

# Současná próza v souřadnicích povoleného

Hlavní masu normalizační literární produkce tvořily prózy různorodé kvality, které respektovaly hranice možného a povoleného a pokoušely se vyjádřit aktuální přítomnost. Tato produkce přitom byla vnitřně velmi diferencovaná, a to nejen tematicky a tvarově, ale i pokud jde o vztah k režimu. Její jeden pól utvářely prózy vyjadřující ztotožnění s režimem, druhý naopak prózy usilující o kritičtější až kritický hodnotový přístup. Základním trendem realizujícím se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let přitom byl ústup od ideologických proklamací, které přímo navazovaly na budovatelské ideály a mýty, k úsilí vyjádřit v mezích možného reálnou zkušenost a myšlenkový svět člověka žijícího v reálném socialismu a zároveň rozšířit výrazovou škálu prózy.

## ■ Proměna prózy s tématem práce v román profesní a společenský

Propagandistický koncept budovatelské prózy, k němuž inklinovali literární spolutvůrci normalizace na počátku sedmdesátých let, byl prakticky nerealizovatelný a pokusy o něj nemohly naplnit očekávání skutečné umělecké hodnoty, jež se od nich očekávala. V praxi byl proto spontánně substituován koncepty, které sice vyhovovaly základnímu ideologickému požadavku přinášet umělecké obrazy tvůrců komunismu při jejich nejpřirozenějším konání, totiž při práci, avšak snažily se jej naplnit způsobem, který by byl vnitřně věrohodnější a čtenářsky přitažlivější.

Jako jedna z možností jak inovovat žánr prózy s pracovní tematikou se jevíly pokusy nahradit obvyklý tradiční tvar a konvenční způsob vyprávění neobvyklou poetikou. Dokladem toho jsou dvě prózy mladších autorů, kteří okolo poloviny sedmdesátých let propojili režimem vítané pracovní téma s osobní zkušeností a také s postupy, jejichž kořeny ležely v avantgardě.

První z nich byla novela PETRA KUDELÝ *Strmá voda* (1974), tematicky inspirovaná stavbou přehrady v Šancích-Řečici, tvarově však odkazující k Vladislavu Vančurovi. Stavba beskydského vodního díla v ní utváří pozadí pro příběh dvou lásek. Ve vyprávění o lásce opravdové, žhoucí a schopné sálat energii po celý život, a lásce povrchní, příležitostné, jejíž vychladnutí zapříčiní pouhá banalita, se lyrizující pasáže prolínají se sekvencemi plnými živelnosti či

rudimentárních vášní, ale i s respektem vůči prostoru, do něhož stavba vstupuje, a jeho letitým tradicím a mýtům. Oslovováním čtenáře a dalšími formami jeho aktivizace je pak tematizována textová realita, geneze a vztah básnické výpovědi ke skutečnosti. S vančurovským laděním díla souzní také závěr, z něhož jakoby mimoděk vyplývá, že lidský život je schopna naplnit a dát mu smysl nejen láska, ale též poctivá práce pro ostatní.

Ještě výrazněji se prostředky a postupy blízkými české umělecké avantgardě dvacátých let nechal inspirovat JOSEF FRAIS v próze *Muži z podzemního kontinentu* (1978), situované do prostředí ostravsko-karvinských dolů a vančurovské robustní stylizací vyprávěče i zjevným autorovým přesvědčením o tvořivé potenci básnické řeči. Autor sám v předmluvě za hlavního hrdinu své prózy prohlásil „prorážku 7729“ na dole Sokolovo, nicméně ústřední osu příběhu utváří obraz hornické party a lásky hornického předáka Martina, v druhé časové vrstvě pak reminiscence na jeho rodinu, léta učení a vojny.

Třebaže je příběh ke konci zdramatizován motivem závalu, hlavní autorova pozornost směřuje ke kresbě Martina vnitřního světa, která je pojata jako hold dělnému člověku. Téma práce se tu prolíná s tématem literární tvorby; hledání životních hodnot, lidského štěstí souzní s hledáním pramenů lásky a krásy, se zvažováním možností člověka je nalézat, otevírat i napájet. V důsledku neustále proměnlivého vypravěčského východiska, permanentní pulzace mezi hravostí a vznešeností až patosem se autor (stejně jako jeho „přítel čtenář“) dostává od realistických a přesně časově i místně lokalizovaných detailů k věčným mýtům bez ostrých kontur a jednoznačných výkladů, tedy až k faustovské legendě o cestách k poznání, lásce, kráse a o jejich cenách.

K hornické tematice se Frais obrátil rovněž v obdobně pojaté próze *Klec plná siláků* (1978) a v kronice *Šibík 505* (1979); na osobní zkušenost s dělnickými profesemi pak vsadil i ve svých následných prózách, ať už o skladu nábytku (*Narozeniny světa*, 1981), nebo zaměstnání řidiče (*Den, kdy slunečnice hořely*, 1982). Původní avantgardní inspirace, ale i glorifikace práce přitom pomalu ustupovala a Fraisovy knihy se zařadily do širšího proudu profesní prózy, která kombinovala popis určitého pracovního prostředí se soukromými příběhy.



Kresba Ladislava Hojného k Fraisově próze *Muži z podzemního kontinentu*, 1978

Druhou možností, jak ideologická schémata čtenářsky oživit, se totiž jevila možnost vyjít vstříc obecnějšímu, nadnárodnímu zájmu o žánr profesního románu. Próza s tematikou práce proto poměrně rychle přecházela od profesí politicky preferovaných k povoláním zajímavým. Jedním z výrazných vzorů – třebaže ne vždy vědomým a přiznaným – prózy, jež si zobrazované prostředí volí podle jeho čtenářské atraktivity, se přitom staly bestsellery Arthura Haileya. Anglicky píšící autor, jehož nejslavnější román *Letiště* vyšel v překladu Mariany Stříbrné již v roce 1973, přitahoval poutavou kresbou zvoleného pracovního prostředí, zpravidla navíc dramaticky nasvětleného mimořádnými přírodními či mezilidskými okolnostmi. Jeho tvůrčí metoda připomínala nutnost důkladné znalosti předmětu zobrazení a zároveň ukazovala, že zpodobení lidské práce nemusí být čtenářsky nezajímavé, pokud je její popis kombinován s napínavou zápletkou a s důrazem na privátní sféru života postav (vybíraných zpravidla s ohledem na jejich sociologickou i generační reprezentativnost). Ideálu normalizační prózy se přibližoval také věcným jazykem a čtenářsky nekomplikovanou, přístupnou a přehlednou stavbou příběhů.

Přímo v Haileyových stopách se vydalo více spisovatelů nejrůznější profesní a ideové orientace. MIROSLAV RAFAJ, jehož prózy vycházely z tradiční budovatel-ské poetiky (román o drenážnické partě *Obtíže rovin*, 1973), využil haileyovský model k vyprávění o statečném boji silničářů se sněhovou kalamitou (*Slaný sníh*, 1976). Stejná profese a obdobná kalamitní situace poskytla OLDŘICHU



Miroslav Rafaj  
ve své pracovně  
v ostravském  
nakladatelství Profil

ŠULEŘOVI příležitost pro konfrontaci lidských charakterů a profesních přístupů (*Valentýnská zima*, 1987). PETR PAVLÍK pak souboj s řádicím přírodním živlem pojal jako oslavu Šumavy a lidí, kteří ji utvářejí a chrání: od meteorologů přes vodohospodáře, lesáky až po pohraničnický (*Vichřice*, 1981).

Je příznačné, že velmi málo próz bylo věnováno dělnické práci přímo v továrnách či na stavbách, tedy tematice, kterou zdiskreditovala próza padesátých let. Ojedinelým pokusem o zachycení dělnické profese byla *Kolečkárna* DANIELLE DUŠKOVÉ (1977). Román, jenž je možné číst i jako bezděčnou parodii výrobních románů, je zasazen do reálií roku 1975 a pojat jako rozsáhlá freska sledující rozmanité osudy členů soutěžících mládežnických part, jejich spolupracovníků, známých i příbuzných. MARTA STAŇKOVÁ situovala novelu *Večírek* (1981) do prostředí pražské tiskárny.

Zhruba od poloviny sedmdesátých let lze pozorovat větší zájem prozaiků o řídící, zejména ekonomické profese, který byl spjat s přechodem od pouhé oslavy práce k poukazování na nedostatky, neduhy a vady v ekonomice i v mezilidských vztazích, jež narušovaly předpokládanou dokonalost režimu (např. STANISLAV RUDOLF: *Běh znaveného koně*, 1985). Jiným způsobem se tu tak vracel starší požadavek „konstruktivní kritiky“ a spoluúčasti literatury při formování budoucnosti. Tradiční budovatelský syžet boje za zavedení nových progresivních metod byl již ovšem zbaven někdejší naivní víry v samospasitelnost dělnických zlepšovacích návrhů, takže připouštěl i zájem o intelektuální práci ve výzkumných ústavech. Příkladným autorem takovéto orientace byl STANISLAV VÁCHA (*Druhý dech*, 1975; *Prohra*, 1979; *Kámen Sisyfův*, 1981; *Nepokořenost srdce*, 1984).

S tím, jak se škála prostředí, která přitahovala pozornost autorů, postupně rozšiřovala, stále více ustupoval i původní ideologický rozměr tématu práce a začínala převažovat snaha o literární zachycení peripetií lidských osudů. Dramatik a autor historických próz OLDŘICH DANĚK v próze *Žhářky a požárnice* (1980) vtipným a nápaditým způsobem vykreslil dění v hasičském útvaru. S ironickým nadhledem zde zachytil také spor odhodlaného mládí s konzervativním, avšak zkušeným stářím, jakož i stejně věčné problémy spojené s manželským soužitím. Románem *Dům uprostřed města* (1984) se mezi oficiálně publikující spisovatele vrátil po mnohaleté nedobrovolné odmlce KAREL PTÁČNÍK. Titulním prostorem je pojišťovna a její provoz, osudy zaměstnanců autorovi posloužily k pokusu vytvořit obraz české společnosti sedmdesátých let.

Zřetelný přechod od manuálních profesí k postavám intelektuálním byl spjat zejména s prózami z lékařského prostředí, které čtenáře přitahovaly tématem, jež se dotýká každého. Část medicínských próz psali sami lékaři. OTA DUB v sedmdesátých letech vydal několik tradičně realistických próz popisně mapujících české poválečné zdravotnictví (*Prísahám a slibuji*, 1977; *Profesoři*, 1980; *Doktorka*, 1982, ad.). Mezi nejznámější píšíci lékaře pak patřila především

VALJA STÝBLOVÁ, mimo jiné autorka románu z prostředí neurologické kliniky *Skalpel, prosím* (1981), který proslavilo zejména jeho stejnojmenné filmové zpracování (f. 1985, rež. Jiří Svoboda). Programově z lékařského a vědeckého prostředí čerpala ZDENA FRÝBOVÁ (→ s. 722, kap. *Populární literatura*), autorka bestsellerů z oblasti kardiochirurgie (*Přípravte operační sál*, 1979) či biochemického ústavu (*Z neznámých důvodů*, 1988).

Kriminálními prvky a postupy sci-fi oživoval své psychologické prózy LUBOMÍR MACHÁČEK, profesí psycholog (*Láska v kaluži*, 1975; *Písek v zubech*, 1978; *Co skrýváme pod kůží*, 1979; *Začít milovat*, 1981; *Údolí osamělých běžců*, 1987).

Čtenářskému zájmu – na rozdíl od Frýbové zpravidla neúspěšně – vycházely vstříc i prózy těžící z problematiky právnícké, jež přinášely příběhy o vině a spravedlnosti a lidech v mezních situacích (MIROSLAV BRŮNA: *Výcvik trpělivosti*, 1979; ARNOŠT HERMAN: *Žena v taláru*, 1983; PETR RITTER – ZDENĚK ŠTASTNÝ: *Advokát ex offio*, 1986, atd.). Čtenářsky atraktivní byly prózy propojující přiměřenou dávkou společenské kritičnosti se sondou do kriminálního prostředí (PAVEL FRÝBORT: *Vekslák*, 1988).

Autorsky oblíbená však byla rovněž profese učitele, která s sebou nesla nejen určitý charakteristický kolorit školy a mezilidských vztahů (učitelé – žáci, muž mezi mnoha ženami), ale i potenciální společenskokritický aspekt a možnost v rovině relativně nenapadnutelné vykreslit konflikt mezi ideály mládí (respektive ideály, k nimž škola vychovává) a vlastní životní praxí. Toto téma přitom bývalo zpravidla zobrazováno ze dvou krajních – takřka archetypálních – úhlů. V prvním případě byli pozitivními hrdiny nonkonformní učitel či učitelka, kteří chtějí svou profesi dělat poctivě navzdory svazujícímu prostředí školy a stereotypům ovládajícím jejich spolupracovníky a nadřízené. V druhém převládl pohled žáka, pro něhož jsou všichni učitelé ztělesněním konformity, přizpůsobivosti a společenského zla.

Z množství próz s tematikou školy, učitelů a žáků (např. JAN ADAM: *Údiv*, 1977; JAN DVORÁK: *Muž mezi ženami*, 1977; JANA MORAVCOVÁ: *Zátiší s citadelou*, 1978; MIROSLAV JANDOVSKÝ: *Amulety*, 1981; JAROSLAV KOHOUT: *Kantorův notes*, 1983; JAN TRUNEČEK: *Blažená Alma Mater uprostřed týdne*, 1984; ZDENĚK ŠMÍD: *Babinec*, 1988, ad.) poněkud vystupuje novela Jany Červenkové *Semestr života z roku 1981*, která svou kritičností vůči škole a nivelizované a netolerantní maloměstské komunitě zčásti překročila dobové limity.

Od konce sedmdesátých let se opakovaně objevovaly také prózy z atraktivního novinářského, kulturního a uměleckého prostředí. Jejich čtenářskou přitažlivost měla posilovat i atmosféra slavných lidí, velkých peněz, kariér i zásadních morálních pochybení a pádů. Každý ze spisovatelů přitom do daného prostředí promítl své vidění světa. A tak zatímco VLADIMÍR KOLÁR v próze *Pachutí medu* (1989) interpretoval banální pinožení novinové redakce jako pozitivní zápas o lepší příští, PETRU PROUZOVÍ v novele *Výletní parník* (1986)

se havárie lodi stala příležitostí k ironickému vykreslení zákulisí populárního týdeníku a jeho zaměstnanců. JAN KOSTRHUN v románu *Co by to bylo, kdyby to byla láska* (1982) konfrontoval tvůrčí práci spisovatele a lékaře a svou výpověď – přes ironické a až sarkastické ladění – pojal jako projev úcty k oběma profesím.

Kostrhun zde užil antiiluzivní formy románu o psaní románu, která byla v osmdesátých letech v oficiální próze velmi produktivní a umožňovala spisovatelskou sebereflexi a tematizaci otázek spojených s touto uměleckou činností. Ve zjevné opozici k přímočarému realismu sedmdesátých let s ní pracovali různí autoři rozmanité orientace i poetik – Ladislav Fuks (*Obraz Martina Blaskowitze*) stejně jako Vladimír Páral (*Muka obraznosti*), Jiří Švejda (*Dlouhé dny*), Vladimír Neff (*Roucho pana de Balzac*) či Josef Frajs (*Osmý den týdne*).

ROMAN RAŽ pak v románu *Prodavač humoru* (1979) kladl důraz na individuální morálku člověka zapleteného do kolotoče manipulací. Ústřední postavou této směšnohrdinské morality je náborář regionální agentury, který se snaží po jihomoravských vesnicích prodat deset špatných estrád, aby se vyhnul ztrátě zaměstnání a prozrazení své spoluúčasti na ne zcela čistých finančních praktikách. Jeho návrat na rodný venkov tu je rámcem deziluzivní životní bilance a četných reminiscencí, které prezentují profesní svět zábavy jako nelítostný mechanismus, v němž jedinci bez skrupulí, zato však s anonymní podporou z vyšších míst bojují o moc.

Moralistní perspektiva přesouvající pozornost od problematiky pracovního prostředí k etické problematice individuálního rozhodování byla v osmdesátých letech zřetelná ve většině próz s tématem práce bez ohledu na jejich uměleckou úroveň: autoři nechávali své hrdiny projít složitými životními krizemi a názorovými střety, aby je nakonec přivedli k sebepoznání, k uvědomění si vlastních chyb a k případnému rozhodnutí dát přednost vlastnímu charakteru před mámením světa. Typickým příkladem je *Plechový slavík* JOSEFA FRAISE (1986), parafrázující na příběhu zpěváka populární hudby Tylova Švandu Dudáka. (Prostředí populární hudby inspirovalo také JANA KRŮTU k próze *Šúbidy blues*, 1985.) Frajs se k problematice umělecké profese ještě dvakrát vrátil: prózou *Osmý den týdne* (1986), která je konfesí spisovatele, a hereckým románem *Strom na konci cesty* (1985).

## ■ Rozmělnění a modifikace páralovského modelu životních stereotypů

Jako výrazný fenomén, vyjadřující se k problematice práce, respektive vztahu práce a osobního lidského života, byla v rámci oficiální literatury vnímána tzv. severočeská literární škola. Při tehdejší absenci jakýchkoli literárních skupin

či literárních proudů mimo jiné už svým označením působila jako neobvyklá výjimka. Dobová kritika toto označení spojovala s řadou spisovatelů žijících v severních Čechách, kteří v sedmdesátých letech vydávali svá díla v ústeckém Severočeském nakladatelství: vedle Vladimíra Párala (jenž byl redaktorem tohoto nakladatelství v letech 1971–74) šlo především o řadu dalších mladších a později debutujících prozaiků, kteří reálně byli, případně měli být, tím či oním způsobem inspirováni a ovlivněni různými polohami Páralovy poetiky. Reprezentanty této „školy“ byli zejména Jiří Švejda a Václav Dušek, počítání k ní byli ale i Josef Volák, Arnošt Herman a další spisovatelé. Příležitostně byla k této škole počítána i Alžběta Šerberová, která se z ní ale vymykala jak poetikou, tak tím, že se na rozdíl od ostatních soustředila na ženskou problematiku.

Jakkoli se samotní autoři s tímto označením příliš neztotožnili a příležitostně s ním i polemizovali, jistou společnou množinu tematických i stavebných prvků a postupů lze v jejich dílech identifikovat. Jako inspirační vliv Vladimíra Párala byl vnímán důraz na dějovost a čtenářskou přitažlivost, ale také větší důraz na sociologický rozměr reality. Oceňováno bylo, že jednotliví tvůrci reflektují svou příslušnost k industriálnímu kraji a evokují svérázné scenerie severočeského regionu, v němž se aglomerace průmyslových měst osobitě prostupuje s přírodou. Autoři se přitom – podobně jako Páral – opírali o osobní znalost zvolených prostředí. Jejich příběhy stály na aktivních postavách, které naplno prožívají konflikt mezi ambicemi a životní realitou, respektive polaritu práce a osobního milostného či rodinného zázemí. Případně kritické prvky jednotlivých próz pak mířily proti tomu, co bylo v dobové terminologii označováno jako maloměšťáctví a co mohla angažovaná kritika interpretovat jako odmítání přežitků minulosti, které nepatří do rozvinuté socialistické společnosti. U některých autorů (Jiří Švejda, Václav Dušek) pak lze pozorovat i jistý vliv Páralova jazykového stylu, jeho důraz na atraktivitu zdánlivě věcného, ve skutečnosti však emotivně velmi působivého vyprávění. Naopak příznačně nebyla využita inspirace výraznou modelovostí a groteskní bizarností Páralových starších próz.

Nejzřetelnější vliv měla Páralova poetika na první prózy JIŘÍHO ŠVEJDY, vystudovaného scenáristy, který se prosadil románem *Havárie* (1975). Jeho hrdinou je nadaný a ambiciózní muž, jenž usiluje zvýšit si životní úroveň. Kvůli výdělečným mimopracovním aktivitám však zanedbá své pracovní povinnosti a způsobí havárii v chemické továrně. Tím se dostává do těžké osobní i rodinné krize a je přinucen k rekapitulaci a přehodnocení svého dosavadního počínání. Román se stal bestsellerem, zájem čtenářů probouzel nejen bohatostí epické linky, ale také vyhocením morálního konfliktu, které se zdálo vypadat jako příslib kritičtějšího zobrazení přítomnosti.

Když však začal Švejda v rychlém sledu vydávat další knihy (*Dva tisíce světelných let; Kdybych zemřel*, obě 1978; *Požáry a spáleniště*, 1979; *Dlouhé*

*dny*, 1981; *Okna bez mříží*, 1983), ukázalo se, že své literární ambice spojuje s představou nenáročného populárního čtiva, jež v různých variantách opakuje jediné syžetové schéma vzestupu a pádu a jež staví i na čtenářské atraktivitě zobrazovaných profesí (architekt, hudebník, spisovatel, scenárista, vedoucí pracovník, hokejista). Konstantou Švejnova psaní byla postava ctižádostivého mladého muže (méně často ženy), který se honí za hmotnými požitky, případně těžce překonává jejich nedostatek. Cesta na kýžený vrchol blahobytu je provázána rozpadem jeho charakteru i partnerských vztahů (v případě manželství komplikovaných láskou k dětem) a míří k závěrečné katastrofě fyzické i morální, která má být katarzí příběhu: v případě kladných hrdinů přerůstá v morální procitnutí a nápravu, kdežto postavy záporné definitivně svrhává do bahna. Skutečnost, že autora přitahovala především možnost líčit život na vysoké noze (plný peněz, nedostatkových předmětů, báječných aut, silných mužů, krásných žen a sexu), kdežto motivy katastrofy, osobní krize a nezbytného pokání chybujících postav pro něj byly pouze nezbytnou závěrečnou literární figurou, naplno odhalila dílogie *Moloch (Hledání rovnováhy)*, 1983; *Konec sezony*, 1985), v devadesátých letech dodatečně rozšířená o třetí díl *Prominent* (1996). Scenáristická rutina a stále menší psychologická věrohodnost Švejnových postav se projevovala i v titulech inspirovaných autobiografickou zkušeností (*Dlouhé dny*, 1981; *Krasohled*, 1989).

Byl-li pro Švejdu hlavním tématem konzum a konformismus postav, VÁCLAV DUŠEK rozšířil tematické spektrum oficiální prózy o svou orientaci na postavy značně nonkonformní. Duškovy novely líčily osudy mladých lidí, kteří se romanticky bouří proti zaběhnutým životním stereotypům a kteří se – ať již vlastním rozhodnutím a přičiněním, nebo jen souhrou okolností – ocitli na společenské periferii, případně na hranici zákona. Schopnost intenzivně a efektivně těžit z vlastních zážitků, ale také z inspirace příběhy jiných přitom do Duškových próz vnášela za normalizace nezvyklou dávku životní autenticity. Hrdinové jeho próz jsou typově blízcí postavám Millerova Prezidenta Krokadýlů či Salingerova Kdo chytá v žitě, příbuzné je i jazykové ztvárnění, využívající širokou škálu od obecné češtiny až po slang a argot.

Spojujícím prvkem Duškovy prózy sedmdesátých let je – zčásti autobiografická – postava vypravěče Tadeáše Falka: nonkonformního a revoltujícího hrdiny, jenž odmítá stereotypy většinové společnosti, pohybuje se na společenském okraji, je za všech okolností čestný a přímý a odmítá jakékoli bezpráví. Se severočeským regionem jsou spjaty novely *Panna nebo orel* (1974) a *Druhý dech* (1975) zobrazující Falka jako řidiče na jatkách, jenž se pohybuje mezi trampy a současně hledá cestu k začlenění se do běžného života a k vytvoření rodiny.

K volné „falkovské“ tetralogii však patří i dvě následující prózy, které se vracejí až do hrdinova problematického dětství a dospívání v pražském Karlíně. Osm kratších próz souboru *Tuláci* (1978) na malém prostoru vykresluje



nepříliš idylickou atmosféru pražské periferie padesátých let a svět uličních chlapeckých part, jejichž členové jsou vázání vlastní morálkou, nadáni smyslem pro spravedlnost a odhodláni naplnovat ji po svém. To je nejednou přivádí až ke střetu se zákonem, v povídce *Do emigrace* dokonce i k plánování útěku na Západ. Autor hledá ztrácející se harmonii jedince, jeho rodiny a celé společnosti a jednotlivé povídky uzavírá eticky vyznívajícími pointami. Próza *Dny pro kočku* (1979) líčí Tadeášův únik z nefungující rodiny a z učení do pražského podsvětí a jeho pozdější pokus ukrýt se spolu s kamarádem a dívkou, která utekla z domova mládeže, v chatě na Berounce. Součástí autorovy výpovědi je nejenom svědectví o lidech v mezní životní situaci, ale i zřetelný morální, až didaktický apel. K rozchodu s přítelem i milou tak Falka přivádí jeho smysl pro spravedlnost a neschopnost spáchat zlo.

V osmdesátých letech Dušek postavu Falka opustil, nicméně výchozí prvky jeho přístupu k literatuře mu zůstaly. Tragičtější variantu cesty k legálnímu způsobu života představil v románu *Lovec štěstí* (1980), jehož protagonistu vymaní z vazeb s kriminálním podsvětím až smrt. K motivu útěku dívky, respektive dívek, z nápravného zařízení se vrátil v próze *Kukačky* (1988).

Na samém sklonku normalizace bylo Duškovi umožněno vydat román *Skleněný golem* (1989), napsaný již v roce 1982. Vydavatelské zpoždění bylo způsobeno tím, že román začínal v oficiální literatuře nezvykle otevřeným obrazem života české společnosti padesátých let. Dušek tu opět vyšel z autobiografie a zachytil vnitřní svět kluka, jehož otec, čestný člověk, byl jako drobný obchodník odsouzen za protistátní činnost a po návratu z pracovního tábora zemřel na rakovinu. Stín otcova tragického osudu dopadá i na syna a ovlivňuje jeho následné dospívání v nonkonformního mladého muže, který vždy – v učení, na stavbě mládeže, šachtě, na společenské periferii i na vojně – stojí za svou pravdou a proti pokrytectví. Toto dospívání je doprovázeno postupnou ztrátou iluzí, ztrátou své i otcovy hvězdy, v níž hrdina kdysi věřil. Samotný román ovšem současně od výchozí silně emocionálně zainteresované výpovědi v první osobě přechází do banálnější polohy závěrečného chlapského vyprávění zábavných historek o vojenské službě.

K méně výrazným autorům přiřazovaným k severočeské literární škole patřili Arnošt Herman, Josef Volák a František Srnec. ARNOŠT HERMAN začal (podobně jako Dušek) romány tematizujícími společenskou integraci dospívajících, kterou komplikují nejrůznější deprivace či hendikepy (*Muž na betonových schodech*, 1976; *Velká bílá oblaka*, 1979), a později se věnoval problematice rodinné i profesionální seberealizace soudobé ženy (*Krůpěj rosy*, 1982; *Žena v taláru*, 1985). JOSEF VOLÁK v novele *Údolí radosti* (1978) vykreslil hrdinu, muže na počátku důchodu, jenž dospívá k názoru, že zdrojem jeho životní krize bylo právě přílišné upnutí se na práci. FRANTIŠEK SRNEC nahlédl meze svých schopností a vzdal svůj pokus o trilogii zobrazující současný život na Mostecku již po prvních dvou dílech *Solidní prstýnky* (1979) a *Totál* (1980).

V první polovině osmdesátých let byli se severočeskou literární školou spojováni i další mladší prozaici, například Vlastimír Vohnický či Otto Hejnic. Více zaujal PĚTR NOVOTNÝ, opírající se o praktickou zkušenost psychologa v nápravném zařízení pro mladé delikventy. Novotný sleduje jejich cestu k přestupku či zločinu, obdobně jako Duška či Hermana jej však přitahují především možnosti jejich resocializace a komplikace s ní spojené. Autorův debut *Vezmu sekeru* (1984) má charakter sociologické sondy vykreslující nejen příběhy tří chovanců nápravného ústavu, ale i miniportréty ostatních lidí, s nimiž přišli do styku. Beletrizovanou ilustrací psychologických, sociologických či didaktických konceptů je rozsáhlý román *Vzdálenost naděje* (1985).

Vliv Páralova vzoru se neomezil pouze na okruh severočeské literární školy. Některé rysy jeho autorské metody lze – zpravidla v pokleslém provedení a také se zřetelným didaktickým posláním – zřetelně identifikovat v tvorbě řady dalších spisovatelů. Například u JIŘÍHO KŘENKA v románu o vzniku a překonání manželské krize řidičky tramvají a zednického mistra (*Skřivánek a sova*, 1981) nebo v prózách JANA KOSTRHUNA *Co by to bylo, kdyby to byla láska* (1982) a v groteskně laděné próze *Svatba století. Záznam biologického pokusu* (1984), která se zabývala problematikou likvidace slintavky a kulhavky.

V druhé polovině osmdesátých let kritický rozměr páralovské inspirace rezonoval u řady autorů, například v próze PAVLA VERNERA *Dranciáš* (1989). Nejzřetelněji se pak k Páralovi přihlásil Zdeněk Zapletal románovou skladbou *Půlnoční běžci* z roku 1986 aktualizující Páralův sociologizující pohled na život statisticky významných postav a přinášející i nepřehlédnutelný společensko-kritický podtext.

## ■ Různorodé podoby generačních výpovědí o soudobém stavu světa

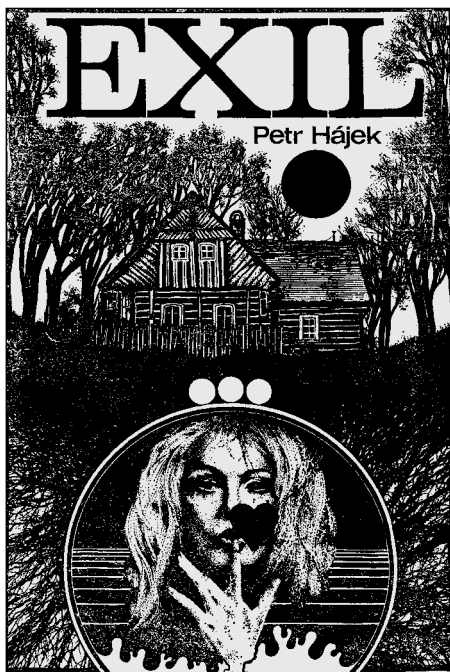
Jednu z linií oficiální české prózy sedmdesátých a osmdesátých let tvořily prózy autorů, zpravidla mladých, kteří se pokusili – byť ne vždy přesvědčivě – o vyslovení generačního pocitu, případně i o ideologicky neortodoxní výpověď vyjadřující nesnadné hledání základních hodnot, axiomů a konstant lidské existence. Tyto prózy se obracely především k problematice soukromé, ke sféře mezilidských vztahů a osobních prožitků. Konflikt otců a synů měl v Československu sedmdesátých let svou literární přitažlivost. Jako jedno z věčných uměleckých témat totiž otevíral mladším prozaikům možnost alespoň nepřímou se vyjádřit k politické situaci a více nebo méně zřetelně vyostřit generační odstup od produktivní generace rodičů.

Směřování ke generační výpovědi lze pozorovat i u autorů typu Petra Prouzy, Jiřího Švejdy či Josefa Fraise, tedy u autorů, kteří v sedmdesátých letech v rámci Svazem spisovatelů diktované hierarchie zastávali pozici „mladých“. Jejich prózy však nebyly primárně psány v generačním klíči a nebyly ani

přijímány v generačních souvislostech. Blíže ke generační próze měl Václav Dušek, který do středu svých próz vždy stavěl postavy nonkonformních mladých, vymezujících se vůči světu starších. Ale ani Duškovo pojetí střetu mládí a většinové společnosti nemělo primárně generační rozměr a hlavně nešlo o střet nepřekonatelný. Jejich součástí – obdobně jako u celé řady dalších autorů – bylo postupné zmoudření mladých hrdinů a jejich následná, třeba jen naznačená integrace do rámce společnosti.

Při dobovém hodnocení takovýchto próz hrálo významnou roli, jak byla integrace mladých do většinové společnosti jednotlivými autory hodnotově pojímána. Pro normalizátory bylo důležité, aby takovéto prózy potvrzovaly oficiálně hláсанou tezi, že v socialismu je prostor pro všechny a mezigenerační střety jen důsledkem nevyzrálости mladých, kteří časem pochopí, kde je jejich místo, a zařadí se. Ti, kteří se snažili v rámci oficiálního kontextu vůči této tezi vymezovat, naopak oceňovali, když autor tematizoval i složitost a problematičnost světa, do něhož by mladí hrdinové měli zapadnout.

Mladým prozaikem, jehož knihy byly v sedmdesátých letech vnímány jako generační odsudek kompromisů, pokrytecké loajality a potěmkinovských praktik generace rodičovské, ale také generace vlastní, byl PETR HÁJEK. Syn jednoho z nejvýraznějších marxistických literárních kritiků knižně debutoval nepříliš



Záhlaví povídky Petra Hájka otištěné v příloze časopisu Tvorba Luk, 1975, č. 6

### Čtenářům Tvorby

Do naší redakce došly dopisy, v nichž se čtenáři ptají na smysl a politické vyznění nebo přímo kritizují povídku Petra Hájka Exil, otištěnou v literární příloze 6. čísla Tvorby. Cítím se proto povinen říci, že otištění této povídky, za něž nesu jako šéfredaktor plnou odpovědnost, považuji za vážnou politickou chybu. Vyznění povídky je v rozporu s politickou praxí naší strany. K této chybě mohlo dojít jen proto, že znám subjektivní pozitivní záměry mladého autora a že jsem při zařazování jeho povídky nezážil její objektivní politický dopad, to, že její formulování a ztvárnění určuje nakonec celkové společenské vyznění. Chci čtenáře ujistit, že je to pro mne po tolika letech práce, sloužící věci strany a socialismu, trpké poučení, které budu plně respektovat ve své budoucí práci.

**JIRÍ HÁJEK**

Omluva jeho otce, Jiřího Hájka, šéfredaktora Tvorby, za její otištění, Tvorba 1975, č. 9

presvědčivou novelou *Balada číslo jedna* (1975), v níž se pokusil pojmenovat příčiny rozpadu předčasně uzavřeného a mentálně nevyrovnaného manželství. Vyzrálejší byl cyklus *Halelujá!* (1977) přibližující v sérii autobiografických povídek dětství, dospívání a mládí individualistického hrdiny, který se na tehdejší dobu nezvykle kriticky staví k farizejské falešnosti, pseudomorálce a kompromisnictví starších i svých vrstevníků.

Mnohem nemilosrdnější zpovědí „dítěte svého věku“ vůči otcovské generaci je následující *Areál snů* (1980), román o mladém novináři nečekaně podezřelém z vraždy. Dějově složitě zaplétaný román pracuje s prvky detektivky a vypráví o nesnadném vyrovnávání se mladých s vinami spáchanými starší generací. Tato generace je tu zastoupena hrdinovým vlivným a vychytralým tchánem (vypravěčem posměšně nazývaným VIP), který za války udal svého židovského přítele. Hájkův hrdina si však uvědomuje své rozštěpení: na jedné straně sice opovrhuje generací vlivných, na straně druhé mu toto opovržení nezabrání v tom, aby si sám svou kariéru nepostavil na jejich vlivu. Uvědomuje si své sobectví a pohodlnost – to, že je snazší uspat své svědomí než se vzdát výhod, které mu přfbuzenství s mocnými přináší. Hájkovo osobní tázání je spíše výrazem zpochybňující nejistoty než sebejisté konfrontace, a to i v těch četných okamžicích, kdy se obrací rovněž k otázkám vlastního smyslu literární tvorby. Ve svých následných prózách se Hájek pokusil o tvar složený ze tří dějově samostatných částí a současně vytvářející jednotný významový celek. Prohloubil psychologickou kresbu svých postav a také byl stále zřetelnější jeho odstup od absurdity režimu, který zásadním způsobem pokrývá i individuální morálku (*Vlídná past*, 1987; *Svět je na rozvod*, 1990).

Propojení detektivního syžetu s pokusem o generační sebereflexi, která poukazuje na předčasné stárnutí a rezignaci mladých, podrážděných stavem věcí a nespokojených s vlastní bezmocí, charakterizuje novelu MARTINA BEZOUŠKY *Dlouhá samota* (1978). Vyrovnávání se s rodičovským způsobem života vyjadřoval v tlumenější dikci, pohybující se mezi póly odpovědnost – lhostejnost, láska – nenávisť či pravda – lež, román MARIE VOŠKOVÉ *Louka* (1981).

Z odmítavé reakce na dobovou preferenci tematických a ideologických kritérií se zrodily prózy programově hledající autenticitu přítomnosti. Jejich autoři v podstatě akceptovali limity, které jim bránily naplno zachytit vztah mezi soukromým individuálním životem a charakterem společnosti, v níž je tento život žit, a snažili se svou výpověď omezit na sféru bezprostředních osobních zážitků a zkušeností. Pevným bodem, o nějž se pokoušeli opřít, přitom byla teze, že nic, co člověk neprožil, nemůže pochopit. Látkový a motivický okruh takovéhoto próz přitom byl relativně omezený, patřily k němu prožitky a problémy dospívajících, první lásky a první milování, střety se staršími, odmítání všednodenního kolotoče, postupná ztráta iluzí a případně i rezignace. Z řady textů tohoto typu, opakujících zpravidla i stejná literární schémata, nejednou

odvozená od Páralovy či naopak Hrabalovy poetiky, se nejvýrazněji prosadily prózy Aleše Preslera, Petra Bartůňka, Vladimíra Provozníka, Ludvíka Němce či Radka Johna.

Hrdinou autobiografické prózy ALEŠE PRESLERA *Beatles se stejně rozpadli* (1982) je mladý dělník, sazeč, jehož konflikty s okolím v soukromém životě i práci vyrůstají ze spontánní potřeby být za všech okolností pouze sám sebou a brojit proti všemu trapně strnulému. PETR BARTŮŇEK zaujal sbírkami povídek *Milion bláznivých chutí* (1982) a *Ach jó!* (1985) věnovaných převážně strastem dospívání. S morálním nadhledem, který nabývá komických, lyrických i meditativních poloh, v nich proti sobě postavil bezútešný konzum dospělých a ještě nezkaženou senzitivitu mladých, jejich opravdovost a poctivost, která se skrze konkrétní činy domáhá svého podílu na běhu světa. Odmítání životního stylu rodičů a jeho prostřednictvím celého společenského mechanismu, jenž mladého člověka vede k tomu, aby se uzavíral v sobě samém, je v románu *Slavnostní odhalení sochy* (1989) ústředním bodem monologu mladého muže, pojatého jako retrospektiva balancující na hranici mezi realitou a snem. Sbíрка třinácti povídek VLADIMÍRA PROVAZNÍKA *Červená slzička* (1988) povstala z životního pocitu mladého člověka, jenž velmi těžko hledá své místo mezi druhými. Vyslovuje nesentimentální a disharmonicky groteskní prožitek dětství a mládí, neboť autor na dně mezilidských vztahů spíše než perličky nachází krvavé slzy a nad okamžiky přirozeného štěstí a lidské sounáležitosti u něho převažuje bolest z neslučitelnosti snu a reality.

V prvotině LUDVÍKA NĚMCE *Nejhlasitější srdce ve městě* (1978), v melodramatickém příběhu o lásce dvou přátel k jedné dívce a srdeční nemoci, utváří odpor mladých vůči společenské schizofrenii generace rodičů, která je smířena s odlišným chováním doma a na veřejnosti, hodnotové pozadí, na němž vystupuje autorova touha po mravnosti v mezilidských vztazích. Odpovědnost vůči druhým, ale i k sobě samotnému představuje tematické podloží parafráze orfeovského mýtu, kterou Němec nazval *Hra na slepo* (1982). Rozvinul v ní svou schopnost modelování příběhu za použití – v rámci normalizační prózy neobvykle široké – škály vyjadřovacích prostředků a kompozičních postupů. Motivicky a stavebně se opřel o pravidla a terminologii šachové hry a jejich učebnic. Ze složité kombinace retrospektivních časových a epických rovin vybudoval příběh mladého šachisty, který se v prostředí psychiatrické léčebny snaží vypátrat míru své odpovědnosti za smrt milenky. Titulní motiv partie, při níž hráč nevidí na šachovnici, pak Němcovi posloužil jako obrazné vyjádření pro spletnost lidských pohnutek a pro obtížnou odhadnutelnost lidského jednání. Próza akcentuje souvislost herních pravidel a mravních zásad, neboť „porušením pravidel se každá hra stává podvodem“. Formu učebnice, respektive 28 lekcí z česko-české konverzace pro naprosté začátečníky, má Němcova próza s pohádkovými rysy *Průvodce povětrím a tmou* (1988), v níž mladý muž v prvním zaměstnání (na hradě Špilberk) hledá a posléze nachází sám sebe

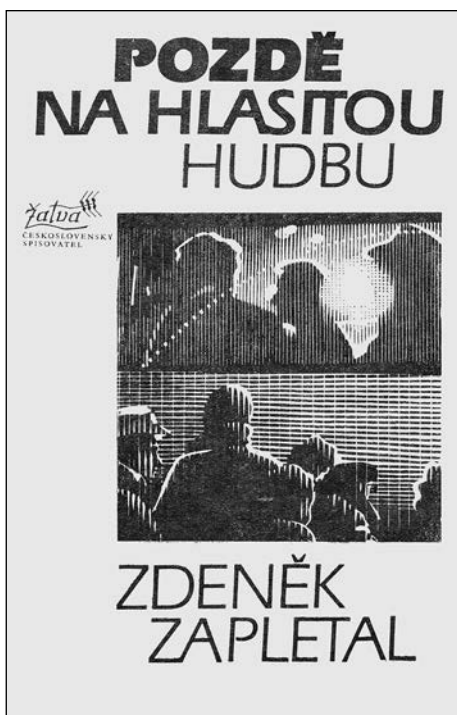
a mění se z váhavého „papírového panáka“ na jedince vyzrálého, schopného činu i osobní statečnosti.

Největšího čtenářského ohlasu mezi prozaickými pokusy vyjádřit generační zkušenost dosáhla na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let prvotina **RADKA JOHNNA** *Džínový svět* (1980). Živě a pro autorovy vrstevníky srozumitelně napsaný román má de facto podobu „předčasných memoárů“, jejichž hrdinou je sedmnáctiletý gymnazista, který prožívá své první lásky a ve vzpomínkách se vrací až do dětských let. Prvotní ideály a nadšení mládí jsou tu konfrontovány se světem dospělých: dospívání pod nátlakem rodičů a dalších vychovatelů vede ke ztrátě původní přirozenosti a upřímnosti a k přijímání zdánlivě nezbytných kompromisů, jejichž proklamovanou „rozumnost“ ovšem autor silně zpochybňuje.

Z dílčích motivů prózy a především ze stejných generačních kořenů vyrůstaly i počátky Johnovy práce scenáristické na filmech režiséra Karla Smyczka (Jen si tak trochu písnout, f. 1980; Jako zajáci, f. 1981; Sněženky a machři, f. 1982). Naopak Johnovy pozdější scénáře z poloviny osmdesátých let (Proč?, rež. Karel Smyczek, f. 1987; Bony a klid, rež. Vít Olmer, f. 1987) již prozrazují autorovo zřetelné směřování k publicistice postavené na atraktivitě momentálně ožehavého či tabuizovaného tématu. Důkazem toho je i román *Memento* (1986), v němž John beletristickými prostředky ilustroval problém, který byl doposud víceméně tabu, tedy narůstající drogové nebezpečí, a detailně popsal cesty vedoucí k závislosti a devastační účinky opiátů.

U prozaiků, kteří nesetřvali u svých prvotin, byl posun od prvotní autobiografičnosti a autopsie ke snaze překročit sebe sama a podat obecnější výpověď o světě přirozený. Prošel jím i další z výrazných mladých autorů osmdesátých let **ZDENĚK ZAPLETAL**, který svou cestu českou literaturou započal volnou lyrizující trilogií *Proč se nás srny bojí, Až přijdou plískanice* (obojí 1980) a *Poslední knížka o dětství* (1982). Tematicky se v ní soustředil na autobiografické situace spojené se školou, válkou, prvními léty manželství, s rodičovstvím a zaměstnáním. Významnou literární inspirací přitom pro něj byla americká próza, především Kerouakova próza *Na cestě*, jež vyšla česky v roce 1978, jakož i ideje beat generation. Ty byly chápány jako výraz spontaneity a nonkonformního entuziasmu, který byl v českém prostředí navíc spojován s tabuizovanými šedesátými léty a který otevíral prostor pro hledání individuální pozice v životě.

Na sklonku osmdesátých let v próze *Sen na konci rána* (1988) Zapletal tento svůj výchozí ideál s kritickým odstupem charakterizoval slovy: „My přes třicet a do pětatřiceti jsme byli ta nejbohatší generace. [...] Pro nikoho neznamenal peníze tak málo jako pro nás. [...] Byli jsme vlastně takovou československou opožděnou vlnou beatnictví. Opožděnou a bez drog a bez programu [...]. Takoví ucháčenci mazánci, kteří si na něco hráli. Hipíci se stálým zaměstnáním a s píchačkou v kapse [...]. Jediné, proti čemu jsme se vzbouřili, byli naši partneři v manželství. Na ty jediné jsme si troufli.“



Obálka Milana Jaroše s kresbou Jindřicha Růžičky, 1983

Svou osobitost Zapletal našel až v románové bajce *Pozdě na hlasitou hudbu* (1985), ve které překročil dosavadní námětový půdorys směrem k sociologizující zprávě o stavu soudobé společnosti. Vykrytalizoval v ní též jeho osobitý styl, a to do podoby neosobního věčného referování o skutečnosti. Zapletalův následující román *Půlnoční běžci* (1986), rozvíjející páralovskou tradici zájmu o „statisticky významné jevy“, je pak možné označit za jednu z nejpresnějších a nejotevřenějších diagnóz generačních i společenských traumat v oficiální próze normalizačních dvaceti let.

Román situovaný do osmi měsíců roku 1984 v osmi paralelně rozvíjených dějových liniích a osmi kapitolách vypráví o každodenním životě obyvatel jednoho regionálního města, respektive panelového domu, v němž v osmi bytech žije

osm mužů, osm žen a jejich děti. Vyprávění dominuje popis jednáni postav, v pásmu vypravěče se úvahové pasáže nevyskytují téměř vůbec, v pásmu postav zřídka. Pocit nereflektovaného stereotypního žití je podepřen věčným, zdánlivě suše popisným, ve skutečnosti ovšem ironickým jazykem, který využívá opakování slov, vět i celých vyprávěcích šablon.

Výběr postav (převážně mužských), jejich věku i povolání je přitom pojat tak, aby vytvářel určitý statistický vzorek, což autor podtrhuje i tím, že je převážně pojmenovává pouze jejich profesemi nebo charakteristikami. Nositeli sedmi dějových linií tu tak jsou Doktor, Baron (romský právník), Pilot, Inženýr, Šampion (závodní cyklista), Ošetřovatel a Zubař, osmou linii představují další obyvatelé domu jako kolektiv. Jednotlivé linie pak tematizují rozmanitou problematiku všedního života v socialismu, počínaje systémem služeb a protislužeb přes nelehké hledání východiska z – nevěrou zaviněné – rodinné krize, sportovní ambice (které skončí svatbou), vyrovnávání se s válečnou a poválečnou minulostí a dávnými křivdami až po trauma odloženého dítěte a alkoholismus muže, jenž rozvodem ztratil dceru. Klíčovou postavou přitom je Inženýr, který v sobě najde sílu vstoupit do přímého konfliktu se všehoschopným Šéfem regionu. Spojujícím prvkem je i motiv v té době populárního

běhání pro zdraví, které autor vnímá jako podvědomý útěk před blížící se katastrofou. Běh je tu tak metaforou života, v němž autor zřetelně preferuje poctivost, upřímnost a vzájemnou lásku a toleranci. Třebaže se Zapletal nevyjadřoval přímo k politické situaci, jeho sociologická sonda do všedního života v socialismu vyznívala značně kriticky.

Na počátku literární a scenáristické tvorby lékaře LADISLAVA PECHÁČKA stojí humoristický, autobiograficky motivovaný román *Amatéri* (1980), zachycující s laskavým, mírně satirickým nadhledem divadelní aktivity středoškolských studentů na maloměstě.

Próza se stala námětem pro film Dušana Kleina *Jak svět přichází o básníky* (f. 1981). Jeho divácký úspěch autora i režiséra inspiroval k další spolupráci na populární sérii filmů postupně rozvíjejících osudy ústředního hrdiny v následných desetiletích, počínaje studiem na medicíně přes první kroky v zaměstnání a rozmanité peripetie v jeho soukromém životě až po život v době polistopadové (*Jak básníci přicházejí o iluze*, f. 1984; *Jak básníkům chutná život*, f. 1987; *Konec básníků v Čechách*, f. 1993; *Jak básníci neztrácejí naději* f. 2004). Série se dočkala i knižní podoby, nejprve v souborném vydání prvních tří částí (*Filmové povídky*, 1991) a poté v roce 2004 i jednotlivě.

Po tristně přísluhovačském románu *Červená rozeta* (1981), kterým se připojil ke snahám, jež měly politicky zúčtovat s „kontrarevolucí“ v roce 1968 a jejími protagonisty, a po nevyrovnaných *Sladkokyselých povídkách* (1982), Pecháček znovu našel svou tvůrčí osobitost v žánru aktuální sociální satiry, která mířila k vykreslení rozporuplnosti soudobé společnosti. Do centra jeho próz se dostávají příslušníci střední generace, kteří naplno prožívají životní krizi a trauma jedince, jenž nikterak neusiloval vyniknout, přesto se cítí být vyčleněn z pachtění běžné populace. Hrdinou knihy *Dobří holubi se vracejí* (1985), situované do protialkoholní léčebny, je muž, jehož závislost vyrostla nejspíše z přílišné osobní odpovědnosti a až obsesivní potřeby spravedlnosti, která je neslučitelná s normálním světem průměrných lidí. Protagonista prózy *Vázení přátelé, ano* (1988) se stává špičkovým řídicím pracovníkem jen proto, že vypadá inteligentně, je velmi přizpůsobivý a dokonale ovládá „dobrou kódovanou řeč“. V dobovém kontextu lze považovat za novum, že satirický osten nebyl obrácen ani tak vůči hrdinovi, který si tu je trpce vědom vlastní nedostatečnosti, je se sebou permanentně nespokojen a propadá depresím, ale proti společnosti, v níž není možné se adekvátně realizovat. Hyperbolizované použití byrokratického newspeaku, plného zvětralých frází, šroubovaných formulačních šablon a slovních vycpávek, autorovi posloužilo k poodhacení mechanismů společenského systému, který nejen umožňuje, ale i přímo vyžaduje průměrnost, oportunistus a pokrytectví.

Od beletrizace osobní zkušenosti ke snaze o obecnější výpověď o věcech veřejných postupoval rovněž ZDENĚK ROSENBAUM, autor vypravěčsky poučený



svou zkušeností s rozmanitými žánry včetně sci-fi a historického románu. Rosenbaumův generační pohled se výrazně obrací vůči vlastním vrstevníkům a je postaven na kategoriích morální odpovědnosti vůči sobě samému a lidem, s nimiž jsme spjati. Anamnézou usilující o soud nad těmi, kteří nejsou s to dostát svým závazkům, byl Rosenbaumův prozaický debut *Krajina s nábytkem* (1980). Autor vycházel ze stejného látkového zázemí jako většina soudobých prozaiků zpracovávajících tematiku ručení člověka za vlastní činy (včetně lásky), obdobně jako Němec však kladl větší důraz na vypravěčskou hravost, nápaditější kompoziční ztvárnění a tematizovanou přítomnost čtenáře v textu. Rosenbaumovu vypravěčskou hravost ukazuje i próza *Mé svatby, cizí pohřby* (1981), v níž autor využívá impulzu Čapkova románu *Život a dílo skladatele Foltýna*: s pomocí svědectví několika postav tu má být rekonstruována osobnost předčasně zemřelého protagonisty, přičemž je demonstrována relativita poznání vycházejícího z rozdílných subjektů, které podle své zkušenosti a založení různě interpretují stejná fakta.

Moralistní variaci příběhu o osobnostním dozrávání mladého muže (rozehrávaného zde s humorem a ironickým nadhledem v několika časových rovinách, včetně předjímané budoucnosti) byl nepříliš rozsáhlý román *Most přes zlou vodu*, který byl vydán v roce 1986, po zhruba pětiletém nakladatelském váhání. Jeho hrdinou je mladý stavební dělník, který se postupně dostává do situace, kdy naplno prožívá životní lásku a současně se musí postarat o svého alkoholu propadlého otce. To jej přivádí k hodnotové rekapitulaci dosavadního života od šestnácti let, kdy odešel z domova ve snaze postavit se na vlastní nohy, a posléze i k uvědomění si své spoluodpovědnosti za otcův osud.

Jistou výjimkou v obecném směřování oficiálně publikovatelné prózy autorů mladších generací ke stále větší snaze o kritický odstup od daného společenského statu quo byla próza JOSEFA FRAISE *Strom na konci cesty* (1985). V parafrázi Shakespearova Hamleta tu Frais jinotajně vyslovil konfesi příslušníka spisovatelské generace, která v sobě nese trauma konce šedesátých let, uvědomuje si abnormalitu přítomných poměrů, ale současně přistupuje na to, že bude pracovat, tvořit a publikovat v rámci daných podmínek. Příběh z prostředí současného divadla byl alegorií společnosti, v níž se kdysi stala křivda a kde základní otázka není zda být či nebýt, ale zda ztratit či neztratit povolání. Ústřední postavou je talentovaný, vnitřně rozháraný a alkoholismu propadající herec, který chce odstranit nespravedlnost spáchanou na svém „uměleckém otci“, bývalém řediteli, kterého z divadla intrikami vyštval neschopný ředitel dnešní. Autor však hrdinu nechává postupně dospět k přesvědčení, že návrat k tomu, co bylo, již není možný, neboť čas běží a onen bývalý velký tvůrce je dnes už umělecky prakticky mrtvý a zcela ztratil kontakt s přítomnou realitou. Pod fasádou čtenářsky atraktivní prózy se tak skrýval autorův generační soud nejen nad těmi, kteří vládli kultuře v danou chvíli, ale i nad osmašedesátníky a celou disidentskou a exilovou literaturou. Román měl potvrdit výsadní

postavení těch, kteří podle autorova přesvědčení drželi uměleckou kontinuitu, a kterým by tedy měla patřit budoucnost.

## ■ Proměny vesnické prózy

V podstatě shodný postupný odklon od ilustrace ideologických tezí ke kresbě prostředí a reálného života v socialismu probíhal také v oblasti vesnické prózy, která v průběhu normalizace prožívala značnou konjunkturu a v první polovině sedmdesátých let vytvářela – oproti jiným stylovým a námětovým vrstvám za normalizace publikovatelné literatury – velmi širokou škálu rozmanitých přístupů k literatuře i životu.

Zablokování tendencí, které utvářely prózu šedesátých let, vytvořilo prostor nejen pro prózy potvrzující politickou tezi o definitivním vítězství kolektivizace – tedy socialismu – na vesnici (→ s. 473, odd. *Pokus o zvrát: próza vycházející v ústřety normalizaci*), ale i pro tradičnější a velmi tradiční podoby žánru. Jestliže se totiž normalizátoři soustředili především na likvidaci těch stylových a tvarových vrstev současné literatury, které v šedesátých letech přinášely „nepřijatelné myšlenky, intelektualismus, nihilismus a samoúčelné experimenty“, v podstatě tradiční a konvenční vesnická próza zůstávala mimo jejich hlavní zájem. Dokonce se pro ni paradoxně otevíral větší prostor než v předchozím desetiletí, kdy se těžko prosazovala proti dominantnímu proudu literatury. Zůstávala sice mimo těžiště kritického a čtenářského zájmu a na literárním okraji, vymezeném produkcí regionálních nakladatelství a případně lidoveckým nakladatelstvím Vyšehrad, nicméně – pokud přímo neodmítala kolektivizaci vesnice, a tedy socialismus – mohla vycházet.

Nejvyšším společným jmenovatelem všech podob vesnické prózy byla tendence k pojetí venkova jako prostoru lásky k rodné zemi, krajině, přírodě a práci; konstantním rysem jednotlivých próz, zejména těch, které byly tematicky spjaté s folklorně inspirativnější Moravou, pak bylo užití dialektu jako charakterizačního i poetického prvku.

Na mytický rozměr vesnice chtěl navázat také JAN KOZÁK, když v románu *Adam a Eva* (1982) poněkud ustoupil od prvoplánové agitace a pokusil se o propojení pracovní a osobní tematiky. Kozákovo pojetí venkova vyrůstalo z civilizačního optimismu, jehož pozadí utvářel pro komunismus příznačný mičurinský mýtus o vůli, která dokáže porazit i přírodu. Mytický rozměr vyprávění o vynikajícím sadaři pěstujícím na Podřipsku broskve, byl dán jeho umístěním do kraje pod bájnou českou horou Říp, v němž spolu jako v ráji žijí v lásce a v souznění s přírodou Adam a Eva. Vyprávění přitom mířilo k symbolickému přesahu, který naznačoval, že přes všechny osobní i společenské potíže a zádrhele jenom v socialistické společnosti může dojít k takovému naplnění ideálu harmonie muže a ženy, člověka, krajiny a práce.

Ještě dále v civilizačním optimismu šel v osmdesátých letech STANISLAV VÁCHA, který dospěl až k takovému obrazu venkova, který de facto stíral rozdíl mezi vesnicí a městem. Inspirací mu k tomu byl „ekonomický zázrak“, jenž v té době mělo představovat jednotné zemědělské družstvo Slušovice, propojující zemědělskou výrobu s průmyslovým a stavebním podnikáním. Autorovo dlouhodobější úsilí o vytvoření literárního předobrazu ideálně fungujícího socialistického podniku tak v románu *Hauři* (1987) nabylo podoby vyprávění o rekordně rychlé stavbě mostu. Vácha v něm oslavoval progresivní řídicí metody, které takové divy umožňují, a zároveň kriticky varoval před zaostalci, kteří zaspali dobu a nechápou, že právě takové podniky jsou budoucností socialismu, a proto kladou novodobým budovatelům do cesty překážky.

Většina dobové produkce s tématem vesnice ovšem takovýto civilizační optimismus nesdílela a jako literárně inspirativní hodnotu vnímala spíše specifčnost vesnice jako autentičtějšího protipólu města, tedy jako místa, kam se člověk žijící v městě – reálně nebo alespoň ve vzpomínkách – vrací, neboť mezilidské vztahy tu jsou čistší a platí tu i jistý odvěký řád, jenž se v městě již vytratil. Takto se vesnice objevovala například v prózách Jiřího Navrátila, Milana Duška, Ludvíka Štěpána, Petra Pavlíka, Petra Křenka a dalších autorů, kteří hledali oporu v tradiční vázanosti venkovské prózy na přírodní a rodinné dominanty.

Ústup od ideologických tezí k tradičnímu rozměru vesnice a venkova byl zpravidla doprovázen také pohybem směrem k lyrizaci výpovědi. Značná část normalizační venkovské prózy tak měla podobu povídek, maximálně novel, které se pohybují v emocionální a nečasové poloze vysloveného pocitu.

Typickým příkladem toho, jak se forma může spolupodílet na odlišném vyznění díla a jak může autora alespoň do jisté míry vyvést z úzké závislosti na normativních estetických a ideologických požadavcích, jsou kratší prózy JANA KOSTRHUNA. Zatímco v románech *Černé ovce* a *Pytláci* autorova snaha naplnit daná ideová schémata a přizpůsobit jim své vnímání reality vedla k výsledku vyznívajícímu velmi chtěně a křečovitě, jeho tvorba povídková, soustředěná do souboru *Houpačí kůň* (1976), je o něco vydařenější a otevírá se nečasovému horizontu stálých hodnot vesnického života. Když se ale autor v novele *Vinobraní* (1979) pokusil dopracovat některé motivy z těchto povídek a vytvořit ucelenější a rozsáhlejší tvar, vrátil se opět k řadě klišé, byť tentokrát spíše konvenčně literárních než politických. Novela, umístěná na pálavskou vesnici, v sérii krátkých vypointovaných epizod vykresluje tradiční syžet sblížení vnuka a děda na pozadí přírody a kraje. Její osu přitom utváří rozpor mezi starým vesnickým řádem a moderním, konzumním přístupem k životu. Lyrický a moralistní odstup od společenských daností Kostrhun využil k vykreslení toho, jak v moderní době dochází k uvolnění mravních norem, ale i k náznaku kritiky ekologických důsledků mechanizace a industrializace

zemědělství. Oblíbeným prostředkem jak lyrizovat venkov a jeho proměnu byla v sedmdesátých letech tradiční figura koně jako symbolu toho, pro co už není na současné vesnici místo. V Kostrhunově novele motiv koně přímo tvořil protiváhu k emblematickému motivu traktoru, s nímž byl dříve v budovatelské epice nástup nového řádu spojen.

Téma koní a lásky ke koním bylo v normalizační literatuře – ale i v televizi a filmu – značně produktivní. Využil je rovněž autor starší generace, jenž vyšel z poetiky ruralismu: JAN KNOB v psychologickém románu *Isabela* (1981) o dívce, která v práci s koňmi najde své životní poslání, oslavil řadové „dělníky“ chovu ušlechtilých koní a nahlédl i do historie polabských hřebčínů.

Politicky angažované pojetí literatury se mohlo v normalizační literatuře celkem bez problémů doplňovat s tradičním archetypálním pojetím venkova, vyrůstajícího z příslušnosti ke kraji a zemi. Fascinace pozitivní budoucností, k níž by společnost měla směřovat, byla přitom nahrazována nostalgickou evokací ztrácejících se hodnot, sociální typizace postav pak předpokládaným smyslem vesnické pospolitosti pro různorodost svých členů. Poněkud stranou ustoupila i pracovní tematika: pokud se vůbec objevila, pak se autoři pokoušeli o její osobitější uchopení. Nad nudnou prací v družstvu a na poli tu početně vítězila romantika lesa a lesácké profese.

V rámci této produkce se ovšem jen zřídka našel umělecky přesvědčivější autor. Nebyl jím MIROSLAV RAFAJ, jenž do středu svých komorně pojatých, ale proklamativních povídek zpravidla kladl osamělce a podivíny, kteří těžko hledají cestu k jiným lidem (*Výzvy k soukromým slavnostem*, 1975; *Zahrada po rodičích*, 1979; *Obklopen blaženými postavami*, 1984; *Pěší lidé*, 1985), a nebyl jím ani PAVEL FRANCOUZ, autor sbírky povídek *Takové ticho* (1974). O něco zajímavější jsou povídky JANA NOUZY z cyklu *Z návsí je k nim blízko* (1978), drobnokresby, v nichž autor s vírou v nadčasové hodnoty vykreslil psychologii venkovanů tragicky poznamenaných, případně žijících v nefungující rodině.

Z mladších autorů, které možnosti drobné prózy s převahou lyrického elementu nad epickým v první polovině sedmdesátých let zaujaly a kteří své výpovědi stavěli na mladistvém okouzlení lyrickým prožitkem okamžiku, nejednou milostného, si pozornost kritiky vysloužil debut JIŘÍHO MEDKA. Novela *Pišťaličky* (1974) cileně rozbíjela souvislost příběhu nedosloveností situací a dějů, prací se zámlkami a tajemstvím, jež uvolňovaly lyrický potenciál vyprávění. Samo téma – sociální a citové dospívání mladého muže, jež se děje skrze srůstání s rovinatým krajem východočeských vesnic a rybníků i srůstání s životem jeho obyvatel – propojovalo důraz na socializaci jedince s intimní perspektivou krajinných nálad a lidské pospolitosti s působením paměti míst spojených se starou bratrskou tradicí. Způsob promluv místních obyvatel i zainteresovanosti vypravěče na příběhu přitom připomněl první prózy Vančurovy. V následné

novele *Příběh* (1975) se Medek obrátil k motivu koní a oslavil „chlapskou práci“ zaměstnanců velkého hřebčince ve východočeském povodí Orlice. Dějovou kostrou novely je závěr života veterináře, naplno oddaného smyslu vlastní práce, a to i za cenu odcizení se vlastní rodině.

Normalizační kritika se však obávala, že lyrické, významově méně jednoznačné prožívání skutečnosti Medkovi – a jemu podobným autorům – brání pochopit dějinně-spoolečenské pozadí, na němž by intimní příběhy a myšlenky lidského života měly být „správně“ podávány. Medek se těmto výtkám snažil vyhovět a v povídkové sbírce *Všechny barvy duhy* (1976) se pokusil zachovat významovou kondenzovanost svého básnického jazyka i mnohostrannou neurčitost lyrického pohledu na svět a mezilidské vztahy a současně zvýraznit společenské a historické zasazení příběhu. Jeho schopnost lyrického vyprávění však postupně upadala a v milostných povídkách souboru *Ptáček ve studni* (1978) a pozdějších prózách, které ale autor situoval spíše do městského prostředí, se již zcela vyprázdnila.

Nekonfliktní koexistence revolučního a archetypálně tradičního obrazu venkova v normalizační próze vedla i k tomu paradoxu, že v rámci dobové knižní produkce mohly vycházet rovněž prózy se zřetelným náboženským podtextem, který by byl v jiném druhu současné prózy nepřijatelný.

Nejtypičtějším příkladem toho je tvorba pozdního debutanta VĚROSLAVA MERTLA, jemuž vyšla první kniha ve čtyřiceti letech na sklonku liberálnějšího

období šedesátých let, které ve svém závěru obrátilo pozornost také k dosud zatajovaným autorům katolické orientace. V literatuře Mertl zůstal i po nástupu normalizace a v následujících dvou desetiletích vydal dalších devět knih spjatých jihočeským prostorem a osobitým spirituálně laděným pojetím venkovanství. V povídkových knihách – *Stín blaženosti* (1969), *Nám po tomto putování* (1970, přeprac. 1974), *Poledne* (1971) a *Sad* (1976) – ale i v rozsáhlejších prózách a románech – *Dům mezi větrem a řekou* (1978), *Rezavý déšť* (1981), *Podzimní svit* (1984), *Pád jasnovidce* (1986) a *Mlčení věžních hodin* (1989) – se Mertl prezentoval jako lyrický vypravěč navazující na Jana Čepa a jeho pojetí prózy jako duchovního



Věroslav Mertl (vpravo) s literárním historikem Jaroslavem Medkem

dialogu opírajícího se o křesťanskou víru a mířícího k vyjádření k nadčasovosti prožitku lidské existence.

V Mertlově tradičním vypravěčství splývá literatura se svým posláním etickým. Síla jeho próz proto nespočívá ani v jejich celkové objektivnosti a působivosti, jako spíše v úvahách a jednotlivých sentencích. Základním motivem Mertlových próz je životní bilance (opakovaně se u něj vrací postavy, které hodlají sepsat své zkušenosti a rady příštím pokolením), myšlenkovým východiskem pak skeptická reflexe poválečného světa a vědomí protrpěné, ale stále přetrvávající naděje. Tematizována bývá lidská sounáležitost s krajem a s rodovou tradicí, jakož i hojivá a ničivá síla lidských vášní milostných a erotických (potřeba něhy, soucitu, opory, ale i sexuálních prožitků, případně problematika žárlivosti, nevěry).

Nejvýraznějším Mertlovým dílem daného období se stal román *Rezavý déšť* (1981), modelující situaci, kdy nacisté ovládnou českou pohraniční ves a nedovolí, aby do ní pronikla zvěst o konci války. Experiment nesourodého soužití se však rozpadá a konfrontace totalitní síly s prostáčkovskou smířlivostí vyústí v masakr. Dějově sevřený román pracuje s českými a německými národními vlastnostmi a mýty, v jeho podtextu je však obecnější myšlenka, že žádné fungující společenství nelze stvořit násilím.

Důležitou součástí a zjevně i předpokladem Mertlovy literární činnosti bylo jeho systematické psaní deníků, které pojímal jako cestu, jak esejisticky zpracovat osobní prožitky. V devadesátých letech tuto část jeho tvorby zpřítomnily dva výběry nazvané *Kruhy pod očima* (1995, 2005).

Kontemplativní charakter mají nepříliš rozsáhlé texty na pomezí prozaické meditace a básně v próze, v nichž STANISLAV VODIČKA vyjadřoval svůj prožitek přírody Tasovska. Autor, okouzlený a inspirovaný osobností Jakuba Demla, vnímal přírodu jako projekci vyššího řádu, zázrak Boží přítomnosti, který bloudivého a neklidného člověka vyzývá k souznění a hledání vyšší jistoty (*Tam, kde usínají motýlové*, 1978; *Planina tichá*, 1985).

Mezi autory, jejichž pojetí a zobrazení venkova vyrůstalo z křesťanských kořenů, patřila také LUDMILA KLUKANOVÁ, která svými lyrickými prózami z Vysočiny od počátku osmdesátých let vytvářela mýtus krajiny jako magického prostoru nadaného vlastní pamětí. Klukanové vidění světa bylo veskrze konzervativní: autorka zpravidla konfrontovala současnost se ztraceným mravním řádem někdejšího života, kdy ještě existovala jednota mezi člověkem a přírodou. Její vřazení do oficiální literatury bylo usnadněno tehdejšími pojetím lidovosti a folkloru jako jejího výrazu, první knihy Klukanové jsou totiž založeny na rekonstrukci zaniklého světa prosyceného folklorem, magií pověr a legend. Čas se v nich odvíjí jakoby pozpátku a odsouvá přítomnost k horizontu. Branou do světa paměti je pro autorku dětství. Stejně významná jako paměť jedince je pro ni nejen kolektivní paměť vesnické pospolitosti, ale i paměť věcí, míst a konkrétních krajin.

V prvotině, souboru básnických próz *Jezírka* (1981), hraje klíčovou roli titulní motiv, který je tu výrazem hlubin i výšek, propadání i zrcadlení, ale i zakotvení v domovském prostoru a čase ve vertikále rodových a kolektivních zkušeností. Další autorčiny prózy, zejména vesnická kronika *Na štítu bylo vytesáno kolo* (1984; def. 2001 v souboru *Konce kolověku*), vpojují lidské osudy také do reálné historie. Novela *Remonta* (1986) je příběhem citového zranění selského chlapce za násilné kolektivizace venkova, román *První generace města* (1990) sleduje sžívání českých přistěhovalců s původně německým městem (předobrazem byla Jihlava) a prostupování kulturních tradic, próza *Denica* (1990) podává tragický ženský osud v letech druhé světové války a hroucení starých řádů.

Korektiv ztrácejícího se, ale přitom tak potřebného řádu vnášelo hodnotové zázemí křesťanské víry rovněž do próz ANTONÍNA BAJAJI, které shodně s většinou vesnických próz kladly důraz na detail a na začlenění člověka do prostoru, v Bajajově případě na kopaničářské Valašsko, nicméně odlišovaly se od nich kompoziční promyšleností, pracující s několika dějovými pásmy. Neidylický obraz soudobého valašského venkova přinesl Bajaja již románem *Mluvití stříbro* (1982), současným a zčásti autobiografickým příběhem o lásce mladého zootechnika a jeho práci v zemědělském družstvu. Již zde se přitom objevuje téma hrdinova návratu ke kořenům, paměti a mýtům krajiny i rodu, jakož i jeho hledání cesty k sepětí s přírodou, které bylo civilizací porušeno, které je však nezbytnou existenční nutností.

Klíčovými se tyto motivy staly v románu *Duely* (1988), sestaveném ze dvou významově vzájemně propojených novel, v nichž příběh vyrůstá ze slovního souboje mezi postavami vzpomínkových vyprávění. Ústředním tématem celku je čas a jeho plynutí. Bajaju přitahuje morální proměna člověka v čase, souvislost a protikladnost dneška a včerejška: rozpor mezi tím, kým se člověk stal, s tím, kým kdysi byl, kým chtěl či mohl být. První duel takto vypovídá o morálním pádu mladíka, jehož náhle uvolněná možnost rychlého profesního postupu přivádí k řadě kompromisů. V druhém duelu autor přechází od zobrazení individuální proměny v toku času k zachycení proměn celého Valašska, ústřední postavou vyprávění proto činí staříčka zosobňujícího rodovou tradici. Složitá kompozice prózy přitom sémantizuje napětí mezi ději odehrávajícími se v čase vyprávění a ději vyprávěnými, jakož i napětí mezi mýtem a dávnou realitou, jež se v něj během času a vyprávění změnila.

Bajajovy prózy, obdobně jako velká část české vesnické prózy sedmdesátých let, silně tematizovaly problematiku vztahu mezi historií a současností. Na rozdíl od většiny z nich však Bajaja poměr mezi minulostí a přítomností hodnotově zcela převracel: podivnou normalizační přítomnost konfrontoval se světem ustálených a pevných hodnot, které moderní doba rozkládá. Bajajova výpověď však není subjektivní lyrickou evokací původního ráje a pláčem nad jeho zánikem, nýbrž zaujatou, přesvědčivou, velmi lidskou, leč i velmi

nemilosrdnou analýzou, vynášející dosti nelichotivý soud nad přítomností. Dějiny v autorově pojetí mohou být i kruté, až groteskní, nikoli však prázdné, neboť autorovi je vlastní představa světa jako nadosobního řádu i vrozená víra v kladnou podstatu člověka.

### ■ Únikové prostory: sci-fi, fejetonistika a humoristická próza

Výhod nezávislé, ale také nezávadné fabulace, kterou nabízela science fiction, využilo v sedmdesátých a osmdesátých letech nepřeborné množství nejrůznějších autorů. Žánr přitahoval svou možností uniknout limitům „velké“ literatury a pohybovat se v prostoru, který kladl menší odpor volné fabulaci a umožňoval bez přímého střetu s politickou mocí rozvíjet rozmanité modely a situace „jiného“ světa. Vedle samotné vědeckofantastické prózy v užším slova smyslu, intenzivně se rozvíjející zejména od konce sedmdesátých let, se příznačným rysem celého období stalo stěhování motivů, postupů či rekvizit science fiction daleko za hranice specializované žánrové produkce.

Od „čisté“ vědeckofantastické prózy se v sedmdesátých letech odklonil i zakladatel její intelektuálně náročné linie z bezprostředně předcházejícího období JOSEF NESVADBA. Vyvrcholením Nesvadbovy tvorby z šedesátých let, modelující s průzračnou logikou na ploše přehledně strukturované prózy kratšího rozsahu určitou existenciální situaci, se stala mrazivě pesimistická „detektivní“ novela *Jak předstírat smrt* (1971), vyprávění o hrdinovi odboje, který je navzdory čistotě svých úmyslů i skutků vmanévrován v důsledku neproniknutelného spiknutí temných dějinných sil do osudu sprostého gangstera. Autor se poté orientoval na psaní románů s tajemstvím, oscilujících i nadále mezi reálnou a fantastickou fabulací, nastolujících ovšem v rámci povrchně ozvláštěné kompozice do značné míry umělá témata jako zneužití dännikenovských teorií nebo perspektivy sexuální revoluce (*Bludy Erika N.*, 1974; přeprac. 1980; *Hledám za manžela muže*, 1986). Největší úkol vzhledem k postižení aktuální zkušenosti české společnosti si Nesvadba vytyčil ve „futororománu“ *Tajná zpráva z Prahy* (1978), který měl zachytit duchovní atmosféru konce šedesátých let a popsat specifickou životní situaci české inteligence doma i v cizině. Do vyznění románu však podstatně zasáhla cenzura, původní, necenzurované znění s titulem *První zpráva z Prahy* vyšlo až v roce 1991.

Mimo vlastní žánrovou produkci se boom science fiction v sedmdesátých a osmdesátých letech projevil i v desítkách dalších románů nebo novelistických sbírek využívajících jako svého hlavního modelu příběh s tajemstvím. K autorům rozmanitého věku a literárního zaměření, v jejichž pracích bylo tajemství nastolováno s pomocí rekvizit vědeckofantastického žánru, patřili Petr Bartůněk, Jaroslav Boček, Zdena Bratršovská, Ota Dub, Ota Hofmann, Otakar Chaloupka, Josef Koenigsmark, Zdeněk Lorenc, Lubomír Macháček,



Jana Moravcová, Alexej Pludek, Zdeňka Psůtková, Miroslav Skála, Josef Souchop, Vojtěch Steklač, Alžběta Šerberová, Ludvík Štěpán, Jiří Švejda, Arnošt Vaněček a další. Až v osmdesátých letech se přitom próza citující v rámci širšího literárního kontextu poetiku science fiction začala znovu pokoušet o jiný, antiutopický model vyprávění, zbavený ovšem oproti šedesátým letům systémové politické kritiky – výrazem této tendence se stala tehdejší tvorba Vladimíra Párala (→ s. 483, pododd. *Páralovo hledání pozitivního hrdiny*).

Vývoj žánru přitom zřetelně směřoval k vytvoření vlastního komunikačního okruhu autorů a příznivců sci-fi. Na tomto vývoji se svou tvorbou, ale i organizační, publikační a popularizační činností podíleli Ondřej Neff, Alexander Kramer (pod krycími jmény), Jaroslav Veis a další (→ s. 714, kap. *Populární literatura*).

Mimo pozornost normalizátorů ležela i různorodá fejetonistika a humoristická próza vyjadřující se k běžnému, každodennímu životu v jeho apolitickém a neideologickém rozměru. Fejetonistiku a esejistiku pěstovali jako součást své práce především novináři, příležitostně se k ní obraceli i další tvůrci, jejichž centrum činnosti však leželo v jiných oblastech literatury či umění. Nejvýraznějším fejetonistou sedmdesátých a osmdesátých let tak byl redaktor týdeníku *Mladý svět* **RUDOLF KŘEŠŤAN**. Knižní soubory jeho úsměvných časopiseckých fejetonů (*Myš v 11. patře*, 1980; *Slepičí krok*, 1986) jej představují jako autora optimistického a nekonfliktního naturelu, jenž si rád pohrává s možnostmi jazyka a s oblibou podtrhuje absurditu situací. Úvahové, intelektuálně pojaté sloupky (*K principu rolničky*, 1987), eseje (*Maxwellův démon čili O tvořivosti*, 1988) a aforismy (*Nepatrně ne. Zcela malá knížka nadávек, zákazů, odkazů apod.*, 1989) po svém návratu do oficiálního literárního života publikoval **MIROSLAV HOLUB**. Soustřeďoval se v nich na problematiku moderní civilizace,



Miroslav Horníček,  
František Nepil  
a Michal Černík  
při mimořádném  
sjezdu Svazu  
českých spisovatelů  
5. prosince 1989  
na Dobříši

na funkci a postavení vědce a vědy a také na polaritu mezi vědeckým a uměleckým poznáním a vyjadřováním. Na své starší literární snažení navazoval MIROSLAV HORNÍČEK, herec, dramatik a fejetonista laskavého humoru, akcentující mnohotvárnost životních pravd (*Jablko je vinno*, 1979). Také jeho cestopisná fejetonistika (např. *Vyznání. Mariánským Lázním v červnu a červnu v Mariánských Lázních*, 1975) byla výrazem autorovy schopnosti vnímat specifiku zemí a prostorů, ke kterým jej vázalo osobní pouto a které ho okouzlovaly.

V jednodušší variantě těchto chvál každodennosti našel svoji – z hlediska čtenářů i rozhlasových posluchačů vděčnou – fejetonistickou polohu FRANTIŠEK NEPIL (*Střevíce z lýčí*, 1982; *Dobré a ještě lepší jitro*, 1985). Osobitá autorova hravost, jazykově i stylisticky se opírající o zdánlivou naivitu dětského vyprávěče, stála u vzniku prózy *Léto bude ve čtvrtek* (1985), prvotiny JANA SCHMIDA, zakladatele a vůdčí osobnosti divadla Ypsilon. Vzpomínky na vlastní dětství a dospívání na malém městě uprostřed padesátých let spoluutvářely Schmidovu prózu *S očima navrch hlavy aneb Jak jsem byl hloupej* (1989). Dobrodružství turistiky se staly inspirací pro ZDEŇKA ŠMÍDA v knihách *Proč bychom se netopili aneb Vodácký průvodce pro Ofélii* (1979) a *Proč bychom se nepotili aneb Jak se chodí po horách* (1984).