

LISTO- PADOVÉ PROMĚNY

ČESKÁ
A SLOVENSKÁ
LITERATURA
V KONTEXTU
ROKU 1989

Vladimír Barborík — Barbora Čiháková —
Alena Šidáková Fialová (edd.)

LISTO- PADOVÉ PROMĚNY

ČESKÁ
A SLOVENSKÁ
LITERATURA
V KONTEXTU
ROKU 1989

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i., (RVO: 68378068).

Publikace vznikla s podporou z Akademické prémie udělené Akademií věd ČR prof. PhDr. Pavlu Janouškovi, DSc. Kniha byla vydána s podporou Akademie věd České republiky.

Při práci na textu knihy byly využity zdroje/služby výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).



Recenzovali:

prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

doc. Ivan Jančovič, PhD.

Authors © Vladimír Barborík, René Bílik, Peter Darovec, Ján Gavura, Adéla Gjuričová, Lenka Jungmannová, Elena Knopová, Radka Kunderová, Petra Loučová, Radoslav Passia, Michal Přibáň, Stefan Segi, Alena Šidáková Fialová, Jaroslav Šrank

Editors and preface © Vladimír Barborík, Barbora Čiháková, Alena Šidáková Fialová

Graphic and cover design © Filip Blažek, 2021

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2021

Všechna práva vyhrazena

ISBN 978-80-7658-019-0

Obsah

Česká a slovenská literatúra: asymetrie zmeny 7

(Vladimír Barborík a Alena Šidáková Fialová)

Před Listopadem

Poetika prechodných období a koniec osemdesiatych rokov 20. storočia 21

(René Bílik)

Na minovom poli. Zakázaní spisovatelia na stránkach
oficiálnych literárnych časopisů v letech 1988–1989 35

(Alena Šidáková Fialová)

Z bojů o Foglara 54

(Michal Příbáň)

Mezi starým a novým

Slovenské spisovateľské organizácie okolo novembra 1989 —
dobové a súčasné kontexty prahovej situácie 77

(Radoslav Passia)

Zmena statusu slovenského spisovateľa na prelome osemdesiatych
a deväťdesiatych rokov: od neutralizácie k absencii 93

(Vladimír Barborík)

Nežná revolúcia básnikov mravnosti (J. Buzássy, M. Rúfus a ďalší) 106

(Ján Gavura)

Podruhé sundán z jevišťa. Fejetony Jaroslava Hutky
a jejich porevoluční osudy 120

(Adéla Gjuríčová)

Rehabilitácie slovenských spisovateľov po roku 1989 131

(Jaroslav Šrank)

Důsledky změny

Samizdatoví buditelé v čase liberalizace a transformace.

K historii Klubu osvobozeného samizdatu **159**

(Petra Loučová)

Viditelná a neviditelná revolúcia v literatúre **179**

(Peter Darovec)

Vzpomínání detektiva Finka. Nostalgie a politika paměti
v detektivních prózách Jaroslava Velinského **192**

(Stefan Segi)

Co se dělo po roce 1989 v původní dramatice
aneb Kopernikánský obrat? **208**

(Lenka Jungmannová)

Premeny slovenskej drámy a divadla po roku 1989 **217**

(Elena Knopová)

Utajená kontinuita. Jan Mukařovský a rekonceptualizace
českého divadla po roce 1989 **235**

(Radka Kunderová)

O autorech **243**

Jmenný rejstřík **247**

Resumé **248**

Česká a slovenská literatura: asymetrie změny

Česká a slovenská literatura byly vzájemně propojené mnoha komplikovanými vnějšími i vnitřními historickými vazbami. V minulém století patřil k základním integrujícím prvkům společný státoprávní rámec, v němž koexistovaly takřka sedm desetiletí. Jeho systémové změny se v obou literaturách ovšem neprojevovaly vždy stejně. Společné soužití v jednom státě umožňuje porovnat jejich vývoj v téměř stejných vnějších podmínkách a odhalit tak rozdíly vyplývající z jejich odlišného vnitřního uspořádání, rozdíly, které se zvýrazňovaly hlavně v přelomových obdobích československé minulosti. Posledním mezníkem, který ještě český a slovenský národ společně sdílely a který zároveň vykazuje evidentní historickou kontinuitu s dneškem, byla změna režimu v listopadu 1989, pro kterou se ustálilo pojmenování něžná či sametová revoluce. Po rozplynutí společné revoluční euforie se ovšem obnažilo dědictví pozdní normalizace, která fungovala v obou kulturách odlišně. Spolu s tím se výrazněji projeví i národní a kulturní odlišnosti, jež zásadně ovlivnily tři následující léta, která se stala epilogem česko-slovenského soužití v jednom státu.

Listopad 1989 jako historický mezník i synonymum změny tvoří společensko-historický rámec této publikace. Datum pojmáme spíše symbolicky jako zástupné pojmenování delšího období, respektive jako výsledek dění, které mu předcházelo, a jako podmínku či východisko následujících událostí. Námětovou základnou je nám česká a slovenská literatura daného období, respektive autoři, díla a instituce literárního života reflektované z literárněhistorické perspektivy.

Kapitoly knihy představují sondy, které se snaží postihnout zásadní moment změny ve zvolené konkrétní oblasti: přechod do nové dějinné etapy, adaptaci literárního života a literatury samotné na nové podmínky. Zaměřují se na dosud neprobádaná pole a zajímavé souvislosti literatury i literárního života s přesahy do tvorby populární, písňové i dramatické.

Publikace je společným projektem českých a slovenských badatelů. Každá strana ovšem vychází z jiných zdrojů a zpracovaných materiálů, neprozkoumané oblasti zde nejsou totožné. Z tohoto důvodu je také zaměření českých a slovenských literárních historiků poněkud odlišné: každá z národních filologií se opírá o jiné dlouhodobé projekty a již zpracované příručky. Čeští badatelé mohou vycházet z rozsáhlých syntetizujících projektů (např. *Dějiny české literatury 1945–1989 IV., V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*), a proto ve svých kapitolách volí spíše témata pomezí, dosud neprobádaná a často stojící na hranici vysoké a nízké literatury i literatury a jiných uměleckých forem (populární hudba, komiks).

Kapitoly věnované slovenské problematice mají naopak často charakter základního výzkumu a většina z nich se soustředí na tradičně pojímanou literárnost. Také tyto odlišnosti v tematickém záběru potvrzují odlišné uspořádání předlistopadového českého a slovenského literárního pole. Vnější, formální symetrie obou literatur jen překrývala jejich asymetrickou vnitřní strukturu: bylo mezi nimi víc rozdílů než podobností, což se projevilo zejména v jejich dalším vývoji. V literárním životě například byla pro velkou část slovenské literární obce i nadále podstatná problematika spisovatelské organizace, otázka její transformace, a tedy i kontinuity s předcházejícím obdobím hlavně v souvislosti s majetkoprávními vztahy, zatímco v Česku se tato problematika ocitla na okraji zájmu.

Šířkou záběru i koncepčně se jednotlivé kapitoly pohybují v různých rámcích, v tematickém rozpětí od literárního života a vnitroliterární vývojové problematiky až k jednotlivým autorským individualitám a konkrétním dílům. Příspěvky jsou v publikaci seřazeny podle časové posloupnosti zkoumané problematiky. Hlavním orientačním mezníkem je samotný listopad 1989 — ve vztahu k němu je publikace vnitřně strukturovaná na tři části. První je věnovaná

předlistopadovému období, kdy se v mnohdy širších, desetiletí pokrývajících souvislostech odkrývají určité dlouhodobé tendence, případně se autoři podrobněji věnují několika letům takzvané přestavby, která přinesla mimo jiné opatrné pokusy dostat do obecnějšího povědomí autory, o nichž se dosud nemluvilo. V kapitolách druhé části knihy je listopad 1989 vnímaný jako přechodová zóna mezi starým a novým, a poslední oddíl knihy je věnovaný důsledkům změny — situaci v první polovině devadesátých let.

Jednou z hlavních zápletek příběhu pouónorové, respektive už poválečné literatury v Československu bylo vyrovnávání se s doktrínou socialistického realismu. Na literární život i samotnou tvorbu působila v následujících desetiletích s proměnlivou intenzitou v závislosti na aktuálních společensko-politických poměrech, přinejmenším byla v deklarativní podobě součástí oficiálního diskurzu o literatuře až do roku 1989.

Už v padesátých letech toto vyrovnávání nabylo podoby latentního sporu mezi modernou a socialistickou literaturou. Jeho proměny sleduje v úvodní kapitole nazvané **Poetika prechodných období a koniec osemdesiatych rokov 20. storočia**, pokrývající celé poválečné období vývoje slovenské literatury, René Bílik. Zaměřuje se na ty z „uzlových bodů“ či „vnitřních obrátů“, v kterých se projevila dynamika tohoto sporu, a na tvarově-genetickou příbuznost poetologických dominant „vnitřních renesancí“ slovenské literatury mezi lety 1948 a 1989, aby na jejich základě rekonstruoval obsah a podobu společného pole, které vytvářely. Jejich součástí bylo ironické přitakání socialistickorealisticke direktivě o lidovosti v polovině padesátých let (*Sklený vrch* Alfonze Bednáre), v šedesátých letech modernizační protipohyb vůči konstrukt nového člověka, založený na ironickém odkrytí rozdílu mezi oficiálním a existenciálně pojatým obrazem jednotlivce (*Súkromie* Jána Johanidese) či na „rozpojení“ jazyka a světa (*Dokumenty o výhladoch* Pavla Hríze). V následujícím období nabyla tato tendence podoby travestivní tematizace odlidštěného a vyprázdněného jazyka (*Večne je zelený...* Pavla Vilikovského) a koncem osmdesátých let vyvrcholila asanací opěrných pilířů socialistického konstrukt světa v časopisecky publikovaných prózách Petra Pišťanka, Dušana Taragela a Igora Otčenáše.

Proměně situace na konci osmdesátých let se věnuje také kapitola Aleny Šidákové Fialové nazvaná **Na minovém poli. Zakázání spisovatelé na stránkách oficiálních literárních časopisů v letech 1988–1989**. Zabývá se podrobně procesem, kterým se zakázání čeští autoři začali pozvolna dostávat na stránky oficiálního tisku, a pojmenovává strategie v textech, které otevřeně zmiňovaly dosud zamlčovaná jména (vycházely ovšem až v letech 1988 a 1989, a to pouze na stránkách kulturních a literárních časopisů, zejména *Kmene*) a které posléze vedly k diskusím o možnostech vydávání dosud nepovolených literárních děl. Polemiky se pohybovaly v širokém spektru: od naprostého odmítnutí a snahy diskreditovat jména jako Pavel Kohout, Milan Kundera, Karel Pecka a další přes lavírování a vyhýbavá konstatování oficiálních svazových struktur až ke zmínce odváznějších redaktorů o potřebě nezaostat za světem, který zná díla, jež si běžný český čtenář nemůže přecíst. K vydání samotných zakázaných děl však před Listopadem nestačilo dojít. Všem těmto úvahám učinil rychlý konec listopadový převrat, po němž se během pár týdnů a měsíců dostala dosud jen opatrně zmiňovaná jména na knihkupecké pulty leckdy v až stotisícových nákladech.

Jiný osud měla díla autorů, kteří byli pro komunistický režim poetikou či ideovými východisky svých děl nepohodlní, protože se veřejně neangažovali v disentu ani emigraci, jejich texty směly — výběrově, pokoutně a s potížemi — vycházet. Na jedno z nejznámějších jmen tohoto typu, Jaroslava Foglara, autora chlapeckých románů populárních již od třicátých let, se zaměřil příspěvek Michala Přibáně nazvaný **Z bojů o Foglara**. Ukazuje, jak se Foglarovi příznivci snažili v osmdesátých letech „partyzánsky“ dostat jeho osobnost formou besed a drobných zmínek v nejrůznějších tiskovinách mezi veřejnost a polooficiálně vydávat i jeho díla: kuriózním příkladem může být „domácí“ ruský překlad *Hochů od Bobří řeky*, jež měl doložit přijatelnost Foglarových děl pro socialistické Československo, anebo komiks, který objednala Česká speleologická společnost. Jmenoval se *Modrá rokle*, ilustroval ho Kája Saudek a turisté ho mohli zakoupit při návštěvě veřejně přístupných jeskyní. Přestože první „foglarovka“ oficiálně vyšla na konci roku 1987, během let 1988–1989 následovalo několik pololegálních tisků a naplno mohla Foglarova díla vycházet až v devadesátých letech.

Mnohem dříve než samotná tvorba zareagoval na listopadovou změnu literární život. V průběhu týdnů či měsíců se rozpadly jeho oficiální struktury, nejdříve spisovatelské organizace a zakrátko i nakladatelství, jež procházely transformací ve snaze přizpůsobit se novým poměrům. V tomto procesu se ukázala nejistota mnohých literárních tvůrců vyplývající z vědomí, že dosavadní, s podporou režimu uměle udržovaný vysoký status spisovatele, spojený s nezanedbatelnými benefity, se stává minulostí. Někteří na něj rezignovali, jiní se ho pokusili obnovit na důvěryhodnějším základě a mnoho z těch, kteří přicházeli, ho přímo odmítali.

Institucionální stránka slovenského literárního života přechodného období, zejména nové ustavování spisovatelských organizací, je tématem kapitoly Radoslava Passii **Slovenské spisovatelské organizácie okolo novembra 1989 — dobové a súčasné kontexty prahovej situácie**. Důležitost této problematiky pro slovenskou literaturu sledovaného období svědčí o tom, že u části slovenské spisovatelské obce i začátkem devadesátých let přetrvávala mentální schémata předlistopadového období, týkající se hlavně společenského postavení spisovatele, a tedy i vědomí kontinuity s tímto obdobím. Tento stav kontrastuje s efemérností problematiky na české straně. I tento rozdíl byl důvodem, proč čeští spisovatelé neměli zájem o sdružování se se slovenskými do společné organizace. Podle Passii se „práve problémy distribúcie vysychajúcich zdrojov a zmeny sociálneho statusu spisovateľa sa stali kľúčovou otázkou transformácie Zväzu slovenských spisovateľov v roku 1990 a následných peripetií slovenských spisovatelských organizácií v deväťdesiatych rokoch 20. storočia aj neskôr“. Autor v souvislosti se spisovatelskými organizacemi identifikuje tři základní paralelně probíhající procesy, kterými byly institucionální atrofie spojená se ztrátou prestiže, agonální vztah dvou hlavních ideologických linií (národní a demokraticko-liberální) a atomizace institucionální báze literární kultury, v důsledku které se literární aktivity přenesly z oficiálních stavovských institucí na neformální struktury (občanská sdružení a jednotlivce).

Kapitola Vladimíra Barboríka **Zmena statusu slovenského spisovateľa na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov: od neutralizácie k absencii** je věnovaná dlouhodobému procesu snižování společenského kreditu spisovatelské role, který je možné sledovat

od začátku normalizace. Ještě v předlistopadovém období tento stav reflektovali někteří ze slovenských autorů a otevřeně rezignovali na status spisovatele (Pavel Vilikovský). Pokus o novou inauguraci spisovatele po roce 1989 byl na jednu stranu dotovaný patosem a sebevědomím čerpanými z působení v disentu (Martin M. Šimečka), zároveň však bylo pro první polovinu devadesátých let příznačné také otevřené odmítnutí hrát roli spisovatele, a to zejména představiteli nastupující prozaické „generace trhu“ (Peter Pišťanek, Dušan Taragel).

Situací konkrétních tvůrců před rokem 1989 a po něm se zabývá Ján Gavura v kapitole **Nežná revolúcia básnikov mravnosti (J. Buzássy, M. Rúfus a ďalší)**. Věnuje se především dvěma autorům, pro jejichž tvorbu jsou charakteristická spirituální, křesťanská východiska. Ján Buzássy a Milan Rúfus si dokázali nalézt prostor pro publikování během socialismu a ve slovenské literatuře zůstali přítomní i po jeho skončení. Předlistopadová doktrína oficiálního marxismu jim zneumožňovala přirozeně splynout s dobovým literárním děním a otázku, jak reálně působit v literatuře předlistopadového období, si museli namáhavě vyřešit. Působení „básníků mravnosti“ v literatuře v čase socialismu bylo možné proto, že při psaní uplatňovali strategii podvojně interpretace a využívali motivy společné pro křesťanství a socialismus (étos práce). Po listopadové změně skryté paradigma odporu ztratilo opodstatnění a před autory se otevřel problém, čím nahradit dosud produktivní impulz. I přes postupné vyčerpávání duchovní poezie a relativizování étosu postmoderním přístupem k umění dokázali autoři křesťanské humanistické proveniencí i v tomto období přinést vícero zásadních uměleckých impulzů. Jeden z nich nacházíme shodně u Rúfusa i Buzássyho při jejich sestupu do sféry soukromí, ke krizové rodinné situaci.

Příspěvky českých badatelů zaměřené na období přechodu jsou po mezni i z hlediska volby tématu: věnují se té podobě práce se slovem, která se uplatnila ve folkové a alternativní hudbě daného období.

Specifická situace pádu dosavadních jistot a příchod dosud nepoznaných výzev převážně existenčního charakteru poznamenala také osudy a tvorbu písničkářů, bardů uvyklých na souznění s publikem při koncertech, dříve zcela či polozakázaných. Euforii ze svobody a celospolečenské nadšení v prvních porevolučních týdnech a měsících

posléze nahradila lhostejnost a pozornost obrácená k řešení nových problémů raného kapitalismu.

Osudu písničkáře, jehož hvězda zazářila přímo v listopadových dnech, a zvláště pak jeho fejetonům publikovaným časopisecky i knižně před i po revoluci, je věnován text Adély Gjuričové **Podruhé sundán z jeviště. Fejetony Jaroslava Hutky a jejich porevoluční osudy**. Autorka v něm líčí nejprve předrevoluční Hutkovy osudy, zpracované následně v jeho fejetonech, jež kriticky popisovaly tehdejší disent i socialistickou přítomnost. Kritičnost a bojovnost si Hutka udržel i po své emigraci v roce 1978, takže i zde jeho fejetony postupně ztrácely vydavatele a Hutka si vytvářel čím dál víc nepřátele, nespokojen s životem v exilu a vztahy mezi krajany. Jen krátkou epizodou se stalo koncertování na balkonech a tribunách v listopadových dnech, kdy se jeho píseň Náměšť stala jedním ze symbolů sametové revoluce. Hutkovy fejetony vycházející posléze v časopise *Reflex* a později i knižně byly v porevolučním Československu opět přijímány s rozpaky: jeho pohled na počátky postkomunistické transformace byl na svou dobu příliš kritický a deziluzivní.

Závěrečný, polistopadový oddíl knihy je věnovaný proměnám institucionální báze české a slovenské literatury (spisovatelské organizace, nakladatelství), ale také konkrétním dílům, které reflektovaly situaci po roce 1989, a dramatu. Otvírá jej kapitola Jaroslava Šranka **Rehabilitácie slovenských spisovateľov po roku 1989**. Autor v ní podrobně rekonstruuje historii rehabilitačního procesu, který na začátku devadesátých let probíhal pod záštitou nově vzniklých spisovatelských sdružení. Týkal se těch slovenských spisovatelů, kteří byli v předcházejícím období vyloučení ze Svazu slovenských spisovatelů a následně postižení ztrátou publikačních možností ve veřejném prostoru. Příspěvek vystihuje paradox tohoto jevu spočívající ve faktu, že základnou samotného rehabilitačního aktu byl předpoklad kontinuity ideově-společenských rámců, který se v jiných oblastech polistopadového života už neuplatňoval (rehabilitace patřily k charakteristickým jevům předlistopadového režimu v obdobích, jež byly sice v porovnání s jinými liberálnější, ale samotný režim nezpochybňovaly). Například na personální úrovni rehabilitačního aktu tuto kontinuitu reprezentoval spolupracovník rehabilitační komise, který se jako člen aparátu spisovatelského svazu zúčastňoval prověřkových činností od začátku normalizace.

Listopad 1989 znamenal také nečekaně rychlou a ráznou proměnu dosud stávajících nakladatelských struktur. Exilová nakladatelství přesídlila do Čech a po krátké době zanikla, neboť jejich roli převzala nakladatelství domácí, zejména ta nově vzniklá (Atlantis, Torst, Argo, Volvox Globator ad.). Zanikla tradiční kamenná nakladatelství (Melantrich, Práce, Svoboda, později i Československý, respektive Český spisovatel), logicky také nakladatelství samizdatová. Proto byl naprosto výjimečným, ač již předem k neúspěchu odsouzeným počinem pokus Františka Kautmana založit v tržních podmínkách raného kapitalismu nevýdělečné nakladatelství fungující v dobrovolnickém, samizdatovém modu. Jeho vznik, problémy i konec podrobně popisuje Petra Loučová v kapitole **Samizdatoví buditelé v čase liberalizace a transformace. K historii Klubu osvobozeného samizdatu**. Tento podnik, „experiment trhu navzdory“, měl pracovat na nekomerční bázi, redakční a lektorské práce byly neplacené, prostředky na vydávání knih byly získávány z předplatného a později prostřednictvím grantů. Po celou dobu existence Klub provázely finanční i organizační potíže, etablovaní spisovatelé publikovali v kamenných nakladatelstvích za daleko lepších podmínek, vydávání knih se protahovalo, to, co vyšlo, nemělo patřičný čtenářský (a tedy ani komerční) úspěch. Pokus povzbudit a zachránit kvalitní českou tvorbu v idealistickém pojetí starší generace samizdatových harcovníků v nových podmínkách nevyšel — Klub osvobozeného samizdatu oficiálně ukončil svou činnost po vydání pouhých jedenácti titulů v roce 1995.

Od změn v literárním životě, které následují téměř okamžitě po společenských zlomech, je delší cesta ke změnám, které se projeví v konkrétní tvorbě. Obvyklou, dobře známou porevoluční situací je čekání na dílo, které by postihlo změnu a zároveň ji vyjádřilo novým literárním jazykem. Většinou jde o čekání dost dlouhé. Ve slovenské próze se však takováto kniha objevila ještě dřív, než někdo stihl vyjádřit netrpělivost, přičemž bezprostředně po jejím vydání nebylo celkem zřejmé, jestli do „vysoké“ literatury vůbec patří. Tento, ale také další paradoxy týkající se nejvýznamnější společenské prózy devadesátých let, románu Petra Pišťanka *Rivers of Babylon* (1991), postihl Peter Darovec v kapitole **Viditelná a neviditelná revolúcia v literatúre**. Dílo považuje za revoluční ve dvou významech: z hlediska poetiky i tematiky jako nový typ románu, který se dosud ve

slovenské literatuře nevyskytoval, ale také svým vztahem k historickému času, době, v které dílo vzniklo a do které je jeho děj zasazený. Poukázal přitom na pozoruhodnou a paradoxní skutečnost, že listopadová revoluce roku 1989, během které se román odehrává, se v něm nikde přímo netematizuje. Přesto nejpřesněji a umělecky nejpřesvědčivěji zachycuje atmosféru revolučních a porevolučních let na Slovensku.

Proměnami procházela také populární literatura: nastal boom dříve tabuizovaných žánrů, ve velkých nákladech začaly vycházet reedice červené knihovny (oživené prvorepublikové Večery pod lampou v nakladatelství Ivo Železný ad.), dobrodružná i detektivní próza. Charakter populární literatury však zároveň pronikl i do literatury prestižní: ať už vlivem postmoderního stírání hranic vysokého a nízkého v literatuře, anebo snahou autorů o větší čtivost a komerční úspěšnost jejich děl. Detektivní prózou, která leží na této hranici a která na půdorysu klasické detektivky zároveň reflektuje zlom dvou dějinných epoch, jsou knihy Jaroslava Velinského, spisovatele vystupujícího také jako trampský písničkář Kapitán Kid, jejichž hlavním hrdinou je zprvu amatérský detektiv, posléze příslušník SNB a následně důchodce Ota Fink. V kapitole nazvané **Vzpomínání detektiva Finka. Nostalgie a politika paměti v detektivních prózách Jaroslava Velinského** se Stefan Segi zabývá nejen Velinského tvorbou, ale také fenoménem kulturní paměti a vyrovnáváním se s dějinnými traumaty poválečné historie. Finkův „protestní“, antioficiální přístup k dějinám představuje zásadní reinterpretaci dobových dominantních dějinných narativů, zejména tím, že nečiní rozdíl mezi temnou komunistickou minulostí a dravou kapitalistickou současností. Srovnávání obou režimů vede ke zdůraznění každodennosti, rozmlžování zdánlivě ostrých hranic obecně přijímaného hodnocení a pojetí obyčejného člověka jako pouhého objektu nevyzpytatelných her velkých dějin.

Oblastí, kterou listopadový zlom výrazně zasáhl, bylo taktéž drama a divadlo. Divadla byla nejprve místy spojenými s odvážnými literárně-dramatickými projekty narušujícími strnulý status quo pozdní normalizace, posléze se stala díky hereckým stávkám a diskusím na jevištích jedním ze symbolů listopadových událostí a následně institucemi, jež musely zcela zásadně změnit systém fungování, tvorby

i strategie vlastního přežití. Podobě nové české dramatické tvorby po roce 1989 se věnuje příspěvek Lenky Jungmannové **Co se dělo po roce 1989 v původní dramatičce aneb Kopernikánský obrat?** Popisuje nejprve krátkou chvíli, kdy se po revoluci dostaly do divadel hry zakázaných autorů (M. Uhde, J. Topol, V. Havel), aby tato vlna vzápětí opadla a původní české drama začalo hledat svou inspiraci jinde. Nejprve v postmoderní tvorbě autorů dříve působících v takzvané šedé zóně (A. Goldflam, K. Steigerwald, P. Rut ad.), kteří upřednostňovali hry s nepevným tvarem, montáže či koláže, posléze pak v takzvané nové či coolness dramatičce, která se naopak vrátila k dramaturgické závaznosti, posílila roli autora–dramatika na úkor režie a vrátila do hry protest a angažovanost.

Druhový záběr publikace směrem k dramatickému umění rozšiřuje také syntetizující kapitola Eleny Knopové **Premeny slovenskej drámy a divadla po roku 1989**. Mapuje změny a vývoj v této oblasti na Slovensku od prvních dní listopadové revoluce, v které divadla a divadelníci, zejména herci, sehráli klíčovou roli. Podle autorky se v tomto období „celkom otvorene verifikovala spoločenská sila a funkcia divadla v boji za občianske slobody, hoci paradoxne tým, že sa nehralo“. Bezprostředně následující období a první polistopadová léta, která přinesla pokles zájmu o divadlo, hodnotí jako diskontinuitní, charakterizované nebývalou diverzitou („v podstate sa nečrtal nijaký jednotiaci štýl či smer“). Kapitola přehledně přibližuje cestu slovenského divadla k „novému typu divadelnosti“, která začala už v předlistopadovém období, jakož i tvůrců (a jejich inscenací), kteří se na této cestě v náročných a nepřejících podmínkách (např. přechod na tržní hospodářství, narůstající míra inflace a nezaměstnanosti, klesající dotace divadlům) dostali nejdále, přičemž se věnuje i budování nového institucionálního zázemí slovenského divadla a dramatu (Národní divadelní ústav, festivaly, scénická čtení, přehlídky, nakladatelská činnost atd.).

Proměně společenské funkce a vnímání divadla na pozadí úvah divadelního kritika, teatrologa a dramaturga Václava Königsmarka se věnuje Radka Kunderová v kapitole **Utajená kontinuita. Jan Mukařovský a rekonceptualizace českého divadla po roce 1989**. Königsmark považoval dřívější společenskou funkci divadla za vyčerpanou a pokoušel se ji nově definovat. Jeho úvahy ovlivnil český strukturalismus

a Mukařovského předpoklad dominance estetické funkce v nové divadelní tvorbě, v níž odmítal suplování médií a politiky a komercializaci divadla.

Předkládaná publikace nemá syntetizující ambice, není komplexní rekonstrukcí celého spektra problémů literatury daného období, jednotlivé kapitoly mají spíše případový charakter. V knize se uplatnil volný koncepční rámec, který nesvazoval autory při zpracování ani výběrem témat, ani metodologicky. Nabízí to, co autoři této publikace považují ve vztahu k nastolenému tématu aktuálně za relevantní. Mapuje a vymezuje budoucí výzkumný terén a může se stát jedním z východisek pro práci, která by komplexně uzavřela jednu podstatnou kapitolu česko-slovenských vztahů, příběh dvou literatur v jednom státě.

Vladimír Barborík — Alena Šidáková Fialová

Před Listopadem

Poetika prechodných období a koniec osemdesiatych rokov 20. storočia¹

René Bílik

Keď sa známy francúzsky historik Jacques Le Goff zaoberal hranicami dejinných období a s tým súvisiacim problémom periodizácie histórie, dospel k zisteniu, že zlomy v dejinách „sú vzácne a obvyklým modelom je více či méně dlouhá, více či méně hluboká proměna, obrat, vnitřní renesance“ (Le GOFF 2014: 58). Toto konštatovanie je pre moje uvažovanie o prechodných obdobiach metodologicky cenné. Orientuje totiž pozornosť dovnútra jednotlivých periód — umožňuje reflektovať ich vnútornú štruktúru a dynamiku, a súčasne otvára možnosť sledovať pohyb nie ako jednosmerne „plynúci“, ale pohyb ako dianie vo vnútri „spoločného poľa“ (ZAJAC 2009: 35). Toto dianie, upozorňuje P. Zajac, má podobu prelínaní, interferencií, vzájomných dotykov a prienikov, ako sui generis prekračovania hraníc, čo naznačuje aj Le Goffova zmienka o „vnútorných renesanciách“. Takto založený pohyb je totiž presunom od lineárneho chápania času k času udalostnému, ktorého jadrom je v naznačenej súvislosti práve onen „vnútorný obrat“, hlbšia alebo menej hlboká, respektíve dlhšie či kratšie trvajúca premena. Evidencia a reflexia týchto vnútorných obrátov a premien je potom aj tematizáciou vonkajších hraníc onoho „spoločného poľa“, pretože zmienené premeny či obraty dejúce sa vo vnútri vnímame predovšetkým ako narušenie týchto hraníc, ako

¹ Štúdia je individuálnym výstupom z grantového projektu APVV-17-0489 Poetika textu a poetika udalosti v novodobej slovenskej literatúre 18. – 21. storočia. Vedúci riešiteľ projektu prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

trhlinu v nich či — v radikálnejších prípadoch — ako ich prekročenie. V týchto trhlinách sa odkrývajú stopy vonkajška; teda stopy toho, čo bolo z konštrukcie poľa vytesnené, zdanlivo prekonané, respektíve stopy toho, čo sa práve z priestoru „za hranicou“ ohlasuje ako prichádzajúce (niekedy aj ako znova prichádzajúce). Takto sa to, čo je „vonku“ ocitá (povedané s M. Petříčkem) „fakticky vo vnútri“ a vice versa to, čo je vo vnútri, rozpoznávame ako bývalý či vracajúci sa alebo znova sa vracajúci, alebo ohlasujúci sa nový — vonkajšok. Le Goffov pojem „vnútornej renesancie“ rezonuje s týmto chápaním „vonkajška vo vnútri“ (PETŘÍČEK 2013: 8–9). Má v sebe tak inováciu, ako aj re-nováciu, tak konštruovanie, ako aj re-konštruovanie, konfiguráciu, ktorá je súčasne aj re-konfiguráciou. Udalosť sa potom ukazuje ako dejúci sa problém, ako dianie smerované súčasne do minulosti i do budúcnosti, ako prenikanie doteraz latentného do sféry viditeľného, ako zjavovanie či vynorenie sa „*temného ve zřetelně rozlišeném*“ (PETŘÍČEK 2013: 367) alebo, povedané s Deleuzom — ako ostrov, ktorý sa vynára z oceánu (DELEUZE 2010: 9–14). Je to pohyb, ktorý sa dá uchopiť len z „toho, čo práve nastalo a práve nastane“ (PETŘÍČEK 2013: 374). Popis tohto diania „tak vyžaduje súčasne sledování dvou — směrů — [...]“, a zároveň, ak v tomto sledovaní a popisovaní odkryjeme „nějaký — singulární bod — či diferenční prvek“, je nevyhnutné toto naše sledovanie uskutočňovať aj ako orientáciu na „— distribuci — těchto singularit“ (PETŘÍČEK 2013: 365). Toto všetko je možné reflektovať predovšetkým ako sieť vzájomných dotykov, prelínaní a vzťahov, princípom ktorých nie je hierarchické usporiadanie riadené ideou lineárneho a progredujúceho pohybu, ale dominuje tu vzťah ako pohyb/vzťahovanie, ako „morfická rezonancia“, ktorá je impulzom pre vznik morfogenetického poľa a súčasne aj výsledkom jeho dejúcej sa existencie. Táto predstava poľa nie je založená na tom, čo je dané, ale je tematizáciou dôrazu na „aktuální stav paměti pole“ (PETŘÍČEK 2009: 50) a s ním súvisiaci proces sprítomňovania. V pozícii metodologického nástroja potom umožňuje „popsat ‚komunikaci‘, která překonává jak prostor, tak i čas“ (PETŘÍČEK 2009: 50).

Vychádzajúc z uvedeného a s rešpektom voči Le Goffovej historiografickej skúsenosti, že „skutečná historická perioda je obvykle dlhá“, no v priebehu dejinného pohybu „projde více či méně

záživými renesanciami“ (Le GOFF 2014: 77), môžeme konštatovať, že koniec osemdesiatych rokov minulého storočia v slovenskej literatúre sa ukazuje ako dynamizujúca sa situácia, ktorú na makroúrovni literárneho života charakterizuje (ako signál tej dynamizácie) — okrem zvýšeného množstva diskusií — najmä otváranie možností účasti na nich aj pre príslušníkov mladšej spisovateľskej a kritickej generácie, no predovšetkým pre dovtedy z verejnej literatúry vytesnených autorov. Tento produktívny pohyb súvisí najmä so zmenou vo vedení časopisu *Slovenské pohľady* v roku 1988, keď sa ho šéfredaktorsky ujal Rudolf Chmel. Vtedy sa podarilo aspoň čiastočne narušiť ideologicky regulované rámce literárneho života, čo vysunulo do viditeľnej vrstvy kultúrnej pamäti najmä slovenskú medzivojnovú skúsenosť so slobodou diskusií a zároveň podčiarklo fakt, že dovtedajšie diskusie, debaty či polemiky, uskutočňované po roku 1948, neboli pre vonkajší ideologicko-politický tlak, rovnako aj pre autocenzúru diskutérov, nikdy pred rokom 1989 úplne slobodné. Diskusie v *Slovenských pohľadoch*, respektíve tam uverejňované články a štúdie, predstavovali trhliny v hranici medzi slobodným a mocensky regulovaným vyjadrením názoru a stali sa tak stopami „vonkajška vo vnútri“, teda stopami toho, čo ešte len malo prísť. A ak sme vyššie hovorili o pamäti poľa a o sprítomňovaní s ním spojenom či o morfických rezonanciách, ktoré sú vzťahovaním orientovaným tak smerom dopredu, ako aj smerom dozadu, potom je nevyhnutné tieto rezonancie, respektíve toto vzťahovanie sa aktuálneho k minulému a súčasne k prichádzajúcemu budúcu, identifikovať a popísať.

Základným sporom slovenskej literatúry po roku 1945 a predovšetkým po roku 1948, ktorý môžeme literárnohistoricky, ale aj poetologicky konštatovať, je spor medzi modernou a socialistickou literatúrou. Z toho rezultuje, že moderná literatúra, ktorej začiatky v našom kontexte situujeme niekam do polovice devätnásteho storočia (argumentáciu pre toto tvrdenie necháme na inú príležitosť), tvorí pre situáciu medzi rokmi 1948 – 1990 akoby *kontrastné pozadie*. To sa súčasne stáva tým vyššie zmieneným vonkajškom — teda situáciou sveta a literatúry „za hranicou“, atakovanie ktorej — smerom dozadu i smerom dopredu, ale aj smerom k aktuálnemu stavu „tam vonku“ — predstavuje dominantný obsah oných „vnútorných renesancií“ alebo pokusov o ne. Povedané inak, tieto „renesancie“

predstavujú v sledovanom období „vnútorný spor o modalities modernosti“ (ZAJAC 2014: 14) a stávajú sa „vonkajškom vnútri“. Predstavujú trhlínu, cez ktorú do mocensky skonštruovaného „spoločného poľa“ socialistickej literatúry prenikajú stopy vonkajška, ktorý ako minulosť zostal za hranicou súčasného, ale aj stopy vonkajška, ktorý JE; lenže „nie tu/doma, ale tam/vonku“, pričom sa ohlasuje nielen ako mimobežne jestvujúca súčasnosť či ako rezonujúca spomienka, ale aj ako možná budúcnosť. Z takto konštruovaného hľadiska sa dá uvažovať o poetike prechodných období vrátane toho, ktoré ohlasovalo koniec „veľkej socialistickej periódy“ v roku 1989, pričom toto uvažovanie môžeme začať v ktoromkoľvek z uzlových bodov alebo tých viac či menej dlhých či viac či menej hlbokých vnútorných obrátov, premien či aspoň pokusov o ne.

Na „makroúrovni“ celej situácie môže byť pre nás východiskom konštatovanie literárneho kritika Jozefa Felixa o inšpiratívnom pôsobení modernej európskej literatúry na literatúru slovenskú, ktoré sformuloval v situácii končiacich sa šesťdesiatych rokov: „Vrcholné body slovenskej literatúry spadajú do tých momentov, keď naši slovesní tvorcovia boli **à jour** s celou európskou ‚modernou‘ chápanou v tom najširšom geografickom rozpätí“ (FELIX 1970: 6, zvýr. J. F.). Toto Felixovo akoby syntetizujúce gesto nás vracia smerom „dozadu“, do polovice štyridsiatych rokov, keď sa v slovenskom literárnom živote odohral jeden z najznámejších sporov, označovaný často ako „spor o anjelské zeme“. Aj keď sa ho slovenská literárna historiografia usilovala (najmä v sedemdesiatych rokoch) integrovať do línie „zápasov o socialistickú literatúru“, dnešný výskum ukazuje (BÍLIK 2013: 359–370), že tento spor či polemika bol sporom práve o modalities modernosti. Na jednej strane stál koncept modernosti, reprezentovaný dobovou prózou (označenou O. Čepanom za prózu naturizmu), v ktorom sa spájali „úseky [...] prúdu života [...] s najzákladnejšími predpokladmi ľudskej prirodzenosti a cez mýty ich identifikoval takmer až s náznakmi ‚kozmickeho‘ bytia človeka“ (ČEPAN 1970: 13). Na druhej strane boli Felixove tvrdenia, že próza konštruovaná na tomto základe je „únikom od skutočnosti“, ktorej v tom čase dominovala predovšetkým vojnová skúsenosť. Práve toto kritikovo volanie po „zosúčasnení“ dobovej literatúry využila neskoršia marxistická literárna historiografia ako východisko pre svoje vyššie spomenuté

integračné gesto. Felix svoj názor z polemiky precizoval takmer paralelne s ňou, keď v recenzii na jednu z dobových próz Petra Karvaša ocenil skutočnosť, že Karvašove postavy konajú „často nepredvídane, nevyspytateľne“, že „Karvaš vie, že chod vecí na svete nepostupuje lineárne [...], ale prekvapujúco krivolako, nečakanými cestami“ (FELIX 1965: 187). Oproti determinizmu a lineárnej mimetickosti postavil náhodnosť, nemotivovanosť, prekvapivosť v tvorbe prozaického textu a ním neseného príbehu, teda procesy, v ktorých sa veci *odhalujú/ukazujú* také, „ako naozaj sú“. Akoby sa tu zhodnocovalo Schopenhauerovo chápanie moderného umenia ako „pozorování věcí nezávisle na větě o důvodu“ (HARRIES 2010: 134), založené na presvedčení, že „věta o důvodu nám zakrývá, čím věc doopravdy je“ (tamže). Takúto verziu reálneho a realistického kritik ocenil aj uprostred šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, keď v debute Jána Johanidesa akcentoval predovšetkým „zúžené zorné pole“, „ohraničenú vecnosť“, „snahu zachytiť len to, čo pred ním [rozprávačom, pozn. autor] práve stojí“, „najvecnejší prepis vnútorných monológov či dialógov — bez ich komentovania i bez hodnotiacich digresii“ (FELIX 1965: 198). Je to predstava modernej prózy ako „do reči samej (do ľudskej existencie) vrastenej reality“.

Metodologická perspektíva, ktorú odkryl až pád totalitného režimu v roku 1989, umožnila, oproti konštruktu o spore ako súčasť „zápasu o socialistickú literatúru“, identifikovať vo Felixovom polemickom geste z obdobia druhej polovice štyridsiatych rokov, ktoré sa čoskoro ukázalo ako prechodné, nielen spor o podobu moderného, ale aj čosi ďalšie. Totiž latentnú či implicitne prítomnú výstrahu; pred prílišným spoliehaním sa na alegorickú silu mýtu, respektíve pred situáciou, keď mýtické prestane byť jednou z možností, ako odkázať na „najzákladnejšie predpoklady ľudskej prirodzenosti“, a mýtus sa s ľudskou prirodzenosťou stotožní. Takýto radikálny zlom sa uskutočnil u nás v roku 1948 a jeho poetologicky uchopiteľné prejavy možno identifikovať, v tomto prípade ako *pars pro toto*, dokonca na ploche jediného diela. Tým je (aj filmovo) známy trojdielny román F. Hečka *Červené víno*. Vyšiel v roku 1948 a osobná spomienka autora (HEČKO 1953) situuje proces jeho vzniku medzi rok 1943 a rok vydania. Toto časové ukotvenie autorovej práce na románe potvrdzujú aj jeho poetologické a genologické charakteristiky. Tie umiestňujú

Červené víno do kontextu próz, voči ktorým smerovalo práve Felixovo polemické gesto. Hečkov román je s nimi spojený pevným „genetickým“ putom. Charakterizuje ho predovšetkým využitie stabilizovanej mýtckej štruktúry, čo sa prejavuje na motivicko–tematickej rovine románu, na podobe sujetovej konštrukcie i na rovine kompozičnej. Súčasne je možné v štruktúre románu identifikovať výrazové kvality „populárnosti“, ktoré posilňujú pragmatiku (recepčnú účinnosť) archetypálnych konvencií spojených predovšetkým s idyllicko–utopickou verziou mýtu. Prvé dva diely možno označiť aj ako rodinný román či „ságu“. Tretí diel čiastočne potvrdzuje tieto geneologické charakteristiky, no súčasne ich prekračuje. Protagonista sa stáva prívržencom idey „hvezdárstva“, čo v špecifickej politickej nomenklatúre *Červeného vína* znamená ideu komunistickú. Na žánrovej úrovni Hečkovho románu prichádza k zlomu, ktorý situuje tretí diel *Červeného vína* do rámcov výchovného románu. V jeho intenciách sa línia sujetu tretieho dielu otvára sujetovej štruktúre románov socialistického realizmu (v prepracovanej verzii románu z roku 1949 Hečko tento zlom podčiarkol). A tá je, ako presvedčivo ukázala napríklad Caterina Klarková, tiež štruktúrou mýtckou, lenže tentoraz v pozícii ideologicky a politicky záväzného výkladu sveta. Cyklická štruktúra mýtu „večného návratu“, odvodená od prírodných cyklov, sa otvára do verzie mýtu o šťastnej budúcnosti. Zámerné som v tejto súvislosti hovoril o zlome, pretože v konečnom dôsledku ide o radikálnu premenu štruktúr, ktorá sa v citovanom príklade uskutočňuje napríklad aj ako zrušenie harmonicky založenej tematizácie kresťanského a komunistického (ako dvoch verzií dejín spásy) a následnej redukcie komplexity mýtckého na lineárne utopické. Tieto poetologické symptómy zmeny potvrdila napokon aj mimoliterárna historická zmena v roku 1948.

Aj preto, myslím si, možno v spore o podoby modernosti zo štyridsiatych rokov identifikovať aj možné obavy či výstrahu pred podlahnutím alegorickému potenciálu mýtckého. Táto len latentne prítomná či spod príkrova polemického gesta, ako jeho existenciálne podložie — povedzme, že ako úzkosť — signalizovaná vrstva, sa totiž mohla oprieť o aktuálne prítomnú skúsenosť vojny, v základoch ktorej stál rasový mýtus a s ním spojená utópia, skúsenosť so signálmi, ktoré vydávala medzivojnová politická avantgarda, spoza ktorých sa

ukazovala iná verzia sociálneho mýtu, no a napokon v hre zostala, ako pozadie, aj skúsenosť s podobou modernej európskej literatúry toho času, ktorej poznanie vtedy (ešte) bolo k dispozícii.

Sama táto polemika sa však stala skúsenosťou. Totiž skúsenosťou so slobodnou možnosťou polemizovať, vymieňať si názory či viesť produktívny a mocensky neregulovaný — spor. V tomto zmysle tvorí v pamäti slovenskej literárnej kultúry uložené demokratické a hodnotové podložie pre situácie, ktoré *ešte len mali prísť*. V nich funguje raz ako nerealizovaná možnosť, ktorá sa stratila práve v radikalite onoho zlomu (takými sú riadené diskusie najmä prvej polovice päťdesiatych rokov), inokedy ako zneužitá spomienka, zmenená v tendenčne založenej argumentácii na „dôkazy o oprávnenosti“ tohto zlomu (spomenutá snaha ukázať v sedemdesiatych rokoch na polemiku ako na súčasť smerovania slovenskej literatúry k socialistickému realizmu), ale aj ako „minulá stopa“, cez ktorú sa ohlasujú možnosti posunu k (budúcej) slobode. Takou sa zdá byť situácia slovenskej literatúry v šesťdesiatych rokoch s revitalizujúcimi sa prirodzenými funkciami literárnej kritiky, obnovujúcimi sa možnosťami pre polemiku a spor, tak ako ich stelesňujú práve dobové polemiky a spory, ale aj také udalosti literárneho života, akými sú z hľadiska jeho „žánrov“ tradičné či nepríznakové spisovateľské zjazdy. Pod povrchom „nepříznakovosti“ prichádza vo vnútri ich dovtedy stabilizovaných štruktúr k pohybu, ktorý zástupne poznáme napríklad ako nerešpektovanie vopred určeného scenára a zoznamu rečníkov na II. zjazde spisovateľov v roku 1956 či nerešpektovanie vopred očakávaných a určovaných tém v spontaneite vystúpení kľúčových aktérov IV. zjazdu spisovateľov v roku 1967. Zo vzájomných rezonancií týchto udalostí literárneho života (polemiky, diskusie, zjazdové vystúpenia bez predchádzajúceho schválenia, teda opustenie dopredu dohodnutého zjazdového programu a pod.) je možné začať konštruovať morfogenetické pole stôp modernej (predovšetkým medzivojnovnej) skúsenosti s umením a stôp modernej literatúry v mocenskom priestore socialistickej literatúry na Slovensku.

Všetok tento pohyb tvorený morficnými rezonanciami medzi roztrúsenými singulárnymi prejavmi pokusov o „vnútornú renesanciu“ v konštrukte socialistickej literatúry mal svoj výraz aj na úrovni literárnych textov. Ten sa dá, podobne ako v prípade identifikovaného zlomu v štruktúre románu F. Hečka, reflektovať aj poetologicky,

pričom perspektívu pre túto reflexiu otvorila práve zmena rámca uskutočnená v roku 1989. Zčať môžeme napríklad v polovici päťdesiatych rokov, a to na príklade románu A. Bednára *Sklený vrch* a snahami jeho autora o eróziu monolitu socialisticko-realistických sujetov. Prvým signálom je prenesenie dôrazu z kolektivisticky založenej subjektivity na individuum. Tento pohyb sa uskutočňuje v podobe tvorivého gesta, ktoré úsilie o autentický prozaický výraz spája (1.) s aktualizáciou folklórnej, no predovšetkým romantickej skúsenosti s estetickou potenciou balady a folklórnej rozprávky (*Tri citróny*) a (2.) s literárnou skúsenosťou sentimentálne založenej populárnej literatúry, pričom využíva jej autorsko-čitateľskú konvenciu (žánrovú formu denníka či ženského románu v denníkoch, ktorá však nepochybne čerpá aj zo skúsenosti modernej európskej literatúry zastúpenej známym „románom v listoch“ J. W. Goetheho) na rehabilitáciu a re-konštrukciu individualizovanej verzie subjektu. Druhú úroveň Bednárovej intencie predstavuje spôsob narábania so základnými toposmi budovateľského románu a deštrukcia konvencie „šťastného konca“, ktorá je integrálnou súčasťou jeho sujetového jadra. V základe ide o gesto signalizovaného ironického odstupu, ktorého výrazom je špecifické (pretože oproti socialisticko-realistickým očakávaniam výrazne odlišné) naplnenie jedného z princípov socialisticko-realistickej estetiky, totiž — ľudovosti. Po línii ironického sa môžeme presunúť (cez pripomienku Tatarkovho *Démona súhlasu*) z polovice päťdesiatych do polovice šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. Debut Jána Johanidesa *Súkromie* (1963) a najmä jeho poviedka, ktorá dala celému súboru názov, je založený na ironizujúco (teda racionálne, so signalizovaným odstupom) modulovanej protipozícii verejného a priátneho. Na pozadí oficiálnej pohrebnej reči za zosnulým mužským protagonistom príbehu, ktorá je verziou ideálneho „kádrového posudku“, rozohráva Johanides dialogickú situáciu mŕtveho a jeho manželky. Tá má podobu sui generis spovede zosnulého a na jej obsahu sa trieštia a rúcajú vzorové charakteristiky, ktoré ako povinné klišé obsahuje pohrebná reč funkcionára. Pokiaľ vzorová literatúra päťdesiatych rokov manifestovala splynutie verejného a priátneho, tak dialóg oficiálnej bilancie skončeného životného príbehu Johanidesovho „súdruha Mecka“ s priátnymi faktmi tohto príbehu (v podobe reflexie partnerstva a manželstva), ukazujú na absolútnu polarizáciu oboch

životných sfér. Ešte silnejšou verziou toho istého, a teda explicitne signalizovanou iróniou, je debut Pavla Hružza *Dokumenty o výhladoch* (1966). Ironický efekt vzniká ako výsledok profanizácie inštitucionálnej vážnosti a záväznosti ideologických a politických invariantov (jadier) jazyka totalitnej spoločnosti a jej rečových žánrov. Hruž tieto invarianty „odníma“ ich pôvodnému prostrediu — prostrediu všeobecne záväzných a životne vážnych vyhlásení, kádrových profilov, posudkov a charakteristík — a umiestňuje ich do reči mladých. Ako súčasť ich slangu, a to rovnako v línii rozprávača, ako aj v línii postáv. Dobovo stabilizované „topiky“ verejného diskurzu či stabilizované segmenty „rétoriky schematizmu“ sa tu ocitajú v profánnych životných situáciách ako nástroje ich ironického „glosovania“. Umožňujú tak uvidieť „rozpojenie“ jazyka a sveta, a to v podobe straty schopnosti jazyka označovať. Ako súčasť uvoľnenej „reči mladých“ nabera socialistická reč novú funkciu: jej konštrukty sa stávajú rečovými klišé a obnažujú tak falošnú (pretože len deklaratívnu a vecne vyprázdnenú) podstatu ideologickej konštrukcie „novej spoločnosti“.

Prítomnosť ironického patrí do morfofenetického poľa, v ktorom spolu rezonujú stopy slobody odkrývajúce sa v štruktúrach literárneho života (zmiernené vyššie), a spolu s nimi ukazuje dobovú situáciu ako situáciu prechodu. V nej slabne (či ochabuje) sila životnej naliehavosti (radikalita, autoritatívnosti a pod.), s ktorou sa po roku 1948 dostali k slovu a k moci všetky zásahy redukujúce slobodu ako názorovú (a v súvislosti s tým aj telesnú, teda v konečnom dôsledku existenciálnu a existenčnú) voľnosť. Irónia, uvádza Vladimír Jankélévitch, sa stáva možnou práve „tam, kde slábnie **životní naléhavost**“ (JANKÉLÉVITCH 2014: 9, zvýr. V. J.). Súčasne je, práve v situácii takéhoto zoslabnutia, aj podobou hry: hry „s nebezpečím“. Irónia ako modalita oslobodenia si nebezpečenstvo uzatvára „do klece; [...] chodí se na něj dívat, imituje je, provokuje, zesměšňuje, chová je pro svou zábavu...“ (tamže). Ale, upozorňuje ten istý autor, „představení se může zvrtnout a Sokrates na to uměl“ (tamže). Tak dajako sa „zvrtoť“ aj pokus o vnútornú renesanciu „dlhej socialistickej prítomnosti“ v šesťdesiatych rokoch minulého storočia.

Motív hry, ktorý sa v súvislosti s ironickým vysunul do pozornosti, však napokon našiel svoje radikálne zhodnotenie, a to práve v rozhybanej situácii konca osemdesiatych rokov:

„[O]baja sme mali veľké šťastie, že sme písanie nespájali s riešením vlastných vnútorných problémov, ale skôr so zábavou a hrou“, a je to predovšetkým „extrémnosť, hra a nezaťaženosť autorským ja“, čo „spája všetky naše zdanlivo neprepojené poviedky...“ (TARAGEL 1999: 267). Prenesená na rovinu poetiky textu má táto hra, protagonistami ktorej boli Peter Pišťanek a Dušan Taragel, najprv podobu do seba uzavretej „oázy šťastia“, ktorú si pre seba produkuje a spolu navzájom prežíva autorská dvojica v podobe situácie, keď „píše len jeden a druhý sa nahlas smeje. Potom začne písať ten druhý a smeje sa ten prvý...“ (tamže). Pre takto produkované príbehy totiž platilo, že sa „nikomu nepáčili, takže sme sa ich ani nepokúsili uverejniť v žiadnom časopise. Je to možno škoda, pretože rád by som sa pozeral na tvár nejakého zodpovedného redaktora, ktorý práve číta časť, ako Tóno, každý výron sprevádza hlasným vzdychom, plným úľavy z ťažkého života plného práce a verejnoprospešnej činnosti“ (TARAGEL 1999: 268). Otváranie sa publikačného priestoru približne od roku 1988 však umožnilo zdôrazniť vo fenoméne hry, myslenom najprv ako „oáza“ či útočisko, jej produktívny rozmer v podobe „klzávého pohybu“ (PETŘÍČKOVÁ: 2017) smerom k jej pozícii „vonkajška vnútri“. Od tohto času sa totiž tieto poviedky začínajú objavovať vo verejnom a oficiálnom publikačnom priestore, čo sa vtedy, a nielen Petrovi Pišťankovi, javilo ako „malý zázrak“ (PIŠŤANEK 1999: 271). Poetologickou podstatou tohto hravého pohybu bola zmena irónie ako racionálneho odstupu „od vecí“ na asanačný pohyb, vyrastajúci práve zo situácie radostnej slobody literárnej hry. V jadre tohto pohybu sa uskutočňuje premena ironického na parodické a persiflážne. Rozpojenie jazyka a sveta (identifikované už v próze šesťdesiatych rokov) ako latentný signál existenciálnej problémovej situácie, v ktorej jazyk ako existenciál primknutý k individuálnej existencii stráca v dôsledku kolektivistického zneužitia svoje primárne funkcie, tu prerastá do podoby rozpadnutého sveta. V ňom sa uskutočňuje literárny pokus o produkciu subjektu vo verzii doslovnej realizácie oných vyprázdnených rečových floskúl či sloganov. Taragel s Pišťankom totiž nechávajú vo vrcholných číslach svojej hravej zábavy svoje postavy uskutočniť to, čo jazyk deklaruje. Súdruh Bozonča — ideálna pracovná sila v rovnomennej próze do detailu plní inštrukcie a príkazy, ktoré ho obklopujú na rozmanitých nástenkách, tabuľkách a v brožúrach, no namiesto

„všestranne rozvinutej socialistickej osobnosti“ sa vo výsledku mení na smutno-smiešne monštrum vo verzii plagátového ideálu. Zo všetkých priekopníkov socializmu zostal v próze Priekopník už len jeden, a ten kope kanál, ryhu cez úku, po ktorej pobejú tí, ktorí pri priekopníckej práci zošaleli. Heslo zo známej robotníckej piesne „[...] teď děláme pro sebe“ a na svojom — naplňajú robotníci doslovne: vyhrnú si rukávy, z fabriky kradnú úplne všetko a hlavnou pracovnou činnosťou je práca **pre seba** — na fuške (melouchu). Presun od irónie k paródii, ktorá je predovšetkým „asanačným žánrom“, je presunom od „zahrávanie sa s nebezpečenstvom“ k jeho eliminácii. Objektom tejto asanácie je všetko to, čo tvorilo základné hodnotové opory socialistickeho sveta — fabrika, práca, disciplína, statočnosť a robotnícka česť. Takto sa na úrovni poetiky časti dobovej prózy (k nej pridajme aj práce Igora Otčenáša z jeho debutu *Kristove šoky*, knižne 1991, časopisecky však podstatná časť próz vychádzala v rokoch 1988 – 1989) ohlasovala v slovenskej literatúre koncom osemdesiatych rokov jej radikálna zmena i radikálna zmena spoločnosti. A ak kľúčovým signálom či stopou tejto prichádzajúcej zmeny bolo publikovanie toho, s čím sa dovtedy nerátalo, pretože to nebolo možné, tak práve toto otvorenie možností ukázalo, že aj zdanlivo nehybné sedemdesiate roky mali svoje pulzujúce podložie. V roku 1989 vychádza novela Pavla Vilikovského *Večne je zelený...*, ktorú Peter Zajac identifikoval žánrovo ako travestiu. Tá predstavuje podľa Zajaca „najmarkantnejší[u] a najsubverzívnejší[u] polohu irónie, v škále od neutrálnosti pastišu cez príznakovosť paródie“ až „po prevrátenosť travestie“. Výsledkom tejto Vilikovského hry však „nie je bachtinovský prevrátený svet karnevalu, ale dôsledne deantropologizovaný svet vyprázdneného jazyka“ (ZAJAC 2005: 846). Cez tento moment a cez Vilikovského poetiku sa potom na všetko doteraz spomenuté pripája aj poetika dialógov Lasicu a Satinského v šesťdesiatych rokoch či mystifikačné gesto, na ktorom bol, poetologicky vzaté, založený dobový časopis *Infarkt* (1969) (pozri ZAJAC 2005: 845).

Morfické rezonancie, teda tvarovo-genetická príbuznosť poetologických dominánt „vnútorných renesancií“, ktoré práve prostredníctvom týchto rezonancií vieme identifikovať v dianí slovenskej literatúry a literárneho života na Slovensku medzi rokmi 1948 a 1989, ukazujú na obsah a podobu spoločného poľa, ktoré z nich samo vzniká. Patrí doň (v rámci práve absolvovanej argumentácie):

1. zdanlivé, pretože ironické prítakanie socialisticko-realistickej direktívy o ľudovosti v polovici päťdesiatych rokov (v podobe Bednárovho *Skleného vrchu* založeného na invariantoch rozprávky, balady a sentimentálneho románu),
2. modernizačný protipohyb voči socialisticko-realistickému konštruktú nového človeka, založený na ironickom odkrytí radikálneho rozdielu medzi oficiálnym/verejne konštruovaným obrazom individuálneho života a jeho existenciálne založeným vyrozprávaním (u Johanidesa v šesťdesiatych rokoch),
3. modalita tohto protipohybu vo verzii „rozpojenia“ jazyka a sveta (u Hruža v šesťdesiatych rokoch),
4. travestívne založená tematizácia odludšteného a totálne vyprázdneného jazyka ako zosilnenie toho predchádzajúceho Hružovho gesta (u Vilikovského rokov sedemdesiatych) a napokon
5. asanácia ideologických a pre socialistický konštrukt sveta oporných pilierov, ktoré sa rúcajú pri každom pokuse o ich životnú realizáciu, to všetko v prózach P. Pišťanka, D. Taragela a I. Otčenáša koncom osemdesiatych rokov. Aj keď toto zoradenie pripomína lineárnu postupnosť, nejde o sukcesívne vyskladanú udalosť. Jedno tu vystupuje z druhého a späť sa doň vracia ako jeho spresňujúce osvetlenie, ako modalita, ktorá sa síce zjavila v dobovom „tu a teraz“, no existenciálne patrí do času „vtedy“ či „predtým“. A aj keď časť z toho, čo sa ukázalo až dosť neskoro, vnímame ako posledné (povedzme Vilikovského novelu oproti Pišťankovmu *Bozončovi*), poradie je tu opačné atď. Pre toto všetko však, práve na základe toho vyššie vymenovaného a do postupnosti zoradeného platí, že ide o jedno tvarovo a geneticky príbuzné — spolu.

Literatúra

BÍLIK, René

2013 „Polemika o anjelských zemiach ako literárnohistorický problém“;
Slovenská literatúra LX, č. 5, s. 359–370

ČEPAN, Oskár

1970 *Kontúry naturizmu* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

DELEUZE, Gilles

2010 *Pusté ostrovy a jiné texty*; přel. Miroslav Petříček, Miroslav Marcelli (Praha: Herman a synové)

FELIX, Jozef

1965 *Harlekýn sklonený nad vodou* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1970 *Modernita súčasnosti* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

HARRIES, Karsten

2010 *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*; přel. Markéta Jansová (Brno: Host)

HEČKO, František

1953 *Od veršův k románům* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

JANKÉLÉVITCH, Vladimír

2014 *Ironie*; přel. Martin Hybler, Nora Cuhrová (Praha: OIKOYMENH)

LE GOFF, Jacques

2014 *O hranicích dějinných období: na příkladu středověku a renesance*; přel. Martin Pokorný (Praha: Karolinum)

PETŘÍČEK, Miroslav

2009 „Komparatistika jako způsob myšlení“; in Dalibor Tureček (ed.): *Národní kultura a komparatistika* (Brno: HOST) s. 48–55

2013 „Nenormalizace“; in Vladimír 518 a kol.: *Kmeny o* (Praha: Bigg Boss & Yinachi), s. 8–9

2013 „Gilles Deleuze: filosofie ve jménu života“; in Gilles Deleuze: *Logika smyslu*; přel. Miroslav Petříček a Michal Pacvoň (Praha: Karolinum), s. 349–390

PETŘÍČKOVÁ, Taťána

2017 *Apologie klouzavého pohybu: o hře a Stepním vlku* (Praha: Herman & synové)

PIŠŤANEK, Peter

1999 „Autorské poznámky“ k vlastnému textu *Jednej dlhočiznej zimy*“; in idem — Dušan Taragel: *Sekerou Ľ nožom: poviedky 1981–1999* (Levice: Koloman Kertész Bagala, Vydavateľstvo L. C. A.), s. 271

TARAGEL, Dušan

1999 „Autorské poznámky“ k vlastnému textu *Tvrďý koreň*“; in Peter Pišťanek — idem: *Sekerou Ľ nožom: poviedky 1981–1999* (Levice: Koloman Kertész Bagala, Vydavateľstvo L. C. A.), s. 267–268

1999 „Autorské poznámky“ k textu Peter Pišťanek — Dušan Taragel: *V rodine*“; in Peter Pišťanek — idem: *Sekerou Ľ nožom: poviedky 1981–1999* (Levice: Koloman Kertész Bagala, Vydavateľstvo L. C. A.), s. 268

ZAJAC, Peter

- 2005 „Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti“; in idem (ed.): *Pavel Vilikovský: prózy* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV — Kalligram), s. 814–873
- 2009 „Národná a stredoeurópska literatúra ako súčasť stredoeurópskej kultúrnej pamäti“; in Dalibor Tureček (ed.): *Národní kultura a komparatistika* (Brno: Host), s. 33–48
- 2014 „Široká prítomnosť slovenskej literatúry po roku 1945 (Prolegomena)“; in René Bílik — Fedor Matejov — Pavel Matejovič — idem: *Dejiny slovenskej literatúry po roku 1945 (Príbeh slovenskej povojnovej literatúry)* [Citované z rukopisu autorov]

Na minovém poli

Zakázaní spisovatelé na stránkách

oficiálních literárních časopisů

v letech 1988–1989

Alena Šidáková Fialová

Každý kritický elév dnes ví, jak se vyhnout nášlapným minám na literárním poli šedesátých let. Každý, kdo se chvíli zdržoval v některé redakci, má zakódovány varovné signály spouštěné při zvuku určitých autorských jmen, a někdy dokonce čeká na přejezdu, i když červené světlo dávno nemrká. (BÍLEK 1988: 1)

Ono to vypadalo s tou tak-zvanou kulturní politikou v Československu po válce tak, že každou chvíli je někdo nějak na indexu a že to patří ke hře jako přestupy fotbalistů, bylo to napínavé. Odkdy kdo směl a co, patřilo k oblíbeným debatám nejen v hospodě. (BÍLEK 2005: 63)

Citovaná slova napsal Petr Bílek, v osmdesátých letech redaktor literárního týdeníku *Kmen*. Zatímco první citát byl otištěn na stránkách *Kmene* v srpnu 1988, druhý je již vzpomínáním pamětníka a v té době šéfredaktora týdeníku *Reflex* v časopise *Host* v roce 2005. Oba dokumentují základní problém literatury normalizačního období — existenci takzvané zakázané literatury, respektive jmen spisovatelů, o nichž se nesmí mluvit a jejichž dílo se nevydává. Spojení tří proudů české literatury — oficiálního, samizdatového a exilového — bylo možné až po listopadu 1989, ovšem i předtím se objevovaly různé strategie, jejichž cílem bylo připomenout tato jména širší veřejnosti.

V oficiálním veřejném prostoru normalizačního Československa se zmínky o autorech, jejichž knihy nesměly vycházet, objevovaly

zpočátku pouze v rámci diskreditačních kampaní: na počátku sedmdesátých let jako prvotní útoky vůči představitelům literárního života během pražského jara (zejména Václavu Černém, Eduardu Goldstückerovi či Janu Procházkovi), poté v období Charty 77 a Anticharty, kdy šlo o útočné kampaně v denním tisku (zejména v *Rudém právu*) a v Československé televizi, zaměřené na konkrétní skupinu spisovatelů nesmířených s novým normalizačním kurzem (Pavel Kohout, Václav Havel, Ludvík Vaculík ad.). Jinak měli být tito autoři odsouzeni k zapomnění. V druhé polovině osmdesátých let ovšem v souvislosti s gorbačovskou přestavbou a generační výměnou na postech kulturněpolitických funkcionářů se oficiální prostor začala proměňovat: tematika zakázaných spisovatelů se tu a tam objevila na stránkách oficiálního tisku a spolu s nimi pak postupně více či méně explicitní požadavky na jejich integraci do oficiálního prostoru.

Naše studie chce popsat argumentační strategie, které provázely proces „návratu“ zakázané literatury — respektive pouze zmínek o ní, neboť samotné její publikování představovalo běh na delší trať, který byl sice započat již před Listopadem, ale projevil se až po pádu režimu¹ — do oficiálního publikačního prostoru, a proto se zaměřujeme na období 1988–1989. V těchto letech byl proces uvolňování nejintenzivnější, a to zejména na stránkách oficiálních literárních periodik. Naše analýza se bude týkat zejména literárního týdeníku *Kmen* a kulturněpolitického týdeníku *Tvorba*, z níž se *Kmen* osamostatnil právě v roce 1988, jen výjimečně periodik ostatních. V *Literárním měsíčníku*, „orgánu Svazu českých spisovatelů“, či v informačním týdeníku *Nové knihy* se zmínky o problematice zakázané literatury objevovaly jen

¹ Na podzim roku 1989 měla v nakladatelství Mladá fronta vyjít povídková sbírka Ivana Klímy *Lásky příliš zmateného jinocha* (nakonec pod vlivem listopadových změn nevyšla), v nakladatelství Práce probíhala patrná vyjednávání o možnostech vydávat exilové autory (ČERNÍK 2005). Někteří z oslovených však s normalizačním režimem odmítli spolupracovat již z principu, jak dokládá dopis Josefa Škvoreckého Janu Novákovi: „Snad jsem Vám psal, že jsem dostal několik vzkazů z Prahy (a taky Kundera, Gruša, Lustig a asi i jiní), že by vydali předinvazní knihy znovu. Naposled mě přemlouval Páral v Helsinkách, kde jsem se s ním před čtrnácti dny setkal. Já ale všem řek (Kundera s tím taky souhlasí, i Gruša), že dokud nemohou vydávat autoři, kteří tam žijí, a dokud zavírají lidi za to, co napsali (viz nedávno redaktor Vokna Stárek, který koncem června t. r. dostal dva a půl roku!), nemohu já dobře souhlasit s vydáváním svých knih v Praze, byť třeba těch starých“ (ŠKVORECKÝ 1989) 6. 7. 1989. Soukromý archiv Jana Nováka. (Za citovaný pramen děkuji Michalu Příběžovi.)

výjimečně.² Ačkoliv na svou dobu odvážné recenze autorů stojících na pomezí povoleného v takzvané šedé zóně vycházely i na stránkách celostátních deníků (*Zemědělské noviny*, *Svobodné slovo*, *Lidová demokracie*), zmínky o neoficiální české literatuře ani rozsáhlejší analytické texty k této problematice zde nenalezneme.³

Pojem zakázání spisovatelé zde používáme pro různorodou skupinu autorů, kteří v oficiálních československých nakladatelstvích nemohli svobodně (tj. bez ústupků vyžadovaných oficiální mocí, na něž odmítali přistoupit) časopisecky ani knižně publikovat, a to nejčastěji kvůli svým osobním postojům (zejména v souvislosti s angažmá během pražského jara a pro nesouhlas se srpnovou okupací a následným politickým kurzem), v důsledku emigrace, méně častěji pouze kvůli poetice svého díla. Společným znakem těchto autorů také bylo obecné povědomí, že jistý autor „nesmí“, je problematický a zmínky o něm by mohly komukoliv způsobit problémy. Patřili sem také již mrtví autoři, pro vládnoucí režim nepřijatelní svým životem či dílem již dříve, přestože — jak dokáže následná analýza — patřili v této skupině k těm nejméně problematickým. Jejich opomíjení bylo nejčastěji vysvětlováno jako „omyl“ či „nedorozumění“ (např. Jiří Weil, Edvard Valenta, Jan Zábřana). Celá skupina „zakázaných“ byla v čase proměnlivá, někteří autoři směli po provedené sebekritice publikovat již v sedmdesátých letech, v osmdesátých letech se postupně, oklikami a potichu dostávali opatrně do čtenářského povědomí i jiní — pokud ovšem nešlo o politicky angažované autory samizdatové či exilové.

Příspěvky, v nichž se problematika „zakázaných“ spisovatelů tematizovala, můžeme klasifikovat podle mnoha kritérií: na adresné

2 V *Literárním měsíčníku* byla vyslovena jména emblematických zakázaných knih pouze v přetištěném záznamu kulatého stolu mladých kritiků, v němž Pavel Janoušek jmenoval romány *Žert a Sekyra*. Vzhledem k redakční cenzuře původního materiálu se ovšem nedozvídáme nic konkrétnějšího (JANOUŠEK 1989: 72). V *Nových knihách* se teprve na podzim 1989 objevilo několik článků pojednávajících o autorech, kteří nebyli příliš připomínáni a vydávání, byli však již „bezpečně“ mrtví, a proto poněkud přijatelnější než autoři dosud žijící a publikující v samizdatu či exilu: Jaroslav Durych (MOLDANOVÁ 1989) či Jan Zábřana (PŘÍDAL 1989). Dne 8. listopadu zde vyšel rozhovor s Ivanem Wernischem, jemuž po osmnácti letech v nakladatelství Mladá fronta právě vycházela sbírka *Včerejší den*, výbor z let 1965–1989 (WERNISCH 1989).

3 Výjimkou je rozhovor Marty Švagrové s Ivanem Klímou ve *Svobodném slovu*, který vyšel v září 1989 s ohledem na plánované vydání Klímova povídkového souboru v nakladatelství Mladá fronta (KLÍMA 1989).

(s výčtem konkrétních jmen a děl) a neadresné (obecně hájící potřebu sjednocení české literatury), podle rozsahu (od několikařádkových zmínek přes celostránkové příspěvky) či žánru (ankety, statě, kritiky, kulaté stoly, rozhovory, přetištěné příspěvky z konferencí či zasedání). Náš přístup klade důraz na specifické argumentační strategie, které autoři používali a které se posléze stávaly vzorem pro ostatní, neboť fakt, že určitý článek „prošel“ bez následků, zbavoval další autory strachu jej znovu použít.

Velký vliv jak na podobu výsledného textu, tak na jeho vnímání adresáty mělo postavení autora v dobovém kulturněpolitickém a literárním životě. Zde ovšem v našem výkladu vstupujeme na tenký led, neboť nelze s jistotou přesně rekonstruovat dobovou atmosféru a čtenářskou reflexi, ale často ani intenci autora. Mnohé texty je z odstupeu již nemožné dekódovat, můžeme jen odhadovat, zda například diskreditační tón byl primárně veden jako útok na popisovanou osobu, či zda za ním zároveň nestála snaha odtabuizovat „zakázané“ jméno či téma. Dále je nutné brát v potaz fakt, že pozice dotyčné osoby v dobových kulturněpolitických souřadnicích nemusela souhlasit s vnímáním sebe sama, což bylo v této době zvláště citlivé: normalizační autocenzura byla založena na obavách ze zásahu „těch nahoře“ bez ohledu na to, jak moc „nahoře“ konkrétní osoba stála. Dnes již nejsme schopni spolehlivě dešifrovat systém vztahů, známostí a míry závaznosti, analyzovat dobové motivace, přání, obavy a intriky. Ačkoliv se v určitých případech pokusíme navrhnout možná řešení, detailní rozklíčování není naším cílem, stejně jako hodnocení či souzení dobových projevů. Ukážeme, že různé pokusy připomenout zakázaná jména a dostat tak neoficiální autory a díla do oficiálního prostoru se podobaly — v úvodních citacích zmíněnému — vyhýbání nášlapným minám: ve výsledku tento proces připomínal pohyb na minovém poli sledem kroků vpřed, vzad, ale i útoků do stran, jež při pohledu zvenčí někdy až postrádaly směr i logiku.

Vyslovit jméno Kundera

Jeden z prvních textů, který veřejně — a velmi razantně — otevřel problematiku zakázané literatury, vyšel na počátku roku 1988 v *Tvorbě*. Autorem rozsáhlé statě Kýč třetí generace byl čerstvý šéfredaktor *Tvorby* Jaroslav Čejka, jenž zde chtěl představit román Milana Kundery

Nesnesitelná lehkost bytí, který vyšel v Torontu již v roce 1985. Článek, byť v zásadě denunciační, však znamenal průlom: nejenže bylo vysloveno jméno zakázaného autora-emigranta, ale také se zde podrobně analyzovalo jeho dílo vydané již v emigraci. I přes jeho jednoznačné odsouzení (zejména při Kunderově vykreslení posrpnové československé reality) bylo zřejmé, že se situace oproti předchozím letům změnila. Pokud se totiž v oficiálním prostoru na konci osmdesátých let mluvilo o zakázaných spisovatelích a konkretizovala se jejich díla, vždy šlo o ta, která vyšla v šedesátých letech a do domácího kontextu již jednou vstoupila; život spisovatelů v emigraci či domácím zapomnění byl oficiálním tiskem důsledně ignorován. Text, v němž je Kunderův román označován za kýč a nekvalitní umělecké dílo, obsahuje jak výhrůžky: „Ti, kdo stavěli a stavějí zdi pomluv a mlčení mezi naši a západní kulturu [...], zbytečně počítají s nějakým ‚pochopením‘ a či ‚liberálnějším přístupem‘ v rámci přestavby a demokratizace našeho kulturního a veřejného života“, tak náznaky uvolňování: „Dvacetiletý odstup od krizového vývoje ve straně a společnosti, od událostí let 1968–69 nám umožňuje mimo jiné znovu zhodnotit poválečný vývoj české literatury, a to objektivně, kriticky, ale přitom kontinuálně, bez cudných zámlk a násilných selekcí“ (ČEJKA 1988: 3).

Zajímavá je konfrontace archivních materiálů a Čejkových následných prohlášení, kterou provedl Petr Andreas ve své publikaci *Vybírat a posuzovat*: zatímco Čejka následně tvrdil, že tímto textem umožnil prolomit bariéru mlčení a text psal pouze proto, že byl osobně Kunderovým dílem zhnusen (ANDREAS 2016, ČEJKA 2005a, 2005b), Andreas dokazuje, že šlo také o splnění nařízení z ÚV KSČ, v němž se požaduje nový kurz *Tvorby*, který má mimo jiného „důsledněji než dosud využívat přímé polemiky s antikomunistickými díly a protisocialistickými projevy exponentů české a slovenské politické emigrace“.⁴

Každopádně je jisté, že po dlouhé době, ať už vlivem perestrojkových změn či Čejkova politického postavení, se na stránkách oficiálního tisku po tomto článku „zakázaná“ jména začala objevovat čím dál častěji i v jiných než jen čistě útočných polohách.

4 Změna vydavatelských podmínek týdeníku *Tvorba*, 3. 7. 1987, Národní archiv, f. ÚV KSČ, dílčí f. Sekretariát ÚV KSČ, 1987. Podepsáni vedoucí oddělení masových sdělovacích prostředků ÚV KSČ Otto Čmolík a vedoucí oddělení kultury ÚV KSČ Miroslav Müller (cit. podle ANDREAS 2016: 116).

Byli to sekerníci

Pohyb na minovém poli však představoval nejen (byť kontroverzní) kroky vpřed, ale i leckdy těžko pochopitelné úkroky stranou, o kterých lze zpětně těžko říci, zda nebyly zároveň také maskovanými kroky vpřed. Vyslovení zakázaného jména v diskreditačním článku, po němž ovšem následovala vlna polemických reakcí a rozvíření tématu na široké škále přijetí–odmítnutí, se objevilo v dalším příspěvku publikovaném o čtyři měsíce později v *Kmeni*. Jeho šéfredaktor Karel Sýs si v kriticky výsměšném a moralizujícím textu nazvaném *Vymknuta z kloubů vyřizoval účty s osobami a jevy, jež jemu osobně byly proti mysli*. Neváhal použít jízlivé slovní hříčky při zmínce o článku Karla Pecky („Ach ty věčný vzteku pecek, z nichž nevyrostly stromy!“), Kunderovo dílo stejně jako Čejka nazývá povrchním kýčem. V odpovědi na dopis filozofa, literárního teoretika a historika a signatáře Charty 77 Františka Kautmana autorovi předhazuje jeho stranickou minulost, „sekernictví“ v padesátých letech a konjunkturalismus („únavný život v převlečnicku“) a diví se, že se „tito lidé nestydí vylézat na světlo“ (SÝS 1988: 6–7). Přese všechny jízlivosti a negativní konotace ovšem i zde padla dříve tabuizovaná jména jako Kundera, Škvorecký či Pecka.

Sýsův text vyvolal množství dalších reakcí, v nichž měl být pádným argumentem sloužícím k diskreditaci zakázaných spisovatelů poukaz na jejich stranickou minulost a angažmá v padesátých letech. Rozčereáním vod ho nazval akademik Štěpán Vlašín, který zdůraznil, že „někteří chartisté se rekrutují z řad bojovných dogmatiků padesátých let, že poštěkávání na naši kulturu ze samizdatových a nadřazených pozic domněle evropského nadhledu motivuje závist a zloba“ (VLAŠÍN 1988a: 4). Podobné argumenty použil také spisovatel Zdeněk Pluhař v rozhovoru s příznačným podtitulem *Lidé schopní obrátek o 180 stupňů mi nikdy neimponovali: netouží po dialogu s těmi, kteří ve své době psali, řečeno obrazně (i doslova) ódy na Stalina a brzy na to v emigraci zatracovali všechno, co doma tak dovedně opěvovali*“ (PLUHAŘ 1988: 4).

Argumenty poukazující na angažmá v padesátých letech byly obecně v dobovém oficiálním diskurzu oblíbené: podobné zněly i v normalizační angažované próze, kde — stejně jako zde — sloužily k charakteristice záporné postavy. Kladný hrdina byl totiž v období normalizace

ten, který se na rozdíl od stalinistických fanatiků v padesátých nijak neangažoval (podobně jako v reálném životě představitelé generace pětaticátníků, jež obsadila v osmdesátých letech významné funkcionářské posty v dobovém literárním provozu), anebo dokonce ten, kdo byl fanatickými komunisty padesátých let postižen — a přesto nezatrpkal a hrdinně se „pere“ s nepřízní světa v rámci povoleného.⁵

Kdo se bojí, ať nechodí do lesa

Ideál hrdiny, který se nenechá znechutit pár nezdary a neztrácí naději, je vzýván i v jiných textech. Další argumentační strategií těch, kteří chtěli dokázat, že současný stav není neutěšený tak, jak by se mohlo zdát, bylo totiž poukazování na nechuť druhých jít do konfliktu, tedy že za absencí kritických názorů se skrývá pouze zbabělost a neochota případných oponentů. Proto je Karel Sýs Štěpánu Vlašínovi sympatický mimo jiné ochotou „pálit si prsty“ a odvahou jít do konfliktu. Vlašínova reakce nazvaná Kaleidoskop nápadů a výpadů (VLAŠÍN 1988a) totiž vyvolává dojem svobodné výměny názorů, prostoru, v němž je možné o postavení zakázaných autorů diskutovat, stačí se jen „nebát“ (ačkoliv Sýsova pevná pozice v dobovém diskurzu, síť osobních vazeb, členství v komunistické straně, pozice šéfredaktora časopisu apod. Sýse nestavěla na stejnou úroveň jako jeho oponenty). „Dvěře už jsou dávno dokořán, ale pořád se zaklínáme nějakou autocenzurou ‚může se, či ne‘. Samozřejmě že se může. Samozřejmě že můžeme dostat po nose. Ale kdo se nepere, tak si to nezjistí,“ tvrdil například Jaroslav Matějka v 17. čísle *Kmene* následujícího roku (MATĚJKA 1989: 4).

Nejkritičtější reakce na Sýsův článek nazvaná První pomoc vyšla z pera redaktora *Kmene* Petra Bílka, v níž žádá odvážně „úplné zhodnocení literárního dědictví, očištění uměleckých hodnot od často efemérních kulturněpolitických nánosů, zpřístupnění všech výrazných postav české literatury prostřednictvím promyšlené a dlouhodobé nakladatelské politiky“ a tvrdí, že je „třeba skončit s praxí, kdy jsou osobní intolerance a skupinové averze institucionalizovány, a tím zneužívány jako nástroje společenské represe proti odlišným tvůrčím orientacím“ (BÍLEK 1988: 1). Příznačné je, že autor, který se

5 Podrobná analýza románů s tématem poválečných českých dějin viz FIALOVÁ 2014.

dle Vlašínových požadavků nebál „pálit si prsty“ (a jeho článek následně taktéž vyvolal několik polemických reakcí), byl koncem roku 1988 z redakce *Kmene* propuštěn, neboť bylo zřejmé, že další spolupráce s šéfredaktorem Sýsem by byla nemožná (BÍLEK 2005).⁶

Ožehavá šedesátá léta

Emblematickými autory zakázané literatury byli spisovatelé angažující se v šedesátých letech, někdy také nazývaní jako „generace šedesátých let“, neboť to byli právě oni, kteří byli tvářemi pražského jara. Cokoliv, co mohlo být spojováno s pražským jarem či cestou k němu (tj. s obdobím uvolňování na přelomu padesátých a šedesátých let), tak bylo jasným signálem, největší a nejzákladnější „minou“ na normalizačním poli povoleného a zakázaného. Spisovatelé, kteří byli v této době mrtví a nemohli se tehdy angažovat, byli pro normalizátory mnohem „bezpečnější“ — proto třeba již na jaře a v létě 1988 vycházejí v časopisech články připomínající „nepohodlné“ autory, o nichž se dříve z různých důvodů nemluvalo, byť některým z nich knihy výběrově vycházely: Franze Kafku, Jiřího Weila, Václava Hraběte, Jaroslava Durycha a další.

Jako názorný příklad překročení „zaminovaných“ hranic pak můžeme uvést další text, jenž vyvolal polemické reakce a zároveň vyslovil jména dosud zamlčovaná: článek Vladimíra Přibského, oficiálně vydávaného spisovatele, nazvaný Generační téma a otištěný v květnovém čísle *Kmene* roku 1988. Autor zde žádá přehodnocení přínosu generace šedesátých let, „objektivní kritické zhodnocení díla všech českých spisovatelů bez výjimek a trapných prodlev“, včetně „tzv. kontroverzních autorů“. Konkrétně pak jmenuje již nežijící emigrovaní autory Ludvíka Aškenazyho, Vratislava Blažka a Karla Michala (a žijícího Arnošta Lustiga). Argumentem pro vydávání jejich děl je tu fakt, že jako malý národ si nemůžeme dovolit „hazardovat s talenty“. Co podle něj stále chybí, je „fundovaný kritický pohled zdaleka ne jen na literární vlnu, která na počátku šedesátých let prolomila vlnolamy, jež socialistické literatuře nastavěla do cesty schematická literární

⁶ „[...] konkrétně v *Kmeni* to znamenalo, že Karel Sýs se mne potřeboval zbavit. Dnešní terminologií řečeno, šlo vlastně o takový docela příjemný padák. Myslím, že Karel mne nesnášel až fyzicky“ (BÍLEK 2005: 63). Bílek posléze využil stipendium poskytnuté Českým literárním fondem na studium exilové literatury.

kritika“ (PŘIBSKÝ 1988: 5). Přibský však navzdory odvážným proklamacím konkrétně jmenuje pouze ty autory, kteří byli vnímáni jako méně problematičtí tím, že jejich knihy zpochybňovaly budovatelskou poetiku a vůbec úzký rámec počátku padesátých let, který v této době již byl kritizovatelný a s výhradami uznán jako problematický, případně se pohybovaly v apolitickém tématu holokaustu.

V červenci 1988 Přibskému odpověděl Štěpán Vlašín v článku nazvaném *Téma nejen generační*, v němž vysvětluje, proč vydal *Slovník českých spisovatelů bez jmen nepublikujících spisovatelů*. Díla „emigrantů“ není možné sehnat, neboť jsou „na indexu“, ovšem zároveň dodává, že „dnes se změnila situace, je možno otevřeně psát o řadě jmen a děl dříve tabuizovaných“. Seznamuje čtenáře s připravovanou publikací Ústavu pro českou a světovou literaturu o poválečné literatuře, v níž se octnou i jména spisovatelů v emigraci či ve vnitřním exilu, ovšem — pro tuto dobu příznačně — dodává, že se bude zabývat pouze díly, která tito autoři vydali v Čechách (zmiňuje takto *Žert* a *Sekyru*). Shánět díla vydaná v cizině by „vyvolalo zbytečné komplikace“ (VLAŠÍN 1988b: 5). Slibovaná publikace však nakonec nevyšla.

Na Vlašínův text zareagovala na konci roku 1988 Zdeňka Bastlová, která si vzala na pomoc autoritu vedoucího katedry české a slovenské literatury na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy Vítězslava Ržounka: podivuje se nad tím, proč se Vlašín „bojí“ uvést jména, která byla „bez problémů“ uvedena ve Ržounkově *Nástinu české literatury 1945–80* z roku 1984. Jako důkaz Vlašínovy „dvojití tváře“ uvádí knihu *Literatur der ČSSR 1945 bis 1980* (Berlin 1985), zpracovanou kolektivem pod vedením Vlašína: nechápe, jak je možné v přehledu Jiřího Hájka nalézt M. Kunderu, L. Aškenazyho, A. Lustiga, J. Škvoreckého, J. Grušu, I. Diviše, L. Vaculíka, I. Klímu, J. Procházku, V. Havla, ovšem „nevešel se“ M. Holub, V. Körner, I. Kříž, P. Šrut, I. Wernisch, tedy autoři v této době opatrně přijímaní i v oficiálním kontextu. Kriticky a s argumenty o zkreslování literárního vývoje šedesátých a sedmdesátých let přistupuje také k publikacím Petra Bílka a Ludvíka Kundery (BASTLOVÁ 1988: 3). V článku Bastlové se kříží několik strategií, o jejichž motivaci můžeme dnes jen spekulovat: kritika literárněhistorické příručky příliš opatrné, ale i jiné naopak příliš odvažné (a zejména kritika osoby jejího sestavovatele, za níž nejspíše

stály osobní animozity) se tu mísí s ochotou vyslovit tabuizovaná jména, s proklamovanou vírou v demokratizaci a svobodnější diskusi, ale také s předstíranou naivitou, nepřiznávající dobová tabu a reálné fungování a podobu dobového diskurzu.⁷

Musíme integrovat — ale vybereme si koho

V říjnu 1988 téma nepovolených spisovatelů otevřel další text, který mohl mít konkrétnější důsledky, neboť tentokrát šlo o rozhovor s novým předsedou Svazu českých spisovatelů Michalem Černíkem. V rámci již publikovaných textů však tento znamená úkrok stranou: slova oficiálního představitele, jenž již měl určité možnosti změnit literární život, jsou tu více než zdrženlivá: na konkrétní otázku redaktorů Ondřeje Neffa a Pavla Frýborta, zda Svaz uvažuje o „změně postoje“ vůči exilovým spisovatelům, tu Černík problém odsouvá do kompetence nejvyšších stranických a státních orgánů a jako první problém k řešení (myšleno jediný v tomto ohledu) uvádí změnu postoje k domácím spisovatelům „vnitřní emigrace“. Exilovým autorům pak dává jednoznačně na vybranou: „Jestliže někdo za sebou zabouchl dveře, zřekl se vlasti, národní kultury a někdo i své řeči, pak se sám odsoudil do izolace. Je především na exilových spisovatelích, aby změnilí své postoje vůči naší společnosti, vůči naší literatuře“ (ČERNÍK 1988: 4).

V roce 1989 se již diskuse stále častěji vedly v rámci kulatých stolů, při nichž měla být záštitou objektivity názorová pluralita a jejichž prokrácené verze se posléze objevily v tisku. Prvotní obecné formulace tu sice připomínaly uvolnění striktních normalizačních pravidel, ovšem při vyslovení konkrétních jmen byli diskutující stále velice opatrní. V diskusi nazvané příznačně Posilovat vědomí

⁷ Článek vyvolal negativní reakce napříč dobovým názorovým spektrem, většina z nich byla šéfredaktorem Sýsem odmítnuta a neotřetěna, patrně na zásah vyšších stranických míst, jak později uváděl jeden z polemizujících, Pavel Janoušek. Popis tehdejší atmosféry i svoji polemiku otiskl v roce 1990 v časopise Tvar, kde mj. tvrdí: „Diskuse tenkrát, před dvěma roky, kolem článku Bastlové vznikla, se odehrávala převážně v kuloárech. [...] Příčinu toho, proč na článek Bastlové reagovala tak široká škála lidí, můžeme vidět v pozoruhodné schopnosti autorky psát způsobem, jenž nejenom přiváděl k zuřivosti každého, kdo něco věděl o literatuře, ale dokonce mnohdy nutil i jinak zaryté obhájce normalizace hájit obor proti tomu, co se už i jim jevilo jako literárněvědný diletantismus, politický dogmatismus a morální oportunistus“ (JANOUŠEK 1990: 6).

kontinuity se takto Karel Sýs (podobně jako v jiných svých příspěvcích) držel strategie osobních útoků i argumentu, že „opomíjení“ autoři sami v oficiálním prostoru publikovat nechťejí. Tajemník SČS Josef Peterka tu sice žádá pomoc dílům, která „mají smůlu“ na vydávatele i nakladatele — ovšem jako jeden příklad za jiné uvádí pro jistotu neproblematické dílo autora mrtvého, o němž se v souvislosti s padesátým výročím smrti v roce 1989 mluvilo vícekrát: Weilův *Život s hvězdou*.

Podobnou strategii kroku vpřed (který představovalo otevření ožehavého tématu) a následujícího úkroku stranou zvolil Peterka také v rozhovoru s redaktorkou *Kmene* Dagmar Sedlickou v březnu 1989 nazvaném Gordický uzel šedesátých let: poté, co otevřeně jmenuje díla autorů, jako byl Kundera, Havel, Škvorecký či Topol, na přímou otázku, které dříve zakázané dílo by mělo být vydáno, jmenuje nepřiliš známého (a v té době již bezpečně mrtvého) Edvarda Valentu a jeho román *Jdi za zeleným světlem* (PETERKA 1989). Tedy dílo, jež vyvolalo konflikt na konci padesátých let a v dobové situaci bylo již víceméně neaktuální.

Několik kroků vpřed v diskusi o zakázaném představovala v *Kmeni* otištěná zpráva z plenární schůze Svazu českých spisovatelů, v níž předseda Svazu Michal Černík otevřel otázky integrace: mluví tu o potřebě diskusí o deformacích, doplnění literárněvědných příruček, přehodnocování (ovšem ne natolik, „abychom museli obracet z rubu na líc“), zpřístupnění prohibit, vyřešení situace zakázaných spisovatelů, eufemisticky nazvaných jako autoři „stojící mimo Svaz“. Doporučuje vydat nejvýznamnější humanisticky orientovaná díla, za něž považuje práce Demla, Zahradníčka, Durycha, Aškenazyho, Valenty, Hostovského, Reynka, Čepa, Křeliny (s argumentem, že jejich dílo je již uzavřeno). Podobně jako Bastlová předstírá naivitu, když tvrdí, že „najednou“ objevujeme chyby minulosti, jako bychom o nich nevěděli. Konkrétní problém, jenž představuje ne/vydávání díla Milana Kundery, odbývá argumentem, že toto není na pořadu dne, neboť jsme dosud nevydali celého Hrabala. Dalším krokem zpět, kterým zdánlivě mírní předchozí progresivnost, je pomoc stranické autority, totiž výrok vysokého stranického představitele Jana Fojtíka: „Naše společnost se nezříká žádného umělce, pokud on sám se jí nezříká a nestaví se k ní zády“ (ČERNÍK 1989: 3).

Do světa

Dalším krokem vpřed byly snahy o propojení s dosud striktně odděleným Západem a autory zde žijícími, čemuž dopomohly pomalu se množící výjezdy do zahraničí v roce 1989. Zaostávání za světem bylo hlavním argumentem článku spisovatele Jaroslava Veise, příznačně nazvaném *Ujede nám vlak?*, který se právě vrátil ze čtyřměsíčního pobytu v USA. Vydávání „emigrační a nepublikované literatury“ je u nás nutné proto, že čeští čtenáři neznají to, co zná celý svět: díla Milana Kundery, Václava Havla či Ivana Klímy (VEIS 1989).

Spojení se světem a přání, aby nám „neujel vlak“ — ale také přání, aby to byli právě představitelé oficiální kultury, kteří otevřou dialog a budou v zahraničí vnímáni jako literární a literárněvědné autority —, měly naplnit dvě cesty českých spisovatelů do Německa. Každá z nich v následných ohlasech znamenala jiný pohyb na dobovém minovém poli zmínek o zakázané literatuře a autorech.

Jako krok vpřed byla vnímána cesta Ondřeje Neffa a Petra Prouzy na jaře 1989 do Kolína nad Rýnem (původně šlo o pozvánku pro Bohumila Hrabala, který se cesty nakonec nezúčastnil): přestože čeští účastníci zmiňují „mnoho dluhů, předpojatostí“ a fakt, že „břehy porozumění jsou daleko od sebe“ (NEFF 1989: 4), zároveň cestu hodnotí pozitivně, jsou plni reálného optimismu, cítí, „že dveře na obou stranách jsou již otevřené“ a vnímají ho jako „první krok na asi dlouhé a nelehké cestě návratu k existenci jedné české literatury“ (PROUZA 1989: 13). Na Neffův vstřícný postoj dokonce reagoval i Adolf Müller, zakladatel exilového nakladatelství Index, když v samizdatovém měsíčníku *Obsah* otiskl dopis určený Neffovi, v němž reagoval na Neffův článek o setkání publikovaný v *Kmeni*. Přestože Müller Neffovi vytýká mnohé zamlčování a překrucování faktů, v závěru mu děkuje, „že jste se o své cestě vůbec zmínil a to v celkovém duchu, který je přece jen od dosavadního psaní o emigraci a p. odlišný“ (MÜLLER 1989: [39]). Naopak druhé, říjnové diskusní setkání v bavorském Frankenu, pořádané pod záštitou Opus bonum a nazvané Československo 89 — Dialog, nebo konfrontace? již tak vstřícně přijímané nebylo: účastníci z československé delegace mluvili o zásadním rozporu a nesmiřitelném ideologickém dogmatismu (kterým je tu míněn postoj spisovatelů exilových), obviňovali exil z předpojatého odsuzování doma vycházejících knih a nerespektování jiné než samizdatové tvorby

(KOLÁR — PROUZA 1989: 4). Mohlo to být způsobeno složením delegace (Vladimír Kolár, šéfredaktor *Literárního měsíčníku*, spisovatel Petr Prouza, ze slovenské strany Ladislav Ballek a Milan Šútovec) a zároveň větší účastí exilových tvůrců na straně druhé, stejně jako faktem, že po prvotním „osahání“ situace na jaře zde již bylo jasné, že zásadní ústupky ve vztahu k exilovým a samizdatovým autorům lze v dohledné době v nastaveném kurzu jen těžko očekávat.

Před Listopadem

Pohyby v rámcích literárního tisku druhé poloviny roku 1989 znamenaly čím dál více malých kroků vpřed: představovaly je rozhovory deklaruující touhu po integraci, nutnosti přehodnotit slovníky a literárně-historické publikace a začít vydávat dosud nevydávanou literaturu, často z pera či úst literárních vědců jako byl B. Dokoupil, R. Chmel, R. Pytlík (opět nejčastěji se jmény již mrtvých autorů jako byl L. Aškenazy, E. Hostovský, J. Weil), kulaté stoly pojmenovávaly otevřeně, byť nekonkrétně dobovou situaci („diskuse by měla vymýtit falešný mýtus, že spisovatelé jsou v permanentní klatbě či trestu“ CHMEL 1989: 3) i fakt, že se na stránkách časopisů začaly objevovat ukázky z tvorby zapovězených autorů: v červenci takto vyšla povídka Myriam Ivana Klímy (včetně anotace o chystané knize Klímových povídek nazvané *Lásky příliš zmateného jinocha*, kterou měla vydat Mladá fronta),⁸ v říjnu vyšla ukázka z Hančových *Deníků*⁹ a v polovině listopadu pak ukázka z Mikuláškovy sbírky *Agogh*.¹⁰ Dokonce i v konzervativním *Literárním měsíčníku* byla v podzimních číslech otiskována anketa o poslání a podobě časopisu s odvážnými odpověďmi: časopis by měl „připomenout kvalitní věci donedávna tabuizované. Od Aškenazyho po Zahradníčka“ (BORSKÁ 1989: 28). Nekonkrétně, ale

8 „Ivan Klíma v posledních dvaceti letech publikoval pouze v zahraničí, kde mu vyšly v češtině i v překladech mimo jiné romány: Milostné léto, Soudce z milosti, Láska a smeti a sbírky povídek Má veselá jitra a Moje první lásky. Otištěná povídka je ze sbírky Lásky příliš zmateného jinocha, kterou chystá nakladatelství Mladá fronta“ (Kmen 2, 1989, č. 29, s. 6–7).

9 „Několik významných, či prostě jen zajímavých knih z okruhu autorů Skupiny 42 se vinou různých dobových tabu nedostalo na pulty českých knihkupectví. Přesto je ale musíme znát, počítat s nimi, kriticky je zvažovat“ (Pelc, Jaromír: O Skupině 42, Kmen 2, 1989, s. 5).

10 „[...] sbírka Agogh, která vychází po 20 letech od svého vzniku z básníkůvy pozůstatosti péčí nakladatelství Čs. spisovatel“ (ANONYM 1989b).

přesto otevřeně vyjevil své přání herec Rudolf Hrušínský: „Jestli Vaše redakce má v úmyslu ‚usilovat o to, aby časopis — při zachování kvality příspěvků — odrážel celou situaci v české literatuře‘ — pak je vaše představa o poslání Literárního měsíčníku zcela jasná a prospěšná“ (HRUŠÍNSKÝ 1989: 28).

V listopadovém čísle *Tvorby* (přípraveném ovšem před revolucí) vyšla dokonce recenze literárního vědce Radko Pytlíka na knihu Michala Schonberga o Osvobozeném divadle, kterou vydalo „emigrantské nakladatelství“ Sixty-Eight Publishers a která už není pouhým odsudkem, jako tomu bylo dříve, například v případě Čejkova Kundera (PYTLÍK 1989).¹¹

Neznamená to však, že rok 1989 byl prost útoků a výpadů na zakázané spisovatele: kromě zmíněné reakce na frankenské setkání¹² se ještě v srpnu 1989 objevil denunciační článek namířený proti Pavlu Kohoutovi, autorovi, který byl často diskreditován v první normalizační vlně útoků, ovšem v osmdesátých letech o něm — jako o chartistovi i emigrantovi — nebylo slyšet, a to ani v námi analyzovaných textech věnujících se zakázané literatuře. Článek o nepřijetí jeho her na Západě a Kohoutově podvodu na důvěřivé Němce je napsán kurzivou a bez podpisu (lze jen spekulovat, zda mohl být jeho autorem nejučtější člen redakce, šéfredaktor Karel Sýs, mj. také kvůli oblíbenému argumentu odsuzujícímu osobu na základě její minulosti) měl poněkud kuriózní podobu. Byl připojen k neutrální reportáži Petra Marka o současném Norsku a životě v malém městě, do něhož byla naprosto neústrojně vložena zmínka o místním divadle, které právě uvádí adaptaci Čapkovy *Války s mlouky* z pera Pavla Kohouta.¹³

¹¹ Knihu *Osvobozené divadlo* Pytlík hodnotí vcelku pozitivně, jako „solidní, materiálově bohatý příspěvek“, vytýká mu však neznalost české literatury k tematu a paušální odsuzování československé oficiální tvorby.

¹² „A pokud máme vést smysluplný dialog, nevystačí exil s emfatickými gesty ani s rádobou vtipným, ale povrchním generalizováním, natož s přizemními poznámkami onoho druhu, jaké se objevily v článku jinak seriózně se tvářícího mnichovského čtvrtletníku *Obrys*, v němž jakýsi náhle se vynořivší M. Špirit křečovitě hodnotí všechny návrhy přicházející z Československa“ (KOLÁR — PROUZA 1989: 4).

¹³ Oslím můstkem pochybností, v jaké podobě se hra nakonec bude hrát, se autor dostává k prý podobnému případu, který se stal v roce 1985 v Kostnici: „Město Kostnice je nyní tedy o 50 000 marek chudší, Pavel Kohout si mne jistě spokojeně ruce. Že má z ostudy ušitý kabát, mu jistě nevadí. Pravdu měl Oettinger, když prohlašoval, že Kostnice vydává peníze občanů za ‚zajice v pytlí‘. Byl zřejmě jediný v městské radě, který poněkud

Listopad!

17. listopad opatrné tance na dobovém minovém poli rozmetal silou výbuchu. Neurčité narážky na dobová tabu, spisovatele „stojící mimo Svaz“, „zamlčovanou literaturu“ a „omyly a deformace“ byly rázem překonány zhroucením celého systému a tím pádem i otevřeným pojmenováním situace. Odvážný a kritický článek Emila Lukeše Krize kritérií, pojmenovávající současný stav literatury, jenž byl odevzdán redakci *Tvorby* již na jaře 1989, zde vychází 29. listopadu, ovšem záhy je zcela „překryt“ událostmi a změnami, jež si před pár měsíci nikdo nedokázal představit.

Již 30. listopadu vyšel na titulní straně *Kmene* příznačně nazvaný článek Konec jedné epochy, v níž redakce *Kmene* popsala události posledních dnů a váhavé reakce vedení Svazu českých spisovatelů. „Nelze reálně diskutovat o tom, že největšímu morálnímu kreditu se nyní těší autoři druhého okruhu, autoři pronásledovaní, autoři samizdatová a exilová. Jejich hlas po dvacet let umlčovaný bude nyní znít nejsilněji,“ odhadují správně novou situaci autoři článku (REDAKCE KMENE 1989: 1).

V anketě Spisovatel a doba o dvě strany dál již argumenty vztahující se k zakázaným spisovatelům slouží jako obhajoba těm, kteří tuší konec starých pořádků: zatímco Karel Sýs jen neurčitě prohlásí, že se pokoušel přesvědčit vedení strany o prosazení změn, Jaromír Pelc, další z generace pětatřicátníků, která byla v osmdesátých letech na výsluní, se již obhajuje konkrétněji: „V roce 1977 jsem editoval a hájil poezii Václava Hraběte, přestože byla zakazována a demonizována. V roce 1981 jsem vydal monografii o Osvobozeném divadle, přestože se v televizi tehdy směl jako autor písniček Svět patří nám nebo Hej rup uvádět jen Jaroslav Ježek a návštěvy domu na Kampě mi vynesly nechutná vyšetřování a výhrůžky. V říjnu 1989 jsem psal o básnickém díle Jiřího Koláře a Ivana Blatného, přestože se nad těmito osobnostmi do poslední chvíle zatahovala opona oficiálního mlčení“ (PELC 1989: 3). V následujícím čísle, 7. prosince, se předseda Svazu Michal Černík (v textu příznačně nazvaném Respekt pro novou skutečnost) snaží neztratit úplně vše a přesvědčit okolí o nutnosti

zná literární tvorbu bývalého předsedy výboru ZO KSČ ve Svazu spisovatelů“ (ANONYM 1989: 9).

zachovat Svaz, byť v demokratizované podobě. Marně. Události nabírají rychlejší spád, než si zřejmě kdokoliv dokázal představit: již v prosinci 1989 se na stránkách *Kmene* objevily texty M. Jungmanna, I. Klímy, texty pojednávající o J. Weilovi, V. Havlovi, M. Kunderovi (a od ledna 1990 tyto texty nad domácí oficiální tvorbou již převažovaly). Dne 3. prosince je založena Obec spisovatelů, Svaz českých spisovatelů je posléze rozpuštěn. V roce 1990 končí též *Kmen* a *Literární měsíčník*, v následujícím roce pak *Tvorba*.

Z minového pole byly rázem všechny miny odstraněny — a nebezpečné území se stalo běžným chodníkem. Opatrní strategové normalizace byli odsunuti do zapomenutí a čtyřicetileté balancování mezi povoleným a zakázaným skončilo během několika málo dnů konce roku 1989. Česká literatura se sjednotila — a začala řešit minová pole nová a dosud nepoznaná.

Prameny

ANONYM

1989 „[Připojeno k článku Krajina posedlá tmou]“; *Kmen* II, č. 31, s. 9
1989b „Oldřich Mikulášek“; *Kmen* II, 1989, č. 46, s. 5

BASTLOVÁ, Zdena

1988 „Pestrá paleta názorů“; *Kmen* I, č. 48, s. 3

BÍLEK, Petr

1988 „První pomoc“; *Kmen* I, č. 32, s. I, 3

BORSKÁ, Ilona

1989 „Anketa Literárního měsíčníku — odpověď“; *Literární měsíčník* XVIII, č. 9, s. 28

ČEJKA, Jaroslav

1988 „Kýč třetí generace“; *Tvorba* 1988, č. 3, s. 3

ČERNÍK, Michal

1988 „Autorita spisovatele“ (rozhovor vedli Pavel Frýbort a Ondřej Neff);
Kmen I, č. 40, s. 4
1989a „Autorita tvůrčího činu“; *Kmen* II, č. II, s. I, 3
1989b „Respekt pro novou skutečnost“; *Kmen* II, č. 49, s. I

HRUŠÍNSKÝ, Rudolf

1989 „Anketa Literárního měsíčníku — odpověď“; *Literární měsíčník* XVIII, č. 9, s. 28

CHMEL, Rudolf

1989 „Hledání identity: ‚Nemůžeme žádat oko za oko, ale lidskou paměť,‘ říká v rozhovoru pro Kmen Rudolf Chmel, tajemník SČSS“; *Kmen* II, č. 40, s. 1, 3

JANOŮŠEK, Pavel

1989 „Na pováženou...: Kulatý stůl literárních kritiků mladé generace“; *Literární měsíčník* XVIII, č. 5, s. 68–76

1990 „Polemika jen zdánlivě opožděná“; *Tvar* I, č. 33, s. 6

KLÍMA, Ivan

1989 „Umění není jen zrcadlo“ (rozmlouvala Marta Švagrová); *Svobodné slovo* XLV, 1989, č. 216, 13. 9., s. 5

KOLÁR, Vladimír — PROUZA, Petr

1989 „Dialog, či konfrontace?“; *Kmen* II, č. 45, s. 4

LUKEŠ, Jan

1989 „Krise kritérií“; *Tvorba*, č. 48, s. 1, 3 a 5

MATĚJKA, Jaroslav

1989 „Potřebujeme odvahu?“; *Kmen* II, č. 17, s. 4

MOLDANOVÁ, Dobrava

1989 „Durych na poli historické prózy“; *Nové knihy*, č. 44, s. 1

MÜLLER, Adolf

1989 „Vážený pane Neffe“; *Obsah*, č. [7], září, s. [38]–[39]

NEFF, Vladimír

1989 „Naši v cizině“; *Kmen* II, č. 21, s. 4

PELC, Jaromír

1989 „Spisovatel a doba“ (odpověď v anketě); *Kmen* II, č. 48, s. 3

PETERKA, Josef

1989 „Gordický uzel šedesátých let“ (rozhovor s Dagmar Sedlickou); *Kmen* II, č. 24, s. 1, 3

PLUHAŘ, Zdeněk

1988 „O velkém epickém vypravěčství. Rozhovor se Zdeňkem Pluhařem“ (rozmlouvali Pavel Frýbort, Ondřej Neff); *Kmen* I, č. 24, s. 4–5

PROUZA, Petr

1989 „NSR v jednom týdnu aneb Putování s literaturou“; *Tvorba*, č. 20, s. 13

PŘIBSKÝ, Vladimír

1988 „Generační téma“; *Kmen* I, č. 21, 26. 5., s. 5

PŘIDAL, Antonín

1989 „Jméno Jan Zábřana“; *Nové knihy*, č. 44, s. 3

PYTLÍK, Radko

1989 „Příspěvek k historii Osvobozeného divadla“; *Tvorba*, č. 47, s. 12

REDAKCE KMENE

1989 „Konec jedné epochy“; *Kmen* II, č. 48, s. 1

RZOUNEK, Vítězslav

1984 *Nástin poválečné české literatury (1945–1980)* (Praha: Čs. spisovatel)

SÝS, Karel

1988 „Vymknuta z kloubů“; *Kmen* I, č. 21, s. 6–7

ŠKVORECKÝ, Josef

1989 „Dopis Janu Novákovi z 6. 7. 1989“; Soukromý archiv Jana Nováka

VEIS, Jaroslav

1989 „Ujede nám vlak?“; *Kmen* II, č. 16, s. 3

VLAŠÍN, Štěpán

1988a „Kaleidoskop nápadů a výpadů. Na okraj článku Vymknuta z kloubů“;

Kmen I, č. 36, s. 4

1988b „Téma nejen generační“; *Kmen* I, č. 30, s. 5

WERNISCH, Ivan

1989 „Směr — od lyriky ke grotesce“ (rozmlouvala Marie Krausová); *Nové knihy*,
č. 46, s. 1

Literatura

ANDREAS, Petr

2016 *Vybírat a posuzovat* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

BÍLEK, Petr

2005 „Vůně rizika nad textem už mi nikdy nepřestane chybět“; *Host* XXI, č. 6,
s. 61–64

ČEJKA, Jaroslav

2005a „Anketa“; *Host* XXI, č. 6, s. 54–60

2005b „Jaroslav Čejka: životopisné interview“; in Miroslav Vaněk — Pavel Urbášek (edd.): *Vítězové? Porážení? Životopisná interview. II. díl: Politické elity v období tzv. normalizace* (Praha: Prostor, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR)

FIALOVÁ, Alena

2014 *Poučení z krizového vývoje* (Praha: Academia)

JANOUŠEK, Pavel

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989: IV, 1969–89* (Praha: Academia)

Z bojů o Foglara

Michal Příbáň

Mezi spisovatele, kterým československá nakladatelství v období normalizace nevydávala ani nové rukopisy, ani reedice starších děl, patřil i autor chlapeckých románů Jaroslav Foglar, mezi skauty přezdívaný Jestřáb. Neocitl se v této situaci poprvé, knihy mu nevycházely ani v letech padesátých a v první polovině let šedesátých. Z tohoto hlediska se jeho osud zdánlivě neliší od osudu desítek (v padesátých letech) či stovek (za normalizace) podobně postižených tvůrců. Prozkoumáme-li však jeho situaci podrobně, zjistíme, že i v tomto ohledu byl autor *Rychlých šípů* výjimečnou osobností.

Název mého příspěvku může pamětníkům asociovat obvyklou komunistickou rétoriku, podle níž se bojovalo nejen za mír či o zrno, ale například také proti přežitkům z období buržoazní republiky: Foglarovy knížky byly ostatně prohlášeny za jeden z nich. Přesto však název není míněn ironicky. Komunistickou metaforu permanentního boje totiž přijali autorovi zastánci jako výzvu a zprofanovanému pojmu vrátili obsah. Jakmile režim dospěl k názoru, že je válka vyhraná, a odložil proto zbraně, přešli právě oni do protiútoků. Jejich pokusy z let padesátých ještě režim odrazil, v letech šedesátých však již kapituloval. A navzdory varovnému příkladu z takzvaných krizových let 1968–1969 kapituloval v letech osmdesátých podruhé.

Jak se to mohlo stát?

Boj o Foglara byl v tomto období veden metodami dlouhodobé partyzánské války, a ani v tomto případě nejde o lacinou metaforu. Původně samostatné a nekoordinované jednotky dobrovolníků se postupně

propojovaly, a když se rozhodly vyjít z podzemí a otevřeně zaútočit, z levého křídla je podpořili spojenci z řad komunistických kulturních funkcionářů a z pravého křídla zahraniční odboj. Samotný Jestřáb sice žádnou bitvu neřídil, války se však zúčastnil způsoby adekvátními svému věku a historické úloze: neváhal vést často jednostrannou korespondenci s oficiálními institucemi, a kdykoli bylo třeba zasáhnout do vývoje osobní přítomností na frontě, učinil tak.

Jaroslav Foglar byl nejen výraznou individualitou, ale také výrazným individualistou. Všechny křivdy, které na něm komunistický režim v několika vlnách napáchal, pociťoval jen jako křivdy osobní. Nestavěl se do řady s podobně postiženými autory, mezi nimiž se téměř vůbec neorientoval, nesbližoval se s nimi a svou situaci nedokázal vnímat v širším kontextu stranické (kulturní) politiky. Proti režimu nikdy otevřeně nevystoupil a nechápal tedy, proč by měl být trestán jako ti, kteří se toho odvážili. Ze všech nakladatelství důsledně vyloučený Ivan Klíma, který v roce 1952 napsal do *Mladé fronty* článek odsuzující jeho knihy (KLÍMA 1952), byl pro Foglara v roce 1985 stejným nepřitelem jako jiní odpůrci, kteří se za jeho zatracení zasazovali v přítomné chvíli (FOGLAR 1993: 28).

Mnozí z jeho stoupenců, kteří se za cenu nesporných osobních rizik rozhodli za Foglara bojovat, však dobře věděli, že ÚV KSČ mezi Foglarem a Klímou (a všemi skutečnými disidenty) zásadního rozdílu nečiní, a právě na tomto předpokladu postavili svou strategii. Spočívala ve snaze Foglara viditelně odlišit od kulturního disentu (včetně toho pasivního), nabídnout „nová fakta“ o jeho literární i pedagogické činnosti a různé složky režimu (nikoliv současně, nýbrž jednu po druhé) přinutit k ústupkům. Toto vytrvalé úsilí kulminovalo v roce 1986 a již o rok později přineslo zásadní úspěchy. Přesto ještě v roce 1989 bylo o co hrát.

Přípravná fáze

V roce 1971 se nakladatelství Blok podařilo vydat dvě foglarovky v reedicích, ale z nákladu románu *Poklad Černého delfína* se ke čtenářům dostala jen malá část. Naděje na pokračování neformální edice autorových spisů v nakladatelství Olympia zhasla v témže roce a připravovanou novinku, beletrizovanou příručku pro oddílové vedoucí a družinové rádce *Náš oddíl*, redakce stáhla z edičního plánu. Ještě v květnu

1972 si mohli novou Foglarovu povídku přečíst čtenáři *Pionýrské stezky* (FOGLAR 1972), ještě v srpnu 1973 se redakce časopisu *ABC* odvážila přetisknout starší povídku z poválečného *Vpředu* (FOGLAR 1973), když však v témže roce autor nabídl redakci jinou, dosud netištěnou, bylo její uveřejnění zamítnuto. Od Vánoc 1973 Foglar rozesílal svým čtenářům takzvané hromadné dopisy, v nichž je informoval o všech marných pokusech prorazit bariéru nezájmu či nepochopení oficiálních míst (FOGLAR 1993). Tak se například dozvídáme, že v srpnu 1974 podle připomínek ÚV SSM přepracoval zmíněný rukopis *Náš oddíl*, protože však ani po třech letech Mladá fronta nedokázala rozhodnout o jeho vydání či nevydání, vyžádal si jej v roce 1977 zpět. V roce 1978 mu jeho rozmnožení přislíbil Svaz turistiky a kanoistiky prostřednictvím takzvaných *Metodických dopisů* Městského výboru Čs. svazu tělesné výchovy, ale ani tento záměr se neuskutečnil.¹

Na jaře 1976 podal Foglar již podruhé přihlášku do Kozákova Svazu českých spisovatelů a v únoru 1977 mu jeho vedoucí tajemník Donát Šajner odpověděl, že svaz této žádosti sice nemohl vyhovět, ale že bude Foglarovu další tvorbu sledovat „z hlediska současných úkolů naší socialistické literatury“. Když v roce 1983 autor svůj pokus zopakoval, dopadl stejně: soudruh Šajner nemohl Foglarovu novou tvorbu zkoumat z žádných hledisek, neboť ji místní nakladatelství nesměla vydávat. Cesta z kruhu nebyla k nalezení.

V roce 1978 pozval Foglara na besedu Jonáš-klub (ŽIŽKOVSKÝ 1978) a k autogramiádě Klub sběratelů kuriozit, v němž působil Foglarův dlouholetý fanoušek Ivan Vápenka. V obou případech šlo o akci pro uzavřenou, či alespoň velmi specifickou společnost, obě však předznamenaly onen partyzánský způsob, jímž bude v příštích letech boj veden. Odvážní jedinci částečně skryti za razítkem tolerované či oficiální instituce vykonají jeden krok, dopřejí mu určitou publicitu, a pokud existenčně přežijí, můžou na ně navázat jiní a dojít třeba o další krůček dál.

V červnu 1980 se Foglar vrátil ke svým čtenářům, kteří však o tom neměli ani tušení. Bývalý člen Jestřábovy slavné Dvojky Jiří Navrátil,

1 Není-li uvedeno jinak, čerpáme všechny informace tohoto druhu z publikace *Hromadné dopisy Jaroslava Foglara*, kterou vydalo Sdružení přátel Jaroslava Foglara v Brně roku 1993 jako interní tisk. O druhé, veřejně dostupnější a již úplné vydání, zachycující i dopisy z let 1993–1998, se postarala Skautská nadace Jaroslava Foglara v roce 2020.

který tehdy pracoval v redakci katolického týdeníku *Naše rodina*, do svého časopisu pokusně zařadil Foglarův text, podepsaný velmi nenápadnou šifrou (strř), v němž by autora odhalili jen ti nejdůvtipnější a nejbystřejší čtenáři (FOGLAR 1980). Když se ukázalo, že pokus prošel bez následků, podepsal se autor příště čitelnější šifrou Fgr a nakonec dospěl k obvyklým iniciálám J. F. V roce 1982 se Navrátil rozhodl přestat autora schovávat za šifry a jeho 75. narozeniny připomněl oslavným medailonem (NAVRÁTIL 1982), jehož obsah je půvabnou ilustrací výše popsané bojové strategie.

Článek uvozuje citát národní umělkyně Marie Majerové, která ve třicátých letech ocenila Foglarův román *Hoši od Bobří řeky*. Dávná slova již zesnulé socialisticko-realistické prozátěrky, k níž se představitelé moci v literárním světě stále hlásili jako k autoritě, stejně jako Navrátilovo připomenutí „silného sociálního ladění“ Foglarovy knižní prvotiny *Přístav volá*, plní úkol číslo 1: dokazuje, že Foglar nezavíral oči před bídou, kterou za první republiky přinášel českému lidu kapitalismus, a spisovatelé-komunisté se proto k němu tehdy přátelsky hlásili. Druhým úkolem bylo zdůraznit Foglarův přínos v pounorovém období. To už bylo složitější: Navrátil jej shledává například v existenci čtenářských klubů, které na základě inspirace Foglarovými časopisy *Mladý hlasatel* a *Vpřed* skutečně zakládala některá dětská periodika i v šedesátých letech (takzvané raketové posádky časopisu *ABC* existovaly i v letech sedmdesátých, přestože jejich rubrika z „ábíčka“ po čase zmizela a redakce s nimi udržovala jen individuální kontakt). Protože je zřejmé, že tento přínos by mohla oficiální místa chápat jako sporný, připomíná Navrátil i *Rychlé šípy* jako způsob žádoucí kultivace komiksu, žánru původně spíše úpadkového. A kdyby ani to nezabralo, dodává pisatel, že „ještě aktuálnější než v době mezi dvěma světovými válkami je dnes možná spisovatelův nementorský přístup k poukazování na význam práce. [...] Rodiče jeho hrdinů nepatří k privilegované vrstvě společnosti, nemohou jim prostě nakoupit stany a sportovní nářadí — chlapi si na ně musejí vydělat, musí si je zasloužit.“ Odtud je již blízko k současnosti: Foglar prý „přednáší na tábornických kursech SSM“ (ve skutečnosti byl v roce 1981 pozván do Lipnice nad Sázavou na Prázdninovou školu ČÚV SSM na besedu) a „přispívá do jeho odborných publikací“ (*Metodické listy* též instituce připravovaly uveřejnění jedné Foglarovy hry pro dětské

kolektivy). Důležitou součástí strategie pak byly informace o činech dalších odvážných, v tomto případě o studii Olgy Bezděkové, která v periodickém sborníku *Knihovna* podrobně a s uznáním analyzovala *Rychlé šípy* (BEZDĚKOVÁ 1981). A vedle toho všeho nechybí fotografie, zobrazující Jaroslava Foglara v debatě s populárním komikem Miloslavem Šimkem a populárním zpěvákem Pavlem Bobkem. Také její sdělení je jasné: Foglar má přátele i mezi osobnostmi běžně vystupujícími v televizi a v rozhlasu.

Od této chvíle se již boj nezastavil. V roce 1983 se Foglarův publikační prostor rozšířil o příležitostné články v deníku *Svobodné slovo* a v nové partyzánské buňce se objevila naděje na vydání nového komiksu. Jeho vznik inspirovala pražská organizace Čs. speleologické společnosti Zlatý kůň, jejíž předseda Pavel Nosek u výtvarníka Káji Saudka objednal kreslený seriál z jeskyňářského prostředí a po vzájemné dohodě oslovil Jaroslava Foglara jako možného scenáristu. K tvůrčímu spojení těchto naprosto nesusoudných umělců by za normálních okolností zřejmě nedošlo, ale v zemi, kde bylo — řečeno s klasikem Hrabalem — i nemožné možné, vzešlo z jejich spolupráce nejprve čtyřiadacet stránek původního komiksu *Modrá rokle* a potom ještě dvě pokračování téhož rozsahu (podrobněji viz NOSEK 1999a: 317–319). Roku 1984 však doba zatím neuzrála a nerozhodné či dokonce negativně naladěné úřednictvo se Foglarova jména bálo. Navzdory zákazům a varováním vydali speleologové černobílou *Modrou rokli* v tisíčovém nákladu v září téhož roku, distribuovali ji však jen mezi své členy. Pro potají pořízený dotisk si pak i nečlenové chodili do jejich poboček a získat jej mohli také překvapení turisté, kteří se vydali do Koněpruských či Ochozských (či jiných) jeskyní a byli ochotni ke vstupnému přidat desetikorunu.

Na regulární knižní publikaci však bylo nutno ještě nějaký čas počkat. Čtenáři hromadných dopisů (a tisíce jejich známých a přátel) věděli, že již v sedmdesátých letech Foglar dokončil román *Tajemství Velkého Vonta*, navazující na stínadelská dobrodružství Rychlých šípů, že v roce 1982 začal psát pokračování jiného slavného díla, román *Strach nad Bobří řekou*, a že by se rád pustil do knihy memoárů. Šířit své texty v samizdatu se však bál a několikrát to svým příznivcům vysvětloval: nechtěl spáchat žádný nelegální skutek, kterým by znemožnil svůj — tehdy ještě zcela iluzorní — návrat do

velkých nakladatelství. V úvahu zatím nepřipadalo ani časopisecké uveřejňování na pokračování.

Stát se tak mohlo opět jedině po partyzánsku. Tehdy dvaadvacetiletý student Martin Prouza zprostředkoval nevydanou příručku *Náš oddíl* Miloslavu Černému, redaktorovi *Novoměstského zpravodaje*, vydávaného radnicí Nového Města nad Metují. První ukázka zde byla otištěna v dubnu 1985 a záměrem bylo uveřejnit zde postupně celý text. Jeho původním adresátem byli členové místního vodáckého oddílu, avšak informace o tom, že v lokálním zpravodaji vychází nová foglarovka, se brzy rozkřikla a do Nového Města začaly chodit objednávky a předplatné. Když o rok později vodáci pozvali k besedě samotného autora, byla to už na Městský výbor KSČ příliš silná káva a další publikování *Našeho oddílu* bylo znemožněno. Prouza se sice nevzdal a na poslední otištěné II. pokračování přímo navázal v časopisu *Frymburské ozvěny* (vycházely na Novém Hrádku), avšak prošlo mu to jen jednou (PROUZA 1995).

Podobnou partyzánsčinou s mnohem výraznějším dosahem byla akce nakladatelství ministerstva obchodu Merkur, které běžně vydávalo odbornou literaturu k otázkám socialistického obchodování, kuchařky, ale i mapy a populárně naučné publikace z různých oborů. Z jeho podnětu Foglar ve spolupráci s Kamilem Buderou připravil sešit poněkud připomínající někdejší *Zápisníky třinácti bobříků*, který byl určen turistickým oddílům mládeže (jedna z nemnoha tolerovaných forem mládežnické organizace mimo Pionýr). Sešit formátu A6 s názvem *Můj turistický zápisník* v roce 1985 skutečně vyšel a distribuován byl zdarma na pobočkách České státní spořitelny, přičemž jména autorů byla uvedena drobným písmem pouze v tiráži. Na značnou poptávku šeptandou informovaných zájemců nakladatelství pružně zareagovalo dvěma způsoby: hned v následujícím roce vydalo zápisník podruhé — a z tiráže raději vypustilo jména obou autorů.

Ačkoliv se Foglar zdráhal poskytnout své rukopisy písáčkám samizdatových edic, exilovému vydávání svých „klasických“ děl nezabránil — a navzdory všemu, co tenkrát veřejně vyřkl či napsal, mu asi ani zabránit nechtěl. Daniel Strož, zakladatel mnichovského nakladatelství Obrys/Kontur–Poezie mimo domov, pořídil již v roce 1984 nové vydání *Hochů od Bobří řeky*; nabídnout je zajisté chtěl i dětem exulantů, ale ještě více se zavděčil jejich otcům, a především šťastným

sběratelům v Československu. Současně Strož vydal výběr z *Rychlých šípů* a první dva díly stínadelské trilogie — a v téže době mu jeho stálá spojka, čs. reprezentant v kanoistice Milan Svoboda, přivezla z Prahy rukopis *Tajemství Velkého Vonta*.² Strož jej vydal v roce 1986, a přestože podle slov editora Foglarova díla Václava Noska-Windyho autor o jeho záměrech věděl, navenek se choval „zásadově“ a během nadcházející vlny autogramiád odmítal mnichovské knihy i jejich xerokopie podepisovat. „Dokonce musel na Ministerstvu kultury podepsat prohlášení, že k těmto vydáním nedal souhlas“ (NOSEK 1999b: 80).

Tou dobou se však již schylovalo k otevřenému výpadu nejagilnější ze všech bojových jednotek, jež našla podporu i na levém křídle, v samotném srdci literární normalizace.

Kočovní společnost s promítačkou

Na pozvání různých statečných bojovníků Foglar absolvoval několik besed se čtenáři již v první polovině osmdesátých let, spočítali bychom je však na prstech: například v roce 1983 vyrazil do Otrokovic, do Olomouce a do Kutné Hory. V roce 1986 se situace změnila. Zasloužil se o to lékař Jaroslav Hanzel, který začal Foglarovy besedy organizovat a „vyvážet“ do různých míst republiky. První mimopražská se konala v únoru v Karlových Varech, druhá (již zmíněná) v Novém Městě nad Metují a třetí v Brně. Zde ji uspořádal Karel Janský jménem tamní 24. ZO Čs. svazu ochránců přírody (ČSOP) v Agitačním středisku v Rečkovcích, a na ormigu dokonce nechal rozmnožit publikaci studenta brněnské pedagogické fakulty Pavla Herzoga

2 Kurýr Milan Svoboda popsal okolnosti dopravy rukopisů do Mnichova brzy po listopadovém převratu (SVOBODA 1991). Později však vešlo ve známost, že byl spolupracovníkem StB, což Foglarova životopisce Miloše Zapletala přivedlo ke spekulativní úvaze: „Státní bezpečnost chtěla Foglara stisknout, přinutit ho k prohlášení, že do nepřátelské ciziny sám rukopis neposlal, a donutit ho, aby proti emigrantskému nakladatelství podnikl právní kroky. Zabíla by tak dvě mouchy jednou ranou. Foglar by se zdiskreditoval u odpůrců režimu a emigrantské nakladatelství by se dostalo do problémů, soud by prohrálo a muselo zaplatit nejen soudní výlohy, ale i odškodnění autorovi“ (ZAPLETAL 2007: 146). Nakladatel Daniel Strož tuto spekulaci zřejmě oprávněně odmítl, kanoista Svoboda nicméně byl výkonným agentem StB a Foglar skutečně veřejně popřel, že by byl o mnichovských vydáních svých románů dopředu informován, natož že by s nimi souhlasil (HRUŠKA — STROŽ: 2010: 87–89, 98–102). — K případu Milana Svobody coby agenta Bendyho viz též SCHOVÁNEK 2001.

Foglarovské diskuse; zájemcům byla rozdávána zdarma, aby pořadatelé nemohli být obviněni z nedovoleného prodeje (HERZOG 1986).

V roce 1986 absolvoval Foglar podobných besed pravděpodobně sedmnáct, o rok později více než třicet a v roce 1988 téměř padesát. Jejich program se postupně zdokonaloval: Foglar vyprávěl o svém mládí, odpovídal na otázky diváků, hrál na foukací harmoniku a součástí akce bylo i promítání středometrážního filmu Hynka Bočana *Tábor Černého delfína* z roku 1967. Často přišli zahrát písničkáři (Wabi Ryvola, Wabi Daněk ad.) nebo trampské či folkové skupiny, na některých besedách vystoupil kreslír *Rychlých šípů* Marko Čermák či jiní hosté a ukázky z nových knih předčítal svým podmanivým hlasem Miroslav Moravec.

Povzbuzení úspěchem řeckovické akce se Janský s Hanzelem rozhodli besedu s Jestřábem v Brně zopakovat. Na 29. září 1986 si jménem zmíněné organizace ochránců přírody pronajali sál Klubu železničářů na Horově ulici v městské části Žabovřeskách a namísto několikastránkového sešitku tentokrát Foglarovým příznivcům nabídli téměř regulérní knižní publikaci nazvanou *Píseň úplňku*, edičně a redakčně připravenou Jaroslavem Hanzelem a Olgou Bezděkovou.³

Pokud si ji dnes prolistuje nepamětník, uvidí knihu různorodého a navíc nedbale uspořádaného obsahu: tu si přečte Foglarovy dosud netištěné původní práce (sedm nových příběhů *Rychlých šípů*) nebo jeho méně známé starší povídky, jinde úryvky z odborných prací historika Lumíra Mikulky a studenta psychologie Jiřího Mrvy,⁴ potom si

3 Ani tato publikace nesměla být prodávána, z ekonomických důvodů však nemohla být ani rozdávána (její editor J. Hanzel zřejmě všechny výrobní náklady hradil z vlastní kapsy). Kvadratura tohoto kruhu budiž zde zaznamenána: zájemce o koupi publikace mohl z vlastního rozhodnutí poskytnout příspěvek příslušné organizaci ČSOP ve výši 40 Kč. Na tuto částku mu byl vystaven příjmový doklad a současně mu byla předána *Píseň úplňku* jako projev díky za příspěvek na ochranu přírody. — O měsíc později vyšla *Píseň úplňku* podruhé s mírně odlišným obsahem, orientovaným nikoli na brněnské, nýbrž na pražské publikum (vydavatelem již nebyla žádná z organizací ČSOP, nýbrž Tělovýchovná jednota Sokol Troja). Pokud jde o výši jejího nákladu, v článku Druhá závěť Jaroslava Foglara (<https://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-reflex-cz/9933/druha-zavet-jaroslava-foglara.html>) z roku 2005 uvádí Jaroslav Hanzel 22 000 výtisků.

4 Rozsáhlejší text téhož autora pod názvem *Úloha literatury pro mládež v prevenci alkoholismu a toxikomanie se zaměřením na dílo Jaroslava Foglara* vydal roku 1988 Toxirehabilitační primariát Psychiatrické léčebny v Kroměříži jako přílohu měsíčníku *Anticol*. Cyklostylovy sešit o rozsahu 27 stran je opatřen doslovem Františka Šalého.

prohlédne ukázkou z komiksu *Modrá rokle* včetně několika Saudkových přípravných skic, začte se do stati o ilustrátorech foglarovek, užasne nad reprodukcí veřejného uznání II. stupně uděleného Foglarovi za zásluhy o rozvoj československé tělesné výchovy v červnu 1982 (jedna z nenápadných, ale účinných partyzánských akcí, jejíž strůjce bohužel neznám) a najde zde i základní autorovu bibliografii, čtenářské vyjádření Pavla Bobka atd.

Ve skutečnosti však byl sborník komponován velmi promyšleně: na jedné straně měl potěšit Foglarovy čtenáře, na straně druhé doslova multioborovou argumentací umlčet možné odpůrce. Proto bylo zařazeno vyjádření dětského psychologa Zdeňka Matějčka, proto několik slov od psychiatra Jaromíra Rubeše (s Foglarem proti drogám) či od chemika Lubomíra Šeráka z Čs. akademie věd. Proto Karel Janský pojednal o Foglarově vztahu k ochraně přírody a nechybělo ani spisovatelovo heslo z nedávno vydaného prvního dílu *Lexikonu české literatury*. Zlatým hřebem této strategické linie, nenápadně ukrytým uprostřed publikace, byl rozsáhlý úryvek z návrhu Alexeje Pludka na reedici devíti foglarovek v nakladatelství Olympia. Zasloužilý umělec, pevně a nelichotivě spojený s normalizačním procesem v českém literárním životě, se v některých obdobích svého života hlásil ke skautingu (koncem šedesátých let byl dokonce členem Ústřední rady Junáka) a nyní usoudil, že pokud vstoupí do dveří, které pootevřeli bezejmenní partyzáni, může za nimi pro Jestřába něco udělat. Na úspěchu této fáze „bojů o Foglara“ má nepochybně výrazný podíl: návrh pro Olympii pojednal jako zdánlivě otevřenou polemiku s autorovými kritiky, i on se dovolává stanovisek psychologů a pedagogů a jako pojistku proti poukazům na nízkou uměleckou úroveň Foglarova díla zve na pomoc kvalitní editory a redaktory. Dá se říci, že podobně jako pořadatel celého sborníku chtěl i on především vyvrátit protiargumenty dřív, než budou vysloveny.

První i druhou brněnskou besedu s dosud zapovězeným autorem krátkými články pochválily místní mutace *Svobodného slova* a *Lidové demokracie*, komunistickým orgánům však již došla trpělivost. Vedle očekávatelných, většinou jen ústně zformulovaných zákazů jakýchkoliv dalších besed a výhrůžek jejich účastníkům se nicméně překvapivě rozhodly také argumentovat. V krajském stranickém deníku *Roznost* tak v polovině listopadu vyšel zásadní článek na dané téma; podepsán

byl pod ním neznámý publicista Pavel Doušek, jehož pravděpodobně stvořil kolektiv autorů pověřených Krajským výborem KSČ.

Úvod článku působí téměř perestrojkově: Foglarovým knihám jsou přiznány určité kvality a doslova je řečeno, že některé formy autorovy práce s mládeží, tedy ty „pokrokové a dobré“, již dávno převzala Pionýrská organizace (konkrétně jsou uvedeny dlouhodobé hry a krabička poslední záchran). Hned poté však fiktivní Doušek zvedá varovný prst: foglarovky vyhovují ideologii buržoazní republiky a jejímu apolitickému programu. A právě takový program výchovy naší mládeže prý prosazují pořadatelé besed s autorem: „Vytvořila se i jakási kočovná společnost, která jezdí republikou s výstavkou Foglarových prací, filmovými ukázkami, nahrávkami a besedou profesionálně dobře připravenou a cílenou decentně k vytváření vlivu neodpovídajícího společenským záměrům [citace je přesná, pozn. mlp]. To už není oslava celoživotní práce Jaroslava Foglara, ale zpochybňování výchovného systému socialistického státu“ (DOUŠEK 1986). Na mnoha dalších řádcích pak čteme obhajobu tohoto systému a dozvídáme se, že na rozdíl od Foglarova „modrého programu“ (Doušek si takto přejmenoval takzvaný modrý život z Foglarova románu *Přístav volá*, o jehož skutečném obsahu zřetelně neměl ponětí) socialistická pedagogika vytváří „základy materiálního pojetí světa, poznávání příčin kolonialismu, vykořisťování, apartheidu a válek“. A v posledním odstavci udeří naplno: nynější propagace foglarovek prý Douškovi „příliš připomíná konec šedesátých let a myslím si, že už nenajdeme nikoho, kdo by chtěl znovu prožívat deliria krizových let“.

Stejně jako kdysi redakce Foglarových časopisů *Mladý hlasatel* i *Vpřed* zaplavila nyní i stranickou *Rovnost* vlna čtenářských dopisů, z nichž si však deník nedovolil citovat. Některé prý byly i souhlasné, autoři těch dalších však „nevybíravými slovy napadají nejen článek, ale i naši společnost,“ jak napsala redakční šifra Rt o dva měsíce později.⁵ V novém článku nechybí ani podlý výchovný osten vůči jejich pisatelům: „Na jedné straně sice vyzvedávají otevřenost, čestnost, statečnost a další vlastnosti hrdinů Foglarových knih a seriálů, sami se však jimi neřídí, zůstávají za svými názory anonymní a styl jejich dopisů vůbec neodpovídá duchu jimi obdivovaného Foglarova díla

5 Rt: K reakcím na článek Foglarovky ano nebo ne. *Rovnost* 102, č. 11, 15. 1. 1987, s. 4.

ani jednání jeho hrdinů.“ Novým prvkem je upozornění na náboženský charakter junáckého hnutí („Plnění povinností k bohu a nezávislost na jakémkoli politickém vlivu jsou stěžejními principy světového skautingu“) a vcelku jasnozřivé pojmenování reálného nebezpečí, které z války o Foglara vyplývá: může prý „vyústit v protispolečenské myšlení i jednání“.

Pět měsíců po uveřejnění „Douškovy“ stati se dostali ke slovu i pořadatelé besed. *Rovnost* otiskla jejich prohlášení, učinila tak ovšem opět anonymně; nevíme tedy, kdo jménem Hanzelovy „kočovné společnosti“ tentokrát hovořil. Jisté je, že pisatel ani o píd' neustoupil z dlouhodobé strategie. Naopak ji dovedl k dokonalosti jak jazykové (text si v ničem nezadá s bolševickým ptydepe), tak věcné, takže bychom mohli hovořit doslova o principu „lež proti lži“, přičemž obě strany diskuse jsou si svého lhaní vědomy.

Jak tedy foglarovci argumentují? Například takto: „Z hlediska dnešní etapy přestavby společnosti a náročnosti na budoucí kádry byl diskutujícími [na besedách, pozn. mlp] kladen důraz na zvládnutí vysokých požadavků naší společnosti ke kladnému ovlivnění nejmladší generace, respektive už k prevenci záporných jevů. Na jednu z možností realizujících tyto požadavky a respektující a plně podporující širokou frontu a paletu prostředků socialistického zřízení a jednotné čs. organizace mládeže s jejím jednotným výchovným systémem zvláště, bylo poukázáno v souvislosti s náplní Foglarových románů.“⁶ — I tato citace je přesná.

Jaroslav Hanzel se ve svém úsilí vrátit Jaroslava Foglara čtenářům nezastavil před ničím. Jako většina občanů naší země snadno pochopil rozdíl mezi sovětskou perestrojkou a československou přestavbou a podporu pro Jestřába začal hledat přímo v zemi Velkého bratra. Usoudil zřejmě, že pokud by se podařilo Foglara zpopularizovat v SSSR, mohl by Michail Gorbačov vyvinout tlak na Husáka a Jakeše a pak už by šlo všechno snáz. Bylo proto zapotřebí zprostředkovat foglarovky sovětským dětem. Hanzel se vydal přímou cestou: do ruštiny nechal přeložit *Hochy od Bobří řeky* a v dubnu 1987 je vydal s barevnými ilustracemi Marka Čermáka a vlastním doslovem v nakladatelství „Detskaja literatura“ (takové nakladatelství

⁶ Autoři programu besed osvětlují svůj přístup a cíle. *Rovnost* 102, č. 89, 16. 4. 1987, s. 6.

v Moskvě skutečně existovalo).⁷ Ve skutečnosti šlo o velmi nákladný rzý samizdat.

V téže době se o Hanzela začala zajímat Státní bezpečnost a brzy poté přišel o zaměstnání.

Foglarovka po šestnácti letech

Prapor pomalu se sjednocujících bojových jednotek v této situaci převzal nečekaný spojenec básník Karel Sýs, který na rozdíl od Hanzela k ničemu nepotřeboval samizdat, neboť byl zástupcem šéfredaktora jediného tehdy existujícího literárního týdeníku *Kmen*. V roce 1987 tento časopis vycházel jako příloha stranické *Tvorby*, ale již od ledna příštího roku měl být (a pod Sýsovým vedením také byl) osamostatněn. Čtrnáct dní před Foglarovými červencovými osmdesátinami Sýs otiskl svůj rozhovor s jubilantem v rozsahu celé tiskové strany formátu A3, což čtenářská veřejnost oprávněně chápala jako průlom (SÝS — FOGLAR 1987). A nedosti na tom. Nakladatelství Olympia svádělo zákulisní boj o realizaci smělého plánu foglarovských reedí, který navrhl již citovaný Alexej Pludek. V době, kdy bylo již všechno připraveno, ale nic definitivně rozhodnuto, poskytl Sýs své dobrozdání, v němž již otevřeně hovořil o křivdě, která byla na Jestřábovi spáchána, a ačkoliv i on se zaštiťoval například takzvanými sociálními motivy v některých autorových románech, ve hře se svými souvěrci v jiných funkcích použil téměř otevřené karty (SÝS 1987b). Podle některých svědectví se v záležitosti vydání *Hochů od Bobří řeky*, k němuž došlo 26. listopadu 1987, významně angažoval tajemník ÚV KSČ Jindřich Poledník. Není důvod tomuto tvrzení nevěřit, je však poněkud bizarní připustit, že stotísíkový náklad Foglarova nejúspěšnějšího románu byl jedním z projevů sporu mezi dogmatickým a mírně progresivním křídlem stranického aparátu (které po Štrougalově odchodu z funkce federálního premiéra svůj boj prohrálo). O Jestřábově přihlášce do Svazu českých spisovatelů prý na konci roku 1987 jeho předsednictvo diskutovalo dlouho, avšak nakonec „po pohnuté a prudké diskusi, téměř hádce, odhlasovalo Foglarovo přijetí“

⁷ Náklad publikace činil pravděpodobně 2000 výtisků (HANZEL 2005). V její tiráži je zřejmě z konspiračních důvodů jako překladatel uveden Jaroslav Hanzel a kolektiv. Podle tvrzení Jiřího Stegbauera, které se opírá o svědectví Hanzelovy spolupracovnice Olgy Bezděkové, byl však překlad dílem dr. Oldřicha Lešky (1927–1997), srov. STEGBAUER 2005.

(STEGBAUER — SÝS 2018: 22). Téměř přesně dva roky před listopadovou revolucí byla partyzánská válka o autorovo „omilostnění“ vítězně vybojována.

Nebo ne?

Na konci osmdesátých let už neexistovala jindy spolehlivá „jednotná stranická linie“, která sice dosud způsobila mnoho zla, ale pro stoupence i odpůrce režimu činila domácí svět přehlednějším. Že je československá přestavba parodií té sovětské, si uvědomovali i pravověrní komunisté, kteří však prázdné řeči tajemníků ústředního výboru o přestavbě chápali jako součást taktiky vůči Gorbačovovi, jehož se moskevský ÚV zajisté brzy zbaví a věci se pak vrátí do původních kolejí. Stejný názor měli i straničtí funkcionáři nižších složek a obavy z takového vývoje měli také vystrašení majitelé razítek. Jestliže ještě před časem foglarovští bojovníci opírali svá tvrzení, že jejich guru je vlastně povolený autor, třeba i o drobnou zmínku v regionálním tisku (a podobnou argumentací skutečně lecčeho dosáhli), nyní se ukázalo, že ani kniha legálně publikovaná v oficiálním nakladatelství, ba ani plaketa S. K. Neumanna, kterou mu v červenci 1987 udělil ministr kultury Milan Klusák k osmdesátým narozeninám, neotvírá před Jestřábem všechny dveře, na které se on či jeho příznivci podívají. A tak zatímco šéfredaktor časopisu *ABC* Vlastislav Toman nabídl čtenářům po dlouhých letech novou Foglarovu povídku (FOGLAR 1987), ředitelka brněnského Domu pionýrů a mládeže (DPM) zabavila celý náklad jednoho čísla dětského časopisu *Zvonek* (který sice nebyl distribuován prostřednictvím PNS, měl však své abonenty po celé republice). Příčinou byla obšírná informace o právě vydané reedici *Hochů od Bobří řeky* a jejich autorovi (JANSKÝ 1987); cenzorka však netušila, že prozíravý šéfredaktor Zbyněk Zavadil si několik desítek exemplářů takřikajíc pojistil již v tiskárně, takže přinejmenším v kopiích se číslo ke čtenářům dostane.⁸

Podobné příběhy se však odehrávaly i veřejnosti přímo na očích. Již v prosinci 1986 uveřejnil týdeník Čs. svazu protifašistických bojovníků (ČSSPB) ukázkou z dosud nepublikovaného románu *Strach nad Bobří řekou* (FOGLAR 1986). V lednu 1988 (tedy v době, když už

⁸ *Zvonek* tehdy vycházel v nákladu 600 výtisků. Zabavené sešity byly tak dobře ukryté, že se je v budově někdejšího DPM podařilo objevit až po roce 2000.

byl Foglar členem SČS) připomněla redakce tento rukopis znovu, nyní s poněkud složitým zdůvodněním, které nicméně lze stručně shrnout: nový příběh Rikitanova oddílu se odehrává za protektorátních let, takže ačkoliv *Hlas revoluce* není časopisem pro děti, román do jeho „záběru“ přece jen spadá. Na konci krátkého článku ke čtenářům promluví sám Foglar a text končí mnohoslibnou formulací: „Víc však prozrazovat nebudeme. K románu [...] se vrátíme v nejbližším období.“⁹ Když minul únor i březen, začali se čtenáři ptát, kdy a co tedy mají očekávat. A protože jsme už na konci osmdesátých let, nezůstalo jen při jejich dopisech. Zdánlivě korektní, mezi řádky však jemně ironickou glosu věnoval tomuto problému Ondřej Neff na stránkách *Kmene* („nejbližší období se protáhlo, zřejmě z výrobních důvodů“, NEFF 1988), čímž vyprovokoval reakci dosud mlčících protifašistických bojovníků: „K objektivnímu posouzení vhodnosti publikování práce Jaroslava Foglara vytvořilo předsednictvo [ÚV ČSSPB, pozn. mlp] pětičlennou skupinu. Tato skupina po všestranném zvážení došla k závěru, že práce Jaroslava Foglara svou formou a obsahem je vhodná pro některý z dětských časopisů a nikoliv pro *Hlas revoluce*. Toto stanovisko potvrdilo i předsednictvo ÚV ČSSPB.“¹⁰

Z Foglarova jména šel zkratka na mnohé odpovědné činitele stále ještě strach.

1989

Opačný vliv měla Jestřábova *přípustnost* na jeho kreativní fanoušky, jimž nová situace otevřela možnost realizovat ne jeden ediční nápad. O odbyt nemuseli mít obavy, komunita původně osamělých partyzánů již byla pospolitá a poptávka stále převažovala nad nabídkou. Postihu se také bát nemuseli, neboť po Palachově týdnu už měl režim jiné starosti. Léta 1988–1989 jsou tak obdobím vzniku řady pololegálních publikací, pro něž vydavatelé někdy hledali a jindy už ani nehledali instituci ochotnou poskytnout povolovací razítko. Mezi čtenáře se šířily reprinty komiksově verze *Záhady hlavolamu* a *Stínadel*, Ivan Vápenka připravil „katalog“ Foglarových kreslených seriálů, s jistými

⁹ [Když loni v létě...]. *Hlas revoluce* 42, 1988, č. 1, s. 6. Článek není podepsán, zřetelně však hovoří jménem redakce.

¹⁰ Upozornění. *Hlas revoluce* 42, 1988, č. 25, s. 4. Ani tento článek není podepsán.

obtížemi se zájemci mohli dostat i k literárním variacím na foglarovská témata, které psali Josef Červinka-Griffin či Vladimír Tučapský atd. Za zvláštní připomenutí stojí bohatá produkce Sokola a Turistického oddílu mládeže v Silůvkách u Brna, kde vyšel mimo jiné soubor méně známých verzí příběhů *Rychlých šípů* v černobílé reprodukci, ale také obsáhla publikace k 50. výročí jejich vzniku. Absurditu pololegální vydavatelské činnosti v posledních letech komunismu dokládají dva půvabně nesouladné údaje v tiráži tohoto sešitu: „Náklad 2000 výtisků“ a „Neprodejně — určeno pouze pro členy oddílu TOM Silůvky“ (JANSKÝ — VÁPENKA 1988). Tak početný oddíl v obci s osmi stovkami obyvatel totiž určitě neměli...

V únoru 1989 vydala Olympia druhou z plánovaných reedic Jestřábových knih, *Chatu v Jezerní kotlině*.¹¹ Na Foglarově plné rehabilitaci však bylo nutno ještě pracovat. Až na jaře 1989 byly starší foglarovky vráceny do běžných fondů veřejných knihoven (ŠVAGROVÁ 1989),¹² až v této době se jeho dílem začínala opatrně zabývat literární věda,¹³ až nyní začali specialisté na dětskou literaturu považovat Foglarovo dílo za téma hodné nepředpojatých úvah (ZAPLETAL 1989; NEZKUSIL 1989). Z tisku konečně zmizely invektivy vůči autorovi i jeho čtenářům: Pavel Doušek již nejnovější vývoj nekomentoval a jediná ironická glosa byla zaznamenána v *Rudém právu* (ULÍK 1989). Naopak: náhle se přestali bát redaktoři okresních novin, kteří začali otiskovat referáty o besedách a často i původní rozhovory.

Tím posledním, co ještě zbývalo uskutečnit, bylo vydání dosud nepublikovaných rukopisů. S nimi, jak víme, nepočítal ani Pludkův ediční návrh, ani Sýsův podpůrný posudek. Nad příčinami mohou

11 Tento Foglarův román vyšel již v říjnu 1988 v sešitové edici Karavana v nakladatelství Albatros (byla to mimochodem první foglarovka, kterou toto nakladatelství specializované na dětskou literaturu kdy vydalo); dotisk byl pořízen v roce 1989. Téhož roku vyšel román knižně v Olympii. Sečteme-li vyšší nákladu obou vydání včetně dotisku, dospějeme k neuvěřitelnému číslu 363 000 výtisků.

12 Absurdní situace, kdy bylo možno Foglara sehnat v knihkupectvích, ale nikoliv najít jeho jméno v katalozích veřejných knihoven, trvala zhruba šestnáct měsíců.

13 Foglar má sice své heslo v obou vydáních knihy O. Chaloupky a J. Voráčka *Kontury české literatury pro děti a mládež* (Albatros 1979, 1984), slovník *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež* (Albatros 1985, věd. red. O. Chaloupka) však jeho dílo zcela ignoruje. Vystoupení Jiřího Rambouska na 31. Bezručově Opavě (14. září 1988) bylo publikováno až po čtrnácti letech (RAMBOUSEK 2002).

i pamětníci jen spekulovat. *Tajemství Velkého Vonta* je klasický dobrodružný příběh ze stínadelské řady a opřít jeho vydání o pedagogické argumenty nebylo možné. Negativní roli mohlo sehrát i ono mnichovské vydání, protože „převzít“ jakoukoliv knihu z exilového nakladatelství bylo pro režim stále principiálně nepřijatelné. *Náš oddíl* byl především příručkou a patřil tak k titulům méně atraktivním, než byly oba nové romány. Před listopadem 1989 se tak čtenáři dostali alespoň ke *Strachu nad Bobří řekou*, který od ledna toho roku vycházel na pokračování nikoliv v *Hlasu revoluce*, nýbrž v *Naší rodině*, kde měl autor dlouhodobě dobré zázemí.

Časopisecky vycházely v téže době i Foglarovy memoáry *Život v poklusu*, cestu k nim však měli čtenáři nesnadnou. Foglarův přítel Jiří Punčochář pro ně hledal vydavatele již od konce roku 1987, uspěl ovšem pouze v redakci týdeníku *Směr*, který pro své zaměstnance vydávala Královopolská strojírna v Brně (POLÁK — PUNČOCHÁŘ 1998). Zde pak Foglarovy paměti od 24. března 1988 skutečně týden co týden vycházely na pokračování. List byl však vydáván v nákladu pouhých 5000 výtisků a mimo Brno se neprodával. Zájemci se proto museli snažit — a ještě víc se musel snažit autor, který zásobu dokončených kapitol brzy vyčerpal a s obtížemi stíhal psát nové. Právě z tohoto důvodu bylo v březnu 1989 nutno otiskování rukopisu přerušit. Již několikrát zmíněnému Karlu Janskému to však nebránilo v úsilí vyjednat podmínky knižního vydání dosud napsaných kapitol u již osvědčených Sokolů a turistů ze Silůvek. Povolovací razítko odboru kultury Jihomoravského Krajského národního výboru v Brně nese datum 15. listopadu 1989, kniha s obálkou Káji Saudka však vyšla v již zásadně změněné politické situaci.

On a ti ostatní

Jaroslav Foglar nebyl jediným zakázaným autorem, jemuž se podařilo vrátit ke čtenářům ještě před pádem komunismu. Někteří museli veřejně popřít sami sebe (známé případy Miroslava Holuba, Jiřího Šotoly, Bohumila Hrabala ad.), jiným stačilo být trpěliví (Jindřiška Smetanová, Ivan Wernisch a nakonec také Ivan Klíma), převážná většina však musela počkat až do listopadu 1989. Chceme-li tedy příběh bojů za Foglara srovnat s osudy jiných literátů, mnoho možností nemáme. Není důvod zpochybňovat tezi, podle níž Foglarův případ významně

narušil striktní hranici mezi vydávanými a nevydávanými tvůrci. Protože však také víme, že propojování tří proudů české literatury bylo koncem osmdesátých let veřejně diskutovaným tématem, můžeme si položit otázku, zda Foglarův příklad alespoň bezděčně neposloužil i jiným postiženým spisovatelům.

Svět Foglarových románů byl pro několik klukovských generací doslova omamný a pro tisíce čtenářů zůstal — podobně jako jeho autor — i v dospělém věku nedotknutelnou ikonou pomíjejícího a vždy svým způsobem krásného dětství a mládí. Právě tento fakt propojil příslušníky různých generací, různé politické orientace, různých profesí, různé intelektuální i mravní úrovně, odlišné životní praxe a různého hodnotového vyznání. Tou nejpochopitelnější pohnutkou mnoha z těch, které zde beze špetky ironie nazývám partyzány, byla vůle uchovat poznanou krásu i pro generace synů a vnuků. Taková motivace však nijak nesouvisela s dobovým literárním životem. Ovšemže mezi bojovníky za vzkříšení *Rychlých šípů* byli také lidé, kteří se vystavovali nebezpečí jako vydavatelé a distributoři samizdatů zcela nefoglarovských (připomeňme např. manžele Věru a Petra Náhlíkovi z Plzně či Jitku Radkovičovou z Ostravy). Mnozí další chápali Foglara jako jednoho ze stovek podobně postižených tvůrců, v jehož případě se lze s mocí utkat, aniž by reálně hrozily ty nejhorší existenční důsledky. Obecně však byla Foglarova čtenářská obec soustředěna především na dobrodružnou literaturu a na komiks, zkrátka na tehdejší klukovskou četbu. Čtenářské zázemí takového druhu a rozsahu neměl a asi ani nemohl mít žádný jiný ze zapovězených spisovatelů osmdesátých let. Boje o Foglara se proto netýkaly nikoho dalšího.

Kdyby měly být záměrnou či mimoděchnou součástí boje za umlčované spisovatele, určitě bychom mezi bojovníky našli Alexeje Pludka, jehož normalizační postoje jsou dobře patrné z jeho díla (např. román *Vabank*), ani Karla Sýse, který se však v samizdatové a exilové literatuře zřejmě částečně orientoval. V roce 1989 jako šéfredaktor *Kmene* napomohl „návratu“ Ivana Klímy, ale vinou jiných svých vystoupení (proslulá stať *Vymknuta z kloubů*) ještě v témže roce pozbyl svůj společenský i mravní kredit. Brzy po roce 1990 se pak sešel v redakci komunistických *Haló-novin*, respektive jejich přílohy *Obrys-Kmen*, s Foglarovým exilovým vydavatelem Danielem Strojcem. Jiný zakázaný autor by zřejmě poznal něco o paradoxech.

Nebylo by korektní zapírat, že boje o Foglara pokračovaly i po roce 1989. Tentokrát je však jeho příznivci nesváděli s politickým režimem, nýbrž sami mezi sebou. Někteří z nich prožili značné zklamání, když se ke svému idolu přiblížili na příliš krátkou vzdálenost, jiní podezírali své někdejší spolubojovníky z nekalých prospěchářských úmyslů a ze snahy přizívat se na Foglarově úspěchu a popularitě, až to všechno proniklo na veřejnost v podobě vleklých soudních sporů o majetek, který Jestřáb po své smrti zanechal na vkladních knížkách i v zapečetěném a po léta nepřístupném bytě.

Přes to všechno Foglarův svět trvá. A není to jen svět tajemných stínadelských uliček či peřejí na Bobří řece, je to také pozoruhodný a produktivní svět sběratelů, badatelů, editorů, vydavatelů i autorů pokoušejících se rozvíjet foglarovská témata a především — více než 110 let po autorově narození — věrných čtenářů.

Prameny

FOGLAR, Jaroslav

- 1972 „Příběh ze tmy“; *Pionýrská stezka* II, č. 19, s. 4–5
1973 „Proměna Tima Perkinsona“; *ABC* XVII, 1972/73, č. 24, s. 18–19
1980 „Zdvořilosti netřeba?“, *Naše rodina* XII, č. 25, s. 14. Podepsáno (stř)
1986 „Cesta do brány smrti“; *Hlas revoluce* XXXX, č. 50, s. 6
1987 „Hledači záhadné věci“; *ABC* XXXII, 1987/88, č. 6, s. 18–19
1993 *Hromadné dopisy Jaroslava Foglara* (Brno: Sdružení přátel Jaroslava Foglara)

Literatura

BEZDĚKOVÁ, Olga

- 1981 „Dětský kreslený seriál — zahraniční a domácí“; *Knihovna*, sv. 12, s. 421–492

DOUŠEK, Pavel

- 1986 „Foglarovky ano, nebo ne?“, *Rovnost* CI, č. 267, 12. II., s. I a 4

HANZEL, Jaroslav

- 2005 „Druhá závět Jaroslava Foglara“; www.reflex.cz; <<https://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-reflex-cz/9933/druha-zavet-jaroslava-foglara.html>>, přístup 30. 6. 2020

HANZEL, Jaroslav — BEZDĚKOVÁ, Olga (edd.)

- 1986 *Píseň úplňku* (Brno: 24. ZO ČSOP)

HERZOG, Pavel

1986 *Foglarovské diskuse. Příspěvek ke zhodnocení tvorby Jaroslava Foglara* (Brno: 24. ZO ČSOP)

HRUŠKA, Emil — STROŽ, Daniel

2010 *Dokázat se vzepřít* (Praha: Futura)

JANSKÝ, Karel

1987 „Povídání o Jaroslavu Foglarovi“; *Zvonek* VI, 1987/88, č. 3, s. 6–7

JANSKÝ, Karel — VÁPENKA, Ivan (edd.)

1988 *Rychlé šípy slaví narozeniny* (Silůvky u Brna: Turistický oddíl mládeže)

KLÍMA, Ivan

1952 „Odhalujeme tajemství Chaty děsu“; *Mladá fronta* VIII, č. 185, 7. 8., s. 2

NAVRÁTIL, Jiří

1982 „Zelená dobrodružství“; *Naše rodina* XIV, č. 27, s. 14

NEFF, Ondřej

1988 „Zatím tedy čekáme“; *Kmen* I (VII), č. 21, s. 12

NEZKUSIL, Vladimír

1989 „Návodná literatura včera a dnes“; *Literární měsíčník* XVIII, č. 8, s. 90–94

NOSEK, Václav-Windy

1999a „Ediční poznámka Václava Noska-Windyho“; in Jaroslav Foglar: *Svorní gambusíni a jiné příběhy* (Praha: Olympia), s. 299–320

1999b *Jestřábí perutě* (Praha: Olympia), s. 80

POLÁK, Marek — PUNČOCHÁŘ, Jiří

1998 „Boj o Život v poklusu“; *Zpravodaj Sdružení přátel Jaroslava Foglara*, č. 30, s. 8

PROUZA, Martin

1995 „Jestřáb a Novoměstsko“; *Zpravodaj Sdružení přátel Jaroslava Foglara*, č. 17, s. 2

RAMBOUSEK, Jiří

2002 „Diskuse o Jaroslavu Foglarovi“; *Ladění* VII, č. 4, s. 8–11

SCHOVÁNEK, Radek

2001 „Vyrovnání s minulostí, nebo volební guláš?“; *Listy* XXXI, č. 5, s. 25–30

STEGBAUER, Jiří

2005 „Poznámka k tématu Foglar“; in Vlastislav Toman: *Můj život s abc-ábíčkem* (Praha: Ostrov), s. 200

STEGBAUER, Jiří — SÝS, Karel

2018 „Kam se, himbajs, schoval Rikitan?"; *Sborník nezávislých foglarovců*, č. 7, s. 20–23

SVOBODA, Milan

1991 „Jak to všechno bylo"; *Západ* XIII, č. 3–4, s. 20–21

SÝS, Karel — FOGLAR, Jaroslav

1987 „Chlapci, slibme si... Rozhovor s Jaroslavem Foglarem k jeho 80. narozeninám"; *Kmen* VI, č. 25, s. 4

ŠVAGROVÁ BYSTROVOVÁ, Marta

1989 „Foglarovky se půjčují"; *Svobodné slovo* XLV, č. 83, 8. 4., s. 4. Podepsáno (šv)

ULÍK, Karel

1989 „Poněkud vyčpělí hrdinové"; *Rudé právo* LXIX, č. 116, 19. 5., s. 5

ZAPLETAL, Miloš

2007 *Záhady a tajemství Jaroslava Foglara* (Praha: Euromedia Group — Knižní klub)

ZAPLETAL, Zdeněk

1989 „Co také je literatura pro mládež"; *Zlatý máj* XXXIII, č. 3, s. 157–159

ŽIŽKOVSKÝ, Karel

1978 „Dobry večer, pane Foglar!"; *Jonáš* 1978/79, č. 3, s. 18

Mezi starým a novým

Slovenské spisovateľské organizácie okolo novembra 1989 — dobové a súčasné kontexty prahovej situácie

Radoslav Passia

Napriek niektorým demokratizačným iniciatívam (tzv. prestavba) bol československý komunistický režim na konci osemdesiatych rokov 20. storočia stále striktno hierarchický. V slovenských pomeroch bol na vrchole mocenskej pyramídy Ústredný výbor Komunistickej strany Slovenska. Zároveň platí, že na nižších úrovniach riadenia a ideologického dohľadu fungovali inštitúcie a organizácie, ktorých činnosti sa z kompetenčného hľadiska do istej miery „konkurenčne“ prekrývali a ich zameranie pôsobí z dnešného uhla pohľadu neurčito či nejasne. Platí to aj pre oblasť literatúry, kde okrem Zväzu slovenských spisovateľov (ZSS) pôsobili tieto kľúčové inštitúcie: Ministerstvo kultúry SSR, Slovenské ústredie knižnej kultúry (od roku 1962), orgán poverený kontrolou a riadením vydávania a rozširovania kníh na Slovensku, Slovenský úrad pre tlač a informácie (od roku 1968), ktorý plnil evidenčné a cenzúrne úlohy,¹ Slovenský literárny fond (vznikol v roku 1954)² podriadený ministerstvu kultúry, ktorý získaval a následne

1 K niektorým detailom fungovania týchto inštitúcií v dobovom kontexte pozri napr. PAS-SIA — MAGOVÁ 2015: 32n, 69n.

2 Členmi výboru Slovenského literárneho fondu, neskôr výboru Sekcie pre pôvodnú literatúru, boli v období od 1. 9. 1987 Vincent Šabík (predseda), Ján Števček (podpredseda), Ľubomír Feldek, Andrej Ferko, Peter Jaroš, Stanislav Šmatlák a Pavel Vilikovský, v období od 1. 3. 1990 Dušan Dušek (predseda do 10. 12. 1990), Ivan Kupec (podpredseda), Pavel Dvořák, Stanislava Chrobáková, Jana Juráňová, Sergej Makara, Jozef Mokoš, Július Noge,

prerozdelením dvojpocentných príspevkov z autorskej odmeny za umelecké, vedecké či žurnalistické diela.

V praxi teda napríklad literárne časopisy Zväzu slovenských spisovateľov (*Literárny týždenník*, *Romboid*, *Slovenské pohľady*, *Dotyk*) v roku 1989 vychádzali vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ, ktoré však organizačne prislúchalo Slovenskému literárnemu fondu,³ a prechádzali registračným a kontrolným konaním v Slovenskom (respektíve Federálnom) úrade pre tlač a informácie (SÚTO, respektíve FÚTO). Na označenie tohto „delegovaného“ vydavateľského vzťahu sa používali aj pojmy ideový vydavateľ (v tomto prípade ZSS) a nakladateľ (vyd. Slovenský spisovateľ).⁴

Prevodovou pákou medzi konkrétnym umelcom (spisovateľom) ako fyzickou osobou a mocou, ktorú reprezentovali stránice a štátne orgány a zmienené inštitúcie, boli do roku 1989 predovšetkým umelecké zväzy. Dbali na dodržiavanie oficiálnej doktríny socialistického realizmu, umožňovali prístup autorov k materiálnym a statusovým výhodám a do značnej miery zabezpečovali aj distribúciu jednotlivých sociálnych rol súvisiacich s umeleckou prevádzkou, respektíve dobovým usporiadaním literárneho poľa. Práve problémy distribúcie vysychajúcich zdrojov a zmeny sociálneho statusu spisovateľa sa stali kľúčovou otázkou transformácie Zväzu slovenských spisovateľov v roku 1990 a následných peripetií slovenských spisovateľských organizácií v deväťdesiatych rokoch 20. storočia aj neskôr.⁵

V odborných diskusiách na Slovensku sa z času na čas stále vynorí otázka záväznosti ideologickej normy socialistického realizmu v prestavbovom období tesne pred novembrom 1989. Evidujeme celé

Milan Šútovec, Štefan Žary, Zoltán Szeberényi, René Bílik (od 18. 6. 1990 namiesto S. Chrobákovej) a Štefan Drug (od 20. 8. 1990 namiesto Júliusa Nogeho). Predsedom výboru sekcie od 10. 12. 1990 do 7. 1. 1991 bol Jaroslav Rezník (od 20. 8. 1990 člen namiesto Ivana Kupca), potom od 7. 1. 1991 Ladislav Ballek (člen od 26. 11. 1990) (*50 rokov Literárneho fondu* 2005: 18–19).

³ „V roku 1970 prešlo do pôsobnosti SLF vydavateľstvo Slovenský spisovateľ aj s redakciami literárnych časopisov, ktoré v rozhodujúcej miere prispievalo k vydávaniu pôvodných umeleckých slovesných diel i k objavovaniu nových talentov“ (*50 rokov Literárneho fondu* 2005: 11). Do gescie Zväzu slovenských spisovateľov sa literárne časopisy vracajú až v roku 1987.

⁴ Bližšie pozri DUDÁŠ 1990: 1.

⁵ O nástrojoch a formách štátnej podpory literatúry v ponovembrovom období píše napr. ŠRANK 2015: 27–38.

spektrum názorov na mieru, silu či záväznosť metódy socialistického realizmu pre slovenského umelca. Otázkou používania pojmu socialistický realizmus v literárnej prevádzke obdobia normalizácie sa v ostatnom čase zaoberal Vladimír Barborík, ktorý konštatuje jeho mimoliterárnu povahu, jednoznačnú previazanosť pojmu s ideológiou a „genetickú závislosť od moci“ (BARBORÍK 2016: 10). Umenovedec Ján Bakoš uvádza, že „umelec v dobe ‚reálneho socializmu‘ nemohol byť už ponímaný ako otrok ideológie, ktorý musel predstierať, že je slobodným géniom a dobrovoľným aktívnym tvorcom štátneho náboženstva. Nadalej sa síce od neho požadovala služba ideológii, tentoraz však mal možnosť voľby, či túto, inak veľmi imperatívnu ponuku prijme alebo odmietne. [...] Ak ponuku dekorovať ideológiu tzv. normalizácie prijal a podieľal sa na predstieraní normálnosti regresi do neostalinizmu, bol odmenený pre pragmatizmus novej ideológie príznačným spôsobom — enormnými materiálnymi výhodami“ (BAKOŠ 1999: 176).

Z iného uhla pohľadu približuje prednovembrové pragmatické riešenia, „napínajúce na maximum hranice možného“, Peter Zajac v štúdiu Kritické diskusie osemdesiatych rokov na pôde Zväzu slovenských spisovateľov: Prípád Náprstok (ZAJAC 2013), v ktorej rekonštruuje a interpretuje jednu kritickú diskusiu pripravenú v roku 1986 časopisom *Romboid*. P. Zajac si všíma dobové rámce pokusov o dekanonizáciu pojmu socialistický realizmus, konkrétne na spôsobe critickej obhajoby poviedkovej zbierky Dušana Duška *Náprstok* (1985). Podľa neho inferiórne literárne diskusie sedemdesiatych rokov vystriedali v rokoch osemdesiatych pokusy o diskurzívnejší prístup k literatúre. Jeho prípadová štúdia ukazuje, ako sa „neideologickí“ kritici pokúšali o „obranu“, v tomto prípade prozaika Duška, pričom využívali stratégiu napínania definície socialistického realizmu na „liberálne maximum“. Aj Duškove prózy potom v tomto zmysle oficiálnu metódu tvorby vlastne špecifickým spôsobom dopĺňali, boli v nej „integrované“. V tom istom čase stále fungovalo aj konzervatívno-ortodoxné chápanie tohto pojmu, ktorého zástancom zďaleka nebol len staršina režimovej kritiky Daniel Okáli, ofenzívne vystupujúci ešte aj v zmienených diskusiách v osemdesiatych rokoch. Oficiálne sa teória socialistického realizmu rozvíjala do posledných chvíľ komunistického režimu, dokladom je napríklad zborník *Program a tvorba: Štúdie*

o *socialistickom realizme* z roku 1989 (zostavil Dalimír Hajko), kde sa socialistický realizmus v jednotlivých príspevkoch definuje rôzne, napr. ako fenomén kultúry (Ján Tazberík), ideovo-umelecký program (Stanislav Šmatlák) či sloh epochy (Viliam Marčok). Povšimnutiahodnou črtou tohto zborníka je jeho „ofenzívnosť“, ktorá nezohľadňuje prestavbové obdobie. Vo viacerých príspevkoch sa objavuje otvorená kritika alternatívnych neideologických či menej ideologizujúcich prístupov v literárnej tvorbe aj kritike: „Ak v súvislosti s literárnou teóriou by bolo možné uviesť práce, ktoré pôsobia nezdravo abstraktne, akademicky, tzv. experimentálne, literársky a noeticky nahrávajú priehľadnému pozitivizmu a objektivismu, analogicky, príbuzne pôsobia mnohé recenzie, ako aj niektoré literárne diskusie“ (PEŤKO 1989: 44). Podľa Reného Bílika vyšli pokusy definovať socialistický realizmus z konca osemdesiatych rokov „naprázdno, pretože ich autori sa nepokúsili o analýzu stavebných princípov a funkcií literatúry a estetiky označovanej prívlastkom socialisticko-realistická [...] Neskúmali sa teda štruktúrne vlastnosti textov, ale hľadal sa ich jednotiaci, teoretický rámec“ (BÍLIK 2008: 131).

Spomenutú ofenzívnosť konzervatívno-dogmatického krídla vtedajšej literárnej kritiky možno preukázať ďalším príkladom: 4. januára 1987 poslal vedúci oddelenia kultúry ÚV KSS⁶ Rudolf Jurík redakcii literárnokritického časopisu *Romboid*, ktorý od 1. januára 1987 vydával Zväz slovenských spisovateľov, anonymný *Expertízny posudok o deštrukcii pojatia socialistického realizmu v súčasnej slovenskej literárnej kritike* so žiadosťou o písomné stanovisko k nemu. Pomerne príkro koncipovaný „posudok“ sa zmieňuje aj o *Revue svetovej literatúry*, ale jadro kritiky smeruje na *Romboid*: „Mimoriadne úsilie o deštrukciu pojatia socialistického realizmu v súčasnej slovenskej literárnej teórii a kritike vyvíja redakčný kolektív časopisu *Romboid*. Je príznačné, že tento časopis sa vôbec nezmieňuje o tých dokumentoch ÚV KSSZ⁷ a prácach tých sovietskych literárnych vedcov, v ktorých sa vyzdvihuje význam socialistického realizmu (rezolúcia 8. zjazdu Zväzu sovietskych spisovateľov, uznesenie ÚV KSSZ a Rady ministrov ZSSR o opatreniach na ďalší rozvoj výtvarného umenia a podobne). Redakcia sa

6 Ústredný výbor Komunistickej strany Slovenska.

7 Ústredný výbor Komunistickej strany Sovietskeho zväzu.

cielavedome usiluje o nahradenie pojmu ‚socialistický realizmus‘ pojmom ‚magického‘, ‚fantazijného‘ alebo ‚imaginármeho‘ realizmu“.⁸

Požadované stanovisko vypracovali hlavný redaktor *Romboidu* Marián Kováčik a redaktor Pavel Vilikovský, sprievodný list k nemu z 10. februára 1987 podpísal aj predseda redakčnej rady časopisu Vladimír Čerevka. Nie je známe, že by mal tento prípad, ktorý vzhľadom na ostro a konfrontačne formulovaný názov posudku možno nazvať jednou z posledných prednovembrových literárnych káuz, nejaký hmatateľný dopad na časopis. Ak si prečítame odpoveď redakcie na tento „expertízny posudok“, zistíme, že obrana je pomerne suverénna a sebavedomá, no redakčná stratégia v plnej miere rešpektuje dobový status quo a kľúčový problém expertízneho posudku, teda samotnú záväznosť, „nárokovateľnosť“ socialistického realizmu elegantne obchádza. Subverzívna línia odpovede nie je založená na spochybnení oprávnenosti požiadavky stále presadzovať socialistický realizmus v literárnej praxi, ale na kritike odbornej úrovne posudku, malej kompetencie anonymných hodnotiteľov a zachádza až do persiflážnych polôh, ktorých objektom však opäť nie je podstata veci, ale efemérne problémy, v tomto prípade jazyková úroveň posudku: „Len celkom na okraj poznamenávame, že nás v takejto odbornej práci zaráža množstvo prehreškov proti správne skloňovaniu, zhode podmetu s prísudkom a ďalším gramatickým pravidlám spisovnej slovenčiny.“⁹

Ako ukazujú zmienené príklady — a dali by sa nájsť aj ďalšie — Zväz slovenských spisovateľov a jeho periodiká v svojich oficiálnych stanoviskách v období tesne pred novembrom 1989 nevstupovali do priameho konfliktu s režimom ani nepripúšťali existenciu či nebodaj podporu opozičných názorov vo vnútri spisovateľskej organizácie. Na druhej strane je nepopierateľné, že literárne časopisy vydávané Zväzom sa aktívne podieľali na vytváraní toho, čo dnes nazývame prechodový prah či prah zmeny.¹⁰ Literárnohistorické pohľady na toto obdobie, ako aj spomienkové texty súčasníkov, totiž za kľúčové signály zmeny považujú práve vznik nových, respektíve personálnu obnovu pôvodných publikačných platforiem. Redakciu *Slovenských*

⁸ Citované podľa: *Romboid* 50, 2015, č. 4, s. 82.

⁹ Citované podľa *Romboid* 50, 2015, č. 5 – 6, s. 103.

¹⁰ K pojmu pozri ZAJAC 2016: 145n.

pohľadov prevzali Rudolf Chmel a Ján Štrasser (1987), založili sa časopis *Dotyky* (1989, predtým pod týmto názvom vychádzala príloha v *Romboide*) a *Literárny týždenník* (1988).

Proces transformácie literárnych inštitúcií a ďalšie zmeny v oblasti literárneho života v tomto prahovom období bolo možné doposiaľ rekonštruovať predovšetkým z dobovej publicistiky a memoárovej literatúry.¹¹ Literárnohistoricky je problematika spracovaná len čiastočne v publikáciách Reného Bílika *Duch na reťazi* (2008) a Jaroslava Šranka *Individualizovaná literatúra* (2013) a najmä *Aktéri a tendencie literárnej kultúry na Slovensku po roku 1989* (2015), prípadne v jednotlivých štúdiách (HYNČICA 2019). Celkovo však možno povedať, že sociokultúrna, ekonomická a inštitucionálna problematika literárneho života nepatrí na Slovensku k etablovaným výskumným témam. No zachytenie systémových premien spoločensko-ekonomického zázemia literatúry po roku 1989 je implicitným predpokladom pochopenia literárnej situácie nielen na prelome tisícročí (ktorú napríklad J. Šrank chápe ako „atomizovanú pluralitu“ individualizovaných autorov, poetík, organizačných a vydavateľských iniciatív; ŠRANK 2013: 24n.), ale aj súčasného stavu literárneho života a jeho inštitúcií.

Atomizáciu siahajúcu do prítomnosti vnímam v dvoch perspektívach: prostredníctvom tohto pojmu možno nielen kontextualizovať dobové autorské poetiky, ich vzájomný (ne)vzťah, ale pojem sa dá v mnohom aplikovať aj na dynamický pohyb v oblasti literárnych inštitúcií a literárneho života vo všeobecnosti, teda na pohyb od ideologicko-ekonomického monopolu Zväzu slovenských spisovateľov v normalizačnom období cez ideologický odmäk prestavbového obdobia na sklonku osemdesiatych rokov až po pluralitný literárny život v deväťdesiatych rokoch 20. storočia.

Pokiaľ ide o štruktúru a fungovanie literárnych inštitúcií na Slovensku, prahový, kontinuitno-diskontinuitný pás transformácie treba rozšíriť na podstatne širšie obdobie, než sú roky 1986/1987 až 1991/1992. Rozklad prednovembrových oficiálnych literárnych

¹¹ Ide predovšetkým o tieto publikácie: Peter Zajac: *Sen o krajine*, 1996; *Krajina bez sna*, 2004; *Slovenské kargo*, 2016; Milan Šútovec: *Rekapitulácia nekapitulácie*, 1990, *Zo šedej zóny*, 1999; *Demokratické ovzdušie a politický smog*, 2002; Rudolf Chmel: *Úvod do pamäti*, 2019; Valér Mikula: „Tú eufóriu nám už nik nevezme...“ (rozhovor, ktorý pripravil Dušan Teplan v časopise *Litikon* 4, 2019 č. 2, s. 51 – 89).

štruktúr sa takmer úplne dovŕšil až po roku 2000, v oblasti literárneho života sa totiž na Slovensku presúvala aktivita od štátnych kultúrnych inštitúcií k jednotlivcom a neformálnejším zoskupeniam len postupne. V prvej polovici deväťdesiatych rokov 20. storočia štátna kultúrna politika dokonca zaradila „spätný chod“ a pokúšala sa literárne aktivity skôr centralizovať a do istej miery monopolizovať legislatívno-organizačne (vznik Národného literárneho centra v roku 1995 — dnes Literárneho informačného centra v Bratislave) aj politicko-ekonomicky (preferovanie Spolku slovenských spisovateľov pred ostatnými spisovateľskými organizáciami a pod.).

Po roku 1989 prešla transformáciou dovtedy jediná spisovateľská organizácia a rovnako aj štátne inštitúcie zamerané na podporu literatúry a jej reflexie. Mimoriadny zjazd Zväzu slovenských spisovateľov sa uskutočnil 7. decembra 1989, už na ňom sa osamostatnila prvá demokraticky kreovaná organizácia Obec spisovateľov Slovenska. Vznikli viaceré stavovské organizácie: samostatné zoskupenia si vytvorili odborní aj umeleckí prekladatelia,¹² v roku 1991 vzniklo Združenie vydavateľov a kníhkupcov Slovenskej republiky. Výrazne sa pluralizovalo vydavateľské prostredie, distribúcia a knižný maloobchod. Rozpad ZSS a následný vznik nových organizácií bol v podstate verným odrazom širšej spoločenskej situácie na Slovensku, ako ju opísal napríklad Rudolf Chmel: „Na prelome rokov 1989/1990 veľa opcí na politické angažovanie nebolo: intelektuálna, disidentská (veľmi úzka) alebo stranícka. V tej intelektuálno-disidentskej rezonoval občiansky princíp, v straníckej sa aktivizoval čoraz intenzívnejšie princíp nacionálny, ktorý sa mohol opierať o nezavŕšený národnoemancipačný proces. Ten sa transformoval na následný spor národných a tzv. protinárodných (analogický do istej miery so sporom federalistov a demokratizátorov zo 68. roku), ktorý využili mnohí včerajší proletárski internacionalisti na rýchle prezlečenie do národného trička, čím šikovne — pre seba — uzavreli problém vyrovnania sa s minulosťou“ (CHMEL 2019: 314).

¹² Slovenská spoločnosť prekladateľov umeleckej literatúry (SSPUL) pôvodne žiadala o členstvo v AOSS. Rada AOSS jej žiadosť prerokovala na svojom zasadnutí 23. januára 1991, ale uzniesla sa, že jej v zmysle stanov AOSS nemôže vyhovieť, a navrhla SSPUL uzavretie dohody o spolupráci (pozri: A AOSS, Zápisnica z 10. zasadnutia Rady AOSS dňa 23. januára 1991 v Bratislave, s. 1).

Prvé požiadavky na ukončenie činnosti ZSS sa objavili už na zjazde 7. decembra 1989. Napríklad literárny vedec a prozaik Milan Šútovec v svojom zjazdovom príspevku uviedol: „Zväz sa stal obeťou a vzápätí nástrojom násilia; toto jeho východiskové postavenie sa časom určite zmäkčovalo, ale nik už nezmení fakt, že naša organizácia sa previnila nielen proti množstvu svojich bývalých členov, ale že sa celkom základne previnila proti vitálnym záujmom slovenskej kultúry. Tie záujmy sa dajú definovať jednoducho: umožniť slobodný rozvoj a slobodnú artikuláciu každému, kto chce a má čo zmysluplne povedať. Vychádzajúc z toho všetkého navrhujem, aby tento Zväz vyvodil dôsledky a dnešným dňom ukončil svoju činnosť. Zároveň navrhujem, aby sa toto zhromaždenie vyhlásilo za zhromaždenie slobodných občanov, za spisovateľské fórum, ktoré má tu a teraz rozhodnúť o ďalších princípoch, formách a zásadách svojej organizácie“ (ŠÚTOVEC 1999: 75).

Všimnime si tu najmä navrhovanú postupnosť krokov, typickú pre revolučné riešenie problémov, ktorá však vôbec nezohľadňovala pragmaticko-administratívnu stránku veci a hrozila potenciálnym chaosom v mnohých oblastiach literárnej prevádzky: Milan Šútovec požaduje najprv ukončiť činnosť Zväzu, až potom majú slobodní občania spisovatelia rozhodnúť o ďalšom postupe.

V nasledujúcej časti príspevku sa pokúsim o základnú rekonštrukciu diania v Zväze slovenských spisovateľov a nástupníckych organizáciách na základe dokumentov z archívu Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska (ďalej len A AOSS), respektíve z osobného archívu literárneho vedca a dlhoročného funkcionára spisovateľských organizácií PhDr. Vladimíra Petríka, CSc. (ďalej len OA VP). Doterajšie rekonštrukcie diania najmä v rokoch 1989 a 1990 sa opierajú prevažne o osobnú pamäť priamych účastníkov, prípadne vychádzajú zo záznamu decembrového mimoriadneho zjazdu v roku 1989, ako ho priniesol *Literárny týždenník* č. 50 a 51 – 52 z roku 1989 (napr. ŠRANK 2015: 14–26), prípadne z iných verejných vyhlásení publikovaných v dobovej tlači. Ide mi teda najmä o verifikáciu obrazu týchto udalostí na základe doteraz nevyužitých archívnych prameňov.

Po oficiálnom rozpustení ZSS, ktorý zanikol na zjazde 18. januára 1990, a po vzniku celého radu nástupníckych organizácií, uskutočnenom v zásade na báze prirodzenej estetickej a ideovej diferenciacie

členov, sa veľmi rýchlo objavila opačná, pragmatická integračná potreba. Vzniklo právne vákuum, v ktorom sa neocitol len nemalý nehnuteľný majetok ZSS, ale aj celý administratívny aparát a niekoľko časopisov, ktoré Zväz vydával.

1. februára 1990 sa na Ministerstve kultúry Slovenskej socialistickej republiky konala porada, na ktorej sa určili zásady ďalšieho postupu v oblasti zaniknutých či zanikajúcich umeleckých zväzov. V nadväznosti na to sa 9. februára 1990 konalo stretnutie zástupcov Spolku slovenských spisovateľov, Obce spisovateľov Slovenska, Klubu nezávislých spisovateľov a Slovenského centra PEN. Kľúčovou otázkou transformácie ZSS bolo následníctvo, ku ktorému sa hlásil Spolok slovenských spisovateľov (SSS), ale ostatné organizácie odmietli akceptovať kontinuálny prechod práv i záväzkov zo ZSS na SSS.¹³

Na rozdiel od nových organizácií riešil SSS otázku členstva nielen aktívnym prihlasovaním, ale časť IV. bod 1 Stanov SSS umožňovala aj inú možnosť, od ktorej potom reprezentanti Spolku odvodzovali nároky na následníctvo: „Členovia bývalého Zväzu slovenských spisovateľov, ktorí písomne alebo pri hlasovaní na ustanovujúcom členskom zhromaždení SSS vyjadrili súhlas s jeho stanovami, stávajú sa **bezprocedurálne** [zvýraznil R. P.] členmi Spolku slovenských spisovateľov“ (AAOSS, Návrh Stanov SSS, č. bl. 1/90 až 4/90).

Bolo však jasné, že musí vzniknúť dohoda o pragmatickej agende bývalého ZSS, teda najmä o majetku, fungovaní administratívneho aparátu, piatich literárnych časopisoch (*Slovenské pohľady*, *Literárny týždenník*, *Romboid*, *Dotyky* a *Revue svetovej literatúry*), vzťahoch k iným organizáciám a o oblasti zahraničných vzťahov. V čase úvodných rokovania o vzniku strešnej organizácie, ktorou sa o niekoľko mesiacov aj reálne stala Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska (AOSS), mal zaniknutý Zväz majetok v hodnote vyše 27 miliónov Kčs, z toho päť nehnuteľností v Bratislave a Budmericiach. Prvýkrát sa požiadavka na vytvorenie tejto novej strešnej organizácie objavuje v zápisnici zo stretnutia zástupcov spisovateľských organizácií konaného 8. marca 1990. „Stretnutie koordinačnej skupiny slovenských spisovateľov dňa 8. 3. 1990 dospelo k názoru, že najvhodnejším spôsobom riešenia

¹³ OA VP, Záznam zo stretnutia zástupcov SSS, OSS, KNS a SC PEN dňa 9. februára 1990.

jestvujúcej situácie by bolo utvorenie spoločného konzorcia všetkých spisovateľských združení na Slovensku“ (AAOSS, Zápisnica zo stretnutia zástupcov SSS, OSS, KNS, SMSČS a SC PEN 8. 3. 1990).

Osobitnou otázkou bola úprava vzťahov s českou spisovateľskou obcou vo federálnom štáte. Možnosť budovať spoločnú strešnú slovensko-českú spisovateľskú organizáciu transformáciou federálneho Zväzu československých spisovateľov (ZČSS) sa uzavrela pomerne rýchlo. V zápisnici zo stretnutia zástupcov spisovateľských organizácií zo dňa 8. marca 1990 sa nachádza aj informácia o tom, že v Prahe zasadlo pod vedením Rudolfa Chmela torzo výboru ZČSS, ktoré rozhodlo o zrušení ZČSS a vytvorilo likvidačnú skupinu. Na jej čele stál R. Chmel. „Snaha o zachovanie spoločnej spisovateľskej organizácie by bola zrejme bezvýsledná, pretože českí spisovatelia nejavia nateraz záujem o združenie sa so slovenskými spisovateľmi do spoločnej organizácie“ (AAOSS, Zápisnica zo stretnutia zástupcov SSS, OSS, KNS, SMSČS a SC PEN 8. 3. 1990).

Po rozličných peripetiách sa ustanovujúce zasadnutie Rady Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska (AOSS) konalo 10. júla 1990 v Bratislave, zúčastnili sa na ňom zástupcovia šiestich spisovateľských organizácií vrátane Spolku slovenských spisovateľov. Za prvého predsedu AOSS bol zvolený Ján Buzássy z Klubu nezávislých spisovateľov (KNS), tajomníkom sa stal Peter Andruška zo SSS. Zredukovaný bol aparát AOSS, ktorý viedol Igor Michalič, kľúčová postava dobovej administratívnej a ekonomickej prevádzky spisovateľskej organizácie. O veľkosti pôvodného ZSS svedčí, že aj tak mal v roku 1990 vyčlenený mzdový fond až na 24 platených zamestnaneckých pozícií, reálny stav v druhom polroku 1990 postupne klesol na sedemnást pracovníkov (OA VP, Záznam z ustanovujúceho zasadnutia Rady Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska zo dňa 10. 7. 1990).

Tento stav trval necelé dva roky, pričom väčšina združených organizácií považovala formu a štruktúru činnosti AOSS za vyhovujúcu s výnimkou tej najväčšej — Spolku slovenských spisovateľov, ktorý nechcel byť len jednou zo siedmich organizácií združených v AOSS a na jar 1992 z asociácie vystúpil. Dohoda o rozdelení majetku medzi Spolkom a Asociáciou bola podpísaná 29. apríla 1992. Po vzniku samostatnej Slovenskej republiky za vlád Vladimíra Mečiara SSS ďalej prehlboval svoje ambície byť reprezentatívnym partnerom decíznej

sféry nielen odkazmi na svoje nástupníctvo po ZSS, ale aj vytváraním symbolickej continuity s medzivojnovým Spolkom slovenských spisovateľov.¹⁴ Tešil sa zvýšenej ekonomickej podpore exekutívy, čo malo kľúčový dopad na podobu literárneho života na Slovensku v tomto období.¹⁵

Tento moment sa prízvukuje vo všetkých dostupných prehľadoch diania v spisovateľských organizáciách od začiatku deväťdesiatych rokov, ktoré zdôrazňujú agonálny vzťah nacionálnej a demokraticko-liberálnej línie slovenskej literatúry. Z perspektívy aktívnych účastníkov bol tento rozmer literárneho života nepochybne nielen charakteristickým, ale priam kľúčovým motívom deväťdesiatych rokov 20. storočia, a teda sa vo zvýšenej miere exploatuje aj v spomenutej memoárovej literatúre dobových aktérov. No v súčasnosti sa ako výskumne zaujímavý javí skôr problém neustále postupujúcej *atrofie* spisovateľských organizácií, ktorej zárodky sa tiež objavili už na začiatku deväťdesiatych rokov. Nateraz však nemáme k dispozícii nezávislé, faktograficky dobre dotované analýzy ich administratívno-ekonomického rozkladu a jeho dopadu na literárny život. Užitočnou cestou a posunom vpred by bolo skúmanie a kritické prehodnocovanie účinkovania konkrétnych, „radikálne individualizovaných“ (J. Šrank) jednotlivých spisovateľov ako predstaviteľov konkrétnych organizácií s ich vlastnými ideologickými predstavami, mocenskými ambíciami a manažérskymi krokmi. Je totiž zjavné, že sa tu nielen v radoch politicky kompromitovaných spolkov, ale aj v oblasti demokraticko-liberálnej línie spisovateľských organizácií stretávame v niektorých prípadoch s rozporom medzi deklaráciami jej jednotlivých predstaviteľov a ich reálnou činnosťou, čo napokon vyústilo do súčasnej deštrukcie týchto organizácií v oblasti programu aj ich

14 S odkazom pôvodného Spolku slovenských spisovateľov pracuje táto organizácia dodnes: „Sme občianske združenie s celoštátnou pôsobnosťou, ktoré združuje vyše 450 slovenských spisovateľov. Naše tradície siahajú až do roku 1923, v ktorom Spolok slovenských spisovateľov vznikol. SSS reprezentuje vrcholné hodnoty a osobnosti slovenskej literatúry“ [cit. 30. 9. 2020]. Viac tu: <https://www.spolok-slovenskych-spisovatelov.sk/o-nas/>.

15 Napr. Peter Zajac v liste predsedovi AOSS Milanovi Šútovcovi zo dňa 17. 1. 1999 kritizuje AOSS za nedostatočnú aktivitu pri naprávaní disproporcií štátnej podpory aktivít SSS a AOSS z rokov 1994 až 1998, AOSS bola podľa neho „v oblasti náprav spôsobených škôd inaktívna, pasívna, čím fakticky potvrdzuje danú situáciu spreď volieb“ (OA VP, cit. podľa listu P. Zajaca predsedovi AOSS M. Šútovcovi zo dňa 17. 1. 1999).

ekonomickej bázy.¹⁶ Kým pluralitu v oblasti umeleckej tvorby poci-
tujeme ako pozitívum, „atomizovaná pluralita“ súčasných spisovateľ-
ských združení má na spoločensko-ekonomické zázemie slovenskej
literatúry pomerne deštruktívny vplyv a prejavuje sa napríklad v slabej
vyjednávacej pozícii jednotlivých organizácií voči partnerom z verej-
nej a súkromnej sféry z mimoliterárneho prostredia.

V slovenských spisovateľských organizáciách od začiatku deväťde-
siatych rokov 20. storočia prebiehajú tri paralelné procesy: Neustále
postupuje inštitucionálna atrofia (stráca sa reálny význam a spoloč-
enská prestíž spisovateľských organizácií).¹⁷ V agonálnom vzťahu
vedľa seba koexistujú dve hlavné ideologické línie, ktoré si vytvárajú
vlastné organizačné štruktúry: nacionálna a demokraticko-liberálna.
Atomizácia inštitucionálnej bázy literárnej kultúry, ktorá sa začala
rozpadom monolitickej štruktúry ZSS, sa prejavuje aj výraznejším
prenosom literárnych aktivít z oficiálnych stavovských inštitúcií na
neformálne štruktúry (občianske združenia a jednotlivcov). V období
od decembra 1989 do apríla 1992 sa vykryštalizovala taká situácia v ob-
lasti štruktúry a zamerania slovenských spisovateľských organizácií,
ktorá sa dá v rozhodujúcej miere identifikovať aj v súčasnosti. Mnohé
procesy začaté v tomto relatívne krátkom období ďalej prebiehali
v nasledujúcich desaťročiach a určovali ich charakter.

Na záver možno na časovej osi vymenovať niekoľko kľúčových spo-
ločensko-ekonomických faktorov s priamym dosahom na inštitúcie
literárneho života na Slovensku po roku 1989: (1.) Po zániku komu-
nistického režimu sa pluralizovalo kultúrne prostredie. Výsledkom
bol prudký rast subjektov, „hráčov“ vo všetkých oblastiach literár-
neho poľa. (2.) Ekonomický pokles na začiatku transformácie (hrubý

16 Popri Spolku slovenských spisovateľov na Slovensku funguje aj Asociácia organizácií
spisovateľov Slovenska, ktorá združuje šesť menších spisovateľských spolkov: Slovenské
centrum PEN, Obec spisovateľov Slovenska, Klub nezávislých spisovateľov, Klub spiso-
vateľov literatúry faktu, Spolok maďarských spisovateľov na Slovensku a Spolok ukrajinských
spisovateľov na Slovensku.

17 Špecifické postavenie v tejto oblasti má Spolok slovenských spisovateľov, ktorý proti
tejto tendencii bojuje systematickým prepájaním svojich aktivít s politickými a mocenskými
štruktúrami. SSS má ako jediná spisovateľská organizácia aspoň formálne aj svoju regio-
nálnu infraštruktúru (v súčasnosti udáva pobočky v Banskej Bystrici, Košiciach, Nitre, Trnave
a Žiline) a zriadil si aj vlastné Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov atď. Pozri
napr.: www.spolok-slovenskych-spisovatelov.sk/o-nas.

domáci produkt na Slovensku v rokoch 1990 – 1993 sa zredukoval asi o štvrtinu)¹⁸ mal výrazný negatívny dopad na všetky oblasti inštitucionálneho literárneho života. Prejavil sa priamo v honorárovej politike knižných vydavateľstiev, časopisov, rozhlasu a pod. Spôsobil zánik väčšiny tradičných kamenných vydavateľstiev. Postupne sa rozpadla ustálená štruktúra sprievodných povolaní, ako napr. editor, redaktor, jazykový korektor. Úvod deväťdesiatych rokov 20. storočia je teda spojený s prekarizáciou spisovateľskej obce a sprievodných literárnych povolaní. (3.) Politický mečiarizmus v rokoch 1992 – 1998 výrazne zasiahol do fungovania kultúrnej obce. Došlo k definitívnemu ideologicko-politickému rozčesnutiu spisovateľov na dva tábory, zafixovala sa ideologická polarizácia spisovateľských organizácií a časopisov, ktorá sa neskôr priebežne oslabovala a opäť aktivizovala. (4.) Nasledujúce obdobie (1998 – 2006) prinieslo zrovnoprávnenie jednotlivých aktérov literárneho života vo vzťahu k štátnej moci. Zároveň sa v tomto období plnom neoliberalných štrukturálnych reforiem paradoxne prejavil nedostatok reformného potenciálu v oblasti kultúry, v rozpore s reformným étosom vlády napríklad absentovali koncepčné riešenia financovania kultúry (pozri napr. PASSIA 2011). (5.) Novým a dynamizačným prvkom v oblasti literárnych inštitúcií je financovanie kultúry prostredníctvom vzniku verejnoprávných umeleckých fondov relatívne nezávislých od Ministerstva kultúry SR (Audiovizuálny fond,¹⁹ 2009 a Fond na podporu umenia,²⁰ 2016). Tento systém umožňuje realizovať mnohé projekty bez formálneho inštitucionálneho zázemia. Existencia FPU stimulujúceho predovšetkým individuálnych tvorcov a štátom „nezriadenú“ kultúru vytvára priamy tlak na pôvodné inštitúcie zriadené zo zákona na podporu a organizovanie literárneho života (predovšetkým Literárny fond a čiastočne

18 Pozri napr. Výročnú správu Národnej banky Slovenska z roku 1994: http://www.nbs.sk/_img/Documents/_Publikacie%5CVyrocnaSprava%5CSVK1994%5CVS1994_kap01.pdf, s. 8.

19 Audiovizuálny fond je verejnoprávna inštitúcia na podporu a rozvoj audiovizuálnej kultúry a priemyslu. Zdroj: <http://www.avf.sk/aboutus.aspx>.

20 Fond na podporu umenia je verejnoprávna inštitúcia zabezpečujúca podporu umeleckých aktivít, kultúry a kreatívneho priemyslu. Jeho hlavným poslaním je podpora „živého“ umenia a kultúry. Fond poskytuje finančné prostriedky najmä na tvorbu, šírenie a prezentáciu umeleckých diel; podporu medzinárodnej spolupráce; na vzdelávacie programy v oblasti umenia, kultúry a kreatívneho priemyslu; na štipendiá pre fyzické osoby, ktoré sa tvoria či výskumne podieľajú na rozvoji umenia a kultúry. Zdroj: <http://www.fpu.sk/sk/fond>.

aj Literárne informačné centrum) a nepriamy tlak na existujúce spisovateľské organizácie, ktoré stále vychádzajú z administratívnej bázy a ideových východísk definovaných v období krátko po novembri 1989. (6.) Paralelným procesom rýchlo postupujúcim na pozadí týchto faktorov, vplývajúcich na podobu literárneho života a jeho inštitúcií, je technologická premena celej spoločnosti, digitalizácia a internetizácia, teda presun istej časti aktivít literárneho poľa do on-line priestoru. V praxi to znamená ďalšiu výraznú pluralizáciu, ba až fragmentarizáciu literárneho života, ale aj jeho dynamizáciu: technologické a komunikačné možnosti on-line priestoru prirodzene uvoľňujú niektoré predtým viac formalizované formy literárneho diskurzu. Presúvajú ich predovšetkým na sociálne siete, kde sa dnes prevažne odohrávajú diskusie, polemiky, či sa tam realizujú populárnejšie recenzné a glosátorské žánre. Komunikačné „bubliny“ na sociálnych sieťach sú síce efemérne, ale aj neobyčajne operatívne, a tak tiež prispievajú k oslabovaniu petrifikovaných spisovateľských organizácií — pôvodných platforiem komunikačnej výmeny vo vnútri stavovskej komunity a jej reprezentácie navonok.

Pramene

ANONYM

2015 „Vyjadrenie k expertíznemu posudku (...), 1987“; in *Romboid* L, č. 5–6, s. 87–104.

Archív Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska (A AOSS)

Osobný archív PhDr. Vladimíra Petrika, CSc. (OA VP)

2015 „Expertízny posudok o deštrukcii pojatia socialistického realizmu (...) 1987“; in *Romboid* L, č. 4, s. 74–83

Literatúra

BAKOŠ, Ján

1999 *Umelec v klietke* (Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia — Slovensko)

BARBORÍK, Vladimír

2016 „Šiboleť socialistického realizmu“; *Slovenská literatúra* LXIII, č. 1, s. 1–15

BÍLIK, René

2008 *Duch na reťazi: Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945–1989*
(Bratislava: Kalligram)

DUDÁŠ, Vladimír (ed.)

1990 *Správa o výsledkoch a záveroch rozboru činnosti a hospodárenia za rok 1989*
(Bratislava: Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo SLF)

HAJKO, Dalimír (ed.)

1989 *Program a tvorba: Štúdie o socialistickom realizme* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

HYNČICA, Pavel

2019 „Slovenští literáti v národně politických zápasech po roce 1989“; in Jana Pátková — Mira Nábělková (ed.): *Střední Evropa Rudolfa Chmela* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy — Národní muzeum), s. 77–96

CHMEL, Rudolf

2019 *Úvod do pamäti* (Bratislava: Kalligram)

1989 „Mimoriadny zjazd Zväzu slovenských spisovateľov I.“; *Literárny týždenník*
II, č. 50, s. 2–3, 12–13

1989 „Mimoriadny zjazd Zväzu slovenských spisovateľov 2.“; *Literárny týždenník*
II, č. 51–52, s. 3, 10–13

PASSIA, Radoslav

2011 „Máme funkčný dotačný systém?: rozhovor Romboidu s generálnou riaditeľkou sekcie umenia a štátneho jazyka MK SR Janou Motyčkovou“;
Romboid XLVI, č. 7, s. 53–55

PASSIA, Radoslav — MAGOVÁ, Gabriela (eds.)

2015 *Deväť životov: rozhovory o preklade a literárnom živote* (Bratislava: Kalligram)

PEŤKO, Valér

1989 „Ofenzívnosť socialistického realizmu“; in Dalimír Hajko (ed.): *Program a tvorba: štúdie o socialistickom realizme*, Zostavil Dalimír Hajko (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 39–47.

SOKOLOVÁ, Eva (ed.)

2005 *50 rokov činnosti Literárneho fondu (1954–2004)* (Bratislava: AnaPress)

ŠRANK, Jaroslav

2013 *Individuálna literatúra: Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia*
(Bratislava: Cathedra)

2015 *Aktéri a tendencie literárnej kultúry na Slovensku po roku 1989* (Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave)

ŠÚTOVEC, Milan

1999 *Zo šedej zóny* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

ZAJAC, Peter

2013 „Kritické diskusie osemdesiatych rokov na pôde Zväzu slovenských spisovateľov: Prípád Náprstok“; in *Slovenská literatúra* LX, č. 5, s. 397–408

Zmena statusu slovenského spisovateľa na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov: od neutralizácie k absencii

Vladimír Barborík

„Titul ‚spisovateľ‘ Bernhard kategoricky odmietal a do cestovného pasu uviedol ako svoje povolanie ‚roľník‘.“ (HOEL 2000: III)

„Fakt je, že ako spisovateľ som amatér. Takých je nás napokon na Slovensku zdrvivajúca väčšina, slovenskí čitatelia slovenských spisovateľov jednoducho neužívajú. Ale keď už je to tak, usilujem sa byť amatérom celkom uvedomelo. Sám by som na seba označenie spisovateľ ani nepoužil. Som koníčkár, aj s dôsledkami, ktoré z toho vyplývajú. Píšem, až keď som si splnil všetky ostatné povinnosti, a to pri mojej usilovnosti býva veľmi zriedka“ (FULMEKOVÁ 1989: 3). Toto povedal začiatkom roku 1989 v rozhovore s Denisou Fulmekovou prozaik Pavel Vilikovský. Patrí ku generácii, ktorá sa etablovala v literatúre šesťdesiatych rokov a nanovo si hľadala svoje spisovateľské miesto v zmenených podmienkach nasledujúcich dvoch desaťročí. Vilikovský si ho spomedzi svojich vrstovníkov našiel ako jeden z posledných, definitívne až v závere osemdesiatych rokov.

Jeho sebacharakteristiku spred troch desaťročí možno čítať dvojako. Vo vzťahu k človeku Pavlovi Vilikovskému ako ľudsky sympatické skeptické uskromnenie sa, súčasť jeho verejnej prezentácie (paralelu tohto postoja nájdeme aj v rozprávačskom geste jeho próz). Citované však možno interpretovať ako súčasť implicitného vyjednávania o úlohe a podobe slovenského spisovateľa v období krátko pred

zmenou režimu. Rezignácia na štatút spisovateľa by potom znamenala aj rozchod s určitým, povedzme oficiálnym poňatím spisovateľstva ako sociálnej roly.

Spisovateľ nie je totožný s autorom. Pojem *autor* odkazuje do minulosti, k už vytvorenému; podobne aj ďalšie špecifikujúce pojmy v oblasti literárnej tvorby, odkazujúce k výsledkom literárnej práce (prozaik, básnik, esejista...). Autor je podmienkou alebo aspoň predpokladom diela a zároveň sa za vytvoreným dielom stráca, respektíve nadobúda inú podobu: z tvorivého, aktívneho vzťahu k dielu v stave zrodu sa stáva vzťahom vlastníckym, autor-tvorca sa stáva autorom-držiteľom autorských práv. Ak je autorstvo založené na vzťahu k dielu a len cez dielo sa autor dostáva k čitateľovi, niekedy iba ako hypotéza nejakej fyzickej existencie (aj pri diele neznáameho autora ho aspoň predpokladáme), potom *spisovateľ* často stojí medzi dielom a čitateľom. A môže aj zavádzať — aj „dobrý“ autor môže byť „zlý“ ako spisovateľ, ak nespĺnil dobové nároky kladené na túto *sociálnu rolu*. Tá so sebou nesie určité hodnotové parametre a zadania, prináša nositeľovi isté postavenie, mení sa v čase a prostredí, čím získava vývinový, historický charakter. Svoju konkrétnosť nadobúda v prieniku individuálnej ponuky a spoločenskej objednávky, dopytu.

Pojem spisovateľ je modelovým a pritom historicky konkrétnym zovšeobecnením predstavy, ktorú si o literárnych tvorcoch vytvorila spoločnosť. Zahŕňa obojstranné nároky a očakávania, generované práve tak zvonku (societou vrátane jej politicko-mocenského poľa), ako aj v priestore literárneho poľa. Výsledná podoba je väčšinou krehkým a v čase sa meniacim kompromisom medzi rôznymi požiadavkami a predstavami. Takto poňatý spisovateľ sa niekedy do určitej miery personálne konkretizuje na pomedzí spoločenského a literárneho poľa. Inokedy — a platilo to aj pre obdobie normalizácie — v tomto priestore blúdi v dematerializovanej podobe ako číra idea či duch; jeho hmotným substrátom je skôr papier a tlačiarenská čerň než živé telo.

Pozornosť budem venovať okolnostiam, za akých sa v slovenskej prednovembrovej *oficiálnej* literatúre rola spisovateľa konštituovala, jej obsahu a funkciám, aké plnila či mala plniť; pokúsim sa postihnúť postupné vyprázdňovanie jej zmyslu a rýchly úplný zánik po tom, čo stratila oporu moci, ktorá ju vygenerovala. Súčasťou príspevku je aj

pripomenutie novej, takpovediac negatívnej podoby spisovateľskej roly, ktorá najviac zodpovedala ponovembrovej dobe.

Metodologickým východiskom týchto úvah je koncepcia Pierra Bourdieua, rozvinutá a historicky konkretizovaná v knihe *Pravidla umění* (BOURDIEU 2010). Od tohto autora a z tejto knihy tiež preberám model literárneho poľa a základnú terminologickú výbavu (okrem pojmu pole aj ďalšie, ako aktéri, dispozícia, pozícia, habitus...). V týchto súvislostiach aj jednotlivé historické konkretizácie sociálnej roly chápem ako prejavy habitu.

Zoštátnený spisovateľ — od začiatku normalizácie do polovice osemdesiatych rokov

Od začiatku sedemdesiatych do polovice osemdesiatych rokov relevantná, v porovnaní so situáciou českej literatúry nepomerne väčšia časť literárneho poľa bola na Slovensku priamo prepojená s mocenskými štruktúrami vztahmi závislosti a podriadenosti. Prostredníctvom ekonomického a komunikačného monopolu dokázal vtedajší režim účinne kontrolovať verejný priestor a vytesniť z neho reálnych aj potenciálnych oponentov. Spôsob, akým moc ovládla vtedajšie literárne pole, približuje vo výstižnej skratke vtedajší námestník ministra kultúry, básnik Pavol Koyš. V stati venovanej *kultúrnej politike* vymedzil tri metódy *ozplyvňovania a riadenia* kultúry: *politickú*, spočívajúcu v „demokratickej diskusii a presvedčovaní“, metódu *preferencií a stimulov* a metódu *administratívnu*.¹ Podmienkou verejného pôsobenia v úlohe spisovateľa bola verejne deklarovaná lojalita k režimu, akceptovanie podmienok, ktoré na spisovateľa kládol. Týkali sa aj podoby spisovateľa. Bola zjednodušená, unifikovaná a prispôbena vonkajším rámcom, mimo ktorých sa tvorca vo verejnom priestore nemohol ako spisovateľ uplatniť.

Na II. zjazde Zväzu slovenských spisovateľov (ZSS) predseda A. Plávka deklaroval: „Dnes [...] každý spisovateľ stojí pred otázkou,

¹ „... metóda politická... metóda demokratickej diskusie, metóda presvedčovania... metóda ideovej marxisticko-leninskej výchovy. [...] Druhou metódou je súbor preferencií a stimulov. Strana a štát podnecujú tvorcov tým, že im nevnučujú, ale ponúkajú sociálnu objednávku. Deje sa to systémom štipendií, súťaží, cien, štátnych objednávok... [...] K tzv. administratívnej metóde siaha naša kultúrna politika vtedy, keď sa jej táto metóda vnučuje. Práve preto ani túto metódu nemožno z kultúrnej politiky úplne vytlačiť. Kultúrna politika chráni záujmy socializmu...“ (KOYŠ 1972: 10).

ako sa so svojou tvorbou aktívne zúčastňovať na výstavbe komunistickej spoločnosti“ (PLÁVKA 1972: 17). Otázka nestála, „či“ sa zúčastniť, na to si Plávka a všetci účastníci zjazdu už odpovedali. Bolo im jasné, že už svojou prítomnosťou sa „aktívne zúčastňujú“, ako aj to, že práve táto účasť ich spoločensky inauguruje ako spisovateľov. Predstavu moci o umelcovi, teda aj spisovateľovi, formuloval na tomto zjazde člen Predsedníctva a tajomník ÚV KSS Ľudovít Pezlár: „Skutočný umelec sa cíti synom svojej doby, vlastencom a občanom socialistickej vlasti, celého socialistického tábora a príslušníkom medzinárodného komunistického revolučného hnutia“ (PEZLÁR 1972: 20). Podmienky kladené na spisovateľskú rolu zvonku mali predovšetkým ideologickú a svetonázorovú povahu. Boli približné a nezložitú, no rozhodovali o tom, kto spisovateľom bude. O jeho štátute, ktorý bol ešte pred pár rokmi vecou zložitého vyjednávania tak vnútri literárneho poľa, ako aj v priestore vymedzenom pohyblivými hranicami medzi literatúrou a politikou, sa rozhodlo vrchnostensky, prostredníctvom mechanizmov uplatnených pri príprave II. zjazdu ZSS a v jeho priebehu. Tým sa aj všetky pokusy o alternatívu v poňatí spisovateľskej roly stali irelevantnými. Závazný vzor predpokladal individuálne konkretizácie, nie však také, ktoré by sa mohli stať vzorom alternatívnym.

Zjednodušenie spisovateľa podľa oficiálnych požiadaviek sa prejavilo aj na jeho vonkajšej podobe, na jeho „vizuále“, ktorý si v svojej neindividualizovanej anonymite dobre rozumel s dobou. Ak si pozeráme fotodokumentáciu vtedajších podujatí, najmä spisovateľských zjazdov, nevdojak sa nám pripomenie veta z hry Stanislava Štepku *Čierna ovca*: „Tolko tesilu a krimplenu pohromade som v živote nevidel!“ Štepkova postava hovorí o učiteľoch, ale platí to aj na spisovateľov. Hana Ponická v *Lukavických zápiskoch* ironicky zmieňuje pestrosť ženských šiat na III. zjazde ZSS, no tá je výrazom diferenciacie skôr rodovej než stavovskej.²

Obraz spisovateľa sa nemôže zaobísť bez publika. Možno predpokladať, že na vzťah medzi spisovateľom a verejnosťou počas

2 „Slávnostné bolo i oblečenie väčšiny spisovateľov a spisovateľiek [...] prevažovali nové kostýmy, obleky alebo šaty priam báľového typu, najmä staršie a celkom staré spisovateľky prišli vyparádené v látkach nápadných kvalitou, vzormi i farbami...“ (PONICKÁ 1989: 66).

normalizácie mali vplyv dva paralelné procesy. Na jeden, ktorý sa netýkal len Československa a mal širšie civilizačné rámce, teda na zmenu štatútu literatúry v konkurencii iných umeleckých druhov a médií, reagovala normalizačná kultúrna politika oficiálne deklarovanou podporou literatúry a jej tvorcov. Do určitej miery konzervovala ich vysoký štatút, ktorý by inak už patril minulosti. Paralelne s touto podporou však moc po skúsenostiach zo záveru šesťdesiatych rokov podnikala kroky, ktoré mali viesť k neutralizácii reálneho spoločenského významu spisovateľa.

Reprezentantom literatúry vo verejnom priestore bol v období predchádzajúcom normalizácii spisovateľ-intelektuál. Jeho hlas sa čoraz viac stával hlasom verejnosti a zaznieval z priestoru, ktorý sa začínal vymykať kontrole oficiálnych mocenských štruktúr (4. zjazd Zväzu československých spisovateľov). Okrem *hlasu* disponoval aj *tvárou*, bol teda zobraziteľný a mediálne reprodukovateľný. Po roku 1968 prebehol proces úspešnej *dematerializácie* spisovateľa. Nešlo ani tak o nahradenie tvárí tých nepohodlných tvármi iných, poslúšnych, ako skôr o postupnú redukciu obrazu spisovateľa na akési nevyhnutné prevádzkové minimum. Nie je náhoda, že tvármi Anti-charty, najväčšej mobilizačnej akcie oficiálnej kultúry počas normalizácie, boli verejnosťou dobre identifikovateľní herci a speváci, nie takmer anonymní spisovatelia. Postupné *ubúdanie* a *znejasňovanie* obrazu spisovateľa v súvislosti s jeho vizuálnymi reprezentáciami, napríklad fotografiami a karikatúrami, si možno uvedomiť aj pri porovnaní normalizačných kultúrnych a literárnych periodík s časopismi obdobného zamerania v iných obdobiach (napríklad medzivojnovom alebo v šesťdesiatych rokoch).

Ako sa potom v období stabilizovanej normalizácie prezentovali slovenskí spisovatelia v oficiálnom verejnom priestore? Diskusia o postavení spisovateľa na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov³ bola venovaná predovšetkým otázke „preferencií a stimulov“, teda pripravovanej novelizácii honorárovej vyhlášky a problematike profesionalizácie spisovateľov. Inak bolo spisovateľov vidieť najmä

3 V politicko-kultúrnom týždenníku *Nové slovo* po celý rok 1981 prebiehala anketa Aká budeš, slovenská literatúra? Spisovatelia pred 16. zjazdom. Mnohí z respondentov sa prihovárali za profesionalizáciu spisovateľa.

na besedách, medzi III. a IV. zjazdom Zväzu slovenských spisovateľov (1977–1982) ich absolvovali 6093.⁴ Vychádza to tak, že na Slovensku v uvedenom období besedovali s čitateľmi každý deň približne traja spisovatelia.

M. M. Šimečka: Alternatíva v závere osemdesiatych rokov

Ešte v samom závere osemdesiatych rokov sa vo verejnom priestore objavovali zvyšky oficiálneho, vtedy už zjavne prežitého normalizačného obrazu spisovateľa. Pavel Koyš, ktorý v roku 1972 ako námestník ministra kultúry formuloval dobové predstavy o „kultúrnej politike“, o sedemnásť rokov neskôr, už ako novo menovaný minister kultúry, ho charakterizuje takto: „Spisovateľ, umelec v socialistickej spoločnosti má šlachetné poslanie. Je slobodným tvorcom krásy, myšlienkových hodnôt, tvorcom veľkého, mnohofarebného obrazu o spoločnosti. [...] Spisovateľ, tvorca sám by mal byť príkladom cti, bojovníkom za pravdu a pravdivosť života“ (JURÍK 1989: 11). Celkom inú podobu mal príspevok prozaika Martina M. Šimečku na konferencii v Budmericiach v máji 1989, prvé vystúpenie autora disentu vo verejnom priestore.⁵ Spisovateľom podľa neho nie je ten, kto vykonáva „štátom platenú činnosť“, ale „človek s poslaním“, intelektuál, teda predstaviteľ tradičnej roly, ktorá sa v literárnom poli etablovala na prelome 19. a 20. storočia. Keď požaduje „odluku literatúry od štátu“,

4 „Slovenskí spisovatelia, členovia nášho Zväzu, absolvovali v posledných piatich rokoch 6093 besied so svojimi čitateľmi a divákmi po celej republike. Tisíce čitateľov v školách, závodných kluboch ROH, knižniciach, kultúrnych zariadeniach v ženskom a mládežníckom hnutí...“ (SPRÁVA VÝBORU PRE 4. ZJAZD ZSS 1982: 11).

5 „Vážení prítomní, slovenská literatúra, ktorú tu dnes reprezentujete a o ktorej diskutujete, je neúplná. Nepochybujem o tom, že si to uvedomujete, ale mám obavy, že toto vedomie vás neburchuje natoľko, aby ste sa o jej úplnosť zasadili. [...] vecou spisovateľa a intelektuála vôbec, pokiaľ svoju prácu chápe ako poslanie, a nie ako štátom platenú činnosť, je usilovať sa nielen o publikovanie svojich textov, ale aj o rozvoj duchovnej kultúry a podmienok naň potrebných. Mám na mysli *slobodu*. [...] Spisovatelia sú vyťahovaní na svetlo ako hady z prútených košov — zaradom podľa toho, kto má koľko štátom stanovený počet nebezpečných zubov. [...] Spisovateľ by mal celkom logicky žiadať odluku literatúry od štátu, tak ako to žiada cirkev a ako je to v celom kultúrnom svete normálne“ (ŠIMEČKA 1990: 98–99, zvýr. V. B.). Šimečkovo vystúpenie na konferencii v Budmericiach v máji 1989 bolo publikované — na rozdiel od väčšiny ostatných príspevkov, ktoré tam odzneli — až po novembri 1989.

spochybňuje základný princíp pofebruárového usporiadania literárneho života. Svojím vystúpením nadväzuje na Tatarkovu kritiku „štátneho spisovateľa“ z druhej polovice päťdesiatych rokov.⁶ Pre Šimečku, podobne ako pre Koyša, bola kľúčovým pojmom sloboda. Pre vtedajšieho ministra kultúry bola samozrejmosťou, spisovateľ preňho je „slobodným tvorcom krásy“, Šimečka upozorňuje na jej absenciu.

Súkromník: deväťdesiate roky

Premena spoločnosti po roku 1989 sa prejavila aj v postupnej reštrukturalizácii literárneho poľa. S pluralizáciou verejného priestoru definitívne zmizol spisovateľ v podobe, ktorú vygeneroval a literatúre i spoločnosti vnútil prednovembrový režim. Už v jeho záverečnej, „perestrojkovej“ fáze sa obraz spisovateľa začína diferencovať, pričom — ako sme to videli na príklade Pavla Vilikovského — niektorí relevantní autori na túto rolu rezignovali.

Zmena štruktúr literárneho života mala na Slovensku iný priebeh než v Česku, kde proces „zjednotenia troch literatúr“ znamenal úplnú premenu literárneho priestoru spojenú s komplexnou výmenou garnitúr. Predstavitelia prednovembrovej oficiálnej literatúry, najmä jej hierarchickej, s režimom najužšie prepojenej špičky, sa ocitli na okraji či celkom mimo novo konštituovaného literárneho priestoru. Nemožno pritom ani povedať, že by ich pozície zaujali predstavitelia „inej“ literatúry, pretože tieto pozície v novom literárnom poli jednoducho neboli. Na Slovensku sa aj po novembri 1989 na istý čas zachovala podoba literárneho života, v ktorej si určitý význam zachovávala spisovateľská organizácia. Nepochybnil ju ani priebeh a výsledky mimoriadneho zjazdu spisovateľov v decembri 1989, hoci viacerí účastníci požadovali zrušenie Zväzu slovenských spisovateľov, medzi nimi napríklad Július Vanovič: „[...] mŕtvola [...] ktorú treba [...] pochovať: čím skôr, lebo sa od jej pachu zadusíme a myšlienka a slovo a svedomie slovenského spisovateľa, ktoré už predbehli a zahabli herci, výtvarníci, robotníci, ba aj tí neuveriteľne čistí a statoční študenti, načisto odumrie“ (VANOVIČ 1989: 12). Podujatie bolo pokusom o určitú integráciu všetkých spisovateľov, aj tých, ktorí

⁶ Alegorická próza *Démon súhlasu* (časopisecky 1956). Tatarku spomenul Šimečka v svojom vystúpení aj explicitne ako jedného z vylúčených.

sa dovtedy nachádzali mimo oficiálnych štruktúr. V skutočnosti bol zjazd počiatkom novej diferenciacie spisovateľskej obce, avšak aj tá v nasledujúcich týždňoch a mesiacoch prebiehala na spolkovvej báze.

Slovenský spisovateľ sa v ponovembrovom období utváral aj na základe vzťahu k spoločensko-politickému vývinu. Sociálna a ekonomická zložitosť tohto procesu sa v istom momente redukovala na otázku budúceho štátoprávneho usporiadania Slovenska. Aktuálne politické dianie vyvolalo do života dve staršie podoby spisovateľa. S istým zjednodušením možno povedať, že priaznivci samostatného Slovenska spomedzi literátov oživovali archaický národno-konzervatívny model spisovateľa, založený na obrodeneckých rezíduách 19. storočia (v niektorých prípadoch doplnený resentimentmi ľudáckej proveniencie), ich odporcovia preferovali univerzalistické, humanistické poňatie spisovateľa ako intelektuála zolovského typu. Jeho stelesnením sa stal na začiatku deväťdesiatych rokov Martin M. Šimečka. Predurčovalo ho k tomu jeho prednovembrové pôsobenie v disente a rodinné zázemie. Ako syn Milana Šimečku, disidenta, jedného z najvýznamnejších nezávislých intelektuálov prednovembrového Slovenska, ktorý zomrel necelý rok po spoločenskej zmene, bol (a je) „dedičom“ v zmysle vymedzenom Pierrom Bourdieuom: „Sklon dedičského odkazu (a tým aj celej spoločenskej štruktúry) k zotrvačnosti sa môže uskutočniť len vtedy, keď dedičstvo dedí dediča, teda keď... ,mŕtvy (teda majetok) uchopí živého (to jest majiteľa ochotného a schopného dediť)“ (BOURDIEU 2010: 30). Treba dodať, že „majetok“, o ktorý nám v tomto prípade ide, má symbolickú, nie ekonomickú podobu.

V závere roku 1992 vzbudila širšiu pozornosť Šimečkova biograficky dotovaná esej *Príbeh o jazyku*. Súčasťou ohlasu boli aj kritické či priamo nenávisťné reakcie. Šimečka v eseji uvažuje nad tým, že slovenčinu, svoj dovtedajší literárny jazyk, nahradí češtinou. Motiváciou bol preňho aktuálny spoločenský vývoj, v ktorom sa prednedávnom „oslobodený“ jazyk znovu menil na newspeak, stával sa prostriedkom ideologickej manipulácie a nástrojom utláčania menšín.⁷ Šimečkovo

7 „*Oslobodený jazyk sa nemohol dosť dobre vrátiť k svojej slobodnej tradícii, pretože ju takmer nemal, a ostal väzňom myslí, ktoré si slobodu predstavujú predovšetkým ako slobodu moci, možnosť vlády nad inými*“ (ŠIMEČKA 1992: 4, zvr. V. B.).

úsilie zachrániť, „očistiť“ jazyk, zbaviť ho jeho manipulatívnej funkcie vo verejnom priestore, je analogické napr. so snahami nemeckých spisovateľov po 2. svetovej vojne. Viazže sa, rovnako ako jeho prednovembrové vystúpenie v Budmericiach, na predstavu o spisovateľovi ako nezávislom kritickom intelektuálovi. Je v ňom prítomný aj implicitný altruizmus, veď spisovateľ, ktorý nechce využiť manipulatívny potenciál svojho nástroja, sa dobrovoľne vzdáva moci a nezištne výhod s ňou spojených.

Skutočne nový, voči tradícii kontrastný a podpovrchovým tendenciam vtedajšieho sociálneho diania v ústrety vychádzajúci model tvorcu vniesli do literárneho a spoločenského života prozaici Peter Pišťanek a Dušan Taragel. Podľa D. Taragela „[...] každý človek, ktorý aktívne pracuje s jazykom [...], vníma tento nástroj inak — niekto ako prostriedok informácie, ďalší [...] ako čosi posvätné, úctyhodné, žriedlo identity národa a podobne“. Priznáva, že pre neho „jazyk bol, je a vždy bude nástrojom manipulácie. Pomocou jazyka možno s ľuďmi manipulovať, a keď to viete dobre, tak ľudia skáču ako cvičené opice a uveria vám všetko, čo im poviete“ (RAK 1996: II). Ide o poňatie jazyka, ktoré je v protiklade k predchádzajúcim, prednovembrovým i znovuobjaveným ponovembrovým. Tento postoj má svoje dôsledky aj pre podobu spisovateľa — respektíve rozhoduje aj o tom, či sa zaňho používateľ považuje alebo nie. Novinkou nebola samotná manipulatívnosť jazyka, veď predstavovala prednovembrovú každodennosť pre každého obyvateľa Československa a pred jej reaktiváciou v nových podmienkach varoval aj Martin M. Šimečka. Nová je však Taragelom otvorene deklarovaná ochota využiť jazyk v svoj prospech, taká odlišná od Šimečkovho ideálu „oslobodeného jazyka“.

Pišťanek a Taragel sa v porovnaní s tradičnými modelmi genézy spisovateľa javia ako ľudia odnikiaľ či, pri porovnaní so Šimečkom kontrastne, ako „ľudia bez dedičstva“. Možno však hovoriť aj o inom, voľnejšom, menej záväznom či slobodnejšom (svojvoľnejšom) type dedenia, ktorý nemal oporu v tradičných štandardoch literárneho života (vzdelanie, príslušnosť k spisovateľským štruktúram, rodinné zázemie...): pred rokom 1989 vystriedali viacero robotníckych profesií, v deväťdesiatych rokoch obaja pracovali v reklame. Boli bez osobných väzieb na ten model kultúry, v ktorom literatúra funguje ako

umenie, a vedome sa od tohto modelu dištancovali, ich bázou bola skôr popkultúra.

Ak sa dovtedajšie predstavy o spisovateľovi zhodli na tom, že má ísť o nositeľa určitého nadosobného poslania (*služba* národu, spoločnosti, slobode alebo Umeniu), spojeného častokrát s obetovaním sa, osobným rizikom, pričom k problémom každodenného praktického fungovania sa väčšinou nevyjadrovali, Pišťanek s Taragelom tvorbu ponímajú buď ako prácu, od ktorej chcú, aby ich uživila, alebo ako privátnu zábavu. Práca v reklame nie je pre nich ničím ponížujúcim, iba iným spôsobom uplatnenia tvorivých schopností: „... môj vrozený i získaný extrémny cynizmus a zmysel pre naturalizmus mi, naopak, pomáhajú robiť dobrú reklamu. A reklama mi to opláca nielen tým, že mi umožňuje žiť bezstarostný a pohodlný život na príslušnej materiálnej úrovni, ale aj tým, že mi dáva cenné námety pre moje písanie,“ povedal o sebe Peter Pišťanek (RAK 1996: 10); Dušan Taragel charakterizoval sám seba ako „textára“ (RAK 1996: 14). Tradičnú predstavu o spisovateľovi a tradičné nároky na túto rolu odmietajú: „Zdá sa mi, že všeobecné želanie verejnosti je, aby spisovatelia boli ‚svedomím národa‘, aby žili v záhradných flagóriách bez vody, električky a splachovacieho záchoda a aby predstavovali niečo medzi ušľachtilými pustovníkmi a skromnými asketickými glosátormi vecí verejných“ (RAK 1996: 14); „Byť umelcom, spisovateľom, to nie je nič, to pre mňa nemá hodnotný obsah. Lacným polievkam som nikdy neholdoval, či už v Klube spisovateľov, alebo inde“ (RAK 1996: 14). V tomto poňatí nastupuje na miesto obety, skromnosti a iných hodnôt tradične spätých s vysokým étosom kultúry individuálny hedonizmus. Pišťanek a Taragel svoje názory formulujú ostro a jasne, no zároveň je v ich prístupe rozpoznateľný určitý herný prvok, nevážnosť, až popkultúrna snaha upútať pozornosť a zámerne provokovať.

Skoršiu analógiu k tomuto postoju nájdeme v denníku scenáristu a režiséra Pavla Juráčka, v zázname z augusta 1966. Pri jednom posezení s kritikmi a autormi z okruhu časopisu *Tvář* vypukol medzi režisérom a literátmi prudký spor, „tváristi“ Juráčka a spolu s ním celú filmovú „novú vlnu“ obvinili z bezcharakternosti. Juráček sa neobhajoval, nevyvracal obvinenia, iba odmietol prijať kritériá, ktoré naňho vzťahovali — kritériá podľa neho prežitie: „Jste obrozenci!“ řekl jsem. „Jste trapný, komický obrozenci, děláte ze sebe spasitele kultury,

tváříte se jako flagelanti a uniká vám, že vás nikdo nezná.‘ [...] ,Mám dojem, pánové, že vám uniklo, že film přece není umění, ne? Já jsem zaměstnanec jedny velké fabriky, poslouchám ředitele a dostávám velké plat. A zatímco vy děláte to své umění obětavě po nocích, my, jak se můžete dočíst, jezdíme ve smokingu do Cannes, Benátek, Locarna a taky do Jižní Ameriky, prochlastáváme desetitisíce a kurvíme se s herečkami!“ (JURÁČEK 2003: 415–416).

Juráček svoju polemiku s literátmi provokatívne štylizoval ako spor medzi „vysokým“ a „nízkym“, medzi umením a zábavou, ktorú produkuje „veliká fabrika“. Nejde tu teda iba o vzťah medzi dvomi druhmi umenia, ale predovšetkým o pomer dvoch médií susediacich v čase, pričom každé je v inej fáze vývinu, dvoch sociálnych svetov, z ktorých každý ponúka iné možnosti uplatnenia sa. Podobne sa po troch desaťročiach vyvážajú zo sféry „vysokého“ umenia Pišťanek s Taragelom a pred symbolickými ziskmi dávajú prednosť konkrétnym benefitom, ktoré im prináša pôsobenie v reklame. Ich postoj k umeniu a k štatútu spisovateľa súvisí so spoločenskou relevanciou literatúry v prvej polovici deväťdesiatych rokov, s depresívnou „atmosférou beznádeje a zbytočnosti“ (RAK 1996: 14), ktorá bola podľa Pišťanka sprievodným znakom vtedajšieho literárneho života. Ešte aj vo Vilikovského uskromnenej štylizácii do úlohy koničkára možno nájsť spoločenské pozitíva (pripomeňme si frazému „ušľachtilý koniček“), napríklad v prepojení s aktivitou vo voľnom čase bez nároku na odmenu, s onou „obetavou prácou po nociach“, ktorej sa vysmial Pavel Juráček. Pišťanek s Taragelom boli už súkromníkmi: chceli sa mať dobre. Nechceli byť spisovateľmi. Alebo trochu inak: chceli sa mať dobre, a preto nechceli byť spisovateľmi.

Podmienky, v ktorých sa sformovalo moderné umenie a moderné poňatie umelca, charakterizoval Pierre Bourdieu takto: „Symbolická revolúcia, vďaka ktorej sa umelci vymaňujú zo závislosti na dopyte mešťanstva, neuznávajú nad sebou iného pána než umenie, má za dôsledok popretie trhu“ (BOURDIEU 2010: 114). O poldruha storočia neskôr sa pomer symbolickej a trhovej hodnoty v priestore slovenskej literatúry zmenil a v porovnaní s obdobím, o ktorom píše Bourdieu, nadobudol podobu inverznej analógie: prijatie trhu niektorými literárnymi tvorcami malo začiatkom deväťdesiatych rokov za dôsledok dočasné popretie spisovateľa.

Pramene

FULMEKOVÁ, Denisa

1989 „Dôležitý je postoj. Hovoríme s prozaikom Pavlom Vilikovským“;
Literárny týždenník II, č. 8, s. 1 a 3

JURÁČEK, Pavel

2003 *Deník (1959–1974)*; ed. Jan Lukeš (Praha: Národní filmový archiv)

JURÍK, Ľuboš

1989 „Optimizmus je mojím vierovyznaním. Hovoríme s ministrom kultúry
SSR, básnikom Pavlom Koyšom“; *Literárny týždenník* II, č. 1, s. 1 a II

KOYŠ, Pavel

1972 „Kultúrno-politické poznámky II“; *Nové slovo* XIV, č. 22, s. 10

PEZLÁR, Ľudovít

1972 „Prejav súdruha Ľudovíta Pezlára“; *Nové slovo* XIV, č. 23, s. 19–20

PLÁVKA, Andrej

1972 „Správa výboru pre II. zjazd ZSS“; *Nové slovo* XIV, č. 23, s. 15–19

PONICKÁ, Hana

1989 *Lukavické zápisky* (Toronto: Sixty-Eight Publishers — Slovak Research and
Study Centre)

RAK

1996 „Tak ja vám teda prezradím... (Rozhovor s Petrom Pišťankom a Dušanom
Taragelom)“; *RAK* I, č. 2, s. 6–18

SPRÁVA VÝBORU PRE 4. ZJAZD ZSS

1982 „Slovenská literatúra po 3. zjazde ZSS“; *Slovenské pohľady* XCVIII, č. 5,
s. 9–27

ŠIMEČKA, Martin M.

1990 „Vážení prítomní... (inc.)“; *Slovenské pohľady* CVI, č. 7, s. 98–99

1992 „Príbeh o jazyku“; *Slovenské pohľady* CVIII, č. 9, s. 2–5

VANOVIČ, Július

1989 „Vystúpenie Júliusa Vanoviča“; *Literárny týždenník* II, č. 51–52, s. 12

Literatúra

BOURDIEU, Pierre

2010 *Pravidla umění: vznik a struktura literárního pole*; přel. Petr Kyloušek, Petr Dytrt (Brno: Host)

HOEL, Joachim

2000 *Thomas Bernhard: portrét spisovatele a dramatika*; přel. Tomáš Dimter (Praha: Prostor)

Nežná revolúcia básnikov mravnosti (J. Buzássy, M. Rúfus a ďalší)¹

Ján Gavura

Neprekvapuje, že etika, mravnosť a principiálny kód spravodlivosti sú v slovenskej básnickej tvorbe 20. storočia častým námetom alebo demonštrovaným postojom; aj napriek početným poetologickým zmenám, ktoré priniesli avantgardy a ich literárne dedičstvo, poézia si zachovala invariantné jadro vznešenosti, voči ktorému sa večne meniacia poézia vymedzovala. Rovnako neprekvapuje, že historické spoločenské zmeny (1918, 1938/1939, 1945 a 1948, 1963 a 1968, 1972 a 1989) priamo zasahovali do spôsobu, ako sa citlivé mravné otázky v poézii zviditeľňovali či, naopak, robili „neviditeľnými“: cenzúrou, autocenzúrou a náhradným abstraktnejším konotovaním.

Na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia je riešenie etických a mravných tém prítomné u mnohých básnikov stopy a pre malú skupinu autorov ide o kľúčový námet a zásadný postoj. Básnici, ktorí sa v tvorbe k etike vyjadrujú, sa členia do dvoch skupín. V menšej miere sú zastúpení tí, čo sa k etickým otázkam vyjadrujú bez spojitosti s náboženstvom — najvýraznejšie Ivan Laučik (1944 – 2004) cez eticko-ekologický prístup v básnických zbierkach *Na prahu počutelnosti* (1988) a *Vzdušnou čiarou* (1991). Početnejšiu skupinu tvoria autori, ktorých tematika mravnosti vychádza z osobného náboženského zázemia, no aj tu sa — vzhľadom na odlišnosť situácie pred Nežnou revolúciou a po nej — ukazuje rozdielnosť podmienok,

¹ Štúdia je výstupom z grantového projektu APVV-18-0043 Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989. Vedúci riešiteľ Ján Gavura.

v akých sa autori ocitli. Básnici s náboženskou afiliáciou, františkánsky kňaz Svetoslav Veigl (1915 – 2010), katolícky básnik a žurnalista Ján Motulko (1920 – 2013) a ďalší, mali pred rokom 1989 značne oklieštené publikačné možnosti; do druhej podskupiny možno zaradiť básnikov, ktorí dokázali nájsť priestor na publikovanie počas socializmu a prítomní ostali aj po jeho skončení. Sem patria dvaja najprominentnejší básnici mravnosti, Milan Rúfus (1928 – 2009) a Ján Buzássy (1935). Zápasy básnikov mravnosti a spirituálnych básnikov patria k dramatickým kapitolám dejín slovenskej literatúry 20. storočia a ich časové ťažisko je presunuté ďaleko pred rok 1989. Nežná revolúcia znamenala nový impulz, ktorý títo básnici vnímali intenzívne, nedosiahol však závratnosť skoku, akým prešli umelci v Československu po roku 1948, keď sa skončila pluralita názorov aj umeleckých smerov.

M. Rúfus a J. Buzássy vychádzajú z osobnej kresťanskej protestantskej (Rúfus), respektíve katolíckej (Buzássy) tradície, ktorá sa odráža v motivike ich tvorby a zreteľnejšie v postojovej modalite. Oficiálna politická, spoločenská, kultúrna a umelecká doktrína postavená na dialektickom materializme a marxizme-leninizme im znemožňovala prirodzene splynúť s literatúrou a otázku, ako reálne pôsobiť v literatúre v čase socializmu, si museli namáhavo vyriešiť. Buzássy debutoval oneskorene a vydanie Rúfusovej prvotiny bolo dvakrát odložené, viaceré diela oboch autorov ostávali v rukopise bez možnosti publikácie.² Rok 1989 básnikov mravnosti už zachytáva v zrelom veku — Ján Buzássy mal 54 a Milan Rúfus 61 rokov —, čo sa nepochybne podpísalo pod fakt, že politickou zmenou dochádza v ich poézii iba ku korekcii, a nie k podstatnému prerodu.

Milan Rúfus publikoval prvé básne pred rokom 1948 v študentských periodikách a materiál na prvú básnickú zbierku mal pripravený v rokoch 1951 – 1952. Poézia, ktorou sa však uchádzal o publikačný priestor, bola odmietnutá a označená ako neaktuálna a prežitá.³ V známej básni *Verše zo zbierky Až dozrieme* (1956) reflektuje toto odmietnutie takto:

2 M. Rúfus cyklus básní *V zemi nikoho* (1957 – 1963) vydal knižne až roku 1969 a J. Buzássy pôvodný rukopis skladby *Pláň* z roku 1970, v ktorej tematizuje udalosti augusta 1968 a dezilúziu po porážke reformných snáh, až roku 2012. Jej modifikovaný variant, ktorý kompromisne zohľadňoval politickú situáciu, bol publikovaný roku 1982 pod názvom *Pláň, hory*.

3 Bližšie o tom M. Rúfus hovorí v stati *Básnik sám doma so svojou poéziou* (RÚFUS 1968: 117–119).

„Čítali a potom riekli: — Smutné.
Svitlo už a svitlo bez teba.
Už nám tvojej slzookej lutne
v šťastí našom, synak, netreba.

Za mier musí básnik do olova
tvrdo písať spravodlivú zášť.
Sláviť musí jasným zvonom slova
radostnú a rozkvitnutú vlasť!

A mne v ústach horký prúd sa pení,
oťažel mi v rukách tmavý slák.
Písklo v hrdle slovom utrateným:
Netreba... No čože. Dobre tak.“
(RÚFUS 1988: 71–72)

Rukopis zamýšľaného debutu, ktorý chcel nazvať *Chlapec*, „na počesť Wolkerovu, ktorého školou asi musel prejsť každý, komu sa socialistické spájalo s etickým“ (RÚFUS 1968: 115), Rúfus odložil na neurčito a pracoval na ďalších paralelne vznikajúcich cykloch básní, zárodku zbierky *Až dozrieme* (1956), pripravenej na vydanie v šťastnej historickej situácii po XX. zjazde KSSZ a pred jesennými krvavými udalosťami v Budapešti roku 1956, ktorými sa politické uvoľnenie v celom socialistickom bloku zasa rýchlo uzavrelo. Zbierka predstavuje prienik medzi tým, čo bolo Rúfusovi vlastné ako človeku, a tým, čo zároveň bolo akceptovateľné v oficiálnej literatúre. Pavol Števíček v *Dejinách slovenskej literatúry* z roku 1960 túto črtu vystihol slovami: „Rúfus ciele svojej poézie nezamerl na oslavu, ale na obranu mladosti nášho života“ (ŠTEVČEK 1960: 688). A na inom mieste s veľkým pochopením uvádza: „[...] bôľ jeho poézie nie je slabosťou: zbierka *Až dozrieme* prebolieva všetko, čím moderná doba dolieha na človeka, čím ho oberá o ľudskosť. Od vojny a boja proti nej prechádza však aj ďalej, do našej súčasnosti“ (ŠTEVČEK 1960: 688).

Na Rúfusovom silnom etickom cítení majú vysoký podiel protestantsky prísne kresťanské základy a étos práce (ktorý u básnika splýval s tým, čo robíme) ako nevyhnutná náplň a v konečnom dôsledku ako zmysel života. Od básnika vyžadoval splňanie vysokých mravných

kritérií a jednotu medzi osobou a dielom, pretože autor cez svoju „hlbokú a vidiacu opravdivosť“ (RÚFUS 1968: 14) mal možnosť šíriť poznanie aj krásu. Na opačnej strane stojí nielen lož, problémom je už „každé naprázdno povedané slovo“, pretože „plodí iné naprázdno povedané slovo“ (RÚFUS 2002: 69). S naliehavosťou, aká sa v slovenskej poézii 20. a 21. storočia už nezopakovala, predstavil vzor nepodkupného básnika, ktorý dokázal aj sám naplniť: „Milanom Rúfusom vstúpila do našej poézie i kultúry morálna osobnosť, to je niekto, kto sa nemieni páčiť, očarúvať a líškať, pretože prichodí s pravdou, kto ide za vecou a stojí si za ňou“ (MATUŠKA 1988: 269). Pre Rúfusa je už roku 1956 báseň „spojenectvo, aliancia pravdy a krásy, mohutné bratstvo, ktoré nás robí lepšími“ (RÚFUS 1968: 14), a tento postoj nikdy viac nezmenil. Devalvovanie hodnoty slova, v socializme a po roku 1989 v politickom populizme a demagógii, vnímal nielen ako ohrozenie umenia, ale aj ľudstva, a v individuálnej či kolektívnej lži videl cestu k zániku.

Vysoké očakávania sa konštantne dostávali do sporu s oficiálnou literárnou objednávkou, čo spôsobilo, že až do roku 1968 bol popredný básnik prítomný iba jedinou knihou *Až dozrieme* a jej dvomi reedíciami (1958 a 1963). Malým intermezzom bolo bibliofilské vydanie výberu básní zo začiatku päťdesiatych rokov *Chlapec* (1966), ktoré ako kompletná rekonštrukcia nevydaného debutu vyšlo až roku 1974 pod názvom *Chlapec maluje dúhu*. Výsledkom sporu s oficiálnou literatúrou je tiež nepublikovanie ďalšej zbierky *V zemi nikoho* (básne z rokov 1957 – 1963); básne z nej dlho vnímal ako verejne nepriechodné do knižného vydania, do zbierky *Triptych* (1969) ich zaradil až v čase väčšej kultúrno-spoločenskej slobody.

Rúfusova básnická a esejistická tvorba si zachováva konštantnú úroveň mravnej uvedomelosti, ktorej súčasťou je analýza spoločnosti a temporálna konfrontácia, v ktorej sa prítomnosť javí vždy problematickejšia ako minulosť. Časové hľadisko sa s pribúdajúcim vekom básnika ešte viac zintenzívňuje a protiklad minulého a súčasného sa jednoznačne prikláňa v prospech pozitívneho obrazu minulosti. V Rúfusovej poézii päťdesiatych rokov vidieť, že zohľadňuje socialistický rozmer literatúry aj s jej politicko-kultúrnymi preferenciami, a hoci nenasleduje odporúčané vzory zo sovietskej či socialistickej spisby, otázku mravnosti aplikuje na takých symboloch a motívoch,

ktoré patrili aj do spektra socialistického kánonu (pacifistické a protivojnové námety, angažovanosť za humanizmus či étos práce).

Pôsobenie básnikov mravnosti v literatúre v čase socializmu bolo možné preto, že pri písaní využívali stratégie, ktoré zniesli podvojnú interpretáciu. Motív práce, akcentovanie étosu a čestného prístupu k životu bolo možné vzťahovať na kresťanskú morálku, ale aj na etiku socialistickej spoločnosti. Ďalšou stratégiou, ktorú uplatňoval Rúfus, ale najmä Buzássy, bolo abstrahovanie výpovede do takej miery, až sa stala apolitická alebo politicky neadresná.

Túto črtu dobre vidieť na príklade z diela Jána Buzássyho v inej časovej situácii — po politickom zlome rokov 1968 – 1970, ktorý zastihol Buzássyho v pozícii šéfredaktora časopisu *Mladá tvorba*. Periodikum pre mladú literatúru sa od druhej polovice šesťdesiatych rokov profilovalo ako časopis povzbudzujúci reformné snahy demokratizácie socializmu a po normalizačnej konsolidácii bolo politickým rozhodnutím zrušené. Buzássy sa po tragickom konci reformných snáh ocitol vo veľkej osobnej kríze, ktorú ňo živil pocit zmarenej príležitosti a nemožnosti akejkoľvek pozitívnej zmeny.⁴ Napriek tomu, že sa zdalo, že podobne ako iní autori *Mladej tvorby* nebude môcť publikovať, bolo mu roku 1972 umožnené vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ vydať mimo edičného plánu básnickú zbierku *Krásna vedie kameň*. Archetypálnou a alegorickou poetikou sa autorovi podarilo vyjadriť trpké skúsenosti človeka bez toho, aby bol perzekvovateľný, napríklad v básni nazvanej rímskymi číslicami LXXIV:

Konský bok od potu zmatnie.
Tak námaha odoberá veciam lesk
a zrkadlenie;
pot a krv z konskej srsti utká zamat.
Iskrou ostrohy.

Lež kam to vedie uzda
a pod čím sedlom cváľame?
(BUZÁSSY 1972: 85)

⁴ J. Buzássy opisuje začiatok sedemdesiatych rokov 20. storočia slovami: „Každé ráno som sa musel rozhodovať, či žiť ďalší deň. Nenachádzal som nijaké racionálne dôvody“ (MOJÍK — BUZÁSSY 1989: 7).

Mravný rozmer ľudskej existencie bol rozložiteľný aj do menej konkrétnych obrazov, často s využitím predkresťanskej antickej filozofie, ako to Buzássy urobil už v knihách *Škola kynická* (1966) a *Nausikaá* (1970), alebo výberom neutrálnych až fyzikálnych javov ako v zbierke *Krása vedie kameň*, kde sú tieto javy metonymicky zamenené za princípy univerzálne a nadčasové, a tým aj aktuálne bez toho, žeby potrebovali tematizovať súčasnosť. Ťažiskom prvej strofy Buzássyho básne LXXIV je síce obraz namáhaného koňa, no v druhej strofe sa zásadne mení deskriptívny postup na naliehavé otázky trápiace celú frustrovanú generáciu na začiatku normalizácie; to ona sa podoba štvanému zvieraťu, ktoré nevie, kam „vedie uzda“ a kto ju zo sedla ovláda. Treťou stratégiou bol únik do apolitických tém, ako boli príroda či hudba, ktoré Rúfus uplatňoval priebežne ako štandardnú súčasť svojich básní a Buzássy v zbierkach z polovice sedemdesiatych rokov *Znelec* (1976), *Rok* (1976) a v knihe dramatického básnického pásma *Rozprávka* (1975).

Politická zmena 1989 priniesla pre básnikov mravnosti očakávanú slobodu vyjadrovania, ako aj stavovský postup. Ján Buzássy sa stal predsedom Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska a šéfredaktorom vydavateľstva Slovenský spisovateľ, ktoré do polovice deväťdesiatych rokov pripravovalo väčšinu pôvodnej slovenskej tvorby. Otázku vyrovnávania sa s nedávnou minulosťou socializmu vnímal intenzívne a v rozhovore z roku 1990 vypovedal: „Mám pocit, že v tejto veci je povinnosťou každého spisovateľa, aby sám seba preveril. Aby sám prečítal svoje dielo, aj svoje myšlienky, čo povedal, aby si sám hľadal svoje postoje a vyvodil mravné závery. Lebo si myslím, že to mravné je dnes dôležitejšie, než to literárne. Vo svetovej literatúre existuje dostatočné množstvo dobrých literárnych diel, ktoré nie sú kryté mravnými postojmi. Jednota medzi slovom a skutkom by v budúcnosti pre spisovateľa, ale nielen spisovateľa, mala byť samozrejmosťou“ (CHROBÁKOVÁ — BUZÁSSY 1990: 10).

Očakávaný predpoklad, že so zánikom politickej regulácie sa do slovenskej literatúry a poézie vráti spirituálny rozmer, sa naplnil, i keď u Rúfusa a najmä Buzássyho iba čiastočne. Najväčšmi túto oblasť slovenskej poézie rozširovali novou tvorbou duchovní autori, ktorí

začali písať v necenzurovanej podobe, Svetoslav Veigl zbierkami (výberovo) *Jemu jedinému* (1990), *Hľadanie svetla* (1991), *Bardejovské rondely* (1992), *Zlatý kľúč* (1992), *Klopem a volám* (1996); Ján Motulko knihami *Fialové žalmy* (1992) a *Havrania zima* (1996); po prvý raz sa sprístupnili neznáme diela básnikov z emigrácie Andreja Žarnova, Mikuláša Šprinca, Rudolfa Dilonga a ďalších.

Rúfus patril v slovenskej poézii k výnimočným básnikom, a to aj z dôvodu, že sa predstavil osobnostne a umelecky vyzretý prakticky od svojho debutu, či už hovoríme o oficiálnom debute *Až dozrieme* (1956), alebo historickom debute *Chlapec maľuje dúhu* (1974, s básňami zo začiatku päťdesiatych rokov). Vyzretosť sa prejavovala stabilitou autorovho svetonázoru, rovnako aj poetiky. Okrem iného to znamenalo, že aj pred rokom 1989 využíval kresťanskú symboliku a motiviku, biblické a kristologické obrazy. Zmenu možno zaznamenať skôr v referencii využitej obraznosti. Na jednej strane písanie slov ako „boh“ či „pane“ malými písmenami dovoľovalo čítať básne aj v nekresťanskom kontexte; na druhej strane priame náboženské referencie dokázal substituovať inými obrazmi, pričom sa mu darilo zachovávať étos postoja a mravnosť odkazu tak, ako to mal po celý čas v úmysle. Po roku 1989 sa Rúfusov postoj iba modifikuje, mravnosť kauzálnejšie spája s náboženstvom, poézia však naďalej ostáva širokou platformou, kde má svoje miesto „kresťanský étos lásky, pokory, odovzdanosti a čisto svetský étos solidarity, súcitu, citlivosti voči slabým“ (MATEJOV 2005: 178).

Z Rúfusovej esejistickej a básnickej tvorby bolo zrejmé, že sa vyhyba služobnosti umenia v prospech ideí, i keď vznešených a posvätných, v ktorých videl znižovanie umeleckej výpovede a vzdalovanie sa od pravdy. K zmene v Rúfusovej poézii však dochádzalo. Do akej miery, to sa dá sledovať na vzájomnom pomere implicitnosti a explicitnosti pri artikulovaní náboženského pôvodu mravných zásad v tvorbe pre deti. Pri porovnaní knihy *Studnička* (1986), poslednej prednovembrovej zbierky pre deti, a knihy *Modlitbičky* (1992), prvej po roku 1989, sa ukazuje, ako sa k rovnakému záveru dostáva použitím odlišných prístupov. Napríklad v básni *Ako sa pije zo studničky* Rúfus na princíp vďačnosti a pokory využíva neutrálny úkon pokľaknutia, odstúpenia, dávania a prijímania vrátane životného paradoxu, že „smäd i vďačnosť / sú tu z jednej matky“ (RÚFUS 1988: 236). V *Modlitbičkách*

sa už príroda pomenúva priamo ako Božie dielo a prezentuje sa zabúdaná či potlačovaná tradícia modlitby. Kým kniha *Studnička* využíva prírodné a folklórno-rurálne motívy, *Modlitbičky* sú žánrovo breviárom pre deti.

Analogicky je podobný posun smerom k explicitnosti prítomný aj v tvorbe pre dospelých, nie však v takej miere. Často sa tak deje len s jednou zmenou — prednovembrové kresťanské súvislosti vo forme viacznačných narážok boli teraz vzťahnuté priamo na prítomnosť Boha a jeho účinkovanie. Zmeny sa ukázali aj na úrovni žánru, keď sa z lyrických básní stali žánrovo čisté žalmy,⁵ ďakovné, sapienciálne i tie, ktoré nesú veľavravné označenie „de profundis“. Na explicitnosť, dlhodobu nemenný apel na mravnosť či akcentovanie roly básnika zareagovala ponovembrová literárna kritika a pôvodné autorské prístupy a postoje spochybnila v otázke autenticity (V. Mikula) a neproduktivity opakovania sa (M. Milčák), hoci, ako na to poukazuje J. Juhásová (2014: 34–35), „interpretácie vyznievajú pre básnikovu poéziu stále ústretovo“.

Implementácia kresťanských téz po roku 1989 narastá rovnako aj u Buzássyho, ale neprekračuje hranice postoja. Prvá ponovembrová zbierka s názvom *Náprava vínom* (1993) nesie odkaz na kristologický motív premenenia (transsubstanciáciu), v zásade sa však miera explicitnosti nezvyšuje tak, aby čitateľ nadobudol pocit, že náboženské je nadradené poetickému. Zmenou môže byť najmä to, že slová, ktoré odrážajú mravné rozmery, sú teraz užšie spojené s kresťanským obsahom. Komplikovaná povaha dobra a zla, ako aj ich konfrontácia, sa pre Buzássyho stávajú jedným z ústredných motívov pre zachytenie situácie človeka a vo väčšom kontexte aj ľudských dejín. Ten pre jeho univerzálnosť básnik používal v poézii zhodne pred rokom 1989 aj po ňom. V zbierke z roku 1988 *Zlatý rez* v básni *Dávkovanie* má motív zla principiálnu a nadčasovú dimenziu. Pomenúva skutočnosť, že zlo je v človeku prítomné a mení sa len spôsob a príležitosť jeho páchania:

5 Roku 1991 M. Rúfus vydal *Knihu žalmov*, prebásnené starozákonné biblické žalmy; neskoršie tiež viaceré autorských básnických zbierok *Žalmy o nevinnej* (1997), *Čas plachých otázok* (2001) a ďalšie.

Všetko plynie, teplo sa chveje,
dym odchádza, oheň zostáva.

Celé noci sa pokúšaš
rozdeliť zlo na menšie
denné dávky, stráviteľné,
ktoré žlč rozloží,
pot vyplaví.

Ráno sa zobúdzáš skrkvaný,
ale celý.

(BUZÁSSY 1988: 20)

Historický medzník medzi totalitou socializmu a pluralitou demokracie, symbolicky zviditeľnený Nežnou revolúciou v novembri 1989, sa v literatúre neprejavil ako prudká revolučná zmena. Viac sa podobal postupnej transformácii, ktorá sa začala už v polovici osemdesiatych rokov a zrýchlila na začiatku deväťdesiatych rokov spolu so zánikom starých kultúrnych a spoločenských štruktúr a zapĺňaním vyprázdneného miesta novými štruktúrami. Rúfusa a Buzássyho sa zmena významne dotkla po ľudskej a občianskej stránke a v novej situácii sa obaja naplno zapojili do kultúrnych aktivít, ktoré mali často kresťanské afiliácie. Zároveň však platí, že v poézii zásadne nemenia postoje, motiviku ani poetiku, ktorých nadčasovosť sa preniesla aj ponad zmenu roku 1989.

Rúfus naďalej „číta z údelu“ a pokračuje v analýze života, o ktorej podáva správu formou básnického tvorivého aktu. Potvrďuje nezmenenú platnosť ústredného slova svojej poézie „údel“, v ktorom vidí fatalisticky chápaný variant vertikálneho božsko-ľudského vzťahu. Slovo odvodzuje od slovesa „udeľovať“ a po doplnení podmetu a predmetu sa stáva rovnicou, ktorá sa dá čítať: Boh udeľuje človeku a udeľuje mu ťarchu života, aby ju niesol. Rúfus rozvíja tento vzťah o ďalšie implikácie. Priznáva Bohu existenciu a zároveň ho robí spoluzodpovedným za ťažkosť ľudského života. Aj preto pri polemike človeka s Bohom neraz zdôrazňuje, že človek má právo na hnev a iné ľudské reakcie, ktoré sa priečia kresťansky čnostnému životu.

Buzássyho pohľad na človeka sa ani po roku 1989 zásadne nemení, človeka vidí vnútorne rozdeleného a v návratnom motíve zla sa ozýva svätopavlovské vnímanie prirodzenej ľudskej náklonnosti k hriechu. Nová spoločenská situácia sa autorovi ukázala ako akcidentálna výmena okolností — komunizmus bol nahradený nacionalizmom a „mečiarizmom“ —, podstata problému v spoločnosti však ostávala rovnaká. Zlo, podľa Buzássyho chápania, je nadčasové a zápas o mravnosť je neustálym individuálnym aj spoločným procesom. „V tom je ten nesúlاد. Boh / sa vtelil iba raz, zatiaľ čo / Satan je v každej generácii. / V niekoľkých variantoch,“ píše Buzássy (2001: 53) v básni *Fúga* zo zbierky *Pani Faustová a iné básne* (2001) a neskôr v tej istej básni pridáva súhrnný pohľad na človeka a svet „vo vratkej rovnováhe“ (BUZÁSSY 2001: 61); človek je v ňom prirovnaný k fúge, organovej skladbe, pri ktorej organista hrá tri úrovne notového zápisu, každý inou končatinou: ľavá ruka predstavuje človeka, pravá je určená božej hre a basové noty, ktoré hráč ovláda nohami, symbolicky pripisuje diablovi.

Pre veľkú časť slovenskej literatúry v čase neslobody a ideovej totalitnej rigidity bolo typické, že sa vnútorne formovala ako „písanie proti“, čo do značnej miery predurčovalo výber výrazových prostriedkov (alegória, náznakovosť, viacvýznamovosť symbolov a i.), ale aj selekciu námětov a reštrikcie autorských postojov. Po politickej zmene skrytá paradigma odporu stratila opodstatnenie a pred autormi sa nečakane otvoril problém, čím nahradiť dovedy produktívny impulz. Ukázalo sa tiež, že viaceré významné okolnosti minulosti, ako boli emigrácia alebo proskribovanie, už nestačili ako automatická záruka na publikovanie, pretože nová éra začala rýchlo klásť naliehavé otázky, kam má „transformácia“, ktorou spoločnosť prechádzala, viesť.

V spektre duchovnej literatúry sa pomerne rýchlo vyprázdňovalo gesto náboženskej deklarativnosti, ktorú umŕtvoval najmä vpád epigónskej a gýčovej tvorby. M. Rúfus a J. Buzássy takisto skúsili písať spôsobom, pri ktorom kresťanský mravný akcent dostal väčší priestor aj explicitnosť. V Rúfusovej pravidelnej knižnej produkcii dochádzalo k nivelizovaniu pôvodného originálneho výboja a s pribúdajúcim počtom zbierok sa riedilo koncízne myšlienkové jadro. Autor ostával naďalej analytickým básnikom, ktorý — azda v predzvesti konca

života (zomrel roku 2010) — stupňoval mravný apel, čo však nemalo vždy adekvátny umelecký efekt. Buzássyho ponovembrová tvorba sa z pohľadu tridsaťročného odstupe od roku 1989 javí ako rovnocenná kvantitatívna a kvalitatívna protiváha tvorby spreď roka 1989. Naďalej pre autorove ponovembrové knihy platilo a platí, že mravnú zložku primárne nezviditeľňuje cez motivickú a tematickú rovinu, ale že ju šíruje do postoja, ktorého kresťansko-humanistické zameranie sa zviditeľní často až ako výsledná hodnotová báza po dočítaní básne alebo knihy.

Napriek postupnému vyčerpávaniu duchovnej poézie a relativizovaniu étosu postmoderným prístupom k umeniu, dokázali autori kresťanskej humanistickej proveniencie priniesť viacero zásadných umeleckých impulzov. Jeden z nich nachádzame zhodne u Rúfusa aj Buzássyho pri ich zostupe do sféry súkromia, ku krízovej rodinnej situácii. Rúfus v zbierke *Žalmy o nevinnej* (1997) na ploche celej knihy tematizuje starnutie svojej dcéry, ktoré sa vyhocuje ako protiklad „večného dieťaťa“ s Downovým syndrómom a nezvratnými príznakmi jeho starnutia. Vhodnou exemplifikáciou ťaživej situácie je báseň XII / Jej prvé biele vlasy:

Zmierení s ním,
za všetko, čo je živé,
prijal som čas
a bral si z neho diel.

Ale že v ňom i anjel ošedivie,
odpusti mi to — ja som nevedel.

A teraz sa to zdráham, Bože, prijať.
Bezmocne hľadím na ten biely vlas —
a nič je rozum, nič spev, nič poézia,
iba to ťažké ticho vŕokol nás
(RÚFUS 1997: 31)

Uvedomenie si smrteľnosti vlastného dieťaťa napĺňa vyprázdnené rúfusovské pojmy a symboly — lásku, čas a tvorbu — novým, konkrétnym obsahom a vytvára silné vzájomné puto empatickou väzbou

na čitateľa. Rúfusov monotónny hlas barda z iných kníh sa v zbierke *Žalmy o nevinnej* mení a odкрýva paletu emotívnych prejavov a postojov vrátane znovuobjaveného vzdoru voči Bohu, ktorého existenciu či účinkovanie vo svete si dovoľuje spochybňovať, báseň IX / Epištola do pustej oblohy: „Už ani s Tebou na bezútešnom nebi. / Len pohľadom ten pustošený chrám / detského tela / a žiada sa mi nebyť. // A v takej chvíli, / až na smrť tichý, sám, / nie som si istý, Bože, či si tam“ (RÚFUS 1997: 25).

Buzássy od zbierky *Dni* (1995) začína používať ako základný model svojej tvorby lyrický denník (vo forme dvoch štvorveršových strof, akýchsi „polsonetov“ či oktáv), ktorého náplňou je zaznamenávanie bezprostredných udalostí (dní), predstáv a snov (nocí). V jednom z posledných cyklov, publikovaných pod názvom *Týždeň v tichom dome* (2017), citlivo približuje spolužitie starnúcich manželov, pričom — ako sa to naznačuje z iných básní a súvislostí — vážne chorá družka si vyžaduje od svojho partnera trvalú starostlivosť. V básnickej časti autor uvádza:

Neskorá láska, ťažko komunikovateľná,
čo všetko prekonala, zápaly,
zlomeniny a vyliečené belmá,
len pri koreničkoch kvapky zastali. 17. 9. 2017
(BUZÁSSY 2017: 4)

A neskôr v prozaickej zasa dopĺňa:

Náš ranný Otčenáš bol dvojhlasný, hoci ona povedala z neho iba dve slová, a nevedno, či to boli slová zo stránky, teda slová pokračovania alebo slová začiatku. Bola to ozva z druhej strany bytia, hoci len v náznaku a účel dôkazu, či to bolo prenikanie tých vrstiev alebo či iba jedna vrstva tvorila dvojhlasný plán. Nech je akokoľvek, podanie rúk z dvoch svetov má charakter poznania, hoci len v dotyku, ale ten naznačuje súzvuk dvoch v jednom. 19. 9. 2017
(BUZÁSSY 2017: 5).

Duchovne orientovaní autori stratili po roku 1989 inštitucionálneho oponenta, ktorý mal moc a neraz ju aj využil na zasahovanie do

výslednej podoby umeleckej činnosti. Po Nežnej revolúcii sa zmenili vonkajšie okolnosti publikovania, rovnako dôležité však bolo hľadanie produktívneho priestoru, kde by sa z kresťanského a humanistického postoja nestala iba deklamácia osvedčených, ale značne vyprázdnených fráz. Jednou z takýchto oblastí sa javí personalizovanie a vzťahnutie duchovných aspektov na konkrétnu, sugestívnu a názornú situáciu, ktorou sa prekonáva odstredivé abstraktňovanie spirituálnej (a hlavne náboženskej) literatúry. Znovu a po niekoľký raz sa tu potvrdzuje, že osobné svedectvo je nevyčerpatelný zdroj umeleckého stvárňovania.

Pramene

BUZÁSSY, Ján

- 1982 *Pláň, hory* (Bratislava: Smena)
1988 *Zlatý rez* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
1993 *Náprava vínom* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
2001 *Pani Faustová a iné básne* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
2012 *Pláň* (Košice: Európsky dom poézie)
2017 „Týždeň v tichom dome“; *Vertigo IV*, č. Špeciál, s. 3–5.

MOTULKO, Ján

- 2019 *Za nekonečnom svitá I: V mimózach vietor* (Fintice: FACE)

RÚFUS, Milan

- 1956 *Až dozrieme* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
1969 *Triptych* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
1988 *Básne* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
1989 *Prosté, ťažké* (Bratislava: Tatran)
1992 *Neskorý autopoitrét* (Liptovský Mikuláš: Tranoscius)
1997 *Žalmy o nevinnej* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
2001 *Čas plachých otázok* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

ŠPRINC, Mikuláš

- 2003 *Do večna tečie moja rieka* (Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška)

VEIGL, Svetoslav

- 1968 *Mesto na návrší* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
1991 *Hľadanie svetla* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
2006 *Keď anjel v tebe spieva* (Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška)

Literatúra

BRIŠKÁR, Juraj

2014 *Poetika zmyslového vnímania* (Levoča: Modrý Peter)

GAVURA, Ján

2008 *Ján Buzássy* (Bratislava: Kalligram)

2010 *Lyrické iluminácie: kritiky a interpretácie 1997–2010* (Prešov: Slniečkovo)

CHROBÁKOVÁ, Stanislava — Buzássy, Ján

1990 „Najzložitejšie od čias štúrovcov“; *Kultúrny život* XXIV, č. 31, s. 10

JUHÁSOVÁ, Jana

2014 *Od symbolu k latencii: Spirituálna téma a žáner v súčasnej slovenskej poézii*
(Ružomberok: Verbum)

2020 „Medzi izolovaným a fenomenalizujúcim subjektom: Melanchólia ako estetická kvalita v (spirituálnej) poézii Erika Jakuba Grocha“; *World Literature Studies* XII, č. 3, s. 29–39.

KENDRA, Milan

2018 „O semiotizovaní mlčania“; in Marta Součková (ed.): *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 V* (Prešov: Filozofická fakulta), s. 218–231

MATEJOV, Fedor

2005 *Lektúry* (Bratislava: Slovak Academic Press)

MATUŠKA, Alexander

1988 „Doslov“; in Milan Rúfus: *Básne* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 269–273

MOJÍK, Ivan — BUZÁSSY, Ján

1989 „Umenie je zvláštna forma slobody“; *Romboid* XXIV, č. II, s. 3–13.

RÚFUS, Milan

1968 *Človek, čas a tvorba* (Bratislava: Smena)

2002 *Život básne a básne života* (Bratislava: Literárne informačné centrum)

ŠTEVČEK, Pavol

1960 „Literatúra v epoche budovania socializmu (1945–1960)“; in Milan Pišút (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry* (Bratislava: Vydavateľstvo Osveta), s. 629–734

VAŠKO, Imrich

2010 *Milan Rúfus* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

Podruhé sundán z jeviště

Fejetony Jaroslava Hutky
a jejich porevoluční osudy¹

Adéla Gjuričová

„Jedenáct let jsem myslel, že žiju v cizině. Před půl rokem, když se mnou zpíval málem milionový dav na Letné, jsem byl přesvědčen, že jsem se právě vrátil domů. Jak podivné je ale odhalení, že jsem v cizině už léta doma a že před půl rokem začla pouze další emigrace“ (HUTKA 2009: 182). Takto překvapivě hořce končí Jaroslav Hutka svůj fejeton datovaný již 28. května 1990. V té době psal velmi málo: „Přestal jsem sám sebe vlastnit. Známa tvář mi ukradla svobodu — najednou jsem nemohl chodit psát nebo přemýšlet do hospody, protože do mě hned každý začal mluvit... jako do obecní vrby“ (ČERMÁK 1994: 167). Kdysi pronásledovaný písničkář totiž přijel v listopadu 1989 z nizozemského exilu prvním možným spojem do Prahy a rovnou z letiště zamířil na tribunu na Letné, kde 25. i 26. listopadu 1989 hrál a zpíval. „Náměšť“ se stala jedním ze symbolů celé revoluce. Hutka šel z rozhovoru do rozhovoru, zařadil se nejen mezi několik nejpobláznějších postav oněch týdnů, ale i do okruhu blízkých přátel Václava Havla, insiderů Občanského fóra, kteří mohli „kamkoliv vejít, zapojit se do diskuse a pak třeba zase odejít. Byl jsem i u toho, když Havla přemluvili, aby se stal prezidentem“. Když kývl na koncert v Lucerně, bylo za hodinu vyprodáno (ČERMÁK 1994: 167–168). Stal se ztělesněním snu o návratu emigrantů, představy, již sdíleli mnozí z těch, kdo odjeli, s těmi, kdo zůstali v Československu. Aspoň se to

¹ Autorka je výzkumnou pracovnící Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Text vznikl s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj ÚSD AV ČR, v. v. i., RVO: 68378114.

tak na počátku jevílo. Také proto vyšel *Požár v bazaru*, sbírka fejetonů z let 1977–1989, jako reprint exilového vydání hned v roce 1990 ve stotisícovém nákladu (HUTKA 1990).²

Následující text si nad Hutkovými fejetony neklade literárněhistorické otázky ani se nevyjadřuje k jejich umělecké kvalitě či věrnosti žánru. Namísto toho se nechává vést rozpaky, jež vzbuzovaly v exilu a jež se přenášely do přijetí v Československu v osmdesátých letech i po jejich oficiálním vydání. Pro rozpor mezi (nejen) porevolučním mlčením o fejetonech a obrovskou slávou jejich autora zde nabídneme politickohistorický výklad, provázený napětím a konflikty v opozičním prostředí před rokem 1989 a jejich proměnami a dopady v podmínkách polistopadové kultury a politiky. Očekávání spojená s návratem exulantů, včetně mnoha úplně odlišných osobností, intelektuálních a politických autorit přelomu šedesátých a sedmdesátých let — namátkou třeba Ivana Svitáka či Zdeňka Mlynáře — a následné totální rozčarování české veřejnosti totiž o povaze listopadového převratu vypovídají cosi hlubšího, co zůstává v ustálených vyprávěních o něm většinou nevyřčeno. Veřejnost si sice „vyreklamovala“ písničkáře z ruzyňského letiště, ale to neznamenalo, že mu dovolí narušovat tehdy prožívanou jednotu, autoritu nových vůdců a společně vyprávěný příběh o odporu proti komunistické diktatuře, jak se mu zachce.

Zázrak se nestal

První veřejné hraní z pódia zažil Jaroslav Hutka, tehdy nedostudovaný výtvarník a novic-kytarista, v srpnu 1968. Svědectví o jeho vystoupení při protestech na pražské Vysoké škole zemědělské je zaznamenáno v knížce textů Ivana Dejmalá, člena tamního studentského stávkového výboru. Do té doby toho Hutka nejvíc odehrál jako pouliční muzikant na Karlově mostě. Podle rozhovoru z roku 1996 se po invazi atmosféra nejprve změnila: „Lidé poslouchali nesmírně zaujatě [...]. Dokonce začali být smířlivější i k mým dlouhým vlasům, pro které mě před tím strašně kritizovali. Tehdy jsem podlehl náladě, která skončila v létě 69, že pasivní odpor je možný.“ Brzy byl však odporu konec a okupanti „začali podřezávat jeden stromek za druhým“ (DEJMAL

² V tomto textu jsou fejetony obsažené v *Požáru v bazaru* citovány dle souborného vydání *Spisy 3. Fejetony* (HUTKA 2009).

2008: 217). „Změny v chování a myšlení jsem ovšem začínal pocítovat na publiku. Cítil jsem, jak najednou jako by některé písničky nechtěly slyšet, protože se báli. Velké sály, v šedesátém devátém natřísknuté, byly najednou prázdné. V sedmdesátém roce už byl problém zaplnit klub se čtyřiceti židlemi. [...] Pozoroval jsem i na svých kamarádech, jak prostě mizeli. V tu dobu jsem se začal rozmýšlet, že nechám zpívání a vrátím se k malování“ (DEJMAL 2008: 218). Namísto toho následovalo nesmírně intenzivní období, kdy Hutka působil jako jeden z hlavních organizátorů a neaktivnějších hudebníků sdružení Šafrán. Z jeho malování zbyly grafické návrhy plakátů a přebalů gramofonových desek.

Šafrán si skupina spřátelených hudebníků založila v roce 1972. Mezi členy se vedle Hutky objevili Štěpán Rak, Dáša Voňková, Petr Lutka, Zuzana Michnová, a jen o pár týdnů či měsíců později se formálně připojili Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Vladimír Veit, Jan Burian s Jiřím Dědečkem, Bohdan Mikolášek, Slávek Janoušek a další. Hudebníci hledali byrokraticky průchodné způsoby, jak veřejně vystupovat a moci za to být řádně placeni. „Někdy v roce 1973 se začaly objevovat výsledky, vytvořila se druhá vrstva publika, o které stát v podstatě nevěděl. Byla to úžasná věc, byl to takovej nárůdek v národě, kterej se postupně rozšiřoval,“ vzpomínal Hutka (DEJMAL 2008: 218). Pro něco takového bylo třeba hned několik věcí: vedle oficiální „kvalifikace“ u Pražského kulturního střediska musel mít soubor svého institucionálního zřizovatele a každá akce pak pořadatele i schválení příslušným národním výborem. Mezi tím vším Hutka a kolegové až hluboko do druhé poloviny sedmdesátých let úspěšně manévrovali. „Rekvalifikací“ spuštěnou ministerstvem kultury v roce 1973, jež měla prostřednictvím písemných zkoušek i ústních pohovorů prověřit vše od znalosti hudební teorie až po chápání společenských a politických dopadů umění, sice postupně téměř všichni o licenci přišli, avšak přesto dál pod hlavičkou „souboru“ nějak, přerývané a pod stále novými pořadateli a krytími vystupovali. Oficiálně vykazovali, že provozují lidovou hudbu nebo jsou koncerty ve skutečnosti „kulturně výchovnými programy s ukázkami vlastní tvorby“ a nacházeli pro to jak institucionální či osobní záštitu, tak i různé klubové scény. Jejich poslední sezónu v Baráčnické rychtě — 1976/1977 — například pořadatelsky pokrylo místní sdružení hasičů.

Podrobně celou „hru na kočku a myš“ popsal v několika knihách historik Přemysl Houda (HOUDA 2008: 17–66; HOUDA 2014; HOUDA 2019). V jeho výkladu však lze vysledovat pozoruhodné a pro náš výklad důležité posuny. Nejprve ve svém diplomním projektu zaměřeném na rekonstrukci historie sdružení — *Šafrán: Kniha o sdružení písničkářů* — vítězila kočka: v roce 1976 se Státní bezpečnost rozhodla Šafrán zcela zničit, avšak její nátlak způsoboval i to, že se hudebníci stále více přibližovali etablovanému se disidentskému hnutí. Rok 1977 už byl ve znamení skartace celého vyrobeného nákladu gramofonové desky, podpisů Hutky a Třešňáka pod Chartou 77 i jejich zničení (stalo se tak se souhlasem Václava Havla, v zájmu záchrany Šafránu), domovních prohlídek, výslechů a „osmačtyřicítek“ v cele předběžného zadržení. Hutka ještě veřejně hrál v červenci 1977 na festivalu v Pezinku, avšak poté, co kývl na vystěhování, už nemohl u sebe doma ani uspořádat večírek na rozloučenou: bezpečnost jeho i všechny návštěvníky pozatýkala. V exilu v dalších měsících a letech skončili i další kmenoví členové Šafránu Vlastimil Třešňák a Vladimír Veit a ve statistikách Státní bezpečnosti figurovali jako úspěšné položky akce Asanace.

V dalších knížkách, nejvýrazněji v nejnovější, nazvané *Normalizační festival: Socialistické paradoxy a postsocialistické korekce*, Houda svou pozornost přesunul k vnitřním rozporům způsobu, jímž o podmínkách veřejného vystupování vyprávěli zejména protagonisté, kteří navzdory všem překážkám ve veřejné hudební sféře zůstali alespoň částečně přítomni. Logické rozpory příběhu Šafránu byly přítom od počátku nasnadě: například v témže roce, kdy Hutka po systematickém policejním nátlaku emigroval, vyšla Vladimíru Mertovi v Supraphonu deska. Autor svým výkladem těchto rozporů směřuje k systematictějšímu zpochybnění duálního chápání normalizačního uspořádání, když poukazuje na zcela formální, vyprázdněné ideologické úlitby na všech stranách povolovací a organizační mašinérie kolem hudebních festivalů. Pro nás je však zajímavější, jak přistihuje protagonisty domácího písničkářského provozu při posouvání a hnětení vyprávěných vzpomínek na vydobývání příležitostí pro veřejné hraní tak daleko, že jsou „vysvětlitelné často jedině sledem podivuhodných zázraků“ (HOUDA 2019: 132). Tato vyprávěcí figura naopak v Hutkových fejtonech schází.

Nejen o chybách svých

Jedenatřicetiletý Jaroslav Hutka opouštěl Československo jako známý člověk. Především mladší lidé milovali jeho projev a lennonovskou vizáž, autorské písně i adaptace Sušilových moravských lidových písní, ale reagovali na něj dokonce úředníci při vyřizování dokumentů pro vystěhování a strážníci na hranicích (ČERMÁK 1994: 110 a 115). Některé z nejstarších fejetonů hrdiny písničkářské scény se opisovaly a kolovaly po pražských středních a vysokých školách. Plnila je atmosféra měsíců na přelomu let 1977/1978, jež předcházely jeho rozhodnutí přijmout nabídku vlády a emigrovat. Podivně civilní dojem v nich vytvářely lakonické výčty kartáčků na zuby, množství tabáku a sirek, které s sebou autor všude nosil: „Sbalil jsem si vězeňský balíček a šli jsme ven“ (HUTKA 2009: 71). Režimní protivník v těchto textech nedostával mocná démonizující jména, nýbrž byl označován pouhým „oni“. Bez patosu užíval Hutka historických a literárních odkazů až už na Kafkův *Proces*, či na útlak národoveckých aktivistů za Rakouska. „Neznámí lumpové“ zbili ženy chartistů v róbách na plese železničářů, unesli Ivana Medka a Bohumila Doležala, stříkli pejskovi Marty Kubišové do čumáku slzný plyn (HUTKA 2009: 17–76). Ve fejetonu *Kdo je terorista?* je citelné napětí mezi smrtelně vážným titulkem a veselým líčením svatomikulášského večera, kdy Pavel Kohout coby Mikuláš, Jaroslav Hutka s flétničkou jako anděl a čert Pavel Landovský míří k Ledererům a Uhlům, rozbije se jim auto, anděl je oprávuje a zástupy zcela nechartistických rodičů jim nabízejí stokoruny, ať jdou také k jejich dětem. Najednou však fejeton protne pomyslení na „malou Moniku, jejíž tatínek je už potřetí za její život ve vězení“, a vynoříme se u Uhlů, kde před bytem stojí policisté, určují, kdo půjde dovnitř a kdo ven, malý Pavlíček jen brečí a táta Petr není doma (HUTKA 2009: 52–54).

Také Poprava květin ky z listopadu 1977, ve studentském prostředí zřejmě nejpopulárnější fejeton, staví na kontrastu. Když Hutka na počátku téhož roku dorazil na pečlivě domluvený komponovaný pořad do gymnázia Arabská, nabízely mu u vstupu studentky ke čtení Chartu 77. Když opáčil, že už ji četl, povzdychnou si: „To je hrozný, už to čet kdekdo.“ Čtenářovo pousmání je však následováno udáním jednoho z posluchačů a po podpisové akci na chmelové brigádě dokonce vyloučením organizátorky koncertu Lilian ze školy. Hutka

připojuje zápis ze zasedání školní organizace Socialistického svazu mládeže, aby bylo zřejmé, jaký jazyk rozhodování tohoto grémia a „popravu květin“ provázal. (Autora pak za pár let celá historka dostihla znovu, když se dozvěděl, že Lilian nakonec skutečně spáchala sebevraždu; HUTKA 2009: 45–51, cit. s. 45.)

„18. října [1978] ve 14 hodin jsem přešel hranice s veškerým majetkem naloženým na zadních sedadlech osobního auta. Je to risk, ale i zrození je definitivní odchod z temného a blahého nebytí do skutečnosti“ (HUTKA 2009: 84). Tuto vstřícnou polohu zvolil pro popis svého odjezdu v prvním fejtonu vzniklém mimo Československo. Postřehy z cest, aluzi na *Obrázky z Holandska*, přitom podobně jako Čapek vztahoval k životu ve staré vlasti a stejně tak v nich v první fázi spíše než stýskání probleskovaly složité politické poměry doma. Ve svých pozdějších vzpomínkách přitom Hutka opakovaně připouštěl, že chybnost svého rozhodnutí nahlédl již během několika měsíců: „Přistoupil jsem k emigraci, na kterou jsem nikdy předtím ani nepomyslel. Asi po půl roce jsem si uvědomil, že moje emigrace byla chyba, která nešla napravit.“ Důvodem nebyla pouze jazyková bariéra a nemožnost se uplatnit, nýbrž i kritičnost, s níž člověk vnímá novou zemi, pokud tu není jen na výletě nebo na krátkodobém stipendiu: „Plné výlohy mě tam nefascinovaly, spíš mě děsilo, že západní společnost svým liberalismem spěje k bezduchosti a k nudě. Západ jsem začal zažívat jako prostor nudy a prázdnoty, která byla sice strašně barevná, ale nic neříkající“ (DEJMAL 2008: 219).

Do čapkovských „obrázků“ tudíž čím dál častěji pronikaly bolestné známky všeho, co člověk v emigraci ztrácí, všeho, co v ní postrádá, a především všech bytostných proměn, které se s ním překročením hranic udávají. Na kulturních akcích, na něž byl pozván jako vystupující či host, se z individua Hutky stával „zástupce Východu“. Jako takový se například v roce 1980 ocitl v Bruselu na ostře zpolitizovaném festivalu „proti Eurovizi“, jenž mu nejvíc ze všeho připomínal sokolovský Festival politické písně (HUTKA 2009: 108–110). Kolega emigrant, nyní zubní lékař v Západním Německu, si v jiném fejtonu Hutkovi stěžoval, že v Čechách byl ještě člověkem, ale „tady jsem se okamžikem, co jsem zdrhnul, stal Čechem“ (HUTKA 2009: 118). Asi nejbolestnější povzdech tohoto typu vepsal autor až někdy na počátku roku 1989 do fejtonu *Zažívání mrtvých*. V něm přesvědčoval

Ivana Landsmanna, literárně nadaného horníka, jenž zakotvil u Hutky v Rotterdamu, že se musí učit holandsky, protože jinak se s nikým nedomluví. Ten však opáčil: „A o čem mám s nima, kurva, mluvit? Na to jsem neměl odpověď,“ přiznal autor (HUTKA 2009: 178–190, cit. s. 178).

Rozplétání povahy exilového žití však nebylo jedinou polohou Hutkovy nespokojenosti ventilované ve fejetonech. Jeho otevřená kritika mířila i na konkrétní osoby a instituce a vyplynula v napětí jak s mnoha důležitými centry emigrace, tak i zahraničními podporovateli a domácím disentem. Proti tvořícímu se disidentskému mainstreamu se vymezoval už před svým odchodem z Československa. Tehdy se střefoval do Ivana Jirouse, jeho pocitů vyvolenosti a do „sektářství“ takzvané „druhé kultury“, s jejímž pojmem otevřeně polemizoval: „Je jen jediná kultura. Nikoliv vytvářet kruh vyvolených, ale pokusit se ve společnosti oslovit tu část, ke které to mluví, a tím vzniká skutečný kulturní svět“ (HUTKA 2009: 33). Z pozdějších fejetonů z osmdesátých let pak vyčníval také intenzivní nesouhlas se způsoby práce exilových skupin a především spory s exilovými časopisy a stanicemi, které měly odlišnou představu o žádoucím obsahu Hutkových příspěvků. Exilové redaktory označuje za „kádrováky a mravnostní policajty“ (HUTKA 2009: 144), jejich diskuse za „exulantské kecy“ (HUTKA 2009: 140). „Český odboj“ vykreslil ve stejnojmenném fejetonu jako „permanentní prověřkovou komisi, která se snaží celou svou váhou nalézt toho, kdo má právo být k českému odboji připuštěn. [...] Český odboj je vysoce vzdělaný a hluboce soběstačný a jeho tvrdou valutou je přesvědčení, že to někdo udělá za nás. Kospirace českého odboje došla takové dokonalosti, že se dokonce podařilo skrýt i celý jeho smysl“ (HUTKA 2009: 115–117, cit. s. 116).

Přesnější obraz toho, kolik nepřátel si Hutka v exilu udělal, získáme z jeho korespondence s šéfredaktorem exilového *Práva lidu* Jřím Loewym, žijícím v západoněmeckém Wuppertalu. Kontakt s ním navázal ihned po příjezdu do emigrace. Hutka byl tehdy zcela izolovaný, bez prostředků a strach z toho, co bude, střídaly smělé představy o vydávání gramodesek v plánovaném nakladatelství Šafrán. Loewy ho držel s jeho sny při zemi, ale podporoval ho tím, že mu otiskoval v *Právu lidu* fejetony, a to ještě i v čase, kdy už Hutku odmítaly *Listy* i Svobodná Evropa. Toto podivuhodné přátelství provázelo vzájemné

pochopení pro to, že se Hutka nad exilovým tiskem cítil, „jako kdybych byl strčen do nevětrané místnosti“, ³ vnímal „lavinu zakyslé agresivnosti našich exilových kádrováků“ vůči Loewymu a konstatoval, že „pohlavárům [československého exilu] se podařilo to, co by se nepodařilo českým fízlům — zcela rozehnat a otrávit české a slovenské exulanty“. ⁴ Na novoročence s vlastní grafikou Hutka v prosinci 1985 Loewymu napsal: „Tak jsem zjistil, že nemám kam psát fejetony. Už mě vyhnali odevšud a Vás jsem chtěl ze sympatie ušetřit, ale už nemám volbu.“ ⁵ Loewy pak o pár měsíců později na jiný Hutkův dopis připsal své ženě a pomocnici vzkaz týkající se uzávěrky: „Zavolej mu, že do 15. září, ale že jsme samej průšvih i bez jeho fejetonů, tak ať je jednou na všechny lidi hodnej — pokud to dokáže.“ ⁶

Podruhé sundán z jeviště

„Fejetony jsem začal psát v okamžiku, kdy jsem byl násilím sundán z jeviště, a navazují tedy takto násilně na mé písně. Začalo to jako sebeobrana před rozsudkem ke zmizení. [...] A tento pud sebezáchovy, tato neochota ‚zmizet‘, mi byla později i hnacím motorem k psaní zde v emigraci,“ napsal autor několik měsíců před pádem komunistické diktatury (HUTKA 2009: 179). Ve skutečnosti svými ostnatými fejetony vyvolával spíše své další mizení z exilových médií. Do Prahy se impulzivně rozjel v čase, kdy se podle jiného fejetonu ve Svobodné Evropě „dále tvářili, jako bych nebyl“ (HUTKA 2009: 160). Triumf na Letné tedy nebyl zdaleka samozřejmý. Ale stal se hlavní postavou jednoho z mýtů československého převratu, podle něhož Václav Havel údajně po písničkářově vystoupení poznamenal, že „teď už střílet nemůžou“ (např. HUTKA 2019; srov. ČERMÁK 1994: 166).

Několik měsíců působil jako reprezentant mírumilovné, usměvavé revoluce, jeho krátké hudební vstupy byly součástí prezidentových spanilých jízd do regionů i předvolební kampaně Občanského fóra (ČERMÁK 1994: 179). Zároveň s tím řešil rodinné záležitosti a rozhodl se s partnerkou natrvalo přesídlit do Československa. Fejeton

³ Osobní archiv Jiřího Loewyho — korespondence. Dopis J. Hutky J. Loewymu, 19. 11. 1981. Za možnost korespondenci studovat děkuji Tomáši Zahradníčkovi.

⁴ Tamtéž. Dopis J. Hutky J. Loewymu, 13. 2. 1980.

⁵ Tamtéž. Pohlednice J. Hutky J. Loewymu, nedatováno (prosinec 1985).

⁶ Tamtéž. Dopis J. Hutky J. Loewymu, 2. 9. 1986.

Návrat domů, jediný, který vznikl během první poloviny roku 1990, však už postrádá romantické nadšení: „Poslední čas jsem se cítil v Čechách špatně. Sláva mi krade soukromí a bydlení v Praze mi nezajistí“ (HUTKA 2009: 181–182, cit. s. 181). Nepomohlo ani přátelství s prezidentem, kterému si na čísi radu „o byt řekl, když mi z legrace nabízel rád. Za pomoc při revoluci. Rád jsem nechtěl. Co se týče bytů, to jsem bezmocný, odpověděl mi“ (HUTKA 2009: 182). Takto začíná další série fejetonů, v nichž autor nelítostně bourá kýčovitě představy o návratu, o obohacení československé revoluce o zkušenost a odstup exulantů. Místo nich najdeme pocity odcizení: kdo tu nebyl, neví, jak se shání byt.

Hutka se neřadil k levicovým ikonám osmašedesátého roku, jež byly vypuzeny z televizních debat za hájení socialistických ideálů. Právě tak se ovšem — přinejmenším hned na počátku devadesátých let — nezařadil k radikálním antikomunistům, kteří odmítli přijmout výsledky revoluční dohody s komunistickou stranou. Namísto toho Hutka znovu aktivoval svůj pozorovací talent a vypnul veškerou diplomatickou shovívavost, a to hned od poloviny roku 1990, kdy se podle něj „v přírodě i v politice vše zdálo být nadějně a barevně a jalovička OF se ještě půvabně pásala v členité krajině právě rašící politiky“. Jen o pár měsíců později popsal svou koncertní cestu na Slovensko na jaře 1990, cestou „díval se po čerstvě zelených kopcích, když najednou zeleň skončila a začaly vlajky“ (HUTKA 2009: 190). Úplně stejně jako kdysi v Bruselu myslél, že jede na festival v lesním amfiteátru, a namísto toho se octl na silně nacionalizovaných štefánikovských slavnostech, kde mu byla přiřazena červeno-bílá česká vlajka, kterou nepoznal. To bylo psáno v době, kdy zdaleka nebylo běžné rozlišovat radikalizující se vrstvy slovenské společnosti nebo třeba všeobecné nekritické přijetí konzumerismu (DEJMAL 2008: 219).

Na podzim roku 1991 začaly nové fejetony pravidelně vycházet v časopise *Reflex*. Hutka v nich trochu vzpomínal na exil, mnohem více však glosoval, jak mu televize ruší různé nedávno domluvené pořady. „Kamarád Vašek“ v nich už figuroval jako nedostupný a obklopený ochrankou a Praha jako „očouzená, otrískaná a tragikomicky znovu privatizovaná“ (HUTKA 1991). V témže čísle *Reflexu* se hned vedle Hutkova fejetonu jako doklad všeho právě řečeného skvěla reportáž Josefa Klímy o „prvním erotickém divadle“, rozuměj jakémsi

živém pornografickém představení, hojně doprovázená explicitními fotografiemi.

V textu, jenž uzavíral *Požár v bazaru*, psal autor o emigraci jako o „velkém heroickému činu, o kterém se nikdy nikdo nedozví, je to hluboká a teskná báseň, kterou kdosi vědomě špatně přeložil a tento překlad zlomyslně předložil světu, který se po jeho přečtení o originál už nezajímá“ (HUTKA 2009: 178). Reprint exilové sazby *Požáru v bazaru* vyšel v roce 1990 ve stotisícovém nákladu, k „Náměšti“ zpívané z revolučních balkónů však najednou nijak neodkazoval. Nejde o to, že by Hutku z porevolučního jeviště někdo znovu cíleně sundával, nýbrž že už opět neměl publikum, které by svými fejetony neiritoval. Od kritiků zazněly výtky, že nerespektuje zásady tohoto žánru, u čtenářů si vysloužil už jen nepochopení a lhostejnost. Stovky zbylých výtisků se dodnes dají koupit v antikvariátech. Po desetikoruně.

S odstupem času lze zahlédnout, že jsme se tehdy mohli dovědět leccos autentického o Nizozemí a západní Evropě osmdesátých let, o rozporech v exilových organizacích a zaznamenat podivuhodně raný kritický pohled na postkomunistickou transformaci.

Prameny

ČERMÁK, Miloš

1994 *Pravděpodobné vzdálenosti. Rozhovor Miloše Čermáka s Jaroslavem Hutkou* (Praha: Academia)

DEJMAL, Ivan

2008 *Prostor k úvaze. Texty z let 1987–2007* (Lomnice nad Popelkou: Studio JB)

HUTKA, Jaroslav

1989 *Požár v bazaru: fejetony z let 1977–1988* (Rotterdam: Sebetlač)

1990 *Požár v bazaru: fejetony z let 1977–1988* (Praha: M. Šlahounek)

1991 „Údolí cihel“; *Reflex* II, č. 49, 3. 12., s. 41

2009 *Spisy 3. Fejetony* (Praha: Galén)

2019 „Gott byl hlásnou troubou okupačního režimu, vlál jako prapor, tvrdí písničkář Hutka“; seznamzpravy.cz, <<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/gott-byl-hlasnou-troubou-okupacniho-rezimu-vlal-jako-prapor-tvrdi-pisnickar-hutka-811000>>, přístup 15. 6. 2020

Literatura

HOUDA, Přemysl

2008 *Šafrán: Kniha o sdružení písničkářů* (Praha: Galén)

2014 *Intelektuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace* (Praha: Academia)

2019 *Normalizační festival: Socialistické paradoxy a postsocialistické korekce* (Praha: Karolinum)

SIROTEK, Jiří

1990 „Fejetonista Hutka“; *Fórum* I, č. 2I, s. 9

ŠÁMAL, Petr

1994 „Písničkář nemá emigrovat“; *Nové knihy*, č. 3I, 24. 8., s. I

Rehabilitácie slovenských spisovateľov po roku 1989¹

Jaroslav Šrank

Úvod

Rehabilitácia ako úradná forma navrátenia spoločenského postavenia a verejný spôsob nápravy predchádzajúcej reštrikcie je v kontexte slovenskej literatúry kauzálne spojená s existenciou totalitného režimu, ktorý centrálnne riadil sféru kultúry v intenciách mechanizmov typických pre fungovanie monopolne vládnucej komunistickej strany. K týmto mechanizmom patrili interné preverky, diskvalifikácie, sebakritiky, rehabilitácie i ďalšie disciplinárne nástroje, ktoré sa v čase mocenského monopolu KSČ aplikovali aj na kultúrnu oblasť a v rámci nej aj na spravovanie literatúry. Pri kolapse štátneho socializmu v Československu na jeseň roku 1989 sa táto problematika dostala na istý čas do popredia v odlišnom kontexte. Verejná diskusia o rehabilitáciách sa v spisovateľskom stave viazala najmä na krivdy z obdobia prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, keď došlo k hlbokému narušeniu integrity slovenskej literatúry v súvislosti s politickou praxou tzv. normalizácie, ale korene politicky motivovaných nespravodlivostí sú ešte staršie, siahajú až po rok 1948 a v podstate patria k systémovým vlastnostiam monolitného, centrálnne riadeného modelu literatúry závislej od rozhodnutí vládnucej štátostrany.

¹ Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-18-0043.

Najvýraznejšie zásahy do členskej základne Zväzu slovenských spisovateľov (v ďalšom texte ZSS) sa uskutočnili v období 1968 – 1972, ktoré bolo kľúčové pre normalizačné čistky.² Neskôr boli zo ZSS vylúčené H. Ponická (1977) a J. Gavalcová (1982). Pred rokom 1989 sa objavovali aj snahy dezintegrovanosť slovenskej literatúry preklenúť rôznymi aktivitami zdola: patrili sem pokusy o publikačný návrat proskribovaných autorov, otvorená analyticko-kritická reflexia stavu slovenskej literatúry po roku 1968, tlak na rozširovanie portfólia literárnych časopisov, zblížovanie verejného okruhu s neverejným aj s emigrantským v rámci konferenčno-publikačných aktivít, manifestácie solidarity s reprezentantmi disentu atď. (ZAJAC, 1993: 245–258; BÍLIK 2001a: 79–89; DRUG 2003: 211–215).

Škála týchto iniciatív je pomerne dobre zdokumentovaná. Menej spomínaná je liberalizácia vedená zhora, napríklad aj vo forme opätovného prijímania vylúčených spisovateľov za členov zväzu. Na návrhy členskej komisie ZSS v priebehu osemdesiatych rokov výbor ZSS schválil, aby boli opätovne prijatí napríklad J. Bob, L. Dobos, A. Hykisch, Š. Moravčík,³ M. Ferko, P. Karvaš, P. Števček, C. Štítnický, L. Ťažký,⁴ M. Šmajda,⁵ E. Byssová, J. Bžoch, L. Szöke,⁶ P. Hruz,

2 V Správe výboru pre II. zjazd Zväzu slovenských spisovateľov (ZSU 1975: 28), ktorý sa konal 31. mája 1972, sa najprv uvádzajú emigranti E. B. Štefan, L. Mňačko, E. Mikula, T. Fiš, E. Fürst-Knieža, D. Monoszlój, R. Skukálek a J. Blažková. Nasledujú tí, ktorí boli podľa oficiálnej argumentácie zbavení členstva pre nesúhlas s novými stanovami ZSS: F. Andraščík, O. Čepan, M. Gáfrík, R. Kaliský, M. Kavec, T. Luby-Lehocká, Š. Moravčík, I. Šafár, D. Tatarka, P. Zván. Ďalších výbor ZSS zbavil členstva, hoci formálnu podmienku súhlasu s novými stanovami organizácie splnili: P. Balgha, J. Bžoch, S. Čechová, S. Faltan, K. Földvári, M. Ferko, M. Hamada, A. Hykisch, M. Hysko, Z. Jesenská, J. Kalina, P. Karvaš, I. Macinský, A. Marenčin, M. Nadubinský, J. Rozner, Z. Solivajsová, J. Szöke, J. Špitzer, P. Števček, C. Štítnický, L. Ťažký, H. Volanská, P. Vongrej, O. Zilynskyj. Prerušením členstva boli postihnutí: J. Bob, E. Byssová, F. Cádra, L. Dobos, I. Mojík, B. Petróci, M. Šmajda. Mimo tohto zoznamu ostalo napríklad vylúčenie P. Hruza a I. Kadlečika a vyškrtnutie E. Kovalovej-Kytkovej a V. Marušíkovej, ku ktorým došlo v rovnakom období.

3 Zápisnica z 3. zasadnutia výboru ZSS zo dňa 20. 12. 1982, Slovenský národný archív (SNA), fond Zväz slovenských spisovateľov (ZSS), šk. 20, Zápisnice z výboru ZSS, 1967 – 1969, 1970 – 1989.

4 Zápisnica z 3/V. zasadnutia výboru ZSS zo dňa 30. 6. 1987 v Budmericiach, SNA, fond ZSS, šk. 20, Zápisnice z výboru ZSS, 1967 – 1969, 1970 – 1989.

5 Zápisnica zo 4/V. zasadnutia výboru ZSS zo dňa 11. novembra 1987, SNA, fond ZSS, šk. 20, Zápisnice z výboru ZSS, 1967 – 1969, 1970 – 1989.

6 Zápisnica zo 7/V. zasadnutia výboru ZSS zo dňa 19. októbra 1988, SNA, fond ZSS, šk. 20, Zápisnice z výboru ZSS, 1967 – 1969, 1970 – 1989.

A. Marenčin⁷. Pravda, táto možnosť nebola prístupná pre všetkých, nehovoriac o tom, že vylúčenia a obštrukcie pri prijímaní za členov sa objavovali aj v osemdesiatych rokoch.⁸

V tomto príspevku sa zameriam len na jednu stránku ponovembrového reintegračného procesu, ktorou je mimosúdne, v réžii spisovateľských orgánov prebiehajúce rehabilitovanie spisovateľov, a to najmä tých, ktorí boli pred rokom 1989 vyradení zo zväzu administratívnymi opatreniami bývalého vedenia ZSS.

Materiál, z ktorého budem vychádzať, je rôznorodý. Sčasti ide o archívne dokumenty uložené v Slovenskom národnom archíve alebo také, ktoré už boli medzičasom zverejnené, sčasti sa opriem o to, ako príslušné dianie pokrývala dobová tlač. Ani táto skladba prameňov však nedovoľuje urobiť si komplexný obraz o ponovembrových rehabilitáciách. Ale nazdávam sa, že dovoľuje podať o nich prvú výskumnú správu. Doteraz totiž táto problematika ostávala na okraji záujmu. Nanajvýš sa stručne zmieňovala ako súčasť literárnohistorických rozprávání o ponovembrovom reštrukturalizovaní slovenskej literatúry (MARČOK a kol., 2006: 50–51).

Mojím cieľom je opísať priebeh rehabilitácií a postihnúť to, ako sa v pomerne krátkom čase zmenila ich funkcia, keď sa z prostriedku na riadenú reintegráciu spisovateľskej obce adaptovali na impulz jej spontánnej diferenciacie a stali sa jedným z faktorov i nástrojom jej novej dezintegrácie.

Situácia pred mimoriadnym zjazdom ZSS

Posledný riadny zjazd ZSS pred novembrom 1989 sa konal 3. marca 1987. Vzišla z neho posledná garnitúra najvyšších orgánov ZSS.⁹ Na

⁷ Zápisnica z 10/V. zasadnutia výboru ZSS zo dňa 26. júna 1989, SNA, fond ZSS, šk. 20, Zápisnice z výboru ZSS, 1967 – 1969, 1967 – 1969.

⁸ Nadalej pokračovalo aj dlhodobé odmietanie žiadostí o členstvo v jednotlivých prípadoch. Napríklad J. Hnitka, do ZSS prijatý v roku 1949 a vylúčený 1950, sa o navrátenie členstva neúspešne usiloval až do konca režimu.

⁹ Koncom roka 1989 vedenie tvorili: predseda ZSS J. Solovič, vedúci tajomník L. Ballek, podpredsedovia J. Kot a V. Mináč, ďalšími členmi predsedníctva boli Ľ. Feldek, R. Chmel, V. Mihálik, V. Šabík a S. Šmatlák. Členmi výboru boli L. Ballek, Ľ. Feldek, V. Handzová, R. Chmel, P. Jaroš, J. Kot, M. Krno, V. Mihálik, V. Mináč, O. Rácz, V. Reisel, M. Roman, K. Rosenbaum, J. Solovič, V. Šabík, Š. Strážay, V. Šikula, J. Šimonovič, S. Šmatlák, J. Števec a L. Vadkertiová. Zloženie orgánov Zväzu slovenských spisovateľov, zvolených na

silný spoločenský pohyb, ktorý bol vyvolaný policajným zásahom voči študentskej demonštrácii v piatok 17. novembra 1989 v Prahe, toto vedenie slovenských spisovateľov reagovalo len veľmi oneskorene. Výbor ZSS až na zasadnutí 29. novembra 1989 prijal rozhodnutie o zvolaní mimoriadneho zjazdu ZSS a určil komisiu na jeho prípravu. Jej predsedom bol prozaik Ladislav Ballek, vtedajší vedúci tajomník ZSS. Výbor ZSS plánoval zjazd najprv na 12. alebo 13. decembra, napokon bol termín stanovený na 7. decembra 1989. Členovia prípravnej komisie vyhotovili návrh rokovacieho poriadku zjazdu, návrh členov predsedníctva zjazdu a návrh nových stanov. Okrem toho výbor na návrh vtedajšieho predsedníctva ZSS rozhodol, že pri tejto príležitosti bude ponúknuté členstvo všetkým bývalým členom Zväzu, ktorí ho boli v minulosti pozbavení z politických dôvodov. S touto informáciou oslovil dotknutých spisovateľov L. Ballek v osobitnom liste: „V zmysle tohto uznesenia ponúkame Vám členstvo v spisovateľskej organizácii.“ K listu bola priložená aj pozvánka na mimoriadny zjazd, „aby ste ju mohli použiť v prípade, že sa hodláte stať opäť členom Zväzu slovenských spisovateľov“. Podľa dostupnej úradnej korešpondencie L. Balleka bol list adresovaný týmto spisovateľom: F. Andraščík, F. Cádra, O. Čepan, S. Faltan, K. Földvári, M. Gáfrik, M. Hamada, I. Kadlečík, R. Kaliský, T. Luby-Lehocká, M. Nadubinský, H. Ponická, J. Špitzer, Z. Solivajsová.¹⁰

Michal Gáfrik v odpovedi adresovanej mimoriadnemu zjazdu ZSS vyjadril nespokojnosť s tým, že list neobsahoval žiadne ospravedlnenie za dovtedajšiu represiu, a rozhodol sa na mimoriadny zjazd nejst s nasledujúcim odôvodnením. Túto časť listu formuloval v tretej osobe plurálu, teda akoby aj za ostatných oslovených proskribovaných spisovateľov: „Keby im bola daná možnosť byť na zjazde hosťami, teda nielen subjektmi, ktorým sa ‚milostivo‘ (takmer po dvoch desaťročiach) opäť ponúklo členstvo (akoby sa nič nebolo stalo!),

jednotlivých zjazdoch ZSS, č. bl. 16/90, Slovenský národný archív (SNA), fond Zväz slovenských spisovateľov (ZSS), šk. 9, Šiesty zjazd ZSS, 1990.

¹⁰ Citáty a menoslov adresátov uvádzam na základe zložky, ktorú archivuje Slovenský národný archív (SNA), fond Zväz slovenských spisovateľov (ZSS), šk. 15, i. j. 61–67, obal 62, Ladislav Ballek 1984 – 1989. Okrem listu F. Cádroví s datovaním 1. decembra 1989 sú všetky ostatné označené dátumom 4. decembra 1989.

keby boli svedkami **zmien**,¹¹ ktoré vo Zväze nastali a najmä nastanú, mohli by sa kvalifikovane rozhodnúť, či chcú byť členmi obrodeneho, demokratickeho Zväzu“ (GÁFRIK 2003: 87).

Mimoriadny zjazd ZSS a problém reintegrácie a rehabilitácie

Mimoriadny zjazd ZSS sa nakoniec uskutočnil vo štvrtok 7. decembra 1989 v Bratislave. Otázka vzájomného vzťahu medzi aktuálnymi členmi Zväzu a tými, ktorí boli zo Zväzu vylúčení pre občianske a politické postoje, sa stala jednou z ústredných tém i tenzívnych línií zjazdového rokovania.

Rokovanie zjazdu otvoril Ladislav Ballek.¹² Prítomní si minútou ticha uctili pamiatku spisovateľov, ktorí zomreli v období od posledného riadneho zjazdu vrátane zosnulých spisovateľov, ktorí stratili členstvo po roku 1968. V druhej skupine išlo o P. Balghu, M. Hyska, Z. Jesenskú, M. Kavca, I. Šafára, D. Tatarku, O. Zilynského a P. Zvána. V ďalšej časti svojho vystúpenia Ballek vyslovil aj tieto vety: „Dúfam, že tak v mene vás prítomných, ako aj v mene celej spisovateľskej obce môžem vysloviť túto vetu: Ospravedľujeme sa všetkým spisovateľským kolegom, ktorí boli postihnutí a prenasledovaní pre svoje dielo, občianske a politické postoje.“¹³ Išlo o jedinú takúto sebareflexiu, na ktorú sa v tom čase verejne podujal niektorý zo zväzových funkcionárov.

V zjazdovej diskusii členov ZSS sa začalo ukazovať, že sa diametrálne líšia ich názory na to, ako sa postaviť k tým prítomným spisovateľom, ktorí boli zo ZSS v minulosti nespravodlivo vylúčení: ako im členstvo vrátiť, ale tiež akým spôsobom sa môžu podieľať na prebiehajúcim rokovaní. Ešte na samom začiatku rokovania plénum rozšírilo pracovné predsedníctvo zjazdu aj o Juraja Špitzera ako zástupcu „ľudí, ktorí medzi nami dlho neboli“, a Martina Šimečku ako

¹¹ Zvýraznenie slova preberám z knižného vydania.

¹² Všetky citáty uvádzam podľa stenografického záznamu mimoriadneho zjazdu, ktorý sa nachádza v Slovenskom národnom archíve. Verejne dostupný je prepis rokovania, ktorý vyšiel v *Literárnom týždenníku* č. 50 a 51–52/1989.

¹³ Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 2, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

zástupcu mladých.¹⁴ Juraj Špitzer tiež prednostne, mimo poradia vystúpil na začiatku diskusie.¹⁵ O ďalších formách integrácie sa však už viedli polemiky, svedčiace o značných názorových rozdieloch medzi členmi ZSS na túto otázku. Niektorí spisovatelia (I. Hudec, J. Tužinský, A. Hykisch) mali výhrady voči tomu, aby na zjazde členov ZSS mali právo diskutovať a hlasovať všetci prítomní spisovatelia.¹⁶ Vo vzťahu k spisovateľom, ktorí boli v minulosti členstva zbavení, však túto diskusiu uzavrel pracovník sekretariátu ZSS L. Knězek, ktorý pripomenul, že hlasovacie právo im prislúcha na základe posledného rokovania výboru ZSS, ktorý ich pozval na zjazd a ponúkol im členstvo.¹⁷

Najväčšie polemiky vznikli okolo návrhu P. Zajaca, aby členovia Zväzu sediaci za stolmi uprostred sály medzi sebou prijali aj tých prítomných činných spisovateľov nečlenov ZSS, pre ktorých bolo vyhradené sedenie v boxoch po bokoch rokovacej sály.¹⁸ Tento zámer s funkciou symbolického zrovnoprávňujúceho gesta bol inými diskutujúcimi vyhodnotený ako sentimentálne gesto (V. Šikula)¹⁹, nepraktické riešenie (G. Murín)²⁰ a nevhodná forma integrácie, ktorá by mala mať formálne precíznejší, dôstojnejší a reprezentatívny priebeh

14 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 11, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989. Návrh predložil M. Bútora.

15 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 29, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

16 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 12, 16, 24, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

17 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 26, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

18 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 22, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

19 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 23, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

20 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 23, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

(A. Hykisch).²¹ Diskusia na túto tému ostala otvorená a problém odložený (J. Puškáš).²²

Celkovo možno o celodennom rokovaní zjazdu uviesť, že z neho vyplynula existencia dvoch zásadne odlišných predstáv o tom, aké by mali byť ďalšie kroky spisovateľov v novej spoločenskej klíme. Časť zhromaždených, medzi ktorými boli niektorí autori proskribovaní až do novembrovej revolúcie, ďalej tí spisovatelia, ktorí sa v revolúcii osobne verejne angažovali, a mladí, pred ktorými bol dovtedy ZSS uzavretý, bola za to, aby sa spisovatelia so zväzovou štruktúrou radikálne rozišli ako so skompromitovaným nástrojom totalitného riadenia literatúry. Tieto predstavy boli zhrnuté v návrhu P. Zajaca na ustanovenie Fóra spisovateľov Slovenska, ktoré by sa v svojom rokovaní inšpirovalo praxou občianskeho hnutia Verejnosc proti násilii.²³ Proti bola iná časť vystupujúcich, ktorí mienili inštitúciu zväzu z pragmatických dôvodov zachovať a adaptovať ju na nové pomery. Zástancovia tohto riešenia za východiskový dokument do budúcnosti považovali návrh stanov vytvorený komisiou na prípravu zjazdu. Zjazd návrh na vytvorenie fóra neprijal, ale nehlasoval ani o návrhu nových stanov, hoci ho I. Hudec viackrát nastoloval. Zástancovia zániku ZSS zoči-voči nechote pléna podstúpiť takýto radikálny krok opustili rokovanie a založili Obec spisovateľov Slovenska (ďalej OSS). Delegáti, ktorí na rokovaní zjazdu zotrvali, k rozhodnutiu o osude zväzu napokon nedospeli a mimoriadny zjazd ukončili tým, že prijali vyhlásenie pre verejnosc k aktuálnej spoločensko-politickej situácii a zvolili 13-členný výbor na prípravu riadneho zjazdu ZSS.

Toto vyústenie zjazdu znamenalo z hľadiska reintegrácie spisovateľského stavu novú kvalitatívnu situáciu. Predovšetkým bola znovoobjavená možnosť slobodnej diferenciacie, ako ju v danej chvíli reprezentoval spontánny vznik nového spisovateľského združenia

21 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 24, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

22 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 25, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

23 Stenografický protokol z mimoriadneho zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil dňa 7. decembra 1989 v Bratislave, s. 100, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

v podobe OSS. V pondelok 11. decembra 1989 bolo zaregistrované Slovenské centrum PEN, pripravované už od leta 1989. Cez tieto združenia sa do literárneho diania integrovali aj spisovatelia, ktorým bolo v predchádzajúcom období znemožňované verejné účinkovanie, alebo takí, ktorí o členstvo v totalitnom Zväze ani nemali záujem. Napríklad prvým predsedom OSS sa stal M. Hamada, v jej riadiacom orgáne figurovali aj H. Ponická či M. Šimečka, jej zakladajúcimi členmi boli aj J. Špitzer, I. Kadlečík, K. Földvári, M. Nadubinský, M. M. Šimečka, O. Pastier a ďalší (MIKULA 2019). Toto bola cesta priameho zrovnoprávnenia nečlenov ZSS s dovtedajšími členmi, ktorej predpokladom nebola formálna rehabilitácia, ale právo na rovnocennú a nezávislú účasť na živote spisovateľského stavu a takisto právo na spoločenské uplatnenie jednotlivých spisovateľov ako autonómnych subjektov.

Rehabilitácie v kontexte prípravy riadneho zjazdu ZSS

Rehabilitácia ako oficiálny úradný akt ostala vecou ZSS, ktorý sa pripravoval na transformáciu. Zodpovednosť za oba procesy niesol akčný výbor ZSS na prípravu riadneho zjazdu spisovateľskej organizácie, ktorý začal svoju činnosť 11. decembra 1989 pod vedením prozaika A. Hykischa.²⁴ Už na tomto prvom zasadnutí akčný výbor rozhodol o vyriešení členstva všetkých spisovateľov, ktorí boli zo ZSS vylúčení v posledných štyroch desaťročiach vrátane tých, ktorí boli potom za rôznych okolností opäť prijatí. Akčný výbor dal sekretariátu ZSS úlohu, aby pripravil zoznam a pozval spisovateľov „na prevzatie, respektíve opravu členských preukazov do 20. 12. 1989.“²⁵ Na zasadnutí 28. decembra 1989 akčný výbor ZSS prijal uznesenie „o rehabilitácii všetkých spisovateľov, zbavených členstva vo zväze po roku 1968 z politických dôvodov.“²⁶ Zámer akčného výboru bol,

24 Členmi akčného výboru od začiatku do konca boli P. Andruška, L. Dobos, M. Ferko, M. Grznárová, A. Maňovčík, P. Števec, J. Tužinský, J. Vilikovský, J. Zambor. Namiesto pôvodne zvolených J. Puškáša, M. Hamadu a L. Grendela, ktorí sa členstva vzdali, boli do výboru kooptovaní I. Hudec, J. Rezník a P. Valček. Pracovník aparátu ZSS prozaik P. Štrelinger sa stal tlačovým predstaviteľom komisie. Správa o zasadnutí Akčného výboru ZSS na prípravu mimoriadneho zjazdu, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

25 Záznam zo zasadnutia Akčného výboru ZSS dňa 11. decembra 1989, č. bl. 65/89, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989.

26 Zápisnica zo zasadnutia Akčného výboru ZSS dňa 28. decembra 1989, č. bl. 9/90, SNA, fond ZSS, šk. 9, Šiesty zjazd ZSS, 1990.

aby z transformačného zjazdu vzišla rehabilitačná komisia, ktorá by zhromaždila údaje a dokumentáciu „o represáliách proti spisovateľom v rokoch 1968 – 1989“.²⁷ Akčný výbor schválil návrh, že za členov komisie budú na zjazde navrhnutí Vasil Dacej, László Dobos, Roman Kaliský, Peter Karvaš, Vladimír Petřík, Pavol Števec a Miloš Tomčík.

Začiatkom roka 1990 bolo v dennej tlači aj v *Literárnom týždenníku* (5. januára 1990) publikované uznesenie akčného výboru ZSS nazvané Rehabilitácia spisovateľov. Týkalo sa 38 rehabilitovaných žijúcich spisovateľov a 9 in memoriam.²⁸ Akčný výbor tiež s polutovaním odsúdil prax odopierania práva „slobodne pracovať v literárnom, kultúrnom, ba aj občianskom živote“ a zároveň slúbil, že spisovateľská organizácia zabezpečí podmienky na vydanie nerealizovaných rúkopiesov a postará sa „o dôstojné začlenenie autorov do literárneho života a kultúrno-spoločenských procesov“ (AKČNÝ VÝBOR 1990a: 2).

V bezprostrednom susedstve tohto uznesenia bolo publikované aj iné vyhlásenie akčného výboru pod názvom Nechceme konfrontáciu, ale spoluprácu v záujme literatúry. Demonštrovalo nárok akčného výboru ZSS na zastupovanie celého spisovateľského stavu. Tých, ktorí opustili rokovanie zjazdu a založili OSS, obvinilo z rozkolníctva. Argumentovalo tiež početnou prevahou: oproti približne 320 aktívnym spisovateľom, ktorí sa naďalej hlásia k ZSS, sa podľa tohto vyhlásenia postavilo „cca 30 doterajších členov ZSS (z ktorých doteraz ani jeden zo ZSS nevystúpil) a asi 50 mladých priaznivcov a sympatizantov“. Z toho vyvodilo jednoznačný záver: „Tieto fakty obsahujú aj odpoveď na to, kto a v akej miere je povolaný hovoriť v mene spisovateľov Slovenska“ (AKČNÝ VÝBOR 1990b: 2).

Ústredným bodom programu pripravovaného zjazdu ZSS bolo prijatie stanov novej spisovateľskej organizácie. Spolok slovenských spisovateľov (ďalej SSS), ako sa nové združenie malo volať, v nich

27 Zápisnica zo zasadnutia Akčného výboru ZSS dňa 28. decembra 1989, č. bl. 10/90, SNA, fond ZSS, šk. 9, Šiesty zjazd ZSS, 1990.

28 Menoslov rehabilitovaných spisovateľov: F. Andraščík, J. Bob, E. Byssová, J. Bžoch, F. Cádra, S. Čechová, O. Čepan, L. Dobos, S. Faltan, M. Ferko, K. Földvári, M. Gáfrík, M. Hamada, B. Hečko, P. Hruz, A. Hykisch, I. Kadlečík, R. Kaliský, P. Karvaš, E. Kovalová-Kytková, T. Lehocká, A. Marenčin, V. Marušiaková, I. Mojík, Š. Moravčík, M. Nadubinský, B. Petröci, H. Ponická, Z. Solivajsová, J. Szöke, M. Šmajda, J. Špitzer, P. Števec, C. Štítnický, L. Ťažký, J. Vilikovský, H. Volanská, P. Vongrej. Posmrtné boli rehabilitovaní: P. Balgha, M. Hysko, Z. Jesenská, M. Kavec, I. Macinský, I. Šafár, D. Tatarka, O. Zilynskyj, P. Zván.

bol definovaný ako univerzálna „dobrovoľná organizácia spisovateľov na Slovensku“.²⁹ Popri cieľoch, podmienkach členstva a organizačnej štruktúre sú v tomto dokumente dôležité tri prechodné ustanovenia.³⁰ Podľa prvého členovia bývalého ZSS, ktorí vyjadria súhlas so stanovami SSS písomne alebo pri hlasovaní na ustanovujúcom členskom zhromaždení, „stávajú sa bezprocedurálne členmi Spolku slovenských spisovateľov“. Podľa druhého sa SSS stáva právnym nástupcom ZSS so všetkými právami a povinnosťami. A podľa tretieho „Zväz slovenských spisovateľov zaniká v deň, keď nadobudnú platnosť stanovy Spolku slovenských spisovateľov“. Kombinácia týchto ustanovení znamenala, že premena starej organizácie na novú sa naozaj nebude zakladať na princípe zásadného rozchodu, ale transformácie. V tomto riešení sa jednak odráža snaha participovať na symbolicko-ekonomickom kapitále naakumulovanom v minulosti i zámer nedať sa oslabiť novými združeniami branými ako konkurencia.

Zánik ZSS — vznik SSS — rámec rehabilitácie

Zjazd ZSS pripravený akčným výborom prebehol 18. a 19. januára 1990. Zväz sa na tomto zjazde transformoval na Spolok slovenských spisovateľov, ktorý sa vyhlásil za nástupnícku organizáciu zväzu, prijal stanovy a zvolil si predsedu (J. Rezník), čestného predsedu (L. Ťažký) a ďalšie orgány. Na zjazd boli pozvaní aj nečlenovia ZSS, respektíve členovia iných, čerstvo založených združení aj neregistrovaní autori.³¹

Úvodný referát, správu akčného výboru, predniesol A. Hykisch. Zamerail sa na autorskú reflexiu minulosti, súčasnosti i budúcnosti slovenskej literatúry a jej inštitucionálneho zázemia.³² S využitím všeobecne známych faktov i vlastných osobných skúseností zhrnul vývin slovenskej literatúry v období 1968 – 1989 vrátane opisu politicky motivovaných represíí i preferenčných opatrení používaných na pôde ZSS voči spisovateľom. Apeloval na potrebu vyrovnáť sa s týmto dedičstvom:

²⁹ Návrh. Stanovy Spolku slovenských spisovateľov, č. bl. 1/90, SNA, fond ZSS, šk. 9, Šiesty zjazd ZSS, 1990.

³⁰ Návrh. Stanovy Spolku slovenských spisovateľov, č. bl. 4/90, SNA, fond ZSS, šk. 9, Šiesty zjazd ZSS, 1990.

³¹ Priebeh snemu a najdôležitejšie dokumenty na pokračovanie pokrýval *Literárny týždenník* v č. 4/1990 až 7/1990, ja citujem zo stenografického záznamu uloženého v SNA.

³² Text vyšiel pod názvom *Od včerajška k dnešku* v *Literárnom týždenníku* č. 4/1990.

„... ukončíme činnosť Zväzu slovenských spisovateľov a súčasne ho premeňme na novú nezávislú demokratickú spisovateľskú organizáciu s názvom SPOLOK SLOVENSKÝCH SPISOVATEĽOV, ktorá majetkoprávne preberie všetky aktíva a pasíva minulého zväzu.“³³ Súčasťou tejto procedúry malo byť prijatie uznesenia o zrušení politicky motivovaných vylúčení členov ZSS a založenie komisie na rehabilitovanie dotknutých spisovateľov. Hykisch s odvolaním sa na étos novembrovej revolúcie navrhol, aby nebola vyvodzovaná zodpovednosť voči tým spisovateľom, ktorí boli zodpovední za minulé krivdy, a aby túto časť minulosti objasnila a zverejnila rehabilitačná komisia: „Ostatné je vecou každého spisovateľa samotného. Jeho svedomia a cti.“³⁴

V uznesení o zrušení politicky motivovaných vylúčení členov ZSS, ktoré spolu s ďalšími zjazdovými materiálmi uverejnil aj *Literárny týždenník* (č. 4/1990), sa konštatovalo, že „zjazd ZSS odsudzuje postup výboru ZSS v rokoch 1969 – 1987 a ruší jeho rozhodnutia o vylúčení či vyškrtnutí (vrátane prerušenia členstva)“ 56 spisovateľov³⁵ a 14 prekladateľov.³⁶ Akčný výbor ZSS sa v mene slovenskej literatúry dotknutým spisovateľom ospravedlnil a vyhlásil „uvedené administratívne akty za neplatné.“³⁷

33 Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 11, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3. Názov je verzálami uvedený v origináli aj pri publikovaní v tlači, pozn. J. Š.

34 Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 30 – 31, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

35 F. Andraščík, P. Balgha, J. Blažková, J. Bob, E. Byssová, J. Bžoch, F. Cádra, S. Čechová, O. Čepan, L. Dobos, S. Faltán, M. Ferko, T. Fiš, K. Földvári, E. Fürst-Knieža, M. Gáfrik, J. Gavalcová, M. Hamada, P. Hruz, A. Hykisch, M. Hysko, Z. Jesenská, I. Kadlečík, J. Kalina, R. Kaliský, M. Kavec, P. Karvaš, E. Kovalová-Kytková, T. Luby-Lehocká, I. Macinský, A. Marenčin, V. Maruštiaková, E. Mikula, L. Mňačko, I. Mojík, D. Monoszloy, Š. Moravčík, M. Nadubinský, B. Petröci, H. Ponická, J. Rozner, R. Skukálek, Z. Solivajsová, J. Szöke, I. Šafár, J. Špitzer, M. Šmajda, E. B. Štefan, P. Števec, C. Štítnický, D. Tatarka, L. Ťažký, H. Volanská, P. Vongrej, O. Zilynskyj, P. Zván. Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 47, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

36 M. Andráš, J. Brandobur, M. Gacek, B. Hečko, V. Hegerová, M. Ličková, J. Májeková, G. Rapoš, J. Špaňár, M. Takáčová, R. Turňa, J. Vilikovský, A. Vrbacský, R. Žiaranová-Dvořáková. Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 47, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

37 Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 49, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

Vzťah k postihnutým spisovateľom sa dostal aj do Programového vyhlásenia SSS. Spolok sa v tomto dokumente dištancoval od diskriminačných a deformačných opatrení ZSS, ktoré „potláčali slobodný umelecký prejav a pre mnohých spisovateľov znamenali veľa nespravodlivého osobného utrpenia“. Spolok si za úlohu stanovil „nápravu všetkých takýchto krívd“. A tiež konštatoval, že bývalý ZSS „zabránil niektorým morálnym umeleckým stratám a v reálnej možnej miere podporil literárnu tvorbu“. ³⁸ V súvislosti s nápravou prednovembrových krívd sa Spolok vymedzil proti princípu kolektívnej viny a prihlásil sa k zmiereniu a porozumeniu „na spoločnom profesionálnom základe“. Na spisovateľov zodpovedných za minulé nespravodlivosti sa SSS obrátil s výzvou, „aby sami, v tichu svojho vnútra a v rozhovore so svojim svedomím zväžili mieru svojej viny a spoluzodpovednosti“, a zároveň im ponúkol možnosť, aby „tvorivou prácou a prospešnou činnosťou v spisovateľskej organizácii osvedčili svoju občiansku statočnosť a stavovskú bezúhonnosť.“

V návrhu na založenie rehabilitačnej komisie boli vymedzené tri aspekty, na ktoré by sa komisia mala zamerať: po prvé, dokumentárny a historický, po druhé, etický a sociálny a po tretie, humánny. ³⁹ Konkrétne by komisia mala čo najobjektívnejšie spracovať jednotlivé postihy, ich príčiny, mieru previnenia a zodpovednosti, tiež opísať škody, ktoré postihmi vznikli v slovenskej literatúre, ako aj navrhnúť riešenia, pokiaľ ide o dotyčné diela a ich autorov, zamestnanie, dôchodky, sociálnu výpomoc a podobne. Celkom rámcovo možno povedať, že komisia, ktorá zo zjazdu vzišla, sa týmto trom okruhom v svojej činnosti neskôr aj venovala.

Snaha vyrovnať sa s minulosťou bola typická aj pre väčšinu prihlásených diskusných príspevkov, ktoré na zjazde odzneli. Rečníci sa spravidla prezentovali ako obeť poaugustových perzekúcií, respektíve ako nositelia aj dediči „tradícií šesťdesiatych rokov“ (BÍLIK 2001b: 95) a zároveň ako kormidelníci či priaznivci zachovania silnej spisovateľskej organizácie v politicky, sociálno-ekonomicky i kultúrno-civilizačne neistej prítomnosti. Popri ventilovaní vlastnej

³⁸ Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 256, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

³⁹ Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 49 – 52, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

problematiky tak rehabilitačný diskurz slúžil aj na definovanie SSS ako organizácie, ktorá je strojcom nápravy prednovembrových krívd a pokračovateľkou pozitívnej hodnotovej línie kultúrno-politického vývinu spreď roka 1989 (demokratizačné hnutie šesťdesiatych rokov). Spolu s majoritným postavením SSS z hľadiska členskej základne to malo zakladať nárok spolku na dominanciu v utvárajúcej sa infraštruktúre slovenskej literatúry.⁴⁰

Rehabilitačná komisia

Zloženie rehabilitačnej komisie vzišlo z návrhu, ktorý na transformačnom zjazde predniesol J. Rezník a schválilo ho plénum zjazdu. Jej predsedom sa stal Pavol Števec a členmi Anton Baláž, Vasiľ Dacej, László Dobos, Klára Jarunková, Roman Kaliský, Peter Karvaš, Vladimír Petřík, Miloš Tomčík, Ján Tužinský, Tomáš Winkler a zvolený predseda SSS Jaroslav Rezník. Toto obsadenie však nebolo stabilné. Už pri prvom pracovnom zasadnutí 1. marca 1990 komisia vzala na vedomie písomnú abdikáciu P. Karvaša. Zároveň boli do komisie kooptované Soňa Čechová a Hana Ponická. Postupne na členstvo v komisii rezignovali aj Roman Kaliský, Klára Jarunková a Miloš Tomčík. Výrazne v nej boli zastúpení práve spisovatelia, ktorí sa v minulosti stali obeťami politicky motivovaných represí a postihov.

V danom čase neexistoval zákonný rámec pre tento proces, lebo zákon Federálneho zhromaždenia Českej a Slovenskej Federatívnej Republiky o mimosúdnych rehabilitáciách (č. 87/1991 zb.) nadobudol platnosť až 21. 3. 1991. Sociálny aspekt mimosúdnych rehabilitácií spisovateľov sa realizoval cez Slovenský literárny fond a jeho nástroje sociálnej podpory. Na návrh rehabilitačnej komisie predstavenstvo SSS 2. mája 1990 prijalo odporúčanie pre SLF, „aby až do schválenia zákona o rehabilitáciách doplácá SLF politicky postihnutým spisovateľom z obdobia totality rozdiel medzi ich starobným dôchodkom a sumou Kčs 2500,—“.⁴¹ Zo správy o štvrtom zasadnutí komisie, ktoré sa konalo 30. mája 1990, vyplýva, že výbor Slovenského literárneho fondu akceptoval návrh komisie „na vyrovnanie nízkych dôchodkov

⁴⁰ Problematike vzťahov SSS a ostatných spisovateľských združení sa venuje R. Bílik (2001b, 2001c).

⁴¹ Záznam z 5. zasadnutia predstavenstva Spolku slovenských spisovateľov dňa 2. mája 1990 v Bratislave, č. bl. 125/90, SNA, fond SSS, šk. 1, obal Predstavenstvo SSS.

vylúčených a vyškrtnutých spisovateľov“ (ANONYM 1990: 2). Opatrenie sa realizovalo cez jednotlivé výbory sekcií SLF, ktoré „finančne odškodnili tvorcov, ktorí boli v minulosti rôznym spôsobom diskriminovaní“ (BÉDIOVÁ 2005: 58).

Nie všetci členovia komisie, ktorých schválil transformačný zjazd, sa stali členmi SSS. Keď 29. I. 1990 vzniklo ďalšie spisovateľské združenie Klub nezávislých spisovateľov, medzi jeho zakladajúcimi členmi figurovali K. Jarunková a V. Petřík. S. Čechová s H. Ponickou boli do komisie kooptované na návrh OSS.⁴² Komisia založená SSS bola od počiatku projektovaná tak, aby skúmala prípady poškodzovania práv spisovateľov zväzom bez ohľadu na ich príslušnosť k ponovembrovým združeniam. Keď sa počas leta 1990 sformovala Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska (AOSS) ako servisná strešná organizácia slovenských spisovateľských združení, do ktorej v júni 1990 vstúpil aj SSS, spolu s ním prešla pod túto ustanovizeň aj komisia (KOMOROVSKÁ 2017c: 143). Rada AOSS mala podľa zápisnice z 31. októbra 1990 s rehabilitáciami pomerne ambiciózne zámery. Práca komisie sa mala rozšíriť na obdobie po roku 1945, do konca marca 1991 sa plánovalo usporiadať zhromaždenie rehabilitovaných autorov, materiály publikovať najprv v časopise AOSS *Romboid* a potom aj v samostatnom zborníku, tiež vypracovať ucelenú bibliografiu k problematike (–pa– 1990: 2; KOMOROVSKÁ 2017c: 143).

Komisia svoju činnosť od začiatku zamerala na zdokumentovanie jednotlivých prípadov. Primárne sa zaoberala spisovateľmi postihnutými vylúčením či vyškrtnutím zo ZSS, no v jej zábere sa postupne ocitli aj prípady inej profesionálnej a sociálnej degradácie. Pokiaľ ide o časové rozmedzie, východiskovo bolo za rámec prác stanovené obdobie po roku 1968. Prakticky po celý čas existencie komisie sa však viedli diskusie o tom, že by bolo potrebné rozšíriť jej pôsobisko aj na obdobie po roku 1948, respektíve 1945. Nakoniec však k tomu nedošlo. V tejto súvislosti možno argumentovať objektívnymi dôvodmi, časovou vzdialenosťou a zložitosťou problematiky, ako aj kapacitnými dôvodmi a špecifickou metodológiou, ktorú by si také skúmanie žiadalo. Okrem toho, na 14. zasadnutí 22. mája 1991 si členovia

⁴² Zápisnica z 3. zasadnutia predstavenstva Spolku slovenských spisovateľov dňa 19. marca 1990 v Bratislave, č. bl. 87/90, SNA, fond SSS, šk. 1, obal Predstavenstvo SSS.

komisie od Š. Druga a I. Kupca⁴³ vypočuli informácie o prvej spisovateľskej rehabilitačnej komisii z rokov 1968 – 1969, ktorá sa zaoberala prípadmi spred roka 1968.⁴⁴ Aj v tomto kontexte sa Števčekova komisia napokon dopracovala k stanovisku, že vec by sa mala stať predmetom „podrobného literárnohistorického výskumu“ (–lk–1991a: 2). Zotrvanie v etape vymedzenej sedemdesiatymi a osemdesiatymi rokmi však zároveň malo za dôsledok posilňovanie konštrukcie o kontinuite medzi šesťdesiatymi rokmi a prítomnosťou, ako ju vytvárali a na seba vzťahovali spolkoví garanti rehabilitácie.

Pri založení komisie boli vykonané formálne kroky na zabezpečenie dokumentácie bývalého ZSS. Išlo o to, aby sa s ňou nakladalo ako s archívnym materiálom. S dokumentmi bývalého ZSS sa komisia začala oboznamovať od apríla 1990. Zistila, že archívy z prvých rokov konsolidácie, keď došlo k najväčšiemu počtu postihov, nie sú kompletné. V dôsledku toho predstavenstvo SSS 25. júna nariadilo aparátu ZSS „urýchlene sústrediť zo všetkých úsekov bývalého sekretariátu ZSS akékoľvek dostupné materiály, ktoré môžu i nepriamo súvisieť s prácou rehabilitačnej komisie“ (–igmi– 1990: 2). Aj pri oboznamovaní členov SSS so záverečnou správou o činnosti rehabilitačnej komisie P. Števček (1991b: 3) konštatoval, že medzi zápisnicami a záznamami z rokovaní predstavenstva a výboru ZSS niet „ani riadka [...] z čias začiatkovej konsolidácie, keď sa veselo z bývalého zväzu vylučovalo“⁴⁵. V konečnom dôsledku sa ťažisko dokumentovania prenieslo na samotných perzekvovaných spisovateľov.

Iba šesť týždňov po tom, ako komisia prešla pod Asociáciu, Rada AOSS na zasadnutí 13. decembra 1990 „dospela k záveru, že činnosť rehabilitačnej komisie možno považovať za uzavretú, a poverila jej predsedu, aby rozdelil finančné odmeny jednotlivým členom“ (KOMOROVSKÁ 2017c: 83). Z veľkých zámerov AOSS sa zrealizovala

43 Správa publikovaná v tlači (–lk– 1991a: 2) o nich hovorí ako o nových kooptovaných členoch komisie.

44 Vo zvyšnej časti tohto odseku uvádzam fakty a citáty z dokumentu Rehabilitácie v spisovateľskej obci (Súhrnná správa o činnosti rehabilitačnej komisie ZSS), Slovenský národný archív (SNA), fond Zväz slovenských spisovateľov (ZSS), šk. 65, 1968 – 1977, obal Rehabilitácie.

45 Pokiaľ ide o zápisnice výboru, v súčasnosti ich všetky až na jednu uchováva SNA, fond ZSS, šk. 20, Zápisnice z výboru ZSS, 1967 – 1969, 1970 – 1989.

už len príručka *Slovník slovenských autorov samizdatových vydání a exilej literatury*, ktorej autormi boli J. Špetko (bibliografický prehľad) a L. Knězek (editor) (KOMOROVSKÁ 2017c: 83). Tak či onak, komisia pracovala aj počas roka 1991. Na svojom 12. zasadnutí 27. 2. 1991 vzala na vedomie uznesenie Rady AOSS o ukončení činnosti, no trvala na nevyhnutnosti pokračovať v práci a žiadala si vyjadrenie predstavenstva SSS (KOMOROVSKÁ 2017c: 83). Napokon sa aktivity komisie uzavreli v lete 1991, pätnáste a posledné zasadnutie bolo 3. júla 1991 (–lk– 1991b: 2).

Rehabilitácie slovenských spisovateľov na stránkach časopisu Romboid

Získavanie dokumentácie od spisovateľov pre potreby komisie sa dialo korešpondenčne, v podstate dotazníkovou formou. Komisia skoncihovala list, ktorý rozoslala 12. marca 1990 spisovateľom vylúčeným po roku 1968, no adresár sa podľa odhadu predsedu komisie postupne v niekoľkých etapách rozšíril „aspoň na dvojnásobok“ (ŠTEVČEK 1991a: 11). Tak sa záber oslovených spisovateľov rozrástol aj o tých, ktorí neboli vylúčení, ale dostali niekoľkoročný dištanc, zostali členmi ZSS, avšak nemohli publikovať, prípadne sa členmi ZSS vôbec nemohli stať. Komisia oslovila aj redakcie, vydavateľstvá a iné inštitúcie.

Jadro listu adresovaného spisovateľom tvoril súbor piatich otázok. Uvádzam ich v plnom znení: „1. Ako Vám orgány bývalého Zväzu slovenských spisovateľov odôvodnili Vaše vylúčenie alebo vyškrtnutie (priložte prípadne doklad o tom)? 2. Vaše sociálne zaradenie (zamestnanie) v celom období po strate členstva v ZSS až doteraz. 3. Aké literárne diela ste v tomto čase vytvorili, prípadne ako ste ich realizovali (tu prosíme konkrétny súpis napísaných, vydaných, príp. preložených prác)? 4. Ak to uznáte za vhodné, sami nám navrhnete spôsob nápravy spôsobených krívd alebo sformulujte Vašu predstavu o tom, čo môže SSS pre Vás urobiť. 5. Prosíme, napíšte bez ohľadu na predchádzajúce otázky a podnety o všetkom ostatnom, čím by sa mala rehabilitačná komisia zaoberať. Rovnako Vás prosíme, oznámte nám, či máte záujem o osobné stretnutie s rehabilitačnou komisiou“ (ŠTEVČEK 1991a: 11).

Získaný materiál bol na základe rozhodnutia Rady AOSS z októbra 1990 (KOMOROVSKÁ 2017b: 143) publikovaný v periodiku AOSS

Romboid v seriáli s názvom Rehabilitácie slovenských spisovateľov. V rokoch 1991 – 1994 vyšli v *Romboid*e materiály venované 42 diskriminovaným spisovateľom.⁴⁶ Boli medzi nimi aj tí, čo už medzičasom zosnuli, prekladatelia, maďarskí a ukrajinskí spisovatelia žijúci na Slovensku. Jednotlivé časti seriálu mali relatívne stabilnú podobu. Rubriku spravidla uvádzala fotografia spisovateľa a jeho životopisno-bibliografický profil. Nasledovala odpoveď na dotazníkový list, ktorú zaslal buď samotný respondent, alebo (v prípade, že dotýčny bol už nebohý) ktorú skoncipovali jeho príbuzní či spisovateľskí kolegovia. Viacerí respondenti na výzvu komisie k svojim odpovediam pripojili aj rôzne dobové dokumenty, napríklad korešpondenciu alebo súčasné súdne rozhodnutia.

V krátkosti sa pristavím len pri štvrtej otázke z rehabilitačného dotazníka, ktorá sa týkala možnej nápravy existujúcich krívd. Najkomplexnejšie sa problému venovala H. Ponická (1990: 14–15) pri reflexii osudu D. Tatarku a navrhla celú škálu možných riešení. Na otázku nereagovali všetci respondenti. Jestvujúce odpovede však vykazujú niekoľko príznačných znakov. Väčšina si nápravu predstavovala ako edičné sprístupnenie rukopisov a diel, ktoré nemohli byť v svojej dobe publikované. Sem patrili aj želania zachovať mená inkriminovaných spisovateľov v literárnej histórii. Len ojedinele zazneli priania získať satisfakciu v podobe udelenia ocenenia za vykonanú prácu.⁴⁷ Viacerí spisovatelia sa zdôverili komisii so svojou zlou sociálnou situáciou a niektorí prosili o pomoc pri vybavovaní potrebných dokladov. Aj po rokoch vyvoláva pohnutie posledný odsek listu V. Kužela (1991: 26), otca nebohého prozaika D. Kužela: „Žiadosť o synovu rehabilitáciu podávam najmä preto, aby bolo v literatúre zachované jeho dobré

46 Uvádzam ich v poradí, ako boli publikované: D. Tatarka, L. J. Kalina, P. Ličko, E. Knieža, D. Kužel, A. Hykisch, C. Štítnický, A. Marenčin, I. Mojík, J. Rozner, J. Blažková, Š. Drug, I. Kadlečík, M. Jurčo, I. Vaško, Zs. Zalabai, A. Maťovčík, J. Vanovič, M. Gáfrík, Z. Solivajsová, J. Bodenek, M. Kavec, P. Balgha, F. Cádra, F. Andraščík, M. Nadubinský, M. Čeretková-Gálová, E. Kovalová-Kytková, D. Harmanová, O. Nagaj, M. Hysko, E. B. Štefan, J. V. Agin, M. Hamada, I. Laučík, P. Hruz, R. Skukálek, M. Šmajda, E. Byssová, O. Zilynskyj, M. Drobňák a H. Ponická.

47 Napríklad Tíbor Štítnický navrhol: „Spôsob nápravy? Ťažko povedať... Hádám by sa malo uvážiť, či by som si nezaslúžil nejaké ocenenie za celoživotnú aktívnu prácu na úseku slovensko-maďarských literárnych stykov, ktorú Prezídium Maďarskej republiky už dvakrát ocenilo vysokým štátnym vyznamenaním“ (1991: 41).

meno skromného a čestného slovenského spisovateľa. Okrem toho prosím, aby organizácia slovenských spisovateľov prejavila vždy priazeň jeho dvom synom — Rastislavovi z prvého a Tomášovi z druhého manželstva.“ Najčastejšími odpoveďami na štvrtú otázku boli slová o nemožnosti nápravy. Aj tí respondenti, ktorí sa snažili vidieť situáciu realisticky, netajili skeptické postoje, reprezentované výroky o nenapraviteľnosti minulých krívd.⁴⁸ V lapidárne existenciálnej modalite, priam fatálne, uzavrel svoj list komisii František Andraščík: „Mne sa nedá pomôcť“ (1993: 77).

Zverejnenie autentických materiálov zaiste malo aspoň čiastočný očistný účinok pre proskribovaných spisovateľov. Nezdá sa však, že by ich publikovanie iniciovalo širší proces verejnej sebareflexie pomerov v spisovateľskej obci pred novembrom 1989. Zaiste i preto, že hektická prítomnosť prinášala ohromné množstvo podnetov, ktoré si žiadali pozornosť. Zverejnené výpovede možno z odstupe času brať nielen ako podklady pre výskum prednovembrového literárneho života, ale aj ako dokumenty zmien v skúsenostiach a názoroch slovenských spisovateľov po roku 1989.

Pre väčšinu príspevkov je napríklad príznačná predstava, že aj v nových pomeroch bude v nejakej forme pokračovať regulovaná literárna prevádzka. Výrazom tejto predstavy boli želania respondentov, aby sa im nejako zabezpečilo publikovanie. Túto predstavu zastávala aj komisia, ktorú napríklad na predposlednom zasadaní 22. mája 1991 znepokojoval laxný postoj vedenia niektorých vydavateľstiev vo veci zaraďovania pôvodnej tvorby a prekladov od rehabilitovaných spisovateľov do edičných plánov (–lk– 1991a: 2). Táto idea sa dá chápať ako symptóm zotrvačnosti takého sebaaponímania spisovateľov, pri ktorom sú stotožnení s rolou objektu spoločenských zámerov. Druhou stranou tejto roly býva spravidla starosť spoločnosti o svojich umelcov a intelektuálov prostredníctvom celej siete inštitúcií, ktoré im zabezpečujú významné miesto v spoločenskej diskusii na rôzne témy. Tento aspekt sa v deväťdesiatych rokoch sčasti vytratil. Rehabilitovaní

⁴⁸ Napríklad I. Mojík sa vyjadril: „Čo teda navrhujem na nápravu? Vrátiť čas o dvadsať alebo štyridsať rokov nazad a robiť to všetko inak, než ako sa to robilo. Ak by táto eventualita neprichádzala do úvahy, dosiahnuť aspoň to, aby ľudia, ktorí mali v uplynulom období nie práve závideniahodný osud, dostali teraz v edičných plánoch vydavateľstiev aspoň trochu priestoru“ (1991: 27).

spisovatelia sa tak ako iní museli od začiatku konfrontovať s nástupom komerčného faktora v literatúre, s bezprecedentným etablovaním sa nadnárodného voľného trhu s literatúrou a s rekonfiguráciou domácej vydavateľsko-distribučnej infraštruktúry v prospech komerčnej produkcie, ako aj s čitateľským hladom po dosiaľ nedostupnom knižnom tovare, najmä po takom, ktorý bol bez akýchkoľvek väzieb na minulé režim.

Niektoré paradoxy rehabilitácií

Komplex problémov, ktoré sa od konca roka 1989 verejne pertraktovali ako otázka rehabilitácie bývalých členov ZSS, bol oveľa zložitejší. Tento nepomer sa naplnil v podobe viacerých paradoxov, ktoré rehabilitačnú prax sprevádzali.

Na komplikovanosť rehabilitačnej otázky a riziká plynúce z jej zjednodušovania upozornila už na transformačnom zjazde v januári 1990 Hana Ponická, ktorá sa ho ako členka OSS zúčastnila na pozvanie. Na druhý deň rokovania reagovala na úvodný prejav predsedu akčného výboru A. Hykischea.⁴⁹ Nadviazala na Hykischov apel voči bývalým členom orgánov prednovembrového ZSS, ktorí boli zodpovední za politickú diskrimináciu. Ale zároveň tento impulz podstatne rozviedla, keď poukázala na zodpovednosť spisovateľov, „ktorí robili sebakritiky a ktorým za tieto sebakritiky bolo dovolené potom publikovať“, a vyzvala ich, „že aj tí majú skúmať svoje svedomie, nakoľko majú sa až natoľko diferencovať od hlavných vinníkov“.⁵⁰ Ďalší diel zodpovednosti mali podľa Ponickéj aj radoví členovia, „ktorí neprotestovali a ktorí napríklad robili všetko, čo sa od nich žiadalo“. Ponická sama sa z takto chápanej zodpovednosti nijako nevyčleňovala („pokladám aj seba za spoluvinníčku“)⁵¹ a aj keď poukazovala na dobový systém riadenia literatúry, pripomínala nevyhnutnosť analyzovať vlastné minulé činy a niešť ich dôsledky:

⁴⁹ Aj tento príspevok vyšiel v rámci publikovania diskusie zo snemu v *Literárnom týždeníku* č. 7/1990. Podkladom pre túto štúdiu však bolo znenie zo stenografického zjazdového protokolu, ktorého formulácie sú v detailoch odlišné.

⁵⁰ Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 231, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

⁵¹ 2× citujem Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 18. – 19. januára 1990 v Bratislave, s. 232, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

„Nemôžem sa vyhovoriť, že som nebola informovaná. Ani vy sa nemôžete vyhovoriť, že ste neboli informovaní, ako niektorí hovoria o dezinformácii. To je nepravé. Vedela som o tom, ale som nebola dostatočne zaujatá o tieto verejné veci.“⁵²

Ponická svoje výhrady neodvinula od sebakritík náhodou. Sám Anton Hykisch, ktorý sa výrazne angažoval v obrodnom procese a v prvých mesiacoch roka 1969 bol ešte úradujúcim podpredsedom ZSS, bol v roku 1969 prepustený zo zamestnania v rozhlase a zo ZSS bol vyškrtnutý v roku 1971. Sebakritiku podal v roku 1972 (HYKISCH 1972), do Zväzu bol znovu prijatý v roku 1982. Od mája 1973 poberal deväť mesiacov štipendium Slovenského literárneho fondu na napísanie románu *Čas majstrov* (1977), neskôr vydal román *Milujte kráľovnú* (1984) a viaceré iné prozaické práce. V literárnej sfére, konkrétne vo vydavateľstve Mladé letá, sa však zamestnal až v roku 1987 (HYKISCH 1991: 37–38). Pavol Števček, vari ešte prominentnejší účastník reformného hnutia v strane a kultúre zo šesťdesiatych rokov (člen ÚV KSS 1968 – 1969), v zmenenej politickej situácii tiež postupne strácal pozície: z ÚV KSS bol vylúčený v októbri 1969, z KSS v roku 1970, zo ZSS bol vyškrtnutý v roku 1971 a prepustili ho aj zo zamestnania v akadémii vied, bol tiež vylúčený zo Slovenského zväzu novinárov.⁵³ V roku 1973 však pristúpil na šancu vykúpiť sa sebakritikou (ŠTEVČEK 1973), aby sa mohol znovu uplatniť v oficiálnej kultúre. Od sedemdesiatych rokov bol zamestnaný vo vydavateľskej a výskumnej infraštruktúre, v roku 1975 dostal štipendium SLF (MLYNÁRIK 1990: 8). Neskôr sa napríklad podieľal na kolektívnej syntetickej práci *Dejiny slovenskej literatúry* (1984), kde podal normalizačný výklad dejín povojnovej slovenskej poézie i literárnej vedy (dve kapitoly v časti nazvanej Literatúra v epoche socializmu).

Na personálnej rovine sa paradoxy netýkajú iba tých, ktorí rehabilitačný proces formovali, organizovali a zodpovedali zaň. Badať ich aj na nižšom, výkonnom stupni. Sekretárom rehabilitačnej komisie bol Libor Knězek, bibliograf a literárny historik, ktorý od roku 1959 pôsobil ako vedúci literárneho odboru ZSS (ROSENBAUM a kol.

⁵² Stenografický protokol zo zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov, ktorý sa uskutočnil v dňoch 1968 – 1969 januára 1990 v Bratislave, s. 233, SNA, fond SSS, šk. 1, obal 3.

⁵³ Životopisné údaje o P. Števčekovi kombinujem z viacerých zdrojov (ROSENBAUM a kol. 1984b: 163; MLYNÁRIK 1990: 8; SIKORA 2013: 191, 222).

1984a: 294). Počas transformácie ZSS ďalej pôsobil v aparáte Zväzu, potom pokračoval v SSS a po sformovaní štruktúry AOSS viedol jej literárny odbor.⁵⁴ Ako sekretár komisie Knězek z doručených dokumentov pripravoval materiály o rehabilitovaných spisovateľoch a posúval ich redakcii *Romboidu* na publikovanie. Nadviazal tak na svoju agendu z minulosti, keďže sa kedysi zúčastňoval na rokovaníach rehabilitačnej komisie v rokoch 1968 – 1969.⁵⁵ Ako už bolo uvedené, Knězek spolu s J. Špetkom spracoval publikáciu *Slovník slovenských autorov samizdatových vydání a exilovej literatúry*. Vypracoval aj seriál medailónov exilových spisovateľov v *Romboide*, ktorý bezprostredne nadviazal na seriál rehabilitácií. Ako recenzent komentoval publikácie zviazané s problematikou diskriminácie spisovateľov (KNĚZEK 1993; KNĚZEK 1994). Ibaže z titulu svojej riadiacej funkcie v ZSS pred rokom 1989 býval Knězek aktérom procesov, ktorými boli zo Zväzu vyľučovaní nežiaduci spisovatelia. V rámci seriálu v *Romboide* jeho rolu v svojom prípade ilustrovala H. Ponická.

Na Knězekov angažmán v komisii reagoval M. Gárik v časopise *Tvorba T* (1991: 33). Rešpektoval, že Knězek „nebol spúšťačom likvidačného ani korumpujúceho zväzového mechanizmu“, no zároveň pripomenul, že „po celý čas bol však poslušným úradníkom, svedomitým vykonávateľom zväzovej normalizačnej praxe“. Gárik prišiel s podnetom, že by bolo „dobré, keby Knězek zhrnul skúsenosti zákulisného (i predkulisného) svedka udalostí“, a na záver apeloval: „Ak však ‚portrétovať‘ dlhodobo diskriminovaných autorov má právo ktokoľvek, potom radšej zastavme rehabilitačné kocúrkoviády!“ Gárikova reakcia stojí za pozornosť najmä ako protiklad voči pragmatickej podobe rehabilitácií, v akej sa napokon celý proces realizoval a pre ktorú, mimochodom, sa Knězek vlastne musel naopak javiť ako mimoriadne kvalifikovaná pracovná sila.

54 V tomto ohľade Knězek nie je výnimkou. Kontinuitu zväzového aparátu po mimoriadnom zjazde pokrýva Správa o zasadnutí Akčného výboru ZSS na prípravu mimoriadneho zjazdu, SNA, fond ZSS, šk. 8, Mimoriadny zjazd ZSS (7. 12.), 1989. Situáciu pri založení AOSS zachytáva Komorovská (2017b: 138–139).

55 Potvrdzujú to zachované dokumenty z práce komisie: Zápisnica zo schôdzky rehabilitačnej komisie ZSS dňa 3. 5. 1968 o 10.00 hod na sekretariáte ZSS a Zápisnica zo schôdzky rehabilitačnej komisie ZSS dňa 17. 7. 1968, SNA, fond ZSS, šk. 65, 1968 – 1977, obal Rehabilitácie.

Špecifickým paradoxom je funkcia, ktorú rehabilitácie nadobudli práve preto, že prebehli v kontexte transformácie prednovembrovej spisovateľskej organizácie na novú nástupnícku inštitúciu. Dobré túto súvislosť vidno z prvej výročnej správy prvého predsedu SSS Jaroslava Rezníka, ktorou otvoril druhý snem Spolku na začiatku roku 1991. K rehabilitáciám v nej uviedol: „SSS okrem zachovania kontinuity slovenských spisovateľských organizácií zbral na seba aj preťažké bremeno morálnej a v rámci možností aj materiálnej rehabilitácie v minulých obdobiach poškodených slovenských spisovateľov“ (REZNÍK 1991: 3).

Pasáž o rehabilitáciách je zaradená v tej časti správy, ktorá je venovaná členskej základni Spolku. Pre vedenie SSS boli rehabilitácie do veľkej miery významné práve ako jeden z nástrojov na uskutočnenie zámeru stabilizovať a rozvíjať členskú základňu SSS tak, aby si združenie mohlo nárokovať pozíciu najsilnejšieho hráča v dobovo sa utvárajúcej organizačnej infraštruktúre literárneho poľa. Na úrovni členskej agendy možno identifikovať celú škálu týchto foriem. Patril medzi ne prechod členov bývalého ZSS za členov SSS len na základe súhlasu so stanovami novej organizácie vrátane programovo benevolentného postoja k prednovembrovým funkcionárom ZSS, patrili sem rehabilitácie proskribovaných spisovateľov, ako aj gesto namierené k spisovateľom žijúcim v emigrácii, ktorým bolo navrhované a priznávané čestné členstvo v Spolku. Súčasťou tejto stratégie vo vnútri literárneho poľa bolo zároveň vymedzovanie sa voči ostatným vznikajúcim združeniam z pozície sily (kvantita členov, kontinuitou nahromadený ekonomický aj symbolický kapitál). Smerom von z literárneho poľa sem zasa patrilo priebežné uchádzanie sa SSS o rešpekt zo strany vtedajších politicko-ekonomických elít.

Záver

Informácie získané v rámci rehabilitačného procesu od samotných proskribovaných spisovateľov aj s odstupom rokov môžu predstavovať impulzy pre nové skúmanie. Očakávaná väčšina dobových aktérov rehabilitácií, že dôjde k ich úradne krytému návratu do literárneho diania a k systematickému sprístupneniu ich tvorby, sa nenaplnili. Literárny proces sa vydal inými smermi a rehabilitovaní spisovatelia sa na ňom zúčastňovali a dodnes zúčastňujú

individualizovane. A zároveň je práve dokumentárna hodnota rehabilitácií tá ich stránka, ktorá sa môže časom akumulovať. A to dvojako. Jednak ako suma príspevkov založených na osobnej skúsenosti a pamäti zviazaných obsahovo najmä s obdobím pred novembrom 1989. A jednak ako súbor problémov, ktoré v prvých rokoch ponovembrovej transformácie slovenského spisovateľského stavu pôsobili stmelujúco i rozdeľujúco.

Pramene

AKČNÝ VÝBOR Zväzu slovenských spisovateľov

1990a „Rehabilitácia spisovateľov“; *Literárny týždenník* III, č. I, s. 2

1990b „Dialog je nevyhnutný“; *Literárny týždenník* III, č. I, s. 2

ANDRAŠČÍK, František

1993 „Rehabilitácie slovenských spisovateľov“; *Romboid* XXVIII, č. 5, s. 76–77

ANONYM

1990 „Z rehabilitačnej komisie“; *Literárny týždenník* III, č. 23, s. 2

GÁFRIK, Michal

1991 „Rehabilitácia na slovenský spôsob?“; *Tvorba T I*, č. 9, s. 33

2003 „List mimoriadnemu zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov“; in idem: *Protí noci* (Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej), s. 87–90

HYKISCH, Anton

1972 „Zodpovednosť“; *Slovenské pohľady* LXXXVIII, 1972, č. 4, s. 13–19

1991 „Rehabilitácie slovenských spisovateľov“; *Romboid* XXVI, č. 6, s. 35–39

-igmi-

1990 „Zasadalo Predstavenstvo SSS“; *Literárny týždenník* III, č. 26, s. 2

KNĚZEK, Libor

1993 „Zápisky disidentky ako literatúra“; *Slovenské pohľady* IV + CIX, č. 9, s. 142

1994 „Základný súpis exilovej literatúry“; *Romboid* XXIX, č. 6, s. 81–82

KUŽEL, Vladislav

1991 „Vladislav Kužel o Dušanovi Kuželovi“; *Romboid* XXXVI, č. 5, s. 26

-lk-

1991a „Z rehabilitačnej komisie“; *Literárny týždenník* IV, č. 24, s. 2

1991b „Pätnáste zasadnutie rehabilitačnej komisie“; *Literárny týždenník* IV, č. 28, s. 2

MOJÍK, Ivan

1991 „Rehabilitácie slovenských spisovateľov“; *Romboid* XXVI, č. 7, s. 26–27

–pa–

1990 „Zasadala Rada AOSS“; *Literárny týždenník* III, č. 45, s. 2

PONICKÁ, Hana

1991 „Hana Ponická o Dominikovi Tatarkovi“; *Romboid* XXVI, č. 5, s. 13–15

1994 „Rehabilitácie slovenských spisovateľov“; *Romboid* XXIX, č. 1, s. 58–68

R.

1994 „Záverečná poznámka redakcie“; *Romboid* XXIX, č. 1, s. 68

REZNÍK, Jaroslav

1991 „Správa o činnosti Spolku slovenských spisovateľov v roku 1990“; *Literárny týždenník* IV, č. 2, s. 3, 10

ŠTEVČEK, Pavol

1973 „List Pavla Števčeka predsedníctvu Zväzu slovenských spisovateľov“; *Slovenské pohľady* LXXXIX, 1973, č. 9, s. 52–62

1991a „Rehabilitácie slovenských spisovateľov“; *Romboid* XXVI, č. 5, s. 11–12

1991b „Správa o činnosti Rehabilitačnej komisie AOSS“; *Literárny týždenník* IV, č. 2, s. 2–3

ŠTÍTNICKÝ, Ctibor

1991 „Rehabilitácie slovenských spisovateľov“; *Romboid* XXVI, č. 6, s. 40–41

ZSU

1975 *Za socialistické umenie. Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov (máj–november 1972)* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), 186 s.

Literatúra**BÉDIOVÁ, Anna (ed.)**

2005 *50 rokov činnosti Literárneho fondu, 1954–2004* (Bratislava: AnaPress)

BÍLIK, René

2001a „Literárny život na Slovensku v rokoch 1956–1989“; in idem: *No a čo!* (Bratislava: Kalligram), s. 61–89

2001b „Literárny život na Slovensku po roku 1989 (Poznámky k problematike)“; in idem: *No a čo!* (Bratislava: Kalligram), s. 90–101

2001c „Od plurality k polarite (Päť rokov spisovateľských zoskupení na Slovensku)“; in idem: *No a čo!* (Bratislava: Kalligram), s. 102–114

DRUG, Štefan

2003 „Z literárnych sporov po novembri 1989“; in idem: *Literatúra a politika po slovensky* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 211–231

KOMOROVSKÁ, Vladimíra

2017a „Z histórie Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska (AOSS) I.“;

Romboid LII, č. 3–4, s. 154–161

2017b „Z histórie Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska (AOSS) II.“;

Romboid LII, č. 5–6, s. 136–145

2017c „Z histórie Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska (AOSS) III.“;

Romboid LII, č. 7, s. 81–93

MARČOK, Viliam a kol.

2006 *Dejiny slovenskej literatúry III* (Bratislava: Literárne informačné centrum)

MIKULA, Valér

2019 „Dejiny Obce spisovateľov Slovenska v dátumoch do roku 2001 (2002)“;

Fraktál II, č. 4, s. 210–223

MLYNÁRIK, Ján

1990 „Normalizácia po slovensky 4“; *Kultúrny život* XXIV, č. 29, s. 8

ROSENBAUM, Karol a kol.

1984a *Encyklopédia slovenských spisovateľov*, 1. zväzok A–O (Bratislava: Obzor)

1984b *Encyklopédia slovenských spisovateľov*, 2. zväzok P–Ž (Bratislava: Obzor)

SIKORA, Stanislav

2013 *Po jari krutá zima. Politický vývoj na Slovensku v rokoch 1968–1971* (Bratislava: Historický ústav SAV)

ZAJAC, Peter

1993 „Slovenská povojnová literatúra medzi integráciou a dezintegráciou“;

Slovenská literatúra XL, č. 4, s. 241–259

Důsledky změny

Samizdatoví buditelé v čase liberalizace a transformace

K historii Klubu osvobozeného samizdatu¹

Petra Loučová

Ustálené reprezentace polistopadové knižní produkce jsou spjaty s barvitými popisy krize spočívající v zániku fenoménu „české knihy“. Dopady sametové revoluce a následné dění na knižním trhu byly pocítovány doslova jako „horor osvobození“. V dějinách knižního trhu lze zhruba o první polovině roku 1990 hovořit jako o liberalizační fázi. Vyznačovala se například splácením dluhů, na knihkupecké pulty byly horečnatě uváděny knihy známé z exilových a samizdatových vydání či rukopisy dosud nevydané, strmě též rostl počet nakladatelů — ze 45 v roce 1989 na 550 v roce 1990 a 1080 v roce 1991. Toto období se velmi rychle vyčerpalo a stav knižního trhu vstoupil zhruba ve druhé polovině roku do fáze transformační, která trvala přibližně do konce roku 1991. Charakterizovala ji privatizace, přesycení a kumulování neprodejných knih, zvláště nově vydaných titulů zakázané literatury,² zapříčiněné nerealistickými stasisíčovými náklady a špatným odhadem brzkého opadnutí čtenářského zájmu, zároveň trh zaplavila

1 Studie vznikla v rámci projektu Média kulturní opozice v Československu s identifikačním kódem LTC18040, na řešení projektu byla poskytnuta podpora v rámci programu INTER-EXCELLENCE Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR.

K problematice Klubu osvobozeného samizdatu, zejména zde blíže nepopsaným vztahům „starého“ a „nového“ samizdatu, viz též autorčinu studii ve *Forum Historiae* (LOUČOVÁ 2020).

2 Svérázným činem na to např. reagovala skupina přátel sdružená kolem vydavatelství Pražská imaginace, která 13. června 1992 na hřbitově ve Škvorci uspořádala recesistický pietní akt pochování České Literatury, při kterém byla pohřbena rakev naplněná desítkami oněch tehdy neprodejných výtisků (ŘEHOUNEK 2017).

takzvaná braková literatura (více viz JANÁČEK 2015: 1432–1433; ŠIMEČEK — TRÁVNÍČEK 2015: 386–390; ŠMEJKALOVÁ 2000: 137–141; 2011: 285–293).

V této rozvířené době se v srpnu roku 1990 literární historik a teoretik, spisovatel a někdejší signatář Charty 77 a samizdatový aktér, v letech 1949–1952 též šéfredaktor nakladatelství Československý spisovatel František Kautman obrátil do Francie na svého přítele básníka a překladatele Jana Vladislava, vyličil mu zánik časopisu *Česká politika* a zpravil ho o svém návrhu: „Co takhle založit nevýdělečné nakladatelství »Samizdat« (nebál bych se ani toho ruského názvu), které by zaměstnávalo jedinou placenou pracovní sílu [...]. Ostatní tým by byli dobrovolníci — především redakční kruh, v němž bych Tě rád viděl jako předsedu, získal bych ještě několik mladších lidí (ne moc, ale zato lidi dělné a věci oddané), který by globálně posuzoval přijaté rukopisy, jako se to dělo v samizdatu, tedy rukopisy by se ne-redigovaly, neupravovaly atd., jen by se zásadně rozhodlo »dělat — nedělat«, dále by si už autor zpracoval rukopis sám a jeho výrobu (nějakou levnou a rychlou technikou, počítačovou — diskety ap.) i distribuci by zajišťovala dotyčná zaměstnaná síla (ta by prováděla i korektury). Honoráře by se neplatily (jako v samizdatu), ale pokud by nějaké nakladatelství projevilo zájem o další vydání, nikdo by nebránil autorovi mu další vydání nabídnout. Základnou distribuce by byl »Klub čtenářů samizdatové literatury«, kteří by se zpravidla hlásili podle předem oznámeného edičního plánu na subskripci jednotlivých knih [...].“³ Principem by bylo vydávat vlastním nákladem dosud nepublikované tituly v prvním vydání. Všichni účastníci měli přitom pracovat bez nároku na honorář, výši nákladu by určovala předchozí subskripce, vydávání nemělo generovat zisk.

Po Vladislavově kladném vyjádření začal záhy Kautman oslovovat potenciální členy redakční rady plánované organizace, která se nakonec ustavila ve složení Jan Vladislav (předseda), František Kautman, Iva Kotrlá, Klement Lukeš, Karel Pecka, Vilém Prečan, Sylvie Richterová, Zdeněk Rotrekl. Poprvé se její vybraní členové sešli 18. října

3 Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP), Klub osvobozeného samizdatu (dále jen KOS), karton č. 2, dopis Františka Kautmana Janu Vladislavovi, 3. 8. 1990.

1990. Všichni zúčastnění přitom byli účastni samizdatu před rokem 1989 — „aktivisté někdejšího samizdatu“ nebo „pracovníci starého samizdatu“, jak o nich hovořil František Kautman. Kautman souběžně formuloval klíčový dokument neboli *Výzvu* (viz příloha), shrnující východiska a poselství Osvobozeného samizdatu, jež se dočkala rozsáhlé odezvy v tisku. Jen pro ilustraci její naléhavosti citujme závěrečný imperativ: „Vyzýváme tedy všechny tvůrce i čtenáře dobrých českých knih: pomozte podporou této svépomocné akce překonat těžkou situaci současného knižního trhu.“⁴

Ustavující valná hromada Klubu osvobozeného samizdatu se uskutečnila 9. listopadu roku 1991 v Praze, kde byly schváleny statuty a zvoleni členové představenstva (redakční rady), k nimž kromě výše jmenovaných přibyli Svatopluk Gosman, Jan Kameníček, Vladimír Macura, Jiří Michálek a Augustin Skýpala.⁵ Předsedou zůstal v nepřítomnosti jednomyslně zvolený Jan Vladislav. Později byli do předsednictva kooptováni ještě Miloš Vacík, Alena Sobotková a jako revizor František Hrdlička.

Experiment trhu navzdory

Vydávání knih bylo zprvu zajištěno ve spolupráci s Evropským kulturním klubem (v jeho tehdejší radě byli kromě Vladislava s Kautmanem mj. Karel Šiktanc, Jaroslav Putík nebo Eva Kantůrková), později především s nakladatelem Pavlem Primusem a jeho stejnojmenným nakladatelstvím. Svazky vycházely v brožované vazbě, až na výjimky v jednotné grafické úpravě, kterou stejně jako znak Klubu vytvořila výtvarnice Klára Rasochová v duchu KOSu rovněž bez nároku na honorář a která byla označena jako vkusná,⁶ ale nepřiliš vizuálně atraktivní.⁷ Plánované náklady měly být mezi 200 až 400 kusy (ačkoli původně se zvažovalo 600 až 2000 výtisků), ale reálně byly podřízeny

4 LA PNP, KOS, karton č. 1, *Výzva*, též MY č. 9/1990 a *Studentské listy* č. 4/1991.

5 LA PNP, KOS, karton č. 1, Zpráva o ustavující valné hromadě Klubu osvobozeného samizdatu, 9. 11. 1991.

6 Potenciální čtenáři byli lákáni doslova na „sice skromně vypravenou, ale sličnou bibliofilskou knihu“. LA PNP, KOS, karton č. 1, informační leták.

7 „Pokud však ona trojice nakonec přece bude vydána, tedy bych prosil, aby se dostalo sličnějšího oděnění než Němým holubicím dále: obálka knihy asociovala mé ženě Novou mysl neblahé paměti...“ podotkl např. později recenzent Rotreklovy sbírky (HARÁK 1994: 22).

zájmu subscriptentů.⁸ Podle jejich počtu se posléze řešilo i pořadí vydávání jednotlivých knih.

Na základě novinových a časopiseckých článků se do Klubu začali hojně přihlašovat lidé z celého Československa, a to různé generační příslušnosti — od vysokoškolských studentů po seniory, mezi nimi i někdejší účastníci samizdatového provozu či odběratelé samizdatové literatury z období před rokem 1989. *Výzva* redakční rady líčila krizi knižního trhu i oslovovala čtenářskou veřejnost velmi sugestivně. Nejednoho čtenáře se opravdu podařilo zburcovat, zvláště výmluvně je znění jednoho z dopisů, který Klub obdržel: „Pokud je to opravdu tak tragické a pokud to české knize pomůže, s naší rodinou můžete počítat.“⁹ Řada čtenářů sdílela podobné obavy o budoucnost a kvalitu „našich“ knih, a proto kvitovali, že se Klub zhostil „v dnešní době tak nevděčné úlohy“.¹⁰ Klubu se evidentně velmi dobře povedlo zareagovat na dobové nálady a pocity znepokojení nad knižním trhem nejen u nakladatelů a knihkupců,¹¹ ale i mezi obyčejnými čtenáři: „Vážení, s potěšením jsem si přečetla článek *Návrat samizdatů*. Pravdou je, že co se teď objevilo na knižním trhu, je ostudou naší kultury. Nejsem žádnou puritánkou, ale abych si kupovala erotické povídky, pohádky, vtipy, romány a bůhví co ještě, musela bych asi nejdřív zblbnout. Rovněž mne znepokojuje vzestup cen dětských knih, zejména dobrodružných. Zarážející je rovněž vzestup cen knih vydaných v letech minulých a do současnosti neprodaných a v mnoha případech i neprodejných. Uvítala jsem váš počín vydávat hodnotnou literaturu a prosila bych o zaslání letáčku a žádosti o členství. Přeji šťastnou ruku ve výběru titulů a mnoho zdaru ve vaší záslužné práci.“¹² Budoucí členové věřili v to, že naopak knihy Klubu budou zajímavé a „hlavně i cenově únosné“ (!) a děkovali za „tuto službu nám, milovníkům dobrých knih, kteří nemusí mít knihy výpravné,

⁸ V archivních materiálech se informace o konečné výši nákladů rozcházejí, dohledané a nejvíce pravděpodobné údaje u konkrétních titulů uvádíme v tabulce níže.

⁹ LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Heleny B., nedatováno.

¹⁰ LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Jindry T., 4. 3. 1991.

¹¹ Také někteří regionální knihkupci se nabízeli s pomocí v dalším šíření osvětové činnosti Klubu.

¹² LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Hany K., 28. 3. 1991.

ale takové, které něco člověku řeknou a o to přece jde“.¹³ Můžeme se domnívat, že především pro žadatele o členství z regionů představovalo budoucí členství v Klubu s jeho koncepcí a předplatitelským systémem záruku přístupu ke kvalitní literatuře, k něčemu dejme tomu „lepšímu“ a „vznešenějšímu“. Nabízená exkluzivita¹⁴ jistě zejména u starších čtenářů působila přitažlivě.

Idea podpůrné komunity přátel nové české knihy se však začala velmi brzy rozplývat. Problematické bylo na jedné straně to, že profil KOSu byl natolik nevyhraněný, že členové měli zájem například jen o jeden titul, nikoli o kompletní produkci. Nejprve možná také lidé objednávali knihy euforicky, hlavně s cílem existenci KOSu a jeho samizdatovou myšlenku podpořit. V tom pomohla i propagace, která byla v letech 1990–1991 velmi výrazná, nicméně postupně slábla a Klub měl se zviditelněním vlastního působení i vlastní knižní produkce potíže. Na straně druhé nebyly ceny jednotlivých knih nejnižší, členové proto byli opakovaně vyzýváni, aby propagovali zásady KOSu mezi svými známými a pomáhali tak získat další členy, neboť zvýšené náklady knihy zlevní. Nicméně stanovený způsob financování „svěpomocného nehonorovaného nakladatelství“ prostřednictvím členských příspěvků, které činily nejprve 20 Kčs, pak 30 Kčs, ale v roce 1992 už 50 Kč ročně, a hrazení výrobních nákladů ze zisku z knih se ukázal jako nedostačující.

Kvůli prudkému nárůstu cen v tiskařském průmyslu a zvýšení cen poštovního se již koncem roku 1992 KOS začal obracet na nejrůznější instituce s žádostí o grant, neboť nechtěl zatěžovat zvyšováním členského příspěvku své členy, ale naopak jim umožnit odběr knih za ceny přijatelnější. Přesto se Klub nevyhnul v roce 1993 krizovému stavu,¹⁵ který byl beztak dlouhodobě předznamenáván, jak dokládá vzpomínka spolupracujícího spisovatele Jana Kameníčka: „Jenže začaly problémy, se kterými jsme nepočítali. Nemohli jsme tušit, že

¹³ LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Jiřího Š., 27. 3. 1991.

¹⁴ V propagačních materiálech se tato strategie vědomě užívala: „Měli byste zájem o některou z těchto knih? V knihkupectví je koupit ani objednat nemůžete, ale můžete je získat, stanete-li se členem Klubu osvobozeného samizdatu (zkratka KOS).“ LA PNP, KOS, karton č. 1, informační leták.

¹⁵ Od roku 1992 se knižní trh potýkal s podivnou privatizací Knižního velkoobchodu a likvidací státního podniku Kniha a jeho skladů.

je konec idealismu a začíná působit »nemilosrdná ruka trhu«, jak se s oblibou říkalo. Kalkulace na papír prudce stoupala každým půlrokem. Tiskárna odmítala altruisticky spolupracovat. A distribuce, která byla zamýšlena jako předplatné členům a zasílaná na dobírku, byla už neúnosná“ (KAMENÍČEK 2015: 144). Nakladatel Primus byl mimo jiné požádán, aby se pokusil vypracovat návrh na reorganizaci KOSu v jakýsi klub čtenářů, kde by předplatitelé odebírali objednané knihy levněji a teprve poté by byly uvolněny na knižní trh.¹⁶ Zřejmě díky přímluvě Viléma Prečana u Františka Janoucha podpořila Klub v dubnu 1993 Československá Nadace Charty 77 částkou ve výši 5 000 Kč. Z tabulky produkce KOSu (viz níže) lze vyčíst, že v roce 1993 byl na rozdíl od předchozího a následujícího roku publikován pouze jediný titul, básnická sbírka *Němé holubice dále* Zdeňka Rotrekl, která navíc Klubu přinesla finanční ztrátu, protože se téměř jedna pětina nákladu neprodala.¹⁷ Posléze už v produkci KOSu básnické knihy nenalezneme.

K oživení činnosti došlo v roce 1994, kdy se Klubu podařilo získat několik dotací (ministerstvo kultury, dotace na knihy od Českého literárního fondu), díky nimž začal například pořádat literární večery k vydávaným knihám, které jim alespoň v určité míře zajistily reklamu,¹⁸ a vydávat *KOS: Bulletin Klubu osvobozeného samizdatu*. Právě v jeho prvním čísle roku 1994 Kautman obhajoval smysluplnost podniku, již s bilancujícím dovětkem: „Možná, že jsme zpočátku měli plány příliš velkorysé, zejména pokud jde o počet a rychlost vydávání knih. Praxe ukázala, že musíme být skromnější“ (KAUTMAN 1994: 1).

Ani tak nebyl KOS schopen patřičně reagovat na postupně měnící se podmínky knižního trhu první poloviny devadesátých let, k čemuž patřila celková proměna životního stylu českého obyvatelstva a redefinování trávení volného času po roce 1989, pokles kupní síly a vývoj čtenářského chování. Bylo nutné opustit strategii „čtenář si knihu vždy najde“ ve prospěch strategie „knihy musí za čtenářem“

¹⁶ LA PNP, KOS, karton č. 1, Zápis ze schůze ediční rady Klubu osvobozeného samizdatu, 21. 9. 1993.

¹⁷ LA PNP, KOS, karton č. 1, Bilance jednotlivých knih KOSu.

¹⁸ Proběhly celkem tři hudebně-literární premiérové večery ke knihám *Němé holubice dále* (Z. Rotrekl), *Cesta k močálu* (Z. Bratršovská — F. Hrdlička) a *Zápočet z poníženia* (V. Belák).

(ŠIMEČEK — TRÁVNÍČEK 2015: 391–392; též HALADA 1993: 63, ŠMEJKALOVÁ 2000: 155). Zhroutila se představa z devadesátých let o vytrvalé čtenářské obci, která sice není masová, ale knihy kupovala, kupuje a bude kupovat, „i kdyby na chleba nebylo“ a bude nadále projevovat svou lásku k českým knihám tak, že bude jejich trvalým odběratelem (srov. KAUTMAN 1991b: 2). Členům bylo opakovaně zdůrazňováno, že subskripční objednávka je závazná, vydání knih také zdržovala váhavost členů — bylo proto nezbytné objednávat knihy co nejrychleji. Členové by rovněž měli hradit členské příspěvky závčas. Čtenářům však pravděpodobně nedávalo přílišný smysl platit členský poplatek a nevyzpytatelně čekat na skromný nabídkový seznam, z něhož je nemusí nic zaujmout. Jiné nabídky se jevily jako mnohem atraktivnější, nehledě k tomu, že čtenáři si čím dál častěji jako u jiného druhu zboží zvykali na slevy a zvýhodněné akce.¹⁹ Nedostatek předplatitelů mohl mít i jiné následky: „Bez subskribentů můžeme vydat jen knihy dotované. Ale takových bude málo a jejich autoři budou zpravidla významné, ale již nežijící osobnosti“ (KAUTMAN 1994: 1). Poměrně výstižně postihl situaci v KOSu pohledem řadového člena jistý Evžen Sláma z Brna. Na sklonku roku 1994 v klubovém zpravodaji uvažoval, že v KOSu se zhlédli spíše autoři s nadějí na vydání svých rukopisů než potenciální čtenáři, kteří by vydané knihy posléze kupovali. Klubu doporučoval nesoustřeďovat se pouze na začínající a neznámé autory, přičemž by bylo důležité, kdyby se KOS snažil o vydání alespoň jedné knihy, která by „byla znamenitá a vyvolala senzaci“, čímž by se k němu poté obrátila kýžená pozornost (SLÁMA 1994: 4).

Členská základna Klubu se nadále zužovala, přetrvávaly potíže s dosavadním způsobem objednávek. Byla rovněž ukončena spolupráce s nakladatelstvím Primus, neboť „cesta koprodukcce s tržními nakladateli je pro KOS neschůdná“.²⁰ KOS dále trápil nárůst výrobních nákladů a cen papíru. Na jaře roku 1995 zasedala valná hromada, kde se debatovalo o další existenci KOSu. Hlasování rozhodlo

¹⁹ Ve výprodejích se tou dobou prodávaly různé romány klasiků (V. Nabokov, G. Grass aj.), převážně ze zásob rušených nakladatelství, za ceny v řádu korun, kdežto finální částky hotových publikací KOSu nejenže byly často vyšší, než se předpokládalo v subskripční nabídce, ale dosahovaly nejednou až ke stu korunám.

²⁰ LA PNP, KOS, karton č. 1, dopis Františka Kautmana Františku Hrdličkovi, 21. 3. 1995.

o pokračování Klubu, avšak za změněných podmínek. Subskribenti měli posílat peníze předem, aby se předplacené knihy nevracely, dále bylo potřeba se snažit o to, aby mezi vyhlášením subskripce a vydáním knihy nebyla velká prodleva, tato lhůta neměla přesáhnout tři měsíce. Nutně se měla rozšířit členská základna, aby všichni práci nevykonávalo jen několik jednotlivců. Do nového představenstva potom byli zvoleni v čele s výkonným místopředsedou Miroslavem Kutílkem, který vystřídal Františka Kautmana a zakrátko v KOSu vydal pod pseudonymem Marek Hofman svůj román, Jana Červenková, Jiří Flaišman, Jan Kameníček, František Kautman, Zdeněk Rotrekl, Augustin Skýpala a Miloš Vacík ([Zasedal KOS] 1995: 3, MATOUŠEK 1995: 11). Ve druhé polovině roku se však KOS kvůli finančním potížím a pro malý zájem veřejnosti o jeho ediční činnost rozhodl svou činnost ukončit. V roce 1995 již nebylo možné spoléhat se na entuziasmus a svépomoc. Přechodná doba, po níž chtěl KOS vyplňovat mezeru na knižním trhu, vypršela. Jakousi labutí písni KOSu byl sborník *Návrat Egona Hostovského* (1996) z mezinárodního vědeckého sympozia o životě a díle Egona Hostovského (21.–23. května 1993 v Hronově), jehož koedici s nakladatelstvím Protis zprostředkoval člen posledního představenstva Jiří Flaišman.

„Samizdatová“ (ne)produkce

Když se jednalo o členství v ediční radě Klubu na podzim 1990, Sylvie Richterová se vyjádřila v tom smyslu, že si myslí, „že by nakladatelský plán měl být vysoce reprezentativní, že nejde o to vydávat nějaké »zbytky«, nýbrž dobré věci. Vždyť taková je tradice samizdatu“.²¹ Původní plány Františka Kautmana jakožto zakladatele Klubu byly také poměrně ambiciózní. Prostor měli v tomto svépomocném podniku dostat autoři, kteří se nemohou uplatnit na knižním trhu, a „závažná“ literární díla.²² Vedle toho se souběžně od ustavení KOSu počítalo s nebezpečím, že nově vzniklé alternativní nakladatelství

21 LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Sylvie Richterové Františku Kautmanovi, 14. 11. 1990.

22 Již na první schůzce ediční rady na podzim roku 1990 se objevovaly ze strany jejích členů nejrůznější návrhy titulů, které by stály za otištění (mj. Jiří Pechar *O knihách a rukopisech*, Vladimírem Binarem uspořádaná korespondence Holan — Deml — Vokolek, scénáře Karla Pecky či Alexandra Klimenta, Bartoškův rozhovor s Bedřichem Fučíkem ad.), ale tento seznam se velice rychle zúžil.

bude zahlceno díly nejrůznějších písmáků. Řada lidí doufala ve vydání vlastních prací a obraceli se na Klub se svými „skromnými prvotinami“. V rozhovoru z kraje roku 1992 Kautman přiznal, že jsou zavaleni rukopisy, hlavně verši, a zvláště u nich musí být probírka přísnější, aby si plán KOSu zachoval jistou, vyrovnanou skladbu (KAUTMAN 1992: 3). Důležitost proto byla příkládána lektorským posudkům: v jejich uplatňování například Klement Lukeš spatřoval jeden z rozdílů mezi starým a novým samizdatem, aneb před rokem 1989 nebylo možné operovat s lektorským sborem, svolávat porady, ediční radu, nebylo možné se opřít o soudy druhých, ale nová doba toto umožnila (LUKEŠ 1991: 4). Někteří viděli smysl v tom, že se díky lektorským posudkům a kvalitnímu složení ediční rady z profesionálů určitým způsobem starý samizdat rehabilituje (srov. GOSMAN in FILIPOVÁ 1991: 4).²³

Na krátký čas se zdálo, že by se KOS mohl stát útočištěm pro literární vědu. Na doporučení Jana Vladislava se už v lednu 1991 na Klub obrátil Květoslav Chvatík a nabídl mu svou publikaci *Kritické glosy k současné české literatuře*.²⁴ V březnu 1991 pak nabídli Milan Jankovič a Daniela Hodrová 600stránkový kompletní a zredigovaný rukopis kolektivního díla *Poetika české meziválečné literatury (proměny subjektu)*, který vznikl v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV a o jehož vědeckém a kulturním významu byli sami hluboce přesvědčeni.²⁵ Velká nakladatelství kvůli komplikované porevoluční ekonomické transformaci na počátku devadesátých let naprosto selhávala, a proto se autoři neváhali obracet na „čerstvé“, i když menší nakladatelské instituce. Principy KOSu a jeho personální obsazení budily důvěru. Vladimír Macura, zástupce ředitele Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV a člen představenstva KOSu, s Klubem uzavřel dohodu o vydávání literárněvědných titulů. V nabídce se objevila tato díla: Aleš Haman: *Četba a čtenářství: k otázkám teorie četby a čtenářství*; Miroslav Červenka: *Z večerní školy versologie II. (Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace devadesátých let)*; Vladimír Svatoň: *Dvě podoby ruské literární vědy*; Milan Jankovič: *Dílo jako dění*

²³ Zároveň však některé nešvary dřívějšího samizdatu přebírali — např. rezignovali na redakční práci s texty.

²⁴ LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Květoslava Chvatíka Františku Kautmanovi, 7. 1. 1991.

²⁵ LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Milana Jankoviče a Daniely Hodrové, 21. 3. 1991.

smyslu; Přemysl Blažiček: *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi Vladimíra Holana)*; Pavel Janoušek: *Geneze norem (Poetika budovatelského dramatu)*; Alice Jedličková: *Adresát v komunikační perspektivě prózy*, ale též *Román zasvěcení* Daniely Hodrové. Ústav v té době učinil vlastní podrobný průzkum ohledně zájmu o literárněvědné tituly a pracně shromáždil počty a adresy potenciálních odběratelů u každého z navrhovaných titulů, v průměru to vycházelo zhruba na sedmdesát zájemců na každou z knih. Avšak ani tento plán nebyl naplněn. Komunikaci zkomplikovaly zdravotní potíže Vladimíra Macury, některé knihy se záhy rozhodl Ústav vydat svépomocí, vyskytly se překážky technického rázu, způsobené novými tržními podmínkami.²⁶ O dalším osudu literárněvědné řady v KOSu nemáme žádných zpráv, ačkoli práce Pavla Janouška či Alice Jedličkové byly ediční radou schválené k vydání a nabídnuty k subskripci.²⁷

Publikační systém KOSu měl vpravdě nemálo zádrhelů. Chod Klubu vykazoval značnou nepružnost, již způsobovala mimo jiné nečekaně obsáhlá administrativa, zpočátku složitě vyřizovaná bez patřičného vybavení (počítače) a zvláště nedostatek pracovních sil, respektive přetíženost všech zúčastněných, kteří navíc kromě tajemnice pracovali pro KOS podle jeho zásad bezplatně, a to jak lektori, tak korektoři nebo ti, kdo pořizovali opisy na diskety. Autoři odevzdaných rukopisů byli nejednou žádáni o shovívavost u posuzování rukopisů s odůvodněním, že ediční rada je rukopisy natolik zahrnuta, že vše zvládá jen s největším vypětím sil.²⁸ Kvůli takto vzniklým prodlevám někteří z nich žádali o navrácení rukopisu, aby ho nabídli jinému nakladateli. Spolupráce autorů s KOSem byla mnohdy frustrující. Kvůli neustálému boji o zajištění tisku, neboť malé náklady se tiskárnám nevyplácely, se vydávání knih protahovalo a zpožďovalo — například rukopis vězeňských básní slovenského lékaře Vojtecha Beláka *Zápočet z poníženia* v KOSu přijali už v únoru 1991 a v květnu téhož roku schválili k vydání, k němuž došlo bezmála v polovině roku 1994. Vedení Klubu ostatně tento případ označilo za „dlouho se táhnoucí odysseu“.²⁹

²⁶ LA PNP, KOS, karton č. 1, dopis Vladimíra Macury Františku Kautmanovi, 14. 1. 1992.

²⁷ Spolupráci nabídl KOSu v téže době rovněž Ústav pro soudobé dějiny ČSAV, ale opět bez konkrétního výsledku.

²⁸ LA PNP, KOS, karton č. 1, [Vážení přátelé, ...].

²⁹ LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Františka Kautmana Vojtechu Belákoví, 10. 5. 1994.

Mnoho autorů bylo z nejrůznějších důvodů odmítnuto — někteří v podstatě rovnou, jiní na základě nesouhlasných lektorských posudků. Vybrané rukopisy sice získaly kladné lektorské posudky, ale byly pouze zařazeny do ediční zásobárny, jiné byly sice vřazeny do subskripčního programu, ale nebyly nakonec vydány, a to nejspíše kvůli nedostatečnému zájmu čtenářů, jako tomu bylo třeba v případě vězeňských veršů Karla Pecky s názvem *Rekonstrukce*, jež poté jejich autor vydal vlastním nákladem jako soukromý tisk. Případ Karla Pecky ukazuje, že tedy ani dílo zavedeného (samizdatového) autora nebylo zárukou nakladatelského úspěchu a čtenářského zájmu (srov. LOUČOVÁ 2019).

K dalším knihám, které byly ohlášeny k subskripci, ale nedostaly se pravděpodobně pro nízký zájem odběratelů do výroby, patřily svazky nejrůznějšího zaměření: verše (Gertruda Goepfertová: *Ohňostrojnarity*, Jaromír Hořec: *Hamleti v texaskách*, Pando Kolevski: *Moře schoulené v dešti*, Jan J. Línek: *Není čemu závidět*, básně v próze (Martina Schepereln: *Odpoledne vypůjčené z minulé sezóny*), eseje (Jaroslav Durych, Eva Kantůrková: *Valivý čas proměn*, Ivo Pondělíček: *Labyrinty duše*), prózy (Jiřina Kesslerová: *Konec městečka*, román *Albatros* Mojmíra Klánského, Jindřich Zogata: *Hledače květin nikdo neuhlídá*), memoáry (Jan Demčík: *Děti republiky*) či odborné práce (František Kautman: *K typologii literární kritiky a literární vědy*, Zdeněk Susa: *Vyprávění o Čěších a Němcích v Čechách*). Množství nerealizovaných titulů z nabízené subskripce, odrážející nedostatečnou odezvu u předplatitelů, bychom mohli interpretovat různými způsoby. Předkládané tituly sice byly žánrově pestré, ale v konkurenci ostatní nabídky na knižním trhu postrádaly poutavost. Nejasné zaměření KOSu současně mohlo u čtenářů působit obavy, jednoduše nevěděli, co očekávat. V případě děl „samizdatových klasiků“ bylo ještě možné uspět a získat sympatie u čtenářů „starého“ samizdatu a poučených čtenářů. S tím se počítalo již od úplného začátku, kdy při oslovování možných členů redakční rady Kautman rovnou adresáty prosil, zdali by také nevěnovali samizdatu nějakou vlastní práci: „Aby totiž celá akce nevypadala jako akce outsiderů nebo začínajících autorů.“³⁰ Při výběru méně známějších autorů ovšem neměli v KOSu šťastnou ruku. Zřetelně se to ukázalo

30 LA PNP, KOS, karton č. 2, dopis Františka Kautmana Janu Trefulkovi, 13. 9. 1990.

třeba u experimentálních próz *Cesta k močálu a jiné prózy* z let 1975–1983 Zdeny Bratršovské a Františka Hrdličky, jež se nesetkaly s přílišným pochopením ani u kritiků.

V neposlední řadě se zdá, že KOS svou produkcí oslovoval jen určitý typ publika, rozhodně však ne například to nejmladší. Starší generace lektorů nejspíše neměla vždy pochopení pro poetiku začínajících autorů. Sbíрку *Horydoly*, kterou KOSu nabídl Petr Stančík, odmítl Augustin Skýpala takto: „Pokus o básnickou poezii, nezávazné hraní i na undergroundovou notu, přece jen v dosavadní podobě na skutečnou poezii nestačí. Nedoporučuji.“³¹ Z jiného neadresného posudku (ale zřejmě na tutéž sbírku) Františka Kautmana přímo vyplývá, že publikum KOSu považoval za, řekněme, konzervativní: „Je to poezie »undergroundovská«, pro niž bychom mezi členy KOSu našli málo zájemců. Doporučoval bych obrátit se s ní buď na *Revolver Revui*, kde by třeba něco z ní vybrali, nebo na nakl. Pražská imaginace (p. Kadlec), která vydává prvotiny básníků podobného typu.“³² Zato básnickou sbírku Jaromíra Hořce *Hamleti v texaskách* původně z roku 1963 Skýpala vřele doporučil stejně jako Kautman, který ji prý lektoroval již pro samizdat (a doprovodil ji doslovem).³³ Do edičního plánu byli tedy vpouštěni autoři „prověření“ — ať už to byli literáti „starého samizdatu“, navíc navázaní na strukturu KOSu,³⁴ či díla známá již z ineditních vydání před rokem 1989, popřípadě obojí. I když Klub proklamoval otevřenost mladým autorům a debutantům, v praxi se to u KOSu naplňovalo jen z části, neboť v tomto směru se spíše jeho reprezentanti ohlíželi do minulosti (generačně, poeticky, ideově).

V době od října 1990 do března 1995 členové představenstva zlektorovali celkem 126 rukopisů, z nich devět bylo vydáno a dalších šestnáct schváleno a doporučeno k vydání. Zbývajících 101 rukopisů bylo

31 LA PNP, KOS, karton č. 1, lektorský posudek Gustava Skýpala na knihu *Horydoly* Petra Stančíka.

32 LA PNP, KOS, karton č. 1, lektorský posudek Františka Kautmana na neznámý titul, září 1993.

33 LA PNP, KOS, karton č. 1, lektorský posudek Gustava Skýpala na knihu *Hamleti v texaskách* Jaromíra Hořce s rukopisnou lektorskou poznámkou Františka Kautmana, 19. 4. 1991.

34 KOS se vyznačoval nejrozličnějšími personálními „propletenci“ a systémem známosti a motivací, které mohly při procesu schvalování rukopisů hrát jistou roli.

vráceno autorům.³⁵ Fakticky vydaných titulů Klubem osvobozeného samizdatu bylo v letech 1991–1996 pouhých jedenáct:³⁶

Rok vydání	Titul	Náklad	Spolupráce
1991	Jan Vladislav: <i>Kniha poezie</i>	350 ks	Evropský kulturní klub
1992	Jan Kameníček: <i>Vznik románu v sonátové formě</i>	260 ks	Evropský kulturní klub
1992	Bedřich Placák: <i>Partyzáni bez legend: život a boje partyzánské brigády na západním Slovensku</i>	260 ks	Evropský kulturní klub a Primus
1992	Miroslav Petrusek: <i>Alternativní sociologie: úvahy o smyslu sociologie v nealternativní společnosti</i>	320 ks	
1993	Zdeněk Rotrekl: <i>Němé holubice dále</i>	250 ks	
1994	Vojtech Belák: <i>Zápočet z poníženia: básne</i>	250 ks	Primus
1994	Erik Kolár: <i>Vila Humboldt: kronika zašlé generace</i>	300 ks	Primus; s podporou Českého literárního fondu
1994	Šimona Löwensteinová: <i>Filosof a moralista Emanuel Rádl 1873–1942</i>		Primus
1994	Zdena Bratršrovská — František Hrdlička: <i>Cesta k močálu a jiné prózy</i>	220 ks	Pragma; s grantovým příspěvím Ministerstva kultury ČR
1995	Marek Hofman: <i>Hra na divergenci</i>		
1996	František Kautman (ed.): sborník <i>Návrat Egona Hostovského</i>		Protis

Závěrem

V dějinách české literatury a knižní kultury se Klubu osvobozeného samizdatu nedostalo doposud žádné, popřípadě jen minimální pozornosti.³⁷ Bližší poznání této iniciativy nás však upozornilo na jeho

³⁵ LA PNP, KOS, karton č. 1, Zpráva o činnosti Klubu osvobozeného samizdatu (KOS) v době od ustavující valné hromady z r. 1991 do 20. března 1995.

³⁶ Snad by pro srovnání bylo vhodné uvést, že tehdejší „premiant“ knižního trhu Ivo Železný byl schopen vyprodukovat i 700 titulů za rok (ŠIMEČEK — TRÁVNÍČEK 2015: 402). „Kniha je produkt,“ tvrdil v rozhovorech tento nakladatel (ŽELEZNÝ 1993: 7).

³⁷ Lze zmínit heslo v *Encyklopedii českých nakladatelství 1949–2006* (HALADA 2007) či roztroušené povšechné charakteristiky: „Jistou hodnotovou necitlivost tržních poměrů

několikerou zajímavost: Kautmanův „nový samizdat“ představuje podnětný příspěvek k historii československého samizdatu a obecněji k jeho kontinuitám a diskontinuitám, jeho mapování je zároveň cennou sondou do knižní kultury devadesátých let. Vrací nás do období českého knižního převratu a následné transformace, které třeba z hlediska knižní výroby a produkce Jiřina Šmejkalová chápe jako „ojedinělý fenomén v dějinách moderní evropské knižní kultury“ (ŠMEJKALOVÁ 2000: 138). Ačkoli šlo o relativně přirozenou adaptaci po léta regulovaného knižního trhu na tržní podmínky, dočasně nesnáze, které přinesla nakladatelská svoboda po roce 1989, vyvolaly u mnohých sebeobrannou akci proti zákonu trhu. Smělý koncept „osvobozeného samizdatu“ byl nastolen v době „ekonomické situace dočasně nepřející múzám“ (KAUTMAN — SOBOTKOVÁ 1991: 5) a byl do jisté míry odrazem zklamaných očekávání z výsledku „knižní revoluce“. „Co je však především neudržitelné, nejsou jen staré pořádky jako takové, ale právě představa o samé existenci *neměnných řádů*“ (ŠMEJKALOVÁ 2000: 150), což si jistě představitelé KOSu uvědomovali, chtěli však udržet jistou spojitost a pevně se ve svých východiscích a argumentaci opírali o zažitou představu o společenské funkci knihy a zvláště dědictví *české* knihy. Evokace tradiční dobrovolné služby české knize a nedávná historie strojopisné kultury a hrdinství, obětavost, nezištnost a etický rozměr s ní spjatými reprezentovaly krajní pól dobového sváru „entuziasmu a liberalismu, tedy až obrozenecko-krameriovské odhodlanosti a racionálně chladných ekonomických pravidel“ (ŠIMEČEK — TRÁVNÍČEK 2015: 443). Toto dramatické pojetí v určité části společnosti rezonovalo a založení Klubu osvobozeného samizdatu bylo považováno za čin zasluhující uznání jakožto činnost „jistě velmi záslužná, je to jistý druh svépomoci v tíživé ekonomické situaci“ (NYKLOVÁ 1991: 4).³⁸ Nelze

se snažil korigovat Klub osvobozeného samizdatu, jakýsi modifikovaný způsob samo-vydávání, který ovšem neměl dlouhé trvání“ (MACHALA 2011; též MACHALA 1996: 13).

38 V souvislosti se založením klubu se objevila zřejmě pouze jediná střizlivější reakce: „Ono totiž, co bychom si povídali, pro velké projekty, které naše kultura asi potřebuje — kritická vydání spisů a návrat ke knize jako krásnému předmětu — je zapotřebí podmínek více profesionálních než samodělných. Ale po jednáních v trojúhelníku ministr kultury — spisovatelé a nakladatelé — ministr financí se zdá, že životně důležité podmínky existence knihy budou uhájeny i pro devadesátá léta. Nebude hůř. Bude líp...?“ (JANÁČEK 1990: 9).

než souhlasit s Jiřinou Šmejkalovou, která období první poloviny devadesátých let charakterizuje jako etapu, kdy se „kniha, včetně své ceny, [...] stala scénou, na níž se křížily aspekty kulturních tradic a stereotypů s aspekty politickými a psychologickými“ (ŠMEJKALOVÁ 2000: 155). Teze „zachránit dobrou knihu svépomocnou akcí“ (KAUTMAN 1991a: 91) se jevila potřebně, ale realizace této nezištné myšlenky, kterou provázela celá řada obtíží (vysoké ceny, nepružnost, estetická, zčásti i obsahová neatraktivita), ukázala, že jde o ideál v této podobě neudržitelný. Ukončení činnosti Klubu osvobozeného samizdatu nebylo jen krachem jednoho vzdorného autorsko-čtenářského gesta proti trhu v éře liberalizace a transformace. Symbolizuje též zhroucení jednoho mýtu a vystřízlivění jedné generace z předrevolučních představ o prestižní úloze literatury, literárního díla a spisovatele, která měla být v postsocialistických společnostech střední a východní Evropy přepsána (srov. WACHTEL 2015).³⁹

Prameny

Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), fond Klub osvobozeného samizdatu (KOS)

Literatura

FILIPOVÁ, Miroslava

1991 „Pod korouhví bláznů“; *Práce* XLVII, č. 274, 23. II., příl. č. 47, s. 4

HALADA, Jan

1993 *Člověk a kniha: úvod do nakladatelské specializace* (Praha: Univerzita Karlova) 2007 „Klub osvobozeného samizdatu“; in idem: *Encyklopedie českých nakladatelství 1949–2006* (Praha: Libri), s. 174

HARÁK, Ivo

1994 „Zase nový Zdeněk Rotrekl“; *Tvar* V, č. 6, s. 22

JANÁČEK, Pavel (pod šifrou /pal/)

1990 „Bude líp?“; *Lidové noviny* III, č. 235, 7. 12., s. 9

39 Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

2015 „Část osmá: 1989–2014: V zájmu jednotlivce: literární cenzura v období neoliberalismu a postmoderny“; in Michael Wögerbauer — Petr Píša — Petr Šámál — Pavel Janáček a kol.: *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014: svazek II: 1938–2014* (Praha: Academia — Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 1361–1464

KAMENÍČEK, Jan

2015 „O počátcích Klubu osvobozeného samizdatu“; in Miluša Bubeníková — Radka Hříbková (edd.): *Na trmítych cestách života a tvorby: sborník příspěvků ze symposia pořádaného u příležitosti životního jubilea Františka Kautmana* (Praha: Národní knihovna ČR — Slovanská knihovna), s. 143–145

KAUTMAN, František

1991a „Návrat k samizdatu“; *Listy* XXI, č. 3, s. 89–92

1991b „Nakladatelé, autoři, knižní trh a čtenáři“; *Labyrint* I, č. 7, s. 1–2

1992a „Zpíval KOS kosici fistulí...“ (přípr. M. Nyklová); *Svobodné slovo* XLVIII, č. 9, II. I., příl. Slovo na sobotu, s. 3

1994 „Vážení členové“; *KOS: bulletin Klubu osvobozeného samizdatu*, č. I, s. 1

KAUTMAN, František — SOBOTKOVÁ, Alena

1991 „Jedeme dál! Samizdatové nakladatelství bude pokračovat ve své práci i v nových podmínkách“ (přípr. M. Kolomacká); *Práce* XLVII, č. 46, 23. 2., příl. č. 8, s. 5

LOUČOVÁ, Petra

2018 „O literatuře na cigaretových papírcích a průklepovém papíře: historie československého samizdatu na příkladu života a díla Karla Pecky“; *Securitas imperii* sv. XXXIV, č. I, s. 278–316

2020 „The »Old« Samizdat Is Dead, Long Live the »New« Samizdat! The Liberated Samizdat Club in the Post-Communist Czechoslovak Book Market; *Forum Historiae* XIV, no. 2, s. 104–125

LUKEŠ, Klement

1991 „Náš host Klement Lukeš, člen ediční rady včerejšího samizdatu — i dnešního“ (přípr. D. Hajná); *Zápisník* XXXV, č. II, s. 2–4

MACHALA, Lubomír

1996 *Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990–1995* (Olomouc: Rubico)

2011 „Prolegomena české polistopadové literatury I.“; *Listy* XLI, č. 2, s. 87–99; dostupné též Listy.cz, <<http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=112&clanek=021133>>, přístup 20. 2. 2020

MATOUŠEK, Petr (pod šifrou /ek/)

1995 „Klub osvobozeného samizdatu se rozhodl pokračovat v práci“; *Lidové noviny* VIII, č. 74, 28. 3., s. 11

NYKLOVÁ, Milena

1991 „Staňte se členy KOS!“; *Lidová demokracie* XLVII, č. 268, 16. II., s. 4

ŘEHOUNEK, Jan (nepodepsán)

2017 „Hrob České Literatury ve Škvorci“; *Nymburský pábítel*, č. 60, s. 1–3

SLÁMA, Evžen

1994 „Vážení Kosové“; *KOS: bulletin Klubu osvobozeného samizdatu*, č. 2–3, s. 3–4

ŠIMEČEK, Zdeněk — TRÁVNÍČEK, Jiří

2015 *Knihy kupovati...: dějiny knižního trhu v českých zemích* (Praha: Academia)

ŠMEJKALOVÁ, Jiřina

2000 *Knihy: k teorii a praxi knižní kultury* (Brno: Host)

2011 *Cold War Books in the 'Other' Europe and What Came After* (Leiden: Brill)

WACHTEL, Andrew Baruch

2015 *Po komunismu stále důležití?: role spisovatelů ve východní Evropě* (Praha: Academia)

[Zasedal KOS]

1995 „Zasedal KOS“; *Nové knihy*, č. 13, s. 3

ŽELEZNÝ, Ivo

1993 „Chci si hrát, říká v rozhovoru pro Tvar Ivo Železný“ (přípr. L. Kasal); *Tvar* IV, č. 23, s. 7

Příloha — Výzva

Obracíme se k naší literární veřejnosti, spisovatelům i čtenářům a distributorům knih s následující výzvou:

Situace na našem knižním trhu je vážná. Staré struktury vydávání i distribuce knih odumírají, nové se rodí pomalu a těžce. Katastrofální je situace v polygrafickém průmyslu. Monopolní postavení umožňuje tiskárnám cenový nátlak. Malé tiskárny téměř neexistují a soukromí nakladatelé, odkázáni na velké tiskárny, mají pozici velmi obtížnou a mnozí z nich bojují za pouhé přežití. Zhroutil se starý systém knižního velkoobchodu. Jeho sklady stejně jako sklady knihkupectví jsou přeplněny vedle skutečného braku ne špatnou, ale v dané situaci těžko prodejnou literaturou. Dnes už jen zcela výjimečně je některá kniha po vydání okamžitě rozebrána. Se stoupajícími cenami zboží a služeb klesá také kupní síla čtenářů knih.

Potrvá nějaký čas, než u nás vznikne normálně fungující knižní trh, který umožní vydávat i dlouhodobě prodejnou a malotirážní literaturu, z níž se obvykle skládá většina nové hodnotné knižní produkce.

Domníváme se, že je zbytečné bombardovat ústřední státní orgány a jiné správní instituce memorandy, žádajícími, aby zjednaly nápravy. Nezbývá, než aby kultura i tuto těžkou dobu, zaviněnou vývojem uplynulých čtyřiceti let, svými vlastními silami pomáhala překonat.

Jednu z cest k tomu vidíme v založení samizdatového nakladatelství, které by využilo všech výhod zkušenosti klasického samizdatu: minimální náklady na výrobu a distribuci a maximálně pružné reagování na čtenářské zájmy. Taková možnost se nám naskytla v technické spolupráci s Evropským literárním klubem, nadnárodní nevládní organizací pro spolupráci evropských umělců a přátel evropské kultury, která vznikla loňského roku v Praze. EKK je ochoten dát „Osvobozenému samizdatu“ k dispozici svou polygrafickou malotirážní základnu, což je hlavní předpoklad realizace plánu vydávání původních hodnotných knih, které v nynější situaci nesou masový náklad, a proto je nebezpečí, že by musely čekat velmi dlouho, než by se dostaly ke čtenáři. Moderní malotirážní tiskárenské metody umožňují operativně, ve velmi krátké době vyrobit knihu v nákladu několika set výtisků, v paperbackové, slušné úpravě, a dát ji do rukou čtenáře za výrobní náklady. Samozřejmě, že je to možné

jen za předpokladu rezignování na jakýkoli zisk jak ze strany vydavatele, tak ze strany distributora a ovšem i autora, který by nedostal za toto vydání honorář, (pro eventuelní další vydání by si však zachoval všechna autorská práva). Ostatně právě tak tomu bylo v samizdatu minulých let.

Za literární podobu takto vydané knihy by odpovídal výlučně autor, nikoli redakce nakladatelství. Redakční rada by po přečtení rukopisů jen meritorně rozhodovala, zda rukopis doporučuje či nedoporučuje k vydání.

Obrácí se tedy na autory, kteří mají kvalitní rukopisy prózy, poezie, dramatu, filmových scénářů, literární vědy, kritiky a historie, filozofické esejistiky či publicistiky apod., dosud nepublikované nebo publikované jen v starém samizdatu, aby nám je nabídli. Apelujeme i na úspěšné samizdatové a exilové autory: ať nabídnou své rukopisy právě tak nezištně, jako to dělali v minulosti s tím, aby se dostali ke čtenáři co nejdříve. Vítejte mladé, dosud nepublikující autory a jejich zralejší díla. Nechceme však být edicí začínajících autorů, která by pod patronací „starších“ spisovatelů pomáhala objevovat nové talenty. To není naším úkolem.

Obrácíme se na čtenářskou obec, na odběratele a čtenáře starého samizdatu i na všechny milovníky náročné literatury, kteří neváhali stát dlouhé hodiny ve frontách na dobrý knižní titul a vynakládali značné finanční prostředky na zakoupení špatně čitelných kopií samizdatu:

Máte příležitost získat co nejdříve vámi očekávané knihy a na druhé straně pomůžete naši knižní kultuře překonat těžké údobí. Vyzýváme vás, abyste se stali členy „**Klubu osvobozeného samizdatu**“, toto členství vás opravňuje k odběru samizdatové literatury, jejíž vydavatelský program vám bude předem nabídnut s tím, abyste se přihlásili k závaznému odběru titulů, které vás budou zajímat (podle tohoto zájmu bude stanoven i náklad). Vyžádané knihy budou ihned po vydání zasílány zájemcům na dobírku.

Upozorňujeme znovu, že jde o svépomocný kulturní podnik, na němž všichni zúčastnění pracují bezplatně. Ceny vydaných knih budou určeny výhradně reálnými výrobními náklady. I tak nebudou nízké: ale čtenář dobré knihy u nás tradičně přinášel české knize finanční oběti — v dobách obrození, v letech krize za první republiky,

za války, za totalitního režimu uplynulých čtyřiceti let. Jistě je bude připraven přinášet i nyní.

Vyzýváme tedy všechny tvůrce i čtenáře dobrých českých knih: pomozte podporou této svépomocné akce překonat těžkou situaci současného knižního trhu.

Ediční rada „Klubu osvobozeného samizdatu“:

Jan Vladislav, předseda

František Kautman, Iva Kotrlá, Klement Lukeš, Karel Pecka,

Vilém Prečan, Sylvie Richterová, Zdeněk Rotrekl

V Praze, dne 16. října 1990

Zdroj: LA PNP, KOS, karton č. I, Výzva, též MY č. 9/1990 a *Studentské listy* č. 4/1991.

Viditeľná a neviditeľná revolúcia v literatúre

Peter Darovec

Slovné spojenie revolučný román je možné použiť hneď v niekoľkých významoch. Azda najčastejšie máme pri tom na mysli novátorstvo, originalitu, jedinečnosť, ktoré takéto dielo vnáša do určitého (napríklad národného) literárneho systému — či už svojou poetikou, tematikou, filozoficko-svetonázorovým posolstvom, alebo predefinovaním všeobecne akceptovaných pravidiel (napríklad románového) žánru. V každom prípade však ide o náhle, čitateľskou verejnosťou neočakávané vystúpenie z nastavených rámcov, popretie predpokladov v záujme novej kvality diela. Revolučným však môže byť nazvané aj dielo, ktoré nejakým spôsobom úzko súvisí s určitou historickou udalosťou alebo na ňu priamo či nepriamo odkazuje.

Knižný debut vtedy tridsaťjedenročného Petra Pišťanka *Rivers of Babylon* (1991) je revolučným románom v oboch vyššie naznačených možnostiach. Na jednej strane je revolučný nielen svojou originálnou, v slovenskej literatúre predtým nevidanou poetikou či tematikou, ale aj úplne novým poňatím toho, čo bolo dovtedy považované čitateľsko-kritickou obcou za vysokú literatúru. Zároveň je však revolučný aj v tom zmysle, že skutočne vznikol na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, teda aj v čase práve prebiehajúcej Nežnej revolúcie. A keďže ide o román z (vtedajšej) súčasnosti, je revolučný aj tým, že dobu tejto revolúcie aj tematizuje.

Revolučnosti Pišťankovej poetiky sa tu podrobne venovať nebudem, len stručne pripomeniem, čo sa už v tejto súvislosti viackrát povedalo: V *Rivers of Babylon* Pišťanek celkom vedome prekračuje hranice

toho, čo bolo v slovenskom kultúrnom kontexte dovtedy vnímané ako priestor umeleckej literatúry. Práve preto vyvolal hneď po vydaní začiatkom deväťdesiatych rokov zásadnú kritickú diskusiu, ktorej témou bolo aj všeobecné preformátovanie predstavy o umeleckej literatúre.¹ Diskusiu sprevádzali komicky ladené, ale zároveň aj významovo nasýtené radikálne zvolania: „Dost bolo literatúry!“ (ULIČNÝ 1992: 9) alebo: „Nech žije neliteratúra!“ (OTČENÁŠ 1992: 40).

Román však najmä predstavuje úplne odlišný koncept literatúry, než akým bola v slovenskom literárnom kontexte dlhodobo prevládajúca neomodernistická poetika, reprezentovaná aj v porevolučnej dobe prózami staršej, stále však silnej a produktívnej generácie formovanej ešte v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Namiesto neomodernistického delikátneho záujmu o ľudskú intimitu, súkromie, psychiku, o otázky zmyslu a autenticity života, o odkrývanie hĺbkových motívácií konania zväčša intelektuálne a citovo založených postáv, zasadzuje Pišťanek svoje rozprávanie do extrémne jednoduchého a tiež krutého sveta jednoduchých ľudí, ktorí sa vždy zaujímajú iba o naplnenie svojich základných, často vyslovene biologických potrieb. Ak sa tu vôbec dá hovoriť o nejakých prejavoch duchovnosti, tak aj tie sa prejavujú iba prízemne či neautenticky. Buď ide o ironicky nahliadaný krátkodobý sentimentálny výlev postavy, ktorý tu nahrádza skutočný, autentický cit (napríklad Ráczo, ale aj Video-Urbanova „zamilovanosť“ do študentky Lenky), alebo o ničím nekorigovanú vôľu k moci, prípadne o dočasnú jurodivú mesianistickú „duchovnosť“ postavy motivovanú celkom prízemne — stratou výnosného zdroja príjmov (Fredy Špáršvajn po strate licencie na prevádzku parkoviska).

Pri všetkej simplicitate postáv a v podstate aj príbehu je to zároveň aj román, ktorý mimoriadne presne reflektuje dobu, v ktorej vznikol a ktorú v ňom nachádzame akoby zakonzervovanú dodnes. Dá sa povedať, že ak niekto chce porozumieť sociokultúrnemu obrazu Slovenska deväťdesiatych rokov, nemal by vynechať čítanie Pišťanka a najmä jeho diela *Rivers of Babylon*. Kvalifikácia tohto románu byť reprezentantom svojho desaťročia pritom nie je samozrejماً. Veď prichádza úplne

1 Rôznorodosť takto zameraných kritických výstupov, inšpirovaných románom *Rivers of Babylon*, dokonca viedla už v roku 1992 k vzniku samostatnej štúdie, ktorá sa nevyrovnáva so samotným románom, ale je metakritikou literárnych kritik venovaných tejto knihe (BARBORÍK 1992: 22–29).

na jeho počiatku — vychádza v novom, porevolučnom vydavateľstve Archa už v prvej polovici roku 1991. Nemôže sa v ňom teda reflektovať celá zložitost', rozmanitosť a premenlivosť tohto dynamického, turbulentného desaťročia. Je to predsa obdobie azda najvýraznejších politických, sociálnych a kultúrnych zmien v slovenskej spoločnosti, ktoré sa v čase vydania románu len začínali, a mnohé z nich boli ešte takpovediac neviditeľné. Navyše, text románu vznikol ešte oveľa skôr. Prvú verziu mal Pišťanek pripravenú ešte pred revolúciou, v roku 1988 z nej čítal priateľom, nevedel iba, ako román zakončiť.² V tom mu pomohla novembrová revolúcia, ktorá s novou látkovou skutočnosťou priniesla aj nové možnosti rozvinutia a pointovania románovej fabuly. V priebehu jedného roka od revolúcie román upravil a dokončil.

Ak sa v ňom teda napriek skorému času vzniku nachádza podstata celého desaťročia, týchto — ako sa o nich dnes zvykne hovoriť — „divokých deväťdesiatych rokov“,³ tak jeho autorovi musíme priznať nevšednú schopnosť nielen presne pozorovať spoločenskú realitu okolo seba, ale dokonca ju aj predvídať. A to navyše v časoch rýchlych zmien, v ktorých sa oná prítomnosť menila takmer zo dňa na deň. Román *Rivers of Babylon* tak hovorí nielen o dobe, v ktorej vznikol, ale, paradoxne, aj o rokoch, ktoré nasledovali po jeho vydaní.

Rivers of Babylon je príbehom dedinského mládenca Rácza, ktorý sa v nepomenovanom historickom čase vyberie do nepomenovaného mesta. Čas i priestor však môžeme podľa zobrazených reálií

2 Podľa nepublikovaného osobného svedectva Pišťankovho priateľa a spolutvorcu Dušana Taragela.

3 Slovné spojenie „divoké deväťdesiate roky“ je mimoriadne rozšírené najmä v súčasnej slovenskej publicistike. V samotných deväťdesiatych rokoch sa vo vyššej miere nevykytovalo. Dnes ho používajú pri spätnom pohľade na toto obdobie politológie (pozri napríklad <https://www.youtube.com/watch?v=mdPskb85wvM>), kultúrni publicisti (pozri napríklad <https://www1.pluska.sk/Zaujímavosti/Divoke-90.roky-v-skelom-pribehu>), ale napríklad aj finančníci (<https://www.sme.sk/c/3880559/kohutikova-90-roky-boli-divoke-i-krasne.html>). Prakticky vždy sa toto slovné spojenie používa v tom zmysle, že išlo o dobu, v ktorej neplatili jasné pravidlá a normy, v ktorej bolo všetko možné — aj to, čo by bolo v stabilizovanej spoločnosti za hranou morálneho a dokonca aj zákonného správania sa. Zvyčajne, ale nie vždy, má negatívnu konotáciu. Tento termín sa okrem porušovania etických noriem môže v istých prípadoch vzťahovať aj na pozitívne vnímaný rozmer slobody (napríklad tvorivej slobody), spontánnosti, živelnosti, radosti zo života, ale extrémnosti v zmysle spoznávania a prekračovania limitov, ktorá môže mať (seba)deštruktívnu, ale aj (seba)obohacujúcu podobu.

bez väčších problémov identifikovať ako Bratislavu prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov. V románe sledujeme Ráczovu brutálne priamočiaru cestu k majetku a moci. Z pozície vidieckeho prišielca do mesta a neskôr kotolníka v hoteli (teda človeka spoločensky aj priestorovo situovaného na perifériu a neskôr do suterénu)⁴ sa rýchlo prepracuje do úlohy vládcu mesta i krajiny, čo sa spoločensky i priestorovo manifestuje jeho záverečným presťahovaním sa do vily hore nad mestom.

Príbeh románu zodpovedá sujetovému pôdorysu slovenskej ľudovej rozprávky⁵ o Hlúpom Janovi, Peciválovi či „tretom bratovi“, ktorý sa bez skúseností a vedomostí, nepoučený, vyberá do sveta. Tam uspeje práve vďaka svojej archetypálnej nevinnosti — za svoje činy získava princeznú i kráľovstvo. V Pišťankovom „zvecňujúcom“ prepise tohto príznačne slovenského rozprávkového naratívu sa oceňovaná prostota protagonistu variuje na Ráczovu primitívnu animálnosť. Namiesto lásky princeznej získava Rácz sexuálny úspech niekoľkých žien — od Rómky v hotelovej kuchyni cez luxusnú prostitútku až po dcérku z dobrej intelektuálnej rodiny. Jeho svadba s Lenkou v závere románu sa — rovnako ako rozprávková kráľovská svadba — „[...] stane spoločenskou udalosťou roka“ (PIŠŤANEK 1991: 284). Len namiesto kráľovského hradu získava Rácz vilu nad mestom, ktorá v minulom režime slúžila ako konšpiračný byt štátnej bezpečnosti. K životnému úspechu Rácza nevedie poslušné rešpektovanie rád múdrehu deda Vševeda, ktorého rozprávkový „tretí brat“ stretáva kdesi v prírode, ale naopak nerešpektovanie rád starého kuriča Donátha, ktorého Rácz stretáva v zaplvanom staničnom bufete po príchode do mesta. Ide teda o ironicky prevrátenú, drsnú verziu pre slovenský národný naratív podstatného rozprávkového príbehu. „Klasická predstava o víťaziacom dobre je nahradená reálnym obrazom úspechu dosiahnutého prostredníctvom násilia, brutálnej sily a pod.“ (BÍLIK 1994: 14). Evo-káciu žánru rozprávky v románe posilňujú aj detaily, napríklad práca

4 I. Taranenková interpretuje priestor kotolne aj ako politicky exponovaný, ako miesto, „... kam boli v predchádzajúcom režime vytlačené opozičné hlasy, hlasy disentu“ (TARANENKOVÁ 2018: 187).

5 O Pišťankovom využívaní žánrového pôdorysu rozprávky v *Rivers of Babylon*, ale aj v novele *Mladý Dôňč* písalo už niekoľko autorov. (RÉDEY 2007: 45–56; DAROVEC 1998: 125–132; SOUČKOVÁ 2009: 106–131; KUBÍČEK 2002: 404–409.)

s toposom mesta v rozprávkovom štýle: „je veličizné“ (PIŠŤANEK 1991: 18), pritom však nepomenované.

Logika toho nerozprávkového sveta, do ktorého Rác z vstupuje, od neho rozhodne nečaká konanie dobrých skutkov. Naopak, k jeho kariérmu úspechu, ale aj k úplnej spoločenskej akceptácii vedú výhradne jeho brutálne reakcie na všetky podnety. Rác ignoruje akékoľvek morálne či etické normy, koná ako bezohľadný agresor — a je za to odmenený všeobecným rešpektom a úctou okolia. Práve takéto správanie dokážu všetci ľudia v tomto svete oceniť. To už nie je správa o Rácovi, ale o degenerovanom stave spoločnosti. R. Sloboda dokonca v dobovej kritike nazýva Rácza sympatickým dravcom, ktorý každého zaslúžene potrestá. Jeho „[...] obete sú vždy iba páchnuce, zdochynajúce, neschopné figúry, ktoré mohli existovať len vďaka režimu, ktorý stál na mŕtvych dušiach...“ (SLOBODA 1992: 40). Rácov úspech pritom nie je podmienený len morálnym stavom spoločnosti, ale aj konkrétnym historickým okamihom. „Pišťankov sociologický záber je presný: takýto dravec môže — ba hádam aj musí! — existovať práve teraz a dnes. Sám to trochu cíti, dravca na konci trochu pacifikuje, legalizuje. Jeho úloha sa skončila“ (SLOBODA 1992: 40). Rác teda nie je len akýmsi náhodným prírodným úkazom, ale nevyhnutným dôsledkom stavu spoločnosti v určitej prechodnej fáze. V tomto zmysle ide o román spoločenský.

Rác vstupuje do príbehu ako sociálny outsider a v štandardnom stave spoločnosti by ním so svojimi obmedzenými schopnosťami aj ostal. V zvrátenom, degenerovanom svete sa však dokáže ľahko a rýchlo adaptovať. V tomto kontexte môžeme jeho príbeh úspechu čítať aj ako „[...] travestiú Bildungsromanu, vývinového románu, ktorý sa zakladá na príbehu začlenenia sa do spoločnosti, na prijatí pomerov sveta“ (TARANENKOVÁ 2018: 193).⁶ Takýmto pomerom sa však Rác vlastne ani nemusí prispôsobovať — keby musel, zrejme by to so svojou mentálnou výbavou ani nedokázal. Lenže on je priamym dôsledkom týchto pomerov, ich súčasťou. V tomto zmysle ani nie je plnohodnotným charakterom. Podľa T. Beasley-Murraya je postava Rácza redukovaná na súbor postojov a akcií zbavených psychológie.

6 O Pišťankovom diele ako o špecifickej verzii Bildungsromanu písal ešte predtým aj R. Chitnis (CHITNIS 1999: 26–30).

„Rác z nie je nič iné ako naratívne dôsledky jeho vlastnej násilnej vôle k moci“ (BEASLEY-MURRAY 2000: 32). Rác z je zosobnením ojedinelej spoločenskej situácie, a preto môžeme mať tendenciu vnímať ho ako jedinečnú, v dejinách slovenskej literatúry predtým nevídanú postavu. A predsa má svojho predchodcu: Volenta Lančariča z románu *Pomocník* L. Balleka. Podobného dravca a mocenského manipulátora z iného tranzitívneho obdobia našich dejín — z času zmeny spoločenských pomerov tesne po Druhej svetovej vojne.⁷

Pišťanek sa neusiluje realisticky mapovať celú spoločnosť. Nesnaží sa vyvažovať ani hľadať priemer. Je selektívny a v svojej výberovosti extrémny. Mohli by sme sa v tejto súvislosti pýtať, ako to, že Pišťanekov román môžeme aj pri tomto selektívnom prístupe k realite čítať ako román (celo)spoločenský, ktorý nielen reprezentuje, ale dokonca aj predvída stav slovenskej spoločnosti v deväťdesiatych rokoch.⁸ Je to preto, že práve Pišťanekov fikčný mikrokozmos síce prehnane, extrémne, ale o to názornejšie synekdochicky zastupuje celé tie „divoké“ deväťdesiate roky, o ktorých tu bola reč. Ak sa dnes na ne v kultúrnom či spoločensko-politickom diskurze spomína, tak sa už často redukovujú práve na obdobie vhodné na presadzovanie sa dravých ľudí s potlačenými morálno-etickými zásadami — teda typov karikovaných v Pišťanekovom románe.

Jeho písanie je vždy aj provokatívnym skúmaním limitov, hraníc a možností ich prekročenia. Táto celkom vedomá, až programová extrémizácia sa týka nielen autorovej poetiky, ale aj jeho vídenia sveta. Na druhej strane stojí však ambícia presného a adekvátneho zobrazovania referenčnej reality, ktorá je v podstate ambíciou realistickou. Tieto dve zdanlivo rozbiehavé tendencie dokázal v svojom románe unikátne spojiť — a svojím extrémnym spôsobom pri tom realizmus modifikuje na „hyperrealizmus“.⁹ V románe sa to prejavuje mnohými

⁷ Na súvislosť medzi Lančaričom a Ráčzom upozornil už v dobovom ohlase I. Otčenáš (OTČENÁŠ 992: 40) a neskôr aj V. Barborík alebo Z. Prušková, ale poctu Ballekovi ako tvorcovi predchodcu Ráczu zložili aj sám Peter Pišťanek: „Veľký vplyv mal na mňa román *Pomocník* od Ladislava Balleka. [...] Nebyť *Pomocníka*, nebolo by asi ani Rácza“ (TARAGEL 2010).

⁸ Spoločensko-politický rozmer nielen tohto románu, ale aj jeho pokračovaní si všíma napr. aj M. Součková: „Možno konštatovať, že *Rivers of Babylon* je tiež trilógiou o politickej atmosfére, v ktorej sme žili“ (SOUČKOVÁ 2009: 114).

⁹ Podľa Pišťanekovho občasného spoluautora D. Taragela nazývali v začiatkoch spoločný štýl „brutalistický realizmus“ a usilovali sa o surovosť a absurditu príbehu (TARAGEL 1999: 269).

spôsobmi, napríklad aj tematizovaním životného štýlu podľa etnicity (komické zobrazovanie Rómov, „*Cigánov*“, ktorí sa živia podvodmi a vydieraním). Na druhej strane je tu však rovnako výsmešne predstavený aj väčšinový primitívny rasizmus namierený voči týmto menšinám (najmä v násilníckych predstavách inak zbabelého strážcu parkoviska Fredyho Špáršvajna).

„Hyperrealizmus“ tohto románu môžeme vidieť aj v hromadení extrémne „nízkych“ motívov telesnosti či animálnosti. Kosovsko-rakúsky gastarbeiter Zdravko G. si vynášaním fekálií v Rakúsku zarába na občasnú návštevu Slovenska, kde vystupuje ako významný a úspešný lekár — operatér. Samozrejme, touto vysokou spoločenskou pozíciou sa usiluje zapôsobiť zasa len na miestnu „vysokú kurvu“ (PIŠŤANEK 1991: 40). V tomto extrémnom usúvzťažňovaní vysokého a nízkeho sa dajú vidieť prvky bachtinovského humoru (BACHTIN 2007), čo Zdravko G. potvrdí aj vetou, v ktorej dokáže skombinovať nízky fekálny motív s „vysokým“ kvázifilozofickým posolstvom. „Hovná smrdia, povie si Zdravko G., nosiac hore-dolu plné vedrá, ale život je krásny“ (PIŠŤANEK 1991: 40). Napriek komickej absurdnosti tejto vety i celej príbehovej línie spojenej so Zdravkom G. treba mať stále na pamäti, že tu ide aj o sociologicky presný záznam príznačného dobového fenoménu sexuálnej turistiky.

S iným sexuálnym turistom, tentoraz skutočným návštevníkom zo Západu Hurensenom je zasa spojená rovnako presná, sarkastická analýza národnej povahy a zdrojov národnej hrdosti Slovákov. Postavu cudzinca Hurenszona, zamýšľajúceho sa nad slovenskými národnými špecifikami, využíva autor na získanie odstupu, pozície nezávislého pozorovateľa, ktorá umožňuje „nezaujate“ hodnotiť slovenské národné vlastnosti a národné sebavedomie: „Tento malý národ s umelo hypertrofovanou a nepochopiteľnou národnou hrdosťou je národom nepochopených a svetom zneuznaných géniov, dumá. Všetci sa tu cítia byť niečím lepším, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať“ (PIŠŤANEK 1991: 94). Proti tematizovanému slovenskému nacionálnemu pátosu stavia autor Hurenszonovu „západnú“ vecnosť a iróniu: „Tento národ je národom nedocenených, napadne Hurenszona. Mohol svetu priniesť najgeniálnejších umelcov, baletky, vedcov — aspoň sa tak tvári. Prečo nikdy nepriniesol, to je otázka“ (PIŠŤANEK 1991: 95). Radikálnu iróniu takéhoto verdiktu o Slovákoch

ešte posilňuje fakt, že jeho autorstvo je tu prisúdené takej pochybnej figúre, akou je „bisexuálny turista“ (PIŠŤANEK 1991: 95) Hurenssoon. Iba on — a iba preto, že si prišiel po sexuálne zážitky — je ochotný o Slovákoch vôbec uvažovať. Postava Hurenssoona má v tomto veľa spoločného s postavou tajného agenta v inom zásadnom diele slovenskej postmodernity — v novele *Večne je zelený...* Pavla Vilikovského. Tá vyšla iba o dva roky skôr než *Rivers of Babylon* a vzbudila rovnako zásadný kritický ohlas — okrem iného aj pre svoje radikálne ironické borenie nacionálno-komunistického mýtu o slovenskom národe. Vilikovského agent nasledovaný Pišťankovým Hurenssoonom tak predstavujú ironickú subverziu mináčovského národného pátosu (MINÁČ 1989).

Svoj fikčný svet buduje autor ako monolitický priestor, v ktorom všetky zúčastnené postavy disponujú prakticky výhradne negatívnymi či komickými vlastnosťami a každý ich čin je motivovaný zištnými pohnútkami. Jediné, čo ich poháňa, je absolútne sebecstvo. Rovnako bezcharakterní sú pritom ľudia na dedine ako v meste — odlišujú ich iba maďarské mená dedinčanov (Rácz, Kišš) a nemecké mená ľudí z mesta (Donáth, Špáršvajn). V tomto svete prostitútok, vekslákov, bezcharakterných právnikov a bezškrupulózných mafiánov, hlúpych a naivných žien, neschopných riaditeľov či lakomých sedliakov sa s ničím iným ako so sebeckým hľadaním vlastného prospechu ani nepočíta. Preto postavy tohto románu neprechádzajú žiadnym vývojom, vstupujú doň a vystupujú z neho nezmenené ako figúry na orloji.

Iba Rácz ako jediná postava predsa len prechádza istým prerodom. Rozhodne to však nie je prerod, ktorý by z neho spravil lepšieho človeka. Naopak, ide o jeho postupné objavovanie schopnosti ovládať iných a uplatňovať svoju moc — samozrejme, v záujme hromadenia majetku. Rácz pôvodne neprichádza do mesta s cieľom dobyť ho a ovládnuť, ale naopak — chce sa od neho čím viac izolovať. Ani to nie je z nejakých vyšších dôvodov, ako by bol napríklad dôsledok sklamania z neuspokojivého stavu sveta. Je to len prejav číreho ignorantstva, reakcia človeka, ktorý programovo nemá záujem o nič, čo presahuje horizont jeho bezprostredných hmotných záujmov: „Kotolňa bude jeho ponorkou, rozhodne sa Rácz. S okolitým svetom bude udržiavať len ten najnutnejší kontakt. Nič ho na ňom nebude zaujímať“ (PIŠŤANEK 1991: 25). Postupne sa však mení, čo si všimne aj prostitútka

Silvia, ktorá si povie: „Z niekdajšieho skromného a obmedzeného chlapca sa stal divý samovládca“ (PIŠŤANEK 1991: 86).

Rác sa javí ako obmedzený človek, na vojne si preto získal povest' rotného hlupáka (PIŠŤANEK 1991: 27), ale nechýba mu evolučne podstatná schopnosť rýchlo sa adaptovať na novú situáciu a využiť ju v svoj prospech. „Rác nie je bohvieaký génius, je skôr prostý, ale učentlivý ani šimpanz“ (PIŠŤANEK 1991: 43). Najmä preto, že nemá žiadne morálne či etické zábrany. Jeho jednoduchosť, priamočiarosť mu paradoxne pomáha riešiť komplikované situácie: „Vie, že niečo nie je v poriadku, no na to, aby ho ovládla panika, je jeho psychika priveľmi jednoducho vytvarovaná“ (PIŠŤANEK 1991: 50).

Ráčzovu mentálna obmedzenosť vyvažuje mimoriadna telesná disponovanosť, ktorá sa najvýraznejšie prejavuje v hypertrofovej sexualite: „Len veľmi skúsená, až skazená žena je schopná v ňom, Ráčzovi, na prvý pohľad spoznať vášnivého, divého milenca s neľútostnou výdržou a obludným prirodzením“ (PIŠŤANEK 1991: 36). Táto Ráčzova telesná, živočíšna sila a energia sa neobmedzuje len na oblasť sexuality. Prejavuje sa v celej jeho „kariére“. Explicitne to vyjadruje Video-Urban, ktorý o Ráčzovi hovorí: „Je to najhlúpejší a najobmedzenejší človek, akého som v živote videl, povie napokon. Nemá ani toľko inteligencie, ako jeho, Urbanova, ľavá topánka. Ale je úžasne prispôsobivý. A dravý. On, Urban, už vie, čo Rác chce. Chce všetko. Rác, to je prírodná katastrofa“ (PIŠŤANEK 1991: 169). My sme si však už povedali, že Rác je skôr personifikovanou vôľou k moci, ktorá sa v takejto neskrývanej, hrubej podobe prejavovala v slovenskej spoločnosti najmä v prvej polovici deväťdesiatych rokov, v ére takzvaného „mečiarizmu“, ktorú reprezentoval svojím imidžom alfa samca Ráčzovi nie nepodobný viacnásobný premiér Vladimír Mečiar.¹⁰

Rivers of Babylon však napriek svojej schopnosti pomenúvať a evokovať konkrétnu historickú dobu nie je a nechce byť explicitným politickým románom. Je vlastne až zarážajúce, ako málo z politických dejov, ktoré na prelome rokov 1989 – 1990 dramaticky menili obraz tejto krajiny, v tomto veľkom spoločenskom románe nájdeme. Vlastne takmer nič. Revolúcia so stotisíc ľuďmi na bratislavskom

¹⁰ Opäť si tu pripomeňme predvídavosť tejto knihy, napísanej ešte v čase, keď „mečiarovské“ mocenské praktiky neboli v slovenskej spoločnosti zjavné.

námestí SNP sa odohrávala len niekoľko metrov od hotela Kyjev, ktorý je reálnym predobrazom románového hotela Ambassador, ale v románe niet o týchto mohutných demonštráciách ani zmienky. Aj to, že sa dej románu odohráva práve v zime na pomedzí rokov 1989 a 1990, teda v čase Nežnej revolúcie a prelomových spoločensko-politických zmien, sa dozvieme len z celkom nenápadných zmienok, ktoré sa v texte vyskytnú akoby len okrajovo. A dokonca až po tom, čo už samotná revolúcia, nepovšimnutá postavami románu, prebehla. Neregistruje ju ani rozprávač, ktorý sa identifikuje s mentálnym obzorom týchto špecifických postáv. A čosi také odťažité ako revolúcia so svojimi vysokými ideálmi doň proste nepatrí. Tieto postavy predsa berú do úvahy len to, čo im môže priniesť okamžitý osobný prospech. Akokoľvek významná zmena spoločensko-politického systému sa v ich mentálnom priestore reflektuje až vtedy, keď z nej môžu čosi vyťažiť. V tomto prípade ide o Ráczovu pripravovanú a napokon v závere románu aj zavŕšenú privatizáciu hotela, ktorá bola umožnená práve novou spoločensko-politickou situáciou a, samozrejme, tiež nedostatkami tohto nového systému, ktoré Rácz a spol. dokážu okamžite predátorsky využiť. Gesto uprednostňovania osobného pred spoločenským, ktoré je zároveň gestom marginalizácie demokratickej revolúcie roku 1989, sa — ako predvída tento román — stane neskôr jedným z výrazných naratívov slovenskej spoločnosti, ktorý reprezentovali aj vrcholní politici.¹¹

Prvý nenápadný odkaz na porevolučnú realitu nájdeme až približne v polovici románu. Z logiky deja vtedy vyplynie nenápadná zmienka o zrušení ŠtB (PIŠŤANEK 1991: 140) a pozorný čitateľ pochopí, že medzitým musela prebehnúť revolúcia, ktorá k tomuto zrušeniu komunistickej tajnej služby viedla. Revolúcia sa ako historická udalosť v románe nespomenie až do konca, aluzívne ju pripomenie len občas nejaká narážka pre znalcov (jeden z románových bývalých eštbákov používa okrem iných aj krycie meno Žifčák, čo je meno skutočného agenta komunistickej polície, ktorý zohral dodnes nejasnú

¹¹ Napríklad slovenský premiér R. Fico odpovedal na otázku, ako vnímal komunistický režim a následnú revolúciu s tým, že si ju ani veľmi nevšimol, lebo sa sústredil na prácu (BENEDIKOVIČOVÁ 2014). A predseda slovenského parlamentu, Národnej rady Slovenskej republiky P. Paška odpovedal na otázku, čo robil v novembri 1989: „Kachličkova som kúpeľňu“ (NÉMETH 2014).

úlohu v začiatkoch Nežnej revolúcie), prípadne ironické použitie floskuly vyjadrujúcej sklamanie z výsledkov revolúcie: „On, Fredy Špáršvajn, si myslí, že za toto sme nemrzli na námestiach“ (PIŠŤANEK 1991: 162).

V závere románu sú už pre postavy samozrejmosťou porevolučné pomery, prispôsobujú sa im tak rýchlo, že si čitateľ — rovnako ako vtedajší bežný obyvateľ tejto krajiny — tú zmenu azda ani nestihne uvedomiť. Ale to už Rácz nadväzuje styky „[...] s predstaviteľmi zopár najvplyvnejších politických strán“, ktorí sú ešte v tom čase príznačne (po)revolučnými „[...] bradatými vodcami“ (oba PIŠŤANEK 1991: 274) a kupuje si ich. (Zaujímavá je v tejto súvislosti denunciačná zmienka o Ráčzom zaplatenom politikovi Lazovi, ktorého meno sa dá čítať aj ako prešmyčka mena reálneho intelektuála a porevolučného politika Borisa Zalu.)¹²

Peter Pišťanek napísal výpovedný spoločenský román z času revolúcie bez toho, aby v ňom nejaká revolúcia prebehla. A napísal aj veľký román o deväťdesiatych rokoch, ktoré pri jeho písaní z väčšej časti ešte ani nemohol poznať. A predsa vystihol revolučného ducha týchto čias tak, ako nikto iný v slovenskej próze.

Pramene

PIŠŤANEK, Peter

1991 *Rivers of Babylon* (Bratislava: Archa)

Literatúra

BACHTIN, Michail Michailovič

2007 *Francois Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*; prel. Jaroslav Kolár (Praha: Argo)

BARBORÍK, Vladimír

1992 „Slovenská kritika pláva vo vodách Babylonu“; in idem: *Fórum mladej literárnej kritiky* (Bratislava: Knižná edícia Fragmentu), s. 22–29

¹² Boris Zala patril pred revolúciou do užšieho okruhu Pišťankových predrevolučných známych. I tak sa stal v románe terčom takejto ironickej narážky.

BEASLEY-MURRAY, Tim

2000 „Držať sa od seba. Peter Pišťanek a Dušan Taragel: Sekerou a nožom. (Konfrontácie)“; *Romboid XXXV*, č. 1, s. 32

BENEDIKOVIČOVÁ, Mária

2014 „Fico vidí za informáciami o prihláške do KSC posadnutosť“; SME.sk <https://domov.sme.sk/c/7072541/fico-vidi-za-informaciami-o-prihlaske-do-ksc-posadnutost.html>, prístup 19. I. 2014

BÍLIK, René

1994 „Exhibičná karikatúra našej každodennosti“; *Mosty III*, č. 49, s. 14

DAROVEC, Peter

1998 „Peter Pišťanek“; in idem: *Portréty slovenských spisovateľov I* (Bratislava: Vydavateľstvo UK), s. 125–132

CHITNIS, Rajendra A.

1999 „Žiť plným životom: moc v kolektíve v próze Petra Pišťanka“; *Romboid XXXIV*, č. 8, s. 26–30

KUBÍČEK, Tomáš

2002 „O hranicích nímandslendu a pasti nadinterpretace. Průhledy do světa Ľudevíta Dônce a spisovatele Petra Pišťanka“; *Slovenská literatúra IL*, č. 5, s. 404–409

MINÁČ, Vladimír

1989 *Dúchanie do pahrieb* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

NÉMETH, Jana:

2014 „Paška kachličkoval. Všetci sme kachličkovali. Nebolo to pekné ani kvalitné“; SME.sk <https://domov.sme.sk/c/7494400/paska-kachlickoval-vsetci-kachlickovali-nebolo-to-pekne-ani-kvalitne.html>, prístup 15. II. 2014

OTČENÁŠ, Igor

1992 „Nech žije holá veta!“; *Dotyky IV*, č. 2, s. 40

RÉDEY, Zoltán

2007 *Subverzia kánonu slovenskej prózy v novele Petra Pišťanka Mladý Dônc* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

SOUČKOVÁ, Marta

2009 *P(r)ózy po roku 1989* (Bratislava: Ars Poetica)

SLOBODA, Rudolf

1992 „Niekoľko poznámok k Riekam Babylonu“; *Dotyky IV*, č. 2, s. 40

TARAGEL, Dušan

1999 „Autorské poznámky“; in idem: *Sekerou a nožom* (Levice: L.C.A.), s. 267–278

2010 „Spisovateľ Peter Pišťanek: Písať sa mi už nechce, ale iné robiť neviem“;

Sme.sk <https://kultura.sme.sk/c/5188469/spisovatel-peter-pistanek-pisat-sa-mi-uz-nechce-ale-ine-robit-neviem.html>, prístup 14. I. 2010

TARANENKOVÁ, Ivana

2018 „Rivers of Babylon — postmoderný Bildungsroman, román konca dejín“;

Slovenská literatúra LXV, č. 3, s. 184–195

ULIČNÝ, Peter

1992 „Dost bolo literatúry!“; *Kultúrny život* XXV, č. I, s. 9

Vzpomínání detektiva Finka

Nostalgie a politika paměti

v detektivních prózách

Jaroslava Velinského

Stefan Segi

Bývalo to hezčí.

Vůbec všechno bývalo hezčí.

Už strašně dávno

(VELINSKÝ 2000: 141).

Již od počátků detektivního žánru představuje otázka společenského řádu jeden z klíčových motivů, ať už jde o krizi viktoriánských hodnot v díle A. C. Doylea či rozpad sociálního systému — leitmotiv mnoha „severských“ detektivek. Zásadní proměna společenského řádu v roce 1989 proto představovala pro zavedené české autory detektivek velkou výzvu.

Rychlý nástup volného knižního trhu vedl k množství překladů zahraničních detektivek, které byly bezprostředně po revoluci pro čtenáře výrazně přitažlivější než tvorba domácích autorů. Pro naše bádání je však významnější literární výzva, kterou náhlá proměna společenského řádu představovala: Na čí straně stáli literární detektivové, když byl režim, který hájili, ze dne na den zákonem prohlášen za zločinný?

Michal Jareš a Pavel Mandys ve svých *Dějínách české detektivky* popisují porevoluční tvorbu Evy Kačírkové či Michala Frýborta¹ pojmy jako „ukřivděnost“, „zahořklost“, „zloba“ či „ublíženost“ a uvádějí

¹ To samé platí i pro tvorbu dalších autorů, například Jana Cimického či Michaela Fiebera (Jaroslava Čejky).

případy, kdy se jejich detektivové vysmívají klíčovým narativům roku 1989 a heslům o vítězství pravdy a lásky, která ostře kontrastují s nárůstem zločinnosti a reprezentacemi násilí (JAREŠ — MANDYS 2019: 365–366).²

Komplexnější způsob vyrovnání se s proměnou řádu v roce 1989 zvolil Jaroslav Velinský v porevolučních pokračováních své série o amatérském vyšetřovateli Otakaru Finkovi. Její jednotlivé romány pojal do značné míry jako paměťové a pokoušel se v nich navrhnout alternativní půdorys vyrovnávání se s minulostí. V následující studii se proto zaměříme na dva komplementární rámce vzpomínání: konstrukci dějinné kontinuity a nemožnost sdílení osobní zkušenosti s minulým režimem po roce 1989.

Jaroslav Velinský a Ota Fink

Velinského romány o detektivu Finkovi představují cyklus detektivních románů spojených osobou jediného vyšetřovatele (celá série čítá více než dvacet svazků), jejichž děj od sebe dělí desítky let a které se odehrávají na celé ploše druhé poloviny dvacátého století.³ Tím, že se jedna románová linie odehrává v autorově a čtenářově (porevoluční) současnosti a druhá, historická se vrací do padesátých, šedesátých a sedmdesátých let, vzniká prostor pro implicitní i explicitní srovnání různých dějových epoch a zlomů, ale i pro různé, zdánlivě protichůdně formy vzpomínání.⁴

Poprvé se čtenáři mohli s románem o „bezděčném detektivovi“ Otakaru Finkovi setkat v polovině osmdesátých let, když vyšly romány *Tmavá studnice* (1984) a *Lidožrout* (1984). Již v nich byly představeny základní a trvalé charakteristiky dalších „finkovek“: silný důraz na dobové reálie, jazyk a kulturu (v případě zmíněných románů jde o polovinu padesátých let), sondy do různých společenských vrstev

² Jareš a Mandys zde do jisté míry navazují na myšlenky Michala Pullmanna o potlačení obrazů násilí v období normalizace (viz PULLMANN 2016).

³ Jareš a Mandys tvrdí, že je „finkovské univerzum jedním z nejpropracovanějších v české populární kultuře“ (JAREŠ–MANDYS 2019: 357).

⁴ Podobný půdorys má např. televizní cyklus *Tricet případů majora Zemana* (1974–1979), který usiloval o reinterpretaci dějin 20. století prizmatem politiky paměti odvozené od kritiky „uvolnění“ šedesátých let. Půdorys dobrodružné literatury využívala také Stránského *Zdivočelá země* (1991), která měla pro změnu uchovávat a prosazovat paměť politických vězňů.

i lehce subverzivní obraz budování socialismu, který v mnohém připomíná antihrdinská vyprávění o konci války Josefa Škvoreckého a zároveň do jisté míry paroduje budovatelskou prouzu.

Oba tyto Velinského romány ovšem spojuje i téma traumatické, „umlčené“ minulosti: nepotrestaná kolaborace s nacisty či násilí spojené s poválečným vyhnáním Němců. Další příběhy Oty Finka začaly vycházet až v polovině devadesátých let; sérii zahájil román *Konec perského prince* z roku 1995 a – jak si všímá Antonín K. K. Kudláč – revoluční zestárlý detektiv se nyní „daleko víc než kdykoliv předtím zajímá o stav soudobé společnosti, především její nešvary“ (KUDLÁČ 2009: 455). Obdobně Pavel Janáček zdůrazňuje v tomto kontextu silnější důraz na „pojetí zločinu jako sociálně determinovaného jevu, zaviněného nástupem kapitalismu“ (JANÁČEK 2008: 14).

Nejde zde však o pouhou kritiku nového společenského řádu, vyšetřování kriminality je bezprostředně spjata se vzpomínáním. To je zpřítomněno v prvním plánu častými nostalgickými digresemi, odkazujícími ke každodennímu životu v období socialistické diktatury a v druhém samotném rozvržení románového cyklu do dvou časových rovin, jež implicitně vede čtenáře ke srovnání mezi politickými režimy. Detektivky, které se odehrávají v minulosti, totiž nutně kladou otázku po legitimitě dobového řádu a po legitimitě jeho narušování. Revoluce pak představuje radikální přelom v hodnocení zločinu i těch, kteří ho odhalovali a trestali.

Detektivka v kontextu paměti a vzpomínání

V kontextu německé historické detektivky prosazuje Sasha Gerhards termín *Verarbeitungsroman* – román vyrovnávání se s minulostí. Jde o subžánr, jehož cílem není pouze zasadit detektivní příběh do historických kulís,⁵ ale skrze příběh vyšetřování zločinu reinterpretovat dějiny s důrazem na období národního traumatu (GERHARDS 2013: 52–53). Například detektivní romány Volkera Kutschera s Komisařem Gereonem Rathem z období Výmarské republiky Gerhards interpretuje jako pokus ukázat dané období v pluralitě dějinných možností.

Lze tvrdit, že série o detektivu Finkovi představuje obdobný případ reinterpretace dominantních dějinných narativů. Když Janáček

5 Příkladem takové historické detektivky může být tvorba Vlastimila Vondrušky.

charakterizoval tvorbu detektivkářů na přelomu režimů, jako jeden z klíčových rysů uvedl, že ve svých polistopadových dílech razí „namísto oficiální ideologie [...] neoficiální až antioficiální, protestní ideologické stanovisko“ (JANÁČEK 2008: 14). Měl tím na mysli zejména kritiku nového státního zřízení z hlediska kriminality či sociální nespravedlnosti. Velinského romány v tomto kontextu zaujímají specifickou pozici: jejich „antioficiálnost“ či „protestní“ aspekt není zaměřený pouze na kritiku současnosti, ale zaměřuje se především na minulost a její připomínání.

Klíčový je přitom pro Velinského dějinný kontrarativ, otázka udržování spravedlnosti napříč režimy, která je formulována implicitním dialogem mezi přítomností a současností. Romány odehrávající se v padesátých letech se obracejí k současnému čtenáři, zatímco romány ze současnosti se obracejí prostřednictvím odkazování zpět do minulosti.

(N)Ostalgie a kontrarativ

Paul Betts popsal fenomén ostalgie jako proces hledání identity z doby, která zdánlivě nikdy neměla smysl. Je-li podle českého právního řádu komunistický režim popsán jednoznačně jako „zločinný, nelegitimní a [...] zavrženíhodný“⁶ a podle zákona o Ústavu pro studium totalitních režimů má být strůjcem „systematického ničení tradičních hodnot evropské civilizace“,⁷ lze jen velice obtížně hledat způsob, jak se skrze paměť vztahovat k vlastní minulosti a identitě spojené s tímto obdobím. Hledání identity z takové doby může mít mnoho podob a zdůraznění nadčasovosti boje s kriminalitou představuje jednu z nich.⁸

Velinského romány jsou prodchnuty jistou formou reflektivní nostalgie. V celé sérii o detektivu Finkovi však nejde ani tak o jednoznačnou apologii padesátých let, ale o atmosféru neustále se proměňující

6 Zákon 198/1993 Sb., ze dne 9. července 1993 o protiprávnosti komunistického režimu a o odporu proti němu.

7 Zákon č. 181/2007 Sb., ze dne 8. června 2007 o Ústavu pro studium totalitních režimů a o Archivu bezpečnostních složek a o změně některých zákonů.

8 Betts jako příklad způsobu, jak se vztáhnout ke komunistické minulosti, uvádí převrácení dichotomie moderní (BRD) vs. nemoderní (DDR), která se může transformovat do paralelní dvojice lidskost vs. materiální spotřeba (viz BETTS 2000: 740).

každodennosti, která s sebou nutně nese zánik míst a kulturních jevů spojených s konkrétními vzpomínkami. Proti tomu, co bývá popisováno jako bezčasí (normalizace) či konec dějin (počínaje kolapsem východního bloku), staví Velinský kontinuitu proměn města, módy, jazyka či populární kultury.

Pro Velinského pojetí minulosti je charakteristická nevyhraněnost, pokud jde o ideologie a širší dějinné rámce, ale i nedůvěra k velkým narativům o minulosti, což ústí v překračování a rozměňování hranic dějinných epoch. Například komunistický státní aparát, v oficiálním porevolučním vzpomínání „zločinný, nelegitimní zavrženíhodný,“ je v historické linii Velinského románů popisován nanejvýš ambivalentně jako na jedné straně prostor boje mezi ušlechtilou myšlenkou budovat spravedlivější svět a jako oportunistus a kariérismus na straně druhé.⁹

Také rok 1968, ve většině polistopadových fikčních narativů podaný jako moment individuální i kolektivní deziluze, představuje ve Velinského sérii pouze další vyřešený případ vraždy, po němž Ota Fink vstoupí do Sboru národní bezpečnosti. Obdobně román *Krásná zvláštnost* (2011), jehož děj je zasazen na konec sedmdesátých let, souvisí s „velkými dějinami“ pouze velmi dílčím způsobem. Ota Fink v něm sice po deseti letech opouští řady SNB v souvislosti s Chartou 77, avšak Velinský ani tentokrát nerozhraje příběh prozření hlavního hrdiny. Režim není odkrytý jako v jádru zločinný, ale jde pouze o epizodu, ve které část bezpečnosti využívá disent pro své kariérní účely a porušuje zákony týkající se práv signatářů Charty. Fink, podobně jako většina obyvatel tehdejšího Československa, znění Charty nezná a ani se jí dále nevěnuje.

Z tohoto pohledu negujícího „velké dějiny“ a revoluce vyplývá také subverzivní povaha finkovek zaujímajících k oběma režimům ironický odstup. Již romány psané v osmdesátých letech charakterizuje revize stereotypů budovatelského románu. V devadesátých letech, kdy byl tento žánr jednoznačně rámován jako absurdní, totalitářský a esteticky bezcenný, Velinský ve svých (jakkoliv často humorných a nadzazených) detektivkách přišel s popisy idylického soužití pracovního

⁹ Když Ota Fink vzpomíná na svého zesnulého přítele z ÚV KSČ, tvrdí, že „byl jedním z těch, co to mysleli poctivě... šli do toho s úmyslem z tý lidský tváře socialismu zachránit, co se dá a ze všech sil pomáhat tomu dobrému, co zbylo“ (VELINSKÝ 2011: 7).

kolektivu v padesátých letech. Prostředí národního podniku Prago-kov je v románech zasazených do padesátých a šedesátých let podáno jako místo sjednocující prostřednictvím společného cíle konfliktní minulost jednotlivých dělníků, ať už mají správný proletářský původ (jako hlavní hrdina), anebo jde o jedince pro režim problematické, jako je bývalý kněz či intelektuál. Poctivá a smysluplná práce zde překonává rozpory vytvořené „velkými dějinami“.¹⁰

V Otu Finkovi vytvořil Velinský unikátní postavu, jež z hlediska své fikční historie odporovala veškerým porevolučním představám o kladném hrdinovi: bývalý straník, člen SNB, SSM i KSČ. I v „porevoluční“ linii se Fink navzdory četným odkazům na hrdiny americké drsné školy v mnohém vymyká představě o moderním¹¹ detektivovi. Hlavní hrdina je zde již penzionovaný a doba neomezených možností mu nic nenabízí. Jako symbol své dobové a třídní příslušnosti využívá ostentativně automobil VAZ Žiguli ze sedmdesátých let, který v devadesátých letech patřil spolu s Trabantem k symbolům inferiority překonaného „východního“ průmyslu. Ostatně již samotná kategorie důchodce byla po revoluci vnímána podezřívavě. Není bez paradoxu, že právě skupina obyvatel s největší zkušeností s komunistickou diktaturou patřila a stále patří k jádru komunistické strany. Nejvýrazněji toto spojení důchodců s komunistickou minulostí rezonovalo v souvislosti s mediální kampaní z roku 2010 „Přemluv bábu!“, v níž je starší generace zobrazena jako iracionální a sobecká, trpící ztrátou paměti a nostalgii po ztraceném mládí. Velinský v románech o detektivu Finkovi nabízí zcela obrácený narativ. Právě většinová společnost pod vlivem velkých historických narativů trpí amnézií, zatímco hlavní hrdina reprezentuje paměť hluboce zakotvenou v přehlížených, „malých dějinách“ obyčejného člověka, pro něhož rok 1989 není nutně konečným triumfem pravdy a lásky, ale jen další z řady výměn intelektuálních a ekonomických elit.

¹⁰ Obdobnou funkci zde plní i prominentní motiv trampingu, který vytváří specifické místo stírání „civilních“ identit ve prospěch nekonfliktní identity subkulturní.

¹¹ Helena Stiešsová si také všímá paradoxu, že porevoluční období je ve Velinského románech mnohem více spjaté se zločinem než dřívější „zločinný“ režim: „Fink senior realisticky zestárl, přišel o bezstarostnost mládí a mnohem ostřeji vidí do soudobé společnosti, která si rychle osvojuje nešvary moderní demokracie. Jakoby v nenávratnu jsou doby, kdy bylo proč žertovat“ (STIESSOVÁ 2007: 21).

Obyčejný člověk dějinám navzdory

Dějinná kontraranativita Velinského série proto nespočívá pouze ve specifické reprezentaci období komunistické diktatury a následného období demokracie a kapitalismu. Tím, že jeho hrdina odkazuje ke vzpomínkám na další nejednoznačně hodnocené „režimy“ (první republika, druhá republika, protektorát a třetí republika), lze vysledovat specifické chápání dějin jako takových. Oproti liberálnímu narativu o meziválečném období svobody, ostrých cézurách spojených s diktaturami a následným obnovením svobody a konci dějin, staví Velinský představu kontinuity, kde střídající se režimy představují spíše jistý druh nadstavby, ideologické diskurzy mocných, kteří rozehrávají „velké dějiny.“¹²

Když v románu *Konec perského prince* Fink obhajuje svoji neznalost angličtiny, představují jeho vzpomínky na střídání jazykových preferencí odkaz k tomuto pojetí dějin:

[...] Už jsem zažil pár orientací. Napřed derdýdas, potom charašó a teď zase okej. Možná že se ještě někdy dožijeme dalšího národního obrození, pokud nepřijde nanovo derdýdas (VELINSKÝ 2007: 70).

Devadesátá léta tedy neznamenají konec dějin, ale jen jednu dosud neukončenou dějinnou etapu. Skepse vůči „velkým dějinám“ a velkým narativům vystupuje z řady rozhovorů a výslechů, jež detektiv Fink během svých pátrání nutně absolvuje. Když Fink přesvědčuje správce hotelu Fojtku v románu *Vlčí zub* o univerzálním poslání kriminalisty navzdory střídání režimů, ukáže se, že právě „velké dějiny“ brání pochopení jednotlivých lidských osudů:

Zasmál se, byt' trochu nakřivo, a popadl příbor. „Máte pravdu, je to blbost. Historie staví zdi mezi lidmi, třeba i lidi ke zdem; nač, proč, k čemu“ (VELINSKÝ 2009: 81).

¹² V tom Velinského romány souzní s jiným mimořádně populárním autorem historických detektivek Vlastimilem Vondruškou. Ten ve svých románech a sbírkách esejů jako *Epištoly o elitách a lidu* obdobně chápe velké dějiny jako hru elit, která již z principu odporuje obyčejnému životu běžných lidí nezatížených ideologiemi. Více viz VONDROUŠKA 2018.

Velinský tak před příběhem dějin jako diskontinuit režimů a ideologií dává přednost zdůraznění kontinuity. Kriminalista zůstává kriminalistou, zločin zločinem a konformita zase konformitou bez ohledu na to, o jaký režim jde. Takovou kontinuitu konformity představuje například svůdná sekretářka majora Ditricha v románu *Konec perského prince*:

Kráska u stroje po mně přejela výsměšným pohledem. Byla to jedna z voliček Krásného Velikého Transformátora, které svými hlasy určují orientaci státu, stejně jako řadu let určovaly Zlatého slavíka (VELINSKÝ 1995: 58).

Tato skepse k dějinám se odráží také ve Finkově hodnocení poválečného vyhnání sudetských Němců. Z perspektivy devadesátých let a vzdušného strachu z restitucí původně německého majetku přitom jde o postoj v populární kultuře poměrně neobvyklý. Ačkoliv je i ve finkovkách tematizován strach z německého kapitálu, Velinský v řadě románů série tematizuje vyhnání jako další ze série nešťastných zásahů „velkých dějin“ a ideologických bojů do jinak v zásadě bezproblémové, až idylické oblasti „obyčejného života“. Fiktivní Blatnov nad Mlžnou (dříve Schlamdorf — taktéž fiktivní) z románu *Vlčí zub* je tak popisován jako místo

kde ještě dožívají stoleté babky, kterým se tu místo babička mnohdy říká oma [...]. Tyhle pamětnice císaře pána se dodnes ne naučily pořádně česky a nikdo jim to nemá za zlé; než to tady totiž před poslední válkou rozvrtal Konrád Henlein se svou *Sudetendeutsche Partei*, žili tu už hezkých pár století Němci s Čechy společně, jako by se nechumelilo, navzájem si pomáhali stavět chalupy, dělali vedle sebe v knoflíkárnách i tkalcovnách, vdávali se a ženili mezi sebou a politika jim byla šmafú [...]. Takže toho Henleina a jeho partaje nebýt, snad by se Blatnov pod Mlžnou na mapách pořádkem jmenoval Šlamdorf a nikomu by to ani nepřišlo — stejně se mu tam tak říká dodneška (VELINSKÝ 2009: 5–6).

Pojetí obyčejného člověka jako pasivního objektu „hry“ dějin Velinský nejdůsledněji rozvedl ve Finkových dialozích s automechanikem

Vrbou, někdejší kolegou z n. p. Pragokov z padesátých a šedesátých let. Tyto dialogy jsou projevem deziluze z velkých narativů, ať už jde o budovatelský étos padesátých let anebo o kapitalistickou transformaci let devadesátých. Je přitom charakteristické, že ani jedno z těchto období není hodnocené jako nutně horší či lepší. Toto pojetí dějin se výrazně projevuje ve způsobu, jakým je detektiv Fink nucen v průběhu románové série obhajovat svoji participaci na chodu někdejšího režimu. Kriminalista je ve Velinského pojetí vyňat z „velkých dějin“ a jeho práce, podobně jako práce soustružníka v Pragokovu je reprezentována coby transcendentní kategorie, která má vlastní smysl navzdory historickým rámcům.

Konflikt, porozumění, mlčení

Výrazné téma „porevolučních“ finkovek představuje sdílení a hodnocení dějinné zkušenosti. Ota Fink se často ocitá v situaci, kdy aktéři případů zpochybňují jeho morální integritu kvůli minulosti spojené s SNB (potažmo SSM). Koneckonců, už pojmenování Finkova někdejšího působení může vyjadřovat postoj postav ke způsobu vzpomínání: Byl hlavní hrdina série „bolševický policajt,“ „esenbák“ či kriminální vyšetřovatel? Každý z těchto výrazů s sebou nese odlišný způsob vztahování se k období socialistické diktatury a k udržování dobového společenského řádu.

Zejména v prvních porevolučních finkovkách lze najít řadu dialogů tematizujících propast v chápání dějinné viny a identity. Velinský přitom předkládá hned několik možných reakcí na konfrontaci s minulostí soukromého očka: od odsudku přes nepochopení až ke smíření. Popsaný konflikt mezi každodenní kriminalistickou praxí a „velkými dějinami“ je ostatně pro kriminální romány zaměřené na vyrovnání s minulostí charakteristický, jak si všimá i Sascha Gerhards při svém čtení románů o Gereonu Rathovi (GERHARDS 2013: 55). I Kutscherův komisař si musí klást otázky, co znamená být vyšetřovatelem vražd v období nastupující nacistické diktatury a do jaké míry je možné za těchto okolností zůstat apolitickým profesionálem, do jaké míry „velké dějiny“ umožňují zachovat pluralitu vzpomínání.

Častý typ konfrontace s minulostí ve Velinského románech reprezentují postavy zdánlivě morálně rozhořčené, avšak ve skutečnosti amorální či zkorumpované, pro které pohoršení nad minulostí

představuje pouze rétorickou figuru určenou k diskreditaci oponenta. Takovou postavu představuje inspektor Ditrich, který v několika románech reprezentuje nejen neschopného policistu jako nezbytnou složku detektivního žánru, ale zejména vtělení oficiální porevoluční politiky paměti. Názorně je tento paměťový protiklad konstruovaný v dialogu z románu *Konec perského prince*, ve kterém musí zestárlý detektiv Fink obhajovat své minulé působení:

„Dělám to samý co vy. [...] Pracoval jsem u kriminálky, když jste ještě chodil do školy.“

Chvíli mlčel a zíral. „Aha,“ řekl posléze. „Bolševickej polda. Jeden z těch, co nás rozháněli pendrekama, když jsme šli s kytkou oslavit státní svátek, ze kterýho jste udělali Den znárodnění.“

„Paušalizujete,“ řekl jsem. „Doufám, že jste si aspoň ulevil.“

„Parchanti,“ huhlal si do fousů, jako by mě neslyšel. „Dělali si, co chtěli, a teď si to dělaj zas. Krucifix... Hřešíte na demokratický principy nový společnosti. Nejradši bych vám jednu vrazil, abyste nezapomněl, co jste zač. Jenže vy byste si stěžoval na Výboru pro lidský práva. Ani nadávat vám nemůžu.“

„Povídám, že jsem byl u kriminálky,“ řekl jsem.

„Není to jedno?“ (VELINSKÝ 1995: 57).

Zatímco major Ditrich v poněkud vulgarizované verzi opakuje oficiální narativ, ve kterém je celý režim rámcovaný jako zločinný, z pohledu ústřední postavy jde o neschopnost rozlišovat mezi každodenním životem a ideologií. Když se na konci románu ukáže, že je Ditrich zkorumpovaný policista, můžeme zpětně jeho morální pobouření číst jako pokrytecký pokus schovávat vlastní chyby za cizí kolektivní vinu. Podobnou figuru ostatně užívá i jeden ze štamgastů v románu *Vlčí zub*:

Co ten se narozčiloval! Dal si panáka, dal si dva tři a už toho měl plnou hubu: bolševiků, estébáků, agentů; jako by bejval seděl za činnost v nějakým protikomunistickým odboji a ne za obyčejný vloupání a ublížení na těle (VELINSKÝ 2009: 81).

Kapitán Volejník je naopak v kontrastu k majoru Ditrichovi vylíčen jako vzor kompetentního policisty (jakkoliv musí spoléhat na

Finkovu geniální intuici), který projevuje mnohem více pochopení pro způsob, jak se detektiv Fink vyrovnává se svojí komunistickou minulostí. Zatímco major Ditrich chápe oficiální pojetí dějinné paměti jako pragmatický nástroj ke kariéernímu postupu, pro Volejníka je povolání posláním mimo rámec dějinných narativů. V románu *Kletba rodu Cajthamlů* tento klíčový rozdíl vysvětluje detektiv Fink soudnímu prokurátorovi:

„Upřímnost za upřímnost,“ řekl jsem, „major Ditrich se pro svoji velkohubou módní nenávisť k jistý ideologii vyšplhal nahoru různým tankem a kapitán Volejník je pořád jen dvojka, přestože ani jeho nelze podezírat z levicovosti. On jen svoje názory neproklamuje; chce být poctivej polda a stíhat zločince padni komu padni (VELINSKÝ 2004: 196–197).

Podobně lokální policisté z Jizerských hor v románu *Bestie z Tamberku* odmítají chápat dějiny podle majora Ditricha. Místo jednoznačného odsudku souznějí s představou o vrstevnaté minulosti, ve které setrvalý řád představoval jistou protiváhu k negativním jevům:

„Taky povídal, že jste bejvalej... No, však víte.“

„Bejvalej bolševickej polda?“

Tak nějak.

Vadí vám to?

„Za nějaký čas budeme všichni bejvalí.“

„Dá se říct,“ na to Mašek, „že grázlové to měli za vašich časů o dost těžší. Bohužel nejen grázlové, ale s tím vy jste neměl co dělat“ (VELINSKÝ 2000: 94–95).

Jiný typ postav představuje mládež, generace post-paměti, která nemá přímou zkušenost s životem v komunistickém režimu a je z větší části odkázána na oficiální prostředky politiky paměti. Revoluce roku 1989 pro ně představuje zásadní dějinnou cézuru, za níž se v souladu s myšlenkou Paula Bettse rozprostírá oblast ne-smyslnosti, radikální jinakosti vzpírající se pochopení. Velinský ve svých románech popsal celou řadu setkání Oty Finka, nositele kontra-paměti s reprezentanty post-paměti, přičemž (ve shodě s výzkumy volebních

preferencí) postavy mladých lidí spojuje většinou s pravicovou orientací a využíváním výhod nového režimu a nových technologií. Detektiv-důchodce Fink této generaci již nepřipadá odsouzeníhodný, ale spíše zcela nepochopitelný, protože odporuje jak její žité zkušenosti, tak oficiálnímu výkladu dějin, který rámuje celé období komunistické diktatury jako zločinné a nedává možnost hájit paměť participace na chodu režimu, ať už měla jakoukoliv povahu.

Ačkoliv čtenáři skrze vnitřní monology hlavního hrdiny i jeho starší dobrodružství mají představu o důvodech vedoucích detektiva k jeho zásadním životním rozhodnutím, Velinský nejčastěji toto mezigenerační nedorozumění znázorňuje mlčením. To ostatně odpovídá mlčení velké části české společnosti, která měla v devadesátých letech jen omezenou možnost sdílet svoji dějinnou zkušenost a jejíž paměť byla — podobným způsobem — marginalizována.¹³ V románu *Labutí píseň* je Finkův „třídní“ světonázor mladé generaci k smíchu, ale hlavní hrdina ani neusiluje o obhajobu či vysvětlení:

„Upřímně řečeno,“ na to Renata, „nemyslím si, že jste hlupák. Jen s tou svojí třídně uvědomělou morálkou jste trochu — neurazte se — k smíchu.“

„S mojí třídně uvědomělou morálkou to ovšem ani nehne; šinu se ulicí chladný jako vůz kropicí“ (VELINSKÝ 2008: 195).

Podobně v románu *Osud motýlka*, který pojednává o spojení rasově motivovaného násilí a nové třídy zbohatlíků, vede Fink paralelní monology s mladou a krásnou sekretářkou úspěšné právnické kanceláře.

„Vaše generace byla orientovaná jinam.“

„Kaněšno,“ řekl jsem.

„S vámi bych se o politice bavila nerada.“

... Ale já v partaji nebyl.“

„Přesto vaše názory...“

„Nechte mi je. Já vám ty vaše taky neberu“ (VELINSKÝ 2007: 70).

13 To se projevuje například v metodologii předvolebních výzkumů, při kterých je nutné k výsledkům KSČM přičítat body navíc, protože se jejich potenciální voliči ostýchají své preference sdělovat.

Velinský tak v porevoluční sérii o soukromém očku Finkovi zachytil (a implicitně perspektivou ústřední kladné postavy i zhodnotil) celou škálu reakcí na minulost hlavního hrdiny, z nichž každá reprezentuje určitý přístup ke vzpomínání na období socialistické diktatury. Oficiální politika paměti je reprezentována zkorumpovaným policistou, který otevřeným antikomunismem a odkazy na systémové násilí buduje především vlastní kariéru a zdánlivě moralizujícím diskurzem zakrývá vlastní nedostatky. Kapitán Volejník oproti tomu reprezentuje pojetí paměti uznávající pluralitu navzdory hodnotovým rozdílům. Konečně příslušníci postpaměti, kteří období socialistické diktatury znají především zprostředkovaně z oficiálních institucí paměti (školy, televizní pořady atd.) nejsou schopni s detektivem navázat dialog o problematice paměti, protože se jeho pozice zvnějšku jeví jako nepochopitelná a on sám ji považuje vůči mladé generaci za nesdělitelnou. Konflikt těchto dvou typů pamětí tak vede k mlčení, které je pro traumatické zkušenosti dějin charakteristické.

Závěr

Jak si všímá Veronika Pehe, diskurz o nadčasovosti a kontinuitě profesionality představuje jeden z charakteristických rysů vzpomínání na období socialistické diktatury v populární kultuře po roce 1989.¹⁴ Akcentování této kontinuity umožňuje opět se vztáhnout k vlastní minulosti mimo oficiální rámec vzpomínání, který je založený na komemoraci diskontinuity.¹⁵

Doba, kdy vznikají revizionistické finkovky — tedy polovina devadesátých let minulého století —, představovala pro populární kulturu období zdánlivě překvapivého návratu dočasně marginalizovaných umělců, kteří byli aktivní a populární před rokem 1989.¹⁶ Pehe jako

¹⁴ Pehe se zaměřuje především na porevoluční spory o charakterizaci normalizačního působení Karla Gotta.

¹⁵ Françoise Mayer jako jeden z charakteristických znaků oficiální politiky paměti postkomunistických zemí uvádí, že je potřeba „dát najevo politickou diskontinuitu [...] zdůrazněna oficiálními gesty“ (MAYER 2009:19).

¹⁶ Irena Carpentier Reifová, Kateřina Gillárová a Radim Hladík popisují populární kulturu jako prostor, kde dostávají své místo potlačené vzpomínky porevoluční společnosti: „[...] we think that the first attempts to compensate for displaced memory took place in the demiworld of popular culture, below the radar of transition's proponents, and not in more highly valued elite cultural areas. Popular culture remains one of the principal sites where

klíčový moment uvádí 23. leden 1998, kdy Michal David, autor hudby ke spartakiádě v roce 1985, vytvořil píseň oslavující vítězství českého hokejového týmu na olympijských hrách v Naganu a koncertoval na zaplněném Staroměstském náměstí (PEHE 2020: 87).¹⁷

Velinský ve svých románech význam roku 1989 zároveň marginalizuje i zdůrazňuje. Na jednu stranu je do značné míry marginalizován jako jedna z mnoha dějinných událostí „velkých dějin“, které nemají nutně zásadní vliv na obyčejné životy. Na straně druhé zásadní změna paradigmatu vede k celospolečenské amnézii, nemožnosti pochopit minulost a zejména ty, kteří jako policisté a detektivové stáli na straně práva, jež se ze dne na den stalo zločinem.

V detektivkách s Otou Finkem postavil Velinský do středu procesu vyrovnávání se s minulostí kontinuitu každodennosti navzdory proměnám „velkých dějin“. Jeho romány zasazené do padesátých a šedesátých let představují implicitní obranu každodenní produktivní práce v období socialistické diktatury a romány z devadesátých let zase pokus zachytit obtíže spojené s obhajobou tohoto druhu paměti, která se postupně přesouvá z kategorie komunikativní k paměti kulturní. Tento přechod, který Jan Assmann chápe jako „odklon od všednodennosti“ (ASSMANN 2015: 53), se ve Velinského románech stává bojem o zachování paměti každodennosti.

Důraz, který porevoluční populární kultura nejpозději od poloviny devadesátých let klade na kontinuitu a odmítá přitom ostré dějinné cézury, jako je listopadová revoluce, můžeme chápat jako stále úspěšnější model politiky paměti. Lze jím vysvětlit i některé zdánlivě překvapivé momenty současného vyrovnávání se s minulostí, například když rétorický důraz na každodenní poctivou práci dokáže bez větších obtíží překonat pohoršení části společnosti nad minulostí spojenou s komunistickým režimem. Toto potlačení velkých dějin a ideologií ve prospěch každodennosti a řádu rezonuje se slovy plukovníka Moldánka, který za všech okolností drží nad detektivem Finkem ochrannou ruku: „můžeme mít různé názory [...] protože tu nejsme kvůli názorům, ale abychom zamezili nepřístojnostem a neplechám“ (VELINSKÝ 2011: 11).

its consumers can experience (nostalgic) links to the socialist past without having to face public reproach“ (REIFOVÁ — GILLÁROVÁ — HLADÍK 2013: 8).

¹⁷ Pavel Janáček klade návrat normalizačních hvězd české populární hudby na výsluní mediální scény již do roku 1997 (JANÁČEK 2008: 12).

Literatura

ASSMANN, Jan

2015 „Kolektivní paměť a kulturní identita“; in Alexander Kratochvil (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 50–61

BETTS, Paul

2000 „The Twilight of the Idols: East German Memory and Material Culture“; *The Journal of Modern History* LXXII, No. 3, September, s. 731–765

CROCKETT, Zachary a ZARRACINA, Javier

2016 „How the zombie represents America’s deepest fears: A sociopolitical history of zombies, from Haiti to The Walking Dead“; <<https://www.vox.com/policy-and-politics/2016/10/31/13440402/zombie-political-history>>, přístup 18. 12. 2020

GERHARDS Sascha

2013 „Krimi Quo Vadis: Literary and Televised Trends in the German Crime Genre“; in Lynn M. Kutch — Todd Herzog (edd.) *Tatort Germany: the curious case of German-language crime fiction* (Rochester, NY: Camden House) s. 41–60

HALL, Katharina

2016 „Crime Fiction in German: Concepts, Developments and Trends“; in idem (ed.): *Crime fiction in German: der Krimi* (Cardiff: University of Wales Press), s. 1–32

HOLUBEC, Stanislav

2015 *Ještě nejsme za vodou: obrazy druhých a historická paměť v období postkomunistické transformace* (Praha: Scriptorium)

JANÁČEK, Pavel

2008 „Od Veksláka k Vekslákovi tři: Česká populární beletrie na přechodu z osmdesátých do devadesátých let“; *Host* XXIV, č. 6, 12–15

JAREŠ, Michal — MANDYS, Pavel

2019 *Dějiny české detektivky* (Praha: Paseka)

KUDLÁČ, Antonín K. K.

2009 „Soustružník versus soukromé očko aneb Jaroslav Velinský a drsná škol“; *Slovenská literatúra* LVI, č. 5, s. 451–459

KUTSCHER, Volker

2019 *Spis Vaterland* (Brno: MOBA)

MAYER, Françoise

2009 *Češi a jejich komunismus: paměť a politická identita* (Praha: Argo)

PEHE, Veronika

2020 *Velvet retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture* (New York: New York: Berghahn)

PULLMANN, Michal

2016 „Konsolidace, pokojný život a neviditelné násilí. Vznik a vývoj normalizační ideologie v Československu“; in Pavel Kolář – Michal Pullmann (edd.): *Co byla normalizace?: studie o pozdním socialismu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 72–84

REIFOVÁ, Irena Carpentier — GILLÁROVÁ Kateřina — HLADÍK Radim

2013 „The way we applauded: How popular culture stimulates collective memory of the socialist past in Czechoslovakia — the case of the television serial *Vyprávěj* and its viewers“; in Anikó Imre– Timothy Havens — Kati Lustyikl (edd.): *Popular television in Eastern Europe during and since socialism* (New York: Routledge), s. 279–303

STIESSOVÁ, Helena

2007 „Drsná škola v české literatuře“; *Literární novinky* III, č. 23, s. 21–23; <<http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1824>>, přístup 18. 12. 2020

STRÁNSKÝ, Jiří

1991 *Zdivočelá země* (Praha: Lidové nakladatelství)

VELINSKÝ, Jaroslav

1995 *Konec perského prince* (Praha: Magnet-Press)

2000 *Bestie z Tamberku: druhý případ soukromého detektiva Otakara Finka a jeho žižkovské kanceláře Discret* (Praha: Primus)

2002 *Posel neštěstí: čtvrtý případ soukromého detektiva Otakara Finka a jeho žižkovské kanceláře Discret* (Libouchec: Kapitán Kid)

2004 *Kletba rodu Cajihamlů: pátý případ soukromého detektiva Otakara Finka a jeho žižkovské kanceláře Discret* (Libouchec: Kapitán Kid)

2007 *Osud motýlka: třetí případ soukromého detektiva Otakara Finka a jeho žižkovské kanceláře Discret* (Praha: Primus, 2007)

2008 *Labutí píseň: šestý případ soukromého detektiva Otakara Finka a jeho žižkovské kanceláře Discret* (Praha: Primus)

2009 *Vlčí zub: sedmý případ soukromého detektiva Otakara Finka a jeho žižkovské kanceláře Discret* (Praha: Primus)

2011 *Krásná vyhlídka: první příběh detektiva Oty Finka po jedenácti letech* (Libouchec: Kapitán Kid)

VONDRUŠKA, Vlastimil

2018 *Epištoly o elitách a lidu* (Brno: MOBA)

Co se dělo po roce 1989 v původní dramatice aneb Kopernikánský obrat?

Lenka Jungmannová

Chceme-li se z třicetiletého odstupeu zamyslet nad tím, jaký vliv měla revoluce na činoherní dramaturgii v oblasti původní české hry, tedy na to, co se chtělo uvádět a co bylo kvůli tomu aktuálně psáno, můžeme vyjít z opakovaného tvrzení, že tento společenský zlom odsunul na okraj divadelního dění představitele „normalizačního“ dramatu (a divadla), zatímco do centra dění vrátil tvůrce donedávna proskribované. Při bližším seznámení s problematikou se ovšem situace jeví složitější, neboť tato doba byla plná paradoxů.

Zaprvé — aniž bychom chtěli relativizovat totalitu — některým vytěšňovaným dramatikům bylo umožněno vrátit se na scénu ještě před pádem režimu. Zásahu na tom měla i Komise pro dramaturgii a autorskou tvorbu při Svazu českých dramatických umělců, již 15. února 1989 založili dramaturgové a teatrologové a která chtěla prosadit „nepohodlné“ autory zpět na jeviště.¹ Kupodivu se to podařilo u těch nejvíce zapovězených, totiž signatářů Charty 77. Takto byl například v lednu 1989 v chebském divadle uvedený Topolův *Konec masopustu* či jeho *Hlasy práků* v červnu v Divadle na Vinohradech nebo Uhdeho *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* v říjnu téhož roku v provedení Malého českého divadla. A doslova pár dní před 17. listopadem se vstup na scénu povedl i Havlově hře *Zítřka to spustíme* nastudované v rámci scénické koláže *Rozrazil 2/89* (do *Rozrazilu 1* v roce 1988 byla hra rovněž zakomponována, ovšem bez uvedení autorova jména). Tato těsně

¹ Viz o tom VEDRAL: 2005.

předrevoluční tendence po roce 1989 plynule vyústila v poměrně jednoznačně orientovanou dramaturgii. Jakési centrum „dramatického“ diskurzu sedmdesátých a osmdesátých let, které se konstitovalo navzdory takzvané normalizaci prostřednictvím samizdatové a v exilu vydávané dramatiky či prostřednictvím neoficiálního divadla, se ovšem do porevoluční kultury přenést nepodařilo. (Neoficiální drama a divadlo uvedených dekád lze označit za centrum oprávněně, neboť tyto hry jsou umělecky i společensky chápány jako hodnotné, nezmanipulované ideologií, a v porevolučním kulturním milieu se znalost této tvorby pokládala za standardní a aktuálně rezonující s konzumenty).

Jádrem polistopadové dramaturgie se totiž hry autorů této proveniencce staly jen nakrátko, pouze v době, kdy trvala potřeba vynahradit divákům absenci neoficiálních dramatiků a zároveň představa, že nová původní hra musí navázat na jejich tvorbu. (Naděje upínající se k myšlence kontinuity byla dána přehnanou celospolečenskou důvěrou v rezidua předsrpnové dramatiky a abnormálním sentimentem po předokupačních časech, jako by historii bylo možno revidovat.) Zájem o díla dříve zakazovaných autorů opadl v polovině devadesátých let, a i když v případě některých dramatiků přetrvával, v takové míře jako těsně po revoluci už se nezopakoval. Teprve po roce 2000 tato dramaturgie mírně ožila, jak ukazují počty inscenací. Lze to přičítat rozmanitým faktorům: od různé míry autorské aktivity přes dramaturgickou potřebu vracet se k tradičním hodnotám v těchto hrách obsaženým až po vliv různých výročí. Množina těchto, žánrově většinou disidentských dramát funguje jako hry svého druhu historické, ke kterémuž žánru se české divadlo v kritických časech obvykle uchyluje.

Pokud bychom chtěli utvořit přehled, uveďme základní statistické údaje: Havlovy hry — v čele s *Audiencí* a *Žebráckou operou* — byly po revoluci v Čechách a na Moravě uvedeny asi sto čtyřicetkrát; Milan Uhde se dočkal asi pětapadesáti inscenací svých her; Josef Topol asi padesáti, Pavel Kohout čtyřiatřiceti (z toho polovina se uskutečnila do roku 1995); Pavel Landovský šestnácti (z toho deseti do roku 1992); Karolu Sidonovi nastudovali celkem deset inscenací, Ivanu Klímovi osm, z toho jen jednu po roce 1991 (inscenační četnost před rokem 1968 u těchto dramatiků závisela víceméně na délce trvání jejich činnosti).

Zadruhé výše uvedené tvrzení, že listopadová revoluce odsunula na okraj dění oficiální divadelníky a do centra dění vrátila tvůrce proskribované, neodpovídá skutečnosti, neboť hlavní představitelé „normalizačního“ dramatu jsou dodnes uváděni, i když v převážně komerčních produkcích, což rovněž vypovídá o povaze jejich tvorby i divadelní kultury po roce 1989. (Zde však došlo k největšímu poklesu četnosti. Například Jiří Hubač a Oldřich Daněk zaznamenali po revoluci patnáct inscenací svých her, Jan Jílek deset, Jiří Šotola pět, zatímco před ní se počet nastudování jejich děl pohyboval mezi čtyřiceti až stem).

Zatřetí — a především — opakovanému tvrzení odporuje též fenomén dramatiků z takzvané šedé zóny, kteří s režimem nekolaborovali, ale uváděni být mohli, byť v režimu zostřených realizačních podmínek: co se týče třeba místa provedení, počtu představení, cenzurních omezení apod. Tito autoři přitom v jistém smyslu stáli rovněž v centru dění, takovém, jež se během normalizace paralelně také vytvořilo jako alternativa k režimem protežované dramaturgické i divadelní poetice. Tvůrci z této množiny, Karel Steigerwald, Arnošt Goldflam, Jan Vedral, Alex Koenigsmark, Přemysl Rut, ale i například Ivan Vyskočil či Jan Schmid naopak tím, že umělecky existovali v takto specifickém prostoru, revoluční proměnu diskurzu nakonec sami pomohli uskutečnit. Po roce 1989 pak jejich díla zůstala na repertoáru někdy více, jindy méně: inscenace her Arnošta Goldflama dosáhly počtu sto čtyřiceti (jistě i proto, že si je sám režíruje), inscenace her Karla Steigerwalda a Alexe Koenigsmarka sedmadvaceti, Daniela Fischerová zaznamenala pětadvacet inscenací svých her, Přemysl Rut čtrnáct, Jan Vedral pět, abychom jmenovali ty hlavní. (Před revolucí měl každý kolem deseti inscenací svých her.)

Porevoluční dramaturgii ovšem ovlivňovaly také faktory související s diskurzem literatury. Kdybychom měli vystihnout hlavní rys her neoficiálních autorů, byla by to pevná forma a jasná výpověď, které předepisují divadlu téměř vše, což neponechává příliš prostoru režii (ač se tyto hry vymezovaly vůči formálně i obsahově ještě sevřenějším dílům ibsenovského typu). Dramatici, kteří se prosadili v šedesátých letech, se na porevoluční scény vrátili jen krátce i z toho důvodu, že o tento způsob autorství divadlo již nestálo. Definitivně se totiž rozpadla představa dramatika jako jakéhosi divadelního boha, která se

formovala v 19. století. Hry tvořené tradičními zákonitostmi, jako je pravidelná kompozice, postupně a celistvě budovaná zápletka, soustředěný a časoprostorově kondenzovaný děj a uceleně vykreslené postavy byly zkrátka na počátku devadesátých let považovány za překonané. Studiová divadla, na něž byli většinou napojeni dramatici z takzvané šedé zóny, naopak už od šedesátých let stavěla na nepevnosti dramatické formy a neucelenosti výpovědi, v symbióze se strategií moderního divadla, v níž je drama pokládáno jen za část divadelního díla. Autor z tohoto prostředí si už tedy nečinil absolutní nárok na divadlo, jak tomu bylo u dramatiků prvně jmenovaných, neboť mezitím posílil význam režiséra (proto se také Václava Havla, Josefa Topola, Pavla Landovského, Milana Kundery a jiných autorů z této generace dotýkalo, když režiséři v jejich hrách něco upravovali či je dezinterpretovali).

Dramatici z takzvané šedé zóny, kteří se zásadně zasloužili o rozbití formy a dosavadního „dramatického“ diskurzu, se tím vymezili nejen vůči předešlé generaci, ale též vůči dosavadnímu divadelnímu provozu, tedy i proti společnosti, neboť o pevnost dramatu (a divadla) se rovněž opírala cenzura, pro niž byly nepevné útvary podezřelé a nežádoucí. Vliv na nepevný tvar her z pera dramatiků spojených se studiovým divadlem a implicitně větší otevřenost výpovědi těchto her měly i dramatické druhy a žánry v činohře dosud málo zastoupené (zejména revue a groteska, na něž porevoluční dramaturgie navázala jen částečně — až do roku 2000 například takřka nevyhledávala satiru), což souviselo s faktem, že divadlo spoléhalo více na bytostnost v okamžiku svého dění než na danosti předepsané v dramatu. To posilovalo funkci divadelní, takže se stále více objevovalo spojení autora a režiséra v jedné osobě — zprvu nedopovězenou či významově nekoherentní hru autor coby inscenátor dotvořil. V té době také drama začalo být psáno mnohem častěji pro konkrétní příležitost a pomalu se přestával předpokládat jeho další repertoárový život.

Jak vyplývá z výše řečeného, dramaturgii po roce 1989 se hodily spíše hry, které byly komponovány jako montáže či koláže, obsahovaly prvky epické či lyrické a vyznačovaly se znejasňováním přechodů mezi fikcí díla a skutečností (neboli znejasňováním znakovosti). Ale ani tento typ her nepředstavoval jádro dramaturgie devadesátých let, neboť konečně zde svobodně vládnoucí postmoderna zapříčinila pád všech kritérií. Na jevišti se očekávala aktuální současnost, takže hry

nechtěly promlouvat o minulosti či budoucnosti a používat metaforického sdělování (zánik metaforičnosti divadla šel ruku v ruce s tím). I požadavek „žhavé současnosti“ však bylo třeba přehodnotit, neboť pocházel z totalitní dramaturgie padesátých let a původně měl vytěsnit řešení historie či budoucnosti společnosti, pro cenzuru, respektive režim nebezpečné. (Navíc šlo o alibismus vyplývající z mylně uchopené definice divadla jako námětově aktuálního, přičemž to je ovšem přítomné z podstaty svého dění, nikoli na základě námětu.)

Vliv na porevoluční dramaturgii měl též rozpad a pomalá konstutace nového divadelního systému: divadla už nebyla řízena jednotně, ale rozdělili si je regiony či soukromníci, nebo se ze statutárních divadel začaly stávat stagiony. Legislativa byla nepřehledná a dramaturgie v podobě hledání repertoárových souvislostí zanikala. Dopady byly zaznamenatelné i na samotných inscenacích, které se zkoušely kratší čas a kratší čas se také — až na výjimky — držely na repertoáru. Počet divadelních institucí narůstal, jakož i počet inscenací, spotřeba her a důraz na jejich novost. Dramaturgii pochopitelně ovlivnil i nástup volného trhu — jakmile se divadlo stalo zbožím, zesílila tendence k bulvárnosti a vyšší míře komercializace. A konečně, celková destabilizace společnosti a opětovné snížení významu divadla, jenž za revoluce narostl do nebývalých výšin, vedly k jakési relativizaci dramaturgie i dramatiky. Obvykle se hovoří o tom, že divadlo tehdy ztratilo přitažlivá témata, přišlo o nepřítele v podobě totality, ale snad nikdo neobvinil teprve se rozvíjející marketing. Přitom právě v devadesátých letech byl marketing nejslabším článkem divadla, aspoň ve srovnání s dneškem, kdy se počet divadel ztrojnásobil, ale ta jsou stále divácky navštěvována.

Všechny publikované úvahy či debaty (příkladně diskuse divadelníků a odborníků ve Vile Amálie, kterou organizoval Václav Havel v květnu 1994 a jejíž přepis vyšel v časopise *Svět a divadlo*, či obdobně zaměřený rozhovor s tvůrci publikovaný roku 1990 ve *Scéně*) se shodovaly v tom, že v dramatrice posledních let nic důležitého nevzniklo a že stávající činohru může vyvést z krize jen nová původní hra. Avšak i tento názor byl poněkud zavádějící, protože odkazoval k pojetí divadla v 19. století, k pojetí divadla jako pouhé, jinými prostředky realizované literatury, a neodpovídal situaci druhé poloviny 20. století, kdy se za divadelní dílo již pokládala inscenace, tedy dílo režisérovo.

Po revoluci ovšem nastala opět paradoxní situace, neboť když se objevily požadavky na nové všespasitelné drama, bylo zároveň možno na jevištích pozorovat jedinečný rozkvět všespasitelné postmoderní režie, která zdůraznila fenomén režie a současně přinesla nová pojetí divadelní výpovědi (mezi tyto režiséry patřili především Zdeněk A. Pitínský, Petr Lébl a Vladimír Morávek).

Ovšem volání po původním dramatu bylo vyslyšeno — a to byla poslední příčina konce porevoluční dramaturgie neoficiálních her. Zhruba v polovině devadesátých let nastoupila generace divadelníků, která se zhlédla v tehdy se rodícím evropském, později i celosvětovém hnutí takzvaného nového dramatu, jež známe i pod označeními coolness, in-her-face theatre a jinými. Změny uměleckého vyjadřování přitom ani na západě, ani na východě neplynuly jen z potřeby vymezit se vůči dramatu/divadlu předchůdců či — v případě postkomunistických zemí — z nutnosti reflektovat společnost po pádu berlínské zdi, nýbrž reagovaly především na proměnu západní civilizace v osmdesátých letech 20. století. Ač tedy nově vznikající domácí dramatika měla původně manifestovat kulturu svobodného státu a Československo v uměleckém smyslu znovu integrovat do Evropy, většina vznikajících her se hlásila spíše k mezinárodně se etablojícímu programu, který se soustředil na kritiku pozdního kapitalismu a nedokonalosti demokracie, tedy problémy, s nimiž zdejší dramatici měli pramálo zkušeností.

Přestože díla vycházela z odlišných společenskohistorických a kulturních situací, demonstrovaly cizí i české „nové hry“, především ty představující jádro této poetiky, destrukci lidské identity skrze intimní problémy (s genderovou příslušností, sexuální orientací, rasou, etnikem, psychikou apod.), napadaly manipulaci společnosti médií a zvrácenou neautentičnost skutečnosti, vyjadřovaly nespokojenost s rozpadem morálních hodnot, s komercializací života i divadla a s globalizací, zkrátka snažily se o jakési popření dosud adorované postmoderny. (V Česku stál za zrodem „nové dramatiky“ ze strany autorské také pocit osvobození od norem, jinými slovy: potřeba se přihlásit, ale i popasovat s dozrívající postmodernou.)

Zvýznamňováním dramatu (zvýšením jeho publicistické funkce a zdůrazněním hodnoty přímého a doslovného sdělení), jakož i s tím související změnou poetiky, jíž tehdy divadlo procházelo a při níž místo dosavadního vysoce metaforického vyjadřování stále více

zaujímal vyjadřování co do metaforičnosti nejnížší, začala být v nové divadelní tendenci upozadována režie. Upřednostňován byl dramatik, který se vrátil jako hybatel a odsunul režiséra do role pouhého vykonavatele své vůle — i to byl důvod, proč tyto dvě profese napříště častěji splývaly. (A když původní hry nebyly, nastoupily místo nich podobně geneticky orientované dramaturgie.) I v tom se ovšem česká dramatická „nová vlna“ připodobnila té cizí, protože v zahraničí tento typ her — dramaturgickou závazností, jež obvykle nepřipouštěla interpretovat dílo jinak než doslovně — začal divadlu dominovat. Návrat víry ve svébytnost dramatu způsobil, že na činohru začalo být nahlíženo znovu jako na zvláštní případ literatury: jako na umění, které musí vzniknout z „návodu“ a které tudíž jako by pro svůj výklad na jevišti divadlo ani nepotřebovalo. (Ikona „nové“ divadelní poetiky německý dramatik Marius von Mayenburg, přímo navrhol divadlo „poškozované“ režii ozdravit původní hrou.) „Nové“ činoherní divadlo se znovu obrátilo ke slovu, a tím více či méně eliminovalo divadelní prostředky. Chtělo totiž co nejméně zviditelnit svůj estetický rámec a co nejvíce připomínat realitu. Paradox „nových her“ spočíval v tom, že ačkoliv námětově provokovaly a opovrhovaly dramatickými zákonitostmi (programově byly formulovány nepravidelně), diktovaly divadlu své názory stejně jako předešlé hry formálně pevně.

Na počátku české „nové dramatiky“ stály — a pozdější jádro tohoto uměleckého směru tvořily — hyperrealistické kusy s kontroverzními tématy (násilí, sex, drogy...). Krátce po přelomu tisíciletí se pak k drsně vyhoceným a sociálně angažovaným hrám začala přidávat dramata s méně provokativními, civilnějšími, grotesknějšími či komediálnějšími náměty, někdy už i vyloženě komerčního zaměření a tradiční podoby, a tak se původně ostré jádro začalo rozptylovat směrem k okrajům.

Mnoho z těchto autorů se ovšem identifikovalo s postojem, že drama má být formou protestu, mobilizovat veřejné mínění a manifestovat názory svých tvůrců, spřízněných diváků i kritiky, a tím přispívat k řešení společenských problémů — tedy sice mimo rámec politiky, přesto však alespoň takto institucionálně a politicky. Tímto postojem „nové drama“ navázalo především na východiska většinou postmarxistických hnutí z šedesátých až osmdesátých let: ekologických, feministických, etnických a jiných, a vykazalo též znaky

subkultury — skupiny v poměru k většinové společnosti minoritní, kterou spojují stejné hodnoty, takže je lze chápat i jako mimoměstské hnutí. Strategii hnutí odpovídá rovněž šíření programu z evropských center, k nimž lze připočítat ještě Spojené státy, do ostatních částí Evropy, včetně zemí bývalého sovětského bloku, či do jiných divadelních kultur. Kolektivní identitou „nové hry“ se stala kritika způsobů — zpravidla městského — života, ohrazování se proti orientaci na materiální blahobyt a hledání smyslu života.

Dodejme závěrem, že mezi autory „nové vlny“ u nás patřili nejdříve Iva Klestilová (Volánková), Lenka Lagronová, Luboš Balák, David Drábek, Jiří Pokorný, René Levínský, Roman Sikora a Egon (Luděk) Tobiaš, z nichž každý už má dnes na kontě mezi dvaceti až třiceti hrami. Menší počet dramát napsali Markéta Bidlasová (Bláhová), Marek Horošák, Tomáš Vůjtek, Karel František Tománek, David Jařab, Tomáš Svoboda, Jaroslav Rudiš či Petr Pýcha. Po roce 2000 mezi dramatiky vstoupili Miroslav Bambušek, Martin Františák, Petr Zelenka, Petr Kolečko, Anna Saavedra, Pavel Trtílek, Miloslav Vojtíšek (pseudonym Sigismund de Chals či S. d. Ch.), Miroslav Oščatka, Magdalena Frydrych Gregorová, Eva Prchalová, Kateřina Rudčenková, Barbora Vlnasová (Vaculová), Simona Petrů či Ondřej Novotný.

Zbývá dodat, že původní hry i jejich inscenace, které vznikaly na počátku 21. století, zcela rezignovaly na „spor“ dramatickosti (literárnosti) a divadelnosti a soustředily se spíše na performativnost. Ale o tom někdy příště.

Literatura

[Divadlo po listopadové revoluci — a jak dál?]

1990 „Divadlo po listopadové revoluci — a jak dál?“; *Scéna* XV, č. 13 a 14, s. 10–11 a s. 1 a 11

[„Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“]

1994 „Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět) (ze setkání divadelníků pozvaných Václavem Havlem do vily Amálie u Lán)“; *Svět a divadlo* V, č. 5, s. 26–48

HOŘÍNEK, Zdeněk

1992 „Divná sezóna aneb Život je jinde“; *Divadelní noviny* I, č. 1, s. 4

JUNGMANNOVÁ, Lenka

2006 „Jak napsat hru nové vlny“; *A2 II*, č. 16, s. 16–18

KERBR, Jan

2013 *Krajina s akvabelami a černým domem* (Pulchra: Praha)

KÖNIGSMARK, Václav

1990 „Jaké bude divadlo zde a nyní?“; *Scéna XV*, č. 2, s. II

1991 „Co s ‚trojským koněm‘ po vítězné bitvě?“; *ROK II*, č. 1, s. 40

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana

2003 „Groteskní záznam světa. (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20. století)“; *Česká literatura LI*, č. 1, s. 13–25

MUSILOVÁ, Martina

2012 „Debates on the form and functions of Czech theatre in the post-november period (1990–1992)“; in Sarah Flock (ed.): *Theatre after 1989 / Le théâtre après 1989* (Institut umění — Divadelní ústav: Praha), s. 25–38

SAVIN, Janet

1999 „The Social and Political Contributions of Theatre to the Czechoslovak Revolution of 1989“; in Stanislav J. Kirschbaum (ed.): *Historical reflections on Central Europe* (Macmillan Press-St. Martin's Press: London — New York), s. 138–161

VEDRAL, Jan

2005 „Jak se kalila šedá zóna“, *Divadelní noviny XIV*, č. 15, s. 10

VODIČKA, Libor

2008 „Drama“; in Hruška, Petr — Machala, Lubomír — Vodička, Libor — Zizler Jiří: *V souřadnicích volnosti (česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích)* (Academia: Praha), s. 555–586

Premeny slovenskej drámy a divadla po roku 1989

Elena Knopová

Novembrové a decembrové udalosti v roku 1989 patria medzi najzásadnejšie medzníky novodobej histórie Čiech a Slovenska. Nežná revolúcia, ale aj neskorší vznik samostatnej Českej republiky a Slovenskej republiky v roku 1993, spustili sériu iniciatív vedúcich k premenám vtedajšieho spoločenského systému a usporiadania. Išlo o zásadné zmeny zasahujúce do viacerých úrovní: politickej, ekonomickej, sociálnej aj kultúrnej. Priniesli pád totalitného režimu a postupnú demokratizáciu a pluralizáciu spoločenského života. Divadlá a divadelníci, najmä herci, zohrali pri tejto zlomovej udalosti kľúčovú úlohu. Prerušili svoje umelecké aktivity a vstúpili angažovaným štrajkom do služieb novej spoločnosti, neskôr nazývanej aj posttotalitná.

Na Vysokej škole múzických umení v Bratislave študenti, spomedzi nich najmä Zuzana Mistríková, Anton Popovič, Juraj Vaculík, ale aj iní, založili jedno z hlavných organizačných centier Nežnej revolúcie, ktoré koordinovalo aktivity v celej krajine. Spolu s bratislavskými hercami sa stretávali na mítingoch a besedách, ktorým prepožičali divadlá v Nitre, Martine, Košiciach a iných mestách svoje javiská i hľadiská. Ako píše slovenský teatrológ Miloš Mistrík, divadlá „stali sa miestami, kde prebehli prvé verejné diskusie paralelne s tým, ako sa zaplnili námestia a ako bývalý komunistický režim padol. [...] Za rýchlym rastom hnutia Verejnosť proti násiliu bola teda nielen politická práca, ale aj úsilie zúčastnených hercov a herečiek“ (MISTRÍK 2017: 27).

Po dlhej dobe sa tak celkom otvorene verifikovala spoločenská sila a funkcia divadla v boji za občianske slobody, hoci paradoxne tým,

že sa nehralo. Treba pripomenúť, že v neskorú jeseň 1989 neboli podobné gestá samozrejmosťou a vyžadovali si aj značnú dávku osobnej odvahy. Napriek silnejúcemu hlasu verejnosti a rúcajúcemu sa komunistickému režimu nemohol vtedy nikto s istotou vedieť, ako sa celá situácia napokon vyvinie.

Javiskovú metaforu, ktorou divadelníci už dlhší čas predtým dávali najavo nevyhnutnosť zmeny, provokovali ňou a tak trochu k nej aj implicitne podnecovali divákov, vymenili za žitú realitu a priamu aktívnu participáciu na jej uskutočňovaní. Režisér a divadelný vedec Ján Šimko danú atmosféru opísal nasledovne: „V praxi sa na pár týždňov podarilo uskutočniť ideál, po ktorom vo svojich článkoch či manifestoch volali mnohí teoretici aj kritici divadla, o ktorom snivali už slovenskí obrodenci v 19. storočí. [...] Princíp rampy oddelujúcej hľadisko a javisko sa revolučným hnutím celkom narušil“ (ŠIMKO 2011: 647).

Divadelníci vstúpili do dramatických situácií spoločenského života a život zas vstúpil na chvíľu do divadiel v mene dosiahnutia spoločnej katarzie, ktorou bolo oslobodenie sa spod totalitného diktátu.

Diskontinuitné porevolučné obdobie

Nasledujúce zimné mesiace 1990 a najbližšie roky však už pre slovenské divadlo a divadelníkov také euforické a žičlivé neboli. Museli sa vyrovnávať s tým, čo revolúcia priniesla — umelecky aj ľudsky. Spoločnosť sa výrazne polarizovala, vyostrenia sa premietli do personálnej aj organizačnej činnosti divadiel. Na postoch riaditeľov,¹ umeleckých šéfov a dramaturgov nastali výmeny, nie vždy motivované len umeleckými a riadiacimi kvalitami odvolaných a novo menovaných osobností. Napokon, takéto výmeny bývajú sprievodnými znakmi porevolučných procesov v každej dobe a spoločnosti, ktorá sa snaží pretrhnúť väzby s predchádzajúcou etapou svojho vonkajšieho či vnútorného vývinu.

Ako najzávažnejšie pre umelecké fungovanie divadiel sa ukázali nepripravenosť divadelníkov komunikovať s publikom v novej dobe

¹ Sezónu 1989/1990 ukončila väčšina divadiel s novými riaditeľmi vo vedení (napríklad Slovenské národné divadlo, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, Divadlo J. G. Tajovského vo Zvolene a Banskej bystrici, Štátne divadlo v Košiciach, Maďarské oblastné divadlo v Komárne).

novým spôsobom a rapídny pokles záujmu o divadlo zo strany divákov. Pritom nemožno povedať, že by slovenské divadlo a dráma vstúpili do tejto etapy svojho vývinu celkom nepripravené. Premeny súdobej drámy a divadla sa ohlasovali ešte pred rokom 1989, v rokoch osemdesiatych, v spustených iniciatívach alternatívnych divadiel, divadelných štúdií a poddivadiel ako miest pre experiment a slobodu prejavu. Dokonca možno povedať, že siahajú do skorších období, k avantgardným postupom študentských divadiel a divadiel malých javiskových foriem vyvíjajúcich najmä skrze prácu s hercom a scénografiu nový originálny divadelný jazyk a podoby „vlastnej generačnej drámy“ (MISTRÍK 1981: 32).

Tieto tendencie sa postupne začali uplatňovať aj v profesionálnom divadle. Viaceré výrazné režisérске osobnosti staršej a strednej generácie, napríklad Miloš Pietor, Vladimír Strnisko, Pavol Haspra a mladší Lubomír Vajdička, sa vyjadrovali k vtedajšej dobe výrazne kriticky. Pravda, vtedy viac formou metafory a skrytých významov. Scénografia získala tvorivú autonómiu a zdôraznila sa jej úloha významotvornej zložky inscenácie. Úzku spoluprácu režiséra so scénografom tohto obdobia najpríznačnejšie charakterizuje označenie akčná scénografia.² Bolo možné tušiť, že takéto smerovanie postupne prinesie oslabenie dominancie dramatického textu v inscenačnom procese, že sa posilní tímová práca na výslednom scénickom tvare, nastúpi nový typ divadelnosti. To zároveň dávalo tvorcom v prednovembrových rokoch nové možnosti umeleckého aj osobného vyjadrenia, ktorými dokázali obísť tradičný postup výberu a schvaľovania hier, zavedený do praxe v sedemdesiatych rokoch v rámci normalizačných opatrení. Scénografi, ako napríklad Ján Zavarský a Jozef Ciller, ale aj ich generačný súputník Peter Scherhauser (striedavo pôsobiaci na Slovensku a v brnianskom divadle Husa na provázku), spolu s novonastúpenou generáciou režisérov reprezentovanou menami ako Roman Polák, Blahoslav Uhlár, Juraj Nvota, sa dokázali v osemdesiatych rokoch vysloviť cez umenie k dobe a spoločnosti už neskrývane kriticky. Videli ju ako spoločnosť „neschopnú

² Bola to dynamická súčasť predstavenia, ktorá neslúžila len na identifikáciu a dotváranie priestoru a atmosféry. Dopĺňala, niekedy priam spoluprotvorila režijnú koncepciu a dávala priestor pre herecké kreácie ako svoju integračnú súčasť.

uskutočniť pravé ideály, pozitívne hodnoty, ku ktorým sa formálne hlásila“ (MISTRÍK 2017: 18).

Kritických, apelatívnych, ba až obviňujúcich tónov pribúdalo a divadelníci ich čoraz menej ukrývali do podôb alegórií, metafor, rozmanitých dvojznačností. Na vyjadrenie svojho názoru a občianskeho postoja nevyužívali len svetovú, prípadne slovenskú klasiku alebo modernú európsku drámu, ale prehovárali k divákovi vlastnými slovami v novonapísaných divadelných textoch a scenároch. Za všetky spomeňme iba dva príklady: *Dobrého človeka zo Sečuanu* Bertolta Brechta v réžii Vladimíra Strniska (Slovenské národné divadlo, 1986) a *Predposlednú večeru* Blahoslava Uhlára a kolektívu Divadla pre deti a mládež v Trnave, 1989. Prvá inscenácia bola zreteľne politická, zacielená na domáci slovenský kontext. Strnisko postavám troch bohov, odetých v dlhých plášťoch a klobúkoch, vystupovaním pripomínajúcich vysokých funkcionárov s recidívou päťdesiatych rokov, nedovolil odísť späť do neznáma, ako to napísal Brecht. Ponechal ich na zemi, v marazme a morálnom úpadku, spolu s ľudskou čvargou a lumpenproletariátom, za ktoré sú spoluzodpovední. Blahoslav Uhlár bol ešte radikálnejší, keď v inscenácii vzniknutej na základe postupne fixovanej kolektívnej improvizácie, zaznamenávajúcej priam chirurgicky presne fungovanie ľudí ako živých mŕtvov v totalitnej spoločnosti, nechal zaznieť slová: „[...] je dobre, že už je lepšie, ale bolo by lepšie, keby už bolo dobre [...] určite nás to potom vyprovokuje k niečomu veľkému [...] všetko máme, termín máme [...] ale veď robíme a vlastne sme nič neurobili [...] doba je impotentná!“ (UHLÁR 1989: DVD).

Uhlár s hereckým kolektívom sa tu neskrýto názorovo vyhraňuje, keď hovorí, že totalitnými praktikami štruktúrovaný svet (konanie jednotlivcov a skupiniek) je sám sebou vyčerpaný a blíži sa jeho koniec. Rovnaké myšlienky ako divadelníci sa nebála v dennej tlači uverejňovať aj časť divadelných kritikov najmä mladšej generácie. Bolo jasné, že našu krajinu ani divadlo viac nebude možné izolovať od ostatného sveta a že normalizačné princípy nebudú dlhodobejšie udržateľné.

Opozícnosť slovenského divadelníctva voči vtedajšiemu straníckemu aparátu a ideológii bola vlastne hlavným spojivom medzi tvorcami a divákmi.: „[...] už vtedy stranícky aj vládny aparát nemohli nevidieť, že divadlá sa postupne prepracúvajú k značnej dokonalosti,

pokiaľ ide o schopnosť dramaturgov a režisérov politicky interpretovať prakticky akýkoľvek text tak, aby metaforicky, viac či menej otvorene a prehľadne, vypovedal o stave vtedajšej spoločnosti, jej problémoch, samozrejme oficiálne buď nejestvujúcich, alebo zanedbateľných, no v skutočnosti hlboko znepokojujúcich drvivú väčšinu obyvateľov“ (MAŤAŠÍK 1992: 8).

Samozrejme, koncom osemdesiatych rokov sa na našich javiskách, v zborníkoch aj časopisoch nachádzala aj tvorba podkladajúca sa vtedajšiemu režimu, presadzujúca postuláty socializmu, objavili sa aj hry priemernej kvality, bez osobitej autorskej výpovede a výraznejšieho tvorivého vkladu. Hoci spektrum autorského zázemia sa rozširovalo, dráme neraz chýbalo aktívne stanovisko autorov k životu okolo nás, neprinášala nové životné, politické a svetonázorové problémy či invenčnosť formy a ani dramaturgovia divadiel ju nedokázali (či už prácou s autormi, alebo originálnejšou interpretáciou) zdvihnúť na vyššiu úroveň (HEGER 1990: 8).

Azda tu niekde môžeme pátrať aj po príčinách negatívnych dopadov spoločensko-politickej zmeny na slovenské divadelníctvo a drámu. Na rozdiel od prvých vznikajúcich nešťatných divadiel nastala v prípade repertoárových divadiel pomerne dlho trvajúca kríza diváckej návštevnosti. Dramaturgie tápali v zostavovaní repertoárov, nasadzované boli tituly svetovej a slovenskej klasiky a dovedty tabuizované či oficiálne nejestvujúcou cenzúrou zakázané hry západných autorov a autorov absurdnej drámy. Sławomir Mrożek a Peter Karvaš sa na slovenské javiská dostali už pred Novembrom 1989. Hneď v roku 1990 mali byť hry Václava Havla (napr. *Audiencia* v Divadle Slovenského národného povstania v Martine, réžia Juraj Nvota, a v divadle Thália v Košiciach, réžia Lajos Horváth; *Vyrozumienie* v divadle Korzo '90, réžia Vladimír Strnisko; *Protest* v Trnavskom divadle, réžia Juraj Nvota), Josefa Topola (*Slávik na večeru* na Novej scéne v réžii Ľuba Gregora), Samuela Becketta, Eugèna Ionesca, Alfreda Jarryho a ďalších autorov absurdnej drámy tým, čo priláka obecenstvo do hľadísk divadiel. Tieto dramaturgické voľby, napriek vnútornej logike, ostali bez výraznejšej diváckej odozvy.

Situácia sa opakovala v tom istom roku aj pri inscenáciách Hviezdoslavovej tragédie s biblickou tematikou *Herodes a Herodias* v Slovenskom národnom divadle v réžii Miloša Pietra a *Hry o umučení a slávnom*

vzkriesení Pána a spasiteľa nášho Ježiša Krista Jana Kopeckého, ktorá reprezentovala líniu dovtedy mocensky eliminovaného kresťanského a náboženského divadla. V uvedenej sezóne ju s priemerným ohlasom inscenovali dokonca tri divadlá: Divadlo Andreja Bagara v Nitre v réžii Jozefa Bednáríka, košické Štátne divadlo v réžii Petra Scherhaufera a prešovské Divadlo Jonáša Záborského v réžii Milana Bobulu.

Príčiny tohto stavu mohli byť viaceré. Doba divadlu nežičila. V parlamentoch a na uliciach odohrávali sa každodenne tie najaktuálnejšie zápasy a drámy, ktorým divadlo naprávajúcce resty z minulosti nemohlo konkurovať. Umelci aj diváci stratili nepriateľa v podobe totalitnej moci a jej praktík, ktorý ich v boji zjednocoval. Program založený na kritike a negativistických, vyhraňujúcich sa postojoch stratil zrazu svoje opodstatnenie. Nemalú rolu zohrala aj vtedajšia ekonomika: prechod na trhové hospodárstvo, narastajúca miera inflácie a nezamestnanosti, klesajúce dotácie divadiel. Niektoré divadlá sa ocitli v ťažkých podmienkach. Košické divadlo v tom období prechádzalo rozsiahlou rekonštrukciou a k dispozícii malo len malú scénu štúdia Smer, prešovské divadlo sa, naopak, ocitlo v priestoroch architektonického kolosu novej budovy. Konkurenciou divadlu sa stali aj televízia a mediálny priemysel prostredníctvom bohatej ponuky zahraničných produkcií.

Transformačné obdobie prinieslo turbulentné a len veľmi pomaly sa ustalujúce pomery, čo malo za následok celkovú neistotu vrátane sťaženého nachádzania styčných, prípadne nových tém a spôsobov ich interpretácie a inscenovania.

Vzťah k slovenskej dráme

Jedným z následkov transformačných procesov bolo aj oslabenie vzťahu divadiel k pôvodnej slovenskej dráme, staršej i tej novej. Slovenská dráma sa v podstate počas celých deväťdesiatych rokov uvádzala len sporadicky.³ Nové hry a poetiky prinášali v zmenených pomeroch spočiatku najmä malé divadlá, ktoré predtým tvorili alternatívny prúd tvorby. V deväťdesiatych rokoch fungovali ako nešťátne

³ Priemerný počet uvedených titulov slovenskej drámy za sezónu bol devätnásť. Z toho približne desať titulov predstavovali novonapísané hry. V sezóne 1990 – 1991 bola uvedená ani nie štvrtina tohto objemu a situácia sa opakovala aj v nasledujúcich sezónach, a to s klesavou tendenciou.

alternatívne zoskupenia alebo divadlá agentúrneho typu. Patrili k nim STOKA s kolektívom tvorcov zoskupených okolo Blahoslava Uhlára, GUnaGU na čele s Viliamom Klimáčkom či Radošinské naivné divadlo a Stanistav Štepka, ktorý mal skúsenosť aj s tvorbou pre mladý kolektív repertoárového divadla v Trnave.

Ako vidieť, išlo prevažne o tvorbu úzko spätú so štúdióvymi a autorskými divadlami, neraz stavajúcu na kolektívnej spolupráci, určenú pre iný typ divadelnej komunikácie. Autori alebo autorské kolektívy tvorili hry — inscenačné scenáre — z väčša už pre konkrétnych hercov, priestor a obecnosť, ktoré bolo zvyknuté na úzky kontakt javiska a hľadiska. Treba pripomenúť, že dovtedy boli hry dominanciou jedného autora a nie celého kolektívu. To je dôvod, prečo sa nové tendencie vyznačovali väčšou mierou dekomponovanosti, polytematickosti — s istou licenciou môžeme použiť aj pojem medzižánrovosti, ktorým naša divadelná veda zastrešovala niektoré prejavy postmoderny v dráme.

Kvalitatívny posun divadelných textov bol oproti predchádzajúcim etapám dramatickej spisby evidentný. Noví dramatici, ktorí vstúpili do divadelnej praxe v druhej polovici osemdesiatych rokov a neskôr, mali buď skúsenosť s tvorbou pre autorské divadelné zoskupenia (a aj sa tak zámerne profilovali), alebo nemali skúsenosť žiadnu. Ukazovalo sa, že na novú poetiku a estetiku drámy boli inscenačne pripravenejšie malé štúdiové a autorské divadlá, pre ktoré zabezpečovali nové tituly ich dvorní dramatici alebo autorské hry pre ne vznikali na základe kolektívnej spolupráce. Tieto scenáre síce boli na javiskách malých divadiel prijímané divákmi pozitívne, no boli zároveň neprenosné a nepoužiteľné mimo domovských scén a ich subkultúrne či názorovo spriazneného obecnstva. V súvislosti s repertoárovými divadlami sa začalo hovoriť a písať o kríze až smrti slovenskej drámy, o tom, že niet nových autorov, hier, tém, vyjadrovali sa pochybnosti o kvalitách dramatických textov z hľadiska ich javiskovej realizácie atď. Ako napísal divadelný vedec Andrej Maťašík v monografii *Dejiny slovenského divadla 20. storočia*, „slovenská divadelná kritika najmä v rokoch 1990 a 1991 intenzívne upozorňovala na nebezpečenstvo vyplývajúce z prehlbujúcej sa nedôvery slovenských divadelných tvorcov k pôvodnej dráme“ (MAŤAŠÍK 1999: 242).

Príčin bolo síce viacero, no nie vždy boli súdy divadelných kritikov a dramaturgov, vynášané nad domácou drámou a dramatikmi,

objektívne a spravodlivé, motivované čisto umelecky. Ján Šimko v *Dejinách slovenskej drámy 20. storočia* uvádza niekoľko dôvodov, prečo sa slovenská dráma v repertoárových divadlách prestala uvádzať: divácky nezaujímam o domácu tvorbu, nepripravenosť tvorcov na drámu inej než psychologicko-realistickej poetiky, nepripravenosť repertoárových divadiel na spoluprácu s ľuďmi z prostredia autorských divadiel, medzery v repertoároch, ktoré viedli k uvádzaniu predtým zakázanej dramatiky zahraničnej, najmä západnej proveniencie, a najmä pretrvávajúce vedomie, že slovenská dráma predchádzajúceho obdobia slúžila ako účinný nástroj propagandy, poskytujúci pevný, schematický obraz socialistického človeka a jeho dilem (ŠIMKO 2011: 648–649).

To je názor zaiste zaujímavý, ale udáva len niektoré z dôvodov, prečo sa slovenská dráma v tomto období dostala na okraj záujmu repertoárových scén. Ak si všimneme stručne načrtnutý progresívny vývin slovenského divadla a drámy v osemdesiatych rokoch, v mnohom Šimkovmu tvrdeniu naša umelecká prax protirečí. Zaiste stojí za úvahu to, čo naznačuje Miloš Mistrík v publikácii *Súčasná slovenská divadlo v dobe spoločenských premien: Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015*, keď tvrdí, že súčasní slovenskí dramatici tak celkom nezmizli. Dramaturgie sa síce programovo vyhýbali autorom priveľmi poplatným predchádzajúcej dobe, ale nie všetci dramatici s ňou mohli byť spájaní. Potvrďuje to kontinuálna tvorba a uvádzanie hier Karola Horáka či Stanislava Štepku. Príčina neuvádzania novej drámy teda mohla byť aj v inom. Dá sa predpokladať, že sami autori si neboli istí, nakoľko by dokázali bezprostredne reflektovať pohyby nových čias, nové myšlienky a postoje (MISTRÍK 2017: 34).

Namiesto iniciovania vzniku nových hier či vyhľadávania nových autorov samotnými divadlami a následnej spolupráce dramaturgov s dramatikmi sme strávili priveľa času v osobných sporoch, individuálnych kampaniach, morálnych očišťach z takého či onakého dôvodu a presadzovaním názorov jednotlivých skupín. V mene oslobodenia sa od rezíduí bývalého režimu a divadelných tvorcov vrátane dramatikov, ktorí tento režim emblematicky reprezentovali, vyhraňovali sme sa kriticky voči slovenskej dráme ako celku, skepticky ju spochybňovali. Deväťdesiate roky môžeme charakterizovať aj ako transformačné obdobie nielen pre slovenskú spoločnosť, ale aj pre divadlo a drámu, ktoré sa museli naučiť mnohému novému, s mnohým sa vyrovnáť:

„Otvárali sa okná do Európy, spoločnosť sa už videla v jej vyspelej a bohatšej demokratickej časti — a na stimuláciu novej slovenskej dramatiky pozabudla“ (MISTRÍK 2017: 37).

Uvádzanie nových hier

Zásľuhu na uvedení nových hier a inscenačných scenárov nemali bratislavské divadlá, ktoré sa ako prvé pridali na stranu revolúcie 1989, ale východoslovenské. Vďaka nim v období prvých dvoch sezón po Novembri 1989 nevymizla nová slovenská dráma z repertoárov divadiel úplne. Divadlo Jonáša Záborského uviedlo v roku 1990 hru Karola Horáka *Skaza futbalu v meste K.* v réžii Romana Poláka. Od roku 1991 toto divadlo postupne predstavilo jednotlivé časti cyklu *Kemu ce treba* v réžii hosťujúceho Petra Scherhaufera a priestor dostala aj hra Mikuláša Kočana *Húsky, húsky, kam letíte?* pod názvom *Andrišku, Andrišku... alebo Húsky, húsky, kam letíte?* v réžii Jozefa Prážmáriho. V Spišskom divadle uviedli následne v roku 1992 hru Igora Rusnáka *Jeho excelencia* a opäť v prešovskom divadle režíroval Ján Sládeček *Božieho vtáka* Petra Kováčika, hru o negatívnych dopadoch kolektívizácie a združstevňovania na jednotlivca a jeho rodinu, ktorí sa jej vzopreli, ale aj o fenoméne zisťovanej kolaborácie, ktorá prežije v každom čase.

Z historickej vývinovej perspektívy vstúpili tieto hry dôležitým spôsobom do domácej inscenačnej tradície. Potvrdilo sa nimi, že autori dokážu individuálnym jazykom a divadelnou obraznosťou reflektovať tú najaktuálnejšiu prítomnosť. Zmeny, ktorými sme prechádzali a ktoré zanechávali v človeku dramatické stopy, ale vyvolávali aj mnohé otázky, sa dostali do jadra hier. Boli to hry súčasníkov o prítomnosti, ktorú zachytávali takpovediac za pochodu. Zároveň potvrdzovali, že v slovenskej dramatiky neodvratne nastupuje diskontinuita, ktorá si bude vyžadovať nové inscenačné postupy i hereckú techniku. Čo teda zaujalo vtedajších divadelníkov na týchto nových hrách?

V prípade Horákovej hry *Skaza futbalu v meste K.* sa na pôdoryse futbalového zápasu viedol boj — čestný i nečestný — medzi generáciami, otcami a synmi, mužmi a ženami, názorovými protikladmi, jednoducho povedané: boj o dušu a schopnosť hrať v živote fair-play. Celý príbeh sa odohráva na futbalovom ihrisku, na ktorom sa kazí hra. Proti sebe stoja otec a nevlastný syn, história a súčasnosť, vedie sa zápas

človeka s človekom, s dobou aj samým sebou. Tak ako zlyháva v boji proti (samo)deštrukcii hodnôt provinčný futbalista Bek, deštruuje sa celé mesto. Horák bol autorom vzdalujúcim sa dovtedajšej psychorealistickej estetike a poetike drámy. Jeho hry sú viac divadelné scenáre, intuitívne a nečakane poprepletané situácie a vzťahy zasadené do akéhosi zvláštneho plynutia času s ruptúrami a metaforickými obrazmi vystupujúcimi ponad dianie a postavy. Presne kontúrovaná identita postáv sa vytráca, overuje sa len to, čo v postavách ostalo ešte ľudské a neskazené. Vladimír Štefko, autor doslovov k zborníkom slovenskej drámy 1989 – 1992, o hre napísal: „V Horákovej hre je vystavaný pôsobivý obraz rozpadu, ideálu, sna, je to proces deštrukcie, do ktorého vstupujú dejiny i konkrétni ľudia. A predsa je v príbehu Beka a Súpera (otca a syna) čosi ako životodarná miazga, čosi ako ‚elan vital‘, človečia sila, schopnosť fénixovská... všetko naokolo sa devastuje. [...] Tí dvaja sú však odhodlaní hrať hru, držať sa duše hry. Vo svojej osamelosti majú akúsi zatatnosť žiť, pretrvať, len či aj schopnosť tvoriť“ (ŠTEFKO 1992: 262).

Kočanova hra *Húsky, húsky, kam letíte?* je, podobne ako Horákova, zasadená do malého dejového aj priestorového rámca — na dvor Andriša, ktorého spoločnosť vytesnila na okraj ako starý a zbytočný socialistický káder. Muž na rozhraní dvoch systémov (majster vo fabrike a nepotrebný gazda), dvoch polôh (otec a manžel), dvoch volieb (vzdať sa alebo vzdorovať). Oproti aktívnemu Bekovi z Horákovej hry Andriš bilancuje a nekoná. Chce, aby zaňho konal niekto iný, jeho alter ego, gunár Favorit. Kočan vytvoril ako paralelu k svetu ľudí svet husieho krdla. Prostredníctvom neho vyobrazuje vnútorné porovy Andriša a jeho ženy, ľudí, ktorí sú tak ako poprevratová doba, zlomení na polovice. Vzťah Andriša a gunára Favorita je príkladom hnevlivých i krásnych vzdorov. Andriš trucovito účtuje so svojím životom, vzťahmi, predsavzatiami, ideálmi (aj biologickými túžbami). Mladý gunár Favorit si zas pre ne rozbíja hlavu o stenu a umiera. V hre sa nachádzajú konkrétne narážky na zmenený porevolučný svet, rozpaky a sklamanie, ktoré priniesol aktérom prevratu (nezamestnanosť, strata spoločenského statusu a úcty). Rozčarovania a túžby, ktoré sa nedarí naplniť, neistota a akási zvláštna bezmocnosť, vykorenenie z vlastného života ocitli sa v hrách zachytávajúcích poprevratové premeny ako častý prvok.

Výrazne nové impulzy do slovenského divadla a drámy priniesol dovtedy ojedinelý divadelný cyklus *Kemu ce treba*, ktorý pozostával zo siedmich samostatne komponovaných častí. Východiskovou ambíciou bolo pomôcť tvorcom a divákovi z východného Slovenska prekonať bariéry novopostavenej budovy Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Rozľahlý kolos vzbudzoval svojimi architektonickými i javiskovými rozmermi rešpekt a obavy na oboch stranách. Prešovské divadlo cyklom najaktívnejšie zo všetkých slovenských divadiel vyjadriло podporu vtedajšej slovenskej dráme. Prvá časť *Súpis dravcov* sa skladala z niekoľkých fragmentarizovaných mikrodrám napísaných či inšpirovaných východoslovenskými autormi. Hrala sa v mansiónovo členitom priestore experimentálneho štúdia DJZ. Jednotlivé fragmenty odohrávajúce sa v malých kójach, oddelených od seba iba plachtovinou, spájali sa v divákovom vedomí prostredníctvom zvukového prelínania. Diváci počas celého večera mohli putovať labyrintom literárneho obrazu (mozaiky) vtedajšieho východného Slovenska. Druhá časť *Nikdy nie som z formy, pretože nie som vo forme*, venovaná synovi východoslovenských vystaňovalcov Andymu Warholovi, sa odohrávala v skúšobni DJZ a tretia s názvom *Stratený raj?* bola situovaná za spustenou železnou oponou na javisku veľkej sály. Bola inšpirovaná rôznorodými publicistickými materiálmi o komunistickom politikovi Vasilovi Biľakovi, ktorý z tohto kraja pochádzal, ako aj jeho pamätami. Diváci tak mohli reflektovať dobu iba nedávno skončenú. Štvrtá časť *Prešovské jatky* vyviedla aktérov pred divadlo, na tribúnu na Hlavnej ulici. Tam bol inscenovaný proces rekatolizácie v niekdajšom Rakúsko-Uhorsku, ktorý vyústil do popravy prešovských mešťanov. Dramatický text tvoriaci scénický podklad k tejto časti bol inšpirovaný historickými textami Jána Rezika. Piata časť *Čierny vlas* bola montážou cigánskych legiend a našla priestor na námestí pred novostavbou, šiesta *Lubojsc, bože Lubojsc alebo Nihto nemá take gamby*, variácie na zemplínsku ľúbostnú poéziu a piesne, sa vrátila do štúdia. Posledná, siedma časť *Na stred Ameriky karčma murovana*, venovaná téme vystaňovalectva, voviedla divákov do podzemných garáží. Autorom väčšiny scenárov bol sám Scherhauser. V prvej časti sa okrem neho do projektu zapojilo ďalších osem známych, ale i menej známych autorov. Scénografmi jednotlivých častí boli Ján Zavarský, Vladimír Čáp, Štefan Bunta, Miroslav Matejka, Štefan Hudák. Cyklus zohral

dôležitú úlohu pri prekonávaní diváckej krízy a podpore nového typu slovenskej dramatiky, ktorá v sebe snúbila ľudové, konvenčné a experimentátorské postupy (MAŤAŠÍK 1999: 241; ŠIMKO 2011: 652).

Až do roku 2014, v ktorom Slovenské národné divadlo uviedlo projekt *Desatoro*, sa v slovenskom divadle takto rozsiahlo komponované dielo z pera súčasných autorov neinscenovalo.

Väčšia produktivita v tvorbe nových dramatických textov bola na strane autorských divadiel a dočasných autorských divadelných zoskupení. Umelecká skupina Jána Kopytu oživila žáner politického kabaretu. Nakrátko (sezóna 1990/1991) sa jej estrádne programy stali súčasťou repertoáru Štúdia S, napríklad *Kopyto Street*, *Od mítingu k mítingu*, neskôr skupina prenikla do slovenského televízneho a hudobného šoubiznisu. Vlastný umelecký program ďalej rozvíjalo aj Radošinské naivné divadlo. Novouvedené hry Stanislava Štepku *Pokoj domu tomuto* (1990, réžia Juraj Vaculík), *Kam na to chodíme* (1991), *LÁ-SKANIE* (1992), *Delostrelci na mesiaci* (1992), všetky v réžii Juraja Nvotu, potvrdili, že postupne profesionalizujúce sa divadlo vyvinulo vlastný komediálny štýl, s jadrným jazykom a smutno-smiešnym, občas karhajúcim, no láskavým pohľadom na obyčajného slovenského človeka. Podobne sa čoraz viac osobitne profilovali aj divadlá GUnaGU a STOKA.

Viliam Klimáček (niekedy v spolupráci s Ivanom Mizerom) písal začiatkom deväťdesiatych rokov pre GUnaGU hry inšpirované absurdným divadlom, či už to bol mrožekovsky ladený *Hlt* (1991), alebo trochu groteskne pôsobiaci *Loj* (1992). *Hlt* bol prezieravou reminiscencou na celkom nedávne komunistické časy, približoval mestských intelektuálov pohrdajúcich jedlom a uznávajúcich len duchovnú potravu, ich postoje a spôsoby, pričom porušenie tohto elitárskeho pravidla znamenalo spoločenskú diskrimináciu. V hre *Loj* sa zas jedna rodina, žijúca v horárni uprostred lesa, ocitne vo svete obrátenom hore nohami. Dedko vypadne nedopatrením z chalupy a stane sa obežnicou zeme, otec nedokáže už ani vystreliť z pušky, matka a syn sa neúspešne snažia spáchať samovraždu, zatiaľ čo dcéra splodí nové pokolenie s jeleňom. Takto Klimáček zachytil absurdný pocit jednotlivcov v našej krajine tesne po roku 1989.

Spolupráca režiséra Blahoslava Uhlára s výtvarníkom Milošom Karáskom v divadle STOKA tiež priniesla úspešné inscenácie *KOLAPS*

(1991), *IMPASSE* (1991), *Dyp Inaf* (1992), *Slepá baba* (1992) *Pasule 1/92* a *Pasule 2/92* (1992). Teatrologička Zuzana Bakošová stručne túto periódu ich tvorby charakterizovala slovami: „V tomto memento [skratky a znaku] sa však vždy v epicentre nachádza jasný etický princíp, s ktorým súvisí aj Uhlárova jasne artikulovaná sociálna pozícia. Jeho divadlo je v mnohom divadlom revolty, nie však ako demonštrácia politického postoja, ale ako artikulovanie etických princípov. Uhlár nie je moralistom, je však jasne určeným a konzekventným vyznávačom etických princípov“ (BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ).

Uhlár sa ponoril do vnútra človeka, do jeho frustrácií a zranení, osobných a vzťahových nevráživostí. Jeho program pramenil z odmietania konvencie a z neochoty zmieriť sa so svetom bez hodnôt. Práve preto zachytával postupný rozpad integrity osobnosti, zhrubnutie vzťahov k deštruktívnym polohám. Humor hier sa vyznačoval iróniou až sarkazmom, výtvarno-slovné javiskové koláže vypovedali o svete z opačnej perspektívy. Kým hry autorov pre tzv. kamenné divadlá sa usilovali zachytiť, ako zmenený svet vplýva na jedinca v ňom, Klimáček a Uhlár sa sústredili na človeka, zmeny v jeho motíváciách a správaní, ktorými naplňa a transformuje svet.

Bratislavské profesionálne divadlá sa pridali inscenovaním pôvodnej slovenskej drámy k východoslovenským pomerne neskoro. Divadlo ASTORKA Korzo '90 iniciovalo a uviedlo apokalyptickú hru Rudolfa Slobodu *Armagedon na Grbe* (1993, réžia Juraj Nvota), Slovenské národné divadlo schematický a už prekonaným absurdným divadlom inšpirovaný text Ladislava Mňačka *Čistka* (1993, réžia Peter Mikulík).

V roku 1994 inscenovalo Divadlo Slovenského národného povstania v Martine v réžii Romana Poláka ďalšiu hru K. Horáka *Divný Janko (Apokalypsa podľa Janka /Kráľa/)*. ňou sa začala séria Horákových hier — fresiek orientovaných na slovenských dejateľov meruôsmych rokov. Téma nadpriemerného jedinca, ktorý v malých osobných, ale aj veľkých historických revolúciách ustavične hľadal zmysel svojej osobnej a národnej existencie, sníval o lepšom svete, no nikdy svoj sen nevybojoval, spustila oveľa neskôr v slovenskom divadle výraznú a divácky oceňovanú inscenačnú líniu hier venovaných historicko-kultúrnym témam. V tom istom roku bola plánovaná aj premiéra hry Mikuláša Kočana *Diabol* v Slovenskom národnom divadle, ktorá sa

nikdy neuskutočnila. V procese skúšok viacerí herci vyjadrili nesúhlas s hrou a divadlo ju nedoštudovalo. Dôvody neboli divadlom nikdy oficiálne komunikované. V tlači sa však objavili svedectvá, podľa ktorých sa časť hereckého súboru nestotožňovala s kvalitou textu a autorovým videním sveta po prevrate 1989 (MAŤAŠÍK 2005: 184–190).

Hra priniesla trpký pohľad na porevolučné pomery v našej spoločnosti. Odohrávala sa, podobne ako *Húsky, húsky...*, v dedinskom prostredí Badičkoviec, kde si medzi sebou vybavujú účty horný a dolný koniec. Reflektuje sa v nej stará generácia poznačená socializmom a mladá generácia poznačená ranou demokraciou. Ani jedna nie je spokojná a obviňuje tú druhú — kde inde ako v krčme. Tam všetci zapíjajú dezilúziu a sklamanie. Postavám sa nedarí vyskočiť z vlastnej kože, zmazať predošlý život, hoci by niektorí chceli. Ide o drámu prechodu, ktorá vypovedá o tom, že s minulosťou sa budeme musieť vyrovnáť inak než jej popretím či odsúdením, obviňovaním toho druhého a zbavovaním sa vlastnej viny. Tento prechod personifikoval autor do postavy Diabla. „Zrýchľujúci sa kolotoč anarchie, bezzáradovosti a intolerancie dokáže zastaviť paradoxne ten ľudsky najslabší a najmenej rešpektovaný jednotlivec, dedinský tútľák Ďurko-Trulko, ktorý si navlečie karnevalový kostým diabla — a vyvolá strach“ (MAŤAŠÍK 2005: 188). Diabol v hre teda funguje ako etický a spoločenský korektív, hrozba, že ak sa naša spoločnosť nepoučí, nečaká ju nijaká svetlá budúcnosť.

Podpora súčasnej slovenskej drámy

Bolo to dosť dlhé obdobie troch sezón takmer bez pôvodných slovenských hier. Ak si porovnáme predchádzajúce etapy, keď sa na slovenské javiská dostávalo každú sezónu priemerne desať až jedenásť nových hier (pritom hry dobovej spoločenskej objednávky tvorili vždy menšinu), začalo byť zrejmé, že nejde o náhodu, ale o zjavný posun či vedomé čakanie na iný typ dramatiky.

Pokusy o podporu pôvodnej slovenskej drámy a stimuláciu tvorby nových textov predstavovalo niekoľko ročníkov Festivalu inscenácií slovenských hier (FISH), ktorý zorganizovalo Národné divadelné centrum. Prvý ročník festivalu sa uskutočnil v roku 1991 v Bratislave. Nasledujúce ročníky našli podporu v divadlách na východnom Slovensku, kde sa festival konal v rokoch 1994, 1995 a 1997. Stal sa

platformou pre konfrontáciu klasickej a súčasnej slovenskej drámy, profesionálnych, amatérskych aj experimentálnych súborov. Súčasťou boli odborné semináre a autorské čítania textov nových hier. O festival prejavovali od začiatku divadlá čulý záujem. V každom ročníku sa predstavili divákovi približne dve desiatky predstavení rôznych slovenských hier a súborov, kritériá pre výber do programu sa postupne sprísňovali. Ambíciou bolo programovo podporovať inscenovanie domácej dramatiky a vznik nových hier.

Na FISH v svojom umeleckom postoji nadviazalo v decembri 1993 Slovenské národné divadlo. Zorganizovalo tri bloky verejných prezentácií (scénických čítaní) výberu nových pôvodných dramatických textov. Dramaturgovia Darina Kárová a Roman Hertus zvolili za základné kritérium výberu výsledky troch súťaží o najlepšie dramatické texty, uskutočnených v tom istom roku: súťaž Radokovej nadácie, MEDZIČASU (Fóra mladých divadelníkov) a Literárneho fondu. Hry čítali poprední herci Slovenského národného divadla Emília Vašáryová, Božidara Turzonovová, Viera Strnisková, Anna Javorková, Martin Huba, Juraj Slezáček, Stano Dančiak, Marián Geišberg a ďalší. Predstavila sa bohatá paleta rôznorodých hier a autorov širokého generačného rozpätia. Spomeňme aspoň niektoré z nich: *Súkromný striptíz* Pavla Janíka, *Zolčenie* Ladislava Keratu, *Husia hra* Andreja Ferka, *Údolie zabudnutých* Boženy Čahojovej, *Materské znamienko* Stanislava Štepku.

Tieto hry našli svoje miesto aj v zborníkoch slovenskej drámy vydávaných každoročne od roku 1992 koordinátnou radou pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry (skrátene TÁLIA-press) v spolupráci s Národným divadelným centrom. Editormi boli Božena Čahojová a Andrej Matašík, väčšinu doslovov napísal Vladimír Štefko. Ukazovala sa tu najvýraznejšia črta novej slovenskej drámy, ktorou bola nebývalá diverzita: nebol rozpoznatelný nijaký jednotiaci štýl či smer, hry boli aj tematicky veľmi rôznorodé. Škála sa pohybovala od modelovo poňatej hry *Súkromný striptíz* Pavla Janíka a komediálne ladenej *Garsónky* Petra Ševčoviča o stále živých praktikách bývalého režimu cez remake atmosféry generácie hippies Lea Štefankoviča v podobe *Hry so slon/v/ami*, európskou modernou inšpirované introvertné hry Boženy Čahojovej *Cesta pre bosých* či *Zatmenie*, historické drámy načierajúce do obdobia Veľkej Moravy (*Svätý pluk* Petra Kováčika),

absurdnými prvkami nasýtené hry Viliama Klimáčka *Nová koža* a *Loj, gansterky* obohatené hravou fikciou dvojice Ján Drgonec — Andrej Ferko pod názvom *Prvý raz a naposledy čistá pravda o záhadnom zmiznutí superagenta 006 v Bratislave*, v ľudovej vrstve ukotvené hry *LÁ-SKA-NIE* a *Materské znamienko* Stanislava Štepku až po hry takpovediac postmoderné, prepájajúce vonkajškové s vnútorným, minulosť s prítomnosťou a neistou budúcnosťou, ako sú *Skaza futbalu v meste K.* Karola Horáka či *Husia hra* Andreja Ferka.

Vo väčšine uvedených hier zaznamenávame takú podobu drámy, ktorú by sme mohli nazvať dnešným termínom postdramatický text. V praxi šlo o programové odpútanie sa od dovtedy dominantného trendu psychologického realizmu a jeho rôznych (u nás aj dogmaticky vnímaných) variantov. Oslabili sa princípy tradičnej narácie, usporiadania fabuly a realizácie sujetu, stavby deja skrze dramatickú situáciu a konflikt. Príbeh nahradila voľnejšia štruktúra, spájajúca jednotlivosti viac intuitívne a asociatívne než pevne, na základe nevyhnutnosti logiky. Zmenil sa aj spôsob figurácie postáv a práce s časom. Hoci sa v hrách rozprávalo mnoho, ich jazyk sa osamostatňoval, dialóg v nich stratil svoju komunikačnú a kontaktnú dorozumievaciu funkciu. Namiesto zreteľných a motivovaných činov dramatických hrdinov sa stretávame skôr s nehrdinami, ich pocitmi a stavmi, ktoré reprezentovali úzkosť človeka uprostred rôznorodých životných neistôt, zlyhaní a sklamaní.

Pred divadelnými tvorcami stála úloha neinscenovať príbeh a postavy, ale interpretovať a javiskovo stvárniť tému, dokonca len stav či pocit dramaticky torzovito načrtnutých postáv. Nie všetky divadlá dokázali pozitívne zareagovať na tieto kvalitatívne zmeny novej drámy a nie všetky pokusy o jej inscenovanie sa stretli s pripravenými divákmi. Trvalo ešte ďalších dlhých desať rokov, kým táto dráma našla svoje pevné divadelné a vydavateľské zázemie.

Pramene

Archív Divadelného ústavu (A DÚ) Bratislava, ev. č. 1712, UHLÁR, Blahoslav a kol. *Predposledná večera*, záznam divadelného predstavenia [DVD], Divadlo pre deti a mládež Trnava, premiéra 30. 6. 1989, réžia Blaho Uhlár

ČAHOJOVÁ, Božena (zodpovedná redaktorka)

1992 *Slovenská dráma 1989–1992*, 2. zväzok (Bratislava: TÁLIA-press)

ČAHOJOVÁ, Božena — ŠTEFKO, Vladimír (zodpovední redaktori)

1994 *Slovenská dráma 1994 (výber)* (Bratislava: TÁLIA-press)

1992 *Slovenská dráma 1989–1992*, I. zväzok (Bratislava: TÁLIA-press)

MAŤAŠÍK, Andrej (ed.)

1993 *Slovenská dráma 1993* (Bratislava: TÁLIA-press)

Literatúra

BAKOŠOVÁ–HLAVENKOVÁ

„Režisér: Profesionálny životopis. Blaho Uhlár CV“, <<http://www.stoka.sk/hlavenkova3.htm>>, prístup 25. 6. 2020

BLAHO, Jaroslav (zodpovedný redaktor)

1992 *Slovenské divadlá v sezóne 1990/1991* (Bratislava: Národné divadelné centrum)

1993 *Slovenské divadlá v sezóne 1991/1992* (Bratislava: Národné divadelné centrum)

1994 *Slovenské divadlá v sezóne 1992/1993* (Bratislava: Národné divadelné centrum)

BLAHO, Jaroslav — ZABLOUDIL, Vlastimil (zodpovední redaktori)

1991 *Slovenské divadlá v sezóne 1989/1990* (Bratislava: Tatran)

HEGER, Dalibor

1990 „Divadelná sezóna 1988/1989“ [Úvod]; in Pavol Števček — Vlastimil Zabloudil (zodpovední redaktori): *Slovenské divadlá v sezóne 1988/1989* (Bratislava: Tatran), s. 7–13

1991 „Divadelná sezóna 1989/1990“ [Úvod]; in Jaroslav Blaho — Vlastimil Zabloudil (zodpovední redaktori): *Slovenské divadlá v sezóne 1989/1990* (Bratislava: Tatran), s. 7–13

KNOPOVÁ, Elena

2011 „Viliam Klimáček“; in Vladimír Štefko a kol.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia* (Bratislava: Divadelný ústav), s. 695–711

MAŤAŠÍK, Andrej

1992 „Divadelná sezóna 1990/1991“ [Úvod]; in Jaroslav Blaho (zodpovedný redaktor): *Slovenské divadlá v sezóne 1990/1991* (Bratislava: Národné divadelné centrum), s. 7–12

1999 „Divadelníctvo 90. rokov“; in Miloš Mistrík a kol.: *Slovenské divadlo v 20. storočí* (Bratislava: Veda), s. 235–254

2005 *Pohyb slovenskej drámy* (Bratislava: Združenie literátov Svojpomoc)

MISTRÍK, Miloš — MAŤAŠÍK, Andrej

2017 „Divadlo, ľudia a inštitúcie v nových situáciách“; in Elena Knopová (ed.): *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premien: pohľady na slovenské divadlo 1989–2015* (Bratislava: Veda: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV), s. 12–69

MISTRÍK, Miloš

1981 „Tendencie v tvorbe najmladšej divadelnej generácie“; *Slovenské divadlo* XXIX, č. I, s. 25–44

ŠIMKO, Ján

2011 „Slovenská dráma po roku 1989“; in Vladimír Štefko a kol.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia* (Bratislava: Divadelný ústav), s. 647–672

ŠTEVČEK, Pavol — ZABLOUDIL, Vlastimil (zodpovední redaktori)

1990 *Slovenské divadlá v sezóne 1988/1989* (Bratislava: Tatran)

ŠTEFKO, Vladimír

1992 „V stave rôznosti“; in Božena Čahojová (zodpovedná redaktorka): *Slovenská dráma 1989–1992*, 2. zväzok (Bratislava: TÁLIA-press), s. 250–267

Utajená kontinuita

Jan Mukařovský a rekonceptualizace
českého divadla po roce 1989¹

Radka Kunderová

Úloha českého divadla během sametové revoluce byla českou divadelní historiografií zpracována poměrně detailně² — divadlo je pokládáno za významného spoluaktéra prodemokratických společenských změn. Oproti tomu proměnám společenské pozice divadla po roce 1989 se zatím historičky a historici věnovali spíš jen okrajově.³ První polovina devadesátých let však představovala dynamické a z dnešního hlediska mimořádně důležité období, protože tehdejší procesy a rozhodnutí zásadně ovlivnily podobu současné české divadelní sféry i její společenský status.

Shrneme-li základní fakta, získáme následující obraz: divadelní síť byla sice v polistopadových letech ve velké míře zachována, ale vztah státu a divadla prošel podstatnou proměnou. Divadla byla odstátněna, některé divadelní budovy privatizovány či restituovány a správa a financování téměř všech divadel přešla ze státu na obce a regionální správu (NEKOLNÝ 2006: 14). Souběžně vznikala nová divadla a nové soubory, včetně těch komerčních — mezi lety 1990 a 1991 se zvýšil počet českých divadelních souborů o desetinu (PIŠTORA 1992: 3).

1 This study is a part of a project which has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 837768.

2 Viz např. tematické číslo časopisu *Theatralia* „Divadlo a revoluce“ (DRÁBEK — STEHLÍKOVÁ — VODIČKA — ŠOTKOVSKÁ 2009).

3 Např. Libor Vodička, který se soustředil především na české drama po roce 1989 (VODIČKA 2008: 555–586).

Změnou systému financování však ztratila část divadel dosavadní existenční jistotu, ačkoliv se stát snažil zmírnit dopady transformace a podnikal vůči divadelní obci i podpůrné kroky — v roce 1992 spustilo Ministerstvo kultury první grantový systém, nejprve pro občanská sdružení, později také pro další právnické a fyzické osoby (NEKOLNÝ 2006: 15). Státní dotace směřované do kulturní oblasti ovšem výrazně omezovala úsporná opatření pravicových vlád, což se dotklo také divadla. Situaci větší části z nich komplikoval rovněž tenčící se příjem ze vstupného. Souhrnně vzato, návštěvnost divadelních představení postupně klesala: zatímco v roce 1989 divadla zažívala „revoluční boom“ a navštívilo je 6 291 000 diváků, v roce 1990 už jich bylo 5 834 000 a o rok později počet klesl na 4 584 000 (PIŠTORA 1992: 3).

Jak se v této situaci proměnila, či neproměnila společenská pozice divadla? Aby tato otázka byla zodpovězena komplexně, bylo by zapotřebí rozsáhlého a v ideálním případě i interdisciplinárního výzkumu. Jedním z jeho pramenů by mohla být dobová reflexe situace divadelníků, divadelními kritiky a teoretiky, je však nutné brát ji s kritickým odstupem, protože ten jim samotným coby aktérům a současníkům situace dopřán nebyl. Jak v první polovině devadesátých let uvažovali o aktuální společenské pozici divadla? Chápali ji jako zásadně odlišnou oproti stavu před rokem 1989? A jakým způsobem konceptualizovali budoucí společenskou úlohu divadla?

Odpovědi na tyto otázky nacházíme v dobových komentářích a debatách, publikovaných především v divadelních a kulturních časopisech. Hodnocení soudobé situace bylo rozmanité, stejně jako navrhované scénáře pro budoucí fungování divadla ve společnosti. Analýza byť jen hlavních tendencí v dobové diskusi by překročila rozsah této studie, proto provedu konkrétní sondu a zaměřím se na úvahy jednoho z významných představitelů této debaty — divadelního kritika, teatrologa a dramaturga Václava Königsmarka. Jeho pohled na roli divadla po roce 1989 totiž reprezentoval širší názorový proud, který považoval předlistopadovou společenskou funkci divadla za vyčerpanou a pokoušel se ji nově uchopit.

Václav Königsmark (1946–1996) patřil už od druhé poloviny osmdesátých let k nejvýraznějším českým divadelním kritikům. Publikoval v samizdatu — v letech 1977 až 1980 vydával společně s Evou Stehlíkovou časopis *Dialog* (STEHLÍKOVÁ 2000: 71–78), od roku 1986 přispíval

pod pseudonymem Hynek Rýdl do sborníků havlovského okruhu *O divadle*. Rovněž zveřejňoval recenze a komentáře v takzvaných oficiálních divadelních a kulturních časopisech — zejména ve *Scéně*, *Dramatickém umění*, *Československém loutkáři* nebo *Tvorbě*. Z českých kritiků té doby pokrýval nejširší spektrum domácího divadla: sledoval jak „kamenná“, tak „studiová“ divadla, metropoli i regiony, divadlo profesionální i divadlo amatérské, a kromě činohry také operu, operetu, nonverbální divadlo nebo divadlo loutkové (KUNDEROVÁ 2015). V rámci legálního tisku patřil k nejotevřenějším kritikům předlistopadových poměrů v divadelní sféře: v roce 1987 vnesl do veřejné debaty téma dosavadního opomíjení tvorby některých osobností a divadel, k němuž docházelo zejména z politických důvodů. Kritizoval, že se „prakticky neví [...] o období sedmdesátých a osmdesátých let v Chebu, o druhé Kačerově éře v Ostravě, o dobré dramaturgické i inscenační tváři gottwaldovské a plzeňské činohry, o šumperských pokusech atd.“ Také konstatoval, že se s „lidskými i uměleckými silami“ řady tvůrců střední a starší generace „nezodpovědně hazardovalo“ (KÖNIGSMARK 1987: 3). Na tehdejší takzvaný oficiální tisk to byl neobyčejně razantní slovník.⁴

Königsmarkova kritičnost neustoupila ani po listopadových událostech. V srpnu 1990 zhodnotil sezónu 1989/1990 v textu *Co s ‚trójským koněm‘ po vítězné bitvě?* publikovaném v *Revue otevřené kultury* (KÖNIGSMARK 1991). Nejprve v něm reflektuje společenské postavení divadla během listopadových týdnů, které považuje za vlivné: divadlo se podle něj stalo „subjektem politického dění“ a jednotlivá divadla byla „nejednou prostředníkem společenského dialogu“. Dále konstatoval, že divadla se „zřekla [se] pro tyto dny umělecké aktivity ve prospěch celospolečenského zájmu a vepsala tak do dějin divadla neobyčejnou kapitolu.“ Divadlo se podle něj dokonce stalo „aktivním prostředníkem národní katarze“ (KÖNIGSMARK 1991: 40).

Oproti tomu polistopadovou pozici divadla teatrolog chápal v kontrastu s jeho úlohou v „revolučním dění“ jako oslabenou. Posun charakterizoval prostřednictvím metafory trójského koně zmíněné už v titulku článku. Podle Königsmarkova názoru existovala před rokem 1989 v části divadelnictví „zřejmá linie vnitřního vzdoru, která

⁴ Podrobněji o Königsmarkově úloze v oborové debatě v druhé polovině osmdesátých let in KUNDEROVÁ 2013.

uvnitř nemocné společnosti sehrávala vlastně roli trójského koně“ (KÖNIGSMARK 1991: 40). Po Listopadu se však podle něj tato úloha vyčerpala: „Co tedy s ‚trójským koněm‘ po vítězné bitvě? Zdá se, že jeho minulost je mu dnes na překážku, staré mimikry je nejen prozrazeno, ale současně ztrácí svou funkci“ (KÖNIGSMARK 1991: 46). Königsmark tedy konstatuje, že předlistopadové pojetí společenské role divadla jako kritiky tehdejšího politického systému se vyčerpalo. I po Listopadu sice na českých jevištích nacházel snahu o politickou kritiku, tentokrát právě skončeného režimu, ale nesouhlasil s její jednostranností: „Nemělo by totiž už tentokrát jít o banální obracení znamének (signály těchto tendencí jsou však žel opět zřejmé), ale o důsledné otevírání společenské a zejména umělecké paměti“ (KÖNIGSMARK 1991: 40). Divadlo podle něj mělo „směřovat od přímočaré rezonance politických jevů k hlubším vrstvám skutečnosti“. Königsmark přitom zdůrazňoval vzniklou možnost, „že divadlo — rozhodne-li se pro to — může být zbaveno utilitárních funkcí, které na sebe mnohdy nabalovalo proti své vůli“ (KÖNIGSMARK 1991: 40). Divadlo podle jeho soudu mělo nově plnit společenskou funkci poskytnutím hlubší analýzy soudobé i nedávno minulé skutečnosti — jednostrannou kritiku předchodí éry Königsmark za obnovení společenské role divadla nepovažoval.

Jako neblahou hodnotil také přetrvávající tendenci části divadel poskytovat informace o aktuálním politickém a společenském dění a nahrazovat tak média. Publikum již tyto informace čerpalo přímo z médií, a proto s nimi divadlo podle Königsmarka mohlo stěží soupeřit. Přesto nepopisoval dobovou situaci divadla — na rozdíl od některých současníků — jako „krizi“, v některých kontextech ji naopak považoval za návrat k normálnímu stavu. Podle jeho názoru se divadlo konečně mohlo vrátit ke „komunikaci prostřednictvím uměleckého díla“, která znamenala „návrat k obvyklému a přirozenému způsobu divadelní komunikace“ (KÖNIGSMARK 1991: 40). Aby si divadlo uchovalo alespoň část své předlistopadové společenské relevance, mělo se podle Königsmarka vrátit ke své „umělecké specifičnosti“ (KÖNIGSMARK 1991: 44):

Je na čase uvědomovat si znovu vlastní specifičnost a zřejmě i měnící se společenskou funkci divadla. Ve svém zájmu by se divadlo

nemělo nadále ztotožňovat s médiem, které má především sdělovací funkci: vždyť je prostorem kvalitativně jiného setkávání, například svého druhu „obřadem“ s katarzní účinností (KÖNIGSMARK 1991: 40).

Tato „umělecká specifičnost“ divadla však byla podle Königsmarka na samém počátku devadesátých let ohrožena ekonomicky nestabilní situací divadla, které:

je ve dvojím ohni, hledá svoji novou svébytnost a přitom ekonomicky zápasí o své bytí. Takto naráz vyslovené základní požadavky mu však mohou být velmi nebezpečné, a proto je nezbytné vytvářet předpoklady k tomu, aby byly důsledně preferovány umělecké zájmy divadla (KÖNIGSMARK 1991: 46).

Význam umělecké specifičnosti a autonomie podtrhl Königsmark i při svém hodnocení diváckých reakcí odehrávajících se v polistopadových měsících. Podle něj publikum „paradoxně nepřijímalo výpověď, která překračovala utilitární aktuálnost chvíle a chtěla se vyslovit svébytně (autonomně), to je obecnější aktivitou *uměleckého* [zdůraznil V. K.] díla“ (KÖNIGSMARK 1991: 40).

Königsmarkova vize kýžené budoucí pozice divadla ve společnosti tedy zřetelně vycházela z přesvědčení o nutnosti „autonomie“ divadla a zachování jeho „umělecké specifičnosti“. Tyto kvality v teatrologově pojetí vylučovaly instrumentální chápání divadla — proto odmítal typy divadla, v nichž dominovaly agitační, sdělovací nebo komerční funkce. Jeho myšlení asociuje teorie Pražského lingvistického kroužku, který operoval s pojmem autonomie umění a také o umění uvažoval v rámci funkcionálního paradigmatu. Königsmark sám pojem „funkce“ často používal, jak vyplývá i z uvedených citátů.

Myšlení pražské strukturalistické školy bylo Komunistickou stranou Československa potlačováno nejprve po roce 1948 a poté znovu po roce 1968. V takzvané západní divadelní vědě mezitím sémiotický přístup vystřídal poststrukturalismus a další teorie. Proto se přítomnost strukturalistické perspektivy v české debatě počátkem devadesátých let může zdát anachronická. Podíváme-li se však podrobněji na historické okolnosti, zjistíme, že jde o spojitost logickou a podstatnou.

Königsmark studoval v letech 1964–1969 češtinu a dějepis na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde mezi jeho pedagogy patřili strukturalisticky orientovaní literární vědci Felix Vodička a Miroslav Červenka (KUNDEROVÁ 2015). Pročítáme-li pak Königsmarkovy texty o soudobém divadle, jež publikoval během svého působení v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v sedmdesátých a osmdesátých letech, nacházíme v nich funkční perspektivu, důraz na dominanci estetické funkce v umělecké oblasti, analytický přístup a setrvalý zájem o téma hodnot v umění a ve společnosti a jejich vzájemného vztahu. Vliv strukturalistické metodologie na Königsmarkovo myšlení o divadle během takzvané normalizace je zřejmý i navzdory politické ostrakizaci tohoto směru. Königsmarkovo dílo proto dokládá skrytou kontinuitu strukturalisticky orientovaného myšlení v české teatrologii.

Uvažujeme-li o Königsmarkově prosazování myšlenky „autonomie umění“ a zejména „umělecké specifičnosti“ počátkem devadesátých let v tomto kontextu, vynořuje se rovněž spojitost s teorií estetické funkce Jana Mukařovského. Také pro něj totiž představovala specifičnost umělecké oblasti a autonomie umění ústřední témata.

Autonomii, kterou nazýval také „samoúčelností“, považoval Mukařovský za důležitý aspekt fungování umění. Působila podle něj jako „stálý [...] oživovatel“ „styku mezi uměleckým dílem a skutečností přírodní i sociální“ (MUKAŘOVSKÝ 1936: 70). Umění přitom považoval za oblast, v níž dominuje estetická funkce:

[...] rozdíl mezi uměním a oblastí pouhých „estetických jevů“ je podstatný. V čem záleží? V tom, že v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné (MUKAŘOVSKÝ 1936: 13).

V tomto smyslu dovozoval, že dominance estetické funkce je v oblasti umění standardním stavem:

Převaha některé mimoestetické funkce je zjev v dějinách umění dokonce častý; avšak nadvláda estetické funkce je zde [v oblasti umění] vždy pocítována jako příklad základní, „bezpříznakový“, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako „příznaková“, t. j. jako porušení stavu normálního“ (MUKAŘOVSKÝ 1936: 13).

Königsmarkovy úvahy o expiraci předlistopadové politické mise divadla a potřebě návratu „k obvyklému a přirozenému způsobu divadelní komunikace“ tak — zdá se — vycházejí z Mukařovského pojetí umění jako oblasti, jejímž přirozeným, bezpříznakovým stavem je dominance estetické funkce. Také již zmíněný Königsmarkův odmítavý vztah k typům divadla, v nichž neměla nadvládu estetická funkce, ale některá z funkcí mimoestetických (např. sdělovací, komerční nebo agitační) se zdají vycházet z tohoto Mukařovského pojetí.

Pohlédneme-li pak prizmatem teorie estetické funkce na Königsmarkovy úvahy o situaci divadla po roce 1989, můžeme dovodit, že teatrolog svou vizi společenské role divadla chápal jako realizaci estetické funkce v divadelní sféře. Jeho požadavky autonomie a specifičnosti je možné interpretovat jako trvání na dominanci této funkce v divadelní oblasti. Podle Königsmarka mělo divadlo díky nadvládě estetické funkce představovat autonomní oblast umění, v níž jsou estetické funkci podrobeny všechny ostatní funkce (na rozdíl od jiných oblastí společenského života, v nichž — jako například v módě — může být podle Mukařovského estetická funkce přítomná, ale není dominantní). Jak přesně si teatrolog představoval fungování společenské role divadla v nových poměrech? Königsmark vztah mezi „uměleckou specifičností“ divadla a jeho společenskou rolí otevřeně nepojmenoval. Domyslíme-li však jeho úvahy v Mukařovského duchu, dojdeme k následující vizi: zatímco by divadlo souběžně zastávalo řadu dílčích mimoestetických funkcí (např. funkci reprezentativní, rekreační, sdělovací), plnilo by zároveň zcela specifickou a nenahraditelnou funkci estetickou, a právě v tom by spočívala jeho společenská úloha.

Na základě paralel mezi Königsmarkovým myšlením o žádoucí polistopadové společenské roli divadla a teorií estetické funkce Jana Mukařovského se ukazuje, že strukturalistické myšlení, navzdory politickým zákazům, spoluovlivňovalo rekonceptualizaci společenské funkce divadla po roce 1989. Strukturalismem podmíněné uvažování se ocitlo v kontextu dalších myšlenkových směrů, z nichž zřejmě nejvýraznějším byl takzvaný postmodernismus. Analýza vzájemného vztahu těchto i dalších myšlenkových proudů by mohla být dalším krokem k pochopení situace divadla po roce 1989 — i jeho vývoje v následujících třech polistopadových dekadách.

Prameny

KÖNIGSMARK, Václav

1987 „Postavení mladé tvůrčí generace v současném českém divadle“; *Scéna* XII, č. 1, s. 1 a 3

1991 „Co s ‚trójským koněm‘ po vítězné bitvě?“; *Revue otevřené kultury* II, č. 1, s. 40–46

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1936 *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Praha: Fr. Borový)

PIŠTORA, Ladislav

1992 „Divadlo v číslech“; *Divadelní noviny* I, č. 7, s. 3

Literatura

DRÁBEK, Pavel — STEHLÍKOVÁ, Eva — VODIČKA, Libor — ŠOTKOVSKÁ, Jitka (edd.)

2009 *Theatralia: Divadlo a revoluce* XII, č. 1–2, s. 1–156

KUNDEROVÁ, Radka

2013 *Eroze autoritativního diskursu v české divadelní kritice v období tzv. přestavby (1985–1989)*; Disertace. Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně, <https://is.muni.cz/th/52388/ff_d/>, přístup I. 3. 2020

2015 „Václav Königsmark“; in *Česká divadelní encyklopedie: Česká činohra 1945–1989* (Praha: Institut umění — Divadelní ústav); <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Königsmark,_Václav>, přístup I. 3. 2020

NEKOLNÝ, Bohumil

2006 *Divadelní systémy a kulturní politika* (Praha: Divadelní ústav)

STEHLÍKOVÁ, Eva

2000 „Kritický Dialog v dobách normalizace“; *Divadelní revue* XI, č. 4, s. 71–78

VODIČKA, Libor

2008 „Drama“; in Petr Hruška — Lubomír Machala — Libor Vodička — Jiří Zizler (eds): *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), s. 555–586

O autorech

Doc. Mgr. Vladimír BARBORÍK, CSc., (1965) od roku 1992 pôsobí v Ústave slovenskej literatúry SAV v Bratislave. Zaoberá sa výskumom medzivojnovnej a povojnovnej slovenskej prózy (monografie *Pavel Hruz*, 2000, *Prozaik Gejza Vámoš*, 2006 a *Hľadanie rozprávača: Prózy Vincenta Šikulu*, 2014) a problematikou povojnovného literárneho života (*Mladá tvorba 1956 – 1970 – 1996. Časopis po čase*, 1996 — spoluautor P. Darovec, *Pohyb k nehybnosti. Literárny život od začiatku 60. do konca 70. rokov objektívom Antona Šmoláka*, 2018 — spoluautor V. Petrík). Od r. 2008 externe vyučuje slovenskú literatúru na Katolíckej univerzite v Ružomberku.

Prof. PaedDr. René BÍLIK, CSc., (1960) je samostatným vedeckým pracovníkom Ústavu slovenskej literatúry SAV v Bratislave a profesorom teórie literatúry a dejín slovenskej literatúry na Katedre slovenského jazyka a literatúry Pedagogickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave. Venuje sa poetike literárneho textu, poetike udalosti, najmä poetike festivít a dejinám slovenskej literatúry po roku 1945.

Mgr. Peter DAROVEC, PhD., (1970) pôsobí na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy FFUK v Bratislave. Výskumný záujem sústreďuje najmä na slovenskú povojnovnú prózu a na súčasnú literatúru, čo sa prejavuje aj v literárnokritickej praxi. Z literárnovedných publikácií: *Násmešné rozmlúvanie o štyroch knihách...*, *Mladá tvorba — Časopis po čase* (spolu s V. Barboríkom), *Pavel Vilikovský. Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*.

Doc. Mgr. et Mgr. Ján GAVURA, PhD., (1975) je docentom na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove, kde vyučuje teóriu a dejiny slovenskej a svetovej literatúry 20. a 21. storočia a umelecký preklad. Vydal tri vedecké monografie *Ján Buzássy* (2008), *Lyrické iluminácie: kritiky a interpretácie 1997 – 2010* (2010) a *Iné ja: lyrický subjekt ako objekt básnickej introspekcie* (2014). Je autorom štyroch básnických zbierok a početných prekladov z anglického jazyka.

PhDr. Adéla GJURIČOVÁ, Ph.D., (1971) pôsobí v Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Věnuje se politickým a sociálním dějinám v období pozdního socialismu, revoluce 1989 a postkomunistické transformace. Zaměřuje se na dějiny československého parlamentarismu a rovněž na psychiatrii za socialismu. Je autorkou řady odborných článků a spoluautorkou a editorkou knih, například *Rozdělení minulosti: Vytváření politických identit v České republice po roce 1989* (2011), *Lebenswelten von Abgeordneten in Europa 1860–1990 / The Life-Worlds of Members of Parliament, 1860–1990* (2014) či *Architekti dlouhé změny. Expertní kořeny postsocialismu v Československu (1980–1995)* (2019). Nejvýznamnější je její monografie s Tomášem Zahradníčkem *Návrat parlamentu: Češi a Slováci ve Federálním shromáždění 1989–1992* (2018).

PhDr. Lenka JUNGMANNOVÁ, Ph.D., (1967) vystudovala divadelní vědu a komparatistiku na Filozofické fakultě Karlovy Univerzity. Je vědeckou pracovnící Týmu pro výzkum moderního českého divadla, který působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. Zabývá se poválečnou a současnou českou dramatikou (např. kniha *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989*, 2014), teorií dramatu a divadla. Problematicke se věnuje také jako redaktorka (*Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*, 2004) či editorka her (V. Havla, K. Sidona, E. Bondyho, P. Landovského, P. Zelenky, D. Drábka aj.).

PhDr. Elena KNOPOVÁ, PhD., (1981) je vedecká pracovníčka Ústavu divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV a pedagogička na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. V svojom výskume sa zameriava na súčasnú slovenskú a európsku drámu a divadlo. Je spoluautorkou kolektívnej monografie *Súčasnú*

Mgr. et Mgr. Radka KUNDEROVÁ, Ph.D., (1982) pôsobí na Inštitute divadelní vědy Freie Universität Berlin. Je hlavnou řešitelkou tamního výzkumného projektu „Redefining the Agency: Post-1989 Crisis of the Czech and Former East German Theatre“ (www.theatre-redefined.org) uděleném Evropskou komisí v rámci Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowship. Vedla výzkumné pracoviště na Divadelní fakultě JAMU v Brně, kde také přednášela dějiny českého divadla. Publikovala např. v kolektivní monografii Christopher Balme — Tony Fisher: *Institutions in Crisis: European Perspectives* (Routledge, 2021), je editorkou kolektivního svazku *Current Challenges in Doctoral Theatre Research* (JAMU, 2017).

Mgr. Petra LOUČOVÁ (1984) pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR a je současně doktorandkou na Ústavu české literatury FF MU. Zaměřuje se na českou literaturu 20. století, zejména na vězeňskou literaturu a kulturní disident a samizdat. Na daná témata publikovala řadu studií (o cenzuře vězeňské korespondence, podzemních knihovnách, samizdatovém Táborsku, dílu Jakuba Demla či Karla Pecky v samizdatu). Autorsky se podílela na encyklopedii *Český literární samizdat 1948–1989* (2018).

Mgr. Radoslav PASSIA, Ph.D., (1977) je vedecký pracovník oddelenia literárnej histórie Ústavu slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Venuje sa slovenskej literatúre 20. storočia v stredo-európskom kontexte, geopoetike, sociálnym aspektom literatúry a literárnej kritike. Je autorom a spoluautorom niekoľkých vedeckých a odborných publikácií.

PhDr. Michal PŘIBÁŇ, Ph.D., (1966) je vedoucí lexikografického oddělení Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se českou literaturou exilovou (monografie Prvních dvacet let, 2008) a samizdatovou (vedoucí autorského kolektivu publikace *Český literární samizdat 1949–1989*, 2018) a literárním životem po roce 1945 (vedoucí autorského kolektivu publikace *Česká literární nakladatelství 1949–1989*,

2014). Jako editor se věnuje zejména dílu Josefa Škvoreckého (především edice autorovy korespondence), jemuž spolu s kolektivem spolupracovníků připravil dvoudílnou bibliografii česky publikovaných prací a jejich ohlasů (2004, 2005).

Mgr. Stefan SEGI, Ph.D., (1983) vystudoval FF UK, působí jako postdoktorand v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Dlouhodobě se věnuje výzkumu vzpomínání, populární literatury a literární cenzury. Je autorem studií věnovaných detektivní literatuře, polistopadové cenzuře (studie v kolektivní monografii *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*) či politické korektnosti v populární literatuře.

Mgr. Alena ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Ph.D., (1979) pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, kde se zabývá českou prózou od druhé světové války po současnost. Je hlavní editorkou publikace *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v interpretacích* (Academia 2014), vydala monografii *Poučení z krizového vývoje. Poválečná česká společnost v reflexi normalizační prózy*, spolupracovala na *Dějínách české literatury 1945–1989* (Academia 2007–2008).

Doc. Mgr. Jaroslav ŠRANK, Ph.D., (1975) pracuje na Katedře slovenského jazyka a literatury Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Zaoberá sa najmä teóriou, interpretáciou a hodnotením slovenskej poézie, dejinami slovenskej literatury 20. storočia a problematikou literárneho života. Zostavil zborník *Podoby mesta v slovenskej poézii 20. storočia* (2018). Napísal knihy *Autorské texty s folklórnou dimenziou* (2009), *Nesamozrejmá poézia* (2009), *Individualizovaná literatúra* (2013) a *Aktéri a tendencie literárnej kultúry na Slovensku po roku 1989* (2015).

Jmenný rejstřík

- A** Andráš, Matej 141
Andraščík, František 132, 134, 139,
141, 147, 148, 153
Andreas, Petr 39, 52
Andruška, Peter 86, 138
Assmann, Jan 205, 206
Aškenazy, Ludvík 42, 43, 45, 47
- B** Bachtin, Michail Michailovič 185, 189
Bakoš, Ján 79, 90
Bakošová-Hlavenková, Zuzana 229,
233
Balák, Luboš 215
Baláž, Anton 143
Balgha, Peter 132, 135, 139, 141,
147
Ballek, Ladislav 47, 78, 133, 134,
135, 184
Bambušek, Miroslav 215
Barborík, Vladimír 11, 17, 79, 90, 93,
180, 184, 189, 243
Bartošek, Karel 166
Bastlová, Zdeňka 43, 50
Beasley-Murray, Tom 183, 184, 190
Beckett, Samuel 221
Bédiová, Anna 144, 154
Bednár, Alfonz 9, 28, 38
Bednárik, Jozef 222
Belák, Vojtech 164, 168, 171
Benedikovičová, Mária 188, 190
Betts, Paul 195, 202, 206
Bezděková, Olga 58, 61, 65, 71
Bidlasová (Bláhová), Markéta 215
Biřak, Vasil 227
Bílek, Petr 35, 41–43, 50, 52
Bílik, René 9, 21, 24, 32, 78, 80, 82,
91, 132, 142, 143, 154, 182,
190, 243
Binar, Vladimír 166
Blaho, Jaroslav 233
Blatný, Ivan 49
Blažek, Vratislav 42
Blažíček, Přemysl 168
Blažková, Jaroslava 132, 141, 147
Bob, Jozef 132, 139, 141
Bobek, Pavel 58, 62
Bobula, Milan 222
Bočan, Hynek 61
Bodenek, Ján 147
Bondy, Egon 244
Borská, Ilona 47, 50
Bourdieu, Pierre 95, 100, 103, 105
Brandobur, Jozef 141
Bratřovská, Zdena 164, 170, 171
Brecht, Bertold 220
Briškár, Juraj 119

- Bubeníková, Miluša 174
 Budera, Kamil 59
 Bunta, Štefan 227
 Burian, Jan 122
 Bútora, Martin 136
 Buzássy, Ján 12, 86, 106, 107,
 109–111, 113, 115–119, 244
 Byssová, Eva 132, 139, 141, 147
 Bžoch, Jozef 132, 139, 141
- C** Cádra, Fedor 132, 134, 139, 141,
 147
 Ciller, Jozef 219
 Cimický, Jan 192
 Crockett, Zachary 206
- Č** Čahojová, Božena 231, 233
 Čáp, Vladimír 227
 Čapek, Karel 48, 125
 Čechová, Soňa 132, 139, 141, 143, 144
 Čejka, Jaroslav 38–40, 48, 50, 53, 192
 Čep, Jan 45
 Čepan, Oskár 24, 32, 132, 134,
 139, 141
 Čeretková-Gáillová, Marina 147
 Čerevka, Vladimír 81
 Čermák, Marko 61, 64
 Čermák, Miloš 120, 124, 127, 129
 Černík, Michal 36, 44, 45, 49, 50
 Černý, Miloslav 59
 Černý, Václav 36
 Červenka, Miroslav 240
 Červenková, Jana 166
 Červinka-Griffin, Josef 68
 Čmolík, Otto 39
- D** Dacej, Vasiľ 139, 143
 Dančiak, Stano 231
 Daněk, Oldřich 210
 Daněk, Wabi 61
 Darovec, Peter 14, 179, 182, 190,
 243
 David, Michal 205
 Dědeček, Jiří 122
 Dejmal, Ivan 121, 122, 125, 128, 129
- Deleuze, Gilles 22, 33
 Demčík, Jan 169
 Deml, Jakub 45, 166
 Dilong, Rudolf 112
 Diviš, Ivan 43
 Dobos, László 132, 138, 139, 141, 143
 Dokoupil, Blahoslav 47
 Doležal, Bohumil 124
 Doušek, Pavel 63, 68, 71
 Doyle, Arthur Conan 192
 Drábek, Pavel 215, 235, 242, 244
 Drgonec, Ján 232
 Drobňák, Martin 147
 Drug, Štefan 78, 132, 145, 147, 155
 Dudáš, Vladimír 78, 91
 Durych, Jaroslav 37, 42, 45, 169
 Dušek, Dušan 77, 79
 Dvořák, Pavel 77
- F** Faltan, Samuel 132, 134, 139, 141
 Feldek, Lubomír 77, 133
 Felix, Jozef 24, 25, 26, 33
 Ferko, Andrej 77, 231, 232,
 Ferko, Milan 132, 138, 139, 141
 Fialová, Alena (viz Šidáková Fialová)
 Fico, Robert 188
 Fieber, Michael 192
 Filipová, Miroslava 167, 173
 Fischerová, Daniela 210
 Fiš, Teodor 132, 141
 Flaišman, Jiří 166
 Foglar, Jaroslav 10, 54–71, 73
 Földvári, Kornel 132, 134, 138,
 139, 141
 Františák, Martin 215
 Frýbort, Michal 192
 Frýbort, Pavel 44, 50, 51
 Fučík, Bedřich 166
 Fulmeková, Denisa 93, 104
- G** Gacek, Mikuláš 141
 Gáfrík, Michal 132, 134, 135, 139,
 141, 147, 151, 153
 Gavalcová, Jana 132, 141
 Gavura, Ján 12, 106, 119, 244

- Geišberg, Marián 231
 Gerhards, Sascha 194, 200, 206
 Gillárová, Kateřina 204, 205, 207
 Gjuričová, Adéla 13, 120, 244
 Goepfertová, Gertruda 169
 Goethe, Johann Wolfgang 28
 Goldflam, Arnošt 16, 210
 Goldstücker, Eduard 36
 Gorbačov, Michail 64, 66
 Gosman, Svatopluk 161, 167
 Gott, Karel 204
 Grass, Günter 165
 Gregor, Ľubo 221
 Gregorová Frydrych, Magdalena 215
 Grendel, Lajos 138
 Gruša, Jiří 36, 43
 Grznárová, Marianna 138
- H** Hájek, Jiří 43
 Hajko, Dalimír 80, 91
 Halada, Jan 165, 171, 173
 Hall, Katharina 206
 Hamada, Milan 132, 134, 138, 139,
 141, 147
 Haman, Aleš 167
 Hanč, Jan 47
 Handzová, Viera 133
 Hanzel, Jaroslav 60, 61, 64, 65, 71
 Harák, Ivo 161
 Harmanová, Darina 147
 Harries, Karsten 25, 33
 Haspra, Pavol 219
 Havel, Václav 16, 36, 43, 45, 46,
 50, 123, 208, 209, 211, 212,
 221, 244
 Hečko, František 25, 27, 33, 139, 141
 Heger, Dalibor 221, 233
 Hegerová, Vendula 141
 Henlein, Konrád 199
 Hertus, Roman 231
 Herzog, Pavel 60, 61, 72
 Hladík, Radim 204, 205, 207
 Hodrová, Daniela 167, 168
 Hoel, Joachim 93, 105
 Hofman, Marek 166
 Holan, Vladimír 166
 Holub, Miroslav 43, 69
 Holubec, Stanislav 206
 Horák, Karol 224–226, 229, 232
 Horoščák, Marek 215
 Horváth, Lajos 221
 Hořec, Jaromír 169, 170
 Hořínek, Zdeněk 215
 Hostovský, Egon 45, 47
 Houda, Přemysl 123, 130
 Hrabal, Bohumil 45, 46, 69
 Hrabě, Václav 42, 49
 Hrdlička, František 161, 164, 165,
 170, 171
 Hrušínský, Rudolf 48, 51
 Hruška, Emil 60, 71
 Hruška, Petr 216, 242
 Hruź, Pavel 9, 29, 32, 132, 139,
 141, 147
 Hříbková, Radka 174
 Huba, Martin 231
 Hubač, Jiří 210
 Hudák, Štefan 227
 Hudec, Ivan 136–138
 Husák, Gustáv 64
 Hutka, Jaroslav 13, 120–129
 Hviezdoslav, Pavol Országh 221
 Hykisch, Anton 132, 136–141,
 147–150, 153
 Hynčica, Pavel 82, 91
 Hysko, Mieroslav 132, 135, 139,
 141, 147
- CH** Chaloupka, Otakar 68
 Chitnis, Rajendra A. 184, 190
 Chmel, Rudolf 23, 47, 51, 82, 83, 85,
 91, 133
 Chrobáková, Stanislava 77, 111, 119
 Chvatík, Květoslav 167
- I** Ionesco, Eugène 221
- J** Jakeš, Miloš 64
 Janáček, Pavel 160, 172–174, 194,
 195, 205, 206

Janík, Pavel 231
Jankélévitch, Vladimír 29
Jankovič, Milan 167
Janouch, František 164
Janoušek, Pavel 37, 44, 51, 53, 168
Janoušek, Slávek 122
Janský, Karel 60–62, 66, 68, 69, 72
Jareš, Michal 192, 193, 206
Jaroš, Peter 77, 133
Jarry, Alfred 221
Jarunková, Klára 143, 144
Jařab, David 215
Javorková, Anna 231
Jedličková, Alice 168
Jesenská, Zora 132, 135, 139, 141
Ježek, Jaroslav 49
Jílek, Jan 210
Jirous, Ivan Martin 126
Johanides, Ján 9, 25, 28, 32
Juhášová, Jana 113, 119
Jungmann, Milan 50
Jungmannová, Lenka 16, 208, 216,
244
Juráček, Pavel 102, 103, 104
Juráňová, Jana 77
Jurčo, Milan 147
Jurík, Ľuboš 104
Jurík, Rudolf 80, 98

K Kačírková, Eva 192
Kadlec, Václav 170
Kadlečík, Ivan 132, 134, 138, 139,
141, 147
Kafka, Franz 42, 124
Kalina, Ján Ladislav 132, 141, 147
Kaliský, Roman 132, 134, 139,
141, 143
Kameníček, Jan 161, 163, 164, 166,
171, 174
Kantůrková, Eva 161, 169
Karásek, Miloš 228
Kárová, Darina 231
Karvaš, Peter 25, 132, 139, 141, 143,
221
Kasal, Lubor 175

Kautman, František 14, 40, 160, 161,
164–174, 178
Kavec, Matúš 132, 135, 139, 141,
147
Kendra, Milan 119
Kerata, Ladislav 231
Kerbr, Jan 216
Kesslerová, Jiřina 169
Klánský, Mojmír 169
Klestilová (Volánková), Iva 215
Klíma, Ivan 37, 43, 46, 47, 50, 51, 55,
69, 70, 72, 209
Klimáček, Viliam 223, 228, 229,
232, 233
Kliment, Alexandr 166
Klusák, Milan 66
Knězek, Libor 136, 146, 150, 151, 153
Knieža, Emil Fürst 132, 141, 147
Knopová, Elena 16, 217, 233, 234, 244
Kočan, Mikuláš 225, 229
Koenigsmark, Alex 210
Kohout, Pavel 10, 36, 48, 124, 209
Kolár, Erik 171
Kolár, Vladimír 47, 48, 51
Kolář, Jiří 49
Kolečko, Petr 215
Kolevski, Pando 169
Komorovská, Vladimíra 144–146,
151, 155
Königsmark, Václav 16, 216, 236–242
Kopecký, Jan 222
Kopyto, Ján 228
Körner, Vladimír 43
Kot, Jozef 133
Kotrlá, Iva 160, 178
Kováčik, Marián 81
Kováčik, Peter 225, 231
Kovalová-Kytková, Elena 132, 139,
141, 147
Koyš, Pavol 95, 98, 99, 104
Kozák, Jan 56
Krno, Miloš 133
Křelina, František 45
Kříž, Ivan 43
Kubiček, Tomáš 182, 190

- Kubišová, Marta 124
 Kudláč, Antonín K. K. 194, 206
 Kundera, Milan 10, 36, 38–40, 43,
 45, 46, 48, 50, 211
 Kunderová, Radka 16, 235, 237, 240,
 242, 245
 Kupec, Ivan 77, 145
 Kutilek, Miroslav 166
 Kutscher, Volker 194, 200, 206
 Kužel, Dušan 147
 Kužel, Vladislav 147, 153
- L** Landovský, Pavel 124, 209, 211, 244
 Landsmann, Ivan 126
 Lasica, Milan 31
 Laučík, Ivan 106, 147
 Lazorčáková, Tatjana 216
 Le Goff, Jacques 21–23, 33
 Lébl, Petr 213
 Leška, Oldřich 65
 Levínský, René 215
 Lagronová, Lenka 215
 Ličko, Pavel 147
 Ličková, Marta 141
 Línek, Jan J. 169
 Loewy, Jiří 126, 127
 Loučová, Petra 14, 159, 169, 174, 245
 Löwensteinová, Šimona 171
 Luby-Lehocká, Terézia 132, 134,
 139, 141
 Lukeš, Emil 49, 51
 Lukeš, Klement 160, 167, 174, 178
 Lustig, Arnošt 36, 42, 43
 Lutka, Petr 122
- M** Macinský, Ivan 132, 139, 141
 Macura, Vladimír 161, 167, 168
 Magová, Gabriela 77, 91
 Machala, Petr 216
 Machala, Lubomír 72, 174, 242
 Májeková, Júlia 141
 Majerová, Marie 57
 Makara, Sergej 77
 Mandys, Pavel 192, 193, 206
 Marčok, Viliam 133, 155
 Marek, Petr 48
 Marenčin, Albert 132, 133, 139,
 141, 147
 Marušiaková, Viera 132, 139, 141
 Maťašík, Andrej 221, 223, 228,
 230–234
 Matějček, Zdeněk 62
 Matějka, Jaroslav 41, 51
 Matejka, Miroslav 227
 Matejov, Fedor 112, 119
 Matoušek, Petr 174
 Maťovčík, Augustín 138, 147
 Matuška, Alexander 109, 119
 Mayer, Françoise 204, 207
 Mečiar, Vladimír 86, 187
 Medek, Ivan 124
 Merta, Vladimír 122, 123
 Mihálik, Vojtech 133
 Michal, Karel 42
 Michálek, Jiří 161
 Michalič, Igor 78
 Michnová, Zuzana 122
 Mikolášek, Bohdan 122
 Mikula, Ervin 132, 141
 Mikula, Valér 82, 113, 138, 155
 Mikulášek, Oldřich 50
 Mikulík, Peter 229
 Mikulka, Lumír 61
 Milčák, Marián 112
 Mináč, Vladimír 133, 186, 190
 Mistrík, Miloš 217, 219, 220, 224,
 225, 233, 234
 Mistríková, Zuzana 217
 Mizera, Ivan 228
 Mlynárik, Ján 150, 155
 Mlynář, Zdeněk 121
 Mňačko, Ladislav 132, 141, 229
 Mojik, Ivan 119, 132, 139, 141,
 147, 154
 Mokoš, Jozef 77
 Moldanová, Dobrava 37, 51
 Monoszló, Dezső 132, 141
 Moravčík, Štefan 132, 139, 141
 Morávek, Vladimír 213
 Motulko, Ján 107, 112, 118

Mrožek, Sławomir 221
Mrva, Jiří 61
Mukařovský, Jan 17, 235, 240–242
Müller, Adolf 46, 51
Müller, Miroslav 39
Murín, Gustáv 136
Musilová, Martina 216

N Nabokov, Vladimír 165
Nadubinský, Michal 132, 134, 138,
139, 141, 147
Nagaj, Ondrej 147
Náhlík, Petr 70
Náhlíková, Věra 70
Navrátil, Jiří 56, 57, 72
Neff, Ondřej 44, 46, 67, 72
Neff, Vladimír 51
Nekolný, Bohumil 235, 236, 242
Németh, Jana 188, 190
Nezkusil, Vladimír 68, 72
Noge, Július 77
Nosek, Pavel 58, 60
Nosek-Windy, Václav 60, 72
Novák, Jan 36
Novotný, Ondřej 215
Nvota, Juraj 219, 221, 228, 229
Nyklová, Milena 172, 174, 175

O Okáli, Daniel 79
Ošchatka, Miroslav 215
Otčenáš, Igor 9, 31, 32, 180, 187, 190

P Páral, Vladimír 36
Passia, Radoslav 11, 77, 89, 91, 245
Pastier, Oleg 138
Pecka, Karel 10, 40, 160, 166, 169,
174, 178
Pehe, Veronika 204, 205, 207
Pechar, Jiří 166
Pelc, Jaromír 47, 49, 51
Peterka, Josef 45, 51
Peťko, Valér 80, 91
Petřík, Vladimír 84, 90, 139, 143,
144, 243
Petröci, Bálint 132, 139, 141

Petrů, Simona 215
Petrušek, Miroslav 171
Petříček, Miroslav 22, 33
Petříčková, Taťána 30, 33
Pezlár, Ľudovít 96, 104
Pietor, Miloš 219, 221
Piša, Petr 174
Pišťanek, Peter 9, 14, 30, 32, 33,
101–103, 179–190
Pištora, Ladislav 235, 236, 242
Pitínský, Zdeněk A. 213
Placák, Bedřich 171
Plávka, Andrej 95, 96, 104
Pludek, Alexej 62, 65, 68, 70
Pluhař, Zdeněk 40, 51
Pokorný, Jiří 215
Polák, Marek 69, 72
Polák, Roman 219, 225, 229
Poledník, Jindřich 65
Pondělíček, Ivo 169
Ponická, Hana 96, 104, 132, 134, 138,
139, 141, 143, 144, 147, 149, 154
Popovič, Anton 217
Prázhmar, Jozef 225
Prečan, Vilém 160, 164, 178
Prchalová, Eva 215
Primus, Pavel 161, 164
Procházka, Jan 36, 43
Prouza, Martin 59, 72
Prouza, Petr 46–48, 51, 52
Prušková, Zora 184
Příbáň, Michal 10, 36, 54, 245
Příbský, Vladimír 42, 43, 52
Přidal, Antonín 37, 52
Pullmann, Michal 193, 207
Punčochář, Jiří 69, 72
Puškáš, Jozef 137, 138
Putík, Jaroslav 161
Pýcha, Petr 215
Pytlík, Radko 47, 48, 52

R Rácz, Oliver 133
Radkovičová, Jitka 70
Rak, Štěpán 122
Rambousek, Jiří 68, 72

- Rapoš, Gabriel 141
 Rasochová, Klára 161
 Rédey, Zoltán 182, 190
 Reifová Carpentier, Irena 204, 205, 207
 Reisel, Vladimír 133
 Reynek, Bohuslav 45
 Rezik, Ján 227
 Rezník, Jaroslav 78, 138, 140, 143, 152, 154
 Richterová, Sylvie 160, 166, 178
 Roman, Michal 133
 Rosenbaum, Karol 133, 150, 155
 Rotrekl, Zdeněk 160, 161, 164, 166, 171, 173, 178
 Rozner, Ján 132, 141, 147
 Rubeš, Jaromír 62
 Rudčenková, Kateřina 215
 Rudiš, Jaroslav 215
 Rúfus, Milan 12, 106–109, 111–119
 Rusnák, Igor 225
 Rut, Přemysl 16, 210
 Rýdl, Hynek 237
 Ryvola, Wabi 61
 Rzounek, Vítězslav 43, 52
- Ř** Řehounek, Jan 159, 175
- S** Saavedra, Anna 215
 Satinský, Július 31
 Saudek, Kája 10, 58, 62, 69
 Savin, Janet 216
 Sedlická, Dagmar 45
 Segi, Stefan 15, 192, 246
 Schepelern, Martina 169
 Scherhauser, Peter 219, 222, 225, 227
 Schmid, Jan 210
 Schonberg, Michal 48
 Schopenhauer, Arthur 25
 Schovánek, Radek 60, 72
 Sidon, Karol 209, 244
 Sikora, Roman 215
 Sikora, Stanislav 150, 155
 Sirotek, Jiří 130
 Skukálek, Rudolf 132, 141, 147
- Skýpala, Augustin 161, 166, 170
 Sládeček, Ján 225
 Sláma, Evžen 165, 175
 Slezáček, Juraj 231
 Sloboda, Rudolf 183, 190, 229
 Smetanová, Jindřiška 69
 Smyčka, Václav 246
 Sobotková, Alena 161, 172, 174
 Sokolová, Eva 91
 Solivajsová, Zlata 132, 134, 139, 141, 147
 Solovič, Ján 133
 Součková, Marta 182, 184, 190
 Stalin, Josif Vissarionovič 40
 Stančík, Petr 170
 Stárek, František 36
 Stegbauer, Jiří 65, 72, 73
 Stehlíková, Eva 235, 236, 242
 Steigerwald, Karel 16, 210
 Stiessová, Helena 197, 207
 Stránský, Jiří 193, 207
 Strážay, Štefan 133
 Strnisko, Vladimír 219, 220, 221
 Strnisková, Viera 231
 Strož, Daniel 59, 60, 70, 72
 Suda, Zdeněk 169
 Sviták, Ivan 121
 Svoboda, Milan 60, 73
 Svoboda, Tomáš 215
 Sýs, Karel 40–42, 45, 48, 49, 52, 65, 68, 70, 73
 Szeberényi, Zoltán 78
 Szöke, Jozef 132, 139, 141
- Š** Šabík, Vincent 77, 133
 Šafár, Ignác 132, 135, 139, 141
 Šajner, Donát 56
 Šalé, František 61
 Šámal, Petr 130, 174
 Šerák, Lubomír 62
 Ševčovič, Peter 231
 Šidáková Fialová, Alena 10, 17, 35, 41, 53, 246
 Šiktanc, Karel 161
 Šikula, Vincent 133, 136

- Šimeček, Zdeněk 160, 165, 171,
172, 175
- Šimečka, Martin M. 12, 98, 99, 100,
101, 104, 135, 138
- Šimek, Miloslav 58
- Šimko, Ján 218, 224, 228, 234
- Šimonovič, Ján 133
- Škvorecký, Josef 36, 40, 43, 45, 52,
194, 245
- Šmajda, Michal 132, 139, 141, 147
- Šmatlák, Stanislav 77, 133
- Šmejkalová, Jiřina 160, 165, 172,
173, 175
- Šotkovská, Jitka 235, 242
- Šotola, Jiří 69, 210
- Špaňár, Július 141
- Špetko, Jozef 146
- Špirit, Michael 48
- Špitzer, Juraj 132, 134–136, 138,
139, 141
- Šprinc, Mikuláš 112, 118
- Šrank, Jaroslav 13, 78, 82, 84, 87, 91,
131, 246
- Šrut, Pavel 43
- Štefan, Emil Bohdan 132, 141, 147
- Štefanovič, Leo 231
- Štefko, Vladimír 226, 233, 234
- Šteпка, Stanislav 96, 223, 224, 228,
231, 232
- Števček, Ján 77, 133, 138
- Števček, Pavol 108, 119, 132, 139,
141, 143, 145, 146, 150, 154,
233, 234
- Štítnický, Ctibor 132, 139, 141,
147, 154
- Štrasser, Ján 82
- Štrelinger, Peter 138
- Štrougal, Lubomír 65
- Šútovec, Milan 47, 78, 82, 83, 87, 92
- Švagrová, Marta 37, 68
- T** Takáčová, Magda 141
- Taragel, Dušan 9, 12, 30, 32, 33,
101–103, 181, 184, 191
- Taranenková, Ivana 182, 183, 191
- Tatarka, Dominik 28, 99, 132, 135,
139, 141, 147
- Tazberík, Ján 80
- Ťažký, Ladislav 132, 139–141
- Teplan, Dušan 82
- Tobiáš, Egon 215
- Toman, Vlastislav 66
- Tománek, Karel František 215
- Tomčík, Miloš 139, 143
- Topol, Josef 16, 45, 208, 209,
211, 221
- Trávníček, Jiří 160, 165, 171, 172, 175
- Trefulka, Jan 169
- Trtílek, Pavel 215
- Třešňák, Vlastimil 122, 123
- Tučapský, Vladimír 68
- Turňa, Rudolf 141
- Turzonovová, Božidara 231
- Tužinský, Ján 136, 138, 143
- U** Uhde, Milan 16, 208, 209
- Uhlár, Blahoslav 219, 220, 223, 229,
232
- Uličný, Peter 180, 191
- Ulík, Karel 68, 73
- V** Vacík, Miloš 161, 166
- Vaculík, Juraj 217, 228
- Vaculík, Ludvík 36, 43
- Vadkertiová, Lýdia 133
- Vajdička, Lubomír 219
- Valček, Peter 138
- Valenta, Edvard 37, 45
- Vanovič, Július 99, 104, 147
- Vápenka, Ivan 56, 67, 68, 72
- Vašáryová, Emília 231
- Vaško, Imrich 119, 147
- Vedral, Jan 208, 210, 216
Veigl, Svetoslav 107, 112, 118
- Veis, Jaroslav 46, 52
- Veit, Vladimír 122, 123
- Velinský, Jaroslav 15, 192–202,
205, 207
- Vilikovský, Pavel 9, 12, 31, 32, 77, 81,
93, 99, 138, 139, 141, 186, 243

- Vladislav, Jan 160, 161, 167, 171, 178
 Vlašín, Štěpán 40, 41, 43, 52
 Vlnasová (Vaculová), Barbora 215
 Vodička, Felix 240
 Vodička, Libor 216, 235, 242
 Vojtíšek, Miloslav 215
 Vokolek, Vlastimil 166
 Volanská, Hela 132, 139, 141
 Vondruška, Vlastimil 194, 198, 207
 Vongrej, Peter 132, 139, 141
 Voňková, Dáša 122
 Voráček, Jaroslav 68
 Vrbacký, Andrej 141
 Vůjtek, Tomáš 215
 Vyletel, Josef (Agin) 147
 Vyskočil, Ivan 210
- W** Wachtel, Andrew Baruch 173, 175
 Warhol, Andy 227
 Weil, Jiří 37, 42, 47, 50
 Wernisch, Ivan 37, 43, 52, 69
 Winkler, Tomáš 143
 Wögerbauer, Michael 174
- Z** Zabloudil, Vlastimil 233, 234
 Zábrana, Jan 37, 52
 Zahradníček, Jan 45, 47
 Zahradníček, Tomáš 127, 244
 Zajac, Peter 21, 24, 31, 34, 79, 81, 82, 87, 92, 132, 136, 137, 155
 Zala, Boris 189
 Zalabai, Zsigmond 147
 Zambor, Ján 138
 Zapletal, Miloš 60, 68, 73
 Zapletal, Zdeněk 73
 Zarracina, Javier 206
 Zavadil, Zbyněk 66
 Zavorský, Ján 219, 227
 Zelenka, Petr 215, 244
 Zilynskij, Orest 132, 135, 139, 141, 147
 Zizler, Jiří 216, 242
 Zogata, Jindřich 169
 Zván, Peter 132, 135, 139, 141
- Ž** Žarnov, Andrej 112
 Žáry, Štefan 78
 Železný, Ivo 171
 Žiaranová-Dvořáková, Ružena 141
 Žižkovský, Karel 73

Resumé

The November Transitions — Czech and Slovak Literature in the Context of 1989

The monograph *The November Transitions* (*Listopadové proměny*) presents the results of research by both Czech and Slovak literary historians, who focused on the problems of literature and literary life in the late 1980s, during the course of the November “Velvet” revolution, and on the changes that took place in Czech and Slovak literature after it. The year 1989 is the last historical milestone shared by Czechs and Slovaks which displays historical continuity with today. After the shared revolutionary euphoria dissipated, the legacy of late normalization, which had different effects in both cultures, but also other national and cultural incongruities, surfaced. These were fundamentally influential on the three years following the “Velvet” revolution and eventually lead to the disintegration of Czechoslovakia.

In *The November Transitions*, the Czech and Slovak literature of the given period present the principal theme. This is then specified by the closer observation of individual works, institutions of literary life, and by special attention paid to outstanding authors. The chapters of the book thus present a set of queries in search of capturing fundamental moments of change in the area: the transition to a new historical stage, the adaptation of literary life to it, and the conditions in which literature functioned in the given period. Individually, these queries examine a number of so far uncharted fields and inspect some of the most significant inter-relations of literature and literary life. Especially in the section dedicated to the Czech literature of the period,

the principal theme is expanded, and popular culture, song-writing, and theatrical culture are observed, too. Meanwhile, the chapters devoted to Slovak literature, focus on the more traditional concepts of literality and have the character of substantial research into it.

The first section is devoted to the pre-November 1989 period and its long-term trends are inspected here in a broader context. The latent dispute between modern and socialist literature and its development is examined in the introductory chapter entitled *Poetics of The Transitional Periods and the Closure of 1980s (Poetika prechodných období a koniec osemdesiatych rokov 20. storočia)*, covering the entire post-war period of the development of Slovak literature, René Bílik.

The chapter *On the Minefield. Banned writers in the Official Literary Magazines from 1988 to 1989 (Na minovém poli. Zakázaní spisovatelé na stránkách oficiálních literárních časopisů v letech 1988–89)* authored by Alena Šidáková Fialová is devoted to the transformation of the publishing situation at the very end of the 1980s.

Michal Přibáň's chapter entitled *From the Fights for Foglar (Z bojů o Foglara)* depicts the “partisan” efforts of Jaroslav Foglar's fans and supporters to rend his work at least some focus of the public by organising specific public discussions, making minor mentions of his personality in particular publications, and by publishing semi-official editions of his works.

In the chapters of the second part of the book, November 1989 is perceived as a transition zone between old and new. Radoslav Passia deals with the institutional aspect of Slovak literary life of the transitional period, especially with the newly found writers' organizations. This chapter is entitled *Slovak Writers' Organization around November 1989 — the Present-day and Contemporary Contexts of the Threshold Situation (Slovenské spisovateľské organizácie okolo novembra 1989 — dobové a súčasné kontexty prahovej situácie)*.

Vladimír Barborík chapter *The Change of the Status of Slovak Writers at the Turn of the 1980s and 1990s: from Neutralization to Absence (Zmena statusu slovenského spisovateľa na prelome 80. a 90. rokov: od neutralizácie k absencii)* is devoted to the long-term process of reducing the social credit of writers', which could be observed from the outset of the so-called normalization period.

The situation of specific creators before and after 1989 is dealt with by Ján Gavura in his chapter *The Tender Revolution of Principled Poets (J. Buzássy, M. Rúfus, and Others)* (*Nežná revolúcia básnikov mravnosti (J. Buzássy, M. Rúfus a ďalší)*).

Adéla Gjuričová's chapter *Once More Taken off the Stage: Feuilletons of Jaroslav Hutka and Their Post-November Fates* (*Podruhé sundán z jeviště. Fejetony Jaroslava Hutky a jejich porevoluční osudy*) deals with the texts of the songwriter Jaroslav Hutka. His career peaked briefly in the November days, and Gjuričová observes especially the fates of his feuillets published in magazines and books before and after the "Velvet" revolution.

The last section of the book deals with the consequences of change — that is with the situation in the first half of the 1990s. It is opened by Jaroslav Šrank's chapter *Rehabilitation of Slovak Writers after 1989* (*Rehabilitácie slovenských spisovateľov po roku 1989*).

Petra Loučová describes the functioning of an alternative samizdat publishing company in the free-market conditions in her chapter *Samizdat Revivalists in the Times of Liberalization and Transformation: the history of Freed Samizdat Club* (*Samizdatoví buditelé v čase liberalizace a transformace. K historii Klubu osvobozeného samizdatu*).

The most significant Slovak social prose of the 1990s, Petr Pišťanek's novel *Rivers of Babylon* (1991) is closely interpreted in Peter Darovec's chapter *The Visible and Invisible Revolution in Literature* (*Viditeľná a neviditeľná revolúcia v literatúre*).

In a chapter called *Detective Fink's Remembrance: Nostalgia and the Politics of Memory in the Detective Novels of Jaroslav Velinský* (*Vzpomínání detektiva Finka. Nostalgie a politika paměti v detektivních prózách Jaroslava Velinského*) Stefan Segi deals not only with the works of Jaroslav Velinský but also with the phenomenon of cultural memory and the ways of coping with historical traumas of the post-war history.

The November Alternations pay attention also to drama and theatre. Lenka Jungmannová's chapter *The Development of Original Drama after 1989, or, the Copernican Turn?* (*Co se dělo po roce 1989 v původní dramatičce aneb Kopernikánský obrat?*) is devoted to the formal features of the new Czech Drama after 1989. For the Slovak

side, Elena Knopová's chapter *The Transformation of Slovak drama and theater after 1989* (*Premena slovenskej drámy a divadla po roku 1989*) offers synthesizing perspective on Slovak drama and theatre after 1989.

Radka Kunderová's study entitled *Undisclosed Continuity: Jan Mukařovský and Finding New Concept of Czech Theatre After 1989* (*Utajená kontinuita. Jan Mukařovský a rekonceptualizace českého divadla po roce 1989*) deals with Czech theatre after November 1989 and the problem of its social position, offering the perspective of the foremost Czech theatre scholar Václav Königsmark.

Vladimír Barborík — Barbora Čiháková —
Alena Šidáková Fialová (edd.)

LISTOPADOVÉ PROMĚNY

ČESKÁ

A SLOVENSKÁ

LITERATURA

V KONTEXTU

ROKU 1989

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1 (www.ucl.cas.cz)

Jazyková a odborná redakce Vladimír Barborík, Barbora Čiháková, Alena Šidáková Fialová

Korektura Lucie Procházková, Zuzana Šmatláková

Rejstřík Lucie Procházková

Překlad resumé Klára Kudlová

Osnova grafické úpravy a obálka Filip Blažek

Sazba písmem PENTAGRAF PRO a AVENIR Stará škola (staraskola.net)

Vytiskla Tiskárna Nakladatelství Karolinum

Praha 2021. 260 stran

Vydání první

ISBN 978-80-7658-019-0