

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra českého jazyka a literatury

**„... I ROZESMĚJE SE PUSTÁ ZEM ...“
SMÍCH V ČESKÉ LITERATUŘE 70. LET 20. STOLETÍ**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí diplomové práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D., Filozofická fakulta JU,

Ústav bohemistiky

Autorka diplomové práce: Petra Bláhová

České Budějovice 2009

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci na téma „... i rozesměje se pustá zem ...“ *Smích v české literatuře 70. let 20. století* jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě, fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích 13. dubna 2009

.....

podpis

Děkuji panu doc. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D., za odborné vedení této diplomové práce a za cenné rady.

ANOTACE

„... i rozesměje se pustá zem...“

Smích v české literatuře 70. let 20. století

Téma diplomové práce patří do oboru česká literatura 2. poloviny 20. století. Práce definuje smích a humor v české literatuře 70. let 20. století, reflektuje česká literární díla z hlediska humorných a satirických prvků v próze, poezii a dramatu a zkoumá vliv společenských souvislostí na dobovou literaturu. Dle žánru je provedena selekce titulů a charakteristika excerpovaného materiálu z hlediska stylového a obsahového. Jako základní literární pramen je použita kniha Sylvie Richterové *Ticho a smích* (1997).

ANNOTATION

"...even the waste land starts laughing..."

Laugh in the Czech Literature in 1970's

The topic of this thesis covers the field of the Czech literature of the 2nd half of the 20th century. This work defines laugh and humour in the Czech literature in 1970's, reflects Czech literature from the point of view of humour and satirical elements in prose, poetry and drama and inquires the impact of the social context on contemporary literature. A selection of titles has been made according to genre and a characterization of chosen material from the point of view of style and content. The monograph *The silence and the laugh* (1997) by Sylvie Richterová is the basic source of methodology for this research.

Závěr	75
Příloha.....	77
Seznam použité literatury	87

ÚVOD

Jako téma své diplomové práce jsem si zvolila humor v české literatuře 70. let 20. století. K rozhodnutí mě vedl zájem o českou literaturu 20. století a o její funkci v čase komunistické diktatury.

Vybrané období spadá do éry zvané normalizace, které vnímám jako bezčasí plné strnulosti a nehybnosti a humor v ní považuji za jakýsi hybný prvek stmelující společnost. Humor jako způsob obrany proti bezpráví či jako způsob zapomenutí na realitu je pro mě hlavním motivem, ze kterého jsem vycházela.

Zajímalo mě postavení humoru oficiálního, povoleného a zakázaného, proto se věnuji i dílům samizdatovým a exilovým. Hlavním pramenem, ze kterého jsem vycházela, byla kniha esejů Sylvie Richterové *Ticho a smích*, další odbornou literaturu uvádím v seznamu použité literatury.

Práce charakterizuje politické události z let šedesátých a sedmdesátých a charakterizuje proměny české literatury 70. let 20. století. Hlavní část je věnovaná dílům s humoristickými a satirickými prvky a to v oblasti prózy, poezie i dramatu a analýza vybraných titulů. Zabývám se i funkcí smíchu a to především v čase útlaku a vlivem politické scény na dobovou literaturu.

Cílem diplomové práce je zmapovat humoristické a satirické prvky v české literatuře, vysledovat tendence v humoristické literatuře oficiálně povolené a konfrontovat motivy v ní použité s humoristickou literaturou zakázanou.

1. Charakteristika doby

1.1 Události Pražského jara

Není možné zabývat se normalizací bez zmínky o událostech, které této neblahé situaci v naší společnosti předcházely.

Postupné uvolňování především v druhé polovině 60. let vyvrcholilo tzv. Pražským jarem, což bylo období krátké liberalizace československého státu v letech 1967-68. Uvolňování se začalo projevovat téměř ve všech oblastech československého vědeckého i kulturního života, ve filosofii, sociologii, historii, ekonomice, ale i v literatuře, filmu a divadle. Mladá generace se začínala bouřit proti zažitým stereotypům, což bylo bezpochyby po dlouhé době vítanou změnou v zatuchlé socialistické společnosti. Tyto skutečnosti ovšem měly vliv i na samotnou vládnoucí stranu. Po odhalení kultu osobnosti se začínaly dostávat na světlo i pravdy o komunistických procesech a nejen stranická veřejnost se dozvídala o zvěrstvech, která byla v padesátých letech páchána. To pochopitelně KSČ otřásl a přímo uvnitř strany se začaly ozývat hlasy volající po reformách. Byrokratický režim Antonína Novotného čelil stále silnější kritice. Tato krize vyvrcholila v roce 1967 při rozdělování nejvyšších stranických a státních funkcí: prezidenta a prvního tajemníka ÚV KSČ. Obě totiž zastával právě Antonín Novotný, který představoval hlavní překážku při prosazování nutných změn v řízení společnosti.¹ Na scénu se dostává první tajemník ÚV Komunistické strany Slovenska Alexandr Dubček, který přednesl *požadavek kritického a zvláště sebekritického zhodnocení stavu československé společnosti a jejího řízení komunistickou stranou, především na úrovni předsednictva ÚV KSČ. Zdůraznil nutnost vypracovat nový program strany, odpovídající podmínkám vědecko-technické revoluce, stavu a potřebám dalšího vývoje čs. společnosti včetně spravedlivého řešení národnostních otázek. Přišel ale i s novým pojetím vedoucí úlohy strany: Musíme přejít od nahrazování (vlády) k politickému vedení... Strana společnost neřídí, ale vede... strana a její ÚV není vláda. Vládnout musí vláda.*² Nic již nemohlo zabránit Novotného pádu. V lednu 1968 byl z funkce prvního tajemníka odvolán a jeho místo nahradil Alexandr Dubček.

¹ srov. Benčík, A., *V chapadlech kremelské chobotnice. Mladá fronta, Praha 2007, s. 29.*

² Benčík, A., *V chapadlech kremelské chobotnice. Mladá fronta, Praha 2007, s. 30.*

Alexandr Dubček, který symbolizoval snahu o dosažení „socialismu s lidskou tváří“³, se stal zřejmě nejpopulárnější osobou roku 1968. První zásadní změnou v této éře bylo zrušení předběžné cenzury. Další změny ve společnosti na sebe nenechaly dlouho čekat. 22. března 1968 rezignuje na svoji funkci prezidenta Antonín Novotný. „...*Toto své rozhodnutí jsem učinil po bedlivé úvaze, vycházejí z vnitřní situace, která u nás v současné době je, dále z toho, abych pomohl svým krokem k dalšímu rozvoji socialistické společnosti, k upevnění naší socialistické vlasti. Prosím, abyste mi uvěřili, že po dobu své činnosti jako president republiky jsem se snažil vycházet vždy ve své práci ze zájmů našeho pracujícího lidu, ze zájmů naší vlasti, ve shodě s našimi socialistickými cíli.*“⁴ Za důležitý je také třeba považovat vznik organizace politických vězňů (K 231)⁵ a Klub angažovaných nestraníků (KAN).

Volání po politické odpovědnosti, po reformách a po demokratizaci společnosti, které se ozývalo stále silnějším hlasem, svoboda projevu, volnost sdělovacích prostředků, odsouzení hrůzných skutečností 50. let, kritika chyb a nedostatků režimu, to vše s velkým znepokojením sledovalo moskevské vedení. Schůzka představitelů varšavské pětky s československou delegací, která se uskutečnila 23. 3. 1968 v Drážďanech, znamenala první velký mocenskopolitický nátlak na reformní dění v Československu. Za Československo se schůzky zúčastnili A. Dubček, O. Černík, J. Lenárt, D. Koldera a V. Biřák. Do Drážďan přijeli s naivní představou, že se bude hovořit o ekonomických problémech, ale byli zaskočeni tvrdou kritikou dění v československé společnosti, které se jim dostalo od početné generality sovětské a německé armády.⁶ Ulbricht několikrát použil nezastřenou hrozbu, když opakoval: *Vážně vás varujeme, udělejte pořádek, nebo budeme muset udělat rozhodná opatření.*⁷ Přítomnost vysokých členů armády byla na jednání velmi nezvyklá. Proto se Černík soukromě Brežněva zeptal, co tam generálové pohledávají. Dostalo se mu překvapivé odpovědi: *Přítomnost těchto velitelů může znamenat i to, že když budete potřebovat pomoc v řešení záležitostí, může být okamžitě poskytnuta.*⁸

³ srov. Pernes, J., *Dějiny Československa očima Dikobrazu 1945 – 1990*. BARRISTEL a Principal – studio, s. r. o, Brno 2003, s. 146.

⁴ Rudé právo, ročník 48, č. 82, 23. března 1968

⁵ Číslovka v názvu znamená zákon č. 231 trestního řádu, podle kterého bylo bezpočet osob zbavováno základních lidských práv. Na základě tohoto zákona byli v 50. letech 20. stol. lidé odsuzováni na dlouhá léta do vězení a pracovních táborů.

⁶ srov. Benčík, A., *V chapadlech kremelské chobotnic.*, Mladá fronta, Praha 2007, s. 82.

⁷ srov. Tamtéž

⁸ srov. Tamtéž

Nehledě na kritiku pokračovalo Dubčekovo vedení po návratu z Drážďan v nastoupeném kurzu. Do funkce prezidenta republiky byl zvolen Ludvík Svoboda a byl vytvořen tzv. Akční program, základní dokument Pražského jara. Jeho hlavní myšlenkou a konkrétním obsahem je *prosazení socialistické demokracie v řízení všech stránek života čs. společnosti a zajištění všech demokratických práv pro každého jednotlivého občana: svobody projevu, shromažďování, spolčování, pobytu a pohybu atd.*⁹ Je pochopitelné, že tento zcela zásadní dokument se dočkal z Moskvy tvrdého odsouzení. Zcela vážně se v Kremlu začalo uvažovat o vojenské intervenci proti Československu, která by zastavila *proces přeměny socialistického Československa v buržoazní republiku.*¹⁰

14. a 15. července 1968 se ve Varšavě sešli představitelé ostatních komunistických států, aby podpořili domácí odpůrce politických a ekonomických reforem v Československu.¹¹ Českoslovenští zástupci odmítli přijet, protože již v minulých týdnech byli podrobena nemístné kritice a stali se terčí mnoha slovních útoků. Ve Varšavě zazněla tvrdá kritika na vývoj v Československu, na osobu Alexandra Dubčeka i na jeho spolupracovníky. Byl sepsán dopis, v němž se vyslovoval nesouhlas s vývojem v naší zemi, dokonce se v něm objevilo obvinění, že vývoj v Československu přerůstá v kontrarevoluci. Platformou kontrarevoluce bylo označeno prohlášení Dva tisíce slov Ludvíka Vaculíka, který jej sepsal koncem června na žádost několika vědců (např. akademika Wichterleho, prof. Broda atd.) a mělo dokumentovat a podpořit dosavadní demokratický vývoj.¹²

V noci na 21. srpna 1968 vnikla na území Československé socialistické republiky vojska pěti států Varšavské smlouvy, Sovětského svazu, NDR, Maďarska, Bulharska a Polska a začala je obsazovat. S žádným ozbrojeným odporem se sice nesečkala, ale zaskočil je obrovský výbuch lidského rozhořčení. Lidé stavěli živé barikády před vojenskými jednotkami, neposkytovali jim jakoukoli pomoc, likvidovali a zaměňovali silniční a uliční ukazatele, aby okupanti ztratili orientaci. Na zdech visely tisíce hesel a plakátů proti okupaci. Velkou roli v šíření informací sehrál Československý rozhlas, který po obsazení hlavní budovy našel náhradní pracoviště a neustále informoval obyvatele z domácích zdrojů bez sovětské cenzury.

⁹ srov. **Tamtěž**, s. 85

¹⁰ slova W. Gomulky, které uvedl ve svém hlášení ze dne 17. 4. 1968 A. B. Aristov

¹¹ srov. **Pernes, J.**, *Dějiny Československa očima Dikobrazu 1945 – 1990*. BARRISTEL a Principal – studio, s. r. o, Brno 2003, s. 148.

¹² srov. **Benčík, A.**, *V chapadlech kremelské chobotnice*. Mladá fronta, Praha 2007, s. 85.

Vpád okupačních armád se za přítomnosti zahraničních sdělovacích prostředků odehrál doslova před očima celého světa.

Velkým zklamáním pro československý lid bylo dne 16. října 1968 schválení Smlouvy o dočasném pobytu sovětských vojsk na československém území. Tato smlouva totiž zlegalizovala sovětskou okupaci a zničila tak naděje na pokračování obrodného procesu. Morálka obyvatel Československa začala upadat. Původní značný odpor postupně přecházel v pasivitu a letargii. Proti tomuto stavu se v lednu 1969 na protest u pomníku sv. Václava v Praze upálil student filozofické fakulty Univerzity Karlovy Jan Palach a po něm další student Jan Zajíc. Pohřbu Jana Palacha se zúčastnily desítky tisíc občanů. Na dlouhou dobu to byla poslední veřejná manifestace proti sovětské okupaci.

Prvním tajemníkem ÚV KSČ se stává Gustáv Husák, jeden ze symbolů normalizace v Československu. Přestává existovat veřejná diskuze, informace jsou patřičně zcenzurované a nespokojenci jsou umlčeni.

1.2 Normalizace

Období mezi roky 1969 a 1989 je nazýváno obdobím normalizace. Gustáv Husák, přesvědčený komunist, který se narodil zřejmě v nejslavnějším slovenském poutním místě, ve vesnici Dúbravka, byl v 50. letech ve vykonstruovaném procesu s „buržoazními nacionalisty“ odsouzený na doživotí. V 60. letech se angažoval jako reformní komunist a to ho vyneslo do nejvyšších pozic. Pak ovšem otáčí kurz a dává zelenou stejně tvrdému režimu, jaký ho kdysi dostal do vězení. Za jeho vládnutí v 70. a 80. letech vrátil Československo ne před rok 1968, ale dokonce až hluboko zpátky do let padesátých. Gustáv Husák nadto neváhá použít stejné estébácké praktiky, jaké byly dříve používány na něj samotného. V roce 1975 se stává prezidentem republiky a zcela bez ostychu prohlašuje: *„S odstupem let znovu vysoce oceňujeme internacionální pomoc Sovětského svazu a dalších socialistických zemí. Historické rozhodnutí vyjít vstříc nesčetným žádostem československých komunistů i nekomunistů o záchranu revolučních vymožeností našeho lidu bylo projevem věrnosti socialistického internacionalismu, odhodlání společně hájit nedotknutelnou věc socialismu. To*

pomohlo uchránit naši vlast před kontrarevolučním zvratem a jeho tragickými důsledky pro život pracujících.“¹³

Normalizace je novou a rafinovanější formou komunistické diktatury. Bez souhlasu Moskvy se neuskutečňují žádná rozhodnutí a vedoucí úloha KSČ je opět tvrdě posilována. Většina reformních členů ÚV KSČ je vyloučena při tzv. prověrkách, které probíhaly od léta 1970. Jejich první obětí se stal muž Pražského jara Alexandr Dubček. V závěru roku 1970 přijal ÚV KSČ pověstné „Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ“. Tento dokument se stal jediným povoleným výkladem událostí v letech 1966 – 1970. Je samozřejmé, že všechna fakta překrucoval, spoustu skutečností zamlčoval, ale i přesto jej režim vydával za pravdivý obraz historického vývoje.¹⁴

Po srpnové invazi jsou státní hranice opět neprodyšně uzavřeny. Přesto však do exilu stihlo odejít asi 138 000 lidí, převážně inteligence. Tato druhá exilová vlna již nevěřila v návrat demokratické společnosti. Stejně jako většiny české populace se i těchto exulantů zmocnila pasivita a beznaděj.

Znovu je zavedena cenzura. Tlak na sdělovací prostředky se stupňoval a nejednalo se jen o noviny přinášející události z aktuálního dění, ale i o časopisy. Normalizační režim vyžadoval loajální psaní a každý, kdo neuposlechl, nesměl být vydáván.

Strana se všemožnými prostředky snažila o zvýšení životní úrovně obyvatelstva. Husákovy štědré přídavky na děti na počátku 70. let způsobily obrovský nárůst populace. Svoji koncepci Husák ovšem nedomyslel. Země se dostala do katastrofální bytové situace a nedostatek bytů se řešil výstavbou panelových sídlišť. Bezohledné hospodaření v severních Čechách způsobilo totální devastaci krajiny, ovšem u krajiny to neskončilo. Délka lidského života se v této oblasti začala pronikavě snižovat, rodilo se větší množství postižených dětí a přibývaly alergie. Na řešení těchto problémů však neměla KSČ ani síly ani možnosti.

V této době také vznikají monumentální pomníky socialismu. Stovky miliónů korun spolýkala například stavba Paláce kultury v Praze, probíhala výstavba jaderných elektráren, stavěly se nové tepelné elektrárny, v této době je také vybudováno metro i dálnice Praha – Brno.

¹³ **Nebojsa, B.,** *Normalizace, to je ono!*. SURSUM, Tišnov, 2001, s. 42.

¹⁴ **srov. Pernes, J.,** *Dějiny Československa očima Dikobrazu 1945 – 1990*. BARRISTEL a Principal – studio, s. r. o, Brno 2003, s. 170.

Typickým znakem normalizace jsou dlouhé fronty před obchody. Nedostatkovým zbožím se stalo téměř vše, auta, kola, mrazáky, ovoce, maso, dámské vložky i toaletní papír. Dochoval se dokonce i jeden úsměvný dopis, který napsal jistý profesor Gustávovi Husákovi: „*Vážený súdruh prezident Gustáv Husák! Týmto Vám oznamujem, že v Bratislave nie je dostati ani v jednom obchode toaletní papier ani servítky. Čo mám robiť, čím si mám utierati ústa a konečník? Z dennej tlače sa mi zapaluje riť. So súdružským pozdravom P.D.*“¹⁵

Nemožnost cestování za hranice způsobila obrovský nárůst chalupářských a chatařských kolonií. Tímto způsobem si lidé kompenzovali svoji touhu po svobodě. Pro normalizační atmosféru je to typické. Lidí se zmocnila letargie, nedoufali již ve změnu režimu, politické dění je přestalo zajímat. Proto odjížděli na víkendy a na dovolené na chaty, kde si opečovávali svoje soukromí a alespoň na chvíli zde mohli uniknout tíživé realitě.

Československo ovládla znovu atmosféra strachu. Hlavním represivním orgánem KSČ je stále Státní bezpečnost, která oproti padesátým létům začíná využívat i jiné praktiky než fyzický teror. Jde o psychický nátlak, zcela běžné jsou noční prohlídky bytů, *vyvážení lidí do lesa, škracení mokrým ručníkem, sexuální obtěžování, přepadávání, ničení aut, nastěhování do bytu, nezakryvané sledování osob, nucení disidentů hlásit se na oddělení SNB dvakrát denně.*¹⁶ Lidé si nikdy nebyli jisti, kdo z jejich okolí je tajný agent. Zakazovali svým dětem mluvit o domácích diskuzích ve škole, velmi často ovšem raději neříkali vůbec nic a své názory, myšlenky a pohnutky si schovávali pro sebe. To mělo za následek téměř mrtvolně tichou společnost. Každý si žil sám pro sebe, o okolním dění se ze strachu před perzekucí nevyjadřoval. Oproti padesátým létům, kdy existovala jakási semknutost mezi lidmi a naděje na změnu, byla v ponuré normalizační době společnost umlčena. Nikdo nevěřil v reformní komunismus, nikdo nevěřil v návrat společnosti bez komunismu. Srpnová invaze jasně ukázala, že komunismus je nereformovatelný a komunismus s lidskou tváří je utopie, která možná může fungovat v knihách, ale v praxi je neaplikovatelná. Vždy to bude za cenu perzekucí, ztráty osobních svobod, ztráty důstojného života.

V zemi jen těžko vznikala smysluplná a věrohodná opozice. Rodila se z nelehké situace, v prostředí, kde nikdo nevěřil nikomu, přesto se však podařilo vybudovat platformu, na které mohl vzniknout základ nového demokratického zřízení státu. Trvalo

¹⁵ **Nebojsa, B.**, *Normalizace, to je ono!*. SURSUM, Tišnov, 2001, s. 48.

¹⁶ <http://www.totalita.cz/stb/stb.php>

to ovšem dlouhých dvacet let, než naděje lidí, násilně umlčené srpnem 1968, mohly opět vyplout na povrch.

Národ byl v těch nešťastných dvaceti letech soustavně nucen ohýbat se níž a níž a morálka obyvatel tak klesla na úplné dno. A dnes, s odstupem dvaceti let od sametové revoluce, můžeme smutně konstatovat, že normalizační duch je stále v nás. Jsme národ zatížený minulostí, který zřejmě bude se svými komunistickými strašáky bojovat ještě mnoho dalších let. Když k moci nastupoval Gustáv Husák, zřejmě nikdo netušil, že jeho vláda bude pro Československo katastrofou, s jejímiž důsledky se budeme potýkat ještě dnes.

2. Situace v kultuře

Násilně ukončené Pražské jaro s sebou přineslo mnoho změn, veskrze záporných. Po zavedení cenzury je znovu zúžen výběr kvalitní a dostupné četby. Netýká se to ovšem jen knih. Cenzura postihuje vše, časopisy, televizní, filmovou a divadelní tvorbu, rozhlasové vysílání.

2.1 Televizní a filmová tvorba

Televizní tvorba byla podrobena normalizaci záhy po potlačení Pražského jara. Zatímco dříve plnila funkci spíše rekreační a zábavnou, nyní se stala důležitým nástrojem pro komunistickou agitku vedoucí strany. Poté, co i v Československé televizi proběhly rozsáhlé a důkladné čistky, bylo v roce 1970 dokonce schváleno rozdávání odměn pro angažované pracovníky, které postihlo celé spektrum vysílání a trvalo až do roku 1989.

Televizní program nebyl právě pestrý. Většinou sestával z prorežimních pořadů, jako byly záznamy z různých sjezdů KSČ, pravidelně se objevovalo i speciální oslavné vysílání k různým důležitým komunistickým svátkům, jako například k Vítěznému únoru nebo ke Dni znárodnění.

Je tedy zjevné, že zrovna televize nepřinášela divákovi žijícímu v tuhé normalizaci příliš mnoho možností, jak se odreagovat a jak uniknout do jiného „normálnějšího“ světa. V 70. a 80. letech došlo k ohromnému rozmachu seriálové

tvorby. Bohužel většina původních českých seriálů byla protkána komunistickými a antikapitalistickými tématy, bojem proti třídnímu nepříteli a prosazováním dělnické třídy. Mezi tyto agitky můžeme zařadit např. seriál *Žena za pultem* (1976), *Muž na radnici* (1976), *Plechová kavalérie* (1979), *Duhový luk* (1973), *Třicet případů majora Zemana* (1976). Přesto se i zde našla kvalitnější tvorba, za zmínku stojí například *F. L. Věk* (1971), který byl po odvysílání na dlouhou dobu uložen do trezoru, *Byl jednou jeden dům* (1975) a politiky téměř oproštěná *Nemocnice na kraji města* (1978).

Zábavné tvorby mnoho nevznikalo, přece jen to nebyl hlavní cíl tehdejšího vedení televize. Musíme ale připomenout seriálové skvosty, které, možná proto, že jich nebylo mnoho, tak vynikají. Jedná se především o seriály *Taková normální rodinka* (1971), *Dva písáři* (1972) a *Chalupáři* (1975). Jedinečné herecké obsazení, důraz na situační komiku a vcelku chytré zápletky dokázaly každý večer přitáhnout k televizním obrazovkám až 90% diváků. I zde se ovšem nenápadně objevovala cenzura. Není bez zajímavosti, že když se ke scénáristce *Takové normální rodinky* Fan Vavřincové donesla zdánlivě nenápadná prosba, aby Raubíři chodili do Pionýra, psaní dalších dílů raději zastavila.¹⁷ I přes často velmi složitou situaci, ve které tyto seriály vznikaly, tvořily jednu z mála chytrých zábav. Byl to únik do jiného světa, ve kterém se neřešila politika a u kterých si mohl okolním děním unavený člověk zhluboka vydechnout a upřímně se zasmát.

Filmová tvorba na tom byla podobně. Do určité míry ještě doznívala filmová vlna z let šedesátých, triumf šedesátých let však nepřekonala. Způsobila to perzekuce kvalitních režisérů, scénáristů i herců, kterým bylo zakázáno veřejně působit. Mnoho filmů skončilo na dlouhou dobu v trezorech, například *Ucho* s Jiřinou Bohdalovou a Radoslavem Brzobohatým, *Spalovač mrtvol* s Vlastou Chramostovou a Rudolfem Hrušínským či *Skřivánci na niti*. Tvrdá normalizační opatření nastolila v československé kinematografii nový kurz.

Témata, která vystřídala tzv. zlatou vlnu české kinematografie, byla zcela tendenční a v duchu nově zavedeného režimu. Znovu se navracíme do pracovního kolektivu, který ale na rozdíl od let 50. nepracuje s velkým nasazením jako jeden muž, problematika se spíše individualizuje a problémy řeší jedinec, osvícený komunista, který bojuje například proti neuvědomělému náměstkovi. Toto zpracování můžeme

¹⁷ srov. Sedláček, J., *50 let českého seriálu*. *Cinema* 212, 2008, č. 12, s. 103.

vidět třeba ve filmech *Běž, ať ti neuteče* (1976), *Oddechový čas* nebo *Hněv* (1977). Dalším tématem je venkov a zemědělství, kolektivizace podrobená v letech šedesátých velké kritice musela být obhajována. Proto vznikají filmy oslavující společné hospodaření jako například *Cesty mužů* (1972) a *O moravské zemi* (1977). Dalším protěžovaným tématem je slavná komunistická minulost a hrdinské skutky Rudé armády během 2. světové války. Hned prvním snímkem nového vedení na Barrandově je film věnující se zcela této problematice - *Klíč* (1971) je o osudech předsedy ilegálního ÚV KSČ za 2. světové války. Do této kategorie patří i trilogie Otakara Vávry *Dny zrady* (1972), *Sokolovo* (1973) a *Osvobození Prahy* (1976). Dějiny Komunistické strany zachycuje film *Vítězný lid* (1977), o Juliu Fučíkovi pojednává film *Julek* (1979). Posledním žádoucím tématem byly oslavné ódy na Pohraniční stráž a na Státní policii odhodlaně bojující s třídním nepřítelem. Vděk za uvědomělé chránění hranic vyjádřili filmaři filmy *Černý vlk* (1971), *Vysoká modrá zeď* (1973), *Na konci světa* (1975) a *Drsné planiny* (1979). Za zmínku stojí i film Jiřího Sequence *Rukojmí v Bella Vista* (1979), což jsou pro film upravené dva díly ze seriálu o legendárním majorovi Zemanovi.

Přesto nelze říci, že by v těchto podmínkách nevznikala i hodnotnější díla. Tvůrci si často dokázali najít skulinky, kterými protlačili filmy, jež dnes můžeme označit za legendární. Na mysli mám především drama Juraje Herze *Petrolejové lampy* (1971) s bravurními Petrem Čepkem, Ivou Janžurovou a Marií Rosůlkovou v hlavních rolích. Za zmínku stojí i muzikály *Balada pro banditu* (1970) a *Noc na Karlštejně* (1973).

V 70. letech doznívá i vlna bláznivých komedií, dodnes divácky velmi vděčných. Snad proto, že jsou zbaveny ideologického nánosů a spolehlivě tak fungují v jakékoli době. Jsou to například filmy Oldřicha Lipského - komiksová parodie *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* z roku 1970, komedie pro děti *Šest medvědů s cibulkou* (1972) a krimi komedie *Adéla ještě nevečeřela* (1977). Tento film si bral na mušku šestákové romány o batmanovských detektivech se sherlockovským mozkiem a sklídl mimořádný úspěch doma i ve světě – tam dokonce možná větší než u nás, protože tradice tohoto parodického žánru je tam mnohem hlubší.¹⁸ Nesmíme opomenout crazy komedie Václava Vorlíčka *Pane, vy jste vdova!* (1970), *Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách* (1974), *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977), v režii Jindřicha

¹⁸ srov. Sedláček, J., *Oldřich Lipský*. *Cinema* 107, 2000, č. 3, s. 112.

Poláka sci-fi komedii *Což takhle dát si špenát* (1977) a kriminální veselohru Zdeňka Podskalského *Drahé tety a já* (1974). Letní příjemnou nostalgii umně zprostředkovala romantická komedie o lásce mezi pastevcem krav a intelektuální psycholožkou *Léto s kovbojem* (1976), v hlavních rolích s Danielou Kolářovou a Jaromírem Hanzlíkem v režii Ivo Nováka, zmínit bychom měli i retro komedii Jiřího Menzla o počátcích české kinematografie *Báječní muži s klikou* (1978).

Další osobností na filmové scéně je scénáristka a režisérka Marie Poledňáková. V sedmdesátých letech natočila rodinné komedie *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977) a *Jak dostat tatínka do polepšovny* (1979). Filmový recenzent Kamil Fila v nedávné době ve spojitosti s autorčiným nejnovějším filmem *Líbáš jako Bůh* (2009) nabídl nový a do jisté míry kontroverzní pohled, který narušuje zažitou gloriolu kolem těchto normalizačních filmů. Ve své kritice *Nový film Poledňákové. Bože, bylo nám toho zapotřebí?* totálně film *Líbáš jako Bůh* strhal a autorku obvinil, že stále žije v normalizaci, protože její hrdinové i v porevolučních filmech neustále žijí v ideálním světě a přesvědčují diváky, že všechno je skvělé a máme se bezvadně. Zřejmě zamířil na citlivé místo, protože vlna diskuzí, vášnivých debat a útoků na pana Filu neustávala několik měsíců. Nejprve je třeba vysvětlit, jak Kamil Fila chápe slovo normalizační. „Slovo „normalizační“ nechápejme ve významu „přesvědčeně komunistické“ - principem normalizace naopak bylo zapomenout na vše politické, což znamenalo dát lidem guláš, chalupy a dovolené v rámci ROH a zemí RVHP. Kolem zařizování bytu, syčení hladových krků a plánování, kam ve dnech volna, se točila celá existence, kdy lidé nakonec zapomínají, v jakých podmínkách žijí, a připadá jim pak snesitelně-normální a „přirozené“. Proto i v těch známých a oblíbených filmech Marie Poledňákové (*Jak dostat tatínka do polepšovny*, *Jak vytrhnout velrybě stoličku*, *S tebou mě baví svět*) je dnes možné dobře cítit pachut' z oné „kultury zapomnění“, kdy se všichni stáhli do soukromí a konzumovali drobné slasti. Normalizační atmosféra nám umožnila hladce přejít z jednoho politického režimu do druhého, protože nebylo třeba měnit základní návyky konzumního způsobu života.“¹⁹ Je pravděpodobné, že ani diváci neočekávali nic zázračného, ani diváci nechtěli nic řešit a nad něčím si lámat hlavu. Je toto ale úkol filmu? Má své diváky ukolébat v nevědomosti o okolním světě? Nebo existuje způsob, jak i u humorných a oddechových příběhů upozornit na neduhy doby?

¹⁹ <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=629392>

Ztotožňuji se s názorem Kamila Fily: „...zábava není nevinná, vždy si s sebou něco nese a neexistuje „jen tak“. Zadruhé, je vždy užitečné rozlišovat, nakolik zábava přitakává momentálnímu *statu quo*, či proti němu vystupuje. Je to vždy otázka míry, nikoli jednoduchého rozlišení dobré-špatné. Nicméně dobrá komedie je mimo jiné i bojem proti blbosti - a neměla by říkat o stavu světa, že se nic neděje.“²⁰

Nabízí se otázka, zda tehdy vůbec šlo tvořit tak, aby se za svá díla umělec nestyděl, zda je vše, co vznikalo v sedmdesátých a osmdesátých letech odsouzeno k zapomnění jen proto, že to na sobě nese nálepku „normalizační“. Odpověď opět nabízí Kamil Fila: „...v případě filmů jako *Na samotě u lesa* (mimochodem režírovaný Jiří Menzelem) či *Smoljakových Vrchní, prchni, Kulový blesk a Nejistá sezóna* se dá úplně nádherně demonstrovat, že není třeba dělat ostře kritické politické filmy, ale víceméně „běžné“ komedie, které jsou přitom evidentně společenskou satirou. Ve všech těchto snímcích se ukazují nešvary doby a téměř tu nenajdete hrdou postavu. Všichni tu jsou přinejmenším trapní - ať už proto, jak jsou vyčurání, nebo proto, jak jsou ohnutí, opatrní a poníženi. Opět: porovnejte s filmy Marie Poledňákové, které vysloveně vyzývají, že se není zač stydět, všichni jsou tak nějak roztomilí a všechno je omluvitelné. Myslím, že není těžké rozpoznat, zda nějaký film přitakává stávajícímu systému a líčí jedince jako v zásadě dobré lidi. Ve filmech *Na samotě u lesa*, ani *Vrchní, prchni*, ani *Kulový blesk* není nikdo jednoduše kladný a bez viny, nebo je alespoň něčí oběť. A v *Nejisté sezóně* se proti sobě polarizují buzerovaní herci a buzerující členové schvalovací komise.“²¹

Zcela jedinečným zjevem na filmové scéně byla dvojice autorů Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák. Jejich scénářů se s radostí ujal právě Oldřich Lipský, pro kterého bylo natáčení velkou výzvou. Podle vlastních slov totiž uváděl na plátno „nové pojetí humoru, který akceptují a potřebují především mladí lidé“.²² Díky scénářům, ve kterých vládla všudypřítomná hravost opírající se o dokonale propracovaný slovní humor, vznikly divácky mimořádně úspěšné komedie *Jáchyme, hod' ho do stroje!* (1974) a *Marečku, podejte mi pero!* (1976). Scénářů Smoljaka a Svěráka se ujímá i Jiří Menzel a pod jeho taktovkou vzniká skvostná komedie *Na samotě u lesa* (1976), film, který vychází (ostatně jako i další filmy této po tvůrčí stránce neuvěřitelně plodné dvojice) z typicky českého prostředí. Bravurně charakterizuje duši a myšlenkové

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž.

pochody českého člověka a se všudypřítomným laskavým humorem si všímá i typických nedostatků české povahy. Později se režie chopí i Ladislav Smoljak, aby realizoval scénáře Zdeňka Svěráka sám. Komédie o největší stěhovací akci v dějinách Československa *Kulový blesk* (1979) s řadou barvitě vykreslených figurek, kterým s důstojností sobě vlastní velí Rudolf Hrušínský a komedie *Vrchní, prchni!* (1980) o falešném vrchním, kterého jako tragikomickou postavičku s nezaměnitelným posmutnělým úsměvem ztvárnil Josef Abrhám, patří rozhodně k tomu nejlepšímu, co v této době ve filmu vzniklo.

2.2 Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů

V roce 1972 se do čela Svazu českých spisovatelů dostává Jan Kozák.²³ Tento ambiciózní a přesvědčený komunista ve svém projevu, který pronesl 31. 5. 1972 na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů, tvrdě zaútočil už na konferenci o Kafkově díle uskutečněné roku 1963 v Liblicích. Podle Kozáka nešlo o věcné zhodnocení autorova díla, ale o politický akt. Účastníci konference se shodli na nadčasovosti a aktuálnosti Kafkova díla v každé době a Kozák neváhá reagovat těmito slovy: „*Kafkismus jako program socialistické literatury! Kafkismus jako svobodné zanášení infekce do krevního oběhu socialistické literatury, kafkismus, který měl působit na formování protisocialistického názoru naší inteligence, zejména mladé generace. Kafkismus jako nůž k přerézání tepen pokrokových tradic socialistických avantgard od plodu revolučního socialistického myšlení!*“²⁴ Nejtvrdší kritiku ovšem sklídl IV. sjezd Svazu československých spisovatelů uskutečněný v červnu roku 1967, tedy ten sjezd, který dal přímý popud k událostem Pražského jara. První, na koho Kozák zaútočil, byl Milan Kundera: „*V témž duchu, v duchu potřeb dalšího filozofického, ideového a kulturního sepětí s buržoazním Západem, zazněl vstupní diskusní příspěvek Milana Kundery na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů v červnu 1967. Maloměšťáckým intelektuálům se zdálo, že nadešel čas k rozdmýchání bojové psychózy. Milan Kundera se proto s neobvyklým akcentem pokusil sjezdu a zároveň celé veřejnosti*

²³ Za zmínku stojí, že Kozák je autorem stati *Možnost revolučního využití parlamentu při přechodu k socialismu a úloha lidových mas*, která vyšla v Rudém právu roku 1957. Tuto stať poté vydal Josef Josten roku 1961 v Londýně pod názvem *Zneužití parlamentu k zničení demokracie*.

²⁴ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1304>

vsugerovat názor, že období od roku 1948, tedy období vlády dělnické třídy v Československu, bylo obdobím temna! Historické období, kdy pod vedením dělnické třídy a KSČ byly položeny základy nejpokrokovějšího společenského zřízení – socialismu, kdy pracující lid převzal veškerou moc do svých rukou, kdy bylo probojováno znárodnění, uskutečněno združstevnění vesnice, kdy bylo odstraněno vykořisťování člověka člověkem! Za jedinou vůdčí složku celé naší historie, přirozeně plně v duchu importované Fischerovy teorie „vlády elity“, prohlašuje Kundera intelektuály. Podle něho už obrozenci otázku samého bytí národa podmiňují kulturními hodnotami, jež má národ vytvořit. Tyto hodnoty přitom chtěli měřit nikoli bezprostřední nacionální užitečností, nýbrž měřítky všelidskými. Chtějí být součástí světa, součástí Evropy. A protože v naší vlastní zemi vidí jen malost, vandalismus a omezování, protože „existuje železná kontinuita evropského myšlení, trvající přes všechny myšlenkové revoluce“, proklamují návrat do západní Evropy. Jen tak se prý opět můžeme stát kulturním národem. Návrat do kulturní západní kapitalistické Evropy! Tato koncepce, proklamovaná na půdě spisovatelského svazu řečníkem, který měl v kapse legitimaci komunistické strany, byla programem rozchodu s rodinou socialistických zemí, vedenou Sovětským svazem.“²⁵ Další kritice pak byli podrobeni Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Lumír Čivrný, Dušan Hamšík, Jiří Hanzelka, Václav Havel, Milan Jungmann, Alexandr Kliment, Pavel Kohout, Karel Kosík, Jan Skácel, Jiří Šotola, Jana Procházka, Arnošt Lustig a další. Kozákova následující řeč svědčí o jeho absolutní důvěře komunistické ideologii stejně jako o nenávisti, kterou chová ke všem jiného názoru: „Jeden z bývalých předních dogmatických sektářů, který tedy podle Kundery nesl vinu za „období temna“, A. J. Liehm, vyložil karty s pořádným bouchnutím, když prohlásil: „Možná, připouštím, že to skutečně budou Spojené státy, které z pozice nejbohatší země světa budou jednou formovat kulturní politiku, o jaké se nám sní.“ (A Liehm také zákonitě skončil jako emigrant a přímý imperialistický agent v Americe. Byl pověřen vedením posrpnové emigrace starat se a pracovat mezi emigranty v USA, kde se zároveň školí v jedné z antikomunistických centrál, v téže, která „připravovala“ Tigrida na jeho ideologickou diverzní činnost jako šéfredaktora Svědectví.)“²⁶ Podle Kozáka již na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů nešlo o literaturu. Jednalo se o organizovaný a masově založený útok proti straně a vůbec proti socialismu. Za zmínku stojí i další citace, která vypovídá o demagogii komunistické ideologie:

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž.

„Pravice ovládající vedení Svazu spisovatelů se stala jednou z hlavních ideově propagandistických a politických formací kontrarevoluce, chystající se k dobytí moci za přeměnu ČSSR, vedené Komunistickou stranou Československa, v pluralistický stát, za vytvoření modelu „socialismu s lidskou tváří“. Socialismus bez vedoucí úlohy komunistické strany, bez vedoucí úlohy dělnické třídy. Kolik „tváří“ zrady a rozkládání, oslabování revolučního dělnického hnutí si umí buržoazie nalézt! Jak blízko měl přítom „socialismus s lidskou tváří“ k oné, pro českého maloměšťáka tak známé a blízké tváři masarykovské „humanitní demokracie“, ač jeho obsahem byl duch zavilé třídní odvety velice blízký fašismu.“²⁷

Ve svém projevu se Kozák soustředil v podstatě jen na dvě věci. Odsouzení IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů a spisovatelů angažovaných během Pražského jara a nastolení nového vedení Svazu, nových členů a nového programu. V novém Svazu zůstala asi pětina původních spisovatelů, oproti cca 500 členům v roce 1969 jich zbylo 115, například Vilém Závada, Bohumil Říha, J. V. Pleva, Norbert Frýd, Jiří Marek, Václav Čtvrtek, Miloslav Fábera, Miroslav Florian, Alexej Pludek, Ivan Skála, Alena Vrbová. Tito a další členové dostali od Kozáka jasné pokyny, jak psát „novou“ literaturu. Jejich úkolem je psát pro lid, umělec se znovu stává politickým pracovníkem, nástrojem strany, který má utvářet správné postoje obyčejného lidu. *„Jde nám o díla, která odkrývají, odhalují jasné životní perspektivy, rozvíjejí citové bohatství člověka, posilují jeho morální vlastnosti, která oceňují sílu lidského ducha a pozvedají celou kulturnost národa. Formování socialistického člověka je nemyslitelné bez komplexního působení umění. Zdůrazňujeme slovo komplexní a v něm máme na mysli i působení racionální, vliv umění na rozumové složky člověka, na formování jeho světového názoru, na pochopení myšlenkové kontinuity všeho světového humanistického a socialistického umění.“* Na otázku, jak má umělec tvořit, aby byla jeho slova srozumitelná prostému pracujícímu lidu, aby mohl utvářet světlejší zítřky a zároveň bojovat proti buržoazii a kapitalismu, Kozák sám odpovídá: *„Znamená to, že umělec, spisovatel se vědomě staví na pozice dělnické třídy, její politiky, usilující o všestranný rozvoj, rozkvět naší socialistické společnosti, o posílení světových sil socialismu v jeho zápase s kapitalismem. Znamená to, že s touto realitou bude podle osobitosti svého talentu svazovat svou tvorbu, že jeho umělecká díla budou srozumitelná těm, ke kterým se obrací a kteří jsou tvůrci nového světa, rozhodujícímu subjektu všech společenských*

²⁷ Tamtéž.

*přeměn – pracujícímu lidu.*²⁸ Ne scénu se tak znovu dostává onen pověstný a zcela nesvobodný alespoň po tvůrčí stránce socialistický realismus jako jediná povolená forma psaní. *„Nevracíme se tedy do „staré tlející vody“, ale znovu vstupujeme do širokého, avšak pevně ohraničeného řečiště s živým, věčně tekoucím proudem. V umění není návratu. Socialistický realismus je pro nás způsob, jak literatura reaguje na neustále se rozvíjející socialistický život a jak jej sama obohacuje. Přitom se socialistický realismus sám s vývojem života mění, obohacuje a rozvíjí. Jestliže jej takto pochopíme, ponese naše nová, socialistická literatura ve svém obsahu i formě vždy pečeť modernosti.*²⁹ S Janem Kozákem ovšem můžeme polemizovat. Socialistický realismus neposkytuje metodu svobodného psaní, neboť přímo potlačuje osobnost umělce. Je to forma, která je spjata s ideologií, s komunistickou politikou, přikazuje povinný optimismus, schematičnost a tím pádem i stále stejná témata. Těžko si lze představit, že v sobě nese „pečeť modernosti“, tato forma se dřív nebo později vyprázdní a nemůže už ze své podstaty přinést něco nového. Kozák v závěru svého burčujícího projevu přímo říká, že spisovatel nekomunista nikdy nemůže psát díla hodnotná a kvalitní. Burcuje znovu k třídnímu boji a k boji proti imperialistům. Jeho památný projev je jasným dokladem toho, že období normalizace vrátilo naši zemi o mnoho let zpátky, je jasnou prohrou boje o svobodu, který zcela přirozeně vypukl na konci 60. let. *„Vysoká ideová socialistická zralost je pro spisovatele první podmínkou pravdivosti, a tím i působivosti díla. Socialistické myšlenky by tedy měly být spisovateli důvěrně blízké a totožné s cílem jeho tvorby. Jen tehdy spisovatel může rozpoznat i odmítnout nejrůznější „módní literární směry“, pod jejichž rouškou se mu podstrkuje buržoazní a maloburžoazní ideologie, filozofie a politika. Jen tak je možné ve složitých situacích třídního boje, v rozporuplném vývoji člověka, který buduje socialismus v nelehkých podmínkách, v umělecké podobě odkrýt a obhájit perspektivy vývoje socialistické společnosti a socialistického života.“*

Tímto sjezdem určil Kozák základní kurz, kterým se česká literatura bude dále ubírat. Šedesátá léta byla označena za kontrarevoluční a revizionistická a z velké části nevalná normalizační literatura zaplavila knihkupectví.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

2.3 Divadelní tvorba

Ani na divadelní scéně nebyla po roce 1968 příznivá situace. Dalo by se říct, že možná právě divadlo dopadlo nejtragičtěji. Po důkladných čistkách v roce 1970 mnoho herců neváhalo projevit svůj nesouhlas s vpádem vojsk Varšavské smlouvy a byli proto ze strany vyloučeni nebo vyškrtnuti. Přízeň novému politickému kurzu projevila jen malá část divadelníků. Cenzura zasáhla všechna divadla, nejhůře ale dopadla ta největší, která byla veřejnosti nejvíce na očích. Normalizace byla katastrofou pro Národní divadlo, které bylo reprezentativní státní scénou. Do vedoucích funkcí byli dosazováni pouze loajální a režimu oddaní lidé, pro které podstatnější než opravdové herecké mistrovství bylo angažování osob politicky spolehlivých. Například při nastudování Jiráskovy *Lucerny* se v tisku divadlo dokonce chlubilo, že všechny role hrají členové komunistické strany.³⁰ Bezpočet nadaných herců i režisérů muselo z divadla odejít a na jejich místo byli dosazováni lidé neschopní, zato však věrní straně. Vstup do divadla byl odepřen takovým osobnostem, jakými byli například Alfréd Radok, Jan Grossmann, Jiří Krejčík, Jan Kačer nebo Jiří Menzel.

Symbolem normalizační likvidace demokratického divadla bylo zrušení Divadla za branou v roce 1972. V divadle vládl svobodný duch velkého režiséra Otomara Krejči, který režimní ideology dráždil.³¹ Likvidace tohoto divadla byla velmi odvážným krokem, protože Otomar Krejča i Divadlo za branou byli známi po celé Evropě. Dokonce už v dubnu 1971 podepsala protest proti zrušení celé scény řada významných evropských umělců, jako například Edward Albee, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Artur Miller, Ingmar Bergman, Federico Fellini a další. Otomar Krejča dokonce kvůli záchraně divadla v tomtéž roce rezignoval na jeho vedení a předal je herci Ladislavu Boháčovi. Přesto tento statečný krok likvidaci nezabránil, pouze ji o několik měsíců oddálil. Plánovaná premiéra novinky Josefa Topola *Dvě noci s dívkou aneb jak okrást zloděje* (1972) se již nikdy neuskutečnila. Je to jediná hra, která vysloveně reaguje na srpen 1968. Líčí vpád vetřelců do klidného domu, jehož obyvatelům se nakonec podaří nezvané hosty vypudit.³² Po uzavření divadla v červnu 1972 vyšlo speciální číslo revue *Tratil Théâtre* ve švýcarském Lausanne s názvem

³⁰ srov. Černý, F., *Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1989) Vzpomínky*. Divadelní ústav, Praha 2008, s. 15.

³¹ srov. Tamtéž. S. 10.

³² srov. Tamtéž. S. 11.

*Otomar Krejca a tle Théâtre Za branou de Prague.*³³ Zde byl též otištěn protest Divadla národů proti likvidaci této scény, adresovaný československému ministru kultury. K signatářům přibyli Günther Grass, Georgie Tabori, Joan Littlewoodová, Richard Schecher a další.³⁴

V divadle se samozřejmě nesměly hrát hry významných českých současných dramatiků, díla Josefa Topola, Václava Havla, Pavla Kohouta, Milana Uhdeho, Milana Kundery, Františka Pavlíčka a dalších byla bez výjimky zakázána.³⁵ Přesto se i v těchto stísněných podmínkách našli autoři, kteří nejen že se směli hrát, ale navíc byly jejich hry i velmi zdařilé. Za mnohé uveďme například Bohuslava Hrabala a jeho *Hlučnou samotu* a *Obsluhoval jsem anglického krále*, *Bitva na Moravském poli* Oldřicha Daňka, hry Arnošta Goldflama, Ivana Vyskočila a v neposlední řadě poskytovalo kvalitní zábavu i Divadlo Járy Cimrmana pánů Smoljaka a Svěráka.

Filmoví režiséři Evald Schorm a Jiří Krejčík, kteří měli zakázáno točit, přešli k divadlu a paradoxně tak vytvořili krásné hry, na které může být tehdejší divadelní scéna pyšná. Nepůsobili na velkých scénách, ale přesto si je diváci našli a aplaudovali jim. Obecně hlediště velkých scén typu Národního divadla většinou při představeních zela prázdnotou. Repertoár byl nezajímavý a tak angažovaný, že mnoho divadelních kritiků i laických diváků přestalo demonstrativně do těchto divadel chodit. Našla se ale divadla, kde i přes značně omezený tvůrčí prostor vznikala díla hodnotná a kvalitní. Uveďme například Divadlo Ypsilon, které z Liberce přesídlilo do Prahy, Činoherní klub, prostějovské a později brněnské HaDivadlo a divadlo Husa na provázku, které muselo změnit svůj název na Divadlo na provázku, protože mohlo vyvolávat nevhodné asociace na prezidenta Gustáva Husáka. Z dalších měst stojí za zmínku divadla v Hradci Králové a v Karlových Varech.

Fenoménem této doby jsou tzv. bytová divadla. Zřejmě nejznámějším je Bytové divadlo Vlasty Chramostové. Tato jedinečná herečka po uzavření Divadla za branou splynula s rodícím se disentem. Z pochopitelných důvodů jí bylo znemožněno v divadle hrát, a proto se rozhodla pro alternativu bytových divadel. Je za tím i její zřetelná snaha po seberealizaci a sebevyjádření. V roce 1976 poprvé ve svém bytě zorganizovala pro přátele představení bytového divadla, ve kterém sama četla kapitoly z knihy *Všecky krásy světa* Jaroslava Seiferta. Celkem byla provedena čtyři představení, v prosinci

³³ srov. Tamtéž. S. 12.

³⁴ Tamtéž. S. 12.

³⁵ srov. Tamtéž. S. 21.

1977 uvedlo bytové divadlo scénickou koláž na cyranovské téma *Apelplatz II (Bít se pro Ano a pro Ne též se bít)* v režii a úpravě V. Chramostové. Zřejmě nejznámější je Kohoutova dramatinizace Shakespearovy hry *Play Macbeth*, kde spolu s Vlastou Chramostovou vystupovali i Pavel Landovský, Pavel Kohout, Vlastimil Třešňák a Tereza Boučková. Toto představení bylo po šestnácti reprízách násilně ukončeno Státní policií, která účastníky rozehnala a do domu, kde bydlela Vlasta Chramostová, zakázala vstup všem nebydlícím. Poslední hrou uvedenou v roce 1979 bylo monodrama F. Pavlíčka o Boženě Němcové *Dávno, dávno již tomu – Zpráva o pohřbívání v Čechách*. Po dvou měsících bylo opět násilně ukončeno Stb a představitelé se rozhodli dále v hraní nepokračovat. Stb totiž začala pronásledovat diváky těchto představení, realitou se pro ně stalo vyhazování z práce, znemožnění studia, násilné vyvážení desítky kilometrů za Prahu apod.

Vedle tohoto nejznámějšího a zřejmě nejreprízovanějšího divadla však během normalizace vznikala i jiná bytová divadla. V Brně v bytě Jiřího Frišaufa se uskutečnilo šest večerů bytového divadla zvaného *Šlépěj v okně*. Autorsky i interpretačně se na těchto večerech podíleli Josef Šafařík (*Mefistův monolog*, 1974), Pavel Švanda, Jiří Kuběna, Petr Mikeš a další. Na tuto činnost navazovala v Brně i v Olomouci pravidelná autorská čtení dramatických textů Milana Uhdeho (*Smrt u telefonu, Velice tiché Ave, Hodina obrany, Modrý anděl, Zvěstování aneb Bedřichu, ty jsi anděl*). V sezoně 1988/89 vzniklo v Brně i bytové divadlo VáHa (skrývalo dvě písmena svého kmenového autora Václava Havla).³⁶

Zvláštní atypickou formou bytového divadla byly občansky statečné aktivity Divadla na tahu Andreje Kroba. Zprvu se jich totiž účastnili lidé mimo disidentský okruh, ochotničtí nadšenci. Kuriozní světová premiéra *Žebrácké opery* v sále hospody U Čelikovských v Horních Počernicích v listopadu 1975 byla sice pro veřejnost uzavřenou (jen pro zvané), ale úředně povolenou akcí, neboť tvůrci zamlčeli jméno skutečného autora Václava Havla a přiznali pouze jméno autora předlohy Bertolda Brechta. Další představení Divadla na tahu (*Audience*, 1976 a *Pokoušení*, 1987) už nesla typické rysy bytového divadla, byly to ryze soukromé a úředně nepovolené produkce.³⁷

Je třeba říci, že herci byli v této době skupinou, která si udržela možnost veřejně působit. Ti, kteří nepodlehli vlivu, svodům a především nátlaku Komunistické strany a jejich zhoubné ideologii, si zachovali čistý štít a byli velkým morálním povzbuzením

³⁶ srov. <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1612>

³⁷ srov. **Tamtéž**.

pro celý národ. Byli stateční a ač spoutáni cenzurou a pod neustálým drobnohledem, dokázali si mnohdy najít skulinku na vyjádření vlastního názoru, na i když nenápadné, tak přesto pro diváky jasně srozumitelné gesto odporu. Byl to jejich osobní odboj proti režimu. Byla to doba, kdy umělec jako skutečně veřejně činná osoba nesl s sebou zároveň všechny morální zásady tolik potřebné v nemorální společnosti.

2.4 Situace v próze

Jak jsem již zmiňovala výše, spisovatelům byl opět určen jediný model pro jejich tvorbu. Znovu se vyžadoval důsledný socialistický realismus, schematismus, na místě byla lidovost, třídnost, stranickost. Uznávání literární teoretikové museli svá místa vyklidit těm, kteří pro stranu neznamenalí žádné nebezpečí. Takto umlčeni byli například Jan Lopatka, Aleš Haman, Felix Vodička, Miroslav Červenka a mnoho dalších.

Valná většina spisovatelů se odmítala se staronově nastoleným Štollovým zřízením smířit. Typickým specifickým normalizační literatury je proto její rozštěpení na tři různorodá spektra - literaturu oficiální, literaturu ineditní a literaturu exilovou. Dá se říci, že toto rozdělení fungovalo již od doby 2. světové války, přesto v této době vykazuje určité odlišnosti. Především se jedná o velikost jednotlivých základen. Zatímco dříve byla literatura exilová a ineditní spíše ojedinělým úkazem s hrstkou spisovatelů, nyní na svoji stranu získává absolutní většinu umělců. Řada spisovatelů emigruje a zakládá exilová nakladatelství, kde vydává u nás zakázané autory. K nejznámějším nakladatelstvím patří bezesporu *Sixty-Eight Publishers* v Torontu Zdeny Salivarové a nakladatelství *Index* v Kolíně nad Rýnem A. Müllera a B. Utitze. Důležitým spojníkem byly i exilové časopisy, jako například *Svědectví* Pavla Tigrida, *Listy*, *Proměny* a další.

Spisovatelé, kteří emigrovali, se s exilem vyrovnávali každý po svém. Pro některé z nich to byla výzva a nový podnět k tvoření, pro jiné to znamenalo vyhoštění, se kterým se nikdy nesmířili. Oproti první exilové vlně po roce 1948 byli tito spisovatelé opuštěnější, skeptičtější a netvořili žádný semknutý celek. Proto mnoho z nich volilo cestu splynutí s novým národem, což se projevilo například ve volbě nového jazyka.

V Československu mezitím docházelo k formování samizdatu. Prvním samizdatovým vydavatelstvím se stala Petlice Ludvíka Vaculíka, kterou v krátké době

následovala řada dalších vydavatelství. Manželé Havlovi zakládají Expedici a Jan Vladislav Kvart, Jaromír Hořec zakládá Českou expedici, Krameriovu expedici řídí Vladimír Pistorius, Jiří Gruntorád vydává Popelnici. Na konci sedmdesátých let vznikají i samizdatové časopisy jako Spektrum nebo Vokno zaměřené na underground. Samizdatoví autoři se často přiznávali, že díky tomuto specifickému způsobu tvoření žijí v úplně jiném světě, který se s reálným světem mýjí. Vedle sebe žily dvě diametrálně odlišné kultury. V roce 1977 dokonce přichází Ladislav Hejdlánek s revoluční myšlenkou vytvořit tzv. „paralelní polis“, to znamená, že kromě literatury by se samizdat rozšířil i na další části kulturního života. Měly vznikat zárodky alternativního školství, politických struktur a podobně, disidenti chtěli založit v nefunkční společnosti společnost novou.

S disentem úzce souvisí vznik Charty 77. U zrodu tohoto prohlášení stála řada významných osobností, Václav Havel, Jan Patočka, Václav Černý, Ludvík Vaculík, Jan Kolář, Jiří Gruša a mnoho dalších. Úvodní prohlášení, které vyšlo v lednu 1977 v západním tisku a upozorňovalo na nedodržování základních lidských práv v Československu zaručených ústavou a mezinárodními dohodami, vyvolalo ve straně obrovskou bouři nevole. Přestože prohlášení nebylo oficiálně nikdy zveřejněno a samotný text se k mnoha lidem nedostal, sdělovací prostředky neustále hlásily množství protestů proti němu. Vrcholem této zuřivé antichartistické kampaně byl podpis tzv. Anticharty, k němuž došlo na půdě Národního divadla. Řada významných herců, spisovatelů a dramatiků se tehdy zpronevěřila svému svědomí, mnozí umělci zase nikdy neodpustí, že právě Národní divadlo bylo takto podle zneužito pro službu straně.

Samotní tvůrci charty byli podrobena tvrdým represím. Kromě neustálého sledování a psychického nátlaku docházelo i k zatýkání. Ve vězení skončil Václav Havel a Jiří Lederer, filosof Jan Patočka dokonce na následky několikahodinových vyčerpávajících výslechů umírá.

Na pomezí mezi oficiální a samizdatovou literaturou stáli autoři tzv. „šedé zóny“. Byli to spisovatelé, kteří se stále pohybovali mezi povolením a zákazem, přesto nebo snad právě proto vytvořili díla, která dodnes neztrácejí hodnotu a neupadají v zapomnění. Patří sem prozaici Jiří Šotola, Vladimír Körner a Bohumil Hrabal, autor, který mnoho svých čtenářů hluboce zklamal, když v sedmdesátých letech poskytl rozhovor pro časopis Tvorba, kde vyjádřil loajalitu vládnoucímu režimu. Díky tomuto rozhovoru mohly některé jeho knihy po tvrdé autocenzuře vycházet i v oficiálních nakladatelstvích. Současně však v samizdatu vycházely i knihy, které autorem

cenzurovány nebyly. Ivan Klíma v rozhovoru pro Lidové noviny k situaci, ve které se Hrabal ocitl, poznamenává: „V Městečku, kde se zastavil čas má scénu, kterou považuju za nejgeniálnější charakteristiku února 1948. Tam vypravěčův tatínek prosí, když ho přijdou vyhazovat z pivovaru, aby si směl nechat lampy, při nichž léta psal. Oni mu ale řeknou, že už si nahrabal dost, načež je vyhodí z okna a lampy se roztříští.. A funkcionář řekne jedinou větou: „Začíná nová epocha i tady.“ Ve zcenzurovaném vydání ovšem odborový funkcionář říká: „Budeme velkomyslní, soudruzi. Tak si je vezměte.“ Tedy zatímco první obraz líčí vstup do nové epochy jako ničení a aroganci, v druhém jde o velkomyslný čin. Něčeho takového by se měl velký autor vystříhat. Je to věčné dilema tvůrce, nakolik ustoupí diktátu cenzury, trhu či popularity a nakolik dokáže zůstat věrný sám sobě.“³⁸

V „šedé zóně“ se pohybovala i trojice básnických velikánů - Oldřich Mikulášek, Jan Skácel a Jaroslav Seifert. Jaroslav Seifert byl po podpisu Charty 77 donucen slíbit, že se již podobných akcí nebude účastnit, přesto tento slib soustavně porušoval. O tom, že v roce 1984 získal Nobelovu cenu za literaturu, vyšlo v Rudém právu jen stručné oznámení.

Oficiální tvorba měla nejsnazší cestu, jak se dostat ke čtenářům. Byla oficiálně propagovaná, ve valné většině vycházela na rozdíl od samizdatu i exilové literatury ve vysokých nákladech, v cestě na pulty knihkupectví jí nestálo téměř nic, až na to jediné a nejpodstatnější – tvůrčí svoboda. Ano, na počátku sedmdesátých let se ještě objevovali autoři s velkým potenciálem, časem ovšem sklouzli do laciných a plytkých klišé. Bylo to především kvůli tomu, že na ně byl vyvíjen obrovský tlak zahrnující jak cenzuru, tak autocenzuru a v tomto ovzduší se nedalo takovému náporu dlouho vzdorovat. Typickým příkladem je Vladimír Páral a Ladislav Fuks. Autoři, kteří měli bezesporu mnoho co nabídnout, již v polovině sedmdesátých let píší ploché, prvoplánové a jednoduché příběhy, příběhy, které zcela odporují duchu jejich předchozí tvorby, ale které jdou na ruku vládnoucí straně. Autoři museli sami v sobě udusit své tvůrčí schopnosti, mnohokrát museli jít proti svému svědomí a morálce za cenu zajištěné budoucnosti.

Oficiální literatura sedmdesátých let ovšem oproti letům padesátým vykazovala určité odlišnosti. Především šlo o odlišné vidění světa. Už to nebyl kolektiv, který hýbal dějinami, většinou se jednalo o ideologicky nezkaženého hrdinu, který sám bojoval

³⁸ Lidové noviny, 25. října 2008.

proti kontrarevolučním silám a třídnímu nepříteli. V dílech ustupuje vševědoucí vypravěč, patrná není ani jasná schematičnost postav. Autoři se soustředí především na nitro postav, na osobní život hrdinů. Objevuje se určitá intimita a dokonce i erotika, což do velké míry odpovídá běžnému životu v normalizačním Československu. Lidé projeví nezájem o velká politická témata, o politické dění, typická je pro ně letargie, únik do vlastního „ideálního“ světa, kde nemusí řešit žádné problémy. Byl to i cíl tehdejší vlády, zajistit lidem blahobyt a odvést tak jejich pozornost od veřejného dění. Jaroslav Hutka ve své písni *Abychom náhodou* (1971) zpívá: „*Děláme pouze to, co je nutně třeba / bychom náhodou nepřišli o chleba.*“

3. Humor a smích

Lidstvo má jen jednu opravdu účinnou zbraň – je jí smích.

Mark Twain

Zkušenosti lidstva ukázaly, že smích, smysl pro humor a schopnost zasmát se mají pro lidskou psychiku nedocenitelný význam. Obzvláště český národ vyniká obdivuhodným smyslem pro humor, který se naplno projevuje v různě vypjatých situacích, v dobách, kdy je pod hrozivým nátlakem. V takovém čase se v lidech dokáže vzednout obrovská vlna jakési solidarity a ve většině případů se dokáží společně vzniklé situaci zasmát. Samozřejmě, humor je to ze všech nejčernější, až z něj mrazí, ale v dané chvíli má téměř osvobozující funkci. V čase, kdy lidská existence žije v nesvobodě, kdy je ohrožena, svázána a zotročena, se osvobozuje lidský duch, který zůstává svobodný a nespoutaný. Slovy katolického kněze Tomáše Halíka bychom mohli říct, že smích je často jedinou, ale velmi účinnou *mocí bezmocných*.³⁹

Smích a humor je jedinečný lidský fenomén, který dokáže povzbudit a vlít novou sílu do žil. „*Vzít Čechům humor, to by znamenalo kulturně a duchovně vykastrovat tento národ. Z humoru bereme vláhu a sílu, a právě tehdy, kdykoli jsme slabí a bezbranní, byl humor naší silou a zbraní – často jedinou zbraní – proti nadutosti, pokrytectví, aroganci moci. Humor svlékal císaře z jejich fiktivních nových šatů, osvobodivě ukazoval nahou pravdu.*“⁴⁰

³⁹ **srov. Halík, T., *Oslovit Zachea, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003, s. 65.*** Jako první tento termín ovšem použil Václav Havel ve své stati *Moc bezmocných*, která vyšla v nakladatelství Lidové noviny roku 1990.

⁴⁰ **Halík, T., *Oslovit Zachea, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003, s. 65.***

Humor už ze své podstaty stojí na straně pravdy a svobody. Ve chvíli, kdy je použit proti těmto hodnotám, přestává být humorem a stává se pouze trapným nástrojem v rukou moci. Humor se proto jistý typ lidí bojí, protože přímočaře a bez zbytečného otálení odkrývá nedostatky a to, co by mělo zůstat skryté. To je hlavní důvod, proč se zvláště totalitní režimy potlačující práva a důstojnost člověka tolik smíchu obávají. „*Vtipy na režim, na jeho praktiky, nebo na jeho představitele se stávají v totalitních režimech zločinem. To platilo za dávných časů a platí to dodnes. Za politické vtipy byli lidé posíláni do nacistických koncentračních táborů i do komunistických žalářů.*“⁴¹ Je příznačné, že právě v totalitních režimech se rodí množství politických vtipů. Je to druh skrytého protestu, kterým se smích stává. Svoji podstatou je sice bezmocný, ale přesto je malou erozí, která podryvá režimu pevnou půdu pod nohama.⁴² Pro bezbranné lidi je to jeden z mála způsobů *soukromého odboje*, je to způsob, jak vyjádřit svůj postoj a zároveň se nad události lehce povznést. Vtipy pronesené ve správnou chvíli dokáží situaci zlehčit, zesměšnit a co je hlavní, dokáží dodat morální sílu, které se často jinak nedostává. Posilují sebevědomí jedince a pomáhají mu neztratit sebe sama v mnohých bezvýchodných situacích. Je neoddiskutovatelné, že v časech, kdy lidé ztrácí všechny jistoty, je smysl pro humor obrovským darem, který udržuje lidského ducha svobodného.

V Eccově románu *Jméno růže* se inkvizitorský mnich Jörg dopouští zločinů, aby se na světlo světa nedostal Aristotelův spis o smíchu. Navíc je přesvědčen, že sám Kristus se nikdy nesmál.⁴³ A přitom Bible sama je plná smíchu, vtipů, anekdot a humorných příběhů, které najdeme ve Starém i v Novém Zákoně. Mezi Žalmy se objevují verše o oslavách, jáсотu a hlaholu trub. Kniha Sírachovcova je plná humorných ponaučení a satirických prupovědek, které tolik odpovídají pověstným židovským anekdotám. Ve stejném duchu lze číst i kapitoly v Novém Zákoně. Ježíš na všetečné otázky farizejů neodpovídá záplavou pouček, definicí a cizích slov, naopak, vypráví krátká podobenství a anekdotické příběhy. Na dotaz, co je Boží milosrdenství, vypráví o ženě, která ztratila minci a když ji našla, svolala své sousedky: *Děvčata, našla jsem tu ztracenou dvacku pod postelí, hned přijďte, to musíme spolu oslavit! A Ježíš dodává:*

⁴¹ Ondrok, J. P., *Bereme smích vážně?*, Trinitas, Křesťanská akademie, Svitavy 2003, s. 19.

⁴² srov. Ondrok, J. P., *Bereme smích vážně?*. Trinitas, Křesťanská akademie, Svitavy 2003, s. 19.

⁴³ srov. Halík, T., *Oslovit Zachea*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003, s. 65.

Právě tak oslaví Bůh každého hříšníka, který se zakutálel a znovu se našel – má z něj větší radost než z 99 spravedlivých, kteří pokání už nepotřebují.“⁴⁴

Podle ruského fyzika Nalimova existují tři druhy osvícení, tři druhy poznání pravdy, z nichž každé můžeme definovat citoslovcem: AHA – když rozumově pochopím jádro zapeklitého problému, Ó – když v posvátném úžasu zmlknu před vznešeným tajemstvím a HAHA – když pochopím vtip.⁴⁵ Tomáš Halík je přesvědčen, že ke křesťanství patří všechna tři citoslovce a teprve když se společně budou ozývat při výkladu víry, můžeme dojít skutečnému poznání. A jako příklad Halík uvádí: „*Není náhoda, že lidé zdravé zbožnosti – na rozdíl od hořkého skepticismu nevěry a křečovitého fanatismu bigotnosti a skuhravého pobožnůstkářství – byli vždy lidmi překypujícími humorem: od chasidských rabínů přes svatého Františka z Asissi, Filipa Neri či Tomáše Moora po Chestertona a Jana XXIII.*“⁴⁶

Dalším velkým pozitivním rysem smíchu je jeho vliv na sbližování lidí, na odbourávání barikád, které se mezi nimi vyskytují. „*Smějí-li se lidé společně, vytváří se mezi nimi pocit sounáležitosti na základě jejich zaujetí pro tytéž hodnoty. Už první úsměv vstříc člověku je něco jako podání ruky, jako nabídka a výzva k možnému přátelství a ve skupině jako výzva ke spojenectví. Naopak, ten kdo není schopen připojit se ke smíchu ostatních, jako by byl z tohoto společenství vyloučen.*“⁴⁷ Smích k sobě dokáže připoutat lidi různých povah a názorů, navíc může fungovat terapeuticky. Dokáže rozpustit dusnou atmosféru, sblížit nepřátele, odbourat stres. Pokud člověk ovládá umění zasmát se sám sobě, projeví vůči své osobnosti přísnou pravdivost a přesto v tu chvíli má pro něj smích osvobodivou sílu, která uvolňuje nahromaděné napětí.

Říká se, že humor je nejdůstojnější forma smutku. Podívejme se na příklad venkovských pohřbů. Cestou na hřbitov hraje dechovka smutné písně, ale hned za hřbitovní zdí naladí veselé tóny. Pro někoho je to možná výraz cynismu, ale zkusme se na celou záležitost podívat z jiného pohledu. Není to důkaz toho, že smrt, tragika a smutek sice patří do našeho života, ale nemají a především nesmějí mít poslední slovo?⁴⁸

⁴⁴ Halík, T., *Oslovit Zachea*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003, s. 66.

⁴⁵ srov. Tamtéž. S. 66.

⁴⁶ Tamtéž. S. 68.

⁴⁷ Ondrok, J. P., *Bereme smích vážně?*. Trinitas, Křesťanská akademie, Svitavy 2003, s. 20.

⁴⁸ srov. Halík, T., *Oslovit Zachea*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003, s. 70.

4. Humoristická tvorba 70. let

Začneme tuto kapitolu jedním židovským příslovím: „*Člověk myslí, Bůh se směje.*“ Nad tímto příslovím se zamýšlí Sylvie Richterová, autorka knihy esejí *Ticho a smích*. Znamená snad toto úsloví, že Bohu je lidské myšlení k smíchu? Znamená to, že lidstvo lámající si hlavu nad nejrůznějšími taji světa má nad sebou Boha, který se usmívá při pohledu na tuto lidskou marnost? Znamená to, že ve chvíli, kdy hlavu zaplaví vševědounost, nezbyvá než se začít smát?

Lidstvo je na svoji schopnost myslet náležitě pyšné, neexistuje nic dokonalejšího, než je lidský mozek. A Bůh se směje?⁴⁹ Milan Kundera, autor, který umí dokonale lidské myšlení zesměšnit, na tuto otázku odpovídá v úvaze, která se týká „*slepoty člověka, který sice myslí, ale smysl mu uniká. Zejména pravda o jeho vlastním já.*“⁵⁰ Je lidské myšlení, které se těší tolik náležité účtě, pravou cestou ke štěstí? Nebo se člověk jako tonoucí marně k této lidské schopnosti upíná, zatímco Bůh se směje? Pokud je tato hypotéza pravdivá, znamená, že smích dokonce stojí nad myšlením⁵¹, že je to vyšší stupeň poznání. Ve chvíli, kdy už rozum zůstává stát, propuká smích jako jeho alternativní řešení. „*Dá se říct, že myšlením si člověk svět osvojuje, smíchem se od něj osvobozuje.*“⁵²

Jak již bylo řečeno výše, smích vzkvétá v podmínkách nelidských a zhoubných, v podmínkách totalitních režimů. Ne každý smích tedy pramení z něčeho komického, implicitně se v něm mísí komično s tragičnem, radost s utrpením.⁵³ A tak v době normalizace měli lidé podmínky pro to, vzniklé situaci se alespoň zasmát, když už ji nebylo možné pochopit. Tuhá cenzura však mnohé tvůrčí pokusy zablokovala, proto se jako vždy v podobných situacích plně projevoval smysl pro humor alespoň v ústní lidové slovesnosti, která dokázala ze zoufalé situace mnohé vytěžit. Smích v takových chvílích dokázal osvobodit, byl „*zábleskem jistého osvícení*“.⁵⁴

Humoristická a satirická tvorba v době normalizace právě kvůli cenzuře neměla lehkou pozici. Mnoho autorů se na počátku sedmdesátých let odmlčelo, jako například humorista Zdeněk Jirotka, mnoho děl neprošlo nekompromisním sítem cenzury a muselo vyjít v samizdatu nebo v exilu a v neposlední řadě mnoho autorů v duchu

⁴⁹ srov. Richterová, S., *Ticho a smích*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 10.

⁵⁰ Richterová, S., *Ticho a smích*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 10.

⁵¹ srov. Tamtéž. S. 10.

⁵² Tamtéž. S. 12.

⁵³ srov. Tamtéž. S. 12.

⁵⁴ srov. Tamtéž. S. 13.

doby deformovalo svoji vlastní tvorbu přizpůsobením se oficiálním podmínkám. Satira téměř vymizela, o politické satire nemluvě. Ač politickou satiru uměli nejlépe právě politici, umělci nabízeného materiálu neměli šanci využít. A námětů bylo více než dost, vzpomeňme třeba jen na Jakešovy pověstné projevy o Haně Zagorové nebo o „brojlerech“.

Co je ovšem zásadní, humor ve službách strany přestal být humorem a stal se pouhým nástrojem k očerňování a zastrašování lidí s opačným názorem – o humoristické tvorbě pak lze mluvit jen těžko, snad jen o jakési její znetvořené podobě. Humor zkrátka funguje jen ve chvíli, kdy není znásilňován v něčí prospěch, kdy si uchovává svého svobodného a nezotročeného ducha.

Jak již bylo řečeno, humor je jedinečný fenomén, kterého se totalitářské režimy obávají, protože odkrývá slabiny vládnoucí strany a podněcuje k alespoň tichému odporu. Je tedy zřejmé, že v čase tvůrčí nesvobody byla situace humoristů, satiriků, ale i karikaturistů nadmíru složitá.

4.1 Časopis Dikobraz

Jak dokazuje kniha Jiřího Pernese *Dějiny Československa očima Dikobrazu*, je právě tento časopis pozoruhodným lakmusovým papírkem, který zobrazuje náladu v české společnosti od konce 2. světové války. Časopis se nijak netajil svojí politickou orientací, kterou nastavil jako hlavní kurz již po roce 1948. Poté v šedesátých letech docházelo uvnitř redakce ke zřetelné liberalizaci, což ostatně reflektuje i celonárodní atmosféru ve společnosti. Kreslíři dostali prostor naplno se projevit, z částečně nabyté svobody se ovšem neradovali dlouho. Na počátku sedmdesátých let se situace v redakci opět přiostrčila a z humoristického a satirického měsíčníku se stala politická agitka. Časopis na svých stránkách házel špínu na odpůrce režimu, *kontrarevolucionáře* a *signatáře Charty 77*, maloval zlatou aureolu kolem hlav politických mocipánů, až nakonec začal upouštět od vtipů, kterým se měl věnovat primárně a na svých stránkách otiskoval zcela nevtipná prohlášení. Pokud zbyl alespoň nějaký humor na stránkách Dikobrazu, klesl na úroveň pouhé komunální satiry, protože mnoho kreslířů se na těchto stránkách nemohlo naplno projevit. Jejich tvorba se rozdělila na oficiální a neoficiální a teprve po roce 1989 se toto „schizma“ znovu sjednotilo. Tak to bylo například u Vladimíra Jiráňka nebo Filipa Renčina. Byli ovšem i tací, kteří se nesmířili s novým

vývojem událostí, svoji tvorbu odmítli přizpůsobit požadavkům režimu a volili raději exil, jako třeba vynikající karikaturista Pavel Kantorek.

5. Humoristická próza

Humoristická próza zažívala v 70. letech krušné chvíle. Mnoho autorů – satiriků a humoristů – emigrovalo. Do Švýcarska odchází Karel Michal a do Německa Gabriel Laub. Jiní autoři buď pod tlakem cenzury nebo vlastní autocenzury svoji tvorbu přizpůsobují tak, aby zbytečně nebudila rozruch. Takový osud potkal například Miroslava Švandrlíka, dřívějšího uměleckého kolegy Gabriela Lauba. Ve svých knihách z období normalizace zcela opustil cestu sřiravé politické satiry, kterou předvedl v *Černých baronech* (1969) a věnuje se většinou jedné komické situaci, kterou rozvádí bez hlubší charakterizace postav. Také Miroslav Horníček v knihách ze sedmdesátých let proměňuje svoji poetiku a místo pověstné bystré analýzy problémů nabízí čtenářům především lyrické pasáže, jak je zjevné u knih *Jablko je vinno* (1979) a *Dobře utajené housle* (1979).

Jiný typ tvorby zvolil například humorista a satirik Jiří Marek ve své knize *Panoptikum Města pražského* (1979). Opustil současnost a nostalgicky se vrátil do období 1. republiky, kam umístil děj. Osm detektivních příběhů, kterým s noblesou sobě vlastní vévodí pan rada Vacátko, dokázalo spolehlivě odvést pozornost čtenáře od tíživé reality. Do minulosti se Jiří Marek obrací i svojí další knihou *Můj strýc Odysseus* (1974). V tomto svém stěžejním díle líčí životní osudy svérázného majitele pohřebního ústavu, které se pozoruhodně prolínají se závěrem vlády habsburské monarchie.⁵⁵

V zásadě lze ovšem říci, že autoři humoristických knih měli na výběr ze tří stanovených linií. Prvním typem je tvorba dobově prezentovaná jako humoristická, druhým je tvorba humoristická s ideologickým zabarvením a třetím je tvorba humoristická.

⁵⁵ Uvědomuji si, že tato interpretace je poněkud zjednodušená, ale knihu v této práci nepodrobuji hlubší analýze.

5.1 Tvorba dobově prezentovaná jako humoristická

V duchu této linie psali zejména autoři jako František Pilař (*Tři muži v emběčku*, 1972) nebo Jan Dvořák (*Muž mezi ženami*, 1977). Základem těchto knih je život hrdinů, kteří v ideálním světě zažívají humorné příhody. Tak je to třeba v knize *Muž mezi ženami*, která líčí studentské a později učitelské příhody jediného studenta a kantora v ženském kolektivu. Už sám obsah děl je ovšem lživý. I když jsou zbaveny jakéhokoliv politického nánosu, mezi řádky lze vysledovat jakousi podbízivost režimu. Čtenáři mají vsugerovat, že stejně jako hrdinové knih i on žije v bezproblémovém světě, kde se mají všichni skvěle a kde se dá zažít spousta legrace. Tyto knihy jsou vyprávěny bez jakékoli nadsázky, s důležitostí na morální akcent. Těžko si lze ovšem v sedmdesátých letech vybavit nějakou ideální společnost nezbavenou posledních zbytků morálky.

5.1.1 František Pilař: *Tři muži v emběčku*

Knihou *Tři muži v emběčku* popisuje výlet tří kamarádů, kteří se emběčkem vydávají na dovolenou na Slovensko. Majitelem vozu a zároveň vypravěčem celého příběhu je pětatřicátník Arnošt. Jeho společníky jsou zubař, ale především svobodný mládenec a „lamač ženských srdcí“ Karel a do historie zapálený spisovatel Jindřich, jak píše autor, vzorný manžel a otec dvou dětí. Sám Arnošt je ženatý, leč bezdětný a povoláním je statistickým úředníkem. To je ovšem vše, co se hned v první kapitole o soukromém životě tří hrdinů dozvídáme. Zcela v duchu doby totiž tři kamarádi opouští s prvním dnem dovolené své veřejné životy a začínají si užívat a bavit se. Pohybují se v neurčitém časoprostoru, který by se dal aplikovat vlastně na kteroukoli jinou dobu. Přesto však lze období, ve kterém se příběh odehrává, snadno dešifrovat. Předně to napovídá už název, který zcela otevřeně upomíná na britského klasika Jerome Klapku Jerome a jeho nestárnoucí dílko *Tři muži ve člunu*. Zatímco z tohoto názvu bychom těžko odvodili něco navíc, z českého ekvivalentu vyvstávají evidentní skutečnosti. Ano, emběčko jako fenomén tehdejší doby a znak jistého blahobytu, který dává člověku svobodu a volnost pohybu. „...já vedu tiché intimní dialogy s karburátorem, rozdělovačem, svíčkami a různými ložisky a bůh ví, že se nikdy necítím opuštěn. Jednou si sedla na okraj zvednuté kapoty sýkorka a sledovala bystrým očkem

*mé počínání. Viděla člověka mírného a oddaného své práci, a doufám, že její nezkažené ptačí srdce pocítilo aspoň trochu sympatie s pánem tvorstva.*⁵⁶ Dalším typickým znakem jsou například zmínky o výstavbě panelových domů, což je opět významný jev sedmdesátých let. Autor ovšem v tomto směru nezastírá lehkou kritiku: „*Bystřice je malé pohledné městečko, až na to, že i tam vtrhly panely. Naštěstí na rozdíl od jiných si počínaly celkem slušně. Usadily se na vršku za městem a tiše tam čekají, až je ohlodá zub času, což v případě paneláků znamená, že se ten zub moc nenadře.*“⁵⁷ Hrdinové se po cestě setkávají s výstavbou nových silnic a dálnic, s příslušníky VB, s normalizačním přepychem v podobě nových hotelů a kempů. Autor je zcela jistě fandou automobilismu. S nadšením líčí události, které mohou řidiče potkat na silnicích, vykresluje charakteristiky různých typů automobilových nadšenců a barvitě dokáže vylíčit druhy silnic, které na našince při jeho cestách čekají. Celkový způsob trávení dovolené jasně vede čtenáře k dešifrování doby, ve které se děj příběhu odehrává, přestože explicitně se na žádné skutečnosti neupozorňuje.

Stejným vodítkem by mohl být i jazyk vypravěče. I když se autor snaží napodobit svůj britský vzor a pokouší se o britský suchý humor, je příběh vyprávěn obecnou češtinou, tak typickou pro soudružskou dělnickou mluvu. Samozřejmě zde nenajdeme žádná jasná, úderná a srozumitelná hesla typická pro léta padesátá, která jazyk deformovala, ale nárok na lidovost je zcela jistě splněn. Kniha si na žádné vysoké umění nehraje, je napsána pro zábavu a pobavení širokým lidovým vrstvám. Opět se dostáváme k tomu, co je pro sedmdesátá léta typické. Nejen hrdinové příběhu unikají realitě a prožívají si svůj vlastní soukromý život, který nevystavují nikomu na odiv. Stejnému osudu jsou vystaveni i čtenáři, kteří nechtějí řešit žádná velká témata a s nenáročnou a zábavnou knihou unikají do svého soukromí, kde se nechávají unášet pryč, do jiných, rádoby ideálních světů.

Samotný děj příběhu je celkem jednoduchý. Tři hrdinové cestují až na Slovensko na Spišský hrad, cestou ovšem zastavují na různých místech Československa, kde zažívají zajímavé příhody. Nelze nezmínit i retrospektivu, protože vypravěč Arnošt i jeho dva přátelé občas výlet okoření svými vlastními zážitky, které se k dané situaci nějak vztahují. Jak už název napovídá, většina zážitků se týká tématu cestování autem. Je to téma bohaté a rozhodně i čtenářsky vděčné. Hrdinové řeší nepřesné značení silnic, špatné dopravní značky, zapeklité objízďky, silnice podobné

⁵⁶ Pilař, F., *Tři muži v emběčku*. Československý spisovatel, Praha 1972, s. 13.

⁵⁷ Tamtéž. S. 47.

tankodromu, nejrůznější vady na autě, zabouchnuté klíčky v zamčeném vozidle, správné umytí auta atd. Téměř v každém městě mají stejný problém - jak najít cíl a jak se z města dostat na výpadovku. Autor se naštěstí vyhnul stejným řešením, proto celá kniha nepůsobí příliš jednotvárně. Nemůžeme mu upřít ani snahu o jazykový humor, i když není úplně funkční. Zdá se, že problém byl i se slovenštinou. Ačkoli se většinu času hrdinové nacházejí na Slovensku, slovensky patrně nikdo z domorodců nemluví. V době, kdy to zdaleka nebyl „cizí jazyk“, je s podivem, že autor na tento fakt zapomněl.

Arnošt, Jindřich i Karel jsou tři odlišné charakterové typy, kterým dokonce dokonale odpovídá i povolání, jaké si zvolili. Vypravěč Arnošt je statistickým úředníkem, což v praxi znamená, že je to technický typ, který si dokáže poradit s rozbitým embéčkem. Je to zkušený automobilista, kterého nic nerozhodí, v příběhu vystupuje jako člověk, který je spíše v pozadí, je to komentátor, který glosuje činy svých přátel. Zdá se, že je to i vzorný a milující manžel, zároveň je nepochybné, že je věrným přítelem a zkušeným cestovatelem. Jeho hlavní rolí je být řidičem, tím, který vozí své přátele po zajímavých místech a čeká na jejich reakce. Je to člověk, který se nevymyká zažitým stereotypům, dokonce sám o sobě říká: *„Práci provozuji z pohnutek zjištných, ale bez zjevného odporu.a vím o sobě jen to, že jsem živ už pětatřicet let, že jsem drobný český člověk a mám automobil. To mi úplně stačí k průměrné spokojenosti.“*⁵⁸ Pomineme-li fakt, že přesně takto si chtěla strana své občany vychovat, a že Arnošt je tak zcela ideální typ normalizačního hrdiny, je zajímavé, co dál o sobě sděluje. *„Ano, rád se projíždím v automobilu. Toulám se v něm po úzkých pásech rovnějších míst, kterým se říká silnice, prodírám se s chutí bahnisky a záhony šutru, zdolávám bez reptání nejrůznější objížďky a občasná malá odbočení do příkopu přijímám s důstojným klidem. Mám prostě pocit svobody. A právě tento pocit občasně svobody působením automobilu je myslím společným jmenovatelem mezi mnou a mými přáteli.“*⁵⁹ Je to zřejmě klíčová myšlenka pro celá léta sedmdesátá. Automobil (chata, chalupa, zahrádka...) jako prostředek k občasně svobodě. Únik od reality, která nedává ani malou šanci na změnu. Znovu se objevuje filosofie vládnoucí strany – umožníme lidem žít v konzumní společnosti, aby si nemohli stěžovat. Pro humoristickou knihu je zkrátka Arnošt ideálním hlavním hrdinou.

⁵⁸ Tamtéž. S. 10.

⁵⁹ Tamtéž. S. 11.

Jeho přítel spisovatel Jindřich je typem důstojného člověka milujícího historii a s ní související muzea, výstavy, hrady a zámky. S největším smyslem pro humor se projevuje dentista Karel. Vypravěč ho charakterizuje takto: *„Je to rozený cynik a prostopášník. Je přesvědčen, že když bůh tvořil tento svět, měl se nejdříve zeptat jeho, Karla, jak on si ten svět představuje a co by si na něm přál mít. A tu by bůh shledal, že Karel má celkem tři přání: aby měl co nejmíň práce, co nejvíc rozmanitých milenek a co největší sortiment dobrého pití.“*⁶⁰ Karel je tím, kdo zaručuje komičnost situací, zároveň absolutně splňuje nároky na lidovost a zároveň s ním vstupuje do děje i jakési erotické jiskření, což byla do jisté míry v literatuře pro širokou veřejnost novinka. Díky Karlovi se příběh neodehrává jen na poli pánské jízdy, ale je okořeněn i jeho milostnými avantýrami s jakýmkoli typem žen, které při pohledu na něj nemohou odolat. Zvláště zajímavá je scéna, kdy hrdinové na jedné z mála pěších túr následují výpravu řeholních sester v domnění, že jejich trasa nebude příliš náročná a kdy je Karel okouzlí vyprávěním o svých horolezeckých zkušenostech. Nutno dodat, že sestry vzápětí vyvedou z míry Karla, když jeho slova promění v čin, na který on se nevzmůže. Charakteristiku Karla a Jindřicha dokresluje tato scéna: *„..., ale potom se jeho (Jindřichova) tvář zachmuřila při pohledu na chrápajícího Karla. ‚Probud’ se, ty skvrno na těle naší vlasti,‘ zvolal pobouřeně, ‚a řekni, čím proslul náš národ v historii světa!‘ Karel se skutečně probudil. Chvilí civěl užasle na Jindřicha, potom zabručel: ‚Pivem,‘ a zase usnul.“*⁶¹

Přebal knihy má vsutku přesvědčivé argumenty pro čtenáře, kteří nad přečtením knihy uvažují: *„...turistické toulky našich tří mužů v emběčku dokazují, nejen že při takovém výletu vozem kynou překvapení v každém městysu a kempu, nýbrž že je také třeba zdolávat nesnáze a nástrahy osudu s humorem a dobrou myslí. Proto autor (... ..) nevolil ani tentokrát formu vážného cestopisu a podíval se na svět radši z té veselejší stránky. V naději, že čtenář mu za to bude povděčen. Že se s chutí zasměje příhodám a trablům těch tří, které – jak je to jen možné? – jsou tak podobné našim vlastním příhodám a trablům v emběčkách i mimo ně.“*⁶² Typ humoru v této knize, který i přes snahu autora inspirovat se u britského kolegy a jeho typického suchého humoru, je zcela nenáročný a je pravděpodobné, že časem se vyčerpá, protože nenabídne nic navíc. Funguje jako únik z tíživé reality, je to kniha, kterou si lidé brali

⁶⁰ Tamtéž. S. 9.

⁶¹ Tamtéž. S. 56.

⁶² Tamtéž. Přebal knihy.

na chaty, chalupy a na zahrádku, do vlastního světa, kam stěží mohlo proniknout něco zvenku. Je otázkou, zda je takováto tvorba morální a vkusná. Hrdinové žijí v ideálním světě, v dokonalém světě, autor zcela záměrně nezmiňuje nic, co by připomínalo tehdejší atmosféru ve společnosti. Ukazuje, že všechno je přece v pořádku, lidé mohou jezdit na dovolenou, vlastní auta, mohou se bavit a mají co jíst. Amoralnost celého státního zřízení je upozaděna, ba co víc, není pro jistotu zmiňována vůbec. Při četbě knihy se čtenář pohybuje v jakémsi bezčasu a nemůže se ubránit pocitu, že celá kniha vlastně tehdejší době přitakává.

Knihy Františka Pilaře je zavádějící a falešná. Hrdinové nemají důvod něco řešit, mají pocit, že to všechno kolem se jich netýká a pokud by byl nějaký problém, nemá cenu se jím zabývat, ať se vyřeší sám. A zřejmě ani čtenáři neočekávají žádnou komplikovanou a intelektuální četbu. Přesto je vhodné položit otázku: Neměl by být autor zároveň i nositelem morálních zásad a čtenáře upozorňovat nejen na klady, ale především na nedostatky doby? Být jakýmsi kritikem světa, což se má odrážet v jeho knihách? A lze tento způsob tvorby naplnit v humoristických a satirických dílech?

Knihy Františka Pilaře se odehrávají ve zdánlivě realistickém Československu té doby, ukazuje, že se nacházíme ve světě, který tehdy existoval a tím pádem manipuluje s realitou, protože ji vylepšuje a zkresluje. Jak už bylo mnohokrát řečeno, humor v Pilařově knížce nenabízí nic jiného než oddechovou zábavu. Je na čtenářích, zda jim to stačí, či zda vycítí, že neexistující časoprostor, ve kterém je svět ideální, je ve skutečnosti lživá a amorální realita. *Tři muži v embéčku* jistě nikoho neurazí a to právě proto, že se proti nikomu a ničemu ostře nevyhraňují. Vlastně nejde o to, ostře se vyhranit, stačí se prostě jen vyhranit, stačí zanést děj do skutečného světa. Beze sporu je ovšem tato kniha jednou z těch, které režimu vadit nemohly. Spisovatel psal přesně tak, jak si systém přál. Ukolébal obyvatele Československa a tím zcela splnil svůj úkol.

5.2 Humoristická tvorba ideologicky zabarvená

Tato zřejmě nejproduktivnější linie zahrnuje díla psaná na politickou zakázku, což je patrné u knih dnes již téměř zapomenutých autorů jako jsou Vladimír Michal (*Manžel prostě ideální*, 1977), Josef Malík (*Divočák*, 1975), či Jaroslav Matějka (*Náš dědek Josef*, 1973). Tyto knihy jsou psány s povinně vyžadovaným optimismem a s důvěrou v socialismus. Jsou to také knihy, které se v záhlaví honosí přídomkem

„humoristický román“. Do jaké míry ale může být politická agitka humorem? Jsem toho názoru, že společná existence a spolupráce těchto dvou jevů se absolutně vylučuje. V tomto případě se totiž jedná o humor, který je zkrocený, aby sloužil, a to je právě ten důvod, proč nefunguje. Jako příklad rozboru takového „politicko-humoristického“ díla uvádím právě knihu Vladimíra Michala.

5.2.1 Vladimír Michal: *Manžel prostě ideální*

Tato kniha se oproti předcházejícímu dílu Františka Pilaře liší v mnoha aspektech. Zatímco předchozí kniha svůj časoprostor „tajila“ a konkrétní realie neukazovala, toto dílo se jasně přiklání k dané době a odvolává se na stávající režim. Je to kniha absolutně tendenční, která se svezla na vlně požadovaných románů let sedmdesátých. Hlavním hrdinou je zaměstnanec státního podniku, který je loajální k režimu a ke konci příběhu řeší problémy se svým nadřízeným svedeným „kontrarevolučními“ silami ve společnosti. Je to typická zápletko pro normalizační tvorbu, kdy se ustupuje od kolektivního hrdiny, kdy se hrdinou stává řadový občan, „jeden z nás“. „*Šmarjápanno, dyť vy mě tady představujete jako ministerského předsedu, ale já jsem přece jenom obyčejný člověk. Můj život nemůže nikoho zajímat, bránil jsem se. Ale oni tvrdili, že se moc mýlím, že naopak lidé chtějí znát takový život právě proto, že se tak podobá jejich vlastním životům.*“⁶³

Děj příběhu je jednoduchý. Podnikový řidič Karel Máček přezdíváný „Kája Máček vod těch páček“ se jednoho dne nevědomky a proti své vůli stane vítězem televizní soutěže o ideálního manžela, kam ho přihlásí jeho manželka Růženka. Vzniklá situace mu způsobí řadu pro čtenáře těžko uvěřitelných komplikací. Do podniku začnou chodit anonymní dopisy, které na ideálního manžela závistivě hází špínu a celá záležitost se proto musí projednat na podnikové schůzi. Před bodrými soudruhy se „Kája Máček vod těch páček“ obhajuje a celá kniha je vlastně jakousi apologií a zároveň životopisem hlavního hrdiny.

Knihy splňuje všechna požadovaná kritéria na tvorbu. Nechybí zde erotika, osobní svět hlavního hrdiny a zároveň ani jeho jasně uvědomělý postoj. Celý příběh je vyprávěn v ich-formě, snaží se o odlehčený tón, v podtextu je ovšem cítit jasný manipulativní záměr, který nejen že je k režimu loajální, navíc mu přitakává, schvaluje

⁶³ Michal, V., *Manžel prostě ideální*. Práce, Praha 1977, s. 183.

ho a podporuje ho. Karel Máček nám ukazuje, že i obyčejný řadový občan má své právoplatné místo ve společnosti a v čase, kdy by se mohl nechat zlákat k nekalé podvratné činnosti, nezaváhá a zůstává pevný jako skála, což se pochopitelně odměňuje. Vladimír Michal se snaží vši silou čtenáři vsugerovat, že Karel Máček je velkým hrdinou vlastně proti své vůli, protože dělá jen to, co je správné a o vyšší cíle mu nejde. Celou knihou se promítá falešná a jasně průhledná skromnost hlavního hrdiny, který doufá, že mu čtenáři sednou na lep.

„... humoristický román Manžel prostě ideální má za námět příběh stejně tak groteskní, jako společensky závažný. Podnikový šofér Karel Máček je tak trochu místním donchuánem. Toto jeho „populární postavení“ ještě posílí anketa v televizi, kde je přičiněním své ženy vylíčen jako ideální manžel. Jenže v tom okamžiku mu vyvstane celá řada problémů (... ..). Zasmějeme se celé řadě humorných příhod, v nichž náš „arbiter elegantiarum“ je nucen zachraňovat svou dobrou pověst a obhajovat se svérázným způsobem. Jenže to je jen jedna stránka Michalova románu. Strojírenský podnik Atlas a s ním náš hrdina prožívá i s rozporuplnou postavou ředitele Kulíška krizová léta 1968 a 1969. A zde najednou pozorujeme, jak všechny ty na jedné straně groteskní postavy románu jsou nositeli i závažných politických tendencí, jak se mezi nimi rozpoutá zápas o správný a pokrokový postoj k probíhajícímu událostem. Jak probíhá diferenciací mezi lidmi, v níž vítězí ti, kteří pochopili smysl doby a své místo v ní. „Manžel prostě ideální“ je nejenom vypravěčsky výborně napsaným humoristickým románem, kde na poměrně malé ploše poznáváme celou řadu originálních žánrových postav a charakterů, ale i závažnou výpověď o aktuálních problémech lidského charakteru.“⁶⁴ Tolik přebal obálky, který ve velké většině mluví pravdu. Román, který se tváří jako humoristický, ve skutečnosti ale humorný není ani v nejmenším. Postavy mají zřejmě vzbuzovat úsměv způsobem, jakým mezi sebou v příběhu komunikují. Jejich žoviální soudružský tón, uznalé vzájemné klepání po ramenu a všudypřítomné tykání se neobejde bez rozličných rádoby vtipných přívlastků, ale přitom je jasné, že tímto stylem spolu lidé v normálním životě nikdy nemluví. V tomto druhu komunikace nejvíce vyniká tzv. Strnadka, které jde o věc a i když zastává pouze místo vrátne, umí odhadnout lidi a ví, kde je pravda.

Právě v přelomových letech 1968 a 1969, kdy se do vedení KSČ dostává Alexandr Dubček, v podniku Atlas se zakládá KAN a podepisují se rezoluce proti

⁶⁴ Michal, V., *Manžel prostě ideální*. Práce, Praha 1977, přebal knihy.

dosavadnímu vedení, se jen několik lidí rozhodne zůstat konzervativními komunisty a odsoudit nové reformní směry, které hýbou společností. Mezi nimi je samozřejmě náš hrdina Karel Máček s manželkou a Strnadka. „*Druhý den zas mluvil v televizi Alexandr. ‚Hergot, von furt kouká jako svatej z obrázku, ale nic kloudnýho neřekne,‘ zlobila se Strnadka. ‚Přece musí proti těm vylomeninám něco udělat. Dyk vona to baští spousta lidí, který nemaj ani páru vo tom, kdo na takovým zařízení může mít velkej zájem. Voni se hodlaj třeba jen nezištně zapojit, to tedy většinu klidně věřím. Jenže u strejčka Sama si mnou ruce a juchají blažeností, jak jsou ty naši lidi zjančený. Propánajána, dyť voni tam jinak musejí vydávat milióny dolarů na podvratnou činnost v socialistickejch zemích a furt to nikam nevede, furt mají samý neúspěchy, a najednou si my sami takhle krásně začnem házet kamení rovnou do vlastního hnízda. Panečku, to je probudilo, ty draky. To voni hned vobživli a radostí jen poposedávají. To voni nám hned tleskaj a srdce jim samým blahem spadlo až do kalhot. A ty naši máci na to ne a ne přijít. Dyť já sem jenom pitomá ženská z vrátnice a vidím tomu až do žaludku – a vono je plno lidí z akademickéjma titulama a voni se nechaj vodit za nos jak v říši hrůzy v lunaparku.*“⁶⁵ Vrátná Strnadka má být zřejmě tím hlavním humorným elementem celé knihy. Její výstupy ale hraničí s trapností a totální ztrátou morálky. Takto například hodnotí Alexandra Dubčeka: „*Ty, Kájo, ale von se mi ten novej šéf, ten Alexandr, skutečně moc nezdá – von furt kouká, jako dyby vymyslel majonézu s volivovým volejem dohromady, ale nic kloudnýho z něj nevyleze. Jestli voni si ho tam jenom nenastrčili, aby bylo jasny, že na to nestačí, a že se toho musí chopit nějakaj ten ďábel, co by nás nejradši hned votočil na Západ!*“⁶⁶

Většina knihy se vůbec netýká televizní soutěže o nejideálnějšího manžela. Děj příběhu je téměř neustále zasazen na půdu průmyslového podniku Atlas v rozmezí let 1968 a 1969. Postavy jsou zcela schematické, progresivní komunisté jsou vykresleni jako chuligáni s dlouhými vlasy, kteří pořádají lynče na konzervativní komunisty, popřípadě jsou to lidé, kteří jsou nasměrováni na Západ a především si užívají různých radovánek, místo aby pracovali. „*Ty vopičáku nevestřihaná, až pudeš příště vokolo, tak si ke mně zajdi pro štyry koruny na holiče! Vypadáš jak pračlověk z jeskyně, co ho vokazujou v muzeu. Já mít slovo ve vládě, to byste, chuligáni zatracený, koukali! Já bych vám dala ty vaše šlejšky pitomý vostřihat a voholit, že byste je měli jako koleno,*

⁶⁵ Tamtéž. S. 88.

⁶⁶ Tamtéž. S. 92.

a vono by vám to proluftovalo hlavy, že by vás taky nenapadaly žádný vadný myšlenky.“⁶⁷

Je obzvláště varující, jak tato nenápadná knížka dokázala čtenáři předkládat jako jedinou správnou věc absolutně převrácenou morálku. Ukazuje život v komunistickém Československu jako ideální, horuje pro společné brigády, na kterých s obrovským nasazením pracují i nejvyšší straníci a šéfové fabrik, v retrospektivě se nostalgicky vrací k zakládání JZD, odsuzuje každého, kdo nemá funkci. *„Zkrátka, prevít. Všechny výhody chtěl vždycky jako ostatní, ale nehnul pro partu prstem. Vezl se a bylo mu krásně. Zatímco ostatní vysedávali na schůzích a měli plno práce, Čurda to přesně na minutu každý den zabalil a žil si sám pro sebe.*“⁶⁸

Zcela v duchu demagogické a zkreslující doby si po svém zachází s událostmi Pražského jara. 21. srpen 1968 zastihuje hlavního hrdinu i s rodinou na dovolené v Jugoslávii. Ihned poté, co se dozví o srpnových událostech, se celá rodina vrací domů. Informují se na československém velvyslanectví, jak moc je v ČSSR nebezpečno, protože dostávají samé varující zprávy. Dostává se jim překvapivé odpovědi: *„Dlouho jsme museli čekat, než se nás ujal jeden z unavených, ale ochotných pracovníků. Ujistil nás, že se návratu teď už rozhodně nemusíme obávat, protože pomocná ruka socialistických států je tou nejlepší zárukou rychlého konce pravičáckého bengálu.*“⁶⁹ I samotné hodnocení srpnových událostí je zavádějící. *„Kájo, to je dost, že už jsi tady! Hochu milej, takový věci se tu dějou a ty se couráš někde v cizině. A já tu byla na všechno sama – měl si vidět seladóna, jak měl pěnu u huby, když jsem vyvěsila na vrátnici jedenadvacátýho srpna rudej prapor. Von tady dupal jak králík, a abych to prej hned strhla, nebo že mě na hodinu vyrazí. A já chytla pohrabáč a zařvala sem na něj, div se netento...(... ..) Vona to taky nebyla žádná legrácka. Některý ty draci dělali jako zkažený. Voni lezli na žebříky a malovali všelijaký pitomý nápisy a vyhrožovali, že budou komunisty věšet na kandelábry. A když přijely tanky, tak najednou zalezli. Zatáhli vocas a není po nich ani vidu. Je jim jasný, že to maj profláknutý, tak už se jen dovolávají neutrality a píšou do OSN a takovýhle skopičiny, ale už jsou zkrátka vedle.*“⁷⁰

Hlavní hrdina Karel Máček je vzorným komunistou, který na rozdíl od šéfa podniku nikdy nezaváhal a vždy stál na správné straně. Nikdy nic nepodepsal, nikdy se nenechal přesvědčit, ale je zajímavé, že se nikdy ani nahlas nevyjádřil k situaci.

⁶⁷ Tamtéž. S. 194.

⁶⁸ Tamtéž. S. 73.

⁶⁹ Tamtéž. S. 147.

⁷⁰ Tamtéž. S. 156.

V tomto směru zůstává velmi skromným, své názory si nechává pro sebe nebo je jen soukromě sděluje manželce. Prostor pro vyjádření nechává jiným postavám, se kterými buď v duchu souhlasí nebo nesouhlasí. „Dny zvolna plynuly a já zase vpadl do práce. Jezdili jsme po republice a marně sháněli díly. Závody, jež měly naše zakázky v plánu, začly jednoduše vyrábět věci, které jim víc nesly a bylo jim šumafuk, jestli kvůli nim někde zaostávají montáže drahých strojů. Říkalo se tomu šikovina. Každý se staral jen o své zisky a vysoké prémie. A národní hospodářství dostávalo pěkně na frak. „Když začli mluvit o tom novém hospodaření, tak sme mysleli, že jsou to úplní géniové, hotoví spasitelé, ale teď vidíme, že měli v hlavě piliny. Všecko je rozvařený na kaši a léta potrvá, než to dáme zas dohromady!“ zlobili se nákupčí, když viděli ten blázinec. „Ještě nějaký ten rok tohohle volného plánování a prošustrovali bysme poslední kalhoty,“ zlobili se ekonomové. „Nojo, teď se zlobíte, ale rezoluce jste podepisovali, jen to hvízdalo,“ myslel jsem si.⁷¹

Celá kniha je politickým dílem. Nic nezastírá, na žádný neurčitý časoprostor si nehraje, přiklání se jasně k dané době. Na rozdíl od knihy F. Pilaře *Tři muži v emběčku* nám ukazuje oficiální smýšlení tehdejší politiky a nebrání se líčení politických událostí. A především, zcela jistě není humoristickým románem. Je to politická agitka, která zpracovává pohnuté skutečnosti Pražského jara s opačnými znaménky a právě proto, že na tyto skutečnosti nahlíží z jiného pohledu, z pohledu konzervativního komunisty, může být v mnohém pro dnešního čtenáře poučná. Kniha *Manžel prostě ideální* je obrazem své doby, ovšem zcela zkrasleným a amorálním jako doba sama.

5.3 Humoristická tvorba bez ideologického zabarvení

Typickým znakem těchto knih je, že už samotnou realitu zlehčují, vyprávějí o ní bez politického patosu a především s velkou nadsázkou. Dalším typickým znakem je to, že je děj příběhu zasazen mimo realitu československého prostředí nebo alespoň mimo běžný život hlavních hrdinů. Je to jedna z cest, jak tvořit a nedostat se přitom do konfrontace s oficiálním smýšlením ve společnosti. Zajímavou humoristickou trilogii začíná v sedmdesátých letech psát například novinář Jan Šmíd. Příběhy knih *Čistě radosti mého života* (1977), *Návrat čistých radostí* (1989) a konečně *Údolí nejčistších*

⁷¹ Tamtéž. S. 157.

radostí (1993) umístil autor na americký jihozápad. Tyto humoristické novely vyprávějí o obchodním cestujícím Natu Jesselovi a mapují jeho putování americkou krajinou, které absolvuje ve staré fordce a s ochočenou lvicí. Velkým kladem těchto knih je přesnost faktografických údajů, je patrné, že autor při psaní prostudoval celou řadu materiálů a dokonale využil i svoji znalost angličtiny.

Další pozoruhodnou trilogií je tzv. cestovní trilogie Miroslava Skály *Svatební cesta do Jiljí* (1972), *Cesta kolem mé hlavy za 40 dní* (1979) a *Uvěřitelné příhody doktora Papula* (1981). A právě první dvě knihy tohoto autora podrobím důkladnějšímu rozboru.

5.3.1 Miroslav Skála: *Svatební cesta do Jiljí, Cesta kolem mé hlavy za 40 dní*

Tyto útlé humoristické knížky byly vydány v edici HUXSA, která svým názvem odkazuje k tomu, čím se chce zabývat – totiž humor a satira. Jejich autorem je Miroslav Skála, který byl v šedesátých letech úzce spjat s brněnským satirickým divadlem Večerní Brno. V letech sedmdesátých mu byla veřejná činnost zakázána, a proto se začal plně věnovat psaní beletrie.

U obou knih lze vysledovat shodné rysy s dílem F. Pilaře *Tři muži v emběčku*, rozdíl je však ve stylu vyprávění. *Tři muži v emběčku* čtenáři s vážnou tváří servírují jakousi skutečnou realitu, ve které lze zažít spoustu legrace. Humor v knihách Miroslava Skály vychází už ze samotné reality, o které se píše s velkou nadsázkou. Čtenáři je jasné, že skutečnosti podávané v těchto Skálových knížkách může jen těžko zažít, o to víc se nechá unášet příběhem, u kterého se nemusí trápit, jak jen je to všechno možné zažít.

Nadsázka, humor a ironie jsou nejsilnějšími atributy těchto dvou Skálových knih. Autor, který nezapře, že vystudoval český jazyk, pracuje především s jazykovým komičnem, které je v této době k vidění jen zřídka. V knize *Cesta kolem mé hlavy za 40 dní* je dokonce hlavním hrdinou zhroucený učitel češtiny: „*Z magmatu a šerosvitu doby pokojenecké se mi vynořují, pane profesore, zážitky povýtce jazykové. Nevím, zda z toho vyvodíte, že tím byl předznamenán můj osud češtináře, leč je tomu tak. Nade mnou se sklání jakýsi obrovský obličej s velkýma očima a s ústy, uprostřed nichž svítí žlutý zub. Tato ústa jsou tetina a říkají: Aťaťaťa. Ležím pak celé hodiny naznak a přemýšlím, co je to aťaťaťa. (... ..) Tak se snažím ze všech sil říci lampa. Jenomže mluvidla mě zrazují, neposlouchají, jazyk se mi plete mezi rty, neví ještě chudák, co je retnice, co zubnice,*

o retozubnicích nemluvě.⁷² Autor navíc umí bravurně kombinovat jazykový humor se situačním humorem, jeho jazyk je kultivovaný a humor inteligentní. Nezapře vzdělanost v oboru, své češtinářské začátky umí bohatě zúročit. „*Jak je stará, tak je hloupá. Jak jsem odkládal křídlo, napadlo mi náhle, aby si to ředitelka nějak nevykládala. Rychle jsem tedy přistoupil k větnému rozboru a řekl žákům, že je to věta příslovečná přípustková. Ale v tom okamžiku, kdy jsem to říkal, už jsem věděl, že to není tak jednoznačné. Je to skutečně věta přípustková? Přestože je stará, tak je hloupá? Ale co když je hloupá právě proto? To by pak byla spíše věta příslovečné míry. Zakoktal jsem se, zrudl, a honem jsem napsal další větu: Čert raději utekl, jak byla Káča roztancovaná.*“⁷³

U obou názvů knih je slovo *cesta* a v tom je jedna ze shod s dílem F. Pilaře. Opět se zde potvrzuje, že jedním ze způsobů, jak psát a nedostat se do rozporu s vládnoucím režimem, je hrdiny knih vytrhnout z jejich běžného života a vypravit je na nějakou *cestu*, kde jim nehrozí konfrontace se situací ve společnosti. Zatímco *Tři muži v emběčku* odjíždí na dovolenou na Slovensko, v případě *Svatební cesty do Jiljí* se jedná o předmanželskou výpravu partnerské dvojice za účelem poznání jeden druhého. *Cesta kolem mé hlavy za 40 dní* je zase putování zhrouceného učitele do vlastního nitra, které podstoupí v psychiatrické léčebně *Sluneční dvůr*.

Sympatické rovněž je, že jsou knihy oproštěny od politického nánosu, čímž si zřejmě zajistí svoji nesmrtelnost. Fungují spolehlivě v jakékoli době, styl vyprávění je nadčasový a čtenáři nic nenalhává. Také zde na rozdíl od knihy *Manžel prostě ideální* nedochází k přemrštěné adoraci hlavních hrdinů. Jejich drobné nedostatky čtenář rád odpouští díky upřímnosti, s jakou jsou předkládány.

Forma *Svatební cesty do Jiljí* je v mnohém pozoruhodná, díky čemuž působí nově a neotřele. Kromě retrospektiv zde nacházíme dialogy ve formě scénářů, pohádky a povídky, úryvky z knih, výňatky článků z novin z odborných publikací, poznámky pod čarou a různé grafy a statistiky. Každá kapitola je navíc rámována předpokladem hlavního hrdiny a následné vyložení skutečnosti. „*(Předpoklad) Probudí mě sladký hlas – Bouřlivé setkání na nádraží – Odjezd 5. 25 – Rozhovory o krajině a manželství – Výhodné spojení v Křešti – Cíl dosažen v 17. 30 – Komfortní horský hotýlek – Citlivě podle počasí: buď pozorování západu slunce, nebo rozprava nad společnou četbou –*

⁷² Skála, M., *Cesta kolem mé hlavy za 40 dní. Československý spisovatel, Praha 1979, s. 45.*

⁷³ Tamtéž. S. 18.

*První svatební noc.*⁷⁴ Skutečnost ovšem předpokladu téměř nikdy neodpovídá a následkem toho hlavní hrdina ze svých požadavků slevuje, až nakonec v poslední kapitole zůstává kolonka *Předpoklad* nevyplněná. A zatímco cílem cesty bylo co nejlépe poznat v různých situacích budoucí manželku, poznává hlavní hrdina především sám sebe. „*Je třeba přiznat, že jsem se dozvěděl hodně. Ovšem ne o ní, ale o sobě. Vyšlo najevo, že jsem schopen v této výšce vykonat práci asi 10 000 kilopondů a ještě vyřezat do pylonu srdce s monogramem. O ní jsem se dozvěděl jen to, že v její nepřítomnosti bych v této výšce nevykonal ani práci 10 000 kilopondů ani nevyřezal do pylonu srdce s monogramem. Nesporně zajímavé zjištění a dobrý základ pro manželství.*“⁷⁵

Cesta kolem mé hlavy za 40 dní vypráví o zhrouceném středoškolském profesorovi Robertu Kiliánovi a jeho léčbě chorobné nerozhodnosti v sanatoriu *Sluneční dvůr*. Oproti předchozí knize je příběh zaplněn mnohem větším množstvím dalších postav, ať už spolupacientů nebo lékařů. Jejich charaktery jsou na poměrně malé ploše barvitě vykresleny. Forma je tradičnější, přesto se objevuje retrospektiva a jakési *slohové práce*, které píše Robert Kilián pro svého lékaře, pana profesora Slívu. „*Já a ženy (... ..) Svě panictví jsem ztratil na studentské konferenci o větách jmenných. První den se probíraly referáty o větách jmenných jednočlenných, druhý den o větách jmenných dvoučlenných. A na rozhraní obou dnů mě svedla opilá profesorka češtiny.*“⁷⁶ Díky námětu se zde plně projevuje Skálův laický zájem o psychologii, patrný už v předchozím díle, který umí využít s neobvyklým nábojem. Autor také neváhá parodovat různé odborné články a divadelní kritiky. „*Má bázeň z kritik novinových recenzí se rok od roku stupňovala. A přitom jsem měl recenze vesměs výtečné. René některé namátkou přečetl: Třetí kůzlátko, Chlupáčka, pojal René Šindelka v jeho rozporuplnosti. Podařilo se mu vystihnout kolizi mezi dětskou hravostí a vzpurností, která je nakonec přivedla do Vlkova pytle. Postavu Kačera netraktuje Šindelka tradičně jako vtělení démoničnosti a uhrančivosti, ale spíše jako oběť kouzelníka Biribina. Obdařil ho lidsky hřejivým kýčáním.*“⁷⁷

Kniha *Cesta kolem mé hlavy za 40 dní* je vzdálena laskavému humoru ve *Svatební cestě do Jiljí* a poetickému líčení událostí. Více se zde uplatňuje sžíravá

⁷⁴ **Tamtéž. S. 28.**

⁷⁵ **Tamtéž. S. 62.**

⁷⁶ **Tamtéž. S. 96.**

⁷⁷ **Tamtéž. S. 56.**

kritika a ironie, dialogy jsou častější a okořeněné jadrným smyslem pro humor. Ač jsou svojí poetikou obě knihy rozdílné, zřejmě nejdůsledněji naplňují kritéria pro humoristickou knihu. Vyhýbají se politice, vyprávějí s nadsázkou a čtenáři nenalhavají žádná falešná fakta. Jsou blízké filmům Smoljaka a Svěráka, které dokáží s vtípem upozornit na nepříznivé jevy ve společnosti a v široké škále barev vykreslit rozmanité charaktery postav, které nejsou vždy kladné. Díky žánru humoristická a satirická tvorba se ovšem i na přihrbené, podlézající a falešné postavičky můžeme dívat okem shovívavým, vždyť svět přece není jen černobílý.

6. Humor a satira v dramatu

Slibný vývoj divadla z let šedesátých byl zastaven hned na počátku normalizace. Divadla malých forem založená na jazykové komičnosti, briskním vtípu a lehké hravosti musela svoji tvorbu maximálně upravit a přizpůsobit, aby mohla dál působit a nepostihla je restriktivní opatření nebo dokonce zákaz. Důležitým rozdílem mezi dramatem let šedesátých a sedmdesátých je proměna jazyka. To, co bylo možné v době let šedesátých sdělit přímo, se nyní halilo do komplikovaných a mnohvrstevnatých jinotajů, kterým vnímavé publikum rozumělo, ale kterým mnohokrát nerozuměla schvalovací komise. Ta se stala neodmyslitelnou součástí divadelních prostor – každé nové představení totiž muselo projít jejím sítím.

Politická satira byla pochopitelně zakázaná, přesto se nacházely (byť velmi ojediněle) skulinky, kterými umělci mohli prezentovat své názory. Je třeba také říci, že publikum tyto okamžiky téměř vyhledávalo a smích a potlesk se ozýval často i tehdy, kdy autoři žádný záměrný úmysl zaútočit neměli. Sylvie Richterová uvádí jako příklad představení *Višňový sad*, který měl v roce 1970 na repertoáru Činoherní klub. Tehdy herci nemohli sehrát Gajevův monolog o „stoleté almaře“ bez halasného smíchu a potlesku, což bylo zcela v rozporu se záměrem autora. Uplynulo totiž právě sto let od Leninova narození a všudypřítomné připomínky tohoto výročí znemožnily vyslovit číslovku sto na veřejnosti, aniž by působila jako parodie státních oslav.⁷⁸

⁷⁸ srov. Richterová, S., *Ticho a smích*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 90.

6.1 Oficiální drama

Zatímco oficiální divadelní scény, jakými bylo například Národní divadlo, se soustředily především na nehumorné politicky angažované hry, specifický druh humoru se vyvíjel v několika divadlech zápasících během normalizace o svoji existenci. V této kapitole se budu zabývat třemi z nich, Divadlem Semafor, Divadlem Járy Cimrmana a Divadlem Ypsilon.

6.1.1 Divadlo Semafor

Divadlo Semafor pokračovalo ve svém text-appealu, pro který se snažilo najít nové podoby. Nikdy však už slávy z let šedesátých nedosáhlo. Když v roce 1969 za záhadných okolností zahynul Jiří Šlitr, hledal Jiří Suchý novou cestu pro svoji tvorbu a našel ji v hereckých osobnostech Jitky Molavcové a Josefa Dvořáka. Nově vytvořená trojice začala vystupovat jako Kašpar, Baltazar a Melicharová a zejména u Josefa Dvořáka bylo zjevné, že se rodí nová komediální hvězda. Mnozí diváci i kritici však nepřestávali postrádat nostalgicky smutný projev Jiřího Šlitra. Divadlo značně omezilo své mluvené vstupy a soustředilo se daleko více na hudební hry, kabaretní výstupy a muzikály. V 70. letech výhradní autor Jiří Suchý připravil řadu her s kolísavou úrovní, jako například *Revizor v Šantánu* (1970), *Čarodějky* (1971), *Zuzana v lázni* (1972), *Elektrická puma* (1974), *Sladký život blázna Vincka* (1975), *Člověk z půdy* (1977), *Smutek bláznivých panen* (1977). Bezkonkurenčně nejúspěšnější však bylo představení *Kytice* (1972), „baladyáda“ o šesti dílech, která dosáhla 596 repríz. Svěrázně pojaté Erbenovy balady Svatební košile, Štědrý den, Bludička, Vodník, Polednice a Zlatý kolovrat se setkaly s velkou kladnou odezvou u obecnstva i kritiků. Jednotlivé balady jsou komponovány v různých žánrech jako kabaretní výstup, malá jazzová opera, opereta, muzikál či hra v duchu pop-music.⁷⁹ Právě zde poprvé vystoupil Josef Dvořák v roli Polednice, se kterou získal obrovskou popularitu. Někteří kritici označují *Kytici* za hru, která znovu dostala Semafor na výsluní, dokonce ji považují za to nejlepší, co kdy v Semaforu do té doby vzniklo.⁸⁰

⁷⁹ srov. Suchý, J., *Encyklopedie Jiřího Suchého, svazek 11, Divadlo 1970 – 1974. Pražská imaginace, Praha 2002, s. 165.*

⁸⁰ srov. Tamtéž. S. 166.

Na konci šedesátých let Semafor rozšířila další dvojice, Miloslav Šimek a Jiří Grossmann. Tito dva baviči s nenapodobitelným stylem přinesli do jisté míry oživení především díky svým absurdně groteskním povídkovým výstupům v *Návštěvních dnech*. I tuto dvojici zasáhla smrt – v roce 1971 umírá na leukémii Jiří Grossmann. Miloslav Šimek stál před otázkou, s kým utvořit novou uměleckou dvojici a kdo by měl nahradit téměř nenahraditelného Jiřího Grossmanna. Nového jevištního i autorského partnera objevil nejprve v Luděkovi Sobotovi a poté v Jiřím Krampolovi. Svým lidovým a nenáročným stylem humoru se ovšem absolutně vzdálili původní tvorbě divadla Semafor. Nenahraditelnost Jiřího Grossmanna se potvrdila. Nově utvořená umělecká dvojice již nikdy nedosáhla takového úspěchu jako legendární dvojice Š + G, kteří vytvořili svéráznou formu text-apelového divadla, kde se opírali o schopnost autorské improvizace a teenagerovský a studentský humor. Jejich poetika byla založena na groteskní a drastické nadsázce, na momentu šokujících zjištění, černém humoru a až do absurdity dotažené charakteristice postav a situací.⁸¹ Nevyhýbali se ani politické satíře: „*Naše rodina, klidná a se vším svolná, patřila k těm, které žijí nenápadně, hledí si svého já a rozšoupnou se jen o státem uznávaných svátcích. Tak kupříkladu tchán z matčiny strany vždy v říjnu na Den znárodnění odhazuje svršky, volaje, že ho hřeje společné vlastnictví továren a dolu, který mu dřív patřil.*“⁸² Během normalizace pochopitelně tento prvek humoru u Šimka vymizel a absurdní komiku nahradil podstatně jednodušším druhem humoru. Na počátku sedmdesátých let však společně dvojice Šimek – Grossmann vytvořila ještě několik zajímavých divadelních vystoupení, např. *Othello odpadá aneb Večer u kulečníku* (1970), *Návštěvní den 3* (1970) a *Besídka divadelní aneb Staříček Hamuša ožil* (1971). Po smrti Jiřího Grossmanna vytvořil Miloslav Šimek řadu jevištních vystoupení právě s Luděkem Sobotou, jejich úroveň ovšem klesla hluboko pod standard, na jaký bylo publikum zvyklé. Zmínit můžeme například *Třetí nejlepší představení na světě aneb Zázrak* (1973), *Jemný mrav* (1973), *Robinson Kreutznauer potom a Šípková Růženka napřed* (1976), *Dva pestré týdny v oblastním muzeu* (1977) a *Celaskon a cyankali* (1978).

⁸¹ Srov. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=982&hl=Miloslav+Šimek+>

⁸² Srov. https://www.i-legalne.cz/jnp/cz/obchod/album/track/T-TO_-To_byli_panove_Simek_a_Grossmann-Konec_dluhu.html

6.1.2 Divadlo Jára Cimrmana

Fenoménem doby se stalo bezesporu Divadlo Jára Cimrmana, které na své scéně vytvořilo fiktivní postavu geniálního, ale zapomenutého Čecha Jára Cimrmana. Principálové divadla Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák vyvinuli v českém divadelním prostředí ojedinělý experiment, na který dodnes reaguje česká společnost s nesmírně kladnou odezvou. Tato divadelní scéna nezapře svoji inspiraci v Osvobozeném divadle a především v divadle Semafor. Sylvie Richterová postavu mnohostranného všeuměla Jára Cimrmana chápe jako pokračování mystifikátorské mánie Haškova *Dobrého vojáka Švejka*.⁸³ Mystifikace je zde ovšem jakási nepsaná dohoda mezi autory a publikem. Jára Cimrman je sice vydáván za skutečnou osobu, ale stále jen v rámci určité hry, na kterou obecenstvo přistupuje. Je ale také třeba říci, že při samotném vzniku postavy Jára Cimrmana byla mystifikace natolik dokonalá, že mnozí této iluzi podlehli.

Divadlo Jára Cimrmana je založeno na smyslu neherectví. Každé představení má svoji kompozici, první část je formou jakéhosi odborného semináře k dané osobě a k danému tématu, ve druhé části „vědci“ neherci zkusí publiku osobitou formou předvést, „jak to tehdy asi bylo“. Na tento způsob hereckého neherectví diváci velmi vstřícně reagovali a na hru o českém géniovi bez problémů přistoupili.

V sedmdesátých letech divadlo předvedlo premiéry pěti her, které stejně jako ostatní hry dodnes nevymizely z repertoáru. V roce 1970 má premiéru hra *Vražda v salónním coupé*. Je to v době, kdy mají Zdeněk Svěrák a Miloň Čepelka zákaz účinkovat v Československém rozhlasu, proto všechen svůj tvůrčí potenciál směřují právě na divadlo. V této hře se již ustálil nápad, kterým se autoři řídí dodnes. Rozhodli se, že hry budou mapovat, jakým způsobem by Cimrman psal ten který žánr, takže místo zajímavého, leč časem vyprázdněného pojednání o Cimrmanově životě a díle se přednášky týkají tématu hry. Ve hře *Vražda v salónním coupé* jde o vztah Cimrmana k detektivce. V roce 1971 má premiéru zcela unikátní hra *Němý Bobeš aneb Český Tarzan s podtitulem Seminář s ukázkami dramatu zničeného v roce 1911 Josefem Padevětem a obnoveného po šedesáti letech L. Smoljakem a Z. Svěrákem*. Nejedná se o klasickou hru, narušuje se zde zaběhlý stereotyp seminář – hra. V tomto představení se Smoljak se Svěrákem vydali na velmi tenký led, co se týče divadelního

⁸³ srov. Richterová, S., *Ticho a smích*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 69.

experimentu a zinscenovali zřejmě svoji nejnáročnější a také nejavantgardnější hru. Divákovi se předkládá, jak postupuje vědec restaurátér, který má k dispozici pouze zlomky Cimrmanovy hry a divákovi laikovi ukazuje, jak celou hru skládá dohromady. Nejedná se tedy o celistvý dramatický kus - nejprve je nastolen problém, pak jeho vyřešení a poté přímá ukázka části hry. Do toho se ovšem ukazuje i jiný náhled na tento dramatický kus, a sice náhled věčného konkurenta a rivala rakouského profesora Fiedlera a jeho způsob naložení se hrou, který je samozřejmě chybný. Vtipně se v této hře pracuje s retrospektivou, kdy výjimkou není ani trojnásobné až čtyřnásobné vnoření. Dalším divadelním počinem je hra *Cimrman v říši hudby aneb Úspěch českého inženýra v Indii* (1972). Na úspěchu této hry má značný podíl hudba skladatele Jana Klusáka, který „vykradl“ světové skladatele a vše spojil do jednoho celku, opera ve druhé části představení je tedy ojedinělou složeninou z hudebních citací. Divadelní hra *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* (1974) se zabývala vztahem Cimrman a pohádka. V této době se divadlo pohybovalo na hraně, začalo spolupracovat s režisérem Havlových her Andrejem Krobem, který v Horních Počernicích v roce 1975 uvedl *Žebráckou operu* a logicky se tedy daly očekávat útoky ze strany komunistického aparátu. Na divadlo se snesla vlna kritiky o úpadku umělecké úrovně, byly mu zabaveny kulisy a rekvizity a herci byli nuceni hrát v improvizovaných podmínkách – místo kulis byly nápisy, herci hráli v pyžamech nebo ve skautských krojích. V další hře, *Posel z Liptákova* (1977), se autoři zřejmě nejvíc odvážili režimu vzdorovat, a proto jsem se rozhodla k jejímu podrobnějšímu rozboru.

6.1.2.1 L. Smoljak, Z. Svěrák: *Posel z Liptákova*

Hra *Posel z Liptákova* je zajímavá z několika ohledů. Byla napsaná na příkaz ředitele pražského kulturního centra Zvolského, který navíc jako podmínku kladl aktuální hru ze současnosti. To bylo velmi obtížné, protože hry Smoljaka a Svěráka spadaly výhradně do období Rakouska-Uherska, těsně před 1. světovou válku a všemožně se snažily vyhnout se konfrontaci se současným režimem. Nakonec se autoři rozhodli představit Cimrmana jako futurologa a uvedli dvě krátké hry s pohledem do budoucnosti – *Posel světla* a *Vizionář*. Zdeněk Svěrák vzpomíná na náročnost napsání celého divadelního kusu: „*Bylo to balancování na úzké stezce. Ukročit vlevo znamenalo potlesk od diváka, ale zatracení bolševikem. Ukročení vpravo*

by mělo výsledek opačný. Pohybovali jsme se tedy úzkostlivě uprostřed s nadějí, že divák pozná a Zvolský nepozná.“⁸⁴ Je s podivem, že nejen Zvolský, ale i celá schvalovací komise skutečně nepoznala. Tragikomickou postavu uhlobarona chápala jako kritiku buržoazní společnosti a hru si zařadila mezi hry angažované. Přesto ale komise měla ke hře výhrady. Kromě už kultovní kritiky meteorologických parametrů, která byla názorně předvedena ve filmu *Nejistá sezona* (1987), stojí za zmínku citace ze Svěrákova deníku, kam si poznamenal průběh schůzky s komisí po schvalovacím představení celé hry *Posel z Liptákova*:

„Soudruh Zvolský: V těch vašich konferencích byste měli popularizovat myšlenky kodexu kulturně výchovné práce. Soudruh Husák, jak víte, nedávno hovořil o stavebnictví. A vy to umíte, jak to napálit, ty nešvary v tom stavebnictví. Dám vám příklad, jak by to šlo. Jak jedete do toho Liptákova, tak po cestě byste třeba mohli vidět chlapa, jak se opírá o lopatu a nic nedělá. Tak ho pěkně pokritizovat a vy na to máte! Já nechci agitku, ale já chci plný sál. Voskovec s Werichem taky dělali srandu, ale dotýkali se věcí, který hýbaly světem.

Soudružka Krpáková: Rozhodně tam nesmí být věta: Není to komisař Rudé armády, ale gauner.

Smoljak: Ale takovou větu tam vůbec nemáme.

Soudružka Krpáková: Mám to tady jasně poznamenané.

Svěrák: A nehodnotila jste předtím ještě nějaké jiné divadlo?

Soudružka Krpáková (listuje): Aha, tak to je z jiné hry.“⁸⁵

Celá hra *Posel z Liptákova* je obrovskou parodií na stávající systém, byla to karikatura vědeckého pokroku, společnosti a totality. „Byla to přiznaná mystifikace odkazující k epochální nepřiznané mystifikaci, která byla samozřejmě kolosálnější – a také mnohem zákeřnější. (...) Estetika nesmyslu, poetika absurdity, kult demence, to všechno jsou způsoby, jak vyjádřit blbost blbostí, mystifikaci mystifikací a poukázat na pokrytecky maskovanou surovost systému.“⁸⁶ Sylvie Richterová si všímá způsobu, jakým autoři parodují kultu geniálních vynálezců, jakými byli Mičurin nebo Lysenko. Stejně jako pro Sovětský svaz nebylo nic nemožné, nebylo nic nemožné ani pro Járu Cimrmana, který vytvářel neuvěřitelné absurdní vynálezy a uměl je dokonce i používat v praxi. „... (tyto vynálezy) dovolují rozpoznávat, vyhmátnout a předvést významy

⁸⁴ http://www.rozhlas.cz/kultura/cimrman/_zprava/402740

⁸⁵ http://www.rozhlas.cz/kultura/cimrman/_zprava/402740

⁸⁶ Richterová, S., *Ticho a smích. Mladá fronta, Praha 1997, s. 72.*

skrývané mocí cenzury. (...) tato parodie vědomě reflektuje cenzurou a terorem udržovanou systémovou aberaci; na hloupou si hraje, aby mohla hloupost reflektovat, a zároveň si ovšem uchovává privilegovaný statut umění. (...) Proces porozumění absurdnímu modelu a z něho pramenící smích současně ustavují společenství nebo dokonce svého druhu spiklenectví: rozumět nesmyslu modelového díla rovná se schopnosti dešifrovat nesmysl společenského systému – v principu, nebo aspoň v dílčích jevech.“⁸⁷ Rozpoznání celého systému a jeho následná parodie lze uskutečňovat pomocí modelů, pomocí jakéhosi napodobování. Jedná se vlastně o skutečný socialistický realismus převedený do praxe a tím vytvoření *realismu absurdního*.⁸⁸

Ve hře nalezneme bezpočet narážek na režim, ať už se týkají cenzury, státního znárodnování nebo zákazu svobodného podnikání. Tyto narážky zřejmě nebyly soudruhy schvalovací komise čitelné, protože u nich byla přetočena znamínka – to, co se vydávalo za pozitivum, bylo ve skutečnosti myšleno jako kritika a naopak. Ubohý uhlobaron, kterého čeká tragická budoucnost, je brán jako směšná a komická figurka, které bude jednou všechno znárodněno ve prospěch pracujícího lidu. Syn vizionáře, který ví, co bude následovat, odmítá dědictví a závidí bratrovi, který si „v Praze vesele dře bídu“ zatímco on má mít na „hřbetě takovejhle majetek“:

„Syn: Milý tatínku, já vám děkuju za všechnu tu vaši dobrotu, za to, že jste se celá léta uskromňoval, abychom my děti neměli nouzi.

Otec: Děti jsem vychoval dobře.

Syn: Ale ten grunt tatínku, ten náš velkej grunt, já nechci.

(...)

Otec: A proč?

Syn: Já nechci bejt bohatej.

Uhlobaron: (směje se) No tohleto jsem ještě neslyšel. On nechce být bohatý. Vám snad, mladý pane, přeskočilo.

Otec: Ale ne. To my jsme jednou tu troubu strašně rozhicovali a viděli jsme neuvěřitelný věci.“⁸⁹

Ve hře se objevuje i kritika charakteristických českých vlastností, což je ovšem pro tvorbu Smoljaka a Svěráka typické: „Sotva tajemník Čepelka odložil po

⁸⁷ Tamtéž. S. 74.

⁸⁸ srov. Tamtéž. S. 73.

⁸⁹ Smoljak, L., Svěrák, Z., *Posel z Liptákova. Videojournal, Praha 1997.*

bezvýsledném překopání celé zahrady krompáč, nachází docent Weigl v jeho násadě důmyslně maskovanou dutinu a v ní nebojácnou protirakouskou báseň *Svou pravdu nebudeme skrývat*.⁹⁰ Jedná se o paradoxní situaci, o jazykový protimluv, ale stejně tak tato věta vypovídá o absurditě dění v celé československé společnosti. Lidé si potají stěžují, ale raději na sebe moc neupozorňují, jak trefně komentuje matka v dramatu Jana Schmida *Třináct vůní* (viz níže).

Podstatnou roli sehrává ve hře *Posel z Liptákova Smrtka*. Jako vyšší síla stojí nad vším lidským pachtěním, nesmí ovšem „*nic prozrazovat ani naznačovat*“. Celé konverzaci mezi otcem, synem a uhlobaronem se tak pouze směje, čímž dokáže postavy ve hře uvést do ještě větší nejistoty. Závěrečná řeč Smrtky nechává za sebou spoustu nevyřčeného, ovšem pro diváky žijící v realitě, o které hra vypovídá, jasně srozumitelného: „*Já končím. Poslední, co dělám, je třeba Ferdinand, Sarajevo. A pak jdu na odpočinek. A přijde nověj, mladej. Ale to bude sekáč, pánové, ne jako já. Ten se nezakecá. No, potěš vás pánbůh a nashledanou*.“⁹¹

6.1.3 Divadlo Ypsilon

Ojedinelý počín představovalo experimentální divadlo Ypsilon založené Janem Schmidem v Liberci roku 1964. V roce 1978 se divadlo přestěhovalo do Prahy. Už od počátku v sobě soustředilo zajímavé a neokoukané herce, jakými byli Vladimír Kratina, Michal Nesvadba, Lenka Termerová, Marek Eben, Ladislava Kretschmerová, Jana Synková, Miroslav Kořínek, Bronislav Poloczek a další. Jan Schmid na této scéně vytvořil zcela osobitou, specifickou a svéráznou formu poetiky, u herců kladl důraz na kolektivní improvizaci, kontakt s publikem, komentář vlastní role. Herci hrají s přehnanou naivitou, součástí her je hudba i zpěv. Schmid je autorem tzv. jevištních montáží, často nesleduje žádnou dějovou linii, zažité stereotypy s oblibou ukazuje ve zcela nových souvislostech, čímž hry získávají na aktuálnosti. Schmid je zaujat velkými osobnostmi historie, jak ukazuje ve hrách *Michelangelo Buonarroti* (1974) či *Život a smrt Karla Hynka Máchy* (1978). Zvlášť u prvně zmiňované hry jde spíše než o dramatickou hru o jakousi jevištní koláž, která má dokonale navodit téměř beze slov zdání renesance. „*Cílem bylo podání zprávy, výpovědi o životě a díle Michelangela a jeho době v dialektickém sepětí s naší dobou. Tomu napovídají všechny použité*

⁹⁰ Smoljak, L., Svěrák, Z., *Posel z Liptákova*. Videojournal, Praha 1997.

⁹¹ Smoljak, L., Svěrák, Z., *Posel z Liptákova*. Videojournal, Praha 1997.

prostředky bez ohledu na styly a žánry. Cílem je provádět výzkum věcí v jejich rozpornosti. A je jedno, jaké barvy pro svůj obraz zvolíme.“⁹² Další okruh, kterým je Schmid fascinován, je tzv. česká otázka a téma moci (*Třináct vůní*, 1975). Ve všech hrách dominuje ironie, satirický nadhled, vztah člověka a moci, ambivalentnost statečnosti a strachu, pravdy a lži.⁹³ V sedmdesátých letech našel v Ypsilonce útočiště – po zákazu točit filmy – režisér Evald Schorm. Tato spolupráce se ukázala jako velmi zdařilá, Evald Schorm na půdě Ypsilonky režíroval několik zdařilých inscenací, mimo jiné například *Večírky* (1985) nebo *Třináct vůní* (1975).

6.1.3.1 Jan Schmid: *Třináct vůní*

Drama Jana Schmida *Třináct vůní* bylo uvedeno na scéně divadla Ypsilon v roce 1975 a je výjimečné v několika ohledech. Ve srovnání s jinými dramaty Jana Schmida je dějově i textově překvapivě konzistentní a navíc není vázáno na konkrétní prostor svého domovského divadla, proto bylo později uvedeno i na jiných scénách. Díky režii Evalda Schorma mu byla vdechnuta jakási nadčasovost a zároveň aktuálnost.

Tato hra otevírá okruh her, ve kterých se Jan Schmid zabývá českou otázkou – ta je naplno rozvíjena v dalším dramatu *Život a smrt K. H. Máchy* s podtitulem *Náčrt o mučivých otázkách lidské existence*. Schmida zajímá reakce českých lidí v konfrontaci s realitou, zabývá se typickými českými vlastnostmi, mentalitou českého člověka a jeho reakcí ve vypjatých situacích. Takto vysvětluje své pohnutky: „Česká otázka je časová vlastně stále. Jsou však období, kdy ji lze nastolovat nahlas, a doby, kdy to jde jen potichu. Ale vždycky je dobré vědět o sobě co nejvíc. Mě tenkrát zajímalo prověřit českou povahu z hlediska její náchylnosti k pohybu z letargie. A zároveň z hlediska zakopaných psů z nás, kteří tomuto pohybu brání.“⁹⁴ Zajímavé je, že hra vznikla v čase komunistické totality a vypovídá o totalitě jiné, o době 2. světové války a životě průměrné české rodině v ní. Tato skutečnost poskytla neobvyklou paralelu se životem lidí v 70. letech, nabyla na aktuálnosti a díky jejímu přesahu do jiné doby nabídla nový pohled na stávající realitu. Nabízí se také srovnání mezi životy lidí v čase dvou totalit. Zatímco doba protektorátní byla něčím, na co lidé nebyli připraveni a procházeli kolektivním ochromením z hrůz, které kolem sebe vnímali, v sedmdesátých letech

⁹² Schmid, J., *Třináct vůní, Hry a texty z Ypsilonky*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 85.

⁹³ srov. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=967>

⁹⁴ Schmid, J., *Třináct vůní, Hry a texty z Ypsilonky*, Československý spisovatel, Praha 1992, s. 169.

národ procházel jakousi letargií, stávajícímu režimu se přizpůsobili a dokonce uměli bez zbytečného upozorňování na sebe využít i jeho výhody. Sám Jan Schmid k tomu v rozhovoru s Janem Kolářem podotýká: „*Ve Třinácti vůních jsem do všeobecného společenského šoku okupace a války umístil průměrnou českou rodinu. Jako typický vzorek i jako paralelu s totalitou, v níž jsme zrovna žili. Jenom snad s tím rozdílem, že v protektorátu se musela česká zalezlost řešit ze dne na den, kdežto v naší totalitní době to byly už zajeté mechanismy: česká rodina se v tom naučila chodit a zvykla si.*“⁹⁵

Hlavní hrdinkou dramatu je žákyně Maruška, autorka deníku, do kterého zaznamenává své prožitky, myšlenky a pohnutky. Maruška ovšem deník nerozděluje na jednotlivé dny, ale na vůně, „*protože vůně nevyblednou jako vzpomínky.*“⁹⁶ A Jan Schmid nezastírá, že Maruška je do jisté míry jeho alter ego: „*Mnohé souvislosti jsem zapomněl, ale řada jich zůstala fixována přes smyslové vjemy, vůně, barvy a sluchové šумы. Teprve když jsem hru psal – ze zkušenosti i shromážděného materiálu – , vyjevovaly se mi skrze konkrétní vůně asociace a mohl jsem zhmotňovat i úplně vymyšlené lidi a fiktivní městská prostředí.*“⁹⁷

Celá hra není tradičně pojatým dramatem, součástí je hudba, zpěv, retrospektiva. Běžné rodinné rituály (např. snídaně) jsou pojaty jako kolektivní improvizace, která se různě fázuje, rytmizuje a zastavuje – vše proto, aby divák nesklouzl pouze k pasivnímu vnímání hry, ale aby byl vtažen do děje, nucen o něm přemýšlet a zároveň si díky určité „neskutečnosti“ udržoval patřičný nadhled. Ani charakteristika postav nedovolí divákovi zařadit si je do stereotypních škatulek – dospělí se často chovají jako děti a naopak, jazyk neodpovídá jejich společenskému postavení. Tam, kde divák očekává logické chování postav, se mu ho nedostává. Nad všemi postavami ovšem vyčnívá Maruška - jako hybatel děje, komentátor děje i samotný účastník děje. Výjimečnou postavou je Kluk pitomá, který je sice viditelný divákům, ale neviditelný aktérům hry, kromě Marušky. Funguje jen v jejích představách, v průběhu hry se začíná „zhmotňovat“, aby v samotném závěru sehrál jeden ze zásadních momentů: „*A deník si píšu od třinácti let, zkrátka od té doby, co mě ten kluk pitomá, co vedle něj sedím v lavici, tak pitomě pokousal. Ale on tu ve skutečnosti není, je tady jenom v mých myšlenkách, a jestli ho vidíte, tak ho nevidíte...*“⁹⁸

⁹⁵ Tamtéž. S. 169.

⁹⁶ Tamtéž. S. 110.

⁹⁷ Tamtéž. S. 170.

⁹⁸ Tamtéž. S. 110.

Jednotlivé postavy jsou ztělesněním charakteristických českých vlastností, kromě hrdinů zapojených do odboje (strýček a listonoš) se ale především setkáváme s přízemními povahami různě shrbenými a pokroucenými. „*Ať na sebe příliš neupozorňujeme*“⁹⁹, napomíná členy rodiny matka a domovnice, která se rozhodla přejít na stranu nepřítele, neváhá bez ohlášení vpadnout do bytu a všechny zastrašovat: „*Nezapomeňte na mě. Jinak by se vám to taky nemuselo vyplatit. (...) Neschováváte tady někoho? Cokoli řeknete, může být použito proti vám...*“¹⁰⁰ Syn Sláveček se snaží nařazení obcházet a v rakvích pašuje domů prasata.

Hra je nabitá situační i jazykovou komikou, absurditou i černým humorem, přesto pod textem lze vycítit tíživou atmosféru protektorátu. Tu zprostředkovává neviditelné zlo, právě přistěhovaný německý důstojník, o kterém víme jen z dialogů a který se viditelně ve hře nevyskytuje, o to je však jeho přítomnost dusivější. Působí tak nejen na diváka, ale především na aktéry na jevišti, kteří v duchu toho nejčernějšího humoru začnou zcela vážně uvažovat o vraždě. A divák se sice směje, ale neubrání se mrazivému pocitu, který mu přeběhne po zádech, protože právě byl svědkem toho, kam až může obyčejný člověk zajít, když ho obklopuje děs ze ztráty vlastního života.

V textu lze vysledovat mnoho replik s přesahem do normalizační doby, nejvíce samozřejmě u strýčka odbojáře:

„Otec: Tak jak? Jak je na Šumavě?“

Strýček: Nemyslíš Šumavou Krkonoše?

Otec: Totiž v Krkonoších. Promiň, někdy si pletu sever a jih.

*Strýček: Hlavně, že si nepleteš východ a západ.*¹⁰¹

(...)

*Strýček: Stejně, když se na to podíváte kolem, tak to stanné právo je momentálně jediné právo, které máme.*¹⁰²

Každá totalitní vláda s sebou přináší mnoho paradoxů, které dokáží mazat rozdíly mezi tím, co je „normální“ a co ne. Doba normalizace měla normalizovat situaci v republice, měla ji uvést zpět do „normálního stavu“. Výsledkem však byla zcela nefungující společnost, která s normálem neměla sice nic společného, ale všichni se tvářili, že je vše v pořádku. I ve hře Třináct vůní se setkáme s vymizením hranice mezi normálním a nenormálním, jak ukazuje ve svém monologu Julie: „*Tu válku*

⁹⁹ Tamtéž. S. 146.

¹⁰⁰ Tamtéž. S. 158.

¹⁰¹ Tamtéž. S. 121.

¹⁰² Tamtéž. S. 148.

zbytečně dramatizujete; vždyť pořád všechno běží, řekla bych, normálně. Včera jsme byli například na pouti a tam normálně vyvolali jednu dámu z obecnstva, ta se normálně položila na stůl a nějaký mistr ji normálně zhypnotizoval, ona se začala normálně zvedat, tak jak normálně ležela, takže normálně visela ve vzduchu. Když už měla dost, tak on ji zase pomalu normálně spouštěl dolů vlastním pohledem... No?”¹⁰³

Hra končí s koncem války, což je zde paradoxně ztvárněno jako jeden z nejtragičtějších okamžiků celé hry. Tam, kde by divák očekával slzy a smutek, je smích, tam, kde by měla být logicky radost, je tragédie. Hra *Třináct vůní* Jana Schmida je plná paradoxů jako doba, o které vypráví jako doba, ve které byla uvedena.

6.2 Drama v samizdatu a exilu

Ostřejší politická satira se logicky nejvíce rozvíjela v samizdatu a exilové literatuře. Za cenu „vyhoštěnosti“ získali autoři svobodu naplno pojmenovávat všechny zapovězené jevy, které se ve společnosti odehrávaly. Je pochopitelné, že se v exilu ani v samizdatu nesetkáme s čistě humoristickou tvorbou, vždy se zde míchá tragično s komicem, kterými se upozorňuje na absurditu celého systému. Autoři jsou velmi sarkastičtí, ironičtí, používají černý humor, své hrdiny uvádějí do paradoxních situací, ve kterých se míchá smích se zděšením. Normalizace jako nová zkušenost pro autory poskytovala nový rozměr pro jejich tvorbu, která nabývala na aktuálnosti. „*Potřeba dramatiků vyjádřit krajní skepsi vůči „normalitě normalizace“ aktualizovala mj. žánr aktovky jako prostředku ironického vyjádření jediné specifické a vyhraněné situace, ve které se mohou naplno projevit protichůdné životní postoje. Zvláštním rysem této disidentské dramatiky pak byla zřetelná autobiografičnost a důraz na prvky authenticity.*“¹⁰⁴ Autoři neváhali přímočaře útočit na současnost, své narážky nemuseli halit do složitých jinotajů.

František Pavlíček ve svém díle *Chvála prostopášnosti* (smz. 1979) představuje ironicky vyhocenou dramatickou mozaiku několika dějů umístěných do renesanční Kutné Hory.¹⁰⁵ Josef Topol ve své slavné hře *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (smz. 1976), ve které přímo vychází z událostí srpna 1968, představuje černou grotesku

¹⁰³ **Tamtéž. S. 142.**

¹⁰⁴ <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=11066>

¹⁰⁵ **srov. Tamtéž.**

i absurdní komedii současně.¹⁰⁶ Tato hra napsaná pro Krejčovo Divadlo za branou však kvůli svému námětu nikdy nebyla uvedena. Jediná hra Pavla Tigrida *Neposkvrněné početí Josefa V.* (1977, čas. Svědectví) je pojata jako tragikomické divadlo na divadle.¹⁰⁷ Někteří spisovatelé objevili drama jako způsob pro vyjádření až v exilu, což je případ Karla Michala. Hořká komedie napsaná německy *My, občané mělští* (český překlad Viola Fischerová, 1991) zavádí diváky do období antického Řecka. Jaroslav Gillar ve švýcarské emigraci napsal gogolovskou satiru na mužikovské poměry v Rusku *Lov neboli Sny Ivanů* (Curych 1979) a další drobnější dramatické texty, které vycházely v rámci cyklu *Kapesní divadlo* vydávané v exilovém literárním časopisu *Revue* napětí a humoru (řídil Vladimír Škutina).¹⁰⁸

6.2.1 Pavel Landovský: *Sanitární noc*

K rozboru jsem si zvolila dramatickou hru Pavla Landovského *Sanitární noc*. Vychází z autentického prostředí disentu, je disidentem napsaná a s nadsázkou reflektuje tehdejší dění v normalizačním Československu. Nejlépe také naplňuje termín humoristická a satirická tvorba. *Sanitární noc* vyšla v samizdatu roku 1976 a byla uvedena i v zahraničí a předkládá divákovi jakýsi „ostrůvek pozitivní deviace“, skupinu režimem pronásledovaných lidí, kteří v restauraci po zavírací době chtějí prožít klidný večer. Tito lidé patří ke skupině intelektuálů, najdeme zde bývalého herce, bývalého majora, bývalého právníka, bývalého lékaře, kteří dnes vykonávají různá jejich vzdělání podřadná zaměstnání. Večírek se ovšem zvrtné ve chvíli, kdy jsou aktéři nuceni pomoci svému „nepříteli“, ministrovi Hanouskovi, kterého při milostných hrátkách v prvním patře restaurace raní mrtvice. Paradoxní situace, ve které se všichni zúčastnění ocitají, přináší řadu tragikomických okamžiků podtržených černým humorem.

Děj hry se odehrává v polovině osmdesátých let, kdy má být normalizace ještě více utužena. Tento fakt pociťují diváci na vlastní kůži. Již při vstupu do divadla jsou prohledáváni „Divadelní ostrahou“, dveře se po jejich příchodu uzamykají, někteří diváci jsou po důkladné prohlídce odvedeni pryč ze sálu. „*Když diváci vstupují do foyeru divadla, uvidí namísto biletářů a biletářek svalnaté penzisty a důchodkyně s obrovskými zadky, všichni jsou oblečeni do tmavošedých zřízeneckých uniforem,*

¹⁰⁶ srov. Tamtéž.

¹⁰⁷ srov. Tamtéž.

¹⁰⁸ srov. Tamtéž.

*u pasů se jim pohupují pistole v žlutých kožených pouzdrech zářících novotou. Někteří z nich mají na vodítku cvičené vlčáky s náhubky na mordách. (... ..) Po zaplnění sálu jsou všechny dveře uzamčeny na řetězy, popřípadě zatlučeny prkny a hřebíky. Příslušníci Divadelní ostraha potom během celého představení bloudí prostorami divadla, lezou někudy i zadem na jeviště, kde poslouchají za dveřmi, svítí občas divákům do očí baterkami.*¹⁰⁹ Divadelní ostraha sice přímo do děje nezasahuje, ale její všudypřítomnost je pro diváky zneklidňující a má navodit atmosféru strachu, pronásledování, zásahů do soukromí. O přestávce jsou dokonce viditelně před divadlo přistavěna krytá tmavá auta a po představení vidí ohromení diváci, jak jsou do nich nakládáni protagonisté hry.

Hra bez skrupulí ukazuje negativa totalitní společnosti. Divák je svědkem jisté uniformity všech zúčastněných, kteří jsou sice svázáni nemožnými nařízeními, ale umí je dovedně obcházet. Účastníci večírku vypínají odposlouchávací zařízení, do kterého nejprve bravurně sehrají podle scénáře idylku v normalizační restauraci:

„František: ... A co u vás na závodě, soudruhu, jak jste na tom s plněním plánu?

*Host: 109%. Ale to už je u nás v závodě samozřejmost.*¹¹⁰

Uprostřed totalitní společnosti má pár jedinců prostor pro vlastní svobodu ve chvíli, kdy se od okolního světa izolují. Přesto i zde se nakonec setkávají s udavačstvím, tolik typickým pro českou povahu. Paradoxně ho tady zastupuje černoš, který právě pro svoji barvu pleti nebudí podezření. Landovský se nebojí používat vulgarity a lidový humor vedle jemné češtiny, svým jazykem postavy charakterizuje. Komika je vystavěna na situačním i slovním humoru, který vychází ze skutečných prožitků autora z počátku normalizace.

„Keler: A to znáte ten fór, jak se sešel Američan, Rus, Angličan, Francouz a Čech?

*František: (dá se do hurónského smíchu jako při pointě) To je výbornej fór!*¹¹¹

Landovský neváhá s ironií útočit na celou byrokracii, která je prolezlá korupcí. A to ve chvíli, kdy papaláš Hanousek v jakémisi kómatu začne pobaveným disidentům vykládat o propojenosti jednotlivých ministerstev.

„Hanousek: Né! Sanitku né! Jenom né sanitku! To by věděl ministr zdravotnictví první a to je drbna všech drben a jeho dcera chce bejt ministryní vnitřní kultury místo mne a to by zlomilo ministrovi spoju srdce, protože jsme domluvený, že až půjdu dělat

¹⁰⁹ Landovský, P., *Sanitární noc. Minus 21, Praha 1990, s. 10.*

¹¹⁰ *Tamtéž. S. 30.*

¹¹¹ *Tamtéž. S. 55.*

ministra zahraniční kultury, tak na moje místo půjde jeho děda, kterému už je, považte, šestašedesát a ještě nebyl ministrem. Tak to snad pochopíte, soudruzi. Nehledě na to, že ten děda na něj něco ví a pořád mu vyhrožuje, že jak nebude tím ministrem, tak to na něj položí, kdepak sanitku.“¹¹²

Drama *Sanitární noc* se řadí mezi tzv. vaňkovky, což je soubor dramát, kde se vyskytuje postava Ferdinanda Vaňka, kterou vytvořil Václav Havel ve hře *Audience* (1975). Disident Vaněk nese charakteristické rysy svého tvůrce jak v dramatu, kde se objevil vůbec poprvé, tak i ve všech dalších deseti knihách, které vznikly většinou v okruhu Havlových přátel. Mezi autory, kteří Vaňka použili, patří kromě Pavla Landovského například Pavel Kohout (*Atest*, 1978) nebo Jiří Dienstbier (*Příjem*, 1984). Vaněk v *Sanitární noci* nenese velkou roli, přesto je jeho přítomnost právě díky jasným charakteristickým rysům nepřehlédnutelná. Kromě nápadného ráčkování sbírá podpisy za propuštění jiného disidenta Staňka:

„Vaněk: (...) Já už totiž zase sbírám podpisy na Staňka. Se Staňkem jsou furt nějaký potíže. Loni jsem ho složitou cestou dostával z kriminálu do blázince, to ještě musíš pamatovat, hnal jsem to až přes OSN a letos si zase usmyslel, že chce zpátky do vězení, protože v blázinci je mlátěj. Já se z toho Staňka stejně jednou poseru, ale řekni mi, co mám dělat?“¹¹³

Landovský sám se stylizoval do role bývalého herce Herolta, další skutečně existující osoby se pod pravými jmény vyskytují v dialozích herců. Taková situace nastává, když chtějí disidenti pro své kamarády ve vězení využít situace a na téměř umírajícího Hanouska vyvíjí nátlak, aby je dostal z vězení na lepší místo:

„Vaněk: Doktore, na moment! Možná by se teď hodilo říct, esli by na stavbu tý svý chaty nedostal Staňka.

Dusbaba: Já to zkusím. Dokud je naměkko!

Vaněk: A kdyby byl ochotnej... tak Landovský, Vaculík a Kohout maj taky dost blbý pracovní nasazení, někde v solnejch dolech a bydlej ve stanech.

Dusbaba: Kohouta pustili.

Vaněk: Jak to, kdy? Že o tom nic nevím.

Dusbaba: Pustili ho ze zdravotních důvodů. Minulej tejden. Polil si nohu asfaltem.

Vaněk: Už zase?

Dusbaba: To víš, toho tak pustit ke kotli s térem.

¹¹² **Tamtéž. S. 60.**

¹¹³ **Tamtéž. S. 51.**

Vaněk: A neudělal to naschvál?

Dusbaba: Čertví.

*Vaněk: Jo, a ještě Kabeš se Sidonem jsou na pozorování v blázinci. To by pro Hanouska taky nebyl problém dostat je do kriminálu a potom k sobě na stavbu.*¹¹⁴

Komičnost a absurdita celého zruďného systému se zde potkávají především v situacích, kdy se přímo útočí na režim tehdejšího Československa. Nemocného Hanouska nakonec ošetřuje lékař, kterého dřív sám Hanousek zbavil zaměstnání:

„Herolt: To chce doktora, ale hned!

(...)

František: Topič z granulovny odpadků je přece bejvalej docent z druhý interny, ten by to zmáknul...

Herolt: A je na směně?

František: Je. Bral si tady vodpoledne kyselý zelí, když šel na šichtu a říkal, že jde kroutit šestnáctku.

*Keler: Ten chlap se živí kyselým zelím, co ho znám.*¹¹⁵

Totální paradoxnost vyplývá v této situaci z faktu, že disidenti berou jako jasnou skutečnost, že bývalý docent je nyní topičem v granulovně odpadků, neváhají se ale divit tomu, že se stále krmí kyselým zelím.

Landovského *Sanitární noc* ovšem neukazuje svět černobílý, kdo by očekával morální převahu disentu, byl by zklamán. Díky nejasnému rozvržení postav a udavačství může být i divák zmaten tím, co od koho očekávat. Ve chvíli, kdy v uzavřeném prostoru stojí proti sobě dvě znepřátelené strany, které se na okamžik spojí k vyřešení jediné konkrétní situace, jsou najednou hranice mezi jednotlivými charaktery velmi tenké a zaměnitelné. Neustále se opakující věta: „*Mládí si holt vždycky najde školinku*“, která podle situací různě variuje ve svém významu, je tak zřejmě jediným nadějným výhledem do budoucna pro všechny aktéry hry.

¹¹⁴ **Tamtéž. S. 62.**

¹¹⁵ **Tamtéž. S. 36.**

7. Humor a satira v poezii

Stejně jako v próze a dramatu, i v poezii se normalizace projevila zřetelným způsobem. Mnoho jedinečných básníků bylo perzekuováno, dostávali se na seznam zakázaných autorů, režim se všemožně snažil jim životy komplikovat. Díla těchto autorů byla vydávána v samizdatu nebo až po roce 1989, některé básně čekají na vydání dodnes. Humor a satira v poezii téměř vymizely. Povolení autoři psali prorežimní básně pro vládnoucí stranu nebo se stahovali do sebe a jejich poezie měla ráz intimní reflexivní lyriky. Novým prvkem se stala erotika, která se objevovala jak v dílech nové generace básníků, tak i u básníků starších. U zakázaných autorů nebylo častým prvkem jen komično, básníci spíše upřednostňovali absurditu a černý humor, kterým reagovali na dění ve společnosti. Objevuje se jazykový nonsens jako obraz celého nesmyslného státního zřízení.

7.1 Oficiální poezie

Mnoho básníků, kteří ve své tvorbě používají prvky humoru a satiry, je spjato s humoristickým časopisem *Dikobraz*. Jejich tvorba nemusela mít humor jako stěžejní prvek, přesto zde byly některé básně vyhovující charakteru časopisu otištěny. Nekonfliktní satirické a humorné básně publikovali například Václav Bárta, Karel Bradáč, Karel Čejka, Miroslav Florian, Jiří Mečír, Vlastimil Pantůček, Antonín Pokorný, Milan Vašíček, Vladimír Vlášek, Miroslav Hule, Jiří Žáček aj.¹¹⁶ Kromě těchto nekonfliktních básníků se však v časopise objevovaly i básně angažované, útočící na ty, kteří s režimem nesouhlasili. Tak je tomu například u básně *Naši emigranti*, která se pod záštitou humoristického časopisu za humornou vydává, ve skutečnosti se ale zcela nepokrytě vydává po cestě štvavé kampaně, která byla na počátku let sedmdesátých vyvolaná komunistickou stranou:

Naši emigranti

„Vnější

Když poznali, jak jsou doma malí,

Za hranice vyemigrovali.

¹¹⁶ Srov. <http://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=89&hl=Dikobraz+>

*V zahraničí tajně doufajíce,
Že tam budou větší o píd', ba i více.*

Vnitřní

*Když poznali, že jsou doma malí,
Za hranice neemigrovali.
Neboť uslyšeli od svých přátel zvenčí,
Že by v zahraničí byli ještě menší.“¹¹⁷*

Tato báseň se připojuje ke komunistické propagandě, která zahájila útoky proti znovu úspěšně se v zahraničí rozvíjejícímu se exilu. Tomu se dokonce podařilo obnovit činnost jednotné Rady svobodného Československa.¹¹⁸ Je zřejmé, že propaganda využívala všemožných způsobů, aby české emigranty pošpinila a fakt, že se tyto útoky publikovaly i v humoristických časopisech jasně ukazuje na propojení komunistického aparátu a kultury a na neexistenci nezávislých médií.

Mezi básníky, kteří používají ve své tvorbě humoristické prvky, patří například Miroslav Hule. Miroslav Hule nemá sice těžiště své tvorby v humoru a satíře, přesto lze v jeho tvorbě vysledovat humoristickou zkratku. Hlavním tématem jeho poezie ale stále zůstává milostná lyrika. Do období sedmdesátých let spadá jeho sbírka *Ryby v síti noci* (1979).

Nejvíce se humoristické a satirické poezii přibližuje Jiří Žáček. V sedmdesátých letech však ještě prvky humoru v jeho tvorbě nepřevažují, básník spíše balancuje na rovině vážné a humorné poezie, v pozdějších letech se pak nachází jako výhradně humoristický a satirický básník. V období sedmdesátých let napsal několik sbírek, například *Ráno modřejší večera* (1970), *Napjatá struna* (1973), *Anonymní múza* (1976) a *Mezi řečí* (1978). V jeho poezii jsou časté milostné motivy, ale oproti Miroslavu Hulemu vyniká Žáček nepatetičností, hravostí a jakýmsi zcivilněním lyriky, přiblížením ji čtenáři. Jiří Žáček píše také poezii pro děti (*Aprílová škola*, 1978) a zřejmě odtud pramení jeho snaha o porozumění verši čtenářem, o žert a o jakési odblokování vážnosti poetiky. Typická je pro Žáčka rytmičnost verše, díky které se jeho básně převádí i do písňové formy, sám Žáček je také autorem mnoha písňových textů. Jeho sbírka

¹¹⁷ Pernes, J., *Dějiny Československa očima Dikobrazu 1945 – 1990*. BARRISTEL a Principal – studio, s. r. o, Brno 2003, s. 180.

¹¹⁸ Srov. Pernes, J., *Dějiny Československa očima Dikobrazu 1945 – 1990*. BARRISTEL a Principal – studio, s. r. o, Brno 2003, s. 180.

Text´appeal (1986) obsahuje písňové texty z let 1973 – 1984. Právě zde je patrné jeho zcivilnění lyriky, které se projevuje nekomplikovanou metaforičností, přímým pojmenováním, častým použitím nespisovného jazyka a obecné češtiny. Jasná rytmicizace verše zajišťuje básním spád a nepřerušovanou plynulost. Básně jsou většinou milostné, ale odrážejí v sobě i přímé dopady tehdejší doby, jak je tomu například v básni *Blues konzumního člověka*, kde se setkávají dva paradoxy tehdejšího života – na jednu stranu blahobyt a na druhou stranu nedostatek základního zboží, zároveň se objevuje i ten fakt, že komunistická strana blahobyt kritizovala, protože byl typický pro západní země a neslučoval se s filosofií vlády proletariátu.

*„Já jsem ten homo consumens
co pořád někde
něco shání
Já jsem ten homo consumens
já chci mít všechno
co je k mání
A to co není
Chci tím spíš
Se mnou je vážně jenom kříž“*

Závěrečná sloka je paradoxním vyústěním celé situace, dvě strany se navzájem kritizují, ale bez sebe by vlastně nikdy nemohly fungovat:

*„Já jsem ten homo consumens
co se teď na něj
všecko hází
Já jsem ten homo consumens
Kydají na mě
bláto frází
Kdybych nic nechtěl
chytráci
kdekdo by přišel vo práci“¹¹⁹*

¹¹⁹ Žáček, J., *Text´appeal*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 22.

Jiří Žáček svoji poezii nezaprodal režimu, tvořil verše nepolitické a zároveň i nekonfliktní, takže se nedostal ani na druhou stranu, na seznam zakázaných autorů. Svoje verše píše s jakousi ležérností, ale zároveň s nadhledem nad vším děním, čímž se trefil do vkusu čtenářů. Nepředává žádná složitá poselství, píše o běžných věcech, které lidi oslovují a které pro ně nejsou ničím cizím. Díky hravosti a lehkému tónu splňují jeho verše nenáročnost na četbu, zde ovšem právě kvůli oné jednoduchosti hrozí riziko určité primitivnosti verše. Milostný podtón básní je činí přitažlivými. Čtenář také nemá pocit stereotypu, protože díky žertovnému tónu se v Žáčkových básních nestaví láska na nedotknutelný pomník slávy, ale ukazuje se ve stále nových živých obrazech, v nových pojmenováních a s vtipnou pointou. Jak je tomu například v básni *Malé rande s gravitací* ze sbírky *Ráno modřejší večera*:

„*Jablko dozrálo a*

P
A
D
Á
P
A
D
Á
P
A
D
Á

na zralou hlavu prof. Newtona

Jenomže ty jsi příliš mladá

a tohle všechno je ti putna

Tak mi dej ruku a pojd' do lesa

Vyzkoušet jak se přitahují

Naše tělesa“¹²⁰

Poetiku sobě vlastní vytvářel také Jiří Suchý, zakladatel divadla Semafor. Jeho verše v sobě nepostrádají hravost a lehkost, mísí se v nich nostalgie s úsměvy. Většina jich byla použita v jevištní podobě divadla Semafor a stejně jako u Jiřího Žáčka je zde hranice mezi básní a písní velmi tenká právě pro jejich rytmičnost a srozumitelnost

¹²⁰ Žáček, J., *Autostop (výbor z veršů)*. Mladá fronta, Praha 1988, s. 17.

verše. Suchého poetika je nekonfliktní, stále evokující uvolněnou atmosféru z let šedesátých, jak je tomu například v rozpustilé básni *Divná věc*.¹²¹ Hravost vyniká v básni *Los*, kde se Suchý vydává na cestu k lehkému experimentu, když kombinuje vlastní verše s literární klasikou:

„Svět je plný podivných výher
Hladová zed' je cenou v tombole
Hladová dívka jede na kole
A mně hasne u vaření
Pro tebe ty zlobo ty!“

Celou báseň plnou nonsensu zakončuje Suchý lakonicky: „bez klobouku bos, koupil jsem si los“.¹²²

7.2 Samizdatová a undergroundová poezie

Na hranici mezi zákazem a povolením se pohybovalo mnoho autorů, jakými byli například Pavel Šrut nebo Jan Vodňanský. Tito autoři v sedmdesátých a osmdesátých letech psali především tvorbu pro děti, která mohla oficiálně vycházet, jejich verše pro dospělé však většinou vycházely jen v samizdatu nebo až po roce 1989.

Pavel Šrut v samizdatu vydává sbírky *Přestupný duben* (pravděpodobně 1979) a *Malá domů* (1979), zároveň ale píše písňové texty pro divadelní hry a spolupracuje s hudebníky a zpěváky, například s Petrem Skoumalem, Michalem Prokopem, Lubošem Pospíšilem a Vladimírem Mišíkem.¹²³ Stejně jako Jiří Žáček publikuje i Pavel Šrut verše pro děti, což se odráží i na jeho verších pro dospělé, pro které je typická forma říkadla, jazykové hry a poezie nonsensu. Prvky absurdní komiky, černého humoru a nonsensu lze vystopovat také v tvorbě ze sedmdesátých let u Ivana Wernische, která vycházela výhradně v samizdatu. Z undergroundových básníků oplývá černým humorem ve své poezii Ivan Martin Jirous. Jeho básně, které psal v sedmdesátých a osmdesátých letech ve vězení, vyšly souborně pod názvem *Magorova summa* v roce

¹²¹ Suchý, J., *Básně. Encyklopedie Jiřího Suchého. Karolinum, Praha 1999, s. 18.*

¹²² Suchý, J., *Básně. Encyklopedie Jiřího Suchého. Karolinum, Praha 1999, s. 69.*

¹²³ Srov. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1140&hl=%C5%A0rut+Pavel+>

2007. Básník vytváří neobvyklé obrazy z propojení vážných, nevážných i tabuizovaných skutečností, které podtrhává ironií a sebeironií.

Zřejmě nejvýraznějším autorem humoristické poezie je Jan Vodňanský. Tento básník, který utvořil autorskou dvojici s hudebníkem Petrem Skoumalem, se po podpisu Charty 77 dostal na černou listinu zakázaných autorů a mnoho jeho básní vyšlo až po roce 1989. Sergej Machonin v předmluvě ke knize *Ej, moja paranoia!* označuje Vodňanského se Skoumalem za děti své doby. Tak jako k období 1. republiky patří Voskovec s Werichem a do období let šedesátých Suchý se Šlitrem, tak jsou sedmdesátá a osmdesátá léta zaznamenaná v poetice Vodňanského a Skoumala. Je to poetika drsná, protože v sobě odráží svět, ve kterém se těžko žije, protože z něj jde úzkost. Vodňanský, intelektuál a vzdělaný člověk, na sebe nasazuje masku idiota a se zákeřným, ale hlavně naivním úsměvem čtenářům i publiku servíruje neskonale černý humor, do kterého zahaluje ještě černější a absurdnější realitu. Pro Vodňanského neexistují žádná tabu, jeho verše zcela otevřeně odhalují skutečnosti, o kterých se běžně nemluví, postavy v jeho verších jednají skandálně a iracionálně. Je to poezie šokující svými náměty, svými hrdiny, svými pointami. Vodňanský dokáže čerpat z čehokolí, z lidových písní, z reklamních letáků, z vědecké terminologie, ze všedního života, z civilizačního pokroku¹²⁴, přesto se u něj nesetkáme s žádným moralizováním, protože tím prvním, kterého si bere na mušku, je on sám.

Vodňanský se proslavil už jednou ze svých prvních básní *Jak mi dupou králíci*. Ten, kdo by čekal roztomilé králíky, bude zklamán. Dnes možná báseň vyznívá jako absurdní a trochu nesmyslná hříčka, v kontextu doby v ní ovšem vyvstávají úplně jiné skutečnosti. Králíci ve Vodňanského pojetí jsou spíše děsivým ztvárněním posrpnové okupační situace:

„Ptáš se, jak mi dupou králíci

Skvěle – pojd' si poslechnout

Sevřeně

V trojstupu

Obcházejí chalupu

Smělý úsměv na líci

Tak mi dupou králíci“

¹²⁴ Srov. Vodňanský, J., *Ej, moja paranoia*. VOLVOX GLOBATOR, Praha 1997, s. 15.

Králíci jako synonymum pro sovětská vojska, která krouží kolem „naší chalupy“, s věčným úsměvem, se kterým jdou vstříc lepším zítřkům. Ona uniformovanost, která je zde už naznačena, se v další sloce potvrzuje:

„(...)

Stejný krok

Stejný vous

Každý láskou by tě kous

V očích žár a pevný cíl

*Tak mi dupou králíci*¹²⁵

Komika se zde mísí s tragikou, čtenář se nemůže ubránit představě vojáků jako dupajících králíků, přesto v sobě má situace něco děsivého. Všichni pochodují stejným směrem se stejně velkým odhodláním, nikdo nesmí vykročit z řady, jeden jako druhý jdou za svým cílem a rámci velké lásky jsou ochotni kousnout. V dalších slokách se stupňuje sevřenost celé situace, víme, že králíci svoji formaci neporuší, že jsou pro takové situace zocelení a hlavně, že stále obcházejí chalupu a nemají se k odchodu. Z jindy roztomilého králíka dokázal Vodňanský udělat nestvůru, z jejichž spár není pro našince úniku.

Téma srpnových událostí se objevuje i v dalších básních. V básni *Grizzly* nahradil králíky medvěd, který šlape lidem na paty, až je dopadne úplně:

„(...)

Pojďte

Něco Vám povím

Ale neohlížejte se

Což abychom zmizli

Pojďte

Něco Vám povím

Ale nebojte se

Za náma jde –

¹²⁵ Vodňanský, J., *Jak mi dupou králíci*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 11.

Uááá

Pozdě!

Pozdě!¹²⁶

Postavy zvířat jsou ve Vodňanského poezii vůbec velmi zajímavé, jak už si všímá Sergej Machonin: „Vodňanský naopak zahájí, pokud jde o zvěř, rovnou horrorem: (...), po gorile, která doma dělá tousty na grilu, následuje grizzly, procházka s hovadem, prase v chlívku, čtoucí detektivku a další hororová zoologie.“¹²⁷ Jak dále Machonin upozorňuje, je poetika Vodňanského skutečně dalece vzdálená harmonizující poezii Suchého a Šlitra.

Zřejmě nejvýrazněji vystihl Vodňanský sovětskou okupaci v básni *Už kočovníci táhnou pokojem*.

„(...)

Z mé knihovny se vznáší k nebi dým

Tu zdá se mi že snad už nebydlím

Dál kočovníci táhnou přes můj byt

Já zírám jen a zachovávám klid

Ani mi to neva neva

Dneska se nevaří

Přicházejí zprava zleva

Avaři Avaři

Přicházejí do Evropy

Pusté šprýmy si z ní tropí

Avaři

(...)

Pohledy mé nabodnou na kopí

Mlčky mne mívají aniž pochopí

že kopyty mi zdupou parkety

a koberec je jimi prokletý

¹²⁶ Vodňanský, J., *Jak mi dupou králíci*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 13.

¹²⁷ Vodňanský, J., *Ej, moja paranoia*. VOLVOX GLOBATOR, Praha 1997, s. 13.

*Z mé knihovny se vznáší k nebi dým
Tu zdá se mi že snad už nebydlím
Dál kočovníci táhnou přes můj byt
Já zírám jen
a zachovávám klid.“¹²⁸*

Téma vpádu cizího elementu do soukromí je zde oproti básni *Jak mi dupou králíci* dovedeno až do krajnosti. Už to není pouhá skrytá hrozba, kdy králíci „jen“ obcházel chalupu, tentokrát už přímo plení a zanechávají za sebou spoušť, tentokrát už se rozhodli přímo jednat. V opozici celé dramatické situace stojí refrén „já zírám jen a zachovávám klid“, statický prvek proti dynamickému plnění a drancování, který jakoby vyjadřoval náladu celé společnosti, totální rezignaci a letargii národa ve chvíli, kdy se děje bezpráví.

Jasná souvislost s okupací, kterou čtenář v době vzniku básně dešifroval, je zde silně přítomná, aniž by se musela nahlas vyslovit. Analogii mezi vpádem Avarů a vpádem Sovětů lze těžko dokázat, protože neexistuje žádné přímé pojmenování, ale právě těmto skrytým metaforám dokázal čtenář velmi vnímavě naslouchat. Jak říká Sylvie Richterová: „Čím přísnější a rozsáhlejší je v dané společnosti cenzura, tím větší, nekontrolovatelnější a rozsáhlejší je rejstřík možností vyjádřit zakázaný pojem jinak.“¹²⁹ A dále dodává: „Poezie Jana Vodňanského je dokladem (...) jevu rozšířeného, pěstovaného a k dokonalosti přivedeného v kultuře typické pro totalitní režimy. (...) Čím důsledněji je odstraňováno přímé pojmenování jevů, tím bujněji se rozrůstá možnost pojmenování nepřímého“ narážky na vyloučené obsahy, podtext, slovní hříčky, asociace, nonsens mohou v jistém okamžiku dostoupit stejného stupně tautologie, stejného stupně sémantické jednotejnosti jako idiocie.“¹³⁰

Jan Vodňanský čerpá náměty i z lidové slovesnosti, ale svým svérázným způsobem a využíváním zvukomalebnosti z ní dokáže vytěžit totálně absurdní verše využívající poetiku nonsensu, černého humoru a nelogičnosti. Tak je tomu například u básně *Rožnovský dědeček* nebo *Šla teta na snímkování*. U básně *Rožnovský dědeček*,

¹²⁸ Vodňanský, J., *Jak mi dupou králíci*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 51.

¹²⁹ Richterová, S., *Ticho a smích*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 89.

¹³⁰ Richterová, S., *Ticho a smích*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 89.

která zprvu vyznívá nelogicky, se o pár veršů dál vynoří logika záměru v celé šíři toho nejčernějšího humoru.

„Rožnovský dědeček

Smutně bije

Rožnovský dědeček

Smutně bije

Rožnovskou babičku

Přes její hlavičku

Nezabije“¹³¹

Jak již bylo řečeno, pro Jana Vodňanského neexistuje téměř nic, co by nešlo zveršovat, co by nešlo podrobit jeho kritickému pohledu. Včetně jeho samého. Jan Vodňanský na sebe vzal masku idiota, aby tak mohl lépe čelit komunistickému režimu. Ve chvíli, kdy začal být stejně absurdní jako doba sama, byl prakticky nezranitelný. Spolu s Petrem Skoumalem vytvořil poezii, která v sobě odráží zkušenosti z doby normalizace, která je krutá, absurdní, ale zcela autentická s pocity odrážejícími se v té době ve společnosti. Jak se ukazuje například v básni *Tajfuny*, které „*když krajem fičí, chaloupky ničí*“:

„Vy české tajfuny

Bez vás bych nebyl

Bez vás bych nebyl

Vy české tajfuny

Vy české tajfuny

Bez vás bych nebyl

Nikdy tak úplný

Úplný debil“¹³²

¹³¹ Vodňanský, J., *Jak mi dupou králíci*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 43.

¹³² Vodňanský, J., *Jak mi dupou králíci*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 141.

ZÁVĚR

Tématem mé diplomové práce je humor v české literatuře sedmdesátých let 20. století. Věnovala jsem se definici a charakteristice smíchu, který v čase normalizace plnil roli obrany proti totalitnímu režimu. Zároveň jsem se zajímala o oficiálně povolenou literaturu a snažila se o porovnání témat v této literatuře, v literatuře na pomezí mezi povolením a zákazem a dále v literatuře exilové a samizdatové.

Normalizace pro československou společnost znamenala obrovský morální úpadek. Spisovatelé mohli tomuto úpadku zabránit neustálým burcováním obyvatel. Někteří tak činili za cenu ztráty osobní svobody, jiní za cenu ztráty tvůrčí svobody psali tak, aby se nedostali s režimem do konfliktu. Zajímaly mě oba tvůrčí přístupy a snažila jsem se vysledovat, jak komunistický nátlak dokáže měnit témata, jazyk i motivy v dílech jednotlivých autorů.

Práce zahrnuje prózu, poezii a drama. V každém žánru jsem se snažila vyhledat literaturu s humoristickými a satirickými prvky a vybrané tituly podrobit důkladnější analýze.

Vycházela jsem zejména z knihy esejů Sylvie Richterové *Ticho a smích* a dále z knihy Jiřího Pernese *Československo očima Dikobrazu*, která mapuje pomocí kresleného humoru nálady v Československu během komunistické diktatury.

Zjistila jsem, že na oficiálně povolenou literaturu nelze nahlížet jen skepticky. Ač byla většina děl ideologicky zabarvená nebo měla alespoň politický podtext, našla se i zde díla kvalitní. Povolení spisovatelé měli ztíženou situaci tím, že často balancovali na hraně a mnohokrát nebyli daleko od zákazu tvorby. Přesto tito autoři nepodlehli tlaku doby a vytvořili díla, která dodnes neztrácejí nic ze své hodnoty. Naopak lze říci, že samizdatoví a exiloví autoři ne vždy díky tvůrčí svobodě naplnili kritéria pro kvalitní literaturu.

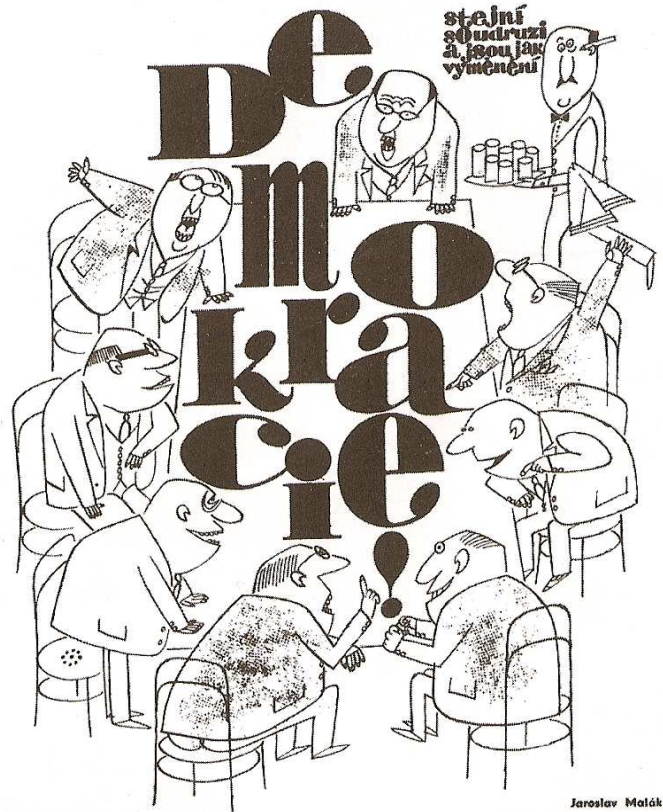
Přesto však práce potvrdila, že v čase, kdy se vlády ujímá totalitářská moc, je smích a humor jednou ze zbraní proti takovému režimu. Je to navíc zbraň, která nelze odejmout, naopak, čím víc je společnost svazovaná, tím víc roste i úloha a síla humoru.

Tvorba let sedmdesátých je mimořádným obrazem doby, který v sobě zahrnuje mnoho barev tehdejší literatury. Najdeme zde díla politicky angažovaná, která dokáží překrucovat jasná fakta, najdeme zde i díla apolitická, která se záměrně vyhýbají jakékoli konfrontaci s vládnoucím režimem. A v menšině případů zde především

najdeme díla, která neváhala bojovat s nastolenou diktaturou a jako hlavní zbraň používala humor a smích. Autoři těchto děl si zachovali svůj jasný názor a projevívali nebývalou odvahu ho vyslovit nahlas, byť formou svéráznou, ale pro české země typickou. Vzniklé situaci se spolu se čtenáři či diváky dokázali zasmát a už i tento pouhý smích v sobě nesl zárodek jakéhosi odboje a nesouhlasu. Díky všem autorům za to, že v tak nesnadné době neupadli spolu s celým národem do tupé letargie a rozhodli se touto nanejvýš sympatickou formou vzdorovat zlu.

PŘÍLOHA

I. Proměny názorů v časopise *Dikobraz* v letech 1968 - 1977 (Pernes J., *Dějiny Československa očima Dikobrazu 1945-1990*. Barrister a Princípál – Studio, Brno 2003).



Jaroslav Malák



Jaroslav Pop

„Neprošli jste s tím ani v osmačtyřicátém, ani v osmašedesátém, jen jste to projeli.“

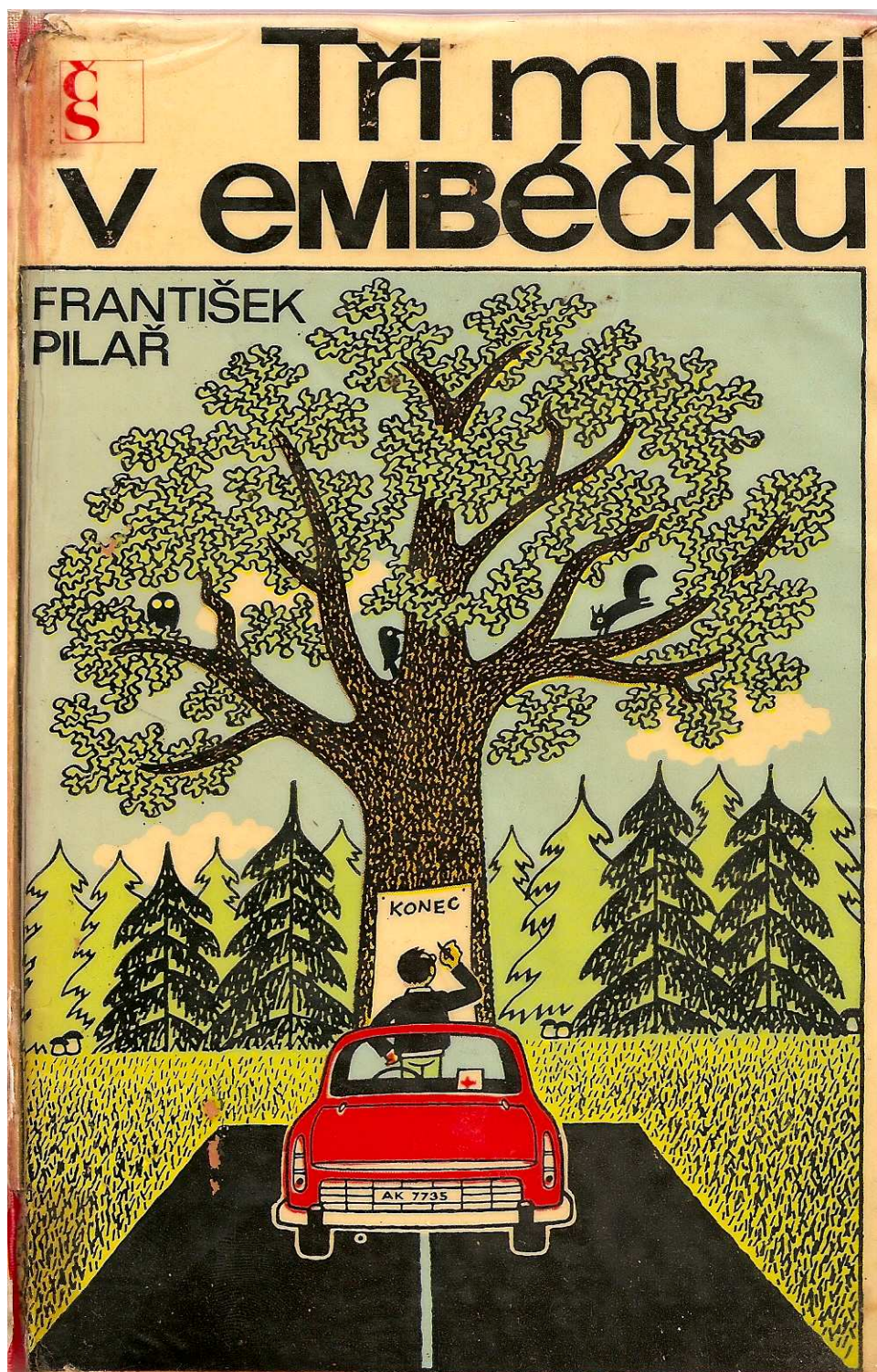


Jiří Daniel



Miloš Kánský

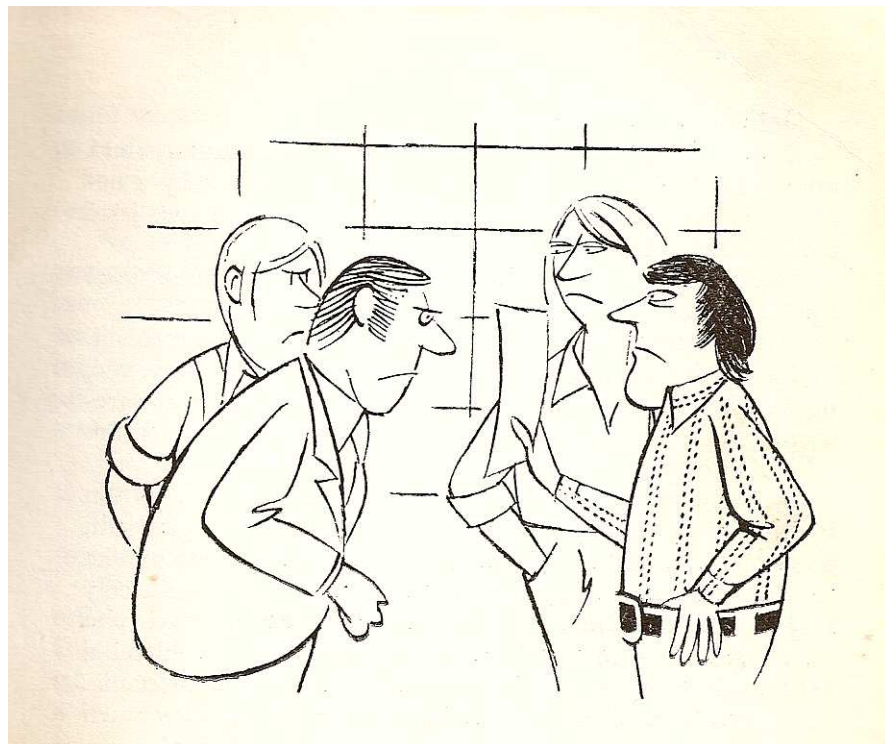
II. Titulní strana knihy *Tři muži v emběčku* (Pilař F., Československý spisovatel, Praha 1972).



III. Titulní strana knihy *Manžel prostě ideální* (Michal V., Práce, Praha 1977).



IV. Kniha *Manžel prostě ideální* byla ilustrována Vladimírem Hlavínem (Michal V., *Manžel prostě ideální*. Práce, Praha 1977).



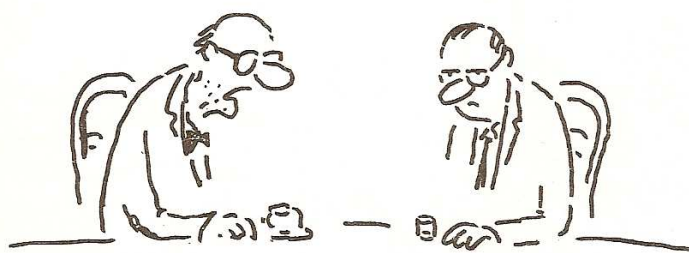
V. Nově utvořená trojice divadla Semafor: Jitka Molavcová, Josef Dvořák, Jiří Suchý (Suchý J., *Encyklopedie Jiřího Suchého, svazek 11, Divadlo 1970 – 1974*. Pražská imaginace, 2002).



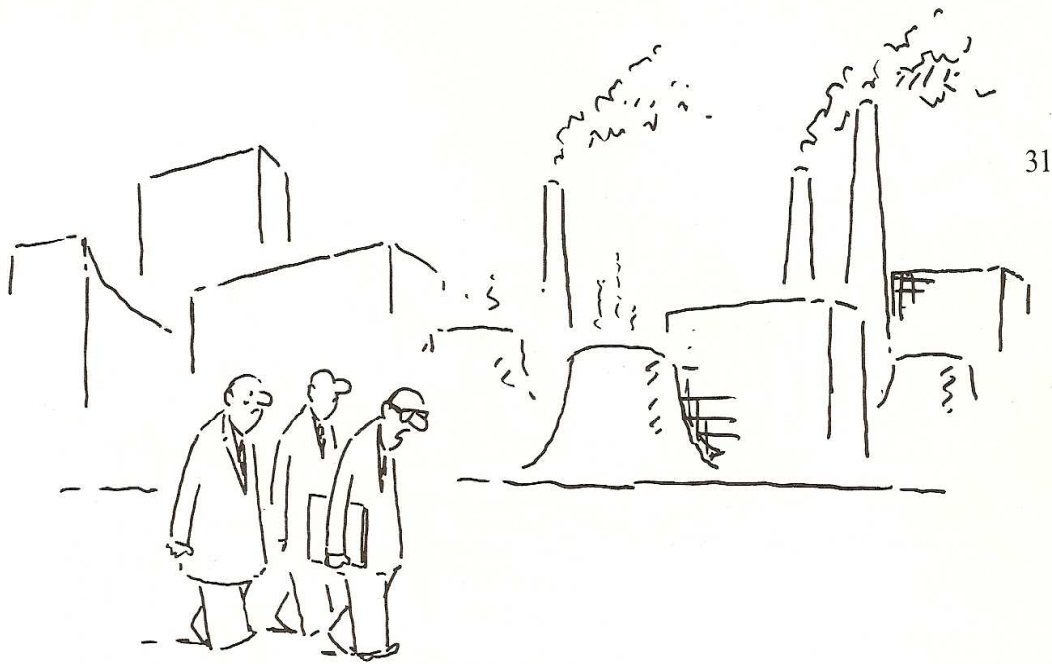
VI. Normalizace očima Vladimíra Jiráňka (Jiránek V., *Události*. Československý spisovatel, Praha 1990).



54



NIC SI Z TĚHO NEDELEJTE, PANE. MĚ UŠKRTLI Z DĚJIN LITERATURY.



JESTĚ PÁR LET RADOSTNĚ TVOŘIVÉ PRÁCE A JSME ZTRACENI.



JE TU JEŠTĚ NĚKDO, KDO NEDOSTAL PŘÁD PRÁCE ?

VII. Dochovalá část železné opony v Čížově u Znojma (foto Petr Lazárek).



SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Prameny:

- DVOŘÁK, J., *Muž mezi ženami*. Československý spisovatel, Praha 1977.
- LANDOVSKÝ, P., *Sanitární noc*. Minus 21, Praha 1990.
- MAREK, J., *Panoptikum Města pražského*. Československý spisovatel, Praha 1979.
- MAREK, J., *Můj strýc Odysseus*. Československý spisovatel, Praha 1974.
- MICHAL, V., *Manžel prostě ideální*. Práce, Praha 1977.
- PILAŘ, F., *Tři muži v emběčku*. Československý spisovatel, Praha 1972.
- SCHMID, J., *Třináct vůní, Hry a texty z Ypsilonky*. Československý spisovatel, Praha 1992,
- SKÁLA, M., *Cesta kolem mé hlavy za 40 dní*. Československý spisovatel, Praha 1979.
- SKÁLA, M., *Svatební cesta do Jiljí*. Československý spisovatel, Praha 1972.
- SUCHÝ, J., *Básně*. Encyklopedie Jiřího Suchého. Karolinum, Praha 1999.
- SUCHÝ, J., *Encyklopedie Jiřího Suchého, svazek 11, Divadlo 1970 – 1974*. Pražská imaginace, Praha 2002.
- SUCHÝ, J., *Encyklopedie Jiřího Suchého, svazek 12, Divadlo 1975 - 1982*. Pražská Imaginace, Praha 2003.
- ŠMÍD, J., *Čisté radosti mého života*. Československý spisovatel, Praha 1977.
- VODŇANSKÝ, J., *Ej, moja paranoia*. Volvox Globator, Praha 1997.
- VODŇANSKÝ, J., *Jak mi dupou králíci*. Československý spisovatel, Praha 1990.
- ŽÁČEK, J., *Text´appeal*. Československý spisovatel, Praha 1986.
- ŽÁČEK, J., *Autostop (výbor z veršů)*. Mladá fronta, Praha 1988.

Odborná literatura:

- BENČÍK, A., *V chapadlech kremelské chobotnice*. Mladá fronta, Praha 2007.
- BRABEC, J., LOPATKA, J., GRUŠA, J., KABEŠ, P., HÁJEK, I., *Slovník zakázaných autorů 1948-1980*. Státní pedagogické nakladatelství Praha 1991.
- ČERNÝ, F., *Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1989) Vzpomínky*. Divadelní ústav, Praha 2008.
- HALÍK, T., *Oslovit Zachea*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003.

KOŽMÍN, Z., TRÁVNÍČEK, J., *Česká poezie od 40. let do současnosti*. Masarykova univerzita Brno, 1994.

NEBOJSA, B., *Normalizace, to je ono!*. SURSUM, Tišnov 2001.

ONDROK, J. P., *Bereme smích vážně?*. Trinitas, Křesťanská akademie, Svitavy 2003.

PERNES, J., *Dějiny Československa očima Dikobrazu 1945 – 1990*. BARRISTEL a Principal – studio, s. r. o, Brno 2003.

PYTLÍK, R., *Český kreslený humor XX. století*. Odeon, Praha, 1988.

RICHTEROVÁ, S., *Ticho a smích*. Mladá fronta, Praha 1997.

Periodika:

Lidové noviny, 25. října 2008

Rudé právo, ročník 48, č. 82, 23. března 1968

Cinema, *50 let českého seriálu*. Sešit 212, 2008, č. 12.

Cinema, *Oldřich Lipský*. Sešit 107, 2000, č. 3.

Audionahrávky:

SMOLJAK, L., SVĚRÁK, Z., *Posel z Liptákova*, Videojournal, Praha 1997.

Internetové zdroje:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/> 21. března 2009

<http://aktualne.centrum.cz/> 4. března 2009

<http://www.divadlo.cz/> 20. prosince 2008

<http://www.totalita.cz/> 16. listopadu 2008

<https://www.i-legalne.cz/> 4. dubna 2009

<http://www.rozhlas.cz/> 16. října 2008