

ČESKÁ A POLSKÁ PRÓZA SEDMDESÁTÝCH LET Z HLEDISKA POETIKY KOMPOZICE

František Všetíčka
Olomouc

Abstrakt: Studie pojednává o kompoziční výstavbě české a polské prózy sedmdesátých let 20. století. Autor ukazuje na shody a rozdíly v kompoziční poetice obou národních literatur. Předmětem interpretace jsou prozaická díla Milana Kundery, Josefa Škvoreckého, Bedřicha Svatoše, Bohumila Hrabala, Jana Trefulky, Romana Ráže, Miroslava Horníčka, Jaromíra Tomečka, Vladimíra Körnera, Josefa Tomana, Oldřicha Daňka, Vladimíra Neffa, Jarmily Loukotkové a Pavla Hejmana. Z polské prózy jsou analyzována díla Jerzyho Broszkiewicze, Tadeusze Konwického, Stanisława Ryszarda Dobrowolského, Leona Wantuły, Macieje Słomczyńskiego a Natalie Rolleczkové.

Klíčová slova: kompozice; česká a polská próza 70. let; komparace

CZECH AND POLISH PROSE OF THE SEVENTIES IN TERMS OF THE POETICS OF COMPOSITION

Abstract: The study deals with the compositional construction of the Czech and Polish prose of the 1970s. The author points out the similarities and differences in the compositional poetics of both national literatures. The subject of interpretation consists of prose works by Milan Kundera, Josef Škvorecký, Bedřich Svatoš, Bohumil Hrabal, Jan Trefulka, Roman Ráž, Miroslav Horníček, Jaromír Tomeček, Vladimír Körner, Josef Toman, Oldřich Daněk, Vladimír Neff, Jarmila Loukotková and Pavel Hejman. From the Polish side, the author analyses prose by Jerzy Broszkiewicz, Tadeusz Konwicki, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Maciej Słomczyński, Leon Wantuła and Natalia Rolleczek.

Keywords: composition; Czech and Polish prose of the 70's, comparison

Normalizace sedmdesátých let krutě zasáhla českou společnost. Stejnou měrou rovněž českou kulturu a literaturu. Desítkám autorů bylo zakázáno publikovat, další desítky byly přinuceny k odvolávání údajných hříchů; ti nekompromisní zvolili cestu emigrace. Umělecká tvorba se však nedá bezezbytku zničit, změnit se pouze formy existence. Výsledkem této neblahé situace se stal trojí proud české literatury. První z nich ztělesňovala tvorba vzniklá a publikovaná ve svobodném světě. Druhý proud představovala tvorba samizdatová. Oba tyto proudy podávaly

objektivní pohled na stávající přítomnost i ubíhající minulost. Nelze však podceňovat ani oficiálně vydávanou produkci, která si svůj význam obhájila volbou témat, velmi často zahleděných do minulosti, ale mnohdy se soudobě pronikavým podtextem. Vysloveně kolaborujících psavců typu Alexeje Pludka bylo pramálo. To vše se týká ideových a tematických záměrů píšících autorů, jinou otázkou je umělecký dosah jejich děl, který s odstupem času setřel hranice a rozdíly mezi uvedenými proudy.

Pro uměleckou závažnost díla má rozhodující význam jeho poetika, jednotně koncipovaná poetika, v níž relevantní roli sehraává kompoziční výstavba textu, tj. poetika kompozice. Otázkou nyní zůstává, které tektonické prostředky se ve zmíněné dekádě ukázaly jako produktivní a přispěly nejen k přežití české literatury, ale také k vzniku významných uměleckých děl. Jinou otázkou je suma dalších děl, jež o toto prvenství usilovaly a dosáhly úspěchu částečného nebo toliko minimálního.

K předním dílům patří především ta, jejichž autoři si zvolili nejen výrazná a přitažlivá témata, ale uplatnili zároveň při své tvorbě jednotné a důsledně zacílené kompoziční principy a postupy. Pro prózu tohoto desetiletí je příznačných několik principů; dominantní roli v nich však sehraává dvojice těch málo frekventovaných, a sice princip heptadický a hudební. Principu založeného na čísle sedm použili Milan Kundera v románě *Život je jinde*, Josef Škvorecký v *Příběhu inženýra lidských duší* a Vladimír Körner ve *Zrození horského pramene*. Každý z nich uplatnil tento stavebný prostředek poněkud jiným způsobem. Pro Kunderu se rozvržení románového textu do sedmi částí stalo zejména v počáteční vývojové fázi tradicí, prozaik si toto číslo osvojil nejen v celkovém architektonickém rozvrhu díla, ale rovněž v řadě detailních prvků, jež ústřední heptádu doplňují. Škvorecký rozdělil svůj rozsáhlý text také do sedmi částí, jež nazval podle sedmi anglosaských prozaiků, jejichž poetikou se v těchto částech nechal inspirovat. Výchozí a dominantní roli zastává v jeho *Příběhu* oblíbený Edgar Allan Poe. Stěžejní architektonická heptáda má pak řadu obdob a paralel v dílčích narážkách. Zcela jinak postupoval Körner, jehož heptadické pojetí se odvíjí od sedmé kapitoly, nazvané *Zlá sedmička*, nejen takto nazvané, ale svoji atmosféru do prózy vnášející. Zlovolnost sedmé kapitoly podtrhl autor ještě tím, že z ní učinil kapitolu středovou.

Hudební princip je v české próze pro svoji náročnost do značné míry výjimkou. V sedmdesátých letech jej používala emigrantská dvojice Milan Kundera a Josef Škvorecký. První jím doplnil a podpořil heptadický princip románu *Život je jinde*, druhý prozaik jej uplatnil v provokativním *Miráklu*. Každý ovšem zcela jinak – Kundera věren rodinné tradici se přiklonil k hudební struktuře klasické, kdežto Škvorecký jako bývalý jazzman k rytmice jazzové. Kundera navíc propojil hudební tendenci s heptadickou, patrně kdesi v pozadí se tyčilo Haydnovo *Sedm slov Vykupitelových*. Neznabozi se rádi inspiroují božským.

Z postav, které mají kompoziční funkci, se v próze tohoto období nejčastěji vyskytuje trojice figur – personální vypravěč, anticipant a intrikán. Personální vypravěč odvypráví dvě stěžejní díla – Škvoreckého Příběh inženýra lidských duší a Hrabalův román Obsluhoval jsem anglického krále. U Škvoreckého je vypravěčem Danny Smiřický, procházející u autora prozaickými texty počínaje Zbabělci. Na rozdíl od debutu jde v Příběhu o postavu dosti obměněnou, mimo jiné také novým prostředím, do něhož se dostal. Podstatně jiným personálním vypravěčem je Hrabalův Dítě, jehož životním snem je dostat se mezi špičku hoteliérů a restaurátérů. Celou historii však už z pozmeněného úhlu nazírání sděluje na sklonku svého života zjinačelý a zmoudřelý protagonista.

Anticipant je poměrně častá stavebná postava, uplatnili ji zejména tvůrci historické prózy – Vladimír Neff v románě Královny nemají nohy a Jarmila Loukotková v próze Pod maskou smích. Oba autoři použili ve svých dílech dvojice anticipantů, což nepřekvapuje zejména u Neffa, jenž několika takovými figurami zabýval už svou Třináctou komnatu. Od Loukotkové se Neff liší také tím, že předpovědi svých anticipantů dovede mistrně tektonicky umístit.

Oba autoři do zmíněných děl vložili postavu nebezpečného intrikána. V Neffově románě je nebezpečnější tím, že jeho mladičký protagonista s ním vyrůstal a netušil jeho budoucí zradu. V próze Jarmily Loukotkové představuje intrikána římský senátor Marcus Porcius Kató, jehož výrokem, že Kartágo musí být srovnáno se zemí, román začíná i končí.

V próze uvedeného období sehraává závažnou roli také kategorie času, v daném případě především sakrální čas a signifikantní den. V sakrálním čase probíhá nejedna scéna Hrabalova románu Obsluhoval jsem anglického krále, Körnerova novela Zrození horského pramene a několik črt Tomečkových Doteků ticha. Hrabalova a Körnerova próza jsou spjaty událostmi Štědrého dne, u každého z nich probíhají však naprosto odlišně. Hrabalův Anglický král se uzavírá scénou, odehrávající se o Štědrém dnu, kdy k protagonistovi zavalenému sněhem dorazí rozradostnění přátelští vesničané. U Körnera naopak je Štědrý den odsvěcen, neboť právě v tento den se oběsí německý antifašista Bartl. Zcela jinak zachází se sakrálním časem Jaromír Tomeček, zná řadu sakrálních časů a mnohým z nich věnuje jednu nebo několik črt. Tak se u něj najde nejen črta velikonoční, svatojiřská a dušičková, ale také črty o bájném svátku Sedmi mučedníků a o tajemné noci svatojanské.

Signifikantní den se posléze objevuje v Körnerově Písečné kose a v Neffově románě Královny nemají nohy. Uplatnění tohoto dne je u obou opět rozdílné. Signifikantní den u Körnera představuje dvojí letní slunovrat, zdánlivě pozitivní, jehož následky jsou však opačného rázu. Signifikantní den pro Neffova hrdinu je vysloveně pozitivní, neboť v tento den převezou Petra z Kukaně z těžkého žaláře na hrad, kde se může volně pohybovat. Stane se tak na den sv. Michala, k jehož

oltárnímu obrazu se Petrova matka vroucně modlila. Oba prozaiky navzájem spojuje nejen různě pojatý signifikantní den, ale také velice volné zacházení s historickou látkou.

Nejhojnější tektonickou složku tohoto údobí ztělesňují scény, konkrétně scéna paralelní, variační, kontrapoziční a onirická. Paralelní scény se vyskytují ve Škvoreckého *Miráklu* a v románě Jarmily Loukotkové *Pod maskou smích*. U každého z nich má jiné ladění. U Škvoreckého komické, neboť žákyně kostelecké sociální školy v ní u maturity mechanicky odříkávají shodný text. U Loukotkové má paralelní scéna naopak milostný ráz – stěžejní hrdina díla římský dramatik a básník Publius Terentius Afer se v ní sbližuje s Flammeou.

Variačních scén uplatnili ve své tvorbě Josef Škvorecký v *Příběhu inženýra lidských duší* a Jarmila Loukotková ve zmíněném románě *Pod maskou smích*. Velmi názorně se projevují především u Škvoreckého, např. ve scéně podpisových akcí. V prvním případě, odehrávajícím se za nacistické okupace, jde o výjev soustrasti nad zavražděným Heydrichem, v druhém, dějícím se za reálného socialismu, jde o scénu odporu proti bandě Slánského. Obě společenské mašinérie jsou tak sarkasticky konfrontovány. U Loukotkové má variační scéna tlumenější ráz. Jde o podvojný výjev v Lukánově zahradě u mramorové lavičky. Poprvé se tak děje na konci Publiova dětství, podruhé na začátku jeho jinošství.

Kontrapoziční scéna charakterizuje Jana Trefulku a Josefa Škvoreckého, který je ve scénování textu mistrem. Scéna tohoto druhu v *Příběhu inženýra lidských duší* se vztahuje k ženským postavám – v čase, kdy inteligentní Veronika ztrácí svého životního druha, přitroublá Blběnka jej naopak získává. Kontrapoziční charakter v Trefulkově próze *O bláznech* jen dobré má vysloveně dráždivý ráz, spočívající v dvojici výjevů, kdy protagonista Duša a později jeho přítel vyvěšují v okolí různé artefakty, jimiž přispívají k své zábavě a k neradosti druhých. Ale spoň si to tak myslí.

Zcela jiným případem jsou snové, onirické scény, jež se vyskytují neobvykle častěji. Spolupodílí se na výstavbě Kunderova románu *Život je jinde*, Körnerových próz *Zrození horského pramene* a *Písečná kosa*, Neffova románu *Královny nemají nohy* a historické prózy *Pod maskou smích* Jarmily Loukotkové. Sen mívá často varující, nebezpečný a tragický dosah, tak je tomu v románech *Písečná kosa*, *Královny nemají nohy* a *Pod maskou smích*. V Kunderově próze *Život je jinde* celá jedna část, nazvaná *Xaver*, má snový charakter; Xaver je vysněná postava, do níž se protagonista Jaromil promítá. Experimentující Neff posléze ve svých *Královnách* vytvořil několikastupňový sen, Petr z Kukaně se v něm propadá z jednoho snu do druhého. Zdá se mu ve vězení a má tragické zaměření.

Mnozí z tvůrců sedmdesátých let mají hlubší a procítěnější smysl pro rytmus, zejména pro syžetový a architektonický. Syžetový rytmus prostupuje Kunderův román *Život je jinde*, Škvoreckého *Mirákl* a *Příběh inženýra lidských duší*.

V Kunderově próze dochází ke střídání kapitol, jež jsou věnovány určitým postavám. Škvorecký, na rozdíl od Kundery, je detailnější, střídá scény různého druhu, odehrávající se v rozličném čase a na rozmanitých místech (v Čechách i v Kanadě). V této souvislosti třeba podtrhnout, jak se tato v podstatě různorodá dvojice, Kundera a Škvorecký, naopak sbližuje ve volbě tektonických prostředků.

Architektonický rytmus je naopak vlastní Miroslavu Horníčkovu a Oldřichu Daňkovi. V Listech z Provence střídá Horníček dopisy (fiktivní listy významným osobnostem), úvahy a básně (verše jiných autorů). Střídu tohoto druhu mu umožňuje causeristická podoba jeho prózy. Oldřich Daněk je naopak romanopisec, jehož Vražda v Olomouci má dvě roviny. V první probíhá historický děj, do druhé autor naopak vkládá samostatné písemnosti – nekrolog na zavražděného krále, inzerát nezaměstnaného purkrabího apod. Poslední žánr je pochopitelně komický a prozrazuje, že Daněk je zároveň autorem několika komediálních her.

S architektonickým rytmem souvisí architektonická korespondence, podílející se na výstavbě Doni Teresy Pavla Hejcmana a Neffova románu Královny nemají nohy. U Neffa je architektonická korespondence určena třetí kapitolou, nazvanou Tři ženy, v níž tři sudičky předpovídají osud Petra z Kukaně. V Doni Terese naopak sepjal Hejcman románový děj s počtem kapitol. Próza zahrnuje dvanáct kapitol a její rozhodující dění probíhá ve dvanáctém poschodí, kde sídlí španělská petrolejářská společnost. Neffova historizující próza je plná úskoků a zrad, Hejcmanův příběh z nedávné minulosti všechna tato nebezpečí několikanásobně překonává.

Výše uvedená díla tvoří hlavní proud české prózy sedmdesátých let, k němuž třeba přiřadit další čtyři romány. Kunderův Valčík na rozloučenou, zejména pro jeho neběžný pentadický princip a barevnou symboliku. Dále Svatošův román Nechodí po horách, především pro jeho svorníkovou postavu a otevřené finále. Posléze Rážův Prodavač humoru s jeho architektonickou dyádou. A konečně také Tomanův román o Sokratovi s jeho signifikantními kapitolami a intermezzy.

Próza sedmdesátých let je pochopitelně početnější, z hlediska uměleckého a kompozičního nepatří další produkce k první vrstvě. Její druhou vrstvu představují prozaická díla, v nichž se projevuje zjevná tendence k tektonickému ztvárnění textu, jež však zůstala kdesi v půli cesty. K třetí vrstvě patří posléze prózy, v nichž se žádné výrazné úsilí o umělecký tvar neprojevilo.

Do druhé vrstvy, ztělesňující určité úsilí o tektonické ztvárnění zvoleného námětu, nutno zařadit níže uvedená díla; patří mezi ně i texty těch autorů, jejichž význam a dosah se naplnil v jiných prozaických dílech. Konkrétně: Bohumil Hrabal: Postřižiny, Městečko, kde se zastavil čas, Něžný barbar (poslední dva tituly pouze v Edici Petlice), Pavel Hejcman: Vlna úzkosti, Jitka Henryková: Poslední vlak z Babylónu (Haarlem 1975), Ivan Klíma: Milostné léto (poprvé německy Luzern 1973), Markétin zvěřinec (poprvé německy 1978), Má veselá jitra (Toronto 1979),

Pavel Kohout: Bílá kniha o kauze Adam Juráček (poprvé německy Luzern 1970), Vladimír Körner: Zánik samoty Berhof, Ivan Kraus: To na tobě doschne (Curych 1976), Helena Lisická: Devatero řemesel, Růžena Lukášová: Od večera do rána, Bylo jim devatenáct, Vlastimil Milota: Poslední etapa, Lubomír Nakládal: Ještě na růži rosa, Zůstaň, jsi krásná, František Neužil: Trýzeň slávy, Vladimír Páral: Generální zázrak, Ota Pavel: Smrt krásných srnců, Ferdinand Peroutka: Oblak a valčík (Toronto 1976), Marie Podešvová: Kam vede cesta, Jeden život, Roman Ráž: Poznávací znamení, Smrt v Kaštanovém domě, Jaroslav Strnad: Job (Curych 1976), Josef Škvorecký: Tankový prapor (Toronto 1971), Jiří Šotola: Kuře na rožni, Ludvík Štěpán: Vichřice, Jaroslav Vejvoda: Plující andělé, letící ryby (Toronto 1974), Jan Žáček: Dřevoryt o knězi a rychtářovi.

Poslední vrstvu představují posléze ta díla, v nichž míra uměleckosti a skladebnosti je nepatrná. Patří sem tyto prózy: Bohumír Četyna: Stříbrný obušek, Poselství zapomenutých, Josef Galík: Zkouška před termínem, Egon Hostovský: Epidemie (Köln 1972),¹ Eva Kačírková: Masožravé rostliny, Ivan Klíma: Milenci na jeden den, Pavel Kohout: Katyně (poprvé německy Luzern 1978), Jiří Kovtun: Pražská ekloga (Mnichov 1973), Jan Kozák: Svatý Michal, František Kožík: Kouzelník z vily pod lipami, Eda Kriseová: Křížová cesta kočárového kočího (Edice Petlice 1977), Ivan Kraus: Prosím tě, neblázni! (Curych 1978), Růžena Lukášová: Jděte mou cestou, Lubomír Macháček: Láska v kaluži, Co skrýváme pod kůží, Vlastimil Milota: Ďáblíci v trojstupe – Mlčení na medvěda, Tiché vzpoury, Země nad hlavou, Znamení ryb, František Omelka: Velký admirál, Karel Pecka: Motáky nezvěstnému (samizdat 1978), Alexej Pludek: Vabank, Zdeněk Pluhař: Jeden stříbrný, Zdena Salivarová: Honzlová (Toronto 1972), Nebe, peklo, ráj (Toronto 1976), Miroslav Skála: Cesta kolem mé hlavy za čtyřicet dnů, Josef Strnadel: Listopadky, Josef Suchý: Katka má starosti, Bedřich Svatoš: Tváří do světa (Řím 1978), Herma Svozilová-Johnová: Odskok z Oxfordu, Helena Šmahelová: Žena roku 1900, Oldřich Šuleř: Měsíční krajina a Miroslava Tomanová: Stříbrná pláň.

Osobitost poetiky jednoho konkrétního žánru v určitém časovém období se stává výraznější a svébytnější, je-li konfrontována s obdobným žánrem obdobného období jiné národní literatury. V tomto smyslu je českému slovesnému kontextu blízká zejména literatura polská. K vzájemné konfrontaci přispěla šestice polských prozaiků, jejichž způsob ztvárňování jevové reality je dosti odlišný. Tak to alespoň naznačují prozaické texty Jerzyho Broszkiewicze, Tadeusze Konwického, Stanisława Ryszarda Dobrowolského, Macieje Słomczyńskiego, Leona Wantuły a Natalie Rolleczkové.

¹ Novelu vydalo nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem spolu s divadelní hrou Osvoboditel se vrací, která dala svazku společný název.

Na rozdíl od českého kontextu ani jeden z uvedených autorů neseptal a neseptal svůj románový příběh jednotícím stavebným principem. Zatímco Kundera a Škvorecký kladou důraz na hudební princip, titíž spolu s Körnerem na princip heptadický a Kundera na princip pentadický, pak zmínění polští prozaici volí pro sjednocení textu jiné postupy. V první řadě postavu personálního vypravěče, tj. vypravěče, který v próze vystupuje a do její dějové struktury zasahuje. Tak je tomu v Broszkiewiczově Doktoru Twardowském, v Dobrowolského románě Sága rodu (Saga rodu) a v Kouzelných prázdninách (Urocz wakacje) Natalie Rolleczkové.

Stěžejní postavou Broszkiewiczova románu není doktor Twardowski, jak naznačuje titul díla, ale jeho svůdce Jeremiáš Rokita. Je protagonistou proto, že celý příběh vypráví, je personálním vypravěčem, ale nezvykle zvláštním, neboť sděluje nejen události, jichž je přítomen, ale v podstatě všechno další dění, do něhož se promítá a vcítuje. Ví a sleduje vše. A může tak činit, protože je to ďábel, který ví o všem a všechno důsledně a zasvěceně komentuje, nebo tomu alespoň přihlíží. Broszkiewiczův Rokita ví nejen, co se děje jinde, na vzdálených místech, ale – což je nejhorší – jako ďábel ví také, co se v budoucnu stane. Je to postava mýtická, neboť Rokita je Mefistofeles a Twardowski, s nímž virtuózně manipuluje, je Faust, přesněji odlika Fausta.

Dobrowolského vypravěč v Saze rodu vypráví o svých předcích, ale neustále relativizuje své vyprávění, zpochybňuje je a ukazuje na rozporné stránky dávných svědectví. Vypravěč něco tvrdí a vzápětí to zpochybňuje. Jde o vypravěčskou techniku, kterou Dobrowolski uplatnil i v jiných svých prózách.

Personální vypravěč Natalie Rolleczkové v Kouzelných prázdninách je poněkud jiného druhu, je ztotožněn s autorským vypravěčem, neboť autorka v této próze sama vystupuje. Typ personálního vypravěče si Rolleczková plně osvojila už ve své dřívější tvorbě, např. v trilogii Má drahá rodinka a já (Kochana rodzinka i ja), Škaredkovic rodina a já (Rodzinka Szkaradków i ja) a Rodinné starosti a já (Rodzinne kłopoty i ja).

Paralelou k českému kontextu ve sféře postav je figura anticipanta. Broszkiewiczův Doktor Twardowski má totiž nejen svého ďábla, ale také protivníka v podobě anticipanta, který předpoví ďáblův krach a konec. Je jím Elena Twardowská, doktorova matka, jež nejen prohlédne Rokitovy záměry, ale předpoví také jeho žalostný konec. Není jisté náhodou, že paní Elenu provází označení Vědma, neboť mnohé z vlastností těchto bájných bytostí jsou jí bytostně vlastní.

Z dalších tektonických prostředků pojí český a polský kontext sedmdesátých let už pouze – architektonický a syžetový rytmus a figurální dvojice. Tadeusz Konwicki svůj román Kronika milostných nehod (Kronika wypadków miłosnych, do češtiny uvedeno pod titulem Černá kronika lásky) prokládá novinovými zprávami kriminálního charakteru, všechny se přitom vztahují k milostným nehodám a vytvářejí tak architektonický rytmus. Jejich rozvržení je nepravdivé, na

rozdíl od ostatního textu jsou tištěny kurzívou. Natalia Rolleczková v Kouzelných prázdninách líčí rodinnou cestu za rekreací do Bulharska, kterou střídá s vlastními vzpomínkami na dětství a mládí. Střídou těchto dvou pásem vzniká syžetový rytmus, přechody mezi oběma pásmy jsou přitom nezřetelné, autorka je stírá.

Figurální dvojice, podobně jako rytmus, je prostředek velkého rozsahu a obsahu, o čemž svědčí jeho použití u Vladimíra Körnera a Leona Wantuły. V Körnerově Písečné kose ji představují křesťanka Amalberga a pohanka Lona, k nimž má křížák Alwin blízký, zároveň však zcela odlišný vztah. Ve Wantuľově románě Luiza ztělesňuje figurální dvojici protagonistka Luiza a dívka přezdívaná Hraběnka. Hraběnka je sličná, Luiza má do sličnosti dosti daleko, výsledkem čehož je Luizina mentální závislost na krásné přítelkyni. U obou autorů shodný stavebný prostředek s naprosto odlišným vyzněním.

Všechny další kompoziční prostředky, kontingenční moment, kruhové zarámování a mortální finále česká próza pochopitelně zná, v sedmdesátých letech se však víceméně nevyskytuje (alespoň ve výše uvedených textech). První dva prostředky se podílejí na výstavbě Broszkiewiczova Doktora Twardowského, jenž představuje nejen vrcholné dílo této dekády, ale výjimečné dílo polského poválečného údobí vůbec. Kontingenční moment (moment náhody) v něm představuje obyčejný lesknoucí se padesátník, který zvedne Jeremiáš Rokita a spolu s Twardowským a Markétou jej chvíli prohlíží; tato mince všem třem zachrání život, ohrožený řítícím se autem. Je to zároveň jeden z prostředků, který připoutá Twardowského a Markétu k Rokitovi. Scéna řítícího se osobního vozu, jež naráží do boční zdi cihlové kaple, objevující se na začátku a na konci románu, tvoří jeho kruhové zarámování. Na počátku Jeremiáš Rokita upozorněním na lesknoucí se minci zachrání Twardowského a Markétu před smrtí, v závěrečných větách za stejných okolností tento novodobý ďábel umírá, přesněji řečeno odchází do pekel.

Kontingenční moment spoluurčuje rovněž stavbu Słomczyńskiego Černých korábů (Czarne okręty). Jde o historicko-dobrodružný román ze starověku, a každý dobrodružný román je obvykle na řadě kontingenčních momentů založen, tak je tomu i v Černých korábech (záchrana náčelníkova syna krátce před jeho upálením ad.). Román Słomczyński dále uzavřel mortálním finále, v němž vládce Kréty, nyní vzbouřenci zpustošené, spáchá sebevraždu.

Polský prozaický kontext, konkrétně Konwického Černá kronika lásky, zahrnuje však tektonický prostředek, jenž nemá – pokud je mi známo – obdobu v polské i české literatuře. Konwicki vkládá totiž do svého příběhu rozsáhlejší text, jakousi meditaci, jež velice volně souvisí s příběhem (souvisí-li vůbec). Je to rozjímání, meditace, v Černé kronice lásky meditace boha: „Nejsem popisujícím ani popisovaným. Jsem bůh. Bůh krutě zmrzačený bratry bohy nebo pohromou, která dopadla na vesmír bohů. Byl jsem stvořen k obrazu člověka a jako sekyrou mi bylo utřato božské vědomí, chápání začátku a konce. Vypíchali mi božské oči, a tak vidím

jen malou planetu a modrošedou nicotu kolem ní. Rozdrtili mi božské uši, a tak slyším jen pláč rodících se a nářek umírajících náhodných bytostí v tomto zapadákově provinčních galaxií.“²

Text pokračuje na dalších šesti stranách. Zmrzačený bůh této meditativní složky protíná Konwického Černou kroniku lásky, podobným a neméně drsným způsobem zasahovala komunistická moc do samotné existence literatury. Slovesnost to nejen přežila, ale obnovila a prosadila také řadu tektonických prostředků, jež v některých významných případech podaly emotivní svědectví o naší společenské realitě, současné i minulé. Zraňovaná literatura, podobně jako Konwického bůh, vzdorovala a vyvzdorovala.

Výše uvedené srovnání českého a polského prozaického kontextu je ve své podstatě nepoměrné, neboť výběr českých autorů a titulů je daleko obsáhlejší (toto omezení je ovšem dáno také dostupností, přesněji nedostupností některých polských textů). Z daného omezení však vysvítá, že představitelé uvedených národních literatur přistupují v daném časovém úseku k výstavbě svých prozaických děl odlišně. Přední čeští romanopisci a novelisté volí pro vyjádření svého tématu stěžejní kompoziční principy – tak je tomu u Milana Kundery, Josefa Škvoreckého a Vladimíra Křesťáka. Polští představitelé se naopak přiklání k některým, jím odpovídajícím dílčím postupům, jež určí výstavbu jejich díla – tak je tomu u Tadeusze Konwického, Jerzyho Broszkiewicze a Stanisława Ryszarda Dobrowolského. Obojí volba a obojí přístup jsou možné – rozhodující je vždycky umělecký výsledek³.

LITERATURA

- Alex, J. (= Słomczyński, Maciej), 1979, *Černé koráby* I-II, Praha: Albatros.
Alex, J., 1980, *Lov na smrtihlava*. Praha: Melantrich.
Broszkiewicz, J., 1950, *Opowieść o Chopinie*. Łódź: Czytelnik.
Broszkiewicz, J., 1950, *Kształt miłości*. Kraków: Czytelnik.
Broszkiewicz, J., 1987, *Doktor Twardowski*. Praha: Práce.
Dobrowolski, S. R., 1974, *Sága rodu*. Praha: Lidové nakladatelství.
Konwicky, T., 1976, *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa.
Konwicky, T., 2021, *Černá kronika lásky*. Příbram: Pistorius & Olšanská.
Rolleczková, N., 1981, *Kouzelné prázdniny*. Praha: Lidové nakladatelství.
Všetička, F., 2003, *Kroky Kalliopé. O kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let 20. století*. Olomouc: Votobia.

² Tadeusz Konwicky, *Černá kronika lásky*, Příbram, Pistorius & Olšanská 2021, s. 83.

³ O komparacích české prózy v předchozích desetiletích viz František Všetička, *Energie Ephialta*, Praha, Cherm 2018, s. 143-150; F. V., *Dekáda naděje*, Praha, Cherm 2022, s. 183-190.

Všetička, F., 2018, *Energie Ephialta. O kompoziční poetice české prózy padesátých let 20. století*. Praha: Cherm.

Wantuła, L., 1979, *Luiza*. Praha: Lidové nakladatelství.

Dane kontaktowe / Contact Details

Doc. PhDr. František Všetička, CSc.

E-mail: fvseticka@seznam.cz