

Petr Šámal

Jak se stát socialistickým realistou: přepracované vydání sebe sama

POSLÁNÍ

Života bído! Byla přeci

i láska, ženo, děti mé!

Pro vás jsem fáral do tmy v kleci,
nikdy se neopustíme.

Nebyl jsem sám v té bídě holé,
nerubal jsem sám v šachtě dole,
má ženo, druzi, děti mé!

(Marie Majerová: *Havířská balada*, 1938)

POSLÁNÍ

Života bído! Bude věčně,

havíři, kahan blikat v tmách,

a bez naděje nekonečně

tě bude v šachtě hryzat strach?

Zářivka dní a strach sám rube,
a tobě, dětem víru dá,

že s novým řádem dobře bude -
skončí havířská balada.

(Marie Majerová: *Havířská balada*, 1952)

Dva lístky polní pošty

V květnu 1951 vyšel na stránkách obnoveného týdeníku *Květy* článek „Z historie českého dělnictva“. Spisovatel a knihovník Josef Strnadel v něm upozorňoval na další, již sedmé vydání románu Marie Majerové *Siréna*. Z jeho popularizační stati však vyplývá, že do nového vydání známé knihy zřejmě ani nenahlédl. Strnadel totiž explicitně zmiňuje lístek polní pošty Josefa Hudce, jenž podle něho knihu uzavírá (STRNADEL 1951: 9). Pokud by melantrišskou edici skutečně přečetl, s překvapením by musel zjistit, že z původního autora dopisu se stal adresát. Namísto deziluzivního protiválečného povzdechnutí, jež původně „cukrový Pepek“ adresoval své ženě Věře („Naše děti, holka, musejí vypadat jinak... pro příští válku! Ty musíme udělat už s plynovejma maskama.“ – MAJEROVÁ 1935: 490), byla pod dopisem uzavírajícím sedmé vydání podepsána „hutnice Hudcová“ a adresátem se naopak stal dosavadní autor. V nové variantě závěru stará Hudcovka přeje vnukovi vše nejlepší k svátku a informuje ho o tom, že zemřel zakladatel kladenské dělnické dynastie (Hudec vynálezce). Hlavní význam byl v jejím dopisu položen na prorocký výhled do budoucnosti:

„On už se lepších časů nedočká, ale já, jak to okolo sebe vidím a pozoruji, věřím že [...] i na nás všechny čeká svátek [...]. Pamatuj si, chlapče, co Ti říkám: Poteče kdys voda i na náš mlýn.“

(MAJEROVÁ 1952: 385)

Radikální proměna jednoho z významově nejexponovanějších míst vyprávění, s nímž je „nejintenzivněji spjata čtenářovo očekávání, vázané na rozuzlení děje či pochopení smyslu“ (HODROVÁ 2001: 317), musela mít pro dobové rozumění románu nemalý význam. Lze předpokládat, že v situaci roku 1949, tedy krátce po komunistickém převratu, měla jasnozřivá předpověď světlých zítřků soudobému čtenáři ukázat, že revoluční změna, k níž před krátkou dobou došlo, vyplynula z nevyhnutelné logiky dějin a uvědoměli lidé, jež zde zosobňovala stará dělnická žena, ji s předstihem očekávali. Nová varianta závěru tak získala povahu završující a na rozdíl od té předchozí jednoznačně signalizovala šťastný konec rodinné ságy.

Varianty textu jako vyjednání a cesta za literární normou

Skutečnost, že Marie Majerová využívala některých svých kratších textů v rámci svých románů, není pro literární historii novinkou (viz zejména LANTOVÁ 1959; MRAVCOVÁ 1982; MOCNÁ 1984; 1992; RYBAŘÍKOVÁ 1993).¹ Poúnorové úpravy starších próz, jimž se budeme v následujícím výkladu věnovat, nás na rozdíl od citovaných studií nezajímají jako doklad proměn individuální poetiky a nechceme je vykládat ani jako doklad mravního selhání jejich autorů (spisovatelé ostatně svá díla pro nová vydání upravovali a upravují vždy). Pozornost chceme tématu věnovat proto, že by podle našeho názoru mohlo nabídnout obecnější zprávu o literární situaci padesátých let 20. století. Spíše než jako vynucenou reakci na změnu politických poměrů či jako doklad (auto)cenzury motivované totalitním útlakem, jak jim rozuměl ve své průkopnické stati o nových vydáních sovětské beletrie Maurice FRIEDBERG (1954), chápeme úpravy literárních textů jako specifickou autorskou strategii, s jejíž pomocí se spisovatelé snažili naplnit aktuální literární normu a prosadit se v soudobém literárním poli. Ve srovnání s polskými badateli, kteří při analýzách textových variant akcentovali roli literární kritiky (ZAWODNIAK 1998) či široce pojaté cenzury (FIK 1996), zdůrazňujeme aktivitu samotných autorů.

Užití pojmu *literární pole* naznačuje, že jako vhodný nástroj pro interpretaci textových posunů se nám jeví Bourdieuova sociologická teorie. Autorské zásahy do starších beletristických textů, jejichž efekt byl z estetického hlediska velmi různý, chápeme jako způsob vyjednávání, jež mělo

¹ V diskusi nad první verzí tohoto textu upozornila na různé varianty závěru *Sirény* Dagmar Mocná. Přehledně jsou proměny románu popsány v ediční poznámce Marie Píšové k společnému vydání *Sirény* a *Havířské balady* v Národní knihovně (PÍŠOVÁ 1975).

účastníkům tehdejšího dění přinést nějaký symbolický, ekonomický či mocenský profit. V souladu se zmíněným metodologickým konceptem však toto jednání nevnímáme jen jako výsledek čistě racionálního kalkulu, ale spíše jako rutinní automatizovanou praxi, jež souvisí s habitem konkrétních aktérů. Jejich jednání je dáno praktickým smyslem pro realitu a pro hodnoty, které vnímají jako aktuální. Pro náš přístup je přitom podstatná skutečnost, na niž ve své úvaze o využitelnosti pojmu habitu pro historiografii poukázal historik Jaroslav Šotola: „Bourdieu zásadním způsobem posouvá význam strategie [...] tím, že v jeho rámci výrazně redukuje sféru utilitárního (tj. na materiální zisk orientovaného) a intencionálního jednání“ (ŠOTOLA 2007: 102).

Abychom posílili tezi o hlubší motivaci úprav starších titulů, jež podle našeho názoru nelze vysvětlit jen obavami spisovatelů z případného postihu ani jejich kariérismem, zaměříme pozornost k autorům, kteří svůj kádrový profil nepotřebovali nijak vylepšovat. Spisovatelé Vašek Káňa, T. Svatopluk a Géza Včelička měli ke komunistické straně blízko již v třicátých letech a s jejím vedením se nikdy nedostali do konfliktu (na rozdíl od v úvodu citované Marie Majerové). Pro uplatnění v poúnorovém, nově diferencovaném literárním poli měla zmíněná trojice nejlepší kádrové předpoklady – Káňa a Včelička totiž po určitou dobu svého života pracovali v dělnických profesích; se jménem T. Svatopluka pak byla spojena velká literární aféra třicátých let, v níž se jeho protivníkem stal symbol českého prvorepublikového kapitalismu – průmyslník Tomáš Baťa. Vašek Káňa byl navíc na přelomu čtyřicátých a padesátých let chápán jako nejvýraznější představitel dělnických kádrů v literatuře a jeho hra *Parta brusiče Karhana* byla dávána za vzor nového budovatelského dramatu. Káňova hra byla přeložena do několika jazyků (ruštiny, polštiny, němčiny, čínštiny) a na její motivy byly natočeny hned dva filmy, polský *Dwie brygady* (1950) a český *Karhanova parta* (1950).

S jistou nadsázkou lze konstatovat, že na počátku padesátých let Vašek Káňa pro některé okolní země reprezentoval aktuální směřování celé české literatury. A právě prózy tohoto autora představují krajní variantu přepisování vlastního díla. Předválečné knihy někdejšího děldopa (dělnického dopisovatele komunistického tisku), který se již v roce 1930 zúčastnil jako zástupce českých spisovatelů-dělníků mezinárodní konference proletářských spisovatelů v ukrajinském Charkově, totiž po únoru 1948 zdánlivě nevycházely. Až podrobnější pohled na Káňovo dílo odhalí, že věc není tak jednoznačná: jeho vůbec nejrozsáhlejší próza – román *Válkou narušení*

z roku 1951 – přejímá celé pasáže z předchozích autorových děl, případně svérázným způsobem variuje předchozí zápletky.²

Příklad Vaška Káni, který jako by po únoru 1948 svou literární minulost vymazal, lze chápat jako modelový případ, přesněji krajní variantu způsobů, jimiž se někteří autoři publikující v období první republiky snažili dovést svá starší díla do socialistické přítomnosti, respektive přiblížit je tomu, jak si představovali, že by měla nová literatura – onen socialistický realismus proklamovaný jako závazná tvůrčí metoda členů Svazu československých spisovatelů – vypadat. Uvědomujeme si, že problém upravených vydání starších knih se praxí výše zmíněné trojice zdaleka nevyčerpává,³ podle našeho názoru je však lze využít jako do jisté míry reprezentativní vzorek, jehož analýza přispěje k charakteristice literární normy sledovaného období a ukáže některé specifické rysy tehdejšího literárního života. V další části nejdříve stručně charakterizujeme nejvýraznější změny, jimiž jednotlivá díla prošla; následně se pokusíme o základní typologii těchto posunů.

Tři podoby adaptace

Káňův román *Válkou narušení* vyšel v roce 1951 a jeho kritický ohlas nebyl ve srovnání s všeobecným nadšením z autorova dramatického debutu nijak mimořádný. Jde o poměrně tradiční, v ich-formě vyprávěný vývojový román; příběh o dětství a dospívání chlapce Standy – postavy s výrazně autobiografickými rysy – začíná roku 1914, kdy otec protagonisty rukuje do rakouské armády. Již v červenci téhož roku umírá a jeho žena, matka devíti dětí, je odkázána sama na sebe a na pomoc dobročinných organizací. V románu jsou líčeny neutěšené hmotné poměry početné rodiny, hlavní hrdina se živí žebráním, poté tráví nějaký čas jako tzv. národní sirotek na českém maloměstě a po krátké, ale z hlediska jeho dalšího názorového vývoje klíčové epizodě učeně v továrně končí na haldách, kde žije spolu se svými vrstevníky jako „uhlobaron“, což znamená, že se živí krádežemi uhlí. Po drastické zkušenosti s životem na okraji společnosti se dostane do polepšovny, kde se po dvou těžkých letech nakonec vyučí strojním zámečníkem. Pak se ještě na několik měsíců vrací k životu „uhlobarona“, nakonec se ale skončí opět v továrně, kde se z něho pod vlivem uvědomělých dělníků stává „nový člověk“ – komunista.

² Na „románové zcelení“ Káňových raných autobiografií upozornil jako první Jiří OPELÍK (1993), návaznost *Válkou narušených* na dřívější Káňovy prózy ojediněle reflektovala i dobová literární publicistika.

³ Pověstné jsou zejména Nezvalovy úpravy předválečné tvorby, k nimž se uchýloval při přípravě svého Díla (Nezvalův postoj k těmto úpravám komentoval například Antonín JELÍNEK, podle něhož je prováděl „z jediného důvodu – aby spisy mohly vycházet. Nebylo to z přesvědčení, spíš to cítil jako nutnost [...]“; JELÍNEK 2006: 4).

Postupy Vaška Káni představují krajní polohu přepisování vlastního díla. Srovnání románu s předchozími prózami ukázalo, že četné pasáže autor doslovně přejal z prózy *Nenávidím* (1936), některé z prvotiny *Dva roky v polepšovně* (1930), respektive z komponovaného souboru povídek *Pasáci, flinkové a tuláci* (1931).⁴ Kromě doslovně či jen mírně upravených částí pak přepracoval některé klíčové zápletky, nově pak dopsal syžetové linie o hrdinově milostném životě a o jeho kontaktech s dělnickým prostředím a s komunistickou stranou.

Mírnější variantu úprav staršího textu představuje *Botostroj* T. Svatopluka. Osudy tohoto románu jsou dostatečně známy, proto jen stručně: Svatopluk Turek, reklamní malíř Baťových závodů, vydal pod pseudonymem T. Svatopluk v roce 1933 v nakladatelství Sfinx alegorickou prózu *Botostroj*, v níž kritizoval poměry v zlínském obuvnickém impériu a pamfleticky vyličil osobu nejúspěšnějšího soudobého českého průmyslníka. Následoval soudní proces, na jehož základě byla již vytištěná kniha zakázána.⁵ Krátce po válce sice vyšlo v nakladatelství Svoboda druhé, upravené vydání *Botostroje* (1946), avšak ani to nebyla jeho konečná redakce. V roce 1955 vyšla v Mladé frontě další verze, v níž T. Svatopluk navázal (do značné míry neorganicky) na původní text *Botostroje* jinou svou prózou, *Andělé úspěchu* z roku 1937, v níž beletristické kritice podrobil obchodní praktiky firmy Baťa. Podle Jiřího HÁJKA (1955), který mladofrontovní vydání doprovodil doslovem, vzešel podnět k „prohoubení“ závěrečné části z debat nad ruským překladem *Botostroje*, druhým důvodem měla podle Hájka být kompozice plánované trilogie (po románu *Bez šéfa*, na nějž mj. Svatopluk obdržel státní cenu, začal pracovat na pokračování nazvaném *Zrada*; srov. SVATOPLUK 1954).

Úpravy starších děl představovaly nemalou část Svatoplukových poválečných tvůrčích aktivit. Podobným způsobem jako *Botostroj* přepracoval například prózu *Gordonův trust žaluje* z roku 1941, jež vyšla o osm let později pod názvem *Pán a spisovatel*, či román *Dům v Betlémské* (původně 1942, přepracované vydání 1959). Literární kritika sice zpočátku Svatoplukovy úpravy oceňovala (srov. citovaný Hájkův doslov), postupem času začaly být přijímány podstatně rezervovaněji. Tuto proměnu výmluvně dokládá hodnocení redaktora nakladatelství Československý spisovatel Arno Linka, který v roce 1962 komentoval v lektorském posudku chystanou reedici *Botostroje* následovně:

⁴ Stranou v danou chvíli ponechávám skutečnost, že ani román *Válkou narušení* nepřestavuje konečnou verzi díla, v roce 1965 vyšla pod názvem *Kluk z polepšovny* další varianta, jež byla určena mladším čtenářům.

⁵ Zajímavé archivní materiály Baťových závodů využívá (jinak ideologicky jednostranná) biografie T. Svatopluk (MOTORNYJ 1983).

Svatoplukova melodramatismem proložená naturalistická studie *Botostroj* má už v české literatuře místo tak trochu legendární díky svému původnímu přijetí a díky svému populárnímu modelu. I pod monstrózními rysy zadaptované se najdou jisté zbytky samostatné, trvalejší síly této práce: trochu tragická tíha moderní racionalizované velkovýroby, jejíž dvojklannost pocítujeme i my při pokusech řešit krizi našeho hospodářství. Tím je knížka postavena do ne zcela jednoznačného světla: buď pranýřuje naše dnešní opatření a kampaně a neefektivní karikaturu opatření v knize odsuzovaných, nebo rehabilituje proklínaného organizátora výroby, jehož faktická činnost pro zefektivnění výroby – odmyslíme-li literární opar přízračnosti – může v dnešním přemýšlivém občanu vyvolat přesvědčení, že by šéf jako zdaleka první muž v republice musel získat hrdé tituly a řády. Nové vydání je však plánováno na rok 1964, a do té doby se dnešní kampaně a akce jistě vyžijí a budou rychle a pečlivě zasuty jinými [...].⁶

Přestože nakladatelský redaktor explicitně zpochybnil účinek autorových úprav *Botostroje* (ještě otevřeněji tak učinil v lektorském posudku nového vydání *Domu v Betlémské ulici*), román v roce 1964 znovu vyšel. Ovšem když o několik let později T. Svatoopluk nabídl nakladatelství Československý spisovatel „důkladné přepracování“ své knihy *Ze všech nejkrásnější* (1948), byl již redaktorem Otakarem Mohylou odmítnut (IBID.).

Ve srovnání s radikálními změnami, kdy byla v jeden celek spojena původně samostatná díla, představuje Včeličkovu přepracování *Kavárny na hlavní třídě* relativně nejmírnější stupeň úprav, kdy celková kompozice díla zůstává zachována, dílčím způsobem jsou modifikovány (zpravidla rozšířeny) vybrané části textu, který autor doplnil několika kulturně-historickými exkurzy. Nejvýraznější zásah do struktury románu představuje doplnění syžetové linie spojené s novou, jednoznačně kladnou postavou číšníka Josefa Kučery, jež graduje záměnou celé jedné kapitoly (tomuto místu se budeme věnovat podrobněji).

Literární publicistika počátku padesátých let hodnotila přepracovaná vydání prvorepublikových próz převážně pozitivně a někdy takové „dopracování“ dokonce vykládala jako podmínku dosažení větší umělecké dokonalosti. Zvláště výmluvně dokumentuje takový postoj stať Josefa Rybáka „O uměleckém mistrovství“, v níž kritizoval mladé autory za to, že příliš spoléhají na své nadání a podceňují techniku spisovatelské

práce. Šéfredaktor svazového měsíčníku *Nový život* jim dokonce vyčetl, že v nových vydáních svých knih neopravují „chyby a nedostatky“. Takový postup označil za projev neúcty ke čtenáři a lajdáctví. Mladí se v této věci měli podle Rybáka poučit u „našich mistrů“, mezi něž počítal i námi sledované autory:

u Olbrachta, Majerové – i u Káni, který svým románem *Válkou narušení ukázal, co je práce na díle a jak spisovatel z knihy nedokonalé vytvoří dílo, které vzbuzuje úctu a upřímnou radost. Je třeba s uznáním připomenout, že touto cestou Vaška Káni šel i Géza Včelička, když přepracoval svůj román *Policejní hodina*. (RYBÁK 1952: 747)*

S odkazem na citovanou Rybákovu stať ocenil Včeličkovu přepracování *Kavárny na hlavní třídě* Jaromír Lang, autor doslovu k čtvrtému, „opravenému“ vydání tohoto románu. Včeličkovu dopracování původního textu podle něho poskytlo „širší zorný úhel na látku“ a zřetelněji předestřelo celkové ideové východisko románu (LANG 1953: 245). Negativně autor doslovu naopak vnímal dopsání kulturně-historických výkladů, jež podle něho odvádějí pozornost od „jinak jasné ideové linie“.

Citovaný doslov Jaromíra Langa byl o tři roky později přejat i do pátého vydání *Kavárny na hlavní třídě*, jež v roce 1956 zahájilo vydávání Včeličkových spisů. Ovšem zde již pasáž, v níž literární kritik srovnával původní a přepracovanou verzi románu, schází (stejně jako informace o tom, že se jedná o „opravené“ vydání). Motivaci tohoto zásahu neznáme, celkově však takové kroky vyznívají jako zahlazování stop po nedávných úpravách, jež mohlo posilovat dojem autentičnosti Včeličkova svědectví o prvorepublikových poměrech.

Jazykový purismus

Podobně výrazné úpravy, jaké zasáhly celkovou kompozici sledovaných próz, se dotkly i jejich jazykové roviny. Tato proměna literárního jazyka, jež měla své širší kulturní souvislosti, přitom podstatně charakterizuje soudobou literární normu.

Poúnorové představy o nové socialistické literatuře byly často spojovány s podněty, jež měly vzejít takzvaně z lidu – konkrétně od autorů dělnického původu, kteří nebudou zatíženi údajně dekadentní, do sebe se uzavírající moderní kulturou. Jeden z průvodních jevů úsilí o novou kulturu představovaly úvahy lingvistů o demokratizaci spisovného jazyka, jež v zásadě měla

spočívat v jeho přiblížení mluvené formě jazyka.⁷ V rámci snahy prosadit v českém prostředí jako jedinou správnou lingvistickou teorii tzv. nové učení o jazyce N. J. Marra (tyto tendence kulminovaly v roce 1949) se totiž objevily i pokusy o zformulování nové teorie jazykové kultury. V souladu s Marrovým pojetím jazyka jako součásti ideologické nadstavby byl spisovný jazyk některými lingvisty označen za jazyk buržoazie a logickým důsledkem takové teze se staly úvahy o vzniku jazyka nového, který by odpovídal nové fázi společenského vývoje, kdy je moc v rukou proletariátu (přehledně CVRČEK 2006: 18nn).

Podobné, do značné míry utopické úvahy, jež se v lecčems podobaly biologickým teoriím T. D. Lysenka, však byly v rámci české lingvistiky prosazovány relativně krátce, fakticky jen do vydání Stalinových statí o jazykovědě v roce 1950. V nich byly Marrovy teorie o třídní povaze jazyka jednoznačně odmítnuty a naopak se zde objevily kritické výtky vůči přeceňování dialektů a slangů („dialekty a žargony mají jen úzkou sféru uplatnění mezi příslušníky horních kruhů té nebo oné vrstvy a naprosto se nehodí pro prostředek styku mezi lidmi“; STALIN 1950: 61). Po Stalinově kritice marrismu, jež v českém prostředí v podstatě plynule přešla v ideologicky založenou kritiku strukturalismu, se v první polovině padesátých let v rámci české lingvistiky prosadil spíše příklon k historicko-srovnávací metodě 19. století. Teprve v pozdějších letech docházelo k postupné rehabilitaci strukturalistické lingvistiky, jež však byla otevřeněji (tedy mimo akademické prostředí) reflektována teprve na počátku následující dekády (NOVÁK 1991; CVRČEK 2006: 23, 28). Pro naše téma je zásadní fakt, který Václav Cvrček výstižně konstatuje v citované práci: po odeznění snah o demokratizaci jazyka se v rámci teorie jazykové kultury v padesátých letech prosadil „pocit superiority spisovné češtiny“, který fakticky trval po celá padesátá léta.

Ve zkratce naznačený průběh lingvistických diskusí v podstatě souzní s tím, jaké postavení měla spisovná čeština v rámci soudobé literatury.⁸ Jako názorný příklad, který pěkně ilustruje proměnu názorů na charakter literárního jazyka, mohou posloužit proměny již zmíněného Káňova budovatelského dramatu. *Parta brusiče Karhana* měla premiéru 24. března 1949 a ještě týž den autor poskytl rozhovor deníku *Práce*. Hovořil v něm o tom, že během psaní s ním E. F. Burian konzultoval různé úpravy a škrty, ale sou-

7 Tyto tendence nebyly v české levicové kultuře úplně nové, již ve třicátých letech například vycházely v rámci Edyce Slunce, vydávanou sdružením ISAW (= Internacionální socialistická asociace woodcrafterů), knihy psané tzv. reformovaným pravopisem řídicím se pravidlem „piš jak slišíš“ (srov. ZACH 2008).

8 Je ostatně příznačné, že se tyto diskuse neomezovaly na odborné publikum, ale byly součástí širších kampaní, jejichž platformou byl týdeník ÚV KSČ *Tvorba*.

časně zdůraznil, že slavný režisér „zanechal neporušený charakter řeči“ (DINTER 1949). Káňa tak explicitně vyzdvihl jazykovou rovinu díla, na níž si zvláště zakládal a již ostatně recenzenti věnovali zvýšenou pozornost:

A vůbec ten dialog. Káňa jej vytváří z obyčejné nespisovné mluvy, z výrazů někdy i dočista nesalonních. Ale ani na jediném místě nezazní vulgárně, dovede jej pozvednout do plastické účinnosti literární mluvy, povyšuje jej, ba v některých pasážích, jako třeba v rozmluvě starého Karhana se strojem, dovádí jej až do výšin vznosné básnivosti. (SÍLA 1949)

Ovšem o několik let později se nejen Káňovi, ale i odborné veřejnosti jevila věc poněkud jinak. Srovnání prvního a třetího vydání *Party brusiče Karhana* z roku 1949, respektive 1952, totiž ukázalo, že mluva postav, na níž si autor po premiéře tolik zakládal, prošla výraznou úpravou (tematické posuny necháváme nyní stranou). V třetím vydání jsou vynechávány četné slangové výrazy a jazyk je celkově posouván od obecné češtiny směrem k spisovnosti (viz několik příkladů z prvního obrazu: „mají *ňáký* starosti“ / „mají *nějaké* starosti“; „Jsi přeci *plnoletej* / Jsi přeci *plnoletý*“; „přijde *mladej* Karhan“ / „přijde *mladý* Karhan“; „*Vo* Karhanech / *O* Karhanech“ atp.).

Výsadní postavení spisovného jazyka, o němž jsme se zmínili výše, se tedy v první polovině padesátých let netýkalo jen teoretické lingvistiky a teorie jazykové kultury, ale lze je sledovat i v soudobé próze. Posun v názorech na umělecký jazyk, jenž jsme ukázali na příkladu Káňova dramatu, ostatně reflektovala i soudobá jazykověda (k tomuto tématu podnětně STICH 1975). Na počátku padesátých let vyslovily své stanovisko k otázce „správné“ podoby uměleckého jazyka dokonce ty autority oboru, které v poválečné akademické hierarchii postupně zastávaly symbolickou pozici „prvního lingvisty“ – NOVÁK 1991; STARÝ 1995). První z nich, František Trávníček, například v knižní studii *O jazyce naší současné prózy* explicitně konstatoval, „že národní poslání slovesného díla žádá, aby bylo psáno jazykem celonárodním, spisovným“ a že prvky nářeční či různých žargonů lze sice užívat, ovšem jako „doplňek vlastního spisovného výraziva k obraznému vyjadřování“ (TRÁVNÍČEK 1954: 9, 12). Z tohoto úhlu pohledu pak lingvista shledal „nejeden kaz a nedostatek“ v předních dílech soudobé budovatelské prózy, když zvláštní pozornost věnoval Řezáčovu *Nástupu*. Zde podle něho nespisovná mluva a užití vulgarismů jedné z kladných postav „zatlačuje do pozadí [...] rysy kladné, které jej příznivěji charakterizují jako prostého, poctivého člověka (IBID: 17).

Podobným způsobem argumentoval ve prospěch spisovného jazyka i Bohuslav Havránek v stati *Marxistická jazykověda a jazyk nové literatury*. Ta sice vycházela z příležitostné přednášky pro začínající spisovatele na Dobříši v roce 1951, ale autor ji záhy otiskl i v akademickém časopise *Slovo a slovesnost* a poté i v knize *Studie o spisovném jazyce* (1963). Také Havránek se k přílišnému užívání různých sociolektů a prvků nespisovné češtiny vyjádřil odmítavě. Bylo podle něho následkem omylů, které v českém prostředí šířila Marrova škola: „Ta vedla totiž autory k experimentování s jazykem a zejména k argotizování jazyka, a autoři chtěli vidět v tomto experimentování po osvobození něco marxistického [...]“ (HAVRÁNEK 1951-1952: 60).⁹ Údajné negativní tendence jsou v citovaném článku dokládány příkladem jazyka postav (prvního vydání) *Party brusiče Karhana*. Káňovi se podle Havráňka „ne po všech stránkách jazyk povedl“, neboť příliš často užíval hláskoslovných a tvaroslovných prvků obecné češtiny (IBID.: 66). Správněji podle něho postupoval Václav Řezáč ve svém *Nástupu*, který měl prostředků obecné češtiny užívat „s jistou názornou úsporností“. Značnou provázanost teoretické a kritické reflexe literatury a soudobé tvorby, jež byla pro padesátá léta mimořádně charakteristická (srov. BAUER 2007), mimoděk odhaluje Havráňkova poznámka, podle níž je Káňova chyba pochopitelná (a tedy omluvitelná), neboť jeho *Parta brusiče Karhana* „byla psána před statěmi Stalinovými a diskusemi o literárním jazyce k nim připojeným, kdežto Řezáčův nástup byl vydán po těchto diskusích“ (HAVRÁNEK 1951-1952: 67). Z druhé strany vliv kritické reflexe na literární tvorbu potvrzuje skutečnost, že v třetím vydání dramatu Káňa podobné „chyby“ podstatně redukoval.

Výsadní postavení spisovné češtiny jako literárního jazyka oficiální literatury první poloviny padesátých let podstatným způsobem charakterizuje tehdejší estetickou normu. Tuto skutečnost dokládá i fakt, že všechny tři romány, které jsme podrobili analýze, prošly výraznou jazykovou redakcí, v jejímž rámci byl jazyk v tomto duchu pospisovněn. Tento trend pojmenoval již v osmdesátých letech editor Ondřej Hausenblas, který v ediční poznámce k 18. vydání *Hry s ohněm* Marie Pujmanové shrnul autorčiny zásahy následovně:

Vcelku lze říci, že jazykové a stylistické zásahy prováděné od sedmého vydání a důsledně uplatněné od vydání devátého jsou vedeny snahou o zjednotnění výrazu [...]; o pospisovnění jazyka v duchu puristických tendencí počátku padesátých let.

(HAUSENBLAS 1985: 245)

Pojem jazykového purismu, jímž v návaznosti na Hausenblase označujeme soustavné pospisovňování literárního jazyka a jímž lze s jistotou nadřadit celkově charakterizovat jazyk soudobé umělecké beletrie, v následujícím výkladu doložíme na pasážích z románů Vaška Káni a Gézy Včeličky. Podstatné přitom je, v čem tyto stylistické posuny pozměňovaly významovou výstavbu celého díla.

Ve *Válkou narušených* i v přepracovaném vydání *Kavárny na hlavní třídě* se změny nejvíce dotýkaly promluvových pasáží postav. Káňovi a Včeličkovi dospívající hrdinové se pohybovali v prostředí, jež se mimo jiné vyznačovalo specifickým sociolektem, v němž podstatnou roli hrály vulgarismy a slang. V přepracovaných vydáních Káňa i Včelička jejich užití radikálně omezili, když některé sentence pouze mírně upravili, jiné pak zcela vyškrtli a nahradili opisem či jiným, nyní již spisovným výrokem. Pro názornost se omezíme na několik příkladů: Rozhovor dvou chlapců před návštěvou dobročinného spolku je v *Nenávidím* představem následovně: „Esli nám daj, sakra, tu jednu šígru másla a nákej chleba, tak se čoveče, nažeru jako prase“ (KÁŇA 1936: 55). Ve *Válkou narušených* pak tentýž chlapec říká: „Jestli nám dají tu jednu šišku másla a ten velkej bochník, tak...“ (KÁŇA 1951: 31). Původní úsilí o zachycení autentického jazyka dělnické mládeže, v němž dominovaly slangové prvky, nahradil autor (jako by se přitom řídil Havráňkovou ideou „úsporné názornosti“) jedinou nespisovnou koncovkou. V podobném duchu je pak upraveno i pokračování předchozí scény, kdy matka jednoho z chlapců na syna křičí: „Tady si, smrade, stoupni vedle mě a kuš“ (KÁŇA 1936: 55). V přepracované verzi je přímá řeč nahrazena popisem situace bez přímé řeči: „Zas chytl od matky pohlavek s napomenutím a zmlkl“ (KÁŇA 1951: 31). Ještě výrazněji je jazyková rovina a následně i celkové vyznění scény posunuto u pasáže, jež do *Válkou narušených* přešla z *Dvou roků v polepšovně*. Vzhledem k tomu, že matka nezvládla sama uživit početnou rodinu, bylo rozhodnuto, že hlavní hrdina bude poslán na venkov. Matčin původní komentář zněl:

„Učit se nechceš,“ řekla, „byl by z tebe lauzr a vona ta slečna z práce má recht, prej najdou místo u sedláka na venku, no, tak tam běž a měj už taky rozum. Přece uznáš, kde já mám taky na to žrádlo pořád brát, je vás devět, žádněj k práci nejste a já už jsem zedřená jako kůň.“

(KÁŇA 1930: 11)

Ve *Válkou narušených* již matka hovoří zcela spisovně s využitím jediného expresivně zabarveného výrazu („otročina“). K synovu odchodu z domova

se navíc staví v podstatě smířlivě či spíše rezignovaně: „- Je ti to souzeno - říkala - táta sloužil u sedláka, já jsem sloužila a byli jsme také živi. To víš, je to otročina, ale co může takovýhle člověk dělat [...]“ (KÁŇA 1951: 168).

Na jednom místě Káňovy prózy je pak problematika vulgarismů reflektována i v metarovině. Když je hlavní protagonista coby tzv. národní sirotek pozván na oběd do movité měšťanské rodiny, charakterizuje prostředí, kde si připadá nepatřičně, slovy, v nichž se mísí závist, obdiv i sarkasmus: „A řeknou-li sprosté slovo, řeknou to tak, že to nezní nijak sprostě jako mezi námi chudáky“ (KÁŇA 1930: 64). Ve *Válkou narušených* je vypravěčův komentář následovně posunut: „Když řeknou sprosté slovo, zazní úplně jinak, nezvykle falešněji, řekl bych sprostěji, než když kleje a nadává třeba starý převozník Prouza“ (KÁŇA 1951: 57). Zde se ukazuje pro Káňu příznačná snaha odstraňovat zlehčující tón, jímž se vyznačovaly jeho knihy z třicátých let. Ironie či sarkasmus nahrazuje v padesátých letech doslovná ilustrativnost; čtenář nemá být znejistěn v tom, co mu autor sděluje, a těžký život proletariátu nemá být ironií zlehčován.

Podobným směrem ukazují i změny, které při přepracování *Kavárny na hlavní třídě* provedl Géza Včelička. V jeho románu se stylistické úpravy netýkají jen přímé řeči postav, ale pozměněno je i pásmo vypravěče. Pospisovněna je například podoba křestních jmen hlavních protagonistů, tedy oněch „číšníků a služek“, jímž je kniha věnována. Jestliže se v úvodním obraze předválečné verze *Kavárny na hlavní třídě* ocitáme v nuzné učňovské ložnici, kde spí „Láďa, Tonda, Venca, Franta, Svaťa a Jenda“ (VČELIČKA 1932: 6), pak od vydání z roku 1953 spí v místnosti „Ladislav, Antonín, Václav, Svatopluk a Jan“ (VČELIČKA 1956: 2). Oficiální varianty křestních jmen přidávají dospívajícím hrdinům na důstojnosti, nevystupují jen jako nějací „kluci“, ale jako zástupci vykořisťované třídy. Přímoou řeč Včelička systematicky upravoval v podobném duchu, jako tomu bylo u Káni. Výmluvná je následující ukázka: vrchní číšník vítá v původní verzi mladého učně při začátku směny - „Vrchní zazívá, protáhne se, až mu chrupne v kostech a obrátí se na Tonda jako každého jitra: »Tak co, ty vole« »Dolejšek je hotovej«“ (VČELIČKA 1932: 9). V „opraveném“ vydání zmizel jak vulgarismus v oslovení, tak nespisovné koncovky. Za pozornost stojí i přechod vypravěčova popisu od prezentu k préteritu: „Vrchní číšník zazíval, protáhl se, až mu zapraskalo ve hřbetě, a jako každého jitra oslovil Jana stejnou větou: »Tak jak už jsi daleko s prací, ty vykutálenej lajdáku?“ Tož Jan hlásil a oznámil svůj každodenní raport [...]“ (VČELIČKA 1956: 10). Poslední ukázka dokládá odstraňování pejorativních expresiv při charakteristice jedné z epizodních postav: „K polednímu přichází do výčepu

stoličná, slečna Fany. Štíhlá smrděnka, vyžilý zcípáček. Chodívá ráda s čísničky na hotel. Chraň bůh, kurva! Naopak, to všechno z lásky“ (VČELIČKA 1932: 13). V přepracovaném vydání je popis podstatně méně subjektivizován, vulgarismy ani ironie v něm již nemají místo, vypravěčův popis je pouze konstatující: „Před polednem vstoupila do výčepu slečna Fany. Slečna pokladní. Měla zlatově odbarvené vlasy a drobný, vyžilý obličej“ (VČELIČKA 1956: 10).

Skutečnost, že toto pospisovňování literárního jazyka a odstraňování vulgarismů souznělo se soudobou literární normou, výmluvně dokládá názor recenzenta, který si pro potřeby svého referátu o pátém vydání *Kavárny na hlavní třídě* (1956) srovnal novou a původní verzi románu a dospěl k názoru, že „vypuštění některých drsných slov“ knize prospělo (VLAŠÍN 1956).

Všechny ve zkratce naznačené jazykové úpravy, jež v pásmu přímých výpovědí spočívaly v posunu směrem ke spisovnosti, byly zřetelnou součástí vyššího plánu – snahy o přepsání původního obrazu jednotlivých postav, jež ve výsledku posouvala celkovou významovou výstavbu díla.

Reprezentace skupin

Posuny v přímých charakteristikách postav a proměna jejich slovníku omezovaly případnou víceznačnost jednotlivých protagonistů. Hrdina v první řadě vystupoval jako představitel určité sociální vrstvy, respektive toho, jak byla daná skupina chápána v aktuálním oficiálně proklamovaném pohledu na nedávné dějiny. V sledovaných prózách, jež se původně vyznačovaly snahou o autentické vykreslení určitého prostředí, bylo v padesátých letech angažované svědectví nahrazováno idealizovaným obrazem, z něž byly retušovány momenty, které by snad mohly zpochybňovat jeho jednoznačné vyznění. U těchto postav-tezí již nebyla podstatná individualita, ale v rámci díla se uplatňovaly především jako „určité narativně-příběhové funkce ve stereotypním, modelovém syžetu“ (HODROVÁ 2001: 531).

V návaznosti na komunistické pojetí dějinného vývoje, v němž roli základního hybatele sehrával třídní boj, je pochopitelné, že se ustálené charakteristiky spojovaly především s postavami zosobňujícími jednak vrstvu vykořisťovaných, jednak vykořisťovatelů. V následujícím výkladu ukážeme další textové strategie, s jejichž pomocí byly reprezentace proletariátu a buržoazie posouvány.

Kromě již zmíněných přímých výpovědí postav se změny dotýkaly i jejich nepřímých charakteristik. V případě dělnických hrdinů docházelo k odstraňování slov, jež by snad mohla vzbuzovat negativní konotace či asociovat určitou vlastnost, s níž neměl být proletář spojován. Je-li například oděv děl-

níků rukujících do armády v Káňově *Nenávidím* spojen se slovy „šed“ a „špína“ (KÁŇA 1932: 7), tak ve *Válkou narušených* zůstává pouze „šed“, slovo „špína“ autor vypustil (KÁŇA 1951: 24). Podobně výmluvný je následující popis:

Dělníci namísto bandasek s kávou nosí teď u boků bajonety v šedozenených pochvách. Jedni *předstírají* bodrou vojenskou veselost, druzí se *hanbí* pro zarudlá oční víčka a všichni dohromady jsou *skleslí* a *přestrašení* jako malé děti Negrů, jež byly prodány do otroctví. (KÁŇA 1935: 24; zvýr. PŠ)

Ve *Válkou narušených* je tato pasáž omezena na následující větu:

Mnoho dělníků nosí teď u boku místo bandasek bajonety v šedozenených pochvách, mají *nové* tváře a *starostlivější* pohledy. (KÁŇA 1951: 7; zvýr. PŠ)

Vypuštěno tedy bylo nejen potenciálně rasistické označení, ale i slovesa a přívlastky, která v původní verzi naznačovala pocity rezignovanosti, zmatenosti a strachu („předstírají“, „hanbí se“, „skleslí“, „přestrašení“). Charakteristiky z přepracované verze naproti tomu asociují spíše dojem důstojnosti a odpovědnosti. Podobných dílčích úprav lze nalézt celou řadu. Tak například dům obývaný nemajetnými dělníky původně nese v *Nenávidím* jméno Švábárna, neboť tam „na pavlačích sídlí celá mračna tučných a chroupavých švábů a rusů [...]“, ve *Válkou narušených* je charakterizován jen jako „starý oprýskaný BÉMÁK“. Dělnický příbytek již tedy není tak přímočaře spojen s představou hmyzu, který je symbolem špíny (nemluvě o dobově nepřijatelných konotacích spojených s českým označením druhu švába *Blattella germanica* – Rus domácí).

Podobných příkladů retušování a dílčího pozměňování reprezentace dělníků nalezneme u Káni celou řadu. Úpravy se však neomezovaly jen na dílčí korekce. Náznorným dokladem je radikálně přepsaná postava mistra Patrčky – dělníka, jenž měl jak ve *Dvou letech v polepšovně*, tak ve *Válkou narušených* hlavního protagonistu v továrně na starost. V původní verzi je Patrčka starý mrzout, který si nebere servítky, svému učňovi neustále nadává a v ničem ho nešetří:

Práce ve fabrice byla těžká, ale mistr se neptal, co jím a jím-li vůbec. Jednou při skládání těžkých travers mi řekl: „Když nemáš doma co žrát, tak jsi nemusel chodit na řemeslo, a když jseš slabej, že nemůžeš svoji práci zastat, tak jdi do hajzlu, smrade hladovej!“ (KÁŇA 1930: 8)

Ve *Válkou narušených* je již Patrčkovi svěřena hlavní role v budování obrazu prvorepublikové dělnické třídy. Proto se jedná o postavu jednoznačně kladnou, politicky uvědomělou, již charakterizuje zejména odvážné jednání v rámci (nově dopsané) pasáže o dělnických nepokojích. Předchozí úryvek byl proto transponován; „nový“ mistr Patrčka, sděluje vypravěč v ich-formě, „nikdy nedal ani pohlavek“ a pěstoval v mladých učních hrdost na dělnickou profesi:

Patrčka mi předvedl, jak se má s hrubým mistrem jednat a jak se má vůbec jednat s každým, kdo si k dělníkovi něco dovolí. [...] To je Patrčkova zásada; přesvědčil mě, že tovární dělník není panský deputátník a že má chodit s hrbelem napřímeným. A to si budu provždy pamatovat. (KÁŇA 1951: 153)

V Káňových prózách prošla reprezentace dělníků nejvýraznějším posunem, ovšem podobné tendence lze sledovat i v dalších analyzovaných textech. V Svatoplukově *Botostroji* je to zvláště patrné v pasážích, jež původně líčily, jak zaměstnanci továrny podléhají automatizaci výroby a jak se z nich stávají nemyslicí součástky dobře fungujícího stroje. Tak bylo z přepracovaného vydání například úplně odstraněno vyličení toho, jak hlavní protagonista Antonín vnímá dělníky v otcově továrně: „Jako by tu měli všichni led mezi sebou,« hledí Antonín za mistrem, který odchází. »Všichni jsou stejní. Zeď si tu staví mezi sebe. Ohradu. Každý sám tu loví. Noc mají mezi sebou – a led. A led...«“ (SVATOPLUK 1933: 43). V podobném duchu je pozměněna například pasáž, v níž vypravěč komentuje zánik odborů v továrně. Původní sentence „Organizace padly. Lid zradil sebe“ (SVATOPLUK 1933: 69), je nahrazena novou, v níž odpovědnost přenesena na šéfa: „Dělnické organizace šéf rozbil. Pomáhal mu je rozbít hlad“ (SVATOPLUK 1955: 57). Podobný efekt měly mít úpravy opačné, jejichž cílem bylo ukázat sebevědomí proletariátu. T. Svatopluk dopsal pro nové vydání *Botostroje* několik scén, v nichž si dělníci jakoby mimochodem uvědomují sílu kolektivu – toho, že pokud by postupovali jednotně, dokázali by se systému postavit.

Velmi názorně tuto proměnu dokládá odlišné vyústění scény, v níž skupina zedníků vyjednává se správcem stavby. V původní verzi končí jejich vyjednávání porážkou a oni odcházejí splnit zadaný úkol: „Co jste ožralí? Hergot, táhněte!« Chlapi odcházejí a mlčí, o čem tu hovořit, jinak se nedalo ani čekat, hovoří mezi sebou, je tam ohrada, tak tedy za ní: »A sákra-«“ (SVATOPLUK 1933: 109). V přepracovaném vydání drží zedníci při sobě a navíc se mezi nimi najde vůdčí osobnost, která dokáže ostatní povzbudit a dodat jim odvalu:

„Což jste ožralí? Hergot, táhněte!“ Chlapi odcházejí a mlčí, o čem tu hovořit? Ale jeden – a sákra! – přece jen se obrátí. Po něm druhý, všichni se obracejí, „Kdo, hergot, a že jsme ožralí?“

A stojí proti správci. Nějak blíž ještě.

„A co?“ Pokročí jeden. A je ticho. Jen oči a pohledy. Poprvé i v očích takoví. Beton a železo.

No a správce znova pohlédne, teď už jen na hodinky.

„Tak,“ řekne a krotne. „A do tohoto,“ přidá nejistě. A ohlédne se po lopatách. Ti váhají, ale ještě stojí a hledí.

„No tak,“ už nějak lidsky správce. Potvory, myslí, ale usmívá se. „No, co vy hned tak zhorka?“ ptá se jakoby v legraci už zas.

Ti nic, posbírají lopaty, ozve se motor, jeřáb zazvoní, mísa betonu letí vzhůru. Má křídla.

„Vidíš?“ povídá jeden.

„A dobře,“ ten vedle něho.

„Nedat se, k šlaku. A trochu pospolu a za jeden provaz, to! Naučili bychom panstvo tancovat.“

(SVATOPLUK 1955: 103)

Zvláštní pozornost věnoval při úpravách Svatopluk potlačení původně až nadlidské síly šefovy osobnosti. Zatímco v původní verzi šéf v osobním kontaktu každého pokořil, v přepracovaném vydání nevyznávají tyto scény tak jednoznačně (v tomto duchu jsou pozměněny zejména jeho rozhovory se synem Antonínem). Nejvýrazněji je snaha zmenšit šefovu dominanci patrná v části, kde na původní verzi *Botostroje* autor navázal přepracovanými *Anděly úspěchu*. Změna je viditelná právě proto, že scéna vyznívá zcela opačně než všechny předchozí. Jde totiž o první okamžik v celé knize, kdy šéf v konfliktu s jiným člověkem podléhá. Není přitom náhoda, že vypravěč na tuto prohru čtenáře explicitně upozorňuje. Ve chvíli, kdy se šéf prochází lesem, který nedávno koupil, a náhodně se setkává s původním majitelem, jenž byl násilím donucen les prodat:

Slova už nepronесou ti dva. Šéf cítí prohru, a ať už se hne kamkoliv, jakkoliv, ať nasadí jakoukoliv masku, jedno je jasné – sem do lesa, a do žádného lesa, nepatří takový člověk jako on, šéf. A každý, každičkový pohyb krok, je ústup, ničím a žádným paragrafem nepostizitelná prohra vlastní lidské tváře.

(SVATOPLUK 1955: 227)

Takový popis pocitů jedné z klíčových postav by v původní variantě nemohl zaznít, neboť značně koliduje s tím, jak byla v předchozím textu budována. Svatoplukovu postavu šéfa lze chápat jako modelové ztvárnění prvorepublikového kapitalisty. Vzhledem k hyperbolickému pojetí postavy v původní verzi románu nemusel autor jeho vyznění „přibarvovat“, spíše jen zmírňoval již zmíněnou míru šéfový dominance. Hlavní posun nespočíval ani tak v úpravách individuálních vlastností, ale spíše v doplnění šéfových politických aktivit a názorů. Nejvýraznějším novým rysem, jenž měl poválečnému adresátovi odhalit jeho povahu, se staly továrníkovy sympatie k Hitlerovi a k fašismu vůbec. T. Svatopluk dopsal celou jednu syžetovou linii, v níž z šéfa činí jednoho z důležitých Hitlerových sponzorů, který měl nemalý podíl na tom, že se v Německu nacisté chopili moci. Stejně tak měly negativní charakteristiku šéfa umocnit i nově doplněné poznámky o tom, že sponzoroval katolickou církev. Vyprávěč se proto jakoby mimochodem zmiňuje, že ve chvíli, kdy po ulici chodí miliony nezaměstnaných, kteří nemají na jídlo, „šéf Botostroje a dobrý katolík“ věnuje milion korun na stavbu kostela. Nepřímo se tak naznačuje provázanost velkokapitálu a katolické církve.

Na rozdíl od T. Svatopluka, který kapitalistu zobrazil jako svého druhu nadčlověka, byli Káňovi a Včeličkovi vykořisťovatelé ztělesněním průměrnosti. V přepracovaném vydání Včeličkova románu jsou majitelé kavárny i nadřízený personál líčení negativněji než v předchozí variantě, často na hranici karikatury. Tato proměna se přitom dotýká již jejich vzhledu, jenž měl nově budit přímočaře negativní konotace, případně posměch. Názorným příkladem tohoto typu úprav je proměna paní kavárníkové:

Silná a vzrostlá, ještě mladá, s prsy takřka nahými. Je to skoro krásná blondýna, sprostá a vznešená. Boky má trochu povadlé, rozleželé, ale nohy mají dosud podivuhodnou štíhlost. Je surová, nevzdělaná, někdy také roztomilá.
(VČELIČKA 1932: 14)

Zatímco z původní verze vystupovala jistá přitažlivost zralé ženy pro dospívající hrdiny, v poúnorovém vydání postava tento rys ztrácí. Podle vyprávěčova popisu je zřejmé, že sice nezestárla, ale poněkud přibrala:

Je vysoká, a ač dosud dosti mladá, již značně obtloustla od stálého požívání a nedostatečného pohybu. V jejím hlubokém výstřihu jako dvě zabité husy zplihle ležely veliké zvadlé prsy. Obličej nesl již jen stopy bývalé plavovlasé sličnosti. Spíše tvrdý, hrubý, cynický výraz jakoby stárnoucí nevěstky. Marně

usilujíc o vznešenost a nadřazenost, dovedla být pouze neslýchaně nadutá, drzá a krutá. K nevěře hloupá, surová a neinteligentní.

(VČELIČKA 1953: 14)

Umocnit již tak negativní vyznění postavy majitele kavárny mělo v přepracovaném vydání nově dopsané líčení důsledků útěku jednoho z číšnicových učňů. Zatímco v původní verzi vypravěč pouze informuje čtenáře o následcích bytí, jehož se chlapci dostalo („Svata ležel po výprasku celý den nahoře v posteli. Byl v obličejí samá krev.“ – VČELIČKA 1932: 96), přepracovaná verze obsahuje několikastránkový popis sadistického mlácení, při němž dítě málem přichází o život (VČELIČKA 1953: 151–153).

Podobné, snad ještě podstatnější posuny lze nalézt i v poúnorové variaci na starší prózy Káňovy, kde stranu šéfů reprezentují venkovský sedlák a hodnostář agrárnícké strany, vedení polepšovny či poručnice, jež měla dohlížet nad výchovou dětí, jimž ve válce padl otec. I zde autor dodával postavám dobově typické rysy kapitalisty, což v praxi znamenalo, že zvýrazňoval jejich omezenost, krutost či hamižnost.

Sexualita a dějiny dělnického hnutí

Literární díla zobrazující prvorepublikovou realitu musela být v padesátých letech konformní s tehdejšími oficiálními výklady této etapy českých dějin. Původní obraz nedávné minulosti, jehož autoři nijak nezastírali vlastní politikou angažovanost, byl postupně na některých místech retušován a na jiných naopak „dobarvován“. V praxi to znamenalo, že některé motivy byly potlačovány, jiné naopak rozváděny či zcela nově doplňovány. Naznačené posuny v reprezentaci protikladných tříd již naznačily, že nejvýraznějším změnám podléhalo zobrazování dvou oblastí – lidské tělesnosti a aktivit dělnického hnutí.

Beletrie první poloviny padesátých let se vyznačovala zřetelnou prudérností. Způsoby, jimiž byla v tomto období zobrazována tělesnost, do značné míry souznějí s tím, jak stalinistická literární teorie vykládala pojem naturalismu. Většina kanonických textů, k nimž odkazovala literární publicistika počátku padesátých let, odmítala vulgárnost, již se podle ní vyznačovalo moderní umění, a explicitní zobrazení sexuálních motivů označovala za pornografii. Tak tomu bylo v textech A. A. Ždanova, jehož názory v oblasti umění byly na přelomu čtyřicátých a padesátých let prakticky nezpochybnitelné: přední sovětský ideolog již v roce 1946 kritizoval sovětské časopisy *Leningrad* a *Zvězda* za to, že dávají prostor nevhodným textům, a v rámci svého pojednání označil Michaila Zoščenka za „vulgárního měšťáka“, neboť si

údajně „zvolil za stálé téma přehrabování v nejnižších a malicherných stránkách všedního života“. Básnířce Anně Achmatovové v témže projevu vyčítal, že základním tématem její poezie jsou prý „milostně-erotické motivy“, což vnímal jako doklad úpadkovosti: „Někdy je jeptiškou, někdy zase děvkou, správněji děvkou i jeptiškou, která mísí smilstvo s modlitbou“ (ŽDANOV 1946: 12).

Obdobné odsouzení vulgarity (jež se v některých případech přímo odvozovalo k citovanému Ždanovovu projevu) lze sledovat i u těch českých autorů, kteří měli ambice formovat novou socialistickou kulturu a kteří současně zastávali významné posty v státních či stranických institucích. Důležité přitom bylo, že v přísně hierarchizovaném systému literární komunikace, jenž byl pro období stalinismu příznačný, zvyšovala taková silná mocenská pozice působnost prosazovaných názorů v soudobém literárním poli. Se značným ohlasem se setkala zejména kritika „buržoazní sprostoty“, s níž vystoupil ministr školství Zdeněk Nejedlý na Sjezdu národní kultury. V projevu, jehož programové ambice odhaloval již název „Ideové směrnice naší národní kultury“, odsoudil Nejedlý naturalismus moderního umění, který chce pouze uspokojovat přesycené smysly dekadentních kapitalistů. Takové úpadkové umění podle něho proletariát nechce, neboť od spisovatelů očekává především pozitivní („zdravé“) vzory:

Dělník také ať v divadle, ať v knihách, si nelibuje v těchto naturalistických špínách. To není pro něho, on hledá v umění povznesení, obohacení a ne ho takto srážet dolů. To je totéž, jako bychom představovali v umění jen nemocné lidi. [...] My naopak chceme vidět zdravé lidi, a ti musí být i mravně zdraví. Nejsou-li pak, tak je chceme léčit, ale ne se kochat v jejich chorobách. (NEJEDLÝ 1948: 60)

Podstatně příkřejší a s ohledem na českou literární scénu konkrétnější kritika údajné vulgárnosti moderního umění zazněla na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů v lednu 1950, kde hlavní projevy přednesli Ladislav Štoll a Jiří Taufer. V Štollově vystoupení, jež se stalo základem spisu *Třicet let bojů za českou socialistickou*, se vedle okrajových poznámek o nebezpečí „bohémské svěťácké erotiky“, které mělo ohrožovat poezii Jaroslava Seiferta v polovině dvacátých let, autor věnoval především Františku Halasovi. Odsouzení jeho díla založil především na rozboru údajného fyziologického naturalismu básnické skladby *Staré ženy*, jenž měl být dokladem básníkovy dekadentní mentality a jímž podle Štolla položil Halas základ české varianty literárního existencialismu. Dobově příznačný byl způsob, jímž se tehdejší rektor Vysoké školy politických a hospodářských věd snažil podpořit oprávně-

něnost svého hodnocení: básníkovo odcizení lidovým vrstvám dokládá odkazem na názor ženy „z lidu“, která měla být Halasovými verši pohoršena:

Vyprávěl mi jeden mladý soudruh o tom, jak zděšena a pobouřena byla jeho matka, když viděla, jak on, její syn, studující tehdy před válkou, čte tyto verše. Rozhořčení prosté ženy bylo správným kritickým zhodnocením této poezie.
(ŠTOLL 1950: 106)

V podobném duchu argumentoval na spisovatelské plenárce i Jiří Taufer, který se věnoval české poválečné poezii. Z jeho slov vyplynulo, že pornografičnost a naturalismus chápe jako hlavní znaky literárního existencialismu. Taufer obsáhle citoval zejména ze sbírky Jiřího Koláře *Ódy a variace*, v níž se to podle něho „hemžilo erotikou“ a jejíž autor měl mít zálibu v pornografii. Jednotlivé citáty prokládal výrazně expresivními komentáři, jež byly pro styl podobných difamačních textů příznačné.¹⁰ Význam, jenž byl zobrazování sexuality v rámci utvářející se literární normy přikládán, dokládá Taufrovo hodnocení poezie Vítězslava Nezvala. Ačkoli básníkovu nejnovější tvorbu, zejména poemu *Zpěv míru a Stalin*, chápal jako největší úspěch současné poezie, postavil před básníka jeden zásadní úkol: „zbavit svou poezii zbytečně, řekl bych nadměrně naturalistické erotiky, která lidi dráždí, která je zbytečným balastem právě zase jeho v jádře zdravé, jásavé a čisté smyslovosti“ (TAUFER 1999: 316). Následující srovnání dvou verzí sonetu Roberta Davida *O veliké touze*, jedné z roku 1937, druhé z roku 1953, názorně vypovídá o tom, jak silně kritický diskurz na soudobou literární tvorbu působil.

Až vstoupím za dveře, kde budeš ležet nahý
a očekávati můj nenadálý vpád,
mám strach, můj miláčku, že nebudu se znát,
že náhle zešílím ze smyslného blaha.

Vrhnou se na tebe s nenasytostí vraha,
roztrhám na sobě jak divá zvěř svůj šat
a pak tě zaliji jak horký vodopád...
Tvé břicho, miláčku, bude jak mléčná dráha.

¹⁰ V rámci odsouzení údajného naturalismu a dekadentnosti moderního umění tak kritikové často pracovali s motivy, jež asociovaly zánik, a jejichž tematizaci u kritizovaných autorů sami odsuzovali. Jednalo se zejména o motivy zahňívání, plísně, rozkladu atp. Jejich mimořádnou koncentrací se vyznačovala například brožura Jaroslava Boučka o soudobé západní literatuře *Trubaduři nenávisť* (BOUČEK 1952).

A teprv potom, pak tě vroucně přivítám.
Pak sžehnu polibky tvůj každý, každý koutek.
Až pak se proměním v očarovaný proutek.

Đábel mnou lomcuje a já ho vymítám.
Ať vyjde ze mne ven, ať rozbije si hlavu
pro tvoji líbeznost, pro tvoji věčnou slávu
(NEZVAL 1937: 99)

Až zase vrátím se, až zalidní se Praha,
(co bude, červenec, září či listopad?)
mám strach můj miláčku, že nebudu se znát,
že asi zešílím z tak nesmírného blaha.

Jen ať se, ať se tvá dívčí cudnost zdráhá,
rozervu na tobě jako divá zvěř tvůj šat
a pak tě obejmú jak horký vodopád...
Tvé tělo, miláčku, bude jak Mléčná dráha.

A teprv potom, pak tě vroucně přivítám.
Budeme poslouchat klekání pražských zvonů...
A pak se změníme v noc hvězd a lamplionů.

Đábel mnou lomcuje a já ho vymítám.
Ať vyjde ze mne ven, ať rozbije si hlavu
pro tvoji líbeznost, pro tvoji věčnou slávu
(NEZVAL 1953: 203)

Prudérnost soudobé literární normy, kterou Vítězslav Nezval respektoval, se projevila i v opravených vydáních Káňových, Svatoplukových a Včeličkových próz. Kromě erotických motivů potlačovali autoři i naturalistické popisy, vulgarismy či úplně odstraňovali některé postavy či motivy.¹¹ Nejvýraznější úpravy tohoto typu lze vysledovat v pasážích předválečných Káňových próz, jež vyu-

¹¹ Pouze na okraj zmiňme jiný projev dobového puritánství, upravené vydání prózy Arnošta Vaněčka *Vor medúzy* z roku 1958. Ediční poznámka k nynějšímu třetímu vydání zaznamenává jako jednu z nejvýraznějších autorských změn, již autor v druhém vydání učinil, odstranění pasáže o „dřevěné rouře jménem »čurabina«“, jejíž součástí je vypravěčova úvaha na erotickým smyslem tohoto objektu (FEDROVÁ 2008: 115).

žil pro *Válkou narušené*, a v přepracovaném vydání *Kavárny na hlavní třídě*, v menší míře pozměňoval zobrazování sexuality T. Svatopluk. Změnami přitom neprocházely jen explicitní sexuální scény, posouvána byla i hodnotová hierarchie dospívajících hrdinů. U Káni to lze doložit scénou z *Dvou let v polepšovně*, v níž hlavní protagonista nadšeně vzpomíná na setkání s mladou prostitutkou: „Rozešli jsme se po krátké známosti se slzami v očích. – Věřte, tu holku jsem miloval – to byla moje první láska ta »kurva« – Co chcete po klukovi?“ (KÁŇA 1930: 22). Ve *Válkou narušených* setkání dvou mladých delikventů nekončí tak dojemně. Mladému muži se dívka sice líbila, ale pro její povolání nenašel pochopení: „dělalo se mi nevolno z jejich řeči i z její na odiv vystavované krásy“ (KÁŇA 1951: 197).

Proměny přímého zobrazení sexuality (ale tělesnosti vůbec) byly ještě výraznější. Vypravěč *Dvou roků v polepšovně* původně líčil okolnosti, za nichž jeden z chovanců spáchal sebevraždu, zcela otevřeně. Konstatoval, že kamarád přistižen „při stejnopohlavním styku s druhým kárcencem“, proč se mu ostatní posmívají „Jé, hele, buzík – dláždí trezory – Hele, teplej...“ (KÁŇA 1930: 53). Ve *Válkou narušených* je epizoda omezena na konstatování, že chlapec byl nachytán při „jakési nepěkné pohlavní neřesti“ a poté ze strachu před posměchem a ponižením vypil lysol (KÁŇA 1951: 239). Další podobné naturalistické popisy, jež v předválečných prózách navozovaly dojem autentičnosti, autor ve svém poválečném románu nevyužil vůbec (viz např. naturalistický popis sebepoškození, jehož prostřednictvím se jeden z chovanců polepšovny snažil předstírat syfilis – KÁŇA 1930: 41).

V případě Včeličkovy *Kavárny na hlavní třídě* se umravňování sexuálních motivů projevilo neméně výrazně. Dostatečně ilustrativní je již úprava vstupní scény, zachycující probouzející se číšnícké učně. Jednomu z nich se v té chvíli původně zdál „překrásný pubertální sen o jedné slečně, která sedává v restauraci s jistým nadporučíkem. Slečna líbá Tonda a přitiskne ho bouřlivě na prsa. Směje se a slzy jí kanou z očí. Potom se to všechno nějak mlživě rozmázne“ (VČELIČKA 1932: 6). V přepracované verzi pro konkrétní popis už není místo; chlapci se pouze zdá „nějaký předlouhý, podivný, obludný sen. Něco snově rozmáznutého, nestanovitelného. Nějaká nekonečná špetka radosti a děsu“ (VČELIČKA 1956: 7). Tento typ textových úprav, jež lze označit jako rozostřování či rozmývání detailů, se vedle sexuální motiviky týkal i takových zobrazení lidské tělesnosti, jež mohla dobová kritika označit za naturalismus. Názorně to dokládá následující srovnání dvou variant popisu učňovského příbytku:

Toho smradu zde. Představte si: Pokojík maličký, nahoře u nebe, v pátém patře (vedle spaly služky)... Šest kluků pšouká do té syrové tmy plyny z hube-

ných těl, pak se to zase celé ústy vdechuje, stále a stále, řitěmi ven, ústy tam, je to překrásný kolotoč. (VČELIČKA 1932: 5)

Tož šest jinochů, šest kluků ve stáří mezi patnácti a šestnácti lety, zde spí a vdechuje do sebe zkaženou, páchnoucí zimu [...].“ (VČELIČKA 1951: 5)

Jistou výjimku z dílčích retuší, k nimž se Géza Včelička obvykle uchýloval, představuje vypuštění, respektive záměna celé jedné kapitoly v „opraveném“ vydání *Kavárny na hlavní třídě*. V tomto nezvykle radikálním zákroku se symbolicky střetávají dva tematické okruhy, jež v padesátých letech nejvíce podléhaly úpravám – jedno téma zde nahrazuje druhé. Původně se šestá kapitola *Kavárny na hlavní třídě* jmenovala „Malý zvrhlík Svaťa“ a byla průhledem do světa dospívajících chlapců. Když byl jeden z nich přistižen při onanii, začali se mu kamarádi posmívat a vyhrožovat, že to nahlásí vrchnímu číšníkovi. Chlapec proto utíká domů a v závěru ho otec násilím přivádí nazpět. V přepracované verzi nahradila kapitolu o malém číšníkovi nově dopsaná část s názvem „Rebel Josef“. V ní vyprávěč popisuje schůzi národněsocialistického spolku číšníků Otakar, na které vystoupí číšník Josef Kučera s kritikou toho, jak krutě je zacházeno s číšnickými uční. Jeho kolegové ho následně obviňují, že agituje „internacionálními hesly, napapouškovanými podle Moskvy“ a je označen za „povážlivé, zbolševizované individuum“ (VČELIČKA 1956: 103, 105).

Záměna kapitoly o trampotách malého učně symbolizuje tematické změny, jež se v poválečných vydáních starších próz objevovaly nejčastěji a měly největší význam. Jde o dopisování pasáží, které lze s jistou nadsázkou označit za obrazy z dějin dělnického hnutí (schůze organizované komunistickou stranou, oslava 1. máje, dělnické nepokoje, dopisování poznámek o odstranění kapitalismu v Rusku atp.). Tyto ex post doplněné „velké“ dějiny, přesněji to, jak byla první republika zobrazována v padesátých letech, přispívaly k tomu, že fikční svět díla získával jednoznačně teleologickou perspektivu, již předtím neměl. Vše, co se v jeho rámci událo, představovalo jeden z kroků na (zákonité) cestě k socialistické přítomnosti. Původní reportážní styl usilující o autentičnost byl v padesátých letech historizován (a tedy objektivizován) a uváděn do souladu s aktuálním oficiálním výkladem předválečných dějin. Základní posun, jenž popisované úpravy knihám přinesly, tak lze podle našeho názoru pojmenovat na rovině žánru: z reportážních próz se stávala ideologická varianta historického románu. Vrátime-li se závěrem k titulní otázce – „Jak se stát socialistickým realistou?“ – pak jedna z možných odpovědí zní: je třeba opustit perspektivu (angažova-

ného) svědka a stát se vypravěčem příběhů, jejichž úkolem je legitimizovat přítomnost – vyličít ji jako nutný výsledek celého dosavadního běhu dějin.

Studie vznikla v rámci projektu *Vyjednávání pod dohledem. Praktiky a strategie kontroly literatury v období stalinismu (405/07/P366)*, který podpořila Grantová agentura ČR, a v rámci výzkumného záměru Z90560517.

Prameny

BOUČEK, Jaroslav

1952 *Trubaduři nenávisti* (Praha: Československý spisovatel)

DINTER, Zdeněk

1949 [zdr: „Rozhovor s dělníkem – dramatikem“; *Práce* 24. 3., s. 5

HÁJEK, Jiří

1955 „Historie Botostroje“; in T. Svatopluk: *Botostroj* (Praha: Mladá fronta), s. 405–408

KÁŇA, Vašek

1930 *Dva roky v polepšovně* (Praha: Karel Borecký)

1936 *Nenávidím* (Praha: Karel Borecký)

1951 *Válkou narušení* (Praha: Práce)

LANG, Jaromír

1953 „Doslov“; in Géza Včelička: *Kavárna na hlavní třídě* (Praha: Mladá fronta), s. 233–253

1956 „Doslov“; in Géza Včelička: *Kavárna na hlavní třídě* (Praha: Československý spisovatel), s. 263–283

MAJEROVÁ, Marie

1935 *Siréna* (Praha: Sfinx)

1952 *Siréna* (Praha: Svoboda)

NEJEDLÝ, Zdeněk

1948 „Ideové směrnice naší národní kultury“; in idem: *O kulturu národní a lidovou* (Praha: Melantrich), s. 43–98

NEZVAL, Vítězslav

1937 *100 sonetů zachránkyň věčného studenta Roberta Davida* (Praha: Fr. Borový)

1953 *Básně, balady a sonety věčného studenta Roberta Davida*. Dílo sv. 7 (Praha: Československý spisovatel)

RYBÁK, Josef

1952 „O uměleckém mistrovství“; *Nový život* IV, č. 5, s. 743–748

SÍLA, Jiří

1949 „Lidé pětiletky ve hře V. Káni »Parta brusiče Karhana«“; *Práce* 1. 4., s. 3

STALIN, Josif Visarionovič

1950 „O marxismu v jazykovědě. Článek J. V. Stalina v moskevské Pravdě 20. VI. 1950“; *Slovo a slovesnost* XII, č. 2, s. 57–70

ŠTOLL, Ladislav

1950 *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (Praha: Orbis)

TAUFER, Jiří

1999/1950 „Referát Jiřího Taufra“; ed. Michal Bauer; *Česká literatura* III, č. 3, s. 304–318

T. SVATOPLUK

1933 *Botostroj* (Praha: Sfinx)

1954 „Proč píší »Zradu«“; *Host do domu* I, č. 1, s. 14–17

1955 *Botostroj* (Praha: Mladá fronta)

VČELIČKA, Géza

1932 *Kavárna na hlavní třídě* (Praha: Karel Borecký)

1956 *Kavárna na hlavní třídě* (Praha: Československý spisovatel)

VLAŠÍN, Štěpán

1956 [Vl:] „Malý proletářský román“; *Host do domu* III, č. 7, s. 325

ŽDANOV, Andrej Alexandrovič

1946 „Zpráva sekretáře ústředního výboru VKS(b) A. A. Ždanova o časopisech *Leníngrad a Zvězda*“; in *Případ Zočšenko – Achmatová* (Praha: Svět v obrazech, vydavatelství ministerstva informací)

Literatura

BAUER, Michal

2007 „Norma poezie“; *Slovo a smysl* IV, č. 7, s. 139–162

BOURDIEU, Pierre

1998 *Teorie jednání*; přel. Věra Dvořáková (Praha: Karolinum)

CVRČEK, Václav

2005 *Teorie jazykové kultury po roce 1945* (Praha: Karolinum)

2006 „Spisovnost a její zdroje“; *Slovo a slovesnost* LXVII, č. 1, s. 46–60

FEDROVÁ, Stanislava

2008 „Ediční poznámka“; in Arnošt Vanček: *Vor medúzy* (Praha: Akropolis), s. 111–116

FIK, Marta

1996 „Cenzor jako współautor“; in *Literatura i władza* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN), s. 131–147

FRIEDBERG, Maurice

1954 „New Editions of Soviet Belles-Lettres: A Study in Politics and Palimpsests“; *American Slavic and East European Review* XIII, č. 1, s. 72–88

HAUSENBLAS, Ondřej

1985 „Vydavatelská poznámka“; in Marie Pujmanová: *Hra s ohněm*, ed. Emil Lukeš (Praha: Československý spisovatel), s. 244–246

HAVRÁNEK, Bohuslav

1951/1952 „Marxistická jazykověda a jazyk nové české literatury“; *Slovo a slovesnost* XIII, č. 2, s. 58–71 [přetištěno in idem: *Studie o spisovném jazyce* (Praha: Nakladatelství ČSAV), s. 234–246]

JELÍNEK, Antonín

2006 „Nezval, Holan a ti druzí“ [Rozhovor s A. J. připravili Michal Jareš, Lubor Kasal]; *Tvar* XVII, č. 15, s. 1, 4–5

LANTOVÁ, Ludmila

1959 „Cesta Marie Majerové k velkému sociálnímu románu“; *Česká literatura* VII, č. 3, s. 249–278

MOCNÁ, Dagmar

1984 „Povídková tvorba Marie Majerové z počátku století ve vztahu k Siréně“; *Česká literatura* XXXII, č. 3., s. 230–237

1992 „V svárech slohových kontextů (Panenství Marie Majerové)“; *Česká literatura* XL, č. 4, s. 377–381

MOTORNYJ, Volodymyr Andrijovyč

1983 *T. Svatopluk*; přel. Eva Šimůnková (Praha: Československý spisovatel)

MRAVCOVÁ, Marie

1982 „Siréna v polocelku a detailu“; *Česká literatura* XXX, č. 2, s. 129–146

NOVÁK, Pavel

1991 „K poválečným osudům české lingvistiky“; *Slovo a slovesnost* VII, č. 1, s. 183–193

OPELÍK, Jiří

1993 „Vašek Káňa“; in *Lexikon české literatury* 2/II (Praha: Academia), s. 647–648

PÍŠOVÁ, Marie

1975 „Vydavatelské poznámky“; in Marie Majerová: *Siréna; Havířská balada* (Praha: Československý spisovatel), s. 491–499

RYBAŘÍKOVÁ, Marie

1993 „Náměstí Republiky ve světle textologie“; in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohémica* LXV, sv. 6, s. 137–147

STICH, Alexandr

1975 „K obecné češtině v současné krásné próze (Ota Pavel)“; *Naše řeč* LVIII, č. 4, s. 215–223

STRNADEL, Josef

1951 „Z historie českého dělnictva“; *Květy* I, č. 15, s. 9

ŠOTOLA, Jaroslav

2007 „Habitús: sociologický koncept a jeho využití v historické vědě“; in Lucie Storchová (ed.): *Conditio humana – konstanta (č)i historická proměnná? Koncepty historické antropologie a teoretická reflexe v současné historiografii* (Praha: FHS UK), s. 95–111

TRÁVNÍČEK, František

1954 *O jazyce současné české prózy* (Praha: Orbis)

ZACH, Aleš

2008 „Edyce (Edice) Slunce“; in týž: *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/edyce-edice-slunce.html> [přístup 28-2-2008]

ZAWODNIAK, Mariusz

1998 *Literatura w stanie oskarżenia: Rola krytyki w życiu literackim socrealizmu* (Warszawa: Upowszechnianie Nauki – Oświata)