

Literatura socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění

Sborník ze symposia konaného
11. a 12. října 2006 v Praze





Literatura socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění

Sborník příspěvků ze sympozia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR
ve spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV a Slovenským inštitútom v Praze
11. a 12. října 2006

K vydání připravil Petr Šámal

Neprodejné. Počet výtisků omezen. Sborník v tištěné podobě dostupný u příjemců povinného výtisku.

Publikace vychází s podporou Grantové agentury (č. g. 405/07/P366) a v rámci výzkumného záměru Z90560517.

ISBN 978-80-85778-64-5

Editor © Petr Šámal, 2009

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2009

Obsah

Úvodem / 7

Ivo Budil

Imaginace totalitarismu z antropologického hlediska / 9

Joanna Królaková

Současný polský výzkum socialistického realismu / 18

René Bílik

Minulost, história, historicizmus a socialistický realizmus / 27

Petr Poslední

Socialistický realizmus a etika interpretace / 35

Petr Šámal

Jak se stát socialistickým realistou: přepracované vydání sebe sama / 43

Zora Prušková

Paralelné identity v štruktúre vojnového a budovateľského románu / 71

Stephan Immanuel Teichgräber

Příběh partyzána jako syžet socialistického realismu / 78

Jana Königsmarková

Básník „stojící na stráži“ aneb Postavení Vítězslava Nezvala
v kulturní politice roku 1950 / 90

Pavel Matějovič

Revolver ako generátor udalosti

(Transformácie subjektu v prozaickej tvorbe Vladimíra Mináča) / 101

Miroslav Zelinský

Infantokracie v 35 obrazech aneb zrazené dědictví Philippa

Otto Rungeho / 110

Jelena Paštéková

Reportáž ako pokus o zmenu paradigmy fikcie.

Prvá a druhá generácia ľudovodemokratickej literatúry / 149

Redakční poznámka / 159

Autoři sborníku / 160

Úvodem

V úvodu bilančního sborníku *Socrealističeskij kanon* (Sankt Petěrburg 2000) upozornili jeho pořadatelé Hans Günther a Jevgenij Dobrenko na skutečnost, že v devadesátých letech 20. století prošlo zkoumání sovětské kultury výraznou proměnou. Přehodnoceny byly doposud dominující metodologické přístupy a zpřesněn byl i samotný předmět analýzy. Jako překonané oba slavisté hodnotili nejen starší sovětské práce pojednávající o socialistickém realismu, ale také ideologicky polemické přístupy poválečné západní sovětologie. Jevgenij Dobrenko, autor mimořádně podnětné knihy o proměnách sovětského čtenářství, k tomu na jiném místě dodává, že odborný zájem západní literárněvědné rusistiky se dlouhou dobu soustředil převážně k osobnostem, jež stály mimo či na samém okraji sovětské kultury a že tak častěji vznikaly dějiny nesovětské literatury. Fenomén socialistického realismu podle něj doposud nebyl dostatečně analyzován.

Naznačenou proměnu paradigmatu názorně dokládají četné příspěvky zařazené právě do sborníku *Socrealistický kánon*. Vedle několika podnětných studií obou editorů zde čtenáři naleznou například i kapitulu z dnes již klasické knihy Kateriny Clarkové *Soviet Novel: History as Ritual* (1981) či referáty Borise Groyse, Thomase Lahusena, Leonida Hellera a mnohých dalších. Tyto texty se vyznačují neideologickým přístupem, snahou vnímat sovětské písemnictví v širších souvislostech moderního umění a úsilím charakterizovat tehdejší systém literární komunikace. Literaturu socialistického realismu se tito badatelé a badatelky snažili nahlížet v souvislosti se specifickými funkcemi, které měla plnit. Podobné tendence bylo lze v devadesátých letech sledovat například v polské literární vědě, kde v nedávné době vznikl rozsáhlý encyklopedický projekt usilující o systematizující výklad literárního dění počátku padesátých let (*Słownik realizmu socjalistycznego*, 2004) a souběžně s ním vychází celá řada monografií analyzujících různé aspekty polské varianty socialistického realismu. Není ostatně náhoda, že právě v Polsku začal již v roce 2002 vycházet mezinárodní časopis *Blok*, který je tematicky zaměřen na zkoumání stalinské kultury.

Také v rámci slovenské a české literární vědy vznikly v devadesátých letech práce, jež podstatným způsobem přispěly k poznání literatury a literárního života v totalitním období slovenských a českých dějin. Za všechny připomeňme knihu René Bílika *Industrializovaná literatúra* (1994) či stu-

die Jeleny Paštěkové, Jana Peška, Vladimíra Petříka, Štefana Druga a dalších, kteří se sešli na stránkách sborníků *Umenie v službách totality 1948-1956* (2001) či *Poetika a politika* (2004); na české straně jmenujme na prvním místě soubor sémiotických esejí Vladimíra Macury *Šťastný věk* (1992), průkopnickou antologii Antonína Brouska *Podivuhodní kouzelníci* (1987), monografii Alexeje Kusáka *Kultura a politika v Československu 1945-1956* (1996) či systematické zmapování kulturní politiky a literárního života padesátých let v knihách Jiřího Knapíka a Michala Bauera. Souhrnný výklad literárního procesu padesátých let přináší loni vydaný druhý svazek *Dějín české literatury 1945-1989*, které vznikly v Ústavu pro českou literaturu AV ČR pod redakcí Pavla Janouška.

Konference Literatura socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění, již uspořádal Ústav pro českou literaturu AV ČR ve spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV a Slovenským inštitútom v Praze ve dnech 11. a 12. října 2006, měla reflektovat naznačenou proměnu uvažování o literatuře totalitních období a nabídnout prostor pro nové analýzy tehdejší literární produkce. Sborník, jenž nyní vydáváme v elektronické podobě, s odstupem zpřístupňuje část přednesených příspěvků a vydává tak počet z diskusně pojatého jednání.

Petr Šámal

Imaginace totalitarismu z antropologického hlediska

Totalitní hnutí, ať již jimi míníme sovětský komunismus, německý nacismus nebo italský fašismus, vytvořila svůj specifický umělecký výraz, který byl neodmyslitelnou součástí jejich propagandy, manipulace se symboly a politické ideologie. Existuje nepřeberné množství konkrétních příkladů ideologické uzurpace moderního umění a kritických studií, které se tímto fenoménem zabývají, v případě nacismu bych rád zmínil alespoň zajímavou knihu Frederika SPOTTSE *Hitler a síla estetiky* (2007), umění stalinismu se pak věnuje například Boris GROYS (1992). Ve svém příspěvku se nicméně nebudu zabývat konkrétními projevy totalitního umění a literaturou socialistického realismu, ale pokusím se začlenit problematiku socialistického realismu do kontextu diskuzí o povaze totalitarismu, jeho historických a intelektuálních zdrojích a nastínit některé přehlížené souvislosti se soudobou antropologickou teorií.

Současná politologická nebo sociologická terminologie se vůči pojmu totalitarismus chová ostýchavě, případně jej odkazuje do hájemství pomíjivé historické zkušenosti jako pouhý překonaný ideologický nástroj a mobilizující slogan studené války. Jak známo, termín totalitarismus vzešel z debaty italských převážně antifašistických intelektuálů o povaze nastupujícího Mussoliniho režimu. „Zlatý věk“ konceptu „totalitarismu“ nadešel v prvních dvou desetiletích studené války, kdy vycházela klasická díla Hannah Arendtové, Carla Joachima Friedricha, Zbigniewa K. Brzezinského a Raymonda Arona, rovněž ale literární fikce i svědectví George Orwella, Arthura Koestlera, Thomase Manna, Alexandra Solženicyna nebo Eliase Canettiho. Věrohodnost pojmu totalitarismus byla založena na identifikaci komunismu a nacionálního socialismu jako strukturálně podobných režimů (podrobněji viz BUDIL 2005: 27).

V uplynulých desetiletích se objevilo značné množství více či méně relevantních a věrohodných interpretací totalitarismu. Někteří autoři, kteří sami v důsledku svého původu nebo životních osudů byli sami konfrontováni s tragickými dopady totalitních režimů, učinili z totalitarismu ústřední fenomén 20. století a vidí v něm tragické vyústění řady negativních proudů západní civilizace sahajících přinejmenším do osvěcenství. Náleží k nim bez-

pochyby Hannah Arendtové, Raymond Aron, ale také George Orwell nebo Arthur Koestler. Mladší generace badatelů, vyrůstající již v ovzduší renesance neomarxismu a expanze různých radikálně kritických a tzv. postkoloniálních studií, problematiku totalitarismu buď ignorovala, nebo marginalizovala. Autorů, kteří jako Michael Halberstam v návaznosti na dílo Hannah Arendtové nadále podrobují kategorii totalitarismu kritické reflexi, je relativně málo. Bipolarita Západ – Východ byla nahrazena dualismem Sever – Jih a Edward Said a pojem orientalismus se stal mnohem známější a „aktuálnější“ než Alexandr Solženicyn a termín totalitarismus (BUDIL 2005: 29). Ze známých autorů šel v tomto ohledu pravděpodobně nejdále tvůrce teorie „světového hospodářského systému“ a neomarxista Immanuel Wallerstein, který označil nacismus, komunismus a fašismus za pouhý epifenomen a produkt kapitalistického hospodářského systému (WALLERSTEIN 2005: 41-42). Za Osvětim, gulag a Pol Potovu genocidu v Kambodži tak Immanuel Wallerstein činí explicitně odpovědné Spojené státy americké. Českého čtenáře pravděpodobně zaujme, že Pražské jaro roku 1968 označil Wallerstein obdobně jako čínskou „kulturní revoluci“ za výraz vzpoury proti celosvětové americké hegemonii (WALLERSTEIN 2005: 49). Tato esej však nemá pojednávat o „věčném návratu“ „zrady vzdělanců“ nebo intelektuálním úpadku současných akademických institucí.

Pokud se pokusíme trochu zorientovat v různých vymezeních a pojetích moderního totalitarismu, zjistíme, že mnozí autoři považují tento politický systém uchvacující veškeré dimenze lidské existence za variantu tradiční autokracie, despotie nebo tyranie, která pouze následkem průmyslové revoluce získala mnohem efektivnější nástroje pro ovládání mas a šíření sugestivní propagandy. Zárodek touhy po totální vládě tak byl údajně obsažen v zásadě v každé civilizované společnosti a záleželo pouze na vhodných historických okolnostech, aby se naplno projevila, jako například ve starověké Spartě, pozdním císařském Římě, Kalvínově Ženevě nebo carském Rusku. Tezi, že totalitarismus se rovná věčná touha vládnout obohacená o moderní technologii, ovšem zpochybňuje historická zkušenost s tímto typem režimu. V historickém okamžiku, kdy například totalitní státy ve střední a východní Evropě ztratily ideologickou nadvládu nad svými občany a začaly se spoléhat pouze na hrubou fyzickou sílu, relativně snadno podlehly protestním demonstracím. Totalitarismus tedy zahrnuje kromě represivních prostředků také mesianistickou ideologii, pseudoreligiózní imaginaci, která je schopna získat řadu stoupenců a jež se v určité historické chvíli nabízí jako přitažlivá alternativa vůči „banalitě“ liberální demokracie. Osvícen-

ství a modernita sice přinesly „osvobození“ z pout tradiční společnosti, *ancien régime*, ve které se podle Bossueta „každý jedinec rodil poddaným“, ale náboženství přinášející existenciální jistotu a pocit souladu s kosmem nahradily permanentním skepticismem, relativismem a nihilismem. Italský myslitel první poloviny 18. století Giambattista Vico již ve svém díle *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů* z let 1725 až 1744 předpověděl na základě studia pozdní římské republiky, že pokud dojde k zrovnoprávnění všech občanů a vzniku „lidových republik“, pak se filozofie a řečnictví, které měly původně sloužit k prosazování občanské ctnosti a spravedlivých zákonů, zvrhnou a postaví proti pravdě (VICO 1991: 439–440). Jestliže se neobjeví „velký vůdce“ nebo země nepodlehne nájezdu barbarů, představuje jediné východisko ze stavu „reflexivní zlovůle“ návrat k čistotě a poezii prvotního mýtu. Karel Marx o více než sto let později a Michael Halberstam na sklonku 20. století se v zásadě shodli v tom, že moderní liberalismus prakticky rezignoval na úkol vytvořit ideologii, která by sloužila jako věrohodná sjednocující sociální síla (MARX – ENGELS 1954: 249–250; HALBERSTAM 1998, 1999).

Moderní společnost postrádala sílu imaginace sloužící jako přesvědčivý politický symbolismus a do tohoto vakua pronikala Marxova eschatologie třídního boje, Sorelova vize mýtu generální stávky, fašistická idea korporativního státu nebo nacistická ideologie rasové revoluce (BUDIL 2005: 32). Klíč k pochopení moderního totalitarismu nehledejme v tradičním despotismu hypertrofovaném prostřednictvím moderní technologie, ale v úvahách například Irvinga BABBITTA (2003) nebo Lee HARRISE (2004) o úloze politické imaginace. Hannah Arendtová a americký politický filozof rakouského původu Eric Voegelin shodně zdůraznili závislost totalitních systémů na vytváření fikcí. Totalitní vlády potlačují či ignorují „banální“ skutečnost ve jméno vysněného řádu, který samy vytvářejí a reprodukují a jenž legitimizuje jejich moc a historický úkol. Hannah Arendtová se pokusila ukázat, že totalitní hnutí si „z existujících ideologií vybírají elementy, které se hodí pro etablování zcela fiktivního světa proti jakékoli skutečnosti“ (ARENDOVÁ 1996: 572). Tím se rodí specifická totalitní a pseudonáboženská imaginace, již zdařile zachytili mnozí spisovatelé typu George Orwella, Franze Kafky nebo Arthura Koestlera, kteří často podávají přesvědčivější obraz a svědectví o povaze totalitního světa než političtí vědci (BUDIL 2005: 32).

Přínos antropologie k pochopení totalitarismu spočívá v její schopnosti pohybovat se ve snech a fikcích, které prostupují sociální život a jež

mohou nabýt neobyčejně destruktivní povahy. Eric Voegelin napsal v kritické recenzi *Původu totalitarismu* od Hannah Arendtové, že přiměřenému pochopení povahy totalitarismu brání zásadní nedostatek teoretických nástrojů. Je proto zapotřebí vytvořit rozvinutou filozofickou antropologii, která by překonala údajnou pozitivistickou destrukci politologie.

Z historického hlediska je ovšem vztah antropologie k totalitním hnutím ambivalentní a problematický. Antropologii ustavil jako samostatnou disciplínu koncem 18. století Johann Friedrich Blumenbach, který v ní viděl vědu o lidské rasové variabilitě. Koncept rasy byl v průběhu 19. století kontaminován árijskou ideologií, která se zrodila v důsledku setkání evropských vzdělanců s indickou civilizací, revolučním radikalismem některých Saint-Simonových žáků a snahou ospravedlnit v údobí kolonialismu západní civilizační nadřazenost. Tragickým vyústěním zmíněného vývoje byla například idea rasové revoluce v nacistickém Německu. Počátkem 20. století se Franz Boas a jeho žáci ve Spojených státech amerických Bronislaw Malinowski a Alfred Reginald, dále Radcliffe-Brown ve Velké Británii a Emile Durkheim a Marcel Mauss ve Francii pokusili antropologii emancipovat od rasového zaměření a založit ji jako vědu o lidské kulturní, respektive sociální rozmanitosti. Kolaborace německé biologické antropologie s nacistickým totalitarismem a jeho eugenickým programem, etnickou genocidou a holocaustem je dostatečně známá. Samotné problematice totalitarismu se však antropologové věnovali v uplynulých desetiletích jen zřídka a nikoliv v přímé souvislosti s vlastním výzkumem. Politická antropologie, která se ustavila v padesátých a šedesátých letech 20. století a již reprezentoval například Georges Balandier, věnovala mnohem větší pozornost například otázkám dekolonizace než totalitarismu, který prakticky nevzala na vědomí.

Vraťme se k původní otázce, jakým způsobem uchopit sepětí mezi hypertrofovanou politickou mocí a religiózně motivovanou imaginací, jež je základem totalitní formy vlády? Je možné, že podněty, které by vyšly vstříc Voegelinově požadavku po věrohodné filozofické antropologii, vzejdou ze symbolické antropologie zabývající se existencí méně komplexních archaických a mimoevropských kultur. Britský antropolog Victor W. Turner se zabýval studiem iniciačních komplexů u archaických populací spočívající v zasvěcování do určité sociální role, statusu nebo aktivity. Iniciační obřady zahrnují podle klasického rozčlenění Arnolda van Gennepa postupně *odloučení* (*rites de séparation*), *pomezí* či *liminalitu* (*rites de marge*) a *přijetí* (*rites d'aggrégation*) a jsou doprovázeny svébytnou symbolikou (TURNER 1974, 1985). Odloučení jedinci, kteří se nacházejí v tzv. liminálním stadiu

(na pomezí), jsou jakožto adepti nového statusu často spjati poutem solidarity, které z nich vytváří mystické společenství, jemuž dal Victor Turner název *communitas*. *Communitas* představuje ideální zrcadlový obraz společnosti, její „rajskou vizi“, *super-ego* i předmět nejvyšších aspirací. Skutečným smyslem *communitas* ale není stanovení konečného cíle celospolečenského reformního úsilí, žádoucího stavu, kterého by měla společnost v historicky dohledné době dosáhnout. Účastníci *communitas* jsou přeneseni do posvátného bezčasí, ve kterém získávají prostřednictvím iniciace „hlubokou znalost“ společnosti nikoliv ve formě pragmatických procedur, ale liminální symboliky, vyvolávající numinózní pocit účasti na posvátném. „Totální osobnost“ v plné míře svého uskutečnění je u archaických komunit možná pouze v rámci *communitas*. Osvojení a prožití ideální, a proto „slastné“ projekce tohoto statusu představuje nutnou podmínku pro efektivní identifikaci s určitou společenskou rolí. Zmíněný prožitek umožňuje navrátilci z liminality lépe snášet nároky, „krev, pot a slzy“ reálného statusu. Pouze zasvěcený jedinec, který se v liminálním prostoru, mimo odpovědnost, závazky a omezení oficiální společnosti, setkal s náplní a principy *communitas*, je schopen dát sociální struktuře žádoucí zaměření a vitální dynamiku. *Communitas* se vytváří a udržuje v liminálním stadiu, jehož meze jí není dovoleno překročit, a slouží jako rezervoár psychické energie, proniknuté symbolismem ideální až utopické projekce dané společnosti.

Victor Turner nechápal společnost staticky jako pouhý jednorozměrný sociální systém, ale procesuálně jako *societas* udržovanou v činnosti dialektickou souhrou mezi sociální strukturou a *communitas*. Paradox *communitas* spočívá v tom, že skutečně úspěšnou *communitas* není možno na tomto světě realizovat; stát se její součástí a mít na ní podíl je dovoleno pouze ve stadiu liminality. Prává úloha *communitas* není totiž motivačně prognostická, ale integrační. Zmíněný iniciační mechanismus popsany Victorem Turnem zahrnuje jistá rizika, protože *communitas* obsahuje zárodky milénaristických, utopických nebo mesianistických hnutí. Mimořádná pozornost musí být věnována tomu, aby *communitas* nepřekročila původní iniciační účel, pro který byla danou kulturou vytvořena. Liminalita a její plod – *communitas* – musejí být udržovány v posvátném bezčasí jako transcendentní vize. Jejich souhra a setkávání s profánní sociální realitou podléhá přísné rituální kontrole. *Communitas* se nicméně může zrodit i zcela spontánně, během mimořádných záchvěvů historie, v době vážné krize oficiální sociální struktury, kdy povstává z marginálních vrstev společnosti, které se vyzbrojí příslušnou mesianistickou nebo revitalistickou ideologií. Chování a postoje

příznačné pro členy *communitas* jsou v takovém případě navozovány nikoliv rituálním předpisem, ale představují výraz pocitu krize dosavadní sociální struktury a snahy dosáhnout její regenerace, případně vytvořit její alternativu prostřednictvím solidarity bratrstva nebo spříseženstva „vyvolených“ a „zasvěcených“. Vize ideální obce odhalovaná a sdílená příslušníky *communitas* ztrácí své funkční sepětí se sociální strukturou, jejíž záštitou původně byla, a stává se dějinnou kreativní silou, generující rozličné gnostické a utopické experimenty. Velká totalitní hnutí 20. století naplněná mobilizující utopickou imaginací hlubšího historického zasvěcení, která byla zaměřena na likvidaci původní sociální struktury, představují obdobu *communitas* realizované v podmínkách krize moderní civilizace (TURNER 1974, 1985; BUDIL 2001a: 48–50, 2001b).

Victor Turner nebyl prvním antropologem, který naznačil souvislost mezi totalitním hnutím a „iniciačním společenstvím mladých“. Bylo to téma diskutované ve třicátých letech 20. století v souvislosti se vzestupem nacismu. V roce 1936 vystoupil Elie Halévy na půdě *Société Française de Philosophie* s přednáškou *L'ère des tyrannies*, která silně zaujala Marcela Mausse, nejvýznamnějšího francouzského antropologa a etnologa té doby. Marcel Mauss plně souhlasil se ztotožněním bolševismu, fašismu a nacismu a vyzdvihl význam radikálních Sorelových syndikalistických spisů pro formování Lenina, Mussoliniho a Hitlerova myšlení. Mauss zdůraznil, že mocenské jádro bolševické a nacistické strany je tvořeno „tajným společenstvím“ nápadně připomínajícím archaické iniciační a válečnické skupiny (GINZBURG 1992: 141). Nebyla to úplně nová myšlenka. Německá badatelka Lily Weiserová vydala v roce 1927 rozsáhlou studii *Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde*, v níž prozkoumala rozsáhlé spektrum mužských iniciačních spolků. Lily Weiserová byla studentkou uznávaného germanisty Rudolfa Mucha, který byl učitelem rovněž Otto Höflera, autora klasické práce *Kultische Geheimbünde der Germanen* (1934). Lily Weiserová a Otto Höfler vytvořili za pomoci rozsáhlého folklórního a etnografického materiálu obraz mladého starogermánského bojovníka, pokládajícího se za příslušníka „armády mrtvých“ (*Totenheer*), berserka zasvěceného Ódinovi, který měl být předobrazem nacistického válečníka připraveného dobývat Evropu. Je příznačné, že této vizi *communitas*, v níž došlo ke ztotožnění germánského starověku a nacistické přítomnosti, podlehli rovněž někteří přední francouzští myslitelé. Nejvýznamnější francouzský představitel srovnávací indoeuropeistiky Georges Dumézil tvrdil v knize *Mythes et dieux des Germains* z roku 1939, že v Německu nedochází k neopohanské propagandě, ale ke skutečnému

znovuzpřítomnění mýtu (*remythiséés*) na základě dlouhodobé kontinuity germánské válečnické mentality (GINZBURG 1992: 126–129). Italský historik Arnaldo Momigliano dokonce z tohoto důvodu obvinil Dumézila ze zjevných sympatií k nacistické kultuře (IBID.: 1992: 127). Marc Bloc, jeden ze zakladatelů francouzské historiografické školy *Annales*, vyzdvihl v recenzi *Mythes et dieux des Germains* Dumézilovu schopnost uchopit souvislost mezi „udivujícím a obdivuhodným Německem, které povstává před našima očima,“ a mýtickými a mystickými mladými válečníky spjatými s nejstarší indoevropskou minulostí (IBID. 1992: 127). Tato slova uveřejněná v *Revue historique* napsal Marc Bloch v době, kdy na severu Francie německé pancéřové divize prorážely francouzskými liniemi. Marc Bloch, který byl židovského původu, se později připojil k protinacistickému odboji a po výsledku gestapem zahynul v roce 1944 hrdinnou smrtí.

Historické příklady nacismu, fašismu a komunismu ukázaly destruktivní sílu ideologických hnutí zrozených z čiré imaginace mimo každodenní zkoušky konsensuální politické reality a zaměřených na přetvoření společnosti ve jméno utopického snového vzoru (BUDIL 2005: 32). Velkou výzvu pro soudobou antropologii představuje pochopení, jakým způsobem se psychická energie vázaná v tradičních komunitách například na iniciální obřady stává v komplexních společnostech zdrojem vzdoru a revolty proti „banalitě“ moderního liberálního řádu a umožňuje tak zrod totalitních hnutí a jeho často působivého symbolismu.

Filozofická fakulta Západočeské univerzity v Plzni

Údaje a výklady uvedené v textu byly shromážděny a vytvořeny v rámci řešení grantového projektu *Ideologické zdroje moderního totalitarismu: antropologická perspektiva*, který byl v letech 2001 až 2003 podporován z prostředků Grantové agentury Akademie věd České republiky.

Literatura

ARENDTOVÁ, Hannah

1996 *Původ totalitarismu*, I-III; přel. Jana Fraňková a kol. (Praha: Oikoymenh)

ARON, Raymond

1993 *Demokracie a totalitarismus*; přel. Vladimír Jochmann (Brno: Atlantis)

BABBITT, Irving

2003 *Demokracie a vůdcovství*; přel. Jana Ogrocká (Praha: Občanský institut)

BUDIL, Ivo

2001a *Za obzor Západu. Proměny antropologického myšlení od Isidora ze Sevilly po Franze Boase* (Praha: Triton)

2001b „Ideologické zdroje moderního totalitarismu“; *Střední Evropa IIIIX*, č. 104-105, s. 157-170

2005 „Moderní totalitarismus a síla politické imaginace“; in: Ivo T. Budil (ed.): *Totalitarismus* (Ústí nad Labem: Dryada), s. 24-36

GINZBURG, Carlo

1992 *Clues, Myths, and the Historical Method* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press)

GLEASON, Abbott

1995 *Totalitarianism* (New York: Oxford University Press)

GROYS, Boris

1992 *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Betone* (Princeton, N.J.: Princeton University Press)

GREIFFENHAGEN, Martin

1981 „The concept of totalitarianism in political theory“; in E. A. Menze (ed.): *Totalitarianism Reconsidered* (Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, National University Publications), s. 34-57

HALBERSTAM, Michael

1998 „Totalitarianism as a Problem for the Modern Conception of Politics“; *Political Theory* 26, č. 4, s. 459-488

1999 *Totalitarianism and the Modern Conception of Politics* (New Haven: Yale University Press)

HALÉVY, Elie

1965 *The Era of Tyrannies: Essays on Socialism and War* (Garden City, N.Y.: Anchor Book)

HARRIS, Lee

2004 *Civilization and its Enemies. The Next Stage of History* (New York: Free Press)

MARX, Karel - ENGELS, Bedřich

1954 *Vybrané spisy* (Praha: Státní nakladatelství politické literatury)

SPOTTS, Frederic

2007 *Hitler a síla estetiky*; přel. Ivan Brož (Praha: EPOCH)

TURNER, Victor Winter

1974 *Dramas, Fields, and Metaphors; Symbolic Action in Human Society* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press)

1985 *On the Edge of the Bush : Anthropology as Experience* (Tucson: University of Arizona Press)

VICO, Giambattista

1991 *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů*; přel. Martin Quotidian (Praha: Academia)

VOEGELIN, Eric

2000a *Nová věda o politice*; přel. Tomáš Suchomel a Ivo Lukáš (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

2000b *Kouzlo extrému. Revolta proti rozumu a skutečnosti*; přel. Martin Palouš a Magda Hulanová (Praha: Mladá fronta)

WALLERSTEIN, Immanuel

2005 *Úpadek americké moci: USA v chaotickém světě*; přel. Rudolf Převrátíl (Praha: Slon)

Současný polský výzkum socialistického realismu

Ačkoliv autoři *Slovníku socialistického realismu* z roku 2004 konstatují, že „stav polského výzkumu polského socialistického realismu není nijak imponující“ (SŁOWNIK 2004: IX), nelze si nepovšimnout, že v Polsku vědecký zájem o socrealismus již několik let sílí. Výše zmíněný slovník z pera polských badatelů, který si zaslouží být považován za jednu z nejpodstatnějších publikací o socrealismu v posledních letech, měl být podle jeho tvůrců „na jedné straně [...] badatelským počinem [...], na druhé straně i zprávou o tom, co o socrealismu odhalil výzkum v Polsku po roce 1989“ (IBID.: X). Tento výzkum je prováděn především díky spolupráci dvou středisek – Kabinetu historické poetiky Ústavu pro výzkum literatury Polské akademie věd a Ústavu polské filologie bydgostské Akademie Kazimíra Velikého.¹

Intenzita zkoumání socialistického realismu se v Polsku jaksi samozřejmě zvýšila spolu se změnou společenského kontextu; jde o situaci, kdy obavy či odsudek postupně vytlačil odstup vyplývající z poznání. Socrealismus se stal jedním z běžných témat seminárních prací, univerzitních seminářů, projektů a vzdělávacích setkání Ústavu národní paměti.

Měli bychom si povšimnout, že zkoumání socrealismu často souvisí s širším výzkumem stalinismu i celého období Polské lidové republiky, jak jej vedou polští historici. V tomto kontextu bude záhodno jmenovat historiky z poměrně nedávno vzniklého Kabinetu problematiky kultury v totálních strukturách Ústavu dějin Polské akademie věd nebo historiky tvořící redakční radu pozoruhodné ediční řady W krainie PRL [V zemi PLR],² kterou vydává nakladatelství Trio. V ní vycházejí nejen tradiční historické práce, ale realita Polské lidové republiky je sledována i z perspektivy sociologie a sociální antropologie (viz například ZAREMBA 2001; SOWIŃSKI 2000, BRODALA – LISIECKA – RUZIKOWSKI 2001). Obdobný výzkum provádějí (ovšem nikoliv pouze z vědeckých důvodů) i historikové z Ústavu národní paměti,

¹ Při práci na heslech bylo mimo využito i materiálů z konference, která se odehrála ve Varšavě v lednu 1994 v rámci výzkumného projektu *Socrealizm*, který financoval Komitet Badań Naukowych a jehož nositelem byl Instytut Badań Literacy PAN v letech 1996–1999.

² Členy redakční rady jsou Włodzimierz Borodziej, Marcin Kula (předseda), Paweł Machcewicz, Andrzej Paczkowski, Tomasz Szarota, Wojciech Wrzesiński.

který vznikl v roce 1998. Ti kromě již zmíněné vzdělávací činnosti především shromažďují a zkoumají dokumenty orgánů státní bezpečnosti, vydané od 22. července 1944 do 31. prosince 1989, jež následně slouží jako důležitý důkazní materiál při vyšetřování nacistických a komunistických zločinů.

Účastníci diskuse věnované problematice socialistického realismu, která proběhla 22. listopadu 2001 v redakci časopisu *De musica*, mimo jiné poznamenali, že v literárněhistorickém kontextu (který nás zajímá především) je „postupný přechod od usvědčovatelské vášně k věcnému pozorování“ zvláště patrný třeba ve studiích Michała Głowińskiego (MENCWEL 2002). Během této diskuse, jež navazovala na studii Władysława Malinowského „Socrealismus? Cože to vlastně bylo?“ otištěnou v téže revue (MALINOWSKI 2001), konstatoval kulturolog Andrzej Mencwel, že „socrealismus nás ani nepřerůstá, ani nepřesahuje, navíc lze snadno nalézt kritické kategorie, pomocí nichž provedeme jeho adekvátní popis. Budou to ostatně především kategorie sociologické a historické. Nikoliv umělecké, protože z této perspektivy jde o předmět malý“ (MENCWEL 2002). Tato slova vystihují celkové zaměření polského literárněteoretického a historického výzkumu socrealismu.

Jako příklad mohou sloužit studie Wojciecha Tomasika, který se od literatury dostal k architektuře a urbanistice, přičemž „tento předmět“ podle svých slov studoval s odstupem etnografa“ (TOMASZIK 2002). Ostatně požadavek zabývat se specifickou etnografií komunismu předkládal již dříve sám GŁOWIŃSKI (1992: 103), odvolává se přitom na požadavek zformulovaný Jakubem Karpińským v eseji o psaní dějin Polska: „Oblastí z pomezí přísně historických výzkumů je (anebo by mohla být) etnografie komunismu, soupis pověr a oficiálních obřadů popisovaných tak, jak to dělají badatelé venkovských nebo kmenových zvyků. V takové etnografii by měl své místo popis praktik socrealismu, marxistických věr, vizí světa obsažených v oficiálních komunikátech, takových obřadů, jakými byly schůze, akademie, průvody. [...] Bylo by možné hledat souvislosti mezi životem slavnostním a obyčejným. Oficiální zvyky se změnily, ale pramenem pro etnografický výzkum minulosti mohou být úřední zprávy, memoáry, tisk, literatura“ (KARPIŃSKI 1990).

Głowiński se ve svých studiích soustředil na průzkum socrealismu jako degradované tvorby ztělesňující totalitní umění. Snažil se přitom v prvé řadě najít odpověď na otázku: „co jej spojuje s klasickým realismem [...], jak přetváří jeho odkaz?“ (GŁOWIŃSKI 1992: 9). Za nejpodstatnější z tohoto hlediska ustanovil pravidlo vlastní klasickému realistickému románu – tj. pravidlo utajené literárnosti, převzaté socrealistickým románem za účelem zata-

jení jemu vlastní propagandistické funkce. „Forma románového vyprávění vytvořená realistickými spisovateli 19. století měla v očích naivního čtenáře zajišťovat věrohodnost a legitimizovat tu vizi světa, která byla od začátku do konce propagandistickým zneužíváním“ (GŁOWIŃSKI 1992: 12; 16–17).

Osvětlováním procesu totalitarizace realistického románu Głowiński upozorňoval na to, co bylo vlastní socrealismu, totiž na situaci, kdy byl propagandistický komunikát postaven na roveň komunikátu literárnímu. V tvůrčí praxi to ve výsledku znamenalo, že literární jazyk byl podřízen newspeaku (GŁOWIŃSKI 1999: 45). Analýzy slovní zásoby, frazeologie a rétoriky novořeči jakožto literární látky a zároveň totalitního jazyka, které prováděl z hlediska literárního teoretika, umožnily formulovat mnoho zajímavých postřehů na téma jednoty socrealismu a newspeaku. Tato jednota charakterizovala socrealismus jako propagandistický projekt, který byl literární realizací toho pravidla newspeaku, „které dovoluje přetvářet fiktivní svět, svět ideologického předstírání, a zacházet s ním jako se světem skutečným“ (IBID.).

Už ve svých dřívějších studiích Głowiński přiřadil termín newspeak do kategorie mechanismů jazykové persvaze. Problematikou persvazivity polského budovatelského románu se zabýval zejména již zmíněný Wojciech Tomasik, badatel působící nyní na bydgoštské univerzitě. Ve své práci o polské próze let 1949–1955 Tomasik zdůrazňoval „analýzu jejího pragmatického aspektu a také určení totožnosti a inventuru prostředků umožňujících tomuto románu plnit persvazivní funkci“ (TOMASIK 1988: 14). Také zdůrazňoval, že požadavek persvazivity literárního díla tvořil velmi důležitý prvek doktríny socialistického realismu, a to v souvislosti s didaktičností literatury tohoto období, jejím utilitarismem, chápáním jako agitačnost, tendenčnost a angažovanost. Při výzkumu podmíněnosti literární persvazivity a rozboru socrealistického románu jakožto činu persvaze, v němž „úmyslem mluvčího je změna postoje posluchače, který měl být přiměn k činnosti“, věnoval Tomasik velkou pozornost otázce jazyka, tvořícího „základní vrstvu persvazivity textu“ (IBID.: 32).

Výsledky Tomasikových výzkumů potvrzují Głowińského tezi o rozporu mezi tradicí socrealistického románu, který chtěl programově navazovat na klasický realismus, a vlastní tvůrčí praxí, jež měla blíže ke konvencím tendenčního románu (IBID.: 18). Tímto způsobem Tomasik představil domácí zázemí polského socrealismu. Otázka domácích kořenů socialistického realismu však ze zřejmých důvodů polské badatele nadále zneklidňovala.

Tento pocit zřejmě nejvýstižněji vyjádřil Jan Prokop: „Do jaké míry patří díla tohoto období, zvláště z let 1949–1955, k polské národní literatuře, a do jaké míry to jsou polskojazyčné texty mnohonárodní [...] literatury

sovětského impéria od Labe k Sachalinu, napsané na pokyn cizího dispečera? Je tedy třeba je studovat jako příklady zevně řízených spisovatelských aktivit adresovaných čtenářům od Visly? Tedy ne hlas literatury, ale doklad cizí literatury v polské jazykové verzi [...]?” (PROKOP 1995). Zbigniew Jarośiński, další badatel z varšavského výzkumného centra, který ve své knize *Socrealismus od Visly* nahlíží problematiku socialistického realismu především z hlediska literárněhistorického, prohlásil, že takto zformulovaná otázka „sugeruje, že polsky psanou socrealistickou literaturu lze pokládat za polsky psanou literaturu sovětskou“ (JAROŚIŃSKI 1999: 7). Takový předpoklad ovšem prohlásil za naprosto chybný: „Ať se nám to líbí, nebo ne, socrealistická epizoda patří do dějin polské literatury 20. století, a její dílo – do její knihovny“ (IBID.: 7–8). Kulturolog Andrzej Mencwel upozornil v již zmíněné diskusi na to, že Wojciech Tomasik ve své poslední knize *Inženýrství duší. Literatura socialistického realismu v plánu monumentální propagandy* dokládá, že ačkoliv byl socrealismus implantován „prostřednictvím různých metod persvaze a donucování [...], vystihoval také skutečné potřeby umělce 20. století, který nezřídka toužil po tom, aby byl inženýrem duší [...]. Tato příkladná, vpravdě socrealistická demiurgická koncepce umělce [...] má zřejmou příbuznost s tehdy oficiálně odsuzovanými, avantgardními ideami 20. století“ (MENCWEL 2002).

Právě tato Tomasikova práce naznačuje, že po první a druhé etapě zkoumání socrealismu, kdy polemika ustoupila analýzám a kdy začaly být chápány důvody toho, proč se prosadil, dochází k další podstatné změně v diskurzu na téma socrealismus. A tato změna se netýká jen oblasti historie.

V této fázi dochází k novému vymezení hranice předmětu výzkumu – cílem je snaha uchopit jev socrealismu v jeho celistvosti. Za nejlepší příklad tohoto přístupu lze označit zmíněnou Tomasikovu knihu *Inženýrství duší*, v níž na sebe autor přijal „riziko vstupu na cizí badatelské území, kam by se neměl pouštět literární historik, nýbrž historik umění“, aby se podíval na polský socrealismus „z perspektivy, kterou otevírají současné studie věnované totálnosti stalinské kultury“ (TOMASIK 1999: 9). Současně je třeba dodat, že to není jediná v posledních letech publikovaná studie, která splňuje požadavek překročení imanentní analýzy socrealismu směrem k výzkumu vztahů „s uměleckými a politickými ideologiemi a dalšími oblastmi života“ (srov. WŁODARCZYK 1991; MALINOWSKIEGO 2001; ZWIERZCHOWSKI 2000; TÝŽ 2005; JARMUŁOWICZ 2003).

Novou tendencí je také snaha integrovat „polský výzkum stalinské kultury a výzkum vedený v západní Evropě a Spojených státech“, o niž usiluje

interdisciplinární časopis *Blok* vydávaný v Bydgošti, který se věnuje stalinské kultuře a jehož cílem je stát se mnohojazyčným fórem badatelů zabývajících se fenoménem stalinismu. Tento časopis, mapující nejen oblast literatury, filmu, výtvarného umění, hudby, ale současně i ty sféry, jež jsou vymezovány jako „kultura každodenního života stalinské epochy“, je pozoruhodný také proto, že jedním z jeho úkolů je „doplnění obrazu stalinismu o jevy, které v Polsku (na rozdíl od Západu) dosud nebyly zachyceny“ (BLOK 2003). Za jev v Polsku neznámý nebo nedoceňovaný považují redaktoři časopisu sovětské alternativní (mimooficiální) umění a upozorňují, že „úspěšnost soc-artu poukazuje na to, že stalinismus stvořil svého druhu kontrakulturu, která se dnes (na Západě) těší popularitě“. Tvůrci revue *Blok* zamýšlejí přijmout takovou metodu zkoumání, která zajistí, aby i ty „rysy stalinského umění, které by narušovaly jeho obraz takzvaného kulturního prázdna, antikultury nebo – jak hlásá titul jedné z knih – paranooi, nemohly být přezírány (IBID.). Z výše uvedeného vyplývá, že by také stálo za to soustředit se na problematiku avantgardních kořenů stalinského umění, která zatím není v pracích polských badatelů příliš reflektována a přitom na Západě budí velký zájem.

Podle vědeckých kruhů (nejen souvisejících s prostředím časopisu *Blok*) patří k tématům, která ještě nebyla při zkoumání socialistického realismu vyčerpávajícím způsobem analyzována a jako taková jsou hodna zkoumání zejména:

- role různých národních historických kontextů a kulturních tradic (tím se ve svých studiích zabývají polští slavisté – viz například SZWAT-GYŁY-BOWA 2005; KRÓLAK 2004; JUDA 2004);
- sakrální funkce umění socialistického realismu, vyplývající z teze o quasi-náboženském charakteru socialistického realismu;
- vztahy totalitárního umění k masovému a populárnímu umění;
- psychologické aspekty vztahu k socrealismu v Polsku i ostatních lidově-demokratických zemích.

Zdá se, že i tato dvě poslední témata by mohla být zahrnuta do vědecké úvahy o jisté módnosti socrealismu, která se o projevuje v „dokumentárních, galerijních, i obecně uměleckých aktivitách, jejichž účelem je uchování kulturních rekvizit minulé epochy“ (BLOK 2003). Příloha, následující za naší stručnou rekapitulací současného polského zkoumání socialistického realismu, ukazuje, že téma socrealismu v současné době rezonuje i v polské veřejnosti.

Literatura

BLOK

2003 „Od redakcji“; *Blok. Pismo poświęcone kulturze stalinowskiej* 1, č. 1, s. 1-2

BRODALA, Marta – LISIECKA, Anna – RUZIKOWSKI, Tadeusz

2001 *Przebudować człowieka. Komunistyczne wysiłki zmiany mentalności* (Varšava: Wydawnictwo Trio)

GŁOWIŃSKI, Michał

1992 *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej* (Varšava: OPEN)

1999 *Nowomowa po polsku* (Varšava: Wydawnictwo PEN)

JARMUŁOWICZ, Małgorzata

2003 *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* (Gdańsk: Uniwersytet Gdański)

JAROSIŃSKI, Zbigniew

1999 *Nadwiślański socrealizm* (Varšava: IBL)

JUDA, Celina

2004 *Pod znakiem BRL-u. Kultura bułgarska w pułapce ideologii* (Krakov: Universitas)

KARPIŃSKI, Jakub

1990 „Czarna skrzynka. O pisaniu powojennej historii Polski“; *Tygodnik Powszechny* IVL, č. 44

KLECEL, Marek

2001 „Socrealizm dla dorosłych i dla dzieci“; *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej*, č. 11, s. 54-60

KRÓLAK, Joanna

2004 *Hus na trybunie. Tradycje narodowe w czeskiej powieści historycznej okresu realizmu socjalistycznego* (Varšava: Instytut Sławistyki)

MALINOWSKI, Władysław

2001 „Socrealizm? Cóż to właściwie było? (Przyczynek do historii sacrum w sztuce)“; *De Musica* II, http://free.art.pl/demusica/De_Mus_2/DM_02_03.htm [přístup 1-07-2007]

MENCWEL, Andrzej

2002 „Socrealizm? Dyskusja reakcyjna“; *De Musica* II, http://free.art.pl/demusica/De_Mus_3/DM_03_03.htm [přístup 1-07-2007]

PROKOP, Jan

1995 „Kanon literacki i pamięć zbiorowa“; *Arcana* I, č. 5, s. 42-49

SŁOWNIK

2004 *Słownik realizmu socjalistycznego*; edd. Zdzisław Kapiński a Wojciech Tomasiak (Krakov: Universitas)

SOWIŃSKI, Paweł

2000 *Komunistyczne święto. Obchody 1 maja w latach 1948-1954* (Varšava: Wydawnictwo Trio)

SZWAT-GYŁYBOWA, Grażyna

2005 „Fascynacje bogomilstwem w dobie komunismu“; in *Haeresis bulgarica w bułgarskiej świadomości kulturowej XIX i XX wieku* (Varšava: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy)

TOMASIK, Wojciech

1988 *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej* (Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum)

1999 *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej* (Wrocław: Ossolineum)

2002 „Socrealizm? Dyskusja reakcyjna“; *De Musica* II, http://free.art.pl/demusica/De_Mus_3/DM_03_03.htm [přístup 1-07-2007]

Włodarczyk, Wojciech

1991 *Socrealizm: sztuka polska w latach 1950-1954* (Krakov: Wydawnictwo Literackie)

ZAREMBA, Marcin

2001 *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce* (Varšava: Wydawnictwo Trio)

ZWIERZCHOWSKI Piotr

2000 *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* (Varšava: Wydawnictwo Trio)

2005 *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego* (Bydgość: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego)

Příloha

- Muzeum Zamoyskich v Kozłówce (jediná polská galerie umění socialistického realismu) - viz <http://www.muzeumkozlowka.lublin.pl/mainpage!.htm>
- Muzeum paměti komunismu - viz <http://www.socland.pl/>
- Internetové muzeum lidového Poska - viz www.polskaludowa.com
- hudební představení *MILOVANÁ ZEMĚ... čili PLR v písni* (Studie Buffo, režie Janusz Józefowicz, premiéra 2. února 2002)
- Socrealismus v polském lidovém umění (2005, výstava ze sbírek Státního Etnografického muzea ve Varšavě) - viz katalog *O szczęśliwą socjalistyczną wieś polską. Socrealizm w polskiej sztuce ludowej*. Ed. Alicja Mironiuk-Nikolska Warszawa 2005.
- Socrealismus. Umění jako ideologie. Ideologie jako umění (2005, výstava v Městské galerii v Bydgošti, kurátoři Waław Kuczma, Danuta Pałys)
- Socrealismus vesele (výstava v rámci oficiálního zahájení slavnosti Noc muzeí v Białymstoku)
- Zhaslo sluníčko lidstva. Reakce polské společnosti na Stalinovu smrt (2003, výstava v Městském muzeu ve Vratislavi, připravena ve spolupráci s Ústavem paměti národa)
- SSSR a PLR spřátelené země - ideologie a zvyky na etiketách zápalek (během výstavy byly prodávány zápalky se socrealistickými nápisy: „Zákaz používání elektrického topení od soumraku až do 21 hod.“, „Nič mouchy!“ „Ať žije 1. máj“ Bystrzyca Kłodzka Muzeum Filumenistické
- Klub Propaganda. Výzdoba jednoho z prvních klubů, které vznikly v krakovském Kazimierzu, odkazuje k realitě a umění PRL - viz <http://www.propaganda.biz.pl/>.

Minulosť, história, historicizmus a socialistický realizmus

Problém obrazu minulosti je jedným z kľúčových problémov, ktorých interpretácia otvára cestu k odkrytiu podstaty javu označovaného za socialistický realizmus. Je to tak aj napriek tomu, že všetky dobové „stopy“ ukazujú predovšetkým na jednostranné preferovanie pojmu súčasnosť.

Socializmus vstúpil u nás do života spolu s rétorikou, ktorá naznačuje, že v jeho podloží je ideový systém hľadajúci podstatu dejinného bytia človeka. Nachádza ju v evolučnom teleologicky orientovanom sociálnom pohybe, ktorý my poznáme predovšetkým v jeho leninskom variante. Ako zákonitý pohyb od nižších spoločensko-ekonomických formácií k najvyššej – komunistickej. Zámerne upozorňujem na tento leninský (bolševický, respektive sovietsky) prvok pretože Marxova verzia filozofie dejín je vo svojej podstate odlišná od Leninovho „prispôsobenia“ a uplatnenia. V ňom sa, na rozdiel od Marxovho presvedčenia o zákonitom dejinnom pohybe, určovanom výrobnými silami a výrobnými vzťahmi, kladie dôraz na ideu a jeho historicky predurčenú nositeľku – komunistickú stranu. Ako hovorí Milan Valach v príjemne čítavej reflexii Marxovej filozofie dejín, „podľa Marxe by bol Lenin idealista“ (VALACH 2005: 64). Úspech „zákonitého pohybu“ je tu podmienený nevyhnutnosťou osvojiť si individuálne i kolektívne ideu a spojiť ju s revolučnou zmenou. Nositeľom idey je však len časť society, príslušníci tejto časti ju šíria a vedia na jej základe usmerniť iných, zorientovať a zorganizovať ich tak, aby sa uskutočnila radikálna zmena v ich sociálnej pozícii i radikálna zmena politickej a sociálnej štruktúry spoločenstva. Akcentovanie tejto podoby nevyhnutnosti produkuje v predstave o dejinách i v realite sociálneho systému (v jeho pulzujúcom plynutí) zlom. Ten umožňuje diferencovať medzi naším „dnes“ a naším „včera“ a predovšetkým umožňuje nanovo nasvietiť práve to „včera“. Ak si pozorne prečítame dobové texty – literárne i neliterárne –, z prvej polovice päťdesiatych rokov u nás, bez problému uvidíme, že v nich, napriek verbálnemu dôrazu na dnešok, ide predovšetkým o včerajšok, respektive že časový pohyb v týchto textoch sa uskutočňuje najmä medzi „včera a zajtra“, medzi „bude ako nebolo“. Neistá, rozhybaná prítomnosť má len dva stabilné body: minulosť a budúcnosť. Prvou základnou úlohou pre novú ideológiu je preto vybudovať imagináciu práve týchto

dvoch časových dimenzií. Historický zlom v roku 1948 teda v ideologickej rovine znamená na jednej strane „zrod novej minulosti“ a na strane druhej, otvorenie „lepšej budúcnosti“. Stanislav Šmatlák to v sedemdesiatych rokoch formuloval nasledovne: „Socializmus [...] má reálne možnosti prakticky »rekonštituovať« človeka a jeho ľudskú existenciu ako základnú, pretože neredukovateľnú hodnotu všetkého bytia“ (ŠMATLÁK 1976: 150). Akcentuje sa možnosť **znovuustanoviť človeka, znovuzriadiť jeho ľudskú existenciu**. Adjektívum ľudský možno recipovať vo významoch, ktoré sa odkrývajú, keď voči nemu ako opozitum postavíme význam slova zvierací, respektive neľudský. Ide o konotácie smerujúce do oblasti takých obsahov ako kultúrny, kultivovaný, usporiadaný a podobne, oproti nekultúrnemu, divokému, neusporiadanému. Rekonštituovanie človeka a jeho ľudskej existencie bude potom zásahom do oblasti ľudskej kultúry v tom najširšom zmysle slova. Mal by to byť zásah do zložitej siete sociálnych vzťahov, s cieľom nanovo ich ustanoviť a tým spätne „dosiahnuť a tvorivo realizovať svoju [ľudskú] novú dejinnú identitu“ (ŠMATLÁK 1976: 164). Pohybujeme sa v priestore, v ktorom je treba sústrediť pozornosť na to, čo zakladá **spolupatričnosť**, pocit, ktorý dovoľuje jednotlivcovi deklarovať sa ako súčasť širšieho „my“. Jan Assman hovorí o identite ako o „politickej imaginácii“ (ASSMAN 2001: 20), ktorá je založená na tom, čo nazýva „konektivní strukturou sdíleného vědení a sebezobrazení, která se opírá jednak o vazbu na společná pravidla a hodnoty, jednak o vzpomínku na společně obývanou minulost“ (IBID.: 20).

Na samom začiatku teda stála úloha stanoviť nové „spoločné pravidlá“, určiť „spoločné hodnoty“ a skonštruovať obraz „spoločne obývanej minulosti“, ku ktorej budú nasmerované kolektívne spomienkové akty. Na niektoré prostriedky, ktoré politická moc používala, som sa usiloval upozorniť v prvej časti svojej štúdie *Tri otázky socialistickému realizmu* (BÍLIK 2004), výsledky ktorej tu využívam. Ukázalo sa, že v tomto procese realizácie idey sa uskutočnil radikálny zásah do štruktúry ľudskej každodennosti, do tradičných festivít, ktoré ju rytmizujú (narodenie, svadba, pohreb), do kultúrnych rituálov, ktoré v societe participujú na produkcii afektívnych väzieb k minulosti (svojej vlastnej i tej skupinovej). Nazeranie procesu šírenia idey z perspektívy „sviatkov ľudskej každodennosti“ ukázalo, že „reč komunistickej moci“ nemala len sebareferenčnú funkciu, ale že bola jedným z kľúčových nástrojov pokusu o „rekonštituovanie človeka“, o ustanovenie jeho „novej identity“ prostredníctvom preštruktúrovania tej „starej“.

Táto zmena štruktúr minulosti sa uskutočňovala dvoma základnými spôsobmi. Prvým boli **normatívne akty**, ktoré stanovovali „spoločné pravidlá“.

Výrazom bola diferenciácia členov society na základe „pomery k socializmu“, a to aj smerom dozadu. Hodnotili sa postoje v minulosti (takto sa smerom dozadu stanovovali aj kanonizované texty socialistického realizmu, texty - predchodcovia a texty - vzory).

Druhým boli **naratívne akty**, ktorými sa produkovala predovšetkým predstava o spoločne prežitej minulosti. V nich dominoval jednostranný dôraz na biedu, utláčanie a vykorisťovanie, čo diferencovalo ľudí na „utláčaných“ a „utlačovateľov“ a produkovalo imagináciu, že revolučný skok k socializmu je výsledkom vzbury slabých voči silným. Z hľadiska snahy o novú minulosť išlo o nevyhnutný krok, pretože spätný pohľad na dejiny revolúcií i na zlom u nás ukazuje, že realizátorom boli „vždy silní, pretože se jim dosavadní systém stal již příliš těsným a bránil jim ve využití všech schopností a sil, které získali“ (VALACH 2005: 52).

Ďalším spôsobom bola produkcia obrazu minulosti ako obrazu chaosu a neporiadku. Oproti tomu „dnešok“ a zajtrajšok bol vyobrazený ako nastolenie a pravidiel a poriadku. V oboch prípadoch v centre deklarovaného produktívneho pohybu - pohybu, ktorý oslobodzuje slabých a utláčaných, a pohybu, ktorým sa mení „Chaos na Kozmos“ -, stála „zasvätená sila“ - komunistická strana. Vznikla tak verzia dejín, v ktorej dominuje dejinný pohyb od zlej, pretože útlakom naplnenej minulosti k spravodlivej budúcnosti, iniciátorom a vedúcou silou pohybu je komunistická strana a nevyhnutným prechodom medzi minulosťou a budúcnosťou je rozhýbaný dnešok, kedy zákonitý pohyb treba zabezpečiť záväznými normatívnymi aktmi. Tento historicistický konštrukt sa stal základom spomínaných normatívnych opatrení i základom dobových sociálnych rituálov (tých spomenu tých „každodenných“ i tých politických, orientovaných na sprítomňovanie „počiatku“ - revolúcie i „otcov zakladateľov“) a historicisticky orientovaných rozprávání.

Konštrukcia minulosti, tak ako som ju tu načrtol, je založená na selektívnom prístupe k minulému. Dôraz na biednych ako na produktívnu sociálnu silu a v ich rámci najmä na robotníkov, dôraz na komunistickú stranu ako organizátorku tejto sily, to všetko spojené s ideou o zákonitom smerovaní dejín, vedie k preštruktúrovaniu obsahov kultúrnej pamäti i pamäti individuálnej. Na prvej úrovni vzniká nový konštrukt sociálnych (národných) dejín riadený ideou o zákonitom smerovaní a organizujúcej sile tohto smerovania, na druhej úrovni má podobu prehodnocovania osobnej minulosti, ktoré Ján Kostra nazval prvým krokom k „ťažkému procesu, v ktorom človek musí prerásť sám seba“ a hneď to aj dokladá osobným svedectvom: „Keď

nás vylodili – mňa a mne podobných – na breh novej pevniny, začal som sa hanbiť. Bol by som sa prepadol pod čiernu zem. Odznova začať nie je ľahké. [...] Mám mnoho individualistických zábran, ale mám legitimáciu strany. Mám aj odznak strany, ktorý si pripínam vždy, keď potrebujem posilu“ (KOSTRA 1950: 3-4). Ukazuje sa, že spomínané normatívne akty, dobové rituály a historicistické rozprávania sú orientované predovšetkým na to, aby fixovali centrálnu ideu novej kultúry (pričom kultúru tu chápem v jej širokom význame). Je ňou **idea triednej diferenciácie spoločnosti, idea historickej úlohy robotníckej triedy, vodcovskej úlohy komunistickej strany, vyššej hodnoty kolektívneho voči individuálnemu, ale aj idea sveta ako sveta antagonisticky polarizovaného**. Ide o invariantné, záväzné jadro všetkých rozprávání, ktoré sú výrazom „správneho pomeru k socializmu“. V každom takomto rozprávání je možné sledovať pohyb protagonistu od chaotického minulého (na personálnej či kolektívnej úrovni má minulé podobu neuvedomelého) k uvedomelému, pričom vo funkcii „pomocníka“ (učiteľa) tu vystupuje ideovo hotová figúra člena komunistickej strany. Napriek tematickému dôrazu na súčasnosť a akoby „nulovú“ prítomnosť minulosti, sú „socialistické narácie“ predovšetkým historicistické: nie však na úrovni témy, ale na úrovni **štruktúry** sujetu.

Uvedomenie si tejto skutočnosti osvetľuje potom aj jednu z dominantných funkcií, ktoré nadobúdala minulosť, respektive historická minulosť (história, dejiny) ako **téma** v literatúre obdobia socializmu. Táto funkcia bola často skrytá za spojenia typu: „útek do minulosti“ či „odklon od súčasnosti“. Na precizáciu tohto smeru uvažovania je potrebné všimnúť si predovšetkým dobový obsah pojmov „súčasnosť“, respektive „dnešok či dnešná skutočnosť“. Odkryje sa nám tak nielen spomínaná jedna z dobových funkcií minulosti ako témy, ale aj podstata fenoménu socialistický realizmus. Ako východiskový materiál použijem niekoľko dobových citátov:

„[...]] kto by o nich [súčasných ľuďoch] pravdu povedal, keby ich vylíčil takých akí sú dnes? [...] Kto by povedal o nich pravdu, keby ich vylíčil [...] so všetkými tými zlými vlastnosťami, ktorých prekonávanie tvorí generálnu líniu a každodennú starostlivosť štátnej politickej a spoločenskej správy?“ (NOVOMESKÝ 1949: 56). Preto treba „[...] zobrazíť nie **stav**, ale **pohyb** zjavov“, dať možnosť „zazrieť výsledok, keď sa [...] pred zrakom zjavuje reálne iba počiatok“ (IBID.). Ide o postup, ktorý „vysvetľuje [...] náuka socialistická“ (IBID.). Obsah pojmu súčasnosť sa teda konštruuje nie ako stav, ale ako pohyb „zjavov“ a nástrojom na porozumenie tejto konštrukcie je „náuka socialistická“. Jednu jej súčasť sme identifikovali ako tvorbu novej verzie minulého

a novej verzie dejín. Ide o predstavu **dejín ako záchrany**, ktorá je založená na progresívne smerovanom pohybe a z neho sa rodíacim novom – lepšom poriadku. Poznanie pravdy o „nich a o ich svete“ sa tak utvára najmä prostredníctvom ritualizovaných obrazov tohto sveta. Ich intenciou je už viackrát spomínané uvedomenie si zmeny samého seba i zmeny svojej sociálnej situovanosti, prijatie novej politickej imaginácie. V našom prípade išlo o uvedomenie si a prijatie predkladanej verzie sveta a o uvedomenie si a prijatie jej štruktúry ako novej normy. Toto všetko sa spolupodieľa na vytváraní obsahu slova socializmus, pričom ritualizované opakovanie príbehu a z neho generovaného nového poriadku je označené za – **za dejinnú nevyhnutnosť, za historický zákon**. K ritualizácii tak pristupuje aj **racionalizácia** prostredníctvom akcentu na všeobecnú záväznosť, ktorá vyrastá z údajnej „prirodzenosti“ dejinného pohybu človeka od starého k novému, od zaostatého k pokrokovému. **Prijatie** takejto verzie nevyhnutnosti je podstatou toho, čo sme označili ako „pomer k socializmu“. Ide teda o akceptáciu leninskej verzie historicko-materialistickej koncepcie ľudských dejín. Z citovaných Novomeského slov vyplýva, že práve tento konštrukt je aj synonymom slova súčasnosť. Ide o „skutočnosť v jej pravdivom vývine“ (TRUHLÁŘ 1976: 18).

Historicko-materialistický konštrukt ľudských dejín má v marxisticko-leninskej politickej filozofii pozíciu objektívneho, nezávislého od individuálnej ľudskej vôle fungujúceho zákona. Uznanie faktu, že niečo jestvuje nezávisle od nášho vedomia je noetický problém. Vzhľadom na to, že prítomnosť jedného z komponentov marxisticko-leninskej filozofie – historického materializmu – sa podarilo v štruktúre analyzovaného obrazu sveta verifikovať, je potrebné všimnúť si aj podstatu marxisticko-leninskej gnozeológie. V jej centre stojí pojem odrazu a z neho konštruovaná teória odrazu – „základ dialektickomaterialistickej teórie poznania“ (FROLOV 1982: 461). Za významnú pokladám najmä túto jej slovníkovú, teda „typizovanú“ charakteristiku: „Teória odrazu a marxistická gnozeológia ako celok vychádza z dialekticko-materialistického princípu odrazu, podľa ktorého výsledky poznania musia byť reatívne adekvátne svojmu zdroju, originálu. Dosahuje sa to pomocou dvoch navzájom spätých požiadaviek a im zodpovedajúcich procesov: aktívnou abstrakciou potrebných a vylúčením nepotrebných, vedľajších údajov o origináli“ (IBID.). Akcent je v takto definovanej teórii položený na „relatívnu adekvátnosť“ výsledkov poznania voči „svojmu zdroju, originálu“, na „aktívnu abstrakciu potrebných údajov o origináli“ a na „vylúčenie vedľajších údajov o origináli“. Rozpoznanie „relatívnej adekvátnosti“, aktívny výkon abstrakcie (ktorý je, zdá sa, zároveň aj vylúčením vedľajšieho),

ak pod ňou rozumieme „myšlienkové vymedzenie, vybratie jednotlivých podstatných znakov javu alebo predmetu v danej úvahe a ponechanie všetkých ostatných znakov bez preskúmania“ (?) (SLOVNÍK 1983: 25), predpokladá prítomnosť a aktivitu individuálneho vedomia. Ide teda o výsostne **subjektívnu** činnosť. Dialekticko-materialistická gnozeológia rieši tento problém prílišného dôrazu na aktivitu subjektu napojením sa na historicko-materialistickú líniu, keď zdôrazňuje, že odrazová funkcia vedomia „zabezpečuje adekvátne poznanie sveta a pôsobenie naň **v zhode s objektívnymi zákonmi**“ (FROLOV 1982: 461, podč. RB). Všetky myšlienkové operácie, ktoré predpokladá dialekticko-materialistická teória poznania, teda kontroluje všeobecne záväzný korektív: **objektívne, od nášho vedomia nezávisle jestvujúci zákon historického vývinu**. Zhoda s obsahom tohto zákona zabezpečuje, že aj naše individuálne interpretácie sveta budú „nezaujaté a nestransné“, teda – objektívne. S týmto zákonom sa **musia zhodovať všetky** individuálne noetické akty. Príkladom aplikácie takejto predstavy o pravdivosti v poézii môže byť kritická poznámka Vojtecha Mihálíka adresovaná Ladislavovi Mňačkovi: „[...] čo povie napr. s. Mňačkovi robotník na Hukostave, keď si v jeho básni prečíta, že – DNES na tomto mieste mrakodrapy podpierajú oblohu-, ... to predsa nie je ešte pravda! Poézia je jedným z druhov **poznania**, prečo teda nehovorí s. Mňačko o krásnej a obetavej práci budovateľov Hukostavu, prečo im nepovie, že až z ich práce budú ZAJTRA stáť mrakodrapy a haly?“ (MIHÁLIK 1952: 3; podč. RB). Stav „dnes“ a jeho tematizácia sa ukazuje ako problém. Preto sa teoretické explikácie podstaty a z nich čerpajúce praktické literárne pokusy socialistického realizmu tak radikálne vymedzovali voči „starému“ realizmu, s jeho dôrazom na verifikáciu obrazu každodennou empiriou. Kritériom pravdivosti v „novom“ realizme sa stáva schopnosť dovidieť za horizont, uvidieť a zobraziť stav „zajtra“, a to v zmysle inštrukcie „objektívneho zákona“.

Odklon od súčasnosti je potom predovšetkým vedomou rezignáciou na prítomnosť invariantného sujetového konštruktú v texte. Absencia obrazu pohybu ľudského sveta od neuvedomelosti k uvedomelosti (teda absencia toho, čo Katarina Clark označuje za generálny sujet socialisticko-realistickej tvorby) sa v prvej polovici päťdesiatych rokov pokladala práve za takýto odklon a sankcionovala ako prejav nesocialistickej tvorby. Obraz sveta, v ktorom chýbal spomenutý sujetový konštrukt, nemohol dostatočne plniť špeciálne funkcie, na ktoré bola tvorba týchto obrazov intencionalne smerovaná. Tematizácia vzdialenejšej minulosti sa tak často stala autorskou obranou pred „generálnym sujetom“ socialistického realizmu. V dejinách

slovenskej literatúry takto história ako téma „zafungovala“ viackrát. Napríklad v polovici päťdesiatych rokov, keď sa objavili práce Ľuda Zúbka či Jozefa Horáka a iných, a predovšetkým na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, keď sa v našej próze objavila významná línia historických románov a historizujúcich sociálnych románov, a to aj napriek tomu, že literárne a politické inštitúcie akcentovali potrebu tematizácie súčasnosti a na stránkach časopisu *Nové slovo* prebiehala diskusia o súčasnom hrdinovi. Situáciu potom „zachraňovala“ literárna kritika, ktorá túto historizujúcu tendenciu označila za „prehmatávanie koreňov súčasnosti“. Bližší pohľad na niektoré z týchto textov však naznačuje, že tento názor nebol až tak ďaleko od pravdy. Ak sa za súčasnosť pokladala aktuálna verzia socializmu, tak práce ako napríklad *Tisícročná včela* Petra Jaroša, ale čiastočne aj Ballekov *Pomocník*, skutočne takto široko chápaným obrazom súčasnosti boli. Štruktúra ich sujetu, predovšetkým to vidno na Jarošovom románe, zodpovedá socialisticko-realistickému sujetovému konštruktu, založenému na afirmatívnej vzťahnutosti k idei existencie objektívneho zákona dejín.

Aj na základe tejto práve absolvovanej krátkej reflexie miesta a funkcie minulosti v socialistickom konštrukte kultúry, kultúrnej pamäti a sociálnej identity človeka možno zopakovať naše už raz vyslovené tvrdenie (BÍLIK 2004), že literatúra a umenie v tejto ritualizovanej verzii – vo verzii socialistického realizmu – má pragmatickú funkciu. Má potvrdiť večnú platnosť centrálnej idey sovietskeho typu kultúry – idey o zákonitom smerovaní ľudských dejín ku komunizmu. Zároveň prítomnosť tejto idey ako **riadiaceho štruktúrneho prvku** obrazu sveta je, podľa môjho názoru, **invariantom, usporadujúcim princípom** literatúry (a „naratívne“ založeného zobrazovania vôbec), ktorú označujeme za literatúru (tvorbu) socialistického realizmu.

Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity; Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Prameny

FROLOV, Ivan Timofejevič (ed.)

1982 *Filozofický slovník* (Bratislava: Pravda)

KOSTRA, Ján

1950 Diskusný príspevok na aktíve spisovateľov-komunistov 6.-7. 5. 1950; *Kultúrny život* III, č. 9, s. 3-4

MIHÁLIK, Vojtech

1952 „Diskusný príspevok na konferencii o súčasnej slovenskej poézii“; *Kultúrny život* VII, č. 21, s. 3

NOVOMESKÝ, Ladislav

1949 [Projev na 1. sjezdu československých spisovatelů]; in Oldřich Kryštofek a Jan Noha (edd.): *Od slov k činům* (Praha: Orbis), s. 51–58

SLOVNÍK

1983 Mária Ivanová-Šalingová: *Slovník cudzích slov* (Bratislava: SNP)

ŠMATLÁK, Stanislav

1976 „Dnešná problematika socialistického realizmu v slovenskej literatúre“; in *O socialistickom realizme* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 150–167

TRUHLÁŘ, Břetislav

1976 *Próza socialistického realizmu* (Bratislava: SPN)

Literatura

ASSMAN, Jan

2001 *Kultura a paměť*; přel. Martin Pokorný (Praha: Prostor)

BÍLIK, René

2004 „Tri otázky socialistickému realizmu I–II“; *Slovenská literatúra* LI, 2004, č. 5, 6, s. 337–352, s. 417–431

CLARK, Katerina

2000 *The Soviet Novel. History as Ritual* (Bloomington: Indiana University Press)

VALACH, Milan

2005 *Marxova filozofie dějin* (Brno: L. Marek)

Socialistický realismus a etika interpretace

Zkoumají-li badatelé ze střední a východní Evropy literaturu padesátých let minulého století, zpravidla se vyhýbají otázkám, které se týkají jejich vlastní zkušenosti s totalitním myšlením. Pohlížejí na období stalinismu raději jako na „cizí“, „vzdálené“ nebo „specifické“ dějiny, považují tehdejší podřízenost kulturního života stranické ideologii za téměř „nepochopitelnou“ a z dnešního hlediska za zcela „nepřijatelnou“. Čím více ale badatelé zdůrazňují kritický odstup od předmětu, tím zřetelněji dávají najevo, že jim krajní deformace umění nejsou lhostejné a že se dokonce obávají jejich návratu. Vždyť vůči zásahům politiky a jakékoli moci vůbec nejsme nikdy imunní a každá jednostrannost výkladu může vyústit v závazné dogma. Klíčovou roli pak sehrává naše úvaha nad tím, z jaké pozice minulost objasňujeme a nakolik jsme si vědomi různých „škol“ nebo „jazyků“, v jejichž rámci si volíme výchozí směr bádání.

Příznačné kolísání mezi „objektivní“ rekonstrukcí dějin a osobním stanoviskem k padesátým létům nyní ukazují polští autoři *Slovníku socialistického realismu* (SŁOWNIK 2004). Ve více než stu heslech mapují celý literární proces, všímají si všech relevantních projevů literární komunikace – vedle psaní a distribuce jednotlivých děl také hodnocení různých textů, vedle osobních postojů spisovatelů i činnosti kulturních institucí. Díky širokému záběru a důsledně komunikačnímu pojetí spatřují v „socialistickém realismu“ nejen normativní koncepci umělecké tvorby, nýbrž určitý typ myšlení, mísící ideologické požadavky se závaznou poetikou a pragmatickým profilem mnoha aktivit – konferencí, školení, cenzurování děl, výjezdů autorů do terénu apod. Jisté problémy s interpretací celého procesu ovšem začínají v okamžiku, kdy badatelé objasňují genezi „socialistického realismu“ a kdy narážejí na „osobní“ úhel zkoumání dějin. Zdůrazňování „specifické“ ideologizace procesu se dostává do rozporu s pojetím literatury jako otevřeného významového dění, překračujícího hranice jednoho období a zpřítomňujícího „život“ děl v neustále obnovovaném „estetickém objektu“ zde a nyní.

Například podle znalce východního polsko-ukrajinského pomezí Włodzimierza Boleckého se polští spisovatelé s praktickým uplatňováním doktríny „socialistického realismu“ poprvé seznamují během druhé světové války.

Sovětská okupace Lvova, Vilna a dalších míst v roce 1939 znamená likvidaci předválečných periodik a konec diskuse o moderním umění. Pod dozorem okupantů vycházejí časopisy typu *Nowe Widnokregi*, které slouží stranické propagandě a uveřejňují pouze takové texty, v nichž je agrese představována jako „osvobození lidu z třídního a národnostního útlatku“ (třeba v básni Lucjana Szenwalda Rudá armáda) anebo v nichž se slaví Stalin a nadcházející „šťastné časy“ polské kultury na Ukrajině (například v prózách Wandy Wasilewské nebo v publicistických statích Mieczysława Jastruna, Adama Ważyka, Adama Schaffa a mnoha jiných). V časopisech dominuje frazeologie označující socialistickou kulturu za „nejvyšší ideál lidstva“ a budování nových pořádků za „kvetoucí sad“. Mluvíci doktríny tehdy zkoušejí, co si mohou vůči polské veřejnosti dovolit, a přispěvatelé do časopisů tvoří budoucí kádry, které po roce 1945 převzmou v „lidovém“ Polsku vedoucí funkce (viz SŁOWNIK 2004: 260–266).

Anebo Janusz Sławiński v heslu o Ústavu pro výzkum literatury (Instytut Badań Literackich PAN), založeném v roce 1948 a později začleněném do Polské akademie věd, objasňuje smysl nové instituce jako typický případ napodobení sovětského vzoru a postupného přerodu literárního bádání v činnost ideologické povahy. Polský ústav má být v padesátých letech protiváhou názorově „rozkolísané“ univerzitní polonistiky, jeho pracovníci se mají přednostně věnovat bádání nad „pokrokovými tradicemi“ národního písemnictví. Vznikají studie o plebejskosti, antináboženském charakteru nebo o materialistických základech „nejvýznamnějších“ děl od Biernata z Lublinu až po realisty 19. století a v analyzovaných textech mladí vědci nacházejí průkaznou genealogii „komunistického dneška“. Shodně se sovětským systémem literární vědy jsou připravovány příkladně metodologicky zaměřené „příručky“ (třeba Stefana Żołkiewského *Spor o Mickiewicze*, 1952) a všechny ústavní studie zároveň slouží literárněkritické praxi jako soubor okamžitě využitelných měřítek a postupů. Nové pojetí literární vědy je prezentováno jako „epochální přelom“, jemuž se musí podřídít veškerá činnost, edičním zpracováním textů počínaje a „vědeckým cenzurováním“ soudobé umělecké tvorby konče.

Podobných příkladů bychom mohli uvést celou řadu. Za důležitější považujeme fakt, že bez ohledu na to, kdo jednotlivá hesla o genezi „socialistického realismu“ napsal, všechna vyznívají stejně – novou doktrínu polští levičovní spisovatelé přejali ze Sovětského svazu a po roce 1945 ji uplatnili jako účinný prostředek mocenského manipulování s veřejným míněním domácí společnosti, která čekala na umění podporující nebo naznačující nové hod-

noty poválečného života. I když se takový závěr kolektivního bádání opírá o četná fakta, nelze si nevšimnout, že příliš připomíná schematické dělení světa na „my“ a „oni“ anebo na „naše“ a „nepřátele“. Jakkoli autoři polského slovníku zkoumají celou literární komunikaci padesátých let, zároveň odhlíží od jejích významových přesahů do dneška, jako kdyby nechtěli vzít na vědomí, že schematické texty „socialistického realismu“ nebo „přesvědčovací“ metody práce různých institucí se spisovateli a čtenáři mohou i nyní svým způsobem rezonovat. Tím spíše pak v situaci, kdy sériové produkty masové kultury znovu oživují černo-bílé vidění světa. Jenom se mění „převlek“ a do kolektivní obraznosti zasahují mechanismy infromatické éry, o jaké se otcům třídního pojetí literatury ani nesnilo.

Dvouznačná „objektivita“ myšlení o literatuře není průvodním jevem jenom zmíněného slovníku. Setkáváme se s ní také v první recenzi této publikace z pera Jana Prokopa, známého autora samizdatových statí *Obraznost pod dohledem* (PROKOP 1994). Literární historik na stránkách časopisu *Teksty Drugie*, prestižního periodika Polské akademie věd, hned zpočátku rezignuje na věcný rozbor slovníkových hesel a místo fundované analýzy s esejistickou nadsázkou opakuje klíčovou tezi samizdatových statí: „Když sovětská armáda vstupuje na území přisouzené budoucí Polské lidové republice, skupina lidí ze Svazu polských vlastenců, založeného dříve v Moskvě, spolu se skupinou lidí z komunistického odboje dostává za úkol ideologicky si podrobit miliony Poláků“ (PROKOP 2006) Podle této teze pak i tvorbu padesátých let považuje za výhradně užitkové texty, které slouží jako ideologické nástroje historicky zvláštním – a z dnešního hlediska „uzavřeným“ – společenským aktivitám. Na literaturu období stalinismu bychom neměli pohlížet jako na umění, ale spíše jako na „asketické postoje“ připomínající náboženskou víru a měli by se jí místo literárních historiků zabývat sociologové kultury nebo historikové mentalit.

Kdo ale sleduje vývoj polské literatury ve 20. století, ten zajisté ví, že s takto zjednodušujícími názory na genezi totalitního myšlení nevystačí. Ideologicky motivované třídní pojetí tvorby a literárního života – byť pod jinými pojmy – sahá svými kořeny do dávné minulosti. Literární kritik a prozaik Stanisław Brzozowski, největší odpůrce jakékoli mytizace polského modernismu, už v knihách *Kultura a život* (1907), *Legenda Mladého Polska* (1909) nebo *Ideje* (1910) vytýká generačním vrstevníkům rozměňňování romantických ideálů a v dílech Sienkiewiczových nebo Przybyszewského spatřuje přílišný individualismus, uzavírání se ve světě estétských zálib, přehlížení společenských problémů. V duchu aktivistické životní filozofie a v návaz-

nosti na ruské revoluční demokraty nebo Karla Marxe pak volá po literatuře, která by byla více ukotvena v dějinách, zobrazovala by sociální konflikty, tematizovala by práci jako předpoklad lidské vitality. Teprve tehdy, kdy spisovatelé jako tvůrčí osobnosti podřídí individuální náhled na skutečnost „logice dějin“, napíší taková díla, jež se stanou revolučním činem a zasáhnou do vědomí mas.

Brzozowského myšlenky budou po první světové válce inspirovat nejednoho autora „socialistické“ orientace, třeba Andrzeje Struga a jeho román *Pokolení Marka Świdry* (1925), generační zpověď o rozčarování legionářů ze sanačního režimu, přispějí k tomu, že Marie Dąbrowská v rámci literární skupiny Předměstí napíše novelistický soubor *Lidé odtamtud* (1926), v němž zachytí myšlení a osudy venkovských bezzemků, anebo zanechají stopu na díle některých futuristů, třeba na „revolučně“ novátorském jazyku básníka Aleksandra Wata, stavějícím na odív „primitivismus“ slov a představ. Z Brzozowského konceptu literatury vyjadřující postoje závislé na sociální příslušnosti spisovatelů vyjde na konci meziválečného období marxistický kritik Ignacy Fik v knize *Sociální rodokmen polské literatury*. K Brzozowskému se budou hlásit během druhé světové války básníci a publicisté z podzemní skupiny Umění a národ a zejména její vedoucí Andrzej Trzebiński, který ve svých esejích představí vizi literatury jako „zbraně“ a tvůrčí metody jako „dramatického činu“. A ne náhodou posléze v prvních poválečných diskusích o nutném směřování polské literatury k „realismu“ bude jako výjimka citován z celého Mladého Polska jedině právě Brzozowski, chválený třeba v úvahách Jana Zygmuta Jakubowského za to, že „lidovost“ modernistů stavěl proti „úpadkovému umění“ dekadence.

Uvádíme-li tato fakta, uvědomujeme si přitom, že přistupujeme na pozici kritizovanou v souvislosti se *Slovníkem socialistického realismu*. Podobně jako jeho autoři jednostranně uvažujeme o časových a příčinných souvislostech dějin a v minulosti hledáme průhledný obraz vzájemných vlivů, bezprostředního působení jednoho jevu na jev druhý. Pokud chceme proniknout ke genezi totalitního myšlení v její komplexnosti, musíme vzít v potaz i dialogickou povahu významového dění. Teprve díky dialogickému hledisku zachytíme prostor literárního života jako sémantický proces a čas literárních událostí jako kulturní paměť. Pohledy na literaturu se formují v diskusi a modifikují se prostřednictvím návratů „napříč“ kauzálním řetězem. Spolu s takovým přístupem k dějinám pak výrazněji vyvstává role konkrétních subjektů literárního povědomí.

Z hlediska dialogického uvažování se pak podstatně jinak jeví třeba zmínovaný koncept Brzozowského. Ještě před první světovou válkou s ním polemizuje Karol Irzykowski v esejistické knize *Čin a slovo* (1915). I když i on kritizuje Mladé Polsko, pak hlavně proto, že nevyužilo všech možností, jaké nabízely impresionismus, symbolismus a dekadence. Přestože také on vidí v ruské revoluci roku 1905 velký impulz celé evropské kultuře, současně varuje před Brzozowského „iracionálním myšlením“ a spatřuje v něm příznaky „ideologické hypnózy“, která specificky umělecké otázky nahrazuje výchovným „aktivismem“. Podle Irzykowského se v takovém případě otevírá cesta k nejrůznějším extrémům zprava i zleva, jež s uměním nemají nic společného – k anarchismu, syndikalismu a mnoha dalším. Skutečná revoluce nespočívá v žádných frázích, ale v novém obsahu, přehodnocujícím kulturní tradice. Jinak řečeno – Irzykowského polemika poukazuje na neustálou volbu mezi několika možnostmi.

Situace volby se opakuje i v meziválečném období. Zajímavý je například umělecký vývoj Zofie Nałkowské. Jakkoli známá prozaička vstupuje na počátku třicátých let do skupiny Předměstí, brzy poté píše román *Hranice* (1935), v němž prostřednictvím modelového „domu“ vystihuje jak sociální rozdíly mezi jeho obyvateli, tak „hranici“ procházející jejich vědomím. Autorka navíc přenáší těžiště vyprávění do zorných úhlů několika žen, které románovou přítomnost konfrontují s reminiscencemi na dětství a mládí. Původně kriminální příběh o „zrazené lásce“ s tragickými následky se mění na společenské-psychologickou sondu s prvky vyprávění jako „proudu vědomí“. Anebo situace volby mezi několika pojetími „levicovosti“ se vrací po druhé světové válce, kdy v marxistickém časopise *Kuźnica* publikují vedle radikálního kritika Jana Kotta i groteskní ironik Stanisław Dygat a neoklasicistický básník Paweł Hertz. A nakonec se situací volby se setkáváme na počátku sedmdesátých let v časopise *Twórczość*, kde budoucí disident Tomasz Burek na rozdíl od Artura Hutnikiewicze v souvislosti s dávným sporem mezi Brzozowským a Irzykowským hájí „iracionální myšlení“ marxistů – jejich heslo „musíme změnit svět“ – a činí tak s přesvědčením, že literatura ovlivněná „filozofií činu“ může mít i nietzscheovskou podobu a může operovat s ironií, nadsázkou, aforismy nebo intelektuálním dialogem.

Objasňujeme-li genezi totalitního myšlení, nepracujeme jenom s dichotomií kauzálního hlediska a hlediska dialogického. Vzhledem k subjektům literárního povědomí bereme v potaz také dichotomii intenční interpretace a interpretace invenční. V prvním případě máme na mysli Lévinu-

sův a Hirschův „respekt k záměrům druhého“, pokus porozumět měnícím se postojům jedince, jeho osobním i kulturně historickým motivacím. Nevyučujeme z toho ani dnešní identitu badatelovu jako problém porozumět sobě samému. Ve druhém případě „invencí“ míníme naše psaní „nového textu“ – interpretační paralely –, kdy minulým dílům a tehdejším aktérům literárního života zadáváme takové otázky, které ve své době neotevírali, jež ovšem zde a nyní považujeme „pro nás“ za zcela zásadní. Připomeňme třeba komplikovanou záležitost Czesława Miłosze.

Předválečný „katastrofista“ po osvobození vítá komunistické reformy jako „dějinnou nutnost“, která – jak se mylně domnívá – umožní svobodnou literární tvorbu a zamezí návratu sanační ideologie. Proto Miłosz vstupuje do diplomatických služeb „lidového“ Polska, během pobytu ve Spojených státech propaguje polskou literaturu a překládá pro domácí časopisy moderní americké básníky, proto se přátelí s komunistou Jerzym Borejszou, zakladatelem varšavského *Czytelniku*, a spolu s ním hledá v zahraničí peníze pro domácí edice. V téže době ale také píše rozsáhlou skladbu *Traktát morální* (1948), ovlivněnou překládáním poezie Audenovy a Eliotovy i vlastní polemikou s filozofickými proudy 20. století. Miłosz ve své skladbě vychází ze staropolské gavendy a prostřednictvím „besedního povídání“ plného vtipných postřehů, historek a paradoxů zpochybňuje existencialistické pojetí „svobody“, stejně jako psychoanalytickou metodu „freudismu“ nebo materialistické základy třídního výkladu dějin. Původní názor na komunismus mění až tehdy, kdy se v létě 1949 při návštěvě Polska na vlastní oči přesvědčí, co všechny reformy kulturního života znamenají v praxi. Ovšem i po rozhodnutí zůstat v emigraci v roce 1951 neustále – jak o tom svědčí kontroverzní esej *Ne* (1951), otištěný v pařížské *Kultuře*, následně román „s klíčem“ *Dobytí moci* (1952) a mnohé další texty až po autobiografické vzpomínky *Rodná Evropa* (1957) – konfrontuje šlechtické mýty a avantgardní módy různé provenience s vizí sociální spravedlivosti a opakovaně se vyrovnává s myšlenkovými stereotypy „levicové“ literatury. Všechny texty ve skutečnosti směřují k témuž – Miłosz vede letitý spor se sebou samým o lidskou a tvůrčí identitu.

Ke smyslu tohoto sporu se přiblížíme pod podmínkou, že z invenčního hlediska se budeme ptát, jak Miłosz v básních, prózách a esejích „čte“ jiné autory a jak vnímá svou vlastní tvorbu. Teprve tehdy si povšimneme „subjektivé“ problematiky, autorova záměrného střídání „vnitro“ a „vnětextových“ pohledů, jeho vystupování současně v rolích historika mravů, politologa, liberálního kritika, básníka a překladatele, ale i soukromé osoby ponořené do intimních prožitků. Teprve tehdy zachytíme Miłoszovo uplatňování něko-

likerého stylu četby (mimetického, instrumentálního, estetizujícího a symbolického), postřehneme básníkovo spojování výrazové estetiky s estetikou komunikační a zjistíme jeho kolísání mezi dvěma typy literární kultury padesátých let – jednak pojetím tvorby a četby jako činitelů formujících společenské vědomí (od „angažované“ senzitivity až po utváření horizontu transcendence), jednak pojetím tvorby a četby jako činitelů interakčních, podněcujících tvůrčí činnost. V takovém kontextu se pak problém lidské a tvůrčí identity jeví v kladném smyslu jako trvalá výzva, abychom neomezovali naše několikeroé „já“, nýbrž těžili z mnoha poloh lidské individuality a objevovali pro sebe nezabydlený prostor existence. A to je také Miłoszova odpověď na manipulování „levicové“ ideologie s naší svobodou.

Jestliže srovnáváme kauzální hledisko bádání s hlediskem dialogickým a jestliže zkusmo střídáme intenční interpretaci minulosti s interpretací invenční, nejen otevíráme významové dění celého literárního procesu, ale také vstupujeme do něho jako jeho účastníci a měníme zdánlivě „hotové“ dějiny padesátých let na stále přítomnou součást kulturní paměti. Spolu s pohybováním se „napříč“ několika zornými úhly ocitáme se v komparativním „mezičasi“ a „meziprostoru“, v němž tvoříme obraz dávné minulosti znovu a jinak. Spor o období stalinismu se stává sporem o naše postoje k sobě samým.

Filozofická fakulta Univerzity Pardubice

Literatura

BAUMAN, Zygmunt

1996 *Etyka ponowoczesna* (Varšava: PWN)

FISH, Stanley

2002 *Interpretacja, retoryka, polityka*; přel. K. Abriszewski, A. Derra-Włochowicz ad. (Krakov: Universitas)

HERMERÉN, Göran

1977 „Intencja i interpretacja w badaniach literackich“; *Pamiętnik Literacki* LXVIII, č. 4, s. 353–381

POSLEDNÍ, Petr

2004 *Obtížná kontinuita. Dvojí recepcie polské literatury z let 1945–1949* (Hradec Králové: Gaudeamus)

PROKOP, Jan

2006 „Socrealizm“; *Teksty drugie* č. 1-2, s. 338-341

SŁOWNIK

2004 *Słownik realizmu socjalistycznego*; edd. Zdzisław Kapiński a Wojciech Tomasik (Krakov: Universitas)

SZAJNERT, Danuta

2006 „Intencja versus inwencja. Dylemat etyczny?“; *Teksty Drugie* č. 1-2, s. 58-85

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. Svatopluka (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 jistě 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 jistou nadšátkou 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, každičký 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 číšnických 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 dokládal 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.

Vrhu 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 zachránkyni 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)

Paralelné identity v štruktúre vojnového a budovateľského románu

V päťdesiatych rokoch minulého storočia bola česká a slovenská kultúra integrovaná v rovnakých politicko-kultúrnych súradniciach. V obidvoch týchto kultúrach, aj s ohľadom na vtedy existujúci spoločný štátny, ideologický a kultúrny priestor, boli zavedené a tiež fungovali spoločné mechanizmy, stratégie a manipulácie, ktoré etablovali vplyv normovanej, zhora štátom a stranou diktovanej ideovo-estetickéj schémy socialisticko-realistickej literatúry.

Početné limitujúce, a reštriktívne okolnosti obidvoch národných, pôvodom a jazykom odličených literatúr boli od konca štyridsiatich, a v prvej tretine päťdesiatych rokov diktované politickou doktrínou novovzniknutého politického a štátneho útvaru, Československej socialistickej republiky, založenej na povojnovej zmluvnej kooperácii s vtedajším ZSSR a neskôr na postupnom, raz tvrdom a nekompromisnom, inokedy mäkkšom variante presadzovania totalitárnej socialistickej a komunistickej ideológie.

Ak svoj záujem o výklad problematiky socialistického realizmu v umení a literatúre sústredíme na obdobie prvého budovateľského desaťročia, t.j. na päťdesiate roky, a z nich hlavne na obdobie rokov 1948–1956, tak nám pri orientácii pomôže najnovšia publikácia *Poetika a politika. Umenie a päťdesiate roky*, ktorú v roku 2004 vydal Ústav slovenskej literatúry SAV. Ide o zborník štúdií o literatúre, filme a divadle, z ktorých najmä tri úvodné – dve od Jeleny Paštékovej a jedna od Jana Peška prinášajú aktuálny rámčujúci pohľad na skúmaný problém.

Vo svojom príspevku sa pokúsim stručne komentovať niektoré súvislosti podvojnej ideovo-estetickéj povahy dvoch románov, napísaných v priebehu päťdesiatych rokov. Každý z nich sa viaže k typovo aj tematicky odlišnej próze a kontexty, o ktorých je možné pri obidvoch textoch uvažovať, sú natoľko rôznorodé, že sa budem stručne venovať len tým najmarkantnejším, ktoré sú vo vzťahu k avizovanej téme „paralelné identity“ relevantné.

Pri Jašíkovom neukončenom vojnovo-povstaleckom epose *Mŕtvi nespievajú* (napísaný bol v roku 1959, publikovaný ako nedokončený projekt plánovanej trilógie roku 1961 po autorovej smrti) nie je možné opomenúť súvislosti

so svetovou beletristickou spisbou s tematikou prvej svetovej vojny a občianskeho odboja, tak ako ich pre poetiku, ale tiež etiku vojnovkej prózy 20. storočia etablovali romány Ernesta Hemmingwaya alebo Ericha Marii Remarquea. Jašíkov román je im blízky autobiografickým východiskom a tiež reportážne beletristickým štýlom rozprávania. Ten sa týka predovšetkým frontovej dejovej línie, ktorá v dramatických, často lyricky exaltovaných opisoch a expresívnych dialógoch ukazuje vzostupy a pády vojnových „hrdinov“, v skutočnosti nehrdinov, zbabelcov, a v neposlednom rade tiež obetí. Ak som v titule príspevku avizovala uvahu o prítomnosti paralelných identít vo vojnovom a budovateľskom románe päťdesiatych rokov, bude na tomto mieste vhodné ponúknuť malú pragmatickú digresiu k avizovanej problematike.

Kvôli prehľadnosti a zrozumiteľnosti sa ju pokúsím rozložiť do niekoľkých poznámok, ktoré majú funkciu predikatívnych téz:

1. Každá, v päťdesiatych rokoch minulého storočia oficiálne publikovaná próza, bola explicitne súčasťou totalitného, monolitného, ideologicky budovaného obrazu sveta.

2. Prevažná časť literatúry tohto obdobia nie je esteticky svojprávná a sebestačná. Sprievodným znakom je ruptúra, hiát medzi jej zvonka – stranou a štátom ideologicky požadovanou formou a estetickou **podvojnosťou**, ako výsledkom **individuálneho** tvorivého výkonu.

3. Individuálnosť v realizácii požadovanej estetickej intencie je zdrojom skrytej rezistencie socialistickorealistického umenia. Može byť zdanlivo neuvedomelá, s odstupom času sa však javí ako čitateľná a istým spôsobom nutná.

4. Vyššie povedané sa vzťahuje na nepriemerný, pôvodný autorský výkon. Za hranicou ostávajú prvoplánovo štylizované texty nadbiehajúce dobovej objednávke.

5. Individuálne autorské výkony v kontexte požadovanej normy generujú paralelné žánrové, štylistické a širšie typologické postupy, ktoré pri pozornejšej, cielenej lektúre vnímame ako paralelné **identity** týchto textov.

Prípad Jašík

Román *Mŕtvi nespievajú* vznikol ako jeden z viacerých pokusov priblížiť čitateľom obraz aktívneho odporu na základe autobiografickej skúsenosti autorov s vojenskou, odbojovou a diverzantskou činnosťou počas druhej svetovej vojny. Jeho historicky prirodzené okolie utvárajú prózy Alfonza Bednára, Vladimíra Mináča, Leopold Laholu a Daminika Tatarku. Literárna kritika si opakovane všimала predovšetkým Jašíkovu odlišnosť voči Mináčovej trilógii

Generácia, konkrétne jej druhej časti *Živí a mŕtvi*. Už Ivan Kusý v knihe *Premeny povstaleckej prózy* z roku 1974 konštatoval, že: „Mináč podáva **pohyb** Povstania, a Jašík **zastávky** na tejto ceste“ (Kusý 1974: 205). V uvedenej charakteristike literárny historik nepriamo konštatuje antiideologické, v istom zmysle „nie-kontrolované“ Jašíkovo písanie. *Mŕtvi nespievajú* – to je román, ktorý vojnu a odboj nezobrazuje v ideologickej explicitnosti, čo znamená, že neprikladá k dejom a príbehom paralelný výklad princípov, metód alebo zásad marxisticko-leninského historizmu a objektívneho determinizmu, ale pokúša sa ich explikovať ako udalosť, resp. sled udalostí a to predovšetkým prostredníctvom **podvojnej** naratívnej stratégie (skutočne podstatné je všetko ideologicky nemarkantné), a dôraz sa kladie, ako sa pokúsím ukázať ďalej, na **existenciálne** okolnosti prežívania jedinej, alebo aj viacerých postáv.

V pláne deja a textového modelovania tento typ písania preferuje extenziu zobrazenia a smeruje k akčnému, dobrodružnému a expresívne ladenému naratívu. Jašíkov román *Mŕtvi nespievajú* je napísaný v dvoch dejových líniiach – frontovej, ktorá zachytáva pohyb slovenskej armády k východnému frontu a tiež boje v tomto priestore, a v línii zázemia, kde autor v epizodických výjavoch približuje situácie, ale hlavne náladu a atmosféru Nemcami a kolaborantmi obsadeného mesta Pravna. Všetky postavy, ktoré sa v týchto priestoroch pohybujú nie sú aktérmi diania v zmysle „režisérovo“ a „hýbateľov“ prebiehajúcich udalostí. Frontové postavy, mladí odvedení vojaci v službách okupačného štátu sú v permanentnej situácii ohrozenia života, ktorej vzdorujú iba pasívnou rezistenciou – nadávkami, alkoholom a vegetovaním v neľudských podmienkach rukojemníkov blízkej smrti. *Mŕtvi nespievajú* je román, ktorý jeho autor naplánoval ako výpoveď na hranici autentického expresívneho svedectva a dobe poplatného utopického projektu o potrebe uvedomelého hrdinstva. So železnou logikou takto postaveného žánru súvisí v epicentre diania situovaná jedna postava, ktorá je dôležitejšia než ostatné, a dostáva preto od autora výsadu hrdinu s epickou perspektívou. Dá sa povedať, že práve týmto pohľadom na „genézu hrdinstva“, autor spláca daň dobovo požadovanej vízií nového človeka, ktorého vojna a povstanie zocelí pre nové časy. Centrálne umiestnenou postavou je u Jašíka poručík J. Klako, lahtikársky syn dedinského učiteľa, ktorý kariéru úradníka vymení za pozíciu žoldniera okupačnej armády, ktorá vedie jeho a jeho rovesníkov v ústrety neheroickej smrti v službách nepriateľa. Jeho tichým protihráčom je vojak J. Lukan, a veľká skupina mlčanlivých, ktorý ho postupne privedú k afektívnemu expresívnemu rozhodnutiu a činu (zabitie

nemeckého veliteľa, prebehnutie k ruskej armáde) a následnej partizánskej akcii v zázemí. Jašíkov obraz vojny a Povstania je skicovaný nesúvisle, nekauzálné, neakcentuje vopred zjednanú perspektívu víťazstiev a šťastných koncov. Rozprávanie je rozložené do epizód, sekvencií, už citovaných **zastávok**, ktoré na úrovni makrokompozície i drobnej kompozičnej štylistiky (dialógy, vnútorné monológy, opisy) zdôrazňujú prítomnosť strachu, emócie, náhody, totum pro parte **existenciálnej** motivácie v ľudskom konaní a rozhodovaní. Ak som v súvislosti s Jašíkom pripomenula sugesciu Remarqueovou a Hemingwayovou vojnovou prózou, týka sa to predovšetkým vonkajšej epicko-štylizácie situácie, gestickej akcie hrdinov, verbálneho prejavu a celkovej „scénografie“ výpovede. Pekným príkladom je pre mňa **inverzná** scéna zo záverečnej kapitoly Jašíkovho románu. Pátos ideologickej konštrukcie je tu nahradený takmer westernovým výjavom v štýle „dobrodružný zákrok – vo westerne – príchod hrdinov-osloboditeľov na pravé poludnie“. Sprievodnou rekvizitou je prekvapenie, akcia, pohyb, a tesne vedľa nich „ležérne gesto“ protagonistu:

Ulica sa roztvára. Chodci zmätene pobejú. Auto zavýja a tisne ich k stenám právnických domov a tam odovzdane čakajú na svoj osud.

Právnické zvony ohlasujú poludnie a všetko splyva do akejsi kvílivej a bolestnej piesne, v ktorej sú ľudské výkriky nepochopiteľné a zbytočné.

Kľakovi zhasla cigareta. Pevne ju drží zovretými perami. Z rozbitého okna trčí kátka čierna hlaveň. Pred ostrou zákrutou šofér málo stíšil. Stočil volant a tie domy, ktoré Kľako tak dobre videl, stiahla akási ruka, akoby to ani neboli domy, lež kulisy. Hlavná ulica. Byciklista. Padá na zem. (JAŠÍK 1975: 454)

Tolko Jašík...

Prípad Bednár

V aktuálnej historiografii ostatného obdobia fenomén socialistický realizmus, - jeho ideová, etická, estetická a všeobecne kultúrno-semiotická reflexia zaznamenala nárast záujmu. Literárna veda a historiografia po roku 1989 objavila a objavuje zdroje a východiská umenia socialistického realizmu ako umenia totalitného režimu, porovnáva ho s umeleckou produkciou z nacistického obdobia, pričom v oboch identifikuje rovnaké príznaky a vlastnosti. Často diskutovaný je utopizmus a mytologizmus, utópia nového človeka, mýtus začiatku a konca, mýtus krajších zajtrajškov, utópia permanentného a zaručeného pokroku.

Literárna veda, umenoveda a estetika všeobecne v štruktúrach totaliného umeleckého diela objavuje a nachádza prítomnosť historizujúcich, časovo vzdialených žánrových foriem, ktoré autor modifikoval pre potrebu tendenčnej výpovede. V tejto súvislosti môžeme oprávnene hovoriť o prítomnosti **paralelných** identít. Problém, ktorý nás však zaujíma oveľa viac sa týka **zmyslu** tejto paralelnosti. Ukazuje sa totiž, že autor píšuci pod oficiálnym tlačením ideológie má dve možnosti ako využiť prítomnosť paralelných postupov vo svojich výkonoch. Skúsenosť nám ukazuje, že väčšinou postupuje transparentne a mytologické, utopické štruktúry (legendické, hagiografické, rozprávkové), sú pri troche čitateľskej pozornosti identifikovateľné. Autor ich stavia do služby tendenčnej idey, dotvára nimi účinkovanie pozitívneho hrdinu, ukazuje zložitosť prekážok na ceste k pokroku apod.

Oveľa zaujímavejšia je však hodnotovo opačná situácia. V ideologickom kontexte napr. **budovateľského** románu päťdesiatych rokov sa môže vyskytnúť text, ktorý svoju skutočnú identitu, nasmerovanú k skeptickému, pochybujúcemu, kritickému, alebo inak **slobodnému** písaniu skrýva v netransparentných textových postupoch, ktoré v **druhom**, ťažšie čitateľnom pláne výrazu komunikujú opačné významy, než sú tie, ktoré dokážeme identifikovať pri menej analytickom čítaní na prvom pláne textového výrazu.

V slovenskej próze päťdesiatych rokov nájdeme príklad takejto autorskej stratégie v románovom debute Alfonza Bednára *Sklený vrch* z roku 1954. Pri elementárnej klasifikácii *Sklený vrch* čítame ako budovateľský román, ktorý účtujúci s blízkou heroickou minulosťou Slovenského národného povstania, zobrazuje mravné kvality vojnou zoceleného budovateľa novej spoločnosti. V Bednárovom prípade je týmto hrdinom mladá žena Ema Klaasová, ktorá prechádza od začiatku vojny zložitými životnými skúškami, a napokon tragicky umiera pri budovateľskom diele – na stavbe hydroelektrárne. Emin tragický osud by čitateľ mohol vnímať aj ako heroickú obeť budovateľskému dielu. Bednár však svoju výpoveď kóduje inak. Voči individuálnosti a výlučnosti Eminho osudu, ktorý je v pláne textového výrazu podporený použitou formou denníka, zložitou kompozičnou stavbou s časovou retrospektívou, **kontrastne** umiestňuje kód fatálneho osudu a konca bez možnosti pozitívneho riešenia.

Sklený vrch paradigmu budovateľskej prózy rozkladá a spochybňuje z pozícií **existencialistického** presvedčenia o predurčenosti k smrti na základe mravného previnenia, ktoré je však výsostne súkromnej, intímnej a neverejnej povahy a vonkoncom nekorešponduje ani s kolektívnym, ani s kolektivistickým myslením. Do hry o život a smrť Bednárovej hrdinky

vstupují věčné a archaické hodnoty ako je láska, vernosť, zrada a česť. V zložitosti doby a osudu hrdinka v skúške z nich neobstojí, a preto je podľa mravného kódexu, ktorý poznáme z antickej tragédie alebo klasicistickej balady (v Bednárovom románe je ako paralelná žánrová identita použitá Burgerova balada *Lenóra*) predurčená zomrieť. Jej smrť je fatálna, neheroická a má tragický pátos. Bednár vo svojom románe odlišuje kontext vojny - Povstanie, odboj, partizáni - a kontext budovateľskej utópie - hydroelektrárň. Ten druhý hodnotí skepticky a kriticky - napokon, práve hydroelektrárň je vonkajšou, tkp. fyzikálnou príčinou jej smrti. Skutočným dôvodom (nie príčinou) je však vysoko postavený mravný korektív autora, ktorý takto pristihuje nemravnosť, povrchnosť a chaos nového spoločenského poriadku.

Zhrnutie a hypotéza

Na záver mojej úvahy o niektorých netransparentných vlastnostiach vojnového a budovateľského románu, ktorý vychádza z kontextu slovenskej prózy päťdesiatych rokov, chcem v niekoľkých poznámkach zhrnúť rozpracovanú problematiku:

Predložená úvaha má prehistóriu v interpretáciách dvoch tu citovaných románov, ktoré sú pokusom o nové čítanie a interpretáciu.

Vo vojnovom románe Rudolfa Jašíka paralelnú textovú identitu nachádzam a konštatujem prevažne na **štylotvornej** úrovni ako stretnutie vysokého a nízkeho, periférneho a tendenčne centrálného, literárne petrifikovaného a populárneho. Križením štýlov dochádza k priznaniu autorského idiolektu a k rozkrytiu niečoho, čo **hypoteticky** nazývam dominantnou vlastnosťou časti literatúry päťdesiatych rokov - a síce **existenciálny** pocit zo spoločenskej zmeny, ktorá má od svojich začiatkov ambivalentnú podobu.

V budovateľskom románe Alfonza Bednára *Sklený vrch* je ten istý životný pocit kódovaný hlbšie, zložitejšie a sofistikovanejšie. Inverzné postupy postihujú aj použité archaické, historizujúce žánrové prototexty. Preto Bednár s veľkou obľubou využíva baladu (román *Sklený vrch*, scenáre filmov *Penelopa*, *Javor a Juliana*) a ak použije rozprávku, tak je jej sujet vo svojich základných proporciách dobro - zlo, víťazstvo - prehra, atď. hodnotovo modifikovaný (román *Sklený vrch*, scenár filmu *Tri dcéry*).

Literatura

BEDNÁŘ, Alfonz

1954 *Sklený vrch* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

JAŠÍK, Rudolf

1961 *Mŕtvi nespievajú* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

KUSÝ, Ivan

1974 *Premeny povstaleckej prózy* (Bratislava : Slovenský spisovateľ)

POETIKA A POLITIKA

2004 *Poetika a politika. Umenie a päťdesiate roky*; ed. Jelena Paštéková (Bratislava: Slovak Academic Press)

Příběh partyzána jako syžet socialistického realismu

Umělecké texty, v jejichž centru se odehrává partyzánský příběh, nelze počítat k jádru kanonizovaného socialistického realismu. I v této literatuře se však vyskytují socrealistické motivy. V tomto příspěvku bych chtěl předložit přesný rozklad syžetu exemplárního díla s partyzánskou tematikou, který jsme prováděli se studenty komparatistiky Vídeňské univerzity v letním semestru 2006. Zvoleným dílem je román Ladislava Mňačka *Smrt' sa volá Engelchen*, který byl vydán v roce 1959. Nejdříve se budu věnovat pojmu partyzána, poté bude následovat analýza zmíněného Mňačkova románu. Výsledků rozboru syžetu se pak pokusím využít pro další rozpracování teorie partyzánské literatury v kontextu socialistického realismu a mimo ni.

Kdo je partyzán

Nejdříve k titulnímu pojmu partyzána [*Partisan*]. V němčině figuruje též pod názvem *Freischärler*, ve španělštině je označován jako *guerillero*. Je charakteristické, že v době válek na teritoriu bývalé Jugoslávie se německý tisk, aby se vyhnul pojmenování partyzán, navrátil k již zapomenutému výrazu *Freischärler*. Vyjasnit příčiny tohoto fenoménu je vděčným úkolem pro žurnalistiku a komunikační vědy.

S označením partyzán se lze setkat teprve v moderních formách organizace společnosti. Až po Francouzské revoluci totiž vzniká regulérní podoba armády (jde v první řadě o napoleonskou armádu). Partyzán oproti tomu bojuje neregulérně, mimo rámec řádného vedení války. Patrně z tohoto důvodu nebyl v rámci sovětské literatury – alespoň podle mých informací – pokládán partyzánský příběh za kanonizovaný druh socialistického realismu. Po zavedení všeobecné branné povinnosti se prakticky všechny války staly válkami národními. Avšak po zrušení všeobecné branné povinnosti, k němuž v současné době dochází v Evropě, ztrácí partyzán svého tradičního soupeře a tím zároveň i svůj rámec. To se potvrdilo v době již zmíněných válek na území bývalé Jugoslávie. Snad právě proto nebyli bojovníci na zneprátelených stranách označováni za partyzány. Na druhé straně vznikají státy (nebo státům podobné útvary) až po ukončení válek a teprve poté jsou zpětně legitimovány bojující jednotky. Legitimitu jim přitom dodá

někdo třetí nebo ji získají svou vlastní silou. Bojující jednotky se mohou již před vznikem příslušného státu nebo před získáním legitimacy nazývat armádou, jako tomu bylo v případě UČK.

V současné době ztratil partyzán svůj *framework* – ve Spojených státech neexistuje branná povinnost a tedy ani ona „regulérní“ státní armáda, jak ji chápe Carl SCHMITT (1963). Tím pádem již nemůže existovat ani partyzán. Přesto existují protivníci, kteří proti těmto profesionálním armádám vystupují. Ti jsou pak (nezávisle na svých organizačních formách) označováni jako teroristé. Pokračování partyzánské literatury, jež by odpovídalo dnešní době, by mělo být jakousi teroristickou literaturou pozdního občanského realismu, vulgo postmoderny. Pokud by Stalin zařadil partyzána do svého pojetí války, udělal by z něj něco regulérního. Proto také Carl Schmitt mluví o novém stádiu partyzánství, na jehož počátku stojí nikoli Stalin, ale Mao Ce-tung.

Druhou zvláštností, kterou Schmitt zdůrazňuje, je politická povaha partyzána. Partyzán je v jeho pojetí členem strany. Zde je však nutné poznamenat, že není jedno, o jakou stranu se jedná. Nemusí přitom za každou cenu jít o politické uskupení levě orientované, komunistické či socialistické – to se potvrdilo u ukrajinských a litevských partyzánů, kteří bojovali na území Sovětského svazu po roce 1945. Přesto jde o jev zvláštní. Politická příslušnost je charakteristická i pro teroristy – a to je odlišuje od kriminálních, pirátů či zlodějů. Ačkoliv posledně jmenovaná kategorie může nabýt politického charakteru, jak ukazují Jánošík, Grassl a Robin Hood. Tyto postavy jsou přitom většinou mytologizovány, což je v případě partyzánů jev spíše řídký a v případě teroristů přímo neobvyklý. Nejspíš bychom potřebovali vedle Schmittovy partyzánské teorie ještě teorii loupežníka. Politický charakter je přítomen i u teroristy, ačkoliv zde se může politická orientace pohybovat od extrémní pravice až po extrémní levice; pachatele atentátu na World Trade Center ale nelze politicky zařadit, ačkoliv jejich jednání bylo zcela jednoznačně politicky motivováno.

Třetím znakem partyzánství je pro Carla Schmitta stupňovaná mobilita aktivního boje (SCHMITT 1963: 23, 26). Mimoto Schmitt zdůrazňuje telurickou povahu partyzána, což jej odlišuje od pirátů či námořních lupičů, kteří však nebojují za vyšší ideu. Schmitt srovnává partyzána v jeho neregulérnosti s ponorkami, jež byly v první světové válce něčím novým a britské námořnictvo je označovalo za „neregulérní“ válečné zbraně. To ale nic nemění na telurickém charakteru partyzána. Zde se zdá, že se Schmitt nechal ovlivnit již neživou metaforou, podle níž byl ilegální bojovník ozna-

čován jako ponorka. Zmíněná telurická povaha partyzána možná nabývá hlubšího významu v souvislosti se skutečností, že Morava i Slovensko jsou ve vnitrozemí, schází jim moře. Tvzení Carla Schmitta je ale relativizováno faktem, že jugoslávští partyzáni přepadávali lodě, které pak využívali k válečným účelům. Na druhé straně existovaly také mezi piráty mytologizované osobnosti podobné Janošíkovi, které bojovaly za svobodu a spravedlnost, zmiňme se alespoň o jednom – o Störtebeckerovi.

Civilní obyvatelé jsou přímým spojencem partyzánů proti okupantské moci. Je-li civilní obyvatelstvo chráněno podle mezinárodního práva, tak je současně chráněn i partyzán. Jak je tomu ale v případě teroristů? I oni bojují proti okupantům, jak to dokládá příklad Iráku a Izraele. Zároveň jsou ale ve veřejném diskurzu považováni za nebezpečí pro civilní obyvatelstvo. Jsou však opravdu nebezpeční, nebo hraje větší roli scházející solidarita a napojení na civilní obyvatelstvo? Typická je pro dnešního teroristu jeho všednost až šosáctví a fakt, že nezastupuje zájmy lidu, přestože má své politické přesvědčení. Možná že dnešní terorista je produkován nesolidarizovanou společností a ne teprve ideologií osy zla (srov. SCHMITT 1963: 32).

Na rozdíl od rakousko-uherské armády, která zakusila partyzánské války na Balkáně a měla reglement pro vedení lokální války, prusko-německá armáda neoplývala v této oblasti žádnými zkušenostmi. Jednoznačně totiž rozlišovala jen mezi brannou mocí a civilem; partyzán pro ni byl jen neregulérním bojujícím zločincem, kriminálním živlem, jehož potírání formou „zastřelení, uvěznění až po ničení celých obcí, bylo nutnou obranou“ (SCHMITT 1963 : 38, 39).

K diskuzi, která vznikla v rámci výstavy zločinů německého wehrmachtu, by po přečtení Schmittových tezí patrně vůbec nedošlo, protože německé válečné zločiny nemohou být redukovány na „zločinnou“ SS a „hodný“ wehrmacht (ačkoliv za zločiny je zodpovědná SS), ale na chybějící připravenost k boji s neregulérním soupeřem. Což znamená, že každá přísně organizovaná regulérní armáda reaguje nepřiměřeně na ozbrojený civilní odpor (SCHMITT 1963: 39). Důkazem toho je boj Izraele proti Hamasu, neboť Hamas nebyl pro Izrael regulérním protivníkem a tím byla otevřena cesta válečným zločinům proti civilistům. Německý wehrmacht uzákonil 6. 5. 1944 směrnice postupu proti potírání partyzánského živlu, kterých si cenila i anglická strana (SCHMITT 1963: 43). Dodejme k tomu jen na okraj: ustaly tím válečné zločiny wehrmachtu? Schmitt parafrázuje Lenina: „von der kommunistischen Zentrale gesteuerten Partisanen sind Friedenskämpfer und ruhmreiche Helden“ (SCHMITT 1963: 55).

Partyzán mění tvář války. Místem děje již není fronta (nepřátelské území není postupem fronty dobýváno), ale zázemí, dějištěm boje se totiž stává již dobyté území. Tím se výsadbáři začínají strukturně podobat partyzánům, ale pak také i bombardování civilního obyvatelstva má podobný charakter (již zmíněné ponorky oproti tomu neoperují na okupovaném území). Ne nadarmo se stávají výsadbáři, kteří byli vysazeni na nepřátelském území, jádru partyzánských buněk. Tento posun prostorové představy, jak to nazývá Carl Schmitt, jsme v našem rozboru také zachytili a dále rozvinuli (srov. SCHMITT 1963: 72). Také Schmitt se krátce zmiňuje o teroristovi, což ale neznamená, že terorista nutně nahrazuje partyzána. „Wenige Terroristen genügen, um große Massen unter Druck zu setzen“ (SCHMITT 1963: 76). Narodníci v Rusku v 19. století tedy spíše byli předchůdci moderních a post-moderních teroristů.

Partyzán potřebuje mocného třetího partnera nejen k tomu, aby mu dodával zbraně a stroje, ale také k tomu, aby ho legitimoval prostřednictvím vlastní regulérnosti. V případě slovenských partyzánů hrál tuto roli Sovětský svaz a v jistém smyslu i spojenecké armády (jiným případem je regulérnost získaná vlastní silou, jak tomu z určitého pohledu bylo u jugoslávských partyzánů). Partyzáni účastníci se Slovenského národního povstání dosáhli uznání ze strany Sovětského svazu, USA a Velké Británie (srov. KREKOVIČ – MANNOVÁ – KREKOVIČOVÁ 2005: 201n.).¹

Smrt' sa volá Engelchen

Při rozboru syžetu románu *Smrt' sa volá Engelchen* jsme se spolu se studenty opírali o Lotmanovu tezi o motivu a charakteru. Při zkoumání Mňačkovy prózy se jako smysluplné ukázalo nejdříve načrtnutí její topografické struktury. Přitom se ukazuje jasné rozdělení na vojenský a civilní svět. Ten vojenský přitom zahrnuje nejen nepřátelský prostor, ale i partyzánský. Prostor obývaný partyzány představuje na jedné straně les a na druhé svět samot (kopanic), přičemž tyto světy jsou jasně odděleny. Tento základní protiklad civilní svět versus svět vojenský ozvláštňuje motivy románu, které jsou úzce spojeny s jeho hlavními postavami – Volodou a Martou. V době vydání románu byl recipientovi onen první, civilní svět identický s jeho světem, respektive byl mu bližší, zatímco onen vojenský svět, který byl již téměř dvacet let vzdálený, působil exoticky. Hrdina románu se pohybuje ve dvou úrovních.

¹ Uvedené dílo nepatří do religionistiky ani do vědecké mytologie, neboť se zde operuje s nevědeckým pojetím mýtu. Vědecké ambice text nemá i vzhledem k tomu, že všechny citáty jsou uvedeny bez udání zdrojů. Ke každé kapitole je připojen seznam použité literatury, ale není uvedeno, z kterých knih bylo citováno.

ních vyprávění. Ve vyprávěné době bojů byl vojenský svět určující, dominantní, takže jeho setkání s Martou působí v civilním světě až neskutečně. Na druhé straně je děj postaven do rámcového děje a vyprávěn z nemocničního pokoje, který zde představuje civilní svět, takže onen vojenský svět působí na posluchačku, sestru Elišku, exoticky, a tím je její prostorové chápání stejné jako prostorové chápání poválečného čtenáře.

Tímto způsobem lze ve stručnosti načrtnout strukturu románového toposu. Tak se prostorová struktura stává podle Lotmana jazykem, který popisuje neprostorové relace. Zároveň se tím rozšiřuje Schmittův model: nejenže partyzáni mění zázemí na bojový prostor, ale ten je navíc nově strukturován a rozdělen na vojenské území, kde operují partyzáni, do něhož spadá jak les, tak civilní svět ovládaný okupanty (ten partyzáni vyhledávají jen zřídka, například pokud chtějí najít a zlikvidovat zrádce). Marta jako jediná postava románu přebíhá z jednoho světa do druhého, v obou světech žije a v každém z nich plní určité funkce – jako důstojnická prostitutka a partyzánská informátorka – přičemž dominuje její druhá role. Již zde se ukazuje, že kromě motivického rozboru je potřebná také analýza relací charakterů a osob, která nejen úzce souvisí s motivy, ale také s toposem. Lotman to nazývá modelující funkce uměleckého prostoru v textu.

Jednotlivé motivy mohou být přiřazeny paradigmátům, přičemž typologie motivů jsou již v paradigmatech zahrnuty. Jen tak může být vytvořena paradigmatika a syntagmatika partyzánské literatury. Tak lze přiřadit první motiv našeho textu (částečné ochrnutí po střele do páteře) k paradigmatu „zranění“ nebo „těžké zranění“. Po rozboru syžetu bude důležité také zjistit, jak dalece jsou jednotlivé textové roviny navzájem propojeny – co to konkrétně znamená, když se v jednom z motivů v románu *Smrt sa volá Engelen* objevují signifikantně německá a ruská slova?

Co je tedy v partyzánské literatuře událostí a co nestojí za zmínku? V Mňačkově románu se v rámci jednoho motivu objevuje zmínka o autobusu plném dělníků. Ale o tom, kam míří, jakou práci vykonávají, se nedozvíme nic. Motivem je totiž „přepadení německé hlídky“, činnost dělníků není událostí. Toto vynechávání motivů se stává znatelným teprve tehdy, srovnáváme-li partyzánskou literaturu s jinými žánry – s vývojovým románem nebo budovatelským románem. Vždyť ani to, co stalo (nebo se děje) s bývalým Eliščiným milencem, není v románu událostí. Nebo to, co se stalo s matkou hrdiny románu, není ve vyprávěném čase v rámci textu událostí.

Předjme nyní k výkladu syžetu, který jsme podle jednotlivých kapitol rozdělili na jednotlivé motivy. Základní rozdělení reprezentují dvě linie

syžetu: první představuje léčebný proces hrdiny a zároveň rovinu vyprávěného času; druhá představuje válečné události a tím i pohled do minulosti. Nejedná se tedy o jednoduché rámcové vyprávění, nýbrž rámec samotný je rovinou syžetu. Pohledem do minulosti jsou však určena také hodnocení. Tímto způsobem ztrácí protagonistka Marta své tajemné a zároveň obdivuhodné kouzlo, které jí bylo ve válečném syžetu vlastní.

Tato podoba syžetového řetězce byla načrtnuta jedním ze studentů semináře, Florianem Müllerem, přičemž jsme společně analyzovali kapitolu po kapitole. Linie syžetu, která představuje léčebný proces a rovinu vyprávění, je označena běžným písmem (viz PŘÍLOHA). Motivy, které popisují mimoliterární dění, jsou vyznačeny *KAPITÁLKAMI A KURZIVOU*. Rozdělení motivů, které popisují jednání partyzánů, je vyznačeno **tučným písmem** a *tučnou kurzivou*. Motivy, které popisují okupanty, jsou doplňkem již zmíněného Floriana Müllera; vyznačeny jsou *VERZÁLAMI*.

Určité motivy se stále opakují (například příjezd, rozloučení, darování, pronásledování, výslechy, disciplinární opatření, uvěznění a zastřelení). Často se realizuje motiv a reciproční motiv, což je samozřejmě možné shrnout pod jedno označení (například uvěznění/propuštění nebo zastřelení/udělení milosti). Naproti tomu jsou rozloučení a příchod komplementárními pojmy, které nelze sloučit do jednoho motivu.

Na rozdíl od budovatelského románu, jenž byl nejdůležitějším syžetovým typem, nepatří partyzánská literatura (partyzánský román) do standardního repertoáru socialistického realismu. Podle Katariny Clarkové existuje vedle budovatelského románu dalších pět základních syžetů neboli *masterplots*: historický román, román o zasloužilém intelektuálovi nebo vynálezci, válečný nebo revoluční román, padoušský nebo špionážní román a román o Západu. Podle Clarkové obsahují všechny tyto syžetové typy jistý proces uvědomění; to znamená, že si hrdinové uvědomí svou třídní příslušnost. Dále se v každém románu vyskytuje hlavní úkol (to samozřejmě připomíná strukturu pohádek). Tento úkol spojuje partyzánský román s jinými syžetovými typy socialistického realismu, v nichž je onen základní úkol roztržštěn na jednotlivé úkoly, jejichž konečným cílem je osvobodit vlast od okupantů. V historickém románu se jedná o *leadership* a politické zrání (například Aleksej Tolstoj: *Petr První*; Valentin Katajev: *Na obzoru plachta bílá*). Román o čestných intelektuálech je velmi blízký budovatelskému románu; jeho úlohou je něco objevit, zobrazení bojů hrdiny se škůdci či s nepřáteli pravdy je zde poskytnuto více prostoru než bojům s praktickými problémy nebo s přírodními živly. Zbýlé tři základní syžety jsou méně schematizovány. Sou-

hrnně řečeno, jsou příliš všeobecné: revoluční román spojuje morální a politický růst s plněním úkolu, román o padouších a román o Západu obsahují neúměrně mnoho negativní látky. Přesto zpravidla mají kladného hrdinu (tento klíčový pojem socialistického realismu), který je připraven k boji s nepřítelem, reprezentovaným se západní dekadencí (srov. CLARK 2000).

Některé základní motivy budovatelského románu lze v modifikované podobě nalézt i u partyzánských románů (tento závěr konstatujeme navzdory pojetí Clarkové, která užívá jinou terminologii). Jedním z těchto motivů je příchod do nového prostředí (v partyzánském románu jde o příchod k partyzánům), dalším je zadání úkolu a jeho úspěšné splnění. V Mňačkově románu tomu odpovídá první příkaz a úkol předat dopis v druhé kapitole. Přes četné dílčí motivické shody schází Mňačkovu románu ono splnění velkého úkolu – zvítězit nad okupanty. Tento jev lze také pozorovat u jiných partyzánských románů, například u Itala Calvina v románu *Cestička pavoučích hnízd*, kde syžet směřuje ke zrušení oddílu. V románu *Smrt' sa volá Engelchen* vědomě není konec války radostnou oslavou a je v syžetu umístěn na začátek první kapitoly.

Pro další vývoj teorie partyzánské literatury jako součásti socialistického realismu a mimo něj by bylo důležité další rozsáhlé zkoumání celkového korpusu partyzánské literatury. Rozbor syžetu přitom může vycházet z předloženého příkladu a může akumulovat či rozvíjet syžetové teorie partyzánské literatury. V tomto příspěvku jsme se pokusili přispět k rozvoji teorie partyzánské literatury a o její umístění do kontextu socialistického realismu.

Přeložila Pavlína Amonová

Vídeňská univerzita; Dokumentationsstelle für ost- und mitteleuropäische Literatur, Vídeň

Prameny

Mňačko, Ladislav

1959 *Smrt' sa volá Engelchen* (Bratislava: SVPL)

Literatura

CLARK, Katarina

2000 *The Soviet Novel: History As Ritual* (Bloomington – Indianapolis: Indi-

ana University Press)

KREKOVIČ, Eduard –MANNOVÁ, Elena –KREKOVIČOVÁ, Eva

2005 *Mýty naše slovenské* (Bratislava: Academic Electronic Press)

SCHMITT, Carl

1963 *Theorie des Partisanen* (Berlin: Duncker & Humblot)

Příloha: Florian Müller: Shrnutí řetězců motivů v románu Ladislava Mňačka *Smrt' sa volá Engelchen*

1. kapitola: Noc vítězství

Probuzení v nemocnici	KONEC VÁLKY	Ležení na břiše	Probuzení ve sklepě	Darování whisky	KONEC VÁLKY/ NÁHLÁ ZMĚNA NÁLADY	Převoz do nemocnice	Přijetí v nemocnici	Injekce	Noční křik	KONEC VÁLKY	Otočení na záda
-----------------------	-------------	-----------------	---------------------	-----------------	---------------------------------------	---------------------	---------------------	---------	------------	-------------	-----------------

2. kapitola: Marta a generál

Osamění v nemocnici	Loučení s matkou	Začátek uzdravování	Probuzení s Martou	Martino loučení	Odzbrojení Maďarů	Seznámení s Martou	Doručení dopisu jako důkaz schopností	Pověření	Složitý začátek s Martou*
Uskutečnění příkazu	MARTINO TRAUMA	Poprava německého důstojníka	Objevení tajných dokumentů	Předání informací					

3. kapitola: Ex libris

Pokrok v léčbě	Sbližování s Eliškou	Podarování fialkami	Samostatné otáčení	Noční výkřiky (opakování)	Přiznání	Nový úkol: zpovědník a rádce	Sovětský letec/ změna nálady	Obnovení disciplíny za pomoci bití	Kontakt s nepřitelem, dva Němci	Petr zabíjí feldvébla
Výslech kapitána	Zničení německého tábora	Německá disciplína	Poprava kapitána	Výřízení pozůstalosti						

* Skrytý ne-motiv (milostný akt)

4. kapitola: Skorzeny

Přepřava dřeva	SETKÁNÍ S JAGDKOMMANDEM	KONTAKT S NEPŘÍTELEM	Smlouvání s lékárníkem	Prohlédání knihovny	Večer s Martou	(Překvapení – Židovka)	(Rezignace na vztah s Martou)
----------------	-------------------------	----------------------	------------------------	---------------------	----------------	------------------------	-------------------------------

5. kapitola: Hranice zla

Fredova návštěva	Rozvrat / Fred utíká	Hádka s Eliškou	PŘÍCHOD BATI & MACHŮ	Výslech Batí	Rozhodnutí: nevinen	Výslech Machů	Druhý výslech Machů	Rozhodnutí odloženo	Vztah s Eliškou	Konec vztahu se Zdenem	Další přiblížení k Elišce
------------------	----------------------	-----------------	----------------------	--------------	---------------------	---------------	---------------------	---------------------	-----------------	------------------------	---------------------------

6. kapitola: Soudná noc

Narušení disciplíny	Výzva k obyvatelstvu	Psaní letáku	Petrova skupina se zmocňuje zbraní	Prohlídka pancéřové pěsti	Pomoc / Rozhodnutí o sebevraždě	Nikolajova sebevražda	Olga prosí o poslední pohled na Nikolajovo tělo	Partyzánská rada / Gríša novým velitelem	Fredovo selhání na stráž
Jarda se vzdaluje	Gríša zastřelí Jardu	Partyzánský soud	Přimluva za Freda	Odsouzení k smrti	Partyzáni odmítají vykonat rozsudek	Petr chce zastřelit Freda	Dmitrij zabírá popravě	Olga odchází s Alexem	

7. kapitola: Ticho na Ploštině

Reorganizace oddílu	Poslední shromáždění v Ploštině	Rozloučení Petra a Milky	Charakteristika Jožiny	Rozloučení s Ploštinou	Pochod / Voloďovy pochybnosti	Píseň o andělíčkově	Poslední pohled na Ploštinu / Vzpomínky	Jožin příchod	Kroupova návštěva
Nabídnutí slivovice	Vztah k Elišce								

8. kapitola: Ohně Nibelungů

Návštěva předsedy KSČ/ nabídka vstupu do strany	Přepadení na hranici/ motivace	Útok na německou polní policii/zadržení dezertérů	Výslech	Rozhodnutí o přijetí	Útok na konvoj/ vyzbrojení Němců Martina a Williho	Rozhodnutí o návratu do Ploštiny	Opatrnost kvůli dýmu	Setkání, zpráva a Karlova sebevražda
Setkání s ploštinskými ženami	Nocleh poblíž Ploštiny, přemýšlení o vinících a vině	Zmobilizování pod hrozbou rozpuštění skupiny	DOBYTÍ KUBISOVY VILY/ZNIČENÍ INFORMAČNÍ CENTRÁLY					

9. kapitola: Hetzjadjakkommando

Sestra Helena oznamuje předání berlí	Převzetí berlí a první procházka	Nabídka sňatku	Eliška zůstává přes noc *	Rozloučení s Gríšou	ZAČÁTEK ŠTVANICE	PRVNÍ PŘESTŘELKA	ZRANĚNÍ ONDŘEJE	Útok na německou kolonu/Psi	Vítězství
Ukrytí kulometů/ začátek defenzivy	Přenocování v seníku	Hlidka a rozhovor s Jožinou	Čtyři partyzáni odmítají pokračovat	Petr obnovuje disciplínu	František se vrací	Setkání s lesníkem a Benjaminem	Benjamin se připojuje	Benjamin dostává od lesníka loveckou pušku	
NĚMECKÁ LÉČKA/ JOŽINA, BENJAMIN, ONDŘEJ A FRATÍK UMÍRAJÍ	Rozkaz k rozpuštění skupiny	Martin a Willi pomáhají přelstít strážce mostu	Obětování Dmitrije a Martina	Touha po čaji/ boj s Němci	Návrat k Pulčinské skále/ setkání s Dmitrijem a Martinem	Očekávání posledního boje	Uvědomění si konce štvance a radost		

* Skrytý ne-motiv (milostný akt)?, srov. První noc s Martou

10. kapitola: Milost

Partyzáni v horách posilují	Překonávání traumatu	Boje na frontě	Dobyťí města	Vzpomínka na konec války	Pokrok v uzdravování (berle > hole)	Výčitky spoluobčanům, kteří nebojovali	Čekání na matku	Setkání s matkou (Raškovou)	Rozhovor s ní
Osvobození od pocitu viny	Setkání s Martiným bratrem	Bratr chce znát důvody sebevraždy	Předání Martina dopisu	Popis Martina partyzánského života					

Důležité typy motivů:

- Rozhodnutí
- Setkání
- Návštěva
- Rozloučení
- Shledání
- Přesun / pochod
- Čekání

Motivy podle protagonistů / protagonistek

Partyzánské akce
NĚMECKÉ AKCE
Interakce partyzánů / partyzánek
HISTORICKÉ UDÁLOSTI
Pokroky při rekonvalescenci

Básník „stojící na stráži“ aneb Postavení Vítězslava Nezvala v kulturní politice roku 1950

Vzhledem k tomu, že problematika pozice Vítězslava Nezvala v poúnorové kulturní politice (byť omezená jen na jediný rok), je velmi široká, zaměřím se ve svém příspěvku zejména na recepci Nezvalova díla po plenárním zasedání Svazu československých spisovatelů. Na této akci, konané 22. ledna 1950, pronesl Ladislav Štoll svůj referát známý pod názvem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, který se záhy stal všeobecně platnou a závaznou ideologicko-estetickou směrnicí literární kritiky. Rozšířená verze referátu vyšla knižně v dubnu toho roku (ŠTOLL 1950).

Štollova přednáška představovala vhodnou příležitost, jak ospravedlnit Nezvalovu kontroverzní avantgardní minulost, posílit jeho pozici v kulturní politice a zaštitit ji proti výpadům vedení stranického aparátu, respektive Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ v čele s Gustavem Barešem (srov. KNAPÍK 2004: 289–293). Pronezvalovská tendence referátu se výrazně projevila ve Štollově koncepci střetu dvou linií české poezie, „smyslové nezvalovské“ a „spiritualistické halasovské“. Tím, že Štoll postavil Nezvala do vyhrcovaného kontrastu k Františku Halasovi, mohl naléhavěji podtrhnout údajný neblahý vliv Halasův na mladou generaci básníků: „Hora stejně jako Hořejší, Seifert a později Halas mají zcela viditelně jiný kořen než Neumann a než raní devětsiláci Wolker, Nezval, Biebl. Jsou spíš básníky nálady než myšlenky, spíš sentimentality, soucitu než citu. [...] a utíkají [...] k nadčasovosti a k metafyzice, a subjektivisticky se zavíjejí“ (ŠTOLL 1950: 35).

Jestliže byl Nezval pranýřován za to, že se doposud nedostatečně důrazně distancoval od své meziválečné tvorby, mohl se o to nyní (namísto básníka) pokusit alespoň vykladač jeho díla. Štoll ve svém textu poukazuje na to, jak Nezval údajně procítá v poslední chvíli, když v roce 1938 rozpouští Surrealistickou skupinu a vyjadřuje svou bezvýhradnou podporu Sovětskému svazu. Nezvalova věrnost komunistické straně a Sovětskému svazu je Štollovým výrazným argumentem demonstrace kvalit Nezvalova básnického díla a je jedním z mnoha důkazů akcentace či dokonce bezvýhradné preference ideologických kritérií v jeho přístupu k literární historii. V knižní verzi jeho

referátu například čteme: „Krise leží a poznamenává i druhé, straně věrně křídlo poezie, laděné spíše senzualisticky, reprezentované básníky Nezvalem a Bieblem [...]“ (ŠTOLL 1950: 85). Na téže stránce o něco dále stojí: „A tak i tento straně věrný proud v poezii, reprezentovaný především jménem Nezvalovým a Bieblovým [...]“.

Štoll ve svém výkladu neustále zdůrazňuje velikost básníkovy nadání: „Vítězslav Nezval [...] má již za sebou svůj »Most«, prvotinu prozrazující veliký talent [...]“; „Nezvalova mocná tvůrčí síla byla od počátku nesporná“; „Veliký talent mladého básníka přímo volal po adekvátní myslitelské síle a wolke-rovské tvůrčí kázni [...]“ (IBID.: 32–34). „Věděli jsme [...], že Nezval je veliký, živelně melodický talent a že se může stát nezapomenutelným pěvcem našeho lidu [...]“ (IBID.: 97–98). A veškerou „vinu“ za jeho „pomýlení“ přičítá Karlu Teigovi: „Na neštěstí upadá Nezval [...] do rukou Teigových, do sféry onoho duchovního vlivu, který už tehdy stojí v skryté opozici proti celé té očištné, zdravé a krásné tendenci, jak ji reprezentoval prapor Neumannův, Nejedlého a Wolkerův“ (IBID.: 34).

Nezval ale na Štollovo vystoupení reagoval a v diskusním příspěvku se Karla Teigeho zastal. Odmítl „démonickou“ roli, již Štoll Teigemu přiřkl, a poukázal na vzájemný „dynamický poměr“, jímž byl k němu v jisté životní etapě vázán. Řekl, že přijímá veškerou zodpovědnost za kroky, které v minulosti učinil a že se s nimi vyrovná sám, až bude pořádat své dílo. Popsal Teigeho roli jako do jisté míry „progresivní“, neboť představoval pro mladé básníky jakousi „agenturu“, díky níž se mohli snáze seznamovat s cizojazyčnými texty. Přitom ale rovněž zdůraznil, že to nikdy nebyl Teige, kdo inspiroval „dobré básně“ ať už jeho, Jaroslava Seiferta nebo Konstantina Biebla. Zde Nezval obratně využil příležitost avantgardní tvorbu obhájit: „On ovšem dělal na základě nich různé programy, ať se ty básně na to hodily nebo nehodily, takže musím konstatovat, že je velký rozdíl mezi teoriemi avantgardními, které se tenkrát rodily a pomíjely, a mezi díly básnickými, která tenkrát vznikala“ (NEZVAL 1976). V závěrečné části příspěvku na Teigovu obhajobu se projeví Nezvalova příznačná obojakost způsobu vyjádření: naplno a to tehdy, když úvahu uzavře slovy: „Štoll má přes určité detailní zdánlivé mínění, které by mohlo být odchýlné, naprostou pravdu. Štoll totiž je člověk, a to právě na té věci je krásné, který přišel s referátem naprosto charakterním, a proto by bylo bývalo zbytečné, aby rozměľňoval přímočarost pohledů, která je velmi jemná“ (IBID.).

Literárněhistorické dění je ve Štollově terminologii chápáno „jako zápas o duše básníků“, v němž se básník „probíjí ze světa »starého« ke »světu budoucnosti«. V roce 1934 to tak údajně byla „bitva o Nezvala“. Štoll odmítá tzv. reakční stránku Nezvalovy poezie, ale zároveň říká: „Věděli jsme však, že [...] netvoří podstatu Nezvalovy poezie“ (ŠTOLL 1950: 99). Klade důraz na jeho moravský vesnický původ, z něhož pramení „historický optimismus, živelný lyrismus, nesporná myslitelská síla, láska k lidu, kladný vztah k sovětské zemi a vědomí o historickém poslání dělnické třídy“ (IBID.: 33, 99). Tuto stránku Nezvalovy poezie chápal Štoll jako rozhodující: „Šlo tedy o to, kriticky Nezvalovi pomoci, aby překonal onen vnitřní dualismus, onen vnitřní rozpor [...]“. Tuto bitvu nakonec Nezval podle Štolla vyhrál: „Procitnutí a prohlédnutí se muselo dostavit a také se dostavilo. Nikoliv ovšem pod dojmem teoretické kritiky, ale pod otřásajícím dojmem praktické kritiky dějin² – v době moskevských procesů“ (IBID.: 100).

Štollem vytyčené atributy Nezvalovy osobnosti a jeho díla se během roku 1950 staly ideologicko-estetickou normou interpretace jeho tvorby (srov. BAUER 2003: 11–18). Markantně se to projevilo při příležitosti Nezvalových padesátých narozenin v květnu 1950, tedy ještě před vydáním jeho nové básnické sbírky *Zpěv míru*, která vyšla v říjnu téhož roku.

Vzhledem k jasně pronezvalovsky strukturované koncepci Štollovy přednášky, zajisté přijaté stranickým aparátem s patřičnou nevolí, musela Barešovi přijít vhod známá moskevská reakce na *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii*, která svědčila o neochotě sovětských „kulturních pracovníků“ uvažovat o socialistické poezii v intencích vývojové linie Neumann-Wolker-Nezval (tuto informaci zprostředkoval Barešovi v polovině února 1950 dopis českého kulturní přidělence v SSSR Jiřího Plachetky z 17. 2. 1950).³ Sergej Nikolskij,⁴ autor předmluvy v Sovětském svazu právě vycházejícího výboru z díla Jiřího Wolker, sice Štollovy teze do jisté míry potvrdil, ovšem z jiné pasáže Plachetkova dopisu zní stanovisko sovětské strany jasně: „Kri-

² Termín „praktická kritika dějin“ Štoll užil již v předmluvě z ledna roku 1946 ke knize S. K. Neumanna *Anti-Gide neboli optimismus bez pověr a ilusí*. Štoll v ní mimo jiné uvádí: „Moudrost a prozíravost básníka [S. K. Neumanna – J.K.] se tu projevuje především v tom, že ví, že jeho spor se neodehrává v rozumové rovině a že by snaha vyřešit svár planou diskusí byla iluzorní, že jde o otázky, které vyřeší praktická kritika dějin [...]“ (ŠTOLL 1946: 8).

³ Plachetkův dopis Gustavu Barešovi dorazil na ÚV KSČ 22. 2. 1950, tedy přesně měsíc po konání plenárního zasedání SČSS. Lístek doprovázel zaslítku ruského překladu výboru z Wolkerova díla: „[...] jehož překladatelé /poezie: V. Žuravlev, M. Světlav, C. Kirsanov, L. Martinov, N. Arosevá / [...] zhostili se, myslím, s úspěchem nelehkého úkolu. Předmluva pořadatele výboru S. Nikolského v pravou chvíli potvrzuje slova s. Štola [sic] a to hodnocení, které bylo provedeno na schůzi čs. spisovatelů – básníků“ (SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 58).

⁴ Sergej Nikolskij byl také recenzentem pozdějšího knižního vydání *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii* časopisu *Slavjane* (1951, č. 7). Jeho článek přetiskla v listopadu roku 1951 *Tvorba* (viz NIKOLSKIJ 1951).

tické zhodnocení Nezvala na konferenci básníků bude tady patrně pokládáno za zpevnění naší kult[urně] politické linie v literatuře a bude zde sympatické“. Plachetka dále doplňuje zprávu informací, že se v SSSR také zdá, že u nás došlo k přecenění Nezvalovy poemy *Stalin*. Výhrady vůči některým stránkám Nezvalovy poezie a požadavek „kritického přehodnocení básnickovy tvorby“ jednoznačně nahrával do karet stranickému aparátu, který se tak pomocí argumentace sovětských ideologů mohl pokusit oslabit některé myšlenky Štollova lednového vystoupení a otevřít znovu prostor pro veřejnou Nezvalovu kritiku, jež byla po vyšetřování tzv. protistranického pamfletu prakticky znemožněna. Avšak k ničemu podobnému, stejně jako po aféře z předchozího roku, nedošlo.

Navíc v červnovém čísle *Varu* vyšel článek mladého literárního kritika Vladimíra Dostála, který se vracel právě k Nezvalově poemě *Stalin* a který potenciální kvality tohoto básnického díla i básníka samého jenom utvrdil. Odsoudil kritické hlasy, které poukazovaly na „spontánnost“ Nezvalovy tvořivosti na úkor „tendenčnosti a myšlenkové náplně“ díla. „Ukázalo se, že Nezval ovládl vědecký světový názor daleko lépe než jeho kritikové. [...] Zde se už vůbec nedá mluvit o nějakém podržování ideové a politické náplně básně snadné obrazotvornosti, zde jsou obě složky v harmonické jednotě, která tak chybí mnoha podobným básním, u nichž umělecká stránka pokulhává za ideovou“ (DOSTÁL 1950: 234–235). Tak, jak to již učinil Štoll ve svých *Třiceti letech*, zazní i zde pochvalná slova o „lidovém kořenu, prostotě a zpěvnosti“ Nezvalovy poezie a o jeho „lásce ke Stalinovi a Sovětskému svazu“. Přičítá dílu „vysokou ideovou hodnotu a poetickou dokonalost“ a vyhodnocuje jej jako nejzdařilejší básnický pokus určený ke Stalinovým sedmdesátým narozeninám. „A nejčestněji [...] obstál právě Vítězslav Nezval. [...] Vzniklo tak dílo, které po stránce ideové i formální může být bez nadsázky nazváno dílem socialistického realismu“ (IBID.). Teze Dostálovy stati tedy signalizují, že u nás k uplatňování nálad sovětských ideologů vůči Nezvalovi, tak jak je signalizovala Plachetkova zpráva z Moskvy, zřejmě nedocházelo.

Ostatně 15. května 1950 vyšel v šestém čísle časopisu *Var* článek Václava Pekárka s názvem *Vítězslav Nezval* určený k blížícímu básnickovu jubileu (26. května 1950). Dalo by se říci, že tento text je pouhým resumé vývoje Nezvalova díla, jak jej na lednovém plenárním zasedání prezentoval Štoll (ostatně tou dobou měli čtenáři již k dispozici i rozšířenou knižní verzi Štollovy přednášky, z níž Pekárek bezpochyby ve svých soudech vycházel). Pekárek označuje Nezvala za tvůrce, „jehož dílo mělo podstatný vliv na vývoj českého básnictví v posledních třiceti letech“. A údajně jeho vlivem prochá-

zeli „téměř všichni básníci“; „od Josefa Hory, až k těm nejmladším“ (PEKÁREK 1950). Zajímavé také je, jak se Pekárek snaží vyrovnat s uměle nastaveným diskursem, čili s krajní polarizací Halas – Nezval. Narodil od Františka Halase prý Nezval nemá epigonů: „Lze si od Nezvala vypůjčiti leccos, jeho strukturu veršovou, jeho rýmy, ale nelze jej napodobit. Pravý opak Františka Halase, jehož výraz umělecký se ukazuje jako umělý a v podstatě vykonstruovaný. [...] Poezie »smrťhlávků« je mu snad nejodpornější“ (IBID.). Jestliže tedy Štoll hovořil o Halasově „subjektivistickém zavíjení se“, tak Pekárek zdůrazňuje, že Nezval byl vždy „obrácen ven, ke skutečnosti a nikoliv dovnitř“. Vedle typizovaných rysů Nezvalovy tvorby, jako je „lidovost, bojovnost a optimismus“, se Pekárek rozsáhle věnuje i jeho již kanonizované věrnosti komunistické straně, pomocí níž se Štoll ve svém vystoupení snažil ospravedlnit některé „nepohodlné“ stránky básníkova díla. Za dosavadní vrchol jeho poezie taktéž považuje báseň *Stalin*.

Vzhledem k tomu, že podobný způsobem je Nezvalovo dílo nahlíženo i v příspěvku Teodora Balka v *Tvorbě*, rovněž pojatém jako retrospekce Nezvalovy tvorby při příležitosti jeho narozenin, lze se jednoznačně domnívat, že se sovětská výtka o přecenění této skladby mezi širší literárněkritickou veřejnost nedostala. Bylo-li možno Pekárkův článek chápat jako pomyslnou „štollovskou syntézu“, pak příspěvek Balkův je místy téměř doslovným přepisem, případně parafrází vybraných pasáží ze Štollova textu.⁵

Ani srpnová aféra, spojená s ostrými protinezvalovskými výroky brněnského krajského tajemníka Oty Šlinga před sovětskou filmovou delegací, Nezvalovu pozici předního oficiálního básníka neohrozila. Šling označil Nezvalovu tvorbu za ryze buržoazní, zlehčil hodnotu, jež byla všeobecně přiznávána skladbě *Stalin* a zpochybnil i jeho vztah k dělnické třídě: „[...] neodpovídá svými básněmi na požadavky lidu, se kterým nežije a který mu je lhostejný. Lid jeho poezii nechápe a tato poezie je mu cizí.“⁶ Srovnajme tuto pasáž se zhodnocením téže problematiky Jiřím Tauferem ve studii *O některých základních rysech Nezvalovy poezie*, která shodou okolností tou dobou

5 Ke srovnání vybízí pasáž, v níž se autor věnuje Nezvalovu poměru k Sovětskému svazu. Zaznívají zde myšlenky ne nepodobné úvahám Štollovým: „V době, kdy mnozí básníci kolísají nebo ztrácejí víru ve svůj revoluční sen, [...] kdy téměř žádný z těch, kteří zapělí verš k oslavě Leninově, nenachází už strunu k oslavě Stalinově, kdy jediný velíkán S. K. Neumann volá za svůj porobený lid [...], píše Nezval své Vyzvání na cestu [...]“ (BALK 1950: 496). Ve Štollových *Triceti letech* pak stojí: „Básníci Hora, Seifert, Halas se loučí s Leninem, začínají v různých obměnách jako Halas mluvit o »zrezavělých dělech Října« [...] pohřbívají [...] svou víru v Sovětský svaz. [...] Je příznačné, že ani jeden z těchto básníků [...] už nenašli slova verše pro Stalina“ (ŠTOLL 1950: 82–83).

6 Pokud není uvedeno jinak, všechny citace pocházejí z dopisu Václava Kopeckého z 31. 8. 1950 adresovaného Brunu Köhlerovi (SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/45, sv. 6, a. j. 159).

vyšla v časopise *Nový život* a již Václav Kopecký označil za „důležitou studii“: „Dělník Nezvalovi vždy splývá s nositelstvím budoucnosti člověčenstva; je Nezvalovi vždy člověkem nesmírně blízkým a příbuzným, plným té nejpřirozenější lidské vznešenosti [...]“ (TAUFER 1950a: 189).

Šling prohlásil, že je připraven podrobit Nezvalovo dílo „zásadní kritice“. Ovšem na základě korespondence mezi členem předsednictva ÚV KSČ Brunem Köhlerem a Václavem Kopeckým se lze domnívat, že stanovisko Kopeckého ale i samotných sovětských umělců bylo ihned od počátku kauzy tak vyhraněné a silně pronezvalovské, že potenciální nebezpečí, které se nad Nezvaletm vznášelo, pro něj ani reálnou hrozbu v podstatě nepředstavovalo a záhy se obrátilo směrem k jeho iniciátoru. Šlingova slova byla sovětskými umělci klasifikována jako „zřejmý a hrubý projev rappismu a sek-tářského levičářství v oblasti umění“. Filmový režisér Pyrjov dále řekl, že: „pokládá za nutné varovat nás před trpěním zjevů, které v minulosti tak neblaze působily v kulturním vývoji SSSR a které byly [...] znovu pranýřo-vány a odmítnuty v známé veliké stati soudruha Stalina »O otázkách jazyko-vědy«“.⁷ Toto vyjádření v podstatě jen potvrzovalo kulturněpolitickou linii, jež byla u nás nastavena po pamfletové aféře a zaštitěna slovy Václava Kopeckého na IX. sjezdu ÚV KSČ.⁸

Výše zmíněná studie Jiřího Taufera se nese v duchu snahy po vyrovnání se s někdejšími problematickým kritickým zhodnocením sbírky *Veliký orloj* a tím i celé Nezvalovy tvorby. Taufer shledává příčinu nesprávného přístupu k Nezvalovu básnickému zjevu v povrchním hodnocení díla na pouhém podkladu jeho účasti na vzniku surrealismu u nás: „Naše literární kritika – pokud bezradně nemlčela – jako by jen hledala poučení v předvá-lečných příručkách, kde ovšem Nezval figuruje jako čelný surrealista. Nevy-cházela z konkrétního díla. Spokojila se s mechanickým zařazením. [...] Je třeba [...] vyjít z živého díla Nezvalova a ne z mrtvých soudů o něm“ (TAUFER 1950a: 182, 186). K surrealistickému hnutí Taufer podle Štollových *Třiceti let* přistupuje tzv. „historicky“ a připouští, že Nezvalovo jméno se v něm

7 IBID.

8 Taktéž s tím koresponduje poznámka Václava Pekárka v dubnovém čísle *Varu*: „Vulgárizátoři a levičáci jsou u nás zatím největším nebezpečím skutečné kulturní práce. Zatímco buržoazní teoretika ihned poznáš, skrývá se ti levičák do marxistických frází, natropí často mnoho škod a co je nejhorší, diskredituje marxismus-leninismus.“ (PEKÁREK 1950). Svě stanovisko k „vulgárizaci“ a levičářství“ vyjádřil i sám Nezval v přednášce *Jak dělat poezii*, již pronesl na školení „dělnických spisovatelů“ na Dobříši v srpnu 1950, a v níž před těmito jevy začínající spisovatele varoval: „Nedávno [...] nás [upozornili] sovětsí filmoví pracovníci, že v některých našich filmech je víc strojů a koleček, než člověka. A zde jsme [...] u otázky, kam by se mohlo dojít nepochopením a nesprávným výkladem socialistického realismu. [...]“ (Nezval 1950b).

sice obejít nedá, zároveň však dodává, že pokud hnutí vůbec lze přičíst nějakou hodnotu, tak je to právě to, co do něj vložil Nezval: „S ním vznikl a bez něj přestal existovat“. Nezvalův rozchod se Surrealistickou skupinou klade dle jeho významnosti hned za tehdejší počín Neumannův čili vydání knihy *Anti-gide neboli optimismus bez pověr a iluzí*. Připomíná, že vedle „obecného politického významu“ znamenal pro Nezvala zásadní „vnitřní očištný proces“: „[...] surrealismus, který vždy vykonával avantgardistickou tyranii nad Vítězslavem Nezvalem a vždy ochuzoval, oklešťoval zdravou smyslovou hýřivost jeho poezie, musel zahynout, aby mohl žít básník Nezval“.⁹ Taufer poukazuje na nedostatečnost „předúnorové“ literární kritiky, jež prý jak Nezvalovi, tak Neumannovi nevěnovala adekvátní pozornost a na mladou literární generaci, která, neboť „před sebou neviděla ani odkaz Neumannův“ a „ani se nezajímala o Nezvala“, šla slepě za Halasem. Stojí za pozornost, jak je v „polednových“ literárních kritikách v různých variacích neustále důsledně akcentován oficiální ideologicko-estetický vzorec srovnání Nezval – Neumann (případně Wolker) stejně jako antinomie Nezval – Halas. Kritice sbírky *Veliký orloj* Taufer zazlívá, že v ní neodhalila budoucí „velký potenciál“, který se prý projevil již v Nezvalově skladbě *Stalin* a lituje, že k této skladbě, která je „významným ukazatelem nové etapy Nezvalova vývoje“, básník dospěl sám „bez kladného přispění literární kritiky“. Hovoří přímo o „zárodcích probíjované koncepce“. Působivost Nezvalovy poezie spatřuje v jeho „básnickém realismu“, jehož základem je „materialistická obraznost“ tvořená „smyslovými konkréty“: „Nezval [se] přímo vyhýbá abstraktům, jak v jeho poezii se proplétají, blyští, dýchají samá prudce smyslová konkréta. [...] po druhé světové válce vzácný hlas, lze říci – po St. K. Neumannovi dlouho jediný“. Abstrakta – a zde opět vychází ze Štollovy přednášky – chápe jako „první, základní a neklamný znak formalismu“ (TAUFER 1950a).

Z obsahu dané studie je tedy patrné, že uveřejnění názorů brněnského tajemníka Šlinga a jeho příznivců, muselo působit na skupinu kolem Václava Kopeckého poněkud skandálně a jak je vidět z pozdějších výsledků celé kauzy, mělo pro její aktéry velmi neblahé následky.

Naproti tomu Nezval si utvrdil povědomí „krále oficiálních básníků“ v říjnu toho roku vydáním netrpělivě očekávané poémy *Zpěv míru*, která vyšla v nákladu 50 000 (!) výtisků v Československém spisovateli.¹⁰ Krátce

9 Tatáž slova o „silném očištném procesu“ se můžeme dočíst v *Triceti letech* (ŠTOLL 1950: 125).

10 Pro srovnání: běžně básnické sbírky vycházely v maximálním nákladu 3300 výtisků (například sbírky Jana Pilaře *Radost na zemi*, Josefa Kainara *Veliká láska*, Vlastimila Školaudyho *Hlas doby* aj.) Nakonec v tomto nákladu vyšla i v té době kontroverzní *Píseň o Viktorce* Jaroslava Seiferta. Téměř v polovičním nákladu (20 500) oproti Nezvalově básnické

po jejím vydání se v tisku objevilo velké množství oslavných recenzí, jež skladbu jednoznačně označily za vrchol (řeceno slovy Františka Kautmana „milník“) nejen Nezvalovy tvorby, ale i celé dosavadní socialistickorealisticke české poezie. Shodně byla všemi recenzenty přijata jako její „veliké vítězství“.¹¹ Obecně je ve skladbě jako její základní rys oceněna „prostota, jasnost, bezprostřednost a konkrétnost“, tak jak tuto linii ve své nezvalovské studii nastavil již Jiří Taufer a také ji v té své nejnovější znovu potvrdil. Velmi pozitivně byla přijata i jednoduchá písňová forma básně. Otázky formy se v rozhovoru s Nezvaem dotkl i Radovan Krátký, když v dotazu na ni podotknul: „Forma této básně je zvláštní. Je nesmírně zpěvná, přičemž však je současně i úderná a velmi energicky naléhavá“ (KRÁTKÝ 1950). Pro Ivana Skálu báseň představuje jakousi „učebnici lásky“ k naší zemi, k lidstvu milujícímu mír, socialismu i Sovětskému svazu. Avšak vzápětí dialekticky dodává, že je „jednou z těch knih, jaké A. A. Ždanov přirovnával k vyhrané bitvě“ (SKÁLA 1950). Zjevně není opomenut ani prvek „bojovnosti a přesvědčivosti“: „Nezval – genius, Nezval – tvůrce nejpestřejších obrazů [...] se zde – nikoli po prvé – spojuje s Nezvaem bojovníkem“ (IBID.). Báseň tedy není pouze „zpěvem míru“, ale také jeho zbraní: „Nezvalovo pero je v ní rovno pušce“ (A.B. 1950). Nezval bývá také pojímán jako jakýsi „čestný následovník“ té revoluční poezie, jejíž tvorbu započal Vladimír Majakovskij, a je s ním často stavěn do různých analogií.¹² Taufer v asi nejrozsáhleším ohlasu na *Zpěv míru*, uveřejněném opět v *Novém životě*, rozvádí teze, které předestřel ve svém předchozím „Náčrtu ke studii“. Obdivuje se Nezvalově schopnosti tzv. koncentrované obraznosti a domnívá se, že její působnost spočívá v metodě „krátkého spojení“, jehož básník dociluje sblížením dvou obrazů tak, že ústí v „ohromný, konkrétní, realistický obraz“. Tímto „prokopírováním“ smyslových představ pak Nezval dosahuje tzv. dramatizace skutečnosti. Báseň tak údajně slouží jako vhodný příklad žádoucího „lyrického realismu“ (srov. TAUFER 1950b).¹³

skladbě vyšla v prvním vydání Štollova kniha *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii*, ta ovšem v roce 1950 vyšla ještě dvakrát, takže poemu *Zpěv míru* nakonec předčila o 12 000 výtisků.

¹¹ Zřejmě první recenzi otiskly 14. 10. 1950 ve své kulturní příloze *Lidové noviny*, takže se dá předpokládat, že skladba vyšla krátce před tímto datem (KAUTMAN 1950). V rychlém sledu pak následovaly recenze v Rudém právu (SKÁLA 1950), pak vyšel dokonce krátký rozhovor s Nezvaem o jeho básni (KRÁTKÝ 1950) a další ohlasy v *Obraně lidu* (R.P. 1950), *Svobodném slově* (VRABEC 1950), *Práci* (A. B. 1950), *Tvorbě* (JARÍŠ 1950) a *Novém životě* (TAUFER 1950b).

¹² Tak například Jiří Taufer již ve svém článku *O některých základních rysech Nezvalovy poezie* uvedl při výkladu Nezvalova poměru k avantgardním směrům (čili poetismu a surrealismu) jako analogii případ Majakovského a jeho vztahu k ruskému futurismu (TAUFER 1950a: 179–180).

¹³ I tato teze byla kodifikována Štollovou autoritativní literárněkritickou příručkou: „[...] To neumannovské a wolke-rovské osvobodivé otevření bytosti k předmětu, to zobjektivnění, ten živý básnický realismus [...]“ (ŠTOLL 1950: 37).

Jestliže si Jiří Taufer v závěru své studie *O některých základních rysech Nezvalovy poezie* povzdechl, že se Nezval ke své básnické skladbě *Stalin* propočoval bez „kladného přispění naší kritiky“, byla její role (respektive role referátů Ladislava Štolla a výše zmíněného Jiřího Taufera) v případě *Zpěvu míru* jako nového „vrcholu socialistickorealisticke poetiky“ chápána jako nezanedbatelná, ne-li rozhodující. Z uvedených příspěvků je ale patrné, že přes mohutně proklamovanou „objevnost“ Štollova výkladu české poezie posledních třiceti let a blahorečení „bohatosti faktů“ a „hloubce rozboru“ tohoto referátu, zůstalo velké množství věcí literárněkritické veřejnosti neujasněno. Obecně se tedy hovořilo o zásadní objasněnosti literárních a kritických kritérií.¹⁴ Přes „černobílost“ (a tudíž i triviálnost) Štollova pohledu a jeho ostře polarizační charakter si však paradoxně nebyl nikdo zcela jist, kam až ony „literárněkritické hranice“ přesně sahají. Možná i z tohoto důvodu se autoři všech výše zmíněných článků větší či menší měrou omezili na pouhé schematické dosazování tzv. žádoucích prvků do Štollova dogmaticky nastoleného ideologicko-estetického vzorce, aby se „nevychýlili z linie“ striktně nastavených požadavků. Rozpačitá nejistota evidentně přetrvávala nad Nezvalovou tvorbou z jeho avantgardního období. Ta však byla kanonicky rozptylována právě důrazným připomínáním Nezvalovy „nezakolísavší věrnosti“ ke komunistické straně i Sovětskému svazu a jeho „vítězného boje se silami reakce“ v rozhodujícím období třicátých let. Velmi výrazně se zde projevovala tehdejší obecně daná tendence propojování uměleckých otázek se záležitostmi politickými a tedy praktická nerozlučnost kulturněpolitické problematiky jako takové. Počátkem roku 1951 Nezval za básnickou skladbu *Zpěv míru* obdržel československou cenu míru.

A stejně jako v závěru rozsáhlé patetické poémy *Zpěv míru* lyrický subjekt, stylizovaný do role exaltovaného strážce „socialistického univerza“, dává zaznít veršům „Ať tlampač z Wall Street vyráží / dál svoje smrtonosné skřeky, / nevysuší to naše řeky! / Zpívám si, stoje na stráži, / zpívám zpěv míru!“ (NEZVAL 1950a: 36), tak i empirický autor Vítězslav Nezval zůstal stát tzv. na stráži v poúnorové kulturní politice až do roku 1958 čili do roku své smrti. Pro dobové kulturněpolitické ovzduší jistě beze zbytku platila slova Marie Pujmanové: „Budťo se s Nezvaľem obejměš, anebo se s ním srazíš; ale prostě ho nelze obejít, není české poezie bez Nezvala“ (PUJMANOVÁ 1950).

Jihočeská univerzita, České Budějovice

¹⁴ Srov. nepodepsaný referát o spisovatelské plenáře (PLENÁRKA 1950) a též slova Františka Kautmana v recenzi Nezvalova *Zpěvu míru*: „Letošní lednová konference [...] přinesla nesmírnou posilu celé další práci v referátu Ladislava Štolla [...]. Referát ukázal [...], kde je cesta falešná a reakční, i za kým musíme jít cestou pokroku [...]. Byla nyní objasněna i teoretická stránka věci“ (KAUTMAN 1950).

Prameny

A.B.

1950 „Nezvalův Zpěv míru“; *Práce*, 28. 10., s. 10.

BALK, Teodor

1950 „Básník vítězícího života“; *Tvorba* IXX, č. 21, s. 496

DOSTÁL, Vladimír

1950 „Nezvalův »Stalin«“; *Var* III, č. 7–8, s. 234–235

JARIŠ, Milan

1950 „Polnice míru“; *Tvorba* IXX, č. 44, s. 1046

KAUTMAN, František

1950 „V. Nezval: Zpěv míru“; *Lidové noviny* (14. 10.), s. 5

KRÁTKÝ, Radovan

1950 „Nezval hovoří o své básni Zpěv míru“; *Lidové noviny* (22. 10.), s. 4

NEZVAL, Vítězslav

1950a *Zpěv míru* (Praha: Československý spisovatel)

1950b „Jak dělat poezii“; *Nový život* III, č. 11–12, s. 900

1976 „Ke Štollovým Třiceti letům a k referátu Jiřího Taura“; in *Dílo XXVI. Eseje a projevy po osvobození (1945–1958)* (Praha: Československý spisovatel), s. 76–78

NIKOLSKIJ, Sergej

1951 „V boji za literaturu socialistického realismu“; *Tvorba* XX, č. 48, s. 1148–1149

PEKÁREK, Václav

1950a „Vulgarizátoři a levičáci“; *Var* III, č. 2, s. 64

1950b „Vítězslav Nezval“; *Var* III, č. 6, s. 179–181

PLENÁRKA

1950 „Čs. spisovatelé k základním otázkám naší poezie“; *Rudé právo* (24. 1.), s. 5

P.R.

1950 „Nezvalův »Zpěv míru«“; *Obrana lidu* (24. 10.), s. 5

PUJMANOVÁ, Marie

1950 „Vítězslavu Nezvalovi“; *Tvorba* IXX, č. 21, s. 494

SKÁLA, Ivan

1950 „Nezvalův »Zpěv míru«“; *Rudé právo* (15. 10.), s. 6

ŠTOLL, Ladislav

1946 „Předmluva“; in Stanislav K. Neumann: *Anti-gide neboli optimismus bez pověr a iluzí* (Praha: Svoboda), s. 5-8

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

TAUFER, Jiří

1950a „O některých základních rysech Nezvalovy poezie (Náčrt k studii)“; *Nový život* II, č. 3, s. 179-191

1950b „Nový Nezvalův tvůrčí čin“; *Nový život* II, č. 7-8, s. 570-577

VRABEC, Vlastimil

1950 „Nezvalův zpěv lásky i nenávisti“; *Svobodné slovo* (28. 10.), s. 6

Revolver ako generátor udalosti (Transformácie subjektu v prozaickej tvorbe Vladimíra Mináča)

V roku 1992 vyšla kniha aktuálnych rozhovorov s prozaikom a esejistom Vladimírom Mináčom pod názvom *V košeli zo žihľavy*, ktorých autorom je spisovateľ Peter Holka. Rozhovory vznikali začiatkom devädesiatych rokov, teda v období, keď už nebolo potrebné vyslovovať vlastné názory formou nepriamych odkazov, narážok či metafor. Vladimír Mináč v nich okrem iného rekonštruje svoje spomienky na obdobie druhej svetovej vojny. Z tohto obdobia nakoniec priamo či nepriamo čerpá väčšia časť jeho tvorby, pričom ako najsignifikantnejšie sú jeho dve diela: debut *Smrť chodí po horách* a trilógia *Generácia*. Hoci sú tieto dve prózy tematicky príbuzné, ich ideové východiská a z toho plynúce prozaické vyústenie majú odlišnú literárno-estetickú intenciu (nejestvuje medzi nimi priama ideová kontinuita, ako sa to snažili interpretovať literárni teoretici pred rokom 1989). Vráťme sa však k spomenutým rozhovorom, ktoré názorne ilustrujú tento „ideovo-estetický“ zlom.

Okrem nehatenej autorskej úprimnosti dokladujú aj skutočnosť, že Mináčov prozaický koncept má oveľa zreteľnejšie autobiografické podložie, než ako sa to predtým možno pripúšťalo: ako priamy účastník bojoval v Slovenskom národnom povstaní, na konci roku 1944 sa zranil, krátko na to bol zajatý Nemcami a koniec vojny prežil v koncentračných táboroch Mauthausen a Dachau. Kľúčovú úlohu v tejto vojnovej anabáze zohrali udalosti spojené so zranením, ktoré majú komicko-tragický, ale pritom ľudsky uchopiteľný rozmer. Mináč spomína: „Išiel som ako spojka z Hruškovej lúky, ktorá je na Vepri, dole do Klenovca a zastavil som sa u známych [...] a keď som išiel cez Ráztočno, zašiel som ku kamarátovi, aby som sa informoval, ako je dolu v Klenovci, či ho majú Nemci natrvalo obsadený, či chodia len občas. Bolo u neho niekoľko dievčat, akurát mi nebolo viac nič treba; urobili sme pah-rebu a piekli sme si zemiaky a slaninku, niečo sa vypilo. Frajersky som krútil na prste svoj služobný revolver, žiaľ bol odistený, narazil mi lúčik na prst a prestrelil som si nohu. Tým sa začali všetky moje trápenia“ (HOLKA – MINÁČ 1992: 45). Ďalšie pokračovanie Mináčovej vojnovej autobiografie ostro kontrastuje s touto humorne ladenou príhodou, zvlášť zaujmú spomienky, kde autor opisuje momenty existenciálnej konfrontácie so smrťou: „Bola to

noc, keď som dotkol smrti nie ako náhody, ale ako niečoho neodvratného a konkrétneho. [...] Kľáčali sme traja na kolenách opretí o stenu, uprostred bol neznámy vojak, poranený na viacerých miestach, krvácal celú noc, ale nezmrel“ (IBID.: 46).

Individuálna skúsenosť s pocitom hraničnej existenciálnej situácie sa stala témou jeho prozaického debutu *Smrť chodí po horách* (1948), čo už naznačuje aj jeho názov. Román má dve vzájomne sa prelínajúce dejové línie, ktoré sú spojené s osudmi dvoch hlavných protagonistov – bratov Jána a Petra Lotárovcov, pričom každý z nich prežíva vojnové udalosti v inom prostredí (prvý ako partizán v SNP, druhý ako vojnový zajatec). Obe postavy sú teda akousi Mináčovou autobiografickou projekciou: na strane jednej je to postava-hrdina, ktorý aktívne so zbraňou v ruke bojuje proti fašizmu, na strane druhej je to postava-obeť, ktorej hrdinstvo spočíva v úpornej snahe prežiť, nepodľahnúť neľudským podmienkam a schopnosti zachovať si ľudskú dôstojnosť aj po poznaní „existenciálneho dna“. Možno povedať, že oscilácia medzi týmito dvoma polohami autorského subjektu je kľúčom k uchopeniu aj ďalšej prozaickej tvorby Vladimíra Mináča: kým v románe *Smrť chodí po horách* sa tieto dve polohy komplementárne dopĺňajú, pričom spoluutvárajú dva ľudsky rovnocenné modely hrdinstva, v neskorších Mináčových dielach zohráva čoraz dominantnejšie postavenie model hrdinu-bojovníka, respektíve akoby sa autor snažil prekryť či „prepísať“ príhodu spojenú s „mladickou nerozvážnosťou“ (tragikomické zranenie) literárne-štylizovanou seba projekciou. Za týmto prenesením dôrazu sa zároveň skrývajú aj mimoliterárne súvislosti: jednak autorove osobnostné a psychologické motivácie (akási fascinácia silnými osobnosťami), tak aj ideologicko-spoločenská objednávka po kladnom socialistickom hrdinovi, ktorý býva ranený výlučne v boji s nepriateľom. Tento prozaický koncept je zavŕšený iniciačnou trilógiou *Generácia*, kde sa cesta hlavného hrdinu, zmäknutého a útlocitného študenta filozofie Marka Uhrína, končí na revolučných uliciach roku 1948, kedy „dozrieva“ nielen ideologicky, ale aj ako muž (z uhrovitého chlapca sa stáva mocný bojovník, ktorý nepozná súcit). V jednej zo záverečných scén ho stretávame s revolverom vo vrecku, plného triednej nenávisti: „Predieral sa zástupom, bol hrdý na seba, nie je len časťou zástupu, je nad ním, je v prúde dejín a vo vrecku má vyčistený revolver [...] Bolo to zvláštne, nepôsobilo mu ťažkosti byť nemilosrdným, niekajšia ľútosť so všetkým a so všetkými, porozumenie, súcit, to všetko odplávalo [...] to všetko je psychológia, buržoázne haraburdie [...]“ (MINÁČ 1961: 370).

Revolver tu zároveň plní ikonickú funkciu, kým predtým pričinením ľahkovážnosti spôsobil autorovi nešťastné zranenie, teraz funguje ako jeden zo symbolov triedneho zápasu a identifikačný znak kolektívnej spolupatričnosti. Najdôležitejšia premena však nastáva v postavení subjektu v celkovej naratologicko-sujetovej stratégii – slobodný subjekt, ktorého konanie bolo motivované individuálnou voľbou, je vystriedaný submisívnym subjektom, ktorý je podriadený neosobným silám histórie a teleologickému plánu komunistickej utópie.

Všimnime si bližšie, ako sa pôvodne existenciálny motív, ktorého súčasťou je zobrazenie človeka v hraničných životných situáciách pred tvárou smrti, transformuje do podoby ideologickej schémy postupne oprostenej od prirodzených ľudských slabostí, váhania a omylov.

Akýmsi predelom medzi týmito dvoma modelmi reprezentovanými dielami *Smrť chodí po horách* a *Generácia* je kniha s rukolapne príznačným názvom *Včera a zajtra*, vydaná roku 1949, čiže bezprostredne po autorovom debute (už názov knihy symbolicky evokuje predstavu odchádzajúcej „buržoáznej triedy“ a prisľub „lepšej budúcnosti“). V nej sa Mináč ako prozaik prihlásil k pofebruárovej realite a zároveň akoby predznamenal postuláty ideologicky-budovateľského kánonu prvej polovice päťdesiatych rokov. Zaujímavé na tejto knihe je, že hodnotovo-estetická optika sa mení v pláne jednoliatej textúry – kým úvod knihy odkazuje ešte na predchádzajúci debut *Smrť chodí po horách*, zvyšná časť knihy je už pretavená do ideologicko-schematického kadluba. Naznačuje to osoba hlavného protagonistu, Petra Lotára, ktorý sa vracia z koncentračného tábora, aby sa včlenil ako bývalý učiteľ do civilného života. Konfrontácia s povojnovou realitou ho deprimuje: len ťažko sa zbavuje vojnových tráum, ktoré sú umocňované pocitmi sociálnej nespravodlivosti z nepotrebaných krívd. Ak by autor pokračoval v tomto duchu, mali by sme pred sebou sociálno-kritický román, ktorý demaskuje pretrvávajúcu sociálnu nerovnosť, politické kolaboranstvo a kunjunkturálno-pragmatický vzťah ku skutočnosti. Mináč však na tento sociálny kriticismus rezignuje, je pre neho len zámienkou na ideologické retušovanie a tvorbu bipolárnej konštrukcie v duchu budovateľského optimizmu, kde dobro víťazí nad zlom a nepriatelia sú spravodlivo potrestaní. Pocity prázdna a zúfalstva nie sú teda prekonávané aktívnym činom a individuálnou angažovanosťou, naopak, konanie subjektu je sociálne znecitlivené, pričom sa stáva nástrojom neosobných dejinných síl. Teda pôvodné sartróvské gesto spočívajúce v nemožnosti človeka prekonať ľudskú subjektivitu a z toho plynúce konzekvencie (mnohoznačnosť individuálneho rozhodovania, dilemma

existenciálnej voľby), je nahradené ideologickou konverziou, ktorá zahľazuje tieto hodnotové dilemy a protirečenia.

Teda kým sme Petra Lotára v *Smrti chodí po horách* spoznali ako existencialistu, v románe *Včera a zajtra* sa už z neho stane len pasívna, sociálne sparalizovaná figúrka. Charakterizovať túto postavu ako marxistického revolucionára by však nebolo celkom korektné – revolučnosť je totiž v rozpore s pasívnym prijatím deterministickej neodvratnosti dejinného pohybu, revolucionár tento pohyb naopak aktívne spoluutvára. J.-P. Sartre vo svojom povojnovom manifeste *Existencializmus je humanizmus* hovorí: „[...] človek, ktorý sa odvoláva na determinizmus, je človek nepoctivý [...]. Nepoctivosť je evidentne klamstvom, lebo zatajuje úplnú slobodu rozhodnutia“ (SARTRE 1997: 55). Kým teda v existencionalistickom humanizme je základnou premisou ľudského konania moment intersubjektivity (človek sa na strane jednej v opustenosti obracia k sebe, na strane druhej hľadá cieľ mimo seba), Mináčov subjekt je beztvárny a neosobný, jeho sila sa odvíja od schopnosti identifikovať sa s univerzálnym teleologickým projektom (ako príznakový sa tu javí aspekt sociálnej necitlivosti a absencia prirodzenej medziľudskej komunikácie). Alebo inak povedané: stretáva sa tu predstava modernej subjektivity s univerzalistickou ideovo-estetickou koncepciou, ktorá má svoju prehistóriu v stredovekých exemplárnych žánroch. Peter Zajac na príklade interpretácie Mináčovej novely *Na rozhraní* prirovnáva jej naratívnu štruktúru k štruktúre stredovekej paraboly, kde ide „o presadenie sa známej autority voči neveriacim a stále nepresvedčeným“ (ZAJAC 1998: 233), pričom miesto kráľovstva Božieho je suplované sekularizovaným svetom socializmu a komunizmu. Pozorujeme tu zároveň aj žánrový posun smerom k populárnej literatúre, či už je to tradícia poučných kalendárových poviedok, alebo v modernejšej verzii dobrodružné príbehy o prvých pionieroch kolonizujúcich americké prérie. Aj v Mináčovej próze sa hlavný hrdina ocitne v nepriateľskom prostredí, ktoré reprezentuje miestna buržoázia (kňaz, podnikatelia, predstavitelia nekomunistickej politickej reprezentácie), aby sa napokon s nimi stretol vo viac či menej otvorenej konfrontácii. S hlavným hrdinom tak prichádza zákon a nový poriadok, ktorý sa nastoľuje v prostredí povojnového chaosu (ten má podobu buržoáznej demokracie a sociálnej nerovnosti). Generovanie nového poriadku je tak spojené s bezvýhradnou akceptáciou dejinnej nevyhnutnosti, ktorá má formu nadosobného, od vedomia nezávislého historického zákona. Použiť tu substantívum realizmus nie je preto korektné (označenie realizmus bolo, ako upozorňuje René Bílik, synonymom správnosti, usporiadania podľa určitých pravidiel v zmysle nezávisle jestvu-

júceho zákona)¹: takáto naratívna schéma de facto znamená útek od reality smerom k fikčným, iluzívno-utopickým svetom, ktoré sa riadia svojimi vlastnými pravidlami. Hoci násilné vnútenie nového ideologického kánonu po roku 1948 znamenalo likvidáciu mocensky nekontrolovateľného braku (ako to dokumentuje vo svojej knihe *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951* Pavel Janáček), nová budovateľská „poetika“ prevzala a ideologicky využila jeho niektoré funkcie (kompozičná schematickosť, čierno-biely princíp kontrastu založený na vymedzených opozíciách, bezsubjektívna postava ako ilustrácia ideologickej tézy, heroický pátos, naivný sentimentalizmus, operatívnosť, perzuazívnosť).² Mohli by sme tu hovoriť aj o subjekte bez vlastností, respektíve subjekt tu funguje ako čierna skrinka, ktorá len registruje a zaznamenáva videné, no stráca svoje prirodzené ľudské potreby a vlastnosti. Podobne Mináčov hlavný hrdina prechádza jednotlivými fázami ideologického dozrievania, aby na konci stratil svoju individuálnu totožnosť. Tento invariant má podobu rituálu, pričom subjekt prechádza procesom transformácie z jedného (chaotického) stavu do stavu „správneho usporiadania“.

Prvá fáza, ktorou prechádza Mináčov hlavný protagonista, je sprevádzaná pocitmi ničoty a zmaru, ktoré pramenia z prežitých vojnových hrôz a následnej dezilúzie, pričom jeho sebaspytovanie (rozprávanie je v druhej osobe singuláru) má blízko k pocitom existenciálneho hnusu: „Poznal si dno, poznal si všetko a všetko sa ti zrútilo. Nechceš vidieť, nechceš vedieť, zapchávaš si uši, zatváraš oči. Bridí sa ti všetko, bridia sa ti ľudia, si zhnusený, si na konci. Si súčasťou tej civilizácie, ktorá je na konci. Váľ sa s vlastným utrpením, utrpením miliónov, nevládzeš sa pohnúť. Ležíš a je ti všetko jedno.“ (MINÁČ 1949: 13). Na rozdiel od debutu *Smrť chodí po horách* sa však Mináč „poučil“ (vo svojich rozhovoroch spomína na Šefránkov ideologický referát a s ním súvisiace obvinenia z buržoáznej ničoty a naturizmu) a svojho hlavného hrdinu už nenecháva aktívne a autonómne utvárať svoj budúci osud.

1 „S týmto zákonom sa teda **musia zhodovať všetky** individuálne noetické akty. Obsah prívlastku socialistický, v ktorom centrálné miesto zaujíma práve citovaný »objektívny zákon« sa obohacuje o gnozeologický rozmer a súčasne aj chápanie obsahu pojmu realizmus, vybaveného týmto prívlastkom, naberá zreteľnejšie kontúry. Realizmus totiž referuje na spôsob interpretácie sveta. Prídanie prívlastku, ktorého obsahom je rozpoznanie »relatívnej adekvátnosti, aktívny výkon abstrakcie« sprevádzaný »vylúčením vedľajších údajov o origináli«, a to všetko podriadené kontrole »objektívnych zákonov« určuje podobu takéhoto »spôsobu odrážania.«“ (BÍLIK 2004: 422–423)

2 „Jednoduchou, »zmenšenou« variantou budovateľského románu, který v románových sešitech bradáčovské éry vycházel, dospěla populární edice na vertikální ose literárního prostoru až k *bodu nula*. Přesněji řečeno, sama tato vertikála byla stlačena v bod, prostor splošněl – centrum populární literatury se překrylo s centrem literatury umělecké, pozůstatky jednoho splýnuly s pozůstatky druhého a utvořily jediné centrum literární kultury budovateľské.“ (JANÁČEK 2004: 280)

Zvyšná naratologická schéma je už preto koncipovaná v inom kóde: po sveta-bôľnej dezilúzii sa Peter Lotár vydáva na cestu. Na jej začiatku stretáva mlynárskeho pomocníka, ktorý sa stáva jeho svedníkom a zároveň mu odhaľuje pravdu o tristnej povojnovej realite. Svet sociálnej nespravodlivosti je metonymicky rámcovaný mercedesmi – symbolom ekonomickej a mocenskej nadradenosti: „Na poľnej ceste nad mlynom zahúkali Mercedesky, prefrngli, zanechávajúc za sebou kúdoly hustého prachu, smrad z benzínu a rev opitých hrdiel, ktorý miestami prehlušoval aj hrmot áut. – Svine – povedal Paľo – Poďme dnu.“ (MINÁČ 1949: 33).

Pôvodne realistický kód Mináčovej narácie mení svoju žánrovú intenciu: na strane jednej tu nachádzame prvky rozprávkového sveta, ktorý funguje podľa svojho autonómneho poriadku, ako sú sujetová eliptickosť (vynechávanie epicky „nedôležitých“ časových úsekov), retardácia, opakovanie a variácie (podmieňovanie jednej úlohy inou úlohou a zároveň ich narastajúca obtiažnosť), nápadná typizácia podľa vonkajších znakov (mená ako Pazúr, Dohazovci, či ich negatívna charakteristika podľa vonkajších fyziologických znakov) a z toho plynúce bipolárne rozčlenenie postáv na kladné a záporné, škodcov či pomocníkov. Presnejšie by sme podľa Dagmar Mocnej a Josefa Peterku mohli hovoriť o určitej forme autorskej rozprávky (ENCYKLOPÉDIE 2004: 704), v ktorej sú zastúpené aj reálne a aktualizčné prvky (sociálne a etické problémy, civilizačné zmeny). Zaujímavú formu nadobúda magický predmet, ktorý je síce zbavený svojej „nadprirodzenej a čarovnej moci“, no napriek tomu vo svojej sekularizovanej podobe plní významnú funkciu. U Mináča, ale všeobecne v budovateľskej literatúre to býva stroj (mercedes ako symbol zla je u Mináča na konci vystriedaný traktorom). Jedna zo záverečných scén Mináčovho románu v mnohom pripomína obraz nebojácneho Jana tróniaceho na svojom tátošovi, ktorý sa opája víťazstvom nad sedemhlavým drakom: „Bol to len traktor, nový mäkkosivý traktor s gumovými kolesami, s prívesným vozom a s Martinom Pasierom na sedadle [...] To bol pochod! Rachot traktora, vôňa benzínu, dediny, mestá, rieky, mosty, ukazovatelia ciest a ruky, mrznúce na volante. Dym z továrenských komínov a vôňa smrekových lesov, krátke zastávky v dedinách, čerstvé mlieko, chvíľa tepla v preplnenej kuchynke, široké rovné polia, obľiate tvrdou snehovou pľevou, dedinky samy v snehu, mestečká žijúce svojím zvláštnym životom a všade ľudia a Martin Pasier uprostred nich a nad nimi, na sedadle nového traktora, hrdina. To bol pochod!“ (MINÁČ 1949: 187). V tomto krátkom úryvku nájdeme v koncentrovanej forme temer všetko, čo metonymicky a symbolicky reprezentovalo obraz industrializovanej krajiny ako vízie sekularizova-

ného raja, ktorý ma zmyslovo-opojné, či až gurmánske kvality (voňavý benzín a dym z komínov, čerstvé mlieko, snehová poleva) a je neodmysliteľne spojený s pocitom tepla a domova (chvíľa tepla v preplnenej kuchynke). Zároveň tu nachádzame aj počiatky Mináčovej pateticko-romantickej idealizácie a heroizácie slovenskej krajiny, ktorá vyústila v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch do esejistickej formy (*Kde sú naše hrady?*, *Dúchanie do pahrieb*).

Odlišná žánrová intencia (prechod od realistického k iluzívno-rozprávkovému kódu) je umocnená záverom románu *Včera a dnes* – postavy už úplne stratili svoju prirodzenú ľudskú identitu – ako plagátové budovateľské ikony hľadajú v ústrety šťastnej budúcnosti: „Potom šli, držali sa za ruky a išli mlčky, až kým sa nezjavili svetlá Klancov. Vtedy Peter povedal: – Zajtra bude krásne. – Pravdaže, – povedala Hana. Vysoko nad Klančekmi zabrechal pes a vrchy vyzerali útulne a domácky. Držali sa za ruky a tak vošli do dediny.“ (MINÁČ 1949: 201).

Sám Mináč sa po viac ako štyridsiatich rokoch k tomuto románu veľmi nehlási. Vo svojich rozhovoroch s Petrom Holkom o tom hovorí: „Aj tam som si zaideologizoval, zaprorokoval, zaspieval som niekoľko strán o šťastnej budúcnosti slovenskej dediny, ktorá ešte ani veru nechyrovala o svojom budúcom štastí, ale ani o svojich budúcich problémoch. [...] Aj tam som vyrobil umelých nepriateľov [...] šľapol som na pedál triedneho boja.“ (HOLKA – MINÁČ 1992: 62). Špecifickou črtou Mináčovej tvorby je však skutočnosť, že svoj pôvodný literárny koncept, ktorý predstavuje práve táto kniha, nikdy úplne neopustil – v inej forme, hoci nie až tak žánrovo insitnej a ideologicky vyhranenej – sa objavuje aj v iniciálnej trilógii *Generácia*, kde cesta hlavného hrdinu k viere v komunizmus má podobnú naratologickú schému. Ilustruje to aj záver poslednej časti tejto trilógie pod názvom *Zvony zvonila na deň*, vydané v roku 1961, ktorý je podobne rámcovaný sentimentálnou scénou rodinnej idylly: „Vo dverách sa obrátila a usmievala sa na Marka, teraz, keď si tu, teraz mi je ťažko odísť od teba čo len do kúpeľne. Teraz sa už od teba nepohnem. Teraz sa ma už nestrasieš, Marek, do smrti, to je veľmi dlhý čas.“ (MINÁČ 1961: 401).

Je teda otáznne, či sa Mináčovi podarilo prekonať ideologicky motivovaný „literárny schematizmus“ prvej polovice päťdesiatych rokov (napríklad na rozdiel od Dominika Tatarku, ktorý sa vrátil k svojej existenciálnej a surreálno-fantazijnej poetike z tridsiatych a štyridsiatych rokov, u Mináča takýto návrat k pôvodným prameňom humanistického, filozoficko-estetického posolstva knihy *Smrť chodí po horách* nepozorujeme, a to aj napriek tomu, že si túto knihu, ako hovorí sám autor, najviac cení). Dá sa

skôr hovoriť o snahe ozvláštniť prílišnú ideologickú priamočiarosť prostredníctvom psychologizmu, vnútorného monológu, momentov telesnosti alebo literárnych postupov charakteristických pre sentimentálne a dobrodružné žánre. Mináčov príklon k žánru „červenej knižnice“ má svoje pokračovanie aj v románe *Nikdy nie si sama* (1962), ktorý bol už dobovou kritikou označovaný ako sentimentálny gýč (pozri Kováč 1992). Posun smerom k populárnej literatúre priznáva po rokoch aj sám autor: „Kritika mi skočila do brucha, lebo pobadala môj posun k čitateľovi, k masovému čitateľovi a považovala to za čosi, čo nepatrí ku mne. Inému by to asi neboli vyčítali, ale mňa akosi nechceli prijať v spodnejších terénoch literatúry.“ (HOLKA – MINÁČ 1992: 65). Odpoveď na túto otázku je jednoduchá: Mináč bol pred rokom 1989 v slovenskej literatúre vnímaný predovšetkým ako reprezentatívny autor „socialistického realizmu“, či dokonca jeho generálny konštruktér a jeho príklon k spodnejším suterénom bol v priamom rozpore s touto predstavou. Dobová kritika však už v šesťdesiatych rokoch identifikovala, že to, čo bolo u Mináča vnímané ako marginálny „estetický kaz“, je naopak pre jeho tvorbu hodnotovo-esteticky príznakové. Povýšiť populárnu literatúru na úroveň ideovo-estetického kánonu nemohlo skončiť inak ako krachom. Zrejme aj pod vplyvom kritického ohlasu na svoju tvorbu Mináč v druhej polovici šesťdesiatych rokov na písanie prózy úplne rezignoval. S neskrývaným pocitom trpkosti o tom hovorí: „Epická fikcia, či menej vznešene, vymyslený príbeh, to je dnes a pre mňa len zbytočná okľuka, rozmnožovanie slov v dobe, ktorá stoná pod ich ťarchou, bohato zriadený plášť, ktorým sa zakrýva – aspoň vo väčšine prípadov – chudoba myslenia“ (MINÁČ 1976: 536). Rezignácia na epiku však neznamenala aj rezignáciu na písanie – novou výrazovou formou sa pre Mináča stala esejistika, v ktorej sa okrem iného snažil rehabilitovať práve „dejinný subjekt“, pretože ten každodenný a civilný sa mu rozpustil v sentimentálno-ideologickom vajatani.

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Prameny

HOLKA, Peter – Mináč, Vladimír

1992 *V košeli zo žihľavy. Biografické rozhovory s Vladimírom Mináčom* (Martin: Fatrin-Books)

MINÁČ, Vladimír

1949 *Včera a zajtra* (Bratislava: Tatran)

1961 *Zvony zvonía na deň* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1976 *Súvislosti* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

Literatura

BÍLIK, René

2004 „Tri otázky socialistického realizmu - 2. časť“; *Slovenská literatúra* LI, č. 6, s. 417-431

ENCYKLOPEDIA

2004 *Encyklopedie literárních žánrů*; edd. Dagmar Mocná, Josef Peterka (Praha - Litomyšl: Paseka)

JANÁČEK, Pavel

2004 *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951* (Brno: Host)

KOVÁČ, Bohuš

1992 *K studniciam života* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

SARTRE, Jean-Paul

1997 *Existencializmus je humanizmus*; přel. Ján Švantner (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

ZAJAC, Peter

1998 „Mináčova novela Na rozhraní ako populárna literatúra“; *Slovenská literatúra* III, č. 3, s. 231-234

Miroslav Zelinský

Infantokracie v 35 obrazech aneb zrazené dědictví Philippa Otto Rungeho

Předmětem našeho zájmu jsou malby a především domovní sgrafita na fasádách obytných domů postavených od konce čtyřicátých let na českých, moravských i slovenských městských sídlištích, ale pro některé příklady se uchýlíme i do nepřilíš vzdáleného německého prostředí některých měst bývalé Německé demokratické republiky. Jejich motivické dominanty si berou své inspirace v rostlinném a geometrickém ornamentu, ve zvířecím a především pak v lidském světě. Floristická ornamentalistika má svůj velký inspirační vzor v lidovém umění. Odkazuje se tak jednoznačně k jedné z hlavních charakteristik socialistickorealistického umění, které právě v lidovosti spolu se stranickostí a typizací hledalo tvarové a tematické zdroje vlastní legitimacy.

Zvířecí motivy jsou specifickým rysem odvolávajícím se na tradici domovních znamení, ale v důsledku ji vlastně degradují a svými stylizacemi často i popírají. Zvířata v domovních znameních mají svůj původ v dávné historii především jako identifikační rys nějakým způsobem spjatý s historií domu, jeho uživateli, činnostmi, které se zde vykonávaly apod. Autoři výzdoby domů prvních novodobých sídlišť stáli před úkolem vytvořit pouze emblém, významově vyprázdněnou kopii principu, který by snad nějakým způsobem odkazoval k tradici jako takové a který by případně a nanejvýš mohl sloužit jako identifikační lokalizační znamení. A také právě tímto odkazem ještě dále legitimizoval něco, co svou hlavní platnost odvozuje ze základů bytostně pochybných. Tyto typy výzdoby najdeme například v Ostrově nad Ohří, v Odolena Vodě, v Porubě/Nové Ostravě, ve Zlíně (obr. 1), Havířově, Handlově, Žiaru nad Hronom, Bratislavě apod.

Nejvýraznějším způsobem výzdoby však zůstává figurální tvorba, ať v podobě trojdimenzionální nebo plošné. Vždyť člověk stál v centru celého ideologického konceptu, jak jako jeho subjekt, tak také objekt, jako oddaný vykonavatel, oslavovaný hybatel dějinnými procesy, ale také zatraceníhodný nepřítel. V praxi pak byla pozornost samozřejmě soustředěna především na první skupinu. Veřejný prostor nebyl určen k tomu, aby jej „hyzdily“

podobizny „škůdců“.¹ A že jde, obzvláště v politických souvislostech, ojev vysoké citlivosti, o tom svědčí reakce kritiky i dotčených na výstavu české výtvarné skupiny Poda Bal s názvem *Malí(k) urvi* (Špálova galerie, Praha 2000). Tvořily ji fotografické portréty a biogramy osob, které jsou dodnes veřejně činné a které se více či méně problematicky diskreditovaly spoluprací s komunistickým režimem.

Z řečeného tedy vyplývá, jak asi budou stylizovány figurální charakteristiky, kterým se chceme dále věnovat. Pro vstupní naladění, vytvoření situace receptivity, přetiskujeme, pro tyto potřeby bez bližšího interpretačního komentáře, jedinečnou obří malbu (15m x 6m, obr. 2 a 3) na čelní stěně foyeru byvšího hotelového domu a dnešního soukromého „Gästehausu“ v hlavním městě Durynska, v Erfurtu (autoři Terber/Wagner, 1972). K tomu snad jen malou statistiku, toto „erfurtské DDRama“ sestává ze 26 postav, z toho 2 děti a 8 žen (sic!), v centru jsou obří dělník a voják, najdeme zde skupinky symbolizující kulturu, zemědělství, vědu, dělnickou třídu s armádou (obr. 2, 3). Dílo velmi pravděpodobně představuje ohlasovou reakci na výtvarnou iniciativu nástěnných maleb (Wandbildaktion), jejíž díla byla vystavena na počátku září 1949 v Drážďanech v rámci druhé německé umělecké výstavy. Ta soustředila 680 děl ze všech čtyř okupačních zón a mezi nimi i 13 velkoformátových nástěnných obrazů (FLACKE 1995).

Porubský cyklus

V centru naší pozornosti bude soubor 35 nástěnných sgrafit na ulici Porubská v Ostravě. Chápeme je synekdochicky, ve smyslu pars pro toto, tedy jako část reprezentující celek toho žánru výtvarného umění, který se především ve figurální tvorbě stal součástí veřejně publikované tvorby padesátých let a který zahrnujeme, z nedostatku jiných terminologických a metodologických opor pod pojem socialistický realismus. Jsou dílem Luboše Syneckého (nar. 1925) a Vojtěcha Berky (1919–1991) z druhé poloviny padesátých let století již nenávratně minulého (obr. 4).

I v podmínkách opulentního socialistického realismu, pro který je monumentální tvorba nešetřící materiálem ani prostorem typická, byl cyklus 35 fresek s výjevy dětských her výkonem výjimečným. Vstupme však nejdříve do architektonického a urbanistického kontextu, od něhož jsou nástěnná

¹ Dávno předtím, než se autor těchto řádků rozhodl, kudy povedou jeho profesní kroky, se ve vyprávění gymnaziálního pedagoga setkal s výjimečným případem veřejné „ostrakizace“ hřištníků. Šlo o obří portréty obyvatele Oděsy, kteří se v nedávné době opili, skončili v péči milicionářů a kromě jiného byli potrestáni zveřejněním své podobizny na hlavním náměstí pod hlavičkou Naši opilci.

díla, jako pevná součást stavby, respektive staveb, neoddělitelná. Dříve totiž než je divák příjíždějící od jihu spatří, musí projet vstupní branou zamýšlené Nové Ostravy (dnes městské části Poruba), tzv. obloukem. Ten byl při vzniku inspirován Palácovým náměstím v Petrohradě, tehdejší Leningradě, jeho autorem je brněnský architekt Evžen Šteflíček. Jedná se o velkorysý obytný komplex vystavěný na půlkruhovém půdorysu, s věží na západní straně. Nad obloukovitým vjezdem je sousoší (obr. 5, 6), jehož podobu a souvislosti komentuje kunsthistorik Martin Strakoš takto: „Zatímco na vzoru – budově Hlavního štábu v Petrohradě – je umístěno sousoší vozataje s velkým spřežením koní jako symbolu síly a moci, v našem případě vrcholí stavba téměř domáckým výjevem: muž vracející se ze zaměstnání vede kolo, vítá ho žena s dětmi. Uprostřed jsou hornická kladívka ve vavřínovém věnci a v druhé polovině sousoší žena se psem u nohou rozmlouvá s muži (dělníky či projek-tanty Nové Ostravy?“ (STRAKOŠ 2005: 16–17).

Po přibližně třech stovkách metrů nemůže náš host přehlédnout rohový dům urbanistického areálu zvaného „Věžičky“ (autorem je Boris Jelčaninov). Na metr širokém pásu, přerušovaném okny a umístěném pod klasicizující římsou je vytvořeno 29 sgrafitových fresek – „oken“ s motivy dětských her, další najdeme ve spodní části arkýřů. V době, kdy toto leporelo sui generis působilo nejintenzivněji, tedy tehdy, když bylo nové, byl blok domů v porubských „Věžičkách“ posledním hotovým sídlištním komplexem rozestavěné Poruby. Po průjezdu zmíněnou majestátní branou od jihu se tedy oko pozorovatele uklidnilo na sedlových střechách nízkých třípatrových domků dvouletky, aby bylo opět fascinováno nejprve právě pětipodlažním rohovým domem se sgrafity a vzápětí osmipodlažním středovým domem s velkým obloukovým průjezdem do dvorního traktu, údajně inspirovaným dnes již neexistující renezanční věží pražského domu U Lhotků z nároží Václavského náměstí a Vodičkovy ulice. Tento impozantní vstup do symbolického světa mladosti důsledně souzní s dobovou realitou, příchodí vstupoval do jednoho z nejmladších sídel po válce se obnovující republiky, přímo pak do klidové, obytné zóny města, které stálo v dobové hierarchii hodnot a preferencí na jednom z čelných míst. Nová Ostrava/Poruba měla poskytovat komfortní bydlení mnoha tisícům nových zaměstnanců vznikajícího obřího metalurgického kombinátu, Nové Huti Klementa Gottwalda (dnes Mittal Steel).

To vše by mohlo a mělo autory inspirovat a vést k promyšlené a cílevědomé práci na leporelové kompozici v duchu vládnoucího ideově-estetického paradigmatu. Protože se jednalo o zónu klidu, prostor pro bydlení a odpočinek určený zaměstnancům hutních a důlních provozů „černé“ Ostravy,

nebylo by pravděpodobně příliš vhodné **před-stavit** před oči jeho obyvatel obrazy pracovních činností, jinak docela obvyklé a frekventované téma děl fungujících ve veřejném prostoru a právě pro něj určených. Tematika dětí a dětství se tak nabízí docela přirozeně a bezprostředně. Děti jako téma figurálních kompozic pro veřejné prezentace ve všech svých profánních významech navíc jednoznačně představují měkčí variantu reprezentace politické moci, na rozdíl od obrazů žen a mužů. Metaforika dospělých je s pilíři totalitní moci svázána demonstrativněji a persvazivněji. Dospělé ženy jsou často koncipovány přímo jako alegorie národa či vládnoucí a jediné strany, muži pak v maskulinních významech síly, rozhodnosti, odvahy a odhodlanosti symbolizují moc, případně vůdce (KLINGER 2002).

Představené obrazy dětí se snaží postihnout komplexitu aktivního dětského světa prostřednictvím nejrozumnějších typů her. Od sporadického reprezentování dělnických a rolnických profesí (především skrze atributy nástrojů určených k polním pracím a stylizace stavebních prací) můžeme zde vidět i mladé intelektuály, přesněji mladou „pracující inteligenci“: chlapecek čtoucí si v leporelu, jiný čtenář knihy, chlapec s plány na stavbu věže. Většina dětských postav je však zobrazena při tradičních hrách a pohybových aktivitách: kopaná, hra na slepou bábu, pouštění draka, rozdělování podzimního ohníčku, hon na motýly, hraní s panenkami, jízda na koloběžce atd. (obr. 7).

První a poslední postava celého cyklu tvoří kompoziční rámce, na počátku si nahý chlapecek čte v leporelu, na konci mu k onomu leporelu přibýly role papíru, snad s plány dalšího rozvoje města, společnosti či celé civilizace.

Autoři podle našeho názoru nevyužili nabídnutého rozsáhlého prostoru k vytvoření očekávané narativní struktury, respektive narativních struktur – příběhů celého sgrafitového „leporela“, tedy například naznačení potenciálního ontogenetického vývoje dítěte v ideologických souvislostech, od okamžiku, kdy si teprve hrát začíná, až po vědomou hru na dospělé s cílem vybudovat šťastný svět i život v něm. Svědčí o tom například nemotivované a nepravidelné, nehierarchizované střídání her různých typů a náročnosti a také nemotivovaná a nedůsledná práce s nahotou zobrazených dětí. Neplatí přitom jednoduchá logická úvaha, že čím víc je hra jako by pro starší děti, tím méně nahoty.

Také z hlediska časového není kompozice postavena cílevědomě. Sémanticky exponovaná místa počátku a konce tvoří sice svorník, kterému lze přiznat lineární chronologii (chlapec na konci je zřejmě starší než ten na počátku), prostor mezi nimi je však „zabydlen“ bez ohledu na časové hle-

disko. S výjimkou samostatné kompozice čtyř ročních období, které budeme věnovat zvláštní prostor.

Oba autoři byli absolventy vysokoškolských učilišť a znali tedy velmi dobře vývoj umění. Citace gest i figurálních stylizací zde najdeme tedy docela přirozeně, ovšem v míře podstatně menší než bychom očekávali. Obzvláště Luboš Synecký totiž byl velkým znalcem renezančního umění (v jeho pozdějším díle najdeme výrazné odkazy například na Botticelliho – obr. 8, 9).

Nepřekvapí nás proto například podobnost dvou malých cherubů v arkyři pod alegorií čtyř ročních období s Raffaelovými andílky, podobně karyatida vracející se z koupaliště či malý discobolos (obr. 10).

Roční období

Zmínil jsem alegorii střídání ročních období, jedno z velmi frekventovaných témat středověkého i novodobého a moderního výtvarného umění, ale také hudby či poezie. To, které máme před sebou na fasádě domu ulice Porubská, má svá výrazná, především tematická specifika a je dílem *sui generis* nekanonickým.

Inspirační zdroje můžeme identifikovat tři. V první řadě a chronologicky vzato jsou to dva Raffaelovi andělci v nejspodnější části porubské kompozice, podobně jako na Raffaelově Sixtinské Madoně. Jejich symbolický význam, přílnavě souznící s dobovým výkladem padesátých let vizionářsky pojmenoval v 18. století německý romantický básník a kunsthistorik Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798): „Pozorujeme-li dítě líbezného vzhledu, rádi a lehce zapomínáme na složitost světa, náš pohled se ponoří do nádherných čistých rysů a děti nás obklopí jako **proroci krásné budoucnosti**, jako jemné rostliny, které se nevysvětlitelně vrátily z dávno uprchlých zlatých let [...] dítě je samo krásné lidství. Takové děti, jsi nám, ó Raffaelo, představil.“ (WACKENRODER 1991: 183–184, přel. a zvěr MZ). Vyznání jako vystřižené z ideologické příručky vysokého činitele pro kulturu.

Mnohem více však (především významově, ale i ztvárněním) Berkovy/Syneckého dětské figury upomínají na období dětských motivů v díle Josefa Mánesa, spoluautora ideje češství, výraznou osobnost českého národního obrození (obr. 11).

Postoj české oficiální kultury po únoru 1948 k tomuto období národních dějin je více než pozitivní. Jeho přesným analytikem je v několika významných publikacích Vladimír Macura. Ten vidí dvě základní funkce při dobovém využívání obrozenských inspirací: „Na jedné straně funkci regulativní, normativní: kladla na současnost normy zkonstruované z dílčích momentů

tradice ([...] za cenu její podstatné celkové deformace dané propojováním prvků z různých časových rovin a důsledným potlačováním všeho, co se nehodilo). Na straně druhé měla funkci, kterou bychom mohli označit jako adaptační. Nový svět socialismu byl předkládán jako tradiční, autentický svět »českých hodnot«. Národ se zdál být od nich pouze vzdálen buržoazní kulturou, která přerвала přirozené lidové kořeny, na nichž stavěli naši »buditelé«. Budování nové kultury tak bylo podle této logiky návratem k vlastním základům, z nichž se zrodila česká kultura a od nichž byla v podstatě cizorodými zásahy odvedena, tedy návratem k přirozenosti.“ (MACURA 1992: 64).

Tyto věty platí velmi intenzivně právě o vztazích Mánesových a Berkových/Syneckého dětí. To, že mezi daty vzniku obou děl leží přesně celých sto let považuji za příznačné, a také za svérázný hold tvůrců novodobých jednomu z hlavních spoluautorů ideje češství.

Mánes maloval alegorické cykly *Život na panském sídle* a *Zima a jaro* a *Léto a podzim* na Dražanské vysočině v Čechách pod Kosířem v průběhu roku 1856. Tehdy mu svět dětí představuje únikový utopický prostor blaženého života, v onom tragickém roce totiž umírají jemu blízcí Karel Havlíček Borovský a Josef Kajetán Tyl (ten byl v revolučním roce 1848 velitelem setniny Svornosti, jejímž příslušníkem byl právě i Mánes). Odchod obou chápe malíř jako velkou ztrátu, jemu samotnému pak zbývá už jen pět let života. Svět dětí je Mánesovi ještě před sto lety světem přítomnosti, akvarelový cyklus *Život na panském sídle* je záznamem jednoho šťastného dne, který začíná ranní toaletou malé zámecké paní, dále následuje koupání a vyjížďka, práce na zahradě a vinobraní, honba a rybolov se střídají s vážnějším počináním, s malováním, ručními pracemi a předčítáním na výletě. Den končí projíždkou na loďce, hostinou, tancem a koncertem a posléze doznívá v loučení (obr. 12–15).

Figury jsou sice rodově odlišeny, nikoliv však výslovně pohlavními znaky, ale spíše barvou vlasů a stylizací postoje (blondaté holčičky a tmavovlasí klučičci jako tanečníci), oděvními atributy (klobouk lovce, stuhy ve vlasech, vějíř) a rolemi, které na obrazech hrají (hoši v Honbě, zpěvačka s partiturou v Hudbě). Rej andělských ratolestí je vyjádřením kontinuity s velkými světovými učiteli renezanace a baroka, jejichž přítomnost v dobovém povědomí byla živá a soustavná (na maškarní ples spolku Concordia v roce 1848 se dobové umělecké mládí převléklo mimo jiné za Tiziana, Holbeina, Rubense, Rembrandta ad.)

Obrazy dětí v padesátých letech minulého století mají oproti Mánesovu důrazu na přítomnost význam posunutý i ve smyslu časovém: „Vize šťastné

epochy je spojována především s dětmi a mládeží, ti se stávají jedinými pravými »novými lidmi« ráje“ (MACURA 1992: 13). V emblematicke stalínismu je s pojmy „ráj“ a „děti“ spojeno také jaro, případně léto a samozřejmě slunce. V tomto smyslu zesiluje nahota „porubských“ dětí významy čistoty, neposkvrněnosti, příslušnosti k ráji. Jde o děti budoucnosti, tedy děti jara, podobně i stylizace herních situací se většinou vztahuje k tomuto ročnímu období, respektive obdobím – koupání, kopaná atd. Tam, kde je nutno podzimní a zimní období zobrazit, jako v alegorii ročních období, zůstanou děti nahé i na bruslích a s hokejkou a se sáňkami, neoděny ani symbolicky, podobně jako nebyla oděna ani zima Mánesova (obr. 16, 17).

V tomto světle se ale také jeví nahota cherubů jako přirozený vyvažující prvek ke krycím (i ve smyslu maskovacím) funkcím uniformy jako jednomu z konstitutivních principů architektury sorely. Ve studii *Architektura disciplíny a mobilizace* pojmenoval a doložil tento princip Jindřich VYBÍRAL (2003). Charakterizuje tak jeden z nejzřejmějších, nejočividnějších konstitutivních principů architektury padesátých let. Uniforma je jedním z klíčových symbolů totalitního státu a jako forma odívání má své charakteristiky, z nichž nejdůležitější jsou opět dvě, ve své podstatě opět ambivalentní. Ta první nositele uniformy zařazuje do velkého celku, je znakem příslušnosti, ta druhá slouží k hodnotovému/hodnostnímu odlišení právě v rámci konkrétní skupiny. Uniforma hrála velmi důležitou roli v rituálech, kdy se moc předváděla a kdy zároveň tímto předváděním svou podobu estetizovala, tedy při vojenských přehlídkách a dalších státně-stranických rituálech. Vybíral demonstruje roli uniformy na protikladu k občanskému oděvu a odtud vede paralelu k architektuře: „Jestliže tedy funkcionalistická stavba připomíná společenský oděv západní civilizace, pak se okázalé fasády stalinského klasicismu podobají slavnostní vojenské uniformě. Proti jednoduchému, zdrženlivému obleku, jenž se od statisíců jiných liší jen v nuancích střihu, barevného řešení či materiálu, stojí nápadný, bohatě zdobený a výrazně barevný kostým. Rozdíl nespočívá jen v potlačení vnější reprezentace u obleku a naopak ve výstřednosti uniformy. Odlišnost obou forem oděvu je také strukturní a dá se popsat termíny architektonické teorie. Vojenský stejnokroj je zhotoven jakoby »tektonicky«: hodnostní označení, výložky, lemovky, lampasy, šerpy, pásy ba i kapsy jsou našity či jinak přidány k podkladu a tvoří tak jakýsi rám, který vyjadřuje »statiku« oděvu. Civilní oblek je naproti tomu »stereotomický«, vyrobený z jediného materiálu a s dodatečně »vyhloubenými« otvory.“ A podobně jako v případě dětského archetypu i zde se dostává ke slovu psychoanalýza. Klasicistní (a tedy i socrealistická) architektura „oži-

vovala předvědomé představy, především emocionální potenciál vertikály, která odnepaměti podtrhuje hierarchii, izolaci, ambice a soutěž [...]. Řád, hierarchie a formální organizace klasicistní architektury má svůj původ v proporcích lidského těla [...] tento systém se však vztahuje nikoliv k rodově ambivalentní, nýbrž mužské postavě.“ (VYBÍRAL 2003). Ta je tedy implicitně přítomna i v našem velkém dějinném příběhu, když není přímo realizována na fasádě.

A jak se (kromě obrazů bezprostředně nahých dětských postav) projevuje ve sgrafitech rodové hledisko? Dívky jsou v převážné většině zobrazeny v očekávaných rolích a s očekávanými atributy. Hrají si s kočárky, panenkami a plyšovými medvídky, jsou lyricky zasněné, mají v rukou kytičky a švihadla a jsou obletovány malými ptáčky. Přebírají tedy typické (sic!) role patriarchálně strukturované společnosti. Je jim, stejně jako jejich reálným předobrazům, přidělena role, která je připravuje na budoucí matky. Nejsou spojovány se vzděláním nebo s rozhodováním a vůdcovským principem. Tyto stylizace jsou vyhrazeny jejich chlapeckým protějškům.

Obraz, obrazy dítěte jsou jednou z kanonických podob sebe-prezentace a sebe-reference stalinismu a samozřejmě i jeho pozdějších sofistikovanějších variantních a již ne tak krvavých podob uspořádání věcí veřejných na území tzv. východního bloku. V obraze dítěte se koncentrují všechny velké ideologické principy rudého totalitarismu, především jeho bazální orientace na budoucnost. Tuto vlastnost pojmenovává v archetypu dětského principu již JUNG (1997: 227-263) a později ji do kolektivního vědomí transformuje Jacques Lacan.

Další klíčovou vlastností je převzetí spasitelské role. Na přelomu epoch dochází k potřebě instalovat nového boha, spasitele, protože se ztrácí minulost a s ní i starý spasitel. Dítě je k tomuto procesu nejvhodnější, jednak má před sebou budoucnost, podle dobového kánonu vždy jen tu jedinou pravou a správnou, jednak je univerzálně nositelem pozitivních hodnot jaksi a priori.

Je potřeba připomenout, že aspekt božství je pro naši kulturu (ale nejen pro ni) v dítěti přítomen takřkajíc samozřejmě. Souvisí to s jeho základní budoucnostní orientací, s jeho schopností sjednocovat protiklady, vytvářet celek. Evangelijní ikonografie pro nás vytvořila především dva obrazy Krista spasitele. První je v dětském věku, druhý ve zralém v období před jeho ukřižováním.

V případě našich sgrafit jsme i při tomto úhlu pohledu, a už poněkoli káté, v situaci ambivalence. Na jedné straně jsou děti zachyceny v situacích ryze profánních, bezprostředně spjatých s kulturou dané doby (stavební

plány, kopaná, bruslení), na straně druhé můžeme identifikovat situace, figurální stylizace a gestaci archetypální, místy až pohanskou (tanec, běh, udržování ohně, lov).

Předvedme si v těchto souvislostech detailněji „oltářní“ realizaci dětských motivů na východní stěně komplexu budov na Porubské ulici.

Cum tacet, clamat – Mlčí-li, křičí

Podívejme se teď na alegorický cyklus ročních období ještě z jiného úhlu pohledu, ve smyslu Ciceronovy maximy z titulku této podkapitoly. Slavoj Žižek je mimo jiné autorem tří nerozsáhlých esejů, které vyšly pod souhrnným názvem *Mor fantazií* a které reflektují zdroje, hlubinné motivace a projevy ideologií, především těch totalitních. Hned na počátku zde autor naráží na velmi důležitou vlastnost ideologických diskurzů, když říká, že „zhmotňování ideologie ve vnějškové materiálnosti zviditelňuje, činí zjevnými, inherentní antagonismy, které si explicitní formulace ideologie nemůže dovolit přiznat: jako by ideologický systém musel, má-li normálně sloužit, poslouchat jakéhosi »ďáblíka« zvrácenosti a vyjadřovat své inherentní antagonismy ve vnějškovosti své hmotné existence“ (ŽIŽEK 1998: 10). Slovinský sociolog a filozof vše dokumentuje na příkladu, který je blízký tématu naší práce, na vztahu architektury a ji doplňující figurální výzdoby. Budovy veřejných institucí byly v sovětském Rusku často zdobeny jednou či dvěma sochami dělníka, případně dělníka s rolnicí. Postupem času sochy mohutněly a budovy, kde pracovali skuteční lidé, se stávaly pouhým piedestalem pro obrazy ideálního člověka. Totalitní ideologie tak deklarativně zdůrazňovala zájem o člověka jako hlavního strůjce nové doby, na druhé straně právě tohoto člověka po statisících a milionech likvidovala ve vyhlazovacích zařízeních všeho druhu.

Tady je tedy implicitně formulováno východisko možnosti interpretace jevů tvořené skutečnosti prostřednictvím přemýšlení o nediskurzivní povaze jejich receptivního působení. Řekl jsem „tvořené skutečnosti“, záměrně se totiž snažím nevymezit a neomezit předmět zájmu přítomností nebo naopak striktní absencí estetické funkce. Předmět našeho zájmu se totiž nachází na bezprostřední hranici obou situací.

Také druhý inspirační zdroj tohoto našeho vhledu do procesu nondiskurzivního myšlení kopíruje předmět zmíněného zájmu. Jde o názory francouzského historika umění Georgese Didi-Hubermana. Odkazujeme na tomto místě k obsáhlé monografii *Fra Angelico* s podtitulem *Nepodobnost a figurace*. Didi-Huberman zde objektivně nachází skryté významy a poselství Fra

Angelica nikoliv v zobrazených figurách mistrových fresek, ale v abstraktních barevných skvrnách kolem nich, konkrétně jde o Madonu stínů z poloviny 15. století z chodby florentského kláštera San Marco (DIDI-HUBERMAN 1995). Ukazuje tak na to, co paralelně s ním naznačil v práci *Pravda v malířství* Jacques Derrida, tedy sémanticky problematickou funkci rámu ve výtvarném umění (DERRIDA 2003). Rám je pro interpretaci klíčovým, protože vstupním místem do estetického předmětu, v okamžiku jeho uchopení, „prolomení“, začíná proces konstituování estetického objektu. Jde o specifickou část prostoru i v metaforickém smyslu. Patří estetickému předmětu, který ohraničuje, limituje, ale zároveň je součástí světa vnějšího; patří tak oběma světům zároveň. Může předmět oddělovat dvojím způsobem, může říkat, 1) že nemá nic společného se světem kolem; 2) že je pevnou součástí tohoto světa. Rozděluje jeho celistvost na „uvnitř“ a „vně“. To, co je uvnitř, může být k němu lhostejné, může jej chtít vtahovat do sebe, ale také odpuzovat.

Podle našeho názoru je na místě opět mluvit o non-diskurzivitě, tedy takovém způsobu poznání, který formulovali, ale především praktikovali novoplatonici a který je vystavěn na důvěře v neexaktní způsoby poznávání, jinými slovy čtením/ne-čtením textů i „textů“ prizmatem sebeidentifikace s objektem zájmu (RAPPE 2000). Čtením především toho, co vypovídající objekt o sobě říct nechtěl, co, většinou nevědomě, ukryl do rámce referenční výpovědi, rámce hodnotového i výrazového, co na sebe prozradil tak, jako na nás kupříkladu naše podvědomí prozrazuje utajované postoje, pocity, pohnutky v okamžiku přerážení.

Podívejme se pod zorným úhlem těchto inspirací na porubské sgrafito čtyř ročních období (obr. 18).

Na obrázku vidíme osově centrovanou, tedy s jistou mírou zjednodušení „oltářní“ kompozici představovanou dvěma sedmičlennými skupinkami hrajících si dětí. Jde jednoznačně o alegorii střídání ročních období. V povětrnostními vlivy již poničených rozích stylizovaně renesančního štítu dnes chybí pracovní výjevy z hutnických a hornických profesí. Ty ovšem zase berou svůj ikonografický model v kanonických zobrazeních svatého Jiří s atributem kopí vetknutého „v chrťán dračí“. Tím drakem je zde ovšem žhavá hmota taveného, zpracovávaného (a tedy kroceného) železa. Uprostřed je, opět velmi stylizovaně (až floristicky), zobrazen hutnický nástroj na sbírání strusky z povrchu rozžhaveného železa. Plameny se kolem rukojeti ovíjejí jako stvolý popínavých rostlin. Nad tímto výjevem je dosud ještě zčásti čitelný nápis „Z ocele pěstí, vzdělání silou hajte svá práva i světa mír“.

Explicitně, jak obrazem, tak slovem se do kontextu dětského světa dostává metafora železa a oceli, jedna z těch, které celou situaci budování nového světa souvisle doprovázejí jako vlastnost osobní i vlastnost celé doby a společnosti. Prostor Nové Ostravy je k tomu navíc velmi příhodný, právě zde, v těchto domech, bydleli ti, kdo těžkou prací v hornických a hutnických provozech onen reálný základ metafory železa a oceli vyráběli. Je to jedno z obrazných pojmenování, které mají oba největší totalitní režimy 20. století společné (srov. GÜNTHER 2006).

Ve spodní části kompozice pak leží, respektive batolí se dva již vzpomnutí cherubínci. V obrazech dítěte se přejímá především romantická ideologická stylizace dítěte jako naděje pro budoucí život. Ve středoevropském prostoru založil tuto tradici Philipp Otto Runge, německý malíř, který spojil figuru dítěte s rostlinnými ornamenty a v naší interpretaci nám reprezentuje (po Raffaelovi a Mánesovi) onen třetí inspirační zdroj.

Samotná několikadílná nástěnná kompozice bere ovšem svůj pravzor z dob podstatně vzdálenějších. E. H. Gombrich ji situuje až k byzantské tradici, která v nástěnných malbách vytvořila a prosadila významově sestupnou hierarchii. Nejvýše býval v chrámu na čelní stěně nad oltářem zobrazován Kristus, pod ním Panna Maria, archandělé a nejvyšší světci, pod nimi světci řadová atd. (GOMBRICH 2003: 141). A tak i zde je v této hierarchii nejvýše reprezentant a nositel „nejvyšší dobové svátosti“, tvrdě pracující dělníci z těžkých hutních provozů, pod nimi 14 svatých v rituálu dětských her a úplně nejníže přihlížejí, jako v kompozici Sixtinské Madony, dva ležící nazí cherubínci, bezstarostní a bezbranní, čistota a budoucnost v krystalické podobě.

Ano, děti jsou naše budoucnost i současnost, nic není důležitějšího než jejich štěstí. Jejich představená stylizace však v sobě nese konotace, které až tak v souladu s ideologickou direktivou nejsou. Prezентовaná andělskost odkazuje k tomu, že skutečný ráj se bude pro smrtelníky realizovat až za horizontem jejich života, v křesťanském ráji, a že tudíž dětství je dnes posledním obdobím, kdy má člověk nárok být ještě šťasten. Zobrazený text je již v tomto smyslu explicitnější a mluví jednoznačně o obraně, tedy v kategorii militantní. V protikladu k mírovému, takřka přírodnímu, pastorálnímu výjevu artikuluje boj za konkrétní cíle – mír a právo, i metody a prostředky, kterými má být veden – péstí a vzděláním (právě v tomto pořadí). Mimochodem, ani jeden z obrázků nenese motiv zápasu nebo boje (snad kromě výjevu z kopané, zde je ovšem aspekt hry primární). S obrazy zbraní se pak nesetkáme vůbec. Celý výjev, hodnotově i emocionálně homogenní, ovšem výrazně (byť jak uvidíme pouze zdánlivě) narušuje postavička čurajícího chlapečka na konci

letní části obrazového cyklu. Klučík vykonává svou přirozenou potřebu ve směru ven z obrazu, překračuje rám a shodou okolností „čurá“ do okna jednoho z bytů za zdmi domu. Toto drobné ukročení z kanonické hodnoty obrazu ovšem rozhodně není proti duchu celého výjevu. Drobné a sporadické humorné rysy výjevu nejsou popřením, ale naopak zdůrazněním ideologické lži. Obrazem čurajícího chlapečka jako by autor říkal: Já si mohu dovolit malou odchylku od kanonického obrazu ideálu skutečnosti, protože cílem je pouze větší iluze ideálu a svobody ve světě za ostatním drátem (obr. 19).

Již vzpomenutý Slavoj Žižek to formuluje velmi přesně: s ideologií se vnitřně identifikujeme, či přesněji ona se nás zmocňuje právě tehdy, když si zachováváme vědomí, že s ní nejsme úplně identifikováni, že se pod ní skrývá mnohotvárná lidská osobnost: „postoj »ne všechno je ideologie, za ideologickou maskou jsem také lidská bytost,« je **vlastní formou ideologie**, formou její praktické účinnosti. Nejde tedy o to, že neexistuje žádná ideologie bez transideologického (ideologii zdánlivě překonávajícího) autentického jádra, ale spíše o to, že právě a jen odkaz na takovéto transideologické jádro umožňuje fungování ideologie“ (ŽIŽEK 1998: 47). Odhalování těchto transideologických jader je cestou k odhalení samotné ideologie. Z jiného úhlu pohledu – ideologický postoj je kritickému pohledu i v projevech zdánlivě ideologie prostých neukrytelný.

Jednou z organických, inherentních vlastností ideologií, především těch totalitních, ale nejen jich, je militantnost, zjevná i skrytá, diskurzivní i non-diskurzivní. A to vše samozřejmě přes permanentně a na všech úrovních deklarovanou mírumilovnost a mírotvorství.

V nondiskurzivní rovině si můžeme jít pro příklad do již vzpomenutého hlavního města spolkové země Durynsko (dříve ovšem součást Německé demokratické republiky). Malba na stěně univerzitní budovy se hlásí do roku 1969 a představuje trojici hrajících si postav. Jsou orientovány ve výrazné vertikální perspektivě, byť reálná je jejich linearita – chlapec s děvčetem stojí naproti sobě a hrají si s míčem. Za děvčetem stojí druhé děvče, s kyticí v jedné ruce a gymnastickou obručí v druhé. Nad hlavou muže je stylizované slunce, významy mírotvornosti prokazatelně podporuje holubice v centru kruhu/svatozáře/slunce. Zdůraznění sekundárních pohlavních znaků (nepřehlédnutelná ňadra) a další znaky jako oblečení či výraz v obličeji mluví jednoznačně pro dospělé jedince, kteří jsou v rozporu s infantilitou (sic!) hry – přehazované. Transideologické jádro by mohlo být právě někde v těchto výtvarných souřadnicích. Stvrzením naší teze je podle našeho názoru jednoznačně barva, která byla při malbě na stěně použita:

okrová, šedá, zelená, hnědá – barvy maskovacích vojenských oděvů, ať už pro lesní porost nebo pouštní bouři (obr. 20).

A ještě na jeden úhel pohledu bychom rádi upozornili a tím je rozpor mezi deklarativním podporováním všeho, co je mladé, a, řečeno stručně, gerontokracií reálné exekutivy. Velkým kritikem infantilizace české společnosti, kultury a politiky je Milan Kundera. Ten zařadil pojem infantokracie do své eseje *Jednasedmdesát slov*, jakéhosi slovníku klíčových výrazů, které procházejí jeho romány. K heslu Infantokracie přikládá citát z jednoho ze svých oblíbených románů – Musilova *Muže bez vlastností*: „Motocyklista se vyřítí do prázdné ulice, paže a nohy do O a vyjel ji za hromového hluku; v jeho obličeji se zračila vážnost dítěte, které považuje svůj křik za nejdůležitější“. A sám k tomu dodává: „Vážnost dítěte – tvář technického věku. Infantokracie – ideál dětství vnucený lidstvu“. Milan Kundera je nejen brilantní pozorovatel, ale také analytik schopný přesně pojmenovat jev. Oba výroky jsou totiž v porubském cyklu realizovány zcela nepochybně.

Svět dětí a mládí a především jeho ideologické prezentace a implikace se stávají terčem jeho kritiky už v některých povídkách ze souboru *Směšných lásek*, později v románu *Život je jinde*. Podle našeho soudu Kundera nejsugestivněji vetkl svět dětí jako metaforu totalitní ideologie do svého románu *Kniha smíchu a zapomnění*. Jedna z účinkujících hrdinek, Tamina (jméno je opět, jako u Kundery několikrát, ironickou hrou s jiným textem a s rodovou záměnou, odkazuje k princí Taminovi z Mozartovy *Kouzelné flétny*, podobně jako pes Karenin v *Nesnesitelné lehkosti bytí* k Tolstého slavné postavě) přijde brzy po své emigraci o manžela a je zděšena, jak rychle se jí z paměti vytrácí jeho obraz, pokouší se získat zpět ze staré vlasti dopisy, které by jí jej zpřítomnily, nakonec před zapomněním utíká na ostrov dětí (v podobné souvislosti je ostrov jako prostor pro totalitní uspořádání věcí veřejných konstituován ve slavném románu nositele Nobelovy ceny Williama Goldinga *Pán much*). Zde se nejprve stává součástí jejich hrami (sic!) naplněné komunity, ale postupně se z ní pro nechut vyčleňuje a stává se do té míry nevítanou až nenáviděnou, že vše končí při pokusu o útěk její smrtí.

Kundera buduje sugestivní a nepokrytě metaforický obraz totalitního světa. Uzavírá jej na ostrov, zabydluje jej dětmi na rozhraní dětství a puberty a činí jej důsledně nesnesitelným. Tamina se na něj nechává odvézt dvanáctiletým Cháronem. Tento Taminim průvodce má však ještě několik kulturních implikací. Postava osamělého chlapce je podle Junga mimo jiné archetypem věštícím zlo – angličtí *Radiant Boys*, *puer aeternus*, také Goethův Faust se po smrti stává chlapcem (srov. JUNG 1998: 228–263).

Celá „ostrovní“ scéna je velmi snová, metaforická, fantazijní. V logice úvah Slavoj Žižka o roli fantazie při budování vztahu k totalitnímu režimu představuje fantazijnost Taminina útěku na ostrov děti pokus zakrýt skutečné, člověku nepřátelské principy totalitarismu (v tomto případě zákaz navštívit rodnou zem). Fantazijní obraz světa, do kterého se ukryla v naději na vytoužený klid, je pak mnohem horší. Vyjevuje totiž holé, obnažené principy (něco podobného dělá Kundera nepokrytě i při konstruování postav svých románů) na sugestivních příkladech ze světa dětí. Princip dětského světa je jednoduchý – nemá minulost, o budoucnosti nepřemýšlí, žije jen přítomností. Kdo na něj nechce přistoupit, je nemilosrdně vyloučen a odsouzen k ztracení. Při hádce o to, zda Tamina přešlápla při skákání panáka, na ni děti zaútočí kameny. Kundera do ostrovního světa přenáší svou vlastní zkušenost s totalitním režimem. Směšná infantilita jeho principů je v krutém kontrastu s tvrdostí jejich důsledného vymáhání. Tři klíčová místa vyjevují situaci totalitarismu nejsugestivněji a to tehdy, když jsou na doteku s nejintimnějšími lidskými okamžiky – vylučováním, sexem a smrtí. Kolektivismus prvního, deintimizace a odduševnění druhého a voyerství ve spojení s třetím. Jako příklad si ocitujme právě finální scénu Tamininy smrti:

Šlapala vodu, kašlala a rozhlížela se. Kousek od ní byla loďka a na ní několik dětí. Křičela. Když si všimly, že je uviděla, ztichly. Připlouvaly k ní a dívaly se na ni. Viděla na nich nesmírně rozrušení.

Lekla se, že ji budou chtít zachraňovat a že si bude muset s nimi znovu hrát. V té chvíli ucítila mdlobu a ztuhlost svých údů.

Loďka se přiblížila těsně k ní a pět dětských tváří se nad ni dychtivě naklánělo. Vrtěla zoufale hlavou, jako by jim chtěla říct, nechte mne umřít, nezachraňte mne.

Ale její strach byl zbytečný. Děti se nehýbaly, nikdo jí nepodával veslo ani ruku, nikdo ji nechtěl zachraňovat. Jen se na ni dívaly rozevřenýma, dychtivýma očima a pozorovaly ji. Jeden chlapec kormidloval veslem, aby se loďka držela v její těsné blízkosti.

Znovu vhltila vodu do plic, rozkašlala se, mávala kolem sebe rukama, protože cítila, že se již neudrží na hladině. Nohy měla čím dál těžší. Táhlly ji dolů jako závaží.

Hlava jí klesala pod vodu. Ještě se několikrát prudkými pohyby zvedla a pokaždé uviděla loďku a dětské oči, které ji pozorovaly.

Pak zmizela pod hladinou. (KUNDERA 1981: 199–200)

Kundera tak ve svém románu ještě před filozofickými analýzami Slavoje Žižka objevil a zobrazil princip transgresivity ideologie do materiálnosti všedního života – násilná kolektivizace v dětském světě, absence soukromí a intimity na společných záchodech a sadistické voyerství katanů (viz ukázka).

Ostrov se svými dětskými obyvateli je metaforou totalitního uspořádání společnosti především svou vůlí k nenarušitelnosti jednoty, celistvosti. Ostrov je pak sám o sobě symbolem izolovanosti, uzavřen do zeleně a obklopen teplou vodou je jakýmsi pokusem o ráj, jako ostatně byly všechny skutečné totalitní režimy.

Kundera pak ve výše zmíněném eseji definuje infantokracii jako „ideál dětství vnucený lidstvu“. Podívejme se tedy blíže na to, čím je tento ideál vlastně tvořen.

Filozoficky představuje především odkaz k původní jednotě, bezprostřední jednotě člověka a přírody, bytostné celostnosti. To je jedna ze základních vlastností obrazu světa, jak jej představuje stalinismus. Dítě také není poznamenáno tíživou minulostí, protože ji prostě nemá, orientace je vysloveně budoucnostní, zaměřená na „stavbu“ nového světa. Dítě rovněž ztotožňuje reálný a fantazijní svět, nerozlišuje hranice mezi nimi, jinými slovy, dítě je schopno budovat svůj vlastní svět bez ohledu na jeho reálné limity (jak v ideologii, tak v literatuře i ve skutečnosti). Je čisté, tabula rasa, nepoznamenané a tedy symbolem nového řádu a příslibů do budoucnosti, že doba zůstane stejně čistá jako děti. Čisté, ale závislé, vzdělavatelné, formovatelné – tedy ideální materiál, abychom „my“ skrze ně udělali dobu takovou, jakou chceme my.

Prostřednictvím her děti demonstrují šťastné dětství. Typy her jsou různé, od skutečně dětských až po simulaci pracovních činností dospělých (hraní s panenkami, rozdělování ohně, hra na stavbu apod.). Tradice zobrazování dětí v pracovním procesu sahá do 19. století, doby obrovského technologického rozmachu opojené prací.

Jeden z příkladů jsme objevili v durynském městě Apolda (cca 40 km severovýchodně od Erfurtu) na fasádě místní radnice. Na konci 19. století zde bylo vytvořeno dílo, které nese název *Cesta vlny* (Weg der Wolle) a jde o reliéfní zobrazení celého cyklu zpracování vlny, od stříhání ovcí až po výsledný produkt dobové místní průmyslové dominanty (obr. 21). Celý pracovní proces provádějí samy malé děti v andělských košíčkách. Narativita je zde dána konkrétními na sebe navazujícími technologickými procesy a postupy.

Dítě na porubských sgrafitech představuje článek sociální struktury, ale za nepřítomnosti článků ostatních – rodičů. Ti jsou tušeni v pozadí a svou

nekonkretizovanou, tušenou přítomností dávají prostor pro dosažení jiné entity, nadřazené rodině – straně a jejím vůdcům, státu, které se o dítě tak starají, že si může bezstarostně hrát a pracovat. Obrazy vůdců obklopených dětmi jsou součástí každé režimní propagandy, dokonce bez ohledu na míru přítomné demokratičnosti. Dítě ovšem samozřejmou součástí sociální struktury je. Vizuální absence světa dospělých (rodičů a školy především) je v tomto případě signálem vysoké hodnotové preference tématu samotného, ovšem má nízký reálný potenciál. Příčiny bychom mohli hledat opět ambivalentně, v sakrálním i profánním prostoru. Dítě zobrazené pouze s matkou příliš implikuje evangelijní významy madony a Ježíška, při zobrazení samotného otce by absence matky vyvolávala negativní konotace, kompletní rodina pak potlačuje žádané a vítané významy budování nadosobního řádu, který teprve až bude hotov, poskytne prostor pro klidný a spokojený život tradiční rodině.

Na druhé straně ovšem nelze nezmínit, jaké významy tato absence nese. Velmi frekventovanou narativní konstrukcí byla právě v padesátých letech bipolární konfrontace (staré proti novému, cizí proti domácímu apod.). Jednou z nich samozřejmě byla i kontrapozice světa dětí a světa dospělých. V literárním, beletristickém prostoru prozkoumal materiál Vladimír Macura, jeho závěry můžeme ovšem směle využít i v našem případě, obzvláště v takovém, kdy je svět dospělých přítomen pouze per negationem. Budoucnost, nastíněnou ideologickými vizemi do podoby ráje na zemi, hic et nunc, před sebou měli pouze nejmladší, tedy ti, kteří nejsou zatíženi břemen minulosti a mohou ráj budovat bez sentimentu a jen v perspektivě doby, která teprve přijde. Absence světa dospělých dělá z představené vize ráj krystalicky čistý. Symbolická rovina je zřejmá, konstruování sémiotického vesmíru průkazné. Děti představené jako ideální stvoření, bez minulosti, se světlou a šťastnou budoucností, jsou do té míry zaujaty činnostmi, které na obrazech vykonávají, že se ani jedno z nich zřejmě neusmívá, všechny se tváří vážně, podobně jako Kunderou citovaný Musilův motocyklista. Za povšimnutí také stojí fakt, že žádná z dětských postav není pojata jako portrét, nedívá se na tvůrce (do objektivu fotoaparátu/kamery). Děti jsou „nasnímány“ jako v dokumentárním filmu, z dálky, „teleobjektivem“, své činnosti vykonávají nepozorovány, spontánně, přirozeně. Tento přístup měl vést ke ztotožnění pohledu autorského a diváckého, světa zobrazeného a pozorujícího, divák se měl stát organickou součástí šťastného světa dětí.

Zde je třeba poukázat na dvě souvislosti. První je teoreticko-metodologická, týká se problémů s recepcí tohoto typu jevu a budeme se jí důkladněji věno-

vat v závěru této stati. Druhá, literární, uvádí tvorbu sgrafit do literárních i politických souvislostí.

Česká spisovatelka Libuše Moníková, píšící od počátku své literární dráhy pouze německy, postavila do centra svého románu *Fasáda* několik českých výtvarných umělců ukrytých za pseudonymy, kteří pod politickými tlaky zbavení možnosti žít se vlastní volnou tvorbou opravují fasádu renezančního zámku ve Frýdlantu v Čechách (MONÍKOVÁ 1991, nový překlad 2004). Mnoho času tráví při restaurování sgrafitové výzdoby a dopouštějí se přitom některých, mírně řečeno, nepatřičných aktualizací. Tak se jim tématem sgrafitových výjevů stávají Franz Kafka, větrný mlýn, holá zadnice, postiliónova trubka, loď na kolech apod. To ovšem nebyl případ Syneckého a Berky, nad jejich sgrafity se Žižkova interpretace vznáší bez úsměvné lehkosti, ideologie jim je inherentní.

+ + +

Kompozice celého sgrafitového cyklu, jak jsem už naznačil, je velmi volná, rámuje ji na počátku a konci postavičky malých nahých „studentů“ s knihami a svitky papírů. Je až s podivem, jak málo je v těchto obrazech přímé, explicitní ideologie, konkrétních apelů, „hesel“, atributů a stylizací. Chybí například dvě nejčastější stylizace dětských hrdinů v dobovém dětském čtení – do bezmála hrdinských postav pohraničnicka a horníka. Transideologické jádro se hlásí velmi intenzivně o slovo (FORMÁNKOVÁ 2007).

Jednou z mála naznačených narativních linií je právě míra náročnosti „vzdělávacích prostředků“, které obě rámcující postavy mají ve svých rukou, od dětského leporela ke stavebním plánům. O tom, že jde jednoznačně o záměr kompoziční, svědčí klíč zavěšený u pasu prvního studentíka. Symbolika klíče je vrstevnatá, můžeme obraz číst jako vstup do prostoru symboliky sgrafitové výzdoby, ve významech sakrálních i profánních. Žádný z nich nemůžeme zcela pominout, odkazů k sakrálním tématům jsme už v celém výjevu objevili víc, profánnost dětských her je rovněž výmluvná. Klíč symbolizuje přechodový prostor mezi dvěma světy, apoštol Petr jej dostal od Krista, aby strážil prostor mezi nebem a zemí (s případným druhým klíčem vstupuje do hry ještě očištec). Klíč je ale zároveň symbolem možnosti vstoupit do prostoru, který je nadán neobvyklými vlastnostmi. Znamená, že mezi naším aktuálním postavením, a tím, ke kterému se prostřednictvím klíče budeme moci dostat, existuje pevná překážka. Iniciačním aktem se vstupuje do prostoru vzdělání, v naší situaci klíč otevírá ještě prostor idyly, ráje, štěstí, bezstarostné hry, která však již zná svůj cíl.

Vize bezstarostného ráje je ovšem při této interpretaci narušována právě první a poslední postavičkou cyklu. Ty totiž nepředstavují žádnou nezávaznou a volnou dětskou hru, ale jsou to metafory vážné lidské činnosti („vážnost dítěte – tvář technického věku“), četby, ve druhém případě pak i jakési nastínění tématu tvorby (srolované plány). Autoři říkají: hra ano, ale jen ve vymezených hranicích a nezapomínat u toho na důležité úkoly.

Všechna sgrafita jsou orámována, takto vymezený kvadratický prostor ikonograficky představuje základ životního prostoru, ovšem bez oné tradiční metafyzické vertikály. Pokud se hlavičky dětí otáčejí nahoru, děje se tak při vzhlížení ke slunci, případně za letícím míčkem či jinou hračkou. Absenci duchovní vertikály dokládá i žánr sgrafitového „leporela“, které je při výšce 100–120 cm rozloženo do délky přibližně 50–60 metrů. Nedokonalost vize ráje představuje i absence jakéhokoliv konkrétnějšího prostředí, okolí, ve kterém by se dětské postavy pohybovaly.

Dokladujme si řečené na některých konkrétních případech. Naprostá většina dětských postav je neoděná, jsou tak přítomny v ráji. V tomto případě však nejde o přirozenou nahotu prostoty a chudoby, známou z výjevů s tématy lidového umění, ale o nahotu stylizovanou a sugestivně představující vizi ráje. V jednom případě dokonce lehce překračující mez nevinnosti, na pátém sgrafitu je scéna z koupaliště, jeden chlapec si hraje s nafukovacím kolem, druhý si tře ručníkem záda, mezi nimi v poloze karyatidy, s rukama zvednutýma nad hlavou (drží v nich pravděpodobně brýle, kterými se dívá nahoru, možná do slunce) stojí dívka s náznaky zaoblujících se boků a nader.

Zajímavé téma tvoří atributy – hračky, které mají děti k dispozici. Vedle konvenčních a očekávaných míčů, švihadel, houpacích koní, koleček, kočárků a panenek zde najdeme dva/dvě, které lze komentovat jinak. Jsou totiž spíše ze sféry dětských snů (jako by se autoři některé z dětských modelů zeptali na jeho tajné přání). Oba jsou na jednom sgrafitu, v pořadí třetím (obr. 22). Jeden z chlapců má na provázku obrovský model plachetnice, druhý chlapec drží v náruči velkého nafukovacího krokodýla. Deklarovaná touha po dálkách je samozřejmě dětskému světu inherentní, ale v takto symbolicky vystavěném světě působí atributy exotiky rušivě. Bylo třeba budovat domov tady, nikoliv odjíždět do ciziny. Frekventovaná hodnotová opozice v ideologických východiscích i uměleckých projevech této doby, reflektující pozice **venku** a **uvnitř**, **domácí** a **cizí**, nese ambivalentní významy právě v motivu překročení hranic s cizinou. Zůstat doma je zápecnické a tedy zpátečnické, odcházet do ciziny představuje pak zradu ideálu, textově je

reprezentoval citát z básně Viktora Dyka „Opustíš-li mne, nezahynu, opustíš-li mne, zahyneš“, dobově realizovaný například na plaketách předávaných na radnicích rodičům při obřadu tzv. vítání občánků, komunistickém iniciačním rituálu, který později pokračoval přijetím mezi jiskry, pionýry, později svazáky a nakonec komunisty.

Předposledním obrazem je trojice malých stavitelů nad modelem věže s dětských kostek (obr. 23). Uprostřed stojící a jednoznačně gestikulující chlapec je evidentně vůdcem, drží v ruce příložník a má v pozici gestus cogitantis (DIERS 2004: 28) vztyčený ukazováček levé ruky, také výraz v jeho tváři je blíž portrétům odhodlaných továrních budovatelů než hrajícímu si dítěti.

V kontrapozici ke složitému světu dětského archetypu stojí vlastnosti dětského aspektu ve vnějškových, snad přímo prvoplánových projevech artefaktů. Dětský aspekt je charakterizován právě jednoduchostí, nekonfliktností, bezproblémovostí, tíhnutím příběhu k happyendu (ALEFELD 1996).

Porubské sgrafito by možná lépe než narativní strukturu vykazovalo vlastnost, kterou ve svých esejistických i beletristických analýzách opět přisoudil totalitním režimům (a především těm komunistických) Milan Kundera, totiž lyričnost. Jeho „románová“ definice není o nic méně přesnější, než by byla ta v diskurzu vědeckém. Lyrismus je podle Kundery způsob, jakým se dá v dospívání čelit přechodu mezi světem dětství a světem dospělosti: „Člověk vypuzený z bezpečné ohrady dětství touží vstoupit do světa, ale protože se ho zároveň bojí, vytváří si z vlastních veršů umělý, náhradní svět. Nechává kolem sebe kroužit své básně jako planety kolem slunce, stává se středem malého vesmíru, v němž není nic cizího, v němž se cítí doma jako dítě v matce, neboť vše je tu utvořeno z jediné materie jeho duše. Zde pak může uskutečňovat vše, co je »venku« tak obtížné.“ (KUNDERA 1979: 257)

Lyričnost je dále podle Kundery jednoznačně vlastností mládí, tato dvě slova jsou pro něj často synonymy. Pokud se ovšem vyskytnou zároveň v politických souvislostech, stávají se Kunderovi předmětem širavé kritiky. Ovšem nejen Kunderova románové esejistická definice reflektovala lyriku nejen jako literární či obecněji umělecký druh. S reflexí lyrizace politiky a ideologie se setkáme také v prostoru uměnovědném. Dva němečtí kunsthistorici věnovali obsáhlou pasáž lyrickým prvkům ve výtvarném umění stalinistického Ruska a mluví jednoznačně o **pronikání** tohoto principu do epických struktur výtvarného díla (GASSNER – GILLEN 1994).

Chápeme-li lyriku v klasické poetologické triádě (s epikou a dramatem) jako svébytný způsob výpovědi založený na subjektivním, niterném prožívání, měli bychom si být zároveň vědomi implicitní přítomnosti epického

podloží, tak jak to formulovala nitranská škola literární komunikace a především pak její zakladatel František Miko (1973). Sgrafita samozřejmě nemůžeme považovat za čistě lyrická, už proto ne, že jejich „hrdinou“ není sebe-reflexivní, nepojmenovaný lyrický subjekt, ale dítě zobrazené v procesu hry. Ale právě izolovanost jednotlivých, takřka „komiksových oken“, jejich minimální ambice spojit se s ostatním do koherentního celku, nám dává možnost přistoupit k porubským sgrafitům jako *sui generis* meznímu či komplementárnímu žánru, žánru lyricko-epické skladby.

Jakým způsobem fungují oba principy na prostoru jednoho díla? Budeme-li problém analyzovat jako hodnotové dění, protože ono je právě v persvazivně budované estetické komunikaci v centru pozornosti, pak dospějeme asi k těmto závěrům: lyrické prvky, uzlové body, tvoří ta sémanticky exponovaná místa epicky budované linie, ve kterých se příběh zastavuje a je „lyrický“ rozvíjen. V okamžiku utkvění je receptivní průběh odlišný od recepcce narativní struktury. Aleatorika narativních spojnic je podstatně volnější než v textech vysloveně epických/narativních, zvýznamnění lyrických „tkvění“ je silnější, autonomie jednotlivých částí leporela větší, interpretační potenciál vyšší. Síla celku „skladby“ je uložena v jeho částech, jde o variaci na jednu strunu, ale, sub speciae ideologických potřeb a implikací, docela virtuózní (ZELINSKÝ 1990).

Převědeme-li toto pozorování, primárně učiněné v diskurzivně budovaném světě, na ne-textové dílo, v našem případě tedy na porubská sgrafita, pak bychom mohli konstatovat, že jednotlivé části/okna sgrafitového cyklu tvoří právě ona místa lyrického zastavení. Tím nerealizovaným, ale přesto sugestivně přítomným velkým příběhem, který je lyrickými body rozčleněn, rytmitizován, je příběh budoucnosti současného dítěte a přes ně, metaforicky, pak příběh státu či společnosti s novým uspořádáním věcí veřejných. Lyricnost dětského reje tak vstupuje do ambivalentní opozice k epičnosti velkého dějinného příběhu, který je nejen ve sgrafitech zobrazován, ale zároveň jimi ve společenské komunikaci také spoluutvářen.

+ + +

Francouzští a němečtí badatelé přinesli ve druhé polovině 20. století podnětné směry k výzkumu dětského světa a jeho obrazů. Zakládající roli zde hraje francouzský historik Philippe Ariès se svými *Dějninami dětství*. Jde o rozsáhlou historickou monografickou práci s aspekty sociologickými, pedagogickými, psychologickými a obecně kulturními. Autor se věnuje vzta-

hům středověké společnosti k dítěti a dětství jako takovému, zkoumá dějiny her, dětského oblékání, velký prostor věnuje školnímu věku a také středověké a moderní rodině a statutu dítěte v nich. Klíčovým momentem jeho monografie je tvrzení o tom, že středověk si k dětem nevytvořil žádný specifický vztah v tom smyslu, jak jej chápeme dnes. Dítě bylo „malým“ dospělým od okamžiku, kdy zvládlo základní prvky sebeobsluhy.

Ke změně tohoto stavu došlo podle Arièse až na přelomu 16. a 17. století v tehdejších městském prostředí. Další autoři se však shodují na tom, že prudký zlom v chápání dítěte a jeho místa v rodině přináší až druhá polovina 18. století. V důsledku industrializace se rodina osvobozuje od role bezprostředního zajišťovatele obživy, vznikají zárodky konzumní společnosti. Manželství je stále častěji záležitostí lidských citů, stává se emocionálnějším a intimnějším. Vztah matky a dítěte se individualizuje a také intimizuje, dítě se ze světa dospělých vyčleňuje stále zřetelněji. Výchova dítěte získává na významu. Konstituuje se moderní rodina, což se projevuje třeba i v architektuře výstavbou rodinných, měšťanských domů (ALEFELD 1996, BAADER 1996, LENZEN 1985). Začíná se pomalu, ale jistě vytvářet mýtus dítěte, který má svůj první vrchol v romantismu. Vizualizátorem toho mýtu se stává především Philipp Otto Runge (1777–1810). V romantické manýře kombinuje obrazy dětí s květinovými ornamenty. Rungeho děti v andělských stylizacích nejsou také oboupohlavními (nebo také bezpohlavními), hermafroditickými stvořeními, jak byli andělé koncipováni (obr. 24). Zpodobení dětí se nese jednoznačně v raffaellovském stylu, Wackenroderovu (byl Rungeho vrstevníkem) citaci na toto téma jsme už uvedli výše.

Pokud jde o gesta, která můžeme na sgrafitových figurách dětí najít, je potřeba se přiklonit k názoru, že jejich ikonografická analýza by nás k podstatě problému, tedy k interpretaci zobrazeného i nediskurzivně stylizovaného světa, příliš nepřiblížila. Gestace obecně ztratila svou antickou a z ní později vycházející barokní (dvorskou) symboliku (HISTORISCHES WÖRTERBUCH 1994, SCHMITT 2004). Umění 19. a počátku 20. století už totiž vkládá do gest individuální významy vnitřního napětí a emocionálního světa postav vůbec (BEREDTE HÄNDE 2004). „Naše“ porubské děti tedy užívají rukou především jako nástrojů ke hře, stíní si jimi oči před sluncem, dávají důraz slovům při rozhovoru nad dětskou stavbou, ale také třeba udržují rovnováhu při krasobruslení nebo jsou nabízeny ke společnému tanci (s výjimkou nabádavého gesta cogitantis na předposledním sgrafitu). V každém případě se však takřka vždy, jsou-li součástí skupiny, účastní hry **společně**, tedy podílejí se na **společném** díle, což je poselství dobově silně příznačné.

Problémy s recepcí

Pracujeme ovšem s takovým typem objektu, nechce se mi říkat artefaktu, že je potřeba ke stručné explikaci tematické přidat ještě dovětek metodologický ve smyslu komunikačně-pragmatickém. Musíme si zkrátka být vědomi povahy toho typu komunikace, ke které podle našeho názoru nad výše zmíněnými obrazovými prezentacemi dochází. Dostáváme se do situací, kdy cítíme rozpor mezi interpretovaným objektem a jeho komunikačním statutem, jeho recepčním bytím, které jediné jej habilituje.

Mnohý, ba možná dokonce každý z nás tu situaci zažívá denně, ale jen málokdo si ji uvědomí. Kráčíme známými místy, do zaměstnání, za pochůzkami, do kavárny, a potkáváme či spíše míváme billboard, reklamní plakát, poutač, ale často také sochu, nástěnnou mozaiku, sgrafito... Nejde mi při této příležitosti o celou šíři možných situací, které mohou při těchto každodenních setkáních nastat. Modelově chci ukázat na jeden aspekt v komunikačním řetězci, podle mého názoru opomíjený jak teoretiky, tak praktiky interpretace. Staré známé schéma o odesílateli, adresátovi, komunikačním kanálu a předávaném sdělení totiž ve svém teoretickém modelu nepracuje (protože ani nemůže) s jednou vlastností, která je komunikačnímu procesu inherentní – totiž s rozměrem slábnutí, ubývání intenzity či přesněji intenzit. Na straně odesílatele jde o intenzitu zájmu, chuti či vůle sdělení vyslat (jsem si vědom toho, že při výčtu modalit jsem opomněl jejich nesynonymičnost), na straně příjemce o intenzitu ochoty sdělované přijmout, na straně kanálu o intenzitu schopnosti informaci nést bez ztráty jejích souřadnic – a konečně na straně sdělení samotného o sílu, přesněji cenu, v nepekuniárním slova smyslu, takového sdělení v komunikačním procesu. Nás v tuto chvíli a na tomto místě zajímá jen a pouze sdělení samo, informace, její hodnota ve chvílích, kdy jejího nositele opět potkáváme, kdy se s ním, po ono příslovečné x-té střetáváme a třeba i míváme. Jako viditelný příklad jsme si zvolili estetickou komunikaci recipienta – diváka s artefakty, které zůstaly ve veřejném prostoru po době nedávno minulé, s díly, výtvořky lidských rukou, které byly proponovány na ony příslovečné „věčné časy“. Jejich volba je záměrná, především pro samu povahu estetické komunikace, dále pak pro hraničnost žánru a limity estetického statutu.

Z jiného úhlu pohledu komentuje situaci slábnutí intenzity komunikačního procesu polský literární historik a estetik Wojciech Tomasik. Charakterizuje kulturu stalinismu jako „verbocentrickou“, logos je prvořadý pro všechna další umění, včetně a především architektury, která svou monументalitou jen na chvíli, v počátcích nástupu socialistického realismu zastoupila

slovo. Ovšem jen do té chvíle, než „architektonický komunikát začal potřebovat překlad, zpřesnění [...]. Architektonická hmota nebo plocha obrazu mají nepatrné narativní možnosti; stejně mizivá je i jejich schopnost vyjádřit široce založené filozofické obsahy nebo či komplikované ideologické teze. Architektura »mluví«, ale mluví především literaturou. Bez slovního, literárního doprovodu jí hrozí, že zůstane němá.“ (TOMASIK 1999: 47)

Také to je důvod pro zdobení fasád socrealistických staveb, ať už převzatými architektonickými prvky, které jsou na budovu podobné jako na uniформу výložky „přišity“ či již explicitnějšími figurálními motivy, které v sobě nesou příběh přirozeně právě přes zobrazenou postavu.

Artefakty tohoto typu se deklarovaly a byly deklarovány jako umělecká díla, dominance ideologické funkce nad estetickou však byla taková, že muselo nutně dojít ke změně v recepčním procesu. Navíc při proměně estetického paradigmatu ve veřejném prostoru zůstaly, i když nikoliv všechny, ale pouze ty, které by, použijme jazyk trestného zákona, nemohly naplnit skutkovou podstatu trestního činu propagace hnutí směřujících k potlačení lidských práv a svobod. Odstraněny byly především ty, které zobrazovaly konkrétní protagonisty totalitního režimu, zůstaly takové, jejichž neutrální emocionální působení (motivы dětí, rostlin, zvířat, ornamentální tvorba) případně lidský, etický rozměr (pomníky padlým apod.) byly a zůstávají společensky akceptovatelné.

Pojmenovávám ad hoc problémy s recepcí těchto děl pojmy **komunikační setrvačnost a recepční slepota**.

Problém komunikační setrvačnosti je záležitostí vztahu adresáta a komunikované informace. Časté a opakované setkávání s jedním podnětem automatizuje průběh komunikačního aktu. Dobrým příkladem je trojí až čtveráčetba korektur jakéhokoliv textu. Kdo tuto zkušenost má, jistě potvrdí. A potvrdí i fakt, že s tím jde ruku v ruce právě ona recepční slepota.

Pod tímto pojmem rozumím situaci, kdy nevnímáme pravidelně, ve vysoké frekvenci potkávaný vjem z okolí. Jde do značné míry také o záležitost tempa (rytmizované rychlosti), kterým věci kolem sebe vnímáme. Tedy: nejde ani tak o problém, který povrchně označujeme jako uspěchanost, neschopnost zastavit se k reflexi a sebereflexi, jako spíše o množství vjemů, podnětů a informací, které se do našeho (biorytmem daného) každodenního času vměstňávají.

Recepční kapacita je vymezena našimi individuálními schopnostmi, vzděláním, aktuální emocionální a psychickou situací a samozřejmě také komunikačním statutem zdrojového objektu. To je ovšem obecně platné

a dobře známé. Vstupování do kontaktu s objektem s dominantní estetickou funkcí má vždycky povahu festivity. Recepční rámec nás svými signály upozorňuje, že vstupujeme do prostoru ne zcela obvyklého, svátečního, že budeme obcovat s jevy, objekty, situacemi, které se charakteristikám velké, většinové množiny jiných vymykají jako například znělky televizní i rozhlasové, vstup do galerie, placení vstupného, uvaděčky v divadle, otevření knihy, nad kterou nás všechny sémiotické signály upozorňují, že jde o beletrii atp. (ČERVENKA 1996). Jinými slovy, je značný rozdíl mezi situací, kdy vstupujete do obchodu a kdy do galerie, když otevíráte básnickou sbírku anebo manuál k použití bouracího kladiva, když pozvedáte oči k soše či se vyhýbáte sloupu pouličního osvětlení.

Dostáváme se tak ovšem do interpretační (a zároveň i komunikační) aporie. Každá interpretace je nejen potvrzením recepčního bytí díla, ale je zároveň i jeho aktualizací, tedy vytažením na světlo, před-stavením před oči jiných recipientů, aktualizací ostenzí. Interpretovat hloubkovým způsobem lze jen ve výjimečných situacích (a na specifických místech). Nejedná se o situaci virtuální, ale reálnou se všemi standardně přítomnými šumy a rušivými vlivy. Tam, kde je dílo situováno do každodenního, profánního prostoru (parky, náměstí, vestibuly veřejných budov), už není aktualizované a recepčně otevřené „čtení“ dost dobře možné. Jinak řečeno, významový potenciál, estetická účinnost takto situovaného díla v čase klesá (jako z fyzikálních a chemických příčin slábnou data na elektronických nosičích). A to i u děl vysloveně hodnotných a nezpochybnitelných. Pokud k této situaci dojde, pak se pokoušíme revitalizovat a rekonstruovat genetickou a vývojovou hodnotu díla v aktuálním stavu a čase. Jde o proces vysoce subjektivní, ve velmi specifických případech pak maximálně intersubjektivní (KOŽMÍN 1986). Na druhé straně tuto možnost ovšem předpokládá alespoň zbytková přítomnost recepčního potenciálu. Kde je už významově mrtvo, nelze resuscitovat ani balzamovat, lze se pouze pokoušet o rekonstrukci, a to již docela jinými nástroji, totiž historickou reflexí.

Přítomnost recepčního potenciálu vede ke vzniku situace receptivity, která zásadně ovlivňuje proces recepcce samotný. Naše psychické rozpoložení je v těchto chvílích nastaveno receptivně, jsme otevřeni podnětům díla i prostoru, ve kterém je umístěno, jsme ochotni dílu „naslouchat“, přemýšlet o něm, konfrontovat je s jeho názvem, konstruovat souvislosti apod. Jsme v situaci jedinečné laboratoře, kterou situace obcování s uměleckým dílem nastoluje. Tato laboratoř samozřejmě není přirozená ve smyslu kvantita-

tivní obvyklosti, běžnosti. Naopak je výlučná a specifická. Na rozdíl od situace právě opačné, při každodenní konfrontaci s objektem, v jehož ontologickém statutu dominuje jiná než estetická funkce, například přesvědčovací nebo ideologická. Je tak zásadní rozdíl v recepčním bytí artefaktu a kupříkladu *advertfaktu*, reklamním prostředku na nejvyšším stupni zobecnění, počítaje v to i propagandistické nástroje.

Jsmo-li tedy s artefaktem konfrontováni v obvykle zabydleném a zastavěném, všedním, každodenním, civilním prostředí, musíme rozlišit dvojí situace. Je rozdíl, dochází-li k setkání poprvé či přejde-li setkání v setkávání, v opakovaný proces s vysokou mírou frekvence (distinktivní rys dokonavosti je zde zcela na místě). Poprvé může jít o situaci velmi působivou. Ovšem pouze poprvé. Se stoupajícím počtem kontaktů schopnost díla vytvářet receptivně motivující prostředí rychle klesá. Nulový stupeň významotvornosti pak rychle konstituuje recepční slepotu a my se už s objektem **ne-setkáváme**, ale pouze **míjíme**. A to i v případech děl výsostně uměleckých. Setkáme-li se s dílem, jehož estetické ambice byly jakkoliv neesteticky podmíněny, například afirmativním dialogem s ideologickou mocí, pak je tento proces ještě strmější.

Recepční potenciál díla lze samozřejmě obnovit, a to možná až k míře intenzity prvotního zážitku. Základním prostředkem k tomu je aktualizace. Rozumíme tím pojmem „dynamickou společenskou sílu, působící proti ochuzení a schematizaci konvenčního vidění a myšlení [...] je »vepsána« do objektivní struktury díla a podmiňuje jeho estetický účín [...] proměňuje estetickou emoci v umělecké poznání“ (CHVÁTÍK 2001: 63–64).

Řečeno jazykem fyziky, jde o skládání silových vektorů, vložená energie se vrací v podobě „nově nasvíceného“ díla. Na úrovni estetického programu s tímto modelem přišly modernistické směry počátku minulého století. Umístěním díla do prostředí zdánlivě nekompatibilního (četba poezie na veřejných shromážděních, pouliční divadlo, hudba pro letiště Briana Ena), anebo také naopak, do typického prostředí estetické komunikace se umístila díla původně bez estetického potenciálu (známá Duchampova Fontána, ready made apod.)

Pokud je dílo nadáno vysokou mírou estetické hodnoty, přijímá automaticky ze svého okolí podněty ke své revitalizaci. Tak například se recepční potenciál sochy umístěné ve volném prostoru proměňuje se střídou denních dob, ročních období, ale také například v rytmu volných a pracovních dnů. S tím souvisí například variabilní barevnost okolního prostředí. U ideologicky iniciovaných a vybudovaných děl je potřeba potenciál dodávat uměle,

stále znovu jej inovovat skutečnou i sémiotickou ostenzí – ukazováním, vyzvedáváním díla na světlo z každodenní všednosti. Totalitní režimy na to měly svátky, kladení věnců u soch, zdobení fasád domů vlajkami, prapory a praporky, parádemarše apod. V současné době jde už pouze o ojedinělé případy, jako je například mediální přestřelka o znovuumístění sochy par tyzána ve Vsetíně nebo zařazení podle principů sorely vybudovaných sídliš-
ních satelitů Poruby a Havířova do seznamu památkově chráněných objektů (KRÁL 2006). I tak ovšem zůstane jejich recepční bytí omezeno na redakční komentář v denním tisku, jeho životnost je dána maximou o tom, že není nic staršího než včerejší noviny.

Fakulta multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati

Literatura

ALEFELD, Yvonne-Patricia

1996 *Göttliche Kinder* (Paderborn: Schöningh Verlag)

ARIÈS, Philippe

1975 *Geschichte der Kindheit* (München: Carl Hanser Verlag)

BAADER, Meike Sophia

1996 *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit* (Berlin: Luchterhand)

BEREDTE HÄNDE...

2004 *Beredte Hände – Die Bedeutung von Gesten in der Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 17. 7. – 1. 11. 2004 (Residenzgalerie, Salzburg)

ČERVENKA, Miroslav

1996 „K sémiotice samizdatu“; in *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 366–373

DERRIDA, Jacques

2003 *Prawda w malarstwie* (Gdańsk: słowo/obraz Terytoria)

DIDI-HUBERMAN, Georges

1995 *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration* (Paderborn: Fink Verlag)

DIERS, Michael

2004 „Affekt und Effekt – Körpersprache und Bildrhetorik bei Velázquez“; in *Politische Kunst* (Berlin: Akademie Verlag). s. 17–31

FLACKE, Monika (ed.)

1995 *Auftrag: Kunst 1949–1990* (Berlin – München: Klinkhardt & Biermann)

FORMÁNKOVÁ, Pavlína

2007 „Propaganda pro nejmenší“; *Dějiny a současnost XXIX*, č. 1, s. 17–20

GASSNER, Hubertus – GILLEN, Eckhart

1994 „Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein“; in H. Gaßner, I. Schleier, K. Stenze (edd.): *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit* (Bremen: Ed. Temmen), s. 27–59

GOMBRICH, Ernst Hans

2001 *Příběh umění*; přel. Miroslava Tůmová (Praha: Argo, MF)

GÜNTHER, Hans

2006 „Totalitní stát jako umělecká syntéza“; *Česká literatura LVI*, č. 4, s. 106–118

HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER RHETORIK

1994 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, sv. 2; [hesla Gestik, Chironomie], ed. Gert Ueding (Tübingen: Max Niemayer Verlag)

CHVATÍK, Květoslav

2001 *Strukturální estetika* (Brno: Host)

JUNG, Carl Gustav

1997 *Archetypy a nevědomí*; přel. Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka)

KLINGER, Cornelia

2002 „Corpus Christi, Lenins Leiche und der Geist des Novalis“; in H. Belting, D. Kamper, M. Schulz (edd.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (München: Fink Verlag), s. 219–232

KOŽMÍN, Zdeněk

1986 *Interpretace básní* (Praha: SPN)

KRÁL, Jan

2006 „Komunistické sochy se vrací“; *Lidové noviny* (20. 2.), s. 6

KUNDERA, Milan

1979 *Život je jinde* (Toronto: 68Publishers)

1981 *Kniha smíchu a zapomnění* (Toronto: 68Publishers)

1989 *Kunst des Romans* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag)

LENZEN, Dieter

1985 *Mythologie der Kindheit* (Hamburg: Rowohlt)

MACURA, Vladimír

1992 *Šťastný věk* (Praha: Pražská imaginace)

MIKO, František

1973 *Od epiky k lyrice* (Bratislava: Tatran)

MONÍKOVÁ, Libuše

1991 *Fasáda* (Toronto: 68Publishers)

ROYT, Jan

2006 *Slovník biblické ikonografie* (Praha: Karolinum)

RAPPE, Sara

2000 *Reading neoplatonism* (Cambridge: CUP)

RYWIKOVÁ, Daniela

2005 *Renesanční nástěnné malby v kostele sv. Václava v Moravské Ostravě* (Ostrava: Ostravská univerzita)

SCHMITT, JEAN-CLAUDE

2004 *Svět středověkých gest*; přel. Lada Bosáková, Pavla Doležalová a Veronika Sysalová (Praha: Vyšehrad)

STRAKOŠ, Martin

2005 „Nová Ostrava – svět paláců a práce a obraz utopického města“; *Obrácená strana měsíce*, č. 2, s. 15–19

TOMASIK, Wojciech

1999 *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej“* (Wrocław: Fundacja na rzecz nauki polskiej)

VYBÍRAL, Jindřich

2003 „Architektura disciplíny a mobilizace“; *Ateliér XVI*, č. 1, s. 16

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich

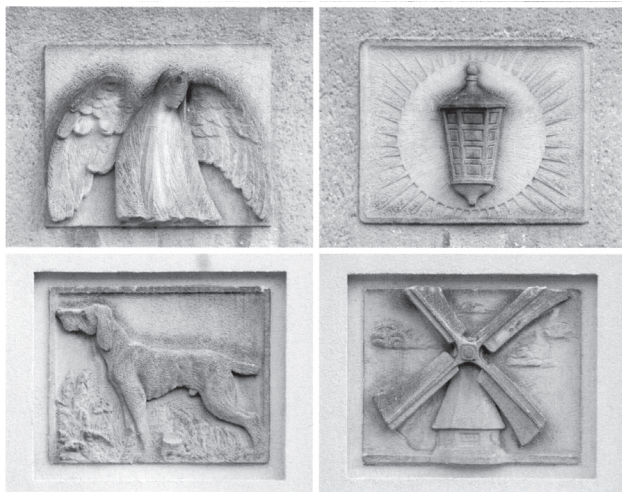
1991 *Sämtliche Werke und Briefe* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag)

ZELINSKÝ, Miroslav

1990 „Hodnotové dění v lyrickoepické skladbě“; in Lubomír Plesník (ed.): *Hodnotové súvislosti umeleckej komunikácie* (Nitra: Pedagogická fakulta), s. 65–75

ŽIŽEK, Slavoj

1998 *Mor fantázií*; přel. Marína Gáliková a Vladislav Gálik (Bratislava: Kalligram)



Obr. 1 – Zlín, domovní znamení



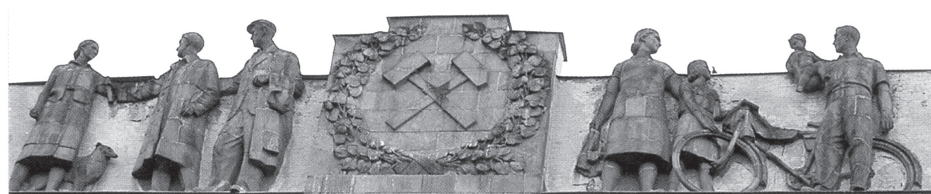
Obr. 2 – Levá polovina „erfurtského DDRamatu“ (1972)



Obr. 3 – Pravá polovina „erfurtského DDRamatu“ (1972)



Obr. 4 – Sgrafitové okno 4



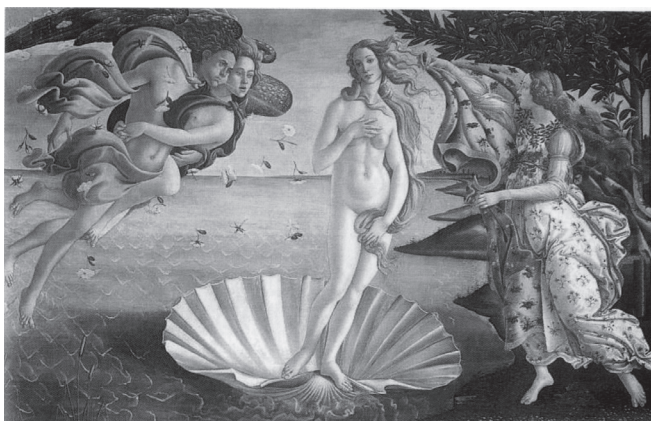
Obr. 5 – Sousoší nad porubským „obloukem“



Obr. 6 – Sousoší nad porubským „obloukem“ (detail)



Obr. 7 – sgrafitová okna 23–29 (1956)



Obr. 8 – Sandro Botticelli: Zrození Venuše (kol. 1484)



Obr. 9 – Luboš Synecký: Zrození Venuše dle Botticelliho (70. léta?)



Obr. 10 – Sgraffitové okno 5



Obr. 11 – Josef Mánes: Léto a podzim (1856)



Obr. 12 – Josef Mánes: Vyjížd'ka (1856)



Obr. 13 – Josef Mánes: Honba (1856)



Obr. 14 – Josef Mánes: Tanec (1856)



Obr. 15 – Josef Mánes: Hudba (1856)



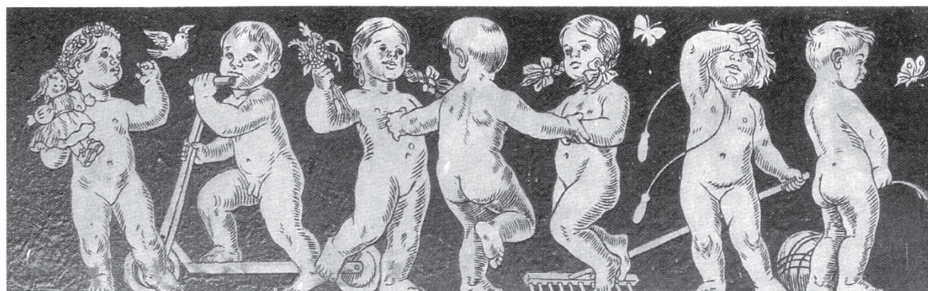
Obr. 16 – Josef Mánes: Zima a jaro (1856)



Obr. 17 – Sgrafitová okna Čtyři roční období (podzim, zima)



Obr. 18 – Čtyři roční období (1956)



Obr. 19 – Čtyři roční období (jaro, léto)



Obr. 20 – Univerzita Erfurt



Obr. 21 – Weg der Wolle (Apolda, SRN, konec 19. st.)



Obr. 22 – Sgraffitové okno 3



Obr. 23 – Sgraffitové okno 28



Obr. 24 – Philipp O. Runge: Morgen (1805)

Reportáž ako pokus o zmenu paradigmy fikcie. Prvá a druhá generácia ľudovodemokratickej literatúry

Pri formulácii problému vychádzam z predpokladu, že pri obnove referenčnej sily mimézis vo fikčnej literatúre socialistického realizmu v druhej polovici päťdesiatych rokov zohrala významnú úlohu literatúra faktu – predovšetkým reportáž. Tento jav môžeme nazvať súvekou krízou reprezentácie. V názve socialistický realizmus prívlastok **socialistický** zabezpečoval prítomnosť ideologického, represívne poňatého triedneho apriorizmu. Táto zložka sa v prvej polovici decénia ako simulákový estetický model, ktorý vyústil do schematismu, zdiskreditovala a vyčerpala. Odhalenie zločinov stalinizmu uprostred desaťročia stigmatizovalo spoločnosť. Mnohých komunistických spisovateľov viedlo k dezilúzii, „tých druhých“ utvrdilo v skepse. Súveká epická literatúra aj na základe vonkajších okolností začala hľadať vnútorné zdroje svojej regenerácie. Jednou z možností bola obnova **realizmu** ako zložky oficiálneho štátneho programu umenia. Centrom vnúroliterárneho pohybu sa stala aktuálna reprezentácia textu. Prejavilo sa to v novom balansovaní vecnosti a tvarovosti, faktu a fikcie, referencie a performancie. Štylisticky ich možno identifikovať s napätím medzi operatívnosťou a ikonickosťou výrazu. Nasledujúce poznámky nie sú obrazom desaťročia, ale chcú upozorniť na rôzne vrstvy tejto dobovej tendencie.

V českom kontexte je príkladom napätia a autorskej synergie faktu a fikcie novinárka Lenka Hašková (1923). Jej spisovateľské začiatky sú v mnohom podobné dráhe Ladislava Mňačka (1919). Po viacerých knihách budoateľských reportáží (*Boj o tuny oceli*, 1950 alebo *Lidé z velké stavby*, 1953) vydala v r. 1960 ako ich morálny suplement novelu *Obžalovaný*, ktorú písala na konci päťdesiatych rokov. V r. 1964 podľa nej vznikol rovnomenný film Jána Kadára a Elmara Klosa. Hašková tematizuje rozpor medzi direktívami centralisticky riadeného modelu národného hospodárstva, ktoré fungujú rovnako neosobne ako fátum, a nemožnosťou plniť vytýčené ciele výstavby socializmu bez individuálnej ľudskej iniciatívy. Tento nesúlad počas súdneho procesu zasiahne riaditeľa elektrárne Josefa Kudrnu a pripraví ho o česť. Text svojou deziluzívnou atmosférou, ale aj vierou v reformovateľnosť komunizmu patrí k spoločenskokritickej vlné próz konca päťdesiatych

a začiatku šesťdesiatych rokov. Najvýraznejšie ju zastupuje neskoršia kniha *Oneskorených reportáží* (1962) Ladislava Mňačka.

Tento autor patril nielen na Slovensku, ale aj v českom prostredí k najzvučnejším dobovým publicistickým menám. Jeho cesta výkonného a pohotového literáta, autora poézie, prózy a drámy, ktorý sa z angažovaného podporovateľa režimu zmenil na kritika obdobia tzv. kultu osobnosti (*Ako chutí moc*, 1968, *Súdruh Münchenhausen*, 1972) má v bývalom Československu paralely v mnohých osobných príbehoch.

Mňačko-novinár začínal cestopisom *Izrael. Národ v boji* (1949). V tejto krajine ako *war correspondent* (sám uprednostňoval označenie zahraničný dopisovateľ) strávil dva a pol mesiaca v čase prvej izraelsko-palestínskej vojny (1948). Okrem erudovane napísanej histórie územia a histórie vzniku nového štátu na pozadí putovania po exotickej krajine je osou komentárov duchovná blízkosť problémov Československa a Izraela: kibuce, najmä príklad Kfar Masaryka s osadníkmi zo Slovenska, princípy tamojšieho kolektívneho hospodárenia a vnútropolitické smerovanie Izraela, ktoré malo podľa vtedajších nádejí ľudovodemokratického bloku vyústiť v socializmus. Subjektívna identifikácia sa realizuje na pozadí dočasnosti politickej alterity. Mňačko zároveň potvrdzuje nezmieriteľnosť ľudovodemokratickej a imperialistickej ideológie. Napriek jednoznačnosti tohto autorovho postoja v štylistickej intencii textu prevláda vecnosť faktov a kultivovane predvedená operatívnosť výrazu. Semiotickou dominantou cestopisu je zušľachtovanie v zmysle lat. *colere*: zušľachtovanie púšnej krajiny, krajiny ničenej vojnou, sociálnej a duchovnej biedy arabského sveta, etnickej nenávisťi.

V o rok neskoršej *Albánskej reportáži* (1950), dokončenej 17. októbra 1949, už chýba presvedčivosť subjektívneho (individuálneho) autorského angažmá. Nahrádza ho rozostup medzi diferenciou kolektívnej etnickej identity Albáncov a konštrukciou jednoty ľudovodemokratického sveta. Množstvo rôznorodých zemepisných, historických, sociologických údajov nezjednocuje kultúrna báza, ale figuratívne protektorstvo, ktoré sa opiera o rétoriku. Cieľom diskurzu nie je subjektívna interpretácia faktov sama, ale presvedčanie, ktoré stavia na jazykovej expresii a ikonizuje pátos podania.

Základnou úlohou je poľudštiť frázy súvekých zahraničnopolitických úvodníkov: „Nad Albánskom ešte nezakrúžila holubica mieru. Zahnali ju dravci. I škipetársky človek chce lepšie žiť, i on chce budovať, tvoriť, i on sa postavil do radu slobodných národov. [...] Malá krajina, odrezaná od sveta, od dovozu, s nepokojnou hranicou, vystavená teroru juhoslovanských troc-

kistov, útokom gréckych monarchistických fašistov, diskriminácii Marshallových štátov [...]“ (MŇAČKO 1950: 8–9). Rétorika kolonizuje, osvojuje si neznáme územie. Prezrádajú ju napríklad nevinne vyslovené exportné ciele: „A tak som si myslel na tej pláži v Durres: »Škoda, že nemáme more!« Potom som sa opravil. Máme more, len ho nevieme využiť. Veď pobrežie bratských ľudových demokracií je i pobrežím českého a slovenského pracujúceho človeka. I táto albánska pláž.“ (IBID.: 200).

Druhá polovica desaťročia má v Mňačkovej publicistike verejnú a súkromnú tvár. K oficióznemu výročiu Februára sa autor vracia sériou reportáží *Čo nebolo v novinách* (1958). Táto línia tvorby sa nesie v znamení politicky nezavŕšenej liberalizačnej vlny a znovukonštitúcie ideológie začiatku desaťročia. Zároveň sa ale zrejme rodia *Oneskorené reportáže* (1962), ktoré sa v nasledujúcej dekáde stanú knižným bestsellerom. Ako odklätie tabuizovanej témy sa v Čechách budú čítať bez prekladu, čiže mimo inštitucionálneho rámca starostlivo plánovanej tridsaťvážkovej Slovenské knižnice nakladateľstva Odeon (1956–1968), ktorej redaktormi boli Karol Rosenbaum a Vladimír Reis. V roku 1964 sa *Opožděné reportáže* dočkajú českého vydania v dvoch rôznych vydavateľstvách: v Nakladatelství politické literatury a v edícii Život kolem nás vydavateľstva Československý spisovatel.

V *Oneskorených reportážach* nie sú uvedené bibliografické údaje o ich časopiseckom publikovaní. V r. 1956 pôsobil Ladislav Mňačko na poste šéfredaktora týždenníka *Kultúrny život*, v druhej polovici decénia bol členom jeho redakčnej rady. Podľa excerptu ročníkov 1956–1959 však Mňačko reportáže aktuálne neuverejňoval a jeho články neiniciujú kritiku stavu súvekeho režimu: „démonov súhlasu“ odkrývajú skôr opatrne.

Dištančná pozícia subjektu voči faktom sa manifestuje najmä rétoricky, nie noeticky – podobným spôsobom, ako bola utvrdzovaná ľudovodemokratická identita v *Albánskej reportáži*. Rozostup identifikácie a dištancie opäť drží pokope najmä sila autorského nasadenia: aj tentoraz sa ikonizuje mravnosť rozhorčeného gesta, nejde celkom o fakty samy. V neskoršom úvode k *Oneskoreným reportážam* Mňačko píše: „Tak vznikla kniha, z príbehov, ktoré intímne poznám, do ktorých som bol aktívne zaangažovaný, nielen ako bezmocný poslucháč. Vychádzal som pri jej písaní z konkrétnych prípadov. Pravdaže, nešlo mi pritom o faktografickú vecnosť, nepridržiaval som sa vždy a všade pravdy faktu, skutočnej udalosti, šlo mi o vystihnutie psychózy tých čias, o ktorých píšem, o pravdu doby, v ktorej sa tieto udalosti odohrávali.“ (MŇAČKO 1963: 6) V tomto zmysle texty na pomedzí literatúry faktu a fikcie pôsobili na zmenu paradigmy súvekej prózy.

„Vnútropoliticky“ najodvážnejším rokom *Kultúrneho života* v päťdesiatych rokoch bol ročník 1956. V „oneskorenej reportáži“ *Záhrada utrpenia*, ktorej témou je dlhodobý boj nevinne odsúdeného človeka s ľudovodemokratickou justíciou Mňačko o situácii nasledujúceho roka 1957 píše: „Bol to vari ešte škandálnejší proces, než ten pred rokmi, konal sa totiž dlhší čas po tom, čo najvyššie vládne miesta odsúdili porušenie zákona, čo sa v našom súdnictve mali zaviesť metódy zamedzujúce súdnickú svojvôľu.“ (IBID.: 52). „Dlhší čas“ tu znamená iba jeden rok. To už sa ale dívame na politickú liberalizáciu z perspektívy ďalšieho desaťročia.

Z hľadiska vnútorného gesta slovenskej prózy päťdesiatych rokov je dôležitý cestopis ďalšieho autora, Dominika Tatarku (1913) v knihe *Človek na cestách* (1957). Na žltej obálke Václava Sivka sa križujú čierne a terakotové stopy, ktoré vytvárajú siluetu človeka. Terakotové stopy štartujú z dolnej časti zadnej strany obálky a smerujú na prednú stranu. Aby sa stretnutie a „zjednotenie“ človeka mohlo uskutočniť, musia prejsť najmenej dvakrát takú dlhú dráhu ako stopy čierne. Decentne vyjadrená „červená“ cesta je zaťažená významom a pre svoju dobu je symbolická.

Reportáž zo Švajčiarska pochádza z čias tesne po vojne (1947), Mongolskom Tatarka putoval v r. 1953, *Týždňík v Londýne* strávil v r. 1956. Literárne najzaujímavejšia reportáž, *Prechádzky po Paríži*, je datovaná rokom 1955. Pre naše poznámky je najdôležitejšia.

Ako sa ukázalo už pri Mňačkových knižkách, cestopis ako žáner vo svojej diskurzívnej stratégii päťdesiatych rokov nesie v sebe popri rétorickosti interpretácie faktov a subjektívnej identifikácie aj pripomínanie odlišnosti.

Ako je známe, Tatarka pred rozbitím Československa v r. 1939 absolvoval študijný pobyt na parížskej Sorbonne, ktorý musel kvôli vypuknutiu medzinárodnej krízy predčasne ukončiť. Podľa fejtónov *Na brehoch Normandie* a *Vlastenec z Lugana*, publikovaných koncom štyridsiatych rokov v denníku *Národná obroda*, navštívil v tomto období Švajčiarsko a Paríž.¹ Pri svojich povojnových cestách (pôsobil ako redaktor) mal s čím porovnávať: bol znalcom jazyka, krajiny, ľudí, kultúry.

Ak bolo v izraelských reportážach Mňačkovým cieľom predstaviť obyvateľov novovzniknutého štátu ako nositeľov latinského *colere* v regióne Blízkeho Východu, cieľom Tatarku je obnova kultúrnej pamäti: autogénny tréning, usilujúci sa prekonať topografickú amnéziu. Autor zviditeľňuje neviditeľné, aby som parafrázovala Merleaua-Pontyho: evokuje iný čas – psychický aj kul-

1 Viz TATARKA 1950. Vydanie bolo podľa dobovej terminológie „zmakulované“.

túrny (MARLEAU-PONTY 1998). Kultivuje vedomie rozmanitosti a následne aj rešpekt a toleranciu voči inakosti. Človek na cestách je „sám pre seba cieľom“ (TATARKA 1957: 10).

Ak si uvedomíme dobový kontext vzniku francúzskej reportáže, nie je to málo. Desať rokov predtým vydaná esej iného slovenského frankofila, spisovateľa Ivana Horvátha (1904) *Návrat do Paríža* v tom čase neexistuje, autor sedí vo väzení.²

Tak pre Tatarku, ako pre Mňačka, je charakteristická intenzifikácia správy. U Mňačka sa posunula od poetiky vecnosti k rétorike, u Tatarku je sémantickým gestom textu očarenie, ktoré sa ikonizuje: „V ustavičnom napätí človek na cestách získava pocit neobyčajnej intenzity života: je prítomné, čo sa stratilo v minulosti, je prítomné vzdialené“ (IBID.: 11). Metafora nemá iba expresívne a dekoratívne ambície. Túto rétorickú figúru Tatarka využíva nielen ako nástroj imaginácie, ale aj kognície: „Lietadlá, dokonalé spoje, príliš ľahko prenášajú vás ponad zemepisné i mocenské hranice. Na ich krídlach ľahko, ba priam nezáväzne sa vám rozhliada a porovnáva. Ale rozdvojený svet iba básnik zošívá metaforou, nereálne snívajúc a reálne sa prenášajúc z Bratislavy do Paríža a opačne, mysliteľ si to dáva v hlave do poriadku a pokúša sa sceliť svet primeranejšou hypotézou života svojich súčasníkov...“ (IBID.: 12-13). Básnik a mysliteľ, čiže autorský subjekt Tatarkovho textu „sceľuje“ siluetu človeka, ktorú kreslia terakotové a čierne stopy na obálke Václava Sivka.

Ďalšou referenčnou vrstvou cestopisu je vedomie diferencie voči domovu. Jednak na úrovni každodennosti („Veľké a odvážne úlohy, na ktoré sme sa podujali, nemali by nám byť na prekážku tešiť sa zo života“; IBID.: 61), ale najmä ako ustavične prítomná reflexia problémov súvekeého umenia, videná cez prizmu socialistického realizmu a schematizmu. Autor zdôrazňuje konštantu všetkých „veľkých diel“: je ňou objavovanie zmyslu vecí pre človeka – hoci aj v ideovo minimalistickom zátiší s ovocím. Prekáža mu neprítomnosť senzuality: „Ale i tak človeku bije do očí, že z našej súčasnej tvorby sa vytráca uvedomelá zmyslovosť, stratil sa akt. Je to príznačné, ale nepovažujem to za správne. Naše ponímanie realizmu zdá sa mi príúzkke. [...] Veľké poslanie výtvarnej kultúry vidím v tom, že zmyslove prebúdza národ a učí ho tešiť sa z pozemských darov života“ (IBID.: 72-73).

„Náš“, čiže socialistický realizmus označuje za viac prízemný než ideový, zavalený množstvom podrobností. Spisovateľov nazýva „propagandis-

² Horváth napísal esej koncom tridsiatych rokov, ale kvôli vojnovým udalostiam nevyšla. Vydal ju až v r. 1947. V r. 1950 ho zatkli v rámci likvidácie sociálnodemokratického odboja a odsúdili spolu s tzv. buržoáznyimi nacionalistami. Z väzenia ho prepustili r. 1959.

tami verejnej činnosti“ a dáva im prívlastok „štátní“, podobne ako v *Démónovi súhlasu*, časopisecky publikovanom v r. 1956. Svoje putovanie uzatvára takto: „Vymysleli sme si nového, radostného človeka, ktorý nás trápí – alebo jeden čas trápil, lebo sme takého človeka okolo seba nevideli a sami sme ním neboli. Veľký aparát propagandistov, novinárov, spisovateľov, rečníkov a básnikov vymýšľal si, hovoril, tvrdil ako o hotovej veci, že už nové spoločenské city ovládli celé skupiny, triedy ľudí. Keď sme jedného dňa prezreli, že nikým taketo city nevládnú, boli sme nešťastní. Do koľkých ilúzií sme si opantali hlavu! Zdalo by sa, že človek má najviac v moci svoje výmysly, veď si ich vymýšľa. Ale kdeže! A preto je človek trochu smutný, keď sa prechádza sám so sebou v Paríži alebo v Bratislave“ (IBID.: 82). Tatarkov cestopis prispieva k zmene referenčných a performačných zložiek súvekej reprezentácie. Obnovuje pomer vecnosti a imaginácie, hľadá jeho nové rozloženie.

S týmto problémom sa musela vyrovnávať aj nastupujúca prozaická generácia v Čechách a na Slovensku. Patril k nej aj prozaik Ivan Klíma (1931), ktorý vstúpil do literatúry knihou reportáží z východného Slovenska *Mezi třemi hranicemi* (1960). Tento región je Orientom Československa. Žije v zajatí mytologickej exotiky a tajomstva. Spolu s naivnou štylizáciou dizajnu mapky prvoosídľovateľov Klíma evokuje východoslovenské územie ako „malý cíp země“, ktorý nemá ani len vlastnú jazykovú identitu. Paradoxne ho však sceľuje čeština: „Chtěl jsem mluvit slovensky, maďarsky, zemplínsky, rusňácky, ukrajinsky, cikánsky a valaskou biskidou, ale dřív, nežli jsem mohl pochytit několiv slov, mluvili lidé okolo mne zcela jinou řečí! Nakonec jsem zůstal při mateřštině. Domluvil jsem se všude.“ (KLÍMA 1960: 12).

Text aj s ilustráciami Miroslava Klomínka najprv vychádzal na pokračovanie v *Literárních novinách* (1959) a svojou naprostou odlišnosťou od vtedy publikovaných reportáží vzbudili značnú pozornosť (KLÍMA – ČERMÁK 1995: 50). Na rozdiel od nich totiž nezdôrazňoval fakty, ale vytváral fikciu, štylizoval. Rozprával príbehy, komponované do jednotného, mozaikovitého celku, prinášal novú tvarovosť. Znalosť slovenskej exotiky autor využil vo svojej ďalšej prozaickej tvorbe.

Klíma patril k spolupracovníkom *Května*, ktorý bol paralelou slovenskej *Mladej tvorby*. V r. 1956 vznikla „zhora“: nie ako skupinový časopis, ale ako „orgán“, určený mladej literatúre. Vladimír Petřík píše o alternatívach súvekej tvorivej osobnosti: „Individuálne postoje sa rozlišovali iba stupňom rozchodu s tým, čo bolo. Ale, mimochodom, práve *stupeň rozchodu* s predchádzajúcim päťročím pokusov o socialistickú literatúru stal sa, a to aj v priestore práve vznikajúcej mladej literatúry, diferenciačným činiteľom, ovplyvňujú-

cim generačné vyhraňovanie sa a tvorbu literárneho programu. Raz skryte, inokedy zjavne, ale permanentne tu pôsobia dve protikladné tendencie: tendencia úplného rozídenia sa s predošlou literárnou praxou i programom literárnym, a tendencia záväznosti, hoci kritickej, nadviazať na túto prax a program.“ (PETRÍK 1975: 404).

Na jednej strane išlo o protest voči ne-pravde, voči falošnému zobrazeniu spoločensko-etických rozmerov príbehu v mene mravnosti. Na druhej strane sa energia sústredila na reštrukturalizáciu umeleckého jazyka, ktorý sa pociťoval ako zastaralý a neadekvátny, pretože nedokázal postihnúť aktuálny rozmer ľudskej existencie. Špecifickosť slovenských pomerov spočívala v tom, že podobne ako v Tatarkovom metaforickom riešení ideových opozícií v rámci jednotnej socialistickej literatúry, v alegoricko-grotesknom *Démonovi súhlasu*, sa rozporuplnosť unifikovala. Potrebovala sa vyrovnáť s dobovým epickým modelom čarodejnej rozprávky čias schematizmu, v ktorej sa hrdinovia na svojej púti stretávajú s ďalšími dopredu určenými postavami: s darcom, škodcom, s pomocníkom protivníka. Na rozdiel od čarodejnej rozprávky však boli ich funkcie rozdelené podľa vonkajšieho, ideologického a politického kľúča. V prvej polovici päťdesiatych rokov sme sa takmer vôbec nestretli so súkromnými problémami postáv. Vnútorňý život mal rýdzo kolektívne formy, plne sa sústredil na spoločenské problémy jednotlivých výrobných rezortov.

Autorom prvej generácie *Mladej tvorby* Antonovi Hykischovi (1932), Jaroslave Blažkovej (1933), Jozefovi Kotovi (1936) a i. sa nepodarilo vytvoriť silnú prozaickú skupinu, ani presadiť sa v päťdesiatych rokoch ako silné individuality. Proti „starým“ sa búrili skôr štylisticky, nie hĺbkovo. Počuli hlas kritiky, aby sa nestavali „proti otcom“, aby sa radšej postavili „na ich plecia“ (NOGE 1959: 11). V súvislosti s *Mladou tvorbou* upozorňuje Petrík aj na ďalšiu dôležitú vec: názorovú korešpondenciu s civilistickým programom „literatúry všedného dňa“ květnovcov.

V slovenskej próze polovice desaťročia išlo spočiatku o postschematické riešenie epických konfliktov. Prvé dotyky so súčasnosťou akoby skusmo sondať možnosť mapovania reality, sústreďujúc sa na deskriptívny záznam sviežich životných detailov a všedných situácií. Čoskoro sa však ukázalo, že rešpektovanie životných faktov je iba „prvotnou“ pravdou a že „všemo-
húcnosť faktu v literatúre nie je samospasiteľná“ (PETRÍK 1975: 405). Presýtenosť životnými faktmi ešte nemusí byť realizmom, „charakter doby, ktorý chcú mladí zobrazíť, neurčuje a nevyplňa len obyčajný, všedný deň“ (IBID.: 406). Všedný deň v druhej polovici desaťročia nahrádza pojem „dnešok“.

Až ďalšie decénium sa vrátilo k presvedčeniu, že práve všednosť rámcuje krajné polohy života človeka – jeho narodenie a smrť (Ján Johanides: *Súkromie*, 1963).

Nedokončená liberalizačná vlna a návrat k ideologickej represii na konci päťdesiatych rokov po necelých troch ročníkoch priniesli okrem iného aj kritiku *Mladej tvorby*. Historická rekonštrukcia udalostí vyzerá takto: 3. februára 1959 sa v hoteli Devín pod predsedníctvom zaslúžilého umelca Vladimíra Mináča konalo celoslovenské stretnutie redaktorov a prispievateľov časopisu. Okrem výstražného „dvíhania prstov“, ako situáciu označil Milan Hamada, sa v podaní prvého tajomníka *Zväzu slovenských spisovateľov* Andreja Plávku odovzdávala „spisovateľská fakľa“, pripomínali sa veľikáni ako Pavol Országh Hviezdoslav, Ivan Krasko, Jozef Gregor Tajovský a Janko Jesenský. Ešte stále – v roku 1959 (!) – sa ako nespochybniteľná uvádzala básnická genialita Jána Kostru v poéme *Na Stalina* a diela tomu podobné. Jedným dychom sa pred mladú literatúru kladli politické a ideologické ciele, zdôrazňovali sa „škodlivé tendencie“, zrodené v ovzduší II. zjazdu československých spisovateľov (1956). Argumenty boli tradičné: mladá literatúra rozpracúva „podružné otázky“, svoje zbytočné formálne experimenty označuje za právo na omyl a samostatné hľadanie.

Vo februári 1959, v č. 7, uverejnil týždenník *Kultúrny život* článok podpísaný šifrou *red.* (šéfredaktorom bol Rudolf Fabry).³ Súhlasne reagoval na spomínanú celoslovenskú poradu, následnú diskusiu a záverečnú rezolúciu. Polemicky proti nim vystúpil redaktor *Mladej tvorby* Jozef Kot. Niektorí diskutujúci podľa neho „vyslovili rigoróznú požiadavku zosúčasniť literatúru a zintenzívniť styk so životom. [...] Je príznačné, že od vidieckych autorov, ktorí v diskusii vyratúvali nesmierne množstvo prozaických možností, čítali sme len veľmi málo dobrých próz.“ Vyjadril presvedčenie, že „bojuje proti »klamnej ilúzii« a všemohúcnosti životnej skúsenosti, proti »fetišizácii« životnej skúsenosti“.⁴ Redakcia *Kultúrneho života* mu odpovedala, „že najmä dnes je prvoradou úlohou zdôrazňovať potrebu neustáleho styku umelca so životom, lebo to je východiskom zo smútkov a dezilúzií, ktorými »trpeli« najmä autori *Mladej tvorby*“.⁵

Ako o tom svedčia viaceré texty a diskusie, problém reprezentácie patrilo k centrálnym problémom päťdesiatych rokov. Určovali ho hranice dobovej estetiky a etiky, ktoré vyvolávali vnútorné pnutie literatúry ako systému.

3 Red.: „Tvorba mladých“; *Kultúrny život* XIV, č. 7, s. 1.

4 Kot, Jozef: „Do nového obdobia“; *Tvorba mladých* IV, č. 3, s. 1–4.

5 Red.: „Polemické hry v *Mladej tvorbe*“; *Kultúrny život* XIV, č. 15, s. 8.

Ústrednými pojmami sú individuálna a kolektívna identifikácia a dištancia, ktoré rozdielne zasahujú jednotlivé generačné vrstvy. Hoci stredná spisovateľská generácia (Mňačko, Tatarka, Hašková) socialistickorealistický systém umenia sama konštituovala ako ideologicky určenú, hoci tvarovo neuchopiteľnú metódu, v období po r. 1956 sa usilovala obnoviť umrtný estetický systém zvnútra. Estetický model socialistického realizmu sa pod ťarchou spoločenskej stigmatizácie dal do pohybu, menil pozície a pomer vnútorných konštitučných zložiek, vecnosti a tvarovosti, faktu a fikcie, referencie a performancie. Zdalo sa, že stimulovať ho môžu predovšetkým fakty, vecnosť, referenčnosť. Za ťažiskové sa pokladali predovšetkým žurnalistické žánre, ktoré pôsobili na fikčnú paradigmaticu. Tvorba ďalšej generácie ľudovodemokratickej literatúry, ktorá nastúpila v druhej polovici desaťročia, začala tento predpoklad spochybňovať. Vybrala si cestou štylizácie, ikonizácie výrazu, tvarovosti. Na Slovensku sa presadila až v šesťdesiatych rokoch.

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Prameny

KLÍMA, Ivan

1960 *Mezi třemi hranicemi* (Praha: Československý spisovatel)

KLÍMA, Ivan – ČERMÁK, Miloš

1995 *Lásky a řemesla Ivana Klímy. Rozhovor Miloše Čermáka se spisovatelem Ivanem Klímou* (Praha: Academia)

MŇAČKO, Ladislav

1950 *Albánska reportáž* (Bratislava: Nakladateľstvo Pravda)

1963 *Oneskorené reportáže* (Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry)

TATARKA, Dominik

1950 *Ľudia a skutky* (Bratislava: Tatran)

1957 *Človek na cestách* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

Literatura

MERLEAU-PONTY, Maurice:

1998 *Viditelné a neviditelné*; přel. Miroslav Petříček (Praha: OIKOYMENH)

NOGE, Július

1959 „Čo a ako“; *Mladá tvorba* IV, 1959, č. 8–9, s. 11

PETRÍK, Vladimír

1975 „Generačné pohyby v literatúre druhej polovice päťdesiatych rokov“;
Slovenská literatúra XXII, č. 5, s. 401–423

Redakční poznámka

Sborník shrnuje většinu referátů, které byly předneseny na sympoziu *Literatura socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění* pořádaném Ústavem pro českou literaturu AV ČR ve spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV a Slovenským inštitútom v Praze 11. a 12. října 2006. Texty jsou upraveny podle současné pravopisné normy, sjednocen byl zápis citací, poznámek pod čarou a bibliografických odkazů, užití kurzivy atp. Ačkoli sborník vychází až v roce 2009, většina autorů odevzdala své příspěvky v průběhu roku 2007.

pš

Autoři sborníku

Doc. PaedDr. René Bílik, CSc. - Katedra slovenského jazyka a literatury Pedagogické fakulty Trnavskej univerzity; Ústav slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Prof. RNDr. Ivo BUDIL, Ph.D., DSc. - Katedra antropologických a historických věd Filozofické fakulty Západočeské univerzity v Plzni

Mgr. Jana Königsmarková - Katedra české literatury Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity, České Budějovice

Dr. Joanna Królak - Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski

Mgr. Pavel Matejovič, Ph.D. - Ústav slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Doc. PhDr. Jelena Paštéková, CSc. - Ústav slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Doc. PhDr. Petr Poslední, CSc. - Katedra historických věd Filozofické fakulty Univerzity Pardubice

PhDr. Zora Prušková, CSc. - Ústav slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, Bratislava

PhDr. Petr Šámal, Ph.D. - Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha

Dr. phil. Stephan Immanuel Teichgräber - Dokumentationsstelle für ost- und mitteleuropäische Literatur, Wien

Doc. PhDr. Miroslav Zelinský, CSc. - Katedra teorie a dějin umění fakulty umění Ostravské univerzity

Literatura socialistického realismu:

východiska, struktury a kontexty totalitního umění

Sborník příspěvků ze symposia pořádaného Ústavem pro českou literaturu

AV ČR ve spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV

a Slovenským inštitútom v Praze 11. a 12. října 2006

K vydání připravil Petr Šámal.

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Na Florenci 3, Praha 1.

<http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/sborniky/2009/LSR>

ISBN 978-80-85778-64-5

Sborník *Literatura socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění* shrnuje většinu referátů přednesených na stejnojmenném sympoziu, jež ve dnech 11. a 12. října 2006 uspořádal Ústav pro českou literaturu AV ČR ve spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV a Slovenským inštitútom v Praze. Pracovní setkání slovenských, rakouských, německých, polských a českých badatelů si kladlo za cíl reflektovat současný vzestup odborného zájmu o umění totalitních režimů a nabídlo prostor pro nové analýzy české i slovenské literatury socialistického realismu a pro další průzkumy tehdejšího literárního života. Tento sborník s odstupem zpřístupňuje část přednesených příspěvků a vydává tak počet z diskusně pojatého jednání.

ISBN 978-80-85778-64-9



9 788085 778649