703
- Naděje s bukovými křídly (Jan Skácel), 364
- Naděje v poušti (Otakar Štorch), 308
- Nahé stromy (Vladimír Křivánek), 357
- Nahej v trní (Milena Lukešová), 742
- Náhradní krajina (Michal Černík), 335
- Naivní básničky (Kamil Kovář), 359
- Nalezeno právem (Václav Kaplický), 533
- Nám po tomto putování (Věroslav Mertl), 520
- Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy (Ota Filip), 400, 401
- Naopak (Miroslav Holub), 364
- Nápady svaté Kláry (Pavel Kohout), 415, 813
- Napjatá struna (Jiří Žáček), 333
- Napříč okolnostem (Lubomír Weiss), 315
- Narativní způsoby v české literatuře (Lubomír Doležel), 228
- Národní 9 (Jaroslav Pilz), 59
- Narozen v Čechách... (Vladimír Merta), 375
- Narozeniny světa (Josef Frajs), 501
- Narrative Modes in Czech Literature (Lubomír Doležel), 228
- Narrative Modes in Late Qing Novels (Milena Doleželová-Velingerová), 232
- Náruživost (Josef Klíma), 678
- Nástin poválečné české literatury 1945–1980 (Vítězslav Ržounek), 202, 213
- Nástroje paměti (František Listopad), 254
- Nástup (Václav Řezáč), 782
- Náš člověk v Indii a na Ceyloně (Ota Ulč), 669
- Náš dědek Josef (Jaroslav Matějka), 471, 718, 772
- Náš malý, maličký svět (Jaromíra Kolářová), 468
- Náš pan domácí pánbů (Heřman Chromý), 295
- Našeptavač (Jaroslav Velinský), 709
- Naši furianti (Ladislav Stroupežnický), 100, 794
- Natálie není sama (Zuzana Nováková), 746
- Nátrubek (Josef Vondruška), 442
- Návrat Bílé vydry (Josef Kutík), 750
- Návrat čistých radostí (Jan Šmíd), 721
- Návrat na planetu Zemi, 713
- Návrat na pohoří Zlatého koně (Anna Bauerová), 750
- Návrat opeřeného hada (Vladimír Hulpach), 744
- Návrat poručíka Borůvky (Josef Škvorecký), 407, 727

- Návrat sokola (Lubomír Brožek), 351, 355
- Návrat starého varana (Michal Ajvaz), 548
- Návrat z žitného pole (Ladislav Fuks), 171, 469, 482
- Návrat ztraceného syna (Arnošt Goldflam), 607
- Návraty a jiné ztráty (Sylvie Richterová), 445
- Navrávačky (Dominik Tatarka), 124
- Návštěva cirkusu (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 717
- Návštěva expertů (Egon Bondy), 557
- Návštěva v ETC (Iva Kotrlá), 429
- Návštěva z onoho světa (Stanislav Šusta), 748
- Návštěvní den III (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 590
- Návštěvní den u Jiřího Grossmanna (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 590
- Návštěvní dny (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 590
- Návštěvníci (Ota Hofman), 811
- Navštivte Peru! (Jan Novák), 276
- Názorný přírodopis tajnokřídých (Miroslav Hupčych), 351, 358
- Ne, smutné knížky nepíšu (Jan Ryska), 690
- Neapolská choroba (Karel Steigerwald), 635, 636
- Nebe, peklo, ráj (Julio Cortázar), 129
- Nebe, peklo, ráj (Zdena Salivarová), 405
- Nebezpečné znalosti (Ivan Kříž), 494
- Nebožtíci na bále (Ladislav Fuks), 482
- Něco je jinak (Ondřej Neff), 714
- Něco se stalo (Joseph Heller), 127
- Nedávno... Útržky z běhu času (Oldřich Daněk), 537
- Neděle na prodej (Zdeněk Volný), 715
- Nedostateční dlouholebci (Věra Sládková), 790
- Něha na klíček (Václav Hons), 327
- Nehasnoucí ohně (Jaroslav Mazáč), 545
- Nechodí po horách (Bedřich Svatoš), 393
- Nějakej vodnatelnej papírovej člověk, 70
- Nejhlasitější srdce ve městě (Ludvík Němec), 512
- Nejistoty (Jaroslav Zýka), 711
- Nejistoty (Josef Vondruška), 288, 711
- Nejkrásnější bývá šílená (Petr Cincibuch), 336
- Nejkrásnější dívka ve střední Evropě (Miloslav Švandrlík), 721
- Nejkrásnější svět (Marie Majerová, roz. Jaroslav Janovský), 782
- Nejkrásnější válka (Vladimír Renčín, Jindřich Brabec, Hana Čiháková), 653
- Nejlepší pérák pod sluncem (Jiří Šotola), 790
- Nejlepší století (Karel Blažek), 710
- Nejmodřejší oči (Toni Morrisonová), 128
- Nejstarší česká epika (Jan Lehár), 219
- Největší proces dějin (Gabriel Laub), 399
- Největší skandál v dějinách (Eduard Martin), 716
- Nekamenujte proroky (Zdeněk Mahler), 532
- Někdy člověk nevypadá (Helena Benešová), 789
- Neklidné babí léto (František Kožík), 531
- Neklidné brázdy (Vladimír Pazourek), 476
- Nekonečné prázdniny (Martina Drijverová), 747
- Nekrvavá revoluce (Karel Kaplan), 692
- Němě holubice dalek (Zdeněk Rotrekl), 248
- Nemilostná a milostná (Miloš Vacík), 263
- Nemožná holka (Eliška Horelová), 754
- Němý Bobeš (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak), 594
- Nenadávej na zrcadlo (Karel Bradáč), 718
- Nenávidím a miluji (Valja Stýblová), 701
- Neobvyklé zvyky (Zdeněk Rotrekl), 248
- Neobydlené ostrovy (Jitka Stehlíková), 355
- Neohlížeť se, jde za námi kůň! (Zdeněk Mahler), 748
- Nepatrně ne (Miroslav Holub), 524
- Neplašte nám švestky (Michal Černík), 740

- Nepokoj hodin (Vít Slíva), 358
 Nepokořenost srdce (Stanislav Vácha), 503
 Neposkvrněné početí Josefa V. (Pavel Tigrid), 578
 Nepovídka (Egon Bondy), 455
 Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka (Jaromír Ptáček), 787, 788
 Nepřetržitá něha (Petr Skarlant), 358
 Nepřítel z Atlantidy (Alexej Pludek), 535
 Nesamozřejmost smyslu (Milan Jankovič), 210
 Neslušné sny (Arnošt Lustig), 399
 Nesmrtelná dívka (Egon Bondy), 282
 Nesmrtelnost (Milan Kundera), 147, 412
 Nesnesitelná lehkost bytí (Milan Kundera), 411, 815
 Nešťastné přistání (František Novotný), 716
 Netopýr v podkroví (Zdena Bratršovská), 353
 Neúplný kompas (Jan Kotík), 306
 Neuvěřitelné příhody žáků Kopyta a Mňouka (Miroslav Švandrlík), 720, 754
 Nevěra (Valja Stýblová), 702
 Nevěsta z Texasu (Josef Škvorecký), 407
 Neviditelné jistoty (Sylvie Richterová), 277
 Neviditelní zloději, 713
 Neviditelný (Jaroslav Havlíček), 773
 Neviditelný (Ralph Ellison), 128
 Neviditelný kalendář (Petr Prouza), 340
 Nevyhnutelnosti (Emil Juliš), 366
 Nevyplazuj jazyk na lva (Daniel Hevier), 740
 Nevýřízená korespondence (Soňa Záchová), 355
 Newton za neúrody jablek (Karel Sýs), 175, 332
 Nezapomenutelné dějiny (Vratislav Effenberger), 296
 Nezděné město (Zdeněk Rotrekl), 248
 Nezlomnej lidskej duch (Miroslav Kostka), 715
 Neznámou Austrálií (Aleš Benda), 678
 Nezralé maliny (Jiří Hubač), 606, 801
 Nezval dramatik (Milan Blahynka), 174
 Nezvaný host a jiné hry (Vlastimil Venclík), 617
 Než dojde k vraždě (Alena Vostrá), 494
 Než dokvete vřes (Ano Kraus), 328
 Než jsem se narodil, a potom... (Ivaljo Petrov, dram. Zdeněk Pospíšil), 655
 Než kohout zazpívá (Ivan Bukovčan), 596
 Než zazvoní potřetí (Jiří Havel), 741
 Něžně háčkovaný čas (Stanislav Rudolf), 755
 Něžní barbaři viz *Něžný barbar*
 Něžný barbar (Bohumil Hrabal), 488, 490, 774
 Něžný barbar (Bohumil Hrabal, dram. Václav Nývlt), 659
 Něžnými drápky (Vladimír Macura), 543
 Nic moc (Jan Rejžek), 359
 Nikola Šuhaj loupežník (Ivan Olbracht), 782, 798
 Nikola Šuhaj (Ivan Olbracht, dram. Bohumil Nekolný, Petr Ulrych), 656
 Nikolka (Ivan Olbracht, dram. Jindřich Uher), 657
 Nitky (Jiří Navrátil), 496
 Nobel (Karel Steigerwald), 636
 Noc k otvirání studánek viz *Sekyra na studánky*
 Noc pastýřů viz *Vstaň, Mistře*
 Noc s Hamletem (Vladimír Holan), 244, 362
 Noc s Kressidou viz *Troilus a Kressida*
 Noc s Ofélií (Vladimír Holan), 362
 Noc zrcadel (Karel Milota), 545
 Noci, po nichž nepřichází ráno (J. H. Krchovský), 292
 Noční jízda (Jiří Marek), 473
 Noční stráž (Alexander Kušner), 135
 Noční zkouška (Antonín Máša), 613
 Noční zvuk pionýrské trubky (Andrej Stankovič), 238, 283
 Noé vypouští krkavce (Ivan Diviš), 244, 356
 Nojon (Vratislav Brabenec), 457
 Nokturnál (Vladimír Holan), 362

- Nouzový východ (Antonín Brousek), 238, 270
- Nová kariéra (Alexandr Bek), 132
- Nová země (Emil Juliš), 238
- Nové pravdivé a přišerné příběhy od Egon Bondyho na všeobecnou žádost (Egon Bondy), 760
- Nové texty (Zeno Kaprál), 273
- Novosvětská (Vojtěch Trapl), 600, 695
- Nový Gulliver (Bohumil Říha), 751
- Nový obsah (Jaromír Pelc), 175, 178, 340
- Nový věk (Egon Bondy), 455
- Nuda in cactum – Holou na kaktus (Eugen Brikcius), 284
- Nuda v Čechách (Alexandr Kliment), 427
- Nulový bod (Eva Kantůrková), 389
- O**
- O bláznech jen dobré (Jan Trefulka), 426
- O čínském zelí (Jiří Daniček), 459
- O děvčátku, které se upohádkovalo (Bohdan Chudoba), 761
- O jedné cestě (Roman Ráž), 790
- O kocourovi bez bot (Petr Den), 761
- O literaturu našich dní (Oldřich Rafaj), 167
- O literaturu vpravdě současnou (Jaromíra Nejedlá), 213
- O literatuře a jejích tvůrcích (František Kautman), 200
- O marxistickou syntézu (Milan Zeman), 213
- O modernosti a modernismu v umění (Ladislav Štoll), 211
- O neumírání (William Saroyan), 126
- O smyslu dneška (Jan Patočka), 22
- O starých sochách a sochařích (Jan Vladislav), 736
- O stylu moderní české prózy (Lubomír Doležel), 228
- O tom jak ona (Jan Schmid), 103
- O tvar a strukturu v slovném umění (Ladislav Štoll), 211
- Občan Brych (Jan Otčenášek), 467, 773, 782
- Občan F. X. Šalda (Ladislav Štoll), 211
- Občan Monte Christo (Vladimír Macura), 543
- Obelst (Ivan Diviš), 244
- Oběť (Saul Bellow), 127
- Oběžník (Jiří Dědeček), 378
- Objektivem srdce (Jindřich Uher), 671
- Objevení planety Michovice (Bohumil Nohejl), 746
- Objížďka (Pavel Landovský), 565, 582
- Obklopen blaženými postavami (Miroslav Rafaj), 519
- Oblak a valčík (Ferdinand Peroutka), 394
- Obléhání zevnitř (Miroslav Červenka), 200
- Oblouk (Vít Kremlička), 292
- Obnovení pořádku (Milan Šimečka), 124
- Obrana příchozích (Josef Peterka), 338
- Obraf koně (Ivan Diviš), 245
- Obraz Martina Blaskowitze (Ladislav Fuks), 482, 505
- Obrazárna (Josef Brukner), 742
- Obrázky z českých dějin a pověstí, 757
- Obrazotvorné postupy (Vratislav Effenberger), 296
- Obrazový opravník obecně oblíbených omylů (Ludvík Souček), 695
- Obrazy (Anastáz Opasek), 246
- Obrovský zasněžený hřbitov (Petr Placák), 291
- Obsluhoval jsem anglického krále (Bohumil Hrabal), 35, 71, 424, 488, 659
- Obtíž rovin (Miroslav Rafaj), 502
- Obyvatelná těla (Petr Kabeš), 268
- Occidental Poetics (Lubomír Doležel), 229
- Očitý svědek (Jiří Kolář), 238
- Oční kapky (Lenka Procházková), 431
- Od jara do jara (Josef Jelen), 739
- Od pěstního klínu k Přemyslově radlici (Karel Sklenář), 695
- Od polderů k Ardenám (Josef Velek), 678
- Od pramenů k oceánu (Jaromír Štětina), 679
- Od pramenů Nilu (Miroslav Levý), 669
- Od rekvalifikací k nové vlně se starým obsahem (Mikoláš Chadima), 459

- Od stolu a lože viz *Linka důvěry*
- Óda na potulnou kočku a jiné básně
(Jiří Černoohlávek), 318
- Odchod z Čech (Ivan Diviš), 244, 245
- Odchod ze zámku (Jaroslav Putík), 452
- Odchyt andělů (Iva Kotrlá), 429
- Odklad krajiny (Petr Kabeš), 238
- Odpovědnost tvorby (Vladimír Novotný),
177
- Odstup (Rio Preisner), 245
- Odvrácená strana obrazu (Jan Dvořák),
497
- Ódy (Ivan Jelínek), 242
- Odysea po česku (Jaroslav Putík), 452
- Odysseus (James Joyce), 125, 126
- Odysseus a hvězdy (Bohumil Říha), 751
- Ofenziva v Pacifiku (Miloš Hubáček), 696
- Ohnivá fraška (Pavel Kohout), 558
- Ohnivá jeseň (František Neuzil), 535
- Ohnivé květy, 133
- Ohňová země (Pavel Řezníček), 303
- Ohrada snů (Karel Sýs), 333
- Ohrady a exily (Otakar Storch), 308
- Ohronné maličkosti; Obrany (G. K.
Chesterton), 128
- Ochranný dohled (Ivan M. Jirous), 289
- Oidipus (Milada Součková), 643
- Okamžiky (Jindřich Uher), 328
- Okna bez mříží (Jiří Švejda), 507
- Okna vesmíru dokořán (Jiří Grygar), 695
- Oldřich a Božena (František Hrubín), 90,
553
- Olin a lišky (Eduard Petiška), 743
- Olium (Iva Kotrlá), 250
- Olivový háj (Maria Kuncewiczová), 130
- Ondřejovo srdce (Petr Křenek), 749
- Opak zrcadla, 300
- Opera omnia (J. A. Komenský), 215
- Operace „Kili“ (Ludvík Souček), 710
- Opeřeného hada viděti... (Sylva
Daničková), 672
- Opona se zvedá (Vladimír Dostál), 215
- Opožděný ptačí zpěv (Radoslav Lošťák),
605
- Oranzová noc (Jaroslav Hovorka), 747
- Orfeus 33–45 (Jan Vedral), 791
- Orfeus z Kénigu (Jiří Kratochvil), 548
- Orfeův návrat (Pierre Emmanuel), 125
- Orgie smutku (Daniel Stroj), 311
- Orientační poznámky (Vratislav
Effenberger), 296
- Orthographia Bohemica (Jan Hus), 219
- Oříšky pro černého papouška
(Jan Skácel), 364
- Osamělý Hamlet (Pavel Kohout), 661
- Osel aneb Splýnutí (Jaroslav Vejvoda),
433, 813
- Oslovení z tmy (Ladislav Fuks), 481
- Osmero zastavení viz *Čtrnáctero
zastavení*
- Osmnáct Jeruzalémů (Jiří Šotola), 539
- Osmý den (Thornton Wilder), 127
- Osmý den týdne (Josef Frajs), 505
- Ossianův návrat (Vladimír Hulpach), 744
- Ostravské povídky (Jiří Stano), 473
- Ostrov přátelství (Miloš Zapletal), 752
- Ostrov tisíce vůní (Jaroslav Pecháček),
750
- Ostrov uprostřed města (Svatopluk
Hrnčář), 753
- Ostrov, kde rostou housle, 741
- Ostrov uprostřed proudu (Ernest
Hemingway), 126
- Ostře sledované vlaky (Bohumil Hrabal,
dram. Václav Nývlt), 486, 659
- Osud trůnu habsburského (Jan
Galandauer, Miroslav Honzík), 696
- Osudy dobrého vojáka Švejka (Jaroslav
Hašek, dram. Václav Lohniský), 657
- Osudy dobrého vojáka Švejka za světové
války (Jaroslav Hašek), 224
- Osvoboditel se vrací (Egon Hostovský),
393, 578
- Osvobozený Babylon (Andrej Stankovič),
285
- Otazníky nad hroby (Ludvík Souček), 695
- Otevřená hra, 300
- Othello (William Shakespeare), 106, 613
- Othello (William Shakespeare, dram.
Zdena Hadrboľcová), 652
- Outsider (Jan Schmid), 103
- Ovčák a drak (Oldřich Šuleř), 744

Ovčí kůže (Zuzana Nováková), 744
 Ozvěny času (Alois Hůlka), 344
 Oženil jsem se s královnou (Jaroslav
 Drábek st.), 730

P

P. F. (Michal Černík), 335
 P. F. 82 (Jiřina Zemanová), 289
 P. S. (Karel Hvižďala), 384, 583
 P. S. čili Cesty do ráje (Petr Král), 304
 Pacifik v plamenech (Miloš Hubáček),
 696
 Pád jasnovidce (Věroslav Mertl), 520
 Pád vzhůru (Petr Prouza), 340
 Padá černá jiskra (Ivo Štuka), 367
 Padalo listí, padala jablíčka (Jiří Šotola),
 629
 Padesát statečných (Jiří Stano, Eva
 Puklová), 677
 Paganini a Frišenský (Mirko Stieber),
 632
 Pagoda na vonící řece (František Šita),
 674
 Pachatel známý (Josef Bouček), 646
 Pachuč medu (Vladimír Kolár), 504
 Palec na spoušti (Zbyněk Kovanda), 465
 Pálený střep (Jindřich Uher), 328
 Palubní nocturnal (Lubomír Martínek),
 441
 Památník z Varšavského povstání
 (Miron Białoszewski), 130
 Paměti (Václav Černý), 447, 684
 Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad
 (Václav Erben), 536
 Pampelišek (J. V. Svoboda), 739
 Pán plamínků (Milan Uhde), 569
 Pan Tau a tisíc zázraků (Ota Hofman),
 743, 811
 Pán věže (Eva Kantůrková), 422
 Pandařina skříňka (Jaroslav Veis), 714
 Pandur Trenk (Zdeněk Vyhliďal), 750
 Paneloptikum (Karel Semerád), 617
 Panenství (Petr Cincibuch), 335
 Panický Rumburk (Milan Koch), 457
 Panna a netvor (František Hrubín), 768
 Panna nebo orel (Václav Dušek), 507

Panoptikum (Arnošt Goldflam, Josef
 Kovalčuk), 655
 Panoptikum hříšných lidí (Jiří Marek),
 705
 Panoptikum Města pražského
 (Jiří Marek), 705
 Panoptikum '75 & Dramaamard
 (Zbyněk Benýšek), 459
 Panské sídlo (William Faulkner), 127
 Parádní pokoj (Helena Albertová), 97,
 604
 Paralelní básně (František Dryje), 297
 Parník na závěr sezony (Milan Koch),
 280
 Partitury – grafická hudba, fónická
 poezie, akce, parafráze, interpretace
 (Jiří Valoch), 274
 Paříž, Paříž! (Petr Skarlant), 337
 Pas a pusu (Ludmila Vítovcová), 673
 Pasáček z doliny (Ladislav Fuks), 482, 774
 Pasáž (Karel Pecka), 414
 Passio Domini nostri Iesu Cristi
 (Jan Hus), 215
 Pasták (Karel Misař), 767
 Pastvina (Josef Mlejnek), 315
 Pašije pro Andělku (Ludvík Aškanazy),
 580
 Pašijové hry velikonoční (Vratislav
 Brabenec), 286
 Pat aneb Hra králů (Pavel Kohout), 582
 Patagonie (Andrej Stankovič), 238, 283
 Pátý živel (Alexander Kušner), 135
 Páv zpívá o štěstí (Helena Lisická), 750
 Pavana za mrtvou infantku (Libuše
 Moniková), 436
 Pavilon polozapomenutých snů (Jaroslav
 Hovorka), 690
 Pavouk, který kulhal (Iva Hercíková),
 768
 Pech pod střechou (Pavel Kohout), 558
 Pekař Jan Marhoul (Vladislav Vančura,
 dram. Jan Kačer), 657
 Pekelná třída (Vojtěch Steklač), 753
 Pelyněk s medem (Eugenio Montale), 135
 Peníz exulantův, 395
 Pěnkava s Loutnou (Antonín Přidal), 639

- Penzion na rozcestí (Iva Procházková), 442
 Pépe (Boleslav Polívka), 105
 Péra a perutě (Iva Pekárková), 442
 Pérák. Toho dne byla mlha (Ondřej Neff), 759
 Perfektní život (Jan Novák), 435
 Periferie (Karel Misař), 331, 468
 Persona non grata (Lubomír Martínek), 440
 Perturbace (F. H. Richard), 295
 Peruánský deník (Miloš Macourek), 758
 Pěstitel růží (Vlastimil Brtko), 783
 Pěší lidé (Miroslav Rafaj), 519
 Pěší ptáci (Jiří Šotola), 605
 Pěší věc (Petr Kabeš), 268
 Pět sešitů ze začátku (Zuzana Kočová), 691
 Petr apoštol (Jaroslav Matějka), 56
 Petrklíče (Olga Hejná), 747
 Petrolejové lampy (Jaroslav Havlíček), 768
 Petrovští aneb Sejdeme se (Vlastimil Venclík), 789
 Pevnost (Josef Plachetka), 783
 Philippsburské svazky manželské (Martin Walser), 130
 Pi Pate (Marie Benetková), 458
 Pidluke padluke (Ivan Pivec), 359
 Píkolka (Stanislav Vácha), 469
 Pimpilim pampam (Josef Hanzlík), 740
 Pisačky (Dominik Tatarka), 124
 Pisecká domovní znamení (Karel Sýs), 333
 Písek (Arnošt Goldflam), 607
 Písek v zubech (Lubomír Macháček), 504
 Píseň mládí (Josef Hiršal), 449
 Píseň o lítosti (Viktor Fischl), 396
 Píseň o nose (Helena Benešová), 789
 Píseň o věčném domovu (Eduard Dvořák), 309
 Píseň pro dívčí hlas a klavír (Jaromír Ptáček), 788
 Pískací kornoutek (Jiří Kahoun), 745
 Písně Jaromíra Nohavici od A do Ž (Jaromír Nohavica), 381
 Písně kapely Aktual (Milan Knížák), 279
 Písně stesku (Radmila Lexová), 306
 Písničky bez muziky (Emanuel Frynta), 736, 741
 Píšťaličky (Jiří Medek), 175, 519
 Píšu, tedy jsem (Karel Šebek), 302
 Pláč koruny české viz *Paměti*
 Plachetnice Santa Maria (Jaromír Šavrda), 264
 Pláňata (Jiří Křenek), 472
 Planina ticha (Stanislav Vodička), 521
 Pláňky (Oldřich Vyhlídal), 326
 Plást hlíny (Vladimír Janovic), 336
 Plastic People of the Universe (Egon Bondy), 281
 Plavení hřibátek (Helena Šlesingerová), 359
 Plavení koní (Jarosław Iwaszkiewicz), 135
 Play Makbeth (Pavel Kohout), 108, 571, 661, 812
 Pláž u San Medarda (Nikolaj Terlecký), 395
 Plechový bubínek (Günter Grass), 401
 Plechový slavík (Josef Frajs), 505
 Plesy šílený (Anna Wágnerová), 295
 Plíšková podle abecedy (Naďa Plíšková), 286
 Plný pytel pohádek (Oldřich Sirovátka), 744
 Plonková sedmička (Vlastimil Třešňák), 377
 Ploty (Karel Boušek), 239, 328
 Ploty (Zeno Kaprál), 273
 Plovací sval (Pavel Řezníček), 303
 Plující andělé, letící ryby (Jaroslav Vejvoda), 433, 813
 Pluky zla (Věra Sládková), 527
 Po sezoně se nevráždí (Eva Kačírková), 708
 Po stopách sněžného muže (Josef Nesvadba), 758
 Pobyt v sanatoriu (Zbyněk Hejda), 260
 Počátky krásné prózy novočeské (Felix Vodička), 222
 Pod bílými kopci (Emil Malacka), 465

- Pod kardinálskou pečetí (Alena Vrbová), 532
- Pod maskou smích (Jarmila Loukotková), 533
- Podbeskydské pastorále (František Stavinoha), 689
- Podívánky (František Nepil), 744
- Podivní (Z. K. Slabý), 753
- Podivné lásky (Jiří Mucha), 494
- Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho (Ladislav Smoček), 777
- Podivuhodní kouzelníci, 156, 191, 815
- Podivuhodný pan Magnusek (Jan Ryska), 748
- Podivuhodný svět Julese Verna (Ondřej Neff), 714
- Podobojí (Daniela Hodrová), 546
- Podvojník (Michal Lázňovský), 638
- Podzim patriarchy (G. García Márquez), 129
- Podzim v zahradní restauraci (Jiří Šotola), 539
- Podzimní novely (Vladimír Körner), 540
- Podzimní svit (Věroslav Mertl), 520
- Poema o větru (Jiří Švejda), 352
- Poema Ostrava (Lydie Romanská), 355
- Poetika české meziválečné literatury, 225
- Poezie (Andrej Stankovič), 283
- Poezie přelomu století, 133
- Poésie tchèque moderne, 303
- Pohádka máje (Vilém Mrštík, dram. Milan Uhde), 657, 777
- Pohádky babičky babočky (Jana Štroblová), 736
- Pohádky paní Meluziny (Jan Vladislav), 737
- Pohádky z pařezové chaloupky Křemílka a Vochemůrky (Václav Čtvrtek), 743
- Pohled od slunce (Eva Kačírková), 708
- Pohledy I, 251
- Pohledy pod pokličku (J. O. Fischer), 676
- Pohyb květin a jiné radosti a potíže (Eduard Petiška), 493
- Pochybné intermezzo (Luděk Marks), 295
- Pojď, dáme sbohem žizni! (Eliška Horelová), 755
- Poklad (Alois Jirásek), 773
- Pokoj pro dva a jiné hry (Ivan Klíma), 559
- Pokoušení (Václav Havel), 108, 567, 812
- Pokračování příště (Jiří Taufer), 325, 326
- Pokročilá doba (Michal Matzenauer), 315
- Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory (Milan Kopecký), 218
- Pokus o dorozumění (Josef Prskavec), 359
- Pokušení A–ZZ (Vladimír Páral), 486
- Pokušení Katarina (Jan Otčenášek), 492, 773
- Pole šťastných náhod (Ondřej Neff), 716
- Poledne (Věroslav Mertl), 520
- Polední příběh (Jiří Rulf), 356
- Polní žínka Evelínka (František Nepil), 743
- Poločas (Lydie Romanská), 355
- Pomocná škola Bixley (Ivan Blatný), 254
- Pompejanka (Eda Kriseová), 425
- Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu (Tibor Déry), 130
- Ponorné říčky (Bohumil Hrabal), 492
- Ponuré grotesky (Alex Koenigsmark), 639, 652
- Pootevřený anděl (Karel Sýs), 175, 333
- Popaměti (Zdeněk Urbánek), 449
- Popel a hvězdy (Josef Bouček), 628
- Popraviště (Čingiz Ajtmatov), 50, 132
- Popravy a vzkříšení (Libuše Čačalová), 312
- Porota (Ivan Klíma), 90
- Posel (Ivan Jelínek), 242, 594, 595
- Posel z Liptákovy (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak), 594
- Poselství Ikarovců (Josef Plachetka), 785
- Poskvrněné početí (Ota Filip), 402
- Poslední dialog (Jiří Kamen), 788
- Poslední knížka o dětství (Zdeněk Zapletal), 513
- Poslední láska (Josef Souchop), 544
- Poslední noc (Milena Brůhová), 708
- Poslední noc (Pavel Kraus), 708
- Poslední pád mistra Materny (Václav Erben), 707

- Poslední páska (Samuel Beckett), 643
 Poslední prázdniny (Hermína Franková), 737
 Poslední prázdniny (Mirko Stieber), 596, 603
 Poslední ráj (Miloslav Stingl), 674
 Poslední role pana T (Petr Bednář), 706
 Poslední vlak z Frývaldova (Věra Sládková), 527, 790, 808
 Posledního kousne pes (Hana Doskočilová), 744
 Post bellum 1866 (Vladimír Körner), 539
 Post postřížiny (Bohumil Hrabal, dram. Zdeněk Potužil, Svatopluk Vála), 106, 660
 Postavy brněnského jeviště, 95
 Postavy na zpracování (Michal Matzenauer), 314, 315
 Postel s nebesy (Karel Houba), 466, 469
 Postilla adumbrata (Jan Hus), 215
 Postřížiny (Bohumil Hrabal), 106, 447, 487, 490, 774
 Postřížiny (Bohumil Hrabal, dram. Zdeněk Potužil), 660
 Poštácká hlava (Petr Kratochvíl), 492
 Potápěči (Ivan Jelínek), 397
 Potíže putování (Zuzana Kočová), 672
 Potmě a potichu (Milena Brůhová), 708
 Potměšilí pozemšťané (Minka Rybáková), 726
 Potopa (Eliška Horelová), 749
 Potopa (R. P. Warren), 127, 749
 Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ, 25
 Poupata (Bohumil Hrabal), 22, 389, 486
 Pour Héléne la Belle – říkánky pro malé holky (Egon Bondy), 282
 Pour une Europe bleue (Petr Král), 304
 Poustevna (Stanislaw Horak), 130
 Pouštní pták (Josef Šimon), 342
 Pouť (Pavel Frýbort), 723
 Poutání (Vladimír Brom), 314
 Poutník oceány (Antonín Jakeš), 682
 Povídky (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann), 590
 Povídky malostranské (Jan Neruda), 799
 Povolání (Eugen Liška), 421
 Pozdě na hlasitou hudbu (Zdeněk Zapletal), 514
 Pozdější život Panny (Ferdinand Peroutka), 394, 421
 Pozdvihování slov (Jan Čech), 257
 Pozemská poezie (Milan Blahynka), 174, 322
 Pozitivní estetika (A. Lunačarskij), 173
 Pozorování – kniha pro přátele (Jiří Valoch), 274
 Pozůstalost pana Ábela (Eva Kantůrková), 389
 Požár Národního divadla (Miroslav Ivanov), 695
 Požár v bazaru (Jaroslav Hutka), 438
 Požár v krabici na klobouky (Petr Prouza), 497
 Požár v suterénu (Pavel Kohout), 558
 Požáry a spáleniště (Jiří Švejda), 506, 776
 Práce a básnivost (Jiří Holý), 225
 Prager Totentanz (Olga Barényiová), 395
 Prague (Petr Král), 304
 Prague School Reader in Linguistics, 227
 Prague School Reader on Esthetics, 227
 The Prague School. Selected Writings. 1929–1946, 227
 Prague School Theory of Theatre (Jiří Veltruský), 233
 Práh bolesti (Petr Mikeš), 252
 Praha – New York zpáteční (Ivan Brož), 676
 Praha v kleštích (Václav Šikl), 683
 Prameny žízni (Karel Boušek), 239
 Prameny. Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře, 214
 Prasata (Roman Erben), 305
 Prasinec (Ivan Wernisch), 271
 Prašné deště (Josef Janda), 297
 Pravda o zkáze Sodomy (Ivan Kříž), 493
 Pravda zvítězila viz *Prezidentův sekretář vypovídá 1, 2*
 Praviděpodobná zpráva o posledním rozhovoru (Jaromír Ptáček), 787
 Praviděpodobná zpráva o stavu země (Jaromír Ptáček), 788

- Pravdivé přišerné příběhy pro
 Lopatkovice holky od Egona Bondyho
 na tři krále 1976 (Egon Bondy), 760
- Pravdivý příběh Antonie Pařízkové,
 lehké holky s dobrým srdcem
 (Ludvík Aškenazy), 580
- Pravdivý příběh Plastic People
 (Ivan M. Jirous), 457, 458
- Prázdniny (Jan Kostrhun), 775
- Prázdniny s Bosonožkou (Eda Kriseová),
 760
- Prázdniny s Julií (Fan Vavřincová), 718
- Prázdniny s Milenou (Helena Hodačová),
 755
- Prázdnost světa (Petr Král), 304
- Pražská dobrodružství E. E. Kische
 (Radko Pytlík), 213
- Pražská ekloga (Jiří Kovtun), 395
- Pražská zastavenička (Arnošt Vaněček),
 534
- Pražské courání (Josef Vondruška), 457
- Pražské deště (Bohdan Chlábek), 318
- Pražské povstání 1945, 395
- Pražský chodec II (Karel Sýs), 335
- Pražský život (Egon Bondy), 282
- Prezident a anděl (Ivan Klíma), 559
- Prezidentův sekretář vypovídá 1, 2
 (Eduard Táborský), 684
- Prezydent Krokadýlů (Warren Miller), 507
- Prima sezona (Josef Škvorecký), 405
- Princ a Skřivánek (Valja Stýblová), 747
- Princ v zeleném království (Josef Hanzlík),
 745
- Princ ve Velké Cintánii (Josef Hanzlík),
 745
- Princezna T. (Daniela Fischerová), 641
- Princezna Turandot (Carlo Gozzi), 641
- Princezna z třešňového království
 (Markéta Zinnerová), 745
- Principy a tendence (Josef Peterka), 179,
 215
- Pro pár drobných (Alfonz Bednár), 122
- Pro pět ran blázna krále (Karel Šiktanc),
 257
- Problém tolerance v dějinách
 a perspektivě, 694
- Probuzené město (Karel Boušek), 239
- Proč bychom se nepotili (Zdeněk Šmíd),
 525
- Proč bychom se netopili (Zdeněk Šmíd),
 525
- Proč Karolína volala dru Baxovi?
 (Ivan Vyskočil), 592
- Proč racek přemýšlí (Lenka Chytilová),
 351
- Proč se nás srny bojí (Zdeněk Zapletal),
 513
- Proč ten ptáček z větve nepadne
 (Jan Skácel), 742
- Prodaný a prodaná (Milan Uhde), 105
- Prodavač humoru (Roman Ráž), 505
- Profesionální žena (Vladimír Páral), 484,
 486, 499
- Profesionální žena (Vladimír Páral,
 dram. Milan Uhde), 659
- Profesionální žena (Vladimír Páral,
 dram. Evald Schorm), 659
- Profesori (Ota Dub), 503
- Prohra (Stanislav Vácha), 503
- Procházka urnovým hájem
 (J. H. Krchovský), 292
- Prolog k románu (František Kautman),
 418
- Proluky (Bohumil Hrabal), 447, 491
- Proměna (Franz Kafka), 661
- Proměny české prózy (Hana Hrzalová),
 213
- Proměny mladého muže (Jaroslav Putík),
 418
- Proměny pana Hadlíze (Ladislav Novák),
 274
- Prometheova játra (Jiří Kolář), 238
- Prominent (Jiří Švejda), 507
- Propast propasti (Vladimír Holan), 362
- Proplétání jazyků (František Dryje), 297
- Prosím tě, neblázni! (Ivan Kraus), 399,
 729
- Prospekt na rozhlednu (Jiří Rulf), 356
- Prostor (Jiřina Zemanová), 289
- Prostor Máchova díla, 223
- Prostory spánku (Robert Desnos), 134
- Prošeptáno mřížemi (Milan Knížák), 274

- Protest (Václav Havel), 562, 563
 Protestor znamená vyznávám (Svatopluk Karásek), 376
 Proti proudu (Vítězslav Ržounek), 213
 Protokol (Karel Houba), 469
 Protokol IV. sjezdu Svazu českých spisovatelů, 182
 Próza českého středověku, 64
 Prozaická skutečnost (Jan Lukeš), 45, 178, 179, 202
 Prozatímní čekárna (Anna Smetanová), 789
 Prsten Borgiů (Vladimír Neff), 534
 Prsten s hadem (Josef Volák), 750
 Průhledy do české prózy (Milan Jungmann), 202
 Průkaz totožnosti (Josef Šafařík), 109
 Průsvitný Sisufos (Lenka Chytilová), 355
 Průvan (Ivan Diviš), 244
 Průvodce mladého muže manželstvím (Eduard Petiška), 493
 Průvodce po světové literární teorii, 225
 Průvodce povětřím a tmou (Ludvík Němec), 512
 První den karnevalu (Ivan Bukovčan), 596
 První generace města (Ludmila Klukanová), 522
 První muž království (Ludmila Vaňková), 533
 První zpráva z Prahy (Josef Nesvadba), 523
 Přátelé Zeleného údolí (Jaroslav Müller), 746
 Přátelství přes oceán (Kamil Bednář), 688
 Přece jen... (Ivan Diviš), 244
 Přechtení Ranní Hvězdy (Zbyněk Benýšek), 280
 Před hradem za hradem (Pavel Šrut), 736
 Předem mnou poklekni (Bohumil Říha), 535
 Předjaří (Karel Biňovec), 314
 Předposlední (Vladimír Holan), 362
 Představení (Lubomír Martínek), 440
 Přehled dějin novější slovenské literatury (Jiří Svoboda), 119
 Přehledné dějiny slovenské literatury (Vladimír Tichý), 119
 Přelety kladkostroje (Pavel Řezníček), 303
 Přelévát moře (Jan Dobraczyński), 129
 Přeloučský román (Josef Vadný, Zdenička Spruzená), 460
 Přeměna (Franz Kafka, dram. Petr Lébl), 661
 Přepadání (Jaromír Zelenka), 316
 Přesilová hra (Pavel Frýbort), 723
 Přeskoč svůj stín (Osvald Zahradník), 596
 Přestupný duben (Pavel Šrut), 270
 Přezimování pod širým nebem (Seamus Heaney), 134
 Přezrálé léto (Josef Jelen), 466
 Příběh (Claude Simon), 129
 Příběh inženýra lidských duší (Josef Škvorecký), 405, 580, 816
 Příběh Jana Jakubce (Helena Albertová), 612
 Příběh kriminálního rady (Ladislav Fuks), 481, 704
 Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty (Josef Škvorecký), 404
 Příběh toulavého kocoura (Richard Sobotka), 746
 Příběhy dlouhého nosu (Edward Lear), 105
 Příběhy Kruhového stolu (Emanuel Frynta), 744
 Příběhy Miloše Formana (A. J. Liehm), 686
 Příběhy o Viktorce (Jaroslav Seifert), 105
 Příběhy s tajemstvím, 713
 Příběhy z hor (Ch. F. Ramuz), 130
 Příběhy z rodných hor (Boleslav Polívka), 105
 Příhody strýčka Příhody (Daniela Fischerová), 736
 Přicházíš (Bořivoj Kopic), 347
 Příchod bohů (Vlastislav Toman), 758
 Přijed' ochutnat (Lenka Procházková), 431
 Přijem (Jiří Dienstbier), 563, 565
 Příliš hlučná samota (Bohumil Hrabal), 489, 490, 659

Primitives Group (Vladimír „Hendrix“ Smetana), 458
 Přímořským světem Helady (Dagmar Barтоňková, Antonín Bartoněk), 674
 Případ Avogadro (Jiří Just), 788
 Případ baskervillského psa (Ludvík Souček), 710, 751
 Případ dávno mrtvých kanonýrů (Břetislav Hodek), 709
 Případ Jantarové komnaty (Ludvík Souček), 710
 Případ nevhodně umístěné šance (Jiří Kratochvíl), 548
 Případ poesie (Milada Součková), 277
 Případ pro Maigreta (Jan Cimický), 706
 Případ Rodopy (Jiří Stano), 677
 Případ s Chatnoirem (Jiří Kratochvíl), 548
 Přípitek na Šipce (Miroslav Ivanov), 695
 Připravte operační sál (Zdena Frýbová), 504, 722
 Příručí (Bernard Malamud), 127
 Přísahám (Petr Cincibuch), 335
 Přísahám a slibuji (Ota Dub), 503
 Přistání (Karel Blažek), 712
 Přistání na Řípu, 713
 Přístupové cesty (Vlastimil Brfka), 783
 Přišel jsi zemřít (Josef Hotmar), 676
 Příšerné příběhy (Egon Bondy), 760
 Přítelkyně z domu smutku (Eva Kantůrková), 145, 431
 Přítelkyni k XVII. sjezdu Komsomolu (Václav Hons), 327
 Přítulná svízel (Miroslav Hule), 348
 Přízeň trýzně (Jiřina Zemanová), 289
 Příznání (Milan Ohnisko), 317
 Příživník (Vratislav „Quido“ Machulka), 288
 Psací stroj (Karel Hvizďala), 583
 Psaníčko pro draka (Václav Fischer), 739
 Psychogenes (A. Lidin), 145
 Psychoterapie (Petr Novotný, Ilja Racek ml.), 617
 Ptáci (Aritofanes), 654
 Ptáci (Jaroslav Vejvoda), 434, 813
 Ptáci na zemi a ryby ve vodách (Alžběta Šerberová), 499

Ptáček ve studni (Jiří Medek), 520
 Ptačí příběhy (Jaromír Tomeček), 746
 Pták Ohnivák (Miloš Vodička), 345
 Ptákovina (Milan Kundera), 90
 Ptákoviny podle Aristofana (Jiří Žáček), 654
 Půlnoční běžci (Zdeněk Zapletal), 509, 514
 Půlnoční jam session (Jaromír Hořec), 238
 Půlnoční Martan (F. H. Richard), 295
 Půlnoční podívaná (Karl Shapiro), 134
 Pulvillum sub culum pone (Eugen Brikcius), 284
 Pusinky (Stanislav Rudolf), 755
 Putování Martina Čermáka se psem Máňou po Americe (Ivo Ducháček), 816
 Pytel hudby (Jan Gabriel), 303
 Pytláci (Jan Kostrhun), 477, 518, 775
 Pyžamo po mrtvém (Stanislav Rudolf), 702

R

Rab z Rabštejna (Ludmila Vaňková), 533
 Radbuza 101 (Milena Brůhová), 708
 Rádce velkých rádžů (Alexej Pludek), 535
 Radio (Karel „Charlie“ Soukup), 287
 Radiojournal v ko(s)mickém věku (Jan Lopatka), 785
 Radost až do rána (Vladimír Páral), 773
 Radovánky (Petr Prouza), 497
 Radúz a Mahulena (Julius Zeyer), 796
 Rafani (Jan Jílek), 599
 Ragtime (E. L. Doctorow), 127
 Rainbow Rhino (Petr Sís), 762
 Rakvářova dcera a jiné prózy (Radoslav Nenadál), 527
 Rakve plný brambor (Ewald Murrer), 292
 Ráno modřejší večera (Jiří Žáček), 333
 Rány vítězů (Jana Knitlová), 786
 Rapa Nui (Pavel Pavel), 674
 Rapsódie a miniatury (Ivan Kadlecík), 124
 Rašení (Alena Vrbová), 532
 Realismus a soudobá próza (Vítězslav Ržounek), 213
 Reálkancelář (Karel Hvizďala), 583

- Rebelie (Josef Petráň), 696
 Receptář (Ladislav Novák), 274
 Redutání (Pavel Bošek), 718
 Reinerův výbor (Zeno Kaprál), 273
 Rekonstrukce (Ivan Binar), 437
 Rekrut (Zeno Dostál), 528
 Remonta (Ludmila Klukanová), 522
 Repertorium auctorum Bohemorum
 propectum idearum post
 universitatem Pragensem conditam
 illustrans, 216
 Repetilký (Jan Hostáň), 739
 Reportáž psaná na oprátce (Julius Fučík),
 602, 687
 Restaurátor (Jan Švankmajer), 300
 Revizor (N. V. Gogol), 106
 Revizor (N. V. Gogol, dram. Pavel
 Kohout), 661
 Rezavý déšť (Věroslav Mertl), 520, 521
 Richard Weiner a český expresionismus
 (Jindřich Chaloupecký), 194
 Riziko povolání (Eva Kačírková), 708
 Robin (Zdena Frýbová), 722
 Robin Druhý a jeho rodina
 (Zdena Frýbová), 722
 Robinsonka (Marie Majerová), 755, 797
 Rock mého života (Ondřej Neff), 715
 Rocková poezie, 35, 370
 Rodáci (Jaroslav Matějka), 469
 Rodáci a odrodilci (Jaroslav Matějka),
 469, 807
 Rodič v síti (Vladimír Škutina), 730
 Rodný kraj (Karel Michal), 398
 Rok na kanadské vsi viz *Konec medvědí
 sezony*
 Rok v tropické džungli (Antonín Šusta),
 673
 Roky v dnech (Jiří Kolář), 238
 Román mezi modernami (Jaroslava
 Janáčková), 221
 Román o Doubravce České a Měškovi
 Polském (Nina Bonhardová), 533
 Romance o moudrém vinaři (Miroslav
 Slach), 533
 Romeo a Julie (William Shakespeare), 106
 Romeo a Julie 2300 (Vladimír Páral), 486
 Romulus a Romus (Vlastimil Třešňák),
 439
 Romulův nářek (Vladimír Janovic), 336
 Roucho pana de Balzac (Vladimír Neff),
 505
 Routes du Paradis (Petr Král), 304
 Róza Rio (Jiří Šotola), 539
 Rozbřesk (Antonín Zápotocký), 771
 Rozcestí (František Podlaha), 476
 Rozčtvrcení osobnosti (Jan Burian,
 Jiří Dědeček), 591
 Rozečtený život (Michal Černík), 335
 Rozhlasové hry (Milan Uhde), 581, 643
 Rozhlasové hry I, II (Jiří Klobouk), 813
 Rozhledna se rozhlíží (Jiří Faltus), 741
 Rozhodně nesprávné okno (Miroslav
 Horníček), 618
 Rozhodnutí (Karel Štorkán), 798
 Rozhovory s Janem Werichem
 (Jiří Janoušek), 690
 Rozhovory s útekem (Bára Basiková),
 76, 541
 Rozhovory se Sokratem (Edvard
 Radzinskij), 100
 Rozmarné léto (Vladislav Vančura), 657
 Rozměry dramatu (Pavel Janoušek), 225
 Rozprava v krabici (Ivan Binar), 437
 Rozptýleno v prostoru a čase
 (Josef Jedlička), 815
 Rozum (Leonid Andrejev), 662
 Rozumět literatuře, 118, 225
 Rozvoj dětského čtenářství (Otakar
 Chaloupka), 738
 Rozvzpomínání (Bohumil Hrabal,
 dram. Petr Oslzlý, Ivo Krobot), 659
 Ruce Goliášovy (Jan David), 816
 Ruce vzhůru (Karel Šebek), 302
 Rudá záře nad Kladnem (Antonín
 Zápotocký), 797
 Rukama nevinnosti (Norbert Frýd), 704
 Rukojmí z Bella Vista (J. S. Kupka), 810
 Rukopisy (F. D. Merth), 249
 Rukověť humanistického básnictví
 v Čechách a na Moravě, 216
 Rukověť pábitelského učně
 (Bohumil Hrabal), 486, 489

- Ruleta (Pavel Kohout), 662
 Rumcajs (Václav Čtvrtek), 743
 Russian Formalism. A Metapoetics
 (Peter Steiner), 230
 Russian Formalism (Viktor Erlich), 230
 Růže z Bertramky (Zdeňka Psůtková),
 788
 Růžová dáma (Lenka Procházková), 431
 Růžové slunce (Milan Kučera), 309
 Růžový kavalír (Bohumil Hrabal), 492
 Rybí hodinky (Karel Křepelka), 317
 Rybí oko (Petr Cincibuch), 336
 Rybník Trojník (Jaroslav Hutka), 736
 Ryby (Zeno Dostál), 528
 Ryby v síti noci (Miroslav Hule), 348
 Rýmy a šprýmy (Lubomír Feldek), 740
 Rytíř na kajaku (Otto Janka), 750
 Rytíř světlého rozumu (Viktorie
 Hradská), 788
 Rytíři z Východu (Jan Hostáň), 745
 Rytířská jízda Jana z Michalovic
 (Alexej Pludek), 750
 Rytířské srdce majíce, 64
 Rýže po charvátsku (Hana Prošková), 708
 Řád socialistické tvorby (Vítězslav
 Rzounek), 171, 213
- Ř**
 Řecký zázrak (Vojtěch Zamarovský), 695
 Řeči pohřební (Vratislav Brabeneč), 457
 Řetěz života (Luďa Marešová,
 Lea Slámová), 784
 Řidičský průkaz rodičů (Josef Nesvadba),
 711
 Říkadla a šeptánky (Ivo Štuka, Ilona
 Borská), 741
 Říkájí mi poezie (Svatava Antošová), 354
 Říkanky a vyprávěnky (Rudolf Matys), 741
 Říkanky pro dva copánky (Zuzana
 Nováková), 742
- S**
 S devatenáctkou do Bernu (Lubomír Man),
 748
 S Elvírou v lázních (Miroslav Kapek), 719
 S hlavou na čepici (Josef Němeček), 729
 S láskou vzpomínáno (Alois Hůlka), 689
 S Matyldou po Indu (Jaromír Štětina),
 680
 S očima navrch hlavy (Jan Schmid), 525
 S odkrytým hledím (Vladimír Bozděch),
 347
 S úsměvem donkichota (Jan Vodňanský),
 591
 S úsměvem idiota (Jan Vodňanský), 591
 S Vítězslavem Nezvalem (Milan
 Blahynka), 174
 S ženami je kříž (Alena Vostrá), 644
 Sad (Věroslav Mertl), 520
 Sado-Maso (Lubomír Drožd), 458
 Safari (Pavel Kohout), 563, 582
 Sahara všedního dne (Pavla Jazairiová),
 681
 Sakramenty (Karel Šiktanc), 257
 Sám proti moři (Richard Konkolski), 681
 Sám proti noci (Dominik Tatarka), 124
 Samomluvy (Jan Vladislav), 263
 Samoobsluhy (Jan Sláma), 359
 Samota Blažejov (Vojtěch Steklač), 495
 Samožerbuch (Josef Škvorecký, Zdena
 Salivarová), 454, 668
 Sanitární noc (Pavel Landovský), 563,
 564, 582
 Saskatchewan divoký a tichý (Miroslav
 Bechyně), 750
 Satori v Praze (Jiří Kostůr), 458
 Saturnin (Zdeněk Jirotko), 725
 Sběrné suroviny (Jarmil Sekera), 720
 Sbírčka (Egon Bondy), 281
 Sbohem Sokrate; Stěhování duší;
 Hlasy ptáků (Josef Topol), 575, 576
 Sbohem, bel ami (Alex Koenigsmark), 97
 Sbohem, bílí králíci (Alex Koenigsmark),
 787
 Sbohem, láska (Vojtěch Steklač), 175, 495
 Sbohem, letní láska (Miroslav Slach), 533
 Sbohem, maturito (Karel Štorkán), 755,
 807
 Sbohem, město M. (Alžběta Šerberová),
 499
 Sbohem, můj krásný plameni
 (Zdeněk Mahler), 532

- Sbohem, Sokrate! (Josef Topol), 575, 576
 Sbohem? (Vladimír Holan), 362
 Se sluncem na prsou a lvem (Ivan Jelínek), 242
 Sebedudy (Vratislav Brabenec), 286, 457
 Sebrané spisy (Josef Streichl), 379
 Sedm stupňů do pekla (Eva Kačírková), 708
 Sedmero zastavení viz *Čtrnáctero zastavení*
 Sedmička (Miloš Zapletal), 752
 Sedmihlásek (Jan Křesadlo), 309
 Sehnsucht nach Procida (Ota Filip), 402
 Sejdeme se v nekonečnu (Jiří Grygar), 695
 Sek a Zula (Miloslav Švandrlík), 759
 Sekyra (Ludvík Vaculík), 148, 211, 477
 Sekyra na studánky (Jana Knitlová), 610
 Semestr života (Jana Červenková), 498, 504
 Seminární cvičení se hrou pana Williama viz *Haprdáns*
 Semiotics of Art. Prague School Contributions, 227, 233
 Sen na konci rána (Zdeněk Zapletal), 515
 Sen noci svatojánské (William Shakespeare), 99
 Sen o mém otci (Karol Sidon), 387
 Sen o snu noci svatojánské (Pavel Kohout), 661
 Sen o vzdálených jezerech (J. R. Pick), 629
 Sentimentální lásky (Jaroslav Čejka), 359
 Sestra Úzkost (Jan Čep), 397
 Sešity Joseffy Rykrové (Milada Součková), 277
 Sešly jsme se v této knize (Eva Kantůrková), 686
 Setkání s Veronikou (Miroslav Horníček), 619
 Setkání v buši (Pavla Jazairiová), 681
 Setkání v Kanadě (Jiří Klobouk), 581, 815
 Setkání v sádře (Vlastimil Venclík), 789
 Setníkův štít (Josef Bouček), 628
 Severní Manásulu (Miroslav Novotný, Jan Šturma), 681
 Severní sen (Arnošt Vaněček), 534
 Severní Evropa, Ázije, Austrálie, Oceányje (Jiří Svoboda), 669
 Sex (Pavel Kohout), 564
 Shakespearománie I. – Veličenstva blázní (Peter Scherhauser, Petr Oslzlý, Karel Král), 652
 Shakespearománie II. – Lidé Hamleti (Peter Scherhauser, Petr Oslzlý, Karel Král), 653
 Shapira (Karel Sidon), 555, 569, 658
 Scherzo capriccioso (Josef Škvorecký), 406, 407
 Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik, 227
 Signály v nebezpečí (Ivo Purš), 297
 Sign. Semiotics around the World, 228
 Signum laudis (Vladimír Kalina), 536
 Silenced Theater (Markéta Goetz- -Stankiewiczová), 234
 Silvestr (Jan Jílek), 599, 600
 Simulanti (Milan Pávek), 541
 Sine loco – sine anno (Lubomír Martínek), 441
 Siréna (Marie Majerová), 782
 Sítě, kanály a stoky (Karel Veverka, Petr Heteša), 717
 Skalpel, prosím (Valja Stýblová), 504, 775
 Skandál v Divadle snů, 713
 Skanseny (Petr Kabeš), 268
 Skleněná dáma (Zdeněk Pluhař), 535
 Skleněná harmonika (Petr Kovařík), 347
 Skleněná louka (Antonín Konečný), 265
 Skleněný golem (Václav Dušek), 508
 Sklenobýl (Luděk Marks), 295
 Sklepní práce (Egon Bondy), 455
 Sklizeň srdce (Michal Černík), 335
 Skok přes kůži (Vojtěch Steklač), 470, 495
 Skorošebek (Karel Šebek), 302
 Skřínka s líčidly (Adolf Branald), 689
 Skřivánek a sova (Jiří Křenek), 509
 Slabé odpolední slunce (Karel Steigerwald), 789
 Slabikář otcovského jazyka (Sylvie Richterová), 444
 Sladká chuť pelyňku (Bohumil Nohejl), 476

- Sladkokyselá povídky (Ladislav Pecháček), 515
 Sladký život blázna Vincka (Jiří Suchý), 589
 Slaný sníh (Miroslav Rafaj), 502
 Slavík k večeři (Josef Topol), 574
 Slavníkovci ve středověkém písemnictví, 65
 Slavnosti sněženek (Bohumil Hrabal), 490, 774
 Slavnostní odhalení sochy (Petr Bartůněk), 512
 Slavný den konání dobrých skutků (Jindřich Fairaizl), 789
 Slávy dcera (Ján Kollár), 123
 Slépé uličky archeologie (Karel Sklenář), 695
 Slepíčí krok (Rudolf Křestan), 524
 Slib (Jiří Navrátil), 496
 Slova a ticho (Sylvie Richterová), 190, 232, 443
 Slovem do prostoru (Ivan Diviš), 815
 Slovíčka (Karel Kryl), 375
 Slovník básnických knih, 209
 Slovník české literatury 1970–1981, 31
 Slovník českých spisovatelů, viz *Slovník zakázaných autorů*
 Slovník literární teorie, 225
 Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře (Jaroslav Vopravil), 60
 Slovník světových literárních děl, 65, 225
 Slovník zakázaných autorů, 194, 234
 Slovo a hlas, 82
 Slovo a slovo (Anastáz Opasek), 246
 Slovoobrana (Josef Pospíšil), 253
 Slovoobrána (Josef Pospíšil), 252
 Slovozpěv (Ivan Jelínek), 242
 Slunce na skalpelu (Svatopluk Řehák), 343
 Slunce nad Slavkovem (Dušan Uhlíř), 696
 Slunce v olivách (Ladislav Stehlík), 671
 Slůně na slunečním trůně (Jana Štroblová), 736
 Sluneční hodiny (Eda Kriseová), 425
 Sluneční hodiny (Jan Pilař), 688
 Slunovrat (Eva Bernardinová), 343
 Slyšeli jste..., 787, 789, 791
 Směr Wolker (Vladimír Dostál), 215
 Směšné lásky (Milan Kundera), 147, 387, 407, 409
 Smích staré Rusi (Dmitrij Lichačev, Alexandr Pančenko), 217
 Smolař ve žluté čepici (J. R. Pick), 629
 Smolná kniha (Lenka Procházková), 431
 Smrt čeká nad Alpami (Tomáš Řezáč), 146, 728
 Smrt krásných srnců (Ota Pavel), 480, 774
 Smrt programátora (Hana Prošková), 708
 Smrt senátora (Ivan Kříž), 494, 532
 Smrt talentovaného ševce (Václav Erben), 707
 Smrt u telefonu (Milan Uhde), 109
 Smrt v zahradě Girardinů viz *Spor o dědictví občana J. J.*
 Smuteční hostina (Helena Šmahelová), 783
 Smuteční slavnost (Eva Kantůrková), 767
 Smutek bláznivých panen (Jiří Suchý), 590
 Smutný detektiv (Viktor Astafjev), 132
 Smyčka (Ladislav Smoček), 558
 Sňatky z rozumu (Vladimír Neff), 808
 Sněhem zaváté vinobraní (Zdeněk Rotrekl), 248
 Sněhurka and 15 000 000 trpaslíků (Miroslav Skalický), 287
 Sněžný part (Paul Celan), 134
 Snídaně na Titaniku (Jiřina Salaquardová), 355
 Snídaně v automatu (Josef Šimon), 342
 Snídaně ve dvou (Karel Křepelka), 317
 Sníh nad limbou (Ivan Bukovčan), 596
 Sny a nesny (Josef Koenigsmark), 263
 Sny bez přístřeší (Markéta Procházková), 353
 Sobí barva stesku (Jarmila Malendová), 307
 Sochy z trávy (Pavel Řezníček), 303
 Sokrates (Josef Toman), 530
 Solidní prstýnky (František Srnec), 508

- Sólo pro dva dechy (Oldřich Mikulášek), 362
- Sólo pro psací stroj, 148
- Sólo pro bicí [hodiny] (Osvald Zahradník), 596
- Sólo přes Atlantik (Richard Konkolski), 682
- Sólo větru (Milan Hrabal), 359
- Sonáta pro Zrzku (Vojtěch Vacke), 755
- Sonáty (Miloš Vodička), 345
- Sophiina volba (William Styron), 127
- Sopka islandská a jiné verše (Josef Lederer), 307
- Soubor díla (Karel Michal), 580
- Soud i odpuštění (Josef Galík), 536
- Soudce z milosti (Ivan Klíma), 417, 430
- Soudcův sen o řetězech (Jiří Navrátil), 496
- Soukromá derniéra (Jana Knitlová), 630
- Soukromá vzpoura (Pavel Landovský), 686
- Soukromé Benátky (Bohdan Ždichynec), 359
- Soukromé neshody (Lenka Marečková), 295
- Soukromý letecký den (Petr Pavlík), 471
- Soumrak československé demokracie 1, 2 (L. K. Feierabend), 684
- Sound, Sign and Meaning, 228, 233
- Souostroví Gulag (Alexandr Solženicyn), 150
- Souostroví naděje (Jaromír Štětina), 681
- Soupis pramenů k dějinám staršího českého písemnictví, 216
- Sovětská poezie 20. století, 133
- Soví jeskyně (Miloš Zapletal), 753
- Spálená stráž (Jiří Navrátil), 496
- Spanilá jízda (Rudolf Žák), 345
- Spiklenci (Václav Havel), 560
- Spílání publiku (Peter Handke), 645
- Spím (Roman Erben), 305
- Spirale delle contraddizioni di Aleksandr Solgenitzyn (Tomáš Řezáč), 145
- Spirál izmeny Solženicyna (Tomáš Řezáč), 146
- Spodní proudy (Jiřina Hauková), 256
- Společná přítomnost (René Char), 134
- Spoluvytvářet skutečnost (Hana Hrzalová), 170, 213, 461
- Spor o dědictví občana J. J. (Josef Bouček), 630
- Sportovní anekdoty (Anna Reinišová), 717
- Spoutání (Jaromír Zelenka), 316
- Spravedlivá pistole (Jaroslav Velinský), 705
- Srdce svého nejez (Karel Šiktanc), 257
- Srdcový střelec (Miroslav Huptych), 357
- Srdeční slabost (Mirko Stieber), 787
- Srna z olšového mláží (Štěpán Neuwirth), 746
- Srpnová neděle (František Hrubín), 603
- Srpnový rok (Ludvík Vaculík), 452
- Stalin's Shoe (Zdena Tominová), 443
- Stalinova bota (Zdena Tominová), 443
- Stalo se zítra, 709, 715
- Stanice Bouřná (Čingiz Ajmatov), 132
- Stará bydliště (Ivan Blatný), 255
- Stará dobrá kapela (Jiří Hubač), 606
- Stará láska a jiné povídky (Isaac Winter), 127
- Staré město (Bohdan Chlíbec), 318
- Staré texty (Zeno Kaprál), 273
- Staré zpěvy (Vít Kremlička), 292
- Stárnoucí literatura (Vladimír Pistorius), 202
- Staročeská bible drážďanská a olomoucká, 215
- Staročeská kronika tak řečeného Dalimila, 215
- Starosti korunovaných hlav (Miloslav Švandrlík), 721
- Starý voják neumírá (Bruce Marshall), 128
- Stati o české středověké literatuře (Emil Pražák), 218
- Statistické obrazy verše (Miroslav Červenka), 209
- Stavbyvedoucí (Jiří Hájek), 783
- Stěhování duší (Josef Topol), 575, 647
- Stín blaženosti (Věroslav Mertl), 520
- Stín katedrály (Josef Jelen), 463

- Stín svícnu (Luděk Marks), 295
 Stíny mých otců (Helena Šmahelová), 532
 Sto a jeden sonet o lásce (Petr Skarlant),
 338
 Sto roků samoty (G. García Márquez), 129
 Stojí, stojí šibenička viz *Soudce z milosti*
 Stoletou alejí (Jaroslava Janáčková), 221
 Stolistá růže pro děti (Běla Vernerová),
 761
 Stopy mých otců (Helena Šmahelová),
 532
 Stopy v krvi (Bella Achmadulinová), 135
 Stopy vedou na Rora Lulu (Miroslav
 Honzík, Hana Honzíková), 787
 Stopy vrahů (Stanislav Šusta), 748
 Stovežatý básník (Štefan Žáry), 119
 Stradivárky na dálnici (Jaroslav
 Holoubek), 341
 Strach na planetě Kvara (Ludmila
 Freiová), 751
 Strach nad Bobří řekou (Jaroslav Foglar),
 752
 Strašáci a Poustevníci (D. J. Novotný), 754
 Strašák (Václav Helšus), 643
 Strašidla (Alex Koenigsmark), 646
 Strážce bílého stáda (Lukáš Luhan), 750
 Strážci (Vlastislav Toman), 759
 Strejček z Texasu (Vladimír Tuchl), 717
 Strhané hráze (Eliška Horelová), 749
 Striptease Chicago (Jan Novák), 435
 Strmá voda (Petr Kudela), 500
 Strnadi nad sněhem (Josef Suchý), 346
 Stroj času (Karel Sýs), 333
 Strojopisná trilogie (Miroslav Červenka),
 259
 Strojopisy (Miroslav Červenka), 259
 Strom na konci cesty (Josef Frajs), 505,
 516
 Strom z ráje (Eva Bernardinová), 343
 Stromy, ptáci, zvířata a podobní lidé
 (Zdeněk Rotrekl), 248
 Strop (Pavel Řezníček), 415, 544
 Struktur der tschechischen Lyrik
 zu Beginn des 20. Jahrhunderts
 (Miloš Sedmidubský), 233
 Structure, Sign and Function, 227
 Structure of the Literary Process, 228
 Struktur der literarischen Entwicklung
 (Felix Vodička), 227
 Stručné úvahy (Miroslav Holub), 238
 Strukturální estetika (Květoslav Chvatík),
 230
 Střevíce z lýči (František Nepil), 525
 Stříbrný jaguár (Ján Solovič), 596
 Stříbrný pták ve žluté skříni (Petr Mikeš),
 252
 Stříbrný vítr (Fráňa Šrámek, dram. Peter
 Scherhauser, Petr Oslzlý), 658
 Stříbrný vítr IV. (Fráňa Šrámek, dram.
 Milan Calábek), 658
 Střílejší abatyše (Josef Frolík), 728
 Střílení do lidských růží (Jan Ryba), 308
 Střípky (Petr Tesař), 311
 Studien zur strukturalistischen Ästhetik
 und Poetik (Jan Mukařovský), 227
 Studijní materiály a dokumentace, 300
 Studna pro Mandon (Jaromír Štětina),
 680
 Stůl plný světla (Karel Boušek), 328
 Stvořitelé nových světů, 714
 Stvořitelé světa (Zdeněk Urbánek), 449
 Stvořitelé světa pokračují (Zdeněk
 Urbánek), 449
 Stvořitelé světa III (Zdeněk Urbánek),
 449
 Stylistická cvičení (Raymond Queneau),
 129
 Sud (Karel Milota), 546
 Súdruh Münchenhausen (Ladislav Mňačko),
 124
 Sůl země (Jiří Marek), 471
 Sůl země a blbá ovce (Sheila Ochová), 599
 Suprmanka (Pavel Landovský), 564
 Surovost života a cynismus fantazie
 (Vratislav Effenberger), 296
 Surrealistická civilizace, 301
 Surrealistické východisko, 296, 300
 Surréalismus en Tchécoslovaquie, 303
 Suspiria Arnošta Jenče (Ivan Slavík), 249
 Svárov (Alfréd Technik), 771
 Svatba (Bertolt Brecht), 105
 Svatba století (Jan Kostrhun), 509

- Svatba ve vypůjčených šatech (Jan Kostrhun), 466
- Svatby v domě (Bohumil Hrabal), 447, 491
- Svatební cesta do Jiljí (Miroslav Skála), 721, 800
- Svatební noci (Eduard Petiška), 493
- Svatý Michal (Jan Kozák), 474, 772, 797
- Svatý na mostě (Jiří Šotola), 539
- Svěcení hlíny (Jiří Hynek), 257
- Svědectví inženýra Toncara (František Podlaha), 476
- Svědectví o puči (Ota Hora), 692
- Svědék téměř stoletý (Karel Steinbach), 685
- Svedený a opuštěný (Jan Trefulka), 426
- Svědomí (František Kopecký), 465
- Svět dopravních letadel (Pavel Toufar), 695
- Svět je na rozvod (Petr Hájek), 511
- Svět Jiráskova umění (Jaroslava Janáčková), 221
- Svět otevřený náhodám (Josef Kadlec), 770
- Svět plný lásky (Eduard Petiška), 493
- Svět za tří českých králů (Jaroslav Kolár), 218
- Světdáň pod Himalájem (Miroslav Zikmund, Jiří Hanzelka), 667
- Světlo a tma Jakuba Boulangerera (Pavel Cmíral), 783
- Světlo v září (Jiřina Hauková), 256
- Světlotisky (Vlasta Skalická), 355
- Svíce do rána (Daniel Stroj), 311
- Svícení dvanácti dervišů (Jaroslav Tichý), 744
- Sviť, sviť, má hvězdo... (Alexandr Mitta, Julij Dunskej), 654
- Svlékání kůže (Josef Bouček), 609
- Svoboda a jiné ovoce (František Listopad), 254
- Svoji jsou svoji (Jiří Šotola), 787
- Syn pluku (Valentin Katajev), 92
- Syn pluku (Valentin Katajev, dram. Petr Podhrázký, Josef Frajs), 554
- Synové Slunce (Miloslav Stingl), 674
- Sypání andělům (Ewald Murrer), 292
- Š**
- Šahrazádiny noci (Vladimír Hulpach), 744
- Šalamounův hadr (František Dryje), 297
- Šaman (Egon Bondy), 455, 456, 575
- Šance (Pavel Kraus), 708
- Šašek a královna (Boleslav Polívka), 105, 777, 778, 794
- Šebek Šebkovi (Karel Šebek), 302
- Šebkovi Karel (Karel Šebek), 302
- Šeptání do vrby (Květa Jankovičová), 359
- Šest & sex (Pavel Kohout), 558, 563, 564
- Šibík 505 (Josef Frajs), 470, 501
- Šifra lidské existence (Jan Lopatka), 194
- Škúdice zemský Jiří Kopidlanský (Václav Kaplický), 533
- Šlápěje (Jakub Deml), 282
- Šlápěje času (Ladislav Stehlík), 689
- Šlo povídlo na vandr (Jan Vodňanský), 739
- Šoférské anekdoty (Josef Šulc), 717
- Španělská dálnice (Tomáš Řezáč), 676
- Španělské pohádky (Jan Vladislav), 737
- Španělské pohádky (Václav Cibula), 744
- Špion vypovídá (Josef Frolík), 684
- Špion, jemuž nevěřili (František Moravec), 684
- Šťastný život (Alexandr Kliment), 428
- Štěpení (Karel Pecka), 143, 421, 422
- Štěstí (Jiří Navrátil), 496
- Štěstí (Jiří Stránský), 387
- Štěstí má jméno Jonáš (Eliška Horelová), 746
- Štrukturalismus v slovenskej vede (Anton Popovič), 119
- Šúbidy blues (Jan Krůta), 505
- Šumavský deník (Petr Pavlík), 471
- Švanda Dudák (J. K. Tyl), 505
- Švandaluzie (Alena Vostrá), 736
- Švejci (Jaroslav Hašek, dram. Zdeněk Potužil), 106, 657
- T**
- T. G. Masaryk v Čechách v letech osmdesátých (Jaroslav Opat), 693
- Ta chvíle, ten okamžik (Otakar Chaloupka), 498

- Ta jediná je paní – Chudoba (Charles Péguy), 125
- Tabákové vejce (Pavel Řezníček), 303
- Tábor bubáků (C. R. Kučera), 762
- Tábor na Alligator River (Stanislav Moc), 434, 729
- Tábor na Zlatém potoce (Vladimír Klevis), 753
- Táborové epištoly (Velen Fanderlík), 762
- Tajemný nindža (Jiří Janoš), 750
- Tajemství básnického tvaru (Vítězslav Ržounek), 213
- Tajemství českých kronik (Petr Čornej), 220
- Tajemství krásna (Vítězslav Ržounek), 213
- Tajemství Old Nicka (Vojtěch Steklač), 532
- Tajemství planet (Hana Prošková), 708
- Tajemství proutěného košíku (Markéta Zinnerová), 746
- Tajemství RKZ (Miroslav Ivanov), 694
- Tajemství Skarabea (Vojtěch Steklač), 531
- Tajemství Uzun-Guru (Josef Volák), 750
- Tajemství Velkého Vonta (Jaroslav Foglar), 752, 762
- Tajemství zlatého Buddha (Josef Nesvadba), 771
- Tajná společnost SF (Zdeněk Rosenbaum, Ladislav Szalai), 716
- Tajná zpráva z Prahy (Josef Nesvadba), 523
- Tajný deník dr. Firta (Petr Bednář), 706
- Tajný výklad snů (Petr Prouza), 340
- Tak blízko řeči (Zdeněk Křenek), 344
- Tak pravil Vincent (Vincent Venera, Pablo de Sax), 295
- Tak pravili a žili (Jarmil Sekera), 720
- Tak už jsem tady s tím vápnem, pane Werichu! (Vladimír Škutina), 690
- Tak zbytečně zemřít (Pavel Kraus), 708
- Taková frajerská smrt (Pavel Kraus), 708
- Taková láska (Pavel Kohout), 555
- Taková smrt do větru (Pavel Kraus), 708
- Takové ticho (Pavel Francouz), 519
- Takový beznadějný případ (Přemysl Rut), 640
- Taktika vřesovišť (Josef Pospíšil), 253
- Taliánský marš (Jaroslav Pecháček), 750
- Tam (Jan Ryba), 308
- Tam za vodou (Vladimír Páral), 484
- Tam, kde usínají motýlové (Stanislav Vodička), 521
- Tamtamy duní svoboda (Josef Hotmar), 676
- Tanec na ledě (Alena Vostrá), 494
- Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel (Karel Šiktanc), 258
- Tankový prapor (Josef Škvorecký), 141, 147, 387, 389, 404
- Tapír a pušku (Josef Janda), 297
- Taras Bulba (N. V. Gogol, roz. Anna Smetanová), 789
- Tartany a bílé útesy (Dušan Rovenský), 676
- Táta k příštím Vánocům (Martina Drijverová), 747
- Táta nemá smutky rád (Martina Drijverová), 747
- Táta pro radost i pro zlost (Martina Drijverová), 747
- Tatarská pouť (Karel Steigerwald), 97, 633, 634, 636
- Teď už budeme lidé, 713
- Tektonické poruchy (Josef Janda), 297
- Televizní muž (Vojtěch Steklač), 495
- Téma pamět (Jiří Taufer), 324
- Témoin des crépuscules (Petr Král), 304
- Ten, kdo odchází (Jaromír Pelc), 341
- Ten, který bude (Vladimír Macura), 543
- Teoretické otázky rozvoje socialistického realismu (Josef Peterka), 180
- Teória literárnej komparatistiky (Dionýz Ďurišin), 117
- Teorie spolehlivosti (Ivan Diviš), 451
- Terč života (Mario Luzi), 135
- Terezka a Majda na horách (Eda Kriseová), 760
- Terminologický slovník českého strukturalismu (Mojmír Grygar), 230
- Tetřev hlušec (Michel Tournier), 129

- Texas. Země osamělé hvězdy (Bohumil Svoboda), 673
- Text na Šebka (Karel Šebek), 302
- Texty (Jiří Dědeček, Jan Burian), 378
- Texty (Jiřina Zemanová), 289
- Texty (Petr Eisler), 314
- Texty písní (Karel Kryl), 374
- Texty 1981–1991. F. P. B.; Divize T.; Už jsme doma (Miroslav Wanek), 384
- Théta (Daniela Hodrová), 546
- Tichá pošta (Vratislav Effenberger), 299
- Tiché bubnování (Ivo Odehnal), 345
- Ticho plné hudby (Zuzana Nováková), 346
- Tichý Don (M. A. Šolochov), 781
- Tkadlena (František Mareš), 784
- Tlak mé krve (Alois Volkman), 346
- Tma a co bylo potom (Otakar Štorch-Marien), 60, 690
- Tma nemá stín (Arnošt Lustig), 399
- Tmáš (Pavel Kolmačka), 318
- Tmavá Studnice (Jaroslav Velinský), 709
- To by Darwin koukal (Vlasta Smržová), 720
- To Honour Jan Mukařovský, 228
- To jsme, prosím, nebrali (Stanislav Rudolf), 755
- To jsou zbytečné verše (Egon Bondy), 282
- To na tobě doschne (Ivan Kraus), 399, 729
- To nejbližší (Oldřich Rafaj), 328
- To nejdůležitější o panu Moritzovi (Vlastimil Třešňák), 440
- Tobě hrana zvonit nebude (Vojtěch Trapl), 600, 771
- Tomatendiebe aus Aserbajdschan und andere Satiren (Ota Filip), 402
- Tonka Šibenice (E. E. Kisch), 580
- Torzo lásky (Pavel Javor), 253
- Totál (František Srnec), 508
- Totální brainwash (Josef Vadrný, Zdenička Spruzená), 460
- Touha po hvězdách (Pavel Toufar), 695
- Touhy a iluze 1, 2 (Jiří Lederer), 684
- Toulavé house (Radko Pytlík), 213
- Toulavé léto (Bohuslav Šnajder), 681
- Toulavý čas (Vladimír Klevis), 466
- Toulavý den (Josef Bek, Petr Hořec), 691
- Továrna na absolutno (Karel Čapek), 782
- Tradice a výboje slovenské literatury (Ludvík Patera), 119
- Tragikomedie (Viktor Dyk), 643
- Traktát o chatrných divech (Václav Jamek), 544
- Trapný konec rytíře Bartoloměje (Václav Erben), 536
- Trhací kalendář (Egon Bondy), 281
- Triphenidyl (Josef Vondruška), 442
- Tristan (Maria Kuncewiczová), 130
- Tristia (Jiří Taufer), 325
- Trochu strachu (Vratislav Effenberger), 296
- Troilus a Kresida (William Shakespeare), 104
- Troilus a Kressida (William Shakespeare, dram. Alex Koenigsmark), 652
- Trojí čas hor (Zdeněk Šmíd), 527
- Trojrozměrná Mandala (Václav Hokův), 311
- Trojúhelník s madonou (Jan Beneš), 400
- Trosečníci křišťálové země (Jana Witthedová), 312
- Trosečník (Boleslav Polívka), 105
- Trpaslíci mají přednost (J. V. Robeš), 718
- Trpaslík na houpačce (A. Lidin), 145, 727
- Trpělivost (Jurij Nagibin), 132
- Trpká vůně podzimu (Věra Adlová), 469
- Trubačova louka (Karel Vodák), 783
- Trýzeň slávy (František Neuzil), 533
- Trýznivé město (Daniela Hodrová), 546
- Třesky plesky (Miroslav Florian), 739
- Třetí kopa bajek (Miroslav Kapek), 720
- Tři Alberti a slečna Matylda (Miroslav Horníček), 619
- Tři básně (Zbyněk Hejda), 260
- Tři dobrodružství (Josef Nesvadba), 711
- Tři eseje o české sci-fi (Ondřej Neff), 714
- Tři hry (Arnošt Goldflam), 607
- Tři kroky do tmy (Stanislav Šusta), 748
- Tři novely (Bohumil Hrabal), 488
- Tři v tom (Jaroslav Vostrý), 96, 616

- Třicet let bojů za českou socialistickou
 poezii (Ladislav Štoll), 173, 211, 321
 Třída jako řemen (Milan Pávek), 748
 Labyrint; Shapira; Třináct oken (Karol
 Sidon), 555, 569, 658
 Třináct tváří lásky (Jaromír Pelc), 341
 Třináct vůní (Jan Schmid), 103, 587, 635
 Třinácté dveře (Petr Kovařík), 348
 Tucet textů divadla jednoho herce
 Miroslava Částka (Miroslav Částek),
 645
 Tuctová mrtvola (Minka Rybáková), 727
 Tudy vedou stezky (Josef Pohl), 746
 Tuláci (Václav Dušek), 507
 Tulácké dny (Jan Dvořák), 497
 Tulákem po všech polednicích (Bohuslav
 Šnajder), 681
 Tulikráska (Jan Kašpar), 742
 Tušení souvislosti (Ludvík Souček), 695
 Tušení stínu (Ludvík Souček), 695
 Tváří do světa (Bedřich Svatoš), 393
 Tvorba a osobnost (Václav Černý), 197
 Tvrz (Vladimír Kříž), 750
 Twor (Věra Linhartová), 277
 Ty texty (Oldřich Janota), 379
 Týden ženy, měsíce roky muže
 (Jan Novák), 276
 Tykvané děti (Nelly Rasmussenová), 674
 Typology of Plot Structures in Late Qing
 Novels (Milena Doleželová-
 Velingerová), 232
- U**
 U kotníků závratí (Ivo Štuka), 367
 U krbu (Ladislav Stehlík), 689
 U nebeských bran (R. P. Warren), 127
 U prdele (František „Fanda“ Pánek), 285
 Ublíživání (Petr Prouza), 340
 Ubohý vrah (Pavel Kohout), 662
 Ubu králem (Alfred Jarry, dram. Jan
 Schmid), 653
 Uctívači hvězd (Miloslav Stingl), 674
 Učenci a pohané (Karel Sklenář), 695
 Učitelka hudby (Jan Kameník), 387
 Udet, syn divočiny (Hana Halířová), 750
 Údiv (Jan Adam), 504
 Údolí nejčistších radostí (Jan Šmíd), 721
 Údolí nočních papoušků (Stanislav Moc),
 434, 729
 Údolí osamělých běžců (Lubomír
 Macháček), 504
 Údolí radosti (Josef Volák), 508
 Údolí včel (Vladimír Körner), 539
 Újma (Libuše Moníková), 436
 Ukradený Ježíšek (Vladimír Škutina), 762
 Ulehni v temnotách (William Styron),
 127
 Úlomky dnů a nocí (Ivan Slavík), 249
 Umění a ideologický boj (Ladislav Štoll),
 211
 Umění románu (Milan Kundera), 410
 Umleitung (Pavel Landovský), 582
 Umřu (Antonín Petruželka), 315
 Umřít někde jinde (Theodore Wilden),
 704
 Únor (Václav Hons), 327
 Února (Iva Kotrlá), 250
 Únos krále hádanek (Svatopluk Hrnčíř),
 753
 Úpící oči (Bohdan Chlíbač), 318
 Upíři (Jan Šmíd), 722
 Úplně malá karavana (Ludmila Uličná),
 682
 Úplné zatmění luny (Jaromír Hořec), 257
 Úplněk (Jana Štroblová), 367
 Uprostřed mostu (Mirko Stieber), 787
 Uprostřed nocí zpěv (Jiří Kratochvíl), 549
 Ur-Laub zum Denken (Gabriel Laub),
 399
 Urmedvěd (Jiří Kratochvíl), 549
 Urmefisto (Jan Vedral), 631, 791
 Úsměv pro drátěnou veverka (Lukáš
 Marvan), 317
 Úsměvy Jana Masaryka, 717
 Uspávanky (Jan Skácel), 742
 Úspěch českého inženýra v Indii
 (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak),
 594
 Ústa slunce, 135
 Ústa spojená pro štěstí (Petr Skarlant),
 338
 Útkání se skálou č. 1 (Jaroslav Hutka), 438

- Utopenejch voči (Karel Šiktanc), 257
 Utopie, nejlepší verze (Ivan Kmínek), 716
 Utopír (Miloslav Topinka), 269
 Úvahy a rozhovory (Bohumil Hrabal), 486
 Úvahy o dějinách české politiky (František Šamalík), 693
 UVěřitelné příběhy doktora Papula (Miroslav Skála), 721
 Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků (Milan Kopecký), 218
 Uzel pohádek, 761
 Území nikoho (Jiří Hájek), 705
 Úzkost (Petr Burian), 314
 Už jdeme po ulici (Jiří Hájek), 688
 Už na to seru, protože to mám za pár, 70, 291
 Už tamboři bubnují (Zdeněk Mareš), 750
 Úžas (Jaroslav Holoubek), 341
- V**
 V čase chroustů (Miroslav Mráček), 749
 V době, kdy se ještě neznali (Martin Socha), 292
 V dunajské deltě (Otakar Štěrba), 679
 V eru Ivce (Alena Vrbová), 530
 V Hérakleitově řece (Wisława Szymborská), 135
 V hlavní roli Ferdinand Vaněk, 563, 564
 V horách Ťan-šanů (Josef Volák), 750
 V hospůdce za deště (Petr Taťoun), 288
 V chaloupky stínu (Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak), 594
 V mezípatře (Mirko Stieber), 787
 V ne čase (Dominik Tatarka), 124
 V říši snů aneb Lyrika, epika a motyka (Miroslav Ptáček), 291
 V sobě letohrad (Ivan Jelínek), 242
 V šatně (Josef Bouček), 646
 V šest večer v Astorii (Zdeněk Pluhař), 469
 V tomhle městečku se nekrade (G. García Márquez), 129
 V tomto znamení (Vladimír Dostál), 213
 V únoru mi bylo dvanáct (Stanislav Šusta), 745
 V zajetí času (Vladimír Farský), 344
 V zajetí něžné Chiméry (Zdeněk Kaloč), 638
 V zemi královny Maud (Vladimír Bozděch), 347
 V zemi královny ze Sáby (Zdeňka Marešová), 673
 Vabank (Alexej Pludek), 29, 465
 Vábidla (Ivo Odehnal), 345
 Václav Kaplický (Jaromír Nejedlá), 213
 Vagon strachu (Jaroslav Gillar, Vladimír Škutina), 583
 Vajíčko (Ludvík Aškenazy), 51
 Valčík na rozloučenou (Milan Kundera), 407, 409
 Valčík z Lohengrina (Adolf Branald), 60, 689
 Valdštejnova smrt (Josef Janáček), 696
 Valdštýn a Lukrecie (Ota Filip), 402
 Valentýnská zima (Oldřich Šuleř), 503
 Valgurky z Kopečka (Jiří Křenek), 472
 Válka s mnohozvifetem (Vladimír Páral), 486
 Válka ve třetím poschodí (Pavel Kohout), 558
 Válka vypukne po přestávce (Oldřich Daněk), 628, 631, 637, 794
 Vánice (Josef Jelen), 328
 Variace; Kecybely; Elegie; Nikdycinky (Andrej Stankovič), 283
 Variace (Robert Creeley), 134
 Variace na zločin (Vladimír Škutina, Jaromír Šíkl), 725
 Variace pro temnou strunu (Ladislav Fuks), 481
 Vášeň jako led (Fernand Crommelynck), 103
 Vatikán (Vlastimil Třešňák), 439
 Vavřín s trny (Rudolf Deyl), 690
 Vázení přátel, ano (Ladislav Pecháček), 515, 776
 Včerejší den (Ivan Wernisch), 52, 272
 Ve čtvrté budeme dospělí (Ilona Borská), 755
 Ve jménu socialismu a šťastného života – proti rozvratníkům a samozvancům, 40

- Ve stínu neonů (Josef Hotmar), 675
 Ve škole života (Štěpán Vlašín), 167
 Ve znamení vah (Josef Suchý), 346
 Ve znamení vah (Zbyněk J. Gertler), 308
 Věc Makropulos (Karel Čapek), 782
 Věci našeho života (Petr Musílek), 359
 Večer pro otrlé aneb pět Pupáků
 (Miloslav Šimek, Jiří Grossmann),
 590
 Večer tříkrálový (William Shakespeare),
 99
 Večerna šola stihoslovja (Miroslav
 Červenka), 210
 Večerní škola versologie (Miroslav
 Červenka), 202
 Večery u krbu (Vladimír Neff), 689
 Večírek (Marta Staňková), 503
 Vědomí a svědomí Zena Cosiniho
 (Italo Svevo), 126
 Vedro (Pavel Řezníček), 544
 Vejce a já (Betty MacDonalová), 702
 Vejce naruby (Ondřej Neff), 715
 Vekslák (Pavel Frýbort), 504, 723
 Vekslák 2, 3 (Pavel Frýbort), 723
 Velbloud a Marie s jehňátkem (Karel
 Sýs), 56
 Veletrh splněných přání (Vladimír Páral),
 485
 Velice tiché Ave a jiné hry (Milan Uhde),
 560, 569, 570, 813
 Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt
 (Oldřich Mikulášek), 362
 Veliké theatrum (Václav Kaplický), 533
 Veliký koncert (Kamil Mařík), 343
 Velitelem města Bugulmy (Jaroslav
 Hašek), 725
 Velká bílá oblaka (Arnošt Herman), 508
 Velká divočina (João Giumarães Rosa),
 129
 Velká hra na javora (Pavel Kohout), 663
 Velká povídka o Americe (Josef
 Škvorecký), 668
 Velká voda (Bohumil Nohejl), 465, 467,
 476, 772
 Velká zrcadla (Sylva Fischerová), 354
 Velké cesty vesmírem (Pavel Toufar), 695
 Velké knihy bájí o rostlinách
 (Jan Vladislav), 737
 Velké kriminální případy I–III
 (V. P. Borovička), 695
 Velký Gatsby (F. S. Fitzgerald), 22
 Velký zvířecí epos viz *Deset večerů
 s pohádkou*
 Vendula aneb Francouzština pro
 pokročilé (Hermína Franková), 749
 Věvec vavřínový (František Kožík), 531
 Věno pro Yvettu Márovou (Jana
 Červenková), 498
 Venušín vrch (Iva Procházková), 97
 Vernisáž (Václav Havel), 109, 562, 563,
 816
 Veronika, prostě Nika (Jaromíra
 Kolářová), 746, 801
 Versus optimissimi (Eugen Brikcius), 284
 Verše léta a zimy (Ivan Schneedorfer),
 312
 Verše proti smrti, 133
 Veřejná společnost SF, 716
 Veřejné tajemství (Jaroslav Čejka), 339
 Veselého roku (Josef Brukner), 742
 Veselo je na pouti (Petr Karmín), 736
 Vesmírná zastavení (Jiří Grygar), 695
 Vesmírní diplomaté, 714
 Vesnice (William Faulkner), 127
 Vesničanka (Jiří Křenek), 472
 Veteran rallye (Petr Cincibuch), 335
 Větší poetický slovník (Josef Brukner,
 Jiří Filip), 358
 Věty (Jan Vladislav), 263
 Vévodkyně a kuchařka (Ladislav Fuks),
 482, 483
 Vévodkyně valdštejských vojsk
 (Oldřich Daněk), 100, 628, 631
 Vezmu sekeru (Petr Novotný), 509, 776
 Věžička a lávka (Jiří Daníček), 459
 Via dolorosa (Antonín Kratochvíl), 193
 Víc než jen hlas, 370
 Víceméně (Günter Eich), 134
 Vidět Neapol (Miroslav Florian), 327
 Vichřice (Petr Pavlík), 503
 Víkend uprostřed týdne (Jan Otčenášek),
 608

- Viktor Dyk (Jaroslav Med), 65, 224
 Vilém Závada (Vítězslav Ržounek), 213
 Vínek vzpomínek (Josef Hiršal), 450
 Vinobraní (Jan Kostrhun), 518, 775
 Visuté mosty (Rio Preisner), 246
 Vita horribilis (František „Fanda“ Pánek),
 285
 Vita nuova (Bohumil Hrabal), 447, 491
 Vítek je zase doma (Bohumil Říha), 746
 Vítek na výletě (Bohumil Říha), 746
 Vítězslav Nezval (Milan Blahynka), 174,
 213
 Vítězství v Pacifiku (Miloš Hubáček), 696
 Vitr (Claude Simon), 129
 Vivisekce viz *Mrtvá živá voda*
 Vizita (Adolf Branald), 774
 Vláda slova (Milan Koryčan), 276
 Vladimíru Vokolkovi k sedmdesátinám,
 70
 Vladislav Vančura (Milan Blahynka),
 65, 213
 Vlak na nehty (Pavel Řezníček), 303
 Vlaky zla (Věra Sládková), 808
 Vlastivědné muzeum (Siegfried Lenz),
 130
 Vlastní podvojně účetnictví Christie
 Malryho (B. S. Johnson), 128
 Vlačstovčím křídlem (Ano Kraus), 328
 Vlče (Zdeněk Adla), 754
 Vlčdná past (Petr Hájek), 511
 Vlnobití (Vlastimil Maršíček), 741
 Voda! (Jaromíra Kolářová), 473
 Vodnář (Zeno Dostál), 528, 529
 Vodopád (Oldřich Vyhlídal), 326
 Vojna a mír (Alexej Tolstoj), 781
 Volby (Milan Koch), 280
 Volný způsob (Josef Janda), 297
 Vosková krajina (Petr Prouza), 340
 Votivní obraz (Rostislav Volný), 315
 Vrah přijde do kina (Petr Zikmund), 810
 Vrať mi pyžamo viz *Kontrola nemocného*
 Vrata (Zeno Dostál), 528, 529
 Vražda v hotelu Intercontinental
 (Michal Ajvaz), 548
 Vražda v katedrále (T. S. Eliot), 125
 Vražda v Olomouci (Oldřich Daněk), 537
 Vražda v salonním coupé (Zdeněk
 Svěrák, Ladislav Smoljak), 594, 777
 Vražda Václava, knížete českého
 (Miroslav Ivanov), 694
 Vraždy na dobrou noc (Břetislav Hodek),
 709
 Vstaň, Mistře (Josef Bouček), 627
 Vstanou noví bojovníci (Antonín
 Zápotocký), 782
 Všecky krásy světa (Jaroslav Seifert), 149,
 445, 446, 571
 Všechna slast (Zbyněk Hejda), 259
 Všechno je jinak (Ondřej Neff, Alexandr
 Kramer), 714
 Všechnu lásku slunce (Olga Pražáková),
 307
 Všechny barvy duhy (Jiří Medek), 520
 Všechny moje hlasy a jiné hry
 (Antonín Přidal), 639
 Všeobecné spiknutí (Egon Hostovský),
 387, 394
 Všichni ti bystří mladí muži a ženy.
 Osobní historie českého filmu
 (Josef Škvorecký), 404
 Všivot (F. H. Richard), 295
 Vteřinové smrti (Antonín Brousek), 270
 Vůle k noci (Milan Nápravník), 304
 Vůně fosforu (Petr Cincibuch), 336
 Vůně letních jablek (Helena Šmahelová),
 691
 Vy jste Jan (Oldřich Daněk), 629
 Výběrčí (Milan Uhde), 643
 Vybrané básně viz *Hóra Láv*
 Výbuch bude v šest (Alena Vostrá), 748
 Výcvik trpělivosti (Miroslav Brůna), 504
 Vyhnanství (Mojmír Klánský), 426
 Výhoda podání (Vladimír Merta), 748
 Vyhodme ho z kola ven (Ken Kesey), 128
 Vyhovování (Jiří Just, Vladimír Just), 591
 Výklady (Jan Hus), 215
 Vykopaný pes (František Dryje), 297
 Výletní parník (Petr Prouza), 497, 504
 Vypouštění holubice (Vladimír Křivánek),
 351, 356
 Výprava na zlatou rybičku
 (Iva Procházková), 442

Vyprávění o Juliu Fučíkovi (Josef Rybák), 687
 Výprodej obnošených snů (Eva Kačírková), 708
 Vyřazený exemplář (Ludmila Freiová), 751
 Vyřezávaný osel (Petr Skarlant), 337
 Vysoké léto (Eduard Dvořák), 310
 Výstup na horu Říp (Josef Rumler), 328
 Vyšehradští jezdci (Josef Vondruška), 442
 Vyšetřování ztráty třídní knihy (Ladislav Smoljak), 594, 645
 Vývojové teorie druhu (Jiří Koubek), 297
 Vyzvolávač (Josef Šimon), 342
 Významová výstavba literárního díla (Miroslav Červenka), 210
 Vyznání (Miroslav Horníček), 525
 Vyznavači ohně (Oldřich Železný), 810
 Vyzvědači z Tel Avivu (V. P. Borovička), 695
 Vyzvědačka B7 (Edvard Cenek), 725
 Vyzvědačky století (V. P. Borovička), 695
 Výzvy k soukromým slavnostem (Miroslav Rafaj), 519
 Vzápětí (Olga Neveršilová), 312
 Vzdálenost naděje (Petr Novotný), 509
 Vzduchohrátky (Josef Pospíšil), 253
 Vzduch bez podpatků (Bronislava Volková), 313
 Vzduchoplavci, aviatci & piloti (Jaroslav Pacovský), 695
 Vzhůru do údolí (Karel Semerád), 617
 Vzkríšení Olympie (Vojtěch Zamarovský), 695
 Vzor (Siegfried Lenz), 130
 Vzory dětství (Christa Wolfová), 130
 Vzpomínky (Adolf Branal), 60
 Vzpomínky na Jaromíra Johna (Helena Šmahelová), 691
 Vzpoua (J. S. Kupka), 533
 Vzrušující skutečnost (Eduard Petrů), 218
 Vztahy slovenskej a českej literatury 19. a 20. storočia (Karol Rosenbaum), 118
 Vztekouni (Hana Bořkocová), 747

W

Wallenstein und Lukretia (Ota Filip), 402
 Watergate (V. P. Borovička), 695
 Waterloo (Jiří Šotola), 624
 Wegen Sanierung geschlossen (Pavel Landovský), 582
 Weißbuch in Sachen Adam Juráček (Pavel Kohout), 415
 Word and Verbal Art, 227

Y

Yukon Solo (Karel Dohnal), 669

Z

Z cihel a úsměvů (Jiří Marek), 473
 Z Čech do Pompejí (Karel Sklenář), 695
 Z dějin obrozenské literatury (Vladimír Štěpánek), 222
 Z deníku kontrarevolucionáře (Pavel Kohout), 417
 Z deníku sedmnáctileté Perly Sch. (Arnošt Lustig), 399
 Z hercova zápisníku (Karel Höger), 691
 Z Hrdlořez do Ďáblic (Vratislav „Quido“ Machulka), 288
 Z korespondence (Karel starší ze Žerotína), 64
 Z Košic do Aše a zpět (Václav Beránek), 617
 Z mého plíživota (Karel Kryl), 375
 Z návsi je k nim blízko (Jan Nouza), 519
 Z neznámých důvodů (Zdena Frýbová), 504, 722
 Z opilých sešitů (Prokop Voskovec), 305
 Z pod stolu sebrané spisy (Karel Kryl), 374
 Z rodinných důvodů (Helena Benešová), 789
 Z večerní školy versologie (Miroslav Červenka), 210
 Za čarou (Jan Schneider), 669
 Za jeskynním člověkem (Karel Sklenář), 695
 Za sopkami Pacifiku (Petr Jakeš), 674
 Zabijáci (Jiří Klobouk), 581
 Začarovaný kruh (Marina Cvětajevová), 135

- Začarovaný tábor (František Továrka), 753
- Začít milovat (Lubomír Macháček), 504
- Zádrhel (Karel Hrabal), 466
- Záhada božské sómy (František Šita), 674
- Záhada kolem Albatrosa (Jiří Marek), 748
- Záhada Rukopisu královédvorského (Miroslav Ivanov), 694
- Záhadné povahy (Přemysl Rut), 106
- Zahrada na dva zámky (Miloš Vacík), 263
- Zahrada noci (Milan Kučera), 309
- Zahrada po rodičích (Miroslav Rafaj), 519
- Zahrádkáři (Michal Lázňovský), 789
- Zájem Galaxie (Ludvík Souček), 710
- Zajíček (Miroslav Kapek), 70, 288, 719
- Zákaz vjezdu do ráje (Jana Štroblová), 756
- Zakázané ovoce (Jaroslav Holoubek), 341
- Zákon věčnosti (Nodar Dumbadze), 131
- Zakopaný pes (Jindřich Pokorný, Bedřich Fučík), 737
- Zakutálená jablka (František Bohdal), 604
- Zálivý těšení (Eva Šulcová), 359
- Zámek (Franz Kafka), 436
- Zamilovaný dement (J. H. Krchovský), 292
- Zamlčování překladatelé, 125
- Zánik samoty Berhof (Vladimír Körner), 540, 774
- Západ mýtů zbavený (Josef Hotmar), 675
- Zapal tento dům (William Styron), 127
- Zápas o současnost (Oldřich Rafaj), 167
- Zapečetěná holubice (Václav Hons), 327
- Zápisky z počátku let sedmdesátých (Egon Bondy), 281
- Zápisky z podzemí (Pavel Zajíček), 458
- Zápisy (F. D. Merth), 249
- Zapomenutá chuť čokolády (Ludmila Romportlová), 749
- Zapomnětlivost (Antonín Brousek), 270
- Zapovězená cesta (Petr Sacher), 309
- Zapřeny Albert aneb Příběh o žalu a lži (Daniela Fischerová), 791
- Záření (Zlata Junge-Zimmerová), 312
- Zásada sporu (Vilém Hejl), 422
- Zaslepení (Elias Canetti), 126
- Zasuté zahrady (Ivan Wernisch), 271
- Zasuto (Rio Preisner), 246
- Zašifovaná skutečnost (Eduard Petru), 218
- Zátiší s citadelou (Jana Moravcová), 504
- Zatmění ráje (Vladimír Janovic), 336
- Závrať létavic (Vladimír Brandejs), 344
- Zavraždění svaté Celestiny, kuplířky z města Salamanky (Fernanda de Dohas, dram. Milan Calábek), 622
- Otvírací doba; Záznamy (Albert Kaufmann), 314
- Záznamy (Julius Firt), 685
- Zbabělci (Josef Škvorecký), 52, 405
- Zborčené plochy (Stanislav Dvorský), 305
- Zbraně pro Erató (Karel Kryl), 375
- Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (Oldřich Daněk), 625
- Zde konečně nám dáno moře (Jan Dvořák), 497
- Zde v pochybnosti (Iva Kotrlá), 250
- Zdeněk Nejedlý (Milan Blahynka), 76, 213
- Zdeněk Nejedlý a nová česká literatura (Jaromír Dvořák), 213
- Zdi tvé (Michael Třeštík), 541
- Zdivočelá voda (Eliška Horelová), 749
- Zdoroslaviček (Felix Kadlinský), 218
- Ze života české společnosti (Josef Škvorecký), 406, 580
- Ze života hmyzu (Karel Čapek, Josef Čapek), 782
- Zelené obzory (Jan Procházka), 475
- Zelené peří, 348, 349
- Zelené světlušky, 174
- Zelené víno (Jaroslav Vejvoda), 434
- Zelenou nahoru (Jan Beneš), 400
- Zelený dům (M. Vargas Llosa), 129
- Zelený svět (Vlasta Dvořáčková), 788
- Země bez konce (Jiří Stano), 677
- Země duchů a víl (Petr Placák), 291
- Země Jana Křtitele (Ondřej Fibich), 316
- Země synů (Vladimír Pazourek), 476
- Země tvých dlaní (Josef Suchý), 346

- Země Viktorka (Josef Jelen), 328
 Země žen (Vladimír Páral), 486
 Země živých legend (Petr Rybář), 681
 Zezadu (František Dryje), 297
 Zhasínání světél (J. E. Frič), 250
 Zima a zpět (Antonín Brousek), 238
 Zimní bouře (K. J. Krušina), 762
 Zimní knížka pro Lucinku (Milena Lukešová), 744
 Zimní spánek (Antonín Brousek), 270
 Zimohrádek (Ivan Wernisch), 179
 Zítřa ráno (Otakar Chaloupka), 498
 Zítřa to spustíme (Václav Havel), 97, 573
 Zjizvené nebe (Robert Lowell), 134
 Zkazky barbarů (Jiří Koubek), 297
 Zkušební kameny (Václav Štovíček), 344
 Zlá panenka (Hana Prošková), 708
 Zlatá brána (Marie Podešvová), 689
 Zlatá kvočna (Vladimír Hulpach), 744
 Zlatá past plná času (Zdeněk Volný), 715
 Zlatá reneta (František Hrubín), 782
 Zlaté stíny (Adolf Branald), 531
 Zlatí úhoři (Ota Pavel), 480, 800
 Zlatý fantom (Ian Fleming), 705
 Zlatý hrnec na konci duhy (Miloš Krejčí), 676
 Zlatý kopec (Marie Benetková), 458
 Zlatý kůň (Arnošt Vaněček), 534
 Zločin a trest (F. M. Dostojevskij), 655
 Zločin pozdvižení (Jan Trefulka), 424
 Zločin s rozumem (Vladimír Škutina, Jaromír Šíkl), 725
 Zlý sen (Georges Bernanos), 125
 Zlyhanie Malárovej armády v Karpatoch (Jozef Jablonický), 694
 Zmýlený a zmýlená neplatí (Prokop Voskovec), 305
 Znal jsem Haška (Josef Pospíšil), 691
 Znám onu ruku (Josef Jelen), 328
 Znamení moci (Jan Zahradníček), 238, 246
 Znamení severu (J. E. Frič), 250
 Znamení zrodu (Vladimír Macura), 222, 543
 Znělky (Jiří Dědeček), 378
 Znovuzrození (Alois Volkman), 346
 Zpěvy levicového oportunisty (Karel Biňovec), 314
 Zpěvy Maldororovy (Comte de Lautréamont), 106
 Zpívající princezna (Petr Skarlant), 740
 Zpovědnice moje hvězda (Daniel Strož), 311
 Zpovídání (Bedřich Fučík, Karel Bartošek), 448, 685
 Zpráva o chirurgii města N. (Oldřich Daněk), 628, 631, 637
 Zpráva o organizovaném násilí (Karel Kaplan), 692
 Zpráva o první cestě kolem světa sepsaná od Antonia Pigafetty z Vicenzy (Antonio Pigafetta), 672
 Zpráva o smrti Růžového kavalíra (Jan Drábek), 728
 Zpráva o třetím českém hudebním obrození (Ivan M. Jirous), 197, 198, 281
 Zpráva z Lisabonu (Jiří Kovtun), 395, 421
 Zprávy z Eli (Jiřina Zemanová), 460
 Zprávy z Klo (Jiřina Zemanová), 460
 Zrazený tomahavk (Jaroslav Moravec), 750
 Zrcadla (Vojtěch Steklač), 495
 Zrcadla podél cesty (Vladimír Dostál), 173
 Zrcadlení (František Pavlíček), 571, 572
 Zrcadlo (Michaela Taková), 295
 Zrcadlo a maska (J. L. Borges), 131
 Zrcadlo pod jevištěm (Norbert Holub), 359
 Zrcadlový pes (Pavel Řezníček), 303, 544
 Zrození (Jana Moravcová), 328, 352
 Zrození (Kamil Mařík), 343
 Zrození horského pramene (Vladimír Körner), 540, 774
 Zrůdička (Zdena Frýbová), 722
 Zrychlený tep, 330
 Zříceninový mramor (Václav Vokolek), 274
 Ztotožňování (Rostislav Valušek), 252
 Ztracená čest Kateřiny Blumové (Heinrich Böll), 130
 Ztracená prerie (Mirko Pašek), 750

- Ztracený kamarád (Jaroslav Foglar), 752, 758
- Ztráta řeči (Vladimíra Čerepková), 272
- Ztráty a nálezy (Ludvík Kundera), 365
- Zubařovo pokušení (Milan Uhde), 813, 816
- Zubr (Daniil Granin), 132
- Zurabája (Osvald Zahradník), 596
- Zvěstování (Milan Uhde), 570
- Zvířata (Pavel Řezníček), 544
- Zvíře dětství (Rio Preisner), 245
- Zvláštní nota (Vlasta Dvořáčková), 788
- Zvláštní řízení (Roman Hlaváč), 601
- Zvláštní znamení, 348
- Zvláštní zpráva č. 4 (Miroslav Zikmund, Jiří Hanzelka), 667
- Zvonění (Vít Kremlička), 292
- Zvonokosy (Gabriel Chevalier), 474
- Zweiäugiges Hörspiel (Bohumila Grögerová), 812
- Zweikämpfe (Ota Filip), 401
- Ž**
- Žádná tragédie (Přemysl Rut), 640
- Žalmy (Ivan Diviš), 245
- Žalmy (Josef Peterka), 338
- Žaluji I–III (Antonín Kratochvíl), 192
- Žárlivost (Helena Šmahelová), 754
- Žebrácká opera (Bertolt Brecht, dram. Jan Schmid), 653
- Žebrácká opera (Václav Havel), 36, 94, 96, 107, 567, 651
- Žebrácké dobrodružství (Ivan Bukovčan), 596
- Žebro Adamovo (Oldřich Mikulášek), 362
- Železo přichází z hvězd, 713
- Žena na pravoboku (Zdeněk Lebl), 358
- Žena v síti (Alžběta Šerberová), 499
- Žena v taláru (Arnošt Herman), 504, 508
- Ženy české renesance (Josef Janáček), 696
- Žert (Milan Kundera), 52, 170, 403, 407
- Žert, satira, ironie a hlubší význam (Ch. D. Grabbe, dram. Jan Schmid), 653
- Žhářky a požárnice (Oldřich Daněk), 503
- Žhavé slunce nad Angolou (Alice Veselá), 675
- Žij a nezapomínej (Valentin Rasputin), 131
- Žil, nebyl (Ivan Wernisch), 271
- Žít u moře (Otakar Chaloupka), 498
- Živá voda (Marta Šrámková), 744
- Živé prameny (Jaroslava Janáčková), 221
- Živé sny (Ludvík Středa), 344
- Život a dílo Heinricha Himmlera (Dušan Hamšík), 693
- Život a dílo skladatele Foltýna (Karel Čapek), 516
- Život a dílo skladatele Foltýna (Karel Čapek, dram. František Pavlíček), 90
- Život a osud (Vasilij Grossmann), 133
- Život a smrt Karla Hynka Máchy (Jan Schmid), 97, 105
- Život alchymistův (Václav Kaplický), 533
- Život bez smokingu (Bohumil Hrabal), 490
- Život Jana Amose (M. V. Kratochvíl), 532
- Život je jinde (Milan Kundera), 407, 408
- Život na nečisto (Petr Kovařík), 347
- Život na ostro (Oldřich Knitl), 787
- Život plný nenávisti (Miloslav Moulis), 696
- Život pro knihu (Ladislav Kuncíř), 60, 685
- Život s Juliem Fučíkem (Gusta Fučíková), 687
- Život s literaturou (Josef Hrabák), 691
- Život samé psaní (Edvard Valenta), 688
- Život střídá smrt (Petr Prouza), 497
- Život upřen do Středu (Anastáz Opasek), 246
- Život v tichém domě (Pavel Kohout), 558
- Život za podpis (Vladimír Körner), 540
- Život ze sametu barvy lila (Bulat Okudžava, dram. Arnošt Goldflam, Josef Kovalčuk), 655
- Život zvířat (Alfred Brehm), 358
- Živote, díky (Vilém Závada), 320
- Žízeň Hvězdy Ranní (Jiří Kuběna), 251
- Žlutý list (Jan Pilař), 239, 326
- Žlutý Robert (Vojtěch Stekláč), 754
- Žně (Jarmila Malendová), 307

Věcný rejstřík

1. festival druhé kultury, 34
12/15 Pozdě ale přece, 48
150 000 slov, 158

A

A. I. V., 298
ABC, 756, 758, 759
Academia, 215
Acta, 159
Actors Theatre, 109
AF 167, 712
Ahoj na sobotu, 39, 704
Akord, 87, 686
Akt (edice), 151
Akt (nakladatelství), 309
Aktiv mladých, 110
Aktual, 274, 279
Albatros, 59, 80, 530, 733, 734, 735, 737,
744, 745, 751
Almanach Q, 84
Amatérská scéna, 661
Amatérský soubor Jiřího Pravdy,
585
Americké listy, 162, 454
Analogon, 296
Antagon, 85, 295
Argile, 277
Arch A5, 81, 206
Arkýř, 124, 162
Art-servis, 705
Artia, 737, 744
Ateliér, 92, 591, 592, 617
Ateliér-Ypsilon Praha, 101
Atlantis, 549
Aventinum, 685

B

Baletní jednotka Křeč, 106, 107, 778
Blok, 548, 673, 735
Bohem Press, 761
Box, 87
Branický almanach, 88
Brněnský večerník, 166, 182
Bulletin Aktivu mladých divadelníků, 110
Bulletin de liaison surrealiste, 301
Bulletin Nakladatelství literatury pro děti
a mládež Albatros, 80

C

CAD press, 295
CCC Books (Czechoslovak Cultural
Committee Books), 149
CCC Haarlem, 149
Comenius, 151
Cor cordium, 316
Cramerius, 150
Crew, 759

Č

Časopis pro moderní filologii, 83, 84
Červen, 687
Česká expedice, 37, 70, 257
Česká kulturní rada v exilu, 142
Česká literatura, 82, 83, 174
České slovo, 154
Československá akademie věd, 23, 207
Československé dokumentační středisko
nezávislé literatury, 124, 159
Československý rozhlas, 39, 51, 145, 675,
681, 779
Československý spisovatel, 22, 31, 46, 58,
59, 60, 61, 67, 80, 445, 467, 491, 688,
692, 699, 704, 712, 717

Český fonoklub Jonáš, 71
 Český literární fond, 22, 58, 60
 Český úřad pro tisk a informace, 20
 Činoherní klub, 89, 91, 92, 96, 101, 111,
 558, 591, 616, 654, 659
 Činoherní studio, 48, 93, 96, 97, 100, 103,
 110, 586, 612, 617, 633, 634, 636, 639,
 650, 652, 659
 Činoherní studio mladých viz *Činoherní
 studio*
 Čtení na léto (Listy), 158
 Čtyřlístek, 757

D

Dav, 114
 Dialog, 59, 611
 Dikobraz, 39, 718, 720, 721
 Dilia, 611, 634
 Dílna, 24, 92
 Divadelní noviny, 94
 Divadelní revue, 578
 Divadlo, 94, 643
 Divadlo bratří Mrštíků, 604, 609, 611
 Divadlo E. F. Buriana, 555, 563, 580, 608,
 617, 629
 Divadlo F. X. Šaldy, 570, 627, 657, 659
 Divadlo hudby, 40, 309
 Divadlo J. K. Tyla, 567, 604, 619, 625, 647
 Divadlo Jaroslava Průchy Kladno, 657
 Divadlo Járy Cimrmana, 48, 102, 551,
 586, 593, 594, 633, 777, 794
 Divadlo Jiřího Wolkra, 101, 651
 Divadlo na okraji, 105, 106, 652, 655, 657,
 660
 Divadlo na provázku, 48, 96, 97, 101, 104,
 105, 109, 110, 379, 573, 586, 649, 650,
 652, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 777,
 794
 Divadlo na tahu, 36, 96, 107, 108, 560,
 561, 567
 Divadlo na Vinohradech, 90, 91, 92, 98,
 101, 108, 553, 572, 576, 599, 600, 606,
 616, 624, 631, 655, 656, 662
 Divadlo Na Zábřadlí, 48, 90, 93, 100, 440,
 566, 586, 634, 639, 654, 659
 Divadlo Oldřicha Stibora, 92

Divadlo Petra Bezruče, 92, 93, 641
 Divadlo pracujících Gottwaldov, 93, 609,
 617
 Divadlo Příbram, 559
 Divadlo S. K. Neumanna, 93, 96, 97, 561,
 615, 627, 650, 656, 657
 Divadlo u stolu, 109
 Divadlo v Nerudovce, 592
 Divadlo ve stanu, 92
 Divadlo Vítězného února, 92, 100, 600,
 619, 654, 656
 Divadlo Vítězslava Nezvala, 642
 Divadlo Waterloo, 92, 554
 Divadlo X, 655, 656
 Divadlo za branou, 91, 92, 100, 108, 555,
 574
 Divoké víno, 73, 238, 309, 335, 348
 Doprapo, 107
 Doutník, 88, 301, 302, 303
 Dramatické umění, 95, 626, 630, 636, 658
 Duha, 80
 Duch a život, 43
 Dungenon, 301

E

Edice Červená Karkulka, 70
 Edice Expedice, 37, 68, 251
 Edice Mozková mrtvice, 70, 289
 Edice Petlice, 37, 67, 68, 85, 123, 194, 197,
 248, 260, 389, 439, 449, 453, 485, 487,
 537, 549, 667, 693, 719, 761
 Edice Popelnice, 42, 68, 439
 Edice Predikace, 70
 Edice Pro více, 70
 Edice Prostor, 70,
 Edice Revue K, 157
 Estetika, 82

F

Fakta – připomínky – události, 36
 Fischer Verlag, 401
 Federální úřad pro tisk a informace viz
Český úřad pro tisk a informace
 Fr. Borový, 685
 Framar Publishers, 151, 310
 Freie Presse Agentur, 149

G

Gambra, 300
Groteska, 103

H

Hadivadlo, 48, 97, 101, 105, 379, 587, 607,
640, 646, 652
Haló noviny, 162
Hanácké divadlo, 105, 645, 652, 653, 655,
657
Haňta press, 88
Hermetická edice, 42
Historický klub, 43
Hlas Ameriky, 556, 816
Hlas domova, 154
Horácké divadlo, 98, 630
Host, 87, 201, 202
Host do domu, 28, 79, 113
Hudební divadlo v Karlíně, 101
Husa na provázku, 104, 643, 648
Husopas, 725
Hyperbibliofilie, 84

CH

Change mondial, 301
Charta 77, 16, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 46,
50, 75, 84, 123, 143, 145, 155, 195, 241,
257, 283, 313, 360, 372, 375, 399, 422,
432, 437, 442, 445, 454, 466, 567, 569,
582, 686, 718, 737, 792, 815

I

Ikarie, 717
Ikarie XB, 80, 712
Index, 124, 137, 143, 146, 147, 148, 149,
158, 159, 162, 234, 361, 393, 726, 727
Index on Censorship, 84, 145, 234
Informace o Chartě (Infoch), 40
Informační bulletin, 36
Iniciály, 79

J

Jazz bulletin, 35
Jazzová sekce, 35, 41, 71, 109, 133, 158,
274, 370
Jazzpetit, 35, 71, 133, 488

Ječmínek, 87

Jednou nohou viz *Revolver Revue*
Jelo, 107
Jihočeské divadlo, 598, 616
Jihočeské nakladatelství, 66, 673
Jonáš, 80

K

Kavárna A. F. F. A., 49, 81, 206
KDM (Kde domov můj), 37, 70, 255,
260, 315
Kladivadlo, 92, 103, 615
Klicperovo divadlo, 92
Klub československé kultury v Los
Angeles, 310
Kmen, 45, 53, 54, 74, 77, 78, 79, 115, 120,
121, 161, 162, 178, 181, 182, 183
Knihovna Střední Evropy, 70
Knížnice Historických studií, 70
Kočas, 712
Kolotoč, 754
Konfrontace, 149, 150, 393
Koordináční výbor tvůrčích svazů, 17, 20
Krajské divadlo Kolín, 610
Krajské divadlo Příbram, 600, 601, 658
Krameriova expedice, 68, 439
Kritický sborník, 43, 85, 196, 198, 200,
201, 202, 205
Kruh, 59, 65
Křesťanská akademie, 142, 151, 162, 306
Křižovnická škola čistého humoru bez
vtipu, 34, 281, 283
Kulturní měsíčník, 79
Kurýr Odeonu, 80
Kvart, 37, 68, 194, 263
Kvart (bulletin nakladatelství Svoboda),
80
Kvašňák, 88
Květen, 327
Květy, 39, 704

L

Laser, 712
Laterna Magika, 111, 613
Le Monde, 298
Lékořice, 348

Letectví a kosmonautika, 711
 Lettre Internationale, 158
 Levá fronta, 114
 Libri prohibiti, 42
 Lidová demokracie, 75, 96, 166, 704
 Lidové nakladatelství, 59, 717
 Lidové noviny, 50, 85, 88, 206, 689
 Lieux errables, 277
 Listy, 115, 137, 152, 155, 158, 162, 184,
 186, 558, 563, 567, 569, 575, 580, 582,
 634, 640
 Listy filologické, 83
 Listy Klubu přátel poezie, 80
 Literární archiv, 82
 Literární listy, 152
 Literární měsíčník, 31, 73, 75, 76, 114,
 120, 121, 123, 165, 166, 167, 172,
 177, 178, 179, 183, 192, 330, 331,
 542, 602, 712
 Literární noviny, 28, 85, 168, 465, 792
 Literární revue, 76
 Literární týždenník, 115
 Literární život, 113
 Living Theatre, 109
 Lyra Pragensis, 642, 643

M

Magazín, 158, 583, 725
 Malé české divadlo, 570, 640
 Maringotka, 92, 97
 Materídouška, 733, 736, 742, 757
 Melantrich, 65, 162, 685, 717
 Melodie, 74
 Městská divadla pražská, 92
 Městská divadla pražská – Divadlo ABC,
 615, 618, 619, 657
 Městská divadla pražská – Komorní
 divadlo, 90, 608
 Městská divadla pražská – Rokoko, 100,
 102, 562, 576, 582, 612, 659
 Městské divadlo Zlín, 662
 Mezinárodní PEN klub, 53, 54, 55, 146,
 155
 Mimosa, 106, 777
 Mladá fronta, 59, 62, 121, 178, 262, 528,
 672, 679, 692, 699, 704, 712, 734, 758

Mladá tvorba, 113
 Mladý svět, 95, 182, 357, 524, 678, 712,
 753, 758
 Moskovskije novosti, 47
 Most atd., 161, 205
 Muzeum a současnost, 222

N

Nadace Charty 77, 41, 150, 155, 156
 Naivní divadlo, 103, 633, 653, 655
 Národní – Tylovo divadlo, 603, 609, 627,
 628
 Národní divadlo, 40, 91, 100, 571, 596,
 601, 605, 606, 627, 629, 654, 781, 792,
 794, 798
 Národní politika, 155
 Naše rodina, 752
 Naše vojsko, 699, 705
 Nedivadlo Ivana Vyskočila, 102, 552, 586,
 591, 592, 794
 Nová svoboda, 121
 Nové cesty myšlení, 37, 70
 Nové české divadlo Toronto, 580
 Nové knihy, 73, 80, 120, 123, 167
 Novinář, 583
 Novinky Odeonu, 73
 Noviny (Sydney), 162
 Novoměstský zpravodaj, 752
 Nový domov, 162
 Nový život, 76, 154

O

O knihách a autorech, 73, 79
 Občanské fórum, 54, 55, 111
 Obec spisovatelů, 55
 Obrys, 137, 155, 157, 162, 186, 189, 192,
 703
 Obrys/Kontur, 762
 Obsah, 43, 74, 85, 196, 201, 202, 498, 563
 Odeon, 59, 61, 64, 65, 126, 135, 215, 342,
 578
 Ogoňok, 47
 Ohníček, 736, 759
 Ochotnický kroužek, 107
 Ochotnický kroužek Brno, 661
 Oikúmené, 70

Okno dokořán, 155
 Olympia, 59, 672, 734
 Opus bonum, 53, 150, 151, 159, 161
 Orbis, 59, 672, 757
 Orfeus, 557
 Orientace, 28, 43, 76, 168, 170
 Ostravský kulturní měsíčník, 79

P

Pacific Expres, 699
 Palach Press, 145
 Památník národního písemnictví, 82
 Panorama, 672, 692
 Parabola, 154
 Patafyzické kolegium Teplice, 317
 Paternoster, 137, 155, 159, 162, 186, 189,
 192, 280, 457, 459
 Philologica Pragensia, 84
 Pionýrská stezka, 758
 Plamen, 28, 76, 113, 133, 168, 311
 Plzeň – Komorní divadlo, 604
 PM Expres, 699
 Poetics Today, 233
 Poezie mimo Domov (PmD), 150, 151,
 157, 162, 235, 238, 265, 296, 310, 363,
 378
 Polygon, 158, 162
 Portál, 317
 Portýr, 80
 Práce (deník), 29, 75, 96, 121, 166, 689,
 Práce (nakladatelství), 59, 673, 699, 704
 Prameny, 37, 214, 239
 Právo lidu, 205
 Pražská imaginace, 43, 71
 Pražská pětka, 51, 106, 107, 777
 Pražské kulturní středisko, 644, 645, 646,
 647
 Pražský lingvistický kroužek, 228, 233
 Précis d'une percée, 277
 Profil, 66, 735
 Program Státního divadla v Brně, 95
 Prolegomena scénografické
 encyklopedie, 94
 Proměny, 141, 137, 142, 146, 152, 154,
 162, 184, 188, 189, 192, 193
 Prostor (revue), 85

Proti všem, 71
 Přítomnost, 686

Q

Quidam, 105

R

Rádio Svobodná Evropa, 145, 146, 149,
 161, 190, 204, 556, 562, 815, 816
 Radost, 485, 773
 Radošinské naivné divadlo, 122
 Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého,
 55, 97, 98, 110, 111, 555, 568, 604, 608,
 621, 622, 624, 626, 629, 631, 632, 637,
 654, 794
 Recitační skupina Vpřed, 106, 777
 Reduta, 569, 591, 592, 630, 642
 Reportér, 158
 Revolver Revue, 42, 75, 87, 201, 260, 286,
 290, 295, 414, 455, 458, 459, 460, 575
 Revue K, 157
 Revue napětí a humoru, 578, 584, 725
 Rok (Revue otevřené kultury), 79
 Romboid, 114, 120, 123
 Rovnost, 96, 166, 167, 182
 Rozkvět, 689
 Rozmach, 686
 Rozmluvy, 156, 162, 186, 193
 Rozrazil, 97, 105, 110, 573
 Rubín, 97, 349, 591
 Rudé právo, 38, 49, 73, 75, 76, 94, 121,
 143, 167, 171, 174, 528, 562, 596, 617,
 676, 677, 733
 Rukopisy VBF, 69, 193
 Runa, 88
 Růže, 59, 66, 673
 Rychlé šípy, 756, 758

S

Salon, 689
 Satirické divadlo Večerní Brno, 586
 Sborník, 88
 Sborník Národního muzea, 85
 Scéna, 51, 74, 94, 110, 617
 Sdružení českých spisovatelů, 56
 Sedmička pionýrů, 751, 758

- Semafor, 80, 91, 92, 101, 102, 370, 380, 586, 588, 589, 590, 642, 777, 794
- Sešity pro mladou literaturu (Sešity pro literaturu a diskusi), 28, 76, 159, 170, 309, 413
- Severočeské nakladatelství, 59, 66, 506
- Severomoravské divadlo Šumperk, 611, 616, 629
- SF/Villoidus, 712
- Situace, 206
- Sixty-Eight Publishers, 124, 137, 146, 147, 148, 149, 154, 157, 162, 389, 407, 447, 449, 454, 668, 685, 816
- Sklep, 51, 106, 778
- Skližeň svobodné tvorby, 142
- Skupina 42, 174, 184, 235, 248, 254, 256, 291, 306, 330, 332, 336, 354, 356, 364, 377
- Skupina XXVI, 317
- Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého, 656
- Slovácké divadlo Uherské Hradiště, 93, 624
- Sluníčko, 736, 742
- Směr, 752
- Sociologický obzor, 43
- Sovětská literatura, 84
- Spektrum, 74, 84, 85, 145, 187, 196
- Společnost pro vědy a umění, 142, 146, 151, 152, 159, 162
- Spolek českých bibliofilů, 71
- Státní divadelní studio, 101
- Státní divadlo F. X. Šaldy, 559, 617
- Státní divadlo Oldřicha Štíbor, 605, 609
- Státní divadlo Ostrava, 98, 625, 641, 657
- Státní divadlo v Brně, 92, 94, 101, 611, 619, 622, 632, 638, 657, 659
- Státní divadlo Zdeňka Nejedlého Ústí nad Labem, 103
- Státní nakladatelství dětské knihy, 734
- Státní pedagogické nakladatelství, 60
- Strahovská knihovna, 83
- Středočeské nakladatelství a knihkupectví, 712
- Studentské listy, 457
- Studentské tiskové a informační středisko, 49
- Studentský časopis, 306, 688
- Studia Comeniana et historica, 83, 217, 219
- Studie (Křesťanské akademie), 145, 154, 162, 193
- Studio Ypsilon, 48, 97, 101, 103, 105, 525, 586, 633, 653, 655, 661, 794
- Sunday Times, 411
- Surréalisme, 301, 303
- Surrealistická skupina v Československu, 33, 123, 296, 297, 298, 300, 301
- Svaz československých spisovatelů, 20, 22, 27, 28, 30, 44, 52, 53, 112, 115, 117, 161, 168, 792
- Svaz českých divadelních a rozhlasových umělců, 91
- Svaz českých dramatických umělců, 91, 110, 642
- Svaz českých spisovatelů, 18, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 44, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 66, 73, 75, 78, 79, 113, 165, 166, 173, 182, 183, 205, 225, 319, 360, 389, 462, 509, 677, 692, 712
- Svaz filmových a televizních pracovníků, 21
- Svaz filmových a televizních umělců, 794
- Svaz nakladatelských, vydavatelských a knihkupeckých podniků, 58
- Svaz novinářů, 21
- Svaz slovenských spisovatelů, 21, 113, 114, 123
- Svědectví, 28, 137, 145, 150, 151, 154, 159, 162, 184, 187, 189, 489, 563, 578, 719
- Svět a divadlo, 557
- Svět práce, 668
- Svět v obrazech, 711
- Světová literatura, 84, 125, 133, 714
- Svoboda, 59, 80, 692
- Svobodné slovo, 75, 96, 166, 182, 704, 705
- Symposium, 59, 217
- Syndikát českých a slovenských spisovatelů, 56
- Š**
- Šafrán, 91
- Šlěpěj v okně, 108, 250

T

Teatr Komedija, 570
 Technické noviny, 758
 Telegram, 154
 Text (Mnichov), 152
 Texty, 73
 Texty přátel, 37, 67, 240, 250
 The Bread and Puppet Theatre, 109
 The Times, 234
 Theologica, 43
 Times Literary Supplement, 234
 Tribuna, 20, 28, 73, 75, 383
 Tvář, 28, 76, 85, 87, 159, 170, 179, 259, 311
 Tvorba, 20, 28, 29, 45, 51, 73, 75, 76, 78,
 94, 114, 120, 121, 161, 165, 166, 168,
 183, 486, 489, 723
 Tvrdohlaví, 48
 Tyjátr písničkářů, 9

U

UDS, 296, 305
 Umění & řemeslo, 758
 Úřad pro tisk a informace viz *Český úřad
 pro tisk a informace*
 Ústav pro českou a světovou literaturu
 ČSAV, 82, 207, 212

V

Váha, 109, 562
 Večerní Brno, 104

Vedené divadlo, 92

Veronika, 699
 Originální Videojournal, 50, 108, 567,
 812
 Viola, 82, 251, 341, 580, 586, 642, 643,
 647, 815
 Vokno, 42, 70, 85, 87, 196, 197, 198,
 201, 205, 283, 290, 293, 295, 441, 457,
 793
 Výběr z nejzajímavějších knih, 80
 Východočeské divadlo Pardubice, 578,
 613
 Vysočina, 59
 Vyšehrad, 60, 65, 128
 Výtvarné divadlo Kolotoč, 106, 107, 777

Z

Západ, 59, 137, 157, 189, 323
 Západočeské divadlo Cheb, 609, 627,
 628, 658
 Zemědělské noviny, 75, 96, 121, 166,
 177, 181, 182
 Zpravodaj, 154, 162
 Zpravodaj Společnosti bratří Čapků, 82
 Zprávy Spolku českých bibliofilů
 v Praze, 81
 Zvon, 155

Ž

Žižkovské divadlo, 636, 646

Poděkování

Autoři Dějin děkují za spolupráci a rady Ivanu Adamovičovi, Michalu Bauerovi, Petru A. Bílkovi, Miluši Bubeníkové, Milanu Drápalovi, Petru Hanuškovi, Vratislavu Färbrovi, Jiřímu Gruntorádovi, Mileně Hübschmannové, Jaroslavě Janáčkové, Jiřímu Knapíkovi, Ivě Málkové, Vladimíru Novotnému, Jiřímu Opelíkovi, Zdeňku Pešatovi, Josefu Peřinovi, Pavlu Peštovi, Václavu Petrbokevi, Karlu Pioreckému, Boženě Plánské, Miloši Pohorskému, Petru Poslednímu, Zofii Tarajlo-Lipowské, Jakubu Sichálkovi, Viktoru Viktorovi, Janu Wiendlovi, Miroslavu Zelinskému a dalším. Za připomínky formulované v rámci lektorského řízení pak děkují Jiřímu Trávníčkovi.

Dějiny české literatury 1945–1989

IV. 1969–1989

Zpracoval kolektiv autorů pod vedením Pavla Janouška
Redaktoři Petr Čornej, Pavel Janáček, Michal Jareš, Vladimír Křivánek
Věcná a jazyková redakce Alena Fialová
Rejstříky sestavila Zuzana Malá
Obálku navrhl Pergamen Trnava, s. r. o.
Grafická úprava Michaela Blažejová
Vydalo Nakladatelství Academia, Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.,
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1
Korektury Jan Linka
Odpovědný redaktor Jaroslav Havel
Technická redaktorka Běla Trpišovská
Vydání první, Praha 2008
Ediční číslo 10684
Sazbu zhotovilo MU typografické studio
Vytiskla Těšínská tiskárna, a. s., Štefánikova 2, 737 01 Český Těšín
ISBN 978-80-200-1631-7

Nedílnou součástí knihy je CD

Knihy nakladatelství Academia zakoupíte také na
www.academiaknihy.cz
www.academiabooks.com

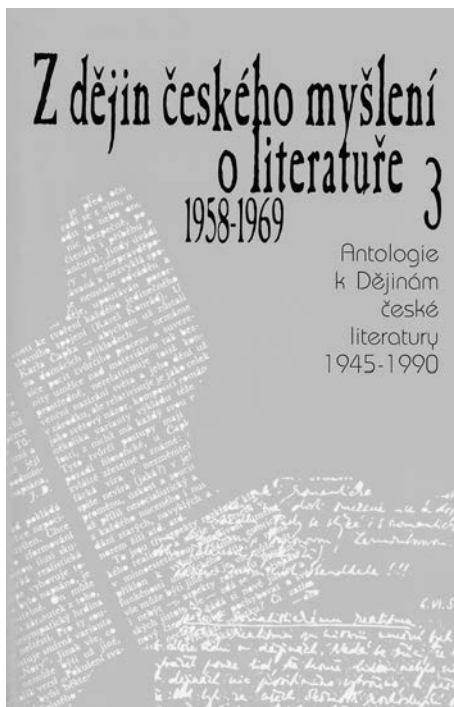
Z DĚJIN ČESKÉHO MYŠLENÍ O LITERATUŘE

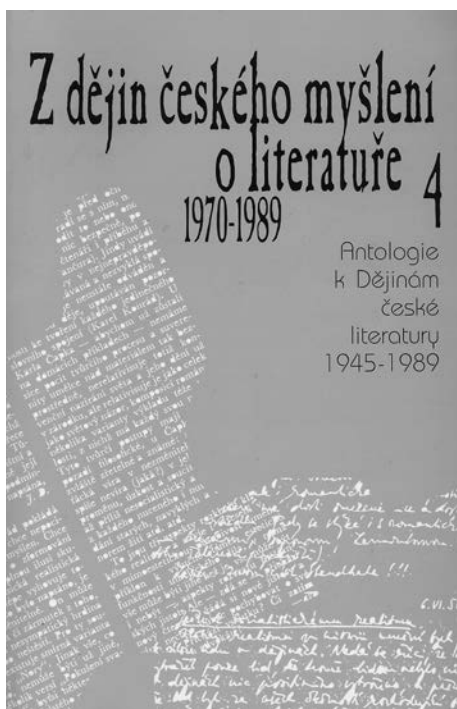
Jako samostatnou přílohu k Dějinám české literatury 1945–1989 vydal Ústav pro českou literaturu čtyřsvazkovou antologii Z dějin českého myšlení o literatuře, která čtenářům umožní snazší přístup k některým významným, původně většinou jen časopisecky publikovaným textům, na něž se Dějiny odvolávají či které mohou posílit orientaci v dobových literárních i společenských souvislostech.

Celý soubor, dokumentující proměny myšlení o literatuře ve druhé polovině dvacátého století i zásadní okamžiky literárního života, je uspořádán tematicky, koncepce „skrytých kapitol“ navíc umožňuje sledovat nejzávažnější diskuse i přes hranice zvolených periodizačních mezníků.

Období 1958–1969 se věnuje třetí svazek antologie, zahrnující dvanáct tematických kapitol (O Josefa Škvoreckého, Na téma Franz Kafka, Kdo je Švejk, O kritice, Pohledy zpět, Znovu spory dědické, Tváři v tvář, Oč se přeme, Osobnosti a díla, Ze čtvrtého sjezdu, Na druhém břehu, Pražské jaro, pražská zima). Svazek zachycuje desetiletí počínající utužením politických poměrů (a tedy i poměrů v kulturním životě), pokračující obdobím postupně polevujícího politického dohledu nad literární tvorbou i její reflexí a vrcholící událostmi na IV. sjezdu SČS v roce 1967 a vzepětím „pražského jara“, jež ukončil příjezd tanků a zprvu nenápadný nástup normalizace. Zařazeny byly stati Jiřího Brabce, Antonína Brousky, Václava Černého, Miroslava Červenky, Bohumila Doležala, Jiřího Hájka, Václava Havla, Květoslava Chvatíka, Pavla Kohouta, Zdeňka Kožmína, Jana Lopatky, Jiřího Opelíka, Ferdinanda Peroutky, Josefa Rybáka, Olega Suse, Ladislava Štolla, Ludvíka Vaculíka, Josefa Vohryzka a dalších autorů.

Třetí svazek antologie v rozsahu 530 stran edičně připravil Michal Příbáň ve spolupráci s Jarmilou Vojtovou, Alenou Příbáňovou a Kateřinou Bláhovou, závěrečnou studii napsali Kateřina Bláhová a Petr Šámal.





Období 1970-1989 se věnuje čtvrtý svazek antologie, zahrnující dvanáct tematických kapitol (My a oni – Oni a my, Normalizace, Kdo tentokrát nejde s námi, Literatura zvaná mladá, O kritice, Na druhém břehu, Disent, Kunderovské paradoxy, Osobnosti a díla, Prozaická skutečnost, Tání, Epilog – Respekt pro novou skutečnost). Svazek zachycuje období tzv. normalizace, která neblaze, ale významně zasáhla i do vývoje české literatury a její reflexe. Nejtypičtější projevy ideologicky motivovaného pseudokritického myšlení o literatuře jsou pochopitelně doloženy, editoři si ovšem podrobněji všímají i nejzávažnějších diskusí vedených v literárním disentu a v exilovém prostředí, z nichž mnohé

částečně ovlivňovaly myšlení o literatuře ještě v devadesátých letech dvacátého století. Zařazeny byly stati Milana Blahynky, Antonína Brouska, Jaroslava Čejky, Michala Černíka, Jiřího Hájka, Václava Havla, Květoslava Chvatíka, Pavla Janouška, Josefa Jedličky, Milana Jungmanna, Jiřího Kratochvíla, Jana Lukeše, Vladimíra Novotného, Jaromíra Pelce, Vítězslava Ržounka, Ludvíka Vaculíka a dalších autorů.

Čtvrtý svazek antologie v rozsahu 555 stran edičně připravili Michal Příbáň a Kateřina Bláhová, na závěrečné studii s editory spolupracoval Petr Šámal.

- Publikace můžete zakoupit v knihkupectvích Academia, na www.academia.cz nebo v Ústavu pro českou literaturu (Na Florenci 3, Praha 1), případně si je můžete objednat na adrese literatura@ucl.cas.cz.