

Česká a polská próza šedesátých let z hlediska kompoziční poetiky

František Všetíčka (Olomouc)

Abstrakt

Pro českou prózu tohoto období jsou příznačné tyto kompoziční principy: katenální, analogický, barevný, iterační, heptadický a eliptický. Z kompozičních postupů používají autoři následující prostředky: portrétní kapitola, metuzalémská postava, signifikantní čas, syžetový oblouk, deflektivní motiv a syžetový zkrat. Uvedené stavební prostředky se vyskytují jak v tvorbě domácích autorů, tak těch, kteří již žili v exilu. Šíře a intenzita těchto prostředků je nejintenzivnější zejména u prozaiků, jejichž dílo je napojeno a ovlivněno jinonárodní literaturou (Hostovský, Kundera, Hrabal a další). Analýza kompoziční výstavby polské prózy šedesátých let je ukázána na díle Tadeusze Brezy, Marie Kuncewiczové, Stanisława Dygata, Igora Newerlyho, Tadeusze Nowaka a Juliana Kawalce.

Klíčová slova

kompozice; česká próza šedesátých let 20. století; polská próza šedesátých let 20. století

Abstract

The Poetics of Composition of the Czech and Polish Prose of the 1960s

For the Czech prose of this period these compositional principles are distinctive: catenary, analogy, colourful, iterative, heptadical and elliptical. The authors use the following compositional tools: portrait chapter, Methuselah figure, significant time, theme arc, defective theme and theme short. The compositional means in question appear in the work of both home and in exile living authors. The richness and intensity of these means is most concentrated by prose writers, whose work is influenced by and linked to nationally different literature (Hostovský, Kundera, Hrabal and others). The analysis of the compositional structure of Polish prose of the 1960s is shown in the works of Tadeusz Breza, Marie Kuncewiczowa, Stanisław Dygat, Igor Newerly, Tadeusz Nowak and Julian Kawalec.

Key words

composition; Czech prose of the 1960s; Polish prose of the 1960s

Šedesátá léta 20. století jsou tradičně považována za nebývalé vzepětí české kultury. Tento rozmach se obrátil i ve vývoji literárním. Vedle nových a objevných témat dochází také k nemalým podnětům v oblasti poetiky, konkrétně pak rovněž ve sféře kompoziční poetiky. Řada autorů obnovuje starší stavebné principy a postupy, mnozí z nich vytvářejí nové a doposud neopotřebované.

Tvaroslovné prostředky této dekády mají dvojitý ráz. První skupinu představují ty, jež jsou pro prozaickou produkci tohoto desetiletí příznačné, charakteristické, což znamená, že do značné míry zahrnují také stavebné prostředky známé již v předchozím vývojovém údobí. Druhou skupinu tvoří pak principy a postupy zvláštní, neběžné, mnohdy ztělesňující vyslovené novum.

Do první skupiny patří zejména ty prostředky, jež jsou pro výstavbu textu nezbytné a delším vývojem a užíváním prověřené. Jsou to především některé architektonické jednotky, podílející se na výstavbě celku díla. V první řadě variační kapitoly a kapitola středová, ze scén pak scéna variační (jako dubleta k variační kapitole) a scéna paralelní. Variační kapitoly jsou např. významnou součástí výstavby Fuksova *Pana Theodora Mundstocka* a *Variací pro temnou strunu*, stejně tak se podílejí na tektonice *Vlažné vlny* Aleny Vostré. Hlavní syžetovou osu *Pana Theodora Mundstocka* vytváří posléze středová kapitola; Fuks v ní osvětluje protagonistovu metodu, která mu má dopomoci přežít nacistický koncentrák. Variačních scén používá pak nejen Ladislav Fuks (v uvedených *Variacích*), ale také Bohumil Hrabal v *Ostře sledovaných vlacích*. Hrabal buduje svou novelu zároveň pomocí paralelních scén, jež v *Milencích a vražích* uplatňuje rovněž Vladimír Páral. Zvolený námět všem těmto architektonickým jednotkám dává pochopitelně odlišný charakter a dopad. Architektonické jednotky pak u některých autorů sceluje a dovršuje architektonický rytmus, zjevný zejména v Putíkově *Smrtné neděli* a v Šuleřových *Vášnivých povahách* (v Putíkově románě je rytmus zjevnější, střídají se v něm kapitoly s intermezzy).

Z kompozičně pojatých postav se v této dekádě vyskytuje kontrovertní postava a benefactor. Kontrovertní figura např. v Hostovského *Všeobecném spiknutí* (kde je jím Robert Hacken) a v Klímově *Porotě* (tam je jí postava, jež dostala označení inženýr); benefactor, dobroděj, vystupuje posléze v Hostovského románě *Tři noci* (je jím doktor Frankl). Próza tohoto údobí zná rovněž konstantní posloupnost postav, nemalou roli hraje v Kunderově povídce *Doktor Havel po dvaceti letech* a v Klímově novele *Porota*.

Z ostatních stavebných prostředků jsou v próze šedesátých let časté paradoxní motiv a aliterační propriální řada. Paradoxní motiv propustuje Kunderova *Doktora Havla po dvaceti letech* a Putíkovu *Bránu blažených*. Aliterační propriální řada pak spojuje Hrabalovy *Ostře sledované vlaky* a Páralovy *Milence a vrahy* (u Párala viz např. řadu Jolana Tušlová – Bogan Tušl, Jana Trojanová – Borek Trojan, Jitka Traklová – Břeťa Trakl).

Největší morfologický přínos se projevil zejména ve sféře zvláštních, osobitých prostředků. Velký důraz v tomto směru kladli prozaici především na stěžejní kompoziční principy. Alena Vostrá obnovila ve *Vlažné vlně* katenální princip, jehož počátky sahají až k prvopočátkům románu, konkrétně k románu pikaresknímu. Osobitý ráz má dále analogický princip Egona Hostovského ve *Všeobecném spiknutí*. Jaroslav Putík naopak vystavěl *Smrtnou neděli* na sporadicky se vyskytujícím barevném principu, jehož nezbytnou součástí je i osobitá erbovní barva (v daném případě šedá). Páralovým *Milencům a vrahům*

dominuje zase iterační princip. Z numerických principů si Josef Škvorecký zvolil princip heptadický, který spoluvytváří jeho novelu *Bassaxofon*. Ani geometrické principy nezůstaly stranou, eliptického včetně dvojice fokálních kapitol mistrně využil Putík ve *Smrtné neděli*.

V daleko menší míře experimentovali autoři v oblasti architektonických jednotek. Portrétní kapitoly se spolupodílejí na tvaru *Slepého ramene* Vladimíra Körnera. Dvojici osobitých scén – inverzních a koaxiálních – uplatnil Páral v *Milencích a vrazích*.

Zbývající stavebné postupy jsou sice dosti různorodé, na druhé straně však přínosné do tvarosloví moderní prózy. Významná je především metuzalémská postava z Páralových *Milenců a vrahů* (ztělesňuje ji staříčkový Teo). Dále signifikantní čas a syžetový oblouk Egona Hostovského, první z nich ve *Všeobecném spiknutí*, druhý v románě *Tři noci*. Deflektivní motiv pak prochází Körnerovým *Slepým ramenem*, syžetový zkrat přispívá ke komice Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků* a epistolární zarámování (v podobě obhájcovu listu na začátku a porotcova listu na konci) obepíná Klímovu *Porotu*.

Z předních prozaických děl, jež nebyly dosud připomenuty, třeba zdůraznit ještě tři – Kunderův *Žert* (se svým synchronním momentem), Klímovu *Hodinu ticha* (s kvantitativním rytmem) a Neužilovu *Královnou Elišku Rejčku* (s mytizovanými postavami a epistolární složkou).

Všechna výše uvedená díla tvoří vrchol české prózy šedesátých let. Všechna zbývající představují druhou a třetí vrstvu prozaické produkce. Druhou vrstvu ztělesňují přitom díla, v nichž úsilí po ucelené stavbě celku zůstalo někde v polovině cesty. K poslední vrstvě třeba zařadit ty prózy, jež jakoukoli kompoziční strukturu postrádají.

K smysluplné a ucelené kompoziční podobě prozaického textu míří, ale plně ji nedocilují díla Bohumíra Četyny (*Besedy na steré valše*), Emiliána Glocara (*Olomoucká romance; Magistr Gabriel, písař olomoucký*), Ladislava Grosmana (*Obchod na korze, Nevěsta*), Miroslava Hanuše (*Slunce toho rána*), Jiřího Hejdy (*Útěk*), Jana Procházky (*Zelené obzory, Ať žije republika*), Romana Ráže (*Jednou se ohlédneš*), Heleny Šmahelové (*Sobectví*) a Jiřího Weila (*Na střeše je Mendelssohn*).

Nedostatečný smysl pro tektonickou výstavbu svých próz postrádají níže uvedení autoři, třeba dodat, že jej postrádají toliko v těchto dílech. Konkrétně jde o *Dlouhou noc* a *Švestkový dvůr* Jana Drozda, *Fantazii pro němou lyru* Jitky Henrykové, *Mezivodky* a *Dolinnu* Ludmily Hořké, *Zlého Dědka z Vysočiny* a *Mariánskou huť* Zdeňka Matěje Kuděje, *Malířské povídky* Františka Langerera, *Sníh pro příští noc* Radoslava Lošťáka, *Maturanty* Růženy Lukášové, *Kankán se svatozáří* Jiřího Muchy, *Jedinou noc* a *Učitele ptáčího zpěvu* Romana Ráže, *Hořkou trávu* Josefa Strnadla, *Italskou paletu* Josefa a Miroslavy Tomanových, *Trám* Edvarda Valenty a *Šach mat* Vladimíra Vondry.

Výše uvedený výčet se přímo nabízí, aby byl porovnán s kompozičními prostředky v jiné národní literatuře. V tomto směru se nabízí zejména literatura polská, neboť polská společnost a kultura prošly v tomto období příbuznými procesy. Vlastní kompoziční poetika polských prozaických textů jeví v tomto směru jak shodné, tak rozdílné rysy. Vše, co je dále řečeno, se vztahuje toliko na šedesátá léta a na vybraný vzorek autorů. Představují jej konkrétně Tadeusz Breza, Maria Kuncewiczowa, Igor Newerly, Stanisław Dygat, Tadeusz Nowak a Julian Kawalec.

V polské próze uvedeného období se především vyskytují některé tektonické prostředky, jež jsou časté nejen české próze obdobného údobí, ale patří zároveň k prostředkům dříve (někdy velmi dříve) užívaným. V prvé řadě je jím zejména paralelní princip. Maria Kuncewiczová vede v románě *Tristan 1946* paralelu mezi láskyplnou historií polského emigranta Michala k irské dívce Kathleen a starofrancouzskou bretaňskou legendou o velké lásce Tristana a Isoldy. Paralelismus Kuncewiczové s tristanovským příběhem vzdáleně připomíná obdobný Páralův postup se Stendhalovými postavami v *Milencích a vrazích*. Mezi oběma postupy je také výrazný rozdíl – Kuncewiczowa přijímá keltskou legendu téměř bezvýtku, kdežto Páralova paralela je toliko dílčí. Paralelní princip uplatnil rovněž Julian Kawalec v novele *Zemi souzený* (*Ziemi przypisany*), jež je vystavěna na kriminální události. Kriminální příběh v próze vypráví krajský prokurátor, připravující obžalobu proti venkovskému, který se dopustil dvojí vraždy. Prokurátor, pocházející z vesnice podobně jako obžalovaný, si v zamyšlení nad kriminálním případem uvědomuje, že on a obžalovaný jsou si svým venkovským původem neobyčejně blízcí. Rozdíl mezi nimi je především časový, věkový – prokurátor už vyrostl v jiné době, po válce a nenese v sobě stigma staré utlačované vsi. Příbuznost obou postav přes věkový rozdíl je dominantní, neboť oba byli svým původem připsáni, prisouzeni zemi.

Českou a polskou prózu daného období spojuje dále postava personálního vypravěče, který ze svého hlediska vypráví svůj nebo něčí příběh a je na tomto příběhu osobně účasten. V polské próze vystupuje vypravěč tohoto druhu u Stanisława Dygata, Tadeusze Nowaka a Juliana Kawalce. U všech těchto autorů vypráví vypravěč celou historii od začátku až do konce. U Dygata je personální vypravěč dominantní postavou v jeho románech *Bodamské jezero* (*Jeziro Bodeńskie*), *Disneyland* a v novele *Karneval* (*Karnawał*). V *Disneylandu* je tímto vypravěčem aktivní sportovec. Jde o jedince, který není spokojen se svým životem a není schopen svou existenci řešit. Okolní svět nahlíží zkresleně, jako atrapu, jakou je americký Disneyland. U Nowaka dominuje personální vypravěč v románech *Až budeš králem, až budeš katem* (*A jak królem, a jak katem będziesz*) a *Taková větší veselka* (*Takie większe wesele*, do češtiny přeloženo jako *Harfy krále Davida*). Velmi častý je personální vypravěč u Kawalce, vystupuje v novelách *Zemi souzený*, *Na slunci* (*W słońcu*), *Hledám domov* (*Szukam domu*) a v románě *Výzva* (*Wezwanie*). Kawalcův personální vypravěč vypráví obvykle určitou historii, která se stala, a zasahuje do ní. Nepostupuje lineárně, vrací se do minulosti, přeskakuje, zároveň se nad příběhem zamýšlí, uvažuje nad ním a nad tím, co se mělo stát a nestalo. Často není dopovězeno vše, někdy zůstane nějaké nevyřčené tajemství, neboť Kawalcův vypravěč není vševědoucí. Ve *Výzvě* má personální vyprávění zvláštní charakter – na některých místech má značně reflexivní ráz, jenž se blíží proudu vědomí. Je to nepochybně dáno tím, že vypravěčem je bývalý samotářský učitel, který rád medituje, v jeho vyprávění splývá přítomnost s minulostí, obě časové vrstvy se přitom navzájem neustále prolínají.

Na rozdíl od výše zmíněných Kuncewiczowa v *Tristanovi 1946* postupuje jinak, používá většího počtu personálních vypravěčů, kteří vedou monology o Michalovi a Kathleeně. Jedněmi z vypravěčů jsou i oni dva.

K dalším shodujícím se stavebným prostředkům patří onirická scéna a sakrální den. V *Lesním moři* (*Leśne morze*) Igora Newerlyho je onirická scéna, v níž se dvěma posta-

vám, protagonistovi Viktorovi a Rusovi Alsufjevovi zdá současně stejný sen. Zvláštnost tohoto snu se ve Viktorově mysli v dalším ději často vrací. Celá tato snová vize byla zaranžována jinými lidmi. Shodný sen – jak se později ukáže – byl produktem omámení rojovníkem. Obě postavy se tak staly obětí uchystané seance.

Dies sacralis z Neužilovy *Královně Elišky Rejčky* má svou vzdálenou obdobu v *Olivovém háji* (Gaj oliwny) Marie Kuncewiczowé. V této kriminální historii dojde o prvním přijímání o svatodušních svátcích k trojnásobné vraždě anglických turistů. V moderní literatuře je časté, že k odporným událostem dochází v sakrálních chvílích. Totéž např. u katolka Jana Čepa v novele *Cikáni*, kde příslušníci této rasy jsou za války pozatýkáni.

Vedle výše zmíněných tektonických prostředků se v poslední próze objevují některé, jež se v českém kontextu šedesátých let – pokud je mi známo – nevyskytují. Jiná údobí české prózy tyto principy a postupy znají a na výstavbě textu se výraznou měrou podílejí. Z motivických principů se v polské próze uplatnil mysteriózní motiv. Zajímavým způsobem jej použil Julian Kawalec v novele *Na slunci*. Celou touto prózou se táhne motiv stále nevyslovené zvěsti, kterou sdělil bláznivý Martin protagonistovi Starému. V závěru se čtenář dozví, že mu řekl, že je otcem jeho syna. Motiv tohoto druhu má charakter mysteriózního motivu, jehož závěrečná varianta je zpochybněna tím, že Martin je blázen; vše tak zůstává i v poslední variantě otevřeno. Protagonista chce tuto skutečnost (jakož i další doléhající skutečnosti) řešit sebevraždou. V českém kontextu se mysteriózní motiv objevuje např. v Olbrachtově *Podivném přátelství herce Jesenia*.¹

Olivový háj Marie Kuncewiczowé je sice román o zločinu, kriminální ovzduší je v něm však vyváženo dvojicí blíženců, jež je spjatá sourozeneckou náklonností. Jsou jimi Cynthie a Martin, bohatá, bezstarostná a naivní milionářská dvojice, která obdaří vzdálenou příbuznou Patricii honosnou usedlostí. Blížence zcela jiného charakteru vytvořil Alois Jirásek v *Temnu*.²

Jednou z nejkontroverznějších architektonických jednotek je signifikantní kapitola, obvykle třináctá, v níž se něco podstatného a zlomového odehraje. Třináctka sama signalizuje v tomto případě něco nekalého a nešťastného. Jde o architektonickou jednotku dosti výjimečnou, přesto se v polské dekádě vyskytuje dokonce dvakrát. V 13. kapitole Úřadu (Urząd) Tadeusze Brezy zemře biskup Horzeliński; jeho smrtí by se měla otevřít cesta k rehabilitaci hrdinova otce, jehož biskup nespravedlivě pronásledoval. Stane se opak – vatikánské kruhy, kde se děj románu odehrává, rozhodnou, že z Horzeliňského učiní svěťce. Vatikánský úřad tak všechno hrdinovo úsilí zhatí. Jiný druh signifikantní kapitoly se podílí na výstavbě Kawalcovy *Výzvy*. V její 13. kapitole dojde během svatby k požáru stohu, který zničí úrodu rži. Nešťastným strůjcem je Švarný Števkó, jenž nejprve vystavil v noci své primitivní dřevěné sochy, osvětlené svícemi, od nichž se zásluhou opilých svatebčanů vznítil oheň. A verze vůči Števkovi se tak dovršila. K zvýraznění signifikantní kapitoly přistupují autoři již odedávna, v českém kontextu např. v 13. kapitole Sabinovy *Morany* dochází k sérii tragických událostí; stejně tak je tomu i v jeho románě *Blouznění*.

1 VŠETIČKA, František: *Možnosti Meleté*. Olomouc: Votobia, 2005, s. 107–113.

2 Tamtéž, s. 9–18.

Julian Kawalec je také mistrem zvukové kulisy. V jeho novele *Na slunci* ji představuje zvuk dechovky z lidové zábavy, který neustále doléhá do mysli staršího muže, který se před chvílí pokusil o sebevraždu a nyní se ze svého skutku zpovídá. Obdobnou roli hraje zvuková kulisa v *Roku na vsi* bratří Mrštíků.

Tadeusz Nowak završil svůj román *Až budeš králem, až budeš katem* natálním finále. Petrovi a Hele se v závěru díla narodí očekávaný syn, což časově souvisí s koncem války. Natální finále patří spíše ke konvenčním stavebným prostředkům, což Nowak zdařile vyvážil použitím individuálního času. Dokonce nadpočetného, poněvadž v něm jde o noc za války, během níž Petr spolu s dalšími odbojáři zastřelí kolaborujícího listonoše. Autor charakterizuje tuto noc slovy: „*Takové noci se říká noc zaříznutého kohouta a noc leklé ryby, a ještě noc rašelinové bažiny hledící petrolejovou zřítelnicí.*“³ V českém kontextu natální finále uzavírá Vančurovu *Markétu Lazarovu*; s individuálním časem pak pracovali jak Marie Pujmanová (v *Lidech na křížovate*), tak Miroslav Horníček (v próze *Julius a Albert*).⁴

Česká próza šedesátých let se s polským prozaickým kontextem stýká a rozchází, což je pochopitelné, neboť rozdílná látka si volí rozdílné prostředky vyjádření. A tematika polských románů a novel tohoto období je nejen rozdílná, ale také odlišná, tak jako byla odlišná sociální a kulturní realita.

doc. PhDr. František Všeticka, CSc.

Dělnická 29, 77900 Olomouc, Česká republika
fvseticka@seznam.cz

3 NOWAK, Tadeusz: *Až budeš králem, až budeš katem*. Praha: Odeon, 1984, s. 127.

4 VŠETIČKA, František: *Dílna Miroslava Horníčka*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1999, s. 59–67.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.