

Jiří Brabec

ESTETICKÁ NORMA A HISTORIE LITERATURY V TOTALITNÍM SYSTÉMU

Literárně historické uvažování o tvorbě z časů existence totalitního systému se často ocitá v začarovaném kruhu ilustrované historie, v níž literatura je kauzálně svázaná s dějinným děním. Je pochopitelné, že naše pozornost musí být upnuta k přímým střetům moci a umění, k zákazům děl, k proměnám, jimiž systém procházel a které se bezprostředně dotýkaly vnějších podmínek tvorby. Skutečně nelze opomenout cenzurní a perzekuční opatření, mocenské zásahy, jež mnohdy likvidovaly jakékoli možnosti tvůrčí práce jednotlivců nebo celých skupin. Prostřednictvím – pro nás signifikantních děl – vyprávíme o dějinách, jež díla obkružují a interpretují. Často se zde ozývá naše účastenství na těchto zápasech, osobní zkušenost a nebo přijatá zkušenost jiných, s nimiž jsme ochotni se identifikovat. Proto se k nám díla obracejí spíše svými vnějšími osudy, která jim zdánlivě i skutečně vtiskují historický význam a hodnotu. Literatura je ovšem specifický fenomén, který neilustruje dějiny, není vnějším silám vydána všanc, má svou vlastní energii. Intervenční povaha umění v totalitních společnostech nespočívá pouze v tom, jak se zmocňuje tabuizovaných témat či jak je polemicky vyhocená proti režimu. Literatura píše svůj hlouběji strukturovaný vlastní příběh a nikterak netvoří ilustraci historie proměn systému. Vztah moci a umění má hlubší dimenze, jejichž analýza umožňuje spatřit literární proces jako stálý konflikt mezi normativními tendencemi, směřující k vytvoření nového modelu literatury, a strukturou literárního projevu, který se těmto snažím – díky tomu, že chce zachovat, navzdory jakýmkoli požadavkům, svoji specifčnost – přímo nebo nepřímou bránit. Měli bychom proto omezit tolik zdůrazňovanou roli politických opatření a obrátit pozornost k zvláštním rolím, jež na sebe brala literatura v ideologizovaném duchovním kontextu socialistického systému. Každý totalitní režim usiluje o hierarchii norem, které obkrouží každého jednotlivce a budou působit na jeho „usměrnění“. To se týká všech oblastí lidského působení. Proto problém normy má pro nás univerzální význam. Právě v oblasti umění je však toto úsilí již od počátku vnitřně rozporné. Tendence mocensky uplatnit normu, jež směřuje – jako každá norma – k všeobecné platnosti, se již od počátku dostává do rozporu se specifčností estetického projevu, opřené o normu

platnosti jedinečné. Nutně se však objevuje otázka, proč tolik významných umělců a předních badatelů vycházelo těmito tendencím vstříc, proč vstupovali do služeb těchto požadavků.

Problém normy byl v předválečné vědě velmi frekventovaný. Jednu z odpovědí na otázku, proč tomu tak bylo, podává Jan Mukařovský, když píše o stále trvajícím období axiologického relativismu, které má za následek snahu zavést „ideu hodnoty pevné, schopné odolávat právě tak rozmanitým postojům osobním jako proměnlivým smýšlením kolektivnímu...“¹⁾ Podobnou pasáž bychom snadno našli také u Durkheima. Mukařovského úvahy o trojím aspektu estetičnosti, tj. o estetické funkci, normě a hodnotě se zrodily v obdobně vymezeném prostoru, v němž je hledána pevná půda „objektivismu“ proti relativismu a subjektivismu. Mukařovský se záviděníhodnou precizností a jemností odlišuje zvláštností estetické normy, která je vytvářena a porušována, která „gravituje spíš k pólu pohybu“, od norem ostatních, jež se chovají namnoze právě opačně. Nicméně v jeho úvahách, zacílených k hledání rovnováhy mezi individuální aktivitou a nadosobním korektivem, se nutně musí objevit pojem „kolektivní vědomí“, které sám Mukařovský pokládá za „nepříliš šťastný“, nicméně pro jeho vědecký systém naprosto nezbytný. Toto „kolektivní vědomí“ projevuje sílu normující. Podobně u Karla Engliše v pojednání o teleologii (*Teleologie jako forma vědeckého poznání*, 1930) a normě (např. v *Malé logice*, 1947) nacházíme obdobnou argumentaci, jak se uchránit před subjektivismem a proměnlivým hodnocením jednotlivců. Obě jména – Durkheim a Engliš – se zde neobjevují náhodou; chci připomenout, že jde o duchovní kontext, v němž Mukařovského analýzy vznikly. Ostatně k Englišovi – k jeho teleologii, která je provázena problémem normy – se přihlásil již na zlomu dvacátých a třicátých let Roman Jakobson.

Engliš i Mukařovský rozlišují mezi normou a její kodifikací, zdůrazňují – a pro náš výklad je to důležité –, že norma nemůže být ztotožňována s výslovným nebo i jen vyslovitelným pravidlem. „*Základním předpokladem normy není též její vyjadřitelnost, ale obecný konsensus, spontánní souhlas příslušníků jistého společenství.*“² Co však znamená tento „souhlas“? Obecný konsensus nepadá z nebe, je vytvářen zápasem společenských sil, a souhlas toho či onoho individua či skupiny může být negující nebo mít ambivalentní povahu a usiluje porušit onu závaznost pro všechny. Jsou ovšem okamžiky v dějinách, kdy se konsensus projevuje jako

1 J. Mukařovský: Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?, 1939. In *Studie z estetiky*, 1966, str. 78.

2 J. Mukařovský: *Estetika jazyka*, 1940. In *Kapitoly z české poetiky I*, 1948, str. 53.



LA SALETTA



**„Nechce se mi halekat ano a halekat ne –
podle toho jen, odkud vítr fouká,“ čteme
v Zahradníčkově La Salletě**

foto: Pavel Vácha

zrozený historií, to jest kdy se ocitáme ve společnosti, která akcentuje závaznost obecně platných nadosobních hodnot, již má být individuum podřízeno. Děje se tak v čase, kdy je hledána cesta k eliminaci krize hodnot, k hledání nadosobního, „objektivního“ korektivu. Pochopitelně, že zde není zakomponován důležitý moment – tj. živé individuum jako protest proti všemu, co omezuje jeho svébytnost. Naopak toto individuum je pokládáno za jeden důvod oné krize. Paralelně s tímto uvažováním o normách a hodnotách prochází moderní umění krizí, pramenící často z izolovanosti od širšího okruhu konzumentů, kdy sama svoboda tvorby nese sebou vnitřní rozpor, který vede u mnohých tvůrců k touze po identifikaci s nadosobními ideami.

Chci tím naznačit, že vnější tlak, omezující či podřizující individuální aktivity, nemusí vždy u umělce i teoretika způsobovat odpor. Téma omezení labilní individuální sféry, téma normy, usměrnění je zakotveno do jedné větve moderního myšlení a jako pokušení je přítomno i v samotném moderním umění. V kontextu přelomové doby je interpretováno jako optimální řešení palčivě pocítovaného problému. Zvláště když toto východisko nabízejí zdánlivě samotné dějiny, z kterých jako by vyrůstal nový typ objektivit a které manifestačně uzavírají čas izolovanosti, samoty moderního umělce. Hovořím tu o mezidobí let 1945-1948, které otevírá dalekosáhlé možnosti vzniku nových norem, neboť v čase zlomu se vždy setkává staré a nové a objevují se tedy co býti má, musí a co býti

nemá, nesmí. Vzpomeňme například Hrubínův a Zahradníčkův obraz „staré země“. Pro náš výklad není podstatné, že jde o naprosto odlišnou vizi, protože chci jen podtrhnout ono vědomí radikálního historického přelomu. Nová země přichází s kontrastním odlišením, tj. s novým soubojem norem. Pokusím se některé naznačit s poukazem na souvislost s normami estetickými. Velmi rozšířený koncept představoval dějiny jako výsledek transparentní „logiky vývoje“. Sama historie prý dokumentuje, že musel přijít věk nadosobních hodnot, nové kolektivity, sama historie je nositelem pravdy. Poznání se může opřít o odhalený smysl dějin.

Další běžně přijímaný příběh se týkal umění. Díky tomu, že je navždy vyvázané z teroru peněz, z pekuniárních vztahů, otevírají se možnosti dosud neznámé. Umění a lid - téma vítané a přitažlivé pro osobnosti nejrozličnější orientace - vyúsťuje v návrzích a směrnicích, jež mají normativní povahu. Sugestivní vize, konfrontované s nedávným válečným běsněním, spočívaly v utopistickém perspektivismu, v obrazu společnosti, opřené o pevný řád hodnot. Zdálo se, že zde není místa k tvorbě jiných norem, než těch, které pramenily ze stále omílaného schématu, jež nicméně bylo - vzhledem k palčivým problémům moderní vědy a umění - v oblasti umění přitažlivé. Záhy však také se stejnou intenzitou odpuzovalo, zejména u osobností žárlivě střežících svou svobodu. Uvedme případ Halasův a Holanův, Černého a Patočky. Pojem svobody se pochopitelně objevoval často a velmi úzce souvisel s tendencemi vytvořit závazný rámec pro všechny aktivity. Proti svobodě však byla stavěna „pravda“. Pravda dějin prý nemůže být ničím omezována, ani svobodou a ani mravností. Utilitární interpretace dějinných proměn byla postavena proti individu, které nemá jinou volbu, než „svobodně“ přijmout poselství historie. Již tehdy se setkáváme s polemikami básníků, které budou aktualizovány po celou dobu totalitního režimu. „*Nechce se mi halekat ano a halekat ne – podle toho jen, odkud vítr fouká*“, čteme v Zahradníčkově La Salletě. „*Nechce se mi být masem vzduchu okolo – jak se to líbí jim – nechci být kulem vyhlášek – veřejným míněním*“, píše Halas v básni *A co*, v níž slovo „svoboda“ sebou nese dobové - polemicky vyhocené - konotace. Ve stejné době se obrací, při příležitosti pražské výstavy Mezinárodního surrealismu, André Breton k českým umělcům: „*Umění nesmí dbát rozkazů, nikdy, děj se co děj! Střezme se zapomenout, že v předválečných letech tažení proti svobodnému umění bylo shodně vedeno i režimy prosazujícími protichůdné ideologické cíle*“. Umělcům všech směrů hrozí táž pohroma, a někteří, kteří se propůjčí k této hře, se dočkají „*vlastního masakru*“, píše Breton.

Problém však nelze redukovat pouze na vnější mocenský tlak, ale



třeba též upozornit na vnitřní předpoklady přijetí normotvorných tendencí. Čas po únoru 1948 jen dovršil, tentokrát již bez přímých konfrontací, směřování k radikální proměně celého českého života. Upozornil jsem, že totalitní režim obklopuje každého jedince a všechny jeho aktivity systémem norem, neboť právě jejich prostřednictvím uplatňuje svůj totální nárok na člověka. Vše musí být usměrňováno, pro vše existují obecně formulované nebo předpokládané rámcové normy. Na tomto poli se také pohybuje mocensky prosazovaná estetická norma, která podobně jako je tomu v jiných oblastech je sice určována vládnoucí ideologií; nemůže však jít o pouhou aplikaci bez zřetele k zvláštěm a k tradicím umělecké tvorby. (Toto normotvorné úsilí bychom neměli ztotožňovat s perzekucním nebo s cenzurním opatřením.) Norma nemůže být – jak jsem uvedl – zredukována na určité pravidlo. Proto musí oscilovat mezi obecnými požadavky a „vzorovým“ individuálním projevem. Hitler v projevu proti modernímu umění hovořil o „převládajícím směru“, v Sovětském svazu vzniká koncept socialistického realismu, který má být

v umění dominantní. Je příznačné, že toto pojetí hlavního proudu a okrajových projevů se udrželo v české oficiální literatuře až do konce osmdesátých let.

Konflikt mezi normotvorným úsilím a silou umělecké tradice lze postihnout i v období, kdy byl kontext silně deformován. Záhy po únoru se objevila básnická díla, která aspirovala nikoli pouze na uznání, ale usilovala – jak o tom svědčí jejich vzájemná polemičnost – stát se dominantními, vzorovými. Jinými slovy – základní normou. Mám na mysli Kainarovu *Velikou lásku*, přinášející invectivy na adresu avantgardy (*Zůstali vzadu*) a demonstrativně se hlásící k dědictví Majakovského. Dále básně Stanislava Neumanna a dalších autorů, oponujících modernímu básnictví s jeho kultem metafory a vracejících se k nerudovské tradici. A za třetí Bieblovy básně – zejména v oddílu *Před útokem* sbírky *Bez obav* –, obrana i útok zároveň, opřené o bohatou obraznost, odkazující k tradicím poetismu, ovšem značně zredukovaných a přizpůsobených soudobým požadavkům. Do těchto souvislostí ovšem patří i známý protinezvalovský pamflet, destruuující určitou poetiku, s níž latentně konfrontuje odlišný model. Nezajímá mne vyústění těchto přímých konfrontací, ale skutečnost, že tehdy byla názorně demonstrována nemožnost sevřít různé poetiky do rámce ideologické normy. A právě různost těchto poetik, jež jsou spjaty s různě interpretovanými vizemi světa, již na počátku otevřela problémy onoho normotvorného procesu v oblasti literatury, nemožnost stanovit nebo dokonce aplikovat tu či onu normu. Samozřejmě, že jmenovaná díla připomínám pro jejich symptomaticčnost a ne pro jejich hodnotu. Nicméně tyto procesy působily také na proměny české literatury, která vznikala mimo oficiální svět (Holan, Kolář, Zahradníček, Hrubín aj.) nebo v zahraničí.

Každé dílo je normou a samotné toto inklinování k jedinečnosti je v zásadním rozporu se základními tendencemi totalitních systémů. Proto se musely zrodit konstrukty, pokoušející se stanovit normu jako vyústění předcházejících literárních dějin. Připomněl jsem již, že po skončení války se objevily obrazy dějinného vývoje, který bezprostředně vyúsťuje do přítomnosti. Čítankový příklad představuje Nejedlého práce *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Nejedlý byl také neaktivnější při sestavování „směrnic“ a „úkolů“ literatury, hudby, filmu a výtvarnictví. Jeho výlety do historie končí v přítomnosti, o níž se Nejedlý domnívá, že „má všechny znaky obrozenské doby“. Co přichází po národním obrození má znaky dekadence a úpadku. Proto také normy, platné pro devatenácté století mají být uplatňovány i v přítomnosti. Odlišný konstrukt vytvořil ve své přednášce *Tricet let bojů za českou soci-*

alistickou poezii Ladislav Štoll, který nachází „páteř vývoje“ v tradici poezie smyslů a sociálního, třídního akcentu. Také zde jde o „veliké historické vyústění... uměleckých tvůrčích sil“, nicméně bezprostředně spjatých s nedávnou historií. Normy se zde vytváří odkazem na určitý typ poetiky (Wolker, Neumann). U Nejedlého i u Štolla se setkáváme s kontrastním obrazem nositelů pravdy a škůdců, kladných a záporných hodnot. Jako by autoři byli inspirováni pokleslou literaturou, opírající se o efektní polarizaci vyprávění o dobru a zlu. Takovým způsobem Nejedlý pracoval již na začátku století, což uvádím jako příklad, jak minulost vytváří rezervoár postupů, které mohou být v jiných kontextech aktualizovány.

Oba autoři se ovšem shodují, že základními normami jsou lidovost a realismus, ale ty byly příliš vágní, než aby se mohly stát realizovatelnou směrnicí. Závažnější bylo ovšem působení norem nekodifikovaných, avšak intenzívně působících. Poznáme to na proměnách poetik (například Oldřicha Mikuláška), na pokusech vytvořit dílo, jež splňuje konkrétní požadavky autorit moci (Řezáčův *Nástup*) nebo na tvorbě žánrů, pokládaných za ideologicky nejzávažnější (tzv. budovatelský román). Nicméně vnější tlak se také v té či oné míře podílel na jistém ustrnutí určitých poetik (např. *Maminka* a *Chlapec a hvězdy* Seiferta nebo sbírky Nezvalovy). Nicméně právě prostřednictvím těchto děl se čtenáři dotýkali zakazované tvorby minulosti, která vybočovala z rámce přítomného normotvorného úsilí. Těchto několik málo příkladů chce dokumentovat, že literatura, včetně služebné větve, vnášela i v padesátých letech do mocenských opatření rozpory, které znemožňovaly kodifikaci norem, a odkrývaly vnitřní rozpornost projevů, které vycházely normám vstříc. Jako příklad mohu připomenout diskuzi, k níž dala podnět Branislavova sbírka *Večer u studny*.

Tato aktivní role literatury se na zlomu padesátých a šedesátých let zvyšuje. Není tomu tak pouze v těch dílech, které upoutaly pozornost tematizací tabuizovaných okruhů nebo pojetím přítomné či minulé historie, která neodpovídala oficiální verzi. Mám na mysli proměny, které jsou irelevantní vůči vládnoucí ideologii, ale rozšiřují prostor, ve kterém literatura manifestuje svou svobodu. Preferovaný žánr tzv. budovatelského románu stálým opakováním schématu konfliktních střetnutí reprezentantů společenských vrstev a tříd, která vyúsťují v obraz perspektivisticky interpretované harmonie, se ocitl na periferii čtenářského zájmu (viz např. trilogii K. F. Sedláčka). Normativní tendence budou dál spatřovat v tomto žánru dominantní projev socialistického realismu, ale těžiště prózy se přesouvá do oblasti povídky, která - díky svému žánru - nemůže aspirovat na zachycení širokého spektra sociálního procesu. S tímto

žánrem, který v jedné větvi degeneroval na prostoduché agitky (Kubka, Marek), přichází nový hrdina mezních situací (Lustig) či zázračného světa dětství (Aškenazy). Tento pohyb, vzdalující se normativním tendencím, můžeme sledovat také např. v přesunech vypravěče. Objektivní vypravěč má jiné možnosti, než vypravěč, pohybující se v horizontu subjektu. Proměny literatury a znovuoobnovování široké škály výrazových prostředků nastoluje otázku, proč vůbec něco musí být? Jinými slovy – o co je norma, aplikovaná na literaturu, opřena? Normologický důvod platnosti normy směřuje k zakotvení všech norem. Proč platí A? Protože platí B? Atd. Jestliže tato řada je narušena, netýká se tato kolize jen jedné sféry, ale poznamená celý systém norem. Čím více se diferencovala literatura, zejména v šedesátých letech, tím více se ukazovaly snahy pracovat i na tomto úseku pomocí norem jako voluntární a nerealizovatelné. Je také příznačné, že moc posléze rezignovala na normativní usměrňování a spokojuje se funkcí regulativní bez systémových postupů. Nicméně literaturu, která uniká oněm unifikujícím snahám normotvorného úsilí, tyto tendence poznamenávají, žije v nich a každý její pohyb proto nabývá intenzivní společenské odezvy. Kritické interpretace, které vyrůstají ze stejného duchovního kontextu jen podtrhují časový význam fenoménu, jenž se stále zřetelněji vymyká základním trendům systému. Společnost snadno rozpoznává nejen moc, ale také bezmoc totalitního systému.

Šedesátá léta vyrůstají z předcházejících procesů, jsou do nich pevně zaklíněna, každá tehdejší promluva o literatuře se opírá o vědomí emancipačního smyslu dosavadního vývoje, každé významnější dílo znovu poukazuje na sociální výjimečnost tohoto fenoménu. Zřetelnou artikulaci umožnila také vzniklá bohatě diferencovaná scéna, kdy nová díla i tvorba, zakazovaná v minulých letech, přinášejí hodnoty, které – i když jsou vzdáleny jakékoli političnosti – nelze integrovat do prosazovaného systému norem. Příběh o střetnutí literatury s normotvorným úsilím přesouvá naši pozornost od konkrétních průvodních znaků, od vnějších událostí k proměnám poetik, které v té či oné míře jsou výrazem onoho emancipačního procesu od vnějších mocenských tlaků. Naše fascinace konkrétními praktikami, které režim používal, může snadno sklouznout k představám, že je možno oddělovat tři větve literární tvorby a ignorovat, že k těmto proměnám dochází v celé rozloze literatury. Ať již jde o přímé reakce na normotvorné snahy, o jejich ignorování nebo ožívání tradic, jež přesouvají dobový konflikt do širších historických perspektiv.

Helena Kosková

ŠEDESÁTÁ LÉTA – ZLATÝ VĚK ČESKÉ PRÓZY?

Titulní otázka mého příspěvku, zda šedesátá léta byla zlatým věkem české prózy je nejen parafrází názvu konference, ale současně také názorným příkladem toho, jak úzce se v pohledu na českou literaturu prolínají hlediska literární a politická a jak těžké je rozlišit falešné mýty od faktů. Musí být předem upřesněna, abychom se mohli pokusit na ni odpovědět. Záleží na tom, hovoříme-li o ediční politice, celkové kulturní atmosféře nebo o dílech, která v tomto období vznikala a o tom, co toto desetiletí znamenalo ve tvůrčím vývoji jednotlivých autorů. V prvním případě se jedná o výrazné a rokem 1968 uzavřené období relativní svobody v nesvobodě, tedy o fenomén převážně politický. V druhém případě o dobu několika let, kterou nelze vytrhnout ze souvislosti s dobou předcházejících a následujících let.

Chceme se proto úvodem soustředit na otázky ediční politiky a kulturní atmosféry, abychom se později mohli pokusit vysledovat některé obecné tendence a specifické rysy prózy tohoto období.

ZLATÝ VĚK A JEHO STÍNY

V dobovém kontextu, tedy ve srovnání s léty padesátými a sedmdesátými, byla šedesátá léta nesporně zlatým věkem, dobou bohatého kulturního života, optimistického pocitu, že lze postupně rozšiřovat prostor pro svobodný literární projev. Intenzita kulturního života byla stupňována prostým faktem, že se díky liberálnější politické situaci dostávala na knižní trh i díla, která vznikala jako tzv. ineditní literatura v letech padesátých. A tak nastává paradox, že mnohé z toho, co tvořilo umělecké vrcholy prózy šedesátých let, např. díla Hrabalova, Škvořeckého, Linhartové patří ve vývoji české literatury do předcházejícího desetiletí.

Zároveň je důležité připomenout, že ani v šedesátých letech nemohlo být publikováno mnohé z toho, co vznikalo v letech padesátých: v rukopisech zůstaly Kolářovy a Hančovy deníky (s výjimkou ukázek v *Tváři*), díla surrealistů stejně jako katolických a exilových autorů. Stačí však připomenout jen několik z těch, kteří v šedesátých letech jako prozaici knižně debutovali, abychom mohli konstatovat, že česká

próza tohoto období byla bohatá kvalitativně i kvantitativně. Z autorů narozených ve dvacátých letech to byli Jaroslav Putík (1923), Ladislav Fuks (1923), Jiří Šotola (1924), Ludvík Vaculík (1926), Josef Jedlička (1927), Karel Pecka (1928), Alexandr Kliment (1929), Milan Kundera (1929), Ivan Vyskočil (1929) a Jan Trefulka (1929). Z autorů narozených ve třicátých letech Ivan Klíma (1931), Vladimír Páral (1932), Karel Michal (1932), Jan Beneš (1936), Milan Uhde (1936), Alena Vostrá (1938), Vladimír Körner (1939). Z autorů narozených ve čtyřicátých letech Karol Sidon (1942).

Přesto nelze však situaci příliš idealizovat, zvláště díváme-li se na ni očima tehdejší mladé nastupující generace. Jaroslav Marek, dnes známý pod pseudonymem Jaroslav Vejvoda vyhrál sice soutěž nakladatelství *Naše vojsko*, ale po zásahu cenzury jeho kniha povídek nemohla vyjít. Uprostřed tohoto „zlatého období“ se rozhoduje raději nepsat, aby se nezačal podvědomě podřizovat požadavkům cenzury. Jan Beneš byl za svou literární činnost, spolupráci s časopisem *Svědectví*, v letech 1966 – 1968 vězněn a své povídky s vězeňskou tematikou mohl uveřejnit až v exilu. Surrealisté pokračovali ve vydávání svých ineditních sborníků a Effenbergrovy scénáře vycházejí poprvé až v Torontu, z textů Milana Nápravníka vychází jen malý výběr pod názvem *Motáky* (1969) a Pavel Řezníček knižně debutuje až ve francouzském překladu v nakladatelství *Gallimard*.¹ Jiří Gruša byl za svůj časopisecký prozaický debut, ukázkou z románu *Mimner aneb Hra o smrdlocha* v *Sešitech* soudně stíhán, to už ovšem bylo po roce 1968.

Do jisté míry vytvářejí šedesátá léta paralelu k letům devadesátým: zlatý věk české prózy, tedy velké množství vynikajících prozaických děl na knižním trhu způsobila, že autoři, kteří ještě nebyli etablovaní, soustředili o pozornost s opožděnými knižními debuty starších spisovatelů. Je tu však jeden zásadní rozdíl: v šedesátých letech zůstávala doktrína socialistického realismu oficiálně platná a zasahovala tak vědomě či podvědomě do literárně kritického dialogu. Představa o literatuře, která má osvětářsky vychovávat, ukazovat cestu, suplovat politické cíle, má už od dob národního obrození v Čechách silnou tradici. Dialog probíhal na jedné straně mezi představiteli moci, jejím konzervativním a reformním křídlem a na druhé straně mezi spisovateli, kteří se snažili prosazovat větší míru tvůrčí svobody.

Novum šedesátých let bylo, že jistou měrou, především svým dílem,

1 P. Řezníček: *Le plafond*. (Strop). V překladu E. Ambras, Gallimard, Paris 1983.



Václav Havel:
**„... jde o cosi hlubšího
 a podstatnějšího...“**

foto: Pavel Vácha

se tohoto dialogu účastnili i spisovatelé, kteří si v padesátých letech uchovali svou vnitřní svobodu i za cenu, že nemohli publikovat nebo patřili k mladé generaci, která vstupovala do literatury v letech šedesátých a byla inspirována především díly ineditní literatury, postupně pronikající do oficiálního literárního kontextu. Nejdůležitějším výsledkem tohoto procesu bylo, že se diskuze o socialistickém realismu postupně stále více stávaly pseudodiskuzemi současně s tím, jak se na knižním trhu i v literární kritice obnovovala měřítko kvality. Nová vlna české prózy, poezie, divadla a filmu odplavila pozůstatky socialistického realismu.

Negativní fakt, že literatura podléhala zpočátku cenzuře a později autocenzuře, že suplovala mimoliterární funkce, měl však i své pozitivní stránky, které přispěly ke vzniku mýtu zlatých šedesátých let. Zahraniční návštěvníci Prahy obdivovali vysokou kulturní úroveň obyvatelstva, projevující se velkými náklady knih, frontami před knihkupectvími a prestižní rolí spisovatelů ve společnosti. Václav Havel charakterizuje toto období: *„Nejde přitom zdaleka jen o sám formální fakt, že tyto hry byly povoleny, jde o cosi hlubšího a podstatnějšího: že je společnost byla schopna přijmout, že rezonovaly s obecným stavem*

mysli...“, „...s každým novým dílem byly možnosti represivního systému znovu oslabeny: čím víc jsme mohli, tím víc jsme dělali, a čím víc jsme dělali, tím víc jsme mohli.“²

Josef Škvorecký vzpomíná ve své řeči při přijetí Neustadtovy ceny v roce 1980: „*A přece – a zde je paradox – kdykoli myslím na padesátá léta, desetiletí poznamenané oficiálním kolektivním „my“, vždy to dělám formou „já“, zatímco nikdy nemyslím na léta šedesátá, kdy kvetl individualismus, jinak než jako „my“.*“³

Paradox, o kterém hovoří Škvorecký, má své logické vysvětlení. Ono kolektivní „my“ bylo součtem díla všech spisovatelů, kteří se svou poetikou vymykali z rámce socialistického realismu, jenž byl v podstatě jen přežívající, kýčovitě pokleslou formou realismu devatenáctého století. Otázky estetické dostávaly tak nutně politické aspekty.

OBECNÉ TENDENCE LITERATURY ŠEDESÁTÝCH LET

Obecnou tendencí literatury šedesátých let byl odklon od společenské tematiky k zájmu o existenciální otázky a problémy osobního života. (Klíma: *Milenci na jednu noc, Milenci na jeden den*; Kliment: *Marie, Hodinky s vodotryskem*; Škvorecký: *Legenda Emöke, Bassaxofon*; Kundera: *Směšné lásky*).

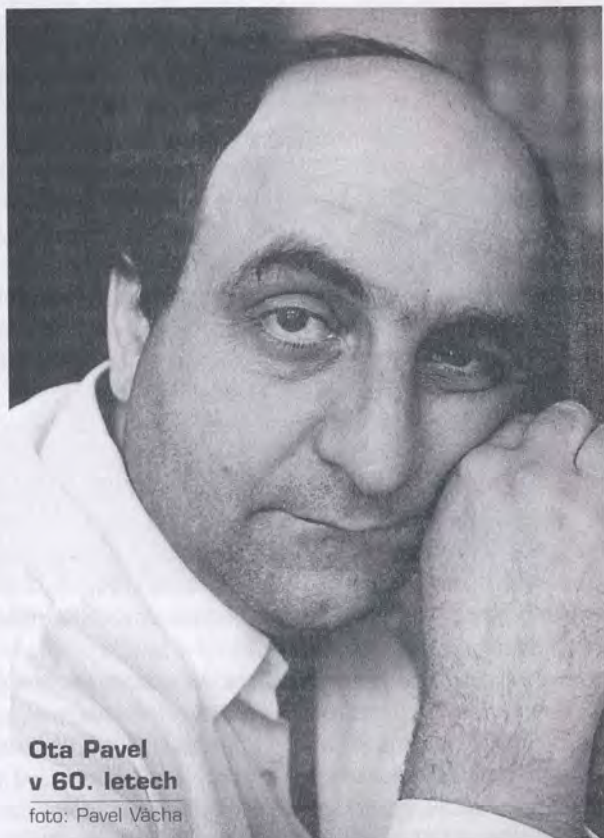
Povinný optimismus vystřídal pocit bezvýchodnosti, temné stránky lidských osudů, téma oběti a zla, často spojené s židovskou tematikou: Lustig, Fuks, Škvorecký, Körner, Sidon. Současně se mohla objevit už i tematika obětí komunistických koncentráků (Mucha, Pecka).

Historický román se odvracel od jiráskovské tradice, demytizoval oficiální pojetí dějin a stavěl se skepticky k možnostem člověka smyslu- plně zasahovat do historie. (Michal, Šotola, Körner).

Vševědoucí vypravěč tradičně realistické literatury byl nahrazován celou škálou vypravěčských technik, jejichž společným jmenovatelem bylo narušit dojem, že vyprávění je obrazem skutečnosti. Od ich-formy, zdůrazňující subjektivitu vypravěčova hlediska, až po experiment s potlačením fabulace, či rezignaci na ni, konstrukce, ve které básnické sdělení přecházelo na pomezí filosofické eseje, básnický text, který nedržel fabulační osnovou, ale jako by jej sám ze sebe vyvíjel jazykový materiál. Na druhé straně metoda deskripce, při níž byla skutečnost redukována na soupis věcí a jevů bez kauzálních a časopros-

2 V. Havel: Hry 1970 – 76. Sixty – Eight Publishers, Toronto 1977, doslov, str. 303.

3 J. Škvorecký: Laureate's Words of Acceptance. World Literature Today, A Literary Quarterly of The University of Oklahoma, Autumn 1980, str. 501.



**Ota Pavel
v 60. letech**

foto: Pavel Vácha

torových souvislostí a obdobně fotograficky byla zachycena i subjektivita podvědomí. Proces zdvojení, zrcadlení, znásobení vypravěčského subjektu, nahrazení hrdinů postavami gramatickými. Jazyk literárního díla nebyl chápán jako prostředek „vyjádření“, ale jako „materiál románu“.

Typický pro šedesátá léta je také zájem o dílo Franze Kafky, jehož různé úrovně a roviny by stály za podrobnou studii, která by sice neřekla mnoho nového o jeho díle, ale zato tím více o charakteru české společnosti šedesátých let. Recepce Kafkova díla souzněla se silně prožívaným pocitem odcizení, krize jazyka a krize lidské identity. Obecné otázky dehumanizace, alienace člověka v moderním světě dostávají konkrétnější podobu a silný prvek etický. Na rozdíl od Kafky identifikují čeští autoři často síly, které náhle a neočekávaně zasahují

do života, jako absurditu vytvořenou lidmi samotnými. V souladu s jejich životní zkušeností je to častěji společenská mašinérie uvedená v chod, která se pozvolna víc a víc vymyká možnosti zásahu jednotlivce. Možnost volby je většinou omezená a má silné prvky morální: buď se lze stát součástí, fungujícím kolečkem mašinérie a větší či menší měrou být spoluzodpovědný za její činy a zločiny, nebo zůstat mimo a dobrovolně zvolit úděl její oběti. Podobné využití kafkaevských motivů můžeme nalézt u Ivana Klímy, Alexandra Klimenta, Ivana Vyskočila a jiných.

Přihlášení se k odkazu Franze Kafky bylo pro českou literaturu šedesátých let stejně vnitřně logické jako pro celou poválečnou literaturu světovou. Mělo však současně i aspekty vyrůstající z domácích tradic. Franz Kafka a celá pražská židovská literatura je součástí historie Prahy a celé střední Evropy. V sedmdesátých a osmdesátých letech bylo napsáno několik podnětných studií ve snaze objasnit úlohu střední Evropy a její vliv na kulturu XX. století. V jedné z nich charakterizuje Václav Bělohradský středoevropskou kulturu počátku XX. století jako ultralegalistickou civilizaci, kde funkcionáři, zákon, aparát, centrální systém měř a vah, uniformy, razítka a úřadovny měly sjednotit mnohonárodní území postrádající přirozenou jednotu národní, historickou, kulturní a náboženskou.

*„...středoevropská kultura je reflexí nad absurdností úsilí obléci do uniformy nepořádnou energii života, odmyslet navždy od noční stránky života, od toho „co je jiné než zákon“, od „neměřitelného“. Jde o pokus převést energii beze zbytku na strukturu.“*⁴

*„Odtud roste středoevropské grotesko. Kafka, Hašek, Kundera. Důležité je, že tento útěk k uniformitě a státu se stal postupně centrální tendencí současných dějin; odtud světovost středoevropské kultury, která porozuměla absurdnosti tohoto procesu dříve, než jiná národní kultura.“*⁵

Bělohradský definuje tři základní témata středoevropské literatury a filosofie:

1. Iluzivní útěk k uniformitě, tj. k její moci zvládnout a zakrýt iracionální stránku života (Broch, Musil, Hašek);

2. Cizost vědy životu, nepřekonatelná přítomnost „mystického“ v jazyce a činech člověka, kritika objektivismu (Husserl, Wittgenstein, Broch, Musil);

4 V. Bělohradský: Útěk k uniformitě a pád pořádku. Proměny, 1981, č. 2, str. 25.

5 tamtéž, str. 37



**Ladislav Fuks
v 60. letech**

foto: Pavel Vácha

3. Vnitřní nedokončenost střeoevropských příběhů a filozofie, jejich „nekonečnost“, to jest nemožnost završit je v nějaké finále (Kafka, Hašek, Musil, Husserl, Wittgenstein).

SPECIFICKÉ RYSY ČESKÉ PRÓZY TOHOTO OBDOBÍ.

Pokud bychom se v bohatství a různorodosti české prózy šedesátých let snažili hledat specifický rys doby, byla by to pravděpodobně její mezižánrová otevřenost, rozrušování ustálených kánonů a hranic, pohyblivost žánrových konstant. Spojují se v ní prvky vnitřního vývoje, poetiky prózy dvacátého století, s inspirativním a stimulujícím kontaktem mezi umělci různých profesí. Ve vývoji evropské prózy padesátých a šedesátých let je možno obecně sledovat proces, kterým se transparence a jednoznačnost tradičních uměleckých děl pozvolna nahrazuje neprůhledností a mnohoznačností významů. Krize jazyka a krize románu se například ve francouzském novém románu řeší tím, že je obnažován postup jeho vzniku, je zdůrazňována jeho neukončenost a průběžné dotváření díla v dialogu mezi autorem a čtenářem. Také v české próze šedesátých let se formy a zákonitosti otvírají, stírají se hranice mezi vysokým a nízkým, racionálním a iracionálním, realitou jevového světa a fantazií, vědomím a podvědomím. Čtenář je vtahován do procesu vzniku i možných

interpretací díla, často autorem v diskursních nebo esejistických komentářích nabízených. Próza se přibližuje na jedné straně filozofii, strukturální lingvistice, na druhé straně poezii a divadlu absurdity.

Tato druhová i žánrová otevřenost je v českém prostředí od konce padesátých let a v průběhu let šedesátých akcentována a ovlivňována velkým rozvojem divadel malých forem, pro které je základním rysem jejich poetiky.

Pro vývoj české prózy jsou v tomto smyslu nejreprezentativnější text-appealy Ivana Vyskočila. Jejich knižní podoba by pravděpodobně nevznikla, nebýt stimulující atmosféry šedesátých let. A přece je tento experiment na hranicích mezi prózou a divadlem českou paralelou výše zmíněného obecného vývoje evropské prózy. Vyskočilovy texty důsledně a vynalézavě mísí vysoké a nízké, jeho text-appealy se pod maskou nezávazné hry s nesmyslem a zábavy dotýkají hlubokých problémů krize jazyka a lidské identity. Dělá to způsobem čtenářů dobře srozumitelným, na témata dobově velice aktuální a současně obecná. Vyskočil vychází z jazykového klišé, často i politické fráze, a přistupuje k ní racionálně analyticky. Bere ji švejkovsky doslova, občas ji dokonce formálně a sémanticky analyzuje a klasifikuje. Jenže v průběhu této racionální analýzy, někdy zásahem vnějších okolností, náhody nebo falešnou asociací (podloženou často zvukovou stránkou), je jeho racionálně logicky vedený výklad doveden ad absurdum. Jazykové znaky zvětčují, dostávají vlastní život, jsou použity v nezvyklých souvislostech. Jeho absurdně komické texty o nedokonalosti jazyka jako komunikačního prostředku jsou blízké Ionescovi a Beckettovi. Respons obecnstva a čtenářů, jejich schopnost odkrývat další a další významy a spojovat je se svou každodenní životní zkušeností prožitku absurdity byl charakteristický právě pro atmosféru doby. Politická ideologie, která byla už v rozkladu, byla sama systémem znaků, jejichž kulisa se stávala neustále chatrnější.

Na druhém pólu experimentu s prózou a jazykem stojí dílo Věry Linhartové. Její próza svým bohatým významem každého slova a svou estetickou hodnotou stojí na pomezí mezi prózou a poezií. Současně je výrazně intelektualizovaná, někteří z jejích interpretů upozorňují naopak na hranici mezi prózou a filozofickým esejem o funkci jazyka. Jazyk je pro Linhartovou nespolehlivým společníkem na výpravách zkoumajících prostor mezi schopnostmi racionálního poznání a jazykového vyjádření a lidské fantazie a představivosti.

Karel Pecka y 60. letech

foto: Pavel Vácha



Slova vytvářejí realitu jejího vnitřního světa, zabydlují ho, ale současně jsou její texty poučeny strukturalistickým vědomím o tom, že stejně tak jako my užíváme jazyka, užívá také jazyk nás. Znejistění, neustálé střídání vypravěčské perspektivy, snaha zastihnout jazyk v nestřežené chvíli – a současně básnická ambice slovně zprostředkovat nevyslovitelné, vlastní duchovní svět. Na jedné straně racionalita, velká erudice, na druhé straně volný pohyb v čase a v meziprostoru mezi racionalitou a iracionalitou. A opět žánrová otevřenost, tak jako u Hrabala a Vyskočila; i u Linhartové musíme hovořit o textech, vymykajících se zařazení do tradičních literárních žánrů. Krize jazyka jako komunikačního prostředku není pro Linhartovou jen krizí komunikace mezi lidmi, ale především kontaktu se sebou samým, průzkumem možností hledat vnitřní celistvost individuálního osudu, vrátit mu smysl.

NA HRANICÍCH PRÓZY A FILMU

Věra Linhartová měla v padesátých i šedesátých letech blízko ke skupině českých surrealistů, zejména k Milanu Nápravníkovi. Propojení s výtvarným uměním, inspirativní podněty kubismu, expresionismu a surrealismu jsou typické i pro Nápravníkovy texty. Na hranicích prózy jsou také Effenbergrovy pseudoscénáře *Surovost života a cynismus fantazie* (Toronto 1984, Praha 1991). Jsou komponovány jako kaleidoskopické pásmo obrazů a scén, ve kterých se prolínají filmovou kamerou snímávané momentky reality, posunuté do roviny surrealistického objektu, se světem básnické fantazie autorovy, v jejíž perspektivě je zpětně skutečnost odkrývána a komentována ve své groteskně komické i absurdně tragické poloze. Forma filmového scénáře umožňuje rychlé střídání jednotlivých záběrů, zdůrazňuje asyžetovost a antiiluzivnost textu, ponechává čtenáři samotnému, aby hledal smysl tohoto volného pásma básnické imaginace. Effenbergrovy scénáře jsou typické pro český surrealismus, odlišují se od francouzského, podobně jako kdysi Švejk od dadaismu, svým sepětím se skutečností, osobitým humorem, lidovostí a skepsí, se kterou se distancují od víry v možnost revoluční změny světa.

Vztahy mezi filmem a českou prózou šedesátých let by byly námětem na zajímavou studii. Film byl také médiem, které nejbezprostředněji reprezentovalo kulturní atmosféru šedesátých let na mezinárodním fóru. Vedle divadel malých forem bylo to právě prostředí filmu, kde se nejvíce uplatňovalo Škvoreckého i Havlovo „my“. Hrabal, Škvorecký, Kundera, Karol Sidon, Vladimír Kórner a řada dalších spolupracovala s režiséry nové vlny.⁶

U Kórnera a Sidona se dráha filmového scénáristy spojovala s tvorbou prozaickou. Kórnerův smysl pro výtvarné vidění, pro detail nejprostší reality povýšený na mnohovýznamný znak, jeho práce se světlem a stínem, popis scény viděný okem filmové kamery, obraz jevového světa jako šifry světa duchovního jsou nesporně ovlivněny zkušeností scénáristy. Jako žák Milana Kundery na FAMU byl pravděpodobně inspirován Kunderovým i Vlácilovým zájmem o Vančuru. Jeho prózy byly často zpracovány také jako filmové scénáře, např. *Adelheid* nebo *Údolí včel* ve Vlácilově režii. Vedle literárního rodokmenu, ve kterém zaujímají důležité místo Durych a Deml je Kórnerovým inspiračním zázemím nová vlna českého filmu, ale také Ingmar Bergmann, zvláště jeho *Sedmá pečeť*.

⁶ Snovnej: J. Škvorecký: *All the Bright Men and Woman*. Peter Martin Associates Ltd., Toronto 1971; český: *Všichni ti blyštiví mladí muži a ženy*, 1991 a J. Lukeš: *Thkrát Josef Škvorecký (III)*. Filmové sny J. Š., Literární noviny, r. IX, č. 51–52, str. 5.

Současně s Körnerem studoval na FAMU na počátku šedesátých let také Karol Sidon. Své studium ukončil závěrečnou prací *Tvář Ingmara Bergmanna* a spolupracoval s režisérem Jurajem Jakubiskem na filmových scénářích *Zběhové a poutníci* (1967) a *Ptáčkové, sirotky a blázni* (1968). V Sidonově prozaické prvotině *Sen o mém otci* (1968) se vedle inspirace z filmového a divadelního prostředí objevuje i vliv Franze Kafky, ne v poloze dobové módy, ale jako jeden z hlubokých zdrojů jeho duchovního a literárního rodokmenu. Má ke Kafkovi blízko tím, jak se v jeho díle neustále stírá hranice mezi jevovým a vnitřním světem, snem a realitou, racionalitou a iracionalitou. Realisticky viděný detailní záběr skutečnosti a konkrétní scéna jsou u Sidona propojeny s filozofickou reflexí, prolínání roviny metafyzické a realistické je často uskutečněno rozbitím syntaxe, zrychlením rytmu, filmovým střihem. Vypravěč se vrací do svého dětství v touze zachytit čas, který upadá v zapomnění, jeho prizmatem se dostávat k odhalování mystéria vlastního života a reflexí nad ním proniknout k jeho absolutnímu horizontu. Jeho vyprávění je vlastně snem o minulosti, jak se vybavuje v jeho paměti. Záměrně je zdůrazněna antiiluzivnost vyprávění rozpětím mezi skutečností a fantazií, nepřesností vzpomínky a snahou dobrat se vnitřního smyslu vlastních prožitků. Hloubka zážitku se násobí hloubkou reflexe v sugestivní poetické zkratce, kterou do vypravěčova dětství vstupuje realita našeho století, konfrontace dítěte se smrtí.

*„A každá chvíle našeho života je takovým obrazem, pravdou o minulosti a proroktívem budoucnosti... a jak se nám vzdaluje, stává se vzpomínkou, mýtem... a mystériem, odhalením pramenů vod pravé skutečnosti“.*⁷

Sidonův raný prozaický debut je v české próze jedním z prvních projevů nástupu autorů narozených na konci třicátých a ve čtyřicátých letech. V šedesátých letech byla tato generace, často označovaná jako generace *Tváře* a *Sešitů*, zastoupena především poezií. Prozaici se začali výrazněji projevoval až v sedmdesátých a osmdesátých letech. Je pro ně charakteristický výrazný obrat od ironického nadhledu na absurditu současného světa k individuálnímu hledání východiska z ní, hledání sebe sama. V souladu s vývojem evropské a světové prózy se pohybují v imaginativním světě, do kterého chaos světa reálného a každodenního proniká jen mnohoznačnými šiframi. Časoprostor jejich díla je blízký jungovskému, synchronické-

⁷ K. Sidon: *Sen o mně*. Čs. spisovatel, Praha 1970, str. 77.

mu času kolektivního nevědomí, ve kterém se minulost, přítomnost a budoucnost prolínají ve světě obecně lidských archetypů a mýtů. V duchu Lévi-Straussově se vrací k počátkům, aby hledali nové zdroje a východiska z krize současné civilizace.

Pokud bychom hledali nějakého společného jmenovatele, který by je spojoval s inspirací doby šedesátých let, byl by to asi fakt, že věkově i umělecky různorodou generaci *Tváře* ovlivňovaly silně osobnosti filozofů Patočky a Hejdánka. Stimulující žánrová otevřenost se projevuje i tím, že mnozí prozaici spojují dvě profese, které se v jejich próze zrcadlí: Jiří Gruša, básník a prozaik; Jiří Kratochvíl, prozaik, literární kritik, autor rozhlasových her; Jaroslav Vejvoda, prozaik, autor filmových a televizních scénářů; Vladimír Macura, literární vědec a prozaik; Sylvie Richterová, literární vědec, básník a prozaik; Daniela Hodrová, literární teoretik a prozaik; Ivan Matoušek malíř, grafik, prozaik; Michal Ajvaz literární teoretik a prozaik.

ZÁVĚR

Můžeme tedy závěrem konstatovat, že šedesátá léta vytvořila duchovní a společenské klima, ve kterém se próza obohacovala inspirujícím stykem především s divadlem a filmem, ale také s filozofií a lingvistikou. Žánrová otevřenost, pohyblivost žánrových konstant může být chápána také jako česká paralela postmoderního pochybování o uzavřenosti struktur, které spojuje myslitele tak odlišných typů jako je Derrida a Lyotard. V době „krize systémů“ a „konce příběhů“, kdy chybí „sjednocující střed“ (Jean-Francois Lyotard), stává se základní otázkou moderní prózy způsob „jak být při bytí“ (Paul Ricoeur).