

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jana Sieberová

Socialistický realismus a tzn. totální realismus: charakteristika básnické  
poetiky a pokus o komparaci

(Socialist realism and so called total realism: main characteristics of poetics, similarities and  
differences)

Praha 2010

Vedoucí práce prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá především vzájemnými vztahy mezi poetickými projevy socialistického a totálního realismu v raných padesátých letech. První část práce má obecnější povahu; zamýšlím se v ní nad některými charakteristickými rysy obou programů, v případě totálního realismu se tak děje převážně na základě komparace s podobně zaměřenými koncepty (Hrabalovy poémy z padesátých let, díla bývalých členů Skupiny 42). V dalších kapitolách svého textu uvažuji o totálním realismu ze dvou hledisek; jednak jako o alternativní formě realismu, která se vymezuje vůči oficiálnímu umění, jednak jako o programu, který je na oficiálním umění do určité míry závislý tím, že využívá nebo parafrázuje některé jeho prostředky.

## **Klíčová slova**

literární historie, česká literatura, poezie, socialistický realismus, totální realismus, Skupina 42, surrealismus, podzemní literatura, underground, ineditní literatura, ideologizace, mýtus, montáž, banalita, autenticita

## **Abstract**

This diploma thesis mainly deals with the relationships between the poetic manifestations of socialist realism and so called total realism in the early fifties. The first part focuses on general issues; within it I try to describe characteristic features of both poetics, for total realism it is done mostly in the background of comparison with like-minded concepts (Hrabal's poems from the fifties, the works of former members of Group 42). In other chapters of the text I am thinking about a total realism from two aspects: first, as an alternative form of realism, which defines itself against the official art, as well as a program that is dependent on the official art to some extent by paraphrasing or using some of its means and resources.

## **Key words:**

literary history, Czech literature, poetry, socialist realism, total realism, Group 42, surrealism, underground literature, self-published literature, the ideologization in literature, myth, montage, banality, authenticity

## **Obsah**

<b>0.</b>	<b>Úvod</b>	6
<b>1.</b>	<b>Poezie socialistického realismu</b>	
1. 1.	Některé vývojové souvislosti	10
1. 2.	Báseň jako nástroj ideologizace	13
1. 3.	Novořeč v poezii socialistického realismu	17
<b>2.</b>	<b>Totální realismus</b>	
2. 1.	Vymezení pojmu	22
2. 2.	Totální realismus a podzemí	23
2. 3.	Totální realismus jako znovuobjevení skutečnosti	24
2. 4.	Totální realismus jako svědectví	29
<b>3.</b>	<b>Socialistický realismus jako zdroj významů v Bondyho díle</b>	
3. 1.	Mytologizace a Bondyho reakce na mýtus	37
3. 2.	Novořeč jako součást Bondyho literární koláže	43
3. 3.	Totální realismus a anticipace pop-artu	50
<b>4.</b>	<b>Totální realismus jako konfrontační realistická forma</b>	
4. 1.	Reflexe reality jako ne-skutečna	55
4. 2.	Jazyk totálního realismu	58
4. 3.	Kategorie banality	61
4. 4.	Autenticita	66
<b>5.</b>	<b>Závěr</b>	71
	<b>Citované prameny</b>	72
	<b>Literatura</b>	75

## 0. Úvod

Období stalinismu, kterým se tato práce zabývá, lze v českém kulturním prostředí vymezit přibližně roky 1951 a 1955 (JANOUSEK ed. 2007: 13), v některých svých uměleckých projevech však bylo předznamenáváno už v letech poválečných (BROUSEK 1987: 237n, KOŽMÍN – TRÁVNÍČEK 1998: 40n).<sup>1</sup> Vyhraněná politizace a ideologizace umění vedla po únorových událostech k rozsáhlým změnám v oblasti literatury, jednou z nejvýraznějších bylo přitom její rozštěpení na oficiální a neoficiální proud; formovat se začala i literatura exilová.<sup>2</sup> Literatura podporovaná a propagovaná mocí byla ztotožněna výhradně s programem socialistického realismu, který byl počátkem padesátých let typický především svou schematičností, proti níž se zvedal odpor již během let 1952 a 1953 (ZANDOVÁ 2002: 27). Neoficiální proud literatury směřoval naproti tomu k pluralismu a byl značně heterogenní (srov. např. ZANDOVÁ 2002: 11n). Jedním z nejoriginálnějších a nejživotnějších literárních projektů tohoto období se přitom stal totální realismus Egona Bondyho, vzniknuvší v tvůrčím prostředí kolem ineditní edice Půlnoc.<sup>3</sup> Originalitu tohoto programu lze spatřovat v osobité

---

<sup>1</sup> Periodizace tohoto období není jednotná, např. Zandová přejímá Peštovu periodizaci, v jejímž rámci je období dogmatismu ohraničeno únorovými událostmi a smrtí Gottwalda a Stalina v roce 1953 (ZANDOVÁ 2002: 10).

<sup>2</sup> Exilová literatura, která se začala formovat s první vlnou emigrace, nebude vzhledem ke své povaze předmětem této práce (srov. ZANDOVÁ 2002: 9).

<sup>3</sup> Terminologie není v této oblasti sjednocená. Martin Machovec hovoří v souvislosti s edicí Půlnoc o samizdatu (MACHOVEC 2008: 101), avšak Zandová tento termín odmítá s poukazem na odlišnost podmínek šíření neoficiální literatury v padesátých a sedmdesátých letech. Pojem „samizdat“ považuje za vhodný spíše pro pozdější období, v němž se vytvořil „druhý oběh“ zahrnující autory i čtenáře (srov. ZANDOVÁ 2002: 45n). Naproti tomu Fidelius považuje sousloví „ineditní edice“ za „básnické oxymoron“ (FIDELIUS 2000: 43) a navrhuje používání termínu „samizdat“. Jeho výhrady se však vztahují spíše k situaci sedmdesátých let, tedy k období, kdy již byla neoficiálně vydávaným dílům věnována soustavnější editorská péče. Podobné terminologické problémy doprovázejí i snahy pojmenovat neoficiální kulturní a umělecké prostředí raných padesátých let. Zatímco Pilař užívá označení „první vlna českého undergroundu“ (srov. PILAŘ 1999: 32n), Zandová i Machovec si ponechávají termín „underground“ pro pozdější období a shodně dávají přednost pojmu „podzemí“.

reflexi každodenní přítomnosti (srov. TROUP 1991: 17) či v „přejímání a působivém kombinování již hotových jazykových celků“ (PILAR 1999: 44); jeho životnost pak především v úloze, kterou hrál totální realismus pro undergroundovou literaturu sedmdesátých let (PILAR 1999: 54).

Ve své práci se zamýšlím především nad vzájemnými souvislostmi mezi koncepty socialistického a totálního realismu, což se nabízí hned z několika důvodů. Především lze předpokládat, že totální realismus pojí s oficiálním uměním inspirační vztah<sup>4</sup> – jde v něm o reakci podzemního umění na mytičnost a emblematicnost oficiální kultury, částečně pak i o projev fascinace touto kulturou.<sup>5</sup> Naznačený vztah mezi neoficiální a oficiální literaturou je zřejmě obecnější povahy a jeho projevy lze nalézt u řady autorů, kteří počátkem padesátých let tvořili mimo oficiální kulturní prostor. U Bondyho (ale také ve Vodsed'álově trapné poezii) je však tento inspirační vztah explicitní a projevuje se přímou citací, parafrází či využitím konkrétních dobových konceptuálních schémat v rámci vlastního kontextu. Na určitou koncepčnost vztahu k oficiálnímu umění ukazuje ostatně už potřeba vymezit se proti němu aktivní tvorbou opozičních uměleckých programů, a to i s vědomím jejich praktické neuplatnitelnosti v obecnějším měřítku.<sup>6</sup>

Totální realismus lze však ve vztahu k oficiálnímu umění vnímat ještě z jiného hlediska, totiž jako snahu představit nezávislý alternativní realismus, který by

---

<sup>4</sup> Pojem „inspirace“ tu chápu v jeho nociónálním významu, tedy jako podnět nebo popud k tvorbě, a nepřikládám mu pozitivní konotace.

<sup>5</sup> O určité fascinaci masovými projevy mýtu hovoří například Vodsed'álek v textu *Urbondy*: „My jsme tvořili nepatrný ostrůvek těch, kteří sice nedokázali uvěřit, ale přesto zůstávali bez dechu naplnění obdivem k sovětským filmům, k obrazům, písním, románům, ale především k plakátům“ (VODSEĎÁLEK 1992b: 25).

<sup>6</sup> Tento ofenzivní vztah je typický pro autory, kteří patřili do tvůrčího okruhu kolem ineditní edice *Půlnoc* (ZANDOVÁ 2002: 147n), explicitně o něm hovoří i Bondy: „[...] pro nás, mladé básníky a umělce, to byla situace, kdy jsme museli hledat uměleckou odpověď na to, co se kolem nás dělo, a to pokud možno odpověď ofenzivní. Byli jsme, zaplat'bhůh, příliš mladí na to, abychom se uzavřeli jen do vnitřní emigrace“ (BONDY 1990: 6). V prostředí kolem této neoficiální edice vznikly i další umělecké programy, především Vodsed'álova trapná poezie (spřízněná s totálním realismem) nebo Hrabalův a Maryskův neopoetismus.

se vymezoval proti tzn. realismu oficiálního umění, a to obsahově i jazykově (ZANDOVÁ 2002: 115). Bondyho program zároveň poskytuje jakési doplňující informace o stalinistické epoše (ZANDOVÁ 2002: 154), podstatné je pak v souvislosti s oběma koncepty i zjištění, že určité kategorie (především banalita a některé formální prostředky) jsou jim společné. To může zároveň do určité míry vypovídat o stalinistické literatuře jako celku.

Na nejobecnější rovině je vztah obou programů poznamenán jejich odlišným postavením v rámci dobového literárního a kulturního života. Pozice socialistického realismu jako jediného uměleckého směru akceptovaného mocí byla počátkem padesátých let neotřesitelná a nesla s sebou velkou míru expanzivnosti, patrnou zvláště v případě poezie, která byla součástí dobových rituálů a pronikala například i do dobového denního tisku. Hned v prvních poúnorových letech byl umělecký monopol socialistického realismu stvrzován množstvím represivních opatření, která se týkala názorově odlišných uměleckých projevů,<sup>7</sup> a to nejen na úrovni synchronní, ale i retrospektivní. Reinterpretovány byly také literární dějiny, což se prakticky projevilo cenzurními čistkami v knihovnách. Šámal na základě dochovaných archivních materiálů usuzuje, že tyto čistky probíhaly ve třech fázích mezi lety 1949 a 1953, jednotlivé fáze se přitom lišily systematičností a mírou organizovanosti. Poslední, nejsystematičtější fáze cenzurních zásahů probíhala na základě *Seznamu nepřátelské, závadné, zastaralé a nežádoucí literatury*, který obsahoval přes sedm tisíc titulů (ŠÁMAL 2009: 17n).

Totální realismus se naproti tomu jeví pouze jako marginální metoda, která byla spontánně realizovaná a teoreticky neuchopená. Vzhledem k izolaci, v níž se v padesátých letech ocitli autoři, kteří se neztotožnili s programem socialistického realismu, byla působnost totálního realismu omezená na okruh Bondyho nejbližších přátel. Této situaci ostatně odpovídá i množství textů, které poskytují materiál ke komparaci obou programů. Zatímco všechna poetická díla, která se počátkem padesátých let dostávala do oficiálního knižního oběhu, lze považovat za projevy socialistického realismu, metoda totálního realismu odkazuje v konečném důsledku pouze k jednomu textu, jímž je stejnojmenná sbírka Egona Bondyho. Na koncept, který

---

<sup>7</sup> Jako příklad těchto represivních opatření lze uvést rušení literárních časopisů, personální čistky na univerzitách, unifikaci literární vědy, cenzurní zásahy v knihovnách, umělou regulaci knižního trhu či kriminalizaci „politicky nežádoucích“ autorů.



je z této sbírky odvozený, se v dobovém kontextu explicitně odvolává pouze Bohumil Hrabal, a to reflexivním textem *Co je poezie?* a povídkou *Jarmilka*.

Vzájemná reflexe mezi totálním a socialistickým realismem byla v souladu s logikou dobového kulturního života výhradně jednostranná, což zároveň umožňuje uvažovat v této souvislosti o pojmech sémiotického centra a periferie (RICHTEROVÁ 2004b: 9n, srov. také ZANDOVÁ 2002: 10). Zandová a Dokoupil (DOKOUPIL 1993: 12) mají (s poukazem na Richterovou) za to, že v kontextu raných padesátých let koexistují v českém literárním prostředí různé sémiotické vesmíry (prioritní postavení má přitom oficiální literatura), které spolu vzájemně nekomunikují. Domnívám se však, že vztah podzemní a oficiální literatury padesátých let příhodněji vystihuje model, v němž centrum (oficiální literatura) v rámci komunikace s periferií (podzemím) „vysílá, ale nepřijímá“ (RICHTEROVÁ 2004b: 11). Oficiální literatura sice nemohla podzemí přímo oslovovat, avšak intenzivně na něj působila, podněcovala jeho projevy. Podzemní literatura se tedy do značné míry sebeidentifikovala na základě konfrontace s uměním socialistického realismu, projevovala a realizovala se až v kontextu, který byl vytvořen a monopolizován centrem.

## 1. Poezie socialistického realismu

### 1.1. Některé vývojové souvislosti

Názory na místo socialistického realismu ve vývoji české meziválečné literatury se různí.<sup>8</sup> I přes vědomí některých nesporných vývojových souvislostí se však socialistický realismus počátku padesátých let, typický ideologickou služebností a schematičností, chápe především jako pasivně přejatý koncept, jehož monopolní postavení bylo umožněno vnějšími politickými okolnostmi, nikoliv vývojovou imanencí. Polemiky o socialistickém realismu, kterých se ve třicátých letech zúčastnily i zásadní kritické autority jako Karel Teige, Bedřich Václavek nebo Kurt Konrad (srov. PETIŠKOVÁ 2002: 17n, ZANDOVÁ 2002: 25), byly ještě vedeny v demokratickém duchu, ten byl však po únorových událostech nahrazen ideologickým diktátem: „Politické události února 1948 vložily do rukou jedné ze stran dosavadních literárních diskusí mocenské nástroje, jež jí umožnily označit vlastní stanoviska za jediné správná a téměř okamžitě umlčet nejvýraznější oponenty“ (ŠÁMAL 2002: 583).

V souvislosti s tím se o socialistickém realismu padesátých let hovoří jako o slepé větvi literárního vývoje, tento jeho aspekt je přitom zvláště patrný v porovnání s dobovou neoficiální literaturou, která měla nejen zřetelná avantgardní východiska, ale

---

<sup>8</sup> Zmíněné názorové neshody se týkají především otázky, jakou roli hraje v případě socialistického realismu domácí tradice – socialistický realismus raných padesátých let se chápe buď jako jisté pokračování dřívějších tendencí, nebo jako koncept závislý především na sovětských vzorech. Například Dokoupil má za to, že hranice mezi imanentním literárním vývojem a důsledky vnějšího politického a ideologického tlaku je v padesátých letech velmi úzká, a podotýká, že normovanost literatury nebyla pouze výsledkem vnějších vlivů nebo „dokonce jen výsledkem mechanického přenesení sovětských modelů do našeho prostředí“ (DOKOUPIL 1993: 13). Také Brousek považuje některé vývojové aspekty za klíčové a poukazuje především na úlohu literatury, která vznikala v letech 1945–1948 (BROUSEK 1987: 235n), dále také na polemiky o socialistickém realismu, jež probíhaly na stránkách levicově orientovaných časopisů ve třicátých letech (BROUSEK 1987: 250n). Zandová však naproti tomu zdůrazňuje přejatost socialistického realismu padesátých let (ZANDOVÁ 2002: 25). Vlašín vymezuje ve své stati ze sedmdesátých let tři etapy utváření teorie socialistického realismu, a to proletářské období dvacátých let, druhou vlnu proletářské poezie v raných třicátých letech a polovinu třicátých let, v níž se teorie socialistického realismu ustavovala v díle Bedřicha Václavka a Kurta Konrada (srov. VLAŠÍN 1978: 8n).

i pokračování v literatuře českého undergroundu sedmdesátých let.<sup>9</sup> Mýtus „nejnovější“ literatury světa, tedy manifestované zřeknutí se literární tradice, akcentovala především sovětská literární kritika,<sup>10</sup> v českém prostředí byl nahrazen koncepcemi, které souvislost mezi novým uměním a národní literární tradicí naopak autoritativně postulovaly. Koncepce Zdeňka Nejedlého zdůrazňovala sepětí socialistického realismu s realismem 19. století, především pak s tvorbou národních klasiků (NEJEDLÝ 1949: 13n). Pro poezii se stal klíčovým referát Ladislava Štolla *Třicet let bojů za československou socialistickou poezii*, pronesený na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů v lednu 1950. Ten přinesl zásadní a normotvornou reinterpretaci poetického vývoje, jehož páteří se nově mělo stát dílo Jiřího Wolкера a Stanislava Kostky Neumanna. Avantgardní literatura byla odsouzena jako bezideové, buržoazní a formalistické umění, jehož synekdochou se Štollovi stali František Halas a Karel Teige.<sup>11</sup>

Vztah socialistického realismu k avantgardní tradici byl však zároveň do určité míry ambivalentní. Přestože se literatura socialistického realismu po umělecké stránce vůči avantgardě vymezovala, několik momentů oba tyto koncepty spojovalo. Jde především o gesto novosti a revolučnosti umění, které je přítomno jak v proklamacích Ždanova nebo Nejedlého, tak i v manifestech českého poetismu,<sup>12</sup> zásadní byla přitom už pro futurismus (LANGEROVÁ 2009b: 208). Tereza Petišková upozorňuje také na

---

<sup>9</sup> Neoficiální umění zároveň udržovalo alespoň pomyslný kontakt se zahraničím. V souvislosti s ineditní edicí *Půlnoc* se hovoří především o paralelách s beat generation, popř. o anticipaci pop-artu či hyperrealismu.

<sup>10</sup> Tento aspekt je patrný ve Ždanovových statích: „Naše literatura je nejmladší ze všech literatur všech národů a všech zemí [...] Není a nikdy nebylo literatury, kromě sovětské, která by organisovala pracující a utlačované [...]“ (ŽDANOV 1950: 14n).

<sup>11</sup> Shrnutí významu Štollova referátu lze nalézt např. v příslušném dílu *Dějiny české literatury 1948–1958* (JANOŠEK ed. 2007: 142n) nebo v Bauerově předmluvě k stenografickému záznamu referátu Jiřího Tauerera, který na Štollův projev na konferenci navazoval (srov. TRAUFER 1999).

<sup>12</sup> „Není ismu, je jen ‚nové umění‘, ‚nejmladší umění‘, které se často chlubí bludy starými jako svět, říkajíc jim: věčné pravdy. Degenerace ismů je prostě symptomem očividné degenerace dosavadních druhů umění. A přece vzniká nový sloh a s ním nové umění [...]“ (TEIGE 1971: 554).

skutečnost, že s avantgardním ztvárněním světa souvisí i utopistické a optimistické vidění budoucnosti, které je pro socialistické umění typické (PETIŠKOVÁ 2002: 17). S českým poetismem spojuje socialistický realismus také snaha odstranit distanci mezi životem a uměním (PETIŠKOVÁ 2002: 7) a s tím související požadavek neprofesionality umělce.<sup>13</sup> Tento postulát se v rámci socialistického realismu proměnil v koncept lidovosti a masovosti umění.

Marxistické smýšlení spojovalo socialistický realismus také se surrealismem. Otázkami vzájemného vztahu mezi těmito dvěma uměleckými směry se ve třicátých letech zabýval i Karel Teige, který svá stanoviska shrnul do stati *Socialistický realismus a surrealismus* z roku 1935. Má v ní za to, že „není mezi surrealismem a socialistickým realismem teoretický rozpor“ (TEIGE 1935: 127), dodává však, že dosavadní díla socialistického realismu setrvávají umělecky v pozicích popisného realismu 19. století: „v socialistickém realismu dosud trvá diskrepance mezi jeho teorií a praxí“ (TEIGE 1935: 164). Surrealismus definuje Teige jako „dialektický realismus“ (TEIGE 1935: 168), který je nezbytným psychologickým doplňkem k socialistickému realismu. Ještě ve třicátých letech se tedy zdálo, že syntéza mezi surrealismem a socialistickým realismem je v zásadě možná a plodná, tento Teigův názor však v padesátých letech nahradila zásadní skepse zapříčiněná kulturním vývojem po únorových událostech (VOJVODÍK 2009: 139).

Literární koncept socialistického realismu nebyl ani v padesátých letech jednoznačně a uspokojivě vymezen (srov. KOUBA 2005: 5), což dávalo mimo jiné i prostor vnitřním sporům mezi představiteli oficiální kultury. V souvislosti s těmito diskuzemi je třeba zmínit především kampaně vedené proti tzn. frézistům, příslušníkům mladé radikální generace, která odmítala koncepci Zdeňka Nejedlého a přikláněla se spíše k modernější tradici (ŠÁMAL 2002: 593). Přestože se dobové teoretické proklamace soustředily převážně na mimoestetické hodnoty umění, kampaně vedené proti frézistům ukázaly, že nároky na ideologicky nezávadný obsah bezprostředně souvisely s požadavkem na formu, která měla tento obsah srozumitelně a transparentně tlumočit.

---

<sup>13</sup> „Profesionál-umělec je omyl a do jisté míry už dnes anomálie“ (TEIGE 1971: 555).

Článek Jana Šterna *Proti likvidátorům poesie* otištěný v *Tvorbě* v roce 1949 naznačil, byť převážně v negativních formulacích, že klíčová by měla být inspirace lidovou písní a její plynulou intonací, rytmičností a pravidelným rýmovým schématem. „Rozbití formy“ (charakterizované však vágně) chápe Štern jako dědictví formalismu, odmítá také užití slangu nebo obecné češtiny. Nová socialistická poezie je tu tedy vymezována jak proti avantgardní tradici, tak proti některým poválečným trendům (např. dynamoarchistům, ale i Kolářovým kolážím). Šternova stať zároveň dokládá, jakým způsobem dochází v konceptu socialistického realismu ke ztotožňování estetické hodnoty s hodnotou etickou (srov. RICHTEROVÁ 2004a: 37): „Myšlenkovému zmatku věrně odpovídala i rozbitá forma“ (ŠTERN 1949: 546).<sup>14</sup> Důležitým aspektem Šternova útoku je také pragmatická motivace, kterou je kritika vedena: „Takovým básněním nelze nikoho nadchnout ani získat pro věc socialismu, taková poezie nikdy nemůže strhnout masy ani dosáhnout masové obliby“ (ŠTERN 1949: 547).

## 1. 2. Báseň jako nástroj ideologizace

Charakter umění – nejen oficiálního, ale i podzemního – je v padesátých letech přímo určován politickou situací a z ní plynoucí ideologizací, která postihla celou veřejnou sféru, umění nevyjímaje. Únorové události znamenaly přerušování autonomního literárního vývoje, s linií oficiální literatury byl ztotožněn koncept socialistického realismu, pasivně a jako celek přejatý ze Sovětského svazu. Literární směry, které se ocitly mimo sféru oficiální kultury, zůstaly stranou ideologického diktátu, avšak jejich projevy byly poznamenány nestandardními literárně pragmatickými podmínkami, které zahrnovaly především absenci tradičně chápaného publika. Oba koncepty, kterými se moje práce zabývá, jsou tak velkou měrou určovány vnějšími pragmatickými podmínkami, v případě oficiálního umění pak především specifickými funkcemi, které bylo umění nově nuceno plnit.

Podoba oficiálního umění byla v raných padesátých letech přímo závislá na přesvědčení, že literaturu je možno využít jako nástroj ideologického působení a formování. Dobová metafora, která literární dílo ztotožňovala s nástrojem ideologického boje (srov. i ŠÁMAL 2002: 583), je příznačná a lze z ní odvodit ty nejpodstatnější znaky oficiální literatury, stejně jako některé souvislosti ideologicky

---

<sup>14</sup> Podobný doklad nacházíme také ve stati Zdeňka Nejedlého *O úkolech naší literatury*: „[...] reakce jako nemá ideovou hodnotu, tak není s to vytvořit ani umělecké hodnoty“ (NEJEDLÝ 1949: 33).

deformovaného kulturního života raných padesátých let. Literární dílo bylo, stejně jako nástroj, masově vyráběno a určeno k vykonání konkrétního úkolu. Na dobově přiznané rovině byla touto potřebou agitace a persvaze, která se zakládala na tendenčnosti dobové literatury.<sup>15</sup> Ve zpětném pohledu je však evidentní především potřeba ustavit literaturu tlumočnickí dobového mýtu, jejímž úkolem bylo „vytvořit konzistentní ideologickou fikci“ (LANGEROVÁ 2009b: 200) a „napomáhat upevňování ucelené koncepce světa tak, jak ji prezentovalo marxistické učení a jeho aktuální politický výklad“ (JANOŮŠEK ed. 2007: 181).

K tomuto účelu byla zvláště příhodná poezie coby žánr nejrychleji reagující na společenskou změnu (BLAŽÍČEK 2002: 146) a zároveň i jako žánr příležitostný.<sup>16</sup> V tomto směru se dobová poezie blížila jednak běžně sdělovacím textům, které se objevovaly v dobovém denním tisku, jednak se stýkala s žánry reklamy nebo proklamace. Tento aspekt dobové poezie se příznačně projevil v březnu roku 1953 v souvislosti se smrtí Stalina a Gottwalda. O smrti československého prezidenta informovalo *Rudé právo* v neděli 15. března 1953. Prakticky celé číslo bylo věnováno této události, objevilo se v něm oznámení o úmrtí, nekrolog, lékařská zpráva,<sup>17</sup> Gottwaldův životopis, přetištěny tu byly soustrastné telegramy zaslané ze spřátelených socialistických zemí. Prohlášení *Všemu pracujícím lidu Československa!* mělo osvětlit oficiální stanovisko k této události a přinést její interpretaci koherentní s logikou dobového mýtu. Už o den později, v pondělí 16. března, byly v *Rudém právu* publikovány tematické básně

---

<sup>15</sup> Tento aspekt literatury vycházel ze sovětských vzorů: „Naše sovětská literatura se nebojí, že bude obviněna z tendenčnosti. Ano, sovětská literatura je tendenční, neboť v epoše třídního boje není a nemůže být literatury netřídní, netendenční, zdánlivě apolitické“ (ŽDANOV 1950: 17).

<sup>16</sup> V dobovém poetickém diskurzu nebyly ojedinělé básně napsané pro konkrétní příležitost (srov. například Kohoutovu báseň *Přípítek Novému roku 1951* [KOHOUT 1953: 57]) nebo inspirované konkrétní událostí (například Kohoutova báseň *Staviteli budoucnosti*, která podle autora vznikla „na aktivu mladých komunistů v Lucerně, kde promluvil soudruh Gottwald“ [KOHOUT 1953: 21]).

<sup>17</sup> Detailnost, se kterou byl skon prezidenta vyličen (uveden tu byl například postup nemoci i přesná hodina smrti), kontrastuje s důsledným popíráním vůdcovy smrti, ke kterému docházelo na sémiotické rovině (srov. MACURA 2008: 121n). Tento konkrétní případ tedy dokládá přesvědčení Silvie Richterové o tom, že totalitní systémy jsou schopny zcela rozštěpit sémiotický vesmír a přirozený svět, respektive přirozený svět sémiotickým vesmírem nahradit (RICHTEROVÁ 2002b: 13n).

Vítězslava Nezvala (*Nad rakví soudruha Klementa Gottwalda*) a Marie Pujmanové (*Věrný byl soudruh Gottwald*).

Příznačná tu však není jen aktuálnost a pohotovost obou poetických projevů, ale i fakt, že jejich obsah byl do velké míry předjímán už informačními texty otištěnými v *Rudém právu* prakticky ihned po Gottwaldově úmrtí. Tyto analogie se netýkají pouze základních schémat, která byla se smrtí vůdců spojována (srov. MACURA 2008: 121n), ale i konkrétnějších detailů. Nezval tak například zdůrazňuje, že „bil se, dokavad mu srdce v prsou bilo“, v textu zmíněného prohlášení pak čteme: „Hrdinsky bojoval, jsa téměř do posledních hodin při plném vědomí“. Pujmanová vyzdvihuje Gottwaldovy zásluhy v boji proti fašismu: „Tam nad Hradem, kde strhal / hahnkrajclerský cár“, čemuž v textu *Všemu pracujícímu lidu!* odpovídá formulace „pevně a neochvějně vedl veliký zápas našeho lidu proti fašistickým okupantům za národní svobodu“. Všechny tři texty mají v podstatě totožnou strukturu: oznámení o úmrtí – rekapitulace Gottwaldových zásad – usouvztažnění se smrtí Stalina – popření vůdcovy smrti a vyvození pozitivních důsledků pro další práci a budování. Stírání hranic mezi poetickým a informačním textem se dokonce děje obousměrně, o čemž svědčí pozoruhodná forma střední části prohlášení. Ta využívá prostředků tradičních v básnictví, je dána anaforicou a paralelní konstrukcí: „Odešel soudruh Gottwald, který učil a naučil náš lid, jak bít kapitalisty [...]. Odešel soudruh Gottwald, který navěky sdružil naše národy s národy Sovětského svazu [...]. Odešel soudruh Gottwald, který nám otevřel velkou perspektivu světlé socialistické budoucnosti [...]“.

Určité paralely mezi poezií socialistického realismu a dobovým plakátem či reklamou nabízí pak především spjatost těchto žánrů s každodenním expanzivním působením na recipienta. Podobně jako byl dobový agitační plakát přirozenou součástí ulice, ocitala se poezie na podnikových nástěnkách nebo v denním tisku vedle běžně sdělovacích textů. To ji zbavovalo výlučnosti a exkluzivity, byla nově nucena přinášet snadno vstřebatelné, transparentní a ideologicky zřetelné významy, a nadto je kondenzovat na malou plochu, tak jako to činí plakát.

Poezie však byla nejen tlumočnicí dobových mýtů,<sup>18</sup> ale i přímou účastnicí rituálních obřadů, jakými byla výročí (narozeniny vůdců, revoluce), svátky, prvomájové

---

<sup>18</sup> Langerová hovoří o oficiálních básnicích v totalitních systémech jako o „vypravěčích mýtů“: „Součástí této procedury jsou vypravěčí mýty. Odtud mimořádný význam básnictví – básnického profetismu, který

průvody a od roku 1955 i spartakiády (srov. KRÓLAKOVÁ 2006, MACURA 2008: 147n). V těchto rituálech hrála důležitou roli „kultovní“ funkce hlasitě čtené, recitované nebo zpívané poezie: „[...] vliv [poezie] v socialistické kultuře spočívá v naléhavosti potřeby masového sdílení kultu“ (LANGEROVÁ 2009b: 207), „[kultura] má mít účast na obřadech, jimiž nějaké společenství uctívá svá božstva“ (LANGEROVÁ 2009b: 203). Socialistická poezie se vyznačuje jakýmsi zbožštěním a zmagičtěním slova, které lze demonstrovat právě především v souvislosti se jmény vůdců: „Od úst k ústům běží / jméno, co krásu střeží, / jméno, co sluncem začíná, / jméno soudruha Stalina“ (Jan Noha, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 203). V Sedloňově básni *Se jménem Lenina* se toto magické antroponymum stává skutečným zaříkávadlem, které má zázračné schopnosti známé z pohádek: „na jméno Lenin otvírají se denně / útroby země a rudy se valí z nich / na jméno Lenin / zapovězené končiny štěstí vztahují k ženě / dvě paží milostných“ (SEDLONĚ 1953: 41).

Dobová obliba hlasitého čtení nebyla dána pouze touto rituální funkcí, měla i další aspekty, na které v souvislosti s řízeným čtením upozorňuje Šámal. První je spojen s novostí socialistického jazyka, kterému se nemuseli učit jen autoři, ale i čtenáři: „[...] hlasité předčítání v kolektivu se zřejmě jeví jako jedna z možných cest, jak dosáhnout toho, aby si lidé ‚jazyk‘ nové doby procvičili a následně i osvojili“ (ŠÁMAL 2009: 120). Hlasité čtení a jeho reflexe v podobě čtenářských anket však mělo především sloužit jako vzor pro unifikaci čtenářských interpretací. Interpretační mnohost, kterou značně omezoval už sám koncept socialistického realismu svým odklonem od asociativní avantgardní poetiky, měla být zcela potlačena právě v procesu sdílené a mocensky kontrolované recepce.

Nové poslání poezie se promítalo i do dalších souvislostí. Estetická funkce díla (tedy jeho schopnost zviditelňovat jazykový znak) byla potlačena na úkor schopnosti díla komentovat a formovat skutečnost nezávislou na jazykovém zobrazení. Praktické funkce, které měla poezie plnit, byly navíc podmíněny jazykovou jednoznačností a formální transparentností. Příznačný je v této souvislosti fakt, že stalinistická totalitní moc zaštiťovala a ovládala celý proces literární komunikace, a zásadním způsobem tak zasahovala nejen do tvůrčího procesu, ale i do procesu recepce. Nejen že tedy deformovala „výrobu“ díla, ale řídila i způsob jeho „používání“. V knize *Soustružníci*

---

má v totalitních režimech jednu podmínku: aby byl podřízen ideologii vládnoucích kultů“ (LANGEROVÁ 2009b: 203).



*lidských duší* hovoří Šámal o řadě taktik, kterými knihovny formovaly dobového čtenáře, a to nejen v souvislosti s řízeným výběrem četby, ale i ve smyslu předkládání konkrétních interpretačních návrhů během čtenářských besed: „Výsledkem řízeného čtení mělo být sjednocení publika, jež mělo nejen číst stejné texty, ale také s nimi shodně nakládat a čerpat z nich tytéž významy“ (ŠÁMAL 2009: 110). Tiché čtení jakožto individuální činnost, kterou „nebylo lze vystavit totální kontrole“ (ŠÁMAL 2009: 119), bylo nahrazeno hlasitým čtením – soukromá četba ustoupila rituálu, individuální bylo nahrazeno obecně sdíleným.<sup>19</sup>

### 1. 3. Novořeč v poezii socialistického realismu

O totalitním jazyce se často uvažuje jako o specifickém, nově vystavěném sémantickém kódu (srov. FIDELIUS 2002; GŁOWINSKI 2004).<sup>20</sup> Tento mýtus nové řeči, který souvisel s revolučností socialistické kultury, podporoval i dobový poetický a literárně teoretický diskurz.<sup>21</sup> Podle Głowinského měla novořeč parazitující charakter, byla svého druhu metajazykem, který poukazoval na nedostatečnost a neadekvátnost tradičních jazyků a zároveň zneužíval některé jejich prostředky (GŁOWINSKI 2004: 152n). Nejčistší podoby dosáhla novořeč v poezii (GŁOWINSKI 2004: 153), která se nově stala agitátorkou a tlumočnicí dobových mýtů a emblémů. Působením parazitujícího chování novořeči, jež byl odvozena z filozofického a politického diskurzu, došlo k značné nivelizaci jednotlivých funkčních jazyků.<sup>22</sup> Protože ideologie z textů prakticky

---

<sup>19</sup> O další aspektech snahy zamezit v literárním procesu případným čtenářským dezinterpretacím hovoří Kouba (srov. KOUBA 2005: 11n).

<sup>20</sup> O tomto novém sémantickém kódu, který po roce 1948 etablovala komunistická moc, budu dále hovořit jako o „novořeči“, a to s poukazem na Głowinského (GŁOWINSKI: 2004).

<sup>21</sup> Srov. například verše Pavla Bojara: „[...] Tak by to znělo / zpíváno starou ztracenou mluvou. / Naši řeči to však nestačí; / je stejně krásná, ale bohatší“ (BOJAR 1950: 25).

<sup>22</sup> Tuto nivelizaci lze demonstrovat i na dobové metaforice, která byla v podstatě totožná jak v odborných, tak poetických textech: „Ale proto i kritika musí být vedena tímto duchem boje. Má být generálem, který šikuje spisovatelské roty, ukazuje jim cestu a napravuje, čeho je třeba, aby došli k tomu, co je nejvíc třeba – k vítězství“ (NEJEDLÝ 1949: 42), „Do poslední bitvy proletariátu / dám granát své básně“ (ŠKOLAUDY 1950: 41)

vylučovala osobní reflexi a potlačovala individualitu básnického vidění, předkládala poezie tytéž ideologické pravdy jako odborné nebo běžně sdělovací texty.

O to silnější se v takové situaci jevila potřeba, aby se poezie sebedefinovala formálními prostředky, které jsou tradičně chápány jako „ryze poetické“ (plynulá intonace, rým, rytmičnost, zpěvnost). Podobným směrem se ubírají Barthesovy úvahy o metaforičnosti, která má v rámci socialistického realismu představovat jakousi esenci „poetična“, značící však pouze samu sebe: „Tyto metafory [...] naprosto nejsou intencí jisté povahy, snažíci se sdělit zvláštnost jistého pocitu, nýbrž jenom literární značkou situující jistou řeč, tak jako nálepka informuje o ceně“ (BARTHES 1997: 64). Zjednodušeně lze snad říci, že novořeč se v poezii profilovala jako jazyk filozofie a politiky využívající formální prostředky klasické poezie. Byla to tedy politická řeč obohacená o některé prvky, které se na první pohled zdají jako čistě dekorativní a ozvláštňující (rým, rytmus), avšak ve skutečnosti jsou nepostradatelné jako značka „poetična“.

O banalitách, které čtenářům předkládala většina poetické produkce socialistického realismu počátku padesátých let, doslova platí Barthesův výrok: „nic neznamenaly, ale cosi značily“ (BARTHES 1997: 9). Toto významové vyprázdnění, během něhož se ze znaku jakožto sepětí označovaného a označujícího stává forma druhé signifikace konstituované a kontrolované mocí, je vlastní mýtu, tak jak ho chápe Barthes (srov. BARTHES 2004: 107n). Izolovaná slova jsou v rámci konceptu oficiální poezie vyprázdněna, jejich pojmový obsah (lexikální význam) je nahrazen hodnocením, které je apriorní a jednoznačně definované tvůrci mýtu. Souvisí to ostatně i s povahou mýtu, tak jak ji definuje Eliade: realitu a osmyslnění získává entita ne sama o sobě, ale skrze podílení se na realitě, která ji přesahuje (ELIADE 1993: 10). Tím je snad osvětlena existence a samozřejmost oxymóronických spojení, která se v dobovém (nejen) poetickém diskurzu hojně vyskytují (boj za mír, svatá nenávisť).

Tato lexikální vyprázdněnost je v dobových básnických textech kompenzovaná důrazem na vztahovost a organizovanost. Tu Barthes spojuje s klasickou řečí,<sup>23</sup> v níž

---

<sup>23</sup> Je snad pozoruhodné, že pro novořeč jsou typické také charakteristiky mluvenosti, stejně jako pro klasickou řeč, tak jak ji chápe Barthes (BARTHES 1997: 46). Na tuto povahu novořeči upozornil K. Kouba: „Texty jsou [...] ve většině případů i v tištěné formě prezentovány jako přepisy mluvených projevů – jako referáty na schůzích, veřejné kritiky, příspěvky do diskuze či kádrové posudky [...]“ (KOUBA 2005: 10).

jsou slova „abstrahována k co největšímu prospěchu vztahů“ (srov. BARTHES 1997: 42n). Tato charakteristika může upomínat k dobovému návratu oficiální poezie k anachronické poetice realismu 19. století, který spolu s požadavkem lidovosti vyústil do formy, již lze charakterizovat souvislou intonační linií (lineární vztah mezi za sebou následujícími slovy), rytmičností (organizace jednotek do celku, tedy vztah jednotek a celku) a rýmem (vertikální vztah mezi dvěma podobně znějícími slovy).

Jako nejvýraznější rysy totalitního jazyka (novořeči) se jeví jeho axiologický charakter (srov. také BARTHES 1997: 24 nebo FIDELIUS 2002: 172) a jeho omezená schopnost vyjadřovat osobní nebo individuální (což vede k ekvivalenci a zaměnitelnosti prvků, srov. MACURA 2008: 101). Tyto dvě vlastnosti se výrazně podílejí na povaze sémantických vztahů v dobových poetických textech. Hodnocení tu má charakter „náležení“, každý pojem je jednoznačně chápán jako pozitivní, nebo jako negativní, a to nikoliv skrze svůj pojmový obsah, ale v závislosti na tom, do jaké sémantické oblasti v rámci ideologického myšlení patří. Základní osy dobového hodnotícího systému souvisí se sebevymežující potřebou nové kultury ohraničit samu sebe, a to jak časově (vůči staré kultuře), tak i prostorově (vůči kapitalistické kultuře Západu). O pojmech, které jsou bezprostředně spjaté s takto načrtnutým časoprostorovým uspořádáním,<sup>24</sup> platí beze zbytku myšlenka T. Eagletona vztahující se k transcendentálním pojmům, jež jsou typickými produkty ideologie: „Významy takových pojmů jsou někdy vnímány jakožto počátek všech ostatních, jakožto zdroj, z něhož ostatní významy pramení“ (EAGLETON 2010: 158).

Hodnotící aspekt, který stojí v jádru socialistické mytologie, se projektuje také do organizačního principu básní. Například úvodní sloka Bojarovy básně *Milostná* je vystavěna na kontrastu mezi starým (negativně hodnoceným) a novým (pozitivně hodnoceným) světem, celé čtyřverší jako by tvořilo jakousi tezi a antitezi: „Dřív jsem ti mluvíval řečí tak plnou / sladkých a voňavých milostných slov. / Dnes však mi léta má do lásky hrnou / jasnosti diamant, přímosti kov“ (BOJAR 1950: 43). Na citovaném textu lze zároveň demonstrovat, jakým způsobem dochází v rámci poetického diskurzu

---

<sup>24</sup> O tomto časoprostorovém uspořádání hovoří také Macura ve studii *Ráj* (srov. především MACURA 2008: 18n).

k desémantizaci a následnému významovému přehodnocení.<sup>25</sup> Přestože k pojmům „sladký“ a „voňavý“ se tradičně vážou pozitivní konotace, v citované básni dostávají v důsledku spojení se starým světem textové konotace výrazně negativní.

Toto „přenášení“ konotací, které je umožněno významovým vyprázdněním izolovaných pojmů, je pro poezii socialistického realismu typické. Srovnajme například úvodní sloku poémy Vlastimila Školaudyho *Ve jménu života*: „Sálající hmotu / dobrotivé síly, / osení a víru, / bronz a poesii, / všechna čistá světla, / pro něž lidé žijí / mobilisujeme / proti tyranii“ (ŠKOLAUDY 1953: 7). Při jejím čtení můžeme snad vycházet z toho, že pojem „tyranie“ je silně hodnotově zatížený a odpovídají mu výrazně negativní konotace. Entity, které je možno mobilizoval proti tyranii, naproti tomu (ale zároveň v důsledku toho) čteme jako pozitivně hodnocené. Zatímco pozitivní hodnocení nepoeticky znějícího sousloví „sálající hmota“ můžeme interpretovat na pozadí dobového kultu práce, slovo „bronz“ se zdá být obtížně vyložitelné. Avšak naše interpretační nejistota nás zřejmě vůbec nemusí znepokojovat, protože v citovaném textu je slovo „bronz“ dokonale zaměnitelným prvkem. Dokonce i kdybychom do dané struktury dosadili slovo, které tradičně doprovázejí negativní konotace (například zlost), význam celé sloky by se nijak nezměnil. Slovo „bronz“ se v dané básni stalo stavebním materiálem, pro který je namísto sémantického obsahu určující jeho forma, tedy jednoslabičnost. Nastíněná povaha hodnotícího principu zároveň pochopitelně vylučuje, aby bylo do citovaného textu beze změny celkového významu zapojeno slovo označující skutečnost spojenou se Západem nebo s buržoazní kulturou minulosti.

Princip ekvivalence je v poezii socialistického realismu podporován absencí složitějších sémantických vztahů mezi prvky – dominují tu jednoduché vztahy náležení a substituovatelnosti, které jsou však mnohdy implicitní a nevyslovené. Vznikají tak dlouhé pasáže textu, v nichž jsou prvky libovolně kombinovány do výčtů a asyndetických konstrukcí. Vlastní konstrukční princip velké řady básní je vlastně soustavným variováním totožného schématu, jednotlivé prvky jsou přitom stoprocentně zaměnitelné a jejich výběr se zřejmě neřídí sémantikou, ale pouze potřebou formálních organizačních principů. Tak je vystavěna například Nezvalova emblematická báseň *Zpěv míru*. Tato redundantní a pleonastická povaha oficiálního umění, které má oblibu

---

<sup>25</sup> O tomto procesu hovoří Kouba jako o „vyvlastnění“, s poukazem na ekonomickou teorii Karla Marxe (srov. KOUBA 2005: 17).

v refrénech, anaforách a jiných opakováních, souvisí zřejmě s rituální funkcí dobové poezie; opakování jako by tu mělo charakter magického „zařikávání“.

## 2. Totální realismus

### 2.1. Vymezení pojmu

Termín „totální realismus“ je v zásadě používán a reflektován ve třech vzájemně závislých významech. V prvním jde o název básnické sbírky Egona Bondyho, která vyšla jako pátý svazek ineditní edice Půlnoc v lednu roku 1951 (s původním názvem *Rok 1950 – Ich und Es – totální realismus*),<sup>26</sup> druhý pak označuje metodu, která je z této sbírky odvozena (ZANDOVÁ 2002: 99). Třetí možné čtení navrhuje Zdeněk Troup, podle kterého může jít o „výraz pro všeobecný pocit lidské situace vycházející z dusné atmosféry stalinských 50. let“ (TROUP 1991: 17). Vzhledem ke vzájemnému vztahu mezi Bondyho básnickým cyklem a totálním realismem jako metodou je zřejmé, že tyto jednotlivé významy nelze striktně oddělovat, protože každý pokus o uchopení konceptu je v případě totálního realismu závislý na jeho jediném explicitním projevu. Stejně tak se lze snad oprávněně domnívat, že potřeba „totálně realistického“ výrazu vyplývá z vnějších politicky vypjatých okolností, od nichž nelze při interpretaci tohoto programu zcela abstrahovat.

Soubor textů, které různou měrou odkazují k metodě totálního realismu, není jednoznačně vymezený a vymežitelný. Zandová hovoří v souvislosti s totálním realismem především o díle Egona Bondyho, Iva Vodseďálka a Bohumila Hrabala, Mainx se v souladu se zaměřením své práce soustředí výhradně na Bondyho dílo. Pilař však ve své studii o českém undergroundu uvažuje o širším okruhu děl, a hovoří dokonce o „totálních realistech“, což evokuje až představu semknutější skupiny autorů (srov. PILAŘ 1999: 45). Za jakousi anticipaci Bondyho poetiky, především jejího zповědňního principu a prozaizace verše, pokládá Pilař rané dílo Honzy Krejcarové, konkrétně její básnický cyklus *V zahrádce otce mého* (1948). Tento soubor šesti básní předjímá také (šokující) kontrastovost totálního realismu, ta však v případě Krejcarové spočívá v rozporu mezi světem dětské hravé naivity a dospělé erotiky a erotičnosti. Cyklus *V zahrádce otce mého* tedy ještě postrádá moment napětí mezi vnitřním a vnějším světem, typický pro Bondyho *Totální realismus*, který vznikl o dva roky

---

<sup>26</sup> Ve své práci nepřináším ucelenou interpretaci zmíněné básnické sbírky Egona Bondyho a domnívám se, že čtenáře lze bez větších výhrad odkázat především k pracím Gertrude Zandové (ZANDOVÁ 2002) a Oskara Mainxe (MAINX 2007). Interpretaci některých momentů, které se mi jeví jako podstatné nebo sporné, lze průběžně vyčíst z následujícího textu.

později. Vliv totálního realismu nachází Pilař také v díle Karla Maryska z druhé poloviny padesátých let, jde však podle něj o příklad „volnější a poněkud pozdější vazby“ na tuto metodu (PILAŘ 1999: 48).

Zřejmě nejtěsnější vztah pojí totální realismus s Vodsed'álkovým konceptem trapné poezie. Oba tyto programy jsou často interpretovány v těsné vzájemné souvislosti, tak jako v pojetí Zandové nebo Mainxe. Pilař má dokonce za to, že se obě metody časem proluly a „začaly být vnímány jako jediný celek“, přestože vznikaly nezávisle na sobě a zpočátku se vzájemně lišily: „Nelze odhadnout, proč se z původní rovnocenné dvojice označování nové metody více ujal ‚totální realismus‘. Na estetiku trapnosti, která je jeho podstatnou součástí, by se nemělo zapomínat“ (PILAŘ 1999: 48).<sup>27</sup>

Bez ohledu na určité terminologické nejasnosti se však zdá evidentní, že ofenzivní reakce vůči oficiálnímu ideologicky zatíženému diskurzu měla v Bondyho a Vodsed'álkově díle raných padesátých let dvojí podobu. Zatímco Bondyho básnický cyklus *Totální realismus* směřoval spíše k depoetizaci jazyka, k zobrazení všední banality a k svědecké poloze, Vodsed'álkova sbírka *Trapná poesie* měla blízko k ironičnosti, křečovitému smíchu, dadaistické hře a k nonsensu, který byl provázen ironizací některých formálních prostředků dobového oficiálního jazyka. Načrtnuté reakce však nejsou vždy zřetelně rozlišitelné, tak jako v následujících verších z *Nepřeberného bohatství* Egon Bondyho: „Převlečen za dámu / vkročil jsem nejprve na dámský / a pak na pánský záchodek“ (BONDY 1992a: 65). Zpovědní princip, depoetizace jazyka a lapidárnost sdělení v něm poukazují k totálnímu realismu, avšak křečovitě a jaksi nepovedeně vtipný obsah upomíná spíše k metodě trapné poezie.

## 2. 2. Totální realismus a podzemí

Podzemní literatura jako celek vykazuje určitá specifika, která jsou dána především nestandardními literárně komunikačními a pragmatickými podmínkami,

---

<sup>27</sup> Tento Pilařův názor nepřímou potvrzují i některá svědectví Egon Bondyho: „To, k čemu jsme došli, byla estetická teorie tzv. trapné poezie a totálního realismu. Trapné v nejvlastnějším slova smyslu, totální ve vší hluboké ambivalenci smyslu tohoto slova. Objevili a realizovali jsme možnost využít pseudoestetiky stalinistické mytologie k jejímu vlastnímu popření [...]“ (BONDY 1990: 6).

v nichž se ocitali její autoři (srov. PILAŘ 1999: 13n, ZANDOVÁ 2002: 32n, MACHOVEC 2008: 101n).

Tyto podmínky zahrnují podle Zandové především izolaci od zahraničí, osobní izolaci a izolaci od čtenáře (ZANDOVÁ 2002: 32n), přičemž dvě posledně jmenované považují v souvislosti s ineditní edicí Půlnoc za zásadnější. Absence tradičně chápaného publika omezovala v podzemní literatuře apelativní funkci jazyka, tato funkce přitom naopak dominovala oficiálnímu umění, kde byla exponována jednak na úkor funkce estetické, jednak na úkor funkce referenční (novoreč měla pouze omezené prostředky k zobrazení individuální zkušenosti). V neoficiální literatuře byly naopak posíleny ty jazykové funkce, které se vázaly k promlouvajícímu subjektu (funkce expresivní) a k mimojazykové skutečnosti (funkce referenční). Došlo tak k znovuobjevení žánrů deníku, svědectví a záznamu (srov. ZANDOVÁ 2002: 48).

Faktická absence publika, již si většina autorů plně uvědomovala a jež byla zdrojem řady mystifikačních her, vedla k nebyvalé svobodě výrazu, které na straně oficiálního umění odpovídala značná tvůrčí nesvoboda. Je-li poezie socialistického realismu určena co nejširšímu publiku, díla, která vznikala v tvůrčím prostředí edice Půlnoc, byla koncipována pro exkluzivního čtenáře, který by byl ochoten spolupracovat s textem až na hranici možného. Zatímco *Totální realismus* lze považovat za sbírku velmi střízlivou a uměřenou, jiná dobová díla Egona Bondyho jsou absencí hodnotícího publika výrazně poznamenány. Jeho sbírka *Trapná poesie* je prodchnuta mystifikační hrou s imaginovaným čtenářem, která se nese zcela v duchu avantgardní provokace měšťáka a která zároveň do určité míry (ať už vědomě nebo nevědomě) simuluje formu dobových čtenářských anket, jejichž pomocí byla řízena četba oficiální literatury (ŠÁMAL 2009: 110). V *Trapné poesii* je apelativní funkce jazyka zdánlivě exponována až na samou hranici: „Je-li ch dvojhláska / učíňte přemet / Jinak zůstaňte sedět / a vyplázněte jazyk“ (BONDY 1992c: 22). V *Pražském životě* je pak patrná příznačná snaha šokovat čtenáře, a to především benevolencí k vulgaritě a tematizováním tabuizovaných skutečností jako je incest.

### **2. 3. Totální realismus jako znovuobjevení skutečnosti**

#### ***(Totální realismus a Bohumil Hrabal)***

Dobové dílo Bohumila Hrabala je v souvislosti s totálním realismem pozoruhodné hned ze dvou důvodů – jde v něm jednak o opakovanou a v podstatě



ojedinělou dobovou reflexi totálního realismu jako „programu“, jednak o svéráznou a originální interpretaci (a aplikaci) tohoto programu, která nasvětluje jeho poněkud odlišné aspekty než dílo Egona Bondyho.

Hrabala pojilo s Bondym mnohé. Sdíleli surrealistické východisko, od něhož se oba počátkem padesátých let obtížně odpoutávali (srov. ZANDOVÁ 2002: 120) právě především prostřednictvím totálního realismu,<sup>28</sup> spojovalo je však také osobní přátelství. Navíc to byl Hrabal, kdo v pozdějších letech záměrně vytvářel a rozvíjel legendy, kterými byl Egon Bondy opředen; „Bondy“ se stal také postavou řady Hrabalových děl (srov. ZANDOVÁ 2002: 194n). Hrabal byl i jedním z hostujících autorů edice Půlnoc, pod pseudonymem J. V. Císař tu vydal soubor *Co je poesie?* (1952). Tento soubor, obsahující také text *Totální realismus?*, představuje pozoruhodnou reflexi a interpretaci uměleckého snažení některých autorů, kteří publikovali své texty v edici Půlnoc (srov. ZANDOVÁ 2002: 151).

Vliv totálního realismu na Hrabalovo dílo přiznával jednak sám Hrabal (především v souvislosti s povídkou *Jarmilka*, kterou označil za totálně realistickou [srov. ZANDOVÁ 2002: 99]), jednak si ho všímali i někteří badatelé, kteří se Hrabalovou ranou tvorbou zabývali. Zmínit lze například Rothovou (srov. ZANDOVÁ 2002: 99) nebo Červenku, jenž v souvislosti s Hrabalovými eposy z roku 1950 explicitně hovoří o „totálním realismu“, který však považuje za období uměleckého postoje Skupiny 42 (ČERVENKA 1990: 150). Domnívám se, že především zmíněné čtyři texty – *Totální realismus?*, *Jarmilka*, *Bambino di Praga* a *Krásná Poldi* přinášejí originální interpretaci Bondyho metody, a to zejména v souvislosti s problematikou prolínání skutečnosti,

---

<sup>28</sup> Surrealismus tvořil v Bondyho tvorbě i životě východisko (v duchu surrealismu se nesla Bondyho prvotina, výsledkem jeho surrealistické aktivity byl i sborník *Židovská jména*) a ani totální realismus, byť znamenal v Bondyho tvorbě přelom, nebyl od vlivů surrealismu oproštěn. Machovec (MACHOVEC 2008: 105) podotýká, že „U Bondyho a Vodsed'álka zůstává přítomna poetika ‚nalezeného objektu‘, pojetí snu rovnajícího se životu (a ovšem i života rovnajícího se snu), obdiv k poetice hororu a ‚černého románu‘, požadavek ‚čistoty‘, ‚obnaženosti‘, spojování nespojitelného, drastičnost výpovědi, jejímž cílem je ‚epatovat měšťáka‘, stylizace do ‚dětské naivity‘, neschopnosti hierarchizovat hodnoty, a zejména pak dogmatická ‚levicovost‘, víra v socialistickou revoluci (ovšem antistalinského, snad trockistického typu) a odpor vůči ‚náboženskému tmářství‘“. Bondyho rozchod se surrealismem nebyl zapříčiněn pouze uměleckými motivacemi, zásadní roli v něm hrála i změna politické a kulturní situace po únoru 1948.

fantazie, snu a absurdní neskutečnosti; a zároveň do totálního realismu vnáší prvek, který by se dal nazvat fascinací nebo okouzlením obyčejnou každodenní skutečností.

Tato schopnost vnímat skutečnost jako sváteční je příznačná především pro text *Totální realismus?* (srov. MAINX 2007: 61, PILAŘ 1999: 43). Je pozoruhodné, že zmíněné okouzlení realitou připisoval Hrabal Bondymu:<sup>29</sup> „Kráčeli jsme dál pod kvetoucími akáty / Egon Bondy mi zařal nehty do kůže / a řekl: No ne to je numero! / Tady to vypadá jako bychom kráčeli / pod kvetoucími akáty!“ (HRABAL 1992a: 51), přestože v Bondyho básnickém cyklu je skutečnost vnímána spíše jako skličující; lze v něm dokonce vidět až existenciální rozměry (MAINX 2007: 63n). Ústřední lyrický subjekt *Totálního realismu*, který je pasivní a jaksi smířený s vlastní bezmocností („Protože jsem největší žijící básník / přemýšlel jsem o poesii / Jediným jejím měřítkem jsou vteřiny / jež strávím v bezmocnosti“ [BONDY 1992b: 9]), jako by se v ničem nepodobal postavě Bondyho, kterou vytvořil Hrabal ve svých textech. Tu charakterizuje aktivní a horečnatý zájem o skutečnost, který hraničí až s posvátným vytržením.

Tento aspekt totálního realismu vyzdvihl Hrabal i ve své povídce *Jarmilka*.<sup>30</sup> Ten se nese v duchu přimknutí se ke každodenní realitě (která je tu reprezentována pracovním procesem v kladenských hutích), avšak zároveň je prostoupen okouzlením touto realitou, jejíž zobrazení se tak v Hrabalově textu prolíná se surrealistickou obrazností a fantazií: „[...] zůstali jsme stát a hleděli, jak jeřáb magnetem nakládá špony, modré krásné špony, které již napřed vyskakovaly magnetu vstříc... bylo to fantastické a realistické [...]“ (HRABAL 1992b: 102). Tento specifický okouzlený postoj ke skutečnosti se v Bondyho básnickém cyklu projevuje pouze ojediněle („Má přítelkyně mi darovala květinu / Tančil jsem nad ní a plakal“ [BONDY 1992b: 8]). Určitá skepse je ostatně charakteristická i pro Bondyho postoj ke snu. Sen tu není chápán v tvůrčím, imaginativním a fantazijním smyslu, má spíše charakter noční můry a úzkostného vytržení: „Dnes v noci se mi zdály příšerné sny / po rozhovoru s Marií / Její dřívější milenec / s ní na záchodě souložil“ (BONDY 1992b: 12), „Strašně se nudím

---

<sup>29</sup> Podobný entuziasmus připisuje Hrabal postavě Bondyho i v povídce *Made in Czechoslovakia*: „Na ulici se Bondy a doktor zastavují před skříňkou KSČ, kde je ten plakát s propojenými telefonním dráty a nápisem: Znáte ty kumpány? – No ne, to je Salvador Dali!“ (HRABAL 1992d: 79).

<sup>30</sup> Ve svém uvažování o Hrabalově povídce *Jarmilka* vycházím z jejího původního nepřeprocovaného znění, které bylo otištěno ve třetím svazku Hrabalových spisů vydávaných Pražskou imaginací (1992).

/ Nudím se dokonce i ve spánku“ (BONDY 1992b: 13), „[...] popravdy mých přátel / a nemohoucnost odjeti z Prahy / jsou jako mé příšerné sny / a mé hrozné nudy“ (BONDY 1992b: 15), „[...] v továrně opět někoho zatkli / a já nejsem schopen to vnímat / protože sním o tom jak bys mne políbila“ (BONDY 1992b: 17).

Kromě zmíněného postoje ke skutečnosti, který je spíše specifickou Hrabalovou interpretací Bondyho programu než jeho naplněním, lze v povídce *Jarmilka* najít i postupy uplatňující se také v Bondyho básnickém cyklu. Jde především o montážní postup, o využití cizího anonymního textu („Nevím co na to říct a jdeme ze tmy do světél lamp a závodní rozhlas shůry nám svítí na cestu: ...a tak jsme nastoupili cestu ke šťastné budoucnosti, jen musíme všichni dělat, je to naše... Jarmilka stáčí hlavu tím směrem a křičí do nebe: Jděte do prdele, kecálisti...“ [HRABAL 1992b: 96]) nebo o kladení disparátních skutečností vedle sebe, což upomíná k Bondyho paralelismům: „Dědo, kdyby mi to nevyšlo s tou almarou, neměla bych mu poslat prosebný dopis? Co myslíte? Tu přistoupili k starci tři černí nástavkáři a otázali se ho: Dědku, co myslíš, máme dát křížek na Chomutov?“ (HRABAL 1992b: 94).

Hrabalovy poémy *Bambino di Praga* a *Krásná Poldi* jsou kladeny především do souvislosti s Bondyho *Pražským životem* (srov. MAINX 2007: 86), avšak zřetelně poukazují také na některé aspekty totálního realismu.<sup>31</sup> Dochází tu ke zpochybňování reality vnější skutečnosti nebo i k pochybování nad autenticitou vlastní identity: „[...] a ona odpovídá s uspokojením: Je! / a on mi nese kávu a ruce a podnos chrastí, / že čtu si potom v občanské legitimaci, / zda jsem to já“ (HRABAL 2000b: 21); „[...] a zašeptal mi: Vy ráčíte být taky z Východu?, / řekl jsem sice: Ne, to já jen tak vypadám, / ale uháněl jsem domů v jednom karé / a hned jsem se smočil v zrcadle / a přečetl si křestní a domovský list [...]“ (HRABAL 2000b: 29), „Pozor, pozor, tady je křížovatka, / radši si to nech notářsky ověřit, / že tam nic nejede!“ (HRABAL 2000c: 60).

Především v postavantgardní koláži *Krásná Poldi* (srov. ČERVENKA 1990: 150) jsou často tematizovány absurdní aspekty každodenní surové skutečnosti: „Chodívala vkleče a po kolenou / a na lýtkách měla gumové galoše / obráceně. / Když napadnul první sníh, / kráčela naproti mně. / Když jsem ji minul, / podle šlápot by měla jít se mnou. / Avšak ona se vzdalovala / jak pokrok“ (HRABAL 2000c: 51) nebo i její aspekty

---

<sup>31</sup> Mainx má ostatně za to, že *Pražský život* a *Totální realismus* jsou dvěma odlišnými projevy téže poetiky (MAINX 2007: 93n).

imaginativní až surreálné: „Častokrát zřel jsem velikou hvězdu / a myslil jsem, že to je Večernice. / Avšak / byl to jazyk acetylenové lampy [...] častokráte jsem otvíral okénko a ano, / stál tam muž a svíral v prstech Jitřenku [...]“ (HRABAL 2000c: 51n). Ono narušování hranic mezi skutečností a neskutečností, jehož reflexe je patrná i v díle Egona Bondyho (viz zde 4. 1.), je ostatně lapidárně vyjádřeno veršem v *Krásné Poldi*: „Svět už dnes není nic než umění“ (HRABAL 2000c: 76).

Pozoruhodným a snad i dominujícím aspektem Hrabalových poém je kolážní postup, který je spojuje jednak s *Totálním realismem*, jednak i s některými díly bývalých příslušníků Skupiny 42 (srov. MECNER 2006: 6).<sup>32</sup> Především v *Krásné Poldi* vytváří Hrabal koláže z neliterárních textů: „Jednotlivé oddíly básně [...] jsou namnoze i ostře divergujícími literárními žánry, a nejen literárními, protože žánry řeči – dialogy různého tónu, citace (mj. i agitačních hesel), vyprávění, rébus, apostrofy, záznamy fakt, úryvky z kýčovité četby [...]“ (ČERVENKA 1990: 150). Toto využití cizího anonymního textu i vědomí expanzivnosti propagandy („vřeštivý plakát se plazí po stěně“ [HRABAL 2000c: 65]) je charakteristické také pro *Totální realismus* Egona Bondyho. Avšak zdá se mi, že u Hrabala převládá i v tomto postupu spíše dadaistická hra a okouzlení heterogenním charakterem skutečnosti, ozývá se tu tón pábitelské lidovosti („Moje babička? / Ta ještě v devadesáti letech / se vyčurala bez brejlí“ [HRABAL 2000c: 59]) a hospodské písňovosti („Ještě tak rozpárat starou / a rozvěsit střeva po lustru. Antyka! / Frantyka! Dal mi slepičí polívku, / ale ve stehně už byly otištěny zuby“ [HRABAL 2000c: 60]). V Bondyho *Totálním realismu* je vnější skutečnost naopak ztvárněna neosobně, odcizeně, oficiální novořečí. Je to skutečnost děsivá („Tlampače na ulicích oznamují přesný čas / hodiny v nichž se vypíná elektřina / výsledky nejnovějších procesů / a sportovních utkání“ [BONDY 1992b: 9]) a anonymní („O třicátém druhém výročí / Velké socialistické revoluce / přešli úderníci ČKD Sokolovo / na tvrdé normy“ [BONDY 1992b: 13]).

Pro úplnost a především v souvislosti s tématem mé práce lze dodat, že i Hrabal explicitně reflektoval mytičnost veřejného prostoru a ve svém díle ji parafrázoval, částečně ovšem ještě v duchu surrealistické obraznosti: „a krvinky pětiletky házejí do čepice / jak na muziku / bůry a deseti– a dvacetikoruny“ (HRABAL 2000c: 53).

---

<sup>32</sup> Kompoziční principy obou Hrabalových poém se vzájemně liší (srov. ČERVENKA 1990).

## 2. 4. Totální realismus jako svědectví

### *(Totální realismus a Skupina 42)*

Vztah mezi totálním realismem a některými aktivitami příslušníků (bývalé) Skupiny 42 je často reflektován, většinou však v převážně vágních formulacích. Především dílo Jiřího Koláře a Jana Hanče ze 40. let se tak chápe jako anticipace poetiky totálního realismu (MACHOVEC 1991: 74), dochází však i k širšímu zobecnování: „Totální realismus zachycuje skutečnost dokumentárně, tedy podobně jako přibližně před desetiletím Skupina 42, kterou je možno považovat za předchůdkyni takřka všech neorealistických proudů v české poválečné literatuře“ (ZANDOVÁ 2002: 115). Samostatnou studii věnoval vztahu mezi autory Skupiny 42 a edice Půlnoc Petr Mecner, který vede odvážnou paralelu mezi Bondyho básní ...(*Chodila po Praze*) a Kainarovou básní *Stříhali dohola malého chlapečka z Nových mytů* (srov. MECNER 2006: 6n). Realistickými tendencemi v literatuře raných padesátých let (a v souvislosti s tím také některými autory bývalé Skupiny 42) se ve své studii zabývá také Alessandro Catalano (CATALANO 2006: 36n).

Ti, kdo se paralelami mezi dílem autorů Skupiny 42 a totálním realismem zabývali blíže (především Zandová, Mecner a Catalano), shledávají jak určité podobnosti, tak i zásadní rozdíly mezi oběma poetikami,<sup>33</sup> Zandová navíc konstatuje – s odvoláním na vyjádření Egona Bondyho – že Kolářovo dílo mělo na autory sdružené kolem edice Půlnoc pouze malý iniciátorský vliv (ZANDOVÁ 2002: 115). V následujícím textu se pokusím nasvětlit některé souvislosti mezi Bondyho dílem a dílem autorů bývalé Skupiny 42 tak, aby se ukázala především specifika Bondyho metody totálního realismu, respektive jedinečnosti jeho svědecké polohy.

Domnívám se, že jedním z podstatných rozdílů mezi oběma komparovanými programy je jejich zcela protikladný vztah k ideologii a ideologizaci, tak jak to naznačuje i Mecner (MECNER 2006: 6). Ten upozorňuje na skutečnost, že „Chalupeckého nová poetika všednosti se snaží reagovat striktně na minulé dění kulturní“ (MECNER 2006: 6), zatímco Bondyho totální realismus je explicitní

---

<sup>33</sup> Catalano například podotýká, že „je dost složité najít shodné umělecké gesto v oné mytizované svatozáři, kterou básníci Skupiny 42 korunovali skutečnost, a v brutální strohosti ideologického mytologizování totálního realismu a trapné poezie“. Další rozdíly shledává pak v přítomnosti či absenci etického patosu či v „opačném přijetí vnější reality“ (CATALANO 2006: 37).

a ofenzivní reakcí na zideologizování oficiálního prostoru. Tento fakt je možné přikládat odlišným politickým podmínkám, v nichž oba programy vznikaly,<sup>34</sup> ovšem snížení zájmu o vnější politické dění je u autorů Skupiny 42 přesto evidentní, zvláště na pozadí válečného dramatu, který probíhal v době ustavování uměleckého programu Skupiny. K tomuto mimočasovému aspektu uzavírání se do sebe, který je v programu Skupiny 42 přítomný, upomíná ostatně i snaha konstruovat „nové mýty“ moderního města – s jejich specifickou časovostí vytrženou z lineárních historických dějin. Zcela jiné je Bondyho demaskující a ironizující snažení, které se ustavilo tváří v tvář a na pozadí nově vznikajícího socialistického mýtu.

Toto odlišné stanovisko je však patrné i v souvislosti s Bondyho textem *Poznámky k situaci umění 1948* (FIŠER 1991: 14n). Některé Bondyho teze jsou blízké názorům Jindřicha Chalupického, tak jak jsou představeny ve statích *Svět, v němž žijeme* (1940) a *Teze* (1943); klíčový je v tomto ohledu především odklon od akademismu a abstraktního umění. Oba texty manifestují návrat umění ke skutečnosti, a to ke skutečnosti bezprostřední, všední a prožívané.<sup>35</sup> Přirozený svět se však stává podstatným prostorem především v Bondyho básních a jejich banalitách (srov. zde níže), zatímco u autorů bývalé Skupiny 42 je životní prostor města mytizován.

Zatímco Chalupického manifest je cele soustředěn k uměleckým otázkách a nese se ve značně patetickém duchu, Bondyho text neustále prozrazuje marxistické východisko svého autora, s nímž souvisí i výrazná revoluční díkce tohoto textu. Bondyho *Poznámky k situaci umění 1948*, evidentně psané ještě v době jeho nadšení z únorových událostí, mnoho neprozrazují o totálním realismu, avšak pozoruhodně dokumentují Bondyho rozchod se surrealismem a s tím související příklonění se k reflexi každodenní skutečnosti. I to je vlastně motivováno z vnějšku; zatímco v období kapitalismu je surrealismus vymezován jako destruktivní tvárná síla, v socialistické společnosti se toto poslání jeví jako neadekvátní: „Vyjadřovali-li surrealisté dosud v nejlepším případě svou touhu, nahradíme ji dnes splněným obsahem“ (FIŠER 1991: 16).

---

<sup>34</sup> Chalupického stať *Svět, v němž žijeme*, která je považována za manifestaci programu Skupiny 42, vznikala v roce 1940.

<sup>35</sup> Chalupický: „Nebot' nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti“ (CHALUPECKÝ 1991: 74) – Bondy: „Naším materiálem je jedině život“ (FIŠER 1991: 14).

Bondyho totální realismus je založen na významovém pnutí mezi dvěma odlišně hodnocenými skutečnostmi – mezi vnějším světem politických událostí a intimním světem každodenních banalit, mezi soukromým a veřejným prostorem, mezi každodenností a ideologií. Významové napětí je typické i pro některé texty Jiřího Koláře, pro něž je však určující protiklad „banální všednosti a osudu člověka“ (MECNER 2006: 6). Tuto Mecnerovu tezi lze obhájit a rozšířit na základě komparace dvou textů – emblematické básně *Totálního realismu ... (Před chvílí jsi usnula)* (BONDY 1992b: 11) a Kolářova textu *Ležíš vedle mne z Dnů v roce* (KOLÁŘ 1992: 256).

Ležíš vedle mne,  
tvůj dech je klidný  
jako píseň osamělé hvězdy  
a já přemýšlím...  
čím by byl smutek bez žen...  
co bychom počali bez zármutku...  
co je mezi námi dvěma, tebou  
spící a mnou s otevřenou hlavou  
pro všechnu zlobu času...

Před chvílí jsi usnula  
Snad se rozednívá  
Snad je to měsíc  
ty ležíš nahá na mých polštářích  
a všemi pražskými nádražími  
projíždějí jako každé noci  
vlaky se zbraněmi do Sovětského svazu.

Posledním sněhem  
vítr šlehá do oken  
[...]  
Stůj, zastav se, nevhledný osude,  
vezmi mne jednou s sebou skutečně,  
nenechávej s nikým o samotě,  
život je krátký i beze spánku,  
čím méně spánku, tím kratší, kratší,  
ale já se chci konečně vyspat,  
bez milosti, spravedlivě, právem.

Spíš, ňadro ti vyklouzlo  
zpod pokrývky.

Citované básně vycházejí z reflexe téhož momentu („Před chvílí jsi usnula“ – „Ležíš vedle mne“), obě se odehrávají v uzavřeném intimním prostoru; v obou básních je také tematizován prostor vnější. Tento vnější prostor má však u obou básníků zcela rozdílné atributy, zatímco u Koláře jde o vnější prostor sice nehostinný, avšak ahistorický, nezúčastněný a nekonkrétní („Posledním sněhem / vítr šlehá do oken“), u Bondyho dostává zřetelně podmíněné rysy, jde o prostor historicky i místně konkrétní a ideologicky zatížený („a všemi pražskými nádražími / projíždějí jako každé noci / vlaky se zbraněmi do Sovětského svazu“). V Bondyho básni se tedy vytváří kontrast mezi intimní harmonií a ohrožením, které s sebou přináší vnější prostor, v Kolářově básni však sémantické napětí vytvářejí spíše mimočasové úvahy a konkrétní všednodenní detaily. Zatímco u Bondyho vede úvodní motiv („ležíš nahá na polštářích“) ke konfrontaci s jiným paralelním, avšak tradičně spíše protikladně hodnoceným děním („vlaky vezou zbraně do Sovětského svazu“), u Koláře podněcuje k sebereflexi ústředního lyrického subjektu („a já přemýšlím“) a spolu s tím i k určitému zobecňování, k úvahám nad údělem a osudem člověka. Tyto úvahy ovšem nepostrádají etický a morální patos, typický pro Kolářovo dílo („ale já se chci konečně vyspat, / bez milosti, spravedlivě, právem“). Od těchto úvah se Kolářova báseň vrací zpátky ke konkrétnímu detailu („ňadro ti vyklouzlo / zpod přikrývky“) a do intimního prostoru, uzavírá se a ohraničuje vůči světu venku. Naproti tomu Bondyho text zůstává otevřen vnějšímu světu, exponovaný konec ústí do záběru na ohrožující a znepokojující ideologicky zatížený veřejný prostor.

Středobodem úvah o vzájemných souvislostech mezi dílem Egona Bondyho a Jiřího Koláře (uvažuje se většinou o *Prométheových játrech*, *Očitém svědkovi* a *Dnech v roce*) je – kromě principu koláže, jenž je oběma autorům společný a o němž bude řeč níže – především kategorie a pojem svědectví či dokumentu. V dílech obou básníků je příklon ke skutečnosti, která je nezaujatě pozorována a zaznamenávána, evidentní. Avšak charakter ústředního svědeckého subjektu se u obou autorů liší. Zatímco v Bondyho *Totálním realismu* je svědkem sebereflexivní až egocentrické „já“ (ZANDOVÁ 2002: 116), v Kolářových *Prométheových játrech* je sebereflexe ústředního subjektu potlačena (RICHTEROVÁ 2004a: 45). Richterová ve svých analýzách Kolářových deníků podotýká, že autor „je v deníku kompaktní a koherentní postavou, jejímž úkolem je být mravní autoritou, soudcem, pevným vědomím hodnot, subjektem



ochotným k soucitu, obavám, úžasu, odporu i rozhořčení, schopným stále nového a živého zájmu“ (RICHTEROVÁ 2004a: 45).

Bondyho „očítý svědek“ z *Totálního realismu* se od této charakteristiky odlišuje v několika aspektech. Postrádá především status mravní autority; zatímco pro Koláře je charakteristické „apriorní, zásadní a nediskutovatelné ztotožnění etického principu s estetickým“ (RICHTEROVÁ 2004a: 45), Bondyho ústřední subjekt zaujímá spíše ironizující postoj k axiologickému vztahu ke světu, čímž se zároveň vymezuje také proti obrazu světa, který konstruuje pojmový systém totalitního jazyka. Bondyho ústřední lyrický subjekt se důsledně zříká hodnocení okolních jevů. Hodnotící přívlastky, pokud se v *Totálním realismu* vůbec objevují, jsou z větší části výsledkem kontaminace autorského jazyka a novořeči. Ironizující nádech získávají také svou lapidární, téměř dětskou zpovědní formou: „mám tak rád / důstojníky a jejich ženy“ (BONDY 1992b: 11). Spolu s axiologickým aspektem je v *Totálním realismu* potlačena také emocionální rovina, respektive citově zaujatý vztah ústředního lyrického subjektu ke skutečnosti, což kontrastuje s Kolářovým soucítícím a trpícím „já“.

Domnívám se, že klíčová je pro Bondyho svědeckost také proměňující se stylizace ústředního subjektu, který svědectví o skutečnosti i o vlastním vnitřním životě podává. Tato proměnlivost stojí v opozici ke Kolářovu kompaktnímu, koherentnímu „já“, které ke světu zaujímá stabilní postoj daný neměnnými morálními a etickými stanovisky. Absence zřetelného morálního, citového a hodnotícího postoje ke světu dává Bondyho ústřednímu lyrickému „já“ rysy výrazně nedůvěryhodného svědka; tento jeho charakter pak dotvrzují i časté mystifikace a ironizace. Zatímco v úvodním textu ...(*Chtěl jsem si vzpomenout na Marii*) se svou snahou o obecnější soudy („A my musíme začít znovu / zatímco to všechno je pryč“ [BONDY 1992b: 7]) podobá subjektu Kolářových deníků, hned v další básni ...(*Dnes odpoledne*) se zříká jakýchkoliv přesahů. Podobné nevyzpytatelné chování se v průběhu *Totálního realismu* opakuje několikrát – po vylíčení trapné příhody v básni ...(*Potkal jsem vojáka ve službě*) následuje sebestylizace do „největšího žijícího básníka“, po sebereflexivním textu ...(*Strašně se nudím*) čteme báseň *Výročí Říjnové revoluce*, v níž je lyrický subjekt zcela potlačen (obsažen je tu pouze latentně a implicitně jako ten, kdo zapisuje, zaznamenává). Obdobná nestálost charakterizuje ústřední subjekt i vzhledem k hodnotám okolního světa.

Dojem nedůvěryhodnosti svědecké výpovědi je v *Totálním realismu* podtrhován neochotou ústředního lyrického subjektu přinášet koherentní a informačně přiměřenou výpověď, a spolupracovat tak s komunikačním partnerem (čtenářem). Také v tom se projevuje vysoká míra literárnosti, která je přitom totálnímu realismu často upírána s poukazem na jeho civilnost a autentičnost. Avšak výpověď, kterou ústřední lyrický subjekt v *Totálním realismu* podává, by v běžně sdělovací komunikaci těžko obstála, což se zřetelně ukazuje i na pozadí Griceovy teorie konverzačních maxim.<sup>36</sup>

Tato pravidla úspěšné komunikace jsou ústředním svědeckým subjektem opakovaně porušována, zatímco některé texty *Totálního realismu* přinášejí detailní, až nadbytečnou výpověď: „Jeli jsme kolem dřevěných ohrad a tenisových kurtů / kolem zavřené plovárny“ (BONDY 1992b: 7), jiné prozrazují jakoby příliš málo: „Četl jsem dnes dlouho do noci“ (BONDY 1992b: 12). Podobně jsou pozoruhodné i texty, které by v rámci neliterární komunikace porušovaly Griceovu maximu relevance: „Stále mne to táhne přes řeku / na vysoké kopce nad Smíchovem / vidím je z okna a nad nimi / veliké dešťové mraky / Černá hejna vlaštovek a jiříček / stahují se tam na podzim / teď však je prosinec“ (BONDY 1992b: 10n). Poslední verš částečně zpochybňuje opodstatněnost a informační závažnost předcházejícího textu, což může ve čtenáři vyvolávat pochybnosti o hlasu, který zprostředkovává dění fikčního světa. Kooperační princip mezi účastníky komunikace dostává zásadní trhliny, protože dozvídáme-li se někde „zbytečně“ mnoho, může naproti tomu na jiném místě něco podstatného scházet. Toto znejistění se nejcitelněji projevuje v závěru *Totálního realismu* ve dvou po sobě následujících básních, které přinášejí nepříliš koherentní informace o Marii a jejím dítěti (BONDY 1992b: 17): „Marii se narodil syn / je to robě / které leží v hrobě“, „Má milá umřela / Děkala si potrat / co měla od jiného to dítě“.

Některé aspekty Bondyho „očitého svědka“ lze interpretovat také na základě autorova vymezování se vůči postupům oficiální poezie. Zatímco v rámci konceptu

---

<sup>36</sup> Grice ve své práci *Logic and conversation* (1975) definoval v souvislosti s komunikačním principem spolupráce čtyři konverzační maximy: maximu kvantity (říkej dost, ale ne víc, než je nezbytné), kvality (neříkej nic, o čem nevíš, že je to pravda), relevance (řekni to, co je v daném dialogu relevantní, důležité) a způsobu (vyjadřuj se srozumitelně a jednoznačně). Tyto maximy jsou určitým předpokladem pro úspěšnou komunikaci, ve skutečnosti je však jejich stoprocentní naplnění spíše jen ideálem (parafrázováno podle HOFFMANNOVÁ 1997: 98n). V případě mé interpretace *Totálního realismu* je aplikaci Griceovy teorie v podstatě analogické pojetí, které nabízí Doleželův termín „nespolehlivost“ či „nedověryhodnost vyprávění“.

socialistického realismu se svět jeví člověku v zásadě jako bezpečný (potenciálně ohrožující prvky jsou vykázány za jeho hranice), v cyklu *Totální realismus* charakterizuje ústřední lyrický subjekt zásadní nedůvěra a distance vůči okolnímu prostředí. Svět je vůči subjektu nezúčastněný („Dnes odpoledne když jsem odjížděl od svého otce / který mě právě vyhodil z domova / smál se uvnitř v tramvaji jeden stařík / a průvodčí škádlil dítě“ [BONDY 1992b: 7]), nedává se mu poznat („Před chvílí jsi usnula / Snad se rozednívá / a snad je to měsíc“ [BONDY 1992b: 11]), mívá se s ním („Černá hejna vlaštovek a jiříček / stahují se tam na podzim / teď je však prosinec“ [BONDY 1992b: 11]) a nepoddává se jeho intenci („V záhybech tvého slunečního šatu / chtěl bych nalézt slunce / Měsíc však / se skrývá / v záhybech tvého měsíčního šatu“ [BONDY 1992b: 8n]).

Zatímco ve fikčním prostoru socialistického realismu je lyrické „já“ součástí a středobodem světa, Bondyho ústřední subjekt je vůči světu ohraničen, pozoruje ho a zaznamenává, ale neúčastní se dění v něm. Pro Bondyho svědeckou polohu je klíčová distance, lyrický subjekt je v *Totálním realismu* pozorovatelem, jemuž se svět opakovaně jeví jako něco, co je vzdálené, ohraničené a nedostupné zásahu a manipulaci. Příznačné je v tomto ohledu druhé číslo *Totálního realismu*: „Dnes odpoledne když jsem odjížděl od svého otce [...] Jeli jsme kolem dřevěných ohrad a tenisových kurtů / kolem zavřené plovárny / Když jsme přijížděli k Vltavě / zvedl se vítr / který v těchto místech dělá někdy vlny až / třiceticentimetrové“ (BONDY 1992b: 7). Lyrický subjekt registruje i ty nejmenší detaily okolního světa, avšak je od něj oddělen sklem okna, podobně jako v následujícím textu: „Stále mne to táhne přes řeku / na vysoké kopce nad Smíchovem / vidím je k okna a nad nimi / veliké dešťové mraky“ (BONDY 1992b: 10). Ne náhodou připomíná toto uspořádání divadlo.<sup>37</sup>

Další podstatnou charakteristikou ústředního svědeckého subjektu Bondyho básnické sbírky, zřetelnou především na pozadí dobové oficiální poezie, je jeho pasivita (srov. MAINX 2007: 41). Zatímco poezie socialistického realismu postavila do centra

---

<sup>37</sup> Na divadelní, performativní a rituální aspekt oficiální kultury upozorňuje například Królaková (KRÓLAKOVÁ 2006), ve své diplomové práci se mu věnuje také Kouba (KOUBA 2005: 9). Projevoval se však například i v souvislostech s vykonstruovanými soudními procesy. Divadlo bylo zároveň velmi exponovaným žánrem, který umožňoval masové působení na diváka a hromadnou recepci.

své pozornosti intencionalitu,<sup>38</sup> a čas se pro ni tak stával materiálem potřebným a využitým k budování a plánované činnosti („Dějiny lidu, národa a krásy, / jsou zrnopočtem oněch velkých dění, / do kterých zablýskaly všechny časy. / Dnes lid je v plán a v pevnou stavbu mění“ [NOHA 1948: 11]), Bondyho subjekt čas jako materiál devaluje, zmarňuje ho a plýtvá jím: „ale venku už svítá / a já jsem zbůhdarma promarnil noc / zatímco to všechno je pryč“ (BONDY 1992b: 7), „Strašně se nudím / Nudím se dokonce i ve spánku / Ale není to nuda z nečinnosti / ale protože je všechno zbytečné“ (BONDY 1992b: 13). Vyjadřuje-li Bondyho svědecký subjekt vůbec nějakou intenci či vůli vzhledem k okolnímu světu, ta je následně zmarněna: „chtěl jsem si vzpomenout na Marii / ale nemohu / chtěl jsem si vzpomenout na lásku / ale nemohu“ (BONDY 1992b: 7), „V záhybech tvého slunečního šatu / chtěl bych nalézt slunce / Měsíc však / se skrývá / v záhybech tvého měsíčního šatu“ (BONDY 1992b: 8n).

---

<sup>38</sup> Krajiním pólem intencionální činnosti je v dobovém diskurzu boj, který se v raných padesátých letech stal osou jedné z nejproduktivnějších konceptuálních metafor, jež byla hojně využívána i v dobovém poetickém diskurzu. Jako prostředek k boji je ostatně chápána i báseň.

### 3. Socialistický realismus jako zdroj významů v Bondyho díle

#### 3. 1. Mytologizace a Bondyho reakce na mýtus

Po únorových událostech roku 1948 nastala v českém kulturním prostředí situace, o které lze snad právem hovořit jako o směně kultur, tak jak o ní uvažují Lotman a Uspenskij (LOTMAN – USPENSKIJ 2003: 37). Tuto směnu doprovázela zvýšená sémiotičnost chování motivovaná potřebou vymezit nově nastupující (respektive kladně hodnocenou) kulturu vůči kultuře staré (negativně hodnocené) a zároveň vůči antikultuře (LOTMAN – USPENSKIJ 2003: 46). Nově nastupující kultura měla navíc zřetelně (strukturně chápanou) jazykovou povahu, utvářela uzavřený a jasně strukturovaný systém, jehož jednotlivé prvky byly primárně definovány vzájemnými hierarchickými vztahy a diferencemi. Této představě ostatně odpovídá i přehlednost socialistického světa – interpretace jevů, které nejsou v realitě odlišeny a jednoznačně strukturovány, je nejvlastnější právě jazyku (LOTMAN – USPENSKIJ 2003: 38).

Jazyk je zároveň nevyhnutelně spojen s hodnocením (s interpretací toho, co je podstatné), které charakterizuje i „stalinský rukopis“, tak jak ho chápe Barthes (BARTHES 1997: 24). Svět, který vytváří a etabluje nová kultura, se tedy jeví jako sémiotický konstrukt (MACURA 2008: 13), který má textovou, a tedy zároveň i výběrovou a interpretační povahu. Jeho mytický charakter (projevující se v denní praxi především ritualizací chování) byl zřejmě rozpoznán a reflektován i soudobými umělci,<sup>39</sup> byť byl některými akcentován spíše jako lživost nebo významová vyprázdňenost dobového diskurzu.<sup>40</sup> Zproblematizování pojmu reality, která se počátkem padesátých let začala jevit jako fascinující neskutečnost, ovlivnilo i soudobé dílo Egona Bondyho (viz zde kapitolu 4. 1.).

Konkrétním příkladem dobového mytologického schématu může být zobrazení prostoru v dobové oficiální poezii. Obraz světa, který je tu konstruován, se jeví

---

<sup>39</sup> Můžeme zde připomenout například dílo Zbyňka Havlíčka: „Také já / Jsem pil / Zítřek / Jako věčně ohřivanou polévku / Na níž plují / Legendy a mýty / Jako mastná oka [...]“ (HAVLÍČEK 1994: 154).

<sup>40</sup> Příznačný je v tomto ohledu následující verš z Hančových *Událostí*: „Co bych za to dal / kdybych směl říci: / Je to černé / když vidím černou barvu!“ (HANČ 1995: 92).

především jako přehledný a v zásadě přehlédnutelný. V rámci dobové mytologie je svět zřetelně časoprostorově strukturovaný, v jádru této struktury přitom stojí všeprostopující hodnotová hierarchie (srov. MACURA 2008: 18n), která má v podstatě binární povahu (minulost stojí proti přítomnosti a budoucnosti, socialismus proti kapitalismu minulosti, popř. Západu). Souvisí to ostatně také s obecnějším charakterem totalitní ideologie i s dialektickou povahou marxismu.<sup>41</sup> Z obrazu světa, který předkládá socialistický realismus, jsou v podstatě vymýceny prvky, jejichž hodnocení by mohlo být sporné, ambivalentní nebo nezřetelné. Dobová mytologie se stává „prostorem očištěným od mnohoznačnosti a alternativních možností“ (EAGLETON 2010: 163).

Podstatnou charakteristikou mýtu je jeho všeprostopustnost a všeobsažnost. Projevem této jeho povahy je mimo jiné i snaha ovládnout na sémiotické rovině tu nejintimnější sféru, a zrušit tak hranici mezi intimním (soukromým) a veřejným (srov. např. Macurovy úvahy ve stati *Domov* [MACURA 2008: 74n]). Projevem této jeho povahy je nové pojetí mezilidských vztahů, včetně vztahů partnerských a milostných (MACURA 2008: 31). Absence vzdálenosti se zřetelně projevuje také ve vztahu k vůdci. Ten byl sice objektem sakralizace, avšak zároveň se stával součástí každodenní zkušenosti skrze svou všudypřítomnost, vševědoucnost a vševidoucnost (MACURA 2008: 105): „Gottwaldův úsměv vyrovnaný / nám v dílně svítí nad stolem“ (Otto Ježek, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 213).

Fikční svět konstruovaný v poetických textech mladých oficiálních básníků je tedy především světem blízkosti a bezprostřednosti. Jedním z aspektů této přehlednosti světa je jeho antropocentričnost a antropomorfičnost. Člověk je tu postaven do centra všeho dění, celý svět jako by byl v zásadě k dispozici člověku a jeho potřebám: „Ve vločkách nebe jim sype štěstí / a ponechává je na zemi“ (SEDLAŇ 1953: 10), „Poupata v trávě otevřela kradí / užaslá očka a pak zašeptla: / A my budeme kvést vašemu mládí, / jako jsme ještě nikdy nekvetla!“ (SEDLAŇ 1953: 21), „[...] armády chmelnic i lány řepy, zelí; / ke zdraví neustále pracuje náš vzduch“ (BOJAR 1950: 21). Příroda už není něčím, co člověka přesahuje, skrze personifikaci se jí dostává zásadního polidštění

---

<sup>41</sup> Eagleton považuje tíhnutí k binarismu za obecnou vlastnost ideologie: „[...] binární opozice, s nimiž obvykle pracuje klasický strukturalismus, představují optiku typickou pro ideologie. Přísné hranice mezi tím, co je přijatelné a co ne, mezi já a ne-já, mezi pravdou a lží, mezi smyslem a nesmyslem, mezi centrálním a periferním, mezi povrchem a hloubkou totiž ideologie kreslí tuze rády“ (EAGLETON 2010: 160).

a zcivilnění: „Když vrátníci jdeš, jaro, do továrny / zde nemusíš mít ani propustku“ (SEDLOŇ 1953: 7), „Slunce naň volalo: / Julečku, Julo!“ (SEDLOŇ 1953: 35), „Má země je krásná, / když jarní vlasy proplétá si / květem jabloní“ (KOHOUT 1953: 59). S antropologickou perspektivou ostatně úzce souvisí také jedna ze základních kognitivních opozic „my“ – „vy“, respektive „naše“ – „vaše“, kterému odpovídá protiklad mezi bezpečným, důvěrně známým a cizorodým, cizím, nebezpečným. Tato konstanta je v rámci dobového diskurzu exponovaná a aktualizovaná do vyhraněného modelu, v němž se na základě ideologického hodnocení anonymní množina „my“ vymezuje proti „oni“ (srov. TRÁVNÍČEK 2000: 4).

Vztah socialistického člověka ke světu vyjádřil snad nejlapidárněji a zároveň nejuvýstižněji Ivan Skála: „Toť svět náš, kterým dýcháme, / jenž vyrůstá nám pod rukama“ (cit. podle BROUSEK ed. 1987: 46). I toto sebevědomé gesto je produktem dobového mýtu, jenž člověka postavil do středu vesmíru jakožto „hospodáře“, který si svou intencionální a plánovanou činností podrobuje zemi, přírodu i čas: „[...] už možná zítra / (to zítra – na nás závisí) / řekne v parku matka / děcku, které pláče: / – Na, tu máš hrom, / a zahřmi si“ (Josef Kainar, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 27).

S tímto dominantním postavením člověka ve světě souvisí i to, co jsem v úvodu nazvala přehlédnutelností. Lyrický subjekt je v dobových poetických textech často stylizován do role někoho, kdo dokáže přehlédnout a přivlastnit si celý známý svět: „V mém srdci se bijí / všechny krásy světa, / hudba nad rafí, / citronová vůně, / Takuchi i Květa“ (ŠKOLAUDY 1950: 36), „Kalná řeka Han se rozlila až k Odře / v pevném souručenství bolesti i modře“ (ŠKOLAUDY 1950: 17). Jde tu tedy o zvláštní disproporční vidění, v jehož rámci je mnohost a nepřehlednost světa nahrazena světem-mapou. Vztah mezi člověkem a světem je obrácen naruby: člověk už není součástí světa, ale naopak svět vlastní a bezprostředně s ním manipuluje.

Povaha fikčního světa konstituovaného dobovou oficiální poezií úzce souvisí s charakterem subjektů, které tento fikční svět zalidňují; ty jsou charakterizovány především kolektivní intencionální aktivitou, která přeměňuje a kultivuje vnější svět. Projevem tohoto pragmatického a účelového vztahu k okolnímu světu je například i tendence dobové poezie charakterizovat subjekty skrze jejich vztah k práci: „hoch s odznakem vzorného tankisty / potkal se s nositelem Řádu práce“ (Pavel Kohout, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 140).

Určitým krajním bodem pragmatického vztahu ke světu je v dobové oficiální poezii instrumentalizace člověk: „A dělník otáčí se / a je to tentýž pohyb, / jímž turbogenerátor / v proud proměňuje vody“ (Ivan Skála, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 56). Dobová metaforika přeměňuje člověka na materiál: „z lidských milic / stavíme svět“ (Oldřich Kryštofek, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 24) a věc: „kdy nad proudy a propastmi jsme mostem, / po kterém lidstvu přijde budoucnost“ (NOHA 1948: 19), „Zůstáváš jako chléb, / jsi denně prostřen k daru“ (NOHA 1948: 41). Jednotlivec tu tedy ztrácí individuální rysy, a to nejenom ve smyslu typizace, ale i ve smyslu doslova fyzickém – mění se v neohraničenou a neintegrální entitu splývající s masou: „myšlenka tvá se s lidskou řekou slévá“ (NOHA 1948: 22). Podstatným aspektem dobového chápání subjektu je tak i princip fragmentarizace, jakéhosi „propouštění“ těla, které se skrze dobovou metaforiku stává nádobou na nejrůznější substance a entity: „nám v srdci bušil krok stalinských pětiletok“ (Stanislav Neumann, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 34).

Podstatnou složkou soudobého díla Egona Bondyho je více či méně explicitní reakce na socialistický mýtus, který se vytvářel a ustavoval v dobovém oficiálním diskurzu. Bondyho práce s mýtem má různorodou povahu, vede od citace a ironické parafráze dobových agitačních sloganů v *Trapné poesii* až k důmyslnější reflexi konkrétních mytologických schémat v *Pražském životě* a *Trapné poesii*. V *Totálním realismu* pak dochází k demystifikaci textové povahy socialistického světa, ústřední lyrický subjekt je tu odkázán na „čtení“ světa, jenž přestal být bezprostředně přístupný a uchopitelný.

Demystifikace mýtu se u Bondyho odehrává dvěma způsoby, komentářem nebo využitím jeho konkrétních projevů v rámci nového kontextu, tedy textovou koláží. V *Trapné poesii* volí Bondy v souvislosti s masovými projevy mýtu důsledně druhou z možností, vzdává se tu morální nebo revolučně apelové dikce, která se objevuje např. v závěru *Pražského života*, důsledně nekomentuje. Výsledký parodický efekt si dotváří sám čtenář, který báseň vnímá a interpretuje v kontextu ostatních textů, z nichž mnohé jsou otevřeným nonsensem, nezřídka navíc bez valné informační hodnoty. Výsledný dojem, který čtenář získá po přečtení *Trapné poesie*, je nekoherentnost: vedle sebe se tu ocitají texty, které evidentně nekorespondují s realitou („Afghanistan / leží v Africe“ [BONDY 1992c: 20]), texty banální („Šel jsem dnes / a upadl jsem“ [BONDY 1992c: 21]) i otevřeně provokativní („SSSR / se sesere“ [BONDY 1992c: 21]).



Bondyho reakce na mytizaci reality však nekončila pouze parafrází nebo zcizováním dobových proklamací, spočívala také v odhalování a parodování konkrétních dobových konceptuálních schémat. Toto odhalování se namnoze dělo koherentně, rozvedením těchto schémat až k absurditě. Tento Bondyho postup se pokusím ukázat na jednom z textů *Trapné poesie*.

„Julie Fučíku

[...]

Ač jsi v rakvi ztuhlý

hřeješ nás jak uhlí“

„Vysokým plamenem

víra v něm hoří,

nejprudší vichřice

plamen ten nezhasí“

„[...]

Vždyť Stalin a Gottwald

tolik světla vysálali,

že v něm bude má země na věky kvést“

První citovaný text pochází z Bondyho básně *Jiřímu Wolkerovi* ze sbírky *Trapná poesie* (BONDY 1992c: 26), druhé dva pocházejí z dílny Michala Sedloně (SEDLOŇ 1953: 35, 49). Je patrné, že všechny tři texty stavějí na totožné konceptuální metafoře, jež je založena na obecně pozitivních konotacích světla v českém jazykovém obrazu světa a kterou je snad možné parafrázovat jako VÍRA JE SVĚTLO nebo POZNÁNÍ JE SVĚTLO.<sup>42</sup> Všechny tři texty také s větší či menší explicitností pracují s vědomím, že ze socialistického „Ráje“ je na sémiotické rovině zcela vyloučen biologický zánik (srov. MACURA 2008: 121n). Je pozoruhodné, že parodistický efekt, který v Bondyho básni vzniká skrze konfrontaci vysokého (smrt, poslední věci člověka) a nízkého (uhlí, ale

---

<sup>42</sup> Světlo souvisí v českém jazykovém obrazu světa také s erotickou láskou (*plamen lásky* nebo *vášně, zahořet láskou*), což v této souvislosti zároveň pozoruhodně dokládá určitou perverzi socialistického mýtu.

i tělesnost), není nikterak v rozporu s dobovým mýtem. Jinými slovy řečeno, Bondy tu dobový mýtus rozkládá zevnitř, jeho vlastními manipulačními praktikami.

Bondyho práci s mytologizujícími schémata dobového oficiálního diskurzu lze interpretovat také na základě komparace obrazu vůdce, tak jak se na jedné straně ustavuje v dobové oficiální poezii (tomuto obrazu se obšírně věnuje Macura ve statích *Obraz vůdce a Smrt vůdce* [srov. MACURA 2008: 101n]) a tak, jak ho na straně druhé parafrázuje Bondy, především ve svém díle z raných padesátých let. Pro parodizující efekt, který doprovází zobrazení vůdců v Bondyho dílech, je typické napětí mezi vznešeností a profánností; mezi symbolickými, kulturně závislými významy a přirozeným světem. Bondy využívá oficiálních metafor, které jsou s vůdci spojovány, avšak dovádí je k závěrům a pointám vyznívajícím absurdně nebo provokativně.

Dobové ideologizující metafory cele využívaly schopnosti obrazného pojmenování zdůraznit pouze určité aspekty skutečnosti na úkor jiných jejích momentů (srov. LAKOFF – JOHNSON 2002: 22). Dobový diskurz navíc vždy využíval a exponoval pouze určité paralely, které mu daná konceptuální schémata nabízela, zatímco jiné jejich aspekty si neuvědomoval nebo je jednoduše nepřipouštěl. Na tento moment ironicky poukazuje Hrabal ve své *Lednové povídce* (srov. HRABAL 1992c: 58), v níž strýc Pepin rozhlašuje falešnou zprávu o Stalinově smrti („Dneska, dne 21. ledna 1952, přišel strýc z města s ohromnou tváří. Stalin umřel!“ [HRABAL 1992c: 60]). V závěru této povídky se ukazuje, že strýce Pepina vedlo k šíření mylné informace Gottwaldovo prohlášení, které metaforicky ztotožnilo Stalina s Leninem: „Křičím: Ale Stalin neumřel! Tu strýc si nasazuje tatínkovy brejle, ač vidí jako rys, hledá v novinách, ještě hledá, stále hledá a pak už mi vítězoslavně ukazuje větu z Gottwaldovy řeči: Lenin, toť Stalin dneška“ (HRABAL 1992c: 61). Zatímco oficiální diskurz nasvětloval v tomto ztotožnění revoluční zásluhy obou vůdců nebo jejich „otcovskou“ roli, Hrabal danou konceptuální metaforu podstatně rozšiřuje a Stalinovi tak připisuje i ty atributy spojované s Leninem, které jsou v případě Stalina evidentně v rozporu s mimojazykovou realitou.

Podobně postupuje ve svých textech i Egon Bondy: „Když se komsomolka onanuje / co by si pomyslel Stalin“ (BONDY 1992c: 28). Tento verš z *Trapné poesie* je založen na parafrázi dobového schématu, v jehož rámci se veřejné prostupovalo s intimním, přičemž veřejným prvkem, který expandoval do soukromého prostoru, byl často právě vůdce, popřípadě jeho portrét na stěně. V dobové oficiální poezii byl tento aspekt nahlížen ve výlučně vznešených a intelektuálních souvislostech; vůdce se stával

rádcem: „A když jsi na pochybách, obrácíš se v tu stranu, / hledaje bezděky v těch očích odpověď“ (Michal Sedloň, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 106) nebo otcovským opatrovníkem: „Nad lůžky našich dětí / září tak moudře Sluníčko-Stalin [...] To moudře svítí / do našich lásek i vzteků Sluníčko-Stalin“ (Pavel Bojar, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 207), „Když jsem si v dílně pověsili / Gottwaldův obraz nad svůj stůl, / jako by utajené síly, / věřte nebo nevěřte, / se v každém náhle probudily“ (Otto Ježek, cit. podle BROUSEK ed. 1987: 213). U Bondyho se však vůdce stává potenciálním svědkem tabuizovaného chování, které je spojeno s tělesností či domnělou nemorálností, což daná konceptuální metafora sama nevyklučuje, avšak dobový diskurz nepřipouští.

Tento postup, v jehož rámci se z vůdců stávají až groteskní postavy, uplatňuje Bondy především v *Pražském životě*: „V rodinném kruhu / sedíme všichni u pečeně / Hitler Mussolini Stalin“ (BONDY 1991: 30), „Líbám Hitlerovy nohy / ze zajímavé polohy“ (BONDY 1991: 15), „Gottwald nám do komína kouká / po střeše chodí GPU“ (BONDY 1991: 16). Obdobně (tedy s určitou ambivalencí mezi vznešeností a banalitou) tu Bondy zachází také s dalšími koncepty, které jsou s vůdcem v oficiálních textech spojovány: „Jedna hlava / dva tisíce dalších přitáhne / Lenin je magnet“ (BONDY 1991: 26). V protikladu k tomuto zobrazení, které je závislé na dobových textových schématech, stojí u Bondyho verše, jež se otevírají aktuálnímu světu a přinášejí obraz vůdce, který není ideologicky deformovaný: „Baskové brání Santander / zatímco se Stalin / oslavuje ve svých procesech“ (BONDY 1991: 22). Také v tomto dílčím aspektu Bondyho poetiky se tedy ukazuje její dvojitá povaha a její kolísající závislost na oficiálním umění.

### **3. 2. Novořeč jako součást Bondyho literární koláže**

Významové napětí charakteristické pro cyklus *Totální realismus* je velkou měrou dáno přítomností podnětů z různých významových oblastí, ztvárněna je tu jednak rovina intimní, jednak rovina veřejná (srov. např. ZANDOVÁ 2002: 100n). Tyto dva zdroje podnětů byly v dobovém ideologickém chápání zcela nerovnoprávné, avšak v Bondyho díle stojí vedle sebe bez dodatečného hodnotícího komentáře: „Lyrické já tak zaujímá jak pozici pozorovatele reálného, objektivního vnějšího světa, tak pozici kronikáře svého vnitřního života“ (ZANDOVÁ 2002: 105). Právě k tomuto aspektu Bondyho metody je často vztahován atribut „totální“, jde tu o jakousi subjektivní

podobu realismu, v němž se jako reálné chápou všechny entity jevící se subjektu, a to bez ohledu na jejich vnější nebo ideologickou hodnotu a platnost (ZANDOVÁ 2002: 111). Bondyho text tak nelíčí objektivní realitu, ale „vnitřní model reality“, realitu, „jak se vynořuje ve vědomí“ (ZANDOVÁ 2002: 122).

Takto subjektivně chápaná realita však není ztvárněna jako homogenní, jeví se naopak jako výrazně nekonzistentní a roztříštěná. Dojem chaotičnosti a zmatku, který se k tomuto obrazu reality váže, je umocněn faktem, že Bondy do svého básnického cyklu přijímá cizí text, aniž by ho přitom komentoval a vždy jednoznačně vyznačoval. Princip koláže, který jednotlivým dílčím elementům propůjčuje velkou míru rovnoprávnosti, a to bez ohledu na to, z jakého kontextu pocházejí, dává Bondymu možnost postavit na jednu rovinu banality všedního života a události velkých dějin; banálními faktům je ponechána jejich autentičnost (srov. MRAVCOVÁ 1987: 292). Montážní charakter Bondyho textu zároveň zdůrazňuje pasivitu svědeckosti, která je zde konstruovaná, umožňuje lyrickému subjektu vyjadřovat odstup od vnějšího světa.

Podle Pilaře spočívá osobitost totálně realistických textů právě v „kombinování již hotových jazykových celků“ (PILÁŘ 1999: 44). Tyto jazykové celky jsou v Bondyho *Totálním realismu* rozrůzněné rozsahem i původem, respektive kontextem, ze kterého pocházejí. V souvislosti s tímto básnickým cyklem lze tedy hovořit jak o koláži (v jejímž rámci Bondy kombinuje autorský text s cizími prvky), tak montáží,<sup>43</sup> přičemž lze předpokládat, že obě metody jsou jedním z projevů Bondyho surrealistického východiska.

Už úvodní text *Totálního realismu ... (Chtěl jsem si vzpomenout na Marii)* je založen na principu segmentace a následného kombinování veršů (a motivů) do nově vzniklého celku, přičemž dochází k uvolnění logických a syntaktických vztahů mezi jednotlivými výpověďmi (srov. také MAINX 2007: 43). Druhá sloka tohoto úvodního textu vzniká rozložením první strofy na izolované verše a jejich zpětným skládáním, takže se první verš druhé sloky stává téměř identickým s posledním veršem sloky první. Dochází tu k jakémusi oddalování smyslu, text se neodvívá, ale cyklicky uzavírá a vrací k počátku. Tím je zdůrazněn významový kontext básně jako celku, syntaktické

---

<sup>43</sup> Za montáž považuji (stejně jako Mravcová ve stati *Postup montáže v poezii poetismu*) techniku, v níž je užito pouze autorského textu. Text, v němž dochází ke kombinování cizích nebo i neliterárních prvků, nazývám koláží (srov. MRAVCOVÁ 1987).

i sémantické vztahy mezi po sobě následujícími verši jsou naopak zpřetřhány, jak je to typické pro montážní postup (MRAVCOVÁ 1987: 292). Třetí strofa tento dojem umocňuje, syntaktické a gramatické vazby (časová souslednost) jsou zcela porušeny a čtenář je odkázán k významovému celku básně: „[...] a já jsem zbůhdarma promarnil noc / chtěl jsem si vzpomenout na lásku / nechci-li vlastně umřít / ale nemohu“ (BONDY 1992b: 7). V tomto úvodním textu jsou tedy jednotlivé verše chápány jako uzavřené a hotové jazykové celky, s nimiž je možno libovolně nakládat a kombinovat je bez ohledu na sémantiku jejich dílčích částí.

Zřetelně montážní charakter má také text ...(*Chodila po Praze*). V něm je porušena především sémantická návaznost po sobě následujících veršů, čímž vzniká dojem nekonzistentnosti a nonsensu blízký trapné poetice: „Má zánět dělohy / nebude rodit / nemá už radosti / radši se zabít / má v těle vyrážku / na čele chrysopras / dostane přidáno“ (BONDY 1992b: 15). Zatímco prvních šest veršů tvoří ještě relativně ucelenou a smysluplnou promluvu, sedmý verš jako by s předchozím textem vůbec nesouvisel. Podobně jsou variovány i další sloky tohoto textu, nejtypičtěji se Bondyho postup projevuje ve strofě poslední: „Život je správná věc / i žít je správná věc / hodí se k životu / hodí se do rýmu / žije se lépe a / žije se vesele / máme už zářivky“ (BONDY 1992b: 15). V této sloce je cizorodost posledního verše zřetelná, liší se gramatickou stavbou, jeho mluvčí navíc evidentně není totožný s ústředním lyrickým subjektem (proti první osobně singuláru tu stojí anonymní nevyjádřené „my“). Tento text tedy přechází od montážního principu ke koláži, zatímco v prvních slokách je přítomen pouze Bondyho autorský text, v dalších se evidentně jedná o parafrázi promluv tvořených novořečí.

V souvislosti s konceptem socialistického realismu se však jako zásadnější jeví princip koláže, tedy postup, jímž jsou do Bondyho textu začleňovány prvky odlišného významového kontextu, respektive cizí text pocházející z oficiálního kulturního prostoru. Tento cizí prvek se zpočátku jeví jako zřetelný a jednoznačně vyznačený, charakterizují ho neosobní a pasivní konstrukce („V Praze se tančí / V Praze je veselo“, „Je veselo v Moskvě / a je radost v Praze“ [BONDY 1992b: 8], „Byla uvolněna mouka k vázaného hospodářství / Byl vydán nový trestní zákoník“ [BONDY 1992: 13]), popř. všeobecný anonymní podmět charakteristický pro socialistickou novořeč („Spějeme stále vpřed k vybudování socialismu v naší vlasti / vedeni naším vzorem Sovětským svazem“ [BONDY 1992b: 13]). Na některých místech je cizí text explicitně označen jako

citace, jeho textová povaha je jednoznačně manifestována vzhledem ke svému zdroji nebo k recipientovi, jímž je ústřední lyrický subjekt („Ve své řeči pravil / Spějeme stále vpřed“ [BONDY 1992b: 9], „Sedím ve své cele / a pozoruji plakát / připevněný na protější zdi / na němž je napsáno / Sbor vězeňské stráže“ [BONDY 1992b: 10]). Cizí prvek si tak ponechává vysokou míru nesourodosti vzhledem k ostatnímu textu, a je tedy jednoznačně identifikovatelný.

Toto jednoznačné vymezení je však postupem času opuštěno, dochází ke vzájemné kontaminaci mezi autorským textem a texty cizími. Příkladem může být poslední sloka básně ...(*Chodila po Praze*). Jejích prvních pět veršů („Život je správná věc / i žít je správná věc / hodí se k životu / hodí se do rýmu / žije se lépe a“ [BONDY 1992b: 15]) má gramatickou podobu, která je charakteristická pro dobové agitační proklamace, sémanticky je navíc vyznačena pasivitou a anonymitou typickou pro novořeč. Pátý verš si zmíněnou gramatickou formu zachovává, avšak jeho obsahem je metajazyková (respektive metaliterární) výpověď, která je zřejmě autorská. Podobně kontaminován je i sedmý verš („žije se veseleje“ [BONDY 1992b: 15]), který je syntakticky paralelní k citovaným dobovým heslům („žije se lépe“), avšak nespisovná forma, která je v něm použita odkazuje k osobní výpovědi a k promluvě, která má neoficiální a soukromý status.

Kolážní a montážní postupy v literatuře lze klást především do souvislosti se snahou o autentičnost podávané výpovědi. Montážní postup, který je příznačný pro meziválečnou avantgardu, měl v jejím rámci nastolit nové vztahy, „povzbudivé pro lidskou imaginaci, a zároveň též vztahy adekvátnější jednak reálné mnohotvárnosti skutečnostního modelu [...], jednak synchronismu mentálních procesů“ (MRAVCOVÁ 1987: 289). Také Hrabalovy montáže v poémě *Krásná Poldi* lze považovat za pokus o „smazání propasti mezi básnickým textem a realitou“ (MECNER 2006: 6). Postup koláže se objevuje i v dobových Kolářových textech, na samé hranici dokumentu a literatury se pak ocitají jeho pozdější práce, například sbírka *Černá lyra*.

Princip montáže a koláže lze tedy u Bondyho klást především do souvislosti s jeho „totálně realistickou“ poetikou a se snahou obsáhnout skutečnost (tak jak se jeví subjektu) nejen ve vší její totalitě a komplexnosti, ale také v její původní nestrukturovanosti, různorodosti a nepřehlednosti. Proti interpretaci skutečnosti, kterou

představuje ideologicky deformované umění, staví Bondy snahu o záznam, který by byl adekvátnější skutečnosti,<sup>44</sup> a tedy komplexnější a neredukovaný.

Určitou roli tu nepochybně hraje i Bondyho specifický vztah k mýtu a k jeho masovým projevům, který nebyl defenzivní, ale který zahrnoval i určitou míru absurdní fascinace jimi. Bondyho postup tak může mít svůj předobraz v avantgardním okouzlení novou dobou, které je spojeno s otevřením se nové době a novým, dynamickým podnětům. Texty dobových proklamací přijímá Bondy do svého kontextu, ale nekomentuje je, čímž zároveň mimoděk předjímá přesvědčení Petra Fidelia o tom, že novořeč je sama schopna demystifikovat své vlastní manipulační praktiky (FIDELIUS 2002: 165).

Není mi myslím bez významu, že Bondy ztvárnil vnější skutečnost socialistického světa jako text a jazyk a že tento jazyk přešel do vlastního kontextu. Zatímco v dobových Kolářových nebo Zahradníčkových textech je perspektiva neoficiálního umění vyjádřena částečně anonymní, avšak přesto personální perspektivou „já versus oni“, Bondyho lyrický subjekt se ocitá v opozici vůči novořeči, tedy vůči textu a jazyku, který ho atakuje. V *Totálním realismu* položil Bondy důraz na textovou povahu skutečnosti a zároveň vytvořil koláž, která je založena na zcela anonymním, jakoby opuštěném textu, který postrádá zřetelného původce a adresáta, je naprosto negarantovaný a expanzivní. O tomto aspektu novořeči hovoří i Petr Fidelius: „Máme tu co činit se zvláštním druhem jazykové komunikace, kde především není namnoze jasné, *kdo vlastně mluví ke komu*. Kdo promlouvá v úvodnicích Rudého práva nebo v sáhodlouhých projevech politických činitelů? [...] Zdá se, že v tom únavném opakování obecných tvrzení [...] není pro individuální subjekt promluvy žádné místo. Stejně mlhavý a neurčitý je *adresát* těchto jazykových projevů“ (FIDELIUS 2002: 12, zvýraznil P. F.). Tato Bondyho práce s anonymním textem odlišuje *Totální realismus* například od koláží, které vytvářeli umělci sdružení dříve ve Skupině 42. Pro ty je typické využití promluvy jednotlivce (tak je tomu většinou i u Hrabalových koláží) nebo promluvy, jejíž autorství je zřetelné (koláže z literárních textů v *Kolářových Prométheových játrech*).

---

<sup>44</sup> Bondyho montážní postup zároveň modeluje i sám proces poznání, který má podle Šklovského, jak upozorňuje Mravcová (MRAVCOVÁ 1987: 290), montážní charakter: „Vnímáme svět montážně, tj. oddělujeme si ze světa to, co potřebujeme a na co jsme nalaději. Ostatní jde stranou“.

Tato povaha Bondyho koláže souvisí také s celkovou anonymitou, která je charakteristická pro sbírku *Totální realismus*. Patrná je zřetelně v porovnání s jeho dalšími díly z raných padesátých let, především s *Pražským životem* a *Trapnou poesíí*. Jazyk totálního realismu vykazuje i v tomto ohledu úzkou spjatost s dobovou novořečí, která disponovala spíše prostředky pro typizaci než prostředky pro vyjádření individuálního. V *Totálním realismu* zbavil Bondy své lyrické subjekty individuality, takže se stávaly pouze dílčími elementy určité sociální kategorie: „smál se uvnitř v tramvaji jeden stařík“ (BONDY 1992b: 7), „Potkal jsem vojáka ve službě“ (BONDY 1992b: 9), „Studenti nesli / transparent s heslem“ (BONDY 1992b: 9), „Také milenci chodí po Praze“ (BONDY 1992b: 11). To zcela koresponduje s povahou dobového mýtu, o které ve svých esejích hovoří Macura: „Systém také sám pohlcovoval skutečné lidské rysy osobnosti – přetvářeje jedince v kategorii“ (MACURA 2008: 112).

Pozoruhodné je, že podobná anonymizace a paušalizace se týká i ústředního lyrického subjektu a jeho milenky. Zcela v duchu dobového zbavování individuality na úkor zvnějšku přidělené role v kolektivu se nese i ironizující sebereflexivní text ...(*Protože jsem největší žijící básník*). Hlavní ženský subjekt, Marie, je sice pojmenován vlastním jménem, i to však nese rysy typizace, nekonkrétnosti; Marie tu zastupuje „ženu vůbec“ (ZANDOVÁ 2002: 102). Navíc je i ona často pojmenovávána sociálním statutem, jako „milénka“, „přítekně“, „má milá“. Podobně anonymně je zobrazen také Mariin milenec, jemuž zcela chybí individualita a jenž je vymezován pouze negativně coby „jiný“ („co měla od jiného to dítě“ [BONDY 1992b: 17]) nebo „ten druhý“ („Do bytu za ní přišel ten druhý“ [BONDY 1992b: 16]). Velmi sugestivně je anonymita veřejného prostoru ztvárněna v básni ...(*Ležíš a on se ti dívá do klína*): „a po ulicích pochodují vojáci / v Ruzyni opět někoho zastřelili / v továrně opět někoho zatkli / a já nejsem schopen to vnímat / protože sním o tom jak bys mně políbila“ (BONDY 1992b: 17).

Význam kolážního postupu se však v Bondyho *Totálním realismu* nevyčerpává pouze snahou demaskovat lživost a sémantickou vyprázdňenost oficiální propagandy. Pozoruhodný je v této souvislosti fakt, na který upozornila Nora Krausová: „Sémiologický štatút montáže je rovnako dvojznačný jako v mytickém systéme. Označujúca zložka [...] je zároveň konotovaným významom a počiatočným termínom, formou nového systému“ (KRAUSOVÁ 1984: 314). Složky, které jsou do nově vzniklého textu začleňovány, si v sobě zachovávají část původního kontextu; stávají se součástí



nového textu, ale zároveň neustále odkazují na svůj zdroj a původní kontext. Tak je v Bondyho textu neustále přítomen a reflektován oficiální politický a ideologický prostor, a to nejen jako konkrétní fragment, ale jako horizont, v jehož rámci se odehrávají osobní prožitky lyrického subjektu. Na to poukazuje také Mainx: „Způsob, jakým dodnes tato sbírka dovede čtenáře okouzlit [...] spočívá právě v maximální stylizaci lyrického subjektu, který do svého vnitřního světa ‚Ich‘ zcela zahrnuje ono ‚Es‘, onu mytologii, která na něj dotírá ze všech stran a na všechny jeho smysly“ (MAINX 2007: 44). V tomto směru lze tedy o totálním realismu skutečně uvažovat jako o jakési třetí signifikaci, která vzniká zcizením mýtu, tedy tak, jak o tom na základě Barthesových *Mytologií* hovoří Mainx (MAINX 2007: 39).

V Bondyho tvorbě se montážní a kolážní princip projevuje zřejmě jako dědictví avantgardy, především surrealismu (srov. MACHOVEC 2008: 105). Některé rysy montáže (například práce s cizím textem a uvolnění logických a syntaktických vztahů) jsou však patrné i v dobové oficiální poezii. Lze na ni vztáhnout především dva aspekty, které Mravcová pokládá za charakteristické pro montáž. Prvním je modifikovaný vztah části a celku, kdy se jednotlivé části (motivy, výpovědi) stávají samostatnějšími, nahraditelnými a postradatelnými (MRAVCOVÁ 1987: 292). Tento princip upomíná k substituovatelnosti a ekvivalenci prvků, která je charakteristická pro totalitní novořeč a která se v oficiální poezii nejzřetelněji projevuje v principu variování téhož schématu, tedy v „montování“ v řemeslném smyslu.

V poezii socialistického realismu lze sledovat také četnost anaforických konstrukcí, opakování či refrénů: „Jsou lidé / které starost šetřila / a kteří ztrácejí se v snovém dějích / a kteří nevidí, že kulka probila / s každým korejským srdcem srdce jejich. // Jsou dosud lidé, na něž vrah / se může sápat lží svých nožem“ (SKÁLA 1951: 34). Ozvláštňující funkce těchto prostředků je závislá na kontextu, na jehož základě si čtenář uvědomuje, že se daná konstrukce opakuje. Tím je zároveň omezena závislost těchto figur na nejbližším syntaktickém okolí: „Vzhledem k relativní samostatnosti složek montážní skladby stává se jejich význam plně pochopitelný spíše než ve vztahu k bezprostřednímu okolí (tvarovému, textovému) z poznání celku, jež je často nutné přehlédnout z úhrnu“ (MRAVCOVÁ 1987: 292). Pozoruhodně to souvisí také s povahou ideologie, v jejímž rámci jsou prvky hodnoceny až na základě obecného (celkového) smyslu mýtu.

### 3. 3. Totální realismus a anticipace pop-artu

Způsob, jakým Bondyho a Vodseďálkův umělecký program z raných padesátých let využíval některé prostředky oficiálního umění, nabízí určité analogie s americkým a britským pop-artem, který v šedesátých letech pracoval s masovými projevy komerční populární kultury. Na tuto anticipaci upozorňuje Machovec: „[poetika trapnosti] pozoruhodně předjímá všeho patosu zbavenou poetiku amerického pop-artu a hyperrealismu“ (MACHOVEC 2008: 105), podobně pak o vlastním díle uvažuje i Bondy: „Agresivita triviálního, jež na nás útočí obrazem i slovem z komerčních reklam a konzumního zboží, byla esteticky využita pop-artem a stejně tak jsme my využili agresivitu triviality let 1949 – 1953 v ČSR“ (BONDY 1990: 9). V následujícím textu se pokusím nasvětlit některé vztahy, které se pro podzemní umění padesátých let nabízejí, a to jak vzhledem k pop-artu, tak k Duchampovým ready-mades, které estetiku pop-artu do určité míry předznamenávaly.

Umění, jakožto individuální kreativní činnost vytvářející estetické hodnoty, se v raných padesátých letech ocitalo v nezávidění hodné situaci. Oficiální umění ztrácelo jak referenční schopnosti vůči aktuálnímu světu, tak i estetickou působnost vůči vnímáтелям. Stalo se nástrojem, který byl sériově vyráběn<sup>45</sup> a masově používán a který cele určovala jeho praktická funkce. Oficiální propagandě pak vévodila trivialita, banalita a opakovanost. Tuto specifickou situaci zřejmě pociťovali různou měrou i autoři sdružení kolem ineditní edice Půlnoc a reagovali na ni. Jednou z možných reakcí se přitom stalo atakování hranic umění a snaha o jejich posouvání.

Významné narušování hranic mezi literárními a mimoliterárními texty přinesla už meziválečná avantgarda. Právě v závislosti na surrealismu a dadaismu se nesly i literární experimenty mladého Bohumila Hrabala (například literární koláž *Mrtvomati*). Zřejmě daleko za hranicemi akceptovatelnosti se pro průměrného čtenáře ocitl například Hrabalův text *Super sex-dadaismus?*, který byl vydán v edici Půlnoc (1952) jako součást souboru *Co je poezie?* (srov. HRABAL 1992a: 50n). Ten je tvořen množstvím krátkých textů, které autor prezentuje jako nápisy sesbírané na veřejných místech, především záchodcích. Každý z těchto nápisů, mnohdy pochopitelně vulgárních nebo

---

<sup>45</sup> V raných padesátých letech se v oficiálních kruzích ustavilo přesvědčení, že tvůrčí psaní je naučitelná a rutinní činnost, kterou může po patřičném tréninku vykonávat každý bez rozdílu. Praktickým projevem tohoto přesvědčení byla kampaň „Pracující se hlásí do literatury“, která měla nalézt nové autory v řadách pracujících, především ve výrobě (srov. JANOUŠEK ed. 2007: 33).

lascivních, je opatřen údajem o místě nálezu (např. „tabule bezpečnosti práce“, „záchod závodní kuchyně“, ale i konkrétněji: „záchod Filozofické fakulty Karlovy Univerzity“), popř. detailnějším popisem („dětský nápis“, „nápis napsaný prstem smočeným do vlastního lejna“).

Tento Hrabalův text je atakem tradičně chápaného umění hned v několika aspektech. Neprovojuje jen otevřeností a vulgaritou, ale i svou manifestovanou neliterárností, dokumentárností a absencí explicitně vyjádřeného autorského zásahu. Hrabal prezentuje „nalezené“ texty bez toho, aby je jakkoliv zaštitil nebo přinesl klíč k případné interpretaci, nevytváří z nich koláž tak jako v jiných svých dílech, nekonfrontuje je s uměleckými nebo autorskými texty. K tomuto postupu má blízko i Vodsedálkova *Trapná poesie*, která však nabízí alespoň neurčitý interpretační klíč, a to především díky kombinování autorských a parafrázovaných textů.

Hrabalův postup nápadně připomíná Marcela Duchampa a jeho ready-mades, a to především absencí „tvůrčí práce“, kterou zcela nahradilo explicitně nevyjádřené autorské gesto a vůle chápat a prezentovat určitý objekt jako umělecké dílo. Když Duchamp v roce 1917 vystavil svou *Fontánu* (šlo o sériově vyráběnou pisoárovou mušli „ozvláštněnou“ pouze aktem pojmenování a signaturou), provokoval tím k otázce, co vlastně dělá umění uměním. Stejná otázka se nepochybně vnucovala i umělcům, kteří tvořili v neustálém stínu oficiálního umění, jež se vzpíralo tradičně uznávaným estetickým hodnotám. O podobném autorském gestu hovoří i Zandová v souvislosti s některými Bondyho texty *Totálního realismu*. Text ...(*Četl jsem dnes dlouho do noci*) podle Zandové pouze „ohlašuje vůli k uměleckému dílu, což lze chápat jako snahu o záměrné provokování publika“ (ZANDOVÁ 2002: 109n).

Úvahy o analogiích mezi totálním realismem, trapnou poezií a pop-artem, které jsem nastínila výše, jsou zřejmě založeny na podobnostech triviálního umění socialistického realismu s komerčním uměním; respektive na příbuznosti totalitní propagandy a reklamy. Arendtová se domnívá, že příbuznost propagandy s reklamou se přeceňuje, avšak přesto shledává určité společné rysy – důraz na vědeckost (která je náhražkou moci) a „prvek násilí“, který má v reklamě charakter „fantazijní nadsázky“ (pokud nekoupíte tento výrobek, nebudete krásní) (ARENDOVÁ 1996: 478). Pokud jde o oficiální umění padesátých let a komerční brakovou literaturu, nabízí se jako nejvidentnější analogie kategorie kýče.

Umění socialistického realismu vykazuje tři zakládající rysy kýče, o kterých uvažuje Kulka ve své studii *Umění a kýč* (KULKA 1994). Podstatnou složkou kýče je podle něj skutečnost, že „kýč zobrazuje témata, která jsou všeobecně považována za krásná, nebo která mají silný emocionální náboj“ (KULKA 1994: 50). Takto byl v socialistické kultuře chápán například kult práce, respektive údernictví: „Komunistická varianta štěstím zářících dělníků a usměvavých kolchoznic též spojuje univerzální principy kýče s mytickými hodnotami radosti z práce [...]“ (KULKA 1994: 41). Kulkovo pojetí kýče v tomto bodě pozoruhodně koresponduje s povahou oficiální socialistické kultury, která „neapeluje na individualitu“ a která je zároveň zbavena všech „nepříjemných a znepokojujících prvků skutečnosti“ (KULKA 1994: 40). Nejde tu přitom o tabuizaci při zobrazení antikultury, ale o vymýcení nezřetelnosti a ambivalence z univerzálního a apriorně hodnotícího světa mýtu. Zajímavý je také poukaz na užívání zdrobnělin, kterými (ne bez závislosti na lidovém folkloru) přímo oplývá například poezie Michala Sedloně („Večerní větřík trávy cuchá / a čelo chladí mně“ [SEDLONĚ 1953: 55], „Těch cestiček a stezek, / co šli jsme za sebou // Šlas krůčky antilopy / nahoru do stráně“ [SEDLONĚ 1953: 56]).

Další podstatnou složkou kýčovitěho umění je snadná identifikovatelnost jeho námětů. Tato zřetelnost a evidentnost má znovu celou řadu paralel v umění socialistického realismu a jeho snaze sdělovat transparentní významy, popř. významy literárního díla co nejvíce unifikovat při jeho recepci. S touto povahou socialistické kultury obecně souvisí také anachronická povaha socialistického realismu, který způsobem zobrazení setrval v pozicích realismu 19. století: „Podmínka okamžité identifikovatelnosti tudíž vysvětluje ultrakonzervativní a stylisticky staromilský charakter kýče“ (KULKA 1994: 47). Třetí Kulkovou charakteristikou kýče je pak jednotnost interpretace, kterou zobrazené téma poskytuje: „To, co v kýčovém obraze vidíme na první pohled, je vše, co v něm vidět lze“ (KULKA 1994: 52). Kýčové umění lze tedy stejně jako umění socialistického realismu chápat jako transparentní znak (KULKA 1994: 100), který je svým zaměřením k referenci o mimoestetických hodnotách zároveň rezistentní vůči parafrázi.

Právě s kýčem je spojován také pop-art, ať už je přitom chápán jako sám kýč (který však pronikl do oficiálních galerií a muzeí), nebo jako estetické využití kýče. Umělci jako Andy Warhol čerpali z banality každodennosti, pro svá díla využívali spotřební předměty, které byly sériově vyráběné a se kterými se tak recipienti

budoucích uměleckých děl denně setkávali; většina umělců přitom přiznávala „upřímné okouzlení“ touto komerčně zaměřenou kulturou (HONNEF 2004: 16). Mezi interprety pop-artových děl však nepanuje shoda právě v otázce, jaké povahy byl vztah pop-artu ke komerční kultuře: šlo-li tu pouze o parazitující vztah nebo i o kritiku kapitalistických ideologických schémat (srov. LANGEROVÁ 2009a: 224).

Situace raných padesátých let se jeví jako zcela analogická (srov. také LANGEROVÁ 2009a: 224n), a to včetně tohoto ambivalentního vztahu k oficiálnímu umění, popř. k totalitní propagandě. Především Vodsed'álkův koncept trapné poezie využívá spotřebních proklamací a hesel, která zcela ovládají dobový oficiální prostor – ovšem zřejmě za účelem jejich demystifikace a ironizace, zároveň však s určitou fascinací jimi. Tento závislostní vztah zdůrazňuje například Mainx: „Zdánlivě to vypadá tak, že trapná poezie a totální realismus představují tvůrčí postupy zcela svébytné, ovšem nelze opomenout skutečnost, že se při své parodii a kritice stalinských či nacistických mýtů, prostřednictvím napodobování jejich estetických prostředků s těmito mytologiemi do značné míry sblíží“ (MAINX 2007: 38).

Nabízená analogie s pop-artem je zřetelnější u Vodsed'álkova konceptu trapné poezie než u Bondyho totálního realismu. Zatímco trapná poezie využívala texty, které v socialistickém prostředí suplovaly masový a emocionálně vypjatý atak reklamy (údernická hesla, ideologické proklamace), v cyklu *Totální realismus* jsou využity především prostě sdělovací texty, které jako by byly citacemi z dobových médií. Jejich jazyk je emocionálně neutrální – a spíše než trapnost nebo kýčovitost tak evokují odosobněnost a lživost dobové novořeči.

Pokud jde o proklamační a heslové texty, v Bondyho *Totálním realismu* dochází často spíše k vzájemnému míšení autorského textu a dobové novořeči než k citování ucelených promluv. Bondy využívá dobových frází („V Praze je veselo“ [BONDY 1992b: 8], „neuspokojivého počasí“ [BONDY 1992b: 8], „největší žijící básník“ [BONDY 1992b: 9], „mám tak rád / důstojníky a jejich ženy“ [BONDY 1992b: 11]), avšak cele je vřazuje do svého kontextu, vztahuje je k ústřednímu lyrickému subjektu. Vzniká tak jistý parodistický a ironizující efekt – ústřední subjekt zřetelně stojí v opozici vůči hodnotám, které ovládají veřejný prostor, avšak zároveň se zmocňuje textů, jejichž prostřednictvím jsou tyto hodnoty manifestovány. Ukazuje se tak vypjatě arbitrární vztah mezi novořečí a aktuálním světem, dobová hesla jsou demaskována jako natolik vyprázdněná, že se mohou vztahovat k zcela protikladným reálným entitám. Této

zaměnitelnosti využívá Bondy i ve své *Trapné poesii*, v níž se jazyk namnoze stává pouze stavebním materiálem, z něhož jsou texty komponovány bez ohledu na sémantiku vzniklé výpovědi („Afghanistan / leží v Africe“, „Johann Wolfgang Amadeus Goethe“ [Bondy 1992c: 20]). V *Totálním realismu* má k této poetice blízko báseň ... (*Chodila po Praze*).

## 4. Totální realismus jako konfrontační realistická forma

### 4.1. Reflexe reality jako ne-skutečna

V raných padesátých letech dochází v českém kulturním prostředí k významnému narušování hranic mezi sémiotickou fikcí a bezprostředně prožívanou skutečností, dochází ke vzájemné kontaminaci mezi přirozeným světem a sémiotickým vesmírem (srov. RICHTEROVÁ 2004b: 9n). Jazyk totalitní propagandy ztrácí schopnost autenticky se vztahovat k realitě a konstruuje na místo toho ideologickou fikci, mýtus, který má ambici všeprostupnosti: „znak skutečnost vytěsňuje a nahrazuje, zastupuje v plném – i praktickém – slova smyslu“ (RICHTEROVÁ 2004b: 13).

Relativizovány tak jsou nejen sdělovací a tvůrčí schopnosti jazyka a umění, ale i reálný status skutečnosti, ze strany umělců, kteří se ocitají mimo sféru oficiálního umění, dochází k „zpochybnění samotné skutečnosti světa“ (VOJVODÍK 2009: 138). Žitý přirozený svět přestává být bezprostředně uchopitelný a manipulovatelný, stává se panoptikem a kulisou. Realita počíná být vlastní metaforou, dostává charakter neustálého odkládání a vzdalování se. Tato povahu skutečnosti je velmi úzce vázána na totalitní propagandu, která se pokouší „odloučit masy od světa reálného“ (ARENDOVÁ 1996: 488) a předkládat jim konzistentní a zároveň osmyslněnou fikci, jež stojí proti absurditě a nahodilosti skutečného života: „Masy nepřesvědčují fakta, dokonce ani vymyšlená fakta, nýbrž jen konzistence systému, jehož součástí podle všeho jsou“ (ARENDOVÁ 1996: 486). Souvislost s Eliadovým pojetím mýtu, v němž jednotlivá fakta skutečnosti získávají hodnotu až účastí na komplexním smyslu mýtu (systému), je tu evidentní (ELIADE 1993: 10). Takto chápaná totalitní propaganda má navíc zřetelné literární prvky: pozici nahodilosti a autenticity nově zaujímá konzistentní a smysluplný narativ.

K nastíněnému přehodnocování vzájemných hranic dochází oběma směry (a ne bez závislosti na sobě): zatímco umění socialistického realismu „požírá“ přirozený svět a nahrazuje ho sémiotickou fikcí (mýtem), podzemní umění se snaží hranici mezi literaturou a životem zrušit ve prospěch autenticity, která se z jeho pozice začíná jevit jako nezbytnost. Totální realismus lze v tomto nasvětlení chápat jako jednu z konfrontačních realistických forem (KLIMEŠOVÁ 2010: 277), jako alternativní

realismus, který je reakcí na tak zvaný realismus oficiálního umění (ZANDOVÁ 2002: 115). Podobný názor jako Zandová sdílí i Machovec, který má za to, že autoři sdružení kolem edice Půlnoc „chtěli vytvořit adekvátní, pravdivou reflexi doby, v níž žili, nepodlehnout ohromnému tlaku davové psychózy a všeobecné mytologizaci skutečnosti, naopak vnucované mýty specifickou perzifláží demaskovat, a tím je vlastně jaksi ‚zneškodnit‘ [...]“ (MACHOVEC 2008: 109).

Egon Bondy reflektoval neskutečný a neautentický charakter dobové reality raných padesátých let především ve dvou básnických knihách, které vznikaly téměř současně na přelomu let 1950 a 1951 – ve sbírce *Totální realismus* a v poémě *Pražský život*. V *Pražském životě*, jenž byl původně nazván (se zřejmou aluzí na Platónovu Ústavu) *Jeskyně divů aneb Prager Leben*, je realita opakovaně tematizovaná jako své vlastní „jakoby“ („všechno je takové / jako bych žil / Všechno je jako / ve skutečnosti“, „Zdá se že i lidé umírají / a rodí se jako ve skutečnosti“ [BONDY 1991: 12], „V jeskyni divů / nám ukazují své panoptikální zázraky / Štěstí v práci / Smysl života / Radostné budování / Fučíkův odznak zdatnosti / Medajle za udavačství / Zpěv míru / J V S – koryfej všech věd“ [BONDY 1991: 33]). V podobném duchu se nese také Hrabalův text *Totální realismus?* (srov. MAINX 2007: 72n).

Také v *Totálním realismu* ztrácí ideologicky deformovaná realita skutečností povahu, a to hlavně ve dvojím aspektu. Opakovaně je především reflektována a tematizována její textovost, znakovost a reprodukovatost.<sup>46</sup> Představa „světa-jazyka“ je navíc úzce propojena s představou „světa-obrazu“, respektive „světa-divadla“. Bondyho lyrický subjekt se zdá být zásadním způsobem oddělen od světa, který pozoruje, čte a zaznamenává. Okolní svět se mu jeví, ale nepoddává se manipulaci; obklopuje ho, ale není možné do něj zasáhnout. Tomuto nastavení odpovídá ostatně i množství sloves, která odkazují k vysílání nebo percepci promluvy v širokém slova smyslu („Studenti nesli / transparent s heslem“ [BONDY 1992b: 9], „Tlampače v ulicích oznamují přesný čas“ [BONDY 1992b: 9], „Četl jsem právě zprávu o procesu s velezrádci“ [BONDY 1992b: 10]), respektive k pozorování („Sedím ve své cele

---

<sup>46</sup> O tomto aspektu Bondyho básnického cyklu uvažuje i Mainx v souvislosti s kategorií „čtení“ (MAINX 2007: 51). Hovoří o něm také Trávníček: „Rádio, popravky (politických vězňů) a ‚oni‘, tak ohraničují svět, který patří jinam, jakoby mimo zkušenost a skutečnost. Do tohoto světa nelze vstoupit, setkat se s ním; jsme nuceni vzít ho na vědomí, ale nikoli přímo, nýbrž zprostředkovaně – přes příznačný (jejich) svět rozhlasu“ (TRÁVNÍČEK 2000: 4).



a pozoruji plakát“ [BONDY 1992b: 10], „vidím je z okna a nad nimi“ [BONDY 1992b: 10], „a já se dívám na ně / z kavárny“ [BONDY 1992b: 11]).

Příznačná je v této souvislosti báseň ...(*Sedím ve své cele*) (BONDY 1992b: 10). Izolaci lyrického subjektu od okolního světa naznačuje už úvodní verš. Svědecká neaktivní role „já“ je však stvrzována teprve verši následujícími: „a pozoruji plakát / připevněný na protější zdi / na němž je napsáno / Sbor vězeňské stráže / úderná pěst dělnické třídy“. V nich se ústřední subjekt ukazuje jednak jako pasivní pozorovatel, který je od světa venku ohraničen oknem a mřížemi, jednak jako „čtenář“, k němuž okolní svět proniká pouze prostřednictvím textu, respektive jako text a znak, tedy jako skutečnost již zásadním způsobem interpretovaná a redukováná. Cizost vnějšího světa je tu umocněna použitím citátu, jenž evokuje svůj původní, ideologicky deformovaný kontext.

Lze v této souvislosti připomenout, že úloha pasivního pozorovatele vnějšího světa je ústřednímu lyrickému subjektu přisouzena i v těch pasážích *Totálního realismu*, které se týkají milostného života. Jako výrazný předěl lze v tomto ohledu chápat báseň ...(*Marie má za měsíc rodit*), v níž se ukazuje, že lyrické „já“ není otcem Mariina dítěte („Co je mi po dítěti / stejně není moje“ [BONDY 1992b: 12]). Od té doby jako by se ústřední subjekt stával pouhým pozorovatelem vlastního milostného příběhu: „Rozloučil jsem se s Marií / Říkala že je jí nevolno / Špehoval jsem ji / Do bytu přišel ten druhý“ (BONDY 1992b: 16). Do krajnosti je tato poloha subjektu dovedena hned v následujícím textu, v němž lyrické „já“ pozoruje svou milenkou při milostných hrátkách s jiným mužem: „Ležíš a on se ti dívá do klína / jseš velice šťastná a zvedáš nohy / a hladíš ho po hlavě“ (BONDY 1992b: 16). Podobný pocit míjení se světem lze ostatně v *Totálním realismu* spatřovat i v časovém plánu: „Na podzim bývají ošklivé květiny / vlivem neuspokojivého počasí / toto však bylo v létě / kdy květiny mají být krásné“ (BONDY 1992b: 8).

Motivy, které upomínají ke světu, jenž se proměňuje v obraz nebo sochu, lze najít i v jiných dílech Egona Bondyho a Iva Vodseďálka. Zatímco ve Vodseďáلكově básni ...(*Večer jsem se vracel*) ze sbírky *Krajina a mravnost* se k tomuto motivu vážou výrazně negativní konotace: „Vstoupil jsem do haly / Překvapení a leknutí mne donutilo / abych přimrazen zůstal stát mezi dveřmi / Za stolem v křesle neseděl tak jako vždy můj otec / Seděla tam bílá mramorová socha mého otce / která mne vítala svým jemným kamenným úsměvem [...] Ráno když prvé paprsky sluneční / vnikly do této obydlené

hrobky / s hlavou svěšenou jsem odešel ošetřit sad“ (VODSEĎÁLEK 1992a: 47), u Bondyho tyto motivy upomínají spíše k surrealistické imaginaci a grotesknosti: „Maluji obraz / na němž má matka se s Hitlerem líbá / a z Hitlera je na tom obraze / už jenom jeho kostra / Však za obrazem / s mou matkou spí na kanapi“ (BONDY 1991: 30). Podobné motivy mají zároveň určitou analogii jak v socialistické kultuře obecně (v souvislosti s kultem vůdců například jejich obří monumenty nebo posmrtné balzamování jejich těl), tak i v dobové oficiální poezii. V té je zmrtvění těla hojně přítomno skrze metafory TĚLO JE VĚC, popř. TĚLO JE NÁSTROJ nebo TĚLO JE MATERIÁL (srov. zde 3. 1.).

Nebývalá rozostřenost hranic mezi skutečností a fikcí vytvářenou jazykem vedla ostatně zřejmě i k úvahám o tom, že Bondyho dílo předjímá některé postupy hyperrealismu. Určitou analogii nabízejí už samotné názvy obou programů, které upomínají ke snaze o naprosto (totálně) nebo dokonce nadsazeně, přepjatě (hyper-) realistické zobrazení skutečnosti. Hyperrealismus se chápe jako nejvyostřenější podoba realismu a podobně lze uvažovat také o Bondyho uměleckém programu, který se snaží zobrazit a prezentovat skutečnost v její nefiltrované, hodnotícím prvkem nezátížené podobě. Bližším analogiím s hyperrealismem však brání subjektivní moment, který je v totálním realismu zřetelně přítomen a který stojí v protikladu k fotografickému (objektivnímu, mechanickému) detailu, jenž tvoří jádro hyperrealistického zobrazení.

#### **4. 2. Jazyk totálního realismu**

Depoetizace jazyka je především v literárněhistorických příručkách obecnějšího charakteru nebo širšího rozsahu chápána jako jeden ze základních rysů totálního realismu (KOŽMÍN – TRÁVNÍČEK 1998: 237, JANOUŠEK ed. 2007: 228). Také Zandová považuje „poeticky vyprázdňovaný jazyk“, který se „zřiká uměleckých stylistických prostředků či poetických figur“ (ZANDOVÁ 2002: 109) za jeden z prostředků, jimiž se totální realismus vymezuje vůči oficiálnímu umění a zároveň i vůči surrealistické tradici.

Podobně uvažuje i Machovec, který o totálním realismu hovoří jako o „nulovém bodu poezie“ (MACHOVEC 1990: 54), a to především v souvislosti s radikálním odstupem od metaforičnosti a obraznosti (MACHOVEC: 2008: 104). Také Pilař chápe Bondyho jazyk na pozadí neustálé přítomnosti „nulové metafory“ v textu, tento svůj pojem však jednoznačně neosvětluje (PILÁŘ 1999: 44). Mainx tezi o nepoetičnosti

Bondyho jazyka reviduje a upozorňuje na skutečnost, že v Bondyho básnickém cyklu hrají výraznou roli rétorické (neobrazné) figury: „Minimum metafor, přirovnání a dalších obvyklých básnických prostředků nahrazují jednoduché konstrukce anaforické [...] nebo epiforické [...]“ (MAINX 2007: 41).

Bondy ve svém *Totálním realismu*, stejně jako v dalších soudobých textech hojně využívá ozvlášťující jazykové prostředky, a to především konstrukce založené na gramatické nepravidelnosti. K dříve jmenovaným figurám lze připočítat další syntaktické zvláštnosti jako opakování („Za Prahou veliké / sluneční planiny / na kterých přšlo / na kterých přšlo / život je vydatný“ [BONDY 1992b: 14], „Plakáty jimiž je polepena Praha / naše armáda / a naši úderníci / má láska k Marii / a moje nenávisť k jejímu dítěti / popravy mých přátel“ [BONDY 1992b: 15]) nebo různá vyšínutí z vazby, která jako by upomínala k mluvenosti („Má milá umřela / Dělal si potrat / co měla od jiného to dítě“ [BONDY 1992b: 17]). V *Pražském životě* nacházíme neukončená souvětí, jejichž gramatická forma evidentně vyžaduje pokračování, to však v textu chybí: „Má sestra sedící / u okna vyšívá / ve velikém čtyřhranném rámu / podivné květiny jež jsem nikdy neviděl / s černými vlasy a černýma očima / s malýma rukama a nohama / neboť má sestra / Já sám jsem vysoký“ (BONDY 1991: 7).<sup>47</sup>

Přestože představu o nepoetičnosti jazyka totálního realismu je tedy zřejmě třeba korigovat, příklon k přímému pojmenování (jakožto protikladu obraznosti) je v něm evidentní a jeví se jako zřetelný především na pozadí dobového oficiálního jazyka. Ten hojně využíval metaforických pojmenování, a to nejen v rámci poetického diskurzu, ale i v rámci textů odborných. Srovnajme například úryvek ze Štollovy stati *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*: „Halas se ještě těsněji uzavírá do své škeble a zraňován ostrými zrnky reality, které do ní přesto stále vnikají, vylučuje perleťový slovní sliz formalistických ‚krás‘ [...]“ (ŠTOLL 1950: 89). Zdá se, že socialistická novořeč disponovala celými trsy obrazných pojmenování, která se vázala především k ideologicky vypjatým oblastem a která tvořila jakýsi ustálený a stabilní inventář, k němuž bylo možno kdykoliv podle potřeby sáhnout a čerpat z něj. Vysoká míra metaforičnosti dobové novořeči byla přitom dána potřebou ozvláštnění ideologizujících schémat, která byla sama o sobě jednotvárná a vyprázdněná, a zároveň i potřebou zakrýt obrazností hodnotící prvek, který byl v těchto metaforách často latentně přítomen (srov.

---

<sup>47</sup> Toto osamostatnění verše a jeho vytržení ze souvětí souvisí v *Pražském životě* s kolážním postupem, o němž byla řeč výše.

KOUBA 2005: 19n). Metafora se tedy v rámci novořeči stávala manipulativním prostředkem, který výrazně exponoval některé rysy skutečnosti, zatímco jiné zastíral.

Bondyho příklon k přímému pojmenování lze chápat nejen jako výraz nedůvěry k tomuto charakteru obraznosti nebo jako posun k věcnosti a autentické „syrovosti života“ (KUBÍNOVÁ 2002: 292), ale také jako ozvláštňující gesto, které je motivováno ryze uměleckými potřebami; tedy v duchu Jakobsonova pojetí realismu. Jakobson má za to, že kategorie reálného a pravděpodobného úzce souvisejí se snahou nově nasvětlit dříve opomíjenou skutečnost, a to bez ohledu na způsob, jakým je tohoto cíle dosaženo. Jde tedy o záležitost normy, konvence a jejího porušení za účelem ozvláštňení: „máme-li ukázat věc, musíme deformovat její včerejší podobu, obarvit ji, jako se barví preparáty pro mikroskopický výzkum“ (JAKOBSON 1996: 143). Tuto myšlenku je možno vztáhnout i na Bondyho oblibu volného verše, který tvoří protipól písňovosti a rytmické pravidelnosti oficiálních textů. Podobně ostatně uvažuje i Mainx: „Právě volný verš a rytmická disharmonie či ‚neumětelství‘ provokuje z hlediska diachronního rytmičnost, zpěvnost české básnické tradice a z pohledu synchronního neblaze proslulou ‚lidovost‘ a rytmickou vtíravost schematických oficiálních popěveků 50. let“ (MAINX 2007: 42).

Zřejmě složitější otázkou je v souvislosti s jazykovou reakcí na oficiální poezii významová zatíženost slova v Bondyho poezii. Tuto problematičnost dokládá fakt, že Bondyho interpreti se v této otázce zásadně rozcházejí. Zatímco Zandová zastává názor, že v *Totálním realismu* jsou sémantické možnosti slova redukovány (v protikladu k surrealismu) a „dojem významově oslabeného slova je zesilován poeticky vyprázdněným jazykem“ (ZANDOVÁ 2002: 109), Mainx zdůrazňuje neúměrnou „zatíženost básnického slova jako takového“ (MAINX 2007: 42) podobně jako Zdeněk Troup (TROUP 1991: 18).

Zandová má za dokonce to, že „Bondy prostým pojmenováním skutečnosti zbavuje řeč jejích konotací, takže označující a označované se prostupují“ (ZANDOVÁ 2002: 108). Toto vyhrocené tvrzení však zřejmě podceňuje mimo jiné i interpretační a inferenční procesy, které je čtenář (leckdy neuvědoměle) nucen vykonat, aby z textu vyčetl očekávané sémantické napětí. Například Bondyho báseň *... (Četl jsem právě zprávu)* (BONDY 1992b: 10) je zřejmě založena na konfrontaci milování a smrti, tedy dvou skutečností, které jsou do jisté míry protikladné a které v Bondyho textu stojí vedle sebe, aniž by je lyrické „já“ komentovalo a konfrontovalo. Tento tušený sémantický kontrast je však z velké části založen na významech, které nejsou v textu

obsaženy přímo a jednoznačně. Bondy nepojmenovává milenecký akt doslovně, ale evidentně eufemisticky až tabuizovaně: „Po chvíli jsi se svlékla / a když jsem si k tobě lehl / byla jsi jako vždy příjemná“ (BONDY 1992b: 10). To, co se mezi milenci odehrálo, si pouze domýšlíme, a to především na základně kontextového konotačního (a tedy i zkušenostního) významu věty „byla jsi jako vždy příjemná“, jenž zřejmě není totožný s významem nociónálním. V případě sousloví „proces s velezrádci“ se nociónální význam jeví dokonce až jako druhotný – existenční úzkost, kterou tato slova vyvolávají, se zakládá na kulturní encyklopedii, díky které si čtenář domýšlí, že význam slova „velezrádce“ byl v totalitním světě zcela nezávislý na skutečném provinění jedince.

Bondyho totální realismus se tedy zdá být postaven spíše na plnosti slova, které čtenář vnímá jako „absolutní kvantitu, provázenou všemi jejími možnostmi“, tedy slova, které je „dovedeno k jakémusi nulovému bodu, těhotné zároveň všemi minulými i budoucími specifikacemi“ (BARTHES 1997: 45). S tímto pojetím koresponduje ostatně i specifická schopnost neobrazného pojmenování, o které hovoří Kubínová: „Ačkoli se nám sdělují ‚pouhá fakta‘, cítíme, jako by se právě v těchto místech textu skrývalo obzvlášť mnoho nevysloveného. Na rozdíl od obrazných ekvivalencí a obrazných predikací tu symbolická aura předmětu není nikterak usměrňována, volně se rozlévá všemi směry [...]“ (KUBÍNOVÁ 2002: 295). Zatížení slova, které je typické pro *Totální realismus*, tedy kontrastuje se vztahovým a formálním charakterem dobové oficiální poezie.

#### **4. 3. Kategorie banality**

Banalita patří k těm kategoriím, které se současnému vnímateli vnucují při čtení oficiální literatury padesátých let velmi intenzivně. Schopnost dobového umění přinášet zásadní a nevšední sdělení byla značně omezená, protože přednastavený ideologický rámec byl, obzvlášť v raných padesátých letech, velmi úzký. Celý diskurz oficiální poezie se tak ze zpětného pohledu jeví jako značně redundantní a neobjevný, mající povahu gramatiky a kombinatoriky. Oficiální mytologický rámec však v podstatě banalitu (všednost, běžnost) jako kategorii vylučoval, protože jednotlivé entity necharakterizoval pomocí tradičních kritérií (jako buď zásadní, hodnotné, originální, nové nebo banální, nepodstatné, opakované), ale využíval ryze ideologická hodnocení. Příhodně je to vyjádřeno v básni Konstantina Biebla *V tramvaji* otištěné v *Rudém právu*

na Nový rok 1950: „Americký účes / a krev kapající z rubínů vašich náušnic / Jsou pro mě míň než seškrábané bláto / S bot smějících se brigádnic“.

Tradiční hodnotový systém využívala poezie socialistického realismu za účelem představit a upevnit na jeho základě a s jeho pomocí nové, ideologicky podmíněné soudy. Tak je tomu například v Nezvalově skladbě *Zpěv míru*: „Aby se Paříž, Řím / vichrem, jenž od Bikini věje, / neproměnily na Pompeje / a New York nevzlít k pohořím, / zpívám zpěv míru. // Aby se žlutá housátka / vybatolila na nádvoří, / kde děti, stařenky a choří / se sluní jako lehátka, / zpívám zpěv míru“ (cit. podle ŠÁMAL 2009: 174). V těchto dvou slokách Nezvalovy básně je patrné, jak se staré hodnotící kritérium stává prostředkem pro vlastní popření. Podle dobové interpretace, která měla být součástí procesu řízeného čtení tu „[...] vedle nejvzácnějších pokladů světa, které jsou ohroženy, klade básník nejdrobnější věci z našeho okolí“ (ŠÁMAL 2009: 174). Hodnota a banalita tu tedy demonstrují všeobjímající povahu mýtu, je jich využito jako jakýchsi krajních možností či mezních příkladů, jež mýtus zasahuje. Jinými slovy řečeno, banalita je tu dotvrzením konzistentnosti, totality a uzavřenosti mýtu.

V dobové oficiální poezii má banalita (ve smyslu nejvšednější skutečnosti) vždycky příchut' patosu jakéhosi exemplárního dojmajícího se lidství, stává se jeho značkou. V tomto smyslu je analogická charakteru vůdce, tak jak u něm uvažuje Macura: „Jestliže je vůdce ‚jako my‘, ‚jeden z nás‘, je sám tento atribut přijímán vlastně jako zázračný, nadpřirozený – tak velký Vůdce a přitom ‚jako my‘, a přitom ‚jeden z nás‘ [...] Atribut lidskosti neklade vůdce naroveň ostatním lidem, jeho ‚lidskost‘ totiž vyráží dech, je ohromující“ (MACURA 2008: 104). Podobně není fakt, že „Ráj“ zahrnuje i ty nejvšednější věci, překážkou ohromující monstróznosti mýtu, ale je naopak jejím stvrzením. Banalita a všednost těch nejzákladnějších věcí neruší konzistenci mýtu, ale podporuje ji, tvoří jakýsi dovětek ke kultu velkých dějin a rozpínajícího se času. Tento aspekt socialistického umění je zřejmě velmi úzce spojen také s jeho sentimentalitou a kýčovitostí .

V Bondyho díle byla banalita využita v podstatě dvojitým způsobem, jednak v (parodizující a ironizující) závislosti na oficiálním umění, jednak jako konfrontační prostředek alternativní podoby realismu. Nejrůznějších forem nabývá Bondyho práce s banálními sděleními oficiálních sloganů především v *Trapné poesii*. Některé texty získávají parodistický, absurdní nádech už pouhým vytržením ze svého původního kontextu. Zatímco v ideologicky zatíženém veřejném prostoru vypadá slogan

„Budujeme socialismus“ samozřejmě a bezpříznakově, v Bondyho textu je odhalena jeho sémantické prázdnota v celé svojí banalitě: „Budujeme socialismus / Kdo je nad nás úderníci“ (BONDY 1992c: 20). Tento efekt je dotvrzován sousedstvím textů, které se vztahují k banalitám přirozeného světa: „Šel jsem dnes / a upadl jsem“ (BONDY 1992c: 21). Proti lživé, mechanicky opakované banalitě oficiální propagandy („Pokud ve mně srdce bije / zajímá mě poesie / Pokud jsem mlád / mám Stalina rád“ [BONDY 1992c: 26]) staví Bondy banalitu žitou a autentizující („Chodil jsem včera po Praze / protože poprvé napadl sních / Na nábřeží bylo bláto / Mnoho lidí si ten den zamazalo boty“ [BONDY 1992c: 20]).

Toto chápání banality ve smyslu autentického záznamu je typické pro Bondyho básnický cyklus *Totální realismus*. Mainx má za to, že „v Totálním realismu lyrický subjekt má potřebu vše zcela nezaujatě zaznamenávat a prezentovat se i v těch nejbanálnějších situacích“ (MAINX 2007: 40) a dodává, že „[...] autoři kolem edice Půlnoc [...] zdůrazňovali úzké sepětí umělecké výpovědi, jazykového kódu s životními, empirickými skutečnostmi“ (MAINX 2007: 38). Zatímco v rámci oficiálního umění je banalita stvrzením nadpřirozenosti mýtu, v Bondyho totálním realismu má ambici autentičnosti, získává povahu sdělení, který je imunní vůči parazitnímu chování mýtu.

Pokusy o nalezení promluvy, která by svou sevřeností nedovolovala vyprázdňení znaku a jeho přeměnu na formu sekundární signifikace, nacházíme i v díle Iva Vodseďálka. Zandová hovoří v této souvislosti o Vodseďáلكově souboru koláží *Hle, „čarovný politický román“*: „Nepřesvědčivost jazyka stalinské propagandy Vodseďálek trefně dokládá tím, že proti němu staví jazyk, ve kterém se označující zcela shoduje s označovaným – příkladem je vyobrazení psa, pod nímž je napsáno ‚pes‘ [...]“ (ZANDOVÁ 2002: 131). Tuto krajní podobu umění zřejmě Bondy s Vodseďáلكem vědomě propagovali mezi svými přáteli, můžeme-li ovšem věřit Bondyho svědectví: „[...] když v téže době Mikuláš Medek procházel rovněž krizí rozchodu se surrealismem, doporučovali jsme mu, aby namaloval např. normální tramvaj [...] a napsal pod to na obraz prostě ‚tramvaj‘ apod. Medkovi to připadalo naprosto neúnosné a volil cestu k abstrakci“ (BONDY 1990: 9).

Tato metoda má určitou analogii ve vyjádřeních, která Bondy využívá v *Pražském životě* a která hraničí až s jazykovou tautologií: „sestra haraší koflíky / je štěstím šťastna / já jsem šťasten štěstím“ (BONDY 1991: 17) nebo „Obloha modrá je / slunce je sluneční“ (BONDY 1991: 14). Podobně verše: „Čtu denně noviny / které jsou

z papíru“ (BONDY 1991: 12) můžeme chápat jako snahu o nenapadnutelné tvrzení, o jakýsi trivialismus, jehož smysl je natolik evidentní, přirozený a nutný, že se zároveň stává imunním vůči ideologizaci. Také v *Totálním realismu* využívá Bondy jazyk, který se ocitá na hranici pleonasmu („tančírný / ve kterých / tančíme“ [BONDY 1992b: 8]) a je výrazně redundantní („Je veselo v Moskvě / a je radost v Praze / Mám rád svou milenu / a jsme veselí spolu“ [BONDY 1992b: 8], „V záhybech tvého slunečního šatu / chtěl bych nalézt slunce / Měsíc však / se skrývá / v záhybech tvého měsíčního šatu“ [BONDY 1992b: 8n], „Plakáty jimiž je polepena Praha / naše armády / a naši úderníci / má láska k Marii / a moje nenávisť k jejímu dítěti“ [BONDY 1992b: 15]). Pleonastická povaha jazyka byla značně exponovaná i v dobovém oficiálním diskurzu (KOUBA 2005: 18), jejím projevem v poezii byla pak především tendence k opakování a variování opakujícího se schématu.

Od banálních tvrzení (trivialismů) teď obrátím pozornost k zobrazení banalit, tedy námětů, které se jeví jako každodenní, běžné (nebo i tabuizované) a tradiční literaturou opomíjené. V souvislosti s totálním realismem lze připomenout především některá tvrzení o banalitě, tak jak ji ve svém *Příspěvku k teorii banality* chápe Vašíček. Jako klíčový se mi jeví fakt, že banalita má jako kategorie opodstatnění pouze v přirozeném světě (ve významu užívaném kognitivní lingvistikou, tedy zároveň v protikladu ke světu, který je dán sekundárním vědeckým poznáním): „Banality ve svém úhrnu představují svět ‚normálních‘ okolností, svět ‚přirozený‘ (prožívaný) [...] Žijeme v nich a jimi“ (VAŠÍČEK 2002: 23). V tomto nasvětlení se právě banalita jeví jako kategorie, skrze níž je možno vymezit se vůči mytizovanému vnějšmu světu, který je uměle konstruovaný a bezprostředně neuchopitelný a nemanipulovatelný. S tímto názorem lze usouvztažnit i další Vašíčkovu myšlenku, že banální tvrzení „využívají takzvaný zdravý rozum“ (VAŠÍČEK 2002: 22), a její pandán v tezi Hannah Arendtové, že totalitní propaganda se naopak nemůže nedostávat se zdravým rozumem do rozporu: „[...] masy lačné konzistence budou tuto fikci chápat jako nejvyšší důkaz pravdivosti oněch doznání; zatímco zdravý rozum nám říká, že právě jejich konzistence není z tohoto světa a dokazuje, že jsou vykonstruovaná“ (ARENDOVÁ 1996: 486).

V souvislosti se situací padesátých let je podstatná i myšlenka, že banalita, která je kostrou přirozeného světa, má charakter nespornosti, a jako taková nemusí být zdůvodněna (VAŠÍČEK 2002: 24). Banální fakt se takto ukazuje být protikladem pojmu, tak jak ho užívala socialistická novořeč – ten musel být naopak stále znovu ustavován



a definován vztahem k nadřazeným pojmům a jejich hodnotám. Podobná teze (banalita nemusí být zdůvodněna) stojí ostatně i ve středu Barthesovy teorie o reálném efektu (srov. BARTHES 2006): zatímco „pravděpodobno“ (jakožto ryze literární kategorie) potřebuje být zdůvodněno vnitřními potřebami struktury, „reálno“ obhájí samo sebe právě svou manifestovanou reálností. Zde je znovu možné citovat Vašíčka: „Přesahuje-li člověk rámec banalit, vytváří tak novou skutečnost. Ta, už nebanální, platí jaksí za nepřirozenou, a je proto nutno ji popsat a zdůvodnit“ (VAŠÍČEK 2002: 26).

Jako podstatné se mi jeví i další Vašíčkovo tvrzení: „U trivialit můžeme hovořit o pravdivosti; u normativních tvrzení s výhradami [...] a rituály [...] se bez pravdy zcela dobře obejdou“ (VAŠÍČEK 2002: 25). Ve světě ovládaném mýty a rituály se tak banalita jeví jako kategorie spjatá s pravdivostí, které se ideologická fikce svou performativní povahou zcela vymykala. Banalita zároveň tvoří jakýsi „základ společné paměti“ (VAŠÍČEK 2002: 27), tedy bázi, ke které je možnost vracet se „ve chvílích krise“ (VAŠÍČEK 2002: 26).

Banalita má však v Bondyho *Totálním realismu* ještě jeden rozměr, který je spjat s absencí hodnocení v tomto básnickém cyklu a na který upozorňuje Zdeněk Troup. Jako banální označujeme obvykle ta tvrzení, která jsou evidentní, a nepřinášejí tedy žádnou podstatnou informaci, jsou nadbytečná. Právě práci s tvrzeními o různé informační hodnotě považuje Troup za jeden z pilířů totálního realismu jako metody: „[...] v jeho základu stojí buď prolnutí dvou významových rovin o nestejně informační hodnotě, případně přiřazení vnitřních psychologických procesů k vnějším přírodním, společenským a často i politickým aktuálním děním [...]“ (TROUP 1991: 17). To je přístup, jenž se liší od přesvědčení Zandové a Mainxe, kteří také hovoří o různých hodnotách, avšak nikoliv informačních, ale spíše etických, „lidských“. Svoji tezi dokládá Troup na následujícím textu: „Dnes odpoledne když jsem odjížděl od svého otce / který mě právě vyhodil z domova / smál se uvnitř v tramvaji jeden stařík / a průvodčí škádlil dítě“ (BONDY 1992b: 7). V něm je nejpodstatnější informace („otec mě vyhodil z domova“) vyjádřena vedlejší větou, zatímco hlavní věty přinášejí pouze informace druhotné („stařík se smál, průvodčí škádlil dítě“). Tato „informační ozvláštněnost“ je umocněna tím, že je celá báseň ukončena detailem „vítr [...] / dělá někdy vlny až / třiceticentimetrové“, zatímco tradičně školený čtenář očekává spíše gradaci nebo pointu. Podobnou nerovnováhu lze spatřovat i v textu: „Dnes je pátek / a uvádějí nové filmy / V ulici / jež připomíná ghetto / hrají jeden němý ruský film

/ který už není nikde vidět“ (BONDY 1992b: 14). Z pohledu současného čtenáře se jako nejpodstatnější jeví informace o dusné atmosféře raných padesátých let („ulice připomíná ghetto“), avšak tu Bondy ztvárňuje pouze jako vedlejší a druhotnou. Tyto konstrukce ostatně souvisejí s nekoherentní povahou svědectví *Totálního realismu*, tak jak o ní byla řeč výše.

V Bondyho *Totálním realismu* jsme tedy svědky jakéhosi „zrovnoprávnění“ banality. Jak podotýká Zdeněk Troup, zdánlivá nedůležitost nebo nevýznamnost banality je tu popírána už samotným faktem, že se o ní vůbec mluví (TROUP 1991: 18). Žádný text nemůže přirozeně přinést „přepis“ aktuálního světa v jeho komplexnosti, představuje vždy redukci, výsek. Už tím, že určitý fakt prochází tímto filtrem a text ho reflektuje, dostává se tomuto faktu určité výsady, ukazuje se být podstatnějším než fakty jiné. V tomto nasvětlení je v *Totálním realismu* zdůrazněno i určité provokující gesto, jakási rukavice hozená velkým dějinám: zatímco historický čas je dán převratnými dobovými změnami, Bondy čtenáři sděluje: „V trávě / zatím co jsi měla být v práci / jsem tě políbil“ (BONDY 1992b: 8).

#### 4. 4. Autenticita

Oficiální umění padesátých let, ačkoliv se manifestovalo jako realistické, nebylo svými prostředky schopno reflektovat autentickou individuální zkušenost. Totalitní novořeč odvozená z neosobního politického diskurzu disponovala pouze velmi omezenými možnostmi, jak vyjádřit jedinečný osobní prožitek, směřovala spíše k pojmovosti, a to ve smyslu implikujícím zobecnění a klasifikaci (srov. KUBÍNOVÁ 2002: 297). Byla tak dobře schopna zobrazit typického hrdinu, ten však zároveň postrádal jakékoliv individualizující rysy. Tato schematizace (kladný – záporný hrdina), která jako by byla převzata z triviálních žánrů a pohádky, zdomácněla především v próze, avšak patrná je i v dobové poezii. Příkladem může až nápadná obliba charakterizovat anonymní lyrické hrdiny prostřednictvím jejich kladného vztahu k práci, tak jako například v básni Marie Kratochvílové *Kdybych 7 dcerek měla* (srov. BROUSEK ed. 1987: 66).

Neschopnost oficiálního umění reflektovat bytí v jeho autenticitě a aktuálnosti byla dána také ideologicky deformovaným časovým konceptem, který přítomnost devalvoval ve prospěch budoucnosti a zároveň ji nahlížel jako čas kontaminovaný a zatížený minulostí (MACURA 2008: 17). Odpovídá tomu ostatně i dvousložková

povaha socialistického realismu, který se sice na jedné straně měl opírat o přítomnou skutečnost, avšak zároveň měl pomáhat tuto skutečnost tvořit, a transformovat ji tak v lepší budoucnost: „V tom je také síla tohoto umění, neboť čím více vytváří novou, neexistující ještě skutečnost, tím intenzivnější je to tvoření a tím i větší umění“ (NEJEDLÝ 2002: 220). Nejedlý zdůrazňuje ve své stati *O realismu pravém a naprávém* především interpretační a formující složku umění: „Kdyby nám [umění] nedávalo nic více než duplikát toho, co vidíme denně ve všedním životě, málo by dávalo a málo znamenalo. Ale v tom je jeho síla, že podává skutečnost viděnou umělcovými očima, ne jakoukoliv, ale jakoby zmnoženou a umělcovým pojetím zesílenou a zvýšenou skutečnost“ (NEJEDLÝ 2002: 221).

Tvůrčí pokusy řady podzemních umělců byly naopak často vedeny snahou uchránit aktuální skutečnost před expanzivním chováním mýtu a zaznamenat ji v její surovosti, pravdivosti a banalitě. Zcela v tomto duchu se mladí umělci sdružení kolem Bondyho vyslovili v *Abdikaci*, která je otištěna jako doslov k Hrabalovu *Něžnému barbarovi*: „Je třeba abychom se opravdu postavili skutečnosti tváří v tvář, jen u nás je to doopravdy možné. Je třeba usilovat o maximum vědomí všeho, co je kolem nás, je třeba to zaznamenávat co nejpřesněji, chápat to vše v pravdivých souvislostech“ (HRABAL 2000a: 116).

Protože byl mýtem ovládan a zdiskreditován především čas velkých dějin a veřejný prostor, obrací se řada autorů, kteří se po únorových událostech ocitli v ilegalitě, k reflexi přítomného okamžiku a k tematizování soukromého (nebo i intimního) života. Jednou z nejvýraznějších dobových tendencí, které se uplatily v podzemí, je tedy obrat k autenticitě, „záznamu existence“ a „svědectví“ (ZANDOVÁ 2002: 58n). Kritérium pravdivosti a hodnověrnosti umění se v souvislosti s tím stává zásadním, zatímco estetické hodnoty ustupují do pozadí: „Tradiční kontrast pravdy a básně (tedy, chceme-li, tzv. objektivní pravdy a subjektivistické výpovědi o světě, jež je však esteticky hodnotitelná) je v momentu povýšení lži na absolutní pravdu, jíž věří či chtějí věřit milióny lidí, již neudržitelný“ (MACHOVEC 1991: 42).

Příklon k autenticitě znamená ve specifické kulturní a politické situaci raných padesátých let především vyjádření nedůvěry k literatuře jako principu, který byl do značné míry zdiskreditován v konceptu oficiálního umění. Zároveň se však jedná i o stanovisko vzdoru proti kulturním konstruktům, jež se ukázaly být snadno zneužitelné a skrytě manipulativní. Vyznačoval-li se socialistický mýtus konzistentností

a narativní smysluplností, podzemní literatura proti němu stavěla texty, které se manifestovaly jako fragmentární, nekomponované a nahodilé. Také pro podzemní literaturu raných padesátých let však zároveň platí myšlenka Pavla Janouška, který upozorňuje na skutečnost, že také v případě autenticity máme co do činění s poetikou, tedy s určitou literární stylizací a s „jedním z možných literárních postupů“ (JANOUSK 1999: 16).

Příklon k poetice autenticity naznačuje u Bondyho programu už označení „realismus“, které je navíc umocněno atributem „totální“, tedy úplný, naprostý nebo absolutní. Autenticita totálního realismu je pak stvrzována jednak subjektivním nastavením Bondyho básnické metody (ZANDOVÁ 2002: 111), jednak jejím zakotvením ve všednosti a banalitě (TROUP 1991: 17). Obě tyto kategorie souvisejí s estetikou literární deníku, za který je Bondyho *Totální realismus* někdy považován.

Jana Hoffmannová zkoumá ve své studii z roku 1995 žánr literárního deníku jako žánr paradoxů (HOFFMANNOVÁ 1995: 1, 4) a tento její přístup se zároveň jeví jako příhodný interpretační klíč k Bondyho básnickému cyklu. Hoffmannová poukazuje na to, že pro řadu literárních deníků je typický charakter subjektivní intimní zповědi, která má však zároveň vysokou míru věcné informativnosti. Tento paradox lze cele vztáhnout i na Bondyho *Totální realismus*, který je zřetelně rozčleněn na dvě významové linie, z nichž jedna se týká intimní sféry (která zahrnuje nejen vztah ústředního subjektu k Marii, ale například i jeho pochybnosti o smyslu tvorby) a druhá reflektuje dění ve veřejném prostoru. Bondyho text v sobě tedy spojuje dvě kategorie, které v souvislosti s podzemní literaturou vymezuje Zandová, jde v něm jednak o „záznam existence“ („Četl jsem dnes dlouho do noci“ [BONDY 1992b: 12], „V trávě / zatím co jsi měla být v práci / jsem tě políbil“ [BONDY 1992b: 8]), jednak o „svědectví“ („Chtěl jsem si vzpomenout na soudruhovu popravu“ [Bondy 1992b: 7]).

Těmto dvěma rovinám odpovídá i dvojí časovost Bondyho cyklu – koexistuje tu jednak čas intimní, subjektivní, jednak čas velký dějin (srov. MAINX 2007: 50n). Píše-li tedy Křivánek se své studii *K problematice poetiky a poetičnosti básnických deníků*, že příznačným rysem literárních deníků je „zakonzervovaná přítomnost“ (KŘIVÁNEK 1999: 76), pro *Totální realismus* to platí jen částečně.<sup>48</sup> Historický čas velkých dějin je tu

---

<sup>48</sup> Mainx hovoří v souvislosti s touto zakonzervovanou přítomností o autentizujícím prvku, který je přítomen v reflexi vlastního aktu psaní v básni ... (*Také milenci chodí*). Podobný prvek nacházíme také

natolik expanzivní, že neustále narušuje a kontaminuje soukromý prostor, a tedy i soukromý čas subjektu. V tom ohledu nelze tedy souhlasit s Mainxovou tezí, že pro Bondyho lyrický subjekt zůstává (v protikladu k oficiálnímu mýtu) intimita ústředního lyrického subjektu nenarušena (MAINX 2007: 56).

Bondyho básnický cyklus charakterizuje dále i tematický, žánrový a stylový synkretismus, který se pro poetiku literárního deníku jeví jako zásadní (HOFFMANNOVÁ 1995: 4). Ačkoliv má Mainx za to, že *Totální realismus* tvoří kompaktní a stylově vyrovnaný celek (MAINX 2007: 40), domnívám se, že komponovanost je v Bondyho sbírce doprovázena velkou stylovou různorodostí – až cizorodě přitom působí především text ...(*Chodila po Praze*), který upomíná spíše k poetice *Pražského života* a *Trapné poesie*. Lze navíc připomenout, že ne všechny básně *Totálního realismu* vykazují zřetelné a bezproblémové autorství, některé jsou tvořeny podstatně odlišným sémantickým kódem (novořečí) a do Bondyho díla jsou vztaženy až parafrází a rekontextualizací. Některé texty *Totálního realismu* působí spíše jako soukromé výpisky z četby, jsou tvořeny parafrázemi dobových zpráv („Včera byl sjezd Československého svazu mládeže“ [BONDY 1992b: 9]). Lze tu tedy (s určitou nadsázkou, ale snad oprávněně) mluvit i o určitém dialogickém, respektive mnohohlasém aspektu Bondyho básnického cyklu. Tematický, žánrový a stylový synkretismus je pak podporován i střídáním zámlky a nedořečenosti s popisností a mnohomluvností, která je typická například pro báseň ...(*Má láska k tobě*).

Dalším podstatným aspektem, o kterém hovoří Hoffmannová, je napětí mezi intencionalitou a neintencionalitou literárních deníků (HOFFMANNOVÁ 1995: 4). Tento paradox je pro Bondyho tvorbu zvláště důležitý, protože vyjadřuje určité napětí mezi manifestací totálního realismu jako metody (tedy jako určitého tvárného gesta či specifického literárního postupu) a mezi aplikací této metody ve stejnojmenné básnické sbírce, která však samu sebe vymezuje jako autentickou a neliterární.

Tuto oscilaci mezi literárností (intencionalitou) a autenticitou (neintencionalitou) lze ostatně doložit i v Bondyho cyklu *Totální realismus*. Ten totiž, vedle prvků autentizujících, zahrnuje i výrazné rysy literárna (tedy konstruktů či fiktivnosti), patrné především v kompozici. O Bondyho básnickém cyklu neplatí, že by byl projevem „nedůvěry k vyprávění, pojímanému jako nepravdivá konstrukce, pomocí které

---

v *Trapné poesii*, v níž jsou jednotlivé texty opatřeny datem „záznamu“ (jak se však můžeme pouze domnívat).

spoutáme původní proud života do příběhů, které mají začátek a konec [...]“ (JANOUSĚK 1999: 17). Epická část Bondyho sklady nese naopak rysy tradiční narativní struktury: od původního harmonického stavu („V trávě / zatím co jsi měla být v práci / jsem tě políbil“ [BONDY 1992b: 8]) je čtenář veden ke komplikaci a zápletce („Marie má za měsíc rodit / ‚Pojď‘ řekl jsem jí / ‚opijeme se ať jsme trochu veselí‘ / Co je mi po dítěti / stejně není moje / Nenávidí mne ještě víc než já ji / neboť já ji přitom miluji“ [BONDY 1992b: 12]), vyvrcholení krize („Marii se narodil syn / je to robě / které leží v hrobě // Má milá umřela / Dělal si potrat / co měla od jiného to dítě“ [BONDY 1992b: 17]) a nakonec znovu ke smíření a harmonii, která má téměř charakter happy-endu („Rozjel jsem se na konečnou stanici trolejbusu / Rozkvetly tam květiny“ [BONDY 1992b: 18]). Bez významu není v této souvislosti ani zřetelná cyklická kompozice Bondyho sbírky („Je zase březen“ [BONDY 1992b: 18]).

Zdeněk Troup navíc přisuzuje určitou gradaci i *Totálnímu realismu* jako celku: „Obdivuhodná kompoziční struktura sbírky vede čtenáře od počátečního smutku a bezvýchodnosti přes šokující údery nelítostných dějových sekvencí k cynickým popisům a konečnému usmíření [...]“ (TROUP 1991: 18). Určitou gradaci lze však *Totálnímu realismu* přisoudit i z hlediska zvyšující se emoční vypjatosti subjektu. Neměnný není pak ani kolážní postup, v jehož rámci dochází teprve v závěru sbírky k vzájemnému míšení novořeči a autorského textu.

## 5. Závěr

V předcházejícím textu jsem se zabývala vzájemnými souvislostmi mezi socialistickým a totálním realismem v české poezii raných padesátých let. Hlavní interpretační části jsou přitom zaměřeny především na poetický koncept Egona Bondyho, což přirozeně vyplynulo z logiky dobového literárního života, v jehož rámci mohl být totální realismus ovlivňován oficiálním uměním, zatímco reflexe vedená opačným směrem neexistovala.

Domnívám se, že moje práce ukázala, že na totální realismus se lze v souvislosti s uměním (a především poezií) socialistického realismu dívat ze tří pohledů. V prvním se totální realismus jeví jako metoda, která je přímo závislá na oficiálních konceptech a uměleckých i mimouměleckých textech, a to především skrze jejich citaci nebo parafrázi. Tato poloha je výrazněji exponovaná ve Vodsed'álově trapné poezii, avšak v *Totálním realismu* se zřetelně projevuje v rámci Bondyho kolážního postupu. Druhé hledisko poskytuje možnost vnímat totální realismus jako uměleckou snahu vymezit se proti oficiálnímu umění a jeho prostředkům, především pak proti jeho schematičnosti, typizaci a neschopnosti reflektovat autentickou individuální zkušenost. I v tomto nasvětlení se totální realismus ukazuje být pevně spjatý s uměním socialistického realismu, a to právě skrze ostentativní snahu neztotožnit se s tímto uměním. S nastíněnými hledisky souvisejí i nejvýraznější prostředky spojované s Bondyho poetikou raných padesátých let – zatímco prvnímu hledisku odpovídá spíše ironizující, groteskní a demystifikující poloha lyrického subjektu, druhé je spojeno s kategorií očitého svědectví, o níž je řeč v jedné z úvodních kapitol.

Třetím možným přístupem k oběma metodám je hledání přímých paralel a podobností mezi nimi. Této interpretační variantě jsem ve své práci nevěnovala samostatný prostor, avšak domnívám se, že ty nejpodstatnější společné rysy obou poetik (především diskutabilní a kolísající estetickou hodnotu, která se však obecně právě v souvislosti se stalinistickou literaturou jeví jako nedostačující kritérium) lze z mého textu průběžně vyčíst.

## Citované prameny

Bojar, Pavel (1950): *Mladost světa* (Praha: Československý spisovatel), 59 stran.

Bondy, Egon (1991): Pražský život, in: *Epické básně z padesátých let* (Praha: Pražská imaginace), s. 5–38.

Bondy, Egon (1992a): Für Bondy's Unbekannte Geliebte aneb Nepřeberné bohatství, in: *Básnické sbírky z let 1950–1953* (Praha: Pražská imaginace), s. 51–106.

Bondy, Egon (1992b): Totální realismus, in: *Básnické sbírky z let 1950–1953* (Praha: Pražská imaginace), s. 5–18.

Bondy, Egon (1992c): Trapná poesie, in: *Básnické sbírky z let 1950–1953* (Praha: Pražská imaginace), s. 19–30.

Brousek, Antonín (ed.) (1987): *Podivuhodní kouzelníci: Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–55* (Purley: Rozmluvy), 269 stran.

Fišer, Zbyněk (1991): Poznámky k situaci umění 1948, in: *Haňta press* 3, č. 10, s. 14–17.

Hanč, Jan (1995): *Události* (Praha: Torst), 390 stran.

Havlíček, Zbyněk (1994): *Otevřít po mé smrti* (Praha: Český spisovatel), 375 stran.

Hrabal, Bohumil (1992a): Co je poezie?, in: *Jarmilka* (Praha: Pražská imaginace), s. 50–55.

Hrabal, Bohumil (1992b): Jarmilka, in: *Jarmilka* (Praha: Pražská imaginace), s. 88–125.

Hrabal, Bohumil (1992c): Lednová povídka, in: *Jarmilka* (Praha: Pražská imaginace), s. 58–61.



Hrabal, Bohumil (1992d): Made in Czechoslovakia, in: *Jarmilka* (Praha: Pražská imaginace), s. 78–85.

Hrabal, Bohumil (2000a): Abdikace, in: *Něžný barbar* (Praha: Mladá fronta), s. 110–117.

Hrabal, Bohumil (2000b): Bambino di Praga, in: *Bambino di Praga. Krásná Poldi* (Praha: Mladá fronta), s. 8–46.

Hrabal, Bohumil (2000c): Krásná Poldi: *Bambino di Praga. Krásná Poldi* (Praha: Mladá fronta), s. 47–99.

Chalupecký, Jindřich (1991): Svět, v němž žijeme, in: *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel), s. 68–74.

Kohout, Pavel (1953): *Verše a písně* (Praha: Mladá fronta), 132 stran.

Kolář, Jiří (1992): Dny v roce, in: *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky ve dnech* (Praha: Odeon), s. 255–334.

Noha, Jan (1948): *S východem slunce* (Praha: Za svobodu), 67 stran.

Sedloň, Michal (1953): *Strážné ohně* (Praha: Československý spisovatel), 83 stran.

Skála, Ivan (1951): *Fronta je všude* (Praha: Mladá fronta), 54 stran.

Školaudy, Vladimír (1950): *Hlas doby* (Praha: Československý spisovatel), 92 stran.

Školaudy, Vladimír (1953): *Ve jménu života* (Praha: Československý spisovatel), 53 stran.

Vodseďálek, Ivo (1992a): Krajina a mravnost, in: *Snění* (Praha: Pražská imaginace), s. 43–66.

## Literatura

Arendtová, Hannah (1996): *Původ totalitarismu* (Praha : Oikoymeneh), 679 stran.

Barthes, Roland (1997): Nulový stupeň rukopisu, in: *Kritika a pravda* (Praha: Dauphin), s. 9–78.

Barthes, Roland (2004): *Mytologie* (Praha: Dokořán), 170 stran.

Barthes, Roland (2006): Efekt reálného, in: *Aluze* 10, č. 3, s. 9–78.

Blažíček, Přemysl (2002): Poezie 1948–1958 jako výraz oficiální ideologie, in: *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda), s. 146–165.

Bondy, Egon (1990): Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949 – 1953, in: *Haňta press* 2, č. 8, s. 5–9.

Brousek, Antonín (1987): O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí, in: Brousek, A. (ed.), *Podivuhodní kouzelníci: Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–55* (Purley: Rozmluvy), s. 227–262.

Catalano, Alessandro (2006): „Úloha Koláře se trochu přeceňuje.“: Totální realismus a moralizující literatura, in: *Host* 22, č. 1, s. 36–37.

Červenka, Miroslav (1990): Hrabal veršem, in: *Hrabaliana* (Praha: Prostor), s. 139–160.

Dokoupil, Blahoslav (1993): Problémy rekonstrukce literárního procesu padesátých let, in: *Česká literatura 1948 – 1956: Sborník materiálů z literárněvědné konference 35. Bezručovy Opavy (18. – 19. 9. 1992)* (Opava: Slezské zemské muzeum – Památník Petra Bezruče), s. 4–18.

Eagleton, Terry (2010): *Úvod do literární teorie* (Praha: Plus), 318 stran.

Eliade, Mircea (1993): *Mýtus o věčném návratu* (Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku), 102 stran.

Fidelius, Petr (2000): Zapomenutý otazník nad „ineditní“ literaturou, in: *Kritické eseje* (Praha: Torst), s. 42–46.

Fidelius, Petr (2002): *Řeč komunistické moci* (Praha: Triáda), 216 s.

Głowinski, Michał (2004): Nowomowa w literaturze, in: Łapiński, Z. – Tomasik, V. (ed.), *Słownik realizmu socjalistycznego* (Kraków: UNIVERSITAS), s. 152–157.

Hoffmannová, Jana (1995): Paradoxy deníkové a memoárové literatury, in: *Tvar* 6, č. 20, s. 1 a 4.

Hoffmannová, Jana (1997): *Stylistika a ...* (Praha: Trizonia), 200 stran.

Honnef, Klaus (2004): *Pop-art* (Praha: Slovalt), 95 stran.

Jakobson, Roman (1996): O realismu v umění, in: *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 138–144.

Janoušek, Pavel (1999): Autenticita jako protipól literární tradice, in: *Autenticita a literatura* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 11–20.

Janoušek, Pavel (ed.) (2007): *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. díl (1948 – 1958)* (Praha: Academia), 549 stran.

Klimešová, Marie (2010): *Roky ve dnech: české umění 1945–1957* (Řevnice: Galerie hlavního města Prahy; Arbor vitae), 423 stran.

Kožmín, Zdeněk – Trávníček, Jiří (1998): *Na tvrdém loži z psího vína* (Brno: Jota), 318 stran.

- Kouba, Karel (2005): *Mytologizace v umění socialistického realismu*. Diplomová práce.
- Krausová, Nora (1984): Montáž v literatuře a vo filme, in: *Význam tvaru – tvar významu* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 309–327.
- Królaková, Joanna (2006): Performativní aspekty stalinské kultury v Československu, in: *Ideologie a imaginace* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 99–104.
- Křivánek, Vladimír (1999): K problematice poetiky a poetičnosti básnických deníků, in: *Autenticita a literatura* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 71–77.
- Kubínová, Marie (2002): Neobrazné vyjádření a další mody věcnosti, in: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (Praha: Torst), s. 292–305.
- Kulka, Tomáš (1994): *Umění a kýč* (Praha: Torst), 183 stran.
- Lakoff, George – Johnson, Mark (2002): *Metafory, kterými žijeme* (Brno: Host), 282 stran.
- Langerová, Marie (2009a): Avantgarda a kýč, in: *Symboly obludnosti* (Praha: Malvern), s. 213–228.
- Langerová, Marie (2009b): Poezie a kult, in: *Symboly obludnosti* (Praha: Malvern), s. 200–212.
- Lotman, Jurij – Uspenskij, Boris (2003): O sémiotickém mechanismu kultury, in: *Exotika* (Brno: Host), s. 37–58.
- Macura, Vladimír (2008): *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)* (Praha: Academia), 351 stran.

Machovec, Martin (1990): Egon Bondy: Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho, in: *Vokno*, č. 21, s. 52–64.

Machovec, Martin (1991): Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948–1989), in: *Literární archiv*, sv. 25, s. 41–74.

Machovec, Martin (2008): Od avantgardy přes podzemí do undergroundu, in: Machovec, M. (ed.), *Pohledy zevnitř* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 97–149.

Mainx, Oskar (2007): *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho* (Ostrava: Protimluv), 285 stran.

Mecner, Pavel (2006): Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a edice Půlnoc, in: *Tvar* 17, č. 6, s. 6–7.

Mravcová, Marie (1987): Postup montáže v poesii poetismu, in: *Česká literatura* 35, č. 4, s. 289–305.

Nejedlý, Zdeněk (1949): *O úkolech naší literatury* (Praha: Československý spisovatel), 44 stran.

Nejedlý, Zdeněk (2002): O realismu pravém a nepravém, in: Příbáň, M. (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990; 1948–1958* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 583–609.

Petišková, Tereza (2002): *Československý socialistický realismus 1948–1958* (Praha: Gallery), 101 stran.

Pilař, Martin (1999): *Underground* (Brno: Host), 177 stran.

Richterová, Sylvie (2004a): Etika a estetika literárního deníku, in: *Místo domova* (Brno: Host), s. 36–49.

Richterová, Sylvie (2004b): Sémiotický vesmír: centra a periferie, in: *Místo domova* (Brno: Host), s. 8–18.

Šámal, Petr (2002): Cesta otevřená, in: Příbáň, M. (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990; 1948–1958* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 583–609.

Šámal, Petr (2009): *Soustružníci lidských duší* (Praha: Academia), 613 stran.

Štern, Jan (1949): Proti likvidátorům poesie, in: *Tvorba* 18, č. 23, s. 546–547.

Štoll, Ladislav (1950): *Třicet let bojů za československou socialistickou poezii* (Praha: Orbis). 155 stran.

Taufer, Jiří (1999): Přednáška na sjezdu SČSS 20.1.1950, in: *Česká literatura* 47, č. 3, s. 299–318.

Teige, Karel (1935): Socialistický realismus a surrealismus, in: *Socialistický realismus: sborník* (Praha: s. n.), s. 120–181.

Teige, Karel (1997): Poetismus, in: *Avantgarda známá a neznámá, sv. 1.* (Praha: Svoboda), s. 554–561.

Trávníček, Jiří (2000): „Oni“ (k české poezii počátku 50. let), in: *Tvar* 11, č. 14, s. 1; 4–5.

Troup, Zdeněk (1991): Egon Bondy: poezie totality, in: *Rozeta – kulturní zápisník Růže*, č. 1, s. 16–18.

Vašíček, Zdeněk (2002): Příspěvek k teorii banality, in: *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 24, s. 21–29.

Vlašín, Štěpán (1978): Úvod – Geneze českého socialistického realismu, in: Vlašínová, D. – Vlašín, Š. (ed.), *Prameny (Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře)* (Praha: Československý spisovatel), s. 9–28.

Vodseďálek, Ivo (1992b): Urbondy, in: *Hant'a press* 4, č. 13, s. 19–27.

Vojvodík, Josef (2009): „Žádné umění není tak neschopné ukořistit realitu jako právě realismus“: český surrealismus, (post)avantgarda a diskuse o realismu a realitě v průběhu čtyřicátých až šedesátých let dvacátého století, in: *Symboly obludnosti* (Praha: Malvern), s. 127–164.

Zandová, Gertrude (2002): *Totální realismus a trapná poezie* (Brno: Host), 240 stran.

Ždanov, A. A. (1950): *O umění* (Praha: Orbis), 145 stran.