

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
 Praha 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 Kristoforiho 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 ambic (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 věznici, 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“.

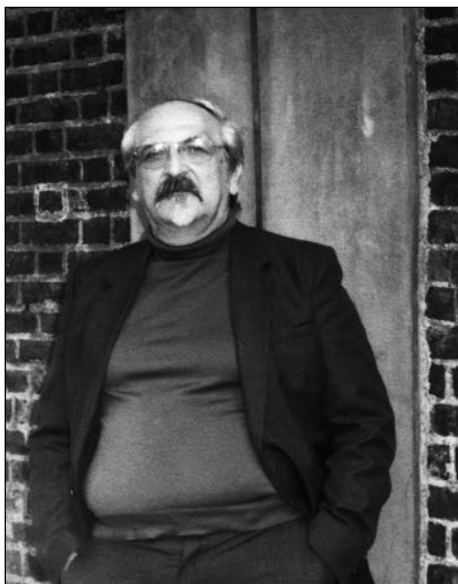
Netradiční narativní formu Filip zvolil rovněž v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* ze Slezské Ostravy, románě prostoupeném osobní zkušeností člověka vyrůstajícího ve Slezsku. Osu rozsáhlé prózy o osudech lidí žijících v tomto mnohonárodnostním, česko-polsko-německém prostoru od třicátých do šedesátých 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



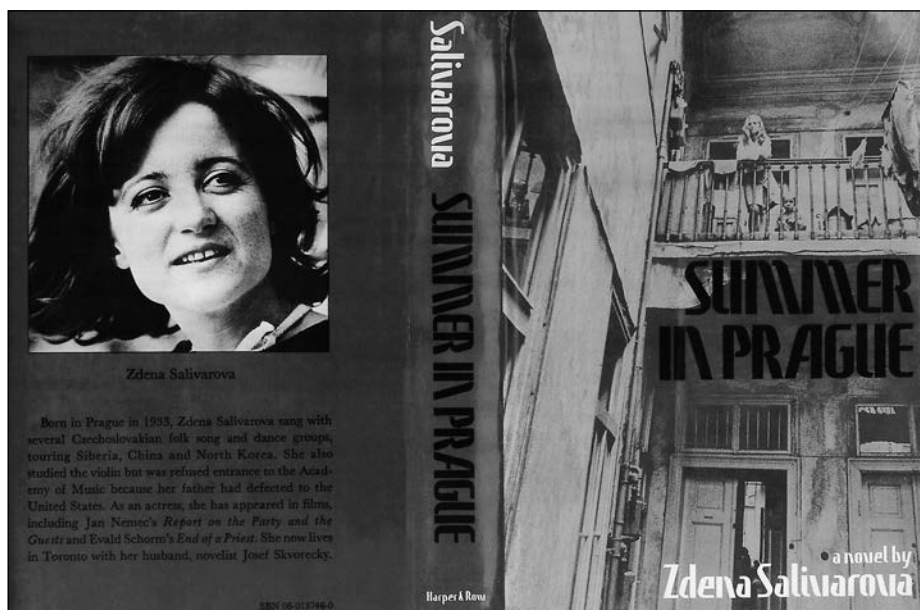
Jan Křesadlo před nultým poledníkem v Greenwichi

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-

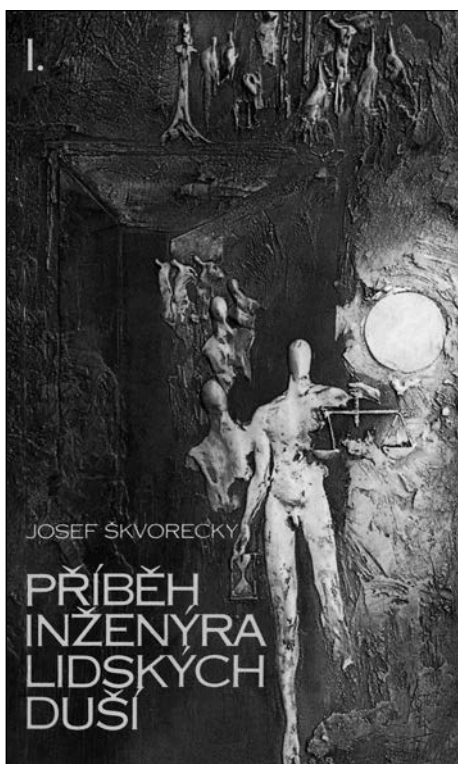
vanému jazzu a k ústřední postavě jeho klíčových textů: k autobiografické postavě Dannyho Smiřického, jehož osudy autor vykreslil v širokém časovém pásmu od dospívání až po přítomnost.

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).

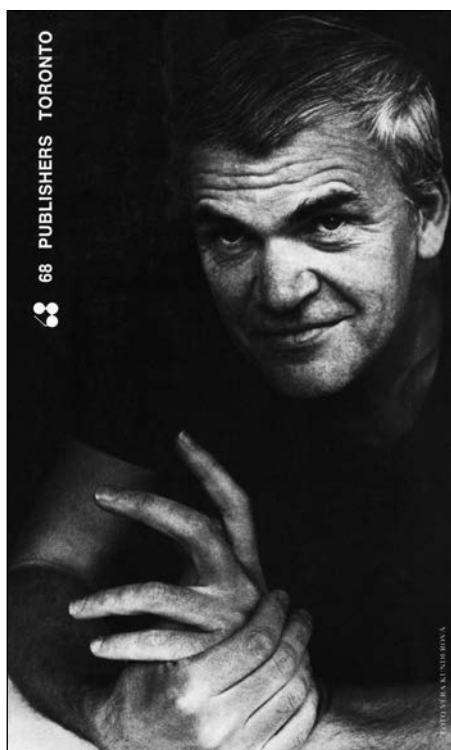
Postupný proces přechodu od tematiky domácí k otázkám exulantova života v zemi, do níž se přestěhoval, lze pozorovat nejen na Škvoreckého klíčových románech, ale i na trojici jeho próz náležících k „lehčímu“, populárnímu detektivnímu žánru, v nichž se jeho oblíbený detektiv postupně dostane do přímého 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.

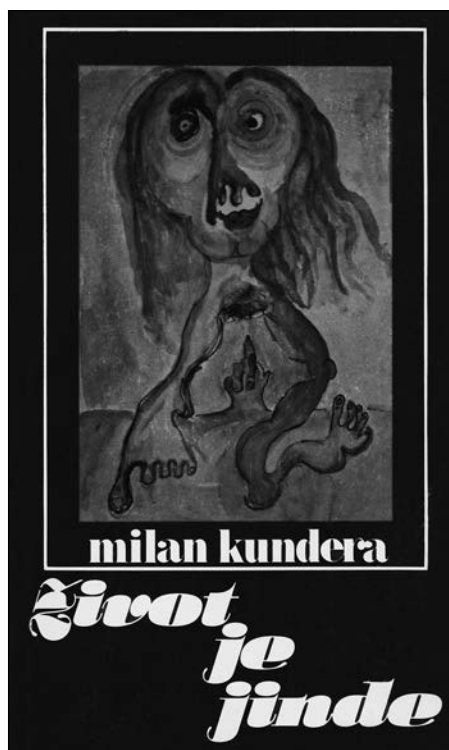
Kritika později dokonce začala spekulovat o Kunderově přizpůsobení se skutečnosti, že případnému vydání českého originálu jeho próz bude předcházet vydání v jiných jazycích, tedy o tom, že již při samotném psaní v češtině začal brát ohled na možnosti překladu.

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 tůňnutí 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, vnučeného, 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.

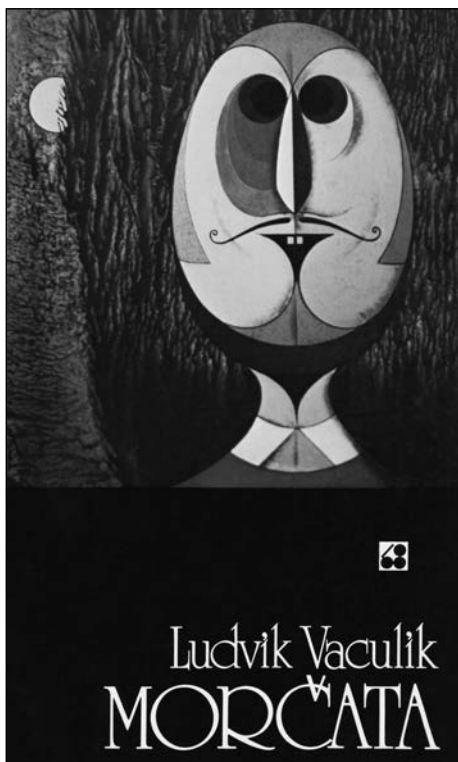
Za těchto okolností bylo přirozené, že ti prozaici, kteří se – z rozhodnutí komunistické strany či z vlastní vůle – ocitli mimo zónu povoleného, se výpovědních

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 smrdočoch* (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 ŘEZNIČKA *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.

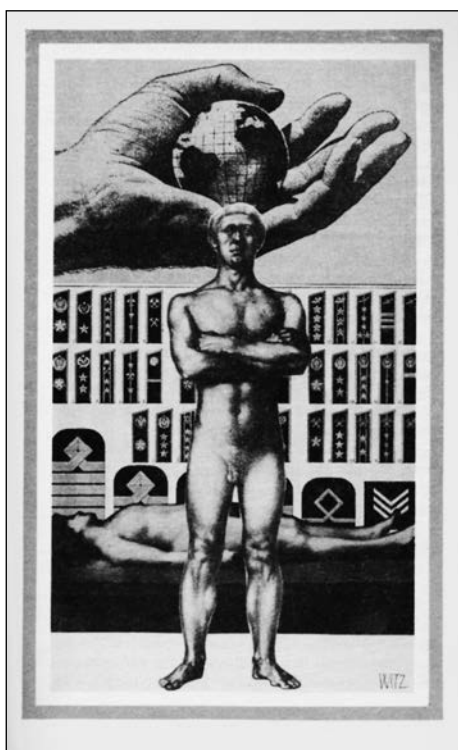
Černý humor a sarkasmus lze najít v hojně míře v antiutopii emigranta **MARTINA HARNÍČKA** *Maso* (Toronto 1981), která vykresluje společnost-město, v němž je normou kanibalismus. Obětí i aktivním spolutvůrcem tohoto systému je hrdina, který se sice pokouší před lidožroutstvím utéct mimo město, avšak v harmonickém společenství vegetariánů, které tu nalézá, 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>Jen. Aloys. 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 jsu - a - a - j - a - m 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. Ješuoova 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. Ješuuův 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 evangelfky, 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 podněcený 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 otázek. 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 dějinné 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 konvencím 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

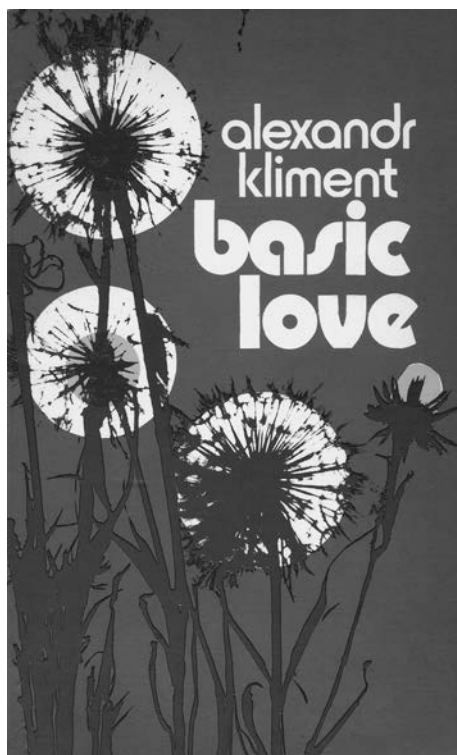


Jan Trefulka

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 milenčina 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-

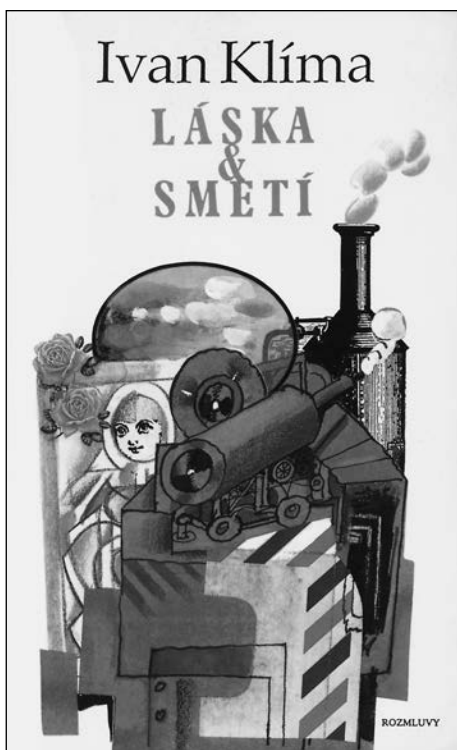
mocení. Příznačným rysem všech Sidonových postav – mužských i ženských – pak je touha vykročit ze samoty a objevit vlastní jedinečnost. Autor však současně téměř odkrývá falešné iluze a masky, které si postavy před sebou samými i ostatními nasazují. Život člověka Sidon předvádí jako osamocený pád prostorem, 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 vykolejí 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 lží 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 věznici. 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 věznice, 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 společné 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-

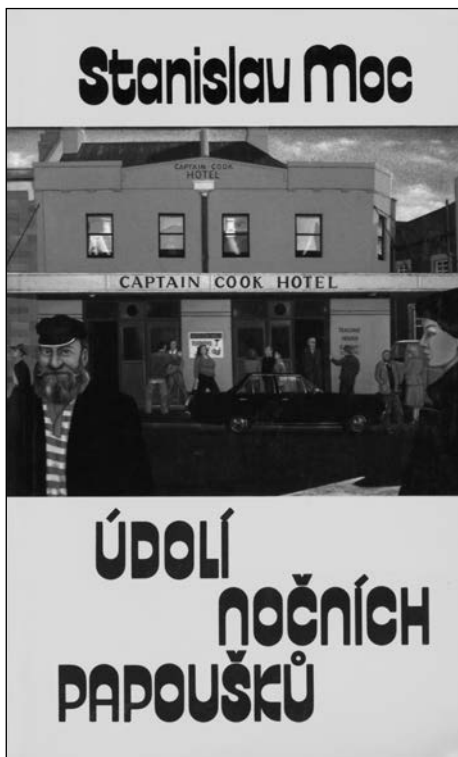
slovensku a druhý ve Švýcarsku. Povídka je součástí souboru *Ptáci* (Toronto 1981), jehož hrdiny jsou zpravidla umělci, kteří ani po řadě let v emigraci nejsou ochotni splynout a přizpůsobit se. Vejvoda tu píše o emigrantech jako o „nomádech a nýmandech“ a dochází k nepřilíhnutí závěru: „Jsou tedy nešťastní? 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

písníčkář, 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 tříští na nelineární registraci a prezentaci jednotlivých pozorování a úvah, záznamů rozhovorů, úryvků z četby, psychických stavů, vzpomínek a počítků, 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.

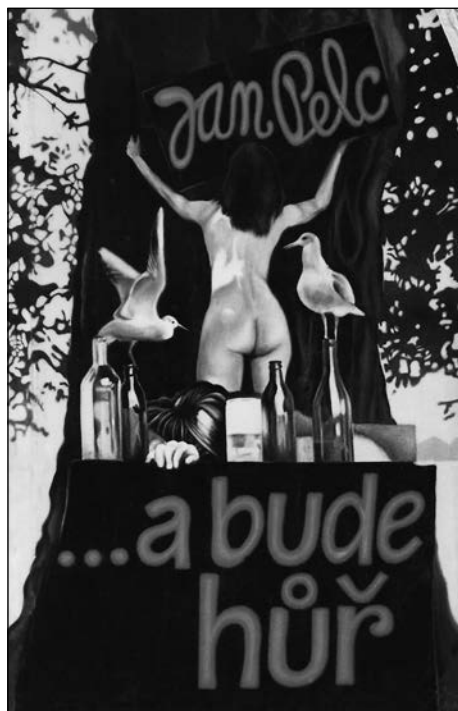
V *Lince* č. 2 (Paříž 1986), první Martínkově próze s tematikou exilu, nalézá jeho stavební a sémantický princip oporu v syžetu cesty hrdiny jednou z tras pařížského metra. V knize *Persona non grata* (Paříž 1988) pak motiv cesty nabývá podoby spleteného putování lidským nitrem, „cesty v sobě“. Jde o 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.

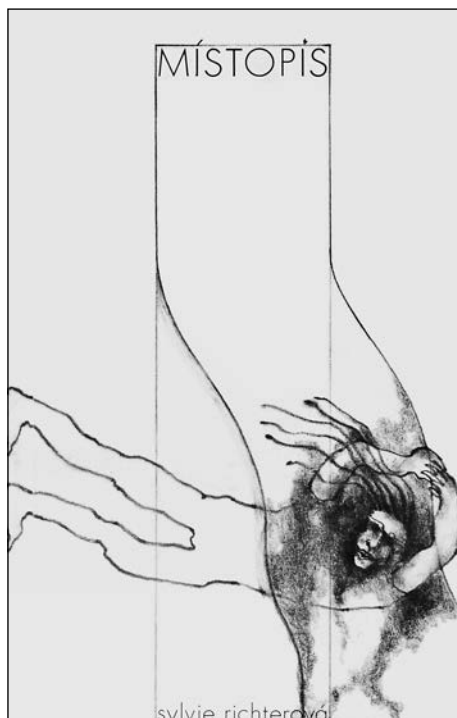
Ještě v Praze, před emigrací v roce 1979, byla napsána první část trojdílného románu JIŘÍHO DRAŠNARA *Desperados informačního věku* (1992), další dvě části vznikly už v Kalifornii. Román začíná v normalizačním Československu, pokračuje přes rakouský lágr a putování Amerikou a končí v Československu kapitalistickém, 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.

Knih *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 *Všecky 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 1*, 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



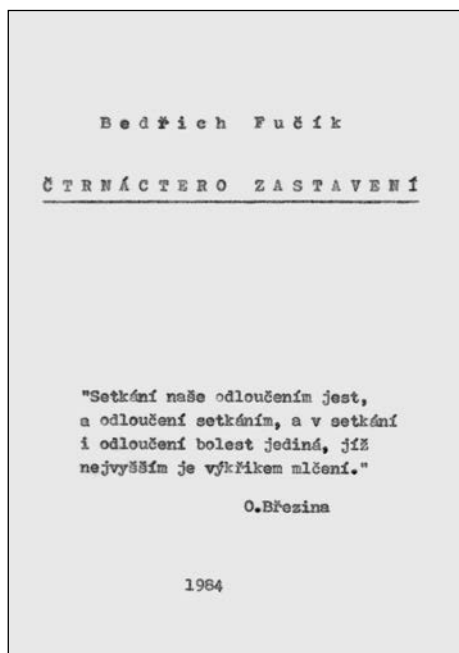
Václav Černý
a Jiří Pechar
v kavárně Slavia

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 pamětům, 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 nejnajlhostnější 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

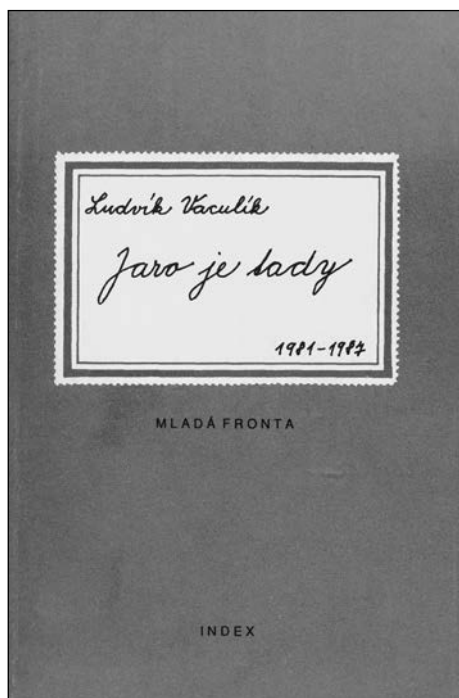
Já je – přes všechny slovní proklamace, kletby a nesmiřitelnosti – v této době mnohem zranitelnější, vnímavější a náchylnější k intimní zpovědi, v níž nad pozorováním převažuje empatie.

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 *Samožerbuč*, Toronto 1977, která mimo jiné mapuje historii nakladatelství Sixty-Eight Publishers.)

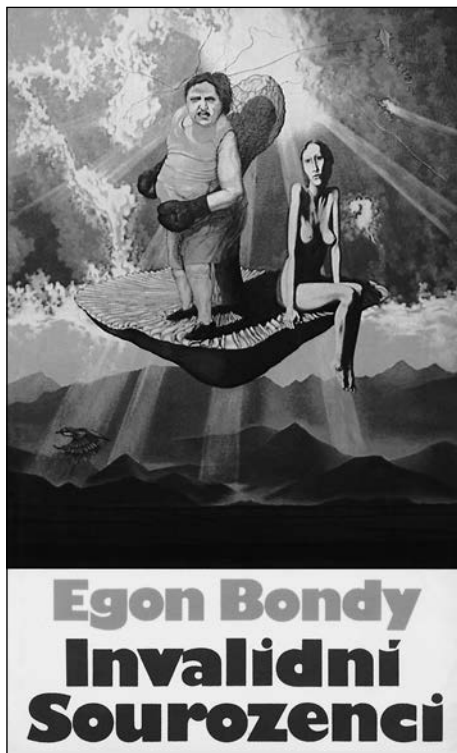
Z disidentského okruhu přitahovaly přirozenou pozornost dopisy, které jejich autoři psali svým blízkým z komunistických věznic. Zveřejněny byly *Dopisy z vězení* ERY KANTŮRKOVÉ (smz. 1982) a zejména *Dopisy Olze* (smz. 1983; Toronto 1985) spisovatele, dramatika a reprezentanta českého politického disentu 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).

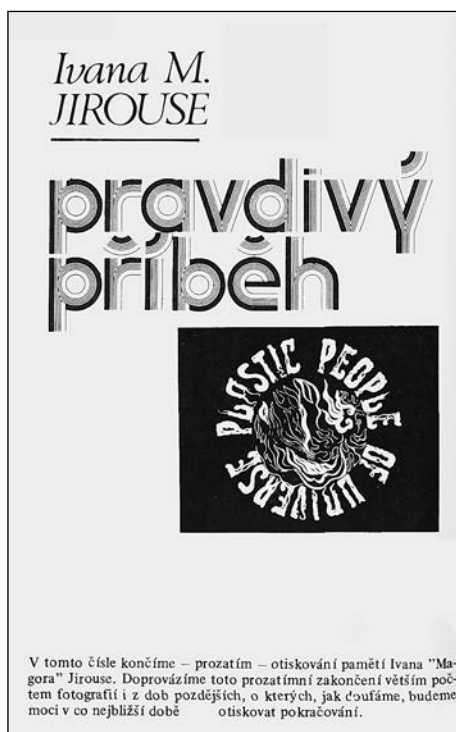
Směšování literárních žánrů a druhů a antielitářské, antiliterátské pojetí prózy, které má sice sklon k lyrizaci, avšak pracuje s představou poezie „anti-poetické“, spojuje Bondyho prózy s další prozaickou produkcí undergroundu sedmdesátých a osmdesátých let. Jestliže se ovšem Bondy nevyhýbal ani modelovým 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 předznamenaly 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).

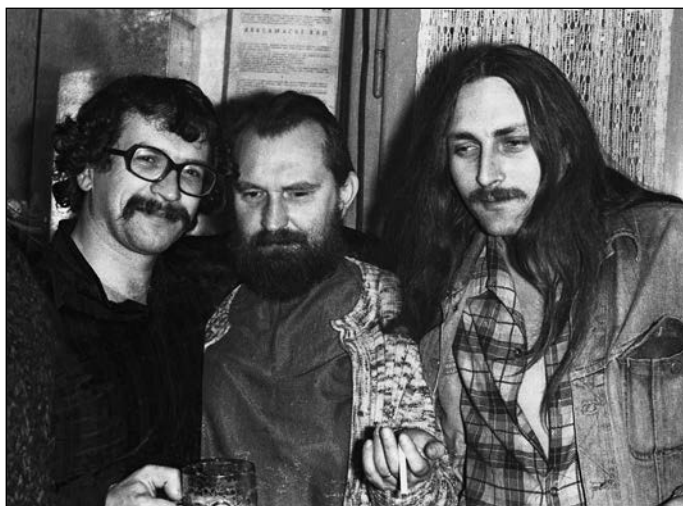
Pro charakter undergroundové prózy je příznačné také to, jak tento text vznikl a jak byl publikován. První podoba Jirousova próza nabyla v letech 1980–81, nedochoval se však strojopis, pouze autorem namluvený magnetofonový záznam většiny textu. Jeho přepis vydal na pokračování Martin Hybler ve vídeňské 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 žijí 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.