

Ústav pro českou literaturu AV ČR

# Dějiny české literatury 1945–1989

Na paměť Vladimíra Macury, který s námi tuto práci začal

## II. 1948–1958

Zpracoval kolektiv autorů

Hlavní redaktor: Pavel Janoušek

Redaktoři:

Petr Čornej, Blahoslav Dokoupil, Pavel Janáček, Vladimír

Křivánek, Jiřina Táborská

Věcná a jazyková redakce: Alena Fialová

## AUTOŘI KAPITOL

### **LITERÁRNÍ ŽIVOT** (red. Petr Čornej)

*Politické a kulturní souvislosti:* Věra Brožová, Petr Čornej, Dušan Tomášek, Petr Šámal

*Nakladatelství:* Aleš Zach

*Literární časopisy:* Petr Šámal, Michal Jareš

*Souvislosti divadelního života:* Eva Formánková

*Vztahy se slovenskou literaturou:* Petr Šisler

*Překladová literatura:* Jaroslav Med, Michal Jareš

*Literární život v exilu:* Michal Přibáň

**MYŠLENÍ O LITERATUŘE** (red. Petr Čornej, Jiřina Táborská): Petr Šámal, Petr Čornej, Ondřej Sládek

**POEZIE** (red. Vladimír Křivánek): Přemysl Blažíček, Jaroslav Med, Petr Hruška, Michal Jareš, Pavel Janoušek, Vladimír Křivánek, Vladimír Papoušek

**PRÓZA** (red. Blahoslav Dokoupil): Jan Černý, Blahoslav Dokoupil, Pavel Janáček, Vladimír Papoušek

**DRAMA** (red. Pavel Janoušek): Pavel Janoušek, Eva Formánková, Milena Vojtková, Jiřina Táborská

**FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA** (red. Pavel Janáček): Blahoslav Dokoupil

**POPULÁRNÍ LITERATURA** (red. Pavel Janáček): Pavel Janáček, Blanka Hemelíková

**LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ** (red. Pavel Janáček, Věra Brožová): Svatava Urbanová, Milena Šubrtová

**LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM A ROZHLAS** (red. Pavel Janáček): Petr Mareš, Alena Štěrbová, Radka Denemarková, Pavel Janoušek

## OBSAH:

<b>II. 1948–1958</b> .....	<b>1</b>
AUTOŘI KAPITOL .....	2
OBSAH:.....	3
LITERÁRNÍ ŽIVOT.....	6
<i>Politické a kulturní souvislosti</i> .....	6
Bezprostřední důsledky únorového převratu v činnosti spisovatelských organizací .....	7
Dobříšská konference mladých spisovatelů.....	8
Emigrace a první represe nekomunistické tvůrčí inteligence .....	10
Sjezd národní kultury a právní zakotvení politických změn.....	12
Proměna charakteru společenského a kulturního života ovládaného KSČ.....	15
Vznik Svazu československých spisovatelů a jeho počáteční aktivity .....	18
Projevy a důsledky stalinismu v literárním životě.....	23
Literatura a lidovýchovné akce .....	30
Náběhy k uvolnění .....	33
Ve znamení XX. sjezdu KSSS .....	37
Dílčí rozšíření literárního prostoru v druhé polovině padesátých let.....	39
<i>Cenzura</i> .....	41
Zřízení institucionalizované formy cenzury .....	41
Cenzurní praxe .....	45
<i>Nakladatelství</i> .....	47
Pounorová reorganizace nakladatelské struktury a její další proměny .....	47
Vydavatelská činnost.....	52
<i>Literární časopisy</i> .....	57
Ustavení nových tiskových poměrů .....	57
Struktura kulturního tisku a její proměny.....	59
Literárněvědné časopisy .....	64
<i>Souvislosti divadelního života</i> .....	65
Divadelní zákon a divadelnické instituce .....	66
Principy a problémy pounorové dramaturgie .....	68
Hledání repertoáru: mezi socialistickým realismem a národní klasikou.....	70
Překonávání „schematismu“.....	73
<i>Vztahy se slovenskou literaturou</i> .....	76
Snahy o organizační a ideovou jednotu české a slovenské literatury .....	76
Přijímání slovenské literatury v českém prostředí.....	78
Recepce české literatury na Slovensku.....	80
<i>Překladová literatura</i> .....	82
Překlady soudobé poezie .....	83
Svět literárních klasiků a jejich nová přetlumočení do češtiny.....	84
Překlady v čase proměňujícího se politicko-kulturního paradigmatu .....	85
LITERÁRNÍ ŽIVOT V EXILU .....	89
Knížní počiny a periodika v prvních letech exilu .....	91
Sebeuvědomování české exilové literatury; organizační a ediční činnost Antonína Vlacha a Roberta Vlacha .....	94
Další vydavatelské aktivity, spisovatelské organizace .....	98
Koncepce gradualismu a vznik časopisu Svědectví .....	101

MYŠLENÍ O LITERATUŘE.....	103
<i>Příčiny a průběh kampaně proti tzv. reakčním směrům.....</i>	<i>103</i>
Tradice „pokrokové“ a „reakční“ .....	103
Kritiky soudobých literárních tendencí .....	105
Ladislav Štoll a Třicet let bojů za českou socialistickou poezii.....	107
<i>Spory o podobu socialistické literatury .....</i>	<i>108</i>
Zdeněk Nejedlý a inspirace „klasickým dědictvím“.....	108
Koncepty levicového radikalismu .....	111
<i>Odpověď paralelní kultury.....</i>	<i>112</i>
<i>Diferenciace literární kritiky .....</i>	<i>114</i>
Individuum v socialistické společnosti.....	114
Revize představ o socialistické literatuře a problém kontinuity .....	115
Diferenciace kritiky v druhé polovině padesátých let.....	118
<i>Literární bádání.....</i>	<i>120</i>
Odmítnutí dosavadních metod; stranickost v literární vědě.....	120
Klíčové ediční projekty a formování vědecké textologie .....	123
Navazování na starší bádání a Vodičkova „teorie úkolů“.....	125
Organizační přestavba literárněvědných pracovišť .....	127
POEZIE.....	132
<i>Poezie jako výraz oficiální ideologie .....</i>	<i>133</i>
Spor o „starou poezii“ .....	134
Symbol zavržené poezie a výzva k charakternosti: František Halas.....	135
Cesta kompromisu: Nezval, Biebl, Závada .....	136
Seifertův básnický příklon k intimitě .....	141
Vítězící revoluce očima mladých .....	142
Budovatelské okouzlení tvůrců starší a střední generace .....	148
Verše první nejistoty vítězů.....	150
Možnosti intimní lyriky a hledání nových jistot.....	152
<i>Poezie v exilu .....</i>	<i>155</i>
Břemeno ztraceného domova .....	156
Společná básnická vystoupení.....	157
Básníci poúnorového exilu.....	158
<i>Básnická ghetta padesátých let.....</i>	<i>161</i>
Holanova tvůrčí klauzura .....	162
Surrealistické hledání východiska .....	164
Autoři edice Půlnoc.....	169
Poúnorová apokalypsa očima katolických básníků .....	172
Jiří Kolář a jeho transformace poetiky Skupiny 42 .....	175
Život je všude.....	177
<i>Obnovování výrazové škály.....</i>	<i>179</i>
Prostor pro diferenciaci poezie a jistota všedního dne.....	181
Básníci časopisu Květen.....	183
Poetická hodnota individuality .....	189
PRÓZA .....	193
<i>Budovatelská próza.....</i>	<i>194</i>
Reportáž jako doklad budovatelského úsilí .....	196
Drobná próza ve službě ideje .....	201
Velká budovatelská epika.....	206
Reinterpretace historie.....	216
<i>Rozrušování budovatelského schématu a postupný návrat subjektu.....</i>	<i>226</i>
Reportáž a drobná próza .....	226
Společenský román .....	229
Historická próza .....	233
<i>Počátky proměny vztahu k válečnému tématu.....</i>	<i>237</i>
<i>Próza v exilu a vnitřním exilu .....</i>	<i>240</i>

Próza vnitřního exilu .....	240
Próza v exilu .....	245
Egon Hostovský: svět absurdních mechanismů .....	247
DRAMA .....	251
<i>Budovatelské drama</i> .....	252
Koncept nového dramatu .....	252
Hledání nového repertoáru; dramtizace .....	256
Drama jako návod k budování nové společnosti .....	257
Drama a socializace vesnice .....	266
Drama střetů mezi dvěma světy .....	268
Reinterpretace historie: boj pokračuje .....	271
Jiné podoby budovatelské dramatiky .....	280
<i>Náznamy rozšiřování problémového pole</i> .....	283
Dílčí korekce budovatelské poetiky a utkáni s divákem .....	283
Satira .....	287
Návrat básnického dramatu a dramatického podobnosti .....	290
Dramatika etického znejistění a selhání .....	293
Od konverzačních komedií k analytičtějšímu pohledu na individuální bytí člověka .....	295
<i>Počátky divadel malých forem a jejich dramatiky</i> .....	299
Předchůdci .....	299
Rokoko .....	301
Reduta a text-appeal .....	302
<i>Dramatické pokusy zbavené kontaktu s divadlem</i> .....	304
Tvorba ve vnitřním exilu a vězení .....	304
Drama a dramatická tvorba v exilu .....	306
FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA .....	310
Cestopisy .....	310
Memoáry .....	312
Biografie .....	313
POPULÁRNÍ LITERATURA .....	315
<i>Potlačení dřívější populární beletrie</i> .....	315
<i>Konzumní oblast budovatelské kultury</i> .....	319
Masová píseň .....	319
Budovatelská satira .....	323
<i>Počátky začleňování populárních žánrů do socialistické literatury</i> .....	326
Pokusy o nový lidový román .....	328
Zájem o klasická díla a formy populární epiky .....	330
Pozvolné etablování specializované žánrové produkce .....	331
LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ .....	335
Změny institucionálního zázemí dětské četby .....	335
Přechod k novému žánrovému systému a proměna autorského zázemí .....	337
Poezie a próza pro děti v období budovatelské kultury .....	339
Dětská literatura v proměňující se společenské situaci .....	342
Postupné ožívování beletrie pro děti a mládež v druhé polovině padesátých let .....	343
Pokusy o „nový“ román pro dívky a chlapce .....	345
LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM, ROZHLAS A TELEVIZE .....	346
Proměny organizační struktury .....	346
Film ve službě budovatelskému a národnímu kánonu .....	348
Snahy o nahrazení rozhlasové hry dramaturgií divadelní .....	353
Literatura na vlnách exilového rozhlasu .....	361
Počátky televize: adaptace literárních předloh a původní dramatika .....	365
Poznámka .....	372

## LITERÁRNÍ ŽIVOT

### POLITICKÉ A KULTURNÍ SOUVISLOSTI

*Únorovým převratem roku 1948 komunistická strana úspěšně završila tříletou snahu o uchopení politické moci a nastolení své nadvlády nad celou československou společností. Rychle budovaný totalitní systém, který stále zjevněji přejímal organizační a ideové podněty ze sovětské praxe a dostával se tak do vleku jejího vývoje, zásadním způsobem ovlivnil též oblast kulturního života. V důsledku tvrdých represivních zásahů, uskutečňovaných již záhy po 25. únoru, se režim vlády jedné strany (byť nadále formálně tvořící součást tzv. obrozené Národní fronty) v průběhu několika měsíců upevnil a definitivně setřel předchozí úvahy o specifické československé cesty k socialismu. Komunistické pojetí socialismu, totožné s jeho stalinským výměrem, bylo prosazováno i v kultuře. Desetiletí po únorovém převratu nebylo ani vnitřně jednotné, ani nehybné. Tvořil je naopak sled rychlých kulturních změn vesměs širokého sociálního dosahu, které zasáhly všechny činitele literárního života od spisovatelů až po čtenáře. Likvidace dřívějšího a založení nového systému literárních institucí bylo náplní první etapy, spadající do let 1948–50. Zároveň se v konfrontaci různých názorových proudů ještě neusazené porevoluční společnosti formovala oficiální kritická doktrína socialistické literatury, vymezující její program i vztah k literární tradici. Etapu sebejisté totalitní kultury sovětského typu i její programové estetiky, socialistického realismu, představovala budovatelská léta 1951–55. Pod vlivem rozličných vnějších i vnitřních faktorů docházelo nicméně i v tomto období v oficiální kultuře k řadě korekcí a dílčích změn původního projektu a jeho praktické realizace, jejichž vůdčím heslem bylo odstraňování „schematismu“ a „dogmatismu“. Součástí tohoto pohybu byl jednak ústup od postulátů, které se ukázaly jako utopické, jednak dílčí rozšiřování literárního prostoru. V letech 1956–58 přerostly tyto tendence v erozi kulturního modelu budovatelského období a postupně uvedly v pohyb procesy vedoucí v příštím desetiletí k liberalizaci literárního života.*

*Umělecká tvorba, která odmítala model socialistické společnosti a jeho umění, jakož i nezávislé tvůrčí myšlení byly po celá padesátá léta totalitním*

*režimem zatlačeny do sféry neoficiální. Snahy o kontinuální rozvíjení literární tvorby v návaznosti na dosavadní vývoj moderní evropské literatury byly vytěsňeny z veřejného kulturního prostoru. Někteří literáti odešli do exilu, kde se pokoušeli o založení nezávislých struktur českého literárního života. Doma se půdou těchto snah staly nepočetné literární a umělecké kroužky působící v soukromí, zbavené přístupu k masmédiím i kontaktu s publikem. V situaci policejního teroru a sociální izolace se tato volná společenství nemohla pokoušet ani o vytvoření paralelního literárního oběhu (ojedinělé strojopisné edice měly spíše dokumentační ráz a sloužily interním potřebám příslušného kroužku). I za této situace nicméně probíhalo v neoficiálních tvůrčích enklávách stalinského období intenzivní umělecké hledání, pozoruhodně transformující modernistické poetiky a přitom polemicky reagující na oficiální podoby socialistického realismu.*

### *Bezprostřední důsledky únorového převratu v činnosti spisovatelských organizací*

Už v průběhu posledních únorových dnů bylo zřejmé, že komunistická strana nebude váhat se zásahy proti ideovým protivníkům a že kombinací hospodářských a politických opatření, včetně cenzurních, podstatně zúží společenský prostor. Události následující po 25. únoru tento předpoklad potvrdily. Komunisté ihned eliminovali vliv skutečných i potenciálních odpůrců v existujících kulturních institucích a politicky motivované čistky, prováděné akčními výbory, zasáhly všechny oblasti života. Organizačně je zastřešil *Ústřední akční výbor Národní fronty*, ustavený již 25. února 1948 na půdě *Ústřední rady odborů (ÚRO)*, v jehož čele stanul náměstek předsedy vlády a předseda ÚRO Antonín Zápotocký; funkci místopředsedy vykonával Rudolf Slánský. Jako zástupci vědy a kultury v něm zasedli mimo jiné Jan Drda a filozof J. B. Kozák. O zákonnosti postupu tohoto sboru mělo veřejnost přesvědčit jmenování ministra spravedlnosti Alexeje Čepičky jeho generálním sekretářem. „Hromadnou očistu veřejného života od reakčních živlů“ pak se zpětnou platností legitimoval zákon č. 213 z 21. července 1948. Tato norma prohlásila všechna opatření akčních výborů za právní „i v těch případech, kdy by jinak nebyla v souladu s příslušnými předpisy“.

Ušetřena přirozeně nezůstala ani kulturní a umělecká sdružení. „Ideologická očista“ v literární sféře byla doprovázena dramatickým poklesem počtu spisovatelských a kulturních organizací, neboť v rámci

centralizace byla naprostá většina z nich rozpuštěna nebo podřízena Syndikátu českých spisovatelů. Již 26. února 1948 bylo akčním výborem složeným z vlastních členů rozpuštěno Sdružení kulturních organizací. Dne 28. února bylo ve Svobodných novinách zveřejněno prohlášení akčního výboru (Jaroslav Bednář, Adolf Kroupa, Jiří Weil) o zastavení činnosti spolku Kruh českých spisovatelů. Od téhož dne zasedal i akční výbor Spolku českých spisovatelů-beletristů Máj (Miloslav Novotný, Helena Dvořáková, Jiří Červený, Libuše Hanušová, Emanuel Lešehrad), jenž rozhodl o jeho začlenění do Syndikátu českých spisovatelů.

V téže době v Brně rozpustil akční výbor moravskoslezských spisovatelů (za předsednictví jazykovědce Františka Trávníčka, členy byli mimo jiné Vojtěch Martínek, Vladimír Pazourek, Jaromír Tomeček aj.) jak Sdružení moravských spisovatelů, tak Moravské kolo spisovatelů (a převzal dozor nad Družstvem Moravského kola spisovatelů). Oba spolky splynuly ve *Skupinu moravskoslezských spisovatelů*. Ta na čas působila v rámci Syndikátu českých spisovatelů, roku 1949 však jako „nadbytečná“ zanikla, protože již od března 1948 měl Syndikát v Brně svou vlastní moravskou odbočku. Bezprostředně po únoru bylo rozpuštěno také Sdružení katolických spisovatelů a publicistů, a to současně se zastavením jím vydávané revue Akord.

V důsledku centralizačních kroků se Syndikát českých spisovatelů postupně stával jedinou spisovatelskou organizací, která měla podle plánu, vypracovaného jeho předsednictvem a schváleného Ústředním výborem KSČ, manifestovat jednotný postoj i tvůrčí loajalitu svých členů vůči oficiálně proklamovaným potřebám společnosti. Proto bylo z pohledu jeho představitelů nutné eliminovat byť jen náznaky snah pokračovat v kooperaci či pouhé koexistenci prokomunisticky orientovaných autorů s vyznavači odlišných názorů.

### *Dobříšská konference mladých spisovatelů*

Myšlenka koexistence názorových proudů, tolik vítaná roku 1947 na půdě Kulturní jednoty, mizela v nenávratnu. Obtížně se s ní loučili především spisovatelé mladé generace, kteří rozmanitost svých postojů a východisek prezentovali na podzim 1947 v cyklu přednáškových a interpretačních večerů literárního odboru Umělecké besedy. V atmosféře kooperace se zrodila i myšlenka ustavit pod patronací Syndikátu českých spisovatelů Klub mladých spisovatelů. Návrh uskutečnit společné zasedání, na němž by došlo ke sblížení postojů a stanovisek mladých členů jednotlivých literárních skupin, podporovala od jara 1947 i komunistická strana, slibující si od jeho realizace rozšíření svého ideového vlivu.



Odsunovaná *Konference mladých spisovatelů* se však uskutečnila v dobříšském zámku až 13.–17. března 1948, tedy v době, kdy se již silně proměnila politická situace a s ní i kulturní strategie nově nabyté moci, což se promítlo i do reakce na jednání konference a její závěry.

Konferenci organizačně zajišťoval přípravný výbor v čele s Kamilem Bednářem a Jindřichem Chalupěckým, čestné předsednictví připadlo delegaci Syndikátu (Egonu Hostovskému, A. M. Píšovi, Marii Pujmanové, Václavu Řezáčovi, Jaroslavu Seifertovi, Vilému Zavadovi) pod vedením Františka Halase, který se ale jednání nezúčastnil. Několikadenní rokování umožnilo, aby se referenti vyslovili k řadě tehdy živých problémů, a to jak v připravených tematických blocích (Svoboda v literatuře, Situace mladé poezie, Literatura a dnešní člověk, Situace mladé prózy, Socialismus a literatura, Problém modernosti, Situace mladé kritiky, Situace nového dramatu a filmu), tak v diskusi, která probíhala „živě až bojovně, přímo a bez zastíracích manévrů a bez uhýbání před jádrem sporu“.

I když prakticky všichni účastníci setkání vyhlášovali své ztotožnění se socialistickou orientací kultury, jednotlivá vystoupení opakovaně odkrývala jejich různá pojetí tématu svoboda v literatuře. Proti požadavku „absolutní svobody umělcovy“ (zdůrazňovaném Jiřím Kolářem i Miroslavem Smetanou) a „pravdě svobodné za všech okolností“ se výrazně prosazovaly různé varianty názoru o potřebě uznat nutnost „omezení svobody v době ohrožení socialismu“ (Jiří Hájek, Jan Štern, Jindřich Chalupěcký). Řešení konfliktu mezi svobodou a účastí v politickém boji přitom řada diskutujících nacházela v uplatňování marxistických ideologických pouček.

Například Jan Štern odmítal ostré oddělování umění a politiky, kterou chápal jako jednu z forem umění. Se Šternem v zásadě souhlasili Jiří Hájek a Ivan Skála. Proti silicím dobovým snahám posuzovat kvality básníka podle jeho politické orientace naopak vystoupil Kamil Bednář, který spolu s Jiřím Kolářem a Jindřichem Chalupěckým odmítl též cejchování umění přívlastkem kapitalistické („*existuje jen umění za kapitalismu*“). Pavel Kypr zdůvodňoval právo na umělecký experiment příkladem nedávno zesnulého S. K. Neumanna a vyzdvihl potřebu tvůrčí svobody pro realizaci pokrokového umění. Jindřich Chalupěcký apeloval na schopnost shledávat u člověka jiné názorové orientace také kladné a přijatelné myšlenky.

Referát Jaromíra Hořce *Aktuální otázky kulturněpolitické*, přednesený v poslední den jednání, a *Závěrečná zpráva konference mladých spisovatelů* shodně konstatovaly umělcovu odpovědnost při budování opravdového socialismu i samozřejmost jeho tvůrčí svobody, pro niž socialismus vytváří prostor. Zároveň však závěrečný dokument za mladé spisovatele sliboval: „*Zavazujeme se dát všechny své schopnosti do služeb tohoto vývoje i bdít nad jeho čistotou*“ (Tvorba 1948, č. 12).

Průběh konference ovšem zdaleka neodpovídal politickým záměrům komunistického vedení. Naznačila to již reakce Gustava Bareše, vedoucího Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, který vytkl komunistickým účastníkům setkání přílišnou smířlivost. Pokud tedy někteří účastníci konference sdíleli iluze o povaze komunistického režimu a upřímně věřili tezí o umělecké svobodě v novém politickém systému, brzy poznali tvrdou realitu – mimo jiné i z toho, že vydání již vysázeného sborníku bylo odsunováno tak dlouho, až bylo s obligátním odkazem na nedostatek papíru zamítnuto.

Vedení Syndikátu českých spisovatelů nepřijalo vlídně ani ustavení *Klubu mladých spisovatelů* 1. dubna 1948, byť byl za jeho místopředsedu zvolen Jan Drda. Podle slov Václava Řezáče panovala obava, že Klub usiluje o autonomii, která se může vymknout kontrole. Mladí tvůrci se chtěli podezření ze „snah o generační izolaci“ vyhnout, a proto na znamení dobré vůle z názvu spolku vypustili slovo „mladých“ a zdůraznili sounáležitost kulturněpolitického programu Klubu spisovatelů s cíli Syndikátu. Ani to však nestačilo, představitelé Syndikátu do činnosti dále zasahovali, mimo jiné požadovali, aby na kritických diskusích o nových dílech mladých autorů byli přítomni zástupci „dělnických vrstev“. S argumentem, že pro tvorbu spisovatelů všech generací skýtají dostatečný prostor existující periodika, zvláště Svobodné noviny, se postavili i proti vydávání připravovaného časopisu Únor. Námitky některých členů Klubu (Kamil Bednář, Oldřich Kryštofek), že tato cesta vede k zlikvidování dobříšské konference a její rezoluce, byly odmítnuty.

Útok Jiřího Hájka, který Klub prohlásil za nutné provizorní přístřeší, útulek, v němž by autoři vybočující z řady mohli „v pohodlném zimním spánku“ bezbolestně „překonat nepřízeň času“ (Lidové noviny 19. 11. 1948), znamenal konec. Klub byl propojen s odborem začínajících spisovatelů-členů Syndikátu a donucen změnit svou náplň.

Dobříšská konference a pokusy o zřízení Klubu mladých spisovatelů tak znamenaly na dlouhý čas tečku za relativně svobodnou a veřejnou výměnou názorů mezi českými literáty.

### *Emigrace a první represe nekomunistické tvůrčí inteligence*

Historie dobříšské konference mladých spisovatelů a jejich Klubu poskytuje ukázkový příklad, jak pro nastupující komunistický režim byla nepřijemná každá jen poněkud samostatnější iniciativa, byť vystupovala se socialistickými ideály. Tím spíše ji znepokojovalo nezávislé myšlení

považující svobodu slova za nezbytnou podmínku své práce. Mezi prvními institucemi, proti nimž směřovaly tvrdé represe, proto patřily vysoké školy.

Novou politickou moc krajně znepokojil manifestační pochod několika tisíc vysokoškolských posluchačů na Pražský hrad ve středu 25. února 1948, tvrdě zastavený příslušníky Sboru národní bezpečnosti, kteří více než sto účastníků akce zatkli. Již 26. února rezignoval na svůj úřad rektor Univerzity Karlovy Karel Engliš. Týž den se veřejnost seznámila se jmény prvních učitelů a studentů, o jejichž odvolání (resp. vyloučení ze studia) rozhodl předchozího dne výnos Akčního výboru Národní fronty v Ministerstvu školství a osvěty. Zásah směřoval příznačně především proti pedagogům a studentským funkcionářům právnické fakulty, postižena však byla také fakulta filozofická, kde akční výbor zakázal působení několika vynikajícím odborníkům (kupř. literárnímu historikovi Miloslavu Hýskovi, muzikologu Josefu Hutterovi, historikovi a editorovi Zdeňku Kalistovi i politicky exponovanému Hubertu Ripkovi). Na schůzi profesorského sboru filozofické fakulty 5. března 1948 se proti pronásledování učitelů a posluchačů za odlišný názor otevřeně postavila pouze klasická filoložka Růžena Vacková (vězněná v letech 1952–67 v komunistických žalářích).

Novým rektorem Univerzity Karlovy byl 19. března zvolen matematik Bohumil Bydžovský, který jako světově uznávaný vědec pomohl svou autoritou zaštitit oslavy 600. výročí založení pražského vysokého učení, ale poté se z důvodu nemoci stáhl do ústraní. Univerzitu místo něj řídil z funkce prorektora Jan Mukařovský, který byl zvolen rektorem pro akademický rok 1948/49 a setrval v této funkci až do konce školního roku 1953/54. Jeho inaugurační přednáška O stranickosti v umění dotvrzovala politickou proměnu nejstarší středoevropské univerzity i názorový posun nejvýraznějšího představitele českého literárněvědného strukturalismu. Mukařovský však nebyl sám. Řadu akademických funkcí zastával v poúnorovém období také další člen Pražského lingvistického kroužku Bohuslav Havránek (děkan pražské filozofické fakulty v letech 1948–51), slavista Julius Heidenreich-Dolanský se stal poslancem Národního shromáždění. Na brněnské univerzitě se v roce 1948 rektorského úřadu chopil politicky agilní jazykovědec František Trávníček.

Represemi první poloviny roku 1948 však údery proti svobodně myslící inteligenci teprve začínaly. Pronásledování odlišně smýšlejících bylo uplatňováno jako politická směrnice, kterou již 27. února 1948 naznačil Klement Gottwald v *Poselství k československé inteligenci*: „A je třeba, aby se dnes na rozcestí zamysleli i ti, kteří dosud šli s nynějšími rozkolníky. Poslední události jim ukázaly zcela jasně, komu slouží a kam vede peroutkovština. Nechť je jim těch několik inteligentů, kteří opustili národ a jeho tradice [...] varovným příkladem“ (Klement Gottwald: O kultuře a úkolech inteligence, 1949).

Slova ministerského předsedy zřetelně naznačila další vývoj a tím také umocnila vlnu emigrace příslušníků kulturní elity, která již věděla či tušila, že nezůstane jen u prvního kola hekticky prováděné „očisty“. V březnu

požádal o politický azyl ve Velké Británii, kam byl vyslán Syndikátem českých spisovatelů, Ivan Blatný, v dubnu odešli do exilu Ferdinand Peroutka a František Kovárna. V témže měsíci rezignovala na funkci kulturního ataše Milada Součková, která se nevrátila z New Yorku. Úřad legačního tajemníka v Norsku složil Egon Hostovský, jenž se také rozhodl zůstat v exilu. V květnu emigroval herec Jiří Voskovec (paradoxně jeden ze signatářů prohlášení Kupředu, zpátky ni krok!), který se usadil ve Spojených státech, v srpnu přešel ilegálně hranice Jan Čep, do Kanady se uchýlil prozaik a novinář Zdeněk Němeček. Svě mise u OSN se vzdal a v New Yorku zůstal Ladislav Radimský (publikující pod pseudonymem Petr Den), z Londýna se nevrátil redaktor BBC a básník Ivan Jelínek. V zahraničí hledali uplatnění též Pavel Tigríd, příspěvatel Kritického měsíčníku komparatista Jiří Pistorius, Mukařovského asistent Jiří Veltruský a germanista Antonín Hrubý.

Emigraci přitom československé sdělovací prostředky odsuzovaly jako vlastizradu a prohlašovaly ji za přechod do tábora „reakčních mocností“. V tomto duchu byla kupříkladu rozpoutána kampaň jako odpověď na vystoupení Ivana Blatného v londýnském rozhlase, kde básník hovořil o omezování tvůrčí svobody v Československu. Akční výbor pobočky Syndikátu českých spisovatelů v Brně a rada Bloku výtvarných umělců země Moravskoslezské vydaly prohlášení odsuzující spisovatelovu „bezcharakternost, podlost a licoměrnost“, s níž „zradil svou vlast, zneuctil a pošpinil ušlechtilé úsilí všeho československého lidu“ (Svobodné noviny 4. 4. 1948). V souvislosti s početnou emigrací (v prvním půlroce po komunistickém převratu opustilo Československo asi 8000 osob) neváhala komunistická propaganda aktualizovat známý motiv („Opustíš-li mne nezahynu. / Opustíš-li mne, zahyneš“) z básně Viktora Dyka Země mluví.

### *Sjezd národní kultury a právní zakotvení politických změn*

Po prvním upevnění komunistických pozic v kultuře a školství následovaly další, tentokrát právně podložené kroky, které urychlovaly a prohlubovaly proces centralizace, jehož nezastřeným cílem bylo usměrňování života společnosti v zájmu nové politické moci. Ústavodárné národní shromáždění podpořilo tyto záměry hned v prvních pounorových týdnech, tedy ještě před ústavním zakotvením politických změn, celou sérií zákonů. K jejich rychlému projednání přispěla jak vstřícnost nekomunistických poslanců, zastrašených probíhajícími čistkami a otevřeným politickým nátlakem, tak personální obměna vlády, v níž Zdeněk Nejedlý vystřídal Jaroslava Stránského ve funkci ministra školství a osvěty.

Kulturního života se dotýkalo hned několik zákonů. Již 25. března parlament projednal a schválil osnovu školského zákona, předloženého právě Zdeňkem Nejedlým, a 21. dubna byl zákon o jednotné škole přijat. Zaručoval sice všem dětem jednotné vzdělání na principu občanské rovnosti, současně však vytvářel prostor pro politický dohled nad školami a pro pojetí výchovy a vzdělání v marxisticko-leninském duchu. Ještě dříve, dne 20. března, hlasovalo Ústavodárné národní shromáždění o dlouho odkládaném divadelním zákonu, který s účinností od 1. dubna 1948 nově organizoval činnost profesionálních i ochotnických souborů a provoz divadel. Současně se školským zákonem schválil parlament zákon o státní Hudební a artistické ústředně, jenž mimo jiné umožňoval kontrolu produkcí, na něž se divadelní zákon nevztahoval. Dne 13. dubna byl vládním nařízením ustaven Československý státní film jako státní podnik; uzákoněno bylo rovněž postátnění rozhlasu a jeho sloučení v jedinou celorepublikovou instituci. Schůze Národního shromáždění dne 5. května pak rozhodla o znárodnění polygrafického průmyslu, což umožnilo zostřený dohled nad publikacemi a dalšími tiskovinami. Hned následujícího dne byla přijata nová podoba upravovaného zákona o národních umělcích, jejichž požitky se měly nově odvíjet podle vztahu k lidu a dělnické třídě. Všechny tyto normy vytvářely právní rámec režimu, který svou moc začal záhy budovat na principech porušování práva a na programu masové nezákonnosti.

Ačkoliv kulturní oblast netvořila ani po 25. únoru 1948 názorový monolit, výrazně v ní převažovaly snahy vyjádřit loajalitu komunistickému režimu, přesvědčit váhající jednotlivce o správnosti řešení nedávné politické krize i odsoudit názorové oponenty. Výsledkem tohoto úsilí, vydatně podporovaného nejvyššími orgány KSČ, bylo uskutečnění *Sjezdu národní kultury* ve dnech 10. a 11. dubna 1948. Hlavní smysl konání jednoznačně politické akce spočíval ve veřejném proklamování souhlasu s postupem únorových vítězů a zároveň s principy připravované ústavy a chystaných voleb, při nichž měla být občanům předložena pouze jediná kandidátka Národní fronty.

Konání sjezdu předcházelo zřízení *Kulturní komise Akčního výboru Národní fronty*, jejímž cílem bylo „pečovat o čistotu a pokrokovou linii našeho kulturního života“. (Ustavující schůze komise proběhla 2. dubna v pražském Obecním domě.) Zvolený předseda Jan Drda v hlavním projevu mimo jiné řekl: „*Jsmo všichni přesvědčeni o tom, že nadále nemůže národní kulturu spoluvytvářet ten, kdo stojí k národu levým bokem nebo dokonce zády a kdo v hodině zkoušky se ukázal nepřitelem*“ (Svobodné noviny 4. 4. 1948). Na stranu komunistické moci se snažil získat umělce i příslibem hmotné podpory. Návrh, aby Kulturní komise zaštitila Sjezd národní kultury, přijali účastníci schůze s nadšením.

Přípravu sjezdu doprovázela rozsáhlá tisková kampaň, již uzavřel článek Gustava Bareše *Inteligenca bez rozpaků*, publikovaný ve Svobodných novinách 11. dubna 1948. Bareš v něm zřetelně formuloval, co nový režim

od tvůrčí inteligence očekává: „*Únorové události ukázaly jasně, že spolupráce s reakcí vede do jedné fronty s úhlavními nepřáteli republiky, na cestu vlastizrady. Všem je nyní dána možnost promyslet a uvědomit si poučení z únorových událostí a přimknout se k lidu, pracovat pro republiku. Nadchází doba dosud netušeného rozmachu vědy, umění, kultury a vzdělanosti v naší vlasti. Tato doba bude vyžadovat očistěné, obrozené inteligence, věrné zájmu lidu.*“ I z proklamativních frází, příznačných pro jazyk komunistických funkcionářů, vyvstával hlavní cíl stati: směřující slibů a výhrůžek přimět tvůrčí inteligenci ke spolupráci s komunistickou mocí a získat tak pro únorové řešení váhající vrstvy společnosti.

Sjezd národní kultury, uspořádaný ve velkém sále Lucerny pod předsednictvím Jana Drdy, vyzněl jako manifestační hold kulturní obce únorovému převratu. Vedle zdravic předsedy vlády Antonína Zápotockého, zástupců jednotlivých institucí a zahraničních delegátů (Todor Pavlov, Tristan Tzara, Louis Aragon ad.) byly předneseny i čtyři klíčové projevy vymezující závazné linie československého uměleckého života.

Ministr informací Václav Kopecký se ve své řeči odvolával na připravovanou ústavu zaručující „svobodu tvůrčí duševní činnosti“ (včetně vědeckého bádání a uměleckých projevů) všem, kteří neporušují zákon. Jeho argumentace však zpochybňovala samo pojetí zákonnosti, podřízené zájmům pracujícího lidu, tj. ve skutečnosti zájmům komunistické strany. Václav Řezáč jako představitel Syndikátu českých spisovatelů poté zdůraznil odpovědnost literátů, jimž lid, jak mnohokrát potvrdily dějiny, dává svou důvěru. Tradiční obrozenský apel na sepětí umělce s národem se tak opětovně aktualizoval, byť v změněné historické situaci. Pojem lidovosti a odpovědnosti tvůrce za své dílo se zřetelem k převratné přítomnosti akcentovali též Ladislav Štoll a Zdeněk Nejedlý, jejichž projevy jasně stanovily, jaké umění lze považovat za „lidové“ a jaké za „formalistické“. Štollův zřetelný odsudek modernismu a avantgardismu („*který ještě včera v kapitalistické společnosti plnil své pokrokové poslání*“ a v „*nové etapě vývoje, kdy celý národ učinil na své cestě veliký skok kupředu, zůstává pozadu*“ a je brzdou vývoje) anticipoval vyhrocená tažení nejen proti uměleckým směrům, ale i proti jednotlivým autorům a dílům odchylicím se od principů vágně, spíše jen ideologicky vymezovaného socialistického realismu. Štollův proslov byl v tehdejší kontextu ještě takticky umírněný, neboť v polovině března navrhoval Gustav Bareš, aby se na Sjezdu národní kultury proklamoval socialistický realismus jako jediný přípustný umělecký směr. Rudolf Slánský s tím, veden čistě pragmatickými zřeteli, nesouhlasil a doporučoval nastolit nový kurz až po parlamentních volbách. Štoll proto ve svém vystoupení hovořil o socialistickém realismu jako nikoliv jediném, nýbrž nejlepším uměleckém směru.

Zdeněk Nejedlý rozvedl své známé teze o protikladu formalistického (tj. modernistického, resp. avantgardního) a realistického umění a znovu si neodpustil výhrady vůči tvorbě K. H. Máchy (→ s. 108, kap. *Myslení o literatuře*). Jeho snahy o prosazení osobitého, leč výrazně tradicionalistického pohledu na kulturní dědictví měly nalézt odpovídající půdu „v druhém národním obrození“, jak byla pouňorová perspektiva často vnímána a nazírána. Nejedlého názory však nepřijímali přívrženci komunistického režimu bezvýhradně, mnohým se zdály příliš anachronické a neodpovídající potřebám nové doby.

Účastníci sjezdu se v rezoluci podle očekávání přihlásili „k národnímu celku, vedenému obrozenou Národní frontou“ a projevíli souhlas s jednotnou kandidátkou Národní fronty pro volby do Národního shromáždění. Zároveň v duchu „budovatelského kvasu“ vznesli požadavky na zřízení dalších centrálních kulturních i vědeckých institucí. Vedle ustavení Státní rady pro umění a Státní rady pro vědu navrhl sjezd reorganizaci vědeckých společností (tj. České akademie věd a umění, resp. Královské české společnosti nauk), založení Národní galerie, podporu kulturních aktivit na úrovni připravovaných krajů, reformu vysokých škol s důrazem na fakulty v krajských městech a postátnění divadel v Brně, Ostravě a Liberci.

Záměry a předpoklady komunistických politiků se záhy naplnily. Při parlamentních volbách 30. května 1948 hlasovalo téměř 90 procent voličů pro jednotnou a jedinou kandidátní listinu, na níž 70 procent míst zaujali komunisté. Byl to důkaz toho, že převážná část společnosti buď sympatizovala s linií KSČ, dala se zlákat sliby, anebo podlehla zastrašování. Agitace proti způsobu voleb byla totiž kvalifikována jako trestný čin.

Následná abdikace prezidenta Edvarda Beneše, jenž tak vyjádřil svůj nesouhlas s poměry, a volba Klementa Gottwalda československým prezidentem dovršily politicko-mocenský převrat. Gottwald okamžitě po svém zvolení dne 14. června podepsal a uvedl v platnost novou ústavu schválenou parlamentem již 9. května. Československá republika v ní byla charakterizována jako lidově demokratický stát, což v dobové marxisticko-leninské terminologii znamenalo předstupeň socialistického systému. Vrcholný zákon právně stvrdil převzetí moci Komunistickou stranou Československa a předurčil osudy státu na čtyři desetiletí.

### *Proměna charakteru společenského a kulturního života ovládaného KSČ*

Umělecký, a tudíž také literární život se na přelomu čtyřicátých a padesátých let (až do prvních náznaků uvolnění po Stalinově a Gottwaldově smrti roku 1953) odvíjel v dějinných souřadnicích toho, co bylo později

označováno jako stalinismus. V něm se každodenní brutální i méně viditelné násilí pojilo s povinnými hesly o pracovních úspěších při přestavbě společnosti a budování socialismu. Doba sama byla ovšem velmi rozporná a značná část veřejnosti, především mladší generace, komunistickému programu nadále věřila a snažila se jej uskutečňovat.

Po volebním upevnění mocenského monopolu mohla KSČ začít plně prosazovat své představy o změně společenského uspořádání. Pohlčení třetiny členů sociálně demokratické strany bylo jen počátkem tvrdých centralizačních opatření. Nekomunistické strany, byť nadále existovaly v rámci Národní fronty, ztratily faktický politický význam. Mimořádně významnou roli sehrál v poučném vývoji vytrvalý sovětský tlak, pod jehož nápoem vypracoval Ústřední výbor KSČ již v listopadu 1948 novou politickou linii, schválenou 25.–29. května 1949 na IX. stranickém sjezdu. Vyhlášoval v ní program výstavby socialismu, založený na preferování těžkého průmyslu, kolektivizaci zemědělství, likvidaci maloburžoazie a kulturní revoluci, nerealizovatelné bez systematické výchovy nové inteligence v duchu marxismu-leninismu jako jediné přípustné ideologie a bez úplné kontroly společnosti stranickými orgány. Všechny tyto záměry se měly uskutečňovat systematicky a plánovitě, což se projevilo zejména v hospodářské oblasti sevřené do pětiletých plánů. Protože však ekonomická výkonnost pokulhávala za prognózami, součástí každodennosti se staly brigády, organizované v místech, kde chyběly lidské i finanční zdroje. Entuziasmus, s nímž lidé přistupovali k poválečné obnově Československa, tak plynule přecházel v budování socialismu.

Komunistická strana Československa akceptovala Stalinovu teorii o zostřování třídního boje, podle níž se poražené třídy a vrstvy nesmířily s nastalou situací a všemožně, i s použitím teroru, usilují za pomoci západních imperialistů zvrátit poměry. Tato ideologická šablona, zrcadlící a zároveň umocňující vyostřené mezinárodní klima v počátku studené války, umožňovala prohlásit za nepřítele jakoukoliv nepohodlnou skupinu lidí či jednotlivce. Za protivníky socialismu byly označovány jak osoby nekomunistické orientace a nábožensky založené, tak někteří činovníci komunistického hnutí, což se potvrdilo po sovětsko-jugoslávské roztržce roku 1948 kampaní proti Titovi a brzy nato při vykonstruovaných politických procesech v Maďarsku. Masová nezákonnost nalezla v Československu svůj výraz v dlouhé sérii procesů (jen Rudé právo jich do roku 1953 registrovalo téměř 500), v žalářování tisíců nevinných a v popravách desítek nekomunistů i komunistů.

Nová generální linie komunistické strany vycházela rovněž vstříc začleňování Československa do politických, vojenských a ekonomických struktur sovětského bloku (vznik Rady vzájemné hospodářské pomoci roku 1949, výstavba mohutné armády, celková militarizace společnosti připravované na možnost třetí světové války). Součástí této orientace bylo též programové uzavírání se před západními demokraciemi. Symptomatickým projevem pocitu ohrožení a zároveň vytváření nepřátelských nálad vůči cizině bylo vybudování ostře střežené oplocené linie, skutečné železné opony na hranicích se Spolkovou republikou Německo a Rakouskem, opuštění mezinárodních organizací, drastické omezení politických,



sportovních i kulturních styků s nesocialistickým zahraničím a kampaně vedené proti „dekadentnímu“ a „reakčnímu“ Západu.

Úsilí KSC o plnou kontrolu veřejného dění se přirozeně promítlo i do společenské a kulturní sféry, jíž komunističtí funkcionáři přisuzovali prvořadý ideologický význam.

Nevybíravé výpady, často inspirované sovětským vzorem, směřovaly proti vědeckým oborům (kybernetika, psychologie, sociologie, genetika), filozofickým směrům (idealismus, existencialismus, pozitivismus) i údajným politickým „úchytkám“ (trockismus). Tyto organizované útoky měly zpravidla podobu veřejných kampaní, jež se staly příznačným rysem soudobého kulturního života. Neustálé hledání „vnějšího“, ale i „vnitřního“ nepřítele vytvářelo atmosféru nejistoty a strachu jak v potenciální opozici, tak u příslušníků vládnoucích struktur. Kampaně se tak jeví jako specifický typ komunikační strategie, který byl příznačný pro totalitní režim jako takový. Charakteristickým byl především způsob, jakým se zde prolínalo zákulisní jednání (spojené často s podněty stranického či státního aparátu) se zdánlivě autonomní veřejnou diskusí.

V umělecké oblasti se příslovečnými staly útoky proti formalismu (pod tento pojem se daly zahrnout všechny modernistické tendence včetně surrealismu, experimentální hudby a jazzu), čímž se komunismus stalinského typu zřikal tradičně levicově zaměřené avantgardy, jejíž uvolněnost, hravost a nezávaznost se neslučovaly s prosazovanou normou. Brzy se objevily také kampaně proti „naturalismu“ (zobrazování přírodních determinant lidské existence a negativních stránek života), „buržoaznímu nacionalismu“ (tj. tradičnímu vlastenectví, neochotnému smířit se s podřízením národních zájmů aktuálním politickým direktivám přicházejícím ze Sovětského svazu) a „kosmopolitismu“ (definovanému v protikladu k národně uvědomělému citění na jedné a tzv. socialistickému internacionalismu na druhé straně).

Po roce 1948 získával termín kosmopolitismus i zřetelné antisemitské zabarvení v souvislosti se změnou sovětské politiky vůči Izraeli. Jako oficiální výraz přátelství států vznikajícího socialistického tábora se oficiálně pěstovala „družba“ s umělci východního bloku, na prvním místě sovětskými, ale také například s čínskými. Zcela programově se uplatňoval návrat k folkloru, považovanému za projev zdravých národních sil i mravně čisté kultury lidových vrstev.

V druhé polovině roku 1948 opustila komunistická strana definitivně dosavadní taktiku a netajila se tím, že umění chápe především jako politickovýchovnou aktivitu, jejímž smyslem je získávat společnost pro výstavbu socialismu a přesvědčovat ji o správnosti nastoupené cesty. Silně zúžené pojetí umění, které bylo povinno zachovávat loajalitu vládnoucímu režimu, ilustrovat platnost pouček marxismu-leninismu, podněcovat občany

k vyšším pracovním výkonům a respektovat zásady socialistického realismu, postavilo nepřekročitelné mantinely jakékoliv jiné tvorbě, pokud usilovala o zveřejnění. V případě opuštění vymezeného prostoru, přísně střeženého cenzurou, hrozilo autorům kárné řízení, umlčení, nebo dokonce vězení. Spisy nevyhovujících spisovatelů mizely z pultů knihoven a končily ve stoupě (celkový počet zlikvidovaných svazků se odhaduje na 27 milionů), soukromá a družstevní nakladatelství byla znárodněna či zrušena, totéž se týkalo tiskáren. Politická moc tak mohla v úplnosti kontrolovat publikační činnost, a to včetně novinové a časopisecké.

### *Vznik Svazu československých spisovatelů a jeho počáteční aktivity*

Proměna kulturního a společenského života vedla i k zásadní transformaci existujících uměleckých sdružení. Komunistická strana začala podle sovětského vzoru zřizovat tvůrčí umělecké svazy jako výběrové a ideově pevné organizace, zatímco starší spolky, spjaté svou genezí s tradičním demokratickým systémem (a tudíž pro nový režim nevěrohodné) byly předurčeny k zániku či k živoření. Nově zakládané umělecké svazy plnily v období socialismu stalinského typu hlavně roli zprostředkovatelů a vykonavatelů politických usnesení. V souladu se Stalinovou koncepcí mechanického soukolí se rychle stávaly „převodovými pákami“ uváděnými do chodu pokyny komunistické strany.

V rychlém toku událostí neunikl zásadní transformaci ani Syndikát českých spisovatelů. Poté, co absorboval většinu ostatních českých spisovatelských organizací, bylo od poloviny března 1948 připravováno jeho spojení se Spolkem slovenských spisovatelů, respektive přeměna těchto starých (byť po únorových dnech „očistěných“) sdružení v jedinou, kompaktní celostátní instituci.

Už zvolený název SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH SPISOVATELŮ vypovídal o závislosti nové organizace na sovětském modelu. Jako nástroj zásadní přeměny posloužily prověrky členské základny, zdůvodňované úsilím o dosažení vyšší umělecké kvality. Ze členů Syndikátu byla převedena do nové organizace zhruba šestina osob, rozdělených podle „kvality“ na řádné členy a kandidáty (podle zprávy revizní komise měla organizace v roce 1948 1675 členů, v říjnu 1950 pak měla česká část Svazu spisovatelů 220 členů a 49 kandidátů). Neprověření autoři mohli na základě zásadních změn ve své tvůrčí činnosti, čímž se rozuměl příklon k oficiální politické linii a proklamativní přihlášení se k metodě socialistického realismu, podstoupit nové přijímací řízení.

V předem připravených seznamech figurovala jména lidí, kteří nebyli určeni k začlenění do nově zakládaného svazu. Ocitli se zde autoři značného věkového rozpětí a širokého názorového i tvůrčího spektra (např. Jiří Brdečka, František Bulánek, F. A. Elstner, Olga Fastrová, Eduard Fiker, František Flos, Jaroslav Foglar, Norbert Frýd, Achille Gregor, Josef Hais Týnecký, Joe Hloucha, Lilly Hodáčová, Závíš Kalandra, Zdeněk Kalista, Zdeněk Lorenc, Jarmila Loukotková, Jaroslav Marcha, Jaroslav Nečas, Vít Obrtel, G. R. Opočenský, Jarmila Otradovicová, L. M. Pařízek, Eduard Petiška, Zdeněk Pluhař, Kamill Resler, Bohuslav Reynek, Miroslav Rutte, Otakar Štorch-Marien, Frank Tetauer, Q. M. Vyskočil, Jan Weiss).

Napodobování sovětských zkušeností vzal přípravný výbor Svazu československých spisovatelů (jehož předsedou byl Jan Drda a místopředsedou Ján Poničan) vskutku doslovně, neboť stanovy nového sdružení vypracoval podle platných stanov Svazu sovětských spisovatelů z roku 1934. Preambule uváděla, že „*čeští a slovenští spisovatelé, kteří jsou přesvědčenými stoupenci našeho lidově demokratického zřízení, mířícího k socialismu, se chtějí svou literární tvorbou*“ účastnit „*socialistického budování naší vlasti, nesmlouvavého boje proti reakci a cílevědomého úsilí o zajištění světového míru*“.

Ustavující sjezd Svazu československých spisovatelů, nazvaný v tisku „sněmováním inženýrů lidských duší“, proběhl ve dnech 4.–6. března 1949. V porovnání se Sjezdem národní kultury došlo k výraznému posunu. Za jedinou a závaznou tvůrčí metodu byl prohlášen socialistický realismus, označený v projevu Jana Drdy za demokratický protiklad „teroru modernismu“. Účastníkům rokování byl prezentován jako směr, který vychází ze sepětí umělců s pracovním úsilím v hospodářské oblasti a zároveň předpokládá podřízení tvůrčího subjektu vyšším kolektivním zájmům (tj. budování socialismu) i umělcovu osobní ideovou a politickou angažovanost. Právě tím se měl socialistický realismus lišit od realismů předchozích epoch. Spisovatelům se doporučovalo, aby v optimistickém duchu zobrazovali budovatelské úsilí a své náměty čerpali z výrobního prostředí, z továren, dílen, dolů, grandiózních staveb hutí a přehrad i z vesnice, kde se na základě zákona o jednotných zemědělských družstvech rozbíhala první etapa kolektivizace. Tím však požadavky nekončily. Předseda vlády Antonín Zápotocký tlumočil ve svém vystoupení názor, že tvůrce, „*má-li k lidu mluvit, musí se s lidem sžít, k němu se přiblížit*“; spisovatelé proto měli pobývat na jednotlivých pracovištích, aby důvěrně poznali prostředí svých budoucích próz či dramát a aby zde zároveň vyhledávali umělecké tvůrce z řad mladých dělníků a rolníků.

Podstata sjezdového jednání tkvěla ovšem v politické direktivě, kterou obsahoval pozdravný list Klementa Gottwalda: „*Období ujasňování skončilo.*“ Od této chvíle měli být spisovatelé posuzováni podle toho, jak

svými díly podporují a naplňují linii komunistické strany. V čele nového Svazu československých spisovatelů, který nahradil Syndikát českých spisovatelů i Spolek slovenských spisovatelů, stanul Jan Drda, místopředsedou se stal slovenský tvůrce Michal Chorváth a funkci tajemníka ústředního výboru obsadil Pavel Bojar.

Nový Svaz převzal jako svůj deník Lidové noviny (v šéfredaktorské funkci setrval Jan Drda) a zpočátku také týdeník Kulturní politika. Jako reprezentativní časopis Svazu začal vycházet měsíčník Nový život. Základnou pro vydávání knižních titulů členů nové organizace se stalo svazové nakladatelství Československý spisovatel, jehož základ vytvořilo 24. října 1949 Syndikátem spravované nakladatelství Fr. Borový a několik dalších firem.

Jedinou neabsorbovanou organizací zůstalo ČESKÉ CENTRUM PEN KLUBU, ale i pro to znamenal rok 1948 jednoznačné podřízení vítěznému kulturněpolitickému trendu a téměř úplné zmrazení činnosti. Akční výbor (Miloslav Fábera, Adolf Hoffmeister, Jan Kopecký, Václav Lacina, Jiřina Tůmová) provedl na schůzi 8. března 1948 revizi členských seznamů (v souladu s propozicemi Syndikátu českých spisovatelů byli členství zbaveni Ivan Jelínek, A. C. Nor a Ferdinand Peroutka, vyškrtnutí byli Julius Firt a Petr Zenkl) a 18. března oznámil Ústřednímu akčnímu výboru Národní fronty definitivní složení svého nového výboru (A. M. Tilschová, František Langer, Josef Kopta, Josefa Hrdinová, Jiřina Tůmová, Marie Majerová, Milena Nováková, Václav Černý, František Halas, Adolf Hoffmeister, Miloš Jirko, Karel Krejčí, Jiří Mucha, F. M. Čebiš, Miloslav Fábera). Ani tento loajální přístup ovšem nebyl PEN klubu bezpečnou zárukou jeho dalšího trvání. Již v průběhu roku 1948 se na půdě ministerstva informací i ÚV KSČ řešila otázka, zda je jeho další činnost žádoucí a zda se jeho aktivity nemají přenést na Syndikát. (Tomu ostatně PEN klub již v dubnu 1948 předal ozdravovnu v Budislavi, do jejíž výstavby v průběhu války záměrně investoval většinu svého kapitálu.) Po valné hromadě v prosinci 1948 se pak členy vedení PEN klubu stali exponenti Syndikátu – například Marie Majerová nahradila předsedkyni A. M. Tilschovou. Doména PEN klubu, styky se zahraničními literáty, byla pak výrazně svázána jednosměrnou orientací československé zahraniční politiky na SSSR a lidově demokratické země a oslabena poté, co bylo ve struktuře Svazu československých spisovatelů roku 1949 ustaveno zahraniční oddělení. Účast delegátů na mezinárodních kongresech PEN klubu přitom zcela závisela na povolení ministerstva informací, jež bylo poplatné politickým změnám. Existenci PEN klubu v době politických procesů roku 1952 výrazně ohrozil i nově vytvořený Výbor pro kulturní styky s cizinou, který odsouval přijetí jeho stanov. (Snahy o tiché přežívání organizace pokračovaly až do II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, kdy se činnost PEN klubu začala ožивovat.)

Záhy po skončení sjezdu Svazu spisovatelů se přistoupilo k realizaci jeho závěrů. Jedním ze čtyř hlavních úkolů nového Svazu bylo „*seznamovat spisovatele s učením marxismu-leninismu, na jehož základě jedině je možno vybudovat ideově jasný obraz světa*“. Ve dnech 1.–27. srpna 1949 proběhla na Dobříši první vlna politického školení, jímž měli projít všichni členové Svazu. Velkoryse dotované tzv. komandýrovky, tj. dlouhodobější výjezdy do průmyslových podniků a na stavby socialismu za náměty, měly podle stanov „*vybudovat bezprostřední a soustavný kontakt mezi literárními tvůrci a budovatelskými pracovníky*“.

Jen v roce 1949 vynaložil Svaz značné částky na stipendia pro autory, kteří se zúčastnili tzv. hornické akce (z mnoha kupř. Jiří Marek, Kamil Bednář, Vojtěch Cach, M. V. Kratochvíl, Karel Nový, František Rachlík, Vlastimil Školaudy, Vilém Závada, Jan Stano), výjezdů do Škodovky, Zbrojovky i dalších závodů preferovaného těžkého průmyslu (mj. Josef Sekera, Karel Michl, Arnošt Vaněček, Oldřich Kryštofek, Josef Hiršal), ale také do právě založených jednotných zemědělských družstev, státních statků, staveb zemědělských podniků i pionýrských táborů (Jarmila Otradovicová, Pavel Nauman, Helena Dvořáková). Postupem doby se pobyty ve výrobě ukázaly jako nepříliš produktivní, z rozsáhlé hornické akce nevzešlo ani tolik schválených příspěvků, aby zaplnily tematický sborníček.

Představa, že spisovatelé po seznámení s budovatelským prostředím vytvoří zásadní díla, zachycující pracovní úsilí na stavbách socialismu, se ale naplnila pouze zčásti. Samotní autoři obvykle přijímali komandýrovky jako nepříjemné úlitby Svazu; za znevažování těchto aktivit pak byl z nakladatelství Orbis propuštěn a ze Svazu československých spisovatelů vyloučen Josef Hiršal.

S poněkud větším ohlasem se setkaly kulturní patronáty na venkově, které měly vedle šíření osvěty podpořit kolektivizaci a socializaci vesnice, tradičně nedůvěřivé vůči komunistům i radikálním řešením. Součástí této akce bylo zakládání tzv. kulturních družstev, která měla na venkově budovat kulturní domy a zřizovat putovní kina i amatérské divadelní soubory. V podstatě šlo o činnost, již do únorového převratu provozoval Sokol nebo Orel.

Již 1. července 1948 se na dobříšské schůzce ministrů Julia Ďuriše, Václava Kopeckého a Zdeňka Nejedlého s představiteli Syndikátu českých spisovatelů zrodil *Dobříšský program kulturního nástupu na vesnici*. Jeho podstatnou složku tvořily „kulturní patronáty“ spisovatelů v jednotlivých venkovských okresech. Během roku 1948 tak kupříkladu Václav Řezáč přijal patronát v Kbelích u Prahy, Karel Nový se stal patronem Sedlčanska, Voticka a Sedlecka, Pavel Bojar Písecka i Strakonicka a Jiří Weil Českolipska. Patronáty poté vedle spisovatelů začleněných do nového Svazu přijímali i umělci z dalších oborů. Na pracovních schůzích 11. prosince 1949 v Praze a 20. ledna 1950 v Brně byla jejich činnost vysoko hodnocena i proto, že v důsledku akce došlo k „zlidovění“ části tvorby

některých autorů, přičemž jako vzorový příklad byli uvedeni spisovatel Jan Weiss a hudební skladatel Emil Hlobil.

Posláním Svazu československých spisovatelů bylo rovněž „*vyhledávat a vychovávat nové spisovatele z dělníků, zemědělců i ostatních pracujících vrstev soustavným podporováním literární tvořivosti v nejširších řadách pracujícího lidu*“. Jedním z prvních projevů této tendence byl „dar“ IX. sjezdu KSČ, sborník *První směna*, sestavený z básní, které redakci Rudého práva posílali jeho čtenáři „z řad dělníků a pracujících“. Svaz pak bezprostředně po svém sjezdu v květnu 1949 vypsali ve spolupráci s ministerstvem informací soutěž *Pracující se hlásí do literatury*. Ta hodlala na základě došlých textů s náměty budování republiky nalézat nové tvůrce především ve výrobě. Porota, v níž vedle spisovatelů (Vladimír Mináč, Vašek Káňa, Jan Noha, Jiří Marek, Jan Pilař, Stanislav Neumann, Jindřich Hilčr, J. S. Kupka, Jan Kloboučník) zasedli i zástupci Ústřední rady odborů, Jednotného svazu československých zemědělců a Československého svazu mládeže, však příliš spokojena nebyla. Konstatovala, že nábor talentů neprobíhá vhodným způsobem, neboť z příspěvků 750 účastníků soutěže vybrala pouze třicet zdařilejších (oceněné práce otiskl roku 1950 v devátém a desátém čísle časopis *Nový život*).

Pro padesát vybraných dělnických adeptů literatury pak v srpnu 1950 Svaz uspořádal školení, v jehož rámci tehdejší přední spisovatelé, vědci a političtí pracovníci objasňovali začínajícím autorům ideové souvislosti soudobého umění, předávali jim zkušenosti z vlastní literární práce a seznamovali je se základními poetologickými kategoriemi. Podobné školení se na Dobříši uskutečnilo i v následujícím roce, kdy však mezi pozvanými byli i někteří z mladých autorů (často studentů), kteří již časopisecky publikovali dříve (Miroslav Červenka, Zdeněk Slabý, Karel Šiktanc aj.). Skutečných talentů z řad dělníků se ale v rámci akce *Pracující do literatury* příliš neobjevilo (knižně publikovali zejména Františka Semeráková, Marie Kratochvílová, Marie Dušková, Ilona Borská a Jiří Havel).

Snahy o „vypěstování“ dělnických spisovatelů korespondovaly s programem komunistické strany, která v listopadu 1948 a znovu na svém IX. sjezdu proklamovala nutnost výchovy nové, režimu věrné inteligence. Příliv dělnických kádrů na vedoucí místa v průmyslových podnicích i na úřadech dokládá, jak razantně komunistický režim naplňuje své záměry. Současně probíhalo další tažení proti tradiční inteligenci. Počátkem roku 1949 ho zahájily prověrky na vysokých školách. Prověřkové komise tehdy jen na Univerzitě Karlově vyloučily přes 3000 posluchačů, v celé republice pak asi 7000 lidí. Faktickou likvidací akademických svobod a neúnosné zúžení prostoru pro vědecké myšlení a tvůrčí diskusi znamenalo v roce 1950 přijetí nového vysokoškolského zákona. Poté následovalo další nucené propouštění či penzionování nepohodlných vysokoškolských učitelů. Z pražské filozofické fakulty tak musely odejít další

osobnosti výrazně formující kulturní vědomí národa (kupř. Václav Černý a klasický filolog a překladatel Bohumil Ryba). Marxismus-leninismus se z vůle politické moci stával „světovým názorem“, který měl prostupovat výuku ve všech předmětech od základních škol až po školy vysoké.

V touze urychlit proměnu sociální struktury posluchačů byly také zřízeny kurzy pro přípravu dělníků na vysoké školy, chápané ovšem jako dočasné opatření, než jednotná škola vyprodukuje socialisticky uvědomělou inteligenci. Při slavnostním zahájení kurzů pronesl univerzitní profesor Zdeněk Nejedlý 20. ledna 1949 slova, v nichž se zrcadlila komunistická důvěra v historické poslání dělnictva a rolnictva: „*vy, vybraní dělníci, vybraní zemědělci, dokážete i v této krátké době mnohem více než ti, kteří k tomu potřebují několik roků*“ (Zdeněk Nejedlý a Univerzita Karlova, 1953). Další vývoj ale ukázal, že slepé spoléhání na vyzrálou mládež nepřineslo očekávané výsledky. (Řada absolventů dělnických kurzů – ADK – se postupem času rozešla s dogmatickým marxismem a v šedesátých letech se přihlásila k reformnímu stranickému proudu, jako například literární historik Jiří Brabec či estetik Miloš Jůzl.)

### *Projevy a důsledky stalinismu v literárním životě*

Úzké propojení oficiální literatury s politikou komunistické strany, proklamování socialistického realismu jako jediné možné tvůrčí metody i radikální postoje, které zaujímali jak vůdčí členové Československého svazu mládeže, tak i mnozí meziváleční komunisté, byly živnou půdou schematismu spoutávajícího uměleckou tvorbu i kritiku do svěrací kazajky neživotných a realitě vzdálených pouček. Ani v letech 1949–53, kdy teorie a praxe stalinismu prostoupily veřejný život, neustaly diskuse o podstatě socialistického realismu, chápaného a vykládaného často podle momentální potřeby. Na interpretaci tohoto klíčového pojmu přímo závisela šíře prostoru, který politická sféra uměleckému vyjádření poskytovala. I zdánlivě scholastické debaty a polemiky tak nabývaly v daných poměrech aktuálního rozměru a jakkoliv mohly těm, kteří stáli mimo oficiální kulturu a její normy, připadat absurdní a směšné, měly své konkrétní dopady na spisovatele i prostor jejich tvorby.

Složitost dobové kulturní atmosféry utvářelo proplétání ideologických a estetických představ s mocenskými pozicemi jednotlivých účastníků kulturního a literárního života, jejichž výroky a postoje současníci vnímali na pozadí spletitého uzlu společenských, generačních a individuálních zkušeností, motivací, zájmů a cílů; podle slov Jana Grossmana „*budoucí historik nic nepochopí, dokud nepronikne spleť usnesení, kampaní, akcí a konferencí; dokud nebude s to dešifrovat skutečný význam formálních tezí a deklamací; dokud nepozná historii pojmů a významů, které střídavě*

*znamenalaly všechno a nic; dokud neporozumí tragickým rozporům mezi patosem všeobecných zásad a jejich zkrácením v praxi“* (O krizi v literatuře, Nový život 1956, č. 12). Dílčí spory o poetiku a jednotlivá díla tak okamžitě přerůstaly v zásadní ideologické a mocenské střety, které často probíhaly skrytě a v zákulisí nejvyšších stranických orgánů a měly pro jednotlivce neodhadnutelné důsledky.

Příkladem takového sporu byl referát ministra informací Václava Kopeckého na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949. Kopecký v něm hovořil mimo jiné o nesprávném výkladu socialistického realismu v autorském okruhu Mladé fronty, jejichž názory charakterizoval jako sektářské zkrácování, „*byť se dělo pod titulem mládí*“. Mnohé mohla oslovit jeho slova: „*Nelze dopustit, aby z titulu socialistického realismu byla házena na smetišť dějin slovesná díla velikých našich básníků, kteří jdou po desetiletí věrně s námi a kteří svou tvorbou nepomijivé hodnoty vykonali již tak mnoho.*“ Tento Kopeckého výrok ovšem nevyvěral z kritické analýzy nebo z touhy po rehabilitaci meziválečné literatury. Byl negativně motivován názory mladších literárních kritiků, kteří odsoudili Nezvalovu sbírku Veliký orloj (1949) a jejichž vcelku přirozená generační potřeba vymezit se vůči poetice předchozí avantgardní generace v dobovém přepolitizovaném kontextu na sebe vzala podobu ostrého ideologického odsudku. Nezvalova sbírka byla jimi odmítnuta jako formalistická reminiscence meziválečné avantgardy, neslučitelná se socialistickým realismem. Jiří Honzík dokonce na stránkách patnáctého čísla Kulturní politiky uvedl, že se Nezval částí své tvorby „*stal přímo mluvčím dekadentní buržoazie*“. Takováto kritika mohla mít – kdyby se prosadila jako oficiální postoj – pro kritizovaného nemalé osobní důsledky. Proto také Kopeckého projev končil argumentací, která takové autory zaštiťovala odkazem na nejvyšší autority: „*vykonali již tak mnoho při ovlivnění širokých vrstev národa v duchu lásky k Sovětskému svazu, v duchu lásky k Moskvě, k soudruhu Stalinovi a v duchu lásky k naší komunistické straně a k soudruhu Gottwaldovi*“ (Vedení nepřemožitelným učením marxismu-leninismu vybudujeme socialismus v naší vlasti, 1949).

Do kontextu mocenských bojů o Nezvala, a tím zčásti i o vztah k meziválečné avantgardě, vstoupila rovněž aféra okolo textu nazvaného Socialistická láska (→ s. 138, kap. *Poezie*). Parodie na Nezvalovu poezii byla studenty pražské filozofické fakulty Zdeňkem Pachovským a Viktorem Matysem napsána zřetelně jako recese, splétající nezvalovskou erotiku s bojovými budovatelskými frázemi. Verše připsané „Ladislavu Štollovi, příteli, který porozumí“ kombinovaly žánr milostné až erotické poezie s politickými emblémy („*Až mé mužství bude kulminovat ve znamení Panny / Tvůj prs bude sladký podpaží hořké klín slaný / Jak mořské ryby rozhozené na divany / Jak sůl země Jak politika naší strany*“; otištěno mj. ve studii Karla Kaplana Pamflet „Socialistická láska“, Literární noviny 1998, č. 38 ). Pro dobovou atmosféru přímé vazby mezi literaturou a politikou a pro mocenskou povahu střetu o charakter básnické tvorby



je přitom příznačné, že se tato recese stala – záhy poté, co začala kolovat po pražských redakcích – předmětem zájmu nejvyššího stranického a státního vedení včetně generálního tajemníka Rudolfa Slánského a prezidenta Gottwalda. Ústřední výbor KSČ ji interpretoval jako vystoupení „polotrockistické skupiny mezi kulturními pracovníky“ a jako „generační štvanici“ na Nezvala, jehož tvorba sice „vykazuje od knihy ke knize slabší či silnější stopy dekadence a formalismu“, ale je tvorbou básníka, který má jednoznačně kladný vztah ke straně a státu. Byla proto ustanovena komise, která případ vyšetřovala jako přímý útok na stranu. Celá záležitost pak měla důsledky nejen pro samotné autory, ale i pro další osoby, které byly vnímány jako iniciátoři a sympatizanti. Mimo jiné byl v této souvislosti v září 1949 zastaven i list Kulturní politika, jehož redaktoři se na šíření textu podíleli.

Politické pozadí Kopeckého výpadu proti radikálně smýšlejícím mladým literárním kritikům spoluutvářelo napětí mezi dvěma skupinami ve vysokých státních úřadech a ve stranickém aparátu, které by se dalo zjednodušeně personifikovat jako zápas Václava Kopeckého s Gustavem Barešem, odpovídajícím za propagandistický úsek KSČ. Vzájemné napětí, patrné hlavně v politickém zákulisí, se ventilovalo také na stránkách kulturních a literárních periodik. Kopeckého podporovali Jiří Taufer, Ladislav Štoll i někteří umělci, k této skupině měl relativně blízko také tradicionalista Zdeněk Nejedlý. K Barešovi se hlásili především mladí komunističtí radikálové a příslušníci tzv. svazácké generace hlavně z okruhu Tvorby i Rudého práva (básníci, literární kritici a publicisté Lumír Čivrný, Jiří Pelikán, Ivan Skála, Jan Štern, Stanislav Neumann, Michal Sedloň, Jiří Hájek), částečně i někteří další (Jaromír Lang, Mojmír Grygar), vystupující nekompromisně proti všemu, co bylo spjato se „starým“ mizejícím světem, jenž si podle nich liboval ve formalismu, kosmopolitismu a nedostatku ideovosti. Stejná ideologická klišé ovšem zazněla i v Kopeckého sjezdovém referátu, což bylo jen dokladem toho, že se obě skupiny rozcházejí v dílčích otázkách, nikoliv v chápání stěžejní politické linie.

Osobní půtky ve vrcholných stranických kruzích a ne zcela jednotný přístup k literární tvorbě znejistily i představitele a členy Svazu československých spisovatelů. Návod k orientaci jim měla poskytnout pracovní konference věnovaná „zásadním otázkám české poezie“. Uskutečnila se 22. ledna 1950 za téměř plné účasti členské základny, v přítomnosti ministra Zdeňka Nejedlého, náměstků ministra informací a zahraničních hostů. Referáty Ladislava Štolla a Jiřího Taufra však zřetelně potvrdily, že s žádným uvolněním v oblasti literatury není možné ani v náznaku počítat.

Jejich odmítnutí meziválečné avantgardy, uměleckého směřování Skupiny 42 i tzv. dynamoarchismu jako tendencí zásadně se rozcházejících s principy socialistického realismu, a tudíž svou podstatou škodlivých nové době, bylo naprosto jednoznačné (→ s. 107, kap. *Myšlení o literatuře*). Tyto projevy,

především však Štollův referát (v rozšířené podobě vydaný pod titulem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, 1950), podepřené postavením autorů v mocenských strukturách režimu (Jiří Taufer byl náměstkem ministra zahraničních věcí, Ladislav Štoll členem ÚV KSČ a rektorem Vysoké školy politické a sociální), byly pak po několik následujících let chápány jako závazná ideová a politická směrnice pro hodnocení české literatury (zvláště poezie) první poloviny 20. století.

Štollovy a Tauferovy názory byly ovšem součástí obecnější tendence, která vedla k útokům na „existencialisty“ Jiřího Koláře a Jiřího Weila, nařčeného z „obludné sartrůvštiny“ (Ivan Skála v *Novém životě* 1949, č. 4), na „sociální rezignaci“ v poezii Josefa Hory a Vladimíra Holana, jakož i k ostrému útoku Mojžíře Grygara na právě zemřelého Karla Teiga (Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře, *Tvorba* 1951, č. 42–44).

Hlavní příčinou těchto odsudků, útoků a kampaní však nebyly jen odlišné názory umělecké a estetické, nýbrž především politické postoje. Karel Teige byl svého času hlavním teoretikem proletářského umění, v jehož duchu ovlivňoval svého přítele Jiřího Wolkra, neztotožnil se však, stejně jako další napadaní tvůrci, se stalinským a ždanovovským výměrem umění. Takový názor prostalinsky orientované skupiny, ať již spojené s Gustavem Barešem či Václavem Kopeckým, nepromíjely, zvláště když kořeny odlišných mínění sahaly až k politicky zabarveným sporům vedeným na konci dvacátých a v průběhu třicátých let. Exemplárně to doložily události kolem Jaroslava Seiferta, který komunistickou stranu definitivně opustil po nástupu Gottwaldova vedení roku 1929. V pozadí stranické kritiky Seiferta bylo i jeho nelichotivé vyjádření o Majakovském a sovětské poezii, jež pronesl v lednu 1949 v přítomnosti několika přátel v jedné pražské vinárně. Jiří Taufer, jeden z účastníků schůzky, „upozornil“ na Seifertovy výroky ÚV KSČ. V roce 1949 ještě veřejnému odsouzení nejen Seiferta, ale i Vladimíra Holana, jenž byl také účastníkem setkání a Seifertovým výrokům neodporoval, zabránila intervence Františka Halase a Lumíra Čivrného. Terčem útoků se však stala *Píseň o Viktorce*, vydaná krátce po Štollově referátu. Záhy se objevilo několik velmi radikálních kritik, jež sbírku vykládaly jako záměrnou provokaci odmítající nové směřování literatury (→ s. 141, kap. *Poezie*). V této kampani se angažovali především Ivan Skála, Michal Sedloň, Gustav Bareš a také Václav Kopecký; byly dokonce vysloveny návrhy postavit básníka před tzv. čestný spisovatelský soud.

Seifert sám, na rozdíl od jiných tvůrců, ze štvánice vyvázl bez větší úhony. Represivní politika konce čtyřicátých a počátku padesátých let však postihla mnohé umělce, z nichž někteří se, i přes úlitby učiněné režimu, nedokázali vyrovnat s tlaky v zaměstnání, administrativní šikanou a psychickým terorem. Několik z nich řešilo situaci sebevraždou (Konstantin Biebl, režisér

Jiří Frejka a choreograf Saša Machov). Neustálým útokům byl na sklonku života vystaven i Karel Teige, který předčasně zemřel v říjnu 1951.

Nemálo tehdejších spisovatelů skončilo ve vězení nebo v táborech nucených prací, uzákoněných již 25. října 1948. Mašinerii procesů uvedl komunistický režim do pohybu už během roku 1948, na síle však nabyly až v následujícím roce pod dohledem sovětských poradců. Vlastní rozhodování o „velkých“ procesech uskutečňovala tzv. bezpečnostní pětka. Vedl ji přímo Klement Gottwald, který si k rozhodování zpravidla přibíral další čtyři spolupracovníky (střídavě si vybíral Viliama Širokého, Alexeje Čepičku, Ladislava Kopřivu, Václava Kopeckého, Rudolfa Slánského, Antonína Zápotockého a Jaromíra Dolanského).

Vykonstruované procesy zasáhly i funkcionáře KSČ. V souvislosti se Stalinovou tezí o nutnosti vyhledávat nepřítel ve vlastních řadách a s rozpoutaným tažením proti „trockistům“ a „titovcům“ byli zatčeni v roce 1950 Otto Šling, na počátku roku 1951 Marie Švermová a v jeho průběhu další čelní politikové, včetně generálního tajemníka KSČ Rudolfa Slánského a ministra zahraničních věcí Vlada Clementise, slovenských politiků i básníků (Gustáva Husáka, Laca Novomeského a Daňa Okáliho) a celé řady dalších funkcionářů.

Procesy se spisovateli a publicisty byly organizovány podle stejného klíče jako ostatní tehdejší politická přelíčení. Soudy posílaly exemplárně do vězení příslušníky nekomunistických složek společnosti, známé sympatiemi k masarykovské demokracii, katolíky, často spjaté s konzervativním prostředím českého venkova, účastníky západního odboje, nezávisle myslící mladé lidi i někdejší komunistické aktivisty, kteří se však s hnutím rozešli a byli označováni za „trockisty“ či „titovce“.

Prvním spisovatelem uvězněným po únorovém převratu byl spolupracovník Peroutkova Dneška, nonkonformní žurnalista Michal Mareš, zatčený již v březnu a odsouzený 12. listopadu 1948 k sedmiletému trestu. Osudnou se mu stala nejen anarchokomunistická minulost, ale především cyklus reportáží *Přicházím z periferie republiky*, dokumentárně zachycující odsun německého obyvatelstva, osidlování pohraničí a počínání národních správců, uveřejňovaný v *Dnešku* v letech 1946–47. V témže měsíci vynesl soud rozsudek nad Františkem Kovárnou, který ovšem stačil emigrovat. Na sklonku roku 1949 byl zatčen básník a překladatel Josef Palivec, obviněný z dodávání informací o poměrech v československých věznicích západním mocnostem a odsouzený v roce 1951 na dvacet let. Mezi uvězněné spisovatele patřil také bývalý válečný zpravodaj BBC Jiří Mucha, odsouzený v roce 1951. V zinscenovaném soudním řízení, které vstoupilo do dějin pod označením *Proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice* a na jehož přípravu poprvé dohlíželi sovětské poradci, byl spolu s Miladou Horákovou a dalšími odsouzen a oběšen levicový publicista Závaš Kalandra. Jeho poprava dne 27. června 1950 dostávala hlubší smysl, neboť politická

moc tak dávala na srozuměnou, že za zločince považuje všechny, kteří vyjádřili nesouhlas s předválečnými procesy v Sovětském svazu či pochybovali o správnosti Stalinových rozhodnutí.

S mimořádnou tvrdostí a nesmiřitelností pronásledoval komunistický režim katolické intelektuály. Básník Zdeněk Rotrekl, odsouzený v roce 1949 v procesu s vysokoškolskými funkcionáři k trestu smrti, dostal posléze doživotí a z vězení vyšel až roku 1962. Systematické represe katolické církve začaly o Velikonocích roku 1950, kdy Státní bezpečnost zasáhla proti řeholním řádům a zastavila jejich činnost. V roce 1951 se ve vazbě ocitli převážně katoličtí spisovatelé a publicisté, respektive stoupenci ruralismu, obvinění z údajné účasti v Američany organizované Zelené internacionále, která měla vyvíjet diverzantskou činnost proti budování socialismu na vesnici. Z politických důvodů probíhal proces na jaře a počátkem léta 1952 v Praze i v Brně. Soud udělil jeden trest smrti, ze spisovatelů poslal do doživotního žaláře básníka Václava Renče, vysoké tresty odnětí svobody obdrželi bývalý šéfredaktor nakladatelství Melantrich a Vyšehrad Bedřich Fučík, dále pak Ladislav Jehlička, Zdeněk Kalista, Josef Kostohryz, Josef Knap, František Křelina, Václav Prokůpek a Jan Zahradníček. Na svobodu se jmenovaní tvůrci dostali převážně až po amnestii vyhlášené roku 1960. V tvrdosti vynesených rozsudků se propojila nenávist vedení KSČ vůči ideovým a politickým odpůrcům s odvetou za vystupování katolických autorů v pomnichovském období.

Jen málokdo z těch, kdo se ocitli v rukou komunistické „třídni“ justice, vyvázl bez většího trestu. Po několikaměsíčním pobytu ve vazbě se to poštěstilo hned po únoru 1948 historiku Janu Slavíkovi, v pozdější době byl devět měsíců držen ve vazbě Jiří Kolář (na tutéž dobu byl poté odsouzen a následně propuštěn) a roku 1953 byl na několik měsíců zadržen i literární vědec Václav Černý.

Odstranění Rudolfa Slánského z funkce generálního tajemníka strany dne 6. září 1951 (dovršené později zinscenovaným antisemitsky zabarveným procesem s vedením tzv. protistátního spikleneckého centra a popravami vykonanými 3. prosince 1952) vyřešilo i mocenský zápas o kontrolu nad českou kulturou. S odvoláním Slánského se totiž podlomila dosavadní pozice jeho stoupence Gustava Bareše. Skupina politicky zaštitěná Václavem Kopeckým se tak nejprve prosadila v oblasti filmu (režisér Otakar Vávra a spisovatel Miloslav Fábera), aby vzápětí, 28. září 1951, uskutečnila na schůzi rozšířeného předsednictva Svazu československých spisovatelů tzv. Nezvalův puč.

S podporou Václava Kopeckého obvinili Vítězslav Nezval, Ladislav Štoll a Jiří Tauffer dosavadní vedení Svazu československých spisovatelů ze zásadních ideových a politických chyb, z tzv. rappismu, schematismu, vulgarizátorství, sektářství i ze spolupráce s tzv. druhým centrem ve straně,

čímž byl míněn Slánského okruh. Rozšířené předsednictvo spisovatelské organizace poté odvolalo z vedení tajemníky Pavla Bojara a Jana Pilaře a na jejich místa jmenovalo Václava Pekárka, Viléma Závadu a teprve jednadvacetiletého Vladimíra Dostála. Současně zanikl výbor české sekce Svazu. Jan Drda, který nabídl svou rezignaci na úřad předsedy Svazu i na funkci šéfredaktora Lidových novin, si však po sebekritice postavení udržel.

Takzvaný Nezvalův puč tvořil součást mocenského boje uvnitř KSČ. Ve výtkách adresovaných vedení Svazu využívali kritici politických i uměleckých argumentů zcela ve stylu soudobých diskreditujících kampaní: upozorňovali například na projevy „trockismu“ a „slánštiny“ v činnosti spisovatelské organizace. Užívání této rétoriky však paradoxně umožňovalo i dílčí návrat k literárním hodnotám, například tam, kde poukazovali na chybné negativní hodnocení Seifertovy Písně o Viktorce.

Další změny na sebe nedaly dlouho čekat, neboť Kopeckého skupina urychleně posilovala své postavení. Od února 1952 začal vycházet jako nový tiskový orgán Svazu československých spisovatelů týdeník Literární noviny, který nahradil ekonomicky ztrátové Lidové noviny, a personální výměny se uskutečnily také v redakci Nového života. V únoru 1952 vznikla při Svazu československých spisovatelů organizace KSČ, rovněž vedená Kopeckého lidmi.

To vše byly neklamně důkazy ústupu Gustava Bareše, jenž počátkem roku 1952 musel spolu se svými přívrženci (Jiří Hendrych, Josef Císařovský, Pavel Reiman, Jiří Pelikán, Čestmír Císař) opustit politické funkce. Barešův pád s sebou strhl též Tvorbu, jejíž poslední číslo vyšlo 14. února 1952 již bez uvedení šéfredaktora Gustava Bareše v tiráži. Na titulní straně se objevila smuteční větvička a Nerudova báseň Ty věčné hlasy proroků, že také mrtví budem, což vedení KSČ pochopilo jako úmyslnou provokaci; vznikla proto komise, která měla celou záležitost prošetřit a posoudit odpovědnost Jana Šterna, jemuž bylo vydání čísla svěřeno. Výsledky šetření shrnula zpráva, kritizující redakci Tvorby za to, že podléhala „trockismu“ a „slánštině“ a dopouštěla se nesprávného i zbytečného „odrovnávání“ mnoha umělců. Přesto se Gustav Bareš ještě v srpnu 1952 pokusil ovlivnit Gottwalda obsáhlým rozbohem Zpráva o nepřátelských živlech v oblasti kultury, v němž za nositele nebezpečných tendencí označil Jindřicha Chaloupeckého, Václava Černého, zesnulého Karla Teiga i malíře Otakara Mrkvičku a Emila Fillu.

Vítězství křídla Václava Kopeckého v kulturní oblasti bylo téměř úplné. V žádném případě však neznamenalo oslabení ideologického tlaku a počátek uvolnění poměrů. Jedna dogmatická skupina využila situace vyvolané Slánského pádem a odstranila konkurenci, která v rámci těžké politické strany programově vsadila na ještě dogmatictější a radikálnější přístup, pro většinu společnosti a umělce stojící mimo oficiální umění se ovšem nezměnilo nic.

Vítězná skupina dala ve vystoupeních Ladislava Štolla a Jiřího Taura záhy na srozuměnou, že oslabení monopolu komunistické strany a striktního marxismu v umělecké sféře nepřipustí, neboť by podkopala politické zájmy KSČ i vlastní pozice. Štoll i Taufer proto od počátku roku 1952 publikovali v Literárních novinách a v Rudém právu zásadní články, jejichž klíčové teze rozvinuli v pojednání *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění* (Literární noviny 1952, č. 19; též Nový život 1952, č. 7). Radikalismus okruhu Tvorby i jeho chápání socialistického realismu, kritizované už dříve Kopeckého křídlem jako „vulgarizátorství“, „sektářství“ a „frézismus“, byly nyní prohlášeny za projevy „trockismu“ a „slánštiny“ a tak politicky diskvalifikovány. Spolu s tažením proti „slánštině“, přerůstajícím v novou mohutnou kampaň, se však oba normotvůrci tehdejší české kultury obraceli také vůči všem případným pokusům o obnovení názorové plurality v umění: „*nesmíme připustit, aby zase na jiné, liberalistické základně oživovaly staré skupinářské interesy, které až dosud byly rozněčovány na sektářské platformě slánštiny.*“

Pád Bareše a Tvorby tedy nepředstavoval v českém literárním životě výrazný dějinný předěl. Prostor pro umělecké vyjádření se rozšířil jen nepatrně, vrcholily procesy s katolickými spisovateli a nově se rozhořela kampaň proti kosmopolitismu a objektivismu.

Situace po odstranění Rudolfa Slánského i dalších předních komunistických funkcionářů rozkolísala situaci v KSČ natolik, že její vedení nebylo schopno vtisknout Svazu československých spisovatelů jednotný směr. Proto byl neustále odkládán i chystaný druhý sjezd spisovatelské organizace. Nepřehledný terén představovala pro stranické i svazové vedení také sovětská politika, zmítající se mezi Stalinovými pozdními excesy a náznaky změn. Na XIX. sjezdu Všesvazové komunistické strany (bolševiků), konaném v říjnu 1952, vyslovil hlavní referent Georgij Malenkov dokonce kritiku dogmatismu i schematického vymezení socialistického realismu a zdůraznil potřebnost satiry v socialistické společnosti, tedy přístupu, jehož se komunističtí ideologové obávali v přesvědčení, že může podlamovat politický systém. Zpochybnil tak poprvé po smrti A. A. Ždanova (který zemřel v roce 1948) platnost jeho estetické doktríny, již na IX. sjezdu KSČ vyzdvihoval Václav Kopecký. Představitelé Svazu československých spisovatelů však na podnět přicházející ze Sovětského svazu nebyli připraveni a zaujali k němu stanovisko až s dvouletým časovým odstupem.

### *Literatura a lidovýchovné akce*

Pro přelom čtyřicátých a padesátých let byly příznačné masové kulturní a osvětové akce, které měly vychovávat široké vrstvy společnosti, v první řadě

školní mládež, studenty středních i vysokých škol a vojáky základní služby. Mladá generace tak měla být formována již zcela v socialistickém duchu, což byl jeden ze stěžejních předpokladů naplnění tzv. kulturní revoluce. Politickovýchovná funkce umění nacházela uplatnění v rozličných organizovaných soutěžích i dalších aktivitách, jejichž společným jmenovatelem byla mimořádně početná účast jednotlivců i kolektivů, zapojujících se do těchto kampaní ať již dobrovolně, či pod tlakem.

S literaturou bezprostředně souvisely dvě masové akce. *Soutěž tvořivosti mládeže* zahrnovala nejrůznější obory činnosti včetně recitace a prokázala poměrně dlouhou životnost. Naproti tomu plnění *Fučíkova odznaku* náleželo ke koloritu konce čtyřicátých a první poloviny padesátých let. Uchazeč o zisk odznaku měl, podle podmínek vyhlášených na zasedání Ústředního výboru Československého svazu mládeže v říjnu 1949, přečíst celkem jedenáct knih (dvě odborné publikace vztahující se k jeho oboru, tři tituly politického zaměření, dvě prozaická a dvě básnická díla, jeden sovětský román a Jiráskovu prózu *Proti všem*), shlédnout tři sovětské a dva československé filmy a na závěr absolvovat pohovor.

Okruh titulů, zpřístupňovaných v masovém nákladu a cenově snadno dosažitelných, byl pevně určen, takže v seznamu figurovala díla, která komunistická strana pokládala za vrcholné projevy socialistického realismu a trvalou součást „pokrokové“ kultury. Dobový kult Julia Fučíka, z něhož poúnorový režim učinil čítankový vzor bojovného a hrdinného komunisty, se promítl do seznamu zařazením *Reportáže*, psané na oprátce a souboru reportáží *V zemi, kde zítra již znamená včera*. Nechyběly zde práce Ivana Olbrachta (*Anna proletářka*), Marie Majerové (*Siréna*), Petra Jilemnického (*Vítr se vrací*), z poezie pak Bezručovy *Slezské písně*, výbory *Wolker pracujícím* a básně S. K. Neumanna pod názvem *A hrdý buď!* Nezapomínalo se na českou klasiku (*Nerudovy Zpěvy páteční*) a pochopitelně ani na autory sovětské (*Mladá garda* Alexandra Fadějeva, *Příběh opravdového člověka* od Borise Polevého a *Jak se kalila ocel* Nikolaje Ostrovského).

Masový a oficiální charakter akce (pod patronací Československého svazu mládeže byly zakládány studijní kroužky, do práce s předepsanými tituly se zapojovali učitelé a nakladatelství vydávala interpretační příručky předepsaných knih) měnil v mnoha kolektivech plnění *Fučíkova odznaku* v nezáživnou záležitost a ve formalitu.

Obdobně rozpornou odezvu vyvolala tzv. *jiráskovská akce*, která ovšem měla širší lidovýchovné zaměření a jejímž cílem bylo přehodnotit české kulturní dědictví i vytvořit historické vědomí, které by propojilo dosud převažující vnímání českých dějin s jejich komunistickou interpretací. Iniciátorem a vůdčím duchem celé záležitosti byl Jiráskův obdivovatel a vykladač Zdeněk Nejedlý, jenž se i tímto způsobem snažil prosadit svou osobitou představu pokrokového národního umění a národní minulosti.

Velkoryse koncipovaný projekt akce zahrnoval vydání obsáhlého výboru ze spisovatelova díla a zřízení Jiráskova muzea v letohrádku Hvězda spadajícího zprvu pod správu Kanceláře prezidenta republiky. Již v roce 1951, kdy se vzpomínalo 100. výročí prozaikova narození, bylo v adaptovaném letohrádku slavnostně otevřeno Muzeum Aloise Jiráska.

Jedním z cílů vydávání výborů z Jiráskových spisů bylo předložit školní mládeži a široké veřejnosti relativně ucelený obraz české historie a suplovat tak dosud chybějící marxistické pojetí národní minulosti, respektive marxistické učebnice dějepisu. Při zahájení jiráskovské akce proto Klement Gottwald zdůraznil, že spisovatelovo dílo bude v rukou lidu „*spolehlivým vodítkem k poznání smyslu našich dějin a počátkem velkého kritického přehodnocení našich tradic a odkazu národní kultury*“. Komunistická strana se tak veřejně přihlašovala k „pokrokovým tradicím“ české minulosti, zvláště k husitství a národnímu obrození, považovaným od šedesátých let 19. století většinou české společnosti za vrcholná období národních dějin. Jirásek, po desetiletí pokládáný za národního klasika, se k tomu zdál být vhodnou osobností, a to navzdory faktu, že spisovatel sám k sociálně demokratickému a komunistickému hnutí ani v nejmenším neinklinoval.

Vydávání Jiráskových spisů se uskutečnilo během let 1949–58 (původně ale měla být řada ukončena již roku 1951) pod souhrnným názvem Odkaz národu, a to v nakladatelstvích Mladá fronta, Práce, Melantrich, Československý spisovatel, Orbis, Naše vojsko, Svoboda, Brázda a Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Náklady jednotlivých svazků běžně dosahovaly několika desítek tisíc výtisků. (Kromě toho vycházela další Jiráskova díla samostatně, často v podobě tzv. školních vydání.)

Zvoleným cílům odpovídal způsob redakce textů Zdeňkem Nejedlým a jeho spolupracovníky i řazení spisů. Dvaatřicet svazků souboru po sobě následovalo tak, aby pokrývaly českou minulost od nejstarších dob až do 19. století. Nejedlého doslovy, uzavírající každý svazek (vydány souborně s tit. Doslovy k souboru spisů Aloise Jiráska „Odkaz národu“, 1960) pak komentovaly příslušné spisovatelovo dílo i v něm ztvárněné historické období. Jiráskova autorita a Nejedlého politická pozice tak způsobily, že se v historickém povědomí společnosti udržel a upevnil tradiční, víceméně obrozenský pohled na české dějiny a kulturní dědictví, byť poněkud ovlivněný vnějškovým marxistickým nátěrem.

Oceňování klasiků českého umění 19. století nezůstávalo omezeno pouze na jiráskovskou akci, ač její důsledky byly viditelné v literární, výtvarné, divadelní i filmové tvorbě. Značné pozornosti se těšili také další oblíbení umělci Zdeňka Nejedlého. V roce 1950 proběhly velké oslavy u příležitosti 130. výročí narození Boženy Němcové, jejichž součástí byly „národní pouti“ v České Skalici, Červeném Kostelci, Litomyšli, Domažlicích, Ratibořicích a zřízení národní kulturní památky Babiččino údolí. V následujícím roce se konala konference věnovaná J. K. Tylu, roku 1952 se vzpomínalo výročí F.



L. Čelakovského, soustavně adorován byl hudební skladatel Bedřich Smetana, prohlašovaný Nejedlým za největšího českého umělce vůbec. Nejedlého náhled na dějinný vývoj české kultury a zvláště literatury se zčásti uplatnil též ve velké expozici *Památníku národního písemnictví*, umístěného v Strahovském klášteře a slavnostně otevřeného 8. května 1953. Cílené, i když často hypertrofované vynášení klasiků 19. století nastavovalo alespoň jistá měřítká pro kritičtější posuzování četných pokusů o tvorbu v duchu budovatelské kultury, zároveň ale stavělo hráz proti umění avantgardnímu, modernistickému a experimentálnímu.

Neustálá aktualizace odkazu vybraných umělců 19. století se odehrávala i v jiné rovině. V Praze i po celé republice vyrůstaly nové pomníky věnované oficiálně uznávaným osobnostem kultury národního obrození. Jen v hlavním městě to byly kupříkladu sochy Boženy Němcové a Josefa Mánesa, zatímco pomník Aloise Jiráska se dočkal umístění až v roce 1960. Spolu s plastikami husitských myslitelů a revolucionářů (monumentální jezdecká socha Jana Žižky na Vítkově, socha Jana Husa na nádvoří Karolina, Jan Želivský na Karlově náměstí) i dalších „pokrokových“ osobností vytvářely novou kulturní topografii a zároveň ideovou protiváhu vůči plastikám katolických světců i náhradu za odstraňované pomníky T. G. Masaryka, legionářů a podobně. Konotace tu byly zcela jednoznačné, byť často jen z odlišného ideového hlediska potvrzovaly víceméně vžitě hodnocení dějinných epoch. Vypjatý vztah k pokrokovým tradicím zašel tak daleko, že z Nejedlého podnětu byla v letech 1948–54 vybudována replika Betlémské kaple, působiště Husova a kolébky husitství. I tímto postojem komunistický režim manifestoval, že považuje za nepřipustnou katolickou interpretaci české minulosti či konzervativní náhledy historika Josefa Pekaře, proti jehož stále vlivnému dílu vedl soustavnou kampaň.

Mocná vlna historismu, která na rozhraní čtyřicátých a padesátých let prostoupila českou a československou kulturu, měla svou obdobu i na území Sovětského svazu i v dalších státech tzv. východního bloku. Programové zpřítomňování revolučních a bojových tradic, jichž se komunističtí ideologové dovolávali, vnášelo do umělecké oblasti prvky militarismu, patrného v celém veřejném dění, zvláště v okázalém preferování armády a bezpečnostních složek, ale také ve slovníku politických a kulturních představitelů i umělců.

### *Náběhy k uvolnění*

Rok 1953 nesl všechny znaky historického zlomu, který se však v Československu nedostavil. Dne 5. března zemřel J. V. Stalin, o devět dní později Klement Gottwald. Krátce předtím oslavil 75. narozeniny Zdeněk Nejedlý, opustil funkci ministra školství a jeho reálný politický vliv klesl.

První náznaky uvolnění se dostavily až v druhé polovině roku. Na zasedáních ÚV KSČ v září a zejména v prosinci 1953 vyzval Václav Kopecký k odstranění překážek, které „inteligenci diskriminují“. Pohyb však byl zprvu jen málo zřetelný. Komunistická strana, řízená od září 1953 prvním tajemníkem Antonínem Novotným, se bála učinit jakýkoliv krok k uvolnění tuhého režimu. Neklid v Polsku a Německé demokratické republice, nepříznivá hospodářská situace, přímý důsledek plánovitého, leč překotného budování socialismu podle sovětského příkazu, nespokojenost s nedomyšleným zásahem do školského systému v dubnu 1953 a především protesty i stávky proti drastické měnové reformě, vyhlášené 30. května, jejíž nepříznivý dopad nevyvážilo ani zrušení lístkového systému, dávaly do rukou argumenty přívržencům tvrdého kurzu. Ani po Stalinově a Gottwaldově smrti se nezastavil kolotoč procesů, byť se počet trestů smrti výrazně snížil. Relativně mírnější postup represivních orgánů se projevil v dubnu 1954 v přelíčení s již dříve zajištěnými tzv. slovenskými buržoazními nacionalisty, takže odsouzení, vesměs komunisté (mezi nimi Laco Novomeský a Daňo Okáli), obdrželi tresty v rozmezí 10–22 let, ovšem kromě Gustáva Husáka, který dostal doživotí.

Setrvačnost zavedeného politického stylu byla zřetelná a záměrná. Linie zápasu proti sektářství (tzv. levé úchylce) a liberalismu zůstávala v platnosti, přičemž boji proti „nebezpečí zprava“ příkládala většina čelných stranických funkcionářů větší důležitost.

Nejednoznačná stanoviska komunistického vedení a přece jen pocíťovaný ústup od režimu teroru, patrný kupříkladu v personálních změnách na ministerstvu vnitra, se téměř zrcadlově odrazily v literárním životě. Už v průběhu roku 1953 vyšlo několik v dobovém kontextu pozoruhodnějších básnických sbírek, objevily se náznaky kritičtějšího pohledu v tvorbě dramatické, zatímco próza, reagující na posun ve společenském klimatu s pochopitelným zpožděním, se k dílům zásadnější povahy teprve připravovala. Kampaně, typické pro stalinistické období, sice zcela nezmizely, názorové rozdíly se však řešily poněkud kultivovaněji, převážně formou tzv. diskusí na stránkách kulturních a literárních časopisů. I tady byl však zřejmý svár mezi stále převažující dogmatickou linií, v zásadě setrvávající na stranickém chápání socialistického umění, a zvolna se hlásícím přístupem, který, ovšem také ve jménu socialismu, usiloval o rozšíření prostoru pro tvůrčí individualitu a uměleckou výpověď.

Kontinuitu s obdobím vypjatého stalinismu dosvědčovala plynulost, s níž kampaň proti sektářství a liberalismu, vyplňující celý rok 1952, plynule přešla v diskusi o nové poezii a o pojetí socialistické literatury. Dobříšská konference literárních kritiků se v červnu 1953 sice přihlásila k odkazu Klementa Gottwalda, ale zároveň vystoupila proti snahám nahradit kritickou diskusi politickým osočováním. K štěpení a vyhraňování názorů došlo

v souvislosti s tendencemi, které narušily strnulost uměleckého života. Umění začínalo, byť zprvu velmi nesměle, zobrazovat vnitřní svět člověka, jeho problémy, ale i nálady a pocity v širší škále, než povolovaly bariéry tehdejšího chápání socialistického realismu.

Ve filmové tvorbě představoval obrat tímto směrem lyricky laděný snímek režiséra Václava Kršky *Měsíc nad řekou* (premiéra v srpnu 1953), natočený podle divadelní hry nedávno zesnulého Fráni Šrámka, v poezii pak v témže roce vydané sbírky Milana Kundery (*Člověk zahrada širá*) a Miroslava Floriana (*Cestou k slunci*), v jejichž přijetí se kritika názorově rozcházela. Její část (Z. K. Slabý, Jaroslav Janů) spatřovala v těchto počinech polemiku se schematismem, další recenzenti (Milan Jungmann, Jan Petrmichl) však zaujali negativní stanovisko a upozorňovali na nebezpečí individualismu a subjektivismu. Debata poté přerostla v rozsáhlou diskusi o poezii, trvající více než rok, přičemž počátkem celého sporu byla metaforická otázka, zda má básník právo na smutek. Z charakteru dobových polemik se vymykalo vystoupení Jana Trefulky, který v roce 1954 na stránkách jedenáctého čísla brněnského časopisu *Host do domu* neváhal kritizovat povrchnost básní populárního svazáckého tvůrce Pavla Kohouta.

Bylo příznačné, že některé stati Z. K. Slabého, ale i Jana Trefulky (podpořeného dalším brněnským autorem Janem Skácelem) znepokojily již zavedené kritiky, kteří osvědčovali loajalitu stávající politické linii KSČ (Josef Rybák, Jaromír Lang, František Buriánek, Sergej Machonin). Ve svých statích vyjadřovali obavy z narušování jednoty socialistické literatury opětovným vnášením skupinových a generačních hledisek, ba přímo z útoků na „ideové principy a názory o poslání literatury v našem životě“ (Sergej Machonin). Tyto hlasy byly zcela ve shodě s názory prezentovanými na X. sjezdu KSČ (11.–15. června 1954), na němž první tajemník Antonín Novotný kritizoval liberalistické tendence a přeceňování formy v české literatuře, ústup od současné tematiky a sentiment v poezii. Teprve po skončení sjezdu, jehož se zúčastnil též vůdčí sovětský představitel N. S. Chruščov, se mohla uskutečnit, podle sovětského vzoru a opožděně, konference o satíře. Hlavní referent Václav Lacina (v letech 1948–52 tiskový referent na ministerstvu spravedlnosti) však na ní hovořil v souladu s Novotného projevem.

Snahy udržet uměleckou sféru pod kontrolou a usměrňovat její pohyb byly sice částečně úspěšné, nemohly však obstát v delším časovém horizontu. Vnitřně rozporná politika KSČ, která v kulturní oblasti usilovala propojit dílčí uvolnění se zachováním svého mocenského monopolu, se ovšem musela vyrovnávat i s měnícími se mezinárodními poměry. V letech 1954–55 se zdálo, že vypjaté období tzv. studené války Stalinovou smrtí pominulo, což se projevilo i v politice Sovětského svazu, kupříkladu odchodem sovětských vojsk z Finska a Rakouska i změnou postojů vůči Titově Jugoslávii. II. sjezd sovětských spisovatelů, konaný v prosinci 1954, umožnil veřejně vystoupit i

tzv. liberálům (Ilja Erenburg, Alexandr Tvardovskij) a pokusil se rozšířit pojetí socialistického realismu za rámec pouhého zobrazení revolučního a budovatelského zápasu i obohatit typizací postav a překonat tak převládající schematismus. Pokud však Jan Pilař vítal rokováání sovětských autorů nadšenými slovy jako „*hluboké vydechnutí, které nám pomůže roztrhat krunýře a obruče všech úmyslných i neúmyslných školometských výkladů socialistického realismu*“, netušil, jaký kvas se chystá v české kultuře.

V příznivějším společenském klimatu nabraly polemiky v literárních a kulturních časopisech na síle a začaly zpochybňovat dogmata uplatňovaná od přelomu čtyřicátých a padesátých let. Příznačná byla polemika vyvolaná statí Milana Kundery *O sporech dědických* (Nový život 1955, č. 12), v níž autor zdůraznil význam opomíjených či přímo zavrhaných tendencí a postupů moderního umění pro novou, socialistickou poezii (→ s. 115, kap. *Myšlení o literatuře*). Kunderova stať se mezi řádky obracela proti dogmatikům z okruhu bývalé Tvorby, proti názorovým východiskům Štollovým a Taufrovým i proti tradicionalismu Zdeňka Nejedlého, tedy proti výrazným stereotypům poúnorového literárního myšlení. Dobové ohlasy na Kunderův příspěvek dokládají, jak hluboko byla reflexe umělecké tvorby 19. a 20. století zasažena dogmatismem stalinského období a jak obtížně jej překonávala. V reakcích zřetelně převážily poukazy na Kunderův údajně nedostatečně kritický přístup k otázkám „dědictví“ (kupř. Jiří Šotola: *O sporech dědických – kapitola druhá, Literární noviny 1956, č. 5*), ba i razantně formulovaná protimodernistická a protiantgardní stanoviska radikálů z někdejší Barešovy skupiny („*Naším dědickým dluhem není však omývat mrtvolu, ismů*“, Jan Štern, *Literární noviny 1956, č. 15*).

V téměř celé kulturní oblasti však již nastával pohyb, který nezastavily ani konference Svazu československých spisovatelů věnované problematice poezie (červen 1955) a prózy (březen 1956), kde stěžejní referáty varovaly před nástupem subjektivismu, únikovými tendencemi (odklon prózy od současnosti k historické tematice, od občanské poezie k intimní) a jednostranným zdůrazňováním talentu na úkor ideovosti, respektive socialistické angažovanosti. Mezitím již vycházela prozaická díla, která v rámci rozšiřujícího se prostoru obracela pozornost k vnitřnímu světu člověka, k jeho pochybnostem a rozhodování ve složité historické situaci (Jan Otčenášek: *Občan Brych*, 1955), objevila se lyrizovaná próza (Ludvík Aškenazy: *Dětské etudy*, 1955; *Ukradený měsíc*, 1956), ale také zjevná románová polemika s dosavadním pojetím literárního hrdiny, nacházejícího východisko z osobního tápání v začlenění do pracovního kolektivu. Vášnivě diskuse vyvolal zejména psychologicky laděný román *Jdi za zeleným světlem* Edvarda Valenty (1956), příslušníka starší generace a redaktora meziválečných Lidových novin. Pozvolna se formovala pozoruhodná skupina literárních kritiků, teoretiků a básníků kolem časopisu *Květen*, vydávaného

od roku 1955. Ve filmové tvorbě, výrazně těžící z prozaických či dramatických předloh, ustupovala do roku 1953 jednoznačně dominující budovatelská a politická tematika zábavným, psychologickým, historickým a pohádkově laděným snímkům, respektive filmům pro děti. V letech 1954–56 tvořily budovatelské a politicky angažované celovečerní hrané filmy už jen třetinu barrandovské produkce, zatímco v období 1949–53 to bylo až 90 procent.

### *Ve znamení XX. sjezdu KSSS*

Příznivější atmosféru ještě umocnily (zpočátku ne zcela přesné) zprávy o průběhu XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, uskutečněného 14.–25. února 1956. Do historie se zapsal vystoupením N. S. Chruščova, který v tajném zasedání přednesl projev o Stalinových zločinech a o deformacích všech oblastí sovětského života za diktátorovy vlády. Odsouzení tzv. kultu osobnosti a opuštění stalinských tezí (teorii zostřujícího se třídního boje nahradila v Chruščovově pojetí koexistence a soutěžení dvou světových soustav, socialismu a kapitalismu) znamenaly pro část mladých intelektuálů značné otřesení doposud nezpochybnitelných jistot. Aktuálně též pozměnily přípravu jednání *II. sjezdu Svazu československých spisovatelů*, který se konal 22.–29. dubna 1956, tedy po sedmi letech od sjezdu ustavujícího. Rokování spisovatelské obce se zúčastnili též prezident republiky Antonín Zápotocký, delegace ÚV KSČ, ministr školství František Kahuda, prezident Československé akademie věd Zdeněk Nejedlý, zástupci kulturních institucí a odborů i řada zahraničních hostů.

Od počátku bylo jasné, že tentokrát na sjezdu převáží kritická reflexe nad oslavným bilancováním. Naznačila to již tisková kampaň, která sněmování předcházela a jež se víceméně otevřeně zamýšlela nad neradostným stavem literatury i společnosti. Úvodník 16. čísla Literárních novin nejen charakterizoval prožívanou dobu jako čas „pohřbívaných iluzí“, ale vrátil se i ke kořenům přítomnosti, k dobříšské konferenci mladých spisovatelů v březnu 1948, která podle redakce naposledy ukázala skutečný ideový stav české literatury, ignorovaný ovšem představiteli nového Svazu československých spisovatelů. Zároveň se zde zcela věcně konstatovalo, že se socialistické principy zaváděly do literatury „skoro úředně“.

Vedení Svazu československých spisovatelů se však snažilo na oficiálním fóru, konaném 22.–29. dubna 1956, existující rozpory retušovat. Jan Drda v referátu *O stavu a úkolech československé literatury* prohlásil, že různost tvůrčích temperamentů i žánrů neruší společný cíl, jímž je úsilí „o stranický, komunistický pohled na skutečnost“ (Literární noviny 1956, č. 17). Tento

pohled předjal argumentaci i dalších členů předsednictva spisovatelské organizace.

Taktika vedení Svazu ale nevyšla. Atmosféru sjezdu zásadně změnila dvě vystoupení. Předně to byla Seifertova úvaha o spisovateli jako svědomí národa, doprovázená požadavkem návratu umlčených a perzekvovaných tvůrců do literatury, a dále proslov Františka Hrubína, na jehož řeč, která si vysloužila bouřlivý potlesk účastníků, reagovala většina diskutujících. Hrubínovo přirovnání české poezie k Mallarméově labuti, jejíž křídla zamrzla v ledu, i emocionálně laděné připomínky uštvaneho Konstantina Biebla, umlčeného Jiřího Koláře, nespravedlivého útoku Ivana Skály na Jaroslava Seiferta i znevážení básnického odkazu Františka Halase Ladislavem Štollem vyvolaly ovšem také nesouhlasné reakce. Příspěvky Jaroslava Seiferta a Františka Hrubína byly nesmlouvavou kritikou uplatňování politických direktiv v literatuře a výpadem proti tvůrcům komunistické kulturní politiky.

Ladislav Štoll proto na sjezdu dlouze obhajoval oprávněnost své koncepce a Jiří Taufer odmítl obraz zamrzající labutě argumentem, že „*jaro, jež prožívají národy po vítězství socialismu, se nepodobalo po deset let nějaké ledové pustině*“. Stranické a svazové funkcionáře ale nepříjemně překvapilo také vystoupení Vítězslava Nezvala, který se vyznal z obdivu k Halasovu dílu a uvedl, že jej Štollův referát v roce 1950 citově pobouřil. Nezval se netajil ani pozitivním názorem na Seifertovu Píseň o Viktorce i na tvorbu Vladimíra Holana, Jindřicha Hořejšího, Viléma Závady a Tristana Tzary. V diskusi pak navrhl, aby do připravovaných stanov již nebyl zahrnut pojem socialistický realismus.

Ze zpráv, které dostávalo 5. oddělení ÚV KSČ, vyplývá, že spisovatelé-komunisté byli na možnou názorovou konfrontaci připravováni již předem na stranickém aktivu. Průběh jednání se snažil ovlivnit i dopis Ústředního výboru KSČ, v němž se zdůrazňovalo, že při kritice musí jít vždy o komunistickou odvahu, nikoliv o „maloměšťácký pokřik“. Vypjaté ovzduší, opatrnost i snaha nezadat si způsobily, že se situace na sjezdu komunistům alespoň částečně vymkla z rukou. Někteří komunističtí spisovatelé dokonce později tvrdili, že v dané atmosféře nemohli „mluvit otevřeně“ a proto v diskusi nevystoupili.

Do nového ústředního výboru spisovatelské organizace již nebyli zvoleni Václav Řezáč a Jiří Taufer. Naopak v něm nechyběli František Hrubín, Jaroslav Seifert a Milan Kundera. V celkovém rozložení sil si ovšem nadále zachovali převahu autoři známí tvůrčí i politickou angažovaností pro komunistickou linii (František Buriánek, Jan Drda, Jiří Hájek, Marie Majerová, Jan Noha, Karel Nový, Jan Pilař, Josef Rybák, Bohumil Říha, K. F. Sedláček aj.). Řízení Svazu se po Janu Drdovi ujal ve funkci prvního tajemníka Jan Otčenášek, tíha výkonu však spočinula na tajemníku Janu Nohovi. V zásadě tak obsazení nového orgánu reflektovalo umírněnější

stranickou politiku, která ale i nadále trvala na důsledné kontrole kulturní oblasti.

### *Dílčí rozšíření literárního prostoru v druhé polovině padesátých let*

Ačkoliv přijaté závěry jen zčásti odpovídaly spisovatelským požadavkům a František Hrubín ustoupil nátlaku a provedl sebekritiku, rokování sjezdu spoluvytvářelo dramatický kontext roku 1956. Jeho události, zejména již zmíněný XX. sjezd KSSS, zpochybnily pro mnoho komunistických literátů do té doby nenarušenou důvěru ve stranu. Řada umělců a vědců jej později označila za klíčový zlom ve svém názorovém vývoji.

Názorně se proměna společenského klimatu promítla do tzv. *filozofické diskuse*, jež se v letech 1956 a 1957 odehrávala na stránkách Literárních novin (přispěli sem např. Jiří Cvekl, Karel Kosík, Jaromír Sedlák, Slavomír Strohs, Ivan Sviták, Josef Zumr). Jádrem většiny příspěvků byla kritika „schematismu“ a „dogmatismu“, příznačných pro období tzv. kultu osobnosti. Karel Kosík, který celou debatu statí Hegel a naše doba (Literární noviny 1956, č. 48) otevřel a sehrál v ní klíčovou úlohu, ji od počátku spojil s aktuálním politickým děním, jež se podle něj odvíjelo „ve znamení XX. sjezdu KSSS“. V Kosíkových příspěvcích (a také např. u Ivana Svitáka či Josefa Zumra) byl zřetelný vliv soudobého směřování zahraniční marxistické filozofie, jež se projevoval mimo jiné četnými odkazy na Marxovy rané myšlenky. Spor mladých filozofů s přetrvávajícím schematismem přesvědčivě ukázalo například odlišné chápání pojmu ideologie. Autoři později reprezentující tzv. kritický marxismus vnímali ideologii v Marxově negativním vymezení jako „falešné vědomí“. Proti tomuto chápání pojmu se záhy ohradil Jaromír Sedlák, jenž je v stati Filozofie a dnešek (Literární noviny 1956, č. 50) označil za zúžené a s odkazem na Lenina se vrátil k tezi o marxismu jako ideologii, jež je na rozdíl od všech ostatních vědecká.

Obdobný ústup ideologizace byl příznačný i pro soudobé diskuse literární. Ty se i nadále týkaly vztahu k prvorepublikové umělecké avantgardě a evropské moderně, nově pak též aktuálnosti uměleckého směřování Skupiny 42 i tvorby Jiřího Ortena a v návaznosti na II. sjezd nastolily problém básnického odkazu Františka Halase. Jeho dílem se zabývali, s otevřeným protištollovským akcentem, především literární historik Jiří Brabec a Jan Grossman, který byl spolu s Ludvíkem Kunderou editorem kompletního vydání Halasových sbírek v roce 1957. Zvláště podstatnou roli v tehdejší literární životě sehrávala skupina mladých autorů, kteří se seskupili kolem časopisu Květen a hlásili se k tzv. programu poezie všedního dne. Ta podle jejich názoru nebyla v rozporu se socialistickou kulturou, k níž se tento

autorský okruh hlásil. Rozsáhlá polemika byla věnována donedávna nezpochybnitelnému pojmu socialistický realismus (→ s. 115, kap. *Myšlení o literatuře*).

Zásadní význam měl pro literární život let 1956 a 1957 fakt, že politické uvolnění umožnilo částečný návrat do literatury některým autorům, působícím dosud na pomezí tolerovaného a zakázaného. Jako kritik se začal znovu uplatňovat Jan Grossman, v oblasti literárněhistorické Václav Černý, v básnických almanaších se stále častěji objevovaly příspěvky bývalých členů Skupiny 42 (kupř. Jiřího Koláře a Jiřiny Haukové), tvůrců shromážděných svého času kolem sborníku Ohnice (Josef Hiršal, Kamil Bednář) i dalších autorů, kteří v první polovině padesátých let publikovali jen ojedinele (Vladimír Holan, Edvard Valenta). Kritický vztah k pouťorovému kulturnímu a literárnímu dění začali postupně dávat po červnu 1956 najevo mnozí autoři včetně těch, kteří se na jeho formování plně podíleli.

Do edičních plánů nakladatelství se v rámci liberálnějšího přístupu dostaly také rukopisy, na jejichž zveřejnění nebylo dříve ani pomyslení a které zčeřily hladinu kulturního života až po svém vydání v roce 1958 (Josef Škvorecký: *Zbabělci*, Karel Ptáčník: *Město na hranici*). I uvolnění však mělo své meze. Prózu Jiřího Muchy s názvem *Kde hvězdy spí*, zachycující ovzduší v komunistických pracovních táborech, a Škvoreckého novelu *Konec nylonového věku* cenzura zatím nepropustila.

Důsledky roku 1956 byly tedy trvalejší, než si znepokojené vedení KSČ přálo. Polské a maďarské události i suezská krize ukázaly limity chruščovovského uvolnění a opětovně posílily dogmatický proud ve straně, znejistěly předchozím děním. Průběh II. sjezdu Svazu československých spisovatelů byl však stranickým špičkám trnem v oku od samého počátku – ÚV KSČ hodnotil některá vystoupení jako „útoky na zásady socialistického společenského zřízení, na vedoucí úlohu dělnické třídy a strany“. Podle interní zprávy nazvané *Politické důsledky II. sjezdu SČSS a charakteristika současné činnosti Svazu spisovatelů* způsobily „zmatené a nebezpečné názory“ značný „chaos v hlavách spisovatelů, umělců i v části naší inteligence vůbec“. Bouřlivý průběh pražského studentského majáles v květnu 1956 navíc ukázal, že se komunistické straně příliš nedaří ani politickovýchovná práce mezi vysokoškolskou mládeží.

Na zasedání ÚV KSČ, konaném 13.–14. června 1957 a příznačně věnovaném ideologickým otázkám, označil Jiří Hendrych za hlavní nebezpečí revizionismus a vytyčil „program výchovy mas k socialistickému uvědomění“. Po dočasném uvolnění poměrů se chystal opět tvrdší politický kurz, který však již nedosáhl intenzity první poloviny padesátých let. Personifikací tohoto postupu, kolísajícího mezi bezzubou kritikou stalinistických přehmatů a bojem proti nebezpečí liberalismu, se stal první tajemník ÚV KSČ Antonín Novotný, zvolený v listopadu 1957 prezidentem



republiky. Tuto linii pak v červnu 1958 potvrdil a rozvinul XI. sjezd KSČ, který stanovil úkol „dovršit kulturní revoluci“.

## CENZURA

Činnost nakladatelství a vydávání časopisecké produkce byly po únoru 1948 ztíženy tvrdou cenzurou, která dovršila předcházející regulativní tendence a projevovala se v nejrůznějších formách. Ať již na sebe brala podobu stranické kontroly tisku, povolovacích komisí, edičních a redakčních rad, vytvářejících jakési první síto pro posouzení rukopisu a kombinujících zřetel odborný s hlediskem ideově politickým, či institucionalizované předběžné cenzury, vždy porušovala svobodu slova, tisku, uměleckého projevu a vědeckého bádání. Klasické pojetí občanských práv a svobod, zakotvené v českém právním řádu od šedesátých let 19. století, bylo oslabeno v letech protektorátu i v poválečném období a komunistický režim je nepotřeboval. Hodnotil je z tzv. třídních pozic a razil pro ně pejorativní označení „buržoazní svobody“. Vše, co odporovalo momentálnímu (ovšem často vágnímu a proměnlivému) zájmu socialismu, bylo přinejmenším podezřelé, ne-li dokonce zpochybňující a ohrožující stávající politické uspořádání. Systém zákazů a příkazů, který prostoupil celý veřejný život a zvláště postihl uměleckou a vědeckou činnost, svědčil zároveň o vnitřní nejistotě politické moci, obávající se opravdu svobodných projevů a vynucující si loajalitu i prostřednictvím represí. V takové atmosféře, byť se postupem doby přece jen rozšiřoval prostor pro svobodnější vyjadřování, cenzuru umocňovala autocenzura, neboť každý autor, usiloval-li o publikování svých prací, bral vědomé i podvědomé ohledy na existenci mantinelů, které nebylo radno překročit. Tyto základní souřadnice spoluurčovaly a zároveň deformovaly ráz kulturního dění téměř po celé čtyřicetileté období komunistické vlády.

### *Zřízení institucionalizované formy cenzury*

Ihned po únorovém vítězství si komunistické vedení uvědomilo, že musí upevnit své pozice a získat rozhodující vliv na utváření veřejného mínění. K tomu bylo zapotřebí ovládnout tiskárny i nakladatelství a prosadit přísný dohled nad vydáváním periodických i neperiodických publikací. Dosavadní spíše nepřímé cenzurní praktiky, uplatňované v poválečném třiletí, rychle získávaly legální charakter.

V přechodném období od února 1948 do dubna 1953, tedy do vzniku ústřední instituce kontrolující veškerá masmédiá, měla cenzura v Československu podobu stranického řízení tisku, kultury a osvěty, rozptýleného do různých organizací a užívajícího různých metod. Šlo o bezprostřední policejní a mocenské zásahy (vynucené zastavování periodik, pronásledování odpůrců režimu), politické ovlivňování činnosti jednotlivých institucí, řízení redakcí tzv. po stranické linii (tj. prostřednictvím prověřených členů strany, instruovaných nadřízenými orgány KSČ) a také o urychlené přijímání vyhlášek i zákonů, omezujících svobodu slova a tisku. Spolu s tím byl pozvolna budován nový systém, jehož smyslem bylo dostat kulturní oblast plně pod kontrolu komunistického ústředí.

Pokud jde o cenzuru knih, až do léta 1948 se odehrávala v mezích předúnorového režimu kulturní regulace, vykonávané publikačním odborem ministerstva informací pod vedením Františka Halase a Bohumila Nováka. K obratu zde – podobně jako v celé kulturní politice – došlo na podzim 1948. V září 1948 vedení KSČ zřídilo *Kulturní radu* s úkolem „projednávat všechny zásadní otázky v oboru ideologie a kultury“. Praktický dohled vykonávala v tomto směru jednotlivá kulturně-propagační oddělení KSČ od ústředí až po okresy. Na přelomu září a října ovládli po dohodě s ministrem informací Kopeckým dosavadní orgány knižní cenzury představitelé Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, resp. *Lektorské rady* ÚV KSČ (roku 1951 byla nahrazena vydavatelským odborem ústředního „kulturpropu“). Cílem nové garnitury, v jejímž čele stál Pavel Reiman, byla přísná ideologická cenzura literární, vědecké i popularizační knižní produkce. Při zátahu na tituly připravované v tiskárnách a nakladatelstvích k vydání byla zastavena výroba více než 250 knih (mj. Nadeauových *Dějin surrealismu* nebo sborníku z nedávné konference mladých spisovatelů na Dobříši). Ze stejného hlediska byly prověřeny i ediční plány nakladatelství na rok 1949. Také další opatření Reimanovy komise již předjímala nový nakladatelský zákon, přijatý až na jaře následujícího roku, zvláště plánovanou likvidaci soukromých nakladatelství a také ustavení nové ústřední instituce pro plánování, řízení a kontrolu knižního trhu. Po přijetí zákona byla pro tyto úkoly v červnu 1949 ustavena *Národní ediční rada česká* (NERČ), do níž byla transformována i dosavadní Reimanova komise. Zásadní vliv kulturněpolitických orgánů KSČ na literární cenzuru tak zůstal zachován.

Ve slovenské části republiky byla obdobně zřízena Národní ediční rada slovenská, v roce 1950 byly pak obě rady zastřešeny Ústřední ediční radou, jejíž funkce byla především reprezentativní. Předsedkyní NERČ se stala Marie Majerová, organizační zázemí radě poskytovalo ministerstvo informací (v čele publikačního odboru stál v letech 1950–52 Ivan Olbracht, pod jeho vedením ale

ediční činnost fakticky řídil Jiří Taufer, který na čas vykonával také funkci náměstka ministra informací pro věci tiskové a publikační.

Jednotlivé agendy, spojené s řízením knižního trhu, vykonávaly specializované komise NERČ, kterých bylo zřízeno téměř dvacet. Cenzuru knižních publikací rutinně prováděla tzv. povolovací komise NERČ. Posuzovala všechny nakladatelské plány a doporučovala předsednictvu rady schvalování jednotlivých edičních záměrů. Opírala se přitom jak o názory členů komise, tak o výsledky lektorského řízení, na němž se podíleli „spolehliví“ pracovníci jednotlivých nakladatelství i lektori ministerstva informací. Protože výběr a kontrolu textů podle ideologických a kulturních kritérií budovatelského období zajišťovala v této době z větší části již sama „znárodněná“ nakladatelství, bezprostřední zákazy rozpracovaných knižních titulů nebyly od konce roku 1949 časté. Jako nejspornější se v letech 1949–51 jevila otázka reedic děl moderních klasiků, autorů posledního půlstoletí. Zde radikální Reimanovo křídlo v NERČ prosazovalo, byť jen s částečným úspěchem, krajně selektivní postoje. Do nové budovatelské kultury neměla být podle něj vpuštěna nejen díla spisovatelů konzervativní a liberální orientace, ale ani těch básníků, prozaiků a kritiků blízkých socialistickému hnutí a obecně levici, kteří se svými občanskými aktivitami kdykoli v minulosti postavili proti stalinismu nebo jejichž tvorba nesla příliš výrazné stopy modernistických poetik (problematizováno nebo zdržováno bylo například vydávání děl Josefa Čapka, Viktora Dyka, Josefa Hory, F. X. Šaldy aj.).

Souběžně s posuzováním nových publikací rozhodovala Národní ediční rada česká od poloviny roku 1949 také o osudu knih, které byly po nabytí účinnosti nového zákona zajištěny ve skladech likvidovaných soukromých nakladatelství a knihkupectví. Celkem šlo o dvě tisícovky knižních titulů (v různém počtu výtisků). Na základě doporučení tzv. likvidační komise NERČ skončila většina z těchto knih ve stoupě (v oblasti krásné literatury, humanitních a společenských věd šly do stoupy téměř dvě třetiny titulů). Ke zničení byly takto určeny zejména knihy populární beletrie (tzv. braková literatura), publikace autorů, které komunistický režim vnímal jako své oponenty a nepřátele (např. Václav Černý), díla předních autorů evropského existencialismu a modernismu (Camusův Cizinec, Eliotova Pustá země) a další publikace z hlediska stalinismu obtížně ideologicky přijatelné. Jiná část zabavené literatury, zejména odborné, byla uvolněna pro prodej v antikvariátech. Jen asi 15 % ze zabavených knih se dostalo do běžného knihkupeckého prodeje. V oblasti knihkupecké a nakladatelské byla tato likvidační akce uzavřena do roku 1952. Delší dobu si vyžádala analogická „očista“ fondů veřejných knihoven, kde došlo k podobně tvrdým cenzurním zásahům, znamenajícím dramatické zúžení oborového, žánrového a názorového spektra dostupné literatury.

Od února 1948 až konce roku 1949 mělo vyřazování knih z knihoven v podstatě živelnou povahu, tehdejší cenzurní praxi lze označit jako rozptýlenou. Nebyla totiž jednotně organizována a podněty ke stahování konkrétních titulů přicházely z více stran (zejména z Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ a z ministerstev informací a školství). Přibližně od poloviny roku 1950 zesílily snahy o centralizaci a formalizaci cenzury knihoven. Z podnětu ministerstva informací sestavili pracovníci Masarykova lidov ýchovného ústavu *Seznam nacistické, protistátní, protisovětské a jiné brakové literatury*, jenž byl prvním cenzurním indexem, distribuovaným v celostátním měřítku. Vedle politických a náboženských spisů tento seznam zahrnoval zejména díla autorů populární beletrie (Vlasty Buriana, Bohumila Boušky, Jaromíry Hüttlové, Vlasty Javořické aj.), dále osob obviněných z kolaborace (Felixe Cámary, Františka Zavřela, A. J. Kožíška aj.) či spisovatelů, kteří po únoru 1948 emigrovali (Jana Čepa, Františka Kovárny, Heleny Koželuhové, Františka Listopada, Zdeňka Němečka aj.). Na tento cenzurní index posléze navazovaly další seznamy zakázaných knih, jež vznikaly v průběhu dalších dvou let v Ústřední lidové knihovně a v Ústavu dějin KSČ (ty byly zaměřeny jednak na publikace tzv. trockistické a protisovětské, jednak na legionářskou literaturu a knihy údajných pravicových sociálních demokratů, T. G. Masaryka, Edvarda Beneše, M. R. Štefánika ad.). Knihovníci na základě těchto seznamů knihy vyřazovali z přístupných fondů, po jednom exempláři posílali do Ústavu dějin KSČ či dalších vybraných knihoven, většina však byla ničena.

Definitivní krok ke sjednocení cenzurní praxe a spojení jejích dílčích agend na půdě jediného státního úřadu představovalo založení *Hlavní správy tiskového dohledu* (HSTD), konstituované jako obdoba sovětského Glavlitu. První pokus o založení takovéto cenzurní instituce proběhl již v lednu 1950, avšak tento projekt se ještě neuskutečnil. Teprve v dubnu roku 1953 přijal politický sekretariát KSČ rozhodnutí, na jehož základě pak předsednictvo vlády vydalo tajné nepublikované usnesení č. 17/1953, jímž byla HSTD ustavena. V Československu tak zahájila působení institucionalizovaná předběžná cenzura, která od září 1953 působila v rámci ministerstva vnitra.

Pro potřeby HSTD vznikl v roce 1953 také nejobsáhlejší cenzurní index pro veřejné knihovny. Obsáhl přibližně 7500 titulů, přičemž kromě výše zmíněných kategorií brakové, fašistické a politicky závadné literatury zahrnul i početnou skupinu beletristických a filozofických děl tzv. existencialistické a formalistické orientace. (Seznam byl poté zásadněji revidován až počátkem šedesátých let.)

V definitivním statutu Hlavní správy tiskového dohledu, vydaném tajným rozkazem ministra vnitra č. 107 dne 16. června 1955, byly úkoly cenzury zpřesněny, nadále ale připouštěly „zajišťování dalších úkolů stanovených stranou a vládou“. Tím ovšem vznikala i na tomto úseku jistá dvojkoľejnost,

neboť do cenzurní činnosti podřízené vnitru mohly nadále zasahovat stranické orgány, případně politicky vlivné osoby. Při výkladu cenzurních pokynů proto docházelo k značné svévoli politických funkcionářů i zaměstnanců stranického aparátu. Stanoviska pracovníků komunistického aparátu přitom bývala zpravidla mírnější než dogmatické postoje profesionálních cenzorů z ministerstva vnitra.

Rozdílné názory na míru „škodlivosti“ schvalovaných publikací vyplývaly z prozatímního i definitivního statutu HSTD. Oba materiály operovaly s blíže nespécifikovaným pojmem obecný zájem. Od počátku přitom platila zásada, že „nelze připustit rozšiřování věcí, údajů a zpráv a případně i skrytých útoků, které škodí našemu státu a naší straně“. Cenzoři byli instruováni, že musí zabránit šíření údajů, obsahujících „státní, hospodářské a služební tajemství“ a dále skutečností, které jsou „lživé“, a tudíž „škodlivé lidově demokratické republice“. Zároveň měli dbát na dodržování plánovaných nákladů i rozsahů schvalovaných tiskovin. Konečný verdikt ovšem závisel na subjektivním názoru i znalostech a schopnostech konkrétních úředníků, takže se stávalo, že tutéž věc jeden pracovník schválil, zatímco druhý ji nepovolil. Směrnice o obecném zájmu však zůstala v platnosti i po roce 1958.

Podobné nesrovnalosti se objevovaly též na úseku umění a osvěty, kde statut mimo jiné určoval, aby ze sítě knihoven a antikvariátů byla nadále „vyřazována škodlivá literatura“.

### *Cenzurní praxe*

Na počátku činnosti kladl cenzurní úřad důraz na kontrolu periodik, jejichž šéfredaktoři museli referentům v předstihu předkládat materiály chystané ke zveřejnění. Vytiskněny pak mohly být pouze časopisy a příspěvky označené služebním číslem příslušného cenzora. Pro úsek knižních publikací stanovila HSTD trojí cenzurní síť: kontrola se prováděla nejprve při schvalování rukopisu do sazby, poté ve stadiu poslední stránkové korektury a nakonec jí musel projít signální výtisk. I tato procedura, kromě výrobních lhůt v tiskárnách, produkci knih neobyčejně zpomalovala.

První zásah HSTD proti krásné literatuře, zaznamenaný v Denních zprávách náčelníka a nesoucí datum 10. prosince 1953, se paradoxně týkal díla uznávaného socialistického realisty a komunisty Petra Jilemnického *Kus cukru*, tehdy na pokračování čteného v ostravském rozhlasovém studiu. Cenzorům se zdály nevhodné právě zmínky o ceně cukru, která se v porovnání se soudobou situací zdála „provokativně“ nízká. Vznegli dotaz, jak postupovat při „nevhodných citacích“ z děl klasiků marxismu-leninismu a pokrokových tvůrců. Odpověď dal ministr vnitra Barák vlastnoručním přípiskem: „Nevhodné pasáže vyškrtnout!“, čímž stanovil precedens pro další podobné případy.

Při vlastním posuzování knih se prosadila praxe, která do jisté míry vyhovovala nakladatelství i cenzurnímu úřadu. Pokud nebyl text přímo zakázán, dělaly menší úpravy na příkaz cenzorů redakce nakladatelství samy a pouze v případě větších zásahů si zvaly autory. Jen výjimečně, na rozdíl od periodického tisku, se svolávaly porady za účasti zástupců nakladatelství, HSTD a aparátu ÚV KSČ. Obecně platilo, že se pozornost cenzorů od počátku soustředila více na poezii, v které nacházeli nejrůznější jinotaje (zásahů se dočkaly kupř. básně Jana Skácela, Miroslava Holuba, ale i zemřelých Karla Tomana a Eduarda Basse), než na prózu. Celkový souhrn zásahů za období let 1948–58 však pro nedostatek pramenů není možné zjistit.

V rámci politického uvolnění roku 1956 se předsednictvo Svazu československých spisovatelů pokusilo protestovat proti cenzurním zákrokům a v lednu roku 1957 sestavilo zprávu o administrativních zásazích do svazového tisku. Text dokumentu kritizoval nesystematickou práci cenzurních úředníků a požadoval větší odpovědnost pro šéfredaktory; součástí zprávy byl i návrh, aby HSTD nadále střežila pouze otázky státního a vojenského tajemství a „věci veřejného zájmu“ posuzovali „podle pokynů strany“ šéfredaktoři. Pokus o vymanění literárních otázek z přímé kompetence cenzury se ale nezdařil, byť kontrola byla přece jen mírnější a cenzoři shovívavější, takže propustili i několik politicky ožehavých titulů. Ministerstvo vnitra však vytušilo nebezpečí a k udržení svých pravomocí využilo i maďarských událostí a dalšího dramatického dění na mezinárodní scéně.

V roce 1956 například nesmělo nakladatelství Melantrich vydat román Antuna Bonifačiče Krev matky země pro údajné lascivní scény; vzhledem k maďarským událostem byla pozastavena distribuce knihy Karla Ptáčníka Od Dunaje na dvě strany. V listopadu 1957 se konala porada nad rukopisem novely Josefa Škvoreckého Konec nylonového věku; po kontroverzní diskusi a marných protestech zástupců nakladatelství Československý spisovatel bylo vydání odloženo na neurčito. V únoru 1958 postihl nastupující zostřený kurz část básnické sbírky Protěž Jany Štroblové, podle posudku HSTD „dcerky z lepší rodiny, která se cítí ukřivděná ve svém životním a společenském postavení“.

Obdobná kritéria jako u původní domácí literatury se uplatňovala též při soukromém dovozu knih. Zásilky byly v rozporu se zákonem otevírány a nežádoucí publikace zabavovány. Tuto poštovní cenzuru vykonávala zprvu Státní bezpečnost, od ledna 1958 pak HSTD. Osobám, uvedeným na tajném seznamu, se zásilky kontrolovaly pravidelně, ostatním namátkově.

## NAKLADATELSTVÍ

Únorový převrat zahájil poslední, necelý rok trvající etapu existence soukromých nakladatelství, která působila vedle již zcela dominujících kolektivních firem. Utužení komunistického režimu v následujících měsících pak znamenalo zestátnování, združstevňování i masovou likvidaci nakladatelských podniků, jejichž počet pronikavě klesl. Činnost kolektivních nakladatelství se ocitla pod ostrou kontrolou, vykonávanou nejen prostřednictvím politicky spolehlivých vedoucích pracovníků a různými formami cenzury, nýbrž také ekonomickými nástroji a z centra oktrojovanou tematickou specializací edičních plánů. Tento těžkopádný systém, jehož přežití zajišťovala jednotná síť knihkupectví a povinné odběry knihoven, neumožňoval pružně reagovat na aktuální potřeby české literatury, kultury a vědy, tím méně pak rychle zprostředkovávat soudobé zahraniční podněty, pokud jejich prezentaci státní orgány vůbec připustily. Přesto vydržel plných čtyřicet let a jeho zánik nastal až po listopadu 1989.

### *Pouňorová reorganizace nakladatelské struktury a její další proměny*

Ustavení *Odborného svazu knihkupců, nakladatelů a obchodníků s uměleckými předměty*, jehož přípravný výbor převzal 26. února 1948 agendu bývalého Svazu českých knihkupců a nakladatelů i Hospodářské skupiny maloobchodu, bylo v oboru nakladatelského podnikání mezníkem. Existence soukromých nakladatelství i knihkupců spěla od této chvíle neodvratně ke svému konci.

Krátce po únorovém převratu se politický a ideologický tlak soustředil především na soukromé knihkupce, vůči nimž nová moc oživila dřívější komunistická obvinění, že bojkotují marxistickou a sovětskou literaturu, místo které dávají přednost „buržoaznímu braku“. Soukromá nakladatelství naproti tomu pokračovala v činnosti jakoby stranou komunistické pozornosti. Pouze do některých velkých firem a podniků, jejichž majitelé se podle představitelů přípravného výboru Odborného svazu knihkupců, nakladatelů a obchodníků s uměleckými předměty prohřešili proti zájmům republiky (např. Leopold Mazáč, Gustav Voleský), byla dosazena národní správa. Pravidla povolovacího řízení se formálně nezměnila, postupně se však rozšiřoval okruh nepovolovaných autorů (první emigranti, představitelé „úpadkového“ umění, „protisovětské“ spisovatelé). Ministerstvo informací všemožně preferovalo nakladatelství celostátních korporací, jimž poskytovalo zvýšené přiděly papíru i zajímavé ediční projekty (Národní knihovna). Ekonomickou

základnu dožívající samosprávné odborné organizace podlomilo včlenění Záložny českých knihkupců a nakladatelů do Živnostenské banky.

Už na podzim 1948 připravilo ministerstvo informací personální podmínky k rychlému a účinnému ovládnutí oboru, když Václav Kopecký dosadil do soukromých nakladatelství zmocněnce pověřené kontrolou veškeré činnosti. Svě opatření, deklarované jako prozatímní, formálně opřel o dekret prezidenta republiky ze dne 26. října 1945 a odkázal i na připravovaný zákon o nakladatelském podnikání a nutnost „kontroly vánočního trhu“. Zpřísněné povolovací řízení i uměle udržovaný nedostatek papíru zároveň účinně brzdily výrobu ideologicky nevhodných knih.

Zákon o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací přijatý Národním shromážděním 24. března 1949, legislativně zabezpečil ustavení zcela nového vydavatelského systému, plně řízeného a kontrolovaného státem. Oficiální motivy jeho přijetí uváděla důvodová zpráva, podle níž se sice publikační odbor ministerstva informací ve spolupráci se Státní publikační komisí snažil zamezit „nejhorším výstřelkům nakladatelské anarchie“, nemohl ale zabránit „škodlivé produkci neperiodických publikací“ a potírat „konkurenční boj plynoucí z liberalistického nazírání na podstatu nakladatelského podnikání, ve kterém byl stále spatřován především účel obchodní a výdělečný“. Nový zákon proto nejen zamezil jednotlivcům vydávání neperiodických publikací (možnost rozšiřování knih jim zatím ponechal), ale stanovením plánovací a schvalovací povinnosti předjal budoucí direktivní určování tematiky i systém kontroly knižní produkce. Okruh institucí, jež ze zákona připadaly v úvahu pro udělení vydavatelského oprávnění, byl sice poměrně široký (státní orgány, národní a komunální podniky, politické strany, jednotné masové organizace, družstva a spolky), konkrétní povolení ke zřízení vydavatelského podniku však ministerstvo informací udělilo jen 36 subjektům.

Schválení zákona provázela ostrá tisková kampaň proti soukromým nakladatelstvím, které si podle spisovatelky Marie Majerové „z *Písní otroka stavěly domy a které bohatly z popularity chudé autorky Boženy Němcové stovkami nových vydání Babičky, za které nebylo třeba platit autorské honoráře*“ (První rok socialistické cesty naší knihy, 1950). Během jediného roku bylo zlikvidováno 371 soukromých nakladatelských podniků a zrušeno 120 neprovozovaných koncesí. Současně ministerstvo informací podchytilo všechny rozpracované a smluvně zajištěné tituly rušených firem a stáhlo všechny jejich knižní zásoby, papír i nakladatelské archivy.

Pro novou organizaci nakladatelské činnosti byl v prvním období charakteristický prudký pokles počtu vydávaných knižních titulů při současném růstu nákladů zejména politicky preferovaných titulů ideologické literatury a beletrie. Zatímco v roce 1949 vyšla méně než polovina titulů v porovnání se situací roku 1937, průměrný náklad stoupl více než čtyřikrát.



Extrémní výše nákladů (stovek tisíc výtisků dosahovaly nejen knihy J. V. Stalina, V. I. Lenina a Klementa Gottwalda, nýbrž také Fučíkova Reportáž, psaná na oprátce a Vstanou noví bojovníci Antonína Zápotockého) se sice postupně snižovaly, nicméně v případě beletrie dosahovaly v porovnání s meziválečným stavem pěti- až desetinásobku.

Struktura nové nakladatelské sítě, připravovaná orgány KSČ již před vydáním zákona, vycházela ze záměru oborové specializace edičního profilu jednotlivých nakladatelství. I v této oblasti se tak projevilo dogma centrálního plánování, dováděné leckdy do absurdní roviny. Piliřem beletristické produkce se staly dva nové podniky: nakladatelství *Československý spisovatel*, spravované Svazem československých spisovatelů a určené pro vydávání původní i přeložené beletrie a prací literárněvědných, a *Státní nakladatelství dětské knihy* s monopolem na dětskou literaturu.

Právo vydávat – vedle politické a odborné produkce – také beletrii (s vágním vymezením „podle svého zaměření“) obdržela též nakladatelství politických stran Národní fronty (komunistická *Svoboda*, *Melantrich* Československé strany socialistické a *Vyšehrad* Československé strany lidové), ústředních organizací Národní fronty, tedy Revolučního odborového hnutí (*Práce*), Československého svazu mládeže (*Mladá fronta*), Jednotného svazu zemědělských družstev (*Brázda*), Svazu československo-sovětského přátelství (*Svět sovětů*), Svazu bojovníků za svobodu (*Mír*), ministerstva národní obrany (*Naše vojsko*) a Slovanského výboru (*Slovanské nakladatelství*). Svá nakladatelství si zprvu udržely též ideově umělecké organizace jako Svaz československých hudebních skladatelů (*Hudební matice*) a Svaz československých výtvarných umělců (*Tvar*). Obě konkurovala ve svých oblastech a k nevoli ministerstva informací *Orbisu*, pověřenému i vydáváním propagační literatury, pohlednic a reprezentační beletristické edice *Národní knihovna*. Pro literaturu teatrologickou, včetně edic divadelních her, bylo zřízeno nakladatelství *Umění lidu*, transformované roku 1951 v nakladatelství *Osvěta*, spadající pod ministerstvo informací.

Obavy z autonomie *Družstevní práce*, disponující stotisícovou členskou základnou a předválečnou tradicí, vyřešilo ministerstvo informací jejím sloučením s Mírem a v podstatě likvidačním omezením jejího edičního programu na tematiku boje za mír a proti fašismu. Společenskovědní literatura včetně politické (s výjimkou klasiků marxismu-leninismu, na něž měla výhradní právo *Svoboda*) byla svěřena brněnské *Rovnosti*, jedinému mimopražskému ústřednímu nakladatelství. Kromě tradičního *Státního nakladatelství* s monopolem na učebnice, příručky a učební pomůcky zůstalo zachováno i *Dědictví Komenského*, které se zaměřovalo na literaturu pedagogickou.

Nakladatelství jednotlivých církví (římskokatolická *Charita*, evangelický *Kalich*, *Blahoslav* církve československé a pravoslavné *Nakladatelství Exarchátu moskevské patriarchie v Československu*) doplňovalo nakladatelství Svazu bezvěrců *Život a práce*.

Strukturu uzavíralo několik oborových podniků (*Přírodovědecké vydavatelství*, *Vědecko-technické* a *Zdravotnické nakladatelství*) a nakladatelství několika dalších korporací (Československé obce sokolské, Ústřední rady družstev a Ústředního svazu československého průmyslu). Krajská nakladatelství, povolovaná ministerstvem informací se zřejmě nechutí, působila zprvu jen v několika krajích a v centralizovaném systému, který jim nezaručoval nárok na přiděl papíru, jen obtížně obhajovala svou existenci.

Vydání knižního titulu přestalo být v nových podmínkách rutinní redakční a výrobní záležitostí a měnilo se v složitý byrokratický proces. Bylo tomu tak i proto, že nakladatelství budovala na pokyn ministerstva informací rozsáhlý profesionální i administrativní aparát, který nahradil síť převážně externích redakčních spolupracovníků soukromých firem. Každé nakladatelství předkládalo jednotlivé tituly, zaštitěné stanovisky vedoucích pracovníků i redaktorů, ke schválení publikačnímu oddělení ministerstva informací, které rozhodovalo na základě posudku své ediční rady, respektive její komise.

Základem vydavatelského programu se vzhledem ke komplikované byrokratické proceduře i systému řízení národního hospodářství postupně stávaly předem schvalované roční ediční plány. Obecně se jejich náplň řídila tematickou specializací (gescí) příslušného nakladatelství. Té odpovídala hierarchicky uspořádaná číselná řada tematických skupin, seřazených podle politicko-ideologických preferencí. Důraz se kladl na národní a světovou klasiku, následovala současná původní tvorba, práce autorů 20. století, ruská a sovětská literatura, tituly z tzv. lidově demokratických států i rozvojových zemí a konečně sociálněkritická západní literatura, čímž se minila díla prokomunistických spisovatelů. Nakladatelství byla financována přímo nebo zprostředkovaně ze státního rozpočtu, takže přestala být závislá na zisku z prodeje vydaných knih.

Soukromí knihkupci byli postupně včleňováni do družstva pro ústřední distribuci *Knih lidu*, vzniklého roku 1949 z původního Obchodního družstva knihkupců. Přeměnou družstva na *národní podnik Knih* byla knihkupecká síť počátkem roku 1951 zestátněna. Kromě toho dosud fungovala samostatná síť prodejen Svobody, zřizovaná před únorem 1948, i firemní prodejny dalších nakladatelství.

První pounorová ucelená struktura českých nakladatelství a knižního obchodu, dobudovaná za permanentních dílčích reorganizací v průběhu roku 1951, měla jen krátké trvání. Dne 23. prosince 1952 přijala vláda usnesení o nové organizaci vydávání a rozšiřování neperiodických publikací, jímž celý

obor převáděla do resortu ministerstva kultury a jeho řízením pověřila *Hlavní správu vydavatelství, tiskáren a knižního obchodu*. Personálně se na záležitosti mnoho nezměnilo, neboť v čele ministerstva kultury, působícího od roku 1953, stanul Václav Kopecký, jehož v následujícím roce vystřídal Ladislav Štoll.

V českých zemích se nakladatelství od roku 1953 dělila na podniky podřízené ministerstvu kultury (Státní nakladatelství politické literatury, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Státní nakladatelství technické literatury, Státní zemědělské nakladatelství, Orbis, Svět sovětů, Státní tělovýchovné nakladatelství) a na firmy hospodářsky náležející do jiných resortů státní správy (Státní pedagogické nakladatelství, Státní nakladatelství dětské knihy, Naše vojsko, Dopravní nakladatelství, Ústřední církevní nakladatelství, Státní zeměměřičský a kartografický ústav) a podniky stran Národní fronty, masových organizací a centrálních vědeckých institucí (Rudé právo, Lidová demokracie, Svobodné slovo, Práce, Mladá fronta, Československý spisovatel, Nakladatelství ČSAV, Československo-sovětský institut).

Podle jednotného plánu řídilo ministerstvo kultury i činnost nakladatelství, která nepatřila pod jeho přímou správu. Plán obsahoval kromě edičního programu i výši nákladu jednotlivých publikací, a tudíž předurčoval přiděl papíru. Celá distribuční síť se stala součástí národního podniku Kniha, jehož povinností bylo převzít od nakladatelů veškerou produkci k prodeji.

Nová reorganizace zlikvidovala poslední rezidua české nakladatelské tradice (např. Družstevní práci a čtenářské kluby, přežívající v nakladatelstvích Československý spisovatel, Práce a Svoboda) a podle sovětského modelu vytvořila zcela novou centralizovanou strukturu, prohlubující oktrojovanou oborovou specializaci.

Odpovědnost za vydání knihy se nyní přenášela z nadřízeného povolovacího orgánu na ředitele, šéfredaktory a redakční rady nakladatelství. Dosavadní přímou kontrolu každé jednotlivé publikace státním aparátem postupně převzala Hlavní správa tiskového dohledu, která od dubna 1953 působila jako oficiální, i když veřejnosti utajovaná cenzurní instituce.

Důsledné uplatnění tematické gesce zúžilo spektrum beletristických nakladatelství, z nichž byla načas vyčleněna i nakladatelství politických stran, jejichž program se na určitou dobu omezil na vydávání politických materiálů; podobně ztratilo výraznou beletristickou tradici nakladatelství Práce. Množství rozpracovaných edičních projektů a beletristických edic zaniklo, další byly přesunuty do jiných podniků a jejich realizace se neúměrně prodlužovala. Reorganizační zásahy tak, kromě dalších příčin, zdržely též dokončení čtenářského souboru díla Aloise Jiráska Odkaz národu, jehož poslední svazek vyšel až v roce 1958, tedy se sedmiletým skluzem proti původnímu plánu. Ze stejných důvodů zůstalo torzem i dílo Zdeňka

Nejedlého, na jehož vydávání se v letech 1946–56 podílela nakladatelství Svoboda, Melantrich, Orbis, Nakladatelství ČSAV a Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

Při další reorganizaci státní správy byla v roce 1956 nakladatelství spolu s knižním obchodem převedena do kompetence sloučeného ministerstva školství a kultury, které řídil František Kahuda, a odtržena od polygrafie, začleněné do resortu ministerstva spotřebního průmyslu v čele s Boženou Machačovou-Dostálovou. Tento krok vedl v prostředí direktivního řízení k zhoršení pozic nakladatelství vůči tiskárnám, což ještě více prodloužilo výrobní lhůty knižních publikací.

Technokratický koncept přesně vymezených tematických gescí však postupně poznamenávaly přirozené snahy jednotlivých nakladatelství i pokusy různých organizací a řídicích složek o překračování stanovených mantinelů. Od roku 1955 vznikala další nakladatelství, což vedlo k narušování hranic oborových specializací. Těžkopádnost a neoperativnost celého systému i jeho otevřenost vůči zásahům politické moci do značné míry paralyzovaly i některé zdánlivé či skutečné výhody, plynoucí zejména z bezproblémového finančního zajištění provozu a obsazení redakcí profesionálně zdatnými pracovníky. Velkorysé projekty, které měly zpřístupnit národní kulturní dědictví širší veřejnosti, byly často znehodnocovány nepředvídatelnými malichernými i svévolnými zásahy nadřízených politických orgánů a cenzury. Práce odborně vyspělých editorů, vysoce kvalifikovaných jednotlivců i celých vědeckých týmů tak utrpěla mnohé škody. V souladu s představami raných padesátých let přerůstala nejednou účast odborných redaktorů téměř ve spoluautorství vydávaných textů, přizpůsobovaných dobovým estetickým a ideologickým normám.

Procedura plánování s kombinací prvků ideologických (schvalování edičních plánů) a ekonomicko-technických (příděly papíru a kapacity tiskáren, které musely dávat přednost aktuálním politickým objednávkám) běžně prodlužovala proces vydání knihy na několik let. Nakladatelství tak nebyla schopna reflektovat procesy literární tvorby a přispívala k deformaci literárního života obsažené již v samém politicko-administrativním systému.

### *Vydavatelská činnost*

Kmenové nakladatelství české beletrie a literární vědy ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL vzniklo na základě iniciativy Václava Řezáče sloučením firem Fr. Borový, F. Topič, Nakladatelské družstvo Máje a Evropský literární klub (ELK) v roce 1949 a během Řezáčova ředitelství se konstitovalo jako účelové zařízení Svazu československých spisovatelů. Funkci šéfredaktora zastával v letech 1949–52 František Kautman, po něm pak Ladislav Fikar,

kteřý po Řezáčově smrti v roce 1956 přejal ředitelský úřad. Právě Fikarovou zásluhou se v nakladatelství podařilo soustředit výrazné redakční spolupracovníky, mimo jiných Adolfa Branalda, Jaroslava Janů, Vítězslava Kocourka, A. M. Píšu a Františka Pilaře.

V prvním období činnosti se nakladatelství pokusilo v návaznosti na ELK vybudovat ambiciózní čtenářský klub, který slučoval Knihovnu Lidových novin s edicí *Život*, vydávanou Evropským literárním klubem, v *Knihovnu čtenářské obce Československého spisovatele*. Ke čtenářskému klubu, působícímu do roku 1952, náležel též věstník *Literární noviny*. V Knihovně čtenářské obce vycházela převážně původní prozaická tvorba (K. J. Beneš, Pavel Bojar, Adolf Branald, Jan Drda, M. V. Kratochvíl, František Kubka, Jiří Marek, Jan Otčenášek, Václav Řezáč, A. M. Tilschová), doplňovaná překlady vybíranými podle ideologického klíče. Do roku 1952 pokračovala rovněž z Evropského literárního klubu převzatá řada *Národní klenotnice*, soustředěná na starší a obrozenskou bohemikální tvorbu, a víceméně překladová edice *Svět*.

Kontinuitu se starší nakladatelskou tradicí firmy Fr. Borový posléze připomínaly jen dvě kmenové edice – *České básně* a *Žatva*. Jednotlivé svazky řady *České básně* však vykazovaly značně rozkolísanou úroveň, neboť nakladatelství brala v úvahu i funkce spisovatelů ve Svazu československých spisovatelů; ostatně výčet jmen publikujících autorů je sám o sobě výmluvný: Marie Pujmanová, Vladimír Holan, Vilém Závada, Ivan Skála, Jaroslav Seifert, Vlastimil Školaudy, Jan Skácel, Pavel Bojar, Jan Noha, Miroslav Florian aj. Prozaická *Žatva* přinášela reedice i nová díla, včetně klíčových próz daného období (Václav Řezáč: *Bitva*, Karel Ptáčník: *Ročník jednadvacet*, Jan Otčenášek: *Občan Brych*, Josef Škvorecký: *Zbabělci*). Zato edice *Nová směna* (v řadě poezie kupř. Jiří Havel, Jiří Otaš, Marie Kratochvílová, v próze Jiří Binek) nenaplnila předpoklad masového přílivu dělnických autorů a skončila již v roce svého vzniku (1951).

Velkoryse koncipovaná Knihovna klasiků, která měla v souborech i výběrech založených na kritickém vydání textů přiblížit veřejnosti české i světové literární dědictví, byla roku 1953 přidělena nově založenému Státnímu nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, a tak z české literatury 19. století vydal Československý spisovatel jen dílo K. H. Máchy a výběry z díla J. Š. Baara a Ignáta Herrmanna. Naproti tomu upevnil své dominantní pozice v publikování českých autorů 20. století, k čemuž postavil základy převzetím spisů Josefa Hory a Viktora Dyka z nakladatelství Fr. Borový. Od roku 1950 začalo nakladatelství postupně s vydáváním spisů (resp. později výborů) Vítězslava Nezvala, Konstantina Biebla, Jaroslava Seiferta, Vladislava Vančury, Jiřího Mahena, Karla Nového, Jarmily Glazarové, bratří Čapků, Karla Poláčka, Karla Tomana a mnoha dalších, včetně divadelních her Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Z nakladatelství

Svoboda přejalo spisy Ivana Olbrachta, Petra Jilemnického a S. K. Neumanna, z Melantrichu pak pokus o kritické vydání díla F. X. Šaldy. Časté eliminace ideologicky problematických textů (zejména nebeletristických), zdůvodňované čtenářským charakterem souborů, i redakční, cenzurní a autocenzurní zásahy do textů deformovaly v těchto souborech celkový obraz tvorby většiny autorů. Podnětněji vyhlížela edice *Odkaz* (1953–63), zaměřená na výbory z básnické tvorby českých autorů 19. a 20. století, reflektující subjektivní pohled současných tvůrců, kteří se na uspořádání publikací podíleli (Ladislav Fikar, Jan Grossman, Milan Kundera, Jaroslav Seifert ad.).

Mezi nebeletristickými řadami zprvu dominovala ideologicky koncipovaná a se zřetelem k Nejedlého chápání kultury vydávaná *Knihovnička Varu*, která v letech 1950–57 obsáhla brožurky Zdeňka Nejedlého, Marie Majerové, Jiřího Taura, Václava Pekárka, Evy Strohsové, Vladimíra Dostála i dalších autorů, vyjadřujících se k otázkám literatury, kultury i historie. Obsáhlé výbory z literárněkritické tvorby českých i zahraničních myslitelů přinášela *Kritická knihovna*. Edici *Postavy a dílo*, zahrnující monografie o českých autorech, doplňovala edice *Českoslovenští spisovatelé ve fotografii*. Z gesce nakladatelství se vymykaly řady *Sovětská básníci* a později úspěšná *Edice ilustrovaných novel* s původní i přeloženou, převážně klasickou tvorbou.

Stěžejní a fakticky normotvornou úlohu nakladatelství Československý spisovatel ve vydávání současné české produkce potvrzovalo též udílení státních cen, které v oblasti literatury získávala většinou právě díla z jeho produkce.

STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ KRÁSNE LITERATURY, HUDBY A UMĚNÍ (SNKLHU), založené v roce 1953, dokázalo takticky využít politicky motivovaný program zpřístupňování světového dědictví k vytvoření promyšlené vydavatelské koncepce české a světové klasické literatury. Ředitelem nakladatelství byl Josef Kalaš a šéfredaktorem Jan Řezáč, nejvýraznější nakladatelská osobnost socialistické etapy, které se podařilo vytvořit v nakladatelství vysoce kvalifikovaný redakční kolektiv (J. F. Franěk, Dita Steinová, Zdeněk Štolba, Rudolf Vápeník aj.).

V *Knihovně klasiků*, převzatých z nakladatelství Československý spisovatel, pokračovalo vydávání spisů Boženy Němcové, Jana Nerudy a J. K. Tyla, publikováno bylo dílo Jiřího Wolkra. Nakladatelství přejalo též edici *Národní knihovna*, jejíž původní koncepce byla ještě v Orbisu podrobena ideologické kritice. Teoretické práce o překladech i nejvýznamnější komentované české překlady 19. a 20. století přinesla řada *Český překlad*. Kromě vybraných spisů dalších českých klasiků realizovalo nakladatelství sebrané spisy Jakuba Arbesa a Jaroslava Vrchlického převzaté z Melantrichu. Ze Svobody SNKLHU přijalo, kromě levné a záhy velmi oblíbené edice *Světová četba*, na autorčino přání také spisy Marie Majerové,

z Československého spisovatele pak dílo Jaroslava Haška. Stále promyšlenější kulturní profil zvýrazňovaly práce z oblasti dějin umění. Přelom v informování o soudobých světových uměleckých proudech znamenal založení revue Světová literatura.

Nakladatelství MLADÁ FRONTA tvořilo součást stejnojmenného vydavatelství Československého svazu mládeže. Jeho šéfredaktorem byl v letech 1949–56 novinář Jaroslav Bouček, specialista na zahraniční politiku, po něm tuto funkci převzal literární kritik Jiří Hájek. Také Mladá fronta zpřístupňovala v rámci dobových trendů klasickou literaturu (řady *Květnice*, *Národní klasikové*, *Prameny*), čtenářskou pozornost si však získaly objeveně redigované *Květy české poezie*. Původní současnou literaturu, včetně překladů ze slovenštiny, soustřeďovala od roku 1949 nově koncipovaná kmenová edice *Boje*. Ve směsi žánrů (verše, prózy, reportáže, sborníky, dokumenty) do ní přispěli Jan Štern, Vojtěch Cach, Jiří Havel, Alena Bernášková, J. S. Kupka, Lenka Hašková, František Nechvátal, Zdeněk Pluhař, Josef Nesvadba a mnozí jiní.

Původní humoristickou edici *Úsměvy* redigoval od roku 1954 Václav Lacina, který do ní zařadil (kromě reedice a výborů) kupříkladu verše a prózy Achille Gregora, Radovana Krátkého, Michala Sedloně, J. R. Picka a Marie Kubátové. Původní tvorba se postupně prosazovala také v edici četby pro dospívající mládež *Vpřed*. Zprvu ji zaplňovala především přeložená díla sovětská, ostatně stejně jako řadu vzorových biografii *Životy* (1949–56). Teprve dva almanachy příspěvků mladých autorů, zveřejněné pod názvem *Rozlet* (1954 a 1955), otevřely prostor samostatné edici současné poezie *Setba* (v letech 1955–56 v ní publikovali K. M. Walló, Pavel Kohout, Ilona Borská, Miroslav Červenka i další) a od roku 1957 i edici *Cesty* (redigovali ji Ivan Skála a Jiří Šotola), zamýšlené jako protiváha beztvarych *Českých básní*, vydávaných Československým spisovatelem. Bylo příznačné, že tato řada, stejně jako další edice založené v období uvolnění politických poměrů (roku 1957 paperbacková *Kapka*, v roce 1958 *Květy poezie* a detektivní *Smaragd*), se v čtenářském povědomí výrazněji prosadily až v následující etapě.

Nakladatelství politických stran ztratila reorganizací provedenou v roce 1953 právo vydávat beletrii, ale toto omezení pozvolna překonávala. STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ POLITICKÉ LITERATURY bylo nejprve ideově řízeno Ústředním výborem KSČ, ekonomicky ale ministerstvem kultury. Počátkem roku 1955 se však vrátilo Komunistické straně Československa a pod názvem NAKLADATELSTVÍ POLITICKÉ LITERATURY (NPL) obnovilo vydávání tzv. politické beletrie. K edicím krásné literatury, jež roku 1953 zanikly nebo přešly do jiných nakladatelství, se už nevracelo, nicméně pokračovalo ve vydávání spisů Julia Fučíka a E. E. Kische.

Se ztrátou beletristické produkce se obtížněji vyrovnávala dvě stranická nakladatelství, která dočasně ztratila svá tradiční jména. MELANTRICH, spravovaný Československou stranou socialistickou, pokračoval v beletristickém programu do roku 1953. Další, převážně překladovou produkcí a reedicemi, které vydával už pod pozměněným názvem SVOBODNÉ SLOVO – MELANTRICH, do nakladatelského dění výrazněji nezasáhl. Také lidovecký VYŠEHRAD ukončil ve stejném roce vydávání beletristických titulů, soustředěných především do dvou edičních řad spoléhajících na českou i zahraniční klasiku. *Živý odkaz domova* redigoval v letech 1950–53 Václav Šnajdr a *Živý odkaz světa*, vycházející ve stejném časovém rozpětí, vedl zpočátku Aloys Skoumal. V podstatně omezeném programu pak podnik pokračoval pod názvem LIDOVÁ DEMOKRACIE.

Nakladatelství NAŠE VOJSKO, orientované na literaturu s vojenskou a válečnou tematikou, věnovalo původní poezii a próze edici *Za vlast!* (publikovali zde např. Jan Mareš, Nina Bonhardová, Radovan Šimáčka i jiní). Původní česká tvorba se sporadicky objevovala též v *Knižnici vojenských příběhů* vedle převažujících sovětských válečných a špionážních próz. Tato produkce plně odpovídala hlavnímu poslání nakladatelství, jímž bylo formovat prostřednictvím četby politické vědomí vojáků základní služby i důstojnického sboru v duchu nekompromisní komunistické ideologie, zahrnující nejen oddanost straně a přátelství se Sovětským svazem, ale také ostražitost, bdělost a nesmiřitelnost vůči protivníkům socialistického zřízení. Pro účely propagace sovětské skutečnosti bylo založeno vydavatelství SVĚT SOVĚTŮ, v němž počátkem padesátých let vycházela i specializovaná knižnice *SSSR našima očima*.

V souladu se svým posláním se nakladatelství PRÁCE orientovalo v beletristické produkci na lidovýchovnou četbu, což dokládala klubová knižnice členů ROH *Romány doby* (ROD). Ta se však (byť v redakci nakladatelství pracovali či její činnost ovlivňovali Václav Běhounek, František Hampl, Jaroslav Seifert a Václav Lacina) záhy změnila i s klubovým časopisem Dar v propagandistickou platformu zejména sovětské tvorby, oslavující pracovní hrdinství a pranýřující „buržoazní přežitky“. Edice *Klín* přinášela kromě původní tvorby (Karel Šiktanc, František Branislav) nově i básnické překlady (včetně prací Paula Eluarda a Stěpana Ščipačova) a pod redakcí A. M. Píši se stala jakýmsi pokračováním zaniklé melantrišské edice Poezie. V převážně překladové prozaické řadě *Prílív* publikovali z českých autorů socialisticky výrazně profilovaná díla Vašek Káňa a Antonín Zápotocký. V nakladatelství Jednotného svazu českých zemědělců BRÁZDA redigoval nevýraznou beletristickou edici *Úroda*, vycházející v letech 1950–52, A. J. Šťastný.

Krajská nakladatelství se rodila převážně bez patřičného zázemí i ekonomického zajištění při krajských domech osvěty a po příležitostné



činnosti brzy zanikala. Výjimku představovalo KRAJSKÉ NAKLADATELSTVÍ HAVLÍČKŮV BROD (v tehdejší Jihlavském kraji), které převzalo prosperující soukromé nakladatelství Jiřího Chvojky. Během roku 1949 se mu podařilo vydat povolenou část rozpracovaných Chvojkových titulů a pod vedením Josefa Čábely se soustředilo na kvalitní regionalistický program v edici *Vysočina* (Antonín Sova, Václav Kosmák, Petr Kříčka, Miloslav Bureš) a na lidovou četbu (Vybrané spisy Josefa Jahody).

## LITERÁRNÍ ČASOPISY

Únorové události se záhy výrazně dotkly i existujících kulturních a literárních periodik. Ta již v změněných podmínkách nefungovala jako média zprostředkovávající obraz diferencovaného kulturního života, ale propagovala komunistické představy o funkci umění, jež mělo vychovávat občana a podílet se na výstavbě socialismu. Tyto násilné zásahy vedly ve svých důsledcích k radikální unifikaci publikovaných názorů, lišících se často jen podle míry odbornosti autorů i předpokládaných adresátů. Ani polemická stanoviska nebývala formulována přímo, aby nenarušila zdání jednoty socialistické kultury, vycházející ze společného světonázorového východiska. Zejména na počátku padesátých let převládalo na stránkách periodik budovatelské nadšení spolu s adorací klasiků marxismu-leninismu a komunistických vůdců, což se projevovalo záplavou monotematických čísel věnovaných nejruznějším výročím.

### *Ustavení nových tiskových poměrů*

Organizační opatření, jež umožnila centralizaci a následnou kontrolu tisku, se ubírala dvěma směry. Nejprve došlo k zastavení, respektive radikální přeměně periodik publikujících před 25. únorem 1948 názory nesouznějící s komunistickou linií, poté byla budována nová struktura kulturních a literárních novin i časopisů. Takto vzniklá síť pak již zajišťovala plynulé prosazování představ KSČ.

Akce proti nekomunistickému tisku začaly už 24. února 1948, kdy zaměstnanci tiskárny Orbis odmítli tisknout Svobodný zítřek; vzápětí byla narušena distribuce Lidové demokracie, Vývoje, Obzorů, Svobodných novin a Dneška. Opatření ministerstva informací, směřující k získání úplné kontroly nad vydávaným tiskem, brzy následovala. Řada těchto kroků vycházela z myšlenek, které se komunistická strana snažila uplatnit již v letech 1945–48. Už 12. března 1948 pověřila vláda ministra informací Václava Kopeckého, aby provedl revizi udělených povolení opravňujících vydávat periodický tisk. Kopecký splnil zadaný

úkol do měsíce. Podle vyhlášky ministerstva informací ze dne 19. dubna mohl tiskař vyrobit časopis pouze v případě, že mu vydavatel předložil povolení k tisku potvrzené ministerstvem informací. Vedle toho směřoval k nastolení plné kontroly nad periodiky zákon č. 123/1948 ze dne 5. května, na jehož základě byly znárodněny polygrafické podniky a hromadné sdělovací prostředky. K ještě radikálnějšímu kroku přistoupil komunistický mocenský aparát po květnových volbách do Národního shromáždění.

Vlastní zastavení (případně zásadní proměna) jednotlivých titulů probíhala rozličným způsobem. Jednu z cest ukázal případ Svobodných novin, které pod vedením Ferdinanda Peroutky vydávalo Sdružení kulturních organizací. Už 25. února doporučilo celozávodní shromáždění jako nového šéfredaktora komunistu Jana Drdu, člena akčního výboru Syndikátu českých spisovatelů. Ten pak noviny řídil podle stranických pokynů a spoluorganizoval převedení deníku pod Syndikát. Jiný osud potkal týdeníky Vývoj a Obzory, které jménem vedení lidové strany zastavili sami její představitelé Josef Plojhar a Alois Petr.

Výmluvný důkaz o nastupujících praktikách podaly poslední měsíce života Kritického měsíčníku, vydávaného v nakladatelství Fr. Borový. Odpovědný redaktor Václav Černý se po únoru 1948 svého podílu na realizaci časopisu dobrovolně vzdal, tím však jeho likvidaci nezabránil. Na podzim 1948, kdy nakladatelství Fr. Borový již bylo pod správou Syndikátu českých spisovatelů, dostal Václav Řezáč, který je řídil, z Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ pokyn, na jehož základě existenci časopisu po vydání patnáctého čísla ukončil.

Obdobný průběh zřejmě mělo zastavení dalších kulturních a literárních periodik (v průběhu roku 1948 přestaly vycházet Akord, Archa, Sobota, Vyšehrad) včetně těch, jež se proti komunistické linii nijak nevymezovaly (Čtenář, Divadelní zápisník, List Sdružení moravských spisovatelů, Listy, Kolo, Kytice). Proces likvidace probíhal i v roce 1949, kdy svou činnost musely ukončit redakce zbývajících časopisů nezapadajících do nově konstituované jednotné linie (kupř. Blok, Čti, Kvart, Knihkupec a nakladatel, Kulturní list, Naše doba, Růst, Středoškolák). V případě několika titulů (např. Dar, Lidová kultura, Literární noviny, Otázky divadla a filmu, Panorama) trval tento proces až do let 1950–51, kdy bylo definitivně znemožněno vydávání nakladatelských periodik.

Současně s postupnou likvidací „nepotřebných“ titulů budoval stranický a státní aparát byrokratické nástroje, jimiž si zajišťoval jednoznačné dodržování politicko-kulturní linie. Důležitou roli tu hrál především Pavlem Reimanem vedený tiskový odbor Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ a spolu s ním ministerstvo informací. Mezi oběma institucemi existovaly četné kompetenční spory, které ale nepřekračovaly dané stranické intence. Na řízení literárního tisku měly účast též odborové organizace (svazy), podílející se na jmenování odpovědných pracovníků v redakcích. Názorovou unifikaci tisku zajišťoval zmíněný tiskový odbor ÚV KSČ, který

šéfredaktory informoval o aktuálních oficiálních názorech a postojích stranického vedení i závazných směrnicích. V případě pochybností či nejistoty byli šéfredaktori povinni dotazovat se tiskového odboru na správný výklad.

Koncem roku 1950 přistoupila stranická byrokracie k dalšímu opatření, jež mělo posílit její přímou kontrolu nad periodiky. Zavedla funkci tzv. dohlížecích redaktorů, jmenovaných tajemníky KSČ a sledujících časopis z hlediska ideové nezávadnosti. Definitivní krok zajišťující komunistickému režimu kontrolu novin a časopisů pak přineslo zřízení Hlavní správy tiskového dohledu v dubnu 1953, s níž byla do českého tisku, včetně literárního, zavedena regulérní předběžná cenzura. V průběhu několika let se fungování cenzurních mechanismů stabilizovalo. Vlastní zásahy se nejčastěji týkaly informací o zahraničním dění, ojediněle pak výběru vlastní beletristické tvorby.

### *Struktura kulturního tisku a její proměny*

V poúnorovém období se podařilo uskutečnit představu, prosazovanou již po květnu 1945. Vydavatelem tisku tak mohly být vedle stran Národní fronty, státních orgánů a jednotné odborové organizace pouze centrální kulturní, hospodářské, sportovní a některé další instituce. Vzhledem k tomu, že jedinou odborovou organizací literátů se stal Syndikát českých spisovatelů, převzalo toto sdružení postupně vydávání většiny literárních periodik. Tato kompetence pak přešla od jara 1949 na nově vzniklý Svaz československých spisovatelů.

Vedle svazového tisku se na formování oficiální kulturní linie podílela také periodika vydávaná přímo Ústředním výborem KSČ, tedy deník RUDÉ PŘÁVO a „týdeník pro kulturu a politiku“ TVORBA (1945–52). V období formování a první stabilizace komunistického režimu hrála důležitou roli především Tvorba, a to až do vnitrostranických čistek, po nichž bylo její vydávání počátkem roku 1952 zastaveno. V letech 1948–51 post šéfredaktora týdeníku zastával přední stranický ideolog Gustav Bareš. Publicistika uveřejňovaná v Tvorbě reprezentovala nejostřejší a nejradikálnější komunistický směr, nesený snahou posoudit (a často především odsoudit) dosavadní kulturní tradice. V Tvorbě publikovali čelní komunističtí funkcionáři (Pavel Reiman, Ladislav Štoll, Jiří Taufer aj.), vycházely tu články přehodnocující stav soudobé kultury a soudobého myšlení, ať již šlo o krásnou literaturu, literární vědu, lingvistiku, výtvarné umění, historiografii či jiné oblasti (kupř. stati Františka Buriánka, Jana Mukařovského, Jana Pachty, Václava Stejskala, Josefa Štefánka, Petra Sgalla, Františka Trávníčka). I v dobových poměrech vyčnívala radikální vystoupení mladých kritiků

odsuzujících dědictví prvorepublikové avantgardy (Mojmír Grygar) a také „likvidační“ články, vykazující posuzované autory mimo rámec současného umění (stati tohoto charakteru publikovali zejména Jaromír Lang, Ivan Skála a Jan Štern).

Druhou linií komunistické kulturní politiky představoval obnovený čtrnáctideník VAR (1948–53), který začal v dubnu 1948 vycházet péčí Klubu realistické literatury v nakladatelství Melantrich (od roku 1950 byl vydavatelem časopisu Svaz československých spisovatelů). Tvářnost listu určoval rozhodujícím způsobem Zdeněk Nejedlý, jenž stejnojmenný časopis založil již ve dvacátých letech. Za redakci Varu odpovídal Václav Pekárek, který patřil spolu s Františkem Nečáskem k nejčastějším přispěvatelům. Většinu časopisu zaplňovaly stati Zdeňka Nejedlého, zpravidla jeho projevy či texty jiných veřejných vystoupení; na stránkách Varu vyšly všechny Nejedlého programové stati o podstatě socialistického umění, pokrokových domácích tradicích i o tvůrcích tuto tradici personifikujících (J. K. Tylovi, Aloisi Jiráskovi ad.). Profil časopisu doplňovala samostatná ediční řada Knihovnička Varu, přinášející rozsáhlejší studie o jednotlivých osobnostech a problémech. Výraznou složku Varu představovaly překlady klasiků i dobových autorit marxismu-leninismu (Karel Marx, Bedřich Engels, V. I. Lenin, J. V. Stalin, A. A. Ždanov), obvykle zaplňující rubriku Dokumenty. Vedle autorů starší a střední generace se kolem Varu soustředilo především několik mladých kritiků (Z. K. Slabý, Vladimír Dostál), polemicky vystupujících vůči radikálům z Tvorby. Postupem doby však Var vycházel stále nepravidelněji a stále častěji přinášel starší Nejedlého studie. Po Nejedlého 75. narozeninách v roce 1953 bylo jeho vydávání zastaveno.

V roce 1948 začala vycházet také SMĚNA (1948–53), časopis Kulturního kádrů Svazu české mládeže. Svě verše tu publikovali mladí svazáci, pro které bylo příznačné budovatelské nadšení. V kulturně-politickém měsíčníku se objevovaly především verše Pavla Kohouta, Karla Šiktance, Jana Šterna, Miroslava Červenky, Stanislava Neumanna a dalších. Časopis poměrně pravidelně referoval též o činnosti pěveckých a tanečních souborů a zveřejňoval reportáže ze zahraničních cest.

Kromě těchto vyhraněných periodik vycházely po únoru 1948 ještě literární časopisy vydávané Syndikátem českých spisovatelů, který se snažil získat na tomto úseku dominantní roli. Svědčí o tom jeho postoj k plánovanému vzniku časopisu Únor, na jehož vydávání se usnesli mladí spisovatelé na dobříšské konferenci v březnu 1948. Argumentem proti jejich požadavku byl odkaz na dostatečný prostor pro tvůrčí realizaci v stávajících listech, zejména ve Svobodných novinách.

Funkci šéfredaktora Svobodných novin zastával Jan Drda, odpovědným zástupcem listu, který se ještě v průběhu roku 1948 vrátil k názvu LIDOVÉ NOVINY, byl Jaroslav Kovařík. Do deníku přispívali četní spisovatelé, přesto

se ale redakci nepodařilo vtisknout listu výraznější profil, takže trpěly trvalým úbytkem čtenářů. V pravidelné příloze Kulturní neděle vycházely ukázky z původní tvorby a víceméně informativní recenze, značná pozornost se věnovala výročím „pokrokových“ osobností.

Vedle Lidových novin spadala od dubna 1948 pod správu jednotné spisovatelské organizace také KULTURNÍ POLITIKA (1945–49), kterou původně vydával Kruh přátel divadla E. F. Buriana. Informativní zaměření týdeníku se ve srovnání s předúnorovým obdobím podstatněji nezměnilo, začaly se v něm však objevovat ostřejší výpady proti starší generaci autorů, zejména Vítězslavu Nezvalovi. Podíl redaktorů na šíření tzv. protistranického pamfletu (→ s. 24, odd. *Politické a kulturní souvislosti*) byl i bezprostředním důvodem k zániku časopisu v září 1949, týdeník ovšem svou existenci skončil nikoliv z důvodu politické nonkonformity, nýbrž v důsledku vnitrostranických půtek.

V letech 1951–52 se nabídka kulturních periodik v zásadě stabilizovala. Přestaly vycházet Tvorba a Směna, v roce 1953 i Var. Zanikl nakladatelský měsíčník Literární noviny i ztrátový deník Lidové noviny. Místo tohoto titulu začal Svaz československých spisovatelů vydávat LITERÁRNÍ NOVINY (1952–67).

Nový týdeník, jehož redakce se na počátku přihlásila k vzoru sovětského časopisu Literaturnaja gazeta, začal v českém literárním životě brzy hrát ústřední úlohu, kterou si udržel až do konce šedesátých let. Prvním šéfredaktorem byl básník František Branislav, od roku 1954 převzal jeho funkci Jan Pilař, jenž v ní setrval až do roku 1959. O počátečním charakteru listu vypovídá jeho první podtitul „týdeník pro kulturně-politické a umělecké otázky“, v němž se „umělecké“ problémy příznačně ocitly až na druhém místě. Vedle komentářů o aktuálním politickém dění domácím i zahraničním se na stránkách Literárních novin velice často referovalo o činnosti Svazu československých spisovatelů a jeho členů. Šlo především o akce typu Fučíkova odznaku, časté byly reportáže z prostředí továren či kolektivizovaného venkova. Významnou část zabíraly zprávy o nejrůznějších konferencích Svazu doplňované o podstatné části hlavních referátů. Pro léta 1952 a 1953 byla typická častá kritika tzv. sektářství a vulgarizátorství, jež se z valné části odehrávala v rámci tzv. diskuse o poezii. Četné byly příspěvky literárněhistorického charakteru, související obvykle s výročím významných osobností. Umělecká kritika v Literárních novinách v podstatě formovala dobový průměr. Rozmanitost kritických osobností (Jiří Brabec, Miroslav Červenka, František Buriánek, Jiří Hájek, Jaroslav Janů, Antonín Jelínek, Milan Jungmann, Jan Kopecký, Sergej Machonin, Jan Petrmichl, Miroslav Petříček, Z. K. Slabý, František Vrba aj.) vypovídá, že se periodikum neomezovalo na jeden autorský okruh.

Ač se i v Literárních novinách projevilo během roku 1956 určité uvolnění, list jako celek nadále reprezentoval především oficiální linii Svazu československých spisovatelů, a tudíž v zásadě konformní část dobového uvažování o kulturní problematice. Z tohoto tónu vybočovaly pouze některé texty a tzv. filozofická diskuse (→ s. 39, odd. *Politické a kulturní souvislosti*).

Dalším reprezentativním periodikem Svazu československých spisovatelů byl po celá padesátá léta vycházející měsíčník NOVÝ ŽIVOT (1949–59), jehož šéfredaktoři se velmi rychle střídali. V roce 1949 měl časopis kolektivní vedení, odpovědnost za redakci nesl ovšem Milan Jariš, který byl i posledním šéfredaktorem listu v letech 1958–1959. Mezitím zastávali tuto funkci J. V. Pleva, Jiří Taufer, Josef Rybák, František Branislav a Jaroslav Janů. Po celou dobu své existence tiskl Nový život ukázky ze soudobé tvorby (často prózy na pokračování) i delší programové a přehledové hodnotící stati věnované problematice poezie, prózy i literární kritiky (např. stati Františka Buriánka, Milana Jungmanna, Sergeje Machonina a Jana Petrmichla). Do recenzní rubriky přispívali poměrně často Vladimír Dostál, Jaroslav Janů, Jan Kopecký, Miroslav Petříček, Michal Sedloň i jiní. Grafická úprava nevybočovala z tradice, převažovaly kresby a jen ojediněle se vyskytovaly reprodukce významných výtvarných prací. Od roku 1955 se zásluhou Jaroslava Janů začaly v Novém životě objevovat aktuální stati zásadního charakteru, kupříkladu studie Milana Kundery O sporech dědických, pojednání Jana Grossmana O krizi v literatuře a též jeho recenze sbírek Milana Kundery, Eduarda Petišky a Jiřího Koláře.

Fenomémem druhé poloviny padesátých let se stal časopis KVĚTEN (1955–59). Začal vycházet jako měsíčník pro začínající autory a měl původně plnit obdobnou roli, již před únorem 1948 hrály Studentský časopis nebo Středoškolák. Květen tak ale vyhlížel jen zpočátku, kdy byl jeho šéfredaktorem Bohuslav Březovský. Během druhého ročníku se v periodiku prosadila skupina mladých autorů hlásících se k tzv. poezii všedního dne. Mezi „květnáky“ náležel i druhý šéfredaktor Jiří Šotola (ujal se funkce od sedmého čísla třetího ročníku). Mladí tvůrci kolem časopisu se vymykali tehdejší představě socialistické literatury již svou skupinovostí, pokládanou oficiálními kruhy za rušivý faktor. Snaha otevírat se novým tématům a všednímu životu se projevila v pestré skladbě časopisu, kupříkladu v bohaté a široce pojaté recenzní rubrice. Rovněž grafická podoba Května, umocněná od třetího ročníku netradičním formátem, vybočovala z průměru dobové produkce (podíleli se na ní Zdenek Seydl, Jiří Balcar, Jan Kotík, Václav Sivko). Časté byly reprodukce výtvarných děl, fotografie a karikatury.

Mezi přispěvateli převažovali sympatizanti skupinového programu. Poezii zde nejčastěji zveřejňovali Josef Brukner, Miroslav Červenka, Miroslav Florian, Miroslav Holub, Milan Kundera, Karel Šiktanc, Jiří Šotola, prózu

Ivan Klíma, Arnošt Lustig, Josef Nesvadba a Karel Ptáčník. Mnozí z těchto autorů, například Miroslav Červenka, zde publikovali i své literárněkritické statě a úvahy; časopis se ale otvíral i autorům, kteří stáli mimo skupinu či měli omezené možnosti publikování (Přemysl Blažíček, Josef Škvorecký, Jiří Kolář, Jan Grossman aj.). Signálem měnícího se pohledu na literaturu bylo rovněž otištění statí o tvůrcích, jež komunistická interpretace neřadila mezi pokrokové literáty, o Jiřím Ortenovi a Franzi Kafkovi.

Na stránkách Května se věnovala značná pozornost otázkám umělecké kritiky, a to nejen v oblasti literatury. Filmovou tvorbu doma i ve světě (zvláště italský neorealismus) sledoval Jaroslav Boček, o moderní hudbě psali Jiří Pilka, Ivan Vojtěch a Lubomír Dorůžka, ve výtvarné kritice se uplatňovali Petr Wittlich, Luboš Hlaváček a Josef Brukner, jemuž nebyla cizí ani kritika literární. Té se věnovali Jiří Brabec, Zdeněk Heřman, Karel Hrách, Jarmila Mourková, Milan Schulz či Antonín Jelínek. Vůdčí osobností kritické části časopisu se stal Josef Vohryzek, který byl velmi otevřený vůči nastupujícím podobám literatury, rychle se odpoutal od marxistických tezí a vstupoval do střetů s dogmatickým chápáním literatury, jež mu personifikovali lidé typu Ladislava Štolla, Jiřího Taura a především Jiřího Hájka.

Stále zřetelnější nespokojenost s kritickou publicistikou Května vedla obhájce norem ideologicky pojatého umění k protiútokům. Ladislav Štoll začátkem roku 1959 na konferenci Svazu spisovatelů podrobil Květen ostré kritice, po níž následovala cenzura Vohryzkovy statí pojednávající mimo jiné kladně o Škvoreckého Zbabělcích. Přestože se redakce snažila časopis udržet řadou taktických ústupků a sebekritiky, v červnu 1959 byl spolu s Novým životem administrativně zastaven a místo obou těchto časopisů začal být vydáván nový časopis PLAMEN (1959–69), jehož šéfredaktorem byl příznačně jmenován Jiří Hájek. (Josef Vohryzek byl za svou publicistiku vyloučen z KSČ a propuštěn z Ústavu pro českou literaturu.)

Relativně uvolněnější atmosféře druhé poloviny padesátých let odpovídal rovněž měsíčník HOST DO DOMU (1954–70), vydávaný brněnskou pobočkou Svazu československých spisovatelů. Dlouholetým šéfredaktorem byl Bohumír Macák, předsedou redakční rady pak František Trávníček. Ačkoliv periodikum oficiálně proklamovalo souznění s oficiální kulturní linií, fakticky od počátku své existence její limity narušovalo. Redaktor Ludvík Kundera (v Hostu působil v letech 1954 a 1955) připomněl Štollem odmítané dílo Halasovo a značný ohlas vyvolala Trefulková kritika básní Pavla Kohouta. I když mezi přispěvateli časopisu dominovaly osoby spjaté s Moravou (Josef Kainar, Milan Kundera, Oldřich Mikulášek, Jan Skácel, Jaromír Tomeček), neměl Host pouze lokální význam, ale byl výrazným periodikem zabývajícím se i obecnějšími otázkami. Stálé místo na jeho stránkách nacházely překlady, na něž navazovala rubrika Z cizích literatur.

V recenzní části se nejčastěji objevovaly příspěvky Milana Blahynky, Zdeňka Heřmana, Josefa Hrabáka, Vladimíra Justla, Zdeňka Kozmína, Ludvíka Kundery, Olega Suse, Jiřího Opelíka, Jana Trefulky a Artura Závodského. Nad dobový průměr vyčníval časopis grafickou úpravou, již oživovaly četné karikatury z pera Viléma Reichmanna (Jappy).

Škálu periodik rozšířil v roce 1957 týdeník KULTURA (1957–62), vydávaný pod patronací ministerstva školství a kultury v nakladatelství Orbis. Orientoval se na podobné publikum jako Literární noviny, byl však názorově otevřenější. Výtvarné umění zde bylo doménou Josefa Císařovského, filmovou rubriku koncepčně redigoval Jaroslav Boček a literaturu měl na starosti František Kautman. Pravidelně tu byly publikovány kritické stati Vladimíra Dostála, jenž působil v časopise jako externí redaktor, ale též Přemysla Blažíčka, Olega Suse, Josefa Vohryzka a Jiřího Opelíka.

V dubnu 1956 začal vycházet rovněž regionální kulturně-politický měsíčník ČERVENÝ KVĚT (1956–69), jehož vydavatelem byl Krajský národní výbor v Ostravě. Zpočátku však přinášel převážně ideově angažované příspěvky související s průmyslovým charakterem regionu.

Specifickou roli mezi kulturními periodiky sehrála revue SVĚTOVÁ LITERATURA (1956–96), jejíž založení odpovídalo duchu druhé poloviny padesátých let. Dvuměsíčník, jehož prvním šéfredaktorem byl Jan Řezáč, vydávalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Jeho cílem bylo zprostředkovat hlubší poznání zahraničních literatur, proto přinášel původní překlady všech beletristických žánrů, informace o zahraničním dění i recenze knižních novinek. Revue se neomezovala pouze na oblast tzv. socialistických literatur, nýbrž programově seznamovala českou kulturu a čtenáře se soudobými trendy v západní kultuře.

### *Literárněvědné časopisy*

Méně aktuální charakter měly vědecké a odborné časopisy věnované specializovaným oblastem literárního a jazykového bádání. Také v této relativně úzké sféře se po únoru 1948, a zvláště v souvislosti se založením Československé akademie věd, ustavovalo nové spektrum. Ačkoliv se po únorovém převratu téměř všechna vědecká periodika proklamativně přihlásila k marxistické metodologii, stala se některá z nich terčem kritiky. Na SLOVESNOU VĚDU (1947–52), redigovanou Albertem Pražákem a J. B. Čapkem, v roce 1951 na stránkách Tvorby ostře zaútočil Václav Stejskal. Ve své stati obvinil redakci, že neplní úkoly nové literární vědy a setrvává na pozitivistickém přístupu. Během roku pak byla existence časopisu ukončena.

Jeho úkoly pro literárněvědnou bohemistiku měla začít plnit ČESKÁ LITERATURA, vydávaná od roku 1953 Ústavem pro českou literaturu ČSAV a



tvořící součást široké škály centrálních vědeckých periodik, jejichž existenci garantovala nová akademie. Vedoucím redaktorem České literatury byl až do roku 1959 Jan Mukařovský (redakční radu tvořili Josef Hrabák, Karel Krejčí a Felix Vodička, na postu tajemníka rady se vystřídali Josef Polák a Květa Homolová). V počátečních letech dominovalo na stránkách časopisu marxistické pojetí literární vědy, inspirované sovětskou odbornou produkcí. Příznačné pro ně bylo chápání tzv. lidovosti jako měřítka hodnoty literárního díla. Autory převážné části příspěvků byli pracovníci Ústavu pro českou literaturu, mimo jiné i proto, že témata jednotlivých studií obvykle souvisela s kolektivními úkoly pracoviště, především chystanými čtyřsvazkovými Dějinami české literatury. Postupně se zvyšovala úroveň recenzní rubriky, v níž se po roce 1955 pozvolna objevovaly příspěvky kritizující přetrvávající schematismus v některých literárněhistorických monografiích.

Podobným vývojem prošel časopis SLOVO A SLOVESNOST, orgán Pražského lingvistického kroužku, obnovený roku 1947. Zde se schematické pojetí marxismu projevilo nejdříve zájmem o tzv. nové učení Nikolaje Marra, později pak v četných referátech věnovaných Stalinovým statím o jazyce. Dříve než v oblasti literární vědy se na stránkách periodika objevil opětovný zájem o problémy rozpracované pražským strukturalismem, zvláště ve studiích o stylu a stylistice. Časopis NAŠE ŘEČ si pak v podstatě udržel svůj dřívější charakter, tedy orientaci na otázky užívání českého jazyka v široce pojímané praxi. Od roku 1953 vydával obě periodika Ústav pro jazyk český ČSAV.

Nejméně se vliv dobové ideologie promítl do LISTŮ FILOLOGICKÝCH, orientovaných na relativně úzký okruh čtenářů a obnovených roku 1953 Kabinetem pro studia řecká, římská a latinská ČSAV. Vedle statí věnovaných latinské a starořecké problematice tu byly zveřejňovány bohemistické příspěvky zabývající se středověkou a raně novověkou tematikou. Proměnou prošlo i další tradiční periodikum, v roce 1953 obnovený ČASOPIS PRO MODERNÍ FILOLOGII (1953–62), který se začal specializovat na oblast neslovanských literatur a jehož vydávání převzal Kabinet pro moderní filologii ČSAV. Naopak časopis SLAVIA, vycházející péčí Slovanského ústavu, zůstal věrný tradičnímu zájmu, posílenému o aktuální aspekt politického spolenectví slovanských států a kultur.

## SOUVISLOSTI DIVADELNÍHO ŽIVOTA

Divadelnickou sféru ovlivnily únorové události stejně silně jako jiné oblasti umělecké tvorby. Svým způsobem byl v divadelnictví jejich dosah ještě zřetelnější, neboť komunistická moc pokládala divadlo za jeden z nejučinnějších nástrojů výchovy obyvatelstva a poměřovala dramatickou a

divadelní produkci převážně politickými kritérii. Jednostranný důraz na uvádění současné aktuální tematiky ve zpracování domácích a sovětských autorů, zúžený výměr socialistického realismu, preferování vybraných národních klasiků a paušální odmítání žánrů zdánlivě neslučitelných s budováním socialistické společnosti deformovaly divadelní život stejně jako překotné organizační změny, cenzurní opatření a předdimenzovaná divadelní síť. Teprve během roku 1953 se divadelní oblast začala otevírat novým impulsům, které v letech 1956–58 soustavně rozvíjela a jejichž prostřednictvím překonávala předchozí schematismus.

### *Divadelní zákon a divadelnické instituce*

Nový divadelní zákon, přijatý parlamentem 20. března 1948 s účinností od 1. dubna 1948, deklaroval divadlo jako národní a kulturní statek s rozhodujícím vlivem státu. Zřizování a provozování divadel patřilo proto především do kompetence státu, zemí, okresů a obcí. Jinými právními osobami mohla být divadla provozována pouze tehdy, nepostačovala-li divadelní síť. Role státních orgánů byla natolik dominantní, že v Praze od 1. ledna 1952 neexistovalo jediné divadlo provozované družstvy (po květnu 1945 to bylo např. Realistické divadlo, Rozmarné divadlo a Divadlo Spejbla a Hurvínka). Všechna divadla se tak postupně stala institucemi zřizovanými a provozovanými výkonnými orgány státní správy, buď přímo ministerstvem, nebo (od 1. ledna 1949, kdy krajská soustava nahradila zrušené zemské zřízení) krajskými národními výbory. Na základě směrnice ze dne 23. listopadu 1949 vznikly při každém krajském národním výboru *Krajské divadelní komise* jako poradní orgán pro koordinaci kultury a osvěty profesionálních, ochotnických a loutkových divadel. Z divadelního zákona vyplývala i povinnost státu a institucí územní správy starat se o divadelní výchovu lidu a organizovanou návštěvu divadel, jeho dikce kladla ovšem důraz také na prezentaci domácí dramatické tvorby.

V akcentování těchto aspektů se projevoval vliv Zdeňka Nejedlého, jenž opět stanul v čele ministerstva školství a osvěty, pod které spadala správa divadel a osvětový dozor. Ideologická kritéria umělecké tvorby mělo hlídat Kopeckého ministerstvo informací. Dohled obou ústředních institucí měl vytvářet záruku, že divadla budou uskutečňovat své dominantní výchovné poslání i naplňovat postuláty ideovosti, lidovosti a srozumitelnosti.

Pro řízení divadelního života vznikly u obou ministerstev důležité poradní orgány. Při ministerstvu školství a osvěty to byla *Divadelní a dramaturgická rada*, vedená Miroslavem Kouřilem a místopředsedou Jindřichem Honzlem. K úkolům rady, jejíž organizační a jednací řád je datován 30. října 1948, náleželo plánování dramaturgie, divadelní činnosti a osvětového dozoru

národních výborů. Podle zákona však nesměla „omezovat svobodu umění, zejména vnucovat divadlům a divadelním ochotnickým spolkům pořad her nebo jednotlivá divadelní díla“. Druhým poradním orgánem byla *Divadelní propagační komise* při ministerstvu osvěty, jejímž předsedou se stal Jan Kopecký a místopředsedou Mirko Očadlík. Činnost komise (organizační a jednací řád pochází ze dne 7. dubna 1949) se zaměřovala na propagaci divadla mezi lidem a rozšiřování divadelních děl, dbala ale též o organizované návštěvy divadel. V porovnání s Divadelní a dramaturgickou radou však postrádala rozsáhlejší kompetence a brzy zanikla. Dvojkolejnost obou rad, které zpočátku jednaly společně, přispěla již po roce k volání po novelizaci divadelního zákona, na který měl navázat – již nepřijatý – zákon herecký.

Kulturní politika komunistického režimu kladla na divadla stejné nároky jako na ostatní umělecké obory, tj. spatřovala v něm především prostředek propagace socialismu a nástroj převýchovy obyvatelstva. Předpokladem pro naplnění těchto požadavků bylo zrušení dosavadního systému divadelních organizací a vytvoření jejich nové struktury. Proto došlo k likvidaci zájmových a stavovských divadelnických sdružení (Svaz českého herectva a Svaz divadelních ředitelů), která musela uvolnit místo *Svazu zaměstnanců kulturní služby Revolučního odborového hnutí*. Obdobně skončily divadelní agentury, převedené pod nakladatelství Umění lidu a posléze nahrazené *Českým divadelním a literárním jednatelstvím*. Tato instituce, jejíž ustavující valná hromada se konala 28. února 1949, začala vydávat i rozmnožené exempláře dramatických textů.

Funkci zrušeného Hospodářského ústředí divadel převzala *Divadelní ústředna* jako nový výkonný orgán obou příslušných ministerstev. Smyslem její existence bylo připravovat podmínky pro plánování divadelní činnosti, nicméně ani dobově příznačné poslání ji neochránilo před poměrně brzkým zánikem. Dne 1. července 1949 se v rámci Divadelní ústředny zrodila *Divadelní kancelář*, která fungovala jako pomocný orgán Divadelní a dramaturgické rady a prodloužená ruka ministerstva školství. Její úloha spočívala v registraci divadelních her, překladů, úprav starých dramát, zpracování novinek i v revizi dosud existujících agentur. Přebírala též technický lektorský výkon dramatického odboru rady, který se zaměřoval na obecnější plánování.

Změny a unifikace zasáhly též vydavatelskou činnost, soustředěnou do nakladatelství Umění lidu. Z divadelních časopisů vycházelo od roku 1949 jediné Divadlo, vydávané Divadelní a dramaturgickou radou jako platforma pro šíření její ideové koncepce.

V porovnání s rozsáhlými organizačními změnami v řídicích strukturách zasáhly vlastní divadelní síť jen drobné úpravy. Stálé divadelní soubory začaly působit v některých dalších městech (kupř. v Táboře, Písku a Kolíně),

v Praze zaniklo několik scén, pro něž komunistický režim neměl pochopení. V červnu 1948 ukončily činnost Velká opera 5. května, Činohra 5. května, Studio Národního divadla a Divadlo V+W, poté Haló kabaret, Alhambra, Divadlo satiry a Rozmarné divadlo. V roce 1950 naopak byla zřízena Městská divadla pražská, tvořená Komorním divadlem a Divadlem komedie, jejichž ředitelem byl jmenován Ota Ornest. Zároveň se z dosavadního Městského divadla na Vinohradech stalo Divadlo československé armády. Konference Divadelní a dramaturgické rady a Divadelní propagační komise pak 2. listopadu 1950 prohlásila reorganizaci divadelnictví za skončenou a divadelní síť za definitivní. Ta se potom opravdu po několik let téměř nezměnila, s výjimkou častých změn názvů jednotlivých divadel.

### *Principy a problémy pounorové dramaturgie*

V roce 1949 vyhlásil předseda Divadelní a dramaturgické rady Miroslav Kouřil změnu zaměření divadelních orgánů, které měly místo dosavadní péče o formálně právní otázky věnovat prvořadou pozornost výchově, školení a „zamezování výstřelků“. Tato orientace zcela odpovídala hlavnímu poslání divadla, jež v komunistickém režimu mělo přispívat k výchově obyvatel v uvědomělé budovatele socialistické společnosti. Stejně jako v celé kulturní oblasti se i v divadelnictví prosadila politicky motivovaná teze, že plánovat lze též uměleckou práci. Ve sféře českého divadla připadl tento úkol jednotné a centrálně řízené dramaturgii, tedy Divadelní a dramaturgické radě, která rozhodovala o výběru i počtu divadelních her určených k jevištní prezentaci. V druhé polovině roku 1949 byl dovršen přechod od individuálních plánů k jednotnému tematickému plánu, který minimalizoval rozdíly mezi jednotlivými divadly a stíral jejich specifčnost.

Centrální dramaturgická linie, obsahující závazné tematicko-obsahové i formální normy, vznikala v letech 1948–50 na celé sérii zasedání a konferencí Divadelní a dramaturgické rady. Už na první z nich, konané v srpnu 1948 v Brně, formuloval odborový funkcionář Valtr Feldstein nové úkoly československé dramaturgie. Divadelní scény se měly více zaměřit na současná česká dramata, případně na díla slovanského repertoáru, zároveň však Feldstein proklamoval též potřebu změnit sociální složení publika podle třídních kritérií.

Zásadní význam pro československou dramaturgii měla až bratislavská konference Divadelní a dramaturgické rady a Divadelní propagační komise, uspořádaná 15.–16. ledna 1949. Zde byl přijat návrh přednesený předsedou dramaturgického odboru Rady Otou Ornestem, který určoval zásady třídění divadelních her a pořadí jejich důležitosti v divadelním repertoáru podle kulturněpolitického klíče: 1.a původní, respektive nové hry se současnou

tematikou; 1.b původní, respektive nové české a slovenské hry s aktuálními historickými náměty; 2. přehodnocené dědictví české a slovenské dramatické tvorby; 3.a ruské a sovětské hry; 3.b současné hry autorů z lidově demokratických států; 4. přehodnocená světová klasika; 5. současné pokrokové hry západních autorů.

Součástí zásad, nadřazených osobní iniciativě dramaturgů a režisérů, byl i předpis určující procentuální poměr jednotlivých skupin v repertoáru každého souboru a zároveň povinnost divadel předem hlásit všechny připravované tituly. Logickým důsledkem opatření, usilujících o náležitý ideově-politický profil československého divadelnictví, bylo okleštění repertoáru, dočasná absence některých žánrů (psychologického dramatu apod.) a podřízení ostatních žánrů, například satiry, ideologickým úkolům.

Problémy, jež nová situace přinesla, se zabývala v pořadí již třetí konference, konaná 18.–19. června 1949 v Teplicích. Zdůraznila „nutnost přechodu od kvantitativních aspektů ke kvalitativním“, a proto vyzdvihla jako vzor některá budovatelská představení a dramata, například Káňovu Partu brusiče Karhana. Za nedostatky označila mechanické roubování nové tematiky do starých forem, slabou znalost současné reality a faktografickou popisnost. Současně stanovila požadavek kontrolovat každou novou hru podle hlediska ideovosti, revolučního romantismu, pravdivosti a lidovosti, tedy v rámci dobových představ o socialistickém realismu jako závazné tvůrčí metodě. Ze stejných důvodů vytyčil Jaroslav Pokorný tři kritéria pro přehodnocování klasiky, respektive kulturního dědictví: téma jako reflexe třídních protikladů určité doby, autorovo uchopení tématu jako výraz historicky přesně determinované ideologie a význam díla pro přítomnost. Teplická konference také rozšiřovala bratislavské zásady o sledování počtu repríz a akcentovala ožehavý problém návštěvnosti, již doporučovala prohloubit dalším zideováním repertoáru.

Teplické setkání bylo vyhlášeno za první konferenci *Československého národního střediska Mezinárodního divadelního ústavu* (The International Theatre Institute, ITI), založeného v Praze v červnu 1948. Tento krok souvisel se snahou uspořádat v Praze I. kongres ITI, jehož účastníci se měli přesvědčit o kulturnosti nového politického režimu a jeho péči o divadelnictví. Československé národní středisko však již v lednu 1950 z ITI načas vystoupilo a rozmnožilo tak počet československých institucí, které v době eskalace studené války z politických a ideologických důvodů opustily mezinárodní korporace.

Neuspokojivé poměry v divadelnictví a problémy s návštěvností, způsobené překotnými politicky zdůvodňovanými změnami, se snažily řešit další konference Divadelní a dramaturgické rady. Na konci roku 1949 zazněla první kritika schematismu, současně ale i hlasy varující před neideologickým pojmáním klasických dramát. Následující konference,

uspořádaná v listopadu 1950 v Gottwaldově, přijala zásadu menšího počtu premiér původních divadelních her, která měla vytvořit časový prostor pro jejich důkladnější přípravu a nastudování. Byla to přímá reakce na množství nedodělků, které divadla, ve snaze vyhovět požadavku co největšího počtu politicky angažovaných novinek, uváděla na jeviště. Snížení počtu premiér umožnil i nový způsob financování divadel, která si nyní mohla dovolit reprízy bez ohledu na míru diváckého zájmu. Lidov ýchovná a ideová funkce divadla zůstávala tedy nadále prioritou. Jaroslav Pokorný se v Gottwaldově pokusil o dílčí korekci bratislavských zásad, když navrhl geopolitické členění repertoáru nahradit ideovými zřeteli tak, aby si hry ze současnosti udržely dominantní pozici před historickými příměry a domácí autoři nadále dostávali přednost před autory zahraničními. To však Miroslav Kouřil v závěrečném referátu odmítl.

V srpnu 1951 byl Miroslav Kouřil donucen rezignovat nejen na funkci předsedy, ale i na místo člena předsednictva a posléze musel dokonce na řadu let odejít zcela mimo kulturní sféru. Na počátku roku 1951 pak byl do funkce předsedy Divadelní a dramaturgické rady jmenován Josef Rybák. Ani tyto personální změny však nevedly k výraznější změně situace. Nová rada se nadále soustředila „na pomoc původní dramatické tvorbě“, což v praxi vedlo především k politickému prověřování veškerých českých novinek a jejich posuzování podle témat, která preferovaly stranické orgány. Na celostátní divadelní konferenci v prosinci 1951 proto kladl Valtr Feldstein důraz na čtyři doporučené okruhy: boj za mír, naše pětiletka, kolektivizace vesnice a vedoucí role KSČ a její zápas za vítězství socialismu.

V souvislosti s rozsáhlými organizačními a personálními změnami, uskutečňovanými od ledna do září roku 1953, Divadelní a dramaturgická rada zanikla a okruh její působnosti převzal 31. ledna *Státní výbor pro věci umění* v čele s Jiřím Taufrem. Tento orgán vytvořil 14. září spolu se zrušeným ministerstvem informací základ nově zřízeného ministerstva kultury, do jehož kompetence přešlo divadelnictví jako celek. Zrušení Divadelní a dramaturgické rady však současně znamenalo, že divadelníci zcela ztratili dosavadní vliv na řízení vlastního oboru, do něhož stále více zasahovala státní administrativa.

### *Hledání repertoáru: mezi socialistickým realismem a národní klasikou*

Dramaturgická koncepce, vypracovaná Divadelní a dramaturgickou radou, se ztotožňovala s požadavky a představami nejvyšších stranických kruhů a všemožně usilovala o to, aby v divadelním repertoáru převažovaly hry zobrazující novou společenskou realitu v duchu principů socialistického

realismu. Dokonalá shody formy a obsahu, zdůrazňovaná tehdejší marxisticko-leninskou estetikou, měla podle dobových názorů vzniknout v situaci, kdy se autor dramatu nekoncentruje pouze na věc samotnou (tj. na literaturu a divadlo), nýbrž zejména na konečný výsledek svého úsilí, tedy na záměr přesvědčit publikum a ovlivnit jeho myšlení. Až do poloviny roku 1949 se na českých jevištích uplatňovaly obrazy ze života, postupně ale sílil požadavek na zlepšení kvality her. K tomu měl napomoci přechod od zachycení člověka ve výrobě k zobrazení celé šíře jeho aktivit, včetně postižení mezilidských vztahů. Tento posun, motivovaný nezájmem diváků o současné domácí i sovětské hry, nezměnil ovšem nic na ideologickém chápání dramatu, jehož úkolem zůstávaly ilustrace předem daných tezí a výchova publika příklady nových socialistických hrdinů, prezentovaných už nikoliv pouze proklamativně, nýbrž přece jen poněkud věrohodněji.

Preferovaným žánrem se na přelomu čtyřicátých a padesátých let stala veselohra pro svou „schopnost vyjadřovat radost a poezii života“ v optimistických vizích budování socialistické společnosti. Na druhé straně to byly právě veselohry, které kritika často obviňovala ze schematického přístupu či jim vytýkala „měšťáckou“ stavbu hry. Z klasických evropských komedií se většinou hrála dramata Moliérova, Shakespearova a Goldoniho, a to nejednou v podobě hry se zpěvy či hudební komedie, která nahrazovala operetu, pokládanou za „buržoazní“ žánr.

Kromě pevných obsahově-tematických norem byly striktně stanoveny též normy formální. Jako jediná závazná metoda se připouštěl pouze socialistický realismus, jenž prikazoval zobrazovat skutečnost pravdivě a historicky konkrétně v její revoluční perspektivě. Uplatňování těchto požadavků však často ústilo ve vnějškovou popisnost reality a ve snahu o maximální iluzi věrohodnosti, pod níž se skrýval neměnný, ideově tendenční model světa. Toto iluzivní divadlo, za jehož tvůrce i autoritu byl pokládán Konstantin Stanislavskij, přejímalo československé prostředí ze Sovětského svazu. Stanislavského metoda byla však záhy zjednodušena na sociologii postavy s cílem postihnout typické jednání v typických situacích s determinujícím vlivem třídních a historických vztahů. Nejreprezentativnějším představitelem a propagátorem tohoto přístupu bylo pražské Realistické divadlo, které plnilo úlohu vzorového souboru, zvláště oceňovaného Zdeňkem Nejedlým. (Tato oficiální obliba nalezla výraz v přejmenování scény na Divadlo Zdeňka Nejedlého v únoru 1953.) První pochybnosti o jediné přípustné formě a jejím automatickém napodobování se objevily roku 1952 v souvislosti s hostováním sovětského režiséra A. V. Sokolova v Divadle Československé armády, avšak teprve od poloviny padesátých let bylo možné sledovat, spolu se sílícími hlasy proti vulgarizaci a zjednodušování Stanislavského metody, postupnou diferenciací inscenačních stylů.

Jen o málo větší dramaturgickou a inscenační volnost měli inscenátoři u národní klasiky, jež měla být prezentována jako pravdivý obraz včerejška, nahlížený z hlediska aktuálních potřeb socialistické přítomnosti. Přes tento ideologizovaný vztah a faktické omezení české klasiky na dva velké tvůrce (J. K. Tyla a Aloise Jiráska), vedle nichž se další autoři (V. K. Klicpera, Ladislav Stroupežnický, Alois a Vojtěch Mrštíkovi, Gabriela Preissová) uplatňovali méně často, dávalo publikum návštěvám těchto inscenací přednost před současným dramaty.

Preference J. K. Tyla přímo vycházela z Nejedlého koncepce českého umění a jeho vývoje (→ s. 108, kap. *Myšlení o literatuře*). Na Tylovi Nejedlý oceňoval pokrokovost, lidovost, realismus, snažící se ztvárnit skutečnost v zájmu výchovného působení na diváka, a úzkou propojenost jeho divadla se zájmy české obrozenské společnosti. Tyl jako vzor prosazovaných kritérií a příkladného sepětí jedince s kolektivem fungoval zároveň jako protipól nepřijatelného individualistického „měšťáckého“ dramatu. Divadla se tohoto výkladu chopila, takže Tyl počátkem padesátých let ovládl česká jeviště, často ovšem v problematické podobě, neboť mnozí inscenátoři pojali Nejedlého výzvu jako podnět k jednostranným adaptacím. Četné diskuse o míře a vhodnosti těchto úprav, spočívajících obvykle ve zdůraznění aktuálně znějících pasáží a vyškrtání „reakčně“ působících obrazů, vyvrcholily na dobříšské Konferenci československých divadelníků o dědictví J. K. Tyla, uspořádané z Nejedlého iniciativy ministerstvem školství a Divadelní a dramaturgickou radou 12. června 1951. Tyl se tu v referátech řady divadelních teoretiků jevil jako příklad realisty s romantickým cítěním, a byl tedy dáván za vzor současnému divadlu, postrádajícímu právě socialistický romantismus. Adorování Tyla bylo ale především reakcí na poúnorový stav českého dramatu a četné schematické hry ze současnosti, což formuloval ve svém zásadním vystoupení i Jan Kopecký. V širších souvislostech přispívala diskuse nad Tylovým dílem k ujasňování obecnějších zásad přístupu k českým klasikům, včetně znovu se vracejících otázek o míře jejich aktualizace, a tudíž také o oprávněnosti výraznějších zásahů do jejich textů. Oběžník ministerstva školství ze dne 9. února 1951 upozorňoval na nepřipustnost neopodstatněných úprav, jež označoval za vulgarizaci, a současně dával najevo, že provozování takových inscenací nepovolí.

V průběhu roku 1951 se paralelně s tylovskými diskusemi rozvinula také aktualizace dramatického díla Aloise Jiráska. Zásadní vliv na přesun pozornosti k dalšímu klasikovi, jehož tvorba načas ovládla jeviště, měla Nejedlým podnětená jiráskovská akce (→ s. 31, odd. *Politické a kulturní souvislosti*).

Úzký repertoár, opírající se o českou klasiku a hry z přítomnosti, doplňovala na přelomu čtyřicátých a padesátých let ruská a sovětská dramata, prověřená ždanovovským kritériem bezkonfliktnosti jako sváru mezi dobrým



a ještě lepším, ilustrovaným zejména na hrách Maxima Gorkého a Alexandra Ostrovského. Díla západních autorů vymizela zcela. Podobný osud stihl většinu tragédií, jejichž ladění nekorespondovalo s radostným obrazem budování harmonické společnosti.

V daných poměrech bylo logické, že se po celé období ozývalo volání po vytvoření kmenového repertoáru jednotlivých divadel. Tyto hlasy zněly zvláště silně z oblastních divadel, nucených kvůli slabé návštěvnosti nekvalitních představení (a tudíž i nízké reprízovanosti) k uvádění neúnosně velkého počtu premiér. Nástrojem hodnocení a kontroly oblastních divadel se od roku 1948 stala *Divadelní žatva*, celostátní přehlídka divadelní a dramatické tvorby, pořádaná ministerstvem informací. V prvních ročnících se týkala jen činohry, postupně se však rozšířila na všechny obory. Předimenzování přehlídky měl od roku 1956 zabránit decentralizovaný způsob organizace, který jako mezistupeň hodnocení využíval krajské poroty.

Ani tento systém však nemohl vést k zvýšení kvality, poněvadž v Československu působilo mnoho personálně slabě obsazených oblastních divadel. Relativně malý počet dobrých souborů měla proto řešit centrální administrativní opatření, mnohokrát opakující zákaz fluktuace herců i režisérů a výzvy k vytvoření skutečných tvůrčích kolektivů. Až neúměrně velká úloha v nápravě nedostatků se připisovala divadelní kritice. Přílišné spoléhání na kritiku rodilo i kuriózní návrhy na povinnou dočasnou výměnu pražských a mimopražských kritiků či na školení kritiků z řad dělníků, jejichž odborný růst by zajišťovala samotná divadla.

Skutečnou změnu poměrů v divadelnictví přineslo až dílčí uvolnění prostoru pro tvůrčí práci. První nespělé náznaky se v tomto směru projevíly roku 1952 rozšiřováním českého repertoáru (Fráňa Šrámek, Jaroslav Vrchlický, Julius Zeyer, ale též Jiří Mahen) a požadavkem na návrat satiry, která by pomáhala odhalovat nebezpečí idealizace života. Volání po satirických dílech bylo důsledkem sovětských diskusí, na celostátní konferenci o satirě v listopadu 1954 však hlavní referent Václav Lacina podrobil kritice právě nejvýraznější soudobé satirické dramatické dílo, *Skandál v obrazárně Václava Jelínka* (→ s. 287, kap. *Drama*).

### *Překonávání „schematismu“*

I do divadelnictví přinesla výraznější impulsy až druhá polovina roku 1953. Usnesení vlády ze dne 15. září divadlům přímo ukládalo obohacovat a zpestřovat repertoár, Ústřední výbor KSČ pak apeloval na vytváření působivého umění, které by bylo velké nejen obsahem, ale také formou. Změny v divadelní sféře si vynucoval i hluboký pokles návštěvnosti.

Halasné volání po obratu ke skutečnosti i po konkrétnější kritice divadelní produkce, poznamenané v důsledku schematičnosti a didaktičnosti barvotiskovým idylismem, šedivou prostředností a nedostatkem poezie i opravdového humoru, sice svědčilo o jistém posunu, nicméně působilo poněkud stereotypně. Změny se projevy hlavně v obsahové a tematické stránce. V průběhu roku 1953 se ve větší míře objevila představení, zaměřená k zobrazení rodinných i milostných problémů, kladné postavy alespoň částečně pozbyly rysů absolutní dokonalosti a na scénu se dostala (zatím ovšem jen lehká) kritika přítomnosti, prezentovaná jako selhání jednotlivce. Pozornost se začala přesouvat od ideových a politických otázek k uměleckým problémům, stranou nezůstaly ani požadavky na skutečnou divadelnost a potřebu diferencovanější profilace jednotlivých divadel.

Ačkoliv se zpočátku veškerá vina za neutěšené poměry svalovala na „levičáckou slánštinu“, obracela se kritika pozvolna i proti státním orgánům, které při schvalovacím a připomínkovém řízení aplikovaly stejné požadavky na všechny hry, čímž jen umocňovaly nivelizaci a schematismus. Výtkám neuniklo ani mechanické a nehistorické uplatňování sovětských zkušeností, včetně teorie bezkonfliktnosti, i účelové vytrhávání jednotlivých tezí z prací uznávaných autorit. V polovině padesátých let nabyla diskuse o pounorových tendencích, zjednodušeném pojetí socialistického realismu, vhodnosti naturalismu a žánru dramatické reportáže podobu ucelenější revize dosavadní dramaturgické koncepce, a to nejen v teoretických statích (František Götz, Miloslav Stehlík, Jaroslav Pokorný), ale i v konkrétní dramatické a divadelní tvorbě.

Tento trend se ještě prohloubil po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1956, kdy se divadelní repertoár dále rozšířil o dosud spíše opomíjenou meziválečnou tvorbu českých autorů (Viktor Dyk, Vladislav Vančura, František Langer, Karel Čapek), ale také umělců západních. V daném kontextu poklesl počet her sovětských a jejich místa zaujala dramata donedávna ostře kritizovaných zahraničních autorů, kupříkladu Holá pravda J.-P. Sartra.

Velkou úlohu při překonávání jednostrannosti sehrálo v druhé polovině padesátých let teoretické i praktické objevování Bertolta Brechta, pod jehož vlivem se začala formovat linie antiiluzivního dramatu. Brecht navíc poskytoval praktický příklad toho, že socialistické divadlo může používat i jiné výrazové prostředky než realistické, čímž zásadně přispěl k bouřlivé dobové diskusi o metodách a mezích socialistického realismu. V ohnisku kritiky i centru přehodnocování se ocitly nejen dosud uplatňované estetické normy, tendence k zjednodušování, mechanické přebírání postupů kritického realismu konce 19. století a tezovitě dějové konstrukce, nýbrž také fráze o lidovosti chápané jako srozumitelnost pro nenáročného diváka. Namísto jednotvárnosti dramata a inscenací měla nastoupit výrazná díla a inscenační

směry; hranice pojmu socialistického realismu se tak znatelně rozšiřovaly a rozostřovaly.

Tímto způsobem se uvolnil prostor pro pozvolnou rehabilitaci meziválečné avantgardy. Postupně se k předválečné poetice navracel E. F. Burian, který v roce 1955 své divadlo vyvázal ze svazku s armádou a vrátil mu název D 34. Na vlastní předválečnou minulost navázal i obnovením inscenací z nejlepších let Děčka (Vojna, prem. 20. 2. 1955; Máj, prem. 30. 4. 1956; Věra Lukášová, prem. 11. 1. 1957; Evžen Oněgin, prem. 27. 9. 1957; Lidová suita, prem. 22. 12. 1957, aj.).

Osobitým způsobem na divadelní avantgardu navázala novátorská Laterna magika Alfréda Radoka, která byla po nebývalém úspěchu na bruselské světové výstavě EXPO 58 přičleněna v říjnu 1958 jako výzkumná scéna k Národnímu divadlu.

Vedle Brechta se stal klíčovým autorem druhé poloviny padesátých let A. P. Čechov. V ohnisku zájmu se díky němu opět ocitl mikrosvět člověka, nehrdinský konflikt, v němž proti sobě stojí mládí a novodobý měšťák. Čechovův psychologismus i jeho smysl pro proměnlivou náladovost souzněl s obratem umění k subjektu, k vnitřním problémům jednotlivce a hledání jeho vztahu k okolnímu světu. Ve výraznou „čechovovskou“ scénu se s nástupem Otomara Krejčí do čela činohry proměnilo v březnu 1956 Národní divadlo.

Výsledkem odlišné politické atmosféry bylo vydání nového divadelního zákona, který 31. října 1957 vyšel vstříc stížnostem na přemíru administrativních úkonů. Nová právní norma převedla řízení většiny divadel (kromě Národního divadla a Vesnického divadla) pod krajské národní výbory, do jejichž kompetence spadalo rozhodování o dramaturgických plánech dosud projednávaných ministerstvem školství a kultury. Divadelníci uvítali zvýšení pravomocí uměleckých ředitelů a odstranění předběžných cenzurních opatření. Dramaturgický plán mohl odbor školství a kultury příslušného krajského národního výboru schvalovat na základě ministerské směrnice ze dne 11. června 1958 dvojím způsobem – buď jako celek, nebo pouze jeho první část (obsahující kulturněpolitické úkoly) s tím, že rozhodnutí o konkrétních hrách ponechá v kompetenci ředitele, který je nadřízenému orgánu dá pouze na vědomí.

Přijetí divadelního zákona bylo výsledkem dlouholetých snah, stejně jako založení *Svazu československých divadelních umělců* (přípravný výbor byl ustaven v říjnu 1956, zakládací sjezd se konal 12. března 1957). Příznivější podmínky se promítly též do vědecké sféry. V roce 1956 vznikl *Divadelní ústav*, jehož zřizovatelem bylo ministerstvo kultury, s úkolem zvyšovat odbornost divadelníků, dokumentovat práci divadel, propagovat české divadlo doma i v cizině a poskytovat domácím zájemcům informace o divadelní činnosti v zahraničí. O rok později byl zřízen *Kabinet pro studium českého divadla* jako součást Ústavu pro českou literaturu Československé

akademie věd. Jeho hlavním posláním bylo zpracovat a vydat dějiny českého divadla. I teatrologie tak mohla v druhé polovině padesátých let pomáhat při otvírání stále ještě úzkých obzorů české vědy.

## VZTAHY SE SLOVENSKOU LITERATUROU

Charakteristickým znakem vzájemného soužití české a slovenské literatury v průběhu padesátých let byl tlak na vytváření jednoty obou národů a jejich kultury, která měla reflektovat a manifestovat společná politická, tvůrčí i názorová východiska. Kontakty mezi oběma literaturami zprvu ovlivnilo zejména obdobně manifestační přihlášení se k ideologicky vymezenému socialistickému realismu. Přesto se obě literatury této unifikující tendenci podřizovaly jako dva zcela samostatné kulturní systémy.

### *Snahy o organizační a ideovou jednotu české a slovenské literatury*

Přímým výrazem politického úsilí o „maximální sblížení“ obou literatur „v socialistické fázi jejich vývoje“ bylo ustavení jednotného Svazu československých spisovatelů v březnu 1949 jako přísně výběrové celostátní organizace, jež měla institucionálně zajistit – zejména ze slovenské strany požadovanou – rovnoprávnost obou literatur a oboustrannou výměnu uměleckých hodnot.

Při vzniku jednotného Svazu československých spisovatelů byla proto formálně respektována národní svébytnost – organizace se skládala ze dvou sekcí, české a slovenské, které samostatně organizovaly vlastní ideologické aktivity, plenární zasedání a závazkové akce. Ústřední výbor, vytvořený na základě poměrného zastoupení českých a slovenských spisovatelů, přitom plnil hlavně funkci koordinátora a vykonavatele kulturněpolitických směrnic. Počátkem padesátých let se řídicí orgány obou národních sekcí scházely k občasným poradám, případně vysílaly na zasedání partnerského výboru své delegace. Existence společné organizace posilovala i osobní styky a kontakty mezi jeho jednotlivými členy bez ohledu na národnost.

V dubnu 1954 na plenární konferenci však byl organizační princip Svazu československých spisovatelů přeměněn v asymetrický model, který v podstatě kopíroval uspořádání organizační struktury KSČ: slovenská sekce byla transformována v relativně svébytný Svaz slovenských spisovatelů, česká pak de facto splynula s centrálním vedením.

Vzhledem k předpokladu, že v socialismu, k němuž Československo míří, již nebudou existovat střety mezi národy, považovaly vrcholné politické i svazové orgány meziliterární vztahy za vyřešené. Po celé desetiletí se tak věnovaly především problematice jednotného ideologického a politického rámce literární tvorby. Řešení přetrvávajících nedostatků ve vzájemné distribuci knih či v neexistenci společných literárních časopisů pak nepokládaly za prioritu.

Spojujícím prvkem československého literárního soužití mělo být společné literární dědictví, respektive důraz na společné „pokrokové tradice“, které se měly upevňovat i pomocí překladů mezi oběma jazyky (například v českých zemích překladem kompletního díla „socialistického buditele Slovenska“ Petra Jilemnického, na Slovensku pak překladem prací Aloise Jirásky, dávaného za vzor historické próze). Představu, že uplatňování stejných literárních norem není na překážku osobitosti jednotlivých literatur či dokonce tuto osobitost spoluutváří, vyjádřil kupříkladu Jiří Hájek. V Literárních novinách v roce 1955 (č. 35) tvrdil, že ideová shoda umožňuje konfrontovat, jakým způsobem se česká a slovenská vyrovnává se svým úkolem, čímž vzniká prostor pro vzájemné umělecké soupeření a přebírání zkušeností. Jako vzor, který by měla následovat i druhá literatura, tak kritika uváděla například budovatelskou divadelní hru Vaška Káni Parta brusiče Karhana (1949) a na slovenské straně Mosty na východ Ladislava Mňačka (1953).

Výrazně ceněnou hodnotou v meziliterárních vztazích se měla stát přímá tematizace „reálií a života“ druhého národa. Čeští spisovatelé se slovenské tematice věnovali v širokém a soustředěném záběru: zájem o Slovensko projeví básníci František Branislav, Milan Kundera a Jarmila Urbánková, prozaici Ivan Klíma, Ivan Kříž, Alexej Pludek, Zdenka Suledrová a zejména Josef Sekera, který se slovenské problematice věnoval nejsoustavněji. Na Slovensku tato myšlenka našla menší ohlas; přesto vstoupila do poezie Milana Lajčiaka či próz Rudolfa Fabryho, Františka Hečka, Petera Karvaše, Libuše Mináčové, Dominika Tataruky a Hely Volanské. Celkově však tomuto programovému směřování, které mělo spoluutvářet povědomí o společném životním prostoru, chyběla vnitřní spontaneita, což následně potvrdil ústup podobné literární produkce v šedesátých letech, kdy už neexistoval tlak na její vznik.

Přání, aby Češi a Slováci znali a přijímali literaturu druhého národa tak, že ji budou vnímat jako svoje „domácí vlastnictví“, většinou zůstávalo nenaplněno. Na jedné straně naráželo na tradiční přehlíživost českých čtenářů k slovensky psaným knihám, na druhé pak na to, že politický koncept ideové jednoty obou národů a literatur kolidoval se slovenskou touhou po osobitosti a byl tudíž vnímán jako projev skryté snahy o relativizaci či potlačení svébytnosti slovenské literatury.

Hned na počátku padesátých let slovenská strana odmítla koncepci čechoslovakismu, reprezentovanou zejména *Dějiny slovenské literatury I. Od nejstarších časů do nové doby* Alberta Pražáka (1950), který mimo jiné přiznával slovenské literatuře samostatnost až od roku 1939. I v následujících letech slovenští badatelé a kritici vnímali vztah mezi oběma literaturami jako problematiku velmi aktuální a ožehavou a z perspektivy menšího a slabšího, jenž hájí své právo na svou svébytnost, se k ní systematicky vraceli. Na zřetelnou formálnost česko-slovenského literárního soužití upozorňovali nejčastěji Milan Pišút a Andrej Mráz, který hledal příčinu této formálnosti mimo jiné v překládání mezi oběma jazyky, nadbíhajícím „pohodlnosti a neznalosti“ čtenářstva (*Česká a slovenská literatúra*, Slovenské pohľady 1958, č. 10).

Jako „službu socialistické jednotě“ naproti tomu vzájemné překlady hodnotil Karol Rosenbaum, ale i on na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů v dubnu 1956 odmítl sblížení umělé, jež by mělo vést k tomu, že by jednu literaturu od druhé odlišoval pouze jazyk. Pro daný okamžik je ovšem příznačné, že Rosenbaumův referát s programovým názvem *Za ďalšie zblíženie a tvorivú spolupráciu slovenskej a českej literatúry* na pozadí aktuálnějších politických a literárních témat příznačně nevyvolal téměř žádný ohlas. Sjezd navíc výsledky a úkoly obou literatur bilancoval odděleně a jejich vzájemným vazbám se téměř nevěnoval.

Tato disproporce mezi českým a slovenským vnímáním vzájemných vztahů se promítla i do způsobu časopisecké spolupráce, která jen ojediněle nabyla podoby koncepčních projektů. Měsíčník *Nový život*, který vznikl roku 1949 jako první svazový společný tiskový orgán, slovenskou literaturu reflektoval pouze nahodile. Jediným systematicky oboujazyčným literárním časopisem se stal *Zlatý máj*, celostátní měsíčník literatury pro děti a mládež, který byl založen až v roce 1956. Ve stejné době se rozvinula spolupráce mezi novými periodiky *Květen* a *Mladá tvorba*, na jejichž stránkách se souběžně utvářely opoziční umělecké postoje, kriticky zaměřené vůči úzkému chápání socialistického realismu.

### *Přijímání slovenské literatury v českém prostředí*

Jestliže se ještě v roce 1948 podařilo rozvinout spolupráci českých surrealistů a slovenských nadrealistů, když zásluhou básníků z brněnského časopisu *Blok* (zvláště Ludvíka Kundery) vyšlo samostatné slovenské číslo revue *Mladé archy* (1948/49, č. 2), v následujících letech byla vzájemná výměna kulturních a literárních hodnot mezi oběma národy podřízena ideologickým konceptům. Její součástí se tedy mohla stát pouze díla autorů hlásících se k úkolům, které před ně kladlo budování socialismu.

Z této výměny byli naopak vyloučeni spisovatelé, kteří odešli do emigrace, či spisovatelé umlčovaní a také ti, kteří se v první polovině padesátých let stali obětí politických procesů – čeští katolicky orientovaní spisovatelé a slovenští tzv. buržoazní nacionalisté. Proces se slovenskými tvůrci byl zvláště zaměřen proti avantgardní minulosti komunistického básníka Laca Novomeského a bral na sebe též podobu mocenského účtování s modernismem a nadrealismem jako slovenskou variantou surrealismu. (I na Slovensku se však po roce 1948 odmlčela nebo byla nucena se odmlčet většina básníků katolické moderny).

Slovenskou poezii padesátých let česká kritika a publicistika reflektovala spíše nahodile. Předmětem zájmu byla především její proměna směrem k socialistickému realismu. Vnímána byla díla Jána Kostry, Vojtecha Mihálíka a bývalého nadrealisty Štefana Žáryho, v menší míře se dostalo pozornosti autorům z okruhu časopisu *Mladá tvorba* (Andrej Chudoba, Ivan Mojík). V roce 1955 vzbudil širší zájem MILAN LAJČIAK skladbou o Juliu Fučíkovi *Živý ku živým prichodí*. Jako literární událost hodnotila česká kritika (Antonín Jelínek, Miroslav Petříček, Z. K. Slabý) opožděný debut MILANA RÚFUSE *Až dozrieme* (1956), slovenskou obdobu poezie hájící básníkovo „právo na smutek“. V roce 1958 byla u příležitosti tvůrcových šedesátin připomenuta výrazná osobnost Jána Smreka.

Soustavnější publicity se v českém tisku dostávalo slovenské próze zejména s tematikou Slovenského národního povstání jako aktivního boje vůči fašismu a také s budovatelskou problematikou socializace vesnice. Rostoucí zájem o slovenskou prózu byl podporován překlady a od poloviny padesátých let jej umocňovaly také vyhocené diskuse, které kritika na Slovensku vedla například o románech Františka Hečka a Alfonze Bednára a které vypovídaly o intenzitě tamního literárního života.

S velkým nadšením přijala česká kritika erbovní dílo socialistického realismu, román FRANTIŠKA HEČKA *Drevená dedina* (1951), zobrazující úspěšnou kolektivizaci zapadlé oravské lokality. Česká kritika (Zdeněk Dočkal, Jan Cigánek, Jan Pilař) tuto prózu adorovala, neboť ji vnímala jako pronikavé dílo, které v české próze chybí. Český překlad románu vyšel v roce 1952 a do roku 1961 se dočkal několika reedií. Obdobnou jedinečnost později přisuzovala česká kritika vesnickému románu KATARÍNY LAZAROVÉ *Osie hniezdo* (1953), tentokrát však pro odvahu, s níž se dotkla některých nedostatků socialismu. Z řady prozaických děl tematizujících období Slovenské republiky z let 1939–45 (František Hečko, Rudolf Jašík, Dominik Tatarka) a Slovenské národní povstání (Peter Karvaš, Alfonz Bednár) věnovala česká literární publicistika největší pozornost (převážně ovšem až v roce 1959) románům VLADIMÍRA MINÁČE *Dlhý čas čakania* (1958) a *Živí a mŕtvi* (1959), v nichž se monumentalizovala a svým způsobem uzavírala výpověď silné, tzv. povstalecké generace o historické „nevyhnutelnosti komunismu“.

Z novinek slovenské literární vědy (například studie o starší literatuře z pera Imricha Kotvana, Jána Minárika a Jána Mišianika, samostatné dějiny slovenské literatury od Andreje Mráze) zaujaly české prostředí nejvíce knižní výběry z tvorby „Šaldova žáka“ Alexandra Matušky. V jejich hodnocení se v roce 1956 projevila odlišnost slovenských a českých stanovisek. Konstatování Jána Roznera, který v souvislosti s výběrem Matuškových statí *Pre a proti* vyslovil názor, že v literární kritice stále přetrvává neudržitelné upřednostňování ideologických hledisek nad estetickými (Slovenské pohľady, 1956, č. 12), čeští kritici v letech 1956 a 1957 odmítali (Zdeněk Eis v Květnu, Jaroslav Janů v Novém životě, František Vrba v Literárních novinách). Část Matuškových prací z uvedeného výboru pak byla vydána v českém překladu v roce 1959. Tím však diskuse kolem Matuškovy přístupu neutichly a znovu se vynořily v letech 1959–60.

### *Recepce české literatury na Slovensku*

Do slovenského kontextu první poloviny padesátých let výrazněji vstupovala zejména tvorba těch českých básníků, jejichž tvorbu bylo možné interpretovat jako kladný vzor ukazující jak postupovat při zpracovávání aktuálních politických témat. Vedle Konstantina Biebla, Františka Branislava a Viléma Závady to byl zejména Vítězslav Nezval, kterého slovenská kritika označovala za umělce dělnické třídy nebo za básníka „socialistického vlastenectví“ a zároveň jej oceňovala jako iniciátora estetických výbojů současné slovenské poezie (Miloš Tomčík, Cyril Kraus.) Karol Rosenbaum dokonce v roce 1950 využil kladného přijetí Zpěvu míru k odmítnutí avantgardy jako „teigovského importu“ (Slovenské pohľady, č. 10). Poměrně malou pozornost slovenská kritika věnovala poválečné tvorbě Františka Halase. Jeho smrt v roce 1949 však slovenská periodika doprovodila řadou nekrologů (převážně ovšem z pera tehdejšího básníka českého čtenáře Jana Pilaře). Po Štollově kritice Halase a „halasovštiny“ v roce 1950 tento básník zmizel i ze slovenské recepce, a znovu se objevil až v uvolněnější atmosféře druhé poloviny padesátých let, kdy meditativní a etické hodnoty Halasova díla zaujaly Milana Hamadu či Helgu Poncovou.

Ve stejné době se začali slovenští kritici věnovat také lyrice Františka Hrubína a Jaroslava Seiferta, jejich pozornost přitáhla provokativní dikce veršů Milana Kundery i snahy o moderní básnický výraz tvůrců kolem časopisu Květen, hlavně Miroslava Floriana a debutujícího Miroslava Holuba. Stranou ale nezůstaly ani verše Kamila Bednáře a Jiřiny Haukové, případně Oldřicha Mikuláška a Jana Skácela. Jako jistá rarita se společensky angažovaným akcentem byly vnímány lašským dialektem psané básnické výpovědi Ondry Lysohorského. Současnou českou poezii po roce 1955 se



zájmem sledovali zejména Jozef Bžoch, Ivan Mojík, Zlatko Klátik, Jozef Mihalkovič a Miloš Tomčík.

Z české budovatelské prózy zpočátku padesátých let zaujaly slovenskou publicistiku knihy Marie Pujmanové, Václava Řezáče (srovnávaného s Petrem Jilemnickým), Milana Jariše, Jiřího Marka i historizující „dělnické“ romány Antonína Zápotockého. Značnou pozornost vyvolávaly lyricky laděné a intimizující etudy a reportáže Ludvíka Aškenazyho.

Ani slovenskému prostředí se ovšem nevyhnula proměna atmosféry v polovině padesátých let, patrná v přijetí próz zobrazujících vnitřní život člověka zasaženého válkou a překotným poválečným politickým pohybem. Poprvé tomu tak bylo v případě románu Karla Ptáčníka Ročník jednadvacet (1954), recenzovaného Vladimírem Mináčem, Břetislavem Truhlářem, Jozefem Vagadayem a Jánem Vdovjakem. Systematicky byla na Slovensku sledována a pozitivně hodnocena ta – postupně převládající – linie české prózy, která člověka začínala interpretovat spíše jako oběť dějin než jako jejich uvědomělého socialistického tvůrce. Recenzního ohlasu, jenž zpravidla argumentoval potřebou produktivní polemiky s přežívajícím schematismem, se tak dočkaly práce Bohuslava Březovského, Arnošta Lustiga, Jana Otčenáška, Zdeňka Pluhaře, Edvarda Valenty a Jaroslava Putíka. Zcela odmítnut ovšem byl po svém vydání v roce 1958 Škvoreckého román Zbabělci. O soudobé české próze nejhojněji psali Ivan Kusý, Břetislav Truhlář, Vladimír Mináč a Jaroslava Blažková, sledovala ji ovšem i většina slovenských periodik (Bojovník, Kniha, Knižnica, Kultúrny život, Nové slovo, Obrana ľudu, Odborár, Práca, Práca mladých, Pravda, Smena, Čitateľ, Lud).

Soustavně se slovenská kritika zabývala také soudobou českou dramatickou tvorbou. Za vzor „pokrokových tendencí a socialistické tematiky“ považovaly slovenské časopisy na počátku padesátých let hry Vaška Káni (jeho dílo Parta brusiče Karhana uvedla ve slovenském překladu Nová scéna Slovenského Národního divadla v Bratislavě již v roce 1949), Vojtěcha Cacha a Miloslava Stehlíka. Jako příklad pro slovenské dramaturgy byla vyzvedána programová spolupráce českých divadel s dramatiky, zhodnocená v druhé polovině padesátých let divácky úspěšnými dramaty Františka Hrubína, Vratislava Blažka, Milana Jariše, Františka Pavlíčka a Pavla Kohouta. Znalost české dramatiky prokazovali ve svých recenzích například Peter Horňák, Peter Hirš, Zoltán Rampák, Nataša Tanská, Juraj Váh a Ján Zborovský.

Sledování české literárněvědné produkce na Slovensku poznamenal zřetelný respekt k oficiálně uznávaným a politicky vlivným českým marxistickým kritikům, jako byli Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll, Václav Pekárek a Jiří Taufer, jejichž názory měly pro slovenskou publicistiku status ideologické direktivy vymezující způsob „upevňování pozic socialistické

kultury“. Takto se k nim ve svých statích přihlašovali kupříkladu Karol Rosenbaum, Miloš Tomčík a Andrej Mráz, kteří shodně vyzdvihli pověstný Štollův referát z ledna 1950. Obdobnou roli autority přisuzovala kritika i Jiřímu Hájkovi, který se v průběhu padesátých let stal na Slovensku nejsledovanějším českým kritikem, známým především svými knihami a brožurami, v nichž se zabýval socialistickým charakterem soudobé literatury, včetně slovenské. Jeho příspěvky vyvolaly ohlas u Andreje Mráze, Břetislava Truhláře, Karola Tomiše i Rudolfa Mrliana.

Stálé kontakty udržovala část slovenské vědy rovněž s Janem Mukařovským, reflektovány však byly také práce Václava Černého o Mastičkáři, Jiřího Levého o teorii překladu či Felixe Vodičky o obrozené literatuře. Stranou zájmu nezůstaly ani práce věnované zahraničním literaturám (kupř. Jaroslava Pokorného o shakespearovské dramatice, Zdeňka Vančury o G. B. Shawovi), což dokládají recenze Jozefa Felixe, Antona Popoviče a Stanislava Šmatláka. Specifický vztah měla slovenská literární věda k Dějinám slovenské literatury Alberta Pražáka, které sice metodologicky odmítala, které však vzhledem k šíři jejich pramenné základny těžko obcházela.

## PŘEKLADOVÁ LITERATURA

Politická atmosféra po komunistickém převratu v únoru 1948 přirozeně ovlivnila také situaci v oblasti překladové literatury. Na základě politicko-kulturních direktiv KSČ byl zcela bezvýhradně přijat sovětský, tzv. leninský model dvojí kultury: pokrokové a lidové, tedy té, která straní a podporuje budování socialistické společnosti, a kultury buržoazně zpátečnické, jež měla být společenským vývojem odsouzena k zániku. Tato základní programová teze posléze ovlivňovala na přelomu čtyřicátých a padesátých let veškeré české kulturní aktivity včetně vydávání překladové literatury.

Paradigma leninského modelu dvojí kultury znamenalo v oblasti překladové literatury především zásadní příklon k dílům socialistického realismu zosobňovaným zejména literaturou sovětskou a některými díly tzv. pokrokových spisovatelů z nekomunistického světa, hlásících se k idejím komunismu. Široký, byť značně schematizovaný proud překládané sovětské literatury se víceméně rozčleňoval do dvou základních linií. První z nich tematizovala revoluční a válečné hrdinství sovětského člověka tak, jak je představovaly romány typu *Jak se kalila ocel* NIKOLAJE OSTROVSKÉHO (česky přeloženo už v roce 1936, ale teprve počátkem padesátých let se toto dílo stalo doslova kultovní knihou mladé „svazácké“ generace), *Mladá garda* ALEXANDRA FADĚJEVA (1947) či *Příběh opravdového člověka* od BORISE

POLEVÉHO (1948). Druhý proud se věnoval tzv. budovatelské tematice, jejímž jádrem bylo pracovní úsilí sovětského lidu. Jako prototypy sovětské budovatelské prózy lze vnímat romány JELIZARA MALCEVA *Z celého srdce* (1950), GALINY NIKOLAJEVOVÉ *Žatva* (1952) či román VASILJE AŽAJEVA *Daleko od Moskvy* (1950); zejména Ažajevův román se stal vzorem budovatelské prózy a byl všemožně propagován, o čemž svědčí i jeho sedm vydání v celkovém nákladu 300 000 výtisků.

Pod stejným zorným úhlem stranickosti byla k překladu vybírána i díla z nesocialistických zemí: z anglické literatury to byl například JAMES ALDRIDGE a jeho prosovětsky laděný román *Diplomat* (1951), z americké prózy dominovala díla členů Komunistické strany USA Howarda Fasta, Alberta Maltze a černošského básníka a prozaika Langstona Hughese, literaturu Latinské Ameriky ztělesňoval především Jorge Amado.

Německou literaturu, pokud se vůbec překládala, reprezentovali výhradně autoři z nově vzniklé Německé demokratické republiky, kteří odsuzovali nacistickou minulost z komunistických pozic a zdůrazňovali socialistický charakter nově vzniklého státu (Willi Bredel, Anna Seghersová). Tradiční zájem českého čtenáře o francouzskou literaturu měla uspokojovat prozaická díla výrazně levicově orientovaných autorů, vesměs členů Francouzské komunistické strany, v nichž byl zdůrazňován zejména rozhodující podíl francouzských komunistů v domácím protinacistickém odboji. Dokládají to prozaická díla Clauda Roye, Pierra Daixe, Pierra Courtada, Paula Tillarda, Rogera Vaillanda a Julese Vallèse; za vrchol socialistického realismu v literaturách mimo socialistický blok byla považována popisná pentalogie LOUISE ARAGONA *Komunisté*, jež vycházela v letech 1953–1954, románově volně zpracovaná historie Komunistické strany Francie za druhé světové války.

### *Překlady soudobé poezie*

Podle obdobných kritérií byla překládána i poezie. Zájem se opět obracel především k poezii sovětské, s níž byli čtenáři, v rámci osvětové kampaně za zlidovění básnické tvorby, seznamováni v četných básnicko-folklorních antologiích, jako byly například *Ukrajinské lidové písně* (1951, kolektiv překladatelů), *Básníci Bílé Rusi* (1955, kolektiv překladatelů), *Poezie sovětské Rusi* (1956, kolektiv překladatelů). Nezpochybnitelnou a normotvornou vůdčí osobností sovětské poezie byl VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, jehož význam určil sám J. V. Stalin, když v roce 1935 prohlásil, že „*hlostejnost k jeho památce a k jeho dílům, toť zločin*“. Tím byla na řadu let ideologicky ustavena jeho kanoničnost jako nedotknutelného inspiračního

zdroje veškeré socialistické poezie. I když se už po roce 1945 objevovaly četné časopisecké překlady Majakovského básní, první poválečný knižně vydaný český výbor z jeho díla *Pro hlas* vyšel až v roce 1952 (překlad Jiří Taufer), jeho sebrané spisy začaly posléze vycházet v roce 1956. Protipólem Majakovského básnické tvorby, bezvýhradně oslavující ideály říjnové revoluce, se stala počátkem padesátých let tvorba STĚPANA ŠČIPAČOVA. Jeho básnická sbírka *Sloky lásky* (1952, překlad Ladislav Fikar) jako by v přívalu agitačně bojovné poezie básnicky rehabilitovala motivy přírodní i intimitu mezilidských vztahů, čímž dosáhla nebývalého čtenářského ohlasu (velmi rychle vyšla v sedmi vydáních, jejichž celkový náklad přesáhl 100 000 výtisků). Kromě těchto dvou osobností sovětské poezie vyšla i řada výborů a děl dalších sovětských básníků, jako byl například VALERIJ BRJUSOV: *Mé zemi* (1954, kolektiv překladatelů), NIKOLAJ TICHONOV: *Život pod hvězdami* (1954, kolektiv překladatelů), MICHAIL ISAKOVSKIJ: *Verše a písně* (1955, kolektiv překladatelů), MICHAIL SVĚTLOV: *Granada a jiné básně* (1958, překlad Jan Zábřana a Emanuel Frynta); v roce 1955 vyšel v novém překladu i výbor z poezie SERGEJE JESENINA (*Básně*, kolektiv překladatelů). K poznání nové nastupující básnické generace podstatně přispěl v roce 1955 i nově založený časopis *Květen*, v němž byly časopisecky publikovány zejména překlady mladších a dosud méně známých sovětských (Nikolaj Zabolockij, Leonid Martynov, Boris Sluckij, Jevgenij Jevtušenko) a polských básníků (Marek Hłasko, Jerzy Harasymowicz, Tadeus Różewicz, Zbigniew Herbert).

Překlady poezie z nesocialistických zemí preferovaly, obdobně jako v próze, dílo výrazně levicových autorů, kteří svou tvorbou podporovali sovětskou ideologickou platformu, ať již byli příslušníky předválečné levicové avantgardy (např. PAUL ELUARD: *Říkám, co je pravda*, 1950, překlad Adolf Kroupa, nebo FEDERICO GARCÍA LORCA: *Básník v Novém Yorku*, 1949, překlad František Nechvátal) či nově objevovaní tzv. pokrokoví autoři z kapitalistických zemí (např. PABLO NERUDA: *Ať procitne dřevorubec*, 1950, překlad Jan Pilař, nebo NAZIM HIKMET: *Zpěv za mřížemi*, 1951, překlad Jaroslav Bouček a Adolf Kroupa).

### *Svět literárních klasiků a jejich nová přetlumočení do češtiny*

Pro socialistický realismus měla bezmála normotvorný charakter realistická tvorba 19. století, zejména klasiků ruského realistického románu, jež byla vnímána jako vrchol veškeré dosavadní literární tvorby. Významnou roli při tom sehrály úvahy V. I. Lenina o Tolstém, jež se staly východiskem četných literárněhistorických interpretací klasického literárního odkazu (typické v tomto směru byly práce György Lukácse, v českém literárním

kontextu pak snahy Zdeňka Nejedlého). Proto vznikla velmi brzy po únoru 1948 v komunistickém stranickém nakladatelství Svoboda edice Světová četba a edice Klasikové, kde začala být vydávána klasická díla české a světové literatury. Po reorganizaci nakladatelského podnikání v roce 1953 získalo víceméně monopol na překladovou literaturu Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, jež převzalo edici Světová četba a založilo novou edici Knihovna klasiků. V těchto dvou řadách se soustředilo zpočátku vydávání bezmála veškerých překladů z klasického literárního dědictví. Vycházela zde v nových a umělecky velice kvalitních překladech nejen díla ruské literatury 19. století (A. P. Čechov, L. N. Tolstoj, A. S. Puškin, M. J. Lermontov a řada dalších), ale i značné množství klasických literárních děl z nejrůznějších jazykových oblastí (Charles Dickens, Guy de Maupassant, Anatole France, Heinrich Heine, Miguel de Cervantes ad.). Přestože byla většina překládaných děl, většinou velmi pečlivě edičně připravených, opatřena více či méně ideologicky vyhraněnými interpretačními komentáři, znamenaly tyto překlady klasické literatury významnou protiváhu k soudobému zjednodušujícímu schematismu, jaký se projevoval v současné literatuře původní. Široké rozpětí překládaného klasického literárního odkazu posléze umožňovalo, aby se na jeho literární realizaci podíleli i mnozí autoři, jejichž původní tvorba nebyla z ideologických důvodů akceptovatelná (např. Vladimír Holan, Jan Vladislav, Ludvík Kundera, Ivan Slavík, Emanuel Frynta či Jiří Kolář). Právě Jiří Kolář se Zdeňkem Urbánkem přeložili bezmála půl století po Jaroslavu Vrchlickém kompletně básnickou knihu *Stébla trávy* WALTERA WHITMANA (1955) a s Emanuelem Fryntou jednu ze základních básnických sbírek americké poezie, *Spoonriverskou antologii* EDGARA LEE MASTERSE (1957). Díky těmto překladům klasických literárních děl zde byla koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let udržována kontinuita umělecky náročné literární tvorby.

### *Překlady v čase proměňujícího se politicko-kulturního paradigmatu*

V letech 1953–56 nastala proměna kulturní atmosféry; smrt J. V. Stalina v roce 1953 a především události po XX. sjezdu KSSS znamenaly zásadní zlom, který se záhy projevil i v překladové literatuře: už v roce 1954 vyšla novela F. M. DOSTOJEVSKÉHO *Chudí lidé*, rehabilitující autora pro stalinistickou ediční praxi zcela nepřijatelného. Poté následovala v krátkém časovém období celá řada významných překladatelských záměrů a iniciativ: v Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění vznikla v roce 1956 revue Světová literatura, věnovaná pouze zahraniční literatuře, a edice Plamen, soustřeďující se na soudobou světovou poezii. V roce 1958 začalo

nakladatelství Mladá fronta vydávat edici Květy poezie, orientovanou také na překlady ze světové poezie. Zároveň s těmito dlouhodobými edičními záměry se objevila řada básnických antologií, usilujících o charakterizování určitých literárních oblastí. Mezi takovéto básnické antologie, vesměs díla překladatelských kolektivů, patřily například *Italská renesanční lyrika* (1954), *Písňe staré Francie* (1957), *Osm básníků z Belgie* (1958), *Černošská poezie* (1958), *Pátá roční doba. Antologie americké radikální poezie* (1959) a další.

Zásadní význam pro překladovou literaturu měla revue Světová literatura, přinášející ukázky z nejrůznějších zahraničních literatur spolu s recenzními komentáři, čímž byl vytvářen důležitý prostor pro budoucí knižní podobu recenzovaných děl. Světová literatura tak vnesla na sklonku padesátých let do čtenářského povědomí neobyčejné množství významných autorských osobností (Jacques Prévert, Carl Sandburg, Isaak Babel, Heinrich Böll, Albert Camus, Ray Bradbury, Graham Greene, Evelyn Waugh ad.), jež se posléze staly více či méně přirozenou součástí české kultury.

Změna politicko-kulturního paradigmatu nabývala v překladové literatuře různých podob, spojených postupným rozšiřováním pojmu „pokrokový spisovatel“. Díky tomu mohla začít vycházet díla takových angloamerických autorů, jako byli například ERNEST HEMINGWAY (*Stařec a moře*, 1957, překlad František Vrba), WILLIAM FAULKNER (*Nepřemožení*, 1958, překlad Josef Schwarz; *Růže pro Emilii*, 1958, překlad Josef Schwarz a Zdeněk Urbánek), GRAHAM GREENE (*Tichý Američan*, 1957, překlad Jiří Valja; *Jádro věci*, 1957, překlad Břetislav Hodek), SHERWOOD ANDERSON (*Městečko v Ohiu*, 1958, překlad Eva Kondrysová).

Překladová literatura z německé jazykové oblasti se už nemusela soustřeďovat pouze na klasickou německou literaturu a na tzv. pokrokové autory z Německé demokratické republiky, ale směla si všimnout i dalších významných spisovatelů, ať již měli status emigranta (HERMANN HESSE: *Knulp*, 1958, překlad Karel Čechák; LION FEUCHTWANGER: *Goya čili Trpká cesta poznání*, 1955, překlad Emanuela a Emanuel Tilschovi; ERICH MARIA REMARQUE: *Černý obelisk*, 1957, překlad Jan Scheinost) nebo publikovali v západní části Německa; ze západoněmecké literatury byli překládáni zejména KARLLUDWIG OPITZ (*Můj generál*, 1957, překlad František Gel), HEINRICH BÖLL (*A neřekl jediné slovo*, 1958, překlad Bohumil Černík), WOLFGANG BORCHERT (*Signály svědomí*, 1959, překlad Josef Čermák a Bohumila Grögerová), WOLFGANG KOEPPEN (*Smrt v Římě*, 1957, překlad Rudolf Toman) a další. Vrcholem překladatelského úsilí v této oblasti bylo první české přetlumočení klíčového románu FRANZE KAFKY *Proces* (1958, překlad Pavel Eisner).

K podstatným změnám došlo také v překladové literatuře tematizující válečný prožitek. Vedle tradičně černobíle hrdinského vidění války tak, jak

bylo stále přítomné v překladech ze sovětské literatury, se začala objevovat díla vnímající válečný konflikt v mnohem hlubších existenciálních dimenzích. Dokládaly to jak některé nejnovější překlady z literatury sovětské, z nichž dosáhly největšího ohlasu povídky ISAAKA BABELA *Rudá jízda; Oděské povídky; Povídky* (1958, překlad Jan Zábřana), novela MICHAILA ŠOLOCHOVA *Osud člověka* (1957, překlad V. Š. Vendová) či román VIKTORA NĚKRASOVA *V rodném městě* (1957, překlad Miroslav Lukáš), tak zejména překlady americké a polské literatury. Romány ERNESTA HEMINGWAYE *Komu zvoní hrana* (1958, překlad Alois Humplík) a NORMANA MAILERA *Nazi a mrtví* (1957, překlad Jiří Mucha) i soubor povídek z varšavského ghetta ADOLFA RUDNICKÉHO *Živé a mrtvé moře* (1958, překlad Helena Teigová a Lenka Teigová-Stachová) ukazovaly velmi drasticky na všedních lidských osudech celkovou absurditu a tragiku války.

Také v překladové poezii se přirozeně projevila tato proměna kulturní atmosféry. V rychlém sledu vyšla v letech 1957–59 celá řada básnických knih, jimiž byly připomenuty některé ze závažných překladatelských činů minulosti, dialogů mezi spisovatelem a jeho překladatelem, jejichž vydání nebylo v minulých letech možné (Arthur Rimbaud – Vítězslav Nezval, Charles Baudelaire – Svata Kadlec, Paul Verlaine – František Hrubín, Jehan Rictus – Jindřich Hořejší, Tristan Corbière – Jindřich Hořejší, E. A. Poe – Vítězslav Nezval ad.). Zároveň se objevily nové a velmi zdařilé pokusy o přetlumočení klasické poezie, jež dokumentovaly dobrou úroveň nastupující překladatelské generace: WILLIAM SHAKESPEARE: *Sonety* (1958), TORQUATO TASSO: *Lyrika* (1958, obojí překlad Jan Vladislav), GEORGE GORDON BYRON: *Lyrika* (1959, překlad Hana Žantovská), CHRISTIAN MORGENSTERN: *Šibeniční písně* (1958), jejichž překlad Josefem Hiršalem v mnohém ovlivnil budoucí směřování nonsensové a experimentální poezie, a další. Možnost prezentovat poezii i v její odlehčené poetické a nepatetické dimenzi se posléze projevila i ve výběrech z díla autorů jako JACQUES PRÉVERT (*Jen tak*, 1958, kolektiv překladatelů) a KONSTANTY ILDEFONS GALCZYŃSKI (*Divoké víno*, 1957, překlad Jan Pilař).

Jakmile to bylo edičně možné, současná česká poezie jako by hledala v překládané poezii určité potvrzení svých básnických postojů a poetik: Vlasta Dvořáčková, básnířka z okruhu časopisu *Květen*, překládala výbor z poezie polského básníka TADEUSZE RÓŻEWICZE (*Uprostřed života*, 1958), čelný představitel Skupiny 42 Jiří Kolář (s Wandou Beranovou) akcentoval svůj civilně nepatetický rozměr básnické tvorby v obsáhlém výboru z amerického básníka CARLA SANDBURGA (*Dobré jitro, Ameriko*, 1959) a Jiřina Hauková objevila českému čtenáři anglického básníka DYLANA THOMASE (*Zvláště když říjnový vítr*, 1958), který podstatně souzněl s její vlastní básnickou tvorbou. V dobovém kontextu bylo překvapivé setkání s LOUISEM ARAGONEM jako básníkem *Nedokončeného románu* (1959, překlad Petr

Kopta), který zřetelně dosvědčoval Aragonova avantgardní a surrealistická východiska jako zdroj opravdové a neschematické poezie. Zcela ojedinělým překladatelským činem bylo seznámení s pozoruhodným osamělcem soudobé americké poezie ROBINSONEM JEFFERSEM, jehož poemu *Mara* (1958) přetlumočil Kamil Bednář; v šedesátých letech přeložil do češtiny bezmála celé Jeffersovo básnické dílo, jež se zde setkalo s mimořádným ohlasem.

Tyto překladatelské impulsy a podněty, ať již v próze či poezii, nezanedbatelně ovlivnily kulturní a literární atmosféru sklonku padesátých let a lze je považovat za zřetelné předznamenání budoucího, až překotného společensko-kulturního vývoje v následujícím desetiletí.



## LITERÁRNÍ ŽIVOT V EXILU

*Aktivita převážné většiny poúnorových uprchlíků se zpočátku soustředila především na existenční problémy a politické diskuse. Exilová spisovatelská obec nebyla početně slabá, neboť vůli k literární tvorbě v sobě vedle významnějších autorů objevili i mnozí další autoři, kteří se doma pohybovali ve zcela jiných oborech, cesty ke komunikaci se čtenáři však byly – zejména z ekonomických a organizačních důvodů – velmi složité. První živelně vydávané strojopisné a cyklostylované publikace postupně nahrazovaly pokusy o koncepční ediční činnost. Významnějších výsledků dosáhli zejména Antonín a Robert Vlachové, spoluzakladatelé České kulturní rady v exilu, časopisu Sklizeň a knižní edice Sklizeň svobodné tvorby, a v oblasti katolické literatury a vzdělání Křesťanská akademie se svými knižními edicemi a měsíčníkem Nový život. Důležitým zázemím pro část exilových literátů a publicistů byla také redakce Rádia Svobodná Evropa, jež zahájilo vysílání v roce 1951.*

Mohutná emigrační vlna byla jedním z prvních důsledků komunistického převratu z února 1948. Jakkoli není možné přesně rekonstruovat její sociální skladbu, je nepochybné, že komunistická rétorika i dosavadní praktická politika přivedla k rozhodnutí odejít mnoho významných představitelů prakticky všech politických stran vyjma komunistické, žurnalistů, vědců, umělců a kulturních pracovníků. Podle oficiálních odhadů odešlo do roku 1950 z Československa přibližně 60 000 osob, do roku 1968 jejich počet již přesáhl čtvrt milionu.

Přestože první strojopisné či hektografované časopisy českého poúnorového exilu přinášely původní poezii i prózu a první obyvatelé uprchlických táborů zejména v západních zónách okupovaného Německa si pořizovali opisy klasických děl české literatury, literární život českého exilu, vůle k jeho zpestřování a případné organizaci se začaly projevovat až o něco později. V prvních letech totiž nebylo zcela zřejmé, jakými prostředky může exil účinně bojovat proti komunistickému režimu. Nedávná zkušenost protinacistické emigrace sváděla k iluzím o jeho brzkém pádu, zahraničněpolitický postoj západních vlád, s jejichž aktivní spoluúčastí na likvidaci komunismu exil víceméně počítal, se teprve formoval a různé národní exily se jej snažily ovlivňovat. Za těchto okolností se na přelomu

čtyřicátých a padesátých let aktivity exulantů soustředily takřka výhradně do oblasti politické.

Ještě v osmačtyřicátém roce začaly v různých zemích vznikat organizace předúnorových politických stran, z nichž některé počátkem roku 1949 vytvořily Radu svobodného Československa, tedy instituci, která měla – s podporou vlády USA – víceméně plnit funkci exilové vlády; její akceschopnost však silně poznamenaly nepřekonatelné rozpory mezi stranami. Ústředním konfliktem exilové politiky byl jejich poměr důsledkům Košického vládního programu. Většina pravicových stran, jimž byla znemožněna činnost hned v roce 1945, považovala levici, jež přijala účast v Národní frontě, za spolupachatelku únorového převratu. Naopak vrcholní představitelé exilových dědiček stran Národní fronty, kteří do zahraničí odcházeli jako poslanci či dokonce ministři, považovali sami sebe za příští národní vůdce a spolupráci s ostatními nechápali jako nezbytnou. Situaci navíc komplikovaly nejrozumnější stranické frakce a osobní animozity a s přibývajícimi lety zejména fakt, že strany bez voličského zázemí neměly odkud čerpat legitimitu pro případnou realizaci svých programů a koncepcí. Mimo toto politické živoření vyvíjely činnost mnohé další organizace, ať již politické (zvláště nejmladší generace studentů a mladých intelektuálů odmítla participovat na bezperspektivním politikaření a sporech o minulost a vytvářela svá vlastní diskusní fóra a nadstranická politická sdružení) či zájmové (brzy po únoru vznikaly organizace sokolské, které se po určitý čas sžívaly se sokolskými spolky starších krajských komunit, byla založena Československá obec legionářská v exilu, Ústřední svaz československého studentstva v exilu, vznikaly první oddíly exilového skautingu atd.).

Prvním pokusem o založení profesní organizace exilových literátů bylo zakládající prohlášení Svazu českých spisovatelů v zahraničí, publikované v srpnu 1948 a podepsané Ivanem Blatným, Ivanem Jelínkem, Františkem Kovárnou, Ferdinandem Peroutkou a Miladou Součkovou. Svaz však žádnou další činnost nevyvíjel: tehdy obtížně překonatelná zeměpisná vzdálenost mezi jeho zakladateli, jejich existenční problémy a některé další významné aktivity jiný vývoj neumožňovaly. Peroutka a Kovárna se ještě v roce 1949 sešli u příprav Masarykova demokratického svazu, kulturně-politického a důsledně nestranického sdružení, které ovšem valná většina politiků příkře odmítla, takže i tato skupina ještě v roce 1949 zanikla (mimo jiné i proto, že Peroutka se ujal organizační práce v Radě svobodného Československa). Příliš úspěšný nebyl ani pokus Miloše Jiráňka o založení literární agentury, která by zprostředkovala uplatnění exilových spisovatelů a publicistů v nakladatelstvích a časopisech v USA a západní Evropě.

Jestliže se nedařilo vytvářet pevná a trvalá politická, profesní či občanská sdružení uvnitř české komunity, znamenalo to, že český exil nemohl mít příliš silné zastoupení ani v organizacích mezinárodních. Jedním z prvních pokusů o zinstitutionalizování určité mezinárodní součinnosti se stal Kongres pro svobodu kultury, jehož první sněm se uskutečnil v západním Berlíně ve dnech 26.–30. června

1950. Mezi zakladateli organizace, která měla za úkol především čelit komunistické propagandě v intelektuálním prostředí (a vytvářet jí přesvědčivou alternativu), byli mimo jiné Benedetto Croce či Karl Jaspers. První sněm měl nicméně spíše manifestační charakter a jeho účastníci většinou zastupovali sami sebe, nikoli profesní či národní skupiny. Mezi účastníky převažovali umělci svobodného světa, účast emigrantů z východních zemí byla minimální; český exil reprezentoval František Kovárna. Výsledkem sněmu byl jednak tzv. Berlínský manifest, jehož prostřednictvím měla být západní veřejnost upozorněna na komunismus coby málo známý, ale velmi nebezpečný fenomén, jednak byl vytvořen mezinárodní výbor, který měl zahájit a vést „koordinaci duchovních sil svobodného světa“.

### *Knižní počiny a periodika v prvních letech exilu*

České knihy, ať již tištěné v pevné vazbě či jako lepené cyklostylové sešitky, vycházely v zahraničí již od osmačtyřicátého roku, zpočátku však šlo spíše o jednotlivé počiny než ediční koncepce; beletrie se navíc mezi prvními publikacemi vyskytovala jen výjimečně: v soudobé produkci zřetelně převažovala politická publicistika (Ferdinand Peroutka: *Byl Edvard Beneš viněn?* Paříž 1949; Josef Josten: *Československo žaluje*, Chicago 1950). Pokud se vyskytly pokusy o vytvoření edice s určitým více či méně vyhraněným programem, přinesla málokterá více než tři až pět titulů. Brzy po svém vzniku tak zanikla řada *Knihy Svobodného zítřka* (1949–50), kterou souběžně s časopisem *SVOBODNÝ ZÍTŘEK* (1948–50) vydával v Paříži Luděk Stránský; po jeho odchodu do New Yorku měla edice i časopis za lepších podmínek pokračovat, vydavatele však postihlo vážné onemocnění, jemuž v roce 1950 podlehl. Téhož roku obnovil v Paříži Jaroslav Trnka revui *RENCONTRES* (1950–58), která měla spíše charakter samostatných knižních publikací, tištěných obvykle ve francouzštině, případně česky a francouzsky. Revue se tradičně zabývala především česko-francouzskými kulturními styky a přednost dávala zejména výtvarnému umění, přesto zde vycházely i básnické sbírky či jednotlivé texty (Vladimír Zelený, Pavel Javor, Jaromír Měšťan), vždy ovšem sledující kritérium dvojjazyčnosti.

Počtem svazků nejvýznamnější exilovou edicí počátku padesátých let byla *Edice satiry*, kterou v letech 1952–54 v Londýně řídil a financoval Stanislav Brzobohatý (v roce 1957 přijal jméno Stanislav Berton), jenž patřil k mladší generaci exilové pravice. Tento politický postoj spojoval většinu autorů edice: také proto se předmětem satiry nestávali ani tak komunisté jako spíše představitelé exilových politických stran a Rada svobodného Československa. Brzobohatému se podařilo vydat celkem devět svazků, mezi nimi práce Roberta Vlacha, Jana Klánského (vl. jm. Radko-Klein Jánský) či Františka X. Havlíčka (vl. jm. František X. Hešík) a také dvě antologie

aktuální exilové satiry. Pozoruhodná byla rovněž edice *Kruhu přátel československé knihy* (1952–53), založená v Chicagu pracovníkem tradičního krajanského deníku DENNÍ HLASATEL Antonínem Nehasilem. Její program se zpočátku orientoval především na předpokládané čtenářské zájmy původní krajanské obce (Božena Němcová, K. V. Rais, Alois Jirásek), nakonec však čtenářům zprostředkoval mimo jiné i Fischlovy Hovory s Janem Masarykem (1952) či masarykovskou studii prvního předsedy Rady svobodného Československa Petra Zenkla (T. G. Masaryk a idea federalizace Evropy a světa, 1953).

Přestože politické a zejména stranické časopisy, bulletiny a oběžníky, které mezi exilovými periodiky dominovaly, literaturu sice zcela neignorovaly, jen málokteré soustavně sledovaly počátky kulturního života v exilu či kulturní dění v komunistickém Československu. Nepravidelnou kulturní rubriku udržovala revue SKUTEČNOST (1949–53), nadstranický měsíčník mladší generace exilových intelektuálů. Kromě původní poezie a ojediněle i prózy list uveřejňoval také analýzy poučkové domácí literatury a často informoval o zahraničních pohledech na československou kulturu. V roce 1950 se Skutečnost pokusila obnovit a s ohledem na situaci aktualizovat tradiční čtenářskou anketu meziválečných Lidových novin, v níž uspěly Masarykovy spisy, Čapkovy Hovory s TGM a také verše Viktora Dyka.

V březnu 1951 vydal první číslo své kulturní revue STOPA František Kovárna, který byl také autorem všech žánrově různorodých příspěvků. Pokus rozšířit autorské zázemí listu však ztroskotal – podobně jako Stránský se i Kovárna přestěhoval do New Yorku, kde v roce 1952 zemřel, aniž stačil vydat dlouho inzerované druhé číslo svého listu. Pravidelnou a koncepční kulturní rubriku nabízel svým čtenářům nenápadný čtrnáctideník HLAS DOMOVA (1950–79, vyd. František Váňa), který byl koncipován především jako krajanský politický zpravodaj. Vycházel v Austrálii, která v té době přijímala uprchlíky bez zásadních administrativních komplikací a kam zvláště na počátku padesátých let zaměřily početné skupiny Čechů z německých uprchlických táborů. Jeho kulturní rubrika (red. Václav Michl-Junius) však zaujímal mimořádný rozsah a byla vedena velmi cílevědomě: od počátku soustavně sledovala domácí vývoj, zprostředkovávala soudobou světovou literaturu, soustředěně sledovala světovou kinematografii, poskytovala prostor původní exilové tvorbě (k níž však redakce zaujímal velmi kritický postoj) i její reflexi, příležitostně připomínala tvorbu autorů meziválečného období.

V červenci 1949 byla v Londýně založena *Cyrlometodějská liga akademická* (CML), jedna z nejrozvětvenějších organizací československého poučkového exilu s pobočkami v západní Evropě, Severní Americe i Austrálii. Téhož roku vyšlo první číslo jejího ústředního bulletinu VĚSTNÍK,

kteřý od roku 1950 nesl jméno NOVÝ ŽIVOT (zanikl roku 2001). Časopis se sice zpočátku věnoval především vnitřním záležitostem Cyrilometodějské ligy, během padesátých let se však stal významným nejen teologickým, ale i kulturním listem exilových katolických intelektuálů. V květnu 1950 vznikla v Západním Německu v rámci Cyrilometodějské ligy *Křesťanská akademie* jako „studijní, informační a dokumentační ústav katolické inteligence v exilu“. Svě poslání začala naplňovat postupně od následujícího roku, kdy se přestěhovala do Říma (sídlila v papežské koleji pro výchovu katolických kněží z československých diecézí Nepomucenum).

Samotný vznik Křesťanské akademie a její program byl výrazem kritického, a přitom tvůrčího postoje vůči dosavadní politické bezradnosti exilu. Její představitelé nesdíleli iluze o nadcházejícím světovém vojenském konfliktu, který by zničil komunistickou „říši zla“, a tušili, že válka s totalitou bude nejen studená, ale i dlouhodobá. Jestliže od počátku projevovali názor, že je nezbytné postupně vytvářet podmínky pro svébytnou národní existenci mimo území Československa, předešli tak takřka všechny politické strany a jejich funkcionáře, jejichž dosavadní aktivitu motivovaly často především představy o vlastních pozicích v osvobozené republice. Podobné zájmy členové Křesťanské akademie neměli: proto se podíleli na charitativních akcích Cyrilometodějské ligy, i přes nedostatek finančních prostředků zaváděli korespondenční a dálkové kurzy společenských věd a pomalu začínali vyvíjet bohatou vydavatelskou činnost. Křesťanská akademie se tak od konce padesátých let stala sice specificky orientovaným, přesto však vůbec nejproduktivnějším vydavatelstvím předsrpnového exilu. Ve sledovaném období se však její ediční produktivita omezovala na ojedinělé a různorodé svazky v řadách *Studium* a *Vigilie*.

Počátky literárního života v exilu byly spojeny s hledáním řešení základních otázek: bylo třeba vytvořit prostor pro publikování literárních textů, což znamenalo založit jak koncepční knižní edici, která by byla alespoň minimálně finančně zajištěna, tak i časopis či přímo literární revui otevřenou původní tvorbě a překladům, ale i reflexi. Dosud porůznu publikované básnické i prozaické pokusy byly často poznamenány symptomem začátečnictví; z autorů významnějších jmen se v prvních pounorových letech na stránkách exilového tisku prezentoval málokdo. O příležitostně vydávaných knihách nebyli jejich případní čtenáři téměř vůbec informováni, jejich recenzní ohlas byl minimální. Pakliže se v exilových časopisech objevovaly články na kulturní či literární témata, obvykle se jednalo o komentáře a analýzy domácího vývoje, navíc vycházející z ne vždy přesných a úplných informací.

## *Sebeuvědomování české exilové literatury; organizační a ediční činnost Antonína Vlacha a Roberta Vlacha*

Důležitým krokem k ustavení české exilové literatury jako určitého otevřeného kontextu byla výzva redakce Skutečnosti exilovým básníkům, z jejichž reakcí se později zrodila básnická antologie *Neviditelný domov* (Paříž 1954, ed. Petr Demetz), ve stručných ukázkách shrnující nové texty patnácti výrazných osobností české poezie žijících na třech kontinentech. (Před dlouhou odmlkou v této antologii mimo jiné naposledy publikoval Ivan Blatný.) Na tento počín později navázaly další antologie (básnická *Čas stavění*, Vídeň 1956, ed. Antonín Vlach, a prozaická *Peníz exulantův*, Mnichov 1956, ed. Antonín Kratochvíl), které však již vstoupily do změněné situace relativně bohatého vydavatelského „provozu“.

V roce 1951 zahájila pravidelné vysílání do Československa rozhlasová stanice Svobodná Evropa (Radio Free Europe, RFE). Jejím zřizovatelem byl Národní výbor pro Svobodnou Evropu, založený již v roce 1949 a z větší části financovaný americkou vládou. Vedení stanice sídlilo v New Yorku, prvním ředitelem československého vysílání byl jmenován Ferdinand Peroutka; operativní a výrazně početnější redakce působila v Mnichově zprvu pod vedením Pavla Tigrida, později Julia Firta. V kulturní redakci stanice se ve sledovaném období jako redaktori či blízcí spolupracovníci vystřídali mimo jiné Petr Demetz, Jan Čep, Vladimír Peška, Zdeněk Lederer, Jan Tumlíř, Jaroslav Dresler, Egon Hostovský a další.

Kromě pravidelných i příležitostných kulturních pořadů uskutečnila stanice v roce 1952 další důležitý krok pro podporu exilového literárního života: vypsal literární soutěž, jejíž vítězné práce byly nejen odvysílány, nýbrž i finančně honorovány. Akce se zúčastnilo celkem 98 rukopisů, mezi nimiž byly údajně i práce autorů z Československa.

Vnitřní politický život v exilu se začal měnit kolem roku 1953. Po rychlých úmrtích Stalina a Gottwalda, která za železnou oponou bezprostředně nezpůsobila žádnou významnější a z exilu viditelnou politickou změnu, začala činnost exilových politických stran stagnovat a nedlouho po krvavém potlačení maďarského povstání v roce 1956 na dlouhou dobu umlkla. Všem již bylo jasné, že západní politika zadržování komunismu v jeho dosavadních hranicích neslibuje pád domácího režimu a že exil tedy bude dlouhodobou záležitostí. Po neúspěchu posledního pokusu Ferdinanda Peroutky o oživení a ospravedlnění existence Rady svobodného Československa v letech 1955–56 zastavila americká vláda finanční podporu této instituci, což sice nezpůsobilo její zánik, ale důsledkem byl zřejmý úpadek jejího mezinárodněpolitického významu.

Prostor, který začínaly politické strany od třiapadesátého roku vyklízet, postupně naplnili političtí publicisté mladší generace a také spisovatelé a vydavatelé nových časopisů a nových knižních edic.

Dominantní postavení mezi nimi zaujímaly aktivity jmenovců Antonína Vlacha a Roberta Vlacha. Antonín do exilu uprchl přímo z vězení, do něhož byl odsouzen jako bývalý úředník protektorátního ministerstva lidové osvěty, a usadil se v Hamburku. Robert prožil válku jako velmi mladý člen zahraničního odboje ve Francii a po větší část padesátých let žil jako exulant ve Švédsku. Ani značná geografická vzdálenost a odlišná minulost obou aktérů nezabránila vzniku velmi produktivní spolupráce, jejímž výsledkem byla první významnější výhradně literární revue SKLIZEŇ (1953–69), edice *Sklizeň svobodné tvorby* (1955–71), zastřešující a reprezentativní *Česká kulturní rada v exilu* (založena 1953, zanikla po smrti Roberta Vlacha v roce 1966, na přelomu šedesátých a sedmdesátých let byla krátce obnovena Antonínem Kratochvilem) a také každoroční literární soutěž.

Jako první z těchto aktivit vznikl v Hamburku měsíčník Sklizeň. Výraznou kulturní a zejména literární orientaci listu vtiskl Robert Vlach, který jej ze švédského Lundu na dálku redigoval; Antonín Vlach měl na starost technickou redakci, rozmnožování, tisk a finanční a organizační stránku věci. Ačkoli Sklizeň zpočátku trpěla nedostatkem spolupracovníků, počínaje svým druhým ročníkem se stala reprezentativní (a koneckonců jedinou) revuí české exilové literatury. Mezi její autory postupně patřili esejisté Ladislav Radimský, J. M. Kolár, Věra Stárková či Pavel Želivan a beletristé Jaroslav Dresler, Pavel Javor, František Listopad, Jaromír Měšťan, Milada Součková, Jaroslav Strnad, Vladimír Štědrý aj. Postupně se vytvořila víceméně pravidelná skladba rubrik: číslo obvykle otevíraly průhledy do nové tvorby exilových básníků, zpočátku méně, později dostatečně byla zastoupena exilová próza (původní exilová tvorba byla však zařazována bez uplatnění kritéria kvality; tak se vedle sebe objevovaly texty mimořádné i hluboce podprůměrné). List se neuzavíral ani před světovou literaturou (do rubriky Překlady Sklizeň byly zařazeny mimo jiné úryvky z děl Ernesta Hemingwaye, Alberta Moravii, Franze Kafky, Williama Saroyana aj.). Nejrozsáhlejší rubrikou se staly Úvahy Sklizeň (nikoli nezbytně na literární témata), rubrika Z vědních oborů byla otevřena jak společenskovědním, tak i přírodovědným tématům. Pravidelně se objevovala i rubrika jazykovědná, obvykle ovšem nepřekračující rámec jazykové poradny. List přinášel i stručné recenze exilových publikací, drobnější stati, poznámky, glosy a zprávy. Významnou součástí byl pravidelný soupis zaslaných publikací, který se stal v devadesátých letech jedním ze základních pramenů speciálních bibliografií exilové literatury a žurnalistiky.

Na podzim roku 1953 oznámili redaktoři Sklizně vznik České kulturní rady v exilu, respektive Kulturní rady, která začala pořádat různé akce na podporu exilové tvorby.

Tou nejvýznamnější se stala literární soutěž, jejímž cílem bylo nejen odměnit nejlepší přihlášené práce, ale také stimulovat vznik nových a objevit exilovému čtenáři nadané začínající autory. S nápadem uspořádat podobnou soutěž přišla již v roce 1951 Křesťanská akademie (první ročník se však rozplynul bez ohlášení výsledků a v následujících letech již soutěž nebyla vyhlášena), téměř souběžně se konal již zmíněný první ročník literární soutěže Svobodné Evropy. Robert Vlach jako představitel Kulturní rady sice se Svobodnou Evropou spolupráci nenavázal (obě instituce se zřejmě pouze z osobních důvodů několik let téměř ignorovaly), dohodl se však na společném pořadatelsví soutěže s Křesťanskou akademií. Zvláště první ročníky měly význam bezmála zakladatelský. Autoři posílali texty nové i starší, které dlouhá léta neměly naději na jakoukoli publikaci, takže v souvislosti se soutěží a její průběžnou prezentací ve Sklizni si exilová veřejnost vytvářela představu o situaci a možném vývoji exilového písemnictví.

Přestože pořadatelé nemohli nejlepší příspěvky ocenit finančně, neznamenal úspěch v soutěži pro zúčastněné autory málo. Původní mlhavá „doporučení k vydání“, která obvykle nemohly stávající příležitostné edice vyslyšet, k proměně rukopisů v knihy většinou nevedla, a Robert Vlach se proto v Lundu v roce 1955 rozhodl vyřešit problém založením Sklizně svobodné tvorby, nejvýznamnější exilové edice padesátých let.

Její projekt byl vybudován na abonentním principu: čtenáři objednávali deset svazků ročně, první ale vyšel až tehdy, kdy byl shromážděn dostatek prostředků k realizaci celého edičního plánu. Přestože počet abonentů s každým dalším ročníkem klesal, podařilo se edici na tomto principu udržet do roku 1958.

Edičním plánům dominovaly práce oceněné v soutěži Křesťanské akademie a Kulturní rady, jen ojediněle (a spíše jako výraz nutné improvizace) do nich vydavatel zařadil tituly jiné. S výjimkou Egona Hostovského, Ivana Blatného a některých dalších publikovali u Vlacha téměř všichni významnější exiloví literáti: Zdeněk Němeček, Pavel Javor, František Listopad, Vladimír Štědrý, Milada Součková, Ladislav Radimský, Jan Čep, J. M. Kolár i sám vydavatel (též pod pseudonymem Jiří Kavka a pod šifrou Alfa). V roce 1956 zde vyšla vůbec poprvé v exilu kniha autora žijícího v Československu; básnickou skladbu Antonína Bartuška Atomový věk, vydanou pod pseudonymem A. D. Martin, Vlachovi zprostředkovala básnířka a překladatelka Aurelie Jeníková.

Čím více se Antonín a Robert Vlachovi věnovali časopisu, edici a soutěži, tím méně času jim zbývalo na upevňování vnitřní organizace Kulturní rady. Robert



Vlach, který se prohlásil za jejího sekretáře, byl vykonavatelem prakticky veškerých jejích aktivit (předsednictví lingvisty Jiřího Straky, jakož i čestné předsednictví Amelie Posse-Brázdové bylo ryze formální), takže název organizace byl v podstatě pouze Vlachovou značkou; instituce samotná fakticky neexistovala.

Na tom nic nezměnil ani relativní úspěch Sjezdu Kulturní rady a jejích spolupracovníků, který se uskutečnil 5.–8. července 1956 v Paříži a jehož se zúčastnili mimo jiné Jan Čep, Jaroslav Jíra, J. M. Kolár, František Listopad, Jiří Pistorius, Meda Mládková-Sokolová, Jaroslav Strnad, Bedřich Svatoš, Jan Tumlíř, Robert Vlach a Pavel Želivan a alespoň písemně účastníky pozdravili i další sympatizanti (mj. Rudolf Firkušný, Egon Hostovský, K. B. Jiráček, Antonín Kratochvíl, Rafael Kubelík, Zdeněk Němeček, Ferdinand Peroutka, Hubert Ripka, Jaroslav Stránský a Toyen).

Ačkoli měl být tento sjezd původně spíše interním jednáním osobností českého kulturního života v exilu, události, které první polovina roku 1956 ve východní Evropě přinesla, vedla jeho účastníky k úvahám nad možnými mezinárodněpolitickými proměnami po XX. sjezdu KSSS a ke zvýšenému zájmu o kulturní vývoj v Československu. Proto se také v závěrečné sjezdové zprávě zdůrazňovala vůle k co nejintenzivnějším kontaktům s domácími autory i snaha poskytnout těmto autorům, kteří v Československu nemohli publikovat, vydavatelskou příležitost v exilovém prostředí. Tím nejpodstatnějším, co sjezd svým účastníkům přinesl, byl ovšem především jeho společenský rozměr; osobní setkávání exilových kulturních pracovníků totiž byla z pochopitelných důvodů spíše výjimečná.

Sjezd Kulturní rady v Paříži v červenci 1956 byl v podstatě její labutí písní. Během následujícího roku totiž významně zesílily rozpory mezi oběma redaktory Sklizně: spíše osvětářská koncepce Antonína Vlacha a představa o tištěné reprezentativní literární revui Roberta Vlacha se postupem času definitivně rozešly a Robert Vlach na konci roku 1957 na svoji redakční práci ve Sklizni rezignoval, mimo jiné i proto, že se chystal budovat novou vlastní existenci ve Spojených státech, kde v následujícím roce v Greensboro začal vydávat tištěnou literární revue SKLIZENĚ SVOBODNÉ TVORBY (1958–59). Cílem tohoto čtvrtletníku měla být aktuální konfrontace české a světové literatury a literární vědy; jako čerstvý univerzitní pedagog zde Vlach hodlal využít všech svých dosavadních i budoucích kontaktů zejména na světová slavistická, případně bohemistická pracoviště. Dokázal však vydat jen tři sešity, zřejmě i proto, že byl znechucen ze sporu s Antonínem Vlachem.

V roce 1958 se totiž předmětem vzájemného sporu obou Vlachů stala Kulturní rada. Antonín Vlach se rozhodl vytvořit z instituce fiktivní instituci skutečnou, nezávislou na možnostech a schopnostech jediné osobnosti, což však Robert Vlach chápal jako pokus o krádež respektované značky. Jejich spor se stal na přelomu let 1958 a 1959 významným tématem mnoha exilových periodik, žádnému z nich (a také žádné z osobností, které se o to pokusily) se však nepodařilo přivést je ke smíru. Všechny tři původně

společné projekty (časopis, vydávaný v nákladu převyšujícím 2500 výtisků, edice, jejíž svazky vycházely obvykle v 500 exemplářích, i Kulturní rada) sice tento konflikt přežily, někdejší přirozeně respektované centrum exilového literárního života se však v následujícím období víceméně rozplynulo.

### *Další vydavatelské aktivity, spisovatelské organizace*

Jakkoli byly aktivity Antonína a Roberta Vlacha pro kulturní exil padesátých let podstatné, exilový literární život na nich nikdy nebyl zcela závislý. Smělé plány provázely vznik pařížské edice Medy Mládkové-Sokolové *Editions Sokolova* (1952–56). U jejího zrodu stáli členové a spolupracovníci redakce Skutečnosti včetně Ferdinanda Peroutky, který zde vydal dvě esejistické knihy, třetím svazkem řady nazvané *Knihy exilu* byla již zmíněná antologie *Neviditelný domov*. Mimo tuto řadu vydala Sokolová dvě studie věnované Toyen a exilovému výtvarníkovi Janu Vlachovi; další plánované publikace se však již ke čtenářům nedostaly. Dvě knižní edice většinou spíše útlých sešitových svazků, *Lucerničku* (1953–62) a *Kamenný erb* (1953–61), řídil v padesátých letech v Mnichově literární historik Antonín Kratochvíl (z významnějších publikací zde vyšel roku 1953 soubor povídek Jana Čepa Cikáni a v roce 1956 prozaická antologie *Peníz exulantův*). Celkem osm svazků vydal ve své zprvu cyklostylové edici *Bohemica Viennensia* (1954–57) ve Vídni Karel Matal: poprvé zde vyšel *Listopadův esej Tristan čili Zrada vzdělance* (1954), v roce 1956 básnická antologie *Čas stavění a sbírky Ivana Jelínka a Františka Listopada*. Tři pokusy o založení českého nakladatelství se uskutečnily v Kanadě. V roce 1953 zřídil Masaryk Memorial Institute v Torontu při čtrnáctideníku *Nový domov* stejnojmennou knižní edici, v níž ovšem do roku 1970 vyšlo pouhých deset svazků (Egon Hostovský, Pavel Javor, Miloslav Zlámal), v edici konkurenčního torontského týdeníku *Naše hlasy*, založené roku 1954, vyšly v padesátých letech čtyři svazky, o jeden titul méně vydal v letech 1953–55 Pavel Javor ve svém montrealském *Slovanském nakladatelství*. Ambiciózním projektem, jehož součástí se měl stát i vydavatelský čtvrtletník *LITERA* (vyšlo však jen jedno číslo), byla edice *Moravian Library*, založená v roce 1955 v New Yorku Ladislavem Koldou. Do roku 1958 zde vyšlo šest svazků (mezi nimi sborníky věnované tvorbě Egona Hostovského a Zdeňka Němečka) a v roce 1957 kulturní sborník *Rok*, který se snažil – v tehdejších podmínkách bezmála průkopnický – zprostředkovat čtenáři nejen to nejlepší z exilové eseistiky (Pistoriova stať o problému světovosti české literatury), ale také

uveřejnil krátké ukázky z básnické tvorby autorů oficiálně publikujících v Československu (Oldřich Mikulášek, Josef Kainar).

Výhradně literárním a kulturním časopisem se měla stát REVUE (1954–55), měsíčník, který vznikl pod přímým vlivem a za spolupráce zakladatelů Sklizně. List vydával v australském Brisbane místní osvětový a kulturní pracovník Jan Tuček jako literární časopis s přihlédnutím k běžným praktickým potřebám exulantů a krajanů. Revue publikovala zejména původní básnickou a prozaickou tvorbu exilových autorů se zvláštním důrazem na díla autorů žijících v Austrálii, ojediněle se objevila i překladová literatura a texty v anglickém jazyce. Kromě vlastního časopisu Tuček založil i knižní *Edici Revue*, v níž vyšly v letech 1954–56 celkem tři svazky.

Literární komunikaci poskytovala prostor také řada dalších časopisů, byť většinou nešlo o časopisy specificky literární. Nadále vycházel melbournský HLAS DOMOVA (1950–79), po skromných cyklostylových začátcích od roku 1955 tiskem a v novinovém formátu, což dovršilo jeho směřování k serióznímu zpravodajskému listu. V kulturní rubrice byly vedle básní a povídek recenzovány (zejména Václavem Michlem a Jaroslavem Strnadem) všechny podstatné ediční počiny, přičemž se jednalo o kritickou reflexi nepředpojatou a nevyhýbající se ostrým polemikám (ty nejrozsáhlejší se týkaly básnické sbírky Pavla Javora Nad plamenem píseň, která vyšla jako první svazek Sklizně svobodné tvorby v roce 1955, a zejména prozaické antologie Peníz exulantův).

NOVÝ ŽIVOT Cyrilometodějské ligy se v únoru 1954 přestěhoval z Londýna do Říma, jeho vydávání převzala Křesťanská akademie a odpovědným redaktorem se stal P. Václav Feřt. Vedle zpravodajských stránek a převažujících studií teologických a historických vymezila redakce značný prostor pro uměnovědné studie, hlubší literární reflexe, přehledové statě a podobně. Od poloviny padesátých let se výrazně rozvinula soustavná drobná recenzní činnost (Miroslav Podivínský, Jan Pražák), která zahrnuje téměř kompletní beletristickou a odbornou produkci exilových vydavatelů.

Především zpravodajsky se kultuře i literatuře věnoval mnichovský měsíčník ČESKÉ SLOVO (1955–90). Vydavatelem a odpovědným redaktorem byl jeden z nejvýraznějších žurnalistů mezi poúnorovými emigranty a později významný historik československého exilu Jožka Pejskar, jako šéfredaktor v prvních ročnících působil František Meloun. České slovo bylo především listem zpravodajským, využívajícím informační zdroje Svobodné Evropy. Původní literární tvorba se objevovala minimálně, i když pravidelně (básně, drobné povídky často satirické), recenze nové exilové literatury byly nečetné a většinou informativní.

Informační servis Svobodné Evropy byl nepominutelným zdrojem pro řadu exilových časopisů. Přímou u zdroje, tedy v československém oddělení Free Europe Press v New Yorku vycházely sešity informací a komentářů ČESKOSLOVENSKÝ PŘEHLED (1954–58). List se zabýval především situací v Československu: zařazovány sem tedy byly i informace o vývoji domácí kultury a kulturní politiky (komentáře psal především Egon Hostovský). Od roku 1957 redakce rozšířila

okruh zájmů a začala zařazovat i původní rozhovory, verše a fejetony exilových, ale i domácích autorů zvláště mladší generace, jejichž texty přetiskovala z knih a časopisů oficiálně vydaných v Československu. Básně, fejetony, recenze, informace a stručné úvahy nad situací kultury v exilu přinášel i politický měsíčník ČESKOSLOVENSKÉ NOVINY, vydávaný v letech 1955–57 Pracovním výborem Rady Svobodného Československa a redigovaný bývalým poslancem Františkem Klátilem.

Literatura v kultury v širším společenském a politickém kontextu se dotýkala i řada článků v dvouměsíčníku Československého zahraničního ústavu v exilu TRIBUNA (1949–69, redigován v Chicagu). Jakkoli byl listem převážně politickým, přinášel původní i přeloženou poezii, v menší míře prózu, hojně ovšem recenze na exilovou, domácí i odbornou zahraniční literaturu; koncem padesátých let zde vyšel úryvek z pravděpodobně prvního českého překladu Beckettova Čekání na Godota. Především však Tribuna relativně soustavně sledovala vývoj kulturního života v domácím a exilovém prostředí: několikrát podrobně informovala o životě české komunity v různých zemích světa, sledovala rozhlasové vysílání exilových stanic, záměry a činnost exilových nakladatelství, zejména od roku 1956 si podrobněji všimala literárního vývoje v Československu (informace o II. sjezdu Svazu československých spisovatelů, recenze na zde vydávané tituly, citáty z domácího tisku apod.). Blízkým spolupracovníkem časopisu a přispěvatelem kulturní rubriky byl na přelomu čtyřicátých a padesátých let František Listopad, v první polovině padesátých let se kulturní problematice věnoval především Jaroslav Dresler, po něm Pavel Javor. Na konci padesátých let list prošel zásadní koncepční proměnou a kultura se z jeho stránek zcela vytratila.

Exiloví spisovatelé byli v padesátých letech aktéry několika pokusů o vytvoření stálé nadnárodní aktivity představitelů exilových kultur. Tím nejvýznamnějším byla samozřejmě aktivní účast v PEN klubu, který v polovině padesátých let řešil otázku svého vztahu k autorům z komunistických zemí, čímž nebyli myšleni exulanti. Tehdejší předseda PEN klubu, Brit Charles Morgan, vystoupil na 27. kongresu ve Vídni v roce 1954 s důrazným varováním před aktivitami spisovatelů reprezentujících totalitní vlády a vyzval posluchače, aby zvážili, zda je možné, aby na půdě PEN klubu vykonával činnost jednak Klub spisovatelů v exilu a současně s ním i kluby z totalitních zemí, z nichž byli mnozí spisovatelé nuceni emigrovat.

Kulturní rada nabízela již od roku 1954 zprostředkování členství v PEN klubu jednotlivcům, kteří splní příslušné podmínky (souhlas s chartou PEN klubu a nejméně dvě knižní publikace). Mezinárodní PEN klub autorů v exilu, o jehož založení bylo rozhodnuto již v roce 1951 a jehož spoluzakladatelem a dlouholetým tajemníkem byl Pavel Tigrid, vyvíjel bohatou ediční činnost, české zastoupení však bývalo minimální. Čeští zástupci se zúčastnili i ustavujícího kongresu odbočky exilového PEN klubu pro německy mluvící země, který se konal v Mnichově v prosinci 1958.

Pozoruhodnou literární, ale též politickou akcí byl mezinárodní Sjezd exilových spisovatelů, který se konal v Darmstadtu v březnu 1958. Zúčastnilo se jej přibližně čtyřicet exilových autorů různých národností, českou literaturu zastupovali Jan Čep, Vladimír Štědrý a Jan Rys. Pokusů o sbližování jednotlivých národních protikomunistických exilů bylo několik, žádný z nich však nevedl ke vzniku nového nadnárodního sdružení.

### *Koncepce gradualismu a vznik časopisu Svědectví*

Potlačení maďarského protikomunistického povstání v roce 1956 a všeobecná netečnost české společnosti k těmto událostem vyvolala v exilu vlnu skepse. Nevšimavý postoj „svého národa“ si exulanti vysvětlovali buď jako nedorozumění (exil neví, jak národ žije, proto nemůže chápat jeho jednání), nebo v horším případě jako komunistické vítězství (národ je spokojen s daným stavem věcí). Víra ve vlastní politické poslání byla ohrožena, exilové strany byly v úpadku, jejich časopisy postupně zanikaly a politický život exilového společenství se soustředil především na politickou publicistiku. V ní se po šestapadesátém roce prosazovala nová koncepce „postupných kroků“, tzv. gradualismus. Jeho představitelé (nejvýznamnějším byl Pavel Tigrid) bez ohledu na sovětský zásah v Maďarsku spoléhali na postupně se projevující důsledky vnitřního vývoje, jímž komunistický režim v jednotlivých zemích procházel. „*Neúprosni‘ exiloví politikové vidí jen ‚komunisty‘ a ‚demokraty‘ a odmítají i jen rozhovor s těmi, kteří možná jsou nositeli stranických legitimací či stranických funkcí, kteří však z vnitřního přesvědčení, z poznání, usilují o revizi jak teorie, tak praxe komunismu. Gradualisté neodmítají tento rozhovor, naopak, vítají jej: může totiž vést k trvalému dorozumění s těmi, kdož po dlouhém bloudění objevili obecnou závaznost mravního úsudku*“ (Pavel Tigrid: Marx na Hradčanech, New York 1960).

Právě tuto koncepci se Tigrid rozhodl prosazovat na stránkách čtvrtletníku SVĚDECTVÍ (1956–92), jehož první číslo vyšlo symbolicky 28. října 1956 v New Yorku. Spolu s ním měla list řídit redakční rada, jejímiž členy byli Vilém Brzorád, Jan Čep, Radomír Luža, Mojmír Povolný, Jiří Horák, Josef Jonáš, Jiří Kárnet, J. M. Kolár a Emil Kovtun. Gradualistická koncepce byla ovšem v exilovém prostředí „politicky riskantní“, takže jeden ze spoluzakladatelů Svědectví, Emil Ransdorf, nakonec nevstoupil do redakční rady z obav, aby nebyl spolu se Svědectvím nařčen z „kompromisnictví“, ne-li přímo z kolaborace; brzy jej ze stejného důvodu následovali J. M. Kolár a načas také Jiří Horák. Nejpodstatnějším důsledkem této tehdy sporné koncepce však byla průlomová změna v obsazení role adresáta listu: tím hlavním totiž neměli být exulanti, nýbrž čtenáři v Československu, kam

vydavatelé po celou dobu existence Svědectví různými kanály posílali podstatnou část nákladu. Kulturní rubrika Svědectví se v souladu s vydavatelskou koncepcí tolik nesoustředila na vnitřní literární život exilu, nýbrž na témata, která by mohla zajímat domácího čtenáře. Proto věnovala pozornost například soudobé francouzské filozofii a literatuře (J.-P. Sartre) a zejména kulturnímu dění ve východním bloku (Boris Pasternak, Vladimír Dudincev, Marek Hlasko).

## MYŠLENÍ O LITERATUŘE

*V důsledku událostí roku 1948 se v českém prostředí na dlouhou dobu prosadilo instrumentální pojetí umění, v jehož rámci bylo umělecké dílo primárně chápáno jako nástroj přeměny současného světa. Z tohoto nazírání vyplývala i nová role myšlení o literatuře. Vlivné nemarxistické směry literárního bádání, zejména strukturalismus, pozitivismus a komparativismus, ztrácely v změněných podmínkách možnosti uplatnění. Literární myšlení, ať již v rovině historické, teoretické či kritické, které se prolínaly ještě častěji než dříve, se v oficiálně vymezeném prostoru pohybovalo v hranicích dobového výměru marxismu a namnoze plnilo ideologickou, politickou a výchovnou funkci. Možnosti jiného přístupu k literárnímu dílu se zúžily natolik, že svobodnější diskuse probíhaly mimo oficiální struktury, v uzavřených skupinách víceméně privátního charakteru.*

### PŘÍČINY A PRŮBĚH KAMPANĚ PROTI TZV. REAKČNÍM SMĚRŮM

Komunističtí ideologové přikládali od počátku největší váhu literární kritice, a to pro její aktuálnost i schopnost ovlivňovat veřejné mínění. Literární kritika měla v jejich chápání především praktické a téměř didaktické úkoly: usměrňovat autory, vychovávat čtenáře a řídit literární komunikaci. Výstižně charakterizoval její poslání Zdeněk Nejedlý, podle jehož názoru musí být „vychovatelkou, učitelkou“, jež nesmí „předpokládat, že má před sebou samé hotové lidi, nýbrž žáky, učeníky, které je třeba vést a učit“ (*O úkolech naší literatury*, Var 1949, č. 8). Literární kritici proto měli nejen vysvětlovat čtenáři, jaké texty jsou kvalitní a jaké špatné, nýbrž také ovlivňovat vznik uměleckého díla.

#### *Tradice „pokrokové“ a „reakční“*

Marxistická literární kritika považovala sama sebe za součást vědeckého myšlení, neboť vycházela z „vědeckého světového názoru“ totožného s marxisticko-leninským učením. Hlásila se sice k principům dialektického a

historického materialismu, mimořádnou pozornost však věnovala zejména Leninově teorii dvou kultur.

Pokud existuje třídní společnost, potom je podle Lenina v rámci každé jednotlivé národní kultury možné rozlišit pokrokovou kulturu, odrážející zájmy dělnické třídy a podílející se na destrukci nespravedlivého společenského řádu, a kulturu úpadkovou, reakční, působící v souladu se zájmy vykořisťovatelů. Tato teze zakladatele sovětského státu byla po únoru 1948 nanejvýš aktuální, tvořila opěrný pilíř komunistických představ o uskutečňování revoluce v kultuře.

Komunisté byli přesvědčeni, že kultura musí navázat na tzv. pokrokové tradice, odvrhnout tíživé dědictví zanikajícího kapitalistického světa a vytvořit nové umění. Proto se po únoru jevílo jako nezbytné posoudit a přehodnotit dosavadní tradice české kultury a stanovit, které z nich lze označit za vývojově „progresivní“ a které naopak odmítnout jako „reakční“.

Pro české literární myšlení přelomu čtyřicátých a padesátých let, ať již oficiální či neoficiální, bylo charakteristické, že většina programových a diferenciacních procesů probíhala na základě konfrontace s odkazem avantgardy, kterou sice v meziválečném období vyznávali především umělci levicového smýšlení, jejíž umělecké principy se však vzpíraly dogmaticky uzavřené estetice stalinského období.

Cesta tímto směrem nebyla přímočará. Pokusy o novou orientaci české literatury postavenou na dogmatu dvou kultur se v jednotlivých statích a projevech komunistických funkcionářů i publicistů objevovaly už od konce května 1945, do převzetí moci v únoru 1948 se však v názorově pluralitním prostředí neprosadily jako dominantní. Teprve bezprostřední projevy a důsledky února – kupříkladu perzekuce části nekomunistické inteligence a nepříznivá reakce představitelů KSČ na dobříšskou konferenci mladých spisovatelů v březnu 1948 – ukázaly, nakolik se na formování kulturního života budou podílet stranické struktury a také nakolik vytyčené jednotné kulturní politice bude cizí tolerance vůči odlišným názorům. O tom se záhy přesvědčila i literární seskupení, vůči nimž se komunistická publicistika dosud výrazněji neangažovala (okruhy časopisu Mladá fronta a Kvart).

Modernismus a všechny avantgardní a experimentální trendy se tak i v Československu dočkaly nenávisných kampaní ze strany komunistického režimu, obvinění z formalismu a nesrozumitelnosti. Komunistická literární kritika proti těmto směrům postavila názor, že skutečně pokrokové umění se vyznačuje srozumitelností pro široké vrstvy, jednoduchostí a realistickým způsobem zpodobení skutečnosti. Převážná část těchto hodnotových soudů přitom opakovala či rozvíjela argumenty sovětského stranického funkcionáře A. A. Ždanova, jehož názory hrály v sovětském a následně i v československém prostředí úlohu nezpochybnitelné normy, utvrzené i knižním překladem jeho statí (O umění, 1949).



Termín formalismus působil jako hodnotící označení deklasující vše, co mělo příchut' uměleckého experimentu a náročnější umělecké tvorby; Nejedlý jej na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948 definoval jako útěk od skutečnosti, jemuž „*prostý divák-lid nerozumí*“. Ve shodě s dobovými axiomy zde však Nejedlý vystoupil i proti naturalismu, vymezenému, opětovně s ohledem na sovětský vzor, jako utápění se ve skutečnosti, které chce svou „hrubostí, surovostí a sprostotou“ vycházet vstříc buržoazii, „znuděné již ušlechtilostí, morálkou a ideovostí“. Jako další hřích jmenoval kosmopolitismus, za jehož typický příklad uvedl „národně indiferentní“ surrealismus (→ s. 13, kap. *Literární život*).

### *Kritiky soudobých literárních tendencí*

Zatímco Nejedlý tkvěl myšlenkově mnohdy v kulturním ovzduší přelomu 19.–20. století a své názory po únoru 1948 aktualizoval s cílem učinit z nich politickou a ideovou normu, mladé komunistické radikály stejně jako stalinisty střední generace jeho zájem o obrozenský odkaz příliš nepřitahoval. Jejich úsilí směřovalo k vyvrácení všeho, co pokládali za reziduum starých časů a brzdu při budování nové socialistické kultury. Mladí autoři, publikující zejména na stránkách *Tvorby*, *Rudého práva* a *Nového života*, útočili v obrazoboreckém nadšení, ostatně příznačném pro všechny velké dějinné zvraty, proti „úpadkové“ kultuře Západu, přesvědčení, že tak urychlují „poslední bitvu“ mezi „starým“ a „novým“ světem. Všechny hlavní znaky „dekadentního“ vkusu soudobé kapitalistické společnosti (tj. formalismus, naturalismus a kosmopolitismus) nacházela oficiální literární kritika v existencialismu, který vykládala jako směr, jenž chce lidstvo strhnout zpět do neodvratně mizející doby. Filozofický i literární existencialismus byl pro ni nepřijatelný svým popřením determinismu, pojetím člověka nuceného se znovu a znovu rozhodovat ve světě, který nenabízí pevná nadosobní vodítka. V souvislosti s militantním slovníkem tehdejších politických činníků i médií se radikalizovaly též odsudky ideových protivníků. Podle Jaroslava Boučka „*knihy existencionalistů, těch píšících esesmanů – to jsou jedovatá chapadla umírajícího kapitalismu*“ (*Dvě kultury v boji o člověka*, *Tvorba* 1950, č. 41, 42). Jednoznačné odmítání existencialismu v českém kulturním kontextu posílil i fakt, že k jeho předním propagátorům, znalcům a vykladačům patřil Václav Černý.

Spřízněnost s existencialismem vytýkala poúnorová komunistická kritika především autorům shromážděným kolem sborníku *Ohnice*. Ve stopách Ladislava Štolla, který je napadl ještě před únorem 1948, se vydal mladý kritik Vladimír Dostál, jenž zaútočil na dosud nezpochybňovaný odkaz Jiřího Ortena (*Jiří Orten a jeho dědictví*, *Var* 1950/51, č. 3). Nařčení

z existencialistických tendencí se objevilo v souvislosti se Skupinou 42, nejčastěji však zaznívalo na adresu Jiřího Koláře, jehož původní dělnickou profesi a revolučně laděnou poválečnou sbírku *Sedm kantát* (1945) stavěla kritika do protikladu k charakteru jeho pozdější tvorby. Radikálně smýšlející Jan Štern vyřkl nad Kolářovým dílem *Dny* v roce nesmiřitelný soud: „*Revoluční doba není sentimentální. Zná jen ne anebo ano. Nic uprostřed. Případ Kolářův je o to smutnější, že se již rozhodl*“ (*Zběhnutí od praporu*, Tvorba 1948, č. 25). V oblasti prózy pokládali komunističtí radikálové za příklad „zhoubného“ existencialismu román Jiřího Weila *Život s hvězdou* – Ivan Skála jej označil za „klasický vzorník škodlivých reakčních myšlenek“.

S podobnými argumenty pracovala literární kritika i v rámci kampaně proti surrealismu, považovanému za nejtypičtější případ kosmopolitního a formalistického umění. Útok na surrealismus posloužil Janu Šternovi jako vhodná záminka k vypořádání se s časopisem *Kvart*, v jehož pátém ročníku našel jen „propagaci básnické hniloby“ a „rekvizity mozků ochořelých intelektuálštinou“, které produkuje současná „reakce“, za jejíhož teoretika označil Karla Teiga (*Hnízdo kulturní reakce*, Tvorba 1949, č. 32). Po této kritice již další číslo exkluzivního „sborníku poezie a vědy“ nevyšlo.

Prakticky jediný pokus o polemiku s odmítavou interpretací meziválečné moderny vzešel z okruhu literátů sdružených kolem deníku *Mladá fronta*. Stalo se tak dva měsíce po únoru 1948 v reakci na mínění Václava Pekárka, epigona Zdeňka Nejedlého a Ladislava Štolla, v druhém čísle obnoveného *Varu*, kde Pekárek zveřejnil stať *Více Wolkera!*

Již název Pekárkova článku prozrazoval polemiku s článkem *Dosti Wolkera!*, který anonymně vyšel v polovině dvacátých let a programně vyhlašoval potřebu odklonu od poetiky proletářského umění. (K jeho autorství se na stránkách svých memoárů později doznal Jaroslav Seifert.)

K opětovnému vyzdvihování Jiřího Wolkra jako největšího socialistického a realistického básníka meziválečného období zaujali kritici z okruhu *Mladé fronty* srozumitelný postoj. I když uznali aktuálnost Wolkera odkazu, konstatovali, že „*ani on neřekl všechno. Mnohé, velmi mnohé řekli powolkrovští básníci lépe, výmluvněji i platněji, aniž se zpronevěřili socialismu*“ (Jaroslav Hulák – J. V. Svoboda: *Náš poslední básník?* *Mladá fronta* 25. 4. 1948). Z těchto slov bylo zřetelné, že berou v ochranu i další levicové meziválečné básníky, kteří se později přiklonili k poetismu, surrealismu i k reflexivní poezii „*času a ticha*“, tedy k směrům, na které radikálové typu Jana Šterna právě začínali útočit. Od této chvíle se v souvislosti s bývalými dynamoarchisty hovořilo výhradně o „údajném“ marxismu a nepomohlo ani to, že se záhy podstatná část tohoto volného uskupení konformovala s novým pohledem na umění (např. Jaromír Hořec, Oldřich Kryštofěk, J. V. Svoboda, František Vrba).

## *Ladislav Štoll a Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*

Definitivní podobu nově vymezenému literárnímu prostoru dala pracovní konference Svazu československých spisovatelů v lednu 1950, na níž s hlavními referáty vystoupili Jiří TAUFER a LADISLAV ŠTOLL. Taufrovův referát posuzoval z hlediska nových požadavků především poválečnou poezii, formulován byl z velké části negativně a velice ostře odsoudil zvláště tvorbu autorů okruhu Mladé fronty a představitelů Skupiny 42. Text jeho proslovu zůstal v rukopise (jako celek byl publikován až v časopise Česká literatura 1999, č. 3), vybrané části však byly integrovány do knižní podoby projevu Ladislava Štolla, který vyšel bezprostředně po konferenci v rozšířené verzi pod názvem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950).

Oba projevy tak vytvořily na několik následujících let závaznou normu pro hodnocení české literatury posledních třiceti let. Štollova kniha se rázem stala hlavním hodnotovým i metodologickým ukazatelem pro četné pozdější literárněhistorické příručky i dílčí kritické studie. Štoll svůj přístup pojmenoval jako „historicko-kritický“, což znamenalo, že neusiluje o objektivní výklad literárního vývoje, že k poezii přistupuje jako kritik, tj. z hlediska potřeb současné literatury, přesněji jejího „socialistickorealistického“ proudu, který však chápal nejen jako jediný správný, ale v socialistické společnosti také jediný možný.

Výklad meziválečného písemnictví Štoll založil na osobnosti S. K. Neumanna, jehož dílo označil za „páteř vývoje české poezie za celé poslední půlstoletí“ a učinil z něj i kritérium estetické. Smyslem referátu bylo přehodnocení dosavadního pohledu na tvorbu prvorepublikové avantgardy. Obraz české poezie dvacátých let Štoll zkonstruoval, bez ohledu na reálnou skutečnost (vypomáhal si dokonce manipulací s dobovými prameny), jako protiklad „pokrokové“ linie vycházející z proletářské poezie S. K. Neumanna a tvorby „v podstatě reakční, iluzionistické“, jejíž „kosmopolitismus“ a „poetické sektářství“ měl určovat především Karel Teige. Ještě radikálněji odsoudil vývoj poezie let třicátých, jejíž výklad založil na vyhoceném srovnání tvorby Františka Halase a Jiřího Wolkra: „*Halas a Wolker jsou typičtí antipodi. Halas byl a zůstal básníkem dekadentní nálady, básníkem a vyjadřovatelem nálad maloměšťácké inteligence, Wolker se stal básníkem socialistickým, básníkem dělnické třídy.*“ Halas se tak stal, ač zemřel před necelými třemi měsíci a až do své smrti byl v zásadě oficiálním básníkem, náhle symbolem „reakce“. Třicátá léta pro Štolla představovala období těžké krize, v němž se jedna část české poezie uchýlila k „metafyzice“ (např. Josef Hora, František Halas, Jaroslav Seifert) a druhá k „formalismu“ (Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl). Za ideové vůdce tehdejších „úpadkových teorií“

pak označil Bedřicha Fučíka a spolu s ním ještě „trockistu“ Karla Teiga a „bergsonovského eklektika“ Václava Černého – „dva individualistické rivaly, patřící do jednoho třídního tábora“.

Meziválečná avantgarda, její následovníci i skrytí obhájci, ale rovněž existencialisté a liberálové tak měli být s definitivní platností zařazeni do „reakční“ kultury neslučitelné s ideály socialistické společnosti.

## SPORY O PODOBU SOCIALISTICKÉ LITERATURY

Tažení proti „úpadkové“ literatuře bylo relativně snadné, neboť mělo za cíl stanovit, co do socialistické literatury nepatří. Pokusy o pozitivní definici nové literární kultury však byly složitější. V rovině obecných proklamací se téměř celá literární veřejnost shodovala a hlásila k zásadám marxismu-leninismu. V literárněteoretických, historických i kritických pracích se stal rázem nejcitovanější autoritou V. I. Lenin, konkrétně jeho stať Stranická organizace a stranická literatura z roku 1905, v níž formuloval teorii odrazu. Literatura byla podle ní chápána jako „*forma společenského vědomí odrážející společenskou bytí, ideologická nadstavba, jež svým způsobem aktivně působí na materiální základnu, specifická forma poznání vnějšího světa a jeden z nástrojů jeho přetváření*“ (A. I. Sobolev: Leninická teorie odrazu a umění, 1950). Jejím hlavním rysem měla být Leninem zdůrazňovaná zásada stranickosti, chápána jako sepětí literatury s bojem proletariátu za beztřídní společnost. V souladu s výkladem Leninových tezí v soudobé sovětské praxi se účastníci I. sjezdu Svazu československých spisovatelů přihlásili k socialistickému realismu jako jedinému možnému uměleckému směru a závazné tvůrčí metodě. Přes obecně programovou shodu byl však socialistický realismus tak širokým a vágním pojmem, že se o jeho výklad strhl zápas, v němž se zrcadlily spory nejen o dosavadní charakter tvorby jednotlivých osobností, jejich generační příslušnost, rozdílné představy o tvářnosti socialistické kultury, osobní vazby a vzájemné antipatie, nýbrž také soupeření o politickou moc.

### *Zdeněk Nejedlý a inspirace „klasickým dědictvím“*

Jednou z klíčových osobností, která podstatně ovlivňovala formování oficiální představy socialistického umění, byl ZDENĚK NEJEDLÝ, jehož přístup byl ovlivněn nejen šestiletým pobytem v Sovětském svazu, ale také jeho staršími estetickými východisky, živelnou dialektickou metodou a

tradicionalismem, zvláště pak pozitivním vztahem k národním klasikům 19. století. Jejich tvorbu, v níž se obrozený romantismus snoubil s nastupujícím realismem, pokládal od mládí za protiváhu filozofickým i uměleckým směrům *fin de siècle*, zdůrazňujícím individualismus a výlučnost. V Leninově a Ždanovově definici dvojí kultury Nejedlý vlastně jen našel politické zdůvodnění a potvrzení svého staršího pojetí umění, které rovněž dělil na „staré“ a „nové“.

Po únoru 1948 se mu dostalo zjevné podpory ze strany nových mocenských institucí i důvěry předních sovětských činovníků v takové míře, že pečeť jeho myšlení nesla celá řada veřejných vystoupení Klementa Gottwalda. Své dřívější pojetí českých dějin Nejedlý obratně (ač ne zcela sourodě) spojil s marxistickou koncepcí a vyvodil z něj aktuální poučení. Poněvadž nejvýznamnější epochy české minulosti, za něž pokládal husitství a obrození, vyrůstaly podle jeho přesvědčení z „lidovosti“ jako základní národní vlastnosti, z níž se odvíjí i výstavba socialismu, měl husitský a obrozený vzor motivovat také budovatele spravedlivé beztřídní společnosti. Z tohoto pohledu vyplývalo Nejedlého pojmání pounorového vývoje jako zákonitého dovršení husitských a obrozených snah, respektive jako „druhého obrození“.

Stejný myšlenkový rámec formoval též jeho představu „pokrokové“ linie českého umění, kterou už před první světovou válkou prezentoval v podobě tzv. rodokmenů. V hudbě to byla řada Bedřich Smetana – Zdeněk Fibich – J. B. Foerster – Otakar Ostrčil, ve výtvarném umění Josef Mánes – Mikoláš Aleš a v literatuře J. K. Tyl – Vítězslav Hálek – Alois Jirásek, podpořená pozitivním oceněním díla Boženy Němcové a Terézy Novákové. Tyto rodokmeny klasiků 19. a počátku 20. století spojovala idea programního umění, promlouvajícího k širokému národnímu kolektivu, tedy schopnost působit na „lid“. Do tohoto výměru se přirozeně nevešli individualističtí buřiči typu Karla Hynka Máchy, jehož Máj svým pesimistickým chápáním lidského osudu nemohl podle Nejedlého účinně promlouvat k národu. Adorace Hálek a negativní vztah k básníkovi Máje jen dokládaly, jak hluboko tkví Nejedlý svými myšlenkami v jiném kulturním ovzduší. Svazácká mládež, která již od roku 1951 pořádala v prvomájový večer recitační setkání u Myslbekova pomníku K. H. Máchy na pražském Petříně, se s jeho názory neztotožňovala. Obdobně rozpačité přijetí vzbudila v řadách mladé generace Nejedlým iniciovaná tzv. jiráskovská akce (→ 31, kap. *Literární život*).

Logika věci podle Nejedlého mínění vyžadovala, aby se „pokrokovými“ uměleckými tendencemi 19. století inspirovalo též umění nastupující doby. To mělo být, ve shodě se Stalinovou směrnicí, „formou národní“ (tj. vycházející z tradice realismu) a obsahem socialistické. Své názory Nejedlý shrnul ve stati *O realismu pravém a nepravém* (Var 1948, č. 8), v níž charakterizoval

socialistický realismus jako typ umění odpovídajícího soudobému „pohledu na skutečnost“. Umění socialistického realismu nezavrhuje podle Nejedlého dosavadní umělecký vývoj, nicméně jsou pro něj klíčové dva postuláty: socialistický životní názor tvůrce a realistická metoda, navazující na „všechny předcházející realismy“. Ty sice nevymezil jednoznačně, avšak vyzdvihl tzv. národní realismus (tj. odkaz domácích klasiků) a tzv. morální realismus, zosobňovaný dílem ruských romanopisců 19. století, především L. N. Tolstého.

Jakkoliv Nejedlého zaujetí národním obrozením a uměním 19. století odpovídalo starším autorovým názorům, v poválečném období nacházelo řadu styčných míst se soudobými tendencemi v Sovětském svazu, kde byl návrat k tzv. klasickému dědictví součástí širších debat o směřování moderního umění v polovině třicátých let a současně reflektoval obrat k historismu jako zdroji jistoty a posílení národní integrity v době 2. světové války.

V nazírání na novější literaturu se Nejedlý v zásadě shodoval se Štollovým vnímáním meziválečné poezie, nepochybně i v důsledku svých dřívějších osobních vazeb k Jiřímu Wolkrovi. V okruhu Zdeňka Nejedlého a jeho časopisu *Var* se na předělu čtyřicátých a padesátých let projevovaly vstřícnější postoje k soudobé tvorbě představitelů meziválečné avantgardy, než tomu bylo v převážné části ostatních periodik soustavněji sledujících literární dění (*Směna*, *Tvorba*, *Nový život*).

Specifického postavení se v této souvislosti dostalo zejména Vítězslavu Nezvalovi, jehož dílo i osobnost představovaly pro literární kritiku složitý problém (→ s. 24, kap. *Literární život*). Jestliže komunistická ideologie striktně odmítala poetismus a surrealismus, k jejichž vůdčím zjevům Nezval patřil, básník sám již od čtyřicátých let souzněl s požadavkem ideové angažovanosti, v mocenské struktuře Svazu československých spisovatelů měl vysoké postavení a proslul jako symbol komunistického režimu, jemuž opakovaně vyjadřoval podporu. Stoupenci Zdeňka Nejedlého (Václav Pekárek aj.) i někteří mladí kritikové (Antonín Jelínek, Milan Schulz) považovali, na rozdíl od radikálního křídla, Nezvalovu tvorbu za nejzdařilejší realizaci socialistického umění a tímto prizmatem hodnotili i jeho díla starší. Polemické zaměření *Varu* vůči paušalizujícímu zamítání avantgardy zřetelně vystupovala u začínajících kritiků Vladimíra Dostála a Z. K. Slabého. Dostál ve studii *Jaroslav Seifert a proletářská poezie* (*Var* 1949, č. 18–19) odmítl uplatňování „vulgárního sociologického metru na českou poezii“ a velmi vstřícně, na rozdíl od recenze Michala Sedloně (*Závadovo „Město světla“*, *Nový život* 1950, č. 6), přijal i novou, dobově konformní sbírku Viléma Závady, aniž by přehlížel jeho starší tvorbu. Tomuto postoji, v kontextu oficiální kultury citlivějšímu, odpovídalo též Dostálovo dobově ojedinělé přihlášení se k odkazu F. X. Šaldy.

## *Koncepty levicového radikalismu*

Vedle výkladů Zdeňka Nejedlého a Ladislava Štolla, které se po roce 1951 prosadily jako oficiální a pronikly i do školních učebnic, existovaly ještě radikálnější pokusy o přehodnocení vztahu k minulosti a k tzv. literárnímu dědictví. Vedla je část nejmladší publicistické a začínající marxisticky orientované vědecké generace, kterou mocensky zaštiťoval propagandistický aparát KSČ v čele s Gustavem Barešem. Pro tyto lidi z řad svazáků a mladých komunistů byli Nejedlý a Štoll představiteli již zastarávajících názorů.

Názorová odlišnost se projevovala v diskusi nad mnoha tématy, včetně historického hodnocení husitství a národního obrození. V duchu Stalinovy teze o zostřování třídního boje a vyhledávání nepřátel ve vlastních řadách byli touto částí marxistů jako nositelé dějinného pokroku vyzdvihovány nejradikálnější společenské skupiny, kupříkladu v případě husitství tzv. chiliasté a adamité (Josef Macek: *Husitské revoluční hnutí*, 1951), v české politice 19. století pak linie radikální demokracie (Čeští radikální demokraté, ed. Karel Kosík, 1953).

Mladí komunističtí radikálové, publikující v *Tvorbě*, *Směně*, *Rudém právu* i jinde, se mnohem bezprostředněji inspirovali soudobou sovětskou tvorbou a Nejedlým prosazovaný „návrat ke klasikům“ pro ně nepředstavoval cestu vpřed. Jejich radikální odmítnutí dosavadních estetických měřítek motivovala snaha zapojit literaturu do třídního boje a dále tendence k jejímu co nejtěsnějšímu sepětí s životem dělníka, zúženým ovšem na pouhý výrobní proces. V důsledku tohoto chápání převažoval v textech jejich básní slovník politické propagandy, doplněný budovatelskou motivikou (buldozery, kombajny, dynamy, traktory, frézy). Proto se jim od skupiny kolem Václava Kopeckého dostalo označení „frézisté“, respektive „sektáři“. Domnělá převratnost pokusů o novou poezii vedla mladé literáty k přesvědčení, že jsou předvojem překonávajícím „estetismus“ a „formalismus“ meziválečné tvorby. Revoluční změna poetiky však očekávaný ohlas nevzbudila nikde, ani mezi dělnickou třídou. Básnická tvorba většiny z nich se poté ubírala tradičnějšími cestami.

Vymezit socialistický realismus pro výpravnou epiku se pokusil SERGEJ MACHONIN, a to na základě rozboru románu Vasilije Ažajeva *Daleko od Moskvy*. Vedle principu stranickosti uvedl jako jeho znaky tzv. revoluční romantiku (tj. zobrazení „heroického“ budování socialismu), požadavek typizace (postavy díla měly vystihovat podstatu třídní příslušnosti), tematické novátorství, absenci senzačních a psychologických zvrátů, srozumitelnost formy a především nového kladného hrdinu, který měl být „hrdinou budoucnosti“. Právě toto pojetí hlavního protagonisty bylo často považováno za kritérium, jímž se liší „socialistický realismus od tzv. objektivního

romantismu popisného“ (*Poznámky k některým zásadám socialistického realismu*, Nový život 1949, č. 2, 3). Shodné měřítko zdůrazňoval v programové sérii článků *Boj o hrdinu v naší literatuře* i Jan Štern (Tvorba 1950, č. 44, 46, 47, 48), jehož názory byly později opakovaně dávány za příklad tzv. levé úchylky, sektářství, respektive frézismu v literární kritice.

Ve většině knih, dobovou kritikou přijímaných jako úspěch současné literatury, byl proto klíčovou postavou-hrdinou stranický funkcionář, dělník nebo rolník prosazující kolektivizaci, případně politicky uvědomělý technik. Absolutní vzor kladného hrdiny pak představoval kritikou i politickou propagandou šířený kult Julia Fučíka, přesněji jeho obrazu z Reportáže, psané na oprátce.

V průběhu roku 1950 napětí mezi nejasně ohraničenými skupinami soustředěnými kolem Václava Kopeckého a Gustava Bareše narůstalo. Potvrdila to odmítavá recenze, již na novou sbírku Ivana Skály napsal Z. K. Slabý (Var 1950, č. 9–10) a která vybočovala z obvyklého způsobu referování o ideologicky angažované poezii. Slabý zde obvinil Skálu ze „sektářství“ a vyčetl mu i starší hřích „halasovštiny“. Proto Václav Pekárek jménem Varu celý spor raději rychle ukončil. Ukázalo se tak, že otevřeně projevený nesouhlas s oponenty, byť politicky stáli na přibližně stejné platformě, není v socialistické kultuře žádoucí, neboť podlamuje její jednotu. Zároveň tím doložil, že síly obou skupin jsou zatím vyrovnané.

Odstranění Slánského a následná porážka Gustava Bareše na přelomu let 1951–52 znamenaly potlačení nejradiálnějších pokusů o definici nové, socialistické kultury a socialistického realismu. Léta 1951–52, vyplněná kampaní proti „sektářství“ a „vulgarizátorství“ a posléze i proti „liberalismu“, jak je chápali Ladislav Štoll a Jiří Taufer, ovlivnila pochopitelně i postoje jednotlivých literárních kritiků a teoretiků. V rámci dlouhotrvající debaty *O některých otázkách naší literární kritiky* (přispěli do ní mimo jiných František Buriánek, Vladimír Dostál, Jiří Hájek, František Kautman, Josef Rybák, Z. K. Slabý, Václav Stejskal) bylo zřejmé, že vítězná skupina, v dobových poměrech poněkud umírněnější, monopolizovala své postavení a hodlá v následujícím období vtisknout české kultuře jednotný charakter.

## ODPOVĚĎ PARALELNÍ KULTURY

Prakticky všeobecné odmítnutí individualismu a víra v nutnost podřízení umělce kolektivu, jak je prosadila oficiální pounorová kultura, vyvolávaly i zcela protikladné reakce.

Ze strany bývalých členů meziválečné avantgardy polemizoval s oficiálně prosazovaným výměrem socialistického realismu KAREL TEIGE ve stati *Pokus o názvoslovnou a pojmoslovnou revizi*, přístupné ovšem pouze úzkému



kruhu jeho přátel z řad mladých surrealistů, kteří ji zařadili do strojopisného sborníku *Znamení zvěrokruhu* (leden – říjen 1951). V této studii, na níž Teige pracoval nedlouho před svou smrtí v říjnu 1951 a jež byla zveřejněná později v rámci výboru z jeho díla (*Vývojové proměny v umění*, 1966, ed. Vratislav Effenberger), analyzoval z pozic surrealisty vývoj, dobové posuny a dobové dezinterpretace pojmů realismus a formalismus. Dospěl přitom k poznatku, že v případě oficiálně prosazovaného socialistického realismu jde „jenom o takové podání a tlumočení reálného námětu, které vyhovuje potřebám, zájmům a snahám pokrokové společnosti a svědomitě slouží jejím politickým cílům“. Ve sborníku *Znamení zvěrokruhu* Teige uvedl, že surrealismus i nadále pokládá za „vývojově nejvyspělejší“ ze soudobých uměleckých směrů (sv. Bliženci, květen 1951; in Vratislav Effenberger: *K ontologii a noetice surrealismu*, *Estetika* 1966, č. 1).

Ještě radikálněji odmítly zideologizované umění a jakoukoliv diskusi s ním osobnosti stojící mimo oficiální kulturu, ve své většině vycházející ze surrealismu (Vladimír Boudník, Bohumil Hrabal, Jana „Honza“ Krejcarová, Karel Marysko, Vratislav Effenberger, Karel Hynek, Zbyněk Havlíček, Egon Bondy). Jedním z mála zachovaných dokladů teoretických úvah tohoto okruhu jsou *Poznámky k situaci umění 1948* (přetištěno in *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, 2001), v nichž Egon Bondy roku 1948 kritizoval „formalismus“ a „akademismus“ části moderního umění. Na rozdíl od prosazovaných socialistickorealistickejších koncepcí mělo podle autora moderní umění důsledným „materialismem“ a „realismem“ směřovat k zachycení autentického životního prožitku.

Tento okruh vědomě nepřijal podmínky literárního života, jak je nabízela totalitní moc. Jeho představitelé se sice filozoficky hlásili k marxismu, odmítali ale deterministickou interpretaci vztahu mezi tzv. materiální základnou a uměním jako součástí „ideologické nadstavby“, v níž by se pouze odrážel třídní boj a společensko-ekonomické změny. Umění se podle Bondyho mělo vyvíjet nezávisle, protože podléhá vlastním zákonům. Obranu proti nadvládě totalitní ideologie shledali v záznamu životní reality prostřednictvím vlastních bezprostředních prožitků, což jim zároveň umožňovalo uchovat si vlastní identitu. Takto to formuloval text *Doslov aneb Abdikace*, jehož autorem byl Zbyněk Sekal (\*1950–52; přetištěno in Bohumil Hrabal: *Něžný barbar*, Sebrané spisy, sv. 6, *Obrazy v hlubině času*, 1994). Svůj vlastní svět si utvářeli autoři sdružení okolo strojopisné edice *Půlnoc* (→ s. 111, kap. *Poezie*), stejně jako vyznavači surrealismu. Jejich aktivity se přitom až na nepatrné výjimky (bibliofilské vydání Hrabalových *Hovorů lidí* v roce 1956) nepromítly do širší komunikace.

## DIFERENCIACE LITERÁRNÍ KRITIKY

### *Individuum v socialistické společnosti*

Částečné uvolnění stalinistického režimu se v oficiální literární sféře projevilo během roku 1953 vydáním několika v dobovém kontextu pozoruhodných básnických knih (Miroslav Florian: *Cestou k slunci*, Milan Kundera: *Člověk zahrada širá*). Zatímco část kritiky (Z. K. Slabý, Jaroslav Janů) publikace přivítala jako polemiku se „sektářstvím“ a „dogmatismem“, Milan Jungmann a Jan Petrmichl zaujali ostražitý postoj a varovali před nebezpečím „individualismu“, příliš „subjektivistickým vztahem ke kolektivu“ a vyslovením smutků, hraničících s myšlenkou smrti, tedy jevů obtížně pochopitelných u mladého člověka socialistické éry (*Zápas o novou poezii*, *Nový život* 1953, č. 11).

Stěžejní problém vzájemného vztahu jednotlivce a kolektivu, po únoru 1948 kategoricky chápaný jako podřízenost individua vyšším kolektivním zájmům, se v zúžené podobě polemiky o „právu básníka na smutek“ stal osou rozsáhlé *Diskuse o poezii*, která probíhala po několik let v Literárních novinách. Zúčastnili se jí především mladší kritici a básníci (František Buriánek, Antonín Jelínek, Miroslav Červenka, Jiří Hájek, Z. K. Slabý), ale také Marie Pujmanová. Po výpadu Jiřího Hájka s charakteristickým názvem *Poezie je celek!* (Literární noviny 1954, č. 36) získala diskuse generační rozměr a zásluhou Z. K. Slabého (*Obrana poezie*, Literární noviny 1954, č. 49) přerostla v obhajobu „mladé poezie“. Do rozpoutané debaty zasáhla také kritická stať Jana Trefulky (*O verších Pavla Kohouta – polemicky*, Host do domu 1954, č. 11), jenž se odvážil poukázat na frázovitost veršů svazáckého básníka Pavla Kohouta v čerstvě vydané sbírce *Čas lásky a boje*. Probíhající diskuse opětovně otevřely nejen klíčovou otázku vztahu individua a kolektivu, nýbrž i problém úlohy literární kritiky, jejíž funkce se po únoru 1948 zúžila na ideové a politické usměrňování a hodnocení autorů.

Jako polemiku s tímto chápáním literární kritiky lze vnímat příspěvek, který již předjímal nástup nové generace, nejvýrazněji reprezentované pozdějším okruhem časopisu *Květen*. Společná stať MIROSLAVA ČERVENKY a JOSEFA VOHRYZKA *Kritika literatury a kritika života* (Literární noviny 1955, č. 45) dokládá, že v polovině padesátých let byl jejich pohled na umění už méně dogmatický a že v něm již tak jednoznačně nedominovala politická a ideologická hlediska. Autoři článku se pokusili přehlédnout soudobou literární kritiku, s mladickou razancí zhodnotit její úroveň a zároveň stanovit vlastní východiska. Navázali na předchozí debaty o postavení individua

v socialistické společnosti a po delší době aktualizovali odkaz F. X. Šaldy, čímž zřetelně vyzdvihli neopominutelnou roli osobnosti v kritice. Oba pozdější přední přispěvatelé Května se výslovně přihlásili k „marxistickoleninské metodě“, ale odmítli zjednodušené sledování výhradně společensko-politických problémů (jako negativní případ jim sloužil Jiří Hájek) a zdůraznili potřebu získat „pevnou základnu vědeckého rozboru formy“. Poukázali tak nepřímou na opomíjené metodologické možnosti strukturalismu.

Ještě výraznější vstup do debat o soudobém umění představovala rozsáhlá stať MILANA KUNDERY *O sporech dědických* (Nový život 1955, č. 12). V ní autor v návaznosti na nedávné básnické vyznání Vítězslava Nezvala (*Guillaume Apollinaire*, Literární noviny 1955, č. 35) na svou dobu výjimečně jednoznačně podtrhl význam opomíjených, či přímo zavrhaných tendencí a formálních postupů moderního umění pro novou, socialistickou poezii. Výslovně přitom zdůraznil význam těch osobností, jež byly doposud dávány za příklad typického „formalismu“, „idealismu“ či „metafyzické poezie“. Na významu a zásadnosti Kunderovy aktualizace básnického odkazu Rimbaudova, Apollinairova, Mallarméova, Rilkeho, Pasternakova či Holanova, názoru, že i jejich přínos má patřit k „neodmyslitelným znakům dnešního stupně básnického vývoje“, neubralo ani to, že svou polemiku s přetrvávajícím schematismem a obhajobu „zavržené“ literatury doprovodil konstatováním, že v základních ideových principech by mu byl „málo platný zisk z četby Březiny či Ortena, Verlaina či Desnosa“.

### *Revize představ o socialistické literatuře a problém kontinuity*

Pojednání Miroslava Červenky a Josefa Vohryzka i reflexi Milana Kundery je možné chápat jako obraz momentálního stavu „progresivnější“ části oficiálního myšlení o literatuře těsně před „velkým třeskem“, představovaným událostmi roku 1956, který pro řadu komunistických intelektuálů znamenal rozchod s dogmaticky chápaným marxismem. Od roku 1956 probíhala názorová diferenciací v diskusi o problematice kontinuity literárních procesů, a to zejména o vztahu k levicové avantgardě dvacátých a třicátých let, ke Skupině 42 a k pounorovému vývoji. Dosavadní tabu a ideologická schémata se tak pozvolna rozrušovala.

V teoretické rovině se ořes donedávna nezpochybnitelných jistot dotkl především pojmu socialistický realismus. Debata o jeho pojetí a oprávněnosti měla svůj mezinárodní kontext a probíhala obdobně jako v ostatních socialistických státech, především v Jugoslávii, Polsku, Bulharsku a v Sovětském svazu. V českých zemích ji otevřel překlad referátu polského literárního historika a kritika Jana Kotta *Mytologie a pravda* (Nový život

1956, č. 6). Autor do té doby nebývale otevřeným způsobem kritizoval projevy kultu osobnosti, „mytologizaci“ třídního boje v literatuře a v souvislosti s tím odmítl „úřední kanonizaci“ pojmu socialistický realismus. Na toto zásadní zpochybnění poválečného kulturního vývoje v zemích východního bloku reagoval statí *Na obranu socialistického realismu* kritik VLADIMÍR DOSTÁL (Literární noviny 1956, č. 34, 35, 36). V jeho chápání byl diskutovaný pojem („jako umělecké hnutí i jako teorie“) symbolem věrnosti komunistickým ideálům, s nimiž on i jeho vrstevníci do literatury vstupovali. Dostál vymezil termín v co nejširším smyslu a zahrnul pod něj prakticky veškerou literaturu napsanou autory socialistického názoru, včetně Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války. Při pokusu o vlastní definici pak na tomto širokém pojetí setrval a s odkazem na Maxima Gorkého uvedl, že hlavním znakem socialistického realismu je „kladný poměr k bytí“. Dostálovo vymezení se ale v následujících letech neprosadilo a pojem socialistický realismus zůstal v českém umění spojen především s obdobím počáteční fáze budování socialismu, respektive s politicky angažovanou tvorbou poplatnou komunistické ideologii.

Otázka socialistického realismu poznamenala též formování skupiny kolem časopisu Květen. Většina těchto autorů vstupovala do literatury v druhé polovině čtyřicátých a na počátku padesátých let a vliv tohoto období určoval limity jejich kritického myšlení i během roku 1956 a v bezprostředně následujících měsících. Potvrdilo se to především ve chvílích názorového střetu Května s tvůrci, kteří dosud stáli mimo oficiální kulturu a budování „socialistické literatury“ se neúčastnili. Z této pozice vstoupil do debat nad programem Května, prosazujícího zejména tzv. poezii všedního dne, VÁCLAV HAVEL (*Pochyby o programu*, Květen 1956/57, č. 1), který literátům z okruhu názorově průrazného časopisu položil dvě základní otázky. První se týkala vztahu tzv. poezie všedního dne k socialistickému realismu (tázajícímu nebylo zřejmé, zda program Května představuje jeho součást, revizi či alternativu), druhá pak poměru rodícího se uskupení ke Skupině 42, vystupující svého času s podobným pojetím poezie. Odezva na Havlův příspěvek (Miroslav Červenka, Jiří Šotola, Jaroslav Boček) však vyjevila, že rozdíly mezi Květnem a osobnostmi stojícími mimo oficiální kulturu jsou nadále fundamentální. Názory autorů z okruhu Května vycházely z dosavadní budovatelské kultury a jejich vědomí souvislostí s předúnorovým směřováním Skupiny 42 bylo až na výjimky minimální, a tak diskuse nonkonformistů z řad oficiální kultury a lidí z paralelní komunity záhy utichla.

Komunističtí intelektuálové kolem Května se po II. sjezdu Svazu československých spisovatelů snažili revidovat a reformovat socialistickou literaturu i myšlení o ní zevnitř. Příležitost k tomu poskytovalo omezené navazování na meziválečnou levicovou avantgardu, jež je patrné v ozvucích

poetismu, které se objevily v básnické tvorbě Miroslava Florianiana či Jiřího Šotoly. Zájem o kritickou reflexi avantgardy se prosazoval i v pracích literárněhistorických a kritických, jak to explicitně vyjádřil například Jiří Brabec ve stati *Monology Milana Kundery* (Literární noviny 1957, č. 29).

Mluvčí Května se tedy hlásili k otevřenějšímu pojetí marxismu, který obecně převládl až v šedesátých letech. Na prvorepublikové kulturní levici je poutala především syntéza komunismu a modernosti, kterou pouónorový vývoj paradoxně popřel. „Spor o modernu“ nabyl vyhraněné podoby zvláště v kritické reflexi díla Františka Halase, jež se v druhé polovině padesátých let stalo profilujícím tématem. Z okruhu Května se Halasovu dílu věnoval především JIŘÍ BRABEC, jehož studie *A co básník* (Květen 1956/57, č. 9, 10; 1957/58, č. 1) se neomezila na pouhou polemiku se Štollovým výkladem, ale představovala pokus o nový výklad Halasovy tvorby. Přesto byly i v této interpretaci patrné generační charakteristiky, týkající se zejména pojetí vzájemného poměru individua a kolektivu. (Tato problematika se v generaci Května projevovala opakovaně vyjadřovaným úsilím o překonání rozporu společenské a soukromé stránky člověka jako předpokladu budoucí „renesance lidství“; Miroslav Červenka: *K diskusím o socialistickém realismu*, Květen 1956/57, č. 3). Vzhledem k takto proklamovanému ideálu – v dobové terminologii „syntéze“ – bylo logické, že Brabec pokládal za vrcholnou Halasovu sbírku dílo *Torzo naděje*, v níž podle něj „již není Halasových bludných teorií“ ani „soukromého žalu“. Brabec tak na jedné straně hájil Halase proti Štollovým výtkám, na straně druhé však Štollovy argumenty stále ještě považoval, i když už jen částečně, za bernou minci.

Tuto vnitřní disparitnost přesně postihl JAN GROSSMAN v předmluvě ke kompletní edici Halasových sbírek (František Halas: *Básně*, 1957). Grossmanův motivický rozbor Halasovy poezie nevedla potřeba básníka hájit, nýbrž vyložit jej v celistvosti. Svým postupem zároveň upozorňoval na hlavní úskalí „obranářských“ pokusů z okruhu Května: „*Nechtějme tedy Františka Halase, mohutnějšího tragika a dobyvatele, zařadit do čítankového příběhu o vývoji od subjektivního pesimismu k oslavě života kolektivního sbírkou V řadě, která prý je vyvrcholením jeho tvorby.*“

Stejně výrazně vstoupil Grossman do diskusí o obecných problémech pouónorového literárního vývoje, jemuž věnoval zásadní studii *O krizi v literatuře* (Nový život 1956, č. 12), v níž navázal na své starší názory z let 1944–48. Dobový kontext přesáhl především výjimečnou schopností nadhledu: o krizi současné literatury nehovořil pouze v souvislosti se zápasem s přetrvávajícím dogmatismem, ale jako o „potlačené“ krizi, která má obecnější rozměr. V stati, dotýkající se všech určujících témat tehdejších polemik, vyjádřil vlastní představu kritiky, která se podílí na formování literatury tím, že hledá její „ztracené a dosud neobjevené možnosti“. Návazně jmenoval i dopady všeobecně panujícího schematismu, který z literární

kritiky učinil vykladače předem stanovených pravd. Poúnorový vývoj přitom neodbyl pouhým paušalizujícím odsudkem, viděl ho v širokých souvislostech historického vývoje jako jeden z pokusů definitivně vyřešit vztah umělce a společnosti. Tento pokus ale podle Grossmana krizi nevyřešil, pouze řešení oddálil a situaci učinil ještě složitější a nepřehlednější. Možnou cestu k pochopení stavu soudobého umění viděl autor v studiu díla avantgardy, která se jako první pokusila s krizí vyrovnat. Dosavadní zkušenost moderního umění ho vedla k tezi, že „krize nebyla katastrofa“, protože podstatné je být si „vědom svých nedostatků“. Literatura v Grossmanově pojetí měla odhalovat problémy existence a být „svědkem“ lidského vyrovnávání se se složitostí současného světa.

### *Diferenciace kritiky v druhé polovině padesátých let*

Oprávněnost Grossmanem pojmenovaných problémů a jeho diagnózy doložil vývoj po roce 1956, kdy se odehrával spor o další podobu české literární kritiky.

Jako konzervativní se v daném kontextu jeví autoři, kteří setrvali u poúnorových stereotypů a v uvolnění poměrů po XX. sjezdu KSSS spatřovali nebezpečí úchyly od závazné cesty k socialismu. Určujícím znakem takto orientované literární kritiky byla dominance ideologických měřítek, byť i u ní se stalo běžným odmítání ždanovovského modelu. Tento typ literární kritiky se těšil podpoře vysokých představitelů KSČ (Ladislav Štoll byl ředitelem Institutu společenských věd při ÚV KSČ, Václav Kopecký místopředsedou vlády) i představitelů spisovatelské organizace. Jeho přívrženci netvořili ucelenou skupinu, jejich společným znakem byla obava z návratu „liberalismu“ i nedůvěra k ambicióznímu programu časopisu Květen. Toto pojetí reprezentovali recenzenti obnovené Tvorby, Rudého práva či Mladé fronty (Jaroslav Bouček, Jan Petrmichl, Josef Rybák, Ivan Skála), osoby spjaté se Štollovým pracovištěm (zejména Vladimír Dostál, nepostrádající ovšem cit pro umělecké hodnoty textu) a také mnozí z kritiků publikujících v Literárních novinách (František Buriánek, Jiří Hájek, Milan Jungmann, Sergej Machonin) či v týdeníku Kultura (František Kautman). Po roce 1956 však konzervativní marxistická kritika ztrácela své vůdčí postavení a mnozí kritici začali pozvolna přehodnocovat svá výchozí stanoviska.

Významnější roli v procesu přeformulování základů socialistické kultury sehrála skupina kolem časopisu Květen. Skupinové tendence Května v řadě ohledů ztělesňoval MIROSLAV ČERVENKA. Tento zpočátku typický představitel svazácké generace debutoval jako básník na stránkách Směny, v Květnu však formoval zejména teoreticko-programová východiska nového

generačního uskupení. Pozornost, již věnoval formální analýze, se projevovala v zkonkrétnění kritických textů, v nichž i nadále nezanedbatelnou složku tvořilo hodnocení ideové, podmíněné autorovou vírou v socialismus.

Nejvýraznější kritikem Května, který během necelých pěti let existence časopisu obsáhl vývoj, jímž většina jeho souputníků prošla až mnohem později, byl JOSEF VOHRYZEK. Na počátku kritického působení sdílel většinu typických generačních znaků: odmítavý postoj k dozrívajícímu poučovacímu dogmatismu, k projevům „maloměšťáctví“ a také již zmíněné směřování k „syntéze“. Lze je postihnout například v programové stati *Umění je také myšlení („kolektivismus odrostl své zárodečné podobě a přerůstá v to, co je jeho vlastní podstatou: ve společenství lidských individualit“*, Květen 1956/57, č. 9) či v článku *Próza v Květnu*, v němž hledal a nacházel paralely mezi tzv. poezií všedního dne a prozaickými díly publikovanými v skupinové platformě (Květen 1956/57, č. 10). Vohryzek reprezentoval okruh Května ve střetu s konzervativní částí literárního spektra, zastoupenou Jiřím Hájkem. V recenzi Hájkovy knihy *Problémy a výhledy dnešní prózy* (1957) se neomezil na „pouhou“ polemiku s dogmatismem, jehož kritika se stala stabilní součástí úvah o soudobém umění (zvláště zřetelná v knize Miroslava Petříčka *Glosy k současné české poezii*, 1957); setrvání v dogmatismu shledával i v „opakování dogmat jejich vyvracením“ (*Kritiku aktivní nebo reaktivní?* Květen 1957/58, č. 4).

Také u Vohryzka se projevil vzrůstající zájem o strukturalistickou metodologii (patrný například v studii o Isaaku Babelovi), v pozdější době doplněný inspirativním vlivem Jana Grossmana. Tento zájem zřetelně vystupoval v bilančním článku *Próza dnes* (Květen 1957/58, č. 14; 1959, č. 1), který se nakonec stal bezprostřední záminkou pro zákaz časopisu. Výhodiskem stati se stala Grossmanova teze o zproblematizované funkci umění a o tom, že v poučovací literatuře převládaly „obecné tendence“, prosazující se na úkor skutečné individuality. Vohryzkovi v tuto chvíli již nešlo o to, hájit vzrůstající různorodost literatury, ale vyrovnat se s jejím současným stavem. Jeho analýza v tuto chvíli byla již mimoideologická – kritik důsledně vycházel z konkrétního díla, které posuzoval jeho vlastními možnostmi a nad nímž uvažoval o dalším uměleckém směřování autorů. Tuto studii měla uzavírat pasáž o Škvoreckého Zbabělcích, ale ještě před jejím uveřejněním se objevily cenzurní tlaky, požadující její přepracování. Těm se Vohryzek nepodřídil a závěrečnou část studie vydal až při druhém vydání Zbabělců v roce 1964. Nevyhověl ani žádostem redakčních kolegů, aby provedl veřejnou sebekritiku. Posléze byl vyloučen z KSČ a ztratil zaměstnání; v následujícím období se věnoval překladatelství a na literární kritiku na dlouho rezignoval.

Často dříve než v pražských periodikách Svazu československých spisovatelů se kritika schematismu objevovala na stránkách brněnského časopisu *Host do domu* (např. již zmíněná Trefulkova kritika veršů Pavla Kohouta), avšak souběžně s ní informoval již na konci roku 1954 Ludvík Kundera o dosud nepublikované části díla Františka Halase, čímž jako jeden z prvních překračoval Štollem vymezený prostor oficiální literatury. Kritiku v *Hostu* zprvu profilovali zejména Josef Hrabák, Jan Trefulka a Artur Závodský, postupem času pak vynikly polemicky zaměřené stati OLEGA SUSE, který působil jako vedoucí estetického semináře brněnské univerzity. Sus sledoval probíhající diskuse o problematice moderny a socialistického realismu a vstupoval do nich s výrazným osobním zaujetím (např. *Kříž estetiky čili bič diskusí*, *Host do domu* 1957, č. 8). Opakovaně poukazoval na opomíjené tradice české předválečné estetiky a soustavnou pozornost věnoval teoretickým diskusím zahraničním, o nichž pravidelně referoval.

Od poloviny padesátých let se v *Hostu* objevovaly také literárněhistorické a kritické texty JIŘÍHO OPELÍKA, který současně patřil k předním kritikům týdeníku *Kultura*. Opelíkovy studie byly vedeny snahou o celistvé postižení umělcovy osobnosti a zejména v počátečním období, jak ukazují analýzy díla Viléma Závady a Josefa Kainara, sdílel dobově převažující pohled na vývoj meziválečné poezie. V něm se rýsovala představa minulosti jako starého nemocného světa, který byl překonán poválečným vývojem, a pokroku ztotožněného s cestou od individualismu ke kolektivismu. Dobovému průměru se vymykala Opelíkova chápavost a vstřícnost, s níž interpretoval i ty etapy básnické tvorby, jež oficiální Štollův výklad, ale často i básníci sami zavrhovali. S velkým porozuměním vykládal tvorbu autorů, kteří tak jako on sám stáli mimo skupinové programy (především Jan Skácel a Oldřich Mikulášek). Postupem času u něj sílilo kritické gesto portrétisty, směřujícího k zachycení svěbytného étosu výrazné osobnosti.

## LITERÁRNÍ BĀDÁNÍ

### *Odmítnutí dosavadních metod; stranickost v literární vědě*

V oblasti literární historie a teorie se důsledky politického vývoje projevíly s obvyklým zpožděním za bezprostředně reagující kritikou a uměleckou tvorbou, ale i literárněvědné bádání prošlo v zásadě stejným vývojem. Za „buržoazní“ a „idealistické“ směry byly postupem času



označeny veškeré metodologické přístupy, jež nevycházely z marxismu, omezeného na přelomu čtyřicátých a padesátých let na tzv. leninskou teorii odrazu a teorii dvou kultur. V projevech převážně publicistického charakteru byly postupně odmítnuty „objektivistický pozitivismus“, zužovaný na pouhé hromadění faktů, „komparativismus“, který údajně teoreticky zdůvodňoval ideologii kosmopolitismu, a veškerý „formalismus“. Nejtvrdšího odsouzení se dostalo „reakčnímu kosmopolitovi“ a současně „nacionalistovi“ Arne Novákovi, jehož koncepce české literatury, v řadě otázek blízká Pekařově interpretaci národních dějin, byla v mnohém protikladná oficiálnímu pounorovému výkladu. Ostře Nováka obvinil zejména František Buriánek (*Proti nacionalistické, kosmopolitní „vědě“ Arne Nováka*, Tvorba 1952, č. 6, 7).

V paradoxní situaci se na předělu čtyřicátých a padesátých let ocitl pražský strukturalismus, a to především s ohledem na ideologickou kritiku formalismu přejímanou ze Sovětského svazu. Vazby strukturalismu na ruský formalismus dvacátých let byly všeobecně známé, podobně jako sympatie jeho hlavního představitele Jana Mukařovského k modernímu, v pounorové terminologii „formalistickému“ umění. Čelní strukturalisté se tak dostali pod politický tlak, jemuž čelili politickou angažovaností a příklonem k marxismu.

JAN MUKAŘOVSKÝ, jenž se pokoušel o sblížení strukturalismu a marxismu již před únorem 1948 (*Umění a světový názor*, Slovo a slovesnost 1947/48, č. 2), své názory dále výrazně revidoval. V listopadu 1948 se vyslovil v tom smyslu, že strukturalismus splní svůj „vývojový úkol“, vplyne-li do dialektického materialismu a reviduje-li své pojmosloví. Předpokládaná revize se měla dotknout například kategorie vývoje, oproštěné nyní od zbytků „imanentismu“, a problematiky osobnosti v umění, chápané z třídního pohledu. Ve stati *Kam směřuje dnešní teorie umění* (Slovo a slovesnost 1948/49, č. 2) tak Mukařovský nadhodnotil dosavadní zřetel strukturalismu k sociálním rozměrům uměleckého díla a násilně zvýraznil rozchod s ruským formalismem.

K výslovnému odmítnutí strukturalismu v lingvistice a literární vědě došlo o něco později, v souvislosti se Stalinovými články o jazykovědě (česky J. V. Stalin: O marxismu v jazykovědě, Slovo a slovesnost 1950, č. 2), které v českém prostředí vyvolaly rozsáhlou diskusi, motivovanou ovšem i politicky. Její jádro spočívalo právě v zavržení moderní české jazykovědy a literární teorie. Zatímco stalinská kritika v Sovětském svazu směřovala proti tzv. novému učení o jazyku Nikolaje Marra, které dominovalo v sovětské lingvistice od roku 1924 do konce čtyřicátých let, v českých podmínkách, kde se tzv. marrismus nestihl prosadit, roli oběti v rámci ideologické kampaně sehrál strukturalismus. Poté, co mladý lingvista Petr Sgall publikoval vykonstruované zjištění o vzájemné souvislosti obou teorií, obrátilo se ostří kampaně, opakující výtky „idealismu“, „formalismu“,

„trockismu“ a „kosmopolitismu“, proti pražské lingvistické škole, přičemž hlavním terčem útoků se stal Roman Jakobson za to, že do Československa přenesl tendence formalistické estetiky (*Stalinovy práce o jazykovědě a pražský lingvistický strukturalismus*, Tvorba 1951, č. 28). Tažení proti strukturalismu se vedle mladých radikálů (kromě Petra Sgalla se angažovali Václav Stejskal a Mojmir Grygar) zúčastnili i nedávni členové Pražského lingvistického kroužku (např. Bohumil Havránek), v oblasti literární vědy završil kampaň sám rektor Karlovy univerzity Jan Mukařovský, který celou akci chápal jako své ohrožení. Ve stati *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* (Tvorba 1951, č. 40) popřel vlastní východiska a dovršil osobní proměnu v oficiální osobnost opakující a rozvíjející Leninovy a Stalinovy teze.

Mukařovský také naznačil, jakou proměnou budou muset projít společenské vědy, aby vyhověly požadavkům vládnoucí ideologie. V souboru článků a projevů *Stranickost ve vědě a v umění* (1949) zřetelně vystupovala dobová iluze o přednostech centrálně plánovaného společenského systému, směřujícího na základě vědeckých poznatků k beztržní společnosti. Z této představy vyplývaly i nové úkoly estetiky a uměnovědy vůbec: vést umění v duchu stranickosti a principů socialistického realismu. Základním hlediskem a měřítkem přitom měla být tzv. lidovost, tj. odhodlání „pomáhat lidu v boji za spravedlnost“ (*Lidovost jako základní činitel literárního vývoje*, Česká literatura 1954, č. 3).

Většina literárněhistorické produkce první poloviny padesátých let přehodnocovala tzv. literární dědictví v duchu koncepcí Zdeňka Nejedlého. Typická pro ně byla snaha posuzovat minulost z pozic současných hodnot, tedy v podstatě ahistorický přístup, který ovládl i tehdejší marxistickou historickou vědu. Dějinný kontext se zpravidla omezoval na charakteristiku tzv. hospodářské základny, na niž badatelé často násilně roubovali literárněvědné poznatky. Pokud takové práce znamenaly vědecký přínos, pak převážně heuristický. Oficiální linie rozlišování kultury na „pokrokovou“ a „reakční“ i ohledy na zájmy politických autorit se promítaly také do volby témat, přičemž většina takových pokusů nepřekročila ráz popularizačních brožur a statí, plnicích osvětovou a politickovýchovnou funkcí. Tyto práce často vycházely ve Varu, respektive v Knihovničce Varu, či alespoň respektovaly Nejedlého zájem o klasiky české kultury 19. století, případně o profilující postavy socialistického umění (Julius Dolanský: F. L. Čelakovský, 1952; Vladimír Dostál: Hálek sociální, 1951; Jiří Hájek: Josef Kajetán Tyl, básník revolučního roku 1848, 1950; Jan Kopecký: Jiráskův Jan Roháč, 1953; Zdeněk Pešat: Boj o Aloise Jiráska v zrcadle kritiky, 1954; Eva Strohsová: Cesta S. K. Neumanna ke komunistické straně, 1954).

Hlavní literárněhistorické tendence první poloviny padesátých let reflektoval vývoj FRANTIŠKA BURIÁNKA, známého i činností

literárněkritickou. Buriánek se zprvu zaměřil na regionální problematiku rodného Klatovska, ale záhy se přeorientoval na současnou literaturu (*Průkopníci socialistického realismu v české próze*, 1953; *Odkaz Klementa Gottwalda naší literatuře*, 1954). Dobovým tendencím odpovídal výběr osobností, jimž věnoval pozornost (*Petr Bezruč*, 1952), i pojetí habilitačního spisu, v němž progresivní linii české poezie, tzv. buřiče, postavil do protikladu k „úpadkové“ linii dekadence a symbolismu (*Bezruč, Toman, Gellner, Šrámek. Studie o básnících počátku našeho věku*, 1955). Poněvadž práce o poezii na přelomu 19.–20. století vyšla již v době uvolnění, neváhal ji recenzent Jaroslav Janů označit jako knihu, která uzavírá epochu (Literární noviny 1956, č. 37).

### *Klíčové ediční projekty a formování vědecké textologie*

O podobě nového poúnorového literárního kánonu vypovídalo celkové zaměření rozsáhlých editorských projektů, soustřeďujících se na vydávání spisů tzv. klasiků (Ján Kollár, J. K. Tyl, K. H. Mácha, Božena Němcová, Jan Neruda, Alois Jirásek, S. K. Neumann, Jiří Wolker). Původní selektivní pojetí „pokrokových“ tradic se postupem času rozšiřovalo, což se projevilo na profilu edice Národní knihovna, jejíž podobu určovali tehdejší čelní literárněvědní bohemisté, vybírající pro ni díla autorů „pokrokového proudu“ české literatury 19. a 20. století.

Ediční řady Knihovna klasiků a Národní knihovna měly velký význam i pro českou textologii. Při jejich realizaci se totiž postupně zpřesňovala pravidla edičního zpracování textu, v zásadě kodifikovaná již roku 1947 v Kritických a edičních zásadách pro vydávání novočeských autorů (Věstník ČAVU 1947, s. 64–68). Vývoj se poté ubíral cestou výraznějších zásahů do textu, usilujících o jeho sjednocení se soudobou jazykovou normou. Autoritami v oboru novočeské textologie se stali Rudolf Havel, Rudolf Skřeček, Felix Vodička, z mladších pak Břetislav Štorek a další. Dobová ideologická omezení však velké ediční podniky nejednou negativně poznamenala, což dokládá například nezařazení Šaldova článku Pět let republiky do dvanáctého svazku jeho Kritických projevů (1959).

Při zkoumání starší literatury se vzhledem k povaze materiálu, poměrně úzkému badatelskému okruhu a nutné návaznosti na starší práce neprojevil marxistický přístup radikálním způsobem. V první polovině padesátých let bylo jednoznačně preferovaným obdobím husitství, naopak mimo pozornost badatelů stála literatura epochy baroka, které mělo v očích liberálně a levicově uvažujících osobností tradičně negativní náboj.

Tato orientace ovlivnila rozsáhlou činnost ediční, jež sice na jedné straně reflektovala dobový historismus, na straně druhé však udržovala hodnoty, proti nimž komunistický režim bojoval, zejména odkaz křesťanského uvažování, prostupujícího veškerou středověkou a raně novověkou literární produkci. Vydávány tak byly novočeské překlady latinských kronik české provenience, nový impuls dostaly ediční řady *Odkaz minulosti české* (antologie Ktož jsú boží bojovníci, 1951), *Památky staré literatury české* (např. Smil Flaška z Pardubic: Nová rada, 1950; Staročeské satiry Smilovy školy, 1951; staročeský překlad cestopisu Marka Pola Milion, 1950; Boccacciovské rozprávky Hynka z Poděbrad, 1950; Husitské skladby Budyšínského rukopisu, 1952) a *Národní klenotnice* (Staročeské drama, 1950; Kronika trojánská 1951; Husitské písně, 1952). V roce 1953 zahájila činnost edice *Živá díla minulosti*, zřízená pro pozoruhodná díla starší české i světové literatury (mj. Hus a Jeronym v Kostnici, 1953; Pavel Stránský: Český stát, Okřik, 1953), vycházely texty husitské doby (kupř. Vavřinec z Březové: Píseň o vítězství u Domažlic, 1951; Jan Želivský: Dochovaná kázání z roku 1419, 1953) i spisy Husovy, k jejichž kritickému zpřístupňování byly učiněny rozhodující kroky, stejně jako k vydávání díla J. A. Komenského. Důležité pro udržení kontinuity oboru byl fakt, že se na těchto pracích mohli podílet také lidé komunistickou mocí odsunutí a přehlížení (filozof Jan Patočka), evangelicky orientovaní (J. B. Čapek, Amedeo Molnár) či dokonce věznění (Bohumil Ryba, Rudolf Mertlík).

Podobně jako při vydávání tzv. literárních klasiků se i v případě zveřejňování starších textů propracovávala ediční technika pro díla psaná staročesky (rozmnožené Směrnice pro úpravu starších českých textů pořídila v roce 1954 komise Památek staré literatury české a nahradila jimi o něco starší transkripční pravidla sestavená Vladimírem Šmilauerem), zatímco pro spisy ve středověké latině zůstávaly v platnosti transkripční zásady Bohumila Ryby. Po boku zkušených editorů latinských (František Heřmanský, Rudolf Mertlík, Bohumil Ryba, v roce 1949 zesnulý Karel Hrdina) a českých textů (František Šimek, Václav Vážný, Antonín Grund, Josef Hrabák) rychle dorůstala mladá generace (Milada Nedvědová, Jiří Daňhelka, František Svejkovský, Eduard Petrů, Emil Pražák, Jaroslav Kolár, z klasických filologů Anežka Schmidtová-Vidmanová, Josef Hejnic aj.). Impozantním výsledkem úsilí badatelů několika generací bylo vydání rozsáhlého *Výboru z české literatury od počátků po dobu Husovu* (1957; hlavní redaktoři Bohuslav Havránek a Josef Hrabák), na němž začaly přípravné práce již v protektorátním období.

Ruku v ruce s ediční činností se rozvíjel též výzkum. Staršímu písemnictví se nadále věnoval ANTONÍN ŠKARKA, jenž v edicích doprovázených zásadními studiemi zpřístupňoval nejstarší česky i latinsky psanou duchovní poezii (*Nejstarší česká duchovní lyrika*, 1949). Jeho

vysokoškolská učebnice *Nástin dějin české slovesnosti v obdobích před rozkladem feudalismu I* (1953; rozšíř. 1955) představovala, byť vnějškově do marxistické frazeologie zahalený pokus o syntetický výklad starší literatury, soustavně sledující problematiku vzájemných vztahů literární tvorby české a latinské.

Obecnějším metodologickým problémům se ve *Studiích ze starší české literatury* (1956) věnoval brněnský profesor JOSEF HRABÁK, zprvu strukturalista a poúnorový marxista, který principy historického materialismu aplikoval na vývoj středověké a raně novověké literatury ve snaze postihnout její společenskou funkci. Tento přístup, stejně jako nechuť k baroku, ovlivnil výslednou podobu prvního svazku tzv. akademických *Dějin české literatury* (1959), jejichž hlavním autorem i redaktorem byl právě Hrabák a které za spoluúčasti dalších odborníků (Antonín Škarka, Jiří Daňhelka, Eduard Petruš, Emil Pražák, Jaroslav Kolár) vznikaly po roce 1953.

### *Navazování na starší bádání a Vodičkova „teorie úkolů“*

Uvolnění poměrů v polovině padesátých let se projevilo větší možností ideologicky nezaújatého bádání, což mimo jiné doložilo vydání knihy VÁCLAVA ČERNÉHO *Staročeský Mastičkář* (1955), jejíž recenze navrátily autorovo jméno na stránky domácích odborných periodik. Práce samotná, vybudovaná na neobvyklé tezi o světském charakteru a původní samostatnosti středověkého mysteria, vzbudila nesouhlasné reakce. Netajili se jimi Pavel Trost, v zahraničí pak Roman Jakobson, jehož kontakty s českým prostředím byly násilně zprerhány.

Příznivé kulturní klima ovlivnilo též vstřícné přijetí posléze standardní příručky *Úvod do teorie verše* (1956) z pera Josefa Hrabáka, jenž zde nezapřel své strukturalistické začátky a pokládal za samozřejmé, že pro literární vědu je podstatné porozumění tvaru díla. K faktickému navazování na strukturalistickou metodologii docházelo ovšem nejdříve na půdě jazykovědy, což dokládají studie věnované problematice spisovného jazyka, jazykové normy a stylu, publikované v *Slovu a slovesnosti* zejména Milošem Dokulilem a Lubomírem Doleželem. Právě Doleželovy studie o stylu umělecké prózy se inspirovaly staršími Mukařovského analýzami a potvrzovaly sílící zájem o tradice pražského strukturalismu jako součásti obecné aktualizace meziválečné moderny. Tyto tendence se ale zřetelně prosadily až v následujícím období.

Literární vědě padesátých let udávaly tón výrazné badatelské a učitelské osobnosti. Kromě brněnského Josefa Hrabáka to byl OLDŘICH KRÁLÍK, působící v příznivějším klimatu olomoucké univerzity, jenž odolal dobovému

volání po kolektivních badatelských úkolech a profiloval se spíše jako solitér širokého výzkumného záběru. V průběhu padesátých let věnoval pozornost regionálním studiím a charakter jeho práce, založené na poznání biografie autorského subjektu a sledování jejího odrazu v literárním díle, jej přivedl k zájmu o otázky textologické. Zabýval se, často inspirativně i provokativně, osobností a dílem K. H. Máchy a Petra Bezruče (*Historie textu Máchova*, 1953; *Kapitoly o Slezských písních*, 1957), ale i Josefa Dobrovského, Františka Palackého a Jana Nerudy. Některé jeho teorie (o Nerudově autorství básní signovaných Josefem Barákem, o Sabinových zásazích do Máchových textů či edičním zpracování Slezských písní) však odborná veřejnost nepřijala souhlasně.

Nejvýraznějším českým literárním vědcem padesátých let byl nesporně FELIX VODIČKA, původně Mukařovského mladší strukturalistický souputník. Jeho představa literární vědy byla i ve vypjatém ovzduší počátku padesátých let méně deformovaná, což potvrzuje text otištěné přednášky *Úkoly literární historie při studiu otázek uměleckého mistrovství* (Slovo a slovesnost 1952, č. 3–4). Nechybí v ní sice citáty z prací Marxových a Štollových, nicméně ani konstatování, že při kritice formalismu došlo k opomíjení problémů poetiky. I marxistická literární historie si podle Vodičky měla všimnout toho, v čem spočívají „charakteristické vlastnosti uměleckosti literárních obrazů určitého autora“. Bylo ovšem dobově symptomatické, že autor ilustroval své zásady, neopouštějící strukturalistické podněty, na příkladu proletářské poezie.

Odtud už byl jen krok k serióznímu pokusu o vytvoření marxisticky orientované literárněhistorické metodologie. Vodička se důsledně držel dochovaného materiálu, takže se dobová tendenčnost neprojevila v jeho pracích tak výrazně a jednostranně jako u jiných badatelů. V souboru studií z let 1947–57, jež shromáždil v publikaci *Cesty a cíle obrozenské literatury* (1958), spojil dřívější zájem o vývoj literární struktury s marxistickým požadavkem postžení sociální funkce díla. Kontinuitu s dosavadním strukturalistickým přístupem mu umožnila výchozí teze, že umělecká tvorba je výsledkem vzájemného střetnutí tří základních historických činitelů literárního procesu: autora, objektivních požadavků kladených společností na literaturu a literární tradice. Jestliže v *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) sledoval Vodička především vývoj literární struktury, nyní spatřoval hlavní pole literární historie v rekonstrukci zájmů „společenských“, na něž umění reaguje, a v pojmenování objektivně daných „specifických životních (ideových) obsahů“. Literatura, respektive její představitelé tak podle něj plní rozmanité úkoly, které organicky vyplývají z tzv. objektivních historických požadavků: například Dobrovský porozuměl potřebám národního hnutí a svým vědeckým působením pomohl spisovatelům při vytváření obrozenské literatury; Jungmann zformuloval potřebný společenský program; Máchu odpověděl na potřebu zachytit uměleckým obrazem vnitřní situaci jedince;

Němcové *Babička* jako klasické dílo realizovala požadavky, jež kladl literatuře „celý společenský vývoj“, reagovala na „úkol“ zobrazit „objektivní společenskou skutečnost“.

Ve Vodičkově literárněhistorické metodě sehrával určující roli především společenský kontext, v němž autor svým dílem pouze naplní či zklame předem stanovené zadání „společenských sil“. Ve srovnání s programovou statí z roku 1942 *Literární historie*, její problémy a úkoly, vynikl zásadní posun: jestliže původně měla literární historie postihovat funkce jednotlivých složek uměleckého díla vzhledem k cíli, jenž je imanentně obsažen v díle samém a v literárním procesu, nyní je tento cíl položen vně literatury, je obsažen v historické situaci společnosti. Ta vždy „požaduje“ od literatury taková díla, která naplní její potřeby vzhledem k zákonitému dějinnému vývoji. Přestože Felix Vodička zdůrazňoval pestrost a různorodost „úkolů“, byl v jeho teorii literární vývoj předem determinován změnami tzv. společenské základny, a tak odrážel historicko-materialistická metodologická východiska.

Přes dílčí dobové limity se Vodičkův přístup k literatuře národního obrození ukázal jako nosný a stal se základem pro vypracování koncepce druhého svazku tzv. akademických *Dějiny české literatury*, vydaných v roce 1960.

### *Organizační přestavba literárněvědných pracovišť*

Práce na velkých kolektivních dílech typu *Dějiny české literatury* či Výboru z české literatury od počátků po dobu Husovu naznačují, že literární věda působila v padesátých letech již v jiných podmínkách. Únorové události roku 1948 otevřely prostor k zásadní proměně vědeckých pracovišť. Místo individuálních badatelských výkonů, na nichž věda spočívala od 19. století, byl zaváděn nový model řízené kolektivní práce, jenž odpovídal principům centralismu i socialistického plánování a který umožňoval prosadit marxismus-leninismus jako jediný přípustný směr ve vědecké činnosti. Organizační proměna existujících vědeckých institucí trvala delší čas a protáhla se až do roku 1953. Její podstata tkvěla v oddělení vysokoškolské výuky od vědeckého bádání a jeho soustředění do jednoho centra. I když se při realizaci tohoto modelu výrazně uplatnil sovětský vzor, vynutily si jej i změněné poměry, zejména nárůst počtu vysokoškolských studentů, v poúnorovém období ovšem podstatně zpomalený zavedením přijímacích zkoušek a centrálně určenými směrnými čísly posluchačů, jejichž množství mělo být v souladu s ekonomickými potřebami a možnostmi státu.

V oblasti literární vědy zahájil 1. září 1948 činnost *Ústav pro českou literaturu*, působící v rámci České akademie věd a umění. Jeho úkolem bylo

plnit náročné dlouhodobé úkoly, u nichž bylo pravděpodobné, že přesáhnou možnosti jednotlivců (ediční příprava sebraných spisů významných autorů, shromažďování materiálů pro literárněvědnou práci, bibliografie apod.). Tíha tvůrčího vědeckého bádání však zůstávala i nadále převážně na vysokoškolských učitelích. Počet vysokých škol, a tím i počet profesně zdatných odborníků, se zvýšil zřízením Univerzity Palackého v Olomouci a celé řady pedagogických fakult, mezi nimiž v bohemistických oborech zaujala přední místo fakulta pražská, na které působil Felix Vodička. Od roku 1950, kdy organizace vysokých škol začala kopírovat sovětský vzor, se základními jednotkami vědecko-pedagogické činnosti na univerzitách staly katedry, sdružující učitele jednoho nebo příbuzných oborů. Tímto způsobem vznikaly na vysokých školách humanitního a pedagogického zaměření i katedry české literatury, respektive českého jazyka a literatury, na nichž se bádání i výuka měly odvíjet v marxistickém duchu.

Přelomové datum v dějinách české vědy znamenal 17. listopad 1952, kdy (na základě zákona ze dne 24. října téhož roku) zahájila činnost *Československá akademie věd* (ČSAV), budovaná podle sovětského příkladu a sestávající z množství vědeckých ústavů. Historickými argumenty podpořil vznik nové instituce její první prezident Zdeněk Nejedlý, politický a ideologický dohled nad jejím zřízením připadl Ladislavu Štollovi. Součástí ČSAV, která měla být vrcholnou vědeckou institucí, se stal i Ústav pro českou literaturu. Jeho úkolem nyní bylo plánovitě provádět a koordinovat výzkum českého písemnictví, k čemuž byl postupně patřičně personálně vybavován. První ředitel Jan Mukařovský si na pracoviště postupně přivedl některé své nadané absolventy z pražské filozofické fakulty. Jedním z prvních zadání, které Ústav obdržel, byla příprava rozsáhlé expozice vývoje české literatury v nově založeném *Památníku národního písemnictví*. Podstatná část aktivit se koncentrovala na dva hlavní úkoly: rozsáhlé ediční projekty a přípravu čtyřsvazkových *Dějin české literatury*. Umístění Ústavu do areálu Strahovského kláštera nebylo náhodné, spolu s ním tu byl lokalizován též Památník národního písemnictví, zahrnující proslulou premonstrátskou knihovnu a velkoryse budovaný *Literární archiv*. Latinsky psanou středověkou a raně novověkou literaturu české provenience pak zkoumalo jiné akademické pracoviště, *Kabinet pro studia řecká, římská a latinská*, později rozšířený ve vědecký ústav.

V logice badatelské práce však bylo, že se Československá akademie věd, ustavená jako doklad zájmu a péče komunistického režimu o vědeckou činnost, poměrně brzy proměnila v pracoviště zpochybňující oprávněnost politických a ideologických dogmat.



## *Literární věda v exilu*

Předválečné metodologické koncepty byly sice v Československu po únorovém převratu zavrženy, avšak některé jejich podněty byly dále rozvíjeny za hranicemi. Na jejich popularizaci měly podíl zejména osobnosti, jež se před válkou podílely na aktivitách Pražského lingvistického kroužku.

Výlučné postavení v poválečné světové slavistice, lingvistice, ale i v obecně teoretickém myšlení o literatuře měl zejména Rus ROMAN JAKOBSON, který mezi svými studenty propagoval podněty ruského formalismu a pražského strukturalismu. Jakobson sám se však od vydání práce *Moudrost starých Čechů. Odvěké základy národního odboje* (New York 1943) bohemistickým tématům věnoval spíše výjimečně (např. studie *Máchův verš o hrdliččině hlasu*, in *Slovesné umění a umělecké slovo*, 1969, dáno do stoupy).

Druhým klíčovým propagátorem českého strukturalismu byl RENÉ WELLEK, který v respektovaném kompendiu *Theory of Literature* (spolu s AUSTINEM WARRENEM, New York 1949; česky *Teorie literatury*, 1996) podal v rámci anglosaské kultury první základní informaci o poetice a estetice pražské školy a jejích konkrétních pracích a uvedl ji tak do aktuálního světového teoretického kontextu. Třebaže se Wellek na rozdíl od Jakobsona nikdy přímo neprofiloval jako bohemista, zůstával stále v kontaktu s českou kulturou a literaturou (v letech 1962–66 stál například v čele Společnosti pro vědu a umění). Publikoval několik studií o české literární vědě a kritice, které později využil při psaní kapitoly o české literární vědě a kritice do svých monumentálních dějin moderního literárněvědného bádání *A History of Modern Criticism 1750–1950* (sv. I.–VIII., New Haven – Londýn 1955–92).

Svůj postoj k českému strukturalismu Wellek explicitně formuloval ve studii *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School* (Ann Arbor 1969), jež vznikala zhruba v době, kdy se ke slovu výrazněji dostával francouzský strukturalismus a v literárněteoretickém diskursu se začaly uplatňovat i některé sémiotické a strukturální koncepce Pražské školy. Wellek v ní nepřejal Mukařovského snahu nalézt kořeny českého strukturalismu v Zichově a Hostinského estetické koncepci, namísto toho jako hlavní inspirační zdroj českého strukturalismu zdůrazňoval ruské formalisty a vzájemnou spolupráci ruských a českých vědců v rámci Pražského lingvistického kroužku. Na teoretickém přístupu Jana Mukařovského ocenil především jeho umné propojení teoretické reflexe s empirickým výzkumem.

Wellek však napsal i několik přehledových studií o české literatuře a kriticky reflektoval podobu a proměny české literatury padesátých a šedesátých let

(zvl. *Czech Literature: East or West?*, in: *Czechoslovakia Past and Present*, ed. Miloslav Rechcigl, jr., The Hague 1968). Jeho názor na vývoj poúnorové literární vědy a na literární produkci v Československu byl zpočátku ostře odmítavý, později jej poněkud revidoval (kladně ohodnotil například studie Jiřího Brabce a dílo Milana Kundery). Základní bohemistické práce René Wellka vyšly s podporou Společnosti pro vědu a umění v souboru nazvaném *Essays on Czech Literature* (The Hague 1963); předmluvou je opatřil pražský rodák a Wellkův žák Peter Demetz, který působil jako germanista na Yaleké univerzitě.

K dalším významným českým exilovým literárním vědcům v padesátých letech patřili Ladislav Matějka a Milada Součková. LADISLAV MATĚJKA náležel ke skupině Jakobsonových žáků, kteří v Ann Arboru na Michiganské univerzitě utvořili Department of Slavic Languages and Literature a v jeho rámci rozvíjeli a popularizovali estetické teorie ruského formalismu a pražského strukturalismu. Dominantní postavení v propagaci české literární exilové vědy získalo toto pracoviště díky Matějkovým organizačním a edičním aktivitám. Založil a po více než třicet let řídil vydavatelský program *Michigan Slavic Publications*, v jehož rámci byly publikovány obsáhlé monografie, dějiny literatury, přednášky, bibliografie, ale i překlady týkající se kultury a literatury východoevropských zemí.

MILADA SOUČKOVÁ se v exilu věnovala vlastní tvorbě, především se však řadou literárněvědných a kulturněhistorických studií prezentovala jako bohemistka. Pracovala v Harvard College Library, kde se zasloužila o sestavení cenné sbírky českých a slovenských knih, přednášela českou a slovenskou literaturu na Harvardu (1950–62), v Chicagu (1962–69) a v Berkeley (1970–73). Pro literárněvědné studie Milady Součkové je typický esejistický styl pracující s technikou koláže. Třebaže svou metodou – zvláště pozorností věnovanou detailům – měla blízko ke strukturalismu, ve svých textech jednotlivá zkoumání propojovala jen volně, aniž by usilovala o komplexní svázání jednotlivých postřehů, poznámek a komentářů jednotícím principem. Součkové přístup k předmětu nebyl tedy čistě vědecký, literárněhistorický text v jejím podání vyjadřoval především určitou ideovou tendenci, evokoval události, charaktery postav a podobně.

Na změny, které nastaly v české kultuře a literatuře po roce 1948, reagovala Součková prací *A Literature in Crisis. Czech Literature 1938–1950* (New York 1954), v níž se zaměřila na sledování poválečných proměn poetiky některých autorů třicátých let (Marie Pujmanová). Charakterizovala je jako úpadkové a celou poúnorovou produkci pak označila za projev literatury v krizi, neboť původní stylová a ideová rozrůzněnost, která byla podle Součkové typická pro předcházející období, ustoupila schematičnosti a ideové přímočarosti. Je patrné, že Součková se opírala o předem daná myšlenková schémata, v jejichž duchu vykládala i díla autorů, kteří se svou tvorbou poněkud vymykali z dobového vývoje (Jan Čep, Egon Hostovský).

Na celkovém vyznění této studie se do značné míry podepsal i omezený přístup k literatuře a dobová diskuse v exilovém tisku o příčinách krize a o osudu národa. Svou další práci *The Czech Romantics* (The Hague 1958) věnovala české literatuře konce 18. a poloviny 19. století, českým romantikům K. H. Máchovi, K. J. Erbenovi a Boženě Němcové. V úvodní části argumentovala proti názoru, že za vlastní počátek nové české literatury by mělo být považováno národní obrození, a oproti tomu zdůraznila význam barokního umění a kultury.

Literárněvědné problematice se Součková věnovala i v následujícím desetiletí. V knižní studii *The Parnassian Jaroslav Vrchlický* (The Hague 1964) se zaměřila na detailní analýzu díla a života básníka, jehož dílo zasadila do širšího kontextu vývoje evropské kultury a ukázala, jakým způsobem se do něj promítly její bohaté umělecké zdroje a dědictví.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let navázala na svou ranou práci o literatuře v krizi studií *A Literary Satellite. Czechoslovak-Russian Literary Relations* (Chicago – Londýn 1970), níž se zabývala českou literaturou od 19. století až do šedesátých let 20. století, konkrétně pak proměnou vztahu české kultury k ruskému prostředí a kultuře. Výrazná závislost české literatury na ruských vzorech, kterou lze sledovat již od vzniku panslovanského mýtu, se podle ní zlomila v šedesátých letech, které přinesly celkovou emancipaci české kultury. To, že po roce 1968 česká literatura již přestala být satelitem ruské kultury, Součková doložila řadou poukazů na originalitu českých autorů. Spíše než skutečnou komparativní studii je tato práce však spíše souborem detailních textových rozborů a impresionistických postřehů.

O rozvoj slavistických a bohemistických studií v zahraničí se zasloužil i Mukařovského předválečný žák KAREL BRUŠÁK, který po válce působil v redakci českého vysílání BBC a od roku 1962 vyučoval bohemistiku na univerzitě v Cambridgi, a Čechoameričan THOMAS GUSTAV WINNER, jenž po odchodu do exilu v roce 1939 a studiu slavistiky na Harvardské univerzitě, kde dokončil svá v Praze zahájená vysokoškolská studia, působil především na Kolumbijské, Brownově a Bostonské univerzitě ve Spojených státech. Zabýval se mimo jiné literární a výtvarnou ruskou a českou avantgardou, které vnímal v širším kontextu evropského avantgardního hnutí. Svou vědeckou a organizační činností se zásadní mírou zasloužil o rozšíření strukturalismu a sémiotiky (zvláště tartuské školy) ve Spojených státech. Založil a vedl samostatné výzkumné centrum zaměřené na sémiotiku (Center for Research in Semiotics), řadu let edičně řídil *Brown Slavic Reprints*.

## POEZIE

*Proměna společenské atmosféry doprovázející komunistický převrat v únoru 1948 vyvolala bezprecedentní změny i ve vývoji české poezie. Došlo k zákazu publikace básnické tvorby těch autorů, kteří odmítli sloužit vítězné politické moci a vyrovnat se s normami budovatelské kultury a požadavky socialistického realismu. Oficiální poezie první poloviny padesátých let se měla podílet na vytváření nové společnosti; tomuto záměru pak byla přímočaře podřízena tematika i poetika tehdejší publikované poezie. S utopickým mýtem „šťastných zítřků“ spravedlivé beztržní společnosti se ztotožňovala řada básníků všech generací, třebaže nejagilněji si počínala generace nejmladší. V bojovně naladěné dobové atmosféře se řada významných autorů jiné ideové orientace ocitla bez možností publikace a někteří básníci byli nespravedlivě uvězněni. Skutečné básnické hledání se tak přesouvalo do sféry mimo dosah moci, do vnitřních ghatt tvůrčí svobody, kde se rozvíjely a transformovaly inspirativní tendence známé z předúnorové doby (surrealismus, dědictví Skupiny 42) a vznikaly sarkastické reakce na absurditu a hrůznost stalinské doby (edice Půlnoc). Ve skryté polemice s materialistickou dobou, vystavena nebezpečí kriminalizace a bez publikačních možností se rozvíjela tvorba básníků spirituální orientace, hledající duchovní rozměr poezie a transcendentní přesah života. Bolestně pocítované téma ztraceného domova a odmítnutí dějinné nespravedlnosti vyhnanství dominovalo tvorbě exilových básníků. K výrazné proměně domácí literární scény došlo v souvislosti s ideovou krizí následující po odhalení tzv. kultu Stalinovy osobnosti; v uvolněné politické atmosféře definitivně zmizela jednota optimisticky naladěného a ideově dirigovaného oficiálního básnického chóru z počátku desetiletí. Jednou z možností, jak zbavit poezii sevření ideologie a vrátit jí její bezprostřednost a emocionalitu, byl nástup intimní lyriky v druhé polovině desetiletí. Další možností vymaňování se z dobového schematismu byl básnický koncept tzv. poezie všedního dne, který realizovala generační skupina soustředěná kolem časopisu Květen. V souvislosti s pozvolným uvolněním v politické oblasti docházelo k částečnému pootevírání prostoru pro mnohotvárnější básnickou tvorbu, k názorové diferenciaci i k publikaci některých děl vznikajících mimo oficiální publikační okruh. Přesto zůstala řada významných rukopisů nevydána, zvláště když liberalizační trend byl v poslední třetině desetiletí vystřídán dalšími publikačními zákazy, kterými si politická moc vynucovala svou kontrolu nad uměleckou tvorbou.*

## POEZIE JAKO VÝRAZ OFICIÁLNÍ IDEOLOGIE

Mocensko-politické zásahy do oblasti kultury a literatury, které přišly po únoru 1948, znamenaly pro poezii nebyvalé zúžení publikačního prostoru, konec svobodného tvůrčího hledání a likvidaci široké škály básnických poetik, programů a skupin, které vznikly během protektorátu a těsně po válce. Pro ty básníky, kteří svým naturelem nebo ideovým zaměřením nebyli ochotni a schopni sloužit vládnoucí ideologii, znamenala tato situace takřka okamžité vyloučení z veřejného literárního života a také – jak se zanedlouho ukázalo v případě spisovatelů katolické orientace – i nebezpečí kriminalizace. Proměna kulturního kontextu však výrazně zasáhla rovněž literární tvorbu těch básníků, kteří publikovat chtěli, a v jejich rámci pak zvláště tu početnou skupinu tvůrců, kteří byli službou iluzivnímu projektu „sociálně spravedlivé“ společnosti vnitřně zaujati. V zájmu výstavby a obrany nového společenského řádu byla totiž v první polovině padesátých let poezii určena především role agitátora, který měl adresáty vtahovat do budovatelského zápasu a do boje za mír a proti kapitalistickým nepřátelům. Základními imperativy pro novou poezii proto byla srozumitelnost, přímočará tendenčnost, apelativnost a didaktičnost. Závazným úkolem básníka bylo spoluutvářet hodnotovou orientaci society, napomáhat upevňování ucelené koncepce světa tak, jak ji prezentovalo marxistické učení a jeho aktuální politický výklad.

Příznačnými emblémy boje proti imperialismu, za mír a uskutečnění toužebného projektu šťastných zítřků komunismu se v této agitační poezii staly motivy zbraní; puškou, samopalem, kulometem či granátem se stala dokonce báseň sama.

*„Jak voják samopal mám já verš nabitý / pravdou, a prásknu tam, kde vím,  
že je to třeba“* (Josef Kainar: Veliká láska); *„chci, aby ty verše moje / jako naše  
družky pušky / také střílet uměly!“* (Pavel Kohout: Čas lásky a boje); *„A třeba  
zítra již my budeme se bít. / Někde u hranic Čech, v těch sladkých krajinách / do  
rukou kulomet soudruzi vydají ti / s bratrským polibkem v lidových kasárnách“*  
(Ivo Fleischmann: Dialog, in *Básnický almanach 1953*); *„Do poslední bitvy  
proletariátu / dám granát své básně“* (Vlastimil Školaudy: Hlas doby).

Básník se pak stal vojákem svádějícím poslední bitvu před branami celosvětového univerzálního utopického ráje lidstva (*„Kupředu, soudruzi, / do bitev posledních!“*, Jiří Havel: Víno domova; *„Nás ještě ožehne kouř bitvy poslední“*, Stanislav Neumann: Píseň o lásce a nenávisti) a sama literatura tak symptomaticky představovala zápasoviště, na němž se svádí bitva o nového člověka a nový svět.

## *Spor o „starou poezii“*

Změna kulturního klimatu a nové vymezování role poezie se záhy zřetelně projevil v kritické recepci nových sbírek několika významných českých básníků, kteří patřili různou měrou k předválečné levici. Dobová kritika od těchto autorů příznačně požadovala, aby se zbavili ideového a poetického dědictví minulosti, přičemž se zde prostupovala přirozená generační potřeba distancovat se od „generace otců“ s ideologickou motivací. Nová díla představitelů meziválečné básnické avantgardy tak byla vystavena nevybíravým útokům, motivovaným snahou odmítnout „starou poezii“ a místo ní nabídnout proklamativní, politicky agitující verše, jež by byly nesené dobovou vlnou ideového patosu.

Spor o charakter poezie, který probíhal nad sbírkami Nezvalovými, Seifertovými a Hrubínovými, souvisel i s veřejností skrytými vnitrostranickými kulturně-politickými střety mezi skupinou okolo ministra Václava Kopeckého (k níž patřili i Ladislav Štoll a Vítězslav Nezval) a mladými radikály okolo Gustava Bareše a časopisu *Tvorba* (→ s. 25, kap. *Literární život*). V rovině literární tvorby a kritiky utvářeli póly tohoto zápasu na jedné straně básníci, kteří se snažili udržet principy moderní poezie a současně je propojit – zejména v rovině tematické – s aktuálními úkoly, které požadovala nová doba, na straně druhé pak radikální kritici a básníci (Jiří Hájek, Ivan Skála, Jan Štern, Stanislav Neumann aj.), jejichž rozhodné odmítání poetiky předchůdců přerůstalo až v útok na základní principy básnické svobody a tvořivosti, na fantazii a právo básníka vyjadřovat subjektivní pocity.

K vymezování pozic obou stran docházelo jak v rovině vlastní básnické produkce, tak v rovině literárněkritických soudů, ale i v rovině mocenské. Signálem proměny literárního kontextu byla na sklonku roku 1948 reakce na vydání cyklu básní FRANTIŠKA HRUBÍNA *Hirošima*. Sbíрка, poetikou i zájmem o všednodenní prostor lidského bytí připomínající básnické výboje Skupiny 42, přinášela dobově vítané protiválečné téma, avšak deziluzivností a zájmem o konkrétní svět obyčejného člověka, vydaného na pospas pomíjivosti života i atomové smrti, vyjadřovala pocity, které byly pro radikální hlasatele nového umění nepřijatelné. Mladý kritik Jiří Hájek ji proto podrobil zásadnímu odsouzení; ponechal stranou básníkovu poetiku a svůj útok vedl především na autorův subjektivismus a tematickou rovinu cyklu, kterou hodnotil z hlediska aktuální společenské prospěšnosti. Nad výbuchem atomové bomby podle Hájka nemůže básník zůstat u „svého ohromení a zdrcení“, u svého smutku, ale musí se aktivizovat k boji proti této hrozbě, nemá právo na odzbrojující deziluzivní subjektivitu, není „v žádném případě

*možno připustit, abychom své smutky promítali i do objektivního světa, v kterém žijeme“ (Nový život 1949, č. 5).*

*Symbol zavržené poezie a výzva k charakternosti:  
František Halas*

Specifickým způsobem do diskusí o charakteru poezie na počátku padesátých let vstoupila tvorba FRANTIŠKA HALASE, tvůrce, který před svou smrtí v říjnu 1949 patřil k čelným představitelům prokomunisticky orientované literatury a po válce i kulturní politiky. Již v lednu 1950 však byl Ladislavem Štollem na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů prohlášen za básníka dekadentního ladění vyjadřujícího nálady maloměšťácké inteligence a jako takový byl zařazen mezi spisovatele, jejichž tvorba si nezaslouží být publikována (→ s. 107, kap. *Myšlení o literatuře*). Štoll totiž rozdělil českou poezii na dva proudy: na proud pokrokový a socialistický, který reprezentovali zejména S. K. Neumann a Jiří Wolker, a na směr reakční a úpadkový, zastoupený Karlem Teigem a právě Františkem Halasem. Jeho poezii označil za literaturu náležící do „epochy rozkladu, nemoci, zániku a starého světa“ a za negativní vzor, který měl na nejmladší pokolení vliv „nanejvýš neblahý“. Knižní podoba Štollovy přednášky vydaná pod titulem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950) se stala jednoduchým, ale závazným návodem, který určoval, jak postupovat při klasifikaci české literatury posledních desetiletí i při hodnocení nově vznikající tvorby.

Příčiny toho, proč Štoll za odstrašující příklad básníka prohlásil právě Halase, mohly být součástí boje mezi frakcemi uvnitř komunistické strany. Štollova příslušnost ke Kopeckému a Nezvalovu křídlu totiž napovídá, že jeho cílem mohlo být i zaštitění alespoň části meziválečné generace a naopak omezení vlivu mladých radikálů, z nichž mnozí – například Ivan Skála – začínali za války psát pod silným Halasovým vlivem. Hlavní příčiny ovšem spočívaly v neslučitelnosti budovatelských norem s básníkovou poetikou tak, jak ji prezentovala nejen jeho tvorba z třicátých let, ale i některé časopisecky publikované verše poválečné (roku 1957 shrnuté do sbírky *A co?*). Proti tvarovému tradicionalismu a požadavkům na poezii lidovou, srozumitelnou širokým vrstvám adresátů směřovalo Halasovo poválečné hledání nového výrazu, poezie čtenářsky náročné a mnohavrstevné, kladoucí důraz na analytickou složku metafory a narušující obvyklé logické vztahy mezi jazykovou stavbou a významem. Proti závaznému optimismu pak Halasova poezie přicházela se skepsí a s tušeným básníkovým rozčarováním z podoby, jaké v poválečné době nabýval ideál socialismu.

Jestliže v rámci oficiální komunikace se ještě nedávno ctěný a vážený Halas po Štollově odsudku proměnil v básníka, jehož jméno mohlo být užito pouze jako součást osočení „z halasovštiny“, zcela jinak tomu bylo mimo oficiální okruh literatury a kultury.

U té části literární veřejnosti, která nepřistupovala na mocensky nastolované normy, získala Halasova smrt tragický rozměr a básník sám začal být vnímán jako symbol „jiné“ literatury a neutilitární lidské mravnosti. Už v listopadu 1949 napsal básnickou panychidu za Františka Halase František Hrubín v básni *Ticho* (soukr. tisk 1950). Původní, nezkrácené znění této básně, vydané pod titulem *Svit hvězdy umřelé* v roce 1967, ukazuje Hrubínovy pochyby a je portrétem Halasovy důstojnosti básnické („zkoumač nicot“) i lidské. Zároveň je – zejména v obrazech pokrytců, shromážděných na básnickově pohřbu – naléhavou výpovědí o tíži a hrůze poúnorové doby. Na pozadí smrti básníka v ní hledá Hrubín smysl a postavení tvorby v nadcházející době: „*Dnes básník ani neví, proč tu je, / už se tu život veršem nerozsvěcí, / dnes už se jenom stenografuje / úpění rozpadajících se věcí.*“

Jiří Kolář v Očitém svědku, deníku z roku 1949, konstatoval, že „*čím více přibývá dnů od smrti Františka Halase, tím silněji a zoufaleji cítím, jakou strašlivou tragédií byl jeho odchod,*“ a také citoval z dopisu Jana Hanče: „*nikdy nedokážeme a nebudeme umět žít tak, jak to uměl on. Je v nás příliš sajrajtu od narození, než abychom si v sobě dokázali bez bolesti a samozřejmě vypěstovat něco tak čistého, tak původního, neposkvrnitelného.*“

Obraz Halase-komunisty, který před svou smrtí pochopil svůj velký omyl, posílila – především v exilovém okruhu – i diskuse kolem pravosti tzv. Halasovy závěti, textu, který měl doložit Halasovo zklamání z poúnorového vývoje a byl pod jeho jménem v roce 1951 publikován v několika exilových periodikách (Nový život 1951, č. 10; Hlas Československa 1951, č. 4). Stať, k jejímuž autorství se později přihlásil Jindřich Chalupecký, vyvezl z Prahy krátce po únoru 1948 italský bohemista A. M. Ripellino a v zájmu jeho ohlasu záměrně změnil jméno autora.

### *Cesta kompromisu: Nezval, Biebl, Závada*

Mezi básníky, na nichž mladší radikální kritici v průběhu let 1948–49 demonstrovali své odmítání „staré poezie“, patřil rovněž VÍTĚZSLAV NEZVAL.

Nezval díky své silné politické pozici zaujímal v poúnorovém literárním životě klíčové místo, byl prezentován jako vzor básníka, který kráčí správným směrem a jehož tvorba je spontánním výrazem dobového požadavku na kladný vztah ke skutečnosti a optimistickou radost ze života. Současně se ale robustní Nezvalova básnická osobnost dala jen velmi obtížně spoutat normami budovatelské kultury.



Jako básník se Nezval k novému společenskému řádu deklarativně přihlásil několika rozsáhlými básněmi, v nichž usiloval o propojení vlastních poetistických a surrealistických východisek s politicky aktuální motivikou. V roce 1949 se pak lyrickoepickou básní *Stalin* zařadil mezi spisovatele oslavující sedmdesáté narozeniny sovětského vůdce. Skladba, komponovaná v sedmi zpěvech psaných čtyřveršovými, střídavě rýmovanými a rytmičky pravidelnými strofami, obměňuje žánr legendy a básník zde postupuje jako hagiograf: využívá postupy známé z Bible, životopisů světců a z církevních legend, líčí v několika charakteristických situacích či příbězích životní cestu vůdce a demiurga, kterému připisuje hlavní podíl na veškerých světodějných činech lidstva: „*Vy, jemuž vděčí za vše lidské plémě, / zákonodárče lidských práv, / jimž se teď těší i moje rodná země.*“

Pokusem sladit avantgardní obraznost a hravou asociativní a jazykovou vynalézavost s budovatelskými normami byla Nezvalova sbírka *Veliký orloj* (1949), která je výběrem z básní vznikajících od ledna 1942 do léta 1948. Rozsáhlá sbírka je velmi pestrá, žánrově i tematicky bohatá: záliba v astrologii a v cirkusu se objevuje vedle tematiky válečné a budovatelské, nezávazné hříčky a popěvky vedle vyznání Sovětskému svazu, prožitek nesvobody vedle vzpomínek na živé i padlé soudruhy (Ivan Sekanina, S. K. Neumann, Jaroslav Ježek, Zdeněk Nejedlý aj.) a příležitostných básní k narozeninám (Klementa Gottwalda, ale také Jakuba Demla). Jednotlivé oddíly přinášejí jak cykly cestopisných evokací, přírodní impresy, básně poetizující všednodennost či verše inspirované cirkusovými motivy výtvarníka Františka Tichého, tak také politické a příležitostné básně. Celek je pak rámován dvěma rozměrnějšími pásmovými skladbami: úvodní titulní básní, otcí dedikovaným autportrétem básníka, v němž Nezval nerýmovanými verši (tvořenými důsledně jednotlivými větami) a s minimem metafor širokodechým způsobem rozvinul věcnost svého surrealistického období, a pásmem s charakteristickým titulem *Plán*, které oslavuje – stejně jako další verše stejnojmenného závěrečného oddílu – lidskou práci a budovatelskou přítomnost. V celé sbírce přitom Nezval užívá svých osvědčených postupů, poetistické a surrealistické metaforiky a techniky včetně automatického textu, ovšem již bez někdejší dravosti: co kdysi rozbíjelo vžitě, ustrnulé pojmání světa, se tu stává spíše kultivací či variací již známého.

Ve sporu, který se po vydání Velikého orloje rozhořel, požadovali mladí radikální kritici na Nezvalovi, aby se zcela zbavil své básnické minulosti („*básník jeho typu, chce-li skutečně pomáhat přetvořovat svět, musí nejdříve přetvořit sám sebe*“, *Obrana lidu* 1. 5. 1949), nebo alespoň aby svou poezii výrazně proměnil („*nástroj Nezvalovy poezie bude muset být zcela přeladěn, aby bylo možno na něj hrát v tónině, kterou předznamenala doba socialistická*“, *Zemědělské noviny* 17. 4. 1949). Velmi zúžená představa o

poezii a snaha podřídít ji přímočaré službě ideologii se přitom u nich prolínala s přirozenou generační potřebou vymezit se vůči dominantní literární osobnosti a se snahou distancovat se od „zplanělé“ a staré poetiky.

O rok později pak Nezval zaujal patosem poemy s emblematickým titulem *Zpěv míru* (1950), jejíž tematické zaměření předznamenalo věnování „Všem bojovníkům za mír“ a kterou uzavíralo básníkově ztotožnění se s vojákem střežícím mír: „*Zpívám si, stoje na stráži, / zpívám zpěv míru!*“ Celá tato rozsáhlá báseň, volně inspirovaná Eluardovou básní *Liberté*, má invokační charakter; je vystavěna z rytmicky a intonačně pravidelných pětiveršových strof, vždy zakončených refrémem „*zpívám zpěv míru*“. Mísí se v ní patetické apostrofy, svolávající lidstvo k boji za mír, s enumeracemi, které v osamostatněných větách vyslovují citově naléhavá přání básníka („*Aby byl člověk dlouho živ, / aby měl pastýř hojnost mléka / a rybám nevytekla řeka / v mé vesničce a kdekoliv, / zpívám zpěv míru*“), a s verši určujícími, pro koho a proč je tento zpěv zpíván („*Pro dlouhé noci mlynářů, / jimž ťuká na mlýnici datel, / pro šťastný život bez nepřátel, / bez sobců, bez mamonářů / zpívám zpěv míru*“).

Osobněji a konkrétněji byla zakotvena Nezvalova retrospektivní polytematická skladba *Z domoviny* (1951), nazvaná podle stejnojmenného Smetanova kvarteta. Básník se v ní vrací do světa svého venkovského dětství a vytváří vícevrstevný obraz paměti, v jejímž rámci chce typizovat některé příběhy z předválečného venkovského života, promístit je se zdůvěrněnou vzpomínkou a spojit s optimistickým výhledem do budoucnosti: „*Vesničko [...], to vše, co nabalzamoval / tvůj básník, jenž to dodnes živě vidí, / to všecko bude těšit lidi / a přemáhati jejich žal.*“ Tento přechod od mozaiky dětských vzpomínek na život v rodné vsi k současnosti však vedl až k rétorickému převyprávění dějin třídního boje a k povšechné oslavě „osvobozeného venkova“.

Nezvalova sbírka *Křídla* (1952), obsahující poezii z let 1949–52, je kombinací veršů politických, reflexivních, intimních a milostných. Přes některé politicky aktuální básně a cykly věnované komunistické Číně a odsuzující válku v Koreji je nejrozsáhlejší oddíl sbírky nazvaný *Křídla* návratem k poetistickému dědictví, v němž Nezval v řadě básnických miniatur intimní povahy znovu prokázal osobitost svého básnického talentu.

Sbírka *Chrpy a města* (1955), poslední autorem dokončená a vydaná sbírka, je svým charakterem a mnohotvárností knihou bilanční. Přináší vedle vzpomínkových básní verše politické, cestopisné, staropražské motivy i závěrečný trojčlenný oddíl nazvaný *Chrpy a města*, jenž tvoří vedle titulní básně protiválečně zacílená Batavská slza a oslavná báseň na spartakiádu Sborový zpěv. Nezval se v této sbírce častěji uchyloval k pravidelnému verši a interpunkci a pokoušel se o poezii, která by svou věcností překonala jeho inklinaci k metaforičnosti uvolňující se z pout logiky. Vedle toho se ale

pokusil v oddílu Romance a písňě o epickou tvorbu (v návaznosti na nerudovské Balady a romance), v níž chtěl vyhovět dobovému myšlení, které epiku stavělo nad básnickou tvorbu lyrickou. Přesto je však stále možné sledovat básníkovu snahu uchovat si co nejširší prostor pro osobitý lyrický projev, pro „samoúčelně“ pronikavou hru metafor, jejichž volnou jednotu zpravidla tvoří enumerace (postup pro Nezvala zvláště v tomto období příznačný). Namísto dřívější živelné radostnosti, která byla dychtivě otevřena pestrosti života lákavého i v jeho smutcích, tu ovšem nastupuje spíše dekorativní proklamace radosti.

Autonomnost poezie Nezval také hájil v řadě kritických vystoupení. Například v předmluvě k *Básnickému almanachu 1954* (1955) prohlásil: „*Poezie nemá ráda, piší-li se pro ni zákony a nařízení, a přece podléhá, i když zdánlivě vymykajíc se jim, svým přirozeným zákonům jako člověk. Je těžko odhalit v ní jiný obsah, než jaký je v ní právě zformován jejími výrazovými prostředky, právě tak jako je těžko odhalit její formu mimo to, co má obsažného. Hádání o její smysl je stejně problematické jako hádání filozofů o smysl života.*“ Nezval tak v první polovině padesátých let jako jeden z mála v rámci možností bránil avantgardní umění, připomínal významné osobnosti avantgardní tvorby a vahou své osobnosti byl oponentem triviálních koncepcí české poezie.

Básníkem avantgardního rodokmenu, který se po únoru 1948 snažil dát zcela do služeb rodící se komunistické společnosti a který současně těžce prožíval útoky mladých radikálů na odkaz meziválečného básnictví, byl KONSTANTIN BIEBL. Do sporů kolem Nezvalova Velikého orloje se Biebl zapojil obsáhlou básní s charakteristickým titulem Manifest Vítězslavu Nezvalovi. Báseň je ironickou invektivou nepřátelům „obtížné formy“ a „zhoubné fantazie“ a zároveň vyznáním, vášnivou obranou místa avantgardy v novém kontextu, k němuž se básník přihlašuje i novým vymezením role poezie: „*Ano my chceme do rozhašeného vápna zedníkovi / Přilítí ještě konev poetického mámení / Aby při první ráně motykou do země viděl již nad sebou růsti krovy / A zvýšeným pracovním tempem doháněl své zasnění.*“ Manifest Vítězslavu Nezvalovi se stal klíčovou básní Bieblovy sbírky *Bez obav*, která vyšla roku 1951, tedy jen několik měsíců před jeho dobrovolným odchodem ze života: nepochybně nejen pod vlivem vážné a bolestivé choroby, dědičných depresí, ale i v důsledku těžce prožívaných útoků na předválečnou avantgardu. Ostatní básně sbírky se však z krajní účelovosti formulované v Manifestu vymykaly. Básník v nich dal prostor své poetické inklinaci ke slovním hříčkám, k jednoduché, ale vtípné a vypointované metaforice, která se ovšem v závěrečných oddílech dostává do rozporu s patosem rozsáhlejších básní.

Bieblova poezie vždy více stavěla na viděném a osobně poznaném než na „poetickém mámení“ fantazie; stejně tak je tomu v prvních dvou – ještě předúnorových – oddílech sbírky, které přinášejí teskné asijské reminiscence

a evokují mimo jiné i dávné autorovy vzpomínky na dobu, kdy bojoval jako voják za první světové války. Poúnorové básně však na osobní empirii téměř rezignují, jsou založeny především na hře s významovými posuny, které tu jsou dány do služeb socialistické vize nesmlouvavě a explicitně dotažené do polarity kladu a záporu. Jakkoli sbírka zahrnuje i dobově příznačný žánr obdivných portrétů (spisovatelů Viléma Závady, Marie Pujmanové a Františka Hrubína, ministrů Zdeňka Nejedlého, Václava Kopeckého a Josefa Plojgara), spíše než jako agitátor a hlasatel všeobecné radostnosti života osvobozeného od kapitalismu se v ní autor – svou povahou citlivý a plachý melancholický básník – prezentuje jako polemik. Ve snaze najít ztrácející se vnitřní rovnováhu a přesvědčit sama sebe v ní polemizuje nejen s literárními soupeři, ale i s pochybujícím malířem nebo s mondénní slečinkou v tramvaji, jíž nabízí dvě možnosti toho, „co by mělo být“: buď začít pracovat, nebo skončit ve Vltavě. Výraznou část sbírky tvoří poezie zacílená proti zahraničním „válečným štváčům“; básník v nich vyhrocuje své někdejší sociální invektivy v projevy nenávisti k americkému imperialismu.

Spojnicí mezi normami rodící se budovatelské kultury a starší tvorbou VILÉMA ZÁVADY se stalo autorovo sociální cítění. Závada, který mezi válkami od výchozího vlivu poetismu dospěl až ke dramatizujícímu tragismu a niternosti motivicky vyrůstající z básníkovy sepětí s rodným Ostravskem, s jeho drsnou přírodou, obludným prostředím hornického a průmyslového centra a svízelným, až krutým životem v něm, se však musel vyrovnávat se závazností zcela jiného konceptu poezie a také s odlišnou interpretací ostravského prostoru, který se v dobové propagandě proměňoval v „ocelové srdce republiky“. Básník, jenž dosud vnímal soudobou civilizaci převážně v rovině apokalypsy, tak na sebe vzal úkol vyjádřit optimistickou perspektivu společnosti a zachytit proměnu světa i lidské práce. Titulní báseň jeho sbírky *Město světla* (1950) proto staví na symbolicko-alegorickém srovnání dvou měst a dvou životních pocitů: bývalého, starého města životní beznaděje a nově budovaného „města světla“, jehož výstavba se pro tvořivé a pracující stává životní nadějí. Stejná polarita pak určuje i celou sbírku, jež od tragických obrazů rozkladu kapitalistického světa míří k optimistickým vizím nového člověka a světa, přičemž básník usiluje rovněž o zjednodušení a zmelodičtění svého výrazu.

Příkladem toho, jak do Závadovy poezie vstupovala budovatelská motivika hrdinů práce a jak se souběžně zužoval její významový rozměr, může být srovnání básní *Horníci* z knihy *Povstání z mrtvých* (1946) a *Havíři* z *Města světla*. První z nich míří od obrazu země zkamenělé „v šachtách světél odsvícených“ k veršům „Hluboké šachty paměti mé, / kostnice přátel, žen a dívek, / zemřelých bez hlesu!“ Od osobních žalů a provinění pak postupně – za neustálého metaforického prolínání jevové a duchovní roviny – dospívá v reflexi až k hromadným hrobům padlých vojáků a k závěrečnému básníkovu sestupu do hrobů-šachet „pro všechny

*životy obětované*“, „*abych zas zemi jejich duši navrátil*“. Druhá báseň naopak obdobnou paralelu formuluje bez komplikovaných odboček a s jednoznačnou „přesností“: „*My však začínáme též těžít / z vlastních svých šachet slunečných*.“

Sociální citění Závadu nejednou vedlo k připodobňování lyrického hrdiny těm, o nichž psal. Extrémní podoby jeho poúnorová poetika prostoty dosáhla ve sbírce *Polní kvítí* (1955), v níž se snažil důsledně naplnit požadavek lidovosti a srozumitelnosti poezie pro široké vrstvy. Snaha napodobit přístupnost lidové písně jej však dovedla k říkankovitosti, která způsobila, že jeho příznačné kontrastní básnické vidění světa zplanělo v lapidární verše typu „*Zlaté ruce, zlatou duši / v černé bluze má náš lid*“. Z vlasteneckého a budovatelského sebeuspokojení sbírky vybočuje pouze oddíl milostné poezie: několik básní, které tu v postavách žen sledují lásku spjatou s bolestí, připomíná, že Zavadovo odhalování jednoty kontrastů působilo zvláště tehdy, těžilo-li z jeho trvalé schopnosti vcítit se do situace druhých.

### *Seifertův básnický příklon k intimitě*

Příležitostí pro odsudek staré poezie se pro mladé radikály stalo také vydání *Písně o Viktorce* (1950), básnické skladby JAROSLAVA SEIFERTA inspirované Babičkou Boženy Němcové. Osu lyricky pojatých scén ze života Viktorky tu utváří napětí mezi vzýváním lásky a „temnou silou“, která vnáší tragický rozměr nejen do hrdinčina osudu (dovádí ji „až na kraj pekel“), ale i do osudu samotné Němcové. Ta přichází jako malá dychtivá Barunka k Viktorčině rakvi, aby se později také stala tou, která „*za láskou půjde, neboť bez ní / je život troškou popele*“.

V atmosféře volání po poezii časové a aktuální vybočovala Seifertova báseň již tím, že šlo o intimně laděnou poezii a také svým zájmem o ne zcela jednoznačnou literární postavu. Básníková melodická, osobní, citově horoucí a umělecky virtuózní výpověď vstoupila do kontextu budovatelské literatury a kultury, pro niž byla charakteristická intenzivní snaha takovéto osobnosti interpretovat jako přímé předchůdce tvorby současné, ba dokonce jako bojovníky za přítomnou sociální změnu. Jeho básni přitom nejenže takovéto téma zcela chybělo, ale dokonce v ní s přerodem Barunky v budoucí „smutnou paní s vráskami v tváři povadlé“ motiv lásky ustoupil tématu stáří, rozčarování a životní skepse, vrcholící až v posledním verši, v němž rezignující spisovatelka „vlastně už na nic nečeká“. Píseň o Viktorce byla proto radikální kritikou razantně a exemplárně odmítnuta a mladým kritikem a básníkem Ivanem Skálou prohlášena za „cizí hlas“, jehož autor nepatří nejen do české literatury, ale do literatury vůbec: „*nihilismus, čišící z jeho*

*veršů, je cizí našemu lidu“ a takový autor „nemá práva zneužívat čestného titulu básníka“ (Tvorba 1950, č. 12).*

Kampaň proti Písni o Viktorce Seiferta na čas vyloučila z veřejné činnosti, takže jeho další sbírka mohla vyjít teprve ve chvíli, kdy prvotní radikalismus částečně ustoupil. I čtenáři sbírky *Maminka* (1954) byli ovšem vtaženi do zásadně jiného světa, než jaký vládl v tehdejší poetické produkci. Oficiální ocenění této sbírky udělením Státní ceny v roce 1955 již bylo dokladem dynamických proměn dobové atmosféry.

Básník se opět obrátil k intimnímu tématu, k citově naléhavým vzpomínkám na svou matku a na proletářské dětství prožité v prvních letech dvacátého století v pražském Žižkově. Jestliže jeho vzpomínky byly téměř vždy zaujaty tím, k čemu měl bytostně kladný vztah, o Mamince to platí neméně: obraz básníkova dětství a domova je tu přes různá protivenství a motivy sociální bídy prodchnut blaženou harmonií. Konkrétní obraznost básníkovi umožnila evokovat různorodost dětského světa, v nejlepších básních spojenou s dychtivými, zpola nechápavými chlapcovými průhledy do záhad života, především do tajemství lásky a vlastních zmatených citů. Seifertův svět vzpomínek bývá osobní ve velmi úzkém smyslu, v Mamince i v jiných svých dílech nejenže ze vzpomínek těží, ale zároveň je činí také předmětem básně, píše o svém vzpomínání, které mu připadá tím blaženější, čím trpčí je přítomnost. Vzpomínka se tak pro něj stává osvědčeným útočištěm básnické ryznosti i únikovým zátiším.

### *Vítězící revoluce očima mladých*

Diferenciace básníků avantgardy tváří v tvář rodící se poetice budovatelské kultury ukázala, že základním projevem proměny společenské funkce poezie v prvním poúnorovém období byl především tlak na to, aby poezie jasnou a obecně srozumitelnou formou přesvědčovala adresáty o výhodách nového společenského systému a vtahovala je do boje za něj. S nadšením tuto politickou výzvu přijali mladší básníci, kteří se pro první poúnorová léta stali reprezentanty literatury přímočaře realizující dobová schémata. Z nejmladších, často označovaných za generaci svazáků, lze k tomuto básnickému okruhu počítat ty, kterým v únoru 1948 bylo mezi dvaceti až pětadvaceti lety: Pavla Kohouta, Stanislava Neumanna, Jana Šterna, JIŘÍHO VÁCLAVA SVOBODU (*Pro radost*, 1949; *Přes kameny*, 1954) a JIŘÍHO HAVLA, autora, jehož k literatuře přivedla akce Pracující do literatury (*Cestou vzhůru*, 1950; *Z lásky k životu*, 1951; *Vino domova*, 1954). K starším ročníkům (1919–22) patřili Vlastimil Školaudy, Ivan Skála, MICHAL SEDLOŇ (*Strážné ohně*, 1953), IVO FLEISCHMANN (*Píseň velikého jara*, 1953), JINDŘICH HILČR (*Jarní země, Píseň o věrnosti*, obě 1951), PAVEL BOJAR

(*Mladost světa*, 1950; *Hlavou i srdcem*, 1952) a také OLDŘICH KRYŠTOFEK, jehož časopisecky publikovaná poezie vyprovokovala Konstantina Biebla v básni Manifest Vítězslavu Nezvalovi k označení jejich autora za výrobce „na rudo natřených zmetků“. S publikujícími básníky starších generací všechny tyto autory spojovala víra v budoucnost, která měla být naplněním ideálu dokonalé společnosti, a s tím spjaté přesvědčení o historickém významu přítomnosti jako zásadního dějinného předělu. Odlišovalo je naopak to, že se nemuseli složitě vyrovnávat s vlastní básnickou minulostí a vzpomínkami na svobodu umělce, o kterou bojovala avantgarda. Nejmladší básníci byli prakticky bez paměti, ti o něco starší pak byli schopni se jí lehce vzdát a odřící se své nedávné fascinace velkými vzory, zejména Františkem Halasem.

Jednoduchým představám o proměně světa i poezie odpovídala i sama básnická tvorba, v níž se euforie budovatelů a obránců nového světa spojovala s představou poezie jako účinné formy politické agitace. Psaní na společenskou objednávku se stalo běžným požadavkem doby. Důsledkem pak byla trivializace tvaru, zploštění básnické myšlenky na frázi a také posílení dominance tématu. Prostřednictvím veršů, které ovládly zejména noviny a další publicistická periodika, se přitom velmi rychle utvářela a ustalovala škála vhodných tematických okruhů, schematicky fungujících jako zřetelný signál autorova přihlášení se k socialistické poezii. Základní tematický rejstřík angažované poezie první poloviny padesátých let byl úzký: oslava vítězné revoluce a politiky komunistické strany, hold Stalinově osobnosti a dalším zaslužilým revolucionářům, láska k socialistickým zemím, boj za mír a protiválečné téma, patos budování socialismu. Tematické okruhy intimní, milostné a přírodní poezie byly v této tematické hierarchii pokládány za únikové a společensky méně hodnotné.

Svět, který takovéto verše měly adresátovi sugerovat, byl jasně rozvržen a vyprojektován, byl přehledný a definitivní ve své hodnotové hierarchii, racionální a zákonitý ve svém vývoji. Nebylo v něm místo pro iracionalitu, improvizaci, fragment, náhodnost, pro existenciální, spirituální a metafyzický rozměr člověka, pro tajemství vnitřní skutečnosti, subjektivitu a individualitu, pro fantazii. Osobnost básníka byla odsunuta stranou natolik, že se ztrácely zásadní rozdíly mezi autory. Snaha po masovém přijetí a „lidovosti“ ovlivnila výběr „sdělných“ žánrů a básnickou autostylizaci. Příznačné byly stylizace lyrického subjektu do podoby patetického rétora, lidového tribuna, barda kolektivní víry či žalobce odsuzujícího nepřítele.

Pro tvarové směřování poezie padesátých let byl přitom charakteristický paradox mezi stylizací básníka jako bojovníka za nové a revoluční a faktickým návratem k vyjadřovacím prostředkům v podstatě starým a konvenčním, kořenícím v poetice devatenáctého století. Důraz na obecnou srozumitelnost vedl k tomu, že poezii tohoto typu chyběl vnitřní rozměr,

autenticita, subjektivní poloha vyrůstající z neopakovatelného individuálního zážitku a osobitost výrazu.

Charakteristickým rysem ve formální výstavbě básní této doby je tak „řídký“ básnický text: básně nejsou budovány na nezvyklém obraze, originální metafora je vzácností, prosazují se spíše metonymie a přirovnání, které však fungují mnohdy jako zkonvencionalizované poetismy, přímé pojmenování převažuje nad obrazným. Typická je nadvláda vázaného verše, rytmicky i rýmově pravidelného, tradiční stylizace a písňové intonace. Ze strofických útvarů získalo největší oblibu čtyřverší, ladící jak s melodikou lidové písně a apelativní formou agitky, tak i s výrazovou přehledností, sdělností a sémantickou uzavřeností, ke které poezie této doby tíhla. Jednoduchost, přehlednost a definitivnost významového a veršového členění patřily k dobovému básnickému kánonu. Přemíra rétorických figur posilovala mluvní, apelativní charakter této poezie, perifrastické obrazy zase sloužily k poetizaci banálních skutečností nebo k zastírání skutečností podstatných.

Příkladem spisovatele, který se záměrně dal do služeb strany a naplno realizoval preferované literárně-politické normy, může být nejproduktivnější autor ze sledovaného okruhu, VLASTIMIL ŠKOLAUDY, básník, který debutoval sbírkou poezie z dob protektorátu (*Žáry*, 1945) a od února 1948 do proměny společenské a kulturní situace v polovině padesátých let vydal dalších šest básnických knih. Časovost Školaudyho básnických sbírek naznačuje již sémantika jejich názvů, která svým způsobem kopírovala dobové proměny atmosféry. Od *Písně domova* (1948), v níž vedle tomanovské inspirace vystupují zejména proklamace víry v život a křečovitá poetizace reportážních postřehů, básník míří ke sbírce *Dozrávající čas* (1948), vyjadřující pocit jistoty z rodícího se nového světa a jeho zákonitého vítězství na celém světě. Sebejistotou budovatele a obránce socialismu jsou prostoupeny také sbírka *Hlas doby* (1950) a rozsáhlejší báseň *Ve jménu života* (1953), zatímco sbírka *Úsvit* (1954) obsahuje také oddíl intimnějších veršů a poezii psanou pod dojmem úmrtí Stalina a Gottwalda.

Přes tyto dílčí posuny v čase však Školaudyho poezie byla především výrazem obecnější dobové poetiky a jejích konstant. Snaha o „smyslově materialistickou“ tvářnost se vážala na převážně neproblematický, deklamační tón a na variování stále stejných ideově příkladných témat. Školaudy a s ním ostatní básníci daného okruhu i autoři z jiných generačních vrstev preferovali básně, které přímočaře, publicisticky, velmi často jednoduchou rýmovanou písňovou formou oslavovaly revoluci, vítěznou dělnickou třídu, komunistickou stranu a její vůdce a bojovníky. V jejich tvorbě byl produktivní zejména žánr oslavných básnických medailonů a básní psaných na počest výročí, sjezdů a stranických zasedání. Jiný tematický okruh utvářely básně vyjadřující radost z práce a její výchovnou sílu a také básně, jimiž autoři vyhlášovali svou příslušnost ke kolektivu těch, kteří



v Československu i v zahraničí kráčeji správným směrem. Sloky vyslovující nadšení z budování nových domů a továren a ze scelených lánů se tak propojovaly s verši vyjadřujícími lásku k SSSR, k Číně a ostatním socialistickým zemím. Důležitou součástí významové roviny této poezie však byly motivy a témata vojáků a jejich zbraní, tedy prvky připomínající nutnost obrany rodícího se komunismu, „boje za mír“ proti nenáviděnému imperialismu (v danou chvíli prezentovaného zejména válkou v Koreji).

Motivický rejstřík, jež takováto poezie s nemalou dávkou naivity užívala, byl existenčně spjat s pevným a uzavřeným hodnotovým řádem budovatelské kultury, který byl akceptován nejen autory, ale i mnohými adresáty jejich veršů, jež z jiné ideové pozice a z odstupu času většinou vyznívají až groteskně. Ve zkratce to demonstrují závěry dvou Školaudyho jarních básní: zatímco ještě předúnorový Sobotní podvečer ze sbírky *Dozrávající čas* vychází z osobního dojmu a ze vzpomínky („*Jen ženy chodí zas bez punčoch / a jejich nohy jsou dráždivé, / stejně jak v dobách krize*“), v pozdějším *Jaru* (Hlas doby) dostává snaha o ideově správnou pointu charakter nezáměrné parodie: „*A hoch pod třešni hovoří / k své milé roztouženě. / Říká jí něžně do vlasů, / jež mají barvu topasů, / o údernické směně.*“

Zornému úhlu zápasu o nový svět byla totiž podřazena rovněž tradiční témata lyrické poezie, součástí budovatelského světa se stávala přírodní a intimní lyrika. Zatímco pro první z nich byla typická poezie scelených lánů, lyrika milostná byla určována propojením erotického a politického naivismu, jenž lásku přímočaře spojoval se společenskými aktivitami a případné komplikace ve vztahu mezi mužem a ženou si připouštěl jen do té míry, do které byly řešitelné a překonatelné. Dokladem je sbírka JANA ŠTERNA *Volnost* (1949; rozšíř. 1950), jejíž autor vystupoval jako nesmlouvavý kritik starších básnických konceptů, zejména generace avantgardní, a do své prvotiny vedle starší tvorby zařadil především poezii, které měla vyjadřovat jeho spontánní přimknutí se k revoluci. Při četbě básně *Nevadí!*, jejíž jednotlivé sloky začínají verši odkazujícími k rejstříku politické publicistiky („*Já vím, že my to vyhrajem*“; „*Já vím, že nikdy nezběhnu*“; „*Já vím, že stále mířím vpřed*“), se čtenář až v závěrečné sloce dozví, že jde o lásku k zadané dívce. Ryze soukromá milostná krize je tu pojata jako součást zápasu o nový svět, s násilnou okázalostí je demonstrována snaha učinit soukromý osobní prožitek velkým celospolečenským tématem.

Křečovitost a frázovitost takovýchto veršů a naivita při svazování osobního s politickým od samého počátku vyvolávaly nejistotu, zda jde o tu nejlepší cestu k nové poezii. Pochyby vzbuzovalo zejména okouzlení tvůrců výrobním procesem, odborným výrazivem a pracovními stroji, které se měly stát aktivními spolutvůrci nového světa (zejména soustruhy, frézy, traktory, jeřáby apod.). Tato tematická orientace v poezii první poloviny padesátých let byla v dobové kritice označována jako tzv. frézismus. Pro politický

význam, jaký se v té době přikládal poezii, je přitom příznačné, že i tímto „schematickým mašinismem“ – interpretovaným jako projev „levičáckého voluntarismu“ – v tvorbě nejmladších autorů se zabýval i IX. sjezd KSČ. Výraznou inspirací pro mladé autory přitom byl S. K. Neumann (jemuž v roce 1950 posmrtně vyšla reedice Rudých zpěvů z období proletářské poezie rozšířená o pozdější autorovu agitační tvorbu).

Na předním místě mezi mladými radikálními autory stál ostatně jeho vnuk STANISLAV NEUMANN. Neumann usiloval o tvar delší lyrické poemy, k níž nacházel inspiraci především v pozdější tvorbě Majakovského (prezentované překlady Jiřího Taura). Jeho sklon k deklamaci se promítl do optimismem prosycené prvotiny *Sto deset procent štěstí z roku 1947* i do poemy *Píseň o Stalinu* (1949). Nadšenou oslavou nového života a jeho kolektivismu, odhodlaností k boji proti imperialismu a oddaností straně a jejím vůdcům je *Píseň o lásce a nenávisti* (1952). Jedním z důležitých motivů nejen této sbírky, ale i řady dalších knih jiných autorů je utváření nového vztahu mezi lidmi a partnery tak, aby i vztah muže a ženy nabyl nového, soudružského rozměru. V jednom ze zpěvů poemy prosí dívka svého milého-pohraničnicka za odpuštění, že jí bylo k pláči líto, když za ním přijela a nesetkala se s ním, protože musel do služby. Ujišťuje ho však: „*kdybys byl zaváhal – a chvílku jenom snad, / což bych tě vůbec mohla mít ráda / a měl bys ty mne doopravdy rád?*“

Jakmile pominula budovatelská fáze revoluce, většina básníků sledovaného okruhu upadla v zapomnění; mnozí z nich přestali publikovat, jiní se uchýlili k poezii pro děti. Do dalšího vývoje české literatury z tohoto okruhu výrazně zasáhly jen tři osobnosti: Ivan Skála jako stranický a svazový funkcionář (a z toho titulu i protežovaný básník), Jiří Fried a Pavel Kohout pak jako autoři, kteří se realizovali v jiných literárních druzích.

Jestliže se jméno IVANA SKÁLY neobjevilo v žádné z kampaní proti frézismu či mašinismu, nebylo to dáno ani tak charakterem jeho tvorby, jako spíše výsadním postavením kritika a redaktora kulturní rubriky Rudého práva. Jeho poválečný debut *Křesadlo* (1946) jej přitom představil jako autora, který byl z mladých autorů snad nejvíce zasažen poezií Halasovou a Závadovou a jejich subjektivismem v rovině tvarové i v inklinaci k temným stránkám lidské existence. Pro následnou sbírku *Přes práh* (1948) je pak symptomatické, že autor od veršů bolestných úporně míří ke křečovitém optimistickým proklamacím a od úsilí o složitější sémantickou stavbu k triviální, bezmála vzorové realizaci schematické normy. Ve sbírce *Máj země* (1950) tak jeho poezie nabývá podoby pouhé deklamace zveršovaných hesel a tezí. Obdobně je tomu i v následné dvoudílné poemě *Fronta je všude* (1951), která spojila téma války v Koreji a hrdinství korejského lidu s proklamací velmi často opakované představy celosvětového boje za mír, který je veden i na domácí „frontě“ pomocí zvýšeného pracovního úsilí a

kvantifikován množstvím vyrobené oceli a postavených vysokých pecí:  
„*Pohled' u nás: / Za vlast – / tuna. / Za mír / tuna. / Za Stalina – / tuna. // Za štěstí dítěte tvého – / besemerovku. / Za Stalina – / martinek stovku. / Stalin je s námi; my s ním. / Fronta je všude.*“

Sbírka *Rozsvícená okna* (1954) pozdějšího prozaika a filmového scenáristy JIŘÍHO FRIEDA se od ostatní poezie tehdejších mladých budovatelů odlišuje výraznějším předělem mezi verši osobně založenými a politicky angažovanými. Snaha básnicky vykreslit výjevy ze všedního života se v jejím průběhu nečekaně láme do oficiálního optimismu, aby pak v posledních oddílech nad básnickovými zážitky převážily nenávistné útoky proti reakcionářům domácím a především americkým.

PAVEL KOHOUT dosáhl v následujících letech jako dramatik i prozaik širokého domácího i zahraničního ohlasu. Byl ovšem spisovatelem velmi úspěšným již od svých básnických počátků. Někdejší popularita jeho optimistických veršů, které patřily mezi nejčastěji recitované, potvrzuje nevynucené nadšení, patrné u velké části svazácké generace vstupující do života ve jménu komunismu. Ve své prvotině *Verše a písně* (1952) Kohout překonal publikované verše vrstevníků básnickou spontaneitou, veršovou obratností a rýmovým bohatstvím. Jinak ovšem sbírka opakuje tradiční tematický repertoár: od reminiscencí na válku přes bojovné budovatelské odhodlání až po verše oslavné. Jestliže Kohout prošel i generačně závazným vlivem Majakovského, bližší mu byli jiní sovětští autoři: Michail Isakovskij, autor folklorně stylizovaných veršů o sovětském venkově, s jehož nejznámější sbírkou má Kohoutova prvotina shodný titul, a zejména Stěpan Ščipačov, pod jehož působením sílilo Kohoutovo vzývání mládí a lásky. Kohout však vyšel vstříc i aktuální poptávce po masových písních a výslovně se přihlásil k milostným anekdotám ruských lidových častušek.

Ve sbírce *Čas lásky a boje* (1954) je Kohoutova spontánní rétorika již oslabena, jednotlivé básně jsou promyšleněji komponovány se zřetelem k ideové pointě a zpravidla ilustrují předem danou tezi. Běžný okruh budovatelských témat byl modifikován autorovým působením v armádním tisku a tím i větším zájmem o vojenskou motiviku, ale také jeho četnými cestami do zahraničí, na mezinárodní konference a festivaly. Součástí normy byl ale například i smutek nad smrtí Stalina a Gottwalda, přičemž dobová kritika zdůrazňovala autorovu schopnost vyjádřit tyto tragické události bez ztráty optimistického horizontu („*Sblížili nás na věky svým životem, / spojili nás na věky i smrtí*“). Příkladem typické stavby Kohoutovy poezie z této sbírky je báseň *Čas lásky*, která je budovaná jako básnickova prvomájová promluva ke Karlu Hynku Máchovi končící konstatováním, že nyní „*celý rok je lásky čas*“. Obdobně v básni *Příteli* někde ve světě autor soucítí s těmi, kteří vědí „*Jak těžké musí být – hladová ústa líbat*“, aby posléze dospěl k vypointované výzvě: „*Sám musíš připnout svému srdci křídla / a prosekat*

*mu cestu na rozjezd! // Já začal už. Ty také začni, / aby se zrodil věk, můj příteli, / v němž bychom byli jenom lásky lačni... “*

Kohout se stylizoval do role mluvčího generace, před níž doba vytyčila náročný úkol bojovat se zpátečníky i s vlastní slabostí o nového člověka a jejíž boj se neobejde bez obětí. V básni *Noc* čekala dusná, bolestínská se zpovídá z utrpení, které jemu a jeho ženě způsobovala neustálá loučení před zájezdy do zahraničí: „*Veliký je svět – a jeho zraní / mnoha sil i obětí si vyžádá.*“

Charakter i popularita Kohoutovy rané básnické tvorby ji předurčily k tomu, aby se v roce částečného uvolnění 1954 v rámci rozsáhlých diskusí o charakteru, funkci a poslání poezie stala symbolem, předmětem ostrého odsudku Jana Trefulky (→ s. 114, kap. *Myšlení o literatuře*), který poukázal nejen na její frázovitost, ale i na fakt, že se Kohout, který skutečnost vidí a zobrazuje povrchně, „jakoby z pódia, na němž vystupoval se souborem“, stal spolutvůrcem, produktem i obětí daného kulturněpolitického prostředí.

### *Budovatelské okouzlení tvůrců starší a střední generace*

Nemalou přitažlivost měly ideje kumunismu nejen pro bývalé avantgardní básníky a básnící svazáky, ale i pro celou řadu dalších autorů rozmanitého věku. Pod inspirací i nátlakem budovatelské poetiky se tak poezii intenzivněji věnovala rovněž MARIE PUJMANOVÁ, tedy autorka blížící se na konci čtyřicátých let již šedesátce. Jakkoli byla považovaná především za prozaičku, již dříve se obracela k subjektivnější básnické tvorbě, a to především v okamžicích, kdy chtěla vyslovit svůj intenzivní vztah k vlasti a Praze, rodině a dětem nebo radost z osvobození. Stejná potřeba vyslovit cit určila i její verše poúnorové, jak je ostatně patrné již z názvu sbírky *Vyznání lásky* (1949), která začíná verši opěvujícími novou socialistickou přítomnost domova a statečnost polského a bulharského lidu, aby pak v hlavním oddíle vyslovila emoce vyvolané cestou do Sovětského svazu. Tvárně, citově a myšlenkově nekomplikovanými, obratně rýmovanými chvalozpěvy proniká ženská něha, kontrolovaná ovšem autorčíným intelektuálním odstupem. Napětí mezi optimismem a stále se vracejícími obavami z možných válek, jakož i motivy sepětí domova a přátelské ciziny, které je dáno stejným společenským cílem, určilo i charakter „veršů z domova a ze světa“ *Miliony holubiček* (1950), poezie vzniklé na základě několikaměsíčního pobytu v Číně (*Čínský úsměv*, 1954) i autorčina vyznání rodnému městu (*Praha*, 1954).

Téma optimistické radosti dalo titul sbírce JANA PILAŘE *Radost na zemi* (1950). Pro básníka, který ve svém vývoji prošel nejen fází veršů

vyjadřujících lásku k ohrožené vlasti, zemi a krajině, ale během války i spirituální inspirací poezií úzkosti a později inspirací Halasovou básnickou konkrétností, tato sbírka znamenala zásadní přelom a příklon k budovatelské poetice včetně jejích závazných žánrů (verše věnované IX. sjezdu komunistické strany, únoru 1948 nebo „družbě všech bojovníků za světový mír“). Obrazy radosti a štěstí, přinášeného novou společností a především spoluúčastí na jejím budování, jsou u Pilaře vázány hlavně na motivy proměny vesnice a jejího združstevňování a spojeny se záměrem dát nový smysl tradičnímu tématu vztahu mezi člověkem a přírodou: proměna přírody se tu má stát součástí společenského pokroku, jehož je člověk nositelem. Povšechnou oslavou „mých Čech krásných“, v nichž „k slunci vstává člověk“, je následující sbírka *Hvězda života* (1953), doplňující básnickou tvorbu o tematiku průmyslového Ostravska či o tehdy oblíbené medailony čelných představitelů strany a kultury.

Výraznou motivickou proměnou a umělecky nešťastným přehodnocením v duchu nových dobových požadavků prošla tvorba JOSEFA KAINARA, jehož Nové mýty patřily v poválečných letech k nejméně výrazným dílům umělecky průbojné Skupiny 42. V roce 1950 publikoval sbírku *Veliká láska*, která přinesla básně svědčící o básnickově snaze za každou cenu zásadním způsobem proměnit skeptické a místy až drasticky kruté ladění své dosavadní poezie. Ve verších, inspirovaných apelativností a agitační naléhavostí Majakovského, svedl zápas se svým původním životním pocitem: oddělil jej od sebe, zobjektivizoval a zaujal k němu ostře kritický odstup. Vstupní programovou básní *Fantazie* obrátil svůj pesimismus a dřívější nelítostnou deziluzivnost své poezie naruby a prohlásil je za pózu kavárenských intelektuálů a „básníků-pěstitelů umělého žalu“, kteří nejsou schopni vnímat skutečnou realitu: „*A parfém zmaru / do nosu stoupl básníkovi tak, / že necítil / zrod nové mízy, / vůně nových sil.*“ Jestliže rozsáhlé polemické básně první části sbírky (psané převážně ještě před únorem), byly navzdory jejímu titulu stále ještě založeny na zhnusení ze světa, tento svět již byl klasifikován jako svět starý a historicky odsouzený k zániku. Mnohorozměrné rozčarování individua se proměnilo v deklaráci nenávisti vůči zanikající společenské třídě: „*Já jaksí pochopím, / že v šeru budoárů / mívala kůže / buržoazních žen / modravý nádech / hniloby*“; „*to hníla doba! / Svět byl postižen / ekzémem měšťáctví.*“ Při formulaci tohoto odsudku přitom Kainar využil metody sugestivních detailů, názorných, kontrastně vyhocených metafor a básnické polemiky s ideovými protivníky. Svě odhodlání k boji pak vyhlásil slovy: „*Jak voják samopal mám já verš nabitý / pravdou, a prásknu tam, kde vím, že je to třeba. / A tisíc Sartrů, Kirkegaardů, Freudů / mne neukolébá.*“ Druhou polovinu sbírky pak už jednoznačně ovládl pocit radosti a výslovná konfrontace odsuzované minulosti s radostnou přítomností.

Odlišným způsobem se Kainar pokusil navázat na svou starší poetiku v následující sbírce *Český sen* (1953). Jejimi ústředními tématy jsou národ a vlast, vymezené jako harmonizující mytická veličina sjednocující přítomnost s minulostí. Již v titulní básni s motivem spícího dítěte, „budoucího bohatýra“, jsou radostná přítomnost a rodící se budoucnost včleněny do monumentální perspektivy „českého snu“, jenž „roste časy všemi“ a je veden – jak to zde reprezentuje především husitství – „*starou českou vírou, / že nelze člověku se smířit / s útiskem*“, zvláště cizáckých mocipánů. Sbíрку prostupuje takřka obrozenská idealizace lidu jako nositele společenského pokroku a revoluce, tedy pojetí dějin a vlastenectví, jehož ideového tvůrce tu ostatně Kainar oslavil v básni Krajinou Zdeňka Nejedlého. Po stránce tvarové tento návrat k duchovním kořenům národa nabyl podoby částečného příklonu k lidové písni a básnickovy snahy transponovat do přítomné doby rozmanité folklorní motivy („*co Jánošík tu kdysi tancoval, / tancují chlapci / z továren a dolů*“).

Všeobecný optimismus vítězí revoluce se stal svodem také pro OLDŘICHA MIKULÁŠKA, Kainarova kolegu v brněnském deníku *Rovnost* a jednoho z nejnadějnějších básníků, publikujících po únoru 1948. Mikulášek sice zcela nepřijal účelové pojmání poezie a ve sbírce *Horoucí zpěvy* (1953) se dokonce básní Rozhovor odvážil opatrné polemiky s odmítáním „temných“ veršů, nicméně sbírka převážně hymnicky laděných veršů zpracovávala obligátní dobová témata. Od většiny tehdejší básnické produkce se lišila osobitějšími metaforami a nápaditějším způsobem překrývání tezovitosti, případně básnickovou schopností organičtěji propojit například působivou milostnou báseň s motivem „nevýslovného teskna dalekých spálenišť“ v bombardované Koreji. Výrazněji uplatnil Mikulášek svou osobitost v následující sbírce *Divoké kačeny* (1955), ačkoliv i v ní svou obraznost jen výjimečně osvobodil natolik, že plně ovládla celou báseň. Sbířka obsahuje řadu pasáží svěbytné poezie, jejíž působivost je založena na konfrontaci konkrétních dvojznačností, na nevšedním obrazném výkladu všedních jevů. Celkový ráz sbírky ovšem nadále utvářely motivy cílevědomé bojovné odhodlanosti, optimismu, obrany míru či oslavy práce a lidu. Takové verše se zde objevují v několika doširoka rozmáchnutých skladbách, zejména v úvodní Písni života, nebo v tehdy velmi oceňované básni Tráva, v níž je motiv trávy – symbolu nezničitelnosti života – s patosem, ve kterém sice nechybí „temné žaly“, rozvinut v myšlenku, že nyní, kdy „*den nový z hrobů starých vstává [... ] vše je – velikost a sláva*“.

### *Verše první nejistoty vítězů*

Vyhraněně budovatelská poetika byla záležitostí převážně let 1948–53. Angažovaná politická lyrika této doby byla však pro svou monotónnost, schematickou jednostrunnost a proklamativnost záhy pocíťována jako vnějšková póza a jako taková postupně kriticky odmítána a nově vydávanou tvorbou zvolna odsunována do zapomnění. Souběžně s tím, jak se život v nové společnosti pozvolna relativizoval a modifikovaly se také původní ideové jistoty tvůrců, docházelo k postupnému rozmývání normy a repertoáru závazných politických motivů a témat. Proces překonávání této svazující básnické normy úzce souvisel s proměnami politického a kulturního života, které vytvořily prostor pro osobitější a diferencovanější básnickou tvorbu vznikající od poloviny padesátých let a zejména po roce 1956.

Dílčí kroky tímto směrem bylo možné pozorovat již dříve. Proklamativním gestem potřeby přehodnocení byla v roce 1953 prvotina MILANA KUNDERY *Člověk zahrada širá*. Sbíрка, která nese výrazné stopy dobové poetiky, včetně vyhocené antinomie mezi harmonií domova a zahraničním „světem podlým“, zaujala především důrazem na výrazně osobní rovinu výpovědi tak, jak jej vyjadřovalo již její motto: „*Ať už zpívá, o čem zpívá, / sebe básník zpívá.*“ Velkou pozornost a osočení ze subjektivismu ovšem vzbudil především oddíl Polemické verše, jehož motto objasňovalo titul celé sbírky: „*Vy, které na kříž frází / by chtěli přikovat, / volejte, křičte: Člověk / je nekonečný sad!*“ V básni *Rozezpívejte*, básníci, celou svou duši pak patetická obrana znásilňovaného lidství ústí do výzvy nepokrytě směřující proti dobovým zvyklostem a jejich strážcům: „*Je-li vaše hrud' socialistickou vírou naplněna, / zpívejte a neptejte se, co tomu říká ten či onen kaprál umění.*“

Projevem postupné emancipace básnivého a intimního z všeobjímajícího diktátu normy byla i raná sbírka MIROSLAVA FLORIANA *Cestou k slunci* (1953) a sbírka *K jitrnímu prameni* (1955), kterou se po jedenáctiletém odmlčení, během něhož publikovala jen verše pro děti, ohlásila JARMILA URBÁNKOVÁ. S ženskou citovostí a touhou po harmonizaci přináší autorčinu válečnou poezii, portréty žen podílejících se na „zázraku budování“ či básně o zahraničních soudruzích; její součástí je ale také rozsáhlý oddíl volně pojatých sonetů, který autorka věnovala své pozdní lásce. Milostný rozchod tu dal vzniknout ve své době zcela ojedinělým básním bolesti, které se ovšem také nevyhnuly téměř úporné snaze o harmonii, dosažitelné pouze v kontaktu s přírodou a tedy neredukovatelné na společenský kontext. Sbíрка *Krúpěje* (1957) pak svědčí o autorčině milostné deziluzi, její převážnou část ovládá přírodní tematika objektivního charakteru, tentokrát konfliktněji pojatá, avšak opět s harmonickým vyzněním; ideologizující verše se tu objevují jen ojediněle.

Dobově velmi oblíbený žánr básnických medailonů umělecky přehodnotila MARIE PUJMANOVÁ v poemě *Paní Curieová* (1957), v níž

propojila oslavu význačných osobností, v tomto případě význačné ženy-vědecké pracovnice, s poselstvím společenského pokroku. Skladba, v patetickém závěru poukazující na celospolečenský význam lásky („*Na lásce, paní, stojí svět*“), přinesla – oproti předchozím autorčiným sbírkám – složitější obraz světa a ženského citu a vedle dříve závazného pocitu štěstí nabídla i bolestnější citové polohy, v krajním případě obsáhle vylíčenou hrdinčinu trýzeň ze smrti milovaného muže.

Jestliže již sama realita života v nové společnosti básníky, kteří vědomě chtěli být hlasateli komunismu, silně znejistovala, pak odhalení vyslovená v roce 1956 na XX. sjezdu KSSS pro ně znamenala velký šok, který zasáhl i jejich tvorbu. Mnozí přestali poezii vůbec publikovat, jiní změnili literární druh (Pavel Kohout) a další se ostře postavili proti vlastním východiskům. Svazácký básník OLDŘICH KRYŠTOFEK tak postupně dospěl až k provokativnímu rozhodnutí učinit tématem sbírky *Modrá obloha* (1958) „soukromé radosti, žaly“ a také odhodlání: „*Nebudu, nebudu tlampač.*“

Rok 1956 zasáhl rovněž tvorbu dvou autorů, kteří po celou dobu existence socialismu v Československu patřili k předním literárním funkcionářům a reprezentativním představitelům socialistické poezie. Pod jeho vlivem opět začal usilovat o složitější básnický výraz JAN PILAŘ, který ve sbírce převážně přírodní lyriky *Strom se nepohřbívá* (1957) navázal na své čarkovské začátky a opěvování českého venkova a domova s jeho tradičními atributy. Ideologický základ Pilařovy poezie se zčásti modifikoval: například místo lásky ke Stalinovi tu již jde o „lásku k prostému člověku v sovětské zemi“. Obdobně je tomu ve sbírce *A cokoli se stane...* (1957), v níž se její autor, IVAN SKÁLA, pokusil méně násilnou formou vyjádřit svou politickou bojovnost a vyhraněnou stranickost. I v jeho tehdejší milostné poezii nabývá větší váhy smyslnost, objevují se v ní pocity bolesti a trpkosti, které jsou však v závěrečných pointách básní nakonec vždy překonávány. Jeho další sbírka *Ranní vlak naděje* (1958), která získala státní cenu, obsahuje na jedné straně ideologicky vyhocený oddíl s tematikou boje za socialismus a mír v nejrůznějších zemích světa (včetně odsudku maďarského povstání roku 1956) a na straně druhé řadu obrazně bohatých a svěže neideologických básní, zvláště milostných či cestopisných. Básníkovo okouzlení pobytem ve Francii a tamními dívkami přitom nezapře inspiraci Nezvalovou poetistickou metaforičností.

### *Možnosti intimní lyriky a hledání nových jistot*

Již od okamžiku nástupu budovatelské poetiky byla vedle občanského patosu akcentována i tematika domova a rodného kraje, zprvu ovšem vždy s důrazem na její společenský rozměr a v sepětí s konceptem boje za novou



společnost a proti vnějším nepřátelům. Zanedlouho se však v poezii objevila i snaha prostřednictvím intimních veršů a stále častějších návratů do krajin dětství, dospívání a prvních lásek obnovit lyrickou bezprostřednost poezie. Návrat k tradičním motivickým okruhům lyriky byl totiž jednou z mála možností, jak se pokusit ve vymezeném ideologickém horizontu psát poezii, která by znovu postavila do centra pozornosti citově a obrazně neredukované bohatství světa lidské subjektivity. Přes výhrady části dobové kritiky, že soustředění na takováto témata je z hlediska společenského bezcenné, okrajové či dokonce snad i ideologicky demobilizující, nástup intimní lyriky byl v průběhu padesátých let nepřehlédnutelný. Tendence k zobrazení důvěrně známého, blízkého a přehledného světa domova, rodného kraje, přírody a rodinného a milostného života směřovala k tónům osobní vzpomínky, k niternosti životní zkušenosti. Vedle postojů vyhrcočně politických a občanských stavěla harmonii prostého lidského života, scelující jednotu světa a básníka, vnější a vnitřní reality.

Tyto snahy lze pozorovat v tvorbě většiny publikujících tvůrců, velmi brzy například u Vítězslava Nezvala (*Z domoviny, Chrpy a města*). Jedním z vrcholů této tendence byla Seifertova sbírka *Maminka*, obdobný návrat k jistotám domova a hodnotám národního bytí, třebaže často značně ideologizovaný, však lze najít i v Kainarově sbírce *Český sen* či v *Závadově Polním kvítí* (1955), ve sbírce LADISLAVA STEHLÍKA *Voněly vodou večery* (1956) či v milostné a reflexivní lyrice JANA NOHY (*Moje sonety*, 1957; *Z lásky*, 1958; *Přes řeku*, 1960).

Pozitivní roli při prosazování tohoto typu důvěrné, citově naléhavé a neideologické lyriky sehrála na počátku padesátých let sbírka *Sloky lásky* (1952) ruského básníka Stěpana Ščipačova, kterého jako překladatel pro český kontext doslova stvořil Ladislav Fikar. Snivé, měkké, melodické a citové verše Fikarova převodu oslovily dobové čtenáře a staly se vzorem i politickým argumentem pro rozvoj intimní poezie padesátých let, nejenom pro Pavla Kohouta, který se k této inspiraci přímo hlásil.

Třebaže se od poloviny padesátých let trend k intimizaci a citové vroucnosti zřetelně projevil i u autorů původně budovatelsky sebejistých, jako byl například Vlastimil Školaudy (*U nás doma*, 1956), výraznější vliv na utváření nové podoby lyrické poezie měli ti autoři, pro které tato tendence znamenala osvobodivý návrat k vlastnímu lyrickému naturelu. Významně tak k obratu od obecných básnických floskulí a citové vyprahlosti tehdejší oficiální poezie k intimnímu lyrismu přispěla například poezie příslušníka wolkrovsko-nezvalovské generace FRANTIŠKA BRANISLAVA, básníka, jehož poměrně úzký tematický rejstřík byl založen právě na důvěrném, harmonizujícím a místy melancholickém vztahu k přírodě a k domovu. Jestliže Branislavovy starší sbírky *Milostný nápěv* (1951) a *Krásná láska*

(1952) ještě charakterizovalo propojování obdivných apostrof domova, lásky a přírody s rétorismem a snahou vyrovnat se s ideologickými požadavky doby, ve sbírce *Večer u studny* (1955) se Branislav oprostil od služby ideologii, pokusil se navázat na písňovou intimní lyriku Sovovu, Tomanovu a Horovu a propojil obrazy proměn ročního koloběhu s motivy milostnými: „*Pak plna poupat byla země. / Chvělo se léto pod bělásky. / Svou hlavu naklonilas ke mně. / Tvá ňadra když jsem hladil, / jako bych nástroj ladil / pro nekonečnou píseň lásky.*“ Základní okruh Branislavových motivů variuje také sbírka *Prsten na cestu* (1957).

Postupné uvolňování intimní lyrické noty z pout povinnosti psát politickou agitační poezii charakterizuje také tvorbu FRANTIŠKA NECHVÁTALA na jeho cestě od *Slov lásky* (1953) k rozsáhlé sbírce *Hojivá zřídla* (1957). Kniha shrnuje intimní milostnou poezii, válečné reminiscence a přírodní lyriku a představuje autora jako hymnického lyrika snažícího se extatickými obrazy oslavit mnohost životních podob. Vrcholem tehdejší Nechvátalovy básnické tvorby je sbírka *Zelená hudba léta* (1958), místy až do kosmického rozměru patetizovaná oslava přírody a erotické lásky: „*Svět je mou nevěstou pod závojem svým bílým, / zvlášť když má na jaře panenských ňader hroty. / Někdy mnou cloumá pláč a já zas hořce kvílím, / jsem drápy rozporů rván v kleštích nejistoty.*“

Z dalších básnických knih, které obohatily tehdejší intimní lyriku o nové tóny, to byla především sbírka vyvážené, zralé a mužné poezie *Kniha milosti* (1956) ZDEŇKA KRIEBLA, který se touto knihou přírodní a milostné lyriky po desetileté odmlce vrátil do poezie pro dospělé. Tematickým jádrem sbírky je dramatický rozpad milostného vztahu: klíčové téma tíživé milostné deziluze je rozehráno do bohaté škály pocitů, promítnuto do proměn roční přírody a objektivizováno v přesvědčení, že i smutná, tragická láska, plně prožitá, člověka posílí. Ve sbírce se objevuje i obrana čistého lidského citu, polemicky vyhrocená proti dobovému pojmání poezie: „*Jak za mých časů bude léto, / dva usednou tam ke mně v jeteli. / Úžasnu: jak z kalných pověr zjasněli! / Úchylkou vpravo, vlevo nebude to – / nenutit lásce na hřbet tuny s ocelí, / být sebou sám a v dvou jak růžičky, jež kvetou. / Být krůpěj zástupu, zapadlá v jeteli.*“ Holdem jihomoravskému kraji je Krieblova básnická skladba *Symfonie o Dyji* (\*1954; 1959), která je hledáním životní rovnováhy uprostřed přírody a básnickou oslavou prostého lidství.

Dalším úspěchem intimní lyriky se staly tři sbírky KARLA KAPOUNA (*Velké objetí*, 1956; *Doma*, 1958; *Neodcházej*, 1958). Autor v nich zcela osvobodil cit i obraznost od jakýchkoliv apriorních ideologických tezí. V jeho lehce improvizovaných popěvcích, průzračných a prostých verších, metaforicky bohatých a hravých, svět ztrácí tragiku a věci svou tíhu; autor se stává důvěrným průvodcem po drobných krásách přírodních a intimních dějů. Vzpomínka na vlastní dětství se mísí s reflexemi o životě a tvorbě, milostná

poezie nabývá podobu dětského říkadla, je naplněna něžností a důvěrným tónem.

Básnickým návratem po téměř desetiletém odmlčení, věnovaném především tvorbě pro děti a mládež, je i rozsáhlý výbor z básnické tvorby KAMILA BEDNÁŘE *Dějiny srdce* (1957). I v tomto představení básnickovy tvorby z let 1946–56 se zřetelně posunuje dřívější Bednářův abstraktní patetismus směrem k intimní a komorní výpovědi a sílí role vzpomínky. Sedmidílná sbírka přináší vedle intimní poezie přírodní lyriku, básnické návraty do doby osvobození i městské momenty všednodenních dějů.

Intimní poezie padesátých let naznačovala možnosti dalšího vývoje, byla posunem svou tematikou i citovou naléhavostí ve srovnání s jednostrunnou politickou lyrikou počátku desetiletí, vyznačovala se však také tendencí k harmonizaci a idylismu, obrazovou konvenčností a samo vůdčí erotické téma bylo často ztvárňováno s krotkým dobovým puritánstvím a nedramatičností.

## POEZIE V EXILU

Jestliže českou poezii prvních poválečných let lze interpretovat jako vnitřně diferencovanou mnohost, charakterizovanou vedle základního trendu i řadou různorodých a mnohdy i protichůdných tendencí, které nabízely rozmanité možnosti dalšího vývoje, únor 1948 a následný politický vývoj znamenaly drastické omezení této mnohosti a zúžení všech možností na několik málo variant v podstatě téhož. Ideologický přístup nového režimu se pokusil rozbít dosavadní tradici a přerušit kontakt s širokým spektrem poezie, které neodpovídalo postulatům nového budovatelského umění a sahalo od nejrůznějších projevů modernismu až po křesťanský spiritualismus. Z oficiální komunikace tak byli vyloučeni jak jednotliví nevyhovující tvůrci, tak i celé básnické poetiky nenaplňující proklamované estetické a ideologické normy. Poezie, obdobně jako celá literatura a česká komunita, se tak rozpadla do tří proudů, součástí exilového okruhu se pak stávali básníci, kteří se odhodlali k odchodu ze země a pokoušeli se udržet kontinuitu české literatury v cizině, mimo dosah komunistické moci.

Exilovou a domácí ineditní poezii spojoval obdobný způsob reflexe tématu člověka a dějin výrazně odlišný od toho, co hlásala oficiální poezie. Zatímco ta vyrůstala ze souhlasu s „během dějin“ a chtěla vyjádřit pocity lyrického subjektu, který tyto dějiny chce spoluutvářet a v jejich zájmu se také chce vzdát své individuality a rozpustit v kolektivním gestu, poezie autorů, kteří „běh dějin“ nepřijali, stavěla na zcela opačných principech. Lyrický subjekt tu je obětí historie, svědkem vpádu absurdních událostí do života jedinců, kteří jsou postaveni před vlastní samotu a před nutnost nalézt

základní existenciální východiska a jistoty ve světě zplanělých hodnot. Exilová a ineditní poezie padesátých let tak vnímala aktuální stav světa jako pohromu ohrožující bytí jedince.

### *Břemeno ztraceného domova*

Původní poezie tvořila v periodě 1948–58 poměrně slabou položku exulantských literárních aktivit, což bylo dáno politickým charakterem poúnorové exilové vlny, jejíž značnou část tvořily osobnosti ideově spjaté s liberálně demokratickým světem první republiky. Až na výjimky, jako byl Jiří Voskovec, do exilu neodcházeli příslušníci předválečné levicové avantgardy a stejně málo zasáhla zkušenost exilu do okruhu nově nastupujících básníků čtyřicátých let rozvíjejících a nově definujících podněty surrealismu či spiritualismu. Z významnějších básníků vyhraněné a osobité poetiky lze v poúnorové vlně jmenovat pouze Ivana Blatného, Ivana Jelínka a básnířku a prozaičku Miladu Součkovou.

Politická sebereflexe poúnorového exilu definovala do značné míry úlohu literáta jako svědka historické křivdy, bojovníka proti bezpráví. První literární práce exilu proto souvisely především se snahou podat svědectví či polemizovat s dějinnými událostmi a byly úzce spjaty s tvorbou žurnalistickou. Poezie tak byla od počátku chápána jako jeden z prostředků politické polemiky s komunistickým režimem a zároveň i jako komunikační prostředek sjednocující pocity exilu v jeho vyhnaneckém údělu. Stala se tak určitým uznávaným doplňkem i politicky orientovaných periodik, pro mnoho autorů však byla jen příležitostným prostředkem vyjádření, který pouze doplňoval převažující žurnalistické zaměření jejich díla (např. verše prozaika, dramatika a publicisty ZDEŇKA NĚMEČKA v básnickém sborníku *Čas stavění*, Vídeň 1956).

Teprve s prodlužující se dobou trvání exilové situace vyvstala potřeba potvrzení jeho osobité identity jako kulturně i politicky autonomního organismu. V této snaze sehrávala postupně stále významnější roli i poezie; díky kulturně orientovaným exilovým periodikům se do povědomí publika dostávala jména nových básníků (Pavel Javor, Robert Vlach). Výhoda tvůrčí svobody, které se básníci-exulanti těšili oproti domácím autorům, byla narušována nutností vyrovnávat se se zvláštními podmínkami vznikajícími přesunem do nového, neznámého kulturního prostředí, ztrátou publika a kontaktu s živým jazykem. Převažující politické cíle exilu a z nich vyplývající důraz na publicistické žánry vytvářely silný tlak na poetiku jednotlivých tvůrců, ztížená komunikace s publikem i mezi autory samotnými vedla k izolovanému hledání a formování vlastních básnických cest exilu na pozadí předválečné tradice. Poetika exilové poezie se většinou soustřeďovala

sebezáchovně ke konzervaci známých a osvědčených výrazových prostředků, k přihlášení se k již ustáleným poetikám (Wolker, Nezval, Halas). Tento „konzervující“ postoj souvisel s pocitem ztráty jistot domova, národa či vlastní totožnosti: exilová tvorba byla z velké části reakcí na absurditu dějin, jejichž souhrou se člověk ocitá bez domova, je osamocen v cizím prostředí a nucen vyrovnávat se s křivdou „vyhnanství“, s úsilím udržet pro sebe zcizený prostor a hodnoty s ním související. Na tomto pozadí se pak rozvíjely jednotlivé básnické přístupy, nabývající rozmanitých podob od zpěvného sentimentu touhy po domově (Pavel Javor) přes spirituální hledání metafyzických konstant cestou meditace (Jiří Kovtun, Ivan Jelínek) až po analytický průzkum vlastní paměti (Milada Součková). Společné znaky výchozí situace exilových básníků tohoto období byly tak silné, že do značné míry stíraly jejich diferenciaci generační či programovou.

### *Společná básnická vystoupení*

Sjednocující situace vyhnanství způsobila, že v časopisech otiskujících poezii (Sklizeň, Skutečnost) stejně jako v antologiích, které přinesly v polovině padesátých let první obsáhlejší pohledy na exilovou básnickou tvorbu, se ocitli vedle zkušených autorů i básníci příležitostní nebo začátečníci.

První antologie exilové lyriky vyšla v roce 1954 v Paříži v nakladatelství Medy Mládkové-Sokolové Editions Sokolova pod názvem *Neviditelný domov. Verše exulantů 1948–53* (ed. Petr Demetz) a soustředila patnáct osobností nejrozličnějšího stáří a umělecké orientace (např. Ivan Blatný, Pavel Javor, Karel Brušák, Ivan Jelínek, Milada Součková, Mirko Tůma). Různorodý výběr básní potvrzoval většinu charakteristických znaků exilové poezie padesátých let, které se ani později výrazněji neproměnily: lyrický subjekt reflektuje svou situaci vydědění, dějinnou nespravedlnost, jíž se stal obětí, nebo se pokouší získat zpět zcizený domov prostřednictvím citové inventury ztracených obrazů a událostí. Převládá nostalgický tón a pocit lítosti, vědomí výjimečné situace jedince konfrontovaného s nepřízní dějin vede z větší části k patetické stylizaci či poetizaci evokovaných obrazů. Subjekt tak paradoxně vystupuje ze své konkrétní životní situace a vnímá sám sebe jako součást jistého nadčasového děje či zápasu.

Na hlasy v exilovém tisku, které považovaly *Neviditelný domov* za neúplný obraz exilové poetické scény, reagoval o dva roky později Antonín Vlach antologií *Čas stavění* (Viedeň 1956), která sice doplňuje panoráma tvůrců poezie o další jména (Jiří Kovtun, Jiří Kavka /vl. jm. Robert Vlach/, Zdeněk Němeček, Zdeněk Rutar ad.), svým pojetím se však od první příliš

neliší a stejná zůstávají i témata a poetika jednotlivých básnických příspěvků i preference tradičních strofických forem.

Zcela ojedinělým typem básnického sborníku byla kniha *Zahrada v zemi nikoho* (Stockholm 1955), kterou vydal ve své edici Knižnice lyriky Robert Vlach a která spojovala verše a eseje českých a estonských exulantů. Z českých básníků zde byl zastoupen Jiří Kovtun, Pavel Javor a Robert Vlach.

Vlachova Knižnice lyriky, založená v roce 1953 a o dva roky později nahrazená velkoryseji pojatou Sklizní svobodné tvorby, představuje jeden z prvních pokusů přinést exilovému čtenáři původní básnickou tvorbu v ucelenější podobě básnické sbírky. Podobnou roli hrála od roku 1954 i edice *Vigilie Křesťanské akademie* v Římě. V roce 1953 se v Mnichově objevila edice *Lucernička* vydávaná Antonínem Kratochvilem a zahájená básnickou prací Jiřího Kovtuna *Blahoslavení* (→ s. 98, kap. *Literární život*).

### *Básníci pouťorového exilu*

Smutek samoty a nostalgii po domově, pokus uchovat idealizovaný obraz domova jako nadčasovou hodnotu ochraňující před útrapami přítomnosti, stejně jako jistá konzervativnost uměleckého výrazu, inspirovaného již utvořenými a vyzkoušenými poetikami, tedy převládající znaky exilové lyriky padesátých let, obsáhl ve své tvorbě PAVEL JAVOR (vl. jm. Jiří Škvor).

Jeho první v zahraničí vydanou knihou byl *Pozdrav domů* (New York 1951), po ní následovaly sbírky *Chudá sklizeň* (Paříž 1953, česky a francouzsky) a *Daleký hlas* (Toronto 1953). Javor v nich navázal na svou předexilovou reflexivní lyriku vyznačující se wolkrovskou důvěrností k věcem, ale postavenou zároveň i na obraně řady nadčasových hodnot (selství, rodová tradice, láska k půdě). Oslovuje důvěrně známá místa ztraceného domova, rodiče, vše, co ho v myšlenkách váže k ztracené vlasti, aby se ptal, co je příčinou těžce zakoušeného vyhnanství („*Zradil jsem sám, nebo mne zradil zbabělý svět?*“). Vinu ovšem nachází v nepřátelském světě, který se spikl proti člověku. Vpád dějin do života jedince pojímá jako projev znásilnění přirozeného řádu, který je ovšem pouze dočasně vykořeněn a znovu uplatní svou pořádající moc nad vítězícím chaosem. Postupně přibývajícím motivy utrpení a smrti pak prozrazují inspiraci tvorbou Jana Zahradníčka, která vrcholí ve sbírce *Nad plamenem píseň* (Lund-Stockholm 1955). V následujících knihách (*Nápěvy*, *Hořké verše*, obě Toronto 1958) je nostalgická touha po domově rozšířena i o reflexi širší problematiky exilu a jeho politických souvislostí a také o motivy stále větší hořkosti a odporu vůči nelidskému režimu, který je příčinou básníkovy vyhnanství.

Uchovat přítomnost vzýváním ztracených hodnot se pokusil ROBERT VLACH ve sbírce *Tu zemi krásnou* (Paříž 1953). Včleňuje je přitom až do metafyzického prostoru, v němž se plynutí času utlumuje či ruší. Vlachův projev je stylizován elegicky, úzkost převládá nad možnou nadějí. Výbor *Úlomky torza* (Lund 1956), vydaný pod pseudonymem Jiří Kavka, potvrzuje snahu básníka zachytit rozplývající se obrazy důvěrně známých míst ztraceného domova, symbolizovat veršem přítomnost trvale platných principů, které brání básnickově úzkosti z naprostého rozkladu světa.

K proměně reflexe osobní situace ve výpověď s obecnější noetickou hodnotou dochází i v básnických sbírkách JIŘÍHO KOVTUNA *Blahoslavení* (Mnichov 1953) a *Tu Fuův žal* (Stockholm 1954). Františkánská stylizace se tu básníkovi stává pobídkou k meditaci a pokoře, zdůrazněné i užitím volného verše, který nevede k dramatizaci výrazu, ale spíše k jeho zklidnění. Kovtun se pokouší rozpoznat principy, které řídí lidský osud; jeho poznání spočívá v přesvědčení, že univerzálnímu řádu lze jít vstříc, pouze otevře-li se člověk dostatečně lásce. Identitu – neustále rozrušovanou chaosem světa a agresivními nárazy dějinných událostí – lze ubránit jen ponorem do vlastního nitra, v jehož klidu lze nalézt vyrovnání rozporů srdce a světa a znovuobnovit smysl individuální existence.

Odlišnou podobu básnického pokusu o nalezení a uchování vědomí duchovních hodnot přinášejí verše IVANA JELÍNKA. Pro Jelínkovu předválečnou poezii je rozhodující vliv Halasovy poezie a básnického expresionismu. Po druhém odchodu z Čech v létě 1947 se jeho tvorba obohatila o trpce prožívaný pocit cizoty a řada básní svědčí o údělu exilu, o bolesti, vykořeněnosti a hořkosti z nepřátelského světa i o hledání vykoupení. Ve sbírce *Ulice břemen* (Viedeň 1956) se vyskytují motivy bolesti, cizoty a vyhnanství: „*Nesklonné slovo bolesti / odevšad vyhnán všude cizí / na vrata tluka bez pěsti / Tak tluka že andělé se diví.*“ Básnické slovo se autorovi stává záchrannou kotvou a ponor k elementárním zdrojům mateřštiny je mu bolestnou útěchou. Básník se prodírá hmotou slov, rozbíjí ustálená významová spojení, obohacuje svůj poetický slovník o novotvary i archaismy, využívá tvaroslovných i syntaktických zvláštností češtiny s cílem odhalit neměnný základ lidského bytí. Slovní materiál jako by mu zastupoval nesrozumitelnost vnějšího světa, který je třeba pouze duchovním výkonem přimět k smysluplné výpovědi. Jelínkova poezie tohoto období prozrazuje vedle halasovské inspirace i narůstající vliv Holanovy tvorby, je však mnohem více poutána barokním manýrismem slovního ornamentu – poetický výkon je zaměřen spíše vně, prozrazuje moralistní ambici vypovídat více o stavu lidské společnosti než o konkrétní situaci individua samotného.

Dominanci poezie, která myšlenkově vyrůstá z nostalgické touhy po ztraceném domově a duchovním řádu, v exilové produkci narušovala jen tvorba několika málo autorů. K nim patřil MIRKO TŮMA, jehož skladba *Ústa rodu* (New

York 1952) vyslovovala úzkost jedince vydaného světu: básník, jehož jedinou záchranou je řeč, se prostřednictvím žalmické litanie obrací ke svým hebrejským kořenům, konfrontuje svou situaci se zkušeností rodu, jemuž je úzkost údělem. Velmi výrazná byla také jediná sbírka JANA TUMLÍŘE *Hořká voda* (New York – Mnichov 1951), plná disonantních a deziluzivních textů, inspirovaných poválečným životem v rozbombardovaném Mnichově i prázdnotou mezilidských vztahů („*A všem se najednou zdá, že ještě včera / štěstí bylo na dosah ruky*“).

Pro básnický rukopis FRANTIŠKA LISTOPADA, bývalého příslušníka poválečné skupiny okolo Mladé fronty, jsou typické torzovité obrazy s množstvím zámlk, alogických spojení, signalizujících chaotičnost přítomnosti, k níž se básník cítí odsouzen (*Svoboda a jiné ovoce*, Vídeň 1956). Život se mu rozpadá do množství zlomků, z nichž každý zvláště a pokaždé jinak vypovídá o identitě individua. Častá zdánlivě nelogická spojení slov, která si vzájemně odporují, jsou signálem toho, že Listopad svět reflektuje – způsobem do značné míry polemicky vyhoceným vůči metafyzickému spiritualismu – jako veličinu velmi rozpornou a neustále se proměňující. Jeho poezie prozrazuje původní halasovské inspirace i poučenost surrealismem, poetikou Skupiny 42 a francouzským existencialismem; tato výrazová eklektičnost je překonávána básnickovou odhodlaností k existenci bez iluzí a sentimentální nostalgii.

Jen ojediněle byla během padesátých let publikována tvorba jednoho z členů bývalé Skupiny 42 IVANA BLATNÉHO, zastoupeného v exilové produkci účastí v antologii *Neviditelný domov* a několika časopiseckými publikacemi; publikované torzo přitom naznačuje, že básník, záhy po své londýnské emigraci trýzněný duševní chorobou a od roku 1954 až do své smrti hospitalizovaný na psychiatrické klinice v Ipswichi, skrytě pokračoval v básnické tvorbě, která se vracela k jeho básnickým východiskům a byla edičně zpřístupněna až po téměř třicetiletém publikačním odmlčení (*Stará bydlíště*, Toronto 1979; *Pomocná škola Bixley*, Toronto 1987, ed. Antonín Brousek).

K poetice Skupiny 42 se dedikací básně Fort George Jindřichu Chalupeckému proklamativně přihlásila také MILADA SOUČKOVÁ. Báseň je součástí sbírky *Gradus ad Parnassum* (Lund 1957), jejímž tématem je revokace minulosti jak v rovině osobní, tak kolektivní. I Součková staví na rejstříku motivů příznačných pro literární exil, tíhne k významovým okruhům evokujícím ztracený měšťanský svět usazených a nezpochybnitelných jistot. Současně ale tento svět, či přesněji vzpomínky na něj, podrobuje analytickému zkoumání, které jakoukoliv patetickou proklamaci uvádí v pochybnost. Lyrický subjekt sbírky analyticky zkoumá vlastní paměť: obrazy v ní uchovávané chce přimět k výpovědi a ke svědectví, prověřuje jejich přítomnou hodnotu a důsažnost a nebojí se ani obrátit vlastní pochyby proti sobě samému. Brání se sebeklamu a obává se zrady vlastní řeči;



v mnoha podobách konfrontuje vzpomínku a prožitek s osvojenými vrstvami přijaté kultury. Výsledkem takto výrazně využitého principu lyrické sebereflexe je osobitá výpověď o životním pocitu jedince žijícího v cizím prostředí a hledajícího nové způsoby porozumění sobě a chaosu kolem sebe.

## BÁSNICKÁ GHETTA PADESÁTÝCH LET

Podřízení literatury a nakladatelské praxe politicko-ideologickým direktivám znamenalo i pojetí literatury jako uzavřeného prostoru, do něhož mohou být vpuštěna některá díla, někteří autoři a některé poetiky, zatímco ostatním je třeba zabránit v přístupu ke čtenářům. Hranice mezi díly, která jsou vhodná k publikaci a jejímž autorům je přiznáno právo vstupovat do literární komunikace, a mezi díly, která nesmí být publikována a jejichž autoři jsou z této komunikace vyloučeni, spoluutvářela charakter české literatury po celou dobu existence totalitního systému, v průběhu desítek let se různě proměňovala, rozmývala a formalizovala. Na samém počátku byla ovšem velmi ostrá a samotný prostor literatury byl definován velmi úzce. Koncept budovatelské kultury rozdělil umění na díla „pokroková a reakční“, přičemž ideál pokrokovosti propojil s triviální představou literatury jako služby politice s jedinou, úzce vymezenou poetikou. Za hranice publikovatelného tak odsunul množství autorů, děl a poetik.

Jednotliví básníci na vzniklou situaci reagovali různě. Někteří se snažili novému kontextu přizpůsobit a požadavkům budovatelské kultury vyhovět, jiní si byli vědomi neslučitelnosti své poezie s prosazovanou normou a přestávali psát. Další se smířili s rolí čekatelů na možnost publikace, svá nově vznikající díla odkládali „do šuplíku“ a vyčkávali na částečné uvolnění, případně změnu režimu.

Řada českých básníků, kteří chtěli oficiálně publikovat, přecházela ve snaze uniknout z ideologického sevření do jiných oblastí literatury, v nichž mohla uplatnit svůj básnický talent – především do básnické tvorby určené dětským čtenářům nebo k překládání poezie. Uznávanými autory poezie pro děti se tak stali František Hrubín, Jan Čarek, František Branislav, Kamil Bednář, Josef Hiršal, Eduard Petiška, Zdeněk Kriebel, Josef Brukner a další (→ s. 337, kap. *Literatura pro děti a mládež*). I tak tragický a komplikovaný básník, jakým byl Vladimír Holan, napsal a vydal tehdy na žádost a s pomocí přátel cyklus dětských básní *Bajaja* (1955). Ladislav Fikar, Kamil Bednář, Josef Hiršal a další se z obdobných důvodů věnovali básnickému překladu.

Básnická tvorba vznikající během padesátých let proto velmi často vstupovala do oficiálního vydavatelského kontextu se zpožděním, které nevyplývalo z osobního rozhodnutí tvůrců, ale bylo dáno jednak několika

vlnami politického uvolňování (ale i utužování) a návaznými proměnami kulturní politiky, jež probíhaly zhruba od poloviny padesátých let do konce let šedesátých, jednak slučitelností jednotlivých děl s taktó se proměňující literární normou.

Určitá literární díla mohla být v Československu publikována až po pádu systému na počátku let devadesátých, jako například sbírka *Prometheova játra* JIŘÍHO KOLÁŘE (1970 sazba rozmetána; smz. 1979; Toronto 1985; 1990). Kolář sice roku 1957 vydal knihu *Mistr Sun o básnickém umění* a později publikoval výhradně prózy pro děti a mládež, jako básník se však mohl oficiálně představit až výborem z nepublikovaných sbírek *Vršovický Ezop* (1966) a dalšími knihami z konce šedesátých let. V následných desetiletích ovšem opět patřil mezi zapovězené, takže významná část jeho díla z padesátých let mohla být do roku 1989 publikována jen v exilových nakladatelstvích.

Obdobný osud měla i básnická tvorba autorů, kteří se hlásili ke katolictví a byli vnímáni jako největší oponenti komunistické ideologie. Pro tyto autory se publikační prostor otevřel jen nakrátko v období okolo roku 1968, kdy byly například vytištěny básnické knihy JANA ZAHRADNÍČKA *Čtyři léta* (1969) a *Znamení moci* (1969), přičemž téměř celý náklad druhé z nich byl okamžitě zničen.

JAROSLAV SEIFERT po tvrdých odsudcích Písně o Viktorce mohl své verše publikovat pouze prostřednictvím bibliofilů, navíc v obavách z kriminalizace úmyslně antedatovaných (*Petrín*, bibliof. 1951, antedat. 1948; *Mozart v Praze*, bibliof. 1953, antedat. 1946; *Praha s věncem sonetů*, bibliof. 1956). Do kontextu oficiální literatury tak opět vstoupil až v roce 1954, tedy v okamžiku relativního uvolnění, sbírkou *Maminka*.

K tvorbě pro děti jako bezpečnému tvůrčímu prostoru se na počátku padesátých let obrátil FRANTIŠEK HRUBÍN, který v letech 1950–56 napsal více než půl druhé desítky knížek pro děti a mládež.

### *Holanova tvůrčí klauzura*

Ještě pomalejší byl návrat VLADIMÍRA HOLANA, který na počátku padesátých let nemohl publikovat novou tvorbu, a to navzdory tomu, že sbírky ze souboru *Dokument* (1949) a zejména některé pasáže z děl *Dík Sovětskému svazu* a *Rudoarmějci* patřily k oblíbenému recitačnímu repertoáru. První polovina padesátých let byla pro Holana i osobně velmi složitým obdobím, básník se rozhodl uzavřít do klauzury a plně se koncentrovat na tvorbu. V tomto období publikačního odmlčení se Holanovo dílo rozběhlo několika směry: mimo jiné vznikla rozsáhlá lyrická sbírka *Bolest*, cykly *Strach* a *Víno* (in *Trialog*, 1964), druhá řada *Mozartian*,

jedenáct lyrickoepických „básní-příběhů“ a první verze skladby *Noc s Hamletem* (\*1949–56, dokončena 1962).

Od roku 1953 začaly vedle překladů (Julius Słowacký, Adam Mickiewicz, Nicolaus Lenau, Pierre de Ronsard) s menšími obtížemi vycházet i reedice jeho starších knih. Jeho básně se rovněž začaly objevovat i v oficiálních Básnických almanaších, ojedinele i v některých časopisech a denících. V roce 1955 byla zveřejněna sbírka pro děti *Bajaja*. Jako bibliofilské tisky byly vydány jednotlivé básně z *Příběhů* (1963): *Prostě* (bibliof. 1954), *Tři* (bibliof. 1957, obsahuje: Sbohem, Óda na radost a Návrat).

Holanova reflexivní lyrika první poloviny padesátých let, později soustředěná do sbírky *Bolest* (1965; rozšíř. 1966), organicky navazuje na autorovu starší drobnou meditativní lyriku psanou od konce třicátých let do roku 1948 a posléze publikovanou v šedesátých letech ve sbírkách *Bez názvu* a *Na postupu*. Nové básně jsou dramatinizovány apostrofami, sebeoslovením, otázkami, dialogickými prvky a zároveň jsou nabity epizujícími momenty, situacemi a mikropříběhy, podtrhujícími autenticitu a věcnost básnické výpovědi. V tematické hierarchii Holanovy lyriky těchto let hraje významnou roli téma matky a mateřské lásky, které v tragickém světě představuje básníkovi nespornou jistotu; obdobnou útěšnou roli má pro něj i téma dětství. Všechna ostatní témata jsou pak relativizována, problematizována a analyzována z různých úhlů, ať už jde o vztah muže a ženy, erotiku a sex, vztah jedince a lidstva, dějin a holého lidského bytí či o úlohu poezie, úděl básníka, sdělnost básnického slova a básníkovy mlčení. Dobovou nesvobodu Holan vnímá nejen jako důsledek násilí páchaného na Spasiteli, ale i jako znak ustavičně se obnovujícího a rostoucího metafyzického zla, které je ukryto hluboko v lidské povaze: „*Všechny žaláře světa jsou postaveny z kamenů, / které dopadaly na Ježíše. // A dělají to dál ruce peněžitě, / takže nemohou dáti ani almužnu. // Dál tedy roste žalář za žalářem / a skoro všichni už jsme v nich uvězněni // a hynem v nich, jako by si sám Bůh přál, / aby byl v nás teprve bez nás.*“

Téma dětství se objevuje ve sbírce *Bajaja* (1955), k níž básníka inspirovala jeho dcera Kateřina a která je koncipovaná jako povídání otce a dcery, jež je také jejím adresátem. Třicet čtyři formálně i obsahově rozmanitých básní tak tvoří celek, svázaný básnickým subjektem a postavami Káti a Bajaji. Kniha, jež nese řadu autobiografických rysů, je oslavou poezie, její síly a podmanivosti i básníkovým posilujícím návratem do světa dětství, svou tesknou melancholií i složitostí výstavby však přesahuje recepční možnosti dětského čtenáře.

Mezi lety 1948–55 vzniklo také jedenáct Holanových „příběhů“, lyrickoepických básní, zařazených v roce 1963 do sbírky *Příběhy*, které svým charakterem navazují na autorovy rozsáhlé epické skladby z doby válečné, avšak využitím volného verše a mnohotvárností zakládají novou linii jeho

básnické epiky. Holanovými postavami jsou často lidé chudí, prostí, bezmocní, zamilovaní, starci či děti, kteří podléhají nepochopitelnému drtivému úderu osobního neštěstí. Jejich prostý život je básníkem ustavičně konfrontován se světem věčných hodnot a nese mytický i náboženský rozměr. Tyto postavy se marně snaží zachovat si životní jistotu a důstojnost a hlubší smysl své existence, jsou však nespravedlivým osudem ustavičně deptáni, sráženi, zbavováni i toho nejprostšího štěstí a nakonec i života. Osobitost těchto básnických příběhů je dána i důležitostí lyrických pasáží, v nichž autor anticipuje směřování vyprávěného příběhu, zastavuje se u jeho uzlových bodů, zpomaluje dějový spád a reflektuje obecný smysl konkrétního vyprávění.

Ve stejné době vznikla také první rozsáhlá verze skladby *Noc s Hamletem*, kde na dialogickém půdorysu enigmatického rozhovoru básnického subjektu s Shakespearovým Hamletem definuje Holan své básnické, filozofické a morální krédo. Holanova polemičnost vůči nesvobodné době z básně vystupuje zřetelně; například vyhlášená myšlenka „Kdo nepracuje, ať nejí!“ slouží básnickému subjektu k vytváření a enumeraci obrazů, které popírají výchozí tezi a nastolují složitější, dramatičtější a polemičtější obraz svobodné práce a otroctví: „*ale co je práce? Být věrný svému nezištnému údělu – / nebo být prodavačem odpustků / či horlivým topičem v krematoriu, / zavádět teploměr do konečníku války [...] být semenem osudu do klína dějiny / nebo citem odsouzeným k dřině / pod šedou Sibiř starých hlav – / nebo i pod ztrátou hrdla přepilovat pouta / a raději si vyloupat oči, / aby neviděly ty dnešní hrůzy, / a přece ještě zaslechly ty dávno mrtvé, / ale svobodné zpěváky?...*“

### *Surrealistické hledání východiska*

Specifickou součástí poezie vznikající mimo oficiálně povolenou sféru byly skupinové aktivity tvůrců, kteří vzniklou situaci akceptovali a učinili z ní konstitutivní rys své existence a pokusu o vytvoření literárního a uměleckého komunikačního okruhu, který by byl mimo dosah státní moci. K těmto – v padesátých letech kvantitativně nepočteným – aktivitám patřila zejména činnost surrealistů a skupiny Půlnoc.

I když se v třicátých letech surrealisté hlásili ke komunismu, z pohledu poválečné budovatelské kultury byl meziválečný surrealismus klasifikován jako idealistický, měšťácký a formalistní „ismus“, tedy jako ideologicky nevyhovující linie české poezie. V rámci oficiálního výkladu navíc toto hnutí v Československu skončilo již v roce 1938, kdy Vítězslav Nezval rozpustil Skupinu surrealistů v Československu a válečné a poválečné aktivity

surrealistů (včetně pokusu o jeho dílčí revizi ve Skupině Ra) byly odsouzeny k zapomenutí.

Změnou vztahu ke komunismu souběžně prošli i sami surrealističtí tvůrci. Dřívější společenská a politická angažovanost surrealistického umělce, postavená především na idejích dialektického materialismu a marxistických představách o přeměně epoch, skončila v paradoxech: nastolený režim, který byl pro avantgardu synonymem svobody, potlačil všechnu různorodost života a projevů lidského nitra. Těm, kteří se k surrealismu nadále hlásili a spatřovali v něm dosud prostor pro lidské a tvůrčí svobody a protipól myšlenkových a politických frází všeho druhu, tak v podstatě zůstala pouze dvojitá možnost: stáhnout se do soukromí ateliérů, v nichž se kupily nevystavované obrazy, a smířit se s tím, že prózy, divadelní hry, básnické sbírky a sborníky budou nadále kolovat jen v několika málo strojopisech, anebo hledat svobodu za hranicemi republiky, především v Paříži, která byla po válce opět uznávána za hlavní město celého hnutí.

Od roku 1947 pobývali ve Francii dva významní členové tzv. první české surrealistické vlny, Toyen a Jindřich Heisler, kteří do Paříže odjeli kvůli přípravě mezinárodní výstavy surrealismu a vzhledem k vývoji politických poměrů upustili od návratu domů. Bretonova skupina je přijala s otevřenou náručí – malířka Toyen byla v té době (vzhledem k živým předválečným kontaktům) pařížskou kulturní scénou značně respektována, její obrazy se v galeriích objevovaly vedle děl Maxe Ernsta, Yvese Tanguyho, Man Raye a dalších (roku 1953 vyšla v Paříži monografie o autorce s interpretačními studii André Bretona a Benjamina Péreta). Také básník Jindřich Heisler se intenzivně zapojil do činnosti pařížské surrealistické skupiny a stal se mimo jiné autorem výtvarné podoby nové surrealistické revue *Néon*, která vycházela v Paříži v letech 1948–49. Heislerovo skeptické zvažování moci básnického slova i jazyková bariéra nového prostředí jej však vedly k postupné rezignaci na psanou poezii a v letech 1950–51 vyústily ve vznik originálních surrealistických knih-objektů, prosklených rozevíratelných skříněk, v nichž „text“ je namísto slov sestaven z rozličných drobných předmětů, řazených v překvapivých souvislostech.

Neprodyšnost hranic a možná kriminalizace všeho neoficiálního ovšem znamenala ztrátu kontaktu domácího surrealismu se zahraničím. Na rozdíl od meziválečného a krátkého poválečného období, kdy fungovaly bohaté osobní a literární kontakty mezi pražskou a pařížskou surrealistickou scénou, byl český surrealismus v padesátých letech nucen vyvíjet se v naprosté izolaci a řada autorů byla vystavena tlaku státní moci.

Pod vlivem nepochybné autority Karla Teiga se na přelomu čtyřicátých a padesátých let seskupila řada mladších tvůrců, později označovaná jako druhá vlna českého surrealismu: malíři Josef Istler, Václav Tikal, Jan Kotík, Libor Fára, Mikuláš Medek a fotografka Emila Tláskalová-Medková, literáti Karel Hynek a později také autor z okruhu tzv. spořilovských surrealistů

Zbyněk Havlíček. K nejvýraznějším členům patřil Vratislav Effenberger, který po Teigově smrti v roce 1951 převzal vůdčí roli ústřední osobnosti a teoretického mluvčího skupiny, na počátku padesátých let prořídle (Karel Hynek roku 1953 zemřel; Václav Tikal a Libor Fára rezignovali na kolektivní aktivity).

Typická surrealistická tendence k vytváření semknutých skupin, vyrůstajících ze společných programových stanovisek i přátelských vazeb, dala vzniknout i dalším okruhům tvůrců, často efemérním. V Záběhlicích a později v pražské Libni se utvořila samostatná skupina, pro kterou se vžilo označení Libeňští psychici. Toto úzké společenství se rekrutovalo z pražské dělnické mládeže, patřil sem knihovník Zdeněk Buřil, lakýrník Jiří Šmoranc, radiomechanik Vladimír Vávra a jeho bratr, knihář Stanislav Vávra. Byli známi pouze svému nejbližšímu okolí a teprve později, díky přátelství s Vladimírem Boudníkem a Bohumilem Hrabalem, pronikli do obecnějšího povědomí, mimo jiné také zásluhou zmínek v některých Hrabalových knihách. Skupina existovala do roku 1953; v témže roce připravovaný sborník z textů členů skupiny nakonec nikdy nevyšel. Libeňské psychiky spojoval především entuziasmus, s nímž se snažili přijímat veškeré dostupné surrealistické projevy a opájet se vlastní tvorbou: „*Chtěli jsme psát, chtěli jsme se vyjadřovat a to, že nás nikdo neposlouchá, nám vůbec nevadilo [...] Nám stačilo opíjet se verši, které za námi zůstávaly roztroušeny jako rosa v trávě*“ (Stanislav Vávra, Jarmark umění 1991, č. 2).

Na českém poválečném surrealismu bylo patrné dvojí úsilí: na jedné straně snaha zachovat kontinuitu se základními předválečnými východisky, navazovat na ně a sčezit jejich podstatný obsah, udržet svobodný imaginativní projev, vymaněný z přímé závislosti na účelových společenských požadavcích i na omezeních vnitřních, které nespoutané imaginaci klade do cesty vědomí autora; na straně druhé pak stálo úsilí reflektovat radikálně proměněný kontext.

Kontinuitu surrealismu jako hnutí udržovala programní dikce většiny jeho projevů, která zdaleka nebyla jen čímsi formálním, naopak vypovídala o vnitřním postoji surrealistů ke skutečnosti, o apelativním zacílení jejich děl, o vášnivém, až dobovačném úsilí a nervním napětí. Nadále patřila k surrealismu jistá prudkost, odhodlání ke krajnosti, bez níž se znepokojující moc poezie redukuje na pouhé estetizování životního povrchu. Ani v padesátých letech tak surrealismus zcela neztratil avantgardní smysl pro „kouzlo manifestů“, pro výkřik a mobilizující heslo: „*Erotizovat! / Erotizovat i smrt! / Přinutit k erotizaci smrti! / Dekoltovat! / Denaturovat! / Atavizovat! / Ochraňujte zříceniny v člověku!*“ (Zbyněk Havlíček: Prolegomena poezie, rkp. 1951; in *Otevřít po mé smrti*, 1994). I v této době surrealistického básníka vzrušovala představa, že pravou skutečnost bude možno teprve znovu objevit, vynaleznout, stvořit a k tomu upínal svoji naléhavou touhu: „*A v temnotě, v níž zářily pouze nafosforované bradavky ženy, toužil Cedric*

*po permanentním orgasmu. Kdo najde způsob, jak prodloužit tyto okamžiky, vynalezne štěstí pro lidstvo*“ (Karel Hynek: *Deník malého lorda*, rkp. 1951–52; in *S vyloučením veřejnosti*, 1998); „*vypovídám válku a otáčím vesmírem / Abych podal důkaz že žiji*“ (Zbyněk Havlíček: *Miluji, tedy jsem*, rkp. 1958; in *Otevřít po mé smrti*, 1994).

To vše bylo pokračováním avantgardního revolučního gesta, s nímž souvisel také surrealistický smysl pro vzájemnost a kolektivní charakter tvorby, který se neprojevoval jen v tendenci ke sdružování, při prezentaci děl, ale mnohdy i při jejich vlastním vzniku.

Kolektivní duch surrealismu našel svou přirozenou polohu ve vzniku pracovních sborníků. V roce 1951 vydávala skupina kolem Karla Teiga ineditní rukopisné sborníky *Znamení zvěrokruhu*. Přinášely výběr z autorské tvorby vzniklé v rozmezí jednoho měsíce. Vyšlo jich deset s měsíční periodou (od ledna do října), přičemž každý byl označen podle znamení aktuálního v daném měsíci. Sborníky měly od třiceti do sto dvaceti stran, byly vydávány vždy v jednom exempláři a redigovány střídavě různými autory (Vratislav Effenberger, Jan Kotík, Josef Istler, Karel Teige, Václav Tikal, Libor Fára, Mikuláš Medek); poslední byl věnován in memoriam Karlu Teigovi. Literární část sborníků byla tvořena zejména poezií, prózou a dramatickými texty Karla Hynka a Vratislava Effenbergra a teoretickými studiemi Karla Teiga, výtvarná část tvorbou příslušníků skupiny, ale i reprodukcemi děl Jindřicha Štyrského a fotografiemi Karla Bradáčka. Jádrem tohoto autorského okruhu se roku 1953 podílelo také na obsahu sborníků-alb nazvaných *Objekt 1* a *Objekt 2*. Ve sborníku *Objekt 3* sestaveném v roce 1958 publikovali již také další noví autoři, Zbyněk Havlíček, Ludvík Šváb, Jindřich Kurz. Poslední dvě čísla, *Objekt 4* (1960) a *Objekt 5* (1962) pak znamenaly mimo jiné nástup mladší autorské generace, k níž patřili Petr Král, Stanislav Dvorský, Milan Nápravník a Prokop Voskovec.

Nejvýraznějším dokladem tvůrčího kolektivismu jsou texty, které v této době vznikaly ze spolupráce VRATISLAVA EFFENBERGRA a KARLA HYNKA (Hynkovy texty byly knižně publikovány v souboru jeho děl nazvaném *S vyloučením veřejnosti*, 1998): „*Psací stroj se stal jevištěm a my, střídající se u jeho klávesnice, jsme měli dojem, že jsme diváky i režiséry ve stejném okamžiku. Byli jsme vzrušeni jakýmsi objevitelským nadšením, předávající si klávesnici ve chvíli, kdy se situace na scéně zdála být nejméně řešitelná [...] byla to hra, hra, kterou jsme hráli vážně a především vášnivě, jako se hraje každá hra o náhodu, hazard*“ (Jindřich Chaloupecký). Ačkoli se texty formálně hlásily k dramatu, ve skutečnosti šlo de facto o texty básnické, neslučitelné s běžnou divadelní a dramatickou praxí a poetikou, vyrůstající z volné asociační hry slov, z nečekaných spojení motivů, věcných obrazů, situací, dílčích dějů a promluv. Jejich charakteristickým rysem je smysl pro groteskno, bizarnost a černý humor.

Prvek diskontinuity do tvorby surrealistů naopak vnášela poválečná proměna společenské situace. Surrealisté se v padesátých letech ocitli tváří v tvář nové, vnější iracionalitě, určené prožitkem šokující válečné agresivity a absurditou společenského systému s jeho frázemi, zákazy, manipulovatelnou realitou a davovou poslušností. Tato iracionalita výrazným způsobem poznamenala jejich dílo, vtrhla do něj, aby se v něm srážela se „soukromou“ iracionalitou individuálního nevědomí. Imaginace byla vybičována oním střetem k novým, naléhavým obrazům, jak je to patrné především u Vratislava Effenbergra a ZBYŇKA HAVLÍČKA, jehož rukopisné sbírky vyšly až po roce 1989 (*Otevřít po mé smrti*, 1994; *Lístky do památníku*, 2000): „*Pod prapory socialistického štěstí / Popravy se děly přímo v hledišti [...] Morálka si blila sama za krk / Nahé ženy pudrovaly dodělávající ryby*“ (Zbyněk Havlíček: Tse-tse, rkp. 1951; in *Otevřít po mé smrti*).

Obranným gestem se stala zvýšená akcentace milostného citu (včetně erotického prožitku) a „tajemství vnitřního smíchu“, jak zněl titul studie v katalogu k surrealistické výstavě uskutečněné v Praze roce 1966. Zbyněk Havlíček nazval svou sbírku z roku 1958 přímo *Miluji, tedy jsem* a básnický cyklus z roku 1960 se jmenuje stejně výmluvně *Tvůj klín nivelizační značka kam sahala má hlava při poslední povodni*. Hluboké, emocionálně rozjitřené prožívání lásky k ženě je základem také většiny básní Karla Hynka, které v tomto směru patří k těm nejnaléhavějším, jež česká poezie padesátých let přinesla: „*První milenka odstřihuje šňůru od našeho srdce / Jako ji matka odstřihuje od pupku / Kam kam jste obě odešly / Hle kolik nocí je teď prázdných jako špatné ořechy*“ (Deník malého lorda).

Obrana prostřednictvím vnitřního smíchu vyvěrala z černého humoru, který tehdy více než kdy předtím shledávali surrealisté jako základní přístup k realitě i ke své tvorbě. U jednotlivých autorů měl přitom různou podobu: od ironických jazykových her a travestií Karla Hynka k surovému sarkasmu a cynickému gestu Vratislava Effenbergra. Tíživé obludnosti reality se nebylo možné zbavit, šlo si však od ní vydobýt alespoň minimální odstup, jistý elementární životní prostor – právě prostřednictvím osvobodivého zasmání, zvláštního pobavení nad krutými paradoxy a absurditou skutečnosti.

Všudypřítomný černý humor byl odrazem vypjatého kritického pohledu na každodenní svět, který se začal v surrealistické poezii i malířství projevovat také zvýšenou mírou konkrétní předmětnosti. Dřívější neidentifikovatelné džungle tvarů a slov, tekuté tvary surrealistických vizí začaly dostávat charakter ostře viděných detailů všední skutečnosti, které mnohdy stačilo jen nepatrně posunout v jejich vztazích a kontextech, aby prudce zazářily v bezprostředním iracionálním významu: „*Večer po slavnosti na široké pláni. Skupina dělníků demontuje obnažené zbytky konstrukcí slavnostních tribun. Osířelé mikrofony ční proti nebi. [...] Dělníci rychle,*



*zručně a mlčenlivě pracují. Tucet nevypnutých mikrofonů do absurdnosti zesiluje jejich občasně zabručení, říhnutí, smrknutí, upšouknutí“* (Karel Hynek: Žer nehty stranou, rkp. 1952; in S vyloučením veřejnosti).

Toto kritické vědomí světa a realistické prvky, jimiž bylo vyjadřováno, způsobovalo, že se do centra pozornosti znovu dostal základní tvůrčí princip surrealismu – psychický automatismus. Poválečné období bylo zřetelně ve znamení postupné relativizace původního požadavku, aby dílo vznikalo za naprosté absence rozumové kontroly. Stále více se přiznávala určitá role reflexi, kontemplativním momentům, autostylizaci a podobně, připouštělo se, že zdrojem vlastní básnickovy imaginace může být nejen sen, ale také iracionální povaha vnějšího světa, který snícího obklopuje. Dílo mělo být fascinující komunikací mezi vědomím a nevědomím a z napětí mezi nimi těžilo svou sugestivitu. V tomto slova smyslu se poválečný surrealismus obrátil směrem ven, vstříc realitě, aniž by přitom ztratil své přesvědčení o významu a hodnotě konkrétní iracionality a z ní prýšící imaginace, která i nadále zůstala jeho hlavní „podvratnou“ silou, působící tam, kde svět strnul jako monstrózní racionální mechanismus, vyrábějící banalitu, únavu a omezenost všeho druhu.

Surrealismus výrazně ovlivnil i tvorbu dalších neoficiálních autorů – vnímali jej Egon Bondy, Bohumil Hrabal, Karel Marysko, Ivo Vodseďálek, Vladimír Boudník a další, mnozí z nich udržovali kontakty zejména s básníkem Karlem Hynkem či malířem Mikulášem Medkem. Podobně jako surrealistům také jim bylo blízké usilovné hledání nových výrazových způsobů a snaha manifestačně zformulovat tvůrčí východiska, jak o tom svědčí Hrabalův a Maryskův neopoetismus, Bondyho a Vodseďálkova „trapná poezie“ a totální realismus. Surrealistické vlivy poznamenaly dílo Hrabala, Vodseďálka i Maryska přesto, že jejich postoj k principům surrealismu byl časem do značné míry rezervovaný a také kriticky reflektovaný.

### *Autoři edice Půlnoc*

Surrealismus se stal východiskem i pro Zbyňka Fišera a Janu „Honzu“ Krejcarovou, kteří se na sklonku čtyřicátých let účastnili surrealistických aktivit a roku 1949 sestavili samizdatový sborník *Židovská jména* (1995), do nějž též přispěli. Ten reagoval na vzrůstající antisemitismus tím, že všichni autoři v něm užili židovsky znějící pseudonymy; Fišer si pro tento účel zvolil jméno Egon Bondy, které poté začal používat jako svůj stálý literární pseudonym.

Po rozchodu s Karlem Teigem vytvořili Bondy s Krejcarovou, Vodseďálkem a dalšími skupinu, která začala vydávat strojopisnou edici

*Půlnoc*. V této samizdatové edici, založené na přelomu let 1950 a 1951, zprvu vydávali především své básnické sbírky, ale i prózy, překlady a koláže. Vedle zakladatelů edice ke skupině patřil Pavel „Lord“ Svoboda, jako hosté v ní publikovali Bohumil Hrabal či Vladimír Boudník; texty členů skupiny byly v některých případech rozšířené o výtvarné projevy Adolfa Borna a Oldřicha Jelínka. Vrcholem vydavatelské aktivity byl rok 1951, kdy vyšlo dvacet titulů (poslední doložený text je z roku 1955), přičemž smyslem edice nebyla ani tak snaha texty šířit, jako je spíš uchovat. Autoři skupiny *Půlnoc* vytvořili svůj vlastní estetický program, inspirovaný jak surrealistickými postupy (zejména dílem Salvadora Dalího), tak i snahou o vzpouru vůči všemu, mnohdy pomocí šoku. Jejich poetika byla jimi samými nazývána „totální realismus“ (Egon Bondy), „trapná poezie“ nebo „politická paranoicko-kritická metoda“ (Ivo Vodsedálek).

Existenční beznaděj, život na okraji společnosti bez stálého zaměstnání a skepse vůči dobové společenské morálce vyvolávaly zejména u IVO VODSEĎÁLKA stud a pocit trapnosti, přecházející až do převrácení hodnot a zabsurdnění všeho. V parafrázi Bretonova výroku („*Krása musí být křečovitá, nebo nebude vůbec*“ – „*Bud' bude poezie trapná, nebo nebude vůbec*“) vytvořil Vodsedálek v období 1949–53 deset básnických sbírek, které byly později vydány ve dvou svazcích básníkovy díla nazvaných *Zuření* (1992) a *Snění* (1992). Sbírkou nesou výrazné rysy dadaistické hry a mnohdy již svým názvem přesně charakterizují svůj obsah – například *Trapná poezie* (smz. 1950), *Smrt vtipu* (smz. 1951), *Pilot a oráč* (smz. 1951). Parodie soudobé oficiální poezie je tu dotažena ad absurdum, říkankové texty převyšují svou stupiditou dobová budovatelská hesla. Zároveň lze v těchto textech nalézt strach z reálného nebezpečí války, stalinského kultu i masových poprav; černý humor, ironie a popření pointy jsou vyjádřením bezvýchodnosti doby. Básník přitom často využívá zkratky zachycující ty nejobyčejnější a nejbanálnější věci („*Nedávno si vzal pan farář / pod suknicí / kombiné své / sestry*“).

V ještě výraznější podobě se tento způsob psaní uplatnil v tvorbě EGONA BONDYHO, jehož básnické dílo mohlo také vyjít až na počátku devadesátých let (*Básnické dílo Egona Bondyho*, 1989–1993, 9 svazků, první dva též nejprve jako samizdat). Jestliže poezie Vodsedálkova ještě přiznává výchozí inspiraci surrealismem, Bondy ji již záměrně neguje. Termín „totální realismus“, který vytkl do žánrového podtitulu jedné ze svých sbírek (*Ich und es: totální realismus*, smz. 1951; in *Básnické dílo Egona Bondyho*, sv. 2, *Básnické sbírky z let 1950–1953*, 1992, zde pod tit. *Totální realismus*), Bondy chápal jako výraz snahy o naprosté odpoetizování verše.

Bondy byl přesvědčený marxista, který ale odmítal soudobou stalinskou podobu socialismu a cítil se být „objevitelem nového vidění“. Vycházel z představy, že zradě řeči neustále prokazované osobní zkušeností lze

zabránit pouze totálně přesným záznamem skutečnosti. Do tohoto záznamu nemá vstupovat žádná doba, společenská role nebo vzděláním určené autorské „předrozumění“. Úloha tvůrce spočívá v tom, že se v zájmu pravdy vzdá veškeré stylizace. To ve své podstatě znamenalo až dadaistické popření estetické hodnoty díla, jakéhokoliv hodnotového principu selekce. Báseň měla dávat okázale najevo svou hrubost, nedopracovanost, běžně se v ní objevují slovní kliše, proti „intelektuálnímu“ volnému verši jsou postaveny jednoduché veršovánky. Básník využívá prvků jazykové hry, triviálních gramatických rýmů a automatismů, bilingvních kalambúrů – zejména kombinace češtiny a němčiny (sbírky *Dagmara aneb Nademocionalita a Für Bondys unbekannte Geliebte aneb Nepřeborné bohatství*, obojí smz. 1951). Bondyho tvorba byla vědomě klaunsky provokativní a parodistická, básně s lapidárností až triviálností reflektovaly osobní a milostné prožitky i stupiditu a brutalitu života stalinské doby. Nejen díky pseudoinzitnímu verši a vulgarismům tak Bondyho tvorba došla značného uznání v undergroundu sedmdesátých let, v jehož rámci byly také některé jeho texty zhudebněny (sbírka *Velká kniha*, smz. 1952).

Dagmarou v Bondyho stejnojmenné sbírce byla DANA „DAGMARA“ PRCHLÍKOVÁ, která patřila spolu s dalšími k méně významným a také méně plodným autorům skupiny. Spolu s nimi se objevila ve sborníku *Mýty (fragmenty)* z roku 1950, jenž byl jedním z prvních edičních počínů Půlnoci. Její kompletní básnické dílo, vydané později pod názvem *Sebrané spisy* (příloha časopisu Haňťa press 1991, č. 10), se sestávalo z několika veršů, respektive pouze dvou básní psaných technikou gramatického automatismu (*Prší šikovně, Lížu župan*). Jen o něco produktivnější byl KAREL VÁCLAV ŽÁK, jehož sbírka *Hra prstečků mých neklidných*, zahrnující tvorbu z let 1947–55, byla samizdatově publikována až v roce 1979 v nákladu čtyř výtisků (ukázky viz Haňťa press 1991, č. 9). Mnohem plodnější PAVEL „LORD“ SVOBODA se v rámci edice Půlnoc prezentoval soubory *Poezie i prózy* (smz. 1951, čas. Haňťa press 1995, č. 17), sbírkami *Trapná poezie* (smz. 1951) a *Sublimace ve verších* (smz. 1954) a svazkem textových a výtvarných koláží *Rozkošný příběh* (smz. zřejmě 1951).

Jestliže Bondy a Vodsedálek chtěli šokovat záměrným odpoetizováním a trapností, JANA „HONZA“ KREJCAROVÁ (vl. jm. Jana Černá) překročila všechna dosud uznávaná erotická tabu sbírkou *V zahrádce otce mého* (rkp. 1948; smz. 1988 in *Revolver Revue*). Čistě pornografické verše však nejsou samoučelné a nepostrádají jistý humor: sbírka měla šokovat a zároveň poukazovat na demoralizaci a ztrátu hodnot v poválečném životě vůbec. Krejcarová byla autorkou i zřejmě ztracené sbírky *Terapeutické texty* z roku 1951 a básnického textu *Clarissa* (smz. 1951), který vyšel s dalšími autorčinými dochovanými texty v souboru *Clarissa a jiné texty* (1990).

Eroticky otevřená sbírka Krejcarové nebyla jediná svého druhu. Podobně zaměřené verše lze nalézt ve sbírce Zbyňka Havlíčka *Levou rukou neboli*

*Lyrické příspěvky k Emilii* (rkp. 1948; čas. Host 1998, č. 3), která již svým názvem odkazuje ke tvorbě Jindřicha Štyrského, v textech Vratislava Effenbergra a zejména Karla Hynka (*Deník malého lorda*, rkp. 1951–1952; in *S vyloučením veřejnosti*, 1998), jež tak tvoří další spojnici mezi surrealisty a autory Půlnoci i po jejich rozchodu v roce 1949.

Ke kuriózním podobám ineditní básnické tvorby patří verše osamocného podivína, více než šedesátiletého T. R. FIELDA, který i po válce pokračoval v psaní humorných epigramů a literárních „zádrhelů“, jimž se věnoval již od třicátých let. Pokoušel se ale také o angažované básně a epigramy, o satiru, bajky, písně pro pionýry. Jakkoli Field sám patrně toužil po oficiálním uznání, jeho naivistické verše působí velmi groteskně a v mnohém se bezděčně přibližují „totální poezii“, o jakou usilovali Bondy či Vodsedálek („*Pionýr ctí lidství zákon, / chce, by blahu sloužil atom*“). Z jeho veršů bylo později sestaveno několik výborů, například *Morodochium* (1990), *Gottwaldovi do ouška* (1992) a především soubor *Kosočtverce na ohradách* (1998).

### *Poúnorová apokalypsa očima katolických básníků*

Jestliže surrealisté a autoři kolem edice Půlnoc museli řešit rozpor mezi svou inklinací k marxismu a komunismu a realitou budování socialismu v Československu, spirituálně orientovaní básníci nebyli již z povahy své víry před obdobná dilemata stavěni; neslučitelnost náboženské a marxistické ideologie byla intenzivně vnímána oběma stranami. Proto také jejich tvorba z padesátých let mohla být oficiálně vydávána pouze během krátkého období politického uvolnění na sklonku následného desetiletí.

Na rozdíl od předchozího období netvořili básníci katolického světonázoru pevnou programovou skupinu, spojovalo je však to, že svorně vnímali socialistickou přítomnost jako úpadek všech základních hodnot, jako rozpad tradičního světa urychlovaný všeobecným odklonem lidstva od metafyzického řádu. Poetikou jejich tvorba navazovala na východiska z třicátých a čtyřicátých let, novým prvkem se v ní však stala reflexe bezprostřední politické reality, která svou krutostí a nelidskostí zasahuje do života člověka. Zvýznamnění ontologických prvků ve vidění subjektu signalizovalo pocit ohrožení, úzkosti prožívané uvnitř nepřehledného chaosu, který byl vnímán jako odlidšťující mašinerie ničící každý projev vyššího citu a lidskosti; ohrožení individuální lidské existence pak znamená nebezpečí pro veškeré lidství. Tvorba katolických básníků zhusta odrážela bezprostřední zkušenost s odlidštěnými mechanismy moci – řada z nich se v padesátých letech stala obětí politických procesů a byla odsouzena k dlouholetým

žalářům (Václav Renč, Jan Zahradníček, Josef Kostohryz, Zdeněk Rotrekl, Josef Jelen).

Všechny znaky tohoto apokalyptického životního pocitu jsou patrné v tvorbě JANA ZAHRADNÍČKA. Svou monumentální báseň *Znamení moci* Zahradníček napsal v letech 1950–51 a dokončil těsně před svým zatčením v červnu 1951, vydána byla ovšem až roku 1968 v Římě jako součást knihy *Rouška Veroničina a básně z pozůstalosti*. Domácí vydání této knihy bylo v roce 1969 zničeno a kniha tak v Československu vyšla až roce 1990. Polyfonická skladba je komponována do sedmi zpěvů, její těžiště pak leží ve zpěvu prvním, zkratkovitě předznamenávajícím zaměření a smysl celku, a zpěvu sedmém, přinášejícím poselství křesťanské naděje. Naléhavou rétoričností se skladba podobá žalmům, svědeckým a téměř prorockým charakterem vzrušené výpovědi je geneticky spjata s autorovými předchozími vášnivými obranami ohroženého lidství z let 1945–50, jakými byly *La Saletta* a *Rouška Veroničina*.

Báseň je psána volným veršem nestejného rozsahu, propojeným častými refrény, opakováním a návratnými motivy, dramatizovaným expresivním lexikem, výzvami a uplatněním řady dalších rétorických prvků, takže její dikce sugeruje vzrušenou překotnost řeči i rozpor mezi uvědomělou existencí a bezduchým živořením pro nic. Zahradníček svou skladbou vytváří vizi ohroženého světa a člověka, který opustil Boha, stal se nejistým („*Tak daleko sahal nejistota, jak daleko sahal člověk*“), osamělým a vydaným napospas definitivě smrti („*každý byl sám / bez jistoty o svém narození / zatímco smrt je obcházela*“). Je obelháván vědou, filozofií i politikou, sveden falešnými hlasateli svobody („*Bylo to k smíchu a bylo to k pláči / s tou jejich svobodou / Mysleli, že myslí, mysleli, že mluví, mysleli, že jdou / cokoli a kamkoliv se jim uráčí*“). Básnický subjekt této meditativní, hymnické skladby se ocitá uprostřed zblácnělého světa, v němž se lidské bytosti potácejí bez naděje, poháněny jen křikem „hlasatelů Šťastného živočicha“ k jakési rozplývající se chiměře. Lidé, kteří opustili Boha, jsou vydáni vlastní bezmoci, každý jejich pohyb bez duchovního zakotvení se projevuje jako pouhé nesmyslné přelévání hmoty. V tomto odduchovnělém prostoru i zdánlivě mrtvé věci ztrácejí svůj smysl a jsou vydány pouze svému bytí („*Stromy stály, kamení leželo*“). Jediná naděje je spatřována v návratu k řádu, ke znamení kříže a uznání duchovní podstaty světa.

Bezprostřední zkušenost střetu oduševnělé existence s bezduchým živořením zaznamenal Zahradníček také v básních vznikajících během jeho uvěznění (1951–60), Bedřichem Fučíkem později soustředěných do výborů *Čtyři léta* (1969) a *Dům strach* (Toronto 1981).

Jinou polohu střetu duchovnosti a transcendentna odvráceného od hmotného světa představuje poezie BOHUSLAVA REYNKA ve sbírkách vzniklých během padesátých let: *Sníh na zápraží* (\*1950) a *Mráz v okně*

(\*1955; souborně in *Podzimní motýli; Sníh na zápraží; Mráz v okně*, 1969). Reynek ve františkánsky pokorných meditacích prosvětluje prosté skutečnosti svého vesnického života; předměty i bytosti nejbližšího okolí – dvůr, zápraží, okno, vlaštovky, kočky – se v metafyzické soustředěnosti básnického „já“ stávají znamením transcendentna. Básník se pokouší odhalit vztah mezi jednotlivostí a řádem celku, jeho okolí je tak postupně včleňováno do prostého, jasného rámce autentické skutečnosti. Reynkova poezie prošla cestou od expresionistických počátků k prostotě výrazu, k syntetickému prolnutí světa smyslů se světem básnické transcendence. I zdánlivě nejběžnější věci a venkovské realie se tak stávají prostorem, v němž se svádí niterný zápas o lidskou duši. Koncentrace na úzký výsek konkrétní reality a zároveň posun od expresivnosti metafory k prostému, od ornamentu, básnické samoučelnosti a všech pouze vnějškových křesťanských témat oproštěnému výrazu, dává těmto pokorným meditacím hluboký duchovní rozměr i autenticitu. Z biblických motivů Reynek akcentuje příznačně postavu Joba, symbolizující pokoru člověka i velikost utrpení. I v jeho verších zaznívá existenciální úzkost subjektu tváří v tvář nicotě, smrti či neproniknutelné bezduchosti materie („*Tam, onde stín, a lidé udivení / za zdí, jež vyšší je než bývala, / přísněji brání proseb rozptýlení, / zavírá v úzkost srdce nestálá*“).

Zahradníčkova apokalyptičnost a Reynkovo meditativní hledání duchovního prostoru byly dvě krajní polohy, mezi nimiž oscilovala větší část ineditní tvorby katolicky orientovaných básníků.

V poezii JOSEFA KOSTOHRYZE se touha po dokonalém projasnění skutečnosti a reflexe životního údělu z horizontu absolutna spojují s úzkostí zrozenou děsivostí doby a vpadající do každého jednotlivého osudu. Básnické soubory, které zachytily básníkovu zkušenost z období nuceného dvacetiletého odmlčení a dlouholetého žalářování, mohly vyjít až okolo roku 1968. (*Jednorozec mizí*, 1969; *Přísný obraz*, 1970). Obdobně tomu bylo s básnickou tvorbou VÁCLAVA RENČE, dalšího z uvězněných tvůrců, jehož poezie je postavena především na extatickém hledání jistoty v symbolech křesťanství (*Popelka Nazaretská*, 1969). K mystické extázi směřují verše JANA KAMENÍKA (vl. jm. Ludmila Macešková), jehož básnický subjekt se díky intenzivním duchovním experimentům pohybuje v prostoru absolutna, kde je negována přítomnost všední skutečnosti (*Pubertální Henoch*, 1969).

Jinou podobu spirituální poezie padesátých let představuje tvorba Ivana Slavíka, Zdeňka Rotrekla a Vladimíra Vokolka, která je – oproti hyperbolizaci čistého duchovního zážitku – významněji poutána ke skutečnosti.

V *Malachitu* ZDEŇKA ROTREKLA, souboru veršů vznikajících převážně během básníkovy věznění v Leopoldově a vydaném roku 1980 v Mnichově, je hrůza konkrétní přítomnosti patrná z básníkových děsivých vizí a „skřípavého“ zvuku veršů, dosahovaného také hromaděním ostře znějících

souhlásek („*Zákeřně planulo vrání oko / nastřádaným jedem*“). Básnický subjekt podtrhuje trvalou přítomnost ohrožující skutečnosti a jako jediná možnost záchrany se mu jeví touha po duchovním překonání děsivé reality.

Zobrazení zrudnosti stalinského aparátu a snaha o nacházení etické síly uprostřed nepřátelského světa charakterizuje i sbírky nekatolických autorů vězňenských komunistickou mocí, zejména KARLA PECKY (*Rekonstrukce*, \*1954–57; 1995), JIŘÍHO HEJDY (*Sonety zpívané šeptem v stínu šibenice*, \*1950–1962; 1993) a JIŘÍHO STRÁNSKÉHO (*Za plotem*, \*1953–1960; 1997) i v kolektivní sbírce jáchymovských vězňů nazvané *Přádenko z drátů* (vydané ve dvou částech v mnichovských exilových časopisech *Hlas exilu* a *Archa*, 1958, ed. Antonín Kratochvíl).

Vědomí rozpadlosti světa, zhroucení hodnot v konkrétní historické epoše vedlo VLADIMÍRA VOKOLKA v souborech poezie *Hic iacet* (\*1948–50) a *Exodus* (\*1948–60; obě sbírky in *Dílo Vladimíra Vokolka*, smz. 1981; in *Ke komu mluvím dnes*, 1998) k položení základních existenciálních otázek: Kdo jsem, kdo je člověk? V neprostopupném temném světě je nutno vracet se ke zkoumání vlastní identity. Člověk není u Vokolka osvobozován od úzkosti své všednodennosti, jeho nadějí však může být přesvědčení o sepětí individuálního života s věčností.

### *Jiří Kolář a jeho transformace poetiky Skupiny 42*

Mezi autory, kteří nemohli po větší část padesátých let publikovat, patřil také JIŘÍ KOLÁŘ, jedna z vůdčích osobností bývalé Skupiny 42. Kolář se ve své nově vznikající tvorbě nehodlal přizpůsobit budovatelské normě a nepokoušel se ji smířit se svou výchozí poetikou. Po roce 1948 tak jeho činnost stále více určovala snaha o vytvoření osobité básnické formy z hrubého životního materiálu. Jeho experimenty spočívaly v básnické transmutaci všední řeči, deníkových záznamů a odposlechnutých rozhovorů banálního obsahu v konfrontaci se světem poezie, přičemž básník vědomě znejistoval hranice mezi poezií a prózou. Významové zvrstvenosti Kolář dosahoval i využitím a kombinací různých variant segmentů stejných textů.

U Koláře hraje významnou roli postupnost času, jeho členění v lidském životě do dnů a roků. Rozdrobený čas se pro něho stává nejvýraznějším symbolem toku všednosti a nivelizace událostí. V existenciálním protestu proti iluzi klidu, motivovaném výrazně i nesouhlasem s oficiálním splýváním kolektivu s komunistickou interpretací dějin, užívá Kolář prozaického deníkového záznamu v kombinaci s veršovanými útvary. Na jedné straně tak autentizuje přítomnost básníka v konkrétním dějinném čase, na druhé pak variacemi a transformací evidovaných faktů dosahuje jejich vytržení ze

schémat plynoucího kontextu a nutí je tak k odhalování skutečné významové nosnosti. Pozornost čtenáře je neustále strhávána ke gestu básnického subjektu, k jeho úsilí o distanci od iluze kolektivní a univerzalizující přítomnosti, která ho zbavuje svobody a vnucuje mu iluzi otupělého dehumanizujícího klidu. Tuto techniku Kolář využil již v roce 1949 v knize *Očitý svědek. Deník z roku 1949* (Mnichov 1983), v němž se autorský subjekt stylizuje nejen jako svědek hrůzné doby, ale také jako ten, kdo vynáší hněvivý soud nad ubohostí mocných a jejich přísluhovačů. Text je členěn do větších celků po měsících a v jednotlivých číslech pak po dnech či dokonce po hodinách. Básník vytváří autentickou strukturu pro sledování pohybu událostí i vlastního vědomí o nich. Tento rastr vržený na plynoucí skutečnost pomáhá subjektu postavit proti permanentní proměnlivosti a relativitě stálost vlastní identity ověřované časem, která ho opravňuje být etickým soudcem doby.

Nejzřetelněji je technika variací a montáže Kolářem užitá v souboru z roku 1950 *Prometheova játra* (1970 sazba rozmetána; smz. 1979; Toronto 1985). Tato experimentální sbírka žánrově i druhově velmi různorodých textů, v níž se mísí dokumentárnost s imaginativností, je sjednocena gestem básnického subjektu, který se stává neúplatným kritickým svědkem nástupu komunismu. Textová heterogenost je v knize široká: vedle deníkových záznamů se zde objevují fragmenty dopisů, citace z tisku a beletrie, jsou tu vloženy i ucelené cizí texty. Sbírka je komponována jako triptych, úvodní oddíl, nazvaný Skutečná událost, přináší pět návazných textů, v nichž se kříží citace Ladislava Klímy s transformací povídky Žofie Nałkowské *U trati*, aby propojením drsné válečné prózy do veršového útvaru autor prozkoumal básnické potence záznamu autentické události znepokojivě vstupující do života subjektu. V Doslovu, který vedle povídky Nałkowské uzavírá první oddíl knihy, rekonstruuje svůj básnický experiment, který je veden vědomím, že „*lidský osud nikdy není vysvětlitelný a postižitelný z jednoho bodu*“. Oddíl *Jásající hřbitov* je výborem z deníku a odhaluje s mrazivou dokumentárností některé příznačné rysy atmosféry strachu, osamělosti a bezmoci v totalitním státě, ukazuje politickou demagogii, absurditu i manipulaci s lidmi i slovy. Sjednocující lyrický subjekt se stává svědkem absurdních a nelidských situací, ale i morálním arbitrem a soudcem: „*Totalita, jakákoli totalita, vede vždy k zvířecosti, vždy k zrůdnosti, a povedl-li se udělat vzorný ‚pracovní nebo výchovný tábor‘ pro sto, tisíc nebo deset tisíc lidí, je stejně snadné jej udělat pro celý národ nebo většinu lidstva; aby nikdo nebyl nezaměstnaný. Zaplaťte dobře policajtům a jde všechno!*“ Základním cílem básníka, příznačným i pro další oddíl *Každodenní komedie*, je pokusit se upozornit na hrůznou fakticitu skutečnosti jinak mizející v inertním toku běžných zpráv a všednosti. Autor se tu vzpírá míjející přítomnosti, v níž i nejděsivější události, signující ztrátu lidství či fatální obrat dějin, jsou pojímány jako



nevzrušivý fakt. Kniha je ve svém důsledku statečnou a básnický silnou obranou vnitřní svobody jedince proti jakékoliv manipulaci člověkem, dějinami a duchovním životem.

Prostor pro publikaci Kolářovy tvorby, respektive její části, se otevřel až v druhé polovině padesátých let. Po devíti letech vstoupil na oficiální literární scénu vydáním skladby *Mistr Sun o básnickém umění* (1957). Svou vůli k experimentu tu promítá do parafráze starého čínského textu o válečnickém umění, který tehdy již existoval v českém překladu. Skladba se snaží zachovat původní formu i dikci, pouze předmět pojednání je jiný, nápadně kontrastní s původním. Kolář zde formuluje vlastní pojetí básnické tvorby se silným důrazem mimo jiné na etické souvislosti vzniku uměleckého díla. Nejde však o básnické směrnice, ale především o dílo o svobodné originalitě tvůrčího ducha a jeho zodpovědnosti; v obecném, gnómičtém tónu výroků jsou jedinečným způsobem ukryty názory na soudobé poměry: „*Služebnost / je hniloba srdce / Začne prodejností / končí udavačstvím [...] Když ti velí psát Poezie / nesmíš ustoupit / i kdybys měl stát proti celému světu / Když ti schází její rozkaz / nepiš / i kdyby tě o to žádalo celé lidstvo.*“

Jakoby symbolicky vydal v témže roce Kolář spolu s Josefem Hiršalem přeuvyprávěné Ezopovy bajky, kde Bohumila Grögerová v doslovu označuje Ezopa za „kritika veřejných poměrů“, který „*nechtěl nebo nemohl mluvit přímo*“.

Kombinace prózy a poezie, deníkového záznamu a verše byla typická pro tvorbu dalšího z členů bývalé Skupiny 42 JANA HANČE, který navázal na svou básnickou sbírku *Události* z roku 1948 texty vydanými později v souboru označeném editorem Janem Lopatkou rovněž jako *Události* (1991, → s. 242, kap. *Próza*).

## *Život je všude*

Silný inspirační vliv Kolářovy poetiky a postupů vycházejících z konkrétní evidence odpoetizované všední skutečnosti dokládá strojopisný sborník *Život je všude*, sestavený Jiřím Kolářem a Josefem Hiršalem v roce 1956 a knižně vydaný až v roce 2005. Název sborníku – totožný s názvem literárního večera, který zorganizoval na jaře roku 1955 Václav Havel v Brně a na němž se pokoušel představit autory bez možnosti publikace – ironicky parafrázuje mýtus rozkvětu nového života. Jednotlivé texty stavěly proti ideovým schématům autentické reprezentace konkrétních nevyumělkovaných životních projevů, v nichž je zachycována rozpornost, absurdita, úzkostnost i ironie opravdového lidského bytí. Zachycení syrových příznaků skutečného života ověřovaného autentickou umělcovou zkušeností, tedy subjektivizací

jeho výrazu, se stalo formou ochrany umělecké identity před prefabrikovaným newspeakem doby.

JIŘÍ KOLÁŘ ve sborníku publikoval čtyři básně, později zařazené do výboru *Vršovický Ezop* (1966). JOSEF HIRŠAL prezentoval ukázky tvorby, která s téměř brutální věcností odhalovala krutost lidského údělu a byla později zařazena do sbírky veršů a krátkých próz *Soukromá galerie* (1965). (Ve stejné době vznikla i jeho drobná knížka pojatá jako „stylistické cvičení“, v němž autor parodoval básnické styly od K. H. Máchy až po Vladimíra Holana s názvem *Párkař. Básnické nápodoby*, 1997.)

Vedle obou pořadatelů se zde poezii představili také Václav Havel, Emil Juliš, Jan Zábrana, Jiří Paukert (později publikující pod pseudonymem Jiří Kuběna). Poezii JANA ZÁBRANY ve sborníku zastupovaly ukázky dokládající tři polohy autorova talentu. Ten dal vzniknout jak veršům zřetelně ovlivněným poetikou Skupiny 42 (*Černá lyrika*, \*1953; přeprac. s tit. *Utkvělé černé ikony*, 1965), souboru umělecky inovujícím formu sonetu (*Anály*, \*1955; s tit. *Stránky z deníku*, 1968), tak také básním inspirovaným autorovými překlady moderní americké poezie (*Léta s Helmuthem*, \*1956; s tit. *Lynč*, 1968; 1993 v soub. vydání s tit. *Samosoud*). Z poetiky města, ovlivněné dílem Vladimíra Holana, vycházel ve svých básnických počátcích v polovině padesátých let rovněž VÁCLAV HAVEL, jeho tázání se po smyslu poezie však bylo velmi literární, odvozené a spekulativní (*Na okraji jara*, \*1955–56; in *Spisy*, sv. 1, *Básně; Antikódy*, 1999). Z civilního a zprozaizovaného výrazu poezie, podobnému poetice Skupiny 42, vycházela básnická tvorba EMILA JULIŠE, z níž byly do sborníku zařazeny mimo jiné básně později vydané v souboru *Nevyhnutelnosti* (1996). Juliš je ovšem komornější, subjektivnější a bohatší o zkušenost z nově osídleného pohraničí. Industriální krajina v okolí Loun a Mostu i ubíjející malost života v obřích komplexech domů u něj vstupuje do kontrastu se silnou touhou nacházet blízkost člověka.

Sborník tak soustředil řadu spisovatelů, kteří se v následujících desetiletích prosadili jako významné osobnosti české literatury, tehdy však patřili mezi tvůrce bez možnosti oficiální publikace. Nejenom pořadatelé sborníku, ale i mladší autoři ovšem v literatuře začali působit již dříve. Například Václav Havel spolu s několika mladými autory hlasícími se ke skupině tzv. šestařicátníků (Pavlem Švandou, Jiřím Kuběnou a později i Violou Fischerovou) vydával v letech 1953–54 cyklostylovaný časopis *Rozhovory 36*. Dílo JIŘÍHO KUBĚNY z padesátých let soustředila jednak jeho prvotina *Zpívající voliéra*, obsahující verše z let 1953–54 (smz. 1987; 1996), jednak bylo zčásti zařazeno do výboru *Krev ve víno* (1995).

Prozaickou část sborníku utvářely texty Milana Hendrycha, Emila Juliše, esej Václava Havla a ukázka z románu Josefa Škvoreckého *Zbabělci*. Prózou, pěti povídkami z později rozmetaného souboru *Skřivánek na niti*, byl ve

sborníku představen rovněž BOHUMIL HRABAL, autor, který se v padesátých letech věnoval i poezii a stvořil dvě básnické skladby, které jsou známější ze svých pozdějších prozaických variant.

Ve veršem psaném proudem obrazů *Bambino di Praga* (\*1950; in *Bambino di Praga; Barvotisky; Krásná Poldi*, 1990) se střetává snaha o zachycení proudící všednosti, každodenní reality města s potřebou lyrického subjektu otevřeně a mnohdy až drsně reflektovat svou vlastní pozici uvnitř proměnlivého pohybu života. Báseň je pokusem o uchopení a vytvoření smyslu světa a bytí, smyslu, který se zdá být na dosah, ale vždy znovu se rozpadá a básníka vyzývá k novému pokusu. V Hrabalově vidění proudu každodennosti neexistuje jediná ustálená poloha, ale okouzlení z tvořivosti života se střídá s úzkostí z nesrozumitelnosti a chaotického spádu událostí, sklon oddat se proměnlivému toku skutečnosti se setkává s potřebou zachránit sebe sama prostřednictvím řeči, jejíž dynamika je analogická spádu reality.

V *Krásné Poldi* (\*1950; in *Bambino di Praga; Barvotisky; Krásná Poldi*, 1990), inspirované básníkovou zkušeností z kladenských hutí, je využito podobné kolářovské techniky dokumentárního záznamu reality, úryvků odposlechnutého banálního hovoru, které jsou transponovány do veršové struktury, aby tak bylo dosaženo nové významové potence. Hrabal využívá i „dryáčnické tvořivosti“ a hyperbolizované obraznosti lidové promluvy, v jejíž svobodné syrové nespoutanosti o sobě dává vědět neprefabrikovaný život. Energie tohoto živoucího „plazmatu“ řeči nepřímo polemizuje se schématy oficiální české poezie a jejím viděním světa práce a výroby, s vyprázdněnou manýristickou metaforičností. Obrazy dělnického prostředí kladenské huti jsou u Hrabala propojeny s řadou „surrealisticky“ rozpojovaných metafor. Pohyb lyrického subjektu po fragmentech drsné skutečnosti a jeho existenciální vkloubenost do reality utvářejí fantaskní obrazy, v nichž vyvstávají nečekané souvislosti.

## OBNOVOVÁNÍ VÝRAZOVÉ ŠKÁLY

V druhé polovině padesátých let se česká poezie ocitla v situaci vyvzdorovávaného návratu k pozicím dobrovolně i násilně pozbytým, k navazování na přerušené cesty, dohánění zameškaného. K nejvýznamnějším hodnotám předchozího literárního vývoje, k nimž se opatrně počala hlásit určitá část tehdejších autorů, patřilo vedle odkazu avantgardy Štollem zatracené básnické dílo Františka Halase a také poezie tvůrců Skupiny 42. Tiché i hlasitější přihlašování se k těmto hodnotám znamenalo odmítnutí vnitřní nevěrohodnosti agitační poezie, pokus o

vymanění složitého subjektivního osudu z masy anonymního davu a snahu uhájit intimitu přítomné každodenní chvíle uprostřed neustálého proklamativního vyzývání budoucnosti.

Blok zákazu vydávání Františka Halase byl zčásti prostupný už během první poloviny padesátých let. V roce 1953 došlo k vydání *Naší paní Boženy Němcové*, vycházely básně pro děti. Na přelomu let 1956 a 1957 se zásluhou Adolfa Kroupy v Brně dostaly jeho texty do drobných bibliofilských tisků *Čtvero pozdravení* a *Šel básník, lékař*. K významným edičním činům Jana Grossmana jako redaktora v nakladatelství Československý spisovatel patřilo – vedle výboru z deníků Jiřího Ortena (1958) – především vydání výboru básní Františka Halase (*Básně*, 1957, edd. Jan Grossman, Vladimír Justl). Právě v těchto knihách, v obsáhlých předmluvách Jana Grossmana a Zdeňka Urbánka, bylo Halasovi a Ortenovi po delší době mlčení i odsudků opět přiznáno výsadní místo v kontextu české literatury. (Důležitá byla především Urbánkova formulace z předmluvy k Deníkům Jiřího Ortena o Halasově významu a vlivu: „*V Halasovi našel Orten živý důkaz, že lze otevřeně přijmout marnost a vědomí smrti jako nedílnou část reality dané člověku k existenci a poznání [...] a neodmítat o ní svědectví.*“) Po delší době se tak dostal ke čtenáři opět pokus o náčrt širších, nezkrácených souvislostí, zahrnující mimo jiné i dlouhou dobu zamlčovaná jména Ladislava Klímy, Leona Bloye, Romana Jakobsona, Richarda Weinera, Klementa Bochořáka a dalších.

Přihlásit se k Halasovi, jehož poslední, nedokončená sbírka *A co?* vyšla roku 1957 (ed. Ludvík Kundera), znamenalo přihlásit se k básnickému typu, jemuž je písňovost, zejména ta jednoduše idylická, povahově cizí – paradoxně to potvrzuje i mělkost několika agitačních popěveků, které pod vlivem obecného nadšení v prvních poválečných letech Halas napsal. Podstatnou většinou svého díla reprezentoval reflexivní rozměr poezie, svár životních kontrastů a „velikosti nejistot“, které v člověku neustále probouzí vědomí smrti, ohrožení citovým vychládáním a nicotou. Právě rozhybání strnulé fráзовitosti vpuštěním složitého světa do básně a její soustředění na básníkovo nitro bylo nezbytnou podmínkou k navrácení důvěryhodnosti a skutečné umělecké hodnoty poezie.

Halasův publikační návrat otevíral prostor i pro básníky zasažené jeho poetikou, jako byl například LADISLAV DVOŘÁK a jeho opožděný debut *Kainův útěk* (rozmetáno 1948; 1958). Dvořák Halasovi sbírku dedikoval a přiblížil se mu nejen tím, že tematickým i hodnotovým středem jeho poezie byla životní bolest („*přiznejme že uvnitř máme jádro / žhavý magnetovec bolesti / hlavní slunce naší soustavy*“), ale také málomluvností, sevřeným tvarem a úspornou nezdobností textů. Ta v Dvořákově případě zpřítomňuje významový svět jeho venkovského dětství a městskou osamělost jeho mládí, přičemž se snaží vycházet důsledně z hloubky konkrétního, osobního

prožitku: „*jsem zbaven dávno nestydatě / zpěvu povšechného / i lásky povšechné.*“

### *Prostor pro diferenciaci poezie a jistota všedního dne*

V druhé polovině padesátých let v souvislosti se společenským a politickým posunem vyvolaným kritikou tzv. kultu osobnosti vyšla celá řada sbírek, které přinesly nové postoje, přehodnocovaly básnickou tradici a směřovaly k hlubší, diferencovanější představě literatury. Otevřenější publikační prostor v této době umožnil i vydání veršů členů bývalé Skupiny 42 JIŘINY HAUKOVÉ (*Oheň ve sněhu*, 1958) a Jiřího Koláře.

Přestože šlo o autory různých generačních vrstev, různých básnických naturelů, literárních i lidských zkušeností, z nichž někteří debutovali, zatímco jiní již měli za sebou bohaté literární dílo a ve svobodnějších publikačních podmínkách se znovu vraceli, pro všechny byl příznačný jeden společný rys: jejich často velmi rozdílné verše se soustřeďovaly k tématu hledání místa jedince v rozporuplné době, k básnické analýze lidského subjektu, vystaveného tlaku sil bránících jeho plné realizaci, reflektujícího sama sebe jako neopakovatelnou hodnotu a poezii jako prostředek poznávající a zároveň umocňující podoby konkrétního lidského života. Vedle postoje tvůrců i podoby jejich poezie se změnila i samotná společenská funkce poezie.

Jestliže idea nově budovaného světa odsunovala v počátku padesátých let všednost a každodennost přítomného života do pozadí jako něco nevýznamného, ba dokonce ji považovala za překážku na cestě k ideální budoucnosti, s ústupem patosu revoluce a s relativizací jejích jistot začala česká literatura tento svět všedního lidského bytí znovu objevovat. Spisovatele přestával zajímat člověk jako zaměnitelná součástka kolektivu a svět takový, jaký by měl být, a stále větší pozornost věnovali světu, „v němž žijeme“, a neredukovatelné lidské individualitě.

Charakteristickým rysem české poezie druhé poloviny padesátých let tak bylo odmítnutí schematické povšečnosti, pro něž se výrazným inspiračním zdrojem – byť oficiálně stěží přiznávaným – stala Skupina 42 a její akcentování postoje básníka jako „pouhého“ svědka událostí, přidržujícího se vlastních, důvěrných zkušeností, zpozorovaného a zaslechnutého. Básníci chtěli rezignovat na domýšlivou roli mluvčího, rétora, který hovoří za lid a k lidu. Prosté, každodenní předměty a situace, kterým báseň začala opět důvěřovat, již nejsou výlučně spjaty s obrazem dělníka jakožto budovatele nového světa – je v nich ukotveno všechno, čemu by jinak hrozila ztráta přesvědčivosti a zplanění do prázdných pojmů.

Tato základní tendence byla pozorovatelná u celé řady básníků odlišného naturelu i orientace, nicméně roli programového centra, kolem něhož se sdružila generační vrstva mladších autorů, básníků, prozaiků, kritiků a teoretiků kladoucích důraz na žitou skutečnost a přicházejících s programem poezie všedního dne, sehrál v druhé polovině padesátých let časopis Květen. Měsíčník Svazu československých spisovatelů vycházel od září 1955 s prvotním úkolem poskytnout prostor pro začínající mladé autory, od druhého ročníku se však stal vyhraněnou platformou mladších profesionálních spisovatelů, kteří se sice ztotožňovali se socialismem a jeho cíli, chtěli však překonat limitující stav současné literatury „obecné, statické a mytizující“ a hlásili se k požadavku zkonkrétnění a zživotnění literatury a poezie pod heslem: „*Jen zachycením faktů života můžeme postihnout dynamiku světa, nesmírného vývoje, který se valí kolem nás a v nás*“ (Miroslav Holub: *Náš všední den je pevnina*, Květen 1956, č. 1).

Básnickou poetikou, zájmem o městskou scenerii a každodennost obyčejných lidí měli „květnáci“ zřetelně velmi blízko především ke starší poezii Kolářově a Kainarově. Z reakce na příspěvek Václava Havla, ve kterém se jich mimo jiné ptal i na tuto příbuznost (Pochyby o programu, Květen 1956/57, č. 1), ale i z pozdějších vyjádření aktérů je však zřejmé, že někteří příslušníci skupiny, zejména ti mladší, tuto souvislost zpočátku vůbec nevnímali a jiní ji ze strategických důvodů popírali – příbuznost s poezií Skupiny 42 by totiž mohla protivníkům této generační skupiny sloužit jako silný politický argument proti jejímu směřování.

Využitím předmětného detailu pro moderní básnickou obraznost se autorům Května stal učitelem francouzský básník Jacques Prévert, kultem všedních věcí navazovali na Jiřího Wolkra, v rytimizaci, kompozici a obrazné hravosti se někteří z nich inspirovali Nezvalovým poetismem. Příslušníci skupiny nacházeli příbuznost i v ostatních literaturách socialistických zemí, v nichž se projevovaly příbuzné tendence; překládali Jevgenije Jevtušenka, Leonida Martynova, Jevgenije Vinokurova, Nikolaje Zabolockého, Semjona Kirsanova, Tadeusze Różewicze, Zbigniewa Herberta a další.

Program všedního dne nebyl intelektuální hříčkou několika tvůrců, sledujících vlastní umělecké cíle, nýbrž výrazem obecnější, nadindividuální potřeby změnit charakter literatury a literárního života. Jiří Šotola již v dubnu 1956 na II. sjezdu spisovatelů požadoval: „*Naše poezie by měla napříště daleko častěji (a méně mentorsky) stát uprostřed života lidí, zabývat se každodenními, tak zvaně všedními zážitky.*“ V září téhož roku, v prvním čísle druhého ročníku časopisu, posloužilo jako programní vystoupení „květnáků“ zcela náhodné spojení básně Josefa Bruknera *Óda na sušení prádla* a eseje Miroslava Holuba *Náš všední den je pevnina*. Zejména Holubova stať inspirovala svým důrazem na fakticitu života, požadavkem básnického smyslu pro detail i polemickým patosem namířeným proti limitujícím

faktorům tehdejšího literárního vývoje a proti kaširované poezii první poloviny padesátých let: „*Poezie se dělala z obecných výpovědí, z obecných závěrů. Pod etiketou jakési velmi nejasně určené a pochopené typičnosti byly násilně, od zeleného stolu poetizovány poučky a oficiální témata.*“ V dobových souvislostech toto vystoupení zapůsobilo jako projev nemalé odvahy formulovat obecněji pocíťovaný problém.

Básníci okruhu Května sdíleli vizi nové komunistické společnosti a optimistický pohled na svět, s budovatelskou poezií nedávných let je spojovaly mnohé axiomy i motivy. Hlásali víru v obyčejného člověka a jeho každodenní život v tuto chvíli a na této zemi. Díky rodícímu se přesvědčení, že mnohost individuálního bytí není redukovatelná na frázi, se však snažili rozpoznat a překonat lživost ideologických schémat.

### *Básníci časopisu Květen*

Program poezie všedního dne spojil několik osobností rozdílného básnického založení, odlišné minulosti i dalšího vývoje. Podoby knižních publikací navíc nabyl až v letech 1957–58, tedy v době, kdy se jeho výchozí platforma již modifikovala a mnozí z aktérů Května cítili potřebu se od ní víceméně distancovat.

K těm, kteří před svým příklonem k této poetice prošli vícero fázemi, patřil JIŘÍ ŠOTOLA, básník pokládáný za ústřední postavu skupiny. Těsně po válce začal publikovat verše inspirované spirituální tradicí a v polovině padesátých let vystoupil jako autor lyrických proklamací, které s dobovou naivitou oslavovaly život vojáků a dalších mladých lidí, bojovníků za mír a socialismus (*Červený květ, Za život*, obojí 1955).

Za první Šotolovu osobitou knihu lze považovat sbírku *Svět náš vezdejší* (1957), v níž převážila tematika lásky, na rozdíl od dřívějších autorových veršů již zbavená potřeby politicky tendenční interpretace a soustřeďující se na kontrastní, emotivní vykreslení milostného vztahu muže k ženám. Básník v ní nerozkrývá subtilní různost prchavých emocí, nýbrž v duchu poetiky všedního dne nechává do svých básní vniknout epický prvek a věcnost reality. Změň jevů a výjevů, plně sjednocených jen v rovině druhotných významových a citových poukazů, dává jeho evokacím okamžiků mnohoznačnou, ale často i mnohostrannou obsáhlost.

Intonační spád Šotolovy poezie navazuje na Nezvalovo poetické údobí, přičemž ve významové rovině stupňuje výmluvnou konkrétnost dravé chuti do života v jednotě jeho různých stránek. Základním gestem básnickovy výpovědi se stává extatická „lačnost a žízeň žítí“, která se rodí z potřeby žít tady a teď. V básni *Dvě ženy* tato lačnost spojuje představitelky dvou

protikladně orientovaných emocionalit, v básni *Jaro v restauraci* pak utváří kontrastní pozadí pro evokaci chvíle, v němž se dívka sedící v restauraci vymaňuje z milostného zklamání. Zdánlivě samoučelné kupení útržkovitých detailů tu ve svém překotném spádu vytváří atmosféru chuti do života: „*Nazelenalé slunce cinká o sklenici, / prstýnek, pěna, kroužek blýskající, / zelené oči, voní skořice, / za okny běží veselá ulice, / vzduch, opar růžový a za volantem nebezpečí / a šofér nečeká a hloupá, která brečí...*“

Šotola neanalyzuje; smyslu se snaží dobrat pojmenováním nálady a také přímočarou proklamativností. Pocit chuti do života však přenáší i do obecné ideové roviny, v níž se dostává do těsné blízkosti ideologie optimismu. Řada jeho básní tak směřuje k oslavě lidí, kteří jsou „*živi z touhy nebyt troskou [...] a sám tvořit smysl / hvězd, deště, ptáků, / světa, jenž se točí*“. Víru ve vítězný pokrok lidstva ovšem básník již nevyvozuje z neosobní historické zákonitosti, nýbrž ji vidí jako životadárnou veličinu, která umožňuje překonat někdy až drasticky zdůrazňované slabosti a rozpory lidského bytí. K vrcholnému naplnění života u něj proto dochází v dramaticky prožívaném, obrazně bohatě rozvinutém okamžiku osvobozující očištné odhodlanosti, jak to ukazují básně *Óda na hazard*, vzdávající hold riskantním životním rozhodnutím, nebo *Plavba*, která vyslovuje dychtivost posádky kolumbovského korábu *Santa Maria* v okamžiku, kdy za svým objevem vyplouvá z přístavu nesoucího atributy moderního světa.

Motivy lačnosti po žití se na sklonku padesátých let objevily také v tvorbě KARLA ŠIKTANCE. Šiktancovy starší sbírky byly typickým projevem tehdejší mladé poezie (*Tobě, živote!*, 1951; *Pochodeň jara*, 1954), teprve ve sbírce *Vlnobití* z roku 1956 autorův dějinný optimismus z části ztratil ideologický charakter a byl rozrušen tóny nesouladu, smutku a lítosti, v milostných básních i tematikou nevěry a rozpadu manželství, ve verších politických také náznakem polemiky a kajícího sebereflexí. Ve své první osobitější sbírce *Žízeň* (1959) se Šiktanc vydal jiným směrem. Jeho příklon k poezii všedního dne prozrazuje výraznější inklinace k městským motivům a snaha dát podstatný smysl konkrétním situacím ze života prostých lidí, tvarově pak užití volného verše a vystupňovaná role výrazných detailů, jež nabývají sémantické závažnosti z kontextu velmi často vyrůstajícím z paměti básníka i společnosti. V básni *Kolo* je jednoduchý motiv opuštěného dámského bicyklu umocněn místem, kde leží – „na lidickým kopci“, obdobně je tomu i v rozsáhlé, epicky založené básni *Jakubská noc*, v níž básník vzrušeně, ale s lapidární věcností zpřítomňuje předmnichovskou mobilizaci a s ní spjatý výtrysk solidarity a obětavosti celé vesnice i s jejím následným návratem k sobectví, vzájemné zlobě a samotě po demobilizačním zklamání. Šiktanc tak předjal své dvě básnické skladby Heinovské noci a *Patetická* s tematikou lidické tragédie a *Vítězného února*. Specifiku sbírky *Žízeň* ovšem utvářejí především časté etické střety lyrického subjektu se sebou samým, přesněji



s mnohostí podob básníka „já“, které tu přerůstají nejen do podob přítele, ale i kohosi temného a neznámého. To je výslovně pojmenováno v básni Strach, v níž autor nejprve jako v zrcadlech vidá „pět deset lidí“, kteří mají jeho podobu a jméno („*Trochu hrdinové, / trochu blázni. / Všechny je znám*“), aby si pak uvědomil děsivost možné konfrontace s tím, co se skrývá v lidském nitru: „*Jen jeden – / z něj mám strach. / Přijde a mlčí. Dívá se a mlčí.*“ Obdobně je tomu i v titulní básni, v níž básník dovádí k tajemné neurčitosti metaforickou žízeň jakéhosi muže („*...Bláhová touho! / Jako by kdy moh / překročit úzkost, která dech mu křiví. / Nechte ho mlčet. / Bodne-li ho nůž, / bude ho skrývat, dokud nezreziví. // Bude se vracet / nejtemnější z cest. / Snad šenkýřku, snad holku zavolá si, / snad bude zpívat, křičet, pít. / Však tuhle žízeň, sám to ví, / tu nikdy neuhasi*“), aby jí zároveň dal charakter proklamace morálního smyslu lidského života: „*Chtěl bych dlouho žít. / A nezůstat tu dlužen, jak to bývá [...] Chtěl bych zpříma jít. / Nekývat. Nehrát. Nelézt po kolenou. / Ať i má smrt má v očích sen...*“

MIROSLAV FLORIAN, další z výrazných osobností skupiny kolem Května, byl již od své prvotiny *Snubní prsten* (1948) typem básníka-harmonizátora, bytostného mélického lyrika. Jeho básnická síla i slabost spočívá především v nezastíraném oslnění možnostmi poezie, improvizací lehkosti a bohaté obraznosti, s níž ozvláštňuje a pointuje myšlenku i pocit; hranice jeho talentu ovšem utvářela inklinace k poezii jako pouze smyslově názorné popisnosti.

Florianova raná poezie některými svými postupy jako by předjímalá nástup Května. Jeho sbírka *Cestou k slunci* v roce 1953 v poloze intimní přírodní lyriky realizovala to, co v témže roce požadoval Milan Kundera ve své básnické polemice s poezií, která pouze naplňuje neosobní ideologická schémata, ovšem jen za cenu několika konformních závěrečných básní, napodobujících Bieblův politickou poezii. Řada básnických vlivů pak Floriana postupně dovedla až k nalezení vlastního stylu, který se zčásti projevil už v následující sbírce milostné poezie *Blízký hlas* (1955).

Koncept poezie všedního dne básník programově naplnil až sbírkou *Otevřený dům* (1957), v níž jeho lyrismus nabyl větší různorodosti a vytvořil prostor pro nápaditou a nenásilnou metaforičnost. Rozhodujícím posunem byl přechod od pouhého lyrického souznění s přírodou k výslovnému prolínání básníka nitra a lidského osudu s přírodou a celkem jevového světa. Florian tu neusiluje o hlubokou myšlenkovou analýzu, ale o pojmenování, zvýznamnění a vypointování prostých situací. V básni *Dým* přechází od úvodní metafory „*Navečer říjen drobí do papírku / z podšívky tabák, bramborovou nat*“ ke konstatování o štiplavém dýmu („*smíšený s pachem žabince a stohů*“), který „*vdechují zvolna, hluboko jak mohu*“; následující metafory však výchozí úvahu posunují do obecnější roviny: „*vdechují, země, sny i stesky tvé. // Vdechují vše, cos neoblékla v slova, / myšlenku, které ptačí let je pln, / a již posunky stromů, trav a vln / nám*

*opakuješ každodenně znova.*“ Prostřednictvím takovýchto významových posunů básník v závěru dospívá k charakteristice údělu člověka: „*Co asi do prázdna se neroztratí / těm, kteří jednou dlouze vdechnou nás, / až mezi prsty rozemne nás čas / tak jako listy bramborové nati ?*“

Těžiště Florianovy tvorby spočívalo v miniaturách, kratších, výrazně melodických útvarech, v období Května se však básník pokusil i o rozměrnější asociativní pásmové skladby. Ve čtyřech básních sbírky *Závrat* (1957), psaných rozmáchlým volným veršem, se namísto jediné intimní situace stává dějištěm celá zeměkoule. Navzájem nesouměřitelné výjevy, přenášené z kontinentu na kontinent, vytvářejí proud metafor a metaforických trsů, které mají být dokladem proměnlivosti světa a jeho protikladů. Proti povznášející harmonii světa básník opakovaně staví jako hrůzné memento vize radioaktivních výbuchů.

Dobová tendence k faktografické konkrétnosti se nejzřetelněji promítla v básnické tvorbě MIROSLAVA HOLUBA, jenž vstoupil do české literatury jakoby bez domácích předchůdců. Jeho poetika však geneticky souvisí s racionalistickou poezií Brechtovou a s prévertovským lyrismem, řadu obdob lze najít také v moderní anglo-americké poezii; z básníků okruhu Května pak byl Holub patrně nejvíce obeznámen s tvorbou básníků Skupiny 42.

Již od své prvotiny *Denní služba* (1958) se Holub stal básníkem civilizačních proměn řízených rytmem vědeckého a technického poznání, které klade důraz na tvůrčí, intelektuální, poznávací činnost. Holuba přitahuje pracující člověk – pro poezii však objevil zcela jiný typ pracovníka a pracovního prostředí, než jaký byl závazný v dobách budovatelské poetiky. Témata pro své básně vyhledává v jemu profesně blízkém prostředí, v nemocnicích a výzkumných laboratořích. Jeho důvěra v pokrok a v aktivního, eticky pevného člověka, který míří za svým cílem, se opírá o víru v sílu neumdlévající lidské touhy po vědění a má neideologický charakter mravního povzbuzení: „*tam, kde se probouzíte, / tam, kde chodíte spat, / kde to snad nikdy nebylo a není – / hledat // a nalézat.*“ Smysl Holubovy poezie je navozován četnými enumeracemi a paralelismy, v klíčových místech s ostrými významovými zvraty, které míří k pointě; například titulní báseň sbírky je uzavřena scénou porodu a sentencí: „*Ne, pane biskupe, / nikoli generále, / ano, synáčkové. / Není smrt. / Jen minuty, / centimetry, / trpělivost. // A bude země nová / a nebe nové.*“ Ve svých básních Holub sblížuje umění a vědu, v jejímž jazyce nalézá způsob, jak zcivilnit básnické promluvy a uplatnit v poezii intelekt. Ve srovnání se snahou jeho vrstevníků po obrazně bohatém básnickém pojmenování lze proto u Holuba sledovat příklon k přímému pojmenování, k přesnému a přísnému výběru faktů a detailů skutečnosti, na jejichž základě buduje myšlenkově jasná, maximálně sdělná racionální jádra epická a reflexivní. Volný verš jeho nedlouhých básní

je tak tvořen dvěma třemi slovy, intonace a metoforika jsou potlačeny ve prospěch logicky rozvíjené kompozice básně. Holub je střídmy, o to však přesnější a konkrétnější, přičemž objevně využívá odborné terminologie z oblasti přírodních věd, lékařství a své občanské profese vědeckého pracovníka-biochemika. Jeho autorský styl je tak budován na sémantickém využití substantiv a dějových sloves při záměrné eliminaci hodnotících adjektiv a rozvíjejících přívlastků. Nejlepší Holubovy básně tohoto typu znamenaly v dané dobové situaci odvážný umělecký výboj tím, že do krajnosti využily schematizující princip abstrakce.

Jestliže většina ambiciózních básníků Května jeho program podle osobního naturelu modifikovala a nevyhnula se ani vlivu ideologických iluzí, JOSEF BRUKNER ve své jediné sbírce pro dospělé *Malá abeceda* (1958) byl doslova básníkem všedního dne. Jakkoli v ní publikoval i básně povyšující metaforu všednosti do roviny symbolu (Óda na sušení prádla), případně stavící na kontrastu mezi monumentálním dílem umělce a jeho banálními starostmi (Johann Sebastian Bach), rozhodujícím dějištěm jeho veršů byly přítomné mezilidské vztahy. Brukner s důvěrou a radostí poetizuje každodennost a sílu „lidského sourozenství“, které lidem umožňuje neokázale překonávat i leckteré disharmonie – například student z básně Smíchovský činžák nacházející byt v podkrovním pokojíku „čpavého a šedivého“ činžáku se zbavuje stísnující opuštěnosti už pouhou představou budoucích spoluobyvatel. Přesvědčivost a zároveň rozrůzněnost jednotného ladění sbírky vyrůstá z autorovy schopnosti vcítit se do světa druhých: od důvěřivosti dítěte přes pokoru chudých až k utrpení ošklivé dívky. Bruknerovy básně přitom působí dojmem lehkosti, připomínají písňový charakter básní Gellnerových, ke kterému se – vedle Jindřicha Hořejšího – autor vědomě hlásil.

Ve sbírce VLASTY DVOŘÁČKOVÉ *Větrný den* (1957) se pohled zdola, od vykreslení dílčí životní epizody, uplatňuje jak v okamžicích básniřčiny sebereflexe, tak také v sociálním smyslu jako její solidarita se svízeli chudých a zanedbávaných, s bezmocí odstrkovaných starců nebo naopak dětí. Střízlivé, tradicionalistické verše Dvořáčkové míří často od evokace přírodní, městské či maloměstské scenerie k pregnantní pointě založené na jednoduché metafoře, která mívá charakter dodatečného komentáře a morálního soudu; lze-li přitom v jejích básních vytušit skrytý polemický osten, pak je to odpor k velkým slovům.

Řadu básní publikoval v časopise Květen IVO ŠTUKA, jehož sbírka *Na konci města* (1958) je věnována vzpomínkám na klukovská léta a evokuje dávné pocity, zážitky a kratičké příběhy. Prostá dikce a věcný lyrismus komorně laděných básní je dílem bystrého pozorovatele, který přináší do poezie tohoto generačního okruhu hravý, jakoby klukovský humor.

Na stránkách Května se představil jako básník i MIROSLAV ČERVENKA. Jeho dvě první sbírky ještě vězely v zajetí naivního dobového optimismu mladé svazácké generace (*Po stopách zítřka*, 1953; *To jsi ty, země*, 1956), teprve ve třetí sbírce *Lijáky* (1960) se v duchu programu generační skupiny poezie všedního dne, který na stránkách Května spoluvytvářel i jako kritik a teoretik, dobral osobitější básnické noty. Trojdílně komponovaná sbírka přináší ve vstupním oddílu Velké gruntování reflexivní básně širší společenské platnosti, část střední je vyhrazena poezii intimní a milostné a závěrečný oddíl Chodníky shrnuje pražské motivy. V souladu s poetikou své generační skupiny se ve sbírce prohlubuje zájem o všední detail, drobné záznamy každodennosti jsou střídány reflexemi, milostná témata jsou zpracována s vnitřní dramatičností, naléhavostí a smyslovostí. Motivickým obratem je mnohokrát využitá scenerie Prahy, její periferie i starobylého centra, viděná očima současníka okouzleného zázrakem všednosti: „*Leč dole na dvorku se děje zázračná věc, / cizí krásná žena tam bouchá koberec, / v dřevěném župánku trochu smutná a opuštěná zdá se / snad by ji potěšila malá veselá báseň...*“

S nástupem generační skupiny kolem časopisu Květen souvisely i celkové změny ve veršové výstavbě tehdejší české poezie, tendence k její prozaizaci a k civilnímu, mluvnímu výrazu. Básnické poetiky konce padesátých let se diferencovaly a překonávaly závaznou standardizovanou, metricky pravidelnou sloku z počátku desetiletí. Někteří autoři sice rozvíjeli pravidelný metrický verš hudebních či písňových kvalit, přičemž se opírali o seifertovsko-hrubínovskou kantilénu, ale postupně začali inovovat svůj básnický výraz využitím mluvních kvalit jazyka (Miroslav Florian, Josef Brukner). Obdobná tendence k uvolnění verše, k rytmickým a rýmovým nepravidelnostem a přizpůsobení se mluvnímu charakteru výpovědi byla patrná na metricky pravidelném verši Skácelově. Jiným typickým veršem byl volný verš avantgardní proveniencí, který se postupně stále více prozaizoval, zcivilňoval a dialogizoval a místo splývavé intonační kadence nezvalovské byl nesen intonací větnou (Jiří Šotola). Na experimentu mezi větnou a veršovou výstavbou a grafickou podobou verše se snahou jej drammatizovat a rozvolnit byla postavena i tehdejší poezie Šiktancova. Nejvýrazněji popřel metrickou pravidelnost vázaného verše krátký volný verš o několika málo slovech, který redukuje možné motivy na několik základních, racionalizuje je a nově kompozičně zpřítomňuje (Miroslav Holub, Vlasta Dvořáčková). Jednotlivé typy rytmických veršových forem jsou dokladem tohoto úsilí o rozvolnění a rozbití pravidelného vázaného verše, rytmicky a rýmově přesného, kanonizovaného v první polovině padesátých let.

Spojení víry v socialismus s důrazem na všední žitou skutečnost, na autenticitu básnické výpovědi a uměleckou analýzu života současníků působilo v danou chvíli revolučně a v rámci oficiálně publikované básnické

produkce bylo vnímáno jako zřetelný odklon od norem budovatelské poetiky, od oficiálních floskulí k reálným zkušenostem. Sami tvůrci postulovaného programu si však zanedlouho začali uvědomovat jeho hranice a fakt, že empirická skutečnost sama o sobě nemusí vytvořit cennou uměleckou výpověď. V šedesátých letech se navíc stávala zřejmou polovičitost navenek radikální proměny a začaly být vedeny spory o to, zda poezie Května jen modifikovala, zživotnila a zlidštila dogmata poezie padesátých let, nebo zda znamenala skutečně klíčovou vývojovou hodnotu, která nasměrovala jednotlivé tvůrce v jejich dalších výbojích.

### *Poetická hodnota individuality*

Poezie generace Května byla jednou – nejvíce viditelnou – realizací obecnějšího trendu, jenž v rámci poezie a literatury obnovoval důvěru v lidské individuum a v možnost osobitých básnických výpovědí, které po svém vyjadřují mnohost světa i rozdílnost autorských přístupů. Prosté, každodenní předměty a situace, kterým báseň začíná opět důvěřovat, lze nalézt jako základní básnický prostor u řady tehdejších autorů. S postupnou rehabilitací básnické individuality se proměňoval také obecný obraz společnosti v poezii. Objev všednosti jako protipólu světa patetických idejí a velkých dějin přitom v jednotlivých konkretizacích nemusel být pouze zdrojem nových jistot a nemusel znamenat jen snahy o její básnickou oslavu; prakticky od počátku mohl současně nabývat i opačného rozměru: mohl autory znejistňovat a vytvářet nedůvěru v každodennost jako veličinu produkující stereotyp a tupou masu. To se projevilo zejména tam, kde lyrický subjekt odmítl být nadále beztvarou součástí znivelizovaného davu a ztrátu individuality přestal vnímat jako úspěch na cestě za novým člověkem. Verše, z nichž zaznívá právo na odlišnost jako součást elementární důstojnosti a práva na obyčejné žití, jsou provázeny množícími se znepokojivými obrazy lidí, redukovaných na lid, na pouhý zástup „v hrsti“.

I v tomto směru byl básnickým příkladem František Halas. K jeho odkazu se explicitně přihlásil FRANTIŠEK HRUBÍN ve sbírce *Můj zpěv* (1956), která již svým titulem kladla důraz na právo jedince hovořit sám za sebe. Vnitřní napětí a dynamiku všech Hrubínových děl utváří vědomí konfliktnosti nezjednodušované skutečnosti. Jakkoli jsou ve sbírce *Můj zpěv* tyto konflikty klenuty do konečných souladů a vše překonávajícího hladu po životě, autor v „oceánu budoucnosti“ nachází i „loužičku smutku“: přítomnost pochyb a stesků dává jeho písním rozměr složitější a také přesvědčivější harmonie.

Vedle písňové kantilény se v Hrubínově díle uplatňují rovněž epizující postupy kompozičně pracující s ostrými, kontrastními „stříhy“ různých podob reality. To platí zejména pro skladbu *Proměna* (1957), která tematicky

navazuje na deziluzivní tón autorovy starší sbírky Hirošima (1948) a civilním volným veršem reflektuje situaci člověka vydaného napospas přirozené pomíjivosti života. V obou dílech je protipólem i pozadím každodenního života trvalá hrozba všelidské katastrofy, nukleární smrti. Proměna má přitom charakter varovného mementa a je postavena na konfrontaci ikarského mýtu z Ovidiova zpracování s obrazem soudobé lidské každodennosti. Všednost lidské existence tu Hrubín mytizuje se zjevným záměrem oslavit závratné podoby žití, současně mu však je i prostorem lidského zlhostejnění. To je patrné například ze sugestivního výjevu lhostejně se koupajícího davu, jehož unavená netečnost způsobuje „*mrtvo městské neděle, / řeku, z níž vytlačují kalnou vodu / zástupy lidí, bez vůle se troucích*“. Celek skladby je pak výrazem básníkova pracně se rodícího přesvědčení, že svobodu nepřináší únik před sebou samým či před světem drsně se domáhajícím sluchu, ale vědomá snaha najít její smysl v křehké rovnováze osobního a společenského. Když důmyslný Daidalos vyrábí křídla pro svůj osvobozující let, „*netuší, v něm že je ten prostor, / jež nutno přemoci, když chce se dopnout / volnosti*“.

Význam posunů, jež měnily charakter české poezie na sklonku padesátých let, spočíval v tom, že poezie přestala být čímsi předem definovaným a ukutým z již hotových pravd. Báseň se počíná rodit také sama ze sebe, sebou sycena a sama sebe překvapující tak, jako je překvapován realitou básník, o níž jako svědek dopředu neví všechno; text zůstává svým způsobem otevřeným a živým organismem i po svém dopsání. Tím je mu poskytnuta možnost intenzivněji oslovovat, která ještě nedávno byla zcela vyměněna za ambici oslavovat. Mnohé tyto posuny se ovšem stále odehrávaly pouze jako opozice a svého druhu polemika v ideologickém rámci; potřeba kritického vyhraňování se vůči vnějším omezením znamenala v posledku opět závislost na okolnostech jiných, než jaké diktovala vnitřní nutnost básníka i jeho básně.

Na konfliktním, dialogickém půdorysu stavěl svou novou poezii OLDŘICH MIKULÁŠEK, básník neklidný, dramatický a ustavičně ve střetu, který se také neváhal vrátit do tísně prostoru, v němž „vály žaly“. Ve skladbě *Krajem táhne prašivec* (1957) přišel s postavou vydědence, který v lidech rozněcuje jejich pudovou životní energii. Jeho sbírka *Ortely a milosti* (1958), jedna z nejvýraznějších knih vydaných v tomto období, vyvolala značně polemickou reakci pro svou tehdy zcela nebyvalou nesmlouvavost, s níž byla komponována jako otevřený, neuhlazený střet rozporů mezi smysluplným (a tedy smyslově naplněným) životem, „prokrveným“ vášněmi, a mezi odosobněnou existencí v podobě pouhého zvyku, trpně přijímajícího porci přidělených jistot v obavě ze ztráty povrchního pohodlí. Takový ne-život je u Mikuláška neustále provokován k vyjevení své mělké podstaty, často prostřednictvím sugestivních tajemných subjektů, jako například v záhadné

postavě vyvolavače ze stejnojmenné básně, jenž malodušným osudům posměvačně nabízí raději vykoupení smrtí. Halasovský postoj je v Ortelech a milostech přiznán v úvodní básni Havrani, v níž se lyrický subjekt definuje jako „já s hlasem, / v němž to jak havranům skřípe“, což asociuje Halasův verš „Proč ale chlapče tolik cukroval jsi / když bylo třeba krákorat“. Básně Ortelů a milostí, soustřeďující se k osudu jednotlivce, se stávají zkratkovitými dramaty lidského bytí, oscilujícími mezi temným pólem „ortelů“, jež jsou básnickou polemikou s lidskou lhostejností, zvykem, malostí, nesvobodou, podlostí, osudovou daností a smrtí, a mezi „milostmi“, světlým pólem lidské touhy a lásky, evokací krásy okamžiku, oslavou vzruchu životní energie a vášně. Sbíрку doslova zaplňují obyčejné věci běžného života, s jejichž pomocí básník vynáší obecnější závěry: „Láska je, když kráčíš do neštěstí / tak jistě, jako jistě vržou boty.“

Poněkud odlišným způsobem vstoupil do české literatury ve své knižní prvotině *Kolik příležitostí má růže* JAN SKÁCEL (1957), básník jinak Mikulášskovi velmi blízký, a to nejen osobním přátelstvím a moravským rodáctvím. Skácelově knize nechybějí v tehdejší době obligátní obrazy městských parků, atomové hrozby nebo betonářů ztělesňujících životní ryzost. Jednotlivé básně však zároveň přinášejí i to, co se v následujících letech stane pro autora typické: intimní svět křehkých tich, na jejichž dnu se básník dobírá prapůvodních základních hodnot lidskosti, souvisejících s dětstvím a obrodnou silou přírody. Již tento nebývale osobitý debut tak naznačil, že Skácelova poezie míří k rozměru, který je protipólem nabubřelé monumentality. Skácel přichází s pokorným zachycením okamžiku, všímá si životního detailu, namísto rétorického hulákání se spoléhá na ticho; teprve v něm jsou podstatné skutečnosti k zaslechnutí. V dobovém básnickém kontextu Skácelova poezie sehrála velmi pozitivní roli jak svou osobitostí, rostoucí z příkladné tvůrčí kázně a z rafinované práce s náznakem, zámlkou a tajemstvím, tak i tvůrčím záměrem dobrat se podstaty lidského života a konstantních, prvotních podob reality, do níž je člověk vrostlý a jež brání rozpadu jeho osobnosti. Přitom si zachovává identitu a stává se zdrojem lidské moudrosti. Skácel směřuje k idyle venkovských ctností, k prostotě, lapidárnosti a vnitřní harmonii básnického sdělení, k okouzlenému pozastavení a tichému zamyšlení, což se projevuje v mytizaci venkova, v dekorativnosti stylu, barvitosti a sošnosti básnických obrazů, založených většinou na metafoře vyrůstající z vizuální představy.

Součástí zápasu „o právo básníka na smutek“ byla sbírka MILANA KUNDERY *Monology* (1957), která do české literatury druhé poloviny padesátých let přinesla tehdy nezvykle intimní obrazy milostných neporozumění, osamělosti a vzájemného odcizení. Kunderovy texty tu počínají prozrazovat autorovu tendenci k epice, k užití analytického intelektu, k jisté provokativnosti a potřebě vymezovat se polemicky. Vedle ztlumené

podoby milostných básní se tu v básních Monolog o velikém spánku a Ukolébavka, kterou zpívá žena svému muži objevují již také narážky na politické procesy padesátých let. Ve stejném roce s podobnými tóny intimity přišel i EDUARD PETIŠKA, když se v knize *Okamžiky* (1957), skladbě rámované motivem jednoho návštěvního dne v nemocnici, pokoušel poodkrýt tajemství jinak nenápadných lidských situací a osudů.

Jestliže pro mnoho autorů byla v této době ukotvenost v každodenní realitě podmínkou autenticity básnické výpovědi, u některých se doplňovala s převertovským lyrismem obyčejných věcí a situací. Programově se k tomuto francouzskému básníkovi svou poetikou hlásil MILOŠ MACOUREK ve své prvotině *Člověk by nevěřil svým očím* (1958), v níž vyhláší své odhodlání „shýbat se“ pro každou zdánlivě nepoetickou drobnost: „*Chci jenom říci / že hvězdy nemají pro mne většího tajemství / než mloci.*“

Jestliže lze pozorovat ústup výrazné části básnické produkce od tradičních básnických forem a od ztrivializované inspirace písňovými útvary, které preferovala budovatelská poetika, současně se začala formovat nová generace textařů a hudebníků, kteří do poezie vnesli inspiraci jazzem a jazzovou písní. Tito textaři byli zprvu spjati se scénami kaváren Reduta a Vltava a zanedlouho měli výrazně ovlivnit hnutí divadel malých forem a propojit populární píseň s poezií. Autoři, jako byli Jaroslav Jakoubek, Pavel Kopta a zejména Jiří Suchý, psali neotřelé texty, které se blížily poezii a dosáhly již v této době popularity i tím, jak dokázaly proti oficiálnímu patosu postavit poetickou fantazii a radostnou uvolněnost slovních hříček.

Přes liberálnější atmosféru však poslední třetina padesátých let znamenala pouze částečné uvolnění, které navíc bylo v roce 1958 silně ohroženo novými zákazy a restrikcemi, které měly za cíl znovu ovládnout a znivelizovat prostor svobodné tvorby (v oblasti poezie šlo o zrušení nepohodlného časopisu Květen či vynucené odchody Jana Grossmana a Ladislava Fikara z nakladatelství Československý spisovatel). Pojetí literatury jako uzavřeného prostoru, do kterého jsou vpouštěna pouze ta díla, která nejsou v rozporu v aktuálním výkladem normy, znamenalo i zákaz publikace některých sbírek: nakladatelství Československý spisovatel byla odmítnuta například sbírka Violy Fischerové Propadání, stejný osud potkal i sbírku Emila Juliše A přece...



## PRÓZA

*Rozpad české literatury na jednotlivé větve a komunikační okruhy zasáhl i prózu. V rámci oficiální větve došlo po únorovém převratu k radikálnímu zúžení oficiálního publikačního prostoru a próza, podřízená normám budovatelské kultury a závazné socialistickorealisticke tvůrčí metodě, měla sloužit především budování nové společnosti. Pro českou prózu počátku padesátých let tak byl příznačný omezený rejstřík ustálených motivů a témat, zejména tematika boje starého, zanikajícího světa se světem novým, mířícím k radostné beztrádní budoucnosti, v níž práce pro celek bude naplněním smyslu života jedince, vnímaného především ve společenských souřadnicích. Postavy byly zobrazovány na základě tzv. stranickosti a typičnosti, tedy jako nositelé vlastností typických celé třídy. Ačkoli na aktuální politickou objednávku nejpružněji reagovaly kratší žánry jako reportáž, črta a povídka, za prestižní byly považovány zejména žánry velké budovatelské epiky, budovatelský román ze současnosti a román historický, tedy díla tematizující přerod jedince v uvědomělé tvůrce socialismu, jakož i dějinnou nutnost historického vývoje směrem ke komunismu.*

*Umělecká a myšlenková neudržitelnost takovéto úzce ideologické normy vedla k tomu, že budovatelská koncepce prózy začala být záhy rozrušována, a to jak zevnitř, tj. ze strany autorů, kteří se ji snažili propojit s věrohodnějšími postupy i aktuálnějšími společenskými problémy, tak i zvenčí, těmi, kteří chápali literaturu jinak. První fáze odklonu se projevila již mezi lety 1954–56. Proces návratu k tradičnějším postupům, vyprovokovaný rovněž silící odvahou autorů překračovat hranice předem daných tezí, narůstal v druhé polovině padesátých let, kdy se plněji projevila diferenciací jednotlivých autorských stylů. Obnovoval se důraz na psychologii postav, tematizován byl zejména proces postupného uvědomování si společenské role individua a jeho místa ve společnosti. V souvislosti s tím se začaly také objevovat motivy pochybností a váhání, byť stále ještě korigované závazným závěrečným přihlášením se k nové společnosti. Za přelomové dílo byl v tomto směru považován Otčenáškův *Občan Brych*, nicméně cestu k problémové próze bez didaktických a agitačních úkolů ukazovaly spíše texty jako *Valentovo Jdi za zeleným světlem*. Na konci padesátých let se pak objevily prózy, které se již bez patosu a povinné oslavy hrdinství vracely k tématu druhé světové války a holocaustu.*

*Zcela mimo perspektivu nové socialistickorealisticke prózy se ocitla*

*tvorba emigrantů, kteří pro oficiální literární život v podstatě přestali existovat. Z renomovaných prozaiků přešli do exilu Zdeněk Němeček, Jan Čep, Milada Součková a Egon Hostovský, jenž si jako jediný v nových podmínkách vydobyl světové uznání. Stejně tak se ovšem stranou oficiálního života ocitla řada dalších prozaiků, kteří sice neemigrovali, jejich život, názory či tvorba je však odsoudily k vynucené či dobrovolné, dočasné či trvalé existenci mimo kontext oficiální produkce. Někteří z nich se pokoušeli publikovat prostřednictvím strojopisů, jako například autoři sborníku Život je všude. Oficiálně však jejich díla z padesátých let mohla začít vycházet až v průběhu let šedesátých a nejednou dokonce až po listopadu 1989.*

## BUDOVAATELSKÁ PRÓZA

Dobové literárněkritické výklady o próze zdůrazňovaly souvislost mezi koncepcí socialistického realismu počátku padesátých let a tradicí socialisticky orientované literární tvorby meziválečného období: románem proletářským (Marie Majerová, Ivan Olbracht), avantgardní literaturou faktu, ovlivněnou reportážními tendencemi především sovětské, ale i západní literatury (T. Svatopluk) a společensko-typizačním románem třicátých let (Marie Pujmanová, Václav Rezáč). Ve skutečnosti však šlo o souvislost nepřímou, předválečná díla jmenovaných prozaiků byla svým ustrojením značně odlišná: vznikala v rámci hledání moderního vypravěčského výrazu a směřovala k významově daleko otevřenější platnosti.

Budovatelská próza padesátých let naopak tíhla – v souladu s úzkou koncepcí socialistického realismu – k tradičním literárním prostředkům a k významově uzavřenosti; spíše než meziválečná tradice ji však oslovovalo romanopisectví devatenáctého století. Měřeno bohatou rozrůzněností prozaické tvorby bezprostředně poválečných let znamenal nástup budovatelské kultury unifikací, velmi radikální zúžení názorové a výrazové škály publikované prózy a její žánrové struktury. Pod pojmem socialistický realismus byl prezentován velmi úzký kánon témat, motivů i forem – kánon, který byl v závislosti na čase a momentální kulturní a politické situaci sice dosti proměnný, měl však závaznou platnost a stal se kritériem hodnocení „správnosti“ nebo nepřipustnosti jednotlivých děl.

Příkladem způsobu, jak se autoři vyrovnávali s normativně stanovenými kritérii a jak je přitom řídila literární kritika, může být jedna z předních osobností meziválečné tvorby, MARIE PUJMANOVÁ a její povídková kniha *Svítání* (1949), která obsahuje dva pozoruhodné povídkové cykly s tematikou autorčina dětství a

dospívání a klukovského světa jejího syna. Pujmanová je však v ospravedlňujícím dovětku ke knize prohlásila pouze za „historické črty“ a větší důraz kladla na dvě připojené povídky s budovatelskou tematikou.

Základním námětem budovatelské prózy byla přeměna člověka, respektive zdroj kolektivů nových lidí, kteří nacházejí sami sebe, své místo a společenské uplatnění v budování nového a lepšího světa. Vzorem nového lidství byla postava dělníka-budovatele; tématem pak proměna společnosti, tj. proces nevyhnutelné socializace vlastnických vztahů a následná výroba materiálních hodnot, které měly uspokojit všechny potřeby společnosti i jednotlivců.

Součástí budovatelské optiky byl celý komplex dobových mýtů a bezděčně schematizujících literárních postupů: mýtus kolektivity spatřující v identifikaci jedince se zájmy společenství záruku jeho trvalého štěstí, mýtus mládí zdůrazňující pozitivní působení těch, kteří již nejsou zatíženi mentalitou starého světa a mohou tak svým příkladem strhávat nedůvěřivé příslušníky starší generace, utopické mýty „poslední bitvy“ a „šťastného věku“, pojímající období studené války jako poslední fázi rozděleného světa a předvečer nastávající epochy komunismu. Patřilo k nim schéma zvnějšnění spočívající v pojetí člověka jako bytosti beze zbytku projevující svou osobnost navenek, schéma osobnostní redukce, jež z mnoha literárních charakterů činilo výtvořiny působící značně infantilně a jež zapovídalo zachycení některých sfér lidského života (sexualita, poslední věci člověka, osobnostní faktory neovlivnitelné vůlí), schéma vůdce, které uvádělo do řady próz osoby Klementa Gottwalda nebo Antonína Zápotockého, a to buď jako jednající, či spíše „žehnající“ postavy nebo alespoň jako kultické symboly posilující protagonisty v jejich úsilí a přesvědčení.

Na hlavní konflikt byl povýšen nesmlouvavý zápas „starého“ a „nového“, odvíjející se v prostředí určité továrny, obce nebo vesnického hospodářství. Sjednocujícím principem děl s tematikou zestátnění továren a vzniku zemědělských družstev přitom byla oslava práce, která se vymaňuje z pout donucení a mění se v heroické, velkolepé a radostné naplnění lidského údělu, ve smysl života.

Pojetí člověka především jako člověka práce se promítlo i do jazykové roviny próz. Tendenci zachytit pracovní prostředí co nejautentičtěji provázal vpád odborného názvosloví i „hantýrky“ světa techniky, pěstitelství a organizace práce do umělecké literatury. Věci, úkony, nové organizační formy, výrobky a stroje tu mají funkci zástupnou – jsou symboly soustavy nových principů a hodnot, na nichž je utvářen obraz světa „osvobozené“ práce, který má vyústit v realizaci vize nové společnosti. Typickým příkladem takovéto symbolizace je jeden z ústředních motivů budovatelské mytologie: traktor. Traktor byl pojímán jako tank práce a míru, jako zbraň nového řádu; symbolizoval sepětí venkova s městem, znamenal příchod budoucnosti na vesnici, rušil převahu tělesné síly nad duševní a tím i zrovnoprávňoval ženu s mužem.

Postavy budovatelských próz byly heroizovány – dobrovolně zápasily s živly a přírodními překážkami, které stály v cestě jejich nadlidsky obtížným pracovním úkolům. V konfliktních situacích musely bránit rodící se socialismus nejen proti pozůstatkům překonaných životních a světonázorových postojů, ale také proti úkladům ze strany exponentů „starého“ světa, proti sabotážím, teroristickým útokům a špionážním akcím domácích i zahraničních odpůrců komunismu; pracovní a bojové téma tak splývalo v jedno. Počátek socialistické revoluce byl spojován s druhou světovou válkou a květnovou revolucí, osídlování pohraničí bylo chápáno jako předzvěst nových bitev: o znárodnění, splnění plánu, kolektivizaci. Významné postavení získal motiv fronty: války mezi „minulostí“ (kapitalismem) a „budoucností“ (socialismem), která prochází každou továrnou, stavbou či vesnicí.

Jedním z klíčových pojmů socialistickorealistickej prózy, a zvláště žánru budovatelského románu, se stala tzv. stranickost a typičnost: kategorie nespojovaná s četností jevu, nýbrž s ideovou perspektivou tvůrce, jenž má z chaosu jevového světa postihnout to, co vede vpřed, co je zárodkem rodící se ideální budoucnosti. Takto pojatá typičnost vycházela z předpokladu, že tvůrci nebo kritici jsou schopni takovéto jevy rozpoznat, a to díky tomu, že se mohou opřít o program komunistické strany; typičnost byla také součástí požadavku, aby umění a literatura kráčely ruku v ruce s politikou, neboť všechny sféry života společnosti spojují stejné cíle a úkoly, založené na jediném správném, vědeckém výkladu světa. Společenské dění bylo vnímáno jako projev zákonitých historických procesů: povinností prozaiků bylo tedy tuto nutnost a zákonitost v přítomnosti odkrývat a napomáhat tak společnosti při její cestě vpřed.

### *Reportáž jako doklad budovatelského úsilí*

Budovatelská poetika zasáhla všechny prozaické žánry a vrstvy. Charakterizovala ji dvojí, vzájemně se protínající, ale současně do jisté míry protichůdná aspirace: na jedné straně toužila vytvořit v co nejkratší době velká, syntetická, tvarově vytříbená díla, která by z nadhledu zobrazila přítomnost a její aktéry jako součást širších dějinných procesů a jejich zákonitostí. Na straně druhé se snažila reagovat na zrychlené tempo revolučních a porevolučních proměn a usilovala co nejbezprostředněji zachytit přítomnost a co nejrychleji reagovat na tzv. požadavky doby. Vzhledem k charakteru prozaické tvorby se přitom silně aktualizovaly ty žánry, které takové reakce byly schopny.

Jestliže tedy privilegovaným žánrem budovatelské prózy padesátých let byla velká epika, velký společenský román, v dobové produkci převažovaly

drobnější prozaické žánry. Tento fakt však nebyl chápán jako rozpor, drobnější prozaické útvary a rovněž žánry vysloveně publicistické byly hodnoceny jako průprava k budoucím syntézám.

Svou časovostí přitahoval pozornost autorů i kritiky zejména žánr reportáže, který se jevil jako ideální možnost, jak propojit zájem o materii, o život „takový, jaký je“, s potřebou užít umělecké prostředky jako apelativní propagandistický nástroj, který má čtenáře silou faktů zainteresovat na věci budování socialismu. Zájem o faktografii se tak stal integrální součástí fabulované prózy, reportáž byla považována za součást prestižní tvorby, které se věnovali i autoři nejuznávanější a která byla výrazně podporována příslušnými svazovými a stranickými organizacemi. Silně se rozvinula praxe vysílání spisovatelů do průmyslových závodů a také do ciziny. Ti měli z takovýchto cest přinést osobní svědectví a nefalšovaný zážitek, ve skutečnosti se však opravdové poznání daného prostředí a jeho problematiky nežádalo: jejich texty měly pouze dokládat předem daný ideový konstrukt a způsobem nahlížení domácí i zahraniční reality agitačně působit na adresáty.

Reportáže vycházející po únoru 1948, obdobně jako celá budovatelská literární produkce, měly dvojí, často navzájem se překrývající tematické zaměření. Reportáže z domácího prostředí tematizovaly příklady předních úderníků, zlepšovatelů a organizátorů ve výrobě a také „intričky reakce“. Přesvědčovaly o potřebnosti cílů, které si orgány komunistické moci stanovovaly, a agitovaly za jejich uvědomělé plnění. Reportáže cestopisné měly v zásadě totéž poslání, jen s tou modifikací, že jedna jejich linie rozšiřovala dějiště budovatelské výstavby na celý tzv. tábor míru, druhá pak vyhrocovala konflikt mezi tímto táborem a mezinárodním kapitálem, americkými a západoevropskými „válečnými štváči“. Rozpor mezi „námi“ a „jimi“ přitom transformovaly do perspektivy dvou světů, jejichž vnitřní čas se stále viditelněji rozcházel: „*Jedeš na výlet do minulosti – jedeš na západ. A srdce by nejraději obrátilo celý vlak na východ – do budoucnosti, jež i k nám přichází.*“

Zmíněný citát pochází z knížky mládežnického reportéra IVANA KUBÍČKA *Fronta, na které se neumírá* (1950), která je – obdobně jako tematicky chudší soubor JANA NEULSE *Bitva o uhlí* (1949) – symptomatická tím, jak se explicitními citáty i celým svým výrazem hlásí k Juliu Fučíkovi a jeho knize reportáží *V zemi, kde zítra již znamená včera* (1932). Populární Fučíkova kniha (do roku 1955 dosáhla deseti vydání) měla totiž pro podobu a směřování reportáže v padesátých letech klíčový význam. Zakotvovala v sobě hlavní kanonické rysy budovatelské reportáže: koncepci dvou světů, z nichž kapitalistický je předurčen k nevyhnutelnému zániku, a z toho vyplývající způsob argumentace, který dovoluje bagatelizovat reálná fakta jako „netypická“ nebo postupně „ztrácející na významu“.

Reportáž s tematikou domácího budování byla již svou povahou bezprostředně spojena s denní novinářskou činností a její autoři jen zřídka počítali s uceleným reportážním cyklem. Počátky budovatelské publicistiky jsou spojeny s agitací ve prospěch tzv. Gottwaldovy dvouletky (JIŘÍ HRONEK: *Reportáž o velké věci*, 1947; VOJTĚCH CACH: *Čas nestačí člověku*, 1949). Účelově agitační zacílení reportáží je zřejmé mimo jiné i z toho, že často vycházely v týchž edicích jako knihy ryze vzdělávací či propagandistické: například v Knihovničce úderníků odborářského nakladatelství Práce vyšla vedle brožurek o sovětských údernících a novátorských metodách výroby i reportážní kniha LENKY HAŠKOVÉ *Tvůrci ocelových trubek* (1951) či soubor FRANTIŠKA RAVENA nazvaný *Stavíme HUKO* (1952), zajímavý jako příklad tematické a tvarové příbuznosti reportáže a konceptu tzv. budovatelského románu. Kniha sleduje výstavbu východoslovenského hutního kombinátu v delším časovém intervalu, pracuje s četnými prostředky dějové dramatizace, optiku celků a polocelků kombinuje s detailními záběry vybraných osob a pracovišť, vyzvedá vzájemnou spojitost mezi výstavbou závodu a proměnou lidí i celého kraje a podobně.

Zaměření budovatelské reportáže na konkrétní představitele údernického hnutí umožňovalo autorům, aby volně překračovali hranici mezi reportáží a „povídka o žijících hrdinech“, v níž se uplatňovaly i dílčí prvky fabulační. Tematickou dominantou těchto próz byl přerod protagonistů, jejich hledání nového poměru k práci a pracovnímu kolektivu, podané většinou jako záležitost nepřiliš složitá (NORBERT FRÝD: *Havíř Gavlas*, 1953; VAŠEK KÁŇA: *Byl jsem při tom*, 1954).

Prostupování žánru reportáže s tematikou domácího budování s reportáží cestopisnou bylo dáno již tím, že nejčastější sférou cestopisných reportáží byl Sovětský svaz jako velký vzor a další tzv. lidově demokratické země.

Ve vydavatelství Svět sovětů počátkem padesátých let vycházela specializovaná knižnice SSSR našima očima. K propagandistické kampani pod heslem „SSSR – náš vzor“ přispívali publicisté nejrůznějšího postavení i profesí od národně socialistického politika a ministra pošt v pouťorové Gottwaldově vládě ALOISE NEUMANNA (*Sovětský člověk a jeho země*, 1951) a funkcionářky ženského hnutí OLGY HILLOVÉ (*V zemi míru a štěstí*, 1951) až po dramaturga a teatrologa JANA KOPECKÉHO, jehož *Sovětské zápisky* (1953) představily moskevskou divadelní kulturu v období ždanovovské kulturní politiky jako jednu z vrcholných epoch světového divadelnictví, nebo hudebního teoretika MIROSLAVA BARVÍKA, který v sovětské hudbě našel nejlepší způsob, jak vyřešit spory o orientaci moderní tvorby (*Hudebníkova cesta do SSSR*, 1956).

Charakter takovýchto reportáží určovalo i to, že jejich autoři poznávali cizí země většinou pouze jako členové kulturních delegací: jejich krátkodobé pobyty byly dopředu určeny tak, aby přinesly ideální obraz země. Pokud byli členy delegací profesionální spisovatelé, měly jejich reportáže vyšší stylistickou kulturu, aniž se však od předchozích lišily svým oslavně nadšeným duchem (JIŘÍ MAREK: *Radostná setkání*, 1951; T. SVATOPLUK: *Na prahu komunismu*, 1952;

FRANTIŠEK KUBKA: *Černomořská jitra*, 1956). K nim lze přiřadit i soubor MARIE MAJEROVÉ *Vítězný pochod* z roku 1953, do něhož autorka zahrнула vedle reportáží předválečných a vedle knihy *Deset tisíc kilometrů nad Sovětským svazem* z roku 1948 i řadu menších časopiseckých statí z poválečných let.

Zárukou kritičtějšího vidění nebyl ovšem ani delší pobyt. JAROSLAV VOJTĚCH, komunistický satirik, který v SSSR pobýval na vysokoškolských studiích, doporučoval v takřka instruktážní publikaci *Svátek sovětského lidu* (1950) přejímání sovětských metod předvolební agitace; v jiné své knize *Magistrála komunismu* (1952) pojal velké vodní stavby na Volze jako doklad zcela neproblematicky viděných možností člověka v boji za přemožení přírody.

Zvláštní místo zaujímá reportážní tvorba JARMILY GLAZAROVÉ, která v Sovětském svazu působila jako pracovnice diplomatické mise. Pro Glazarovou byla reportáž o sovětském životě především záležitostí citu; v knize *Leningrad* (1950), velkoryse rozvrženém a faktograficky obsažném portrétu města, jeho přítomnosti i minulosti, se nepokouší o racionální analýzu skutečnosti a město na Něvě vnímá především prizmatem lásky, obdivu a vděčnosti. Nicméně i ona zůstává limitována kánonem reportáže mířící od reality k ideálu. Tuto autorčinu distanci od analýzy výrazněji odhaluje také fejetonistický soubor *Dnes a zítra* (1952), shrnující vedle statí o sovětském životě i články s domácí budovatelskou tematikou.

Podobně jako reportáže o Sovětském svazu byly koncipovány i reportáže z jiných lidově demokratických zemí. Až na výjimky šlo rovněž o výtěžky z krátkodobých cest různých kulturních delegací. Cestopisné reportáže tak postupně pokryly mapu celého „tábora míru“ od východního Německa (Jarmila Glazarová: *Výmarský deníček*, 1950) a Polska (Ludvík Aškenazy: *Ulice Milá a jiné reportáže z Polska*, 1950; Karel Konrád: *Projíždíš novým Polskem*, 1952) přes Maďarsko (Bohumil Říha: *Cesta do Maďarska*, 1953), Rumunsko (Evžen Peřina: *Vyprávění o rumunské zemi*, 1955) a Albánii (Jan Pilař: *Albánský zápisník*, 1954) až po Mongolsko, Čínu a Koreu (Jiří Hronek: *Veliký náš svět*, 1951; František Skála: *Čína ve skicáři*, 1954; Jiří Kubka: *Cestovní rozkaz do Kesongu*, 1955).

Specifické místo v tomto kontextu reportážních knih komponovaných převážně z letmých osobních dojmů a oslavné propagandy zaujímají práce *Německé jaro* LUDVÍKA AŠKENAZYHO (1950) a především *Bulharský deník* (1949) československého vyslance v Bulharsku FRANTIŠKA KUBKY. Zatímco Aškenazyho obrazy Německa jsou budovány na principech paralelismu a kontrastu (proti příběhům šťastných německých lidí v sovětské zóně jsou kladeny tendenčně vyhocené příklady osudů nezaměstnaných, hladových a manipulovaných obyvatel západního Berlína), osu Kubkovy knihy tvoří právě postřehy z diplomatické praxe. Jsou to záznamy většinou střízlivé a místy se dotýkající i politicky „choulostivých“ záležitostí (např.

komplikovaných vztahů bulharsko-jugoslávských), o nichž se reportážní knihy psané v době jen o málo pozdější již vůbec nezmiňovaly.

Závislost reportážní tvorby na proměnách domácí i mezinárodní politické situace doložil i soubor *Šestinásobná ozvěna* KARLA KONRÁDA (1948). Lyricky laděná hymnická oslava jugoslávského lidu i přírody byla vydána ještě před roztržkou mezi Stalinem a Titem a znovu teprve po jejím částečném překonání. V tomto druhém vydání z roku 1956 (pod názvem *Jugoslávské kolo*) však prošla podstatnou autorskou úpravou, která odstranila především četné zmínky o Titovi a jeho zásluhách. Protože na příslušnost k „táboru míru“ koncem čtyřicátých let paradoxně aspiroval také Izrael, obrazová brožura s doprovodným textem Ludvíka Aškenazyho *Kde teče krev a nafta* (1948) podává izraelsko-arabskou válku jako boj mladé, k budovatelské práci rozmáchlé republiky se zpátečnickými, feudálními režimy, jež se ji s pomocí mezinárodního kapitálu a koloniálních velmocí snaží zničit.

Země Západu se na počátku padesátých let stávaly předmětem reportáží jen zřídka. Pokud už se tak stalo, byl jejich obraz utvářen takřka výhradně podle propagandistických floskulí. JIŘÍ HRONEK psal o Francii a Itálii jako o zemích „okupovaných“ Spojenými státy a „ožebračených“ Marshallovým plánem (*Itálie ve varu*, 1950; *Spoutaná Francie*, 1952). MIROSLAV GALUŠKA a ADOLF HOFFMEISTER, kteří se v roce 1950 zúčastnili valného shromáždění OSN v New Yorku, podali obraz USA jako země v úpadku, prostoupené válečnou hysterií (*Tři měsíce v New Yorku*, 1951). Příležitost k propagandistickému vyhocování protikladů mezi kapitalismem a socialismem poskytovaly i takové akce, jako byly olympijské hry v Helsinkách (MIROSLAV HLADKÝ – PAVEL KOHOUT: *Olympijský zápisník*, 1952).

„Protiimperialistické“ propagandě sloužily i specializované ediční řady, například sešitová edice nakladatelství Svoboda Zrcadlo doby, v níž měl text jen doprovodný ráz, zatímco těžiště sdělení spočívalo ve fotografiích, pro zvýšení přesvědčovacího efektu laděných podle obsahového zaměření do různých odstínů.

Předpoklady k pozvolné proměně propagandistického paradigmatu cestopisné reportáže se vytvářely v atmosféře prvního nesmělého „tání“ po Stalinově smrti. V roce 1954 vyšlo hned několik knih o Číně, v nichž sice nadále přetrvávalo zjednodušující vidění světa (zejména v dětské knize Jarmily Glazarové *Jaro Číny*, 1954), avšak střetnutí s exotickou tematikou iniciovalo zájem autorů o pochopení odlišností národní mentality a vedlo k intenzivnějšímu hledání méně otřelých tvárných možností: Marie Majerová ve *Zpívající Číně* (1954) stylizovala jednotlivé kapitoly jako přímé promluvy příslušníků různých profesních i sociálních vrstev čínské společnosti; Adolf Hoffmeister se v souboru *Pohlednice z Číny* (1954; rozšíř. 1956) pokusil oživit dobovou poetiku žánru živým causeristickým vyprávěním. Obdobným



směrem se ubíral i Jiří Marek v později vydané knížce *Desatero skořicových květů* (1957), jejíž kapitoly mají navenek podobu dopisů autorovým přátelům a známým.

Reportáže z Číny předznamenaly zvyšující se zájem české cestopisné literatury o tzv. třetí svět. Významnou inspiraci pro vlnu reportáží z rozvojových zemí, která v české literatuře kulminovala po polovině padesátých let, představoval nebývalý čtenářský úspěch třísvazkového díla cestovatelů JIŘÍHO HANZELKY a MIROSLAVA ZIKMUNDA *Afrika snů a skutečnosti* (1952). Soubor vyšel během několika let čtyřikrát, pokaždé v padesátitisícovém nákladu. Velké popularity však dosáhly už předchozí reportáže vysílané v rozhlasu a otiskované časopisecky. I v Africe snů a skutečnosti jsou četné propagandistické komentáře, tlumočící dobové předsudky a iluze: autoři viděli Afriku jako kontinent, jehož neduhy a zaostalost jsou způsobeny téměř výhradně dědictvím kolonialismu a politikou kapitalistických států. Vyhýbali se však frázím a úsudkům přebíraným z druhé ruky, jejich technické vzdělání je vedlo k věcnosti, většina přímých komentářů byla podložena vlastním pozorováním. Pozoruhodná byla specificky literární podoba reportáží: autoři čelili nebezpečí stereotypnosti nápaditým střídáním dějových, popisných a výkladových sekvencí a vynalézavostí v rovině lexika, obraznosti i syntaktických prostředků. Fyzický výkon i osobní nasazení, které cestovatelé na svých cestách předvedli, dávalo jejich vyprávění pečeť autenticity, jež byla pro jiné dobové reportáže zcela nedostupná (→ s. 310, kap. *Faktografická literatura*).

### *Drobná próza ve službě ideje*

Posun od publicistického zobrazení přítomnosti k umělečtější a literárnější výpovědi představovaly v produkci první poloviny padesátých let drobnější prozaické žánry, zejména povídka a črta.

Črta padesátých let byl útvar hybridní: svou potenciální dějovostí souvisela s povídkou, aktuálnost, bezprostřednost reakce na časové podněty ji pojila s reportáží a fejetonem, k němuž pak měla blízko i zvýrazněním vypravěčského subjektu. Na jejím prosazování v domácím kontextu měl velký podíl příklad sovětské literatury; v SSSR byla črta – očerk – chápána jako „předzvědná hlídka“ v dosud nepřehledném dění současnosti (Valentin Ovečkin, Vladimír Těndrjakov aj.). Zatímco povídka, dějově rozvinutější a zahrnující širší časový úsek, se uplatňovala zejména při ztvárnění námětů z minulosti, respektive tehdy, chtěl-li autor konfrontovat minulost s přítomností, k črtě autoři sahal nejčastěji v souvislosti s náměty současnými.

Tematicky tyto drobné prozaické žánry opakovaly vzorce ostatní budovatelské literatury: shodně s reportážemi bylo předmětem zájmu autorů nejen tzv. budovatelské úsilí doma a v dalších zemích s komunistickými režimy, ale i sféra mezinárodních politických vztahů. Politická linie povídkové tvorby se zaměřovala především na problematiku mírového hnutí, mezinárodní solidarity tzv. pokrokových sil a „boje proti imperialismu“. Povídky a črty s budovatelskou tematikou si pak většinou kladly za cíl zachytit, jak se politické změny po druhé světové válce a zejména po únorovém převratu projeví ve smýšlení, citech i jednání konkrétních lidí. Řečeno dobovou terminologií, budovatelské prózy zachycovaly zrod nového, socialistického člověka jako proces rozchodu se vším, čím ho spoutával svět vykořisťování.

Oba dominantní typy drobné prózy reagovaly na aktuální otázky, měly charakter próz časových, spjatých s denním společenským a politickým životem, a také jejich koncepce člověka byla koncepcí rezignující na nadčasové souvislosti lidského života. V obou typech nebylo místa pro filozofické a existenciální otázky, konfrontaci jedince s věčností, složitost vztahů mezi pohnutkami intelektuálními, emocionálními a fyziologickými, pro těkavost a rozporuplnost psychických stavů, ale většinou ani pro diferencovanější vypravěčskou techniku, pro užití různých zorných úhlů, střídání stylových rovin, odstínění atmosféry dějů a podobně.

Na rozdíl od románu se v politických i budovatelských povídkách objevovala i subjektivní vypravěčská perspektiva, autorský vypravěč, který je buď protagonistou nebo svědkem děje. Vypravěčský subjekt však byl většinou subjektem ideologicky manipulovaným, zdánlivě subjektivní promluva byla ve skutečnosti promluvou „zcizenou“. Měla-li ráz promluvy lidové a jakoby živě prezentované před kruhem posluchačů, objevovaly se v ní vedle hovorových, slangových a vůbec z charakterizačního hlediska funkčních slov a obrátů také publicistické fráze doby. Kritika dokonce utvrzovala autory v domněni, že subjektivní výrazová forma je výhodná právě proto, že takovou manipulaci s přímou promluvou usnadní nebo i zcela zastře: rozličná programová i politická hesla tak mohla být do děl vsunuta, aniž by se autor musel bát výtky deklarativnosti.

Autory politických povídek byli zejména FRANTIŠEK KUBKA (*Malé povídky pro Mr. Trumana*, 1951; *Picassova holubice*, 1953), LUDVÍK AŠKENAZY (část povídek v souborech *Sto ohňů*, 1952, a *Vysoká politika*, 1953) a NORBERT FRÝD (*Meč archandělů*, 1954; dvě z povídek vyšly knižně již předtím pod titulem *Případ majora Hogana*, 1952). Všichni tři jmenovaní autoři usilovali o povídku bojovnou, propagandisticky vyhocenou, ukazující v ostrém obžalobném osvětlení údajně fašizující tendence ve vývoji západní, zvláště americké společnosti. Často užívali satirické vypravěčské techniky připouštějící násilnou konstruovanost zápletek, nadsázku a karikaturu

v zobrazení charakterů a černobílou konfrontaci dvou světů a jejich hodnotových soustav. Tvarově tíhly politické povídky vesměs k úspornosti a gradovaly do výrazné pointy. V hojné míře se v nich objevovala fakta dobového politického života, jejich inspiračním východiskem byly nejednou tendenčně interpretované zprávy západního tisku. Kubkům přínos tomuto typu prózy spočívá především v tematické rozmanitosti, širokém panoramatu dějišť a v hutné epičnosti, Aškenazy žánr obohacoval důvěrným vypravěčským tónem a schopností přirozeného střídání citových poloh od něhy leckdy sentimentální až k nemilosrdnému výsměchu, Frýd se pak od obou předchozích lišil větší střízlivostí ve volbě námětů a vedením fabule, což bylo dáno i hlubším osobním poznáním zachycované americké reality. (Na Kubkům tematicky vynalézavý a dějově efektní typ politické povídky navazovala ještě v roce 1956 knihou *Král nemá pravdu* ALENA BERNÁŠKOVÁ. Ta se již dokázala vyhnout fabulačním a charakterizačním naivnostem i proklamativní rétorice, základní žánrový vzorec však u ní zůstal beze změny.)

Příznačným produktem období studené války s jejím důrazem na společenský význam armády a brannosti byly povídky s vojenskou, popřípadě pohraničnickou tematikou, které spojovaly dobrodružné dějové prvky se syžetovým schématem morální zkoušky. V bojové srážce s nepřítelem, při pronásledování „diverzanta“ a překonávání strachu, v konfliktu mezi osobními zájmy a povinností vůči vlasti nebo kamarádům vedli autoři své protagonisty tak, aby nejen morálně vyzráli, ale zpravidla současně dospěli i k vyššímu stupni politické uvědomělosti; morální a politické kvality osobnosti byly chápány jako navzájem spjaté a namnoze i souznačné. Hlavními pěstiteli tohoto tematického typu politické prózy byli RUDOLF KALČÍK (*V hraničních horách*, 1954; *Oheň v srdci*, 1955), MARIE MAJEROVÁ (*Divoký západ*, 1954) a MILAN KYSELÝ (*Moje rota*, 1956), → s. 328, kap. *Populární literatura*.

Ve snaze dodat poměrně úzkému tematickému výseku soudobého života obecnější platnost a představit socialistickou armádu jako dědičku starších bojových tradic autoři často komponovali své povídkové cykly tak, aby v nich obsáhli delší časové období nebo širší zeměpisný horizont. Rudolf Kalčík v knize *Oheň v srdci* zařadil před pohraničnické příběhy ze Šumavy jednak povídky o potlačených protiválečných a protivládních vystoupeních řadových vojáků na konci první světové války a v začátcích republiky, jednak prózy z doby nacistické okupace. JAN MAREŠ zakončil cyklus drobných výjevů z bojové cesty československé vojenské jednotky v SSSR *Celým srdcem* (1952) několika epizodami poválečnými. Obdobně se hledal i mezinárodní rozměr brannosti, například v souborech FRANTIŠKA a JIŘÍHO KUBKY *Strážce na horách i v údolích* (1955) nebo BOHUMILA EISELTA a

PAVLA BOJARA *Diamantové hory* (1955), z nichž první je zčásti a druhý zcela námětově věnován korejské válce.

Volněji se skupinou děl s válečnou tematikou souvisí povídkový soubor LUDVÍKA AŠKENAZYHO *Květnové hvězdy* (1955), který shrnuje několik příběhů o setkáních obyčejných českých lidí s rudoarmějci na konci války; povídky jsou prodchnuty láskou a vděčností, sovětští vojáci se autorovi jeví jako kvintesence těch nejlepších lidských vlastností.

Drobná próza s náměty ze světa práce často přerůstala v morality, případně agitky, které kladly hlavní důraz na přesvědčovací účín a předestření žádoucího modelu jednání. Protagonisty tohoto typu próz byli nejčastěji horníci (JIŘÍ STANO: *Haviřská čest*, 1952), budovatelé velkých závodů či přehrad (JIŘÍ MAREK: *Z cihel a úsměvů*, 1953; EMA ŘEZÁČOVÁ: *Proudy*, 1954), méně častá byla tematika vesnická (DONÁT ŠAJNER: *Vláha*, 1952; BOHUMIL ŘÍHA: *Setkání pod lesem*, 1953).

Pro demonstraci příznačného syžetového schématu „přerodu“, nabytí nového poměru ke světu, lidem a práci, si autoři s oblibou volili postavy sociálně silně handicapované. Takové byly i hlavní postavy dvou ve své době vysoce ceněných povídek o lidském narovnání: Aškenazyho prózy *Gabore, Gabore...* ze souboru *Sto ohňů* a povídky *O věrnosti* z knihy JANA WEISSE *Příběhy staré i nové* (1954; samost. s tit. *Lojzka*, 1956). Jímavé příběhy o starém Romovi, který přemůže nechuť k učení díky svému synkovi, a o vesnické děvečce, která celý život dřela na druhé a teprve k stáru pozná, co je to lidská důstojnost, značně převyšují průměr ostatní drobné prózy se současnou tematikou, i jim je však vlastní značná dávka iluzivnosti.

Při komponování cyklů povídek zahrnujících delší časový interval autoři nejednou zvolili knižní formu, která byla kombinací výboru z jejich předválečných, popřípadě i protektorátních povídek a tvorby nové, většinou již poúnorové (zmíněné Weissovy *Příběhy staré i nové*, *Putování za hvězdou* T. SVATOPLUKA z roku 1955). MARIE MAJEROVÁ komponovala cyklus *Cesta blesku* (1951) podle dějové chronologie: před budovatelské prózy umístila povídky o tom, co považovala za předhistorii své současnosti – o pocitech prostých lidí v době mnichovské zrady, o válečném utrpení a bojích za emancipaci dělnictva.

Ještě širší časové a tematické rozpětí má kniha ADOLFA BRANALDA o skromných a nenápadných nositelích kulturních tradic *Strážci majáku* (1956), v níž vedle sebe našly místo prózy ze současnosti a z nacistické okupace (nejlepší próza knihy *Velká denní hudba* sehrála důležitou roli v procesu postupné subjektivizace literárního ztvárnění okupačních témat) i povídky vysloveně historické.

Princip časových konfrontací uplatnil nejdůsledněji JAN DRDA v cyklu povídek *Krásná Tortiza* (1952): třebaže tematickou dominantu souboru tvoří příběhy o protifašistickém odboji, v jeho celkové kompozici i v jednotlivých

povídkových číslech se neustále uplatňuje kontrast dvojího času a dvou protikladných společenských systémů. Drda se na rozdíl od většiny autorů budovatelských próz vyhýbal dějovému schématu přerodu, jeho lidové postavy z Krásné Tortizy vstupovaly do děje již hotové, se stabilní charakterovou výbavou. Dobová kritika chválila Drdu za to, že jeho typický protagonista je „*hrdina vyššího typu – uvědomělý člověk z lidu, jehož hrdinství je výsledkem uvědomění a životní zkušenosti*“ (Bohumír Macák, Literární noviny 1953, č. 9). Ve skutečnosti však Drdovy charakterizační prostředky odkazují spíše k lidové pohádce než k realistické próze (v jedné z povídek se jako hrdina odboje objevuje i postava Dařbujána, která pak přešla do Drdova pohádkového příběhu o Dařbujánovi a Pandrholovi). S pohádkou ostatně Krásnou Tortizu spojuje i řada dalších rysů: snaha o maximální využití jadrného lidového jazyka s jeho ustálenými obraty a rčeními, humor a konečně i cílevědomá sekularizace některých náboženských symbolů (v povídce Andělé pana Hromka je andělská symbolika vztažena k parašutistům shazovaným do protektorátu s cílem organizovat partyzánské hnutí, v povídce titulní je hospodářství gruzínského kolchozu líčeno jako pozemský ráj).

Tytéž rysy jsou typické pro budovatelské povídky JIŘÍHO MARKA, u něhož se lidový jazyk uplatňuje zvláště v dialozích a v povídkách podaných jako vyprávění přímého účastníka děje. Jeho povídkový cyklus *Nad námi svítá* (1950) zahajují příběhy ilustrující svérázný havířský smysl pro humor, v souboru *Z cihel a úsměvů* (1953) je obsažena hned čtveřice povídek s motivy sekularizovaných náboženských symbolů. V souboru *Nad námi svítá* také Marek zdůraznil svou metodu konfrontace starého a nového i paralelními názvy dvou próz, z nichž jedna knihu otvírá a druhá je umístěna těsně před jejím závěrem (*Beseda* v staré havířské kolonii s třemi příběhy z minulého času; *Beseda* v nové havířské osadě s dvěma příběhy z dnešního času).

Budovatelská a někdy i politická tematika pronikala také do nečetných knižně vydaných souborů fejetonistických próz a lyrických črt. V plné míře to platí o knihách KARLA NOVÉHO, který shrnul svou celoživotní novinářskou tvorbu do knižních celků *Údolí květů* (1953), *Světlo ve stromech* (1954) a *Zaváté stopy* (1955). Nový své prózy většinou upravoval nebo zcela přepracovával a doplňoval jednotlivé cykly novějšími pracemi, přičemž vůdčí myšlenkou všech těchto adaptačních posunů bylo přizpůsobit šrámkovský impresionismus a anarchistické bouřliváctví rané tvorby normám padesátých let. Naproti tomu JOSEF KOPTA se v souboru *Větrný mlýn* (1955) omezil na to, že své starší beletristické práce pro noviny – fejetony, „nedělní čtení“ a „pozdravy a vzpomínky“ – uspořádal po trojicích a komponoval je do knižního celku hlavně s ohledem na pestrost a zábavnost (obdobně Kopta zasáhl i do vývoje povídkové tvorby výběrem *Rozmarná duha*, 1954, který v době převažující stylové šedivosti připomněl, jak důležité jsou pro povídku vypravěčská osobitost a epický fond autora). V nové

knižně publikované tvorbě byly novinářské žánry zastoupeny mimo jiné souborem lyrických, většinou přírodních črt PAVLA a OLGY BOJAROVÝCH *Vraní svatby* (1954), cyklem fejetonistických, optimisticky nabádavých úvah JANA KOPECKÉHO o denním životě a kultuře *Zápisníček* (1958, původně vycházelo téhož a předcházejícího roku v Literárních novinách) a především mnohostrannou publicistickou tvorbou KARLA KONRÁDA, jež dávala průchod jeho slabosti pro panegyrickou oslavnost ve vztahu k vlastním generačním druhům i k domácí politické realitě (např. *Zápisník z dovolené*, 1949; *Co na srdci*, 1951; *Doprovody*, 1950; *Julius Fučík v Lounech*, 1950; *O Konstantinu Bieblovi*, 1952).

Umělecky významnější byla z daného typu literární produkce jen kniha FRANTIŠKA GOTTLIEBA *Jaro a poušť* (1956), vytěžená z autorovy válečné anabáze po zemích Orientu a mořích obklopujících Afriku: přírodní impresy se v ní střídají s reflexemi o poušti vítězí nad lidskou rozpínavostí i s dějovějšími útvary zpola povídkovými, přičemž sjednocujícím motivem celého cyklu je polarita lákavých dálek a domova neseného v srdci.

### *Velká budovatelská epika*

Nejmarkantněji se socialistickorealistická koncepce literatury prosadila v románové produkci. Od počátku roku 1949 se začalo formovat pojetí románu, který měl prostřednictvím zobrazení člověka v jeho pracovním prostředí, tedy v továrnách, na stavbách a ve vznikajících zemědělských družstvech, vylíčit jeho morální přerod v uvědomělého tvůrce hodnot komunistické epochy. Romány ze současnosti byly pokládány za ústřední úkol nové literatury a prezentovaly tak aspiraci budovatelské kultury na zdroj prestižních uměleckých děl, výpravných próz, které by oslavily a mytizovaly probíhající společenské děje a procesy. Velká, historická, přelomová doba měla zrodit velkou epiku.

Prozaických děl tohoto druhu vyšlo okolo čtyřiceti, nejvíce v období 1952–55, kdy tvořily normativní horizont oficiálně vydávané literatury a také rezonovaly s řadou překladů téhož typu z ruštiny, slovenštiny a dalších jazyků a zemí sovětského bloku. Rezidua budovatelské poetiky se však objevovala i v druhé polovině padesátých let, respektive až do roku 1961, kdy Pavel Bojar opožděným posledním svazkem Úroda uzavřel kronikářský cyklus Slunečný širý svět o proměnách jihočeské vesnice od konce války do poloviny padesátých let.

Většina složek základní tematické a ideologické osnovy budovatelského románu obsahovala silné momenty epické a dramatické (příběh revoluce jako dějnotvorného činu, konflikt vzájemně se vylučujících postojů ke světu, válka a dramatické poválečné osídlování pohraničí), které organizovaly dějovou výstavbu, předurčovaly kompozici i jednání postav, přičemž je

charakteristické, že mnohé z rysů budovatelské prózy odkazují k okruhu zábavné lidové četby. Jestliže totiž budovatelský román měl v dobovém kontextu pozici vysokého, ambiciózního uměleckého útvaru, díky svému vědomému zaměření na tzv. lidovost, tj. čtenářskou poutavost a obecnou srozumitelnost, mířil ke zřetelné trivializaci výrazu a přebíral postupy vlastní populární beletrii. Sbližovaly jej s ní uzavřená a neproblematizovaná kompozice, stereotypní rejstřík epických rolí, slabá individualizace postav, potlačení subjektivní perspektivy, akční a emocionálně strhující děj a šťastný konec příběhu.

Přípravnou fází ke zrodu budovatelského románu představují (vedle četných reportáží, povídek a črt) rozsahem nevelké prózy, které lze označit jako „malé budovatelské romány“. Charakterizoval je silný podíl dobrodružných nebo sentimentálních motivů, na populární četbu nedávné minulosti navazovaly i v jednoduchosti užitých literárních prostředků.

První prózu tohoto typu napsal autor zábavné četby čtyřicátých let EDUARD KIRCHBERGER. Do jeho románu *Šlo o elektrárnu* (1949) pronikly z dobrodružné literatury hojně prvky napětí, tajemství, pronásledování, konvenční mystika podzemních prostor a také dominance milostného tématu (socialistická proměna elektrárenského závodu je tu doprovázena úspěchem v intimní sféře), nicméně celek již nesl všechny hlavní známky pozdější „velké“ socialistickorealisticke epiky. K tematice továrny se obrátil též mladý novinář JIŘÍ JANÍK, jenž v románu *Traktor* (1949) krok za krokem, v okouzlení „realismem oleje, kol a pák“, popisoval zrod zemědělského stroje v malé strojírně a také KVĚTOSLAV FRANTIŠEK SEDLÁČEK, který v nevelké próze, respektive filmové povídce *Dva ohně* (1950) hodnotově srovnal život cihlářů za první republiky, po květnu 1945 a v únoru 1948. Prvním románem s tematikou výstavby přehrady byla próza *O velké věci* (1950), kterou napsal TOMÁŠ HRUBÝ, dříve autor nenáročných utopií, po válce pak napínavé četby z odboje. Hrubého vyprávění spojovalo typické epizody budovatelské epiky, jako jsou odhalené a potrestané pokusy o sabotáže přehradní hráze, s obrazem morálního rozkladu podnikatelské rodiny.

Oscilace mezi sentimentálně tezovým a budovatelským románem byla charakteristická pro JIŘÍHO BENEŠE. Již v roce 1947 vydal v jedné z pokvětnových sešitových edic román o dívce, jež odmítla oba své nápadníky a namísto lásky se rozhodla věnovat svůj život práci (*Včera hra skončila...*), a na shodném motivu trojúhelníku – žena a dva muži zastupující dva protikladné postoje k životu – založil později také svůj nedlouhý budovatelský román *Lisař Kubát* (1950). Ideové schéma promítl do prostředí mladé pražské dělnické rodiny, do charakterového protikladu dvou bratrů: uvědomělého socialisty a závodního funkcionáře a jeho politicky lhostejného bratra, továrního mistra, stýskajícího si po kapitalistických pořádcích.

Zastoupení mezi „malými“ budovatelskými romány měla i tematika venkovská. Zahájilo ji *Vzbouření na vsi*, komická filmová povídka VÁCLAVA ŘEZÁČE o „dívčí válce“ za společnou prádelnu a o vyhnání lakotného sedláka z čela vesnického společenství (podle námětu Václava Řezáče napsal Ivan Osvald,

Románové novinky 1949; téhož roku zfilmoval Josef Mach). Obdobné vesnické romány byly produktivní i v první polovině padesátých let, jejich dovětkem se stal kolektivizační příběh JOSEFA VĚROMÍRA PLEVY z jihomoravského pohraničí *Jediná cesta* (1954).

Akcent na komičnost dovedl povídkáře a humoristu ACHILLE GREGORA v próze *Přijede patron* (1950) až na práh parodie socialistického realismu. Protagonistou krátkého „románku“ byl spisovatel lidové četby vyslaný na literární brigádu do zemědělského družstva, protože jeho novely ve stylu tzv. červené knihovny už nikdo nechce.

Úsilí o ambiciózní budovatelskou epiku se naplno prosadilo mezi roky 1950–52. Jejím základním rysem byl vážný, monumentálně patetický tón; lehký, komický, humoristický pohled na skutečnost se vylučoval. Směřování k „velké“ epice se spojovalo i se šíří záběru a rozsahem: budovatelský román se rozrostl na stovky stran (tři knihy Sedláčkova Závodu ve stínu měly dohromady dva tisíce stran). Snaha o epickou šíři vyprávění, velký počet postav, rozvíjení řady epizodických a hlavních dějových linií nezřídka ústilo v příklon k žánru kroniky. Výrazným znakem „velkého“ budovatelského románu bylo téma cesty za splněním pracovního úkolu, před nějž byli hrdinové postaveni jako součást neosobního dějinného pohybu a vyšších společenských ideálů – milostné a kriminálně dobrodružné motivy byly této hlavní příběhové linii zcela podřízeny.

Budovatelský román nebyl románem jednotlivce ani románem živelně jednajících zástupců, ale románem konstruovaného společenského celku. Vyprávění v třetí osobě, které ve střídajících se liniích sledovalo jednání a rozhodování většího souboru postav, bylo mírně personalizováno vzhledem k figuře, která se právě nacházela ve středu epického dění. Tato personalizace ovšem nepřekračovala hranici, za níž by román jako celek ztrácel povahu objektivizovaného obrazu hromadných společenských procesů. Personalizace byla tak spíše prostředkem vnějškového zdůvěrnění postavy, formované na principech tzv. typizace. Povahokresba postav, jednoznačně zaměřená k vnějším stránkám jejich vzezření a hlavních povahových rysů, dominovala nad aktem vyprávění, v němž se výrazně uplatňoval objektivizující dialog.

Do centra velké budovatelské epiky byl postaven kolektiv chápáný jako typický vzorek národa, složený z typických reprezentantů různých sociálních vrstev a politických směrů; socialistickorealistickeá metoda měla dát každé próze charakter modelového obrazu společnosti, jakési republiky v malém. S dominancí kolektivu souvisel také skupinový ráz rozhodujících scén: k zásadním konfrontacím a rozhodnutím docházelo v budovatelských románech při veřejných shromážděních, sroceních a schůzích, nestavěli se v nich proti sobě jednotlivci, ale lidské množiny.

Škála postav budovatelského románu byla rozvržena na základě marxistického pojetí tříd. Prvním typem byl proletář, a to průmyslový (dělník



v závodě, na stavbě, v dole) nebo vesnický (podruh z velkostatku). Symbolem ideové a mravní dospělosti pracujícího člověka bylo jeho členství v komunistické straně; postavy řadových, poctivě smýšlejících straníků stavěl budovatelský román jednoznačně do čela pozitivních změn v životě kolektivu. Druhým základním typem byl kapitalista, továrník, velkostatkář či bohatý sedlák. Třetí typ představoval třídně nevyhraněný zástupce pracující inteligence, tzv. odborník, většinou stavbyvedoucí, inženýr, účetní, tovární mistr, vědec nebo student.

Třídní příslušnost v rozhodující míře předurčovala povahu postavy, která tak ztrácela jedinečně psychologický rozměr. Do první základní skupiny byli řazeni proletáři, „probuzení“ rolníci a řemeslníci. Postavy tohoto typu byly idealizovány tak, aby vynikalo jejich odhodlání, přímočarost a ochota obětovat své soukromé štěstí budoucnosti. Pokud šlo o „obyčejné lidi“, patřila k jejich revolučnímu zánícení i jistá nedokonalost: zbrkllost, nedostatek lidských i odborných zkušeností, chyby i v osobním životě. Postavy komunistických funkcionářů však personifikovaly nový řád a byly tudíž zpravidla takovýchto nedostatků prosty, vyznačovaly se neomylností, která jim umožňovala vést ostatní správnou cestou. V boji „o duše bližních“ a vypjatém střetu starého a nového se tak stávali přirozenými protivníky kněží.

Naproti tomu pro postavy kapitalistů byla charakteristická bezohlednost, sobeckost a požívačnost navzdory okolnímu světu a jeho proměnám; jejich záporné rysy se groteskně přeháněly, ať už do výsměšné nebo hroživé polohy. Satirizovány a dehonestovány byly i všechny postavy, jež kapitalisty obklopovaly a sloužily jim: advokáti, nekomunističtí politikové, státní úředníci, armádní důstojníci, obchodníci a podobně.

Třetí základní typ postav budovatelského románu reprezentovali představitelé intelektuálních vrstev. Zpravidla šlo o muže středního a vyššího věku spjatého s minulostí a spojujícího ve svém myšlení sílu rozumu i nebezpečí přísně prokalkulovaného přístupu k životu. Typickou postavou byl vynikající výzkumník a technik, nebo alespoň spolehlivý organizátor výroby, který se v minulé éře prosadil do čela daného výrobního podniku. Ke komunistickým názorům i k řešení konkrétních společenských a výrobních úkolů taková postava přistupovala s přezíravostí a nedůvěrou, danou pocitem stavovské nadřazenosti nad nevzdělanými dělníky. Na rozdíl od kapitalisty ovšem disponovala i možností osobní proměny, která se sice v počátcích „velkého“ socialistického realismu realizovala spíše výjimečně, postupně však nabývala na významu.

Svět budovatelské epiky autoři zalidňovali představiteli také těch minoritních skupin, na nichž se dal dobře předvádět civilizační, kulturní a mravní vzestup člověka, jež s sebou socialistická revoluce měla přinášet i do těch nejzapadlejších oblastí republiky nebo problémových společenských oblastí. Vedle nonkonformní mládeže a neodsunutých sudetských Němců se příznačnými nositeli těchto kulturně emancipačních příběhů často stávali také Romové (největší prostor věnoval cikánskému tématu IVAN KRÍŽ v románu

z východního Slovenska o výstavbě průmyslového kombinátu na zeleném drnu *Dívčí pole*, 1955).

Inspiraci k prvnímu „velkému“ českému budovatelskému románu *Cesta otevřená* (1950) našla ALENA BERNÁŠKOVÁ obdobným způsobem jako autoři novinových a literárních reportáží, tedy během návštěvy v jedné z továren. Materiál nasbíraný během literární brigády v chemické rafinerii v Litvínově-Záluží a rozšířený o historii továrny, založené za okupace, kdy využívala nucené práce zajatců, koncem války rozbombardované, znovu postavené a po květnu znárodněné, se stal podkladem pro literární příběh postupné humanizace temného, ohrožujícího továrního organismu v rodící se nové společnosti. Autorčino vyprávění klade značný důraz na popisné pasáže, na slovní vykreslení industriálního mechanismu továrny, která je zpočátku ukazována jako znetvořená a odpudivá groteskní změť železa, oceli a jedovatých výparů, aby se v průběhu děje, završeného oslavnou epizodou z února 1948, proměnila v malebné, užitečné a esteticky ladné soustrojí, prozařující své okolí „stříbrným leskem“. Hmotnou transformaci chemického závodu doprovází a podmiňuje příběh proměny lidského kolektivu, přičemž prostor továrny, sféra práce a společenské činnosti do sebe postupně zcela vtahují intimní život postav. Dobovým náladám odpovídá též autorčina absolutizace sociálně kulturních forem kolektivismu, jejichž vrcholem se v próze stane nadšený souhlas pracujících litvínovské chemičky s projektem tzv. koldomu, tedy stroje na bydlení, kde podobně jako v továrně budou všichni spolu a nikdo již nebude ponechán sám sobě.

Jestliže jako vzorové dílo českého socialistického realismu byl přijat *Nástup* VÁCLAVA ŘEZÁČE (1951), mělo na tom svůj podíl i autorovo postavení v dobovém literárním dění. Z romanopisců, kteří v předchozím desetiletí působili v popředí české literatury, přistoupil k budovatelskému románu Řezáč jako jediný: nový, objektivizující vypravěčský útvar mu poskytl příležitost k radikálnímu zřeknutí se psychologické metody, již sám dovedl k vrcholu ve svých starších dílech. Nicméně ohlas *Nástupu* vyplýval i ze samého románu, který na zřetelné profesionální úrovni realizoval dobové požadavky na velkou epiku s aktuálním tématem. Téma českého záboru a osídlování Sudet spojil Řezáč s tématem znárodnování a s principy politicky tendenční typizace postav na základě národnostního a třídního klíče. Ke zvolenému námětu přitom přistupoval s nadhledem historika, který zná dějinný smysl příběhů. Dějová výstavba *Nástupu* se opírá o schémata dobrodružných příběhů: čtyři muži, kteří se seznámili na pražských barikádách, přijíždějí z různých osobních pohnutek osídlit severozápadní pohraničí republiky (román je situován na Kadaňsko v oblasti Krušných hor). Děj situovaný do obce Grünbach, kterou osadníci přejmenovávají na Potočnou, je rozvíjen jako boj o konsolidaci prostoru a poměrů, o návrat

k normálnímu životu, neustále narušovaného nájezdy německých záškodníků (podporovaných původním německým obyvatelstvem, z jehož jednodité masy se jako přítel vyděluje jedině starý textilní dělník-komunista). Pátrání po bandě záškodníků, vedené fanatickou nacistkou, přestřelky, léčky, pronásledování a boje vytváří napínavou událostní kostru *Nástupu*. V popředí Řezáčova vyprávění je konfrontace národnostní, střetnutí mezi civilizovanými Čechy a Němci ovládanými nacistickou myšlenkou, souběžně ovšem doprovázené konfrontací třídně-politickou, střetnutím mezi představiteli „starého“, kapitalistického, a „nového“, socialistického řádu. Tu zde vytváří zejména ideová polarita dvojice protagonistů: předválečného komunisty Bagára, který v čele místní státní správy vede kraj k socialismu, a obchodníka Trnce, pro něhož je dekret národního správce místní textilky jen cestou ke snadnému osobnímu zisku.

V druhém z dílů autorovy projektované (a nedokončené) trilogie, v posmrtně vydaném románu *Bitva* (1954), se polarita starého a nového společenského řádu stala ústředním tématem; autor se tu pokusil do beletristického podání promítnout komunistickou tezi o postupném přerůstání revoluce národní a demokratické v socialistickou. Příběhu začínajícímu v zimě roku 1947, tedy již po odsunu Němců, dominuje konflikt mezi silami představovanými komunistou Bagárem a elegantním zlatokopem Trncem. Tento konflikt je vyhocen do přímého boje o moc v obci i státě, který vrcholí až vítězstvím sil dobra v únoru 1948. Postavy Trnce a několika dalších figur, oponentů komunistického hnutí (legionář, velkostatkář, soudce, dědic továrny, letec RAF), spojuje v Řezáčově hodnocení bezskrupulóznost, zvrácené, protinárodní a protilidové postoje, jež autorovi umožňují vyslovit soud nad morálním úpadkem buržoazie, který jen potvrzuje oprávněnost jejího zákonitého pádu „do propadliště dějin“. V *Bitvě* se objevuje kriminální motiv vraždy, přičemž čtenář neměl zůstat na pochybách, že buržouvé, kteří jsou jejími pachatelé, jsou i viníky všeho společenského zla a bezpráví. Tendence k politické pamfletičnosti měla za důsledek, že *Bitva* ani v rámci dobových hodnocení nedosáhla postavení, které si v poválečné próze získal *Nástup*.

Zejména první Řezáčův román z pohraničí nabízel přitažlivou a ve chvíli vydání ještě neobvyklou variantu rodících se socialistickorealistických konvencí. Ústřední postava Bagára splňovala dobové nároky na kladného hrdinu, a tak v následných letech mohla působit jako prototyp literárního zobrazení komunisty-moudrého tvůrce dějin a společnosti. Součástí komunistické mytologie bylo totiž i přesvědčení o „věčném mládí“ těch, kdo uvěřili stranickému učení a stali se průkopníky socialismu. K literárním postavám, které tuto schopnost osvobození od neúprosného běhu biografického času emblematicky patřily právě Bagár. Ten v Řezáčově románu vystupuje jako člověk starý a mladý zároveň – je vyzrálý

i poznamenaný věkem a zkušenostmi z předválečného dělnického hnutí, z odboje a z koncentračního tábora, při správě obsazeného pohraničí však jedná jako mladý člověk s nevyčerpatelnou energií. Mladistvý ráz jeho osobnosti podtrhuje vývoj milostné linie vyprávění: román vrcholí svatbou Bagára a dělnické dívky Zdeňky.

Obvyklejším protagonistou budovatelských románů počátku padesátých let byl nicméně muž mladý nejen duchem, ale i věkem. Právě takový byl i hrdina prózy KVĚTOSLAVA FRANTIŠKA SEDLÁČKA *Luisiana se probouzí* (1952). V románu, komponovaném jako zjevná biblická paralela, musí důlní technik Černý, pověřený na podzim roku 1945 vedením malé a skomírající hnědouhelné šachty na Mostecku, za pouhý týden zcela přetvořit technické zázemí těžby i přerodit ducha lidí a stvořit zárodky socialismu. Musí však svést boj se svým předchůdcem a jeho komplicem, bývalým spolumatělem dolu, kteří se pokoušejí šířením poplašných zpráv o hrozící důlní katastrofě, sabotážemi a vraždou zabránit vzestupu podniku. V druhém dějovém pásmu román sleduje osudy skupiny brigádníků přicházejících do dolu z pražského obchodního domu. Proměna dolu, brigádníků, horníků i jejich rodin z blízké vesnice se odehrává v rychlém tempu, vyznačeném pravidelným sledem kapitol, pojmenovaných podle dní v týdnu. Jakkoli byl z hlediska běžných lidských sil daný úkol i termín pro jeho splnění nemožný, podaří se jej splnit: díky osobní síle, pronikavosti odborného úsudku, rozhodnosti, neústupnosti a celkovému charismatu mladého technika, který se může opřít i o to, že během pobytu v SSSR na vlastní oči viděl pracovat sovětského člověka.

Zkušenostem či zprávám přicházejícím ze Sovětského svazu se v budovatelské kultuře počátku padesátých let připisovala absolutní hodnota. Rudoarmějci a Češi, kteří v Rusku nějakou dobu žili, se stali nezpochybnitelným vzorem také v prvním českém budovatelském románu z vesnice, ve *Dvou jarech* BOHUMILA ŘÍHY (1952). Román o dvou samostatných, časově oddělených polovinách byl vybudován na paralele protiněmeckého květnového povstání a boje o kolektivizaci v geograficky blíže neurčené pohraniční vsi na jaře roku 1949. Prostá zápleтка románu je rozvíjena jako stupňovaná mocenská konfrontace mezi zastánci „starého“ světa a stoupenci socialismu, kteří se vydávají za ideálem družstevní vesnice tak, jak jim jej – spolu s radami, čeho se na cestě vyvarovat a kdo to jsou kulaci – vytyčili ruští vojáci. S nepokrytou, bezděčnou otevřeností tu Říha probral veškerou emblematickou socialistického realismu, nepodařilo se mu však slohově sjednotit proklamativní pásmo vypravěče s hojnými prvky spontánní lidové mluvy v pásmu postav.

Rétorický povrch románu s kresbou nitra postav ve vrcholném období „velké“ budovatelské epiky nejtěsněji propojil JAN OTČENÁŠEK v „příběhu lidí a ohňů“ v prvních letech pětiletky *Plným krokem* (1952). Ani on se nevyhnul žádnému z obvyklých schémat budovatelské epiky. Ústřední

postavou učinil mladého technika Štěpána, zástupce první generace pounorové inteligence. Do dějiště románu – šamotky, kde vyrůstal a kde mu dělnická solidarita zajistila útočiště po útěku z totálního nasazení – se vrací v situaci, která pro továrnu a její vedení není lehká. Výstavba těžkého průmyslu a socialismu vůbec se bez produkce závodu neobejde, šamotka však neplní plán a její kolektiv se rozkládá zevnitř. Na vině je zaostalá organizace práce, jejíž změně vytrvale brání odborník ze staré školy, hlavní mistr Málek. Pracovní linii děje tvoří peripetie Štěpánova zápasu proti setrvačným náladám mezi dělníky i proti jejich podněcovateli Málkovi. Ten je již z rodiny vychován k odporu vůči nastupující dělnické moci, končí jako žhář a je ze závodu vyhnán.

Otčenáškův román komunistickou věrouku neilustroval zvnějšku, ale vyjadřoval prožitek víry v ní. Zcela stereotypní děj se mu stal rámcem pro bouři lidských vášní, jejichž nositeli jsou například postava podivínského staříčkého dělníka (zvaného Hlína), který milovanému materiálu odevzdal všechny své síly a sny a v touze po novém ložisku se umanutě prorývá krajinou, nebo postava vnitřními běsy zmítaného alkoholika. Hlavní role jsou v románu zdvojeny či ztrojeny, přičemž mezi svými blízcími či antipody autor nechal působit neobvyklý citový náboj, zničující pouta závislosti, lásky a nenávisti.

Motiv odevzdání „vyšší pravdě“, absolutní vlády společenského ideálu nad lidským soukromím, byl v budovatelských románech běžný. Socialistickorealistická poetika ovšem kladla zniternění postav (nositelů ideologie) přísné meze. Jan Otčenášek je překonal subjektivizací vyprávění, v dlouhých, dramaticky gradovaných pasážích dával prostor vnitřnímu hlasu svých postav, jejich vzplanutím a omylům. Pootevíral tak cestu literatuře, která by ideologické principy relativizovala pohledem z různých stran, učinila je předmětem osobního váhání, hodnocení a úvah. Toto směřování však ukazovalo do vzdálenější budoucnosti a mimo vlastní oblast budovatelské epiky.

Základní světonázorové principy, tematizované v budovatelském románu, zůstávaly po celou první polovinu padesátých let v podstatě neměnné. Patřila k nim víra v nezvratnost socialistické revoluce, v ekonomickou převahu plánovitého hospodářství nad kapitalistickou konkurencí, prioritou veřejného působení člověka před jeho soukromím, životodárná moc lidské kolektivity, pojetí komunistické strany jako orgánu paměti, rozumu a dějinné zkušenosti lidových vrstev, který trvá, obnovuje se a sílí bez ohledu na omyly či selhání jednotlivců. V závislosti na bezprostředním vývoji politicko-mocenské situace v Československu i v ostatních zemích sovětského bloku nicméně docházelo od roku 1953 k dílčím posunům ideologické perspektivy socialistickorealistické epiky. Slohová forma „velkého“ budovatelského románu, dovedená postupně k určité eleganci, přitom zůstala zachována.

Postupně se měnilo pojetí a významové zatížení figury odborníka, intelektuála. Namísto dřívějšího scénáře odhalení a zavržení se – zčásti již u Otčenáška – prosazoval scénář odborníkova myšlenkového přerodu. Pod vlivem zapáleného komunistického organizátora ze svého nejbližšího okolí, na nějž zároveň přenášel část své racionality, opouštěl ulitu citově nezúčastněného vztahu k budovatelskému dílu. V postavách vůdce kolektivu a odborníka se tak na jevišti pozdního budovatelského románu potkávaly a navzájem prostupovaly živel víry s živlem rozumu; úspěch revoluce nemohl zaručit ani sám rozum, ani sama víra, socialismus měl být dílem obou. V osobním přerodu k socialismu odborníkovi pomáhala jeho bytostná, vášnivá láska k výsledku práce jako zhmotnění lidského důvtipu. Od ní pak v průběhu vyprávění dospíval až k lásce k práci samé jako k hodnotě, jež byla v budovatelském románu základním kamenem věrouky. Příslušníci technické inteligence se objevovali ve všech „velkých“ přehradních románech včetně prvního z nich, *Modrého údolí* ZDEŇKA PLUHAŘE (1954), a trojdílného přehradního cyklu KVĚTOSLAVA FRANTIŠKA SEDLÁČKA *Závod ve stínu* (*Karpelanské jaro*, 1954; *Zanechte naděje*, 1956; *Hladový kámen*, 1960).

K nejvýznačnějšímu posunu došlo v pozdější fázi budovatelské tvorby v pojetí nepřítele, ostatně v úzké souvislosti s politicko-společenským děním v Československu a s atmosférou po procesu s generálním tajemníkem KSČ Rudolfem Slánským. Zatímco v prvních budovatelských románech byl do této role pravidelně obsazován představitel buržoazie, tj. vnějšího nepřítele, ohrožujícího systém „zprava“, díla pozdější se s podobnou vehemencí vymezovala vůči škůdci vnitřnímu. Toto ohrožení přicházelo – alespoň na první pohled – „zleva“: v pozdních budovatelských románech je představovali byrokraté, charakterizovaní uhlazeným, vnitřně vyprázdněným řečnickým projevem, kteří se uhníždili ve stranickém i státním aparátu a v orgánech střední, okresní nebo krajské úrovně vytvářeli překážku mezi idealizovaným lidem a moudrým nejvyšším patrem stranicko-státní pyramidy. Nejobvyklejší variantou nepřítele „zleva“ byli místní funkcionáři, užívající sekyrnických metod práce s lidmi a soustřeďující ve svých rukách absolutní moc nad pracovním i stranickým kolektivem (poslední díl Sedláčkovy trilogie obsahoval již i narážky na politické procesy).

Tento posun v motivické stavbě budovatelského románu byl dobře patrný u těch autorů, kteří se již před rokem 1953 účastnili formování „velké“ socialistické epiky. U PAVLA BOJARA tvoří předěl mezi prvním a druhým svazkem jeho vesnické kroniky *Slunečný širý svět*. Úvodní díl *Jarní vody* (1952), který se odehrává se v období mezi květnem 1945 a únorem 1948, vypráví o střetech rolnicko-dělnických předáků s velkostatkářem. V průběhu druhého, svou látkou již „poúnorového“ svazku, se protivník místních pokrokových sil vyměňuje, namísto velkostatkáře se jím stává okresní zemědělský referent, prosazující kolektivizaci násilím a mrhající

materiálními prostředky i důvěrou lidí v nesmyslném projektu obří drůbežárny (*Horké dny*, 1953).

Výměna vnějšího nepřítele za vnitřního ovšem nenarušovala dominantní postavení komunistické strany v hodnotovém světě prózy. Pozdní budovatelské romány nevykládaly existenci „frázistů“ i „diktátorů“ jako vadu systému, ale jako důsledek zrady jednotlivce nebo cizorodých živlů, s nimiž se stranický organismus zdola i shora dokázal vypořádat. Nesměle se rodící kritika stranických praktik byla v posledku vždy jasně vymezena poukazem na to, že za temnými silami uvnitř komunistického hnutí stojí třídní zájmy buržoazie a snahy západních špionážních agentur o porážku socialismu. Dlouhá expozice románu JIŘÍHO SVETUZÁRA KUPKY *Rušné dny* (1955) líčila v nejčernějších barvách rozvrat na staveništi mamutí hydrocentrály, podvody, rozkrádání, nezodpovědnost, fluktuaci, alkoholismus, byrokratickou i dělnickou zpupnost. Postupem vyprávění se mladému inženýrovi, přesvědčenému komunistovi, ve spolupráci se zkušeným odborníkem, starým stavitelem, podaří uvést vodní dílo do pořádku a prokázat, že jeho neblahý stav nebyl dán metodami „stavby socialismu“ jako takové, ale důsledkem dlouhodobého a rozvětveného spiknutí v hospodářském a stranickém aparátu, řízeného potomkem známé podnikatelské rodiny. (Kupka jako jediný vělenil do svého vyprávění motivy dobového antisemitismu, explicitně se s ním však neztotožňoval, spojoval ho naopak s oním „druhým“, nepřátelským národohospodářským centrem.) Rodinným předurčením vyložil povahu a působení lokálního „diktátora“ také ALEXEJ PLUDEK v románu z mládežnické stavby železniční dráhy na Slovensku *Slunce v údolí* (1955). Pludkův škůdce je nakonec odhalen jako syn luďáckého exponenta z dob Slovenského štátu.

Na sklonku tohoto období se objevily náznaky – alespoň částečné – proměny socialistickorealistického kánonu. V románu *Kde lišky dávají dobrou noc* (1957) uplatnili JOSEF a MIROSLAVA TOMANOVI celý tematický i motivický repertoár dřívější budovatelské epiky. Lesníci v jejich próze jsou postaveni před úkol zlikvidovat v několika dnech hroživou kůrovcovou kalamitu, brigádníci, kteří jim z města přišli na pomoc, si v namáhavé práci prožívají svůj morální a hodnotový přerod, uvnitř dřevorubeckých part zuří zápas o technologické „přezbrojení“ práce (motorové pily), ten si zase vynucuje kolektivní, průmyslovou organizaci lesnické práce, již se nepřátelé socialismu pokouší odvrátit sabotážemi. Na povrch vyprávění však současně vystupovaly četné komické prvky, hlavní osoby románu byly charakterizovány s nadsázkou, která nesloužila satirickému odsouzení jejich podivínství nebo povahových slabin, ale ladila prózu do laskavého humoru, do centra syžetu se podobně přesouvaly také milostné linie vyprávění. Zábavné složky románu se tak začaly vymykat jeho složce ideologické, došlo ke změně jejich vzájemného poměru podobně jako na počátku dekády mezi „malou“ a „velkou“ budovatelskou epikou, tentokrát však opačným směrem.

Že nešlo o náhodu či výjimku, ukázal závěrečný svazek Bojarovy trilogie, jež autor napsal ve spolupráci s manželkou OLGOU BOJAROVOU (*Úroda*, 1961). V něm se původní ideologický koncept prakticky již zcela rozpadl a uvolnil místo jednak kronikářskému přiřazování dalších a dalších událostí ze života družstevní vesnice, jednak bohatě propracovanému příběhu manželské krize a nevěry.

### *Reinterpretace historie*

Přesvědčení o historickém významu přítomnosti, odpočítávané od mezníků, jako byl květen 1945 a únor 1948, vytvářelo paradoxní napětí mezi zřetelnou snahou kultury přelomu čtyřicátých a padesátých let učinit základním kritériem všeho „příkaz dnešního dne“ a zároveň jejím nebývalým zájmem o historii a historická témata. Budovatelská koncepce světa se opírala o historický materialismus, který dějiny interpretoval jako pokrok: zákonité a nevyhnutelné směřování ke stále dokonalejšímu uspořádání společnosti, jehož vyvrcholením je přítomný socialismus a budoucí komunismus. Nahlíženo z této perspektivy, jednotlivé etapy historického vývoje v sobě obsahovaly předzvěst etap vyšších a poukazyvaly k dnešku. Přítomnost byla organickou součástí a vyvrcholením minulosti, zatímco minulost – či alespoň její progresivní část – byla předchůdcem dneška, jež potvrzoval dějinnou kontinuitu zvolené cesty a dodával legitimitu přítomným společenským proměnám.

Paradoxní napětí mezi přítomností a historicitou, vlastní celé budovatelské próze, se nutně muselo silně promítnout i do žánru prózy historické. Jestliže budovatelská próza podávala obraz doby a lidí s nadhledem, který jí často dával podobu „historické završenosti“, v próze s historickými tématy naopak dominovaly aktualizační postupy, odpovídající autorově ideové koncepci. Prózy s historickými náměty tak v poúnorovém období vyhledávaly v dějinách ty děje a etapy, které odkazovaly k současnosti: měly shledávat důkazy o historické nevyhnutelnosti a zákonitosti toho, co započalo únorovým převratem a co bylo považováno za vítězný článek v řetězci revolučních bojů lidových mas a měly tak osvětlovat revoluční kontinuitu dějin ve smyslu teze Zdeňka Nejedlého o komunistech jako „dědicích velikých tradic českého národa“. Tomu odpovídala váha, jež byla přisuzována historické próze, i značná pozornost, která jí byla věnována ze strany literární kritiky.

Vlastní tematický záběr poúnorové historické prózy byl – na rozdíl od předchozího období – velmi úzký: předobrazy sociální problematiky doby valná většina děl nacházela jednak v historii dělnického hnutí od jeho počátků až po ustavení komunistické strany a její činnost v předmnichovské



republice, jednak v takových historických událostech, jako byl revoluční rok 1848, pobělohorské selské rebelie či husitství. Tematická unifikace budovatelské historické prózy byla přitom spojena i s unifikací autorských tvůrčích metod. Glorifikace příkladu Aloise Jiráska, která byla příznačná pro kulturněpolitickou koncepci Zdeňka Nejedlého jako vůdčího kulturního činitele doby, způsobovala, že Jiráskovo dílo se na čas stalo závaznou normou, již byla poměřována nově vznikající tvorba. Typ románu dovršujícího proces národního sebeuvědomění tak byl přenášen do doby, která již měla za sebou etapu modernistických proudů a avantgardy. Při interpretaci tohoto vzoru byl navíc kladen důraz na rysy didaktické, obrozensky lidovýchovné a na lidovost, ztotožněnou s obecnou srozumitelností. Tím bylo dáno, že řada autorů, kteří měli předpoklady k tvůrčímu rozvíjení podnětů pojiráskovské, a zejména okupační historické prózy (M. V. Kratochvíl, František Kubka, K. J. Beneš aj.), jako by po únoru 1948 odhodila všechny své dosavadní zkušenosti a začínala zcela znovu a na odlišných základech.

Distribuce morálních kvalit podle klíče třídní příslušnosti postav, potlačení individuálního bohatství vnitřního světa člověka, přeceňování historické nutnosti, vedoucí k absenci tragična v osudech postav, stejně jako idealizace české národní povahy a přehlížení rozpornosti historického vývoje, to vše byly rysy, jež dávaly značné části poúnorové produkce charakter děl, v nichž je téměř vše předem dáno a rozhodnuto a v nichž postavám nezbyvá než trpně naplňovat vlastní třídní determinaci. Jestliže v předúnorové historické próze převládaly romány otázek a vnitřních sporů, do kterých se promítal – byť často v alegorizované podobě – intenzivní autorský prožitek doby, její sociální i myšlenkové dynamiky, v próze poúnorové je z větší části vystřídaly romány apriorních a nezpochybnitelných jistot, ke kterým se autoři neprobili vlastním úsilím, nýbrž které jako by jim byly zjeveny zvenčí. Prózu hledající nahradila próza namnoze jen ilustrující a dokládající „poznání“ přejeté ze sféry vědy a politiky.

Proměna charakteru české historické prózy ve vlastním slova smyslu byla velmi rychlá a razantní, nicméně v prvních dvou poúnorových letech vyšlo ještě několik málo románů, které byly zjevně formovány předúnorovou literární situací. Je příznačné, že se jim dostalo jen minimální kritické odezvy a že neměly prakticky žádný vliv na nově se formující koncepci historické prózy.

K této skupině náleží sentimentálně-dobrodružná antická freska JARMILY LOUKOTKOVÉ *Není římského lidu* (1949), dvě díla s jihočeskou krčínovskou látkou, *Tanec rabů* NINY BONHARDOVÉ (1949) a *O nesmrtelném regentovi* FRANTIŠKA HEŘMÁNKA (1949), a básnicky uvolněná biografická parafráze mladých let Miguela Cervantese *Cestou za Quijotem* ZDEŇKA URBÁNKA (1949). Ve všech těchto prózách se sice uplatnily i dobově preferované

motivů sociálního útlaku, nicméně hlavní zájem autorů se ubíral jiným směrem. Loukotková se pokoušela sytou evokací reálií Říma neronovské doby a idealizovanou ústřední postavou básníka Petronia oživit sienkiewiczovskou výpravnou tradici počítající s čtenářskou zálibou v romantickém arzenálu intrik, úkladů a tajemství. Bonhardová i Heřmánek pojali svého protagonistu – budovatele jihočeských rybníků Jakuba Krčina z Jelčan – jako ztělesnění nezdolné a až fanatické pracovitosti a vůle přetvářet svět kolem sebe a touto individualisticky vypjatou romantikou tvůrčího ducha také odůvodnili jeho tvrdý vztah k poddaným. Heřmánkův román je zároveň příkladem díla, v němž jsou historické reálie úzce propojeny s prvky fantastiky a lidového bájesloví.

Nejvýznamnější z dané skupiny byl cervantesovský román *Urbánkův*, založený především na heroizaci osobní oběti a vyjadřující koncepci umění jako vykupitelské moci, která přetváří osobní utrpení v nástroj humanizace světa. Urbánek staví stylově na vančurovském odkazu a svého Cervantese formuje spíše jako blíženec Dona Quijota než jako osobu z reálného životopisného materiálu. Vytvořil tak „drama mravní čistoty“, výpověď poukazující k vážnosti a tragice života.

Polarita přítomnosti a historicity způsobila, že mezi společenským a historickým románem první poloviny padesátých let nelze vést ostré dělítko, neboť neostrá byla sama hranice mezi přítomností a historií. Únor 1948 byl vnímán jako zcela zásadní dějinný přelom, který do historie odsunuje vše, co se odehrálo před ním. Vzájemné propojení současnosti, jež byla chápána jako poslední slovo dějin a dějin pojímaných jako předhistorie současnosti, lze nejnázorněji sledovat v próze s náměty z období války a nacistické okupace. V jejím rámci také proběhly nejostřejší názorové diskuse o směřování beletrie s historickými náměty. Ostré kritice byly podrobovány práce, které vycházely z čapkovského pojetí lidství nebo k němu měly blízko a které odmítaly spojovat obraz lidského hrdinství v dějinách s patosem a velkými gesty.

S odsouzením se v letech 1949–50 setkala dílogie ADOLFA BRANALDA *Severní nádraží* (1949) a *Lazaretní vlak* (1950), vracející se k období okupace a Pražského povstání. Zejména v druhém dílu byl shledáván sklon ke „kondelíkovštině“, k údajně znevažující a ztížeňující vypravěčské perspektivě, z níž byly zobrazeny děje květnových dnů roku 1945. Na Branaldově románu popuzovalo zejména to, co bylo v rozporu s dobovou koncepcí socialistického realismu jako metody, která kladla do ostrého, až černobílého protikladu postavy z různých stran třídní barikády. Branald pohlížel na své postavy především jako na individuality formované každodenními starostmi, nikoli jako na představitele rozdílných třídních zájmů. Do rozporu s dobovými tendencemi se dostával i tím, že ústřední postavou neučinil hrdinu z barikád, nýbrž úředníka patřícího cele

k předválečnému světu pořádku a disciplíny, člověka, který teprve hledá cestu k lidovému kolektivu, nepodléhá patosu revoluce a na první místo klade požadavek, aby nedošlo ke zbytečnému ničení hodnot. Neschematicky a s pochopením pro individuální lidské motivy zachycoval Branald – na rozdíl od dobových konvencí – také postavy Němců. Z obdobných důvodů, zejména pro důraz na individuální morálku a výběr nehrdinského, nepatetického protagonisty, došel negativních kritických reakcí i v zásadě psychologický román JIŘÍHO VALJI *Zahradní ulice 70* (1950), pojatý jako příběh lidského přerodu a citového osvobození pod vlivem převratných událostí doby.

Dobovým požadavkům naproti tomu již vyšly plně vsříc válečné romány Marie Pujmanové, K. J. Beneše a Bohuslava Březovského. *Život proti smrti* MARIE PUJMANOVÉ (1952), třetí díl trilogie, se stal knihou, která nejvýrazněji naplňovala dobové normy a mohla tak být dávana za vzor celé české literatury. Oproti předchozím dvěma dílům Pujmanová oslabila kompoziční a dějové vazby jednotlivých syžetových linií a vytvořila román bez ústředního hrdiny. Všechny dílčí epizody podřídila jednomu cíli: zachytit válku jako střetnutí dvou světů, toho, který je odsouzen k zániku, a toho, kterému patří budoucnost. Dějiště románu rozprostřela po celé Evropě, od německých koncentračních táborů až po sovětský Kavkaz, a protagonisty jednotlivých epizod vybírala s ohledem na jejich charakterovou jednoznačnost a třídní a politickou reprezentativnost (ne náhodou se jako epizodní postavy objevují v románu i Klement Gottwald a Antonín Zápotocký). S tímto výběrem postav pak souviselo patetické, silně monumentalizující pojetí klíčových scén, jejichž určujícím rysem byla agitačnost, nejednou podtržená i explicitními promluvami vypravěčského subjektu.

Rovněž KAREL JOSEF BENEŠ se v próze *Ohnivě písmo* (1950) pokusil o panoramatický román rozprostřený po ploše evropských válečných dějišť. Román zachycuje konec války v německých pracovních táborech a návrat trestanců do civilních poměrů osvobozené vlasti a soustřeďuje se na problematická místa sžívání lidí vykořeněných lety utrpení s domácím prostředím (v jedné z vedlejších linií si všímá i problémů německé válečné viny a zásad poválečné očisty). Motivы pseudorevolučního arivismu a křivdy na člověku autor nicméně oslabil svým sklonem k efektní fabulaci a dějovému pointování. V následujícím románu *Rodný hlas* (1953) již Beneš plně spoléhal na černobílou třídní motivaci syžetu. V rodinném příběhu o kolaboraci a odboji položil důraz na dělnický původ protagonistky jako pojistku její charakterové integrity a záruku nalezení pravého poměru k realitě po dočasném zaslepení výhodami vyššího společenského postavení. Také BOHUSLAV BŘEZOVSKÝ v románě *Lidé v květnu* (1954), který se později stal součástí dílogie *Železný strop* (1961), motivoval základní syžetové linie především třídními momenty a distribuoval charakterové vlastnosti podle

třídní příslušnosti postav. Květnové povstání se tak v jeho optice stalo předzvěstí nastávajícího politického konfliktu a jeho základní národně osvobozovací povaha byla překryta animozitami a determinantami sociálními.

Nová orientace historické prózy na řadové příslušníky tzv. pracujících tříd a jejich účast v revolučních bojích se projevila zvláště brzy v oblasti námětově čerpající z dělnického hnutí, kde také byla souvislost mezi minulostí a přítomností nejzjevnější a kde se do značné míry stíraly hranice mezi různými žánrovými realizacemi, nejen mezi historickým románem a románem ze současnosti, ale i mezi románem a vyprávěním s memoárovými a autobiografickými prvky či reportáží, mezi uměleckou prózou a publicistikou (Antonín Zápotocký, Vašek Káňa, Anna Šmejcová).

Při hledání nového hrdiny historické prózy zasáhl na přelomu čtyřicátých a padesátých let do vývojových procesů české prózy žánr memoárů s tematikou života proletariátu a historie dělnického hnutí. V rámci historické prózy totiž vzpomínky dělnických autorů sehrály obdobnou roli jako reportáže v tvorbě se současnými náměty: měly přinést nefalšovanou, autentickou výpověď o minulosti, obraz nového hrdiny, kterého „velká“ literatura zatím nebyla schopna. Vlastních memoárů s danou tematikou, jež by měly alespoň vývojový literární význam, přitom tehdy mnoho nevyšlo. Paradoxně jsou z nich hodny zaznamenání především ty práce, které vůbec neměly umělecké ambice. Působivé svědectví přinesli zejména pisatelé, kteří se omezili na prostý záznam vlastní životní cesty a vyhýbali se zobecněním a převzatým soudům.

Takové jsou vzpomínky, v nichž FRANTIŠEK HALAS (starší) rekapituloval své chudobné dětství a podíl na zápasech brněnského dělnictva za zlepšení životních podmínek před první světovou válkou (*Kemka*, 1950) nebo své osudy na frontě, v ruském zajetí a v legiích (*Bez legend*, 1958). S prvním svazkem literárně neškolenému autorovi edičně pomohl Václav Kaplický, s druhým, který se ve zvýšené míře opírá o vypravěčovy starší zápisky a v němž narůstá i podíl přímo citovaných dokumentů, Ludvík Kundera.

Nejkoncentrovaněji byla dobová tendence k osvojení dosud málo známé životní sféry vyjádřena ve sborníku *Hrdinové všedních dnů*, jehož editorem byl ADOLF BRANALD. Sborník, rozčleněný do dvou svazků (*Život*, 1953; *Dílo*, 1954) vznikl tematickým uspořádáním krátkých úryvků ze stovek rukopisných záznamů shromážděných v archivu Studijního a dokumentačního oddělení Národního technického muzea. Záznamy pořídili zčásti přímo vzpomínající osoby, většinou dělníci, řemeslníci a průkopníci technického pokroku (také ovšem příslušníci továrnických rodin), zčásti pracovníci muzea při svých cestách za pamětníky starých časů. Branald, který tohoto materiálu využil při práci na historických románech *Chléb a písň* a *Král železnic* a na trojici dětských knížek z padesátých let, kladl ve svém uspořádání i při literární úpravě, která ponechávala původním textům jejich osobní kolorit, důraz na zajímavost, leckdy i pitoresknost detailu. Vedle líčení bídy a hladu dělnických rodin nebo popisu prvních stávek a demonstrací se tak ve sborníku objevily záznamy o dávno zaniklých řemeslech, o

technických postupech tovární výroby nejrůznějšího druhu nebo o zážitcích českých lidí, kteří se vydali objevovat svět.

Fenomén vzpomínek a pamětnictví ovlivnil vývoj prózy padesátých let především nepřímo, jako součást fabulované, hlavně románové tvorby. Respekt, kterému se v té době těšily prozaické práce ANTONÍNA ZÁPOTOCKÉHO, nebyl dán jen tím, že autor zastával významné politické funkce. Jeho prózy více než kterékoli jiné vycházely vstříc všeobecně proklamované estetice socialistického realismu, přitom se však na rozdíl od obdobných děl profesionálních literátů mohly opřít o netuctovou životní zkušenost dělnického vůdce pocházejícího z rodiny průkopníka socialistického hnutí. I pro Zápotockého literární činnost platí, že nejautentičtější je tam, kde nemá literární ambice. První z jeho beletristických knih, *Vstanou noví bojovníci* (1948), ještě kladla zcela nespojitě vedle sebe kapitoly podané beletristicky (jejich prostému vypravěčství, nerozlišujícímu mezi subjektem autora a subjektem vyprávěče, nelze upřít jadrný humor a schopnost trefné charakteristiky) a kapitoly historické, jejichž součástí jsou obsáhlé citace dokumentů (např. rozsudku z protisocialistického procesu roku 1881 nebo z paměti Josefa Rezlera). V dalších prózách *Bouřlivý rok 1905* (1949) a *Rudá záře nad Kladnem* (1951) vzrůstal podíl autobiografických prvků. Autor v nich neupouští od citací dokumentárního materiálu, záměrná románová stylizace mu však už brání v přímých vstupech do textu. Poněvadž se však nechce vzdát politicky výchovného zacílení, je nucen své názory manifestovat prostřednictvím dialogů, jež pak nabývají rétorického charakteru. Postavy ztrácejí svou epickou autonomii a stávají se nástrojem autorova propagandistického konceptu.

Na přechodu mezi románem historickým a společenským stojí i *Děti z hliněné vesnice* JOSEFA SEKERY (1952) a *Španělská aréna* OTAKARA ČERNOCHA (1956). Josef Sekera jako autorský typ tíhnoucí k romantice nelomených lidských vášní a k oslavě sepětí člověka s přírodou našel v životě slovenských Romů látku, která mu umožnila napsat dílo vymykající se do značné míry z dobové produkce svým exotismem i neschematickou povahokresbou romských postav. Více už byl autor poplatný dobovým představám v modelaci postav komunistů, kteří v románu působí jako spojovací článek mezi romantikou cikánské osady a schematicky viděnou sociální realitou předmnichovského Slovenska. Také Černoch těžil z exotiky svého námětu, španělské občanské války, zejména účasti anarchistických oddílů na válečných bojích a s tím spojených zmatků armádní organizace. Ohled na čtenářskou atraktivnost se u něj podobně jako u Sekery pojil se schematizovaným obrazem španělské války jako střetu dvou protikladných politických a lidských světů.

Proletářské prostředí poněkud vzdálenější minulosti stojí v centru pozornosti ADOLFA BRANALDA v románu *Chléb a písně* (1952), který byl

odměněn státní cenou. Branaldovo sepětí s bassovskou tradicí české literatury je patrné zejména v péči, jakou autor věnoval faktografické podloženosti svého vyprávění a realistické drobnokresbě historického ovzduší. Román se opírá o pamětnické a archivní poznatky o tzv. zpěvních síních, kabaretech a šantánech sedmdesátých až devadesátých let 19. století, v nichž se rodily satirické a burčující písně, které se pak někdy stávaly prostředkem agitace mezi dělnictvem. V pojetí postav se Branald neubrání tlaku ilustrativní literární koncepce, jeho román je nicméně dílem spontánního epického talentu, k jehož přednostem patří schopnost vyvolat sugestivní iluzi románového světa, charakterizační pohotovost osvědčující se zvláště u postav ze světa bankéřů a spekulantů, jakož i věcný, střízlivý, ale i jemně ironický styl.

K velkému románovému celku se rozmáchl FRANTIŠEK KUBKA. Metoda a sjednocující plán jeho původně sedmidílného cyklu *Veliké století* se ovšem v průběhu práce proměňovaly. Nejdříve byly napsány závěrečné díly, které zachycují osudy ústřední postavy za druhé světové války, a to na postupně se rozšiřujícím společensko-historickém pozadí (*Sto dvacet dní*, 1950; *Cizí město*, 1951; *Vítr z hlubin*, 1952). Přejít od psychologického románu k široce založené kronice doby pokračoval v prózách, v nichž autor uplatnil prvky vlastní rodové tradice. Prologem celého cyklu se tak stal román *Dědeček* (1953) o Vídni v revolučním roce 1848 a román *Hnízdo v bouři* (1954), který dějiny rodu dovedl až k první světové válce. V následujících dílech cyklu (*Básníková svatba*, 1955; *Mnichov*, 1956) se pak Kubka již mohl opírat o vlastní životní zážitky: vzpomínky na první světovou válku, ruské zajetí a zkušenosti z práce prvorepublikového novináře. Kubkův ambiciózní projekt ztroskotal na nesourodosti jednotlivých částí a také na tom, že autor podlehl dobovým představám o typizaci a postavy proměnil jen v průvodce historickým dějům.

K poetice někdejšího Palečkova úsměvu a pláče se Kubka pokusil přiblížit legendistickým propojením příběhu pobělohorského emigranta a průvodce manželky „zimního krále“ a lidové pověsti o králi Ječmínkovi (*Říkali mu Ječmínek*, 1957; *Ječmínkův návrat*, 1958).

K roku 1848 se vrátil KAREL JOSEF BENEŠ v trilogii, jejímž hlavním hrdinou je mladý Josef Václav Frič. Už z jejího prvního dílu *Mezi dvěma břehy* (1954) je zřejmé, že s příklonem k historii změnil někdejší fabulátor a osnovatel překvapivých zápletek výrazně svoji metodu: své evokační a vypravěčské schopnosti dal plně do služeb historických faktů a vytvářel jakýsi „umělecký dokument“ o roce 1848, v němž se autorská fantazie pohybovala většinou jen v úzce vymezeném poli domýšlení psychologických motivací historicky doložených postav a konkrétní tvářnosti dobových událostí. Benešova trilogie, jejíž dokončení se protáhlo na dlouhá léta (*Dračí setba*, 1957; *Útok*, 1963), je svou ilustrativností poplatná kulturněpolitické

koncepti počátku padesátých let, zároveň je však i dokladem autorova vyzrálého vypravěčství a psychologického citu, který mu umožnil bez násilných aktualizací zobrazit různé lidské typy z měšťanského prostředí i z kruhů císařského dvora.

Proměnu paradigmatu historické prózy v poúnorovém období je zvláště dobře možno sledovat v dílech s tematikou pobělohorských selských vzpour. Jako první ji do poúnorové literatury vnesl BOHUMÍR ČETINA v románu *Jednou za slunovratu* (1950), který však v první verzi vznikl již za nacistické okupace a pro poúnorové období nebyl příliš typický (dějově na něj navázal román *Zbojníci*, 1954; obě prózy se pak – spolu s romány *Valašský vojvoda*, 1957, a *Živly*, 1962, staly součástí volné tetralogie *Hukvaldské rebelie*). Jako autor, který se programově zaměřoval na tvorbu vycházející svým duchem i tematikou z Valašska, si Četina zvolil ke zpracování události z přelomu 17. a 18. století na lichtenštejnském panství v okolí Frenštátu pod Radhoštěm. Pro jeho přístup k látce je příznačné, že sice lpěl na historické dokumentovanosti, ale zároveň usiloval o to, aby vyprávění dodal rysy baladičnosti. Na rozdíl od převažujících tendencí doby tíhl Četina k výrazné jazykové stylizaci (vzdáleně upomínající na Vančurův příklad) a v široké míře využíval prvků lidové tradice a postupů lyrizované prózy. Množství postav z lidového prostředí splývá v jeho románech v monumentalizovanou masu, jejíž nastřádaná nenávist a touha po svobodě se obrací proti hlavnímu původci sociálního útisku v kraji – démonicky vykreslenému správci panství Maxmiliánu Harasovskému z Harasova.

V nejkonzentrovanejší podobě se všechny příznačné tendence dobového chápání historické beletrie projeví v tvorbě VÁCLAVA KAPLICKÉHO, jehož prózy měly rovněž podobu široce založených kolektivních románů či kronik bez výrazněji vykreslených protagonistů. Kaplický odpověděl na volání kritiky po příklonu k jiráskovské tradici a metodě tím, že ztotožnil princip lidovosti s co nejširší srozumitelností a s odmítnutím výrazových prostředků moderní literatury. Pochopil zásadu historické pravdivosti jako nutnost naprostého podřízení autorské fantazie historické faktografii a umělecké kompozice prostému sledu skutečných událostí, typizaci pojal jako šablonovité přidělování osobních vlastností podle sociální příslušnosti postav a často i jako anachronické zesilování jejich třídního vědomí. Jeho lidové vypravěčství bylo v podstatě aplikací metody starší sentimentálně lidovochovné četby na novou tematiku, v jejímž rámci se ovšem prvky didaxe přesunovaly ze sféry individuální morálky do sféry třídní vzdělávací a světonázorově formativní.

Kaplického volný cyklus o selských rebéliích zahájil obsáhlý román *Čtveráci* (1952), zachycující selské snahy o uznání práv tzv. čtvrtého stavu, jak se projeví na Tábořsku v počátcích třicetileté války. Následovala dvoudílná *Železná koruna* (1954) o povstáních na Čáslavsku a Frýdlantsku

v osmdesátých letech 18. století. Sevřenější a dramatičtější formu mají romány *Smršť* (1955) a *Rekruti* (1956), jež dovádějí téma rezistence až k velkému selskému povstání v roce 1775 a do časů, kdy do Čech přicházejí ohlasy francouzské revoluce.

Podobně jako Kaplický přistupovali k historické tematice i někteří regionální autoři, například kroměřížský JINDŘICH SPÁČIL, který v románu *Tvrz nejpevnější* (1956) zachytil turecký vpád na Moravu v roce 1663, nebo NINA BONHARDOVÁ, která románem *Selský mor* (1957) navázala již mnohem konvenčněji na svou první historickou prózu. Tlak kulturněpolitických stimulů mířících k tematické unifikaci, k soustředění historické beletrie výhradně na dějiny třídních bojů byl v pounorovém období natolik silný, že si podmanil i autory, kteří podstatou svého naturelu tíhli jinam, ke konvenčnímu, romanticko-dobrodružnému modelu historické prózy, jako například JARMILA LOUKOTKOVÁ. Nejvýrazněji se to projevilo v jejím románě *Spartakus* (1950; pod tímto společným názvem byl později vydáván i druhý díl románu, který vyšel roku 1957 pod původním titulem *Smrtí boj nekončí*).

Jestliže se Kaplický mohl podřídit tlaku dobových myšlenkových stereotypů a tehdejší favorizace jiráskovského modelu historické prózy vcelku bez újmy na vlastním autorském založení, daleko citelněji poznamenal tento tlak tvůrčí vývoj MILOŠE VÁCLAVA KRATOCHVÍLA. V románě *Pochodeň* (1950) opustil Kratochvíl svou starší koncepci psychologicky introspektivní prózy a soustředil se na vystižení složitého přediva evropské diplomacie v období, kdy byl v Kostnici vězněn Jan Hus. Husova postava zůstává v pozadí a hlavní pozornost autor věnuje politikaření církevních i světských hodnostářů, kteří se do Kostnice sjeli s různými mocenskými, ale i obchodními zájmy a ambicemi. Ve srovnání s tímto vcelku zdařilým obrazem světa morální nevázanosti a intrik, který byl blízký autorově starší literární zkušenosti, následující román, ilustrativní přepis známých událostí z počátků husitského hnutí *Mistr Jan* (1951), dokládá autorův příklon ke schematicky černobílému vidění skutečnosti. Lidové prostředí tu je redukováno na nerozlišenou masu stereotypních figur a samotný Hus je spíše anachronickým mluvčím moderních revolučních myšlenek než postavou své doby.

Jestliže si historická beletrie padesátých let kladla za úkol zachytit člověka především v jeho typických sociálních rolích a vazbách, bylo logické, že v ní byly favorizovány extenzivní vypravěčské formy, jež umožňovaly podat široké panoráma společenského rozvrstvení v určité době, tj. formy kroniky a románu-řeky. Kronikářská výstavba s chronologickým sledem událostí a množstvím exkurzů do kulturních a společenských zvláštností doby a místa se stala typickou i v oblasti prózy biografické. Biografická próza se v pounorové době soustřeďovala na takové dějinné



osobnosti, které měly nepominutelný vztah k lidovému prostředí: buď z něj vyšly nebo k němu hledaly cestu svou tvorbou a prací.

Takoví – ovšem poněkud idealizovaní – hrdinové se objevovali jak v životopisech umělců, tak i v prózách o významných vynálezcích a cestovatelích. Největšího čtenářského ohlasu přitom dosáhla Jarmila Loukotková, která si v románu *Navzdory básník zpívá* (1957) zvolila po vzoru *Balady z hadrů Osvobozeného divadla* za protagonistu Françoise Villona, a dva autoři orientující se na domácí osobnosti: FRANTIŠEK RACHLÍK a FRANTIŠEK KOŽÍK. První z nich čtenáře zaujal příběhem slavného komika Jindřicha Mošny, na jehož pozadí je plasticky vylíčena i historie českého divadelnictví od Tylovy smrti až po otevření Národního divadla (*Komedie plná lásky*, 1954), druhý pak románem *Josef Mánes* (1955), v němž protagonistovy osudy spoluutvářejí panoráma českého malířství druhé poloviny 19. století. Obdobně je tomu i v próze KARLA KOVALA *Mozart v Praze* (1956) s podtitulem *Hudební kronika let 1787–1791*, v níž se postava W. A. Mozarta stává kompozičním svorníkem vyprávění oslavujícího Prahu a české muzikantství. Podstatně užší záběr charakterizuje „románové pásmo“ JIŘÍHO MAŘÁNKA o Bedřichu Smetanovi *Píseň hrdinného života* (1952), jež zůstalo v podstatě jen náčrtem románu již nenapsaného. Z řady dalších románových biografii této doby stojí za zmínku *Bronzová spirála* ZDEŇKA PLUHAŘE (1953), vypravěčsky nekomplikovaný záznam osudů vynálezce lodního šroubu Josefa Resslera, a *Zpívající digger* DONÁTA ŠAJNERA (1950), převyprávění osobních zápisků a dopisů cestovatele a svobodomyšlného člověka Čeňka Paclta.

Dílem, jež v sobě z dobové produkce soustředilo nejvíce podnětů pro další vývoj české historické prózy, byl obsáhlý román VLADIMÍRA NEFFA *Srpnovští páni* (1953). Neff sice vyšel vstříc dobovému volání po sociální tematice, po třídnosti pohledu a po poznávacím a výchovném zacílení literatury, přitom se ale nevzdal své tvůrčí osobitosti a integrity vlastní autorské metody. Projevilo se to zejména v tom, že jeho obraz ekonomických a duchovních proměn společnosti na přelomu 13. a 14. století je vystavěn na principech literární hry a metatextové vrstevnatosti a cele proniknut ironií.

Neffův román je v prvním plánu vyprávěním o zrodu předhusitského náboženského sektářství, o feudálním útlaku a sporech mezi požívačnou šlechtou a vypočítavým měšťanstvem i sarkastickou, a přitom chápavou studií několika složitých lidských povah, drcených osudovostí náhody a nevyhnutelností osobní volby. Vedle toho je i filozoficky podloženou a suverénně zvládnutou epickou hrou, v centru s vševědoucím vypravěčem-demiurgem, který vytváří na jedné straně detailní iluzi románového světa, ale na druhé straně tuto iluzi neustále ironizuje a apeluje tak na aktivní spolupráci čtenáře, na jeho důmysl a schopnost kritické reflexe textu. Neffova ironická nevázanost byla na pozadí dobové historické prózy s její vážností chápána jako autorova slabina. Ve skutečnosti to byl rys, který autora uchránil před tehdy běžnými vulgarizacemi a který představoval velmi cenný prvek vývojové kontinuity, spojující jeho román s meziválečnou

literaturou, s jejím tvořivým, neilustrativním postojem ke skutečnosti. Právě toto pochopení hlubšího obsahu starší literární tradice Neffovi umožnilo, aby navázal na některé stránky vančurovského modelu historické prózy, jako byla jazyková stylizace, ironie či osamostatnění vypravěčského hlediska.

Román *Srpnovští páni* zůstal v dobové historické próze poměrně dlouho osamoceným a jakoby cizorodým tělesem a sám autor v následující bornovsko-nedobylovské pentalogii poněkud otupil hroty své beletristické metody a snížil čtenářskou náročnost vlastní epické koncepce. Neffovy myšlenkové a tvárné impulsy však nezapadly a do značné míry přispěly k rozvoji české historické prózy na konci šedesátých let i v průběhu let sedmdesátých a osmdesátých.

## ROZRUŠOVÁNÍ BUDOVAATELSKÉHO SCHÉMATU A POSTUPNÝ NÁVRAT SUBJEKTU

V polovině padesátých let byla již jasně pocíťována tematická, žánrová a ideová omezení tehdejší prozaické produkce a strnulost jejich tvárných postupů. Vyčerpanost syžetových konstrukcí potvrzoval též snižující se počet děl s námětem ze současnosti. Estetický kánon socialistického realismu a úzký okruh ideologických významů, jež měly texty zprostředkovávat, ovšem zásadním způsobem omezovaly možnost změny této situace i samotný proces vzniku prozaických děl. Kritika nabádala k „rozbití krunýře schematismu“ (František Buriánek) a stále rituálněji vyzdvihovala požadavek boje „za životní pravdivost literatury“ a boje „za umělecké mistrovství literatury“ (Jiří Hájek), neopouštěla však mantinely sociální typizace postav, determinace děje a výchovné role literatury.

Navzdory tomu se česká próza postupně uvolňovala do podob, jež se sice ztotožňovaly s ideologickými východisky socialismu, ponechávaly však prostor pro diferenciaci tvárných postupů a také pro významové odstínění jednotlivých děl. Tento proces probíhal souběžně ve všech žánrech, vzhledem k charakteru a časové náročnosti prozaické tvorby však jistý časový náskok opět získávaly kratší žánry, které snáze navazovaly bezprostřednější kontakt s životní realitou.

### *Reportáž a drobná próza*

Na pozvolném rozšiřování obzoru české prózy a českého obrazu světa se výrazně podílely cestopisné reportáže a fejetony. Pozitivní vliv, jaký na jejich rozvoj měla tvorba Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda, dokumentuje

rozdíl mezi dvěma knihami NORBERTA FRÝDA. Zatímco v souboru fejetonistických próz *Mexiko je v Americe* (1952) si autor, který několik let působil na vyslanectví v Mexiku, všiml jen těch stránek mexického života, jež mu umožnily zvýraznit politické aspekty tíživých sociálních poměrů v zemi a její závislost na Spojených státech, v *Usměvavé Guatemale* (1955), psané z téže perspektivy zákonitého revolučního zvratu v Latinské Americe, již podává obraz země způsobem mnohem komplexnějším a zajímavějším. Ve vyprávění se silněji uplatňují jak osobní zážitky, tak i obsáhlé, ale čtivě zpracované exkurzy do historie, čerpané ze sekundární literatury.

Střet mezi pozůstatky propagandistických postupů a snahou o dosažení větší čtenářské atraktivnosti charakterizuje téměř všechna reportážní díla z let 1955–58. Přítomen je i v knize črt JANA DRDY o krátkém pobytu v Chile a Brazílii *Horká půda* (1955): její nejlepší stránky prokazují autorovu schopnost evokovat široký rejstřík barev, zvuků, tvarů, vůní i chutí spojených s přírodními dary, podnebím a každodenním životem obyvatel Jižní Ameriky. Slabiny však vyvstávají v pasážích, kde Drda promlouvá jako funkcionář spisovatelského svazu a politický činovník, vědomý si svých propagandistických povinností.

Vedle příkladu cestovatelů Hanzelky a Zikmunda a také zvýšeného zájmu novin a časopisů o cestopisný žánr (velkou pozornost mu věnovaly např. týdeníky Literární noviny nebo Kultura) poskytovalo reportážní literatuře od poloviny padesátých let další důležitý rozvojový impuls znovuobjevování Karla Čapka a jeho cestopisů. JIŘÍ MAREK v knize o Indonésii *Země pod rovníkem* (1956) i KAREL PTÁČNÍK v črtách z Maďarska *Od Dunaje na dvě strany* (1956) vsadili na čapkovskou poetiku vypravěčské důvěrnosti, těsného kontaktu mezi vypravěčem a čtenářem a na humorné zvýrazňování zvláštností a kuriozit dané země. Pro oba autory bylo přijetí atributů čapkovského cestopisu způsobem, jak se v podstatě vnějškově a jednorázově vyrovnat s krizí žánru. Na tutéž situaci reagovala MARIE PUJMANOVÁ tím, že v útlé knížce črt z Indie *Modré vánoce* z roku 1957 hledala východisko v tradiční kombinaci lyrického impresionismu a poetizující reflexe.

V dosahu čapkovské tradice, ale nikoli už epigonsky, si hledali svou cestu také Adolf Hoffmeister a LUDVÍK AŠKENAZY. Aškenazy převyšoval ostatní autory reportážní prózy stylovými schopnostmi: vypravěčský subjekt byl v jeho prózách vždy subjektem tematizovaným, upozorňoval na sebe kontaktními formulacemi, metatextovými poznámkami, vytvářením atmosféry familiárnosti, motivickými refrény a variacemi, zálibou v posmutněle ironických dějových a náladových konfrontacích. Přednosti svého prostého stylu uplatnil Aškenazy v knize *Indiánské léto* (1956), vytěžené z novinářského pobytu v New Yorku. Představil se v ní „v masce reportéra“: nenapsal však reportáže, nýbrž drobné, ze samostatných střípků reality zkonstruované povídky, úsporně a skrze zámlky mířící k odhalení

skrytých rysů a zákonitostí amerického životního stylu. Vystihl absurditu lidského postavení ve světě zbožněné účelnosti, byť především z hlediska společenskokritického, nikoli existenciálního.

ADOLF HOFFMEISTER si vytvářel svou reportérskou metodu v kontaktu s Čapkovou tvorbou už od třicátých let. S Čapkem jej spojují zejména vlastnosti bystrého pozorovatele a pohotového glosátora se smyslem pro humor, pointu a názornou zkratku; oba také své knihy doprovázeli vlastními kresbami. Hoffmeisterovy cestopisy z Egypta a Japonska *Vyhlídky z pyramid* (1957) a *Made in Japan* (1958) obsahují kromě pásma vtipně podaných osobních dojmů také četné poučné pasáže (v prvním případě o historii země a podstatě její kultury, v druhém zejména o malířství a literatuře). Iluzivnost a pedagogizující tón některých kulturněhistorických úvah a zejména politických pasáží svědčí o tom, že i v Hoffmeisterově tvorbě zůstával střet mezi propagandistickým zaujetím a novými potřebami žánru nedořešen.

Stranou dobových tendencí, na základech, jež si autor vytvořil již v třicátých letech, vznikala *Nejkrásnější země* EDVARDA VALENTY (1958, navazuje na jeho starší svazek *Světlem pro nic za nic*, 1947), nové, mnohem obsáhlejší zpracování závěrečné etapy předválečné autorovy cesty po Spojených státech a karibských ostrovech. Valenta zůstává věrný metodě založené na kombinaci letných osobních postřehů a kriticky zhodnocených „bedekrových“ informací. Je vypravěčem nejen vtipným a vynalézavým, ale také vzácně objektivním. Cestopis tak bezpředsudečně popisující Spojené státy, byť pouze v úvodních kapitolách, mohl patrně vyjít právě jen v krátkém období kulturního uvolnění po II. sjezdu československých spisovatelů; v českých zemích se ovšem nedočkal ani jediného recenzního ohlasu.

Nejdále se při hledání nové podoby reportážní prózy v druhé polovině padesátých let dostal JAROSLAV PUTÍK, a to hned dvěma velmi rozdílnými knížkami. V cestopisu *Pod egyptským pŕlměsícem* (1957) se přihlásil k linii kischovsky zvidavé novinářské reportáže, zaměřené k přítomnosti dané země, k postižení právě probíhajících duchovních a společensko-politických procesů. Důrazem na aktuálnost a nedůvěřivým ohledáváním skutečnosti z různých stran předznamenal směřování české reportážní prózy v šedesátých letech. Inspirativní úlohu sehrála v tehdejší kontextu i další autorova kniha *Svědomy. Případ profesora Oppenheimera* (1959), volná rekonstrukce přelíčení z roku 1954, v němž se tvůrce americké atomové bomby hájil proti obviněním z neloajality a ze sabotování jaderného programu. Putík se opřel o zveřejněné protokoly a se smyslem pro dramaticklost racionálních argumentů komponoval text jako sérii výpovědí tří hlavních svědků a samotného Oppenheimera. Protivníky obviněného přitom nekarikoval ani nenadsazoval jejich názory; ponechával každému z mluvčích právo na subjektivní vidění světa a po delší době tak opět čtenáři dával možnost, aby si konečný úsudek o

věci utvořil sám. Podnětnost svého řešení ovšem nakonec oslabil tím, že za jednotlivé výpovědi vložil medailonky mluvčích obsahující i četné přímé charakteristiky a autorské komentáře.

Nové prvky se od poloviny padesátých let objevovaly také v drobné fabulované beletrii, v jejímž rámci se pozvolna rodilo poznání, že umělecká próza se neobejde bez účasti tvůrčí fantazie, bez ozvláštňujícího vidění skutečnosti a jejího přetvoření v autonomní organismus díla. V *Dětských etudách* Ludvíka Aškenazyho (1955), stojících na rozhraní fejetonu a krátké povídky, se médiem ozvláštňení stal dětský pohled na svět. Aškenazy byl již ve své dřívější povídkové a reportážní tvorbě schopen vnímat dění kolem sebe okouzlenýma a jakoby dětskýma očima. Díky tomu se nejednou vyvaroval dobových frází a rétorické proklamativnosti; ve spojení s politickými náměty se však jeho dětský pohled stával i zdrojem naivního pojetí světa jako sféry černobíle rozvrženého zápasu dobra a zla. V *Dětských etudách* však autor konečně našel tematickou oblast, která byla plně v souladu s jeho tvůrčími potenciemi. Při zachycení vztahu mezi otcem a synem („človíčkem“, který svými otázkami zpochybňuje pohodlné návyky i laciné lži dospělých) mohl beze zbytku využít své čapkovské pochopení pro obyčejný lidský život a velikost všednosti, schopnost mísit ironii s něžným a v podtextu posmutnělým lyrismem i vyzrálou vypravěčskou metodu. Nových perspektiv, jež se mu tak otevřely, využil Aškenazy vzápětí i ve dvojici moderních pohádek pro dospělé *Ukradený měsíc* (1956). V této knížce, rozvíjející satirickou tradici „broučkiád“ i Nerudova zdůvěrnělého kosmu, se již dětská fantazie uplatnila nejen jako faktor ozvláštňující, nýbrž i fabulační; jemná ironie zde přináší vedle satirických výpadů i prvky „čistého“, ale nikoliv samoúčelného humoru. Aškenazyho příklon ke světu dětství byl ve své době oceňován jako tvůrčí čin, který nabízel české próze nové možnosti.

### *Společenský román*

V druhé polovině padesátých let došlo v oblasti nejprestižnější – v žánrech románu společenského, válečného a historického – k významnému posunu: k postupnému narůstání autonomie autorského subjektu, jež se postupně vyvazoval ze služebného postavení, z okruhu doporučených či povolených témat a z ideologických mantinelů.

V této souvislosti se do popředí dostávalo pojetí postav a zejména otázka tzv. kladného hrdiny. Autoři budovatelské prózy pojímali postavy protagonistů jako produkty společenských sil a jejich soukromý i duševní život jim splýval s existencí veřejnou a vyčerpával se zaujetím „správných“ postojů k ideologicko-politické problematice. V novější próze se tato závislost postupně oslabovala a otevíral se prostor i pro postavy

„problémové“, které nebyly již zcela třídně předurčeny, ale které v určité míře zpřítomňovaly jedinečnost lidské zkušenosti. „Pravdivé zobrazení kladného hrdiny“, emblematického vzoru hodného následování, mělo vyplynout ze zapracování nově viděných mezilidských konfliktů a především vnitřního konfliktu do jeho pásma. Pokus o zživotnění kladného hrdiny přinesl i nutnost hlouběji psychologicky charakterizovat jeho protihráče, záporného hrdinu.

Na půdě společenského románu vznikla inovovaná syžetová konstrukce vývojového románu, tj. typu, ve kterém protagonista po dramatickém vnitřním vývoji dospívá k určitému životnímu postoji a zakotvení, v socialistické próze modifikovanému jako přitakání ideji nové společnosti a její praxi. Syžet prózy názorového zraní tak do centra výpovědi nově vtahoval širší okruh postav jedinců s původně antirežimním nebo váhavým postojem, tedy postav, které svůj vztah k nové společnosti teprve hledají. Zatímco v dosavadním typu budovatelského románu tyto postavy stály až v druhém sledu vypravěčské pozornosti, za neproblematizovanými nositeli komunistických pravd, novější próza akcentovala psychologické aspekty jejich váhání. Čtenářskou přitažlivost vývojového románu měla i nadále posilovat bohatá a dramaticky exponovaná fabule, která byla zároveň nositelkou ideových sporů. Ideově-výchovný nárok textu měl tak být zprostředkován čtenáři samotnou epickou podstatou románu.

Jako přelomový a vzorový byl dobovou kritikou přivítán román JANA OTČENÁŠKA *Občan Brych* (1955) o názorovém zraní protagonisty na pozadí únorových událostí v roce 1948. Novum Otčenáškovy přístupu nespočívalo jenom v tom, že v roli ústřední postavy se ocitl váhavý intelektuál, ale i v tom, že Brychův výchozí antirežimní postoj nebyl znevěrohodněn slabostí charakteru a myšlení. Většinu tehdejších próz Otčenášek předstihl v reflexi některých dobových politicky choulostivých témat (např. represivní stránka kádrové politiky, ideový dogmatismus, politická přizpůsobivost a kariérismus). Svého protagonistu dovádí až k rozhodnutí emigrovat a na státní hranici s Německou spolkovou republikou a tím i na hranici „imperialistického“ a „mírového“ tábora. Zde však dochází k rozhodujícímu obratu a je zformulováno základní poselství prózy: Brych si uvědomuje, jací lidé utíkají z vlasti, i to, že on k takovýmto lidem nepatří. Rozhodne se vrátit zpět a zůstat v rodné zemi.

Otčenášek se vrátil k tomu pojetí prózy, které činí středem vypravěčského zájmu jednotlivce a jeho nitro. Snažil se využít i některé prostředky psychologického románu: introspekci a vnitřní monolog, proces vnitřního vývoje postavy, silné a rozrůzněné charaktery, které přerůstají v obecné lidské typy. Prostoru pro zevrubnou niternou analýzu se tak dostalo rovněž dalším postavám, které vytvářejí ideovou síť, v níž protagonista bloudí a řeší své dilema. Předmětem zobrazení není již samotná historická přeměna

společnosti, ale její působení ve vědomí chybujících lidí. Všechny postavy jsou ovšem i nadále typovými reprezentanty sociálních sil, předstíraná dynamika vnitřního vývoje protagonisty je tak soustavně popírána statickou ideou jeho třídní determinace a pojetím vnitřního konfliktu jako průmětu společensko-politického boje s předem známým výsledkem, který nastoluje „dějinná nutnost“.

Podobně jako Otčenášek nechává svého hrdinu projít myšlenkovým a zkušenostním martyriem také BOHUMÍR POLÁCH v románu *Rozpaky podplukovníka Prokopa* (1957). Román vrcholící přijetím pravdy komunistických myšlenek vznikl jen mírnou úpravou první části Poláchovy prózy *Návrat z jedné války* (1947), k níž byly přičleněny tři kratší novely tak, aby výsledný celek vyhověl aktuální normě: čtveřice novel, kompozičně propojených titulní postavou důstojníka československé armády, původně sloužícího ideálům předmnichovské republiky, zachycuje ty uzlové body v jeho životě, které vedou k ideovému přerodu. Věcnosti a úspornosti vyjádření napomohla místy až reportážní zkratka při líčení dělnické bouře a válečného dobrodružství postav, tedy pasáže pocházející z původní prózy.

Hlubší psychologické pozornosti se dostalo postavám, jejichž váhání, zrání a diferenciaci probíhalo již po překročení pomyslné i faktické hranice mezi pokrokovým a zpátečnickým. ZDENĚK PLUHAŘ v románu z prostředí pounorové emigrace *Opustíš-li mne* (1957) napsal – obdobně jako nedlouho před ním František Pavlíček v dramatu *Chtěl bych se vrátit* (→ s. 270, kap. *Drama*) – odstrašující příběh „o těch, kteří zabloudili“. Z ideologických premis emigrace jako kriminálního činu a nemožnosti žít život mimo vlast bez mravního rozkladu vystavěl příběh, který téměř postrádá kladné hrdiny. Próza dramaticky vykresluje osudy českých emigrantů, kteří prožívají vyhocené situace strádání, ztráty ideálů a boje o holý život. Prvek existenciálního vypětí a autenticita četných introspekcí jsou však zde problematizovány apriorním hodnotitelským filtrem. Přežití, ztotožnění s návratem do vlasti, je otevřeno pouze naivnímu dělnickému protagonistovi, jehož proměna v řadách cizinecké legie je pojata melodramaticky a s propagandistickým zřetelem. Vypjatý nacionální patos díla nahrazuje v opozici starého a nového světa místo, které dříve zaujímal patos budování.

Měla-li postava komunisty, který se po boku váhavého protagonisty objevoval jako jeho zasvětitel nebo prostě jenom nositel pravdy nového režimu, přesvědčivěji plnit svou roli, musela být zbavena své strnulé bezchybnosti. Zživotnění postavy komunistického funkcionáře se autoři společenského románu tohoto období pokoušeli dosáhnout především prostřednictvím motivů jeho citového tápání, jež měly být jakousi paralelou k ideovému tápání váhavého protagonisty. Sféra citů, intimní rozměr lidského života, začala být vnímána jako autonomní na politickém boji, přestože trvalé a plnohodnotné city byly v důsledku dopřávány pouze přívržencům nového,

socialistického života. Z privátní a citové sféry vycházel román BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO *Železný strop* (1959), který tematicky propojuje třídně oddělené světy (pražské měšťanstvo a maloměstské dělnictvo) a s pozměněnými důrazy navazuje na předchozí román *Lidé v květnu* (1954; obě knihy s tit. *Železný strop*, 1961). Oproti němu je však zde prožitek přátelství a nepřátelství, vzájemného porozumění a samoty, citových zmatků a bolesti vyvázán z hodnotitelského apriorismu. Zkušenosti autora psychologických próz umožnily Březovskému začlenit do díla citlivé analýzy soukromého života protagonistů, z tradice budovatelských románů pocházejí některé rysy naturalistické povahokresby, jejíž prostředky jsou užívány pro metaforické vyjádření únavy a rozkladu „starého světa“. Bojovně politické nasazení románu, odehrávajícího se podobně jako Otčenáškův Občan Brych v únoru 1948, vedlo k zapracování ideologizovaného dějinného nároku na osud jednotlivce do syžetu. Z rozuzlení dějových peripetií je patrné, že cena jedince byla stále ještě měřena mírou bezvýhradného přimknutí se ke kolektivně sdílené ideji.

V kontextu takovýchto ideologicky podmíněných prací se vydání románu EDVARDA VALENTY *Jdi za zeleným světlem* (1956) stalo událostí, která signalizovala zřetelnou změnu ideového klimatu. Valentovým románem se de facto završila předúnorová linie psychologické prózy třicátých a čtyřicátých let a zároveň se otevřela řada několika neideologicky pojatých próz v letech padesátých. Román vzbudil značnou pozornost kritiky, neboť Valentův přístup k tématu války, ale i k problematice životního smyslu, konečnosti lidské existence a vnitřní účasti individua na krizové skutečnosti světa se otevíral různým interpretacím. Na stranách časopisu Květen byla iniciována rozsáhlejší polemika o jeho hodnotě v kontextu současné prózy. Odkazy ke starším a „překonaným“ vypravěčským technikám se s knihou pokoušela vyrovnat především mladší generace kritiků (Josef Vohryzek), ostatní zdůrazňovali obrodné působení lidského kolektivu na ústřední postavu.

V tehdejší atmosféře byl pocíťován zlomový charakter díla, které převýšilo soudobou prozaickou produkci vysokou stylistickou úrovní a významově plodnou kompozicí střídající vypravěče v er-formě a v ich-formě. Román pojednává o životní krizi intelektuála, spisovatele, který znechucen během vlastního života i protektorátními poměry odjíždí z Prahy na venkov, kde je konfrontován s jinými životními možnostmi, aby se pak v závěru, během květnového povstání, přerodil z izolovaného individualisty v člověka angažovaného v zápasu doby. K přednostem díla patří úcta k faktům života a jejich nenásilná registrace a analýza, vědomí křehkosti mezilidských vztahů a vydanosti člověka dějinám a jejich politickým systémům, průzkum nejposlednějších a nejdrobnějších niterných pohnutek vlastního jednání. Těmito prostředky se Valentovo vypravěčství pokoušelo skutečnost



proniknout bez aprioristických filtrů a představilo právě složitost, citlivost a neodvozenost (umělecké) osobnosti jako podstatnou hodnotu na pozadí odcizujících sil totalitní moci i životní rutiny. Záliba v popisu a analýze a kultivovanost protagonisty románu korespondují s kultivovaností slohového řádu díla a daly mimo jiné vzniknout plastickému obrazu určitého výseku české protektorátní skutečnosti.

Jako polemiku s kanonizovaným dílem Václava Řezáče *Nástup* o poválečném osídlování českého pohraničí koncipoval svůj román *Město na hranici* KAREL PTÁČNÍK (1958), autor, který znal zvolenou problematiku z vlastní zkušenosti a chtěl proti Řezáčově interpretaci dějů postavit syrový obraz skutečnosti. Schopnost přesvědčivého a živého podání zejména pudové polohy charakteru obyčejných, nekomplikovaných lidí umožnila Ptáčníkovi přivést na scénu románu autentickou životní materii a silně depatetizovat obraz osídlování pohraničí. Snahu kompozičně svázat tříšť událostí v rozsáhlém románu-kronice propojil s ústředním motivem souboje spontánního kořistění a organizované vůle ovládnout nový prostor a zabydlet ho. Politizace tématu vedla v druhé části knihy k řadě nepřirozených povahových zvrátů a k potlačení autenticity v podání lidového živlu včetně autonomní sféry citových vazeb. Polemikou se zobrazováním komunistické strany jako mravně monolitního a bezchybného celku byla individualizace a desakralizace jejich členů, provedená ovšem vesměs mechanicky připojováním zásadní negativní položky k jejich mravnímu ustrojení. Obraz komunistické strany tím byl rozbit natolik, že román vzbudil pohoršení v řadách ideologického dohledu a redakce prózy nakladatelství Československý spisovatel si vysloužila kritiku ze strany předsednictva Svazu československých spisovatelů za nedostatky v ideovém dohledu a redakční práci s vydávanými tituly.

### *Historická próza*

Také historická próza začala od poloviny padesátých let opouštět cestu schematizované poetiky velkých pláten a kronikářských záznamů revolučních událostí a jiných projevů společenských antagonismů. Sláblo pojetí historické látky jako didaktické ilustrace lineárního směřování dějin ke komunistickému vyústění ve prospěch hlubšího zájmu o specifikum dané doby. Nadále sice platil primát železných zákonitostí dějin nad vůlí jednotlivce i nutnost socialistického ideového vyznění, ale v syžetech děl zaujímal stále důležitější postavení mravní a filozofický horizont postav. V centru vypravěčské pozornosti se ocitl jednotlivec, který se tak mohl vykázat individualizovanou psychologickou kresbou, jež tvořila protiváhu jeho stále ještě povinné sociální typizace. S postupnou emancipací od estetických požadavků

socialistického realismu se posílila žánrová autonomie čtenářsky oblíbeného žánru, do kterého znovu pronikly prvky napětí, zábavy i tradiční romaneskní postupy. Historická próza se díky faktu časové distance od „jednoznačné“ socialistické přítomnosti stala vhodnějším polem pro žánrovou diferenciaci syžetů. Tento její rys byl významným příspěvkem k obnovování svobodnější literární komunikace.

Román MILOŠE VÁCLAVA KRATOCHVÍLA *Podivuhodné příběhy a dobrodružství Jana Kornela* (1954) spojil tradiční postupy historického žánru (reprezentovaného např. Jiráskovým *Z Čech až na konec světa*) s požadavkem zaměření na lidový živel v dějinách. Živé a rychle se odvíjející vyprávění bylo jedním z prvních příznaků rehabilitace dobrodružné prózy a stalo se oblíbenou četbou dětských čtenářů.

Poněkud jiným směrem se Kratochvíl vydal v próze *Veronika* (1956), v níž propojil historické téma a žánr psychologizující novely a formou deníkových záznamů a dopisů vykreslil příběh nedobrovolného konfidentství mladičké obdivovatelky Boženy Němcové. Novela tematizovala rovněž problém státního teroru a dohledu nad soukromím občanů i nad kulturním životem. I když příběh zřejmě nebyl zamýšlen jako jinotaj, pro historickou prózu se tak obnovoval zájem o nadčasová témata uchopená skrze postavy a jejich niterný život. Zaštitění tohoto postoje idealizovaně nahlíženou postavou Boženy Němcové se odrazilo na přizpůsobení povahokresby postav pozdně romantické představě o rozporech mezi čistotou vnitřního světa jednotlivce a nároky společnosti.

Rozměr větší novely se stal vhodným médiem pro návrat baladického syžetu, který se mohl opřít o vančurovskou tradici a odkázat na genealogii „pokrokové linie“ české literatury. VLADIMÍR VONDRA se ve svém debutu *Zbojnická balada* (1956) pokusil ve stopách vančurovsko-olbrachtovských odít do baladického roucha pověst o zbojníku Ondrášovi, nevyhnul se ovšem monumentalizaci a zesílené třídní determinaci postav. Naproti tomu ALFRÉD TECHNIK se s vančurovským dědictvím vyrovnával bez patosu a původněji v historické próze *Mlýn na ponorné řece* (1956), v níž je tajemství podzemních prostor Moravského krasu baladicky transponováno do roviny tajemství života, které přes všechny dobrodružné pokusy o proniknutí zůstává silnější než protagonista. Je tak vyvázáno ze sebevědomí historickomaterialistického odhalení smyslu dějin a života jednotlivce; život ústřední postavy se nadále musí odvíjet od namáhavého dialogu s hlubinným tajemstvím. Pouze v závěru je obraznost díla zploštěna tradičními romaneskními postupy rodového prokletí a lásky, která jej láme.

Osobitým vkladem do rozrušování ustrnulého schématu společenského románu se staly *Sňatky z rozumu* (1957) a *Císařské fialky* (1958) VLADIMÍRA NEFFA, první dva díly románové pentalogie, která se přibližovala k žánru rodové ságy typu Buddenbrookových Thomase Manna či Ságy rodu Forsytů

Johna Galsworthyho. Zároveň vracely próze její zábavné a rekreativní funkce prostřednictvím vypravěčského umění autora a nahrazovaly tak postulát „lidovosti literatury“ politicky neideologizovaným elementem čtivosti díla. Neff ve svém obraze vzestupu české buržoazie, vylíčeném na osudech dvou pražských měšťanských rodů, spojil dobový požadavek panoramatického vidění společnosti s důrazem na charakterovou jedinečnost postav. Hlavní ideou díla je přesvědčení, že mezilidské vztahy jsou v měšťácké společnosti určeny výhradně peněžně a nemohou být až na výjimky šťastné; proti tomu stojí svět dělníků se vztahy jadernými a zdravými. Nicméně v kontrastu k této sociální determinaci osudů protagonistů je charakterová jedinečnost postav předmětem zvýšeného zájmu autora na rovině jazykové, filozofické i mravní. Autorská ironie, která zajistila dílu velký čtenářský ohlas, vychází z rozestupu mezi záměry postav a důsledky jejich činů, mezi tím, jak děje nahlíželi jejich účastníci a jak je nahlíží autorův současník, mezi napodobením dobového jazykového úzu a jeho parodováním. Neffův vševědoucí vypravěč přechází od ironie k pochopení zejména ženských postav a jejich údělu, v méně zdařilých okamžicích však i k ilustraci společensko-historických tezí.

Neffovy texty podtrhovaly autonomní epické rysy románu jako typu „vyprávění lidského osudu“. Další pohyb tímto směrem znamenal román ADOLFA BRANALDA *Král železnic* (1959). Branaldovo dílo výběrem prostředí, motivů a lidských typů odkazovalo ke kauzálnímu a třídnímu historickému stanovisku, které v minulosti hledá zdůvodnění tváře přítomnosti, jež je jen nejnужnějším pozadím poutavého ztvárnění života výjimečné postavy pruského podvodného velkopodnikatele Strousberga. Efektivní aranžování děje, teatrální gestace scén, charakteristika postav skrze dialogy, které vyžadují čtenářské domýšlení, důraz na psychologii a osobní historii protagonisty kladou do popředí sám epický tok vyprávění. Navzdory jisté bombastičnosti ve snaze zaujmout čtenáře si text ve svém celku ponechává schopnost povýšit fabuli v metaforu, která v druhém plánu představuje elitářství a narcistní titanismus jako témata vyrůstající ze společenské atmosféry druhé poloviny 19. století. Romantizující prvek hlavní syžetové linie má protějšek v baladickém podání dělnického světa ve vedlejší linii. Vřazení světa hutnické a havířské kolonie v českém Zbirohu do syžetu je zřejmou úlitbou dobovému požadavku celospolečenského obrazu doby v jejích třídních protikladech; nepřesvědčivost obrazu dělnictva je ještě zesílena nekonkrétností dělnických postav.

Neprojojenost literárního a didaktického gesta zasáhla i román JIŘÍHO WEILA *Harfeník* (1958), ve kterém byly kapitoly s důrazem (u Weila tradičním) na téměř odosobněný záznam každodenní skutečnosti zbavený hodnocení doplněny o líčení stávky tiskařských dělníků roku 1844 v Praze. Přestože se Weil emblematické téma stávky pokusil ztvárnit s dokumentární

věcností, v nerozsáhlém textu zůstává cizí a vyžaduje si neorganické generování dalších a dalších postav. Původní osa románu sleduje dvě protikladné životní varianty, osudy dvou židovských protagonistů, kteří mají shodnou zkušenost s falešnými spasiteli; jeden z nich později zbohatne jako továrník, kdežto druhý se stane invalidním žebrákem. Weilovo pojetí epičnosti textu, která konvenuje s prostou epičností běhu života, dává vyniknout nepanoramatickému obrazu doby; pro rozrůznění syžetů bylo důležité i znovuvedení tématu životní slabosti a outsiderství.

Rozhodujícím impulsem pro obnovu autonomie niterného života postav (stejně jako jejich vztahu k vnějšímu prostředí) na ideologických představách o něm se uvnitř historické prózy logicky stal vývoj prózy biografické. Téma života velkých osobností, obzvláště tvůrčích osobností uměleckých, oslabovalo převládající důraz na sociální determinaci postavy a přesouvalo pozornost ke složitému předivu vnitřních hnutí a napětí svázaných s tvorbou a její dobovou recepcí. Znovu uvádělo na scénu motiv nesamozřejmosti a nejasnosti lidského bytování, iracionální rozpornosti existence a hloubky etických konfliktů, které s sebou přináší. Ke zpřítomnění závažných a ideologicky nepodmiňovaných otázek tvorby a lidské existence bylo ovšem vhodné zaštitit se takovou osobností, která figurovala ve výčtu „velkých národních tradic“, jak je pro kulturní kód socialismu formuloval především Zdeněk Nejedlý.

Možnosti psychologického průzkumu osobnosti začaly být koncem padesátých let ohledávány nejprve v menším rozměru psychologické novely. Tento útvar byl blízký ČESTMÍRU JEŘÁBKOVĚ, který se ovšem v novele *Odcházím, přijdu* (1957), popisující litomyšlskou epizodu v závěru života Boženy Němcové, ocitl poněkud ve stínu pietního přístupu k odkazu české spisovatelky a nevyhnul se částečné sentimentalizaci biografických faktů. Na druhé straně zapojením obrazů z díla Boženy Němcové do syžetu si otevřel cestu k uchopení její osobnosti skrze prostupování reality a představ, které vyrůstají z díla a realitu potom zpětně a osvobodivě nahlížejí. Ztvárnění psychického života ústřední postavy obohatil o krajní, maniodepresivní stavy zoufalství, nemoci, blízkosti smrti a návalů radosti a naděje.

Jan Amos Komenský se stal předmětem zájmu románové trilogie Leontiny Mašínové a dílogie Miroslava Hanuše, přičemž oba autoři se doplňovali v úsecích Komenského života, které ztvárnili: Mašínová dětství a mládí, Hanuš zralý věk a stáří.

Trilogie LEONTINY MAŠÍNOVÉ *Mladá léta Jana Amose* (1957), *Do labyrintu světa* (1958) a *Planoucí pochodeň* (1961, soub. s tit. *Nesmrtelný poutník*, 1969) kreslí Komenského dětství a dospívání metodou drobných obrazů, s citem a bez patosu, bez hlubokého psychologického ponoru, zato se smyslem pro formující vliv lidové výpravnosti a bájivosti i pro drsnou skutečnost nemoci a rodinných tragédií. Opomenuty nejsou ani výchova

v prostředí Jednoty bratrské a napětí mezi křesťanskou ortodoxií a pochybnostmi v době studií, nejpřesvědčivější a jazykově nejpůvodnější zůstává však Mašínová ve fabulaci dětské etapy života „nadaného slováckého chlapce“, ve které využívá i klasických postupů vesnického románu.

Intimní, rodinnou tvář Komenského doplnil o škálu vnitřních bojů a bludnou pouť Evropou i jejími myšlenkovými koncepty MIROSLAV HANUŠ v románu *Osud národa* (1957; 2. díl s tit. *Poutník v Amsterodamu*, 1960). Přestože vlastní obsah Komenského díla v něm většinou není přibližován analyticky, stal se román jedním ze zásadních výbojů české biografické prózy díky komplexnosti a vyváženosti psychologického vhledu do Komenského osobnosti. Román nazírá Komenského (ale i některé vedlejší postavy) ve složitosti konfliktů etických, filozofických, věroučných i politických, v přímém kurzu k jejich absolutnímu horizontu. Zcela neobvyklá byla v tehdejší literární kontextu míra podílu duchovních a metafyzických motivů v syžetu. Hanuš je zapojuje do struktury textu po způsobu barokního antitetismu a překonávání rozporů: materii konfliktů a napětí rozumu a víry přetavuje ušlechtilost humanistické vzdělanosti a pansofických záměrů, bolestivé hledání boží vůle v dějových peripetiích doby je kontrapunktem k tématu osobní a tvůrčí svobody. Komenský sám se stává svorníkem křesťanských ctností a ctností vzdělance, individuálních i kolektivních aspirací, aniž by jeho osobnost působila papírově, především díky tragickému vyústění mnoha jeho snah a bohatství citového života. Ideovému zaměření Hanušova románu odpovídá i jeho stylistika: vznosný nadhled učenosti tu dostává svůj výraz v dlouhých, vytríbených periodách dialogů, jejichž slavnostní deklamace a dobová patina stojí proti tíži dějin a jednotlivých osudů

## POČÁTKY PROMĚNY VZTAHU K VÁLEČNÉMU TÉMATU

Od roku 1954 se mezi prozaickými novinkami znovu začaly objevovat významnější tituly s náměty z válečných let, přestože konjunktura prózy s okupační tematikou z doby těsně poválečné už doznívala. Docházelo přitom k paradoxnímu posunu: zatímco próza přelomu čtyřicátých a počátku padesátých let válku nejednou vnímala již jako téma historické, ilustrující dobu „před dějinným zlomem“, nyní bylo toto téma chápáno – jak ukázal již Valentův román *Jdi za zeleným světlem* – jako v podstatě aktuální, bezmála současné.

Autoři této prózy byli často debutanti, kteří za okupace dospívali a vyžívali. Do prozaické produkce se tak – v návaznosti na jisté společenské

uvolnění – vrátil generační akcent, potlačovaný ve všeobecně nivelizovaném kódu literatury po roce 1948. Podíl autentické životní zkušenosti autorů na tvorbě významového plánu textu (a s tím spojený důraz na individuální rozměr lidské existence) významně rozrušoval ideové stereotypy. Třebaže zpočátku bylo do ideového řádu díla většinou zapracováno schematické, předem dané vyústění vývojového dilematu ústředních postav, jeho role byla postupně stále okrajovější, až konečně v knihách Arnošta Lustiga a Josefa Škvoreckého, které již představují vstup do situace šedesátých let, není přítomno vůbec.

Jestliže program socialistického realismu rozvíjel koncepci velkého románu jako obrazu člověka v jeho společenských vztazích k totalitě světa, přičemž zdůrazňoval přeměnu tohoto světa, a postavil takový román na místo vůdčího a silně preferovaného prozaického útvaru, nové podoby válečné prózy vydávané od roku 1954 tento postulát postupně zpochybňovaly. K proměnám poetiky patřila i orientace na menší útvary, novely a povídky. V soubory epizod, nepříliš těsně svázaných do románového tvaru, se přitom měnily i rozsáhlejší románové útvary například Karla Ptáčníka či Zdeňka Pluhaře. Oproti heroickému patosu postav dosavadních válečných a společenských próz byl položen důraz na jejich prostou každodennost a oproti monumentalizujícímu literárnímu výrazu důraz na práci s detailem a metaforou (přibližně ve stejnou dobu se i v poezii objevil proud tzv. poezie všedního dne). K autentickému ladění textů přispělo i použití reportážních a filmových postupů (v knize Norberta Frýda *Krabice živých* vypravěč sleduje prostředí dlouhými „záběry kamery“, aniž by je doprovázel hodnotitelskými komentáři). Téma osobního dozrávání si vyžádalo důkladnou a stále častěji nepředpojatou psychologickou analýzu nitra postavy; typizace a exemplárnost postav a dějů přenechávaly místo jejich rozrůznění. Výrazným příspěvkem k prohloubení psychologické kresby se stalo existenciální pojetí židovského tématu s jeho motivem vydědění a disparitnosti vůči celospolečenskému pohybu. Do popředí se dostávaly postavy autonomní na autorovi; autorský subjekt už nechce především dovést postavu tam, kam potřebuje (a kam mu velí ideologické zadání), nýbrž postavu prostřednictvím vypravěče nahlíží jako svébytný subjekt, jehož prizmatem také analyzuje vnější svět. Postupně se obnovovala – na rozdíl od společenského románu té doby – autonomie etických otázek na otázkách ideových. Do struktury díla – podobně jako v historické próze – vstupovaly humor a autorská ironie, parabola a lyrizace.

Předehrou a signálem jasného příklonu k životní autenticitě v próze se stal románový debut KARLA PTÁČNÍKA *Ročník jedenadvacet* (1954). Příběh skupiny chlapců totálně nasazených v Německu nese pečeť silného osobního zážitku války a dozrávání v uzavřené komunitě vrstevníků. Protagonistou románu je sám kolektiv, pojatý jako mravně čistá entita, která je garantem

osobního rozvoje i přežití a zároveň generačním vzorkem národní společnosti. Spontánní protiválečné cítění, které je tomuto kolektivnímu živlu vlastní, je však ve vypravěčské strategii formováno tak, že mu je postupně implantováno směřování ke komunistickému uvědomění. Tuto interpretaci vnáší do syžetu obligátní postava komunisty s „vyšším“, třídním nazíráním skutečnosti, její státnost je ovšem vyvažována přirozeností kresby většiny ostatních postav a jejich zkušenosti s válkou v cizí zemi. Ve švejkovské postavě táty Kovandy se Ptáčnickovi podařilo ztvárnit silný a autonomní typ, jaký z oficiální prózy té doby v podstatě vymizel.

Osobní zkušenost byla základem i tzv. koncentračnických próz, které se doposud soustředily především na dokumentaci hrůz koncentračních táborů, nyní však přistoupily k důsažnější analýze individuální mravní volby tváří v tvář zlu. Kolektivistické řešení tohoto problému opanovalo – v dobových intencích – knihu povídek EMILA FRANTIŠKA BURIANA *Osm odtamtud* (1954; rozšířené vydání *Osm odtamtud a další z řady*, 1956). Ve středu autorova zájmu stojí komunisté, pojatí jako postavy, u nichž se vůle k odporu a přežití úzce váže na konspirační odbojovou síť; v ryze politický zápas s motivem odhaleného zrádce se zde přitom proměňuje i natolik existenciální téma, jako je ztráta paměti a identity a jejich postupná obnova. Současně však Burianova poetika obohatila obraz života v koncentračním táboře o komické prvky, často i s nádechem černého humoru. Burian užívá divadelně aranžovaných groteskních scén, které přibližují tábor jako jiný svět s odlišným sémantickým řádem.

Také NORBERT FRÝD v románu *Krabice živých* (1956) včleňuje téma odolávání tlaku dehumanizačních sil v koncentračním táboře do ideového rámce mezinárodní aktivistické solidarity komunistů a příslušného vývojového uvědomění protagonisty, důrazně se ovšem vyhýbá černobílé charakterizaci všech postav. Frýdova originální vypravěčská strategie líčí příběh tábora jako sled intrik velitelů, usilujících především o obohacení a snadné přežití do konce války, reakcí vězňů na ně a narůstání kolektivního odporu. Poziční boj uvnitř vedení tábora i mezi samotnými vězni dává vyniknout lidské vynalézavosti naleptávající zažitý model rozvržení dobra a zla v táboře a determinace rolí jeho obyvatel; zároveň je nositelem řady komických situací i nepateticky líčeného utrpení. K oslabení tradiční, monumentální dějinné a třídní perspektivy pohledu na fašistické zlo přispěla i Frýdova práce s detailem, proměňovaným v metaforu jednotlivých osudů a boje proti zlu, a s perspektivou každodenní táborové reality.

V potvrzení komunistického ideálu vyústilo také zoufalé hledání životní orientace v generačním románu ČESTMÍRA VEJDĚLKA *Duhu pro můj den* (1957). Román debutujícího autora nese znaky stylistické nevyrovnanosti eklektického vypravěče, který se lyrickým přetavením dějů a intenzivní reflexí prožitků pokouší nahlédnout vnitřní souvislosti věcí, pravdu života,

zároveň střídá ironický odstup při líčení potíží dospívání s drsnými obrazy rvaček, nervových otřesů, fyzického mučení a sebeobviňování. Zajímavější je motiv rozdílného dozrávání dvojice bratrů a jejich cesty k aktivnímu odporu vůči fašistické moci. Podání obou protagonistů a dichotomie odcizení a sblížení, odvahy a zbabělosti, odpovědnosti a viny uvnitř vědomí každého z bratrů spolu korespondují a narušují jednoznačnost lidské a v jistém smyslu i politické volby.

Žánr dějově koncentrované psychologické novely přinášel i další varianty rozrůžňování syžetů. ČESTMÍR JEŘÁBEK koncipoval novelu *Někomu život, někomu smrt* (1957) jako psychologicky průzkumné dialogy a vnitřní monology sovětského a německého vojáka, kteří se ocitli ve vyhraněné situaci. Jeřábkovy literární a básnické parafráze přitom spějí k jednoznačnému vyústění: k symbolické smrti německého vojáka, a tedy k interpretaci války jako zkoušky, která jen potvrzuje, kdo měl již před válkou politickou a ideologickou pravdu.

Zásadní změnu do pojetí válečné tematiky v české próze přinesl až rok 1958 a vydání prvních dvou povídkových knížek Arnošta Lustiga, románu *Zbabělci* Josefa Škvoreckého a novely *Romeo, Julie a tma Jana Otčenáška*.

## PRÓZA V EXILU A VNITŘNÍM EXILU

Prvním signálem rozpadu české literatury na tři větve a tři komunikační okruhy byla bezprostředně po únoru emigrace řady spisovatelů a také fakt, že ti, kteří zůstali v Československu, záhy pochopili, že kulturněpolitická doktrína komunistické strany dělí uměleckou tvorbu na tu, která je v souladu s jejími politickými cíli, a tu, která je z jejího pohledu škodlivá, tedy předurčená k zániku či likvidaci. Velmi rychle se tak zrodila totalitní praxe, která byla v následných desetiletích již považována za samozřejmost. Spisovatelé-emigranti byli prohlášeni za „zrádce vlasti“, kteří se svým odchodem do ciziny a negativním postojem k projektu socialismu sami „vyloučili z národa a české literatury“. Pod heslem boje za novou společnost pak byli z oficiálního literárního života vyřazeni ti spisovatelé, kteří byli považováni za třídní nepřátele, i autoři, kteří se nedokázali přizpůsobit úzkým normám socialistického realismu a budovatelské kultury.

### *Próza vnitřního exilu*

Restriktivní politicko-kulturní praxe, schopná odlišné názory a postoje i kriminalizovat, zbavila možnosti veřejně prezentovat svá díla celou řadu



prozaiků, kteří se poetikou, vnímáním světa nebo osobním postojem nemohli vměstnat do velmi úzkých norem budovatelské kultury. Někteří z nich svou tvorbu přerušili nebo ukončili, jiní psali dál, avšak svá díla ze strachu nechávali ke čtení jen nejbližším, další se pokoušeli – ve větší či menší míře – oficiální literární komunikaci suplovat jinými cestami. Část prozaických děl, která byla napsána během padesátých let, mohla před širokou čtenářskou obec předstoupit až po roce 1989. Řada z nich však byla oficiální literaturou zpětně absorbována, a to především v průběhu šedesátých let, kdy mohla – byť nejednou za cenu určitých úprav a škrtnů – vyjít a spoluutvářela tak dobovou literární atmosféru (↓). Příkladem takového díla byla baladická próza JAROSLAVA DURYCHA *Boží duha* (\*1955; 1969), která se věnovala dobově tabuizovanému a zkeslovanému poválečnému odsunu sudetských Němců a vyprávěla příběh o vzájemném porozumění a citovém vztahu stárnoucího muže a mladé ženy.

V širokém spektru prozaiků, kteří nedokázali nebo nechtěli přijmout oficiální obraz světa diktovaný vládnoucím režimem a nemohli tudíž publikovat, zaujímali specifickou pozici ti, pro které se literární tvorba stala výrazem „vnitřního exilu“. Zaujetí tohoto osobního stanoviska neznamenovalo jen spisovatelův odchod do relativně uzavřené klauzury mimo oficiální komunikaci, ale rovněž snahu pochopit a pojmenovat situaci člověka dezorientovaného „násilím dějin“, vpadajících do relativní uspořádanosti všedních osudů a narušujících běžné principy mezilidské komunikace.

Spisovatel ve vnitřním exilu vědomě přijal roli outsidera a vyhnance, jenž je ostražitý vůči oficiálně hlásaným a masami oslavovaným univerzalistickým konceptům. Základní jistotou ve světě ideologických lží je mu právo na vlastní názor, na pravdivou reflexi osobní situace a jejím prostřednictvím i na vykreslení autentického obrazu společnosti. Ineditní próza padesátých let tak spontánně směřovala k autenticitě, k bezprostředním záznamům událostí, které ve své nestylizované syrovosti měly přinést pravdivou zprávu o skutečném bytí člověka své doby. Takto orientovaná próza si proto uchovala hledačský a experimentální charakter a specifickým způsobem zužitkovala impulsy, jež do české literatury vnesla Skupina 42.

Spisovatelem, který tyto impulsy přenesl nejen do ineditní tvorby, ale jejím prostřednictvím i do české literatury následujících desetiletí, byl JIŘÍ KOLÁŘ. Kolář se na počátku padesátých let pohyboval na pomezí poezie a prózy a experimentoval s různými variantami zápisu události, s textovými variacemi a rozmanitými způsoby jejich montáže. Výsledkem jeho experimentů byly mimo jiné texty zařazené do básnické sbírky *Prometheova játra*, ale i kniha *Očítý svědek. Deník z roku 1949* (Mnichov 1983), jíž navázal na svou starší básnickou sbírku *Dny v roce* a na prózu *Roky v dnech*. Deníkový zápis tu pro Koláře byl způsobem, jak podat zprávu o individuální pozici člověka, jenž usiluje navzdory tlaku „velké historie“ zachovat si svou

osobní názorovou integritu. Současně je však i výrazem autorovy skepse vůči tradičním vypravěčským postupům, které životní prožitek snadno zcizují, falšují a zkreslují.

Jedinou možnou zprávou o vlastním bytí a výrazem vědomé opozice vůči konvenční literárnosti byly fragmentární záznamy dalšího z členů Skupiny 42 JANA HANČE. Ty jsou soustředěny do posmrtně vydané knihy s příznačným titulem *Události*, kterou její editor Jan Lopatka připravoval pro neuskutečněné vydání v roce 1970 (smz. 1976; s tit. *Sešity*, Toronto 1984), jež ale mohla oficiálně vyjít až v roce 1991. Kniha přetiskuje také dva Hančovy rukopisné sešity pocházející z padesátých let, první z jejich počátku (označený zde Události II), druhý pak patrně z jejich závěru (Sešit číslo jedna). Spolu s jedinou knihou vydanou za autorova života (nazvanou rovněž Události, 1948) představují jakýsi prolog pro dalších autorových dvanáct rukopisných sešitů z let 1962–63. Všechny tyto texty kombinují prozaické miniatury a reflexe s verši a vyjadřují nejen autorovy existenciální pocity nejistoty a samoty, ale také jeho zásadní důraz na morální rozměr života i literární výpovědi.

Deníkové zápisy, primárně určené pro soukromou potřebu, se staly možností sebevyjádření také pro JANA ZÁBRANU, autora, který za svého života zasahoval do české literatury především jako překladatel, editor a básník. Zábrana si deníky vedl od gymnaziálních studií až do své smrti. Fragmety jeho zápisků, úvah a glos z první poloviny padesátých let jsou eticky motivovaným komentářem doby i svědectvím toho, že ne všichni mladí lidé museli nutně propadnout ideálům komunismu. (Jako syn politických vězňů nemohl Zábrana studovat na vysoké škole a než se v roce 1955 stal překladatelem na volné noze, pracoval jako dělník v pražských průmyslových provozech.) Literárním faktem a událostí se Zábranova deníky staly na počátku devadesátých let po vydání výboru s titulem *Celý život* (1992). Znalost továrního prostředí i zkušenost outsidera stalinistické společnosti Zábrana ztvárnil také v několika povídkách z let 1954–57. Svým deziluzivním realismem souzněly s poetikou tehdejší neoficiální literatury, v jejichž kruzích se autor pohyboval, a měly podobné rysy jako tehdejší Škvoreckého, Hrabalovy či Jedličkovy texty. Rekonstrukcí části Zábranových próz je svazek *Sedm povídek* (1993), připravený Janem Šulcem.

Výrazem vnitřního exilu byla také próza JOSEFA JEDLIČKY *Kde život náš je v půli se svou poutí*, vydaná až v roce 1966. Text napsaný v letech 1954 až 1957 reflektoval autorovo „obležení“ dobovou společností, její každodenností i eschatologickými vizemi, v jejichž jménu byly deformovány životy jednotlivců. Evokace autorovy vlastní životní cesty tu má podobu řady nejrůznějších stop v podobě útržků vzpomínek, fragmentů cizích příběhů, ironických komentářů či záznamů dobově příznačných dialogů a úvah.

Z mnoha různorodých prvků je skládán obraz světa, jemuž vypravěč nevládne, ale jehož je spolutvůrcem i obětí.

Z identického duchovního prostředí experimentu s autenticitou vlastní existence se na konci čtyřicátých a na počátku let padesátých zrodila zcela autonomní originální poetika BOHUMILA HRABALA. Také Hrabal v této době kombinoval básnický a prozaický přístup k tematice a přetavoval původní inspiraci surrealismem, každodenností Skupiny 42 a Bondyho totálním realismem ve vlastní poetickou variantu vypravěčské koláže. Hrabalovy práce z padesátých let – povídky, rozsáhlejší prózy (*Jarmilka*) a básnické eposy, které později získaly prozaickou podobu (*Bambino di Praga*, *Krásná Poldi*) – se k širší čtenářské obci dostávaly postupně, a to navíc v různých textových variantách, které vyvolávaly i polemiky o míře autorovy přizpůsobivosti vůči edičním normám a vkusu čtenářů. V okamžiku svého vzniku však byly výraznou polemickou alternativou k oficiální poetice i ideologii, což se projevovalo také v autorově orientaci na tvůrčí pojmenování vlastní životní zkušenosti a v soustředění na nonkonformní hrdiny, ať již z prostředí dělnického, nebo naopak bohémského. Již v této době se přitom klíčovým prvkem Hrabalových záznamů skutečnosti stal vypravěč, jenž má funkci reflektoru nekonečného proudu nejisté skutečnosti nespoutatelné ideologickými tezemi, kterou ale lze uchopit proudem řeči. První polooficiální prezentací dvojice Hrabalových povídek (*Setkání*, *Večerní Praha*) byla v roce 1956 příloha Zpráv Spolku českých bibliofilů s titulem *Hovory lidí*, v roce 1959 byla zastavena výroba knihy *Skřivánek na niti*.

Charakter ineditního textu měla původně i celá řada později vydaných próz JOSEFA ŠKVORECKÉHO, zejména román *Zbabělci*, dokončený už v roce 1949, jehož část byla publikována v ineditním rukopisném sborníku *Život je všude* v roce 1956 (knižně vydaném až roku 2005). Značný vliv v kontextu ineditní tvorby padesátých let měly Škvoreckého povídky *Divák v únorové noci* (1991), *Zákony džungle* a *Špinavý, krutý svět* (in *Spisy Josefa Škvoreckého*, sv. 2, *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky*, 1994). V roce 1954 také vznikl groteskní román *Tankový prapor*, jehož části byly časopisecky publikovány v šedesátých letech.

Z pocitů absurdity, nesmyslnosti doby se rodily texty katolicky orientovaného VLADIMÍRA VOKOLKA (*Absurdanda*, \*1948–58; 1994), vyznívající jako protest proti tlaku odlidštěného a neosobního ideologického imperativu velké budoucnosti.

Z parafráze socialistického realismu jakožto realismu ad absurdum vycházel totální realismus EGONA BONDYHO, jímž se v některých svých textech inspirovala JANA „HONZA“ KREJCAROVÁ (vl. jm. Jana Černá). Stylizovaná primitivnost a naturalistické zachycení prožitku vyznívá podobně jako v dobových básnických i prozaických Bondyho textech jako pokus individua o záchranu vlastní identity, a to včetně práva na deklaraci přirozené

nespoutané tělesnosti, která se v textu *Clarissa* (smz. 1951; in *Clarissa a jiné texty*, 1990) přibližuje až k pornografii. Významnými tvůrčími prvky jsou u Bondyho i Černé mystifikace, hyperbolizace, černý humor i předstíraná stupidita postupů a prostředků utvrzující nedůvěru tvůrce ke světu a jisté smíření s jeho absurditou a nepochopitelností.

Některé tyto prvky lze najít i v tvorbě KARLA HYNKA, který patřil do okruhu pražských surrealistů. Na počátku padesátých let vytvořil řadu textů, některé společně s VRATISLAVEM EFFENBERGEM (*Svatební hostina, Aby žili*, in *S vyloučením veřejnosti*, 1998), postavených na černém humoru, sarkasmu, ironii a mystifikaci. Obraz světa tu vyznívá jako absurdní fraška plná nečekaných proměn, před níž existuje jediná skrýš v podobě neúčastného cynického šklebu (→ s. 304, kap. *Drama*).

## *Próza v exilu*

Pouňorová exilová próza se formovala v nepříznivé atmosféře, kdy značná část západní společnosti akceptovala realitu poválečného rozdělení světa, zatímco většina emigrace podléhala iluzím o brzkém pádu komunistického režimu a následném návratu společnosti, umění i literatury k „normálu“. Za této situace se exilový literární život utvářel jen velmi pomalu a postupně a samotná exilová literární tvorba proto na počátku padesátých let měla charakter spíše řady individuálních aktivit, které sice spojovala společná potřeba reflektovat šok ze stavu vytrženosti a vyhnanství, neutvářely však novou jednotnou poetiku. Oproti domácímu oficiálnímu kontextu, který ve stejné chvíli procházel silnou proměnou, ovšem prezentovaly návaznost a kontinuitu s poetikami staršími.

V politické atmosféře exilu knižní produkci dominovala publicistika. Její klíčové téma – tázání se po míře odpovědnosti politické reprezentace a jednotlivců za ovládnutí rodné země komunisty – bylo v exilové beletrii transponováno do obecnější roviny, do hledání osobní odpovědnosti či viny za apokalypsu dvacátého století, případně do hledání prvotní zlomové události, od níž se tragédie epochy začala odvíjet. Druhým pólem téhož problému bylo téma exulantského osudu, interpretovaného jako projev obecnější moderní vykořeněnosti a samoty, kterou šok z vynuceného přebývání v neznámém prostoru a cizích podmínkách jen zesiluje. Reflexe vykořeněnosti nabývala u různých autorů rozmanitých podob, sjednocujícím momentem však byla subjektivizace tématu, soustředění k individualitě, která intenzivně reaguje na bezprostřední přítomnost a vystupuje jako všední svědek velké historie nebo která získává funkci dějinného mementa a stává se součástí varujícího podobenství.

Atmosféra nostalgického smutku a lítosti nad ztrátou hodnot převládla v první větší antologii exilové prózy *Peníz exulantův*, kterou lze pokládat za reprezentativní ukázkou rozvrstvení exilové prozaické produkce. Většina textů knihy, vydané Antonínem Kratochvílem v Mnichově roku 1956 a přinášející prózy Jana Čepa, Zdeňka Němečka, Jiřího Kovtuna, Františka Listopada, Vladimíra Štědrého a dalších, vyrůstá ze vzpomínky a evokace minulosti a spíše než jako analýza nové neznámé reality exilu vyznívá jako hledání útěchy. Některé příspěvky naznačují i jiný přístup ke skutečnosti: causeristický zájem vypravěče o banální, někdy i bizarní úzké výseky reality, jejichž reflexe jako by jej zachraňovala před úzkostí otevřeného pohledu na traumatizující celek (Vladimír Štědrý: *Titina*, Ferdinand Peroutka: *Linoleum*). V tomto duchu se pak nesla většina samostatně vydaných próz VLADIMÍRA

ŠTĚDRÉHO (*Věž svědectví*, Montreal 1955; *J. V. císař Spojených států a jiné povídky*, Stockholm 1956).

Třetí polohu antologie a poúnorové exilové prózy utváří hořce ironická povídka ZDEŇKA NĚMEČKA *Tajemství spojených národů*, vystavěná na paradoxní situaci, kdy se jako úklidová četa v prostorách OSN scházejí exiloví diplomati. Pocit rozčarování je zde transformován – obdobně jako v groteskních pamfletech JANA VLASÁKA (pseudonym Bohuslava Brouka) *Dopisy z exilu příštím milenkám* (Paříž 1949) nebo v ironicky beletrizovaném cestopise *Tragický weekend* (Chicago 1953), jehož autorem byl AL. LECOQUE – do groteskní roviny. Mění se v šaškovské gesto, které poukazuje na nicotnost individuality v moderních dějinách a na absurdní hru historie s lidským osudem; autor však stojí za individuem, které svou donquijotskou touhu po svobodě mění v rozhodnutí nepodřít se tlaku událostí.

Typově příbuzné s výše jmenovanými jsou i prózy GRAN EMBUSTERA (vl. jm. Vilém Špalek), kterými hojně přispíval do časopisu Sklizeň. Gran Embustero umisťoval děj svých povídek do exotické Venezuely a hrdiny hemingwayovsky pojatých příběhů byli často lidé pohybující se na hranici zákona, pro něž je nejvyšší hodnotou individuální nezávislost. Pro Embustеровu tvorbu je typická absence moralizujících akcentů a exulantské nostalgie, což z jeho tvorby činí do značné míry výjimečný zjev v kontextu celého literárního exilu té doby. Knižně vyšly Embustеровy práce až v šedesátých letech pod názvy *Ze země sluncem oslněné* (Hamburk 1961) a *Středoamerické balady* (Hamburk 1963).

ZDENĚK NĚMEČEK patřil – spolu s Janem Čepem a zejména Egonem Hostovským – k trojici renomovaných spisovatelů, kteří do exilu přišli již jako hotové osobnosti s konstituovanou individuální poetikou a jejichž dílo utvářelo osu české exilové prózy. Němečkova tehdejší tvorba svědčí o jeho snaze reflektovat – při užití převážně tradičních vypravěčských postupů – aktuální problematiku existenciální úzkosti individua v dehumanizovaném světě.

Román *Tvrdá země* vyšel v roce 1954 v New Yorku a stavěl na autorově kanadské zkušenosti (původní název byl *Kanadská rapsodie*), nejde však o román autobiografický. Příběh osamělého exulanta, letce, který po odchodu z Čech hledá v tvrdém prostředí kanadského severu nový smysl života a obnovuje svou důvěru k lidskému kolektivu, zemi i Bohu, se vyznačuje drsnou, téměř londonovskou prostotou líčení vztahů uvnitř mužského společenství a komplikovanou výstavbou syžetu, která pracuje s množstvím náhod a efektních motivů bez věrojatnějšího psychologického zdůvodnění. Zřejmá je tendence vytvořit polemickou variantu k socialistickým koncepcím dělného kolektivu, ale také vykreslit kanadskou přírodu jako prostor poslední naděje a spásy před postupující totalitní dehumanizací. Posmrtně byl vydán Němečkův povídkový soubor *Stín a jiné povídky* (Lund 1957) a novela *Bloudění v exilu* (Lund 1958). Obě tyto knížky jsou situovány do New Yorku

(pojatého jako symbol moderního Babylonu) a dominuje jim motiv bloudění hrdinů mezi lidmi, hledání porozumění mezi množinou stejných osamělců. V první z nich vypovídají střety nejrůznějších podivínských bytostí zcela zaujatých vlastním životním příběhem o stavu odcizení a abnormalitě lidských životů, často poznamenaných válkou, v druhé pak se samotou a odcizeností uprostřed Manhattanu bojuje postava mladé české exulantky. Do popředí tu vystupuje téma existence člověka, jehož obzor je zamlžován každodenní všedností.

Návratem k osvědčeným postupům byla také – v padesátých letech již jen sporadická – beletristická tvorba JANA ČEPA. Prózy z knihy *Cikáni* (Mnichov 1953) rozvíjejí pro Čepa příznačnou formu krátké spirituální povídky, která vykresluje okamžiky transcendentního prozření, při němž si jedinec uvědomuje existenci univerzálního bytí. Poslední, silně autobiografická povídka souboru (*Rozptýlení*) je přitom prostoupena i motivy všedního plynutí, pocity bezvýchodnosti a trvající nejistoty bez katarze. (Mnohé z toho se později objevuje ve zlomcích autobiografického eseje *Sestra úzkost*, Řím 1975).

Osu Čepovy exilové tvorby tvořila esejistika pro Rádio Svobodná Evropa. Mluvené úvahy o předem stanovené délce, často ve formě rozhovoru, měly duchovně posilovat lidi „doma“ či kritizovat komunistickou moc. Spíše samomluvou pak byly Čepovy úvahy nad problematikou křesťanské víry, jednotlivými mezníky církevního roku, případně nad rolí umění a básníků (např. *O lidský svět*, Řím 1953; *Samomluvy a rozhovory*, Lund 1959; *Malé řeči sváteční*, Řím 1959).

Čepovy eseje byly součástí poměrně širokého proudu úvahové literatury inspirované křesťanským existencialismem a opírající se o autority typu Kierkegaarda, Dostojevského, Šestova či Berďajeva, silnou inspirací byl i Camus a Sartre, byť většinou spíše jako oponent, s nímž je nutné polemizovat. K autorům křesťanský orientované esejistiky objevujícím se v časopisech Sklizeň nebo Skutečnost patřila především VĚRA STÁRKOVÁ (*Knihy samoty*, Řím 1954), PAVEL ŽELIVAN (vl. jm. Karel Vrána) nebo PETR DEN (vl. jm. Ladislav Radimský; *Mexické divertimento*, Hamburk 1954). K francouzským existenciálním modelům inklinoval ve svých úvahách FRANTIŠEK LISTOPAD (*Tristan čili zrada vzdělance*, Vídeň 1954).

### *Egon Hostovský: svět absurdních mechanismů*

Nejvýraznější osobností české exilové tvorby byl EGON HOSTOVSKÝ, autor, jenž se ubránil tlaku zpolitizovaného publicistického stylu a téma exilu propojil s vlastní literární koncepcí budovanou už během třicátých a

čtyřicátých let. Vytvářel tak díla hluboce inspirovaná traumatem emigrace, ale zároveň nespoutaná jejími limity.

Hostovského situace uvnitř exilové komunity nebyla zpočátku jednoduchá, neboť do svého druhého exilu odešel až po několika měsících služby na popřevratovém ministerstvu zahraničí. Rozpaky vzbuzovala také jeho otevřeně deklarovaná aspirace být světovým spisovatelem, nikoli jen exulantem. Mezinárodní úspěch, kterého skutečně dosáhl, mu však současně zjednával mezi emigranty respekt.

Hostovského exilové prózy rozvíjejí autorovu poetiku příběhů-podobenství, jejichž hrdinové, zpravidla osamělí vyhnanci, jsou vystavováni dramatickému poznání o povaze vlastního bytí. Jednotlivé příběhy vykreslují stále děsivější kontury odcizeného světa bez minulosti a budoucnosti, z něhož je zcela vytěsněno vědomí humanity a transcendentních hodnot a platí jen uměle vytvořené účelové vazby. Hostovského hrdinové si přitom stále více uvědomují svou odpovědnost za stav věcí. Užití dobrodružných a špiónážních motivů – v duchu autorova přítele Grahama Greena a jeho „entertainments“ – dále hyperbolizuje obrazy nebezpečí a nejistoty a posiluje vnitřní napětí vyprávění.

Prvním Hostovského dílem vydaným po jeho odchodu do exilu byl román *Nezvěstný*. Vyšel roku 1951 v dánském, v roce 1952 v anglickém překladu, česky roku 1955 v Torontě a zajistil Hostovskému mezinárodní pozornost. Román je umístěn do ponuré atmosféry Prahy ve dnech únorového puče, jehož atmosféru spoluutvářejí pochodující davy a odlidštěné skandování hesel. V motivickém centru prózy s tajemstvím je záhadný muž jménem Král, po němž pátrá několik tajných služeb. Jejich snaha interpretovat Královny činy je však marná, neboť si nedovedou představit, že by lidské jednání mohlo být motivováno jen soucitem. Ve světě tajných služeb se každý spojuje s každým a proti každému ve jménu nadosobních systémů, jimž jednotliví agenti právě slouží. Zpočátku zdánlivě nezávazné odhalování banálních tajemství v cizích osudech se tak proměňuje v hrozivý rituál, který si vybírá oběti i mezi zúčastněnými. Mašinerii tak podléhají také ti, kteří ji uváděli do pohybu a domnívali se, že svou hru mají pevně v rukou. V tomto krutém světě existuje spojení mezi činy individua a univerzem, které jedince přivádí k uznání své osobní odpovědnosti za souhlas s daným řádem, ale i za vzdor proti němu.

Prostřednictvím špiónážních a dobrodružných motivů Hostovský rozvíjí rovněž příběh románu *Půlnoční pacient* (anglicky New York 1954; česky New York 1959; podle románu byl natočen francouzský film *L'Espions*, rež. H. G. Clouzot, f. 1957). Přízračná atmosféra na hranici snu a skutečnosti, charakteristická už pro autorovy romány z třicátých let, je tu dovedena k nejzazší hranici, znovu je použit i autorův oblíbený motiv dvojníka. Ohniskem příběhu je setkání newyorského psychiatra a jeho pacienta-tajného



agenta, kolem jejichž nočních terapeutických rozhovorů se spřádá složitá spleť intrik, vražd a dalších děsivých okolností. Postupné odhalování záhad vede psychiatra až k poznání absolutní bezmoci jedince a opět rovněž k poznání vlastní viny. Exulantství tu přerůstá v exil vnitřní, v děsivou samotu v totálně odlišném světě.

V románu *Dobročinný večírek* (anglicky Londýn 1957; česky New York 1958) se Hostovského pesimismus ještě stupňuje. Hořce ironický příběh s mytologickými prvky popisuje zdánlivě nevinné setkání emigrantské enklávy v hotelu Atlanta: banální příhody i drobné intriky se tu splétají do stále složitějších vazeb, na jejichž konci je vražda a sebevražda. Emigrantský mikrokosmos tak dostává rozměr podobenství o absenci řádu, situaci, kdy jakýkoliv mezilidský kontakt vede k tragédii. Člověk je odsouzen k věčnému osamocenému bloudění světem, v němž každý je viníkem a každý je obětí a vlastní viny se není možné zbavit jinak než sebeobětováním.

Hostovského literární tvorba je v kontextu české literatury jedním z mála příkladů kontinuálního rozvíjení autorské literární koncepce, mimo jiné i proto, že se tato koncepce organicky prolнула s vnějšími politickými a společenskými vlivy. Od počátku byla totiž budována na analýze tématu vyhnání, obecně lidského vykořevení ze světa jistot, které Hostovský chápal jako obecný syndrom moderní doby. Charakterem hrdinů, způsobem rozvíjení příběhu i směřováním k mučivým existenciálním sebeanalýzám hrdinů Hostovského tvorba koresponduje se soudobou světovou existencialistickou literaturou.

Zatímco myšlenkově se Hostovského tvorba v padesátých letech stále rozvíjela, jejím limitem se ukázala být ztráta přirozeného kontaktu s češtinou, takže například jazyk *Dobročinného večírku* byl vzhledem k okamžiku vzniku archaický a zřetelně odkazoval k meziválečnému období. Tento omezující prvek, zpočátku pozorovaný spíše samotným autorem než čtenáři, byl příznačný i pro další významné exilové prozaiky a do značné míry ho lze považovat za obecný princip limitující tvůrčí rozvoj první generace pounorového literárního exilu tvořené především osobnostmi úzce spjatými s kulturními modely předválečného Československa.

Důležitost Hostovského tvorby v exilovém kontextu dokládá i existence několika dalších víceméně izolovaných děl inspirovaných jeho literární koncepcí a poetikou.

BEDŘICH SVATOŠ v románu *Mlha šatí strach* (Stockholm 1956) vypráví příběh českého uprchlíka, který se ukrývá ve Francii a zapojuje se do místního protifašistického hnutí odporu. V látce z druhé světové války reflektuje téměř paranoickou úzkost, odklání se od naturalisticky popisného stylu svých starších prací a vypráví jakoby z nitra hlavní postavy. Jeho styl je útržkovitý a plný zámlk, jimiž jsou signalizovány nejistota a napětí. Inspiraci Hostovským lze vnímat v románu novináře LUBORA ZINKA *Únor*, který byl v padesátých letech vyslán na

pokračování Svobodnou Evropou (knižně vyšel až roku 1993). Únor představuje napínavý, dynamicky vyprávěný příběh několika lidí zaskočených únorovým převratem a chystajících útěk za hranice. K tomu, že byl tento román v exilu po jistý čas pokládán za Hostovského dílo zveřejněné pod pseudonymem, přispěla Zinkova schopnost evokace strašidelné apokalyptické nálady převratových dnů v Praze a odcizené děsivosti davu. Novela JAROSLAVA HAVELKY *Pelyněk* (Lund 1957) odkazuje vedle Hostovského i k Sartrovi a filozoficky orientované existencialistické esejistice. Příběh smrtelně nemocného exulanta, který se na cestě lodí do Ameriky zoufale snaží skrýt příznaky své nemoci, aby se vyhnul deportaci, je postaven na odlidštěné atmosféře obrovské zaoceánské lodi, jejího vnitřního labyrintu a klaustrofobicky líčených uzavřených prostor, jimiž hrdina bloudí.

## DRAMA

*Příklon oficiálního českého dramatu padesátých let ke konceptu budovatelské kultury znamenal v první fázi pokus o zvrát, tj. odmítnutí všech subjektivizačních (epických a lyrizačních) postupů, které utvářely základní linii jeho vývojových proměn v předchozích desetiletích, a snahu vrátit se k tradiční dramatické poetice, objektivně a iluzivně předvádějící svět takový, jaký je. Změnou oproti tradici bylo, že prestižním útvarem nové dramatiky nemohla být tragédie, ale měl se jím stát – zejména pro schopnost „optimisticky“ vyjadřovat směřování příběhu i světa k harmonii – komediální žánr. Tradiční pojetí dramatického konfliktu jako neřešitelného střetu mezi stejně oprávněnými silami bylo v rozporu s představou nové beztrádní, a tudíž i bezkonfliktní společnosti. Objevoval-li se přesto často v jednotlivých dramatech motiv přímého střetu, pak jako součást toho, co bylo v dobové mytologii označováno jako boj za mír a socialismus, tedy jako střet s nepřáteli: reprezentanty odcházející minulosti, kteří z nevědomosti, zloby anebo jako špioni brání vzniku budoucího společenského štěstí. Drama přijalo didaktickou roli: mělo být návodným předvedením toho, co je dobré a zlé, a na zprvu váhajících postavách demonstrovat cestu, po níž je nutno dojít ke správným myšlenkám i činům. Snaha aktivně se podílet na budování nové společnosti stavěla do centra nového aktivního hrdinu (nejčastěji dělníka, zedníka, horníka nebo zemědělce) a propojovala drama s aktualitou dne, s časovými výrobními a společenskými problémy a „úkoly“. V tomto kontextu se budovatelská dramatika rozdělovala na drama výrobní, tematicky se zaměřující na problematiku produktivity továren, staveb a hutí (k jeho prvním a vzorovým projevům patřila Káňova Parta brusiče Karhana a Cachovo DS 70 nevyjíždí), a vesnické drama věnující se združstevňování a socializaci venkova. Početně významné byly rovněž hry věnované kritice kapitalismu a historická dramata ukazující nevyhnutelné směřování dějin ke komunismu.*

*Obdobně jako v ostatních literárních druzích i v dramatu se záhy projevila ideová a tvarová neudržitelnost budovatelské poetiky. Dramatici se jí proto zprvu pokoušeli modifikovat. Zpočátku s nevelkým zdarem hledali cesty, jak ji přizpůsobit náročnějším myšlenkovým operacím a rodícímu se kritičtějšímu pohledu na společenskou přítomnost (Miloslav Stehlík: Nositelé řádu, Pavel Kohout: Záříjové noci), v druhé polovině desetiletí ji pak víceméně opustili, což bylo doprovázeno obnovující se psychologizací, návratem básnického dramatu, dramatikou reflektující jisté etické znejistění*

*spolutvůrců komunismu i snahou o věrohodnější zachycení pozice individua v přítomném světě. Souběžná žánrová diferenciacie dramatiky a divadla se projevila jednak návratem čistě konverzačních komedií, jednak nástupem aktivit, které byly v následujícím desetiletí označovány jako hnutí divadel malých forem. Na jejich počátku stály text-appealy Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila v pražské Redutě.*

*V opozici vůči režimu, avšak bez přístupu na jeviště se ocitla dramatika, která ojediněle vznikala v okruhu surrealistických aktivit či v komunistických věznicích, a v podstatě i dramatika exilová, odkázaná na amatérské soubory, případně na rozhlasové vysílání Rádia Svobodná Evropa.*

## BUDOVATELSKÉ DRAMA

### *Koncept nového dramatu*

Po únoru 1948 ovládlo politickou i kulturní scénu přesvědčení, že s převzetím moci přichází nová etapa v dějinách lidstva, éra nesrovnatelná s ničím, co bylo dosud. Víra v nový svět, ve spravedlivou, beztřídní komunistickou společnost tak zrodila volání po novém umění, po nové literatuře, dramatu i divadle, plně vyhovujícím požadavkům doby: „*I vývoj umění má svou zákonitost a znalost této zákonitosti znamená, že můžeme rozpoznat historicky nutný směr příštího vývoje, že můžeme předvídat jeho nejbližší fáze, že můžeme napomáhat těm tendencím, které směřují správně k vývojově nutnému cíli a ubránit se těm, které svádějí umění ze správné cesty*“ (Jaroslav Pokorný: K dramaturgii, Otázky divadla a filmu 1948/49, č. 1–2). Vznik nového dramatu se tak jevil jako věc, kterou lze – při znalosti zákonitostí vývoje umění – bez problémů naplánovat a podle projektu stvořit. Výsledkem tohoto přesvědčení byl zrod koncepce budovatelského dramatu a pokus o její naplnění, který se promítl do dramatické produkce v letech 1948–53.

„Programátoři“ budovatelského dramatu se opírali o několik jistot, které byly v této chvíli považovány za nezpochybnitelné. První jistotu jim dodávala marxistická filozofie a její teze, že s omezením práva na soukromé vlastnictví se vytvoří podmínky nezbytné pro vznik ideálního řádu světa, v němž budou platit nová pravidla, vyrůstající z naprosto odlišné hierarchie a kauzality hodnot a cílů. Celá společnost a stejně tak dramatické postavy měly začít jednat podle zcela nových norem a motivací. Protože si tvůrci a propagátoři nového dramatu byli vědomi, že vítězná revoluce sama o sobě tento nový

životní styl ještě nestvořila, nýbrž pouze otevřela prostor nutný pro jeho zrod, měli před sebou jasný úkol: spolupodílet se na vybudování nového řádu a životního stylu. A jestliže „zatím“ nenabýly mezilidské vztahy v české společnosti projektované povahy, měly jí nabýt alespoň v umění tak, aby se staly vzorem a ideálem hodným následování. Především drama se jevilo jako mimořádně vhodný nástroj výchovy adresáta, protože umožňovalo předvést smyslově názorný fikční předobraz toho, co by mělo být.

Je příznačné, že toto pojetí umění jako vzoru a předobrazu se nedostávalo do konfliktu s požadavkem obratu k realitě a k realismu, který byl jedním ze základních postulátů programu socialistického realismu. Druhou jistotou tvůrců budovatelské dramatiky byl totiž předpoklad, že poválečná a pouónorová realita se stala – na rozdíl od dob předchozích – realitou pravdivou a hodnověrnou, rozvíjející se v souladu s objektivními zákony historického vývoje a pokroku. Socialistickorealistický předobraz proto byl (v opozici vůči předobrazům avantgardním, které byly považovány jen za únik z falešné a nepřátelské reality do paralelního, autentičtějšího světa subjektivních vizí a snů) přímou součástí tvůrčí metody, cestou, jak proniknout k samotné podstatě a pravdě reality – myšleno té reality, která se měla teprve zrodit.

Socialistický realismus v dramatu neměl být „módou jedné sezony“, nýbrž historicky nutnou etapou vývoje umění. Od časově omezených směrů a skupinových poetik ho mělo odlišovat „*především to, že si ho nevymyslí a nevyvzpomněl žádný teoretik ve své pracovně, nýbrž že se objevil jako úkol, před nějž byli umělci postaveni proměnou společenské skutečnosti*“ (Jiří Hájek: O nový divadelní realismus, Divadelní zápisník 1947, č. 8). V myšlenkovém světě budovatelské poetiky byl průnik k podstatě reality podmíněn tím, že tvůrce musel vědět, co je to realita a co je v ní – podle „objektivních zákonů historického vývoje“ – podstatné čili typické. Socialistickorealistické pojetí typičnosti ovšem nemělo nic společného s četností jevů a s všední, každodenní tvářností reality. Nešlo o to, zobrazit realitu takovou, jak se tvůrcům jeví na základě jejich osobní zkušenosti a osobního vidění, nýbrž odkrýt v ní to „*nové, co vzniká, co třeba je ještě v menšině proti starému, ale co se rozvíjí a čemu proto patří budoucnost*“ (Jiří Pelikán, Tvorba 1951, č. 21). Právo poznat, co se rozvíjí a čemu patří budoucnost, však nebylo primárně přisuzováno tvůrcům a umění, nýbrž interpretům marxistické ideologie, jejichž aktuální politické výklady ustanovovaly konstrukt ideální budoucnosti, určovaly cesty, po kterých k ní lze dojít, a také působily jako kritéria při hodnocení uměleckých předobrazů a míry jejich „pravdivosti a typičnosti“. Umění se tak dostalo do podřízeného postavení vůči ideologii; budovatelské drama (a nejen ono) se již ve svém zárodku chytilo do pastí tautologie, kdy úkol zachytit realitu byl limitován apriorními normami, které předem určovaly, co realita je a není.

Ideologie diktovala dramatu volbu témat i volbu dramatického tvaru. Budovatelská koncepce dramatu se vymezovala vůči naturalismu, který nacházela v reflexi jevů, byť i početných, nicméně nekorespondujících s konstruktem cesty ke komunismu, a současně vůči snahám dramatickou výpověď jakkoli subjektivizovat. Jestliže v první polovině 20. století poetiku dramatu a divadla – a zejména pak dramatu a divadla blízkého politické levici – charakterizovalo hledání různých cest, jak učinit součástí významové stavby interní autorský subjekt a nepředstírat, že dramatik předvádí svět takový, jaký je, nýbrž pouze takový, jaký jej vidí a interpretuje, programová poetika budovatelského dramatu tuto změnu modalit dramatické výpovědi zcela odmítla.

Stranou víceméně zůstaly i nabízející se podněty ruské a sovětské dramatiky třicátých let, která oscilovala mezi tendencí k epizaci dramatu jako prostoru pro zobrazení kolektivních dějů a socialistického přerodu světa a tendencí k sociálně-psychologickému dramatu promítajícím převratnost revolučních poměrů do individuálních osudů.

Obrat k „opravdovému“ dramatu nebyl považován za návrat, nýbrž za tvůrčí čin směřující vpřed. O obnovu starých forem nemohlo jít již proto, že vůdčím žánrem tradičního absolutního dramatu byla tragédie, která svou podstatou byla v rozporu s budovatelským konstruktivismem a jeho optimistickým perspektivismem. Potence tragédie byly sice využívány v žánru historického dramatu, kde dávaly možnost konfrontovat tragickou minulost s radostnou přítomností, nicméně v prestižní oblasti her ze současnosti jednoznačně dominovala komedie jako žánr, v němž protiklady nepřerůstají do nesmiřitelných konfliktů, nýbrž jsou poměrně snadno řešitelné: lehce identifikované zlo je deklasováno výsměchem a dobro přes všechny lapálie v optimistickém konci vítězí. Poměrně častá byla zábavná forma hudební komedie či veselohry se zpěvy. Skutečnost, že se budovatelské drama i v rámci komediálních žánrů často vědomě orientovalo na stavebně a myšlenkově triviální útvary, vyrůstala rovněž z teze, že nové drama je určeno pro zcela nové a odlišné publikum, k němuž si musí hledat cestu, a musí tedy volit takové formy, které jsou „pracujícím lidem“ blízké.

Úkol sblížit divadlo a dělnické publikum měl i svůj druhý rozměr. Podle Jana Kmunička „*pracující člověk musí být chycen za pačesy a postaven tam, kam patří: do křesel, do lóží, do hlediště. Musí být přesvědčen, že divadlo patří jen jemu, a že by tedy byl sám proti sobě, kdyby z něho nechtěl mít užitek*“ (Divadelní zápisník 1948, č. 3–4), což vzápětí nabylo podoby řady zcela praktických kroků: nábohy, přivážení publika do divadel a naopak cesty divadel, jednotlivých divadelníků a spisovatelů do továren.

Drama a divadlo se svému divákovi výrazově a myšlenkově přizpůsobovalo, zároveň ho ale nebralo jako rovnocenného partnera, nýbrž jako předmět výchovy. Jaroslav Pokorný to již v roce 1946 formuloval slovy:

*„Vybírej repertoár podle společenské poptávky! Společenskou poptávkou se přirozeně nemyslí společenská móda, nýbrž faktická společenská potřeba. Úkolem divadla je posoudit a uspokojit ji – třebaš i proti intencím obecnstva. [...] Nejde o to, dávat obecnstvu to, co by chtělo vidět, nýbrž to, co potřebuje vidět.“* Případnému střetu s vkusem publika se pak tvůrci měli vyhnout takto: *„Splnit svůj dobou daný úkol, aniž provokujeme a odrazujeme od sebe. Dávat obecnstvu to, co je mu třeba dát tak, aby si mysliło, že dostává to, co chce samo“* (Program divadla Práce D 46, 1946, č. 5).

Nadvláda ideologie i záměr publikum vychovávat upevnily postavení slova a dramatického textu v divadle, v dramatu samém pak postavení tématu. Téma dramatické dominovalo již v předchozím, pokvětném období, kdy většinu nově vznikající tvorby ovládl prožitek války. Žánrovou strukturu budovatelské dramatiky pak spoluutvářela skupina vzájemně propojených témat, která nebyla zpracovávána ani tak ze spontánního nutkání vyslovit osobní postoj, jako spíše ze snahy naplnit politické zadání. Jednotlivá budovatelská dramata se proto přímočaře napojovala na nejaktuálnější politické kampaně a dramatici si ve shodě s politikou a ideologií zadávali takové úkoly, jako z třídního hlediska „nově a správně“ interpretovat historii národa, bojovat „proti světovému imperialismu za mír“, demonstrovat škodlivost domácího a zahraničního kapitalismu a jeho exponentů včetně špiónů či ukazovat příklady tzv. proletářského internacionalismu a pomoci rozvojovým zemím. Prestižní skupinu uvnitř budovatelské dramatiky pak tvořil žánr výrobních dramát, která měla napomáhat produkci strojů a zavádění nových výrobních a stavebních metod, podporovat těžbu uhlí a produkci železa, jakož i nábor horníků a hutníků, dokládat výhody družstevního hospodaření na vesnici atd. Společným cílem všech děl pak byla snaha předvést vzory správného jednání a zároveň proměnu klíčových dramatických postav v uvědomělé budovatele nastávajícího řádu.

Projekt budovatelské dramatiky vznikl již před únorem 1948, a to jak v programových tezích kritiků a dramaturgů, tak i v samotné dramatické tvorbě. Klíčovou roli přitom hrál okruh divadelních tvůrců spjatý s Realistickým divadlem, s Burianovým Divadlem D a s Honzlovým Studiem Národního divadla. Poúnorové budovatelské drama tak mohlo plynule navázat na Bláhovy hry *Hodí se žít* a *Kdo s koho?*, Klímovo drama *Na dosah ruky* či *Krohovo Bez starosti*.

Budovatelský koncept však neměl pouze svou programovou složku, ale nárokoval si také platnost jediné možné varianty dramatické tvorby. Jinak řečeno šlo nejenom o to, vytvořit nové drama, ale také zničit drama „staré“. Dramaturgický nástup budovatelských her současně omezil prostor pro jiné poetiky – zákonitě tak do okamžitého „zapomenutí“ upadla většina meziválečné i bezprostředně poválečné tvorby. Z her připravených k inscenování přímý zákaz postihl například Peroutkova *Šťastlivce Sullu* či

Konrádova Studenta Jana. Zdánlivě nesmyslně však nástup budovatelské dramatiky znamenal i likvidaci divadelních aktivit, které byly zřetelně prokomunistické, nicméně se vymykaly z úzkých budovatelských norem. To se týkalo především Divadla satiry, které se svou živou, spontánní a nespoutaně satirickou reflexí poučovací přítomnosti stalo pro ideology zcela nepřijatelným, a proto bylo v souvislosti s uvedením Blažkovy hry *Kde je Kuťák?* zrušeno.

### *Hledání nového repertoáru; dramaturgie*

Zúžení poetiky v praxi znamenalo zúžení repertoáru, a tedy množství her, které bylo možné uvést. Souběžně však rostl tlak na uvádění původních novinek, zvláště poté, co společná konference české Divadelní a dramaturgické rady a slovenské Divadelní propagační komise v lednu 1949 direktivně určila, že původní československé hry musí tvořit 30 procent repertoáru (dalších 30 procent pak česká, slovenská a ruská klasika, 30 procent hry sovětské a ze zemí lidově demokratických, 10 procent tzv. západní klasika). Poptávka tak zřetelně převážila nad nabídkou.

Nedostatek původních textů inicioval zájem o divadelní dramaturgie románů a próz, které vyhovovaly budovatelské koncepci světa a byly přijímány jako vzorové příklady. Poutala zejména ruská a sovětská próza a česká próza s tematikou revoluce a dělnického hnutí.

Bezprostředně po válce byla uvedena dramaturgie Gorkého *Matky* (dram. TOMÁŠ KRYM /vl. jm. Jaroslav Klíma/, 1946; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 29. 12. 1945) a v roce 1947 knižní reportáž Johna Reeda o ruské říjnové revoluci *Deset dnů, které otřásl svět* (dram. ANTONÍN DVOŘÁK, rozmn. 1960; prem. Státní divadlo Mladá Boleslav 7. 11. 1947).

Po únoru 1948 byly pro svou výchovnost oceňovány zejména dramaturgie MILOSLAVA STEHLÍKA čerpající z díla Antona Makarenka (*Začínáme žít*, 1950; prem. Krajské oblastní divadlo České Budějovice 7. 10. 1950; *Vlajky na věžích*, rozmn. 1954; 1955; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 10. 12. 1953) a Alexandra Ostrovského (*Jak se kalila ocel*, 1950; prem. Městské divadlo mládeže Praha 10. 6. 1950). Z tvorby Marie Majerové byly zdramatizovány romány *Siréna* (dram. EMIL FRANTIŠEK BURIAN, rozmn. 195?; prem. D 51 7. 11. 1950) a *Nejkrásnější svět* (dram. JAROSLAV JANOVSÝ, 1951; prem. Krajské divadlo Karlovy Vary 24. 2. 1950). *Anna proletárka* Ivana Olbrachta byla dokonce zdramatizována dvakrát: poprvé ANTONÍNEM DVOŘÁKEM (rozmn. 195?; prem. Krajské divadlo Mladá Boleslav 6. 11. 1949), podruhé EVOU VRCHLICKOU (1952; prem. Národní divadlo, 7. 12. 1951). Dramatické podoby a velkého ohlasu se bezprostředně



po uvedení a knižním vydání dostalo románům dělnického vůdce a politika Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (1949; přeprac. 1956; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 16. 8. 1949, Národní divadlo 12. 12. 1949) a *Bouřlivý rok 1905* (rozmn. 1952; 1957; prem. Státní divadlo Brno 7. 6. 1951, dram. obou JAROSLAV NEZVAL).

Dramatizace prozaických děl takřka bez výjimky spadaly do okruhu historických her. Záměr přizpůsobit pohled na dějiny požadavkům komunistické ideologie aktualizoval také tvorbu autorů 19. století, především tu, která dávala možnost akcentovat národní a sociální aspekt a jako hybný moment dějin vyzdvihnout nikoli činy jednotlivců, ale hnutí lidových mas. Přímí předchůdci nového historického dramatu byli spatřováni v J. K. Tylovi a zejména v Aloisi Jiráskovi, jejichž hry se staly aktuální součástí repertoáru, působily jako vzor a do jisté míry také bránily vzniku nových her s obdobnou tematikou. V rámci tzv. jiráskovské akce byly uváděny nejen jednotlivé díly Jiráskovy husitské trilogie *Jan Hus*, *Jan Žižka* a *Jan Roháč*, ale rovněž dramatizace jeho próz s tématem revoluce a lidového hnutí: *Filozofská historie* (dram. SAŠA LICHÝ, prem. Městské divadlo mladých Ostrava 19. 11. 1949), *Skaláci* (1950; prem. Městské oblastní divadlo Žižkov 20. 5. 1949) a *Mezi proudy* (1952; prem. Městské oblastní divadlo Benešov 2. 2. 1951, obě dram. JAROSLAV TUMLÍŘ).

### *Drama jako návod k budování nové společnosti*

Podřízení budovatelské dramatiky tomu, co politické orgány považovaly za základní společenské a politické úkoly, určovalo charakter dramatiky s tématem současné společnosti. Nová dramatika neměla svět pouze reflektovat, vykládat a interpretovat, ale naopak se měla aktivně spoluúčastnit i jeho přetváření, měla pomáhat budovat novou socialistickou realitu. Odtud vznikala požadavek, aby dramatická díla spontánně modelovala to nové, co v dané chvíli již mělo být předzvěstí přicházející budoucnosti. Pojetí společnosti jako veličiny přímočaře předurčené výrobními vztahy a tím, co se v marxistické filozofii nazývá „výrobní základna“, přitom tvůrce navigovalo k zájmu o tuto základnu i o ty, kteří byli považováni za primární tvůrce všech hodnot i budoucnosti samé: o „lidi práce“.

Za klíčovou postavu dramatu ze současnosti tak byl prohlášen pracující člověk. Jednoduchá porevoluční logika, v politické frazeologii přetavená do sousloví „dělníci, rolníci a pracující inteligence“, pak dala vzniknout prestižnímu žánru výrobního dramatu a určila i jeho základní tematické a žánrové okruhy. Pravdivé zachycení života továren po znárodnění a proměny dělníka po „osvobození“ jeho práce mělo být potvrzením správnosti nastoupené cesty; shodný úkol měla rovněž dramata s tematikou vesnice,

kteřá měla uměleckými prostředky napomáhat jinému politickému úkolu – združstevňování.

Při naplňování programu výrobního dramatu se autoři mohli jen částečně opřít o tradičnější dramatické vzory a zejména drama s tematikou dělníka bylo chápáno jako něco v dějinách naprosto nového a revolučního. Větší oporou při utváření jeho poetiky se ovšem nemohla stát ani obdobná starší ruská a sovětská dramatika s budovatelskou tematikou, neboť před únorem 1948 a bezprostředně po něm ještě byly pociťovány zásadní rozdíly mezi sovětskou a českou společností. Proto mimo pozornost zůstala také česká varianta těchto sovětských her, o niž se již před válkou pokusil proletářský divadelník, režisér a organizátor FRANTIŠEK SPITZER. Jeho hra *Sklárna*, vydaná až v roce 1948 (tedy po autorově smrti na sklonku války v Mauthausenu), v sérii výjevů ze života sovětských dělníků za prvé pětiletky dokládá jejich budovatelské nadšení, ale i schopnost překonávat všechny překážky, ať již šlo o špatnou pracovní morálku a alkoholismus nebo potíže s inženýry a sabotéry.

Čelným představitelem těch, kteří o zrod dramatu s tematikou výrobního procesu nejvíce usilovali, byl EMIL FRANTIŠEK BURIAN, jeden z nejpłodnějších dramatiků konce čtyřicátých a počátku padesátých let. Již 21. ledna 1948 uvedl hru *Láska ze všech nejkrásnější* (rozmn. 195?), v květnu pak *Krčmu na břehu* (1949; prem. D 48 27. 5. 1948). Obě tyto hry se marně pokoušely propojit téma budování nového světa s tradičním zacílením dramatu na morální konflikt. *Láska ze všech nejkrásnější* je vzdáleným dozvukem měšťanské dramatiky ibsenovské. Jejím hrdinou není dělník, ale stavitel a ředitel družstva, který spolu s partou mladých brigádníků navzdory všem překážkám a intrikám soukromníků dohání zameškaný termín stavby kolínské nemocnice. Druhou, v podstatě samostatnou, morální rovinu děje vytváří odhalování příčiny sebevraždy jedné z brigádnic. Zatímco rodiče, bohatí měšťáci, tvrdí, že smrt dívky je důsledkem uvolněné morálky na brigádě, kde se pohlavně nakazila, postupně vychází najevo, že za její nemoc a sebevraždu může starší a zámožný muž, který se podle přání rodičů měl stát jejím manželem.

V následující *Krčmě na břehu* se Burian pokusil (opět neúspěšně) navázat na poetiku šrámkovského lyrického dramatu. Evokace několika málo chvil erotického okouzlení uprostřed dráždivé letní přírody tu měla autorovi poskytnout pozadí pro předvedení toho „nového“ v lidech, v jejich každodenním žití a mezilidských vztazích. Burian situoval děj do několika dusných dní v osamělé hospodě kdesi v pohraničí, v níž se protínají osudy dvou žen a několika brigádníků, láska dvou mužů k vdané ženě. Tento tradiční motiv přitom v duchu nové doby výrazně inovoval: sokové-brigádníci svůj spor neřeší fyzickým střetem, ale pracovní soutěží. Když ale v závěru autor konfrontuje vítěze s ženiným právoplatným, leč nehodným

manželem, jenž se tu náhle zjevuje jako symbol minulé doby, poráží ho nejen morálně.

Pokusy propojit budovatelskou tematiku s morální problematikou narážely na rozpor mezi tím, jaký hodnotový řád komunistická víra dramatiků přisuzovala realitě, a mezi skutečností každodenního života. Díla utvářená v zajetí této víry tak postrádala očekávanou vnitřní pravdivost a spíše než jako umělecká díla vyznívala jako politické agitky. To si záhy začali uvědomovat i sami autoři a kritici. V rámci snah o vytvoření nové poetiky ovšem nebyli schopni pojmenovat skutečné příčiny nevěrohodného vyznění jednotlivých her, neboli – dobovými slovy – jejich schematičnosti. Výraz „schematičnost“ se stal pro dobové myšlení a následující vývoj dramatu (a socialistického umění jako celku) rozhodujícím. V roce 1948 a v bezprostředně následujících letech se zdálo, že proti takovéto schematičnosti existuje lék: stačí přestat „roubovat“ nové ideje na staré formy a začít hledat nové drama „zdola“, tedy poznávat skutečný život pracujícího člověka, neboť takový člověk – a to bylo součástí komunistické víry – žije, pracuje a funguje přesně podle marxisticko-leninské teorie.

Jedním z těch, kteří kritizovali způsob, jakým spisovatelé prezentují život dělnické třídy, byl i VAŠEK KÁŇA, dělník a od třicátých let dopisovatel komunistického tisku. V článku Viděno z továren vytýkal umělcům, jak málo znají dělníky a jejich život a dával jim řadu praktických rad: „*Materiál k reportáži nebo k románu ze závodu, ten se musí sbírat trpělivě po kapičkách jako drahocenný olej, musí se mu obětovat kus osobního pohodlí a čas, plíce si musí zvyknout dýchat vzduch dílny [...] to se musí žít u strojů a u ponků mezi dělníky, třebas jen po hodinkách, ale delší dobu. S dělníkem se nesmějí dělat „soudní výslechy“, protože pak je tu mezi vyslychajícím a vyslychaným široká propast a dělník se ti nedostane do řádků syrový, takový, jaký je a jak bys ho potřeboval. Poznatky se musí získávat denním hovorem s dělníky, musíš mít smysl pro montáž jeho stroje, musíš s ním sdílet jeho starosti, musíš umět hovořit o jeho práci. Potom jsi jeho a otevře ti své srdce, jak budeš potřebovat*“ (Tvorba 1948, č. 25).

Káňův článek navazoval na kontakty mezi ČKD Sokolovo, kde pracoval, s Burianovým D 48 a na diskusi nad Krčmou na břehu, k níž se v této továrně v červnu 1948 sešli dělníci s divadelními referenty a tvůrci inscenace. Cíl setkání byl zjevný: dát divadelníkům možnost poznat „řeč, vkus, názory a pravdu dělnické třídy“ a tak korigovat plané „intelektuáliství“. Kontakt byl zřejmě úspěšný, alespoň v té míře, že Burian s Káňou navázal spolupráci, jejímž výsledkem byla hra, již společně přivedli na svět a která se posléze stala vzorem pro další obdobné hry nejen v Čechách, ale i v NDR a Polsku.

Káňova *Parta brusiče Karhana* (1949; prem. D 49 24. 3. 1949) je situována do prostředí továrny, soustružnické dílny; její dějovou osu utváří soutěž několika dělnických part při plnění výrobního úkolu a s tím spojená

morální proměna dělníků, kteří poznávají, že v nové společnosti je práce radost, neboť již pracují pouze na sebe a novou společnost. Dobovou kritikou byla tato hra přijata jako důkaz, že nová dramatika může vzniknout „zdola“, od znalosti dělnického prostředí. Hra upoutala relativní živostí postav a v rámci dosavadní české dramatické tradice neobvyklým dějem, a byla tak oslavována jako začátek něčeho zcela nového. Spolu s (o několik měsíců starší) hrou VOJTĚCHA CACHA *DS 70 nevyjíždí*, situovanou do severočeských povrchových dolů (prem. Realistické divadlo 21. 10. 1948), tak napomohla zformulovat základní rysy poetiky výrobního dramatu, z nichž v následujících dvou třech letech vycházela více než desítka dalších her.

Jakkoli totiž nové drama mělo vzejít z detailní obeznámenosti autorů s realitou, ve skutečnosti byli dramatici natolik svázáni apriorními představami o tom, co realita je a není, že de facto jen stále opakovali stejný syžetový vzorec. Podle tohoto vzorce mělo drama zobrazit vývoj určitého výrobního podniku – továrny, dílny, dolu, hutě, stavby – od počátečního chaosu k harmonii a řádu, tedy od stavu, kdy plán není plněn (stavba má zpoždění, důl nepracuje tak, jak má, továrna nevyrábí nebo vyrábí málo) až k okamžiku, kdy je vše napraveno a úkoly splněny, ba překročeny. Vzestupný děj jednotlivých dramát proto začíná vytyčením určitého pracovního cíle a přes různé překážky míří až k jeho dosažení. Ve hře *DS 70 nevyjíždí* je takovým cílem postavit a uvést do chodu obří bagr, v *Partě brusiče* Karhana vyrobit ventily pro sto motorů, v pozdějších hrách pak třeba postavit pec nebo (nejčastěji) zvýšit produkci uhlí. Absence konfliktu a vnitřního napětí je přitom kompenzována jednak motivem časové tísně (úkol je nezbytné splnit co nejrychleji, případně se v nejméně vhodnou chvíli rozbije nejdůležitější stroj), jednak častým motivem socialistické soutěže mezi jednotlivci a zejména kolektivy.

Ve shodě s teorií bezkonfliktnosti, příznačnou pro ranou fázi české socialistickorealistickej umělecké produkce, se tak drama mění v jakési sportovní utkání. Socialistická soutěž a nadšení zpravidla pomohou v jednotlivých hrách překonat nesplnitelnost stanoveného úkolu pouze částečně. Proto se v poslední třetině děje výrobních dramát zpravidla objevuje motiv zlepšovacího návrhu – objevu, který umožňuje bez větších problémů zvýšit výrobu. Z hlediska dramatické stavby je tento motiv vítězným činem, jenž přináší řešení zdánlivě neřešitelného. Z hlediska sémantického je pak charakteristické, že tím, kdo toto řešení přináší, je vždy dělník a samotný objev nemívá podobu něčeho zásadního, nýbrž podobu téměř samozřejmé inovace, k níž lze snadno dospět dělnickým rozumem. V dramatu se tak objevovala dobově pěstovaná, ideologicky podložená nedůvěra vůči těm, kteří by měli být tvůrci technických objevů, vůči inteligenci.

Danému typu syžetu přirozeně odpovídalo i rozložení dramatických sil a rejstřík postav, opakující se v té či oné podobě ve většině her: mladý nadšenec – svazák či svazačka, kteří svým nadšením získávají ostatní; starý zkušený dělník, jenž zpočátku váhá a „remcá“, ale postupně pochopí, kde je jeho místo; váhavý inteligent; matka dělníka, emancipovaná žena; komická figurka zpátečníka, případně nebezpečná figura agenta; moudrý představitel komunistické strany ad.

Vzhledem k tomu, že tématem jednotlivých her neměla být pouze výroba či stavba, ale s prací spojený vnitřní přerod člověka-dělníka, jeho oproštění od přežitků minulosti a následné splynutí s ideály nové doby, nejvýraznějšími a mnohdy i klíčovými postavami jednotlivých her byly figury váhavců, kteří takovým přerodem procházejí. Již od vzorové postavy starého Fikejze z Party brusiče Karhana jde o lidi v jádru dobré a poctivé. Nesou však v sobě příliš mnoho stigmat minulosti a překonaných názorů, kterých se musí v průběhu děje zbavit, aby nakonec spojili svůj um a zkušenost s průbojností a vynalézavostí těch druhých. V divadelní variantě filmového scénáře JAROSLAVA ZROTALA *Železný dědek* (prem. Divadlo filmového studia 3. 3. 1949, Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 1. 6. 1949) je takovou postavou starý strojuvůdce, individualista, který se rozhodne k radostné práci pro společnost v okamžiku, kdy jemu i jeho milované lokomotivě hrozí odchod do penze a on se ji rozhodne s druhými opravit.

Variabilita jednotlivých realizací popsaného syžetového schématu zpravidla nebyla velká, nicméně jednotlivé hry odlišovala volba různých prostředí, míra autorovy dramatické dovednosti a rozhodujícím způsobem také doba vzniku jednotlivých her. Představa, že umění a drama se má přímo podílet na utváření nové společenské skutečnosti, totiž v proměňující se porevoluční atmosféře přidělovala jednotlivým hrám úkoly spjaté s určitým okamžikem a konkrétními kampaněmi.

V době, kdy bylo ve stavebnictví propagováno tzv. stavění v trojkách, učinil KAREL STANISLAV potíže se zaváděním této sovětské metody osou hry *Stavěli zedníci* (1950; prem. s tit. *Doubravové*, Divadlo pracujících Gottwaldov 17. 12. 1949, hráno též s tit. *Štika v rybníce*). V době kampaně za převedení nadbytečných úředníků do výroby napsal VAŠEK KÁŇA veselohru, jejímž cílem bylo ukázat přerod bývalého „bílého límečku“ pod vlivem zdánlivě drsného prostředí strojírenské fabriky a současně naznačit dělníkům a mistrům, jak najít k takovým lidem správnou cestu (*Patroni bez svatozáře*, rozmn. 1952; 1953; prem. Státní divadlo Ostrava 7. 5. 1952, přeprac. Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 18. 10. 1952). Během vyhlásování údernických závazků, pracovních soutěží Brigád socialistické práce a mládežnických brigád na velkých stavbách či v zemědělství napsal KAREL DVOŘÁK veselohru *Boženka přijede* (1949, prem. Realistické divadlo 9. 5. 1949) o mladém betonáři na brigádě, který postupně přiměje většinu obyvatel

vesnice k činorodému pracovnímu úsilí a k socialistickému soutěžení. Když začala být aktuální problematika emancipace, přesněji žen ve výrobě, objevila se v mnoha hrách postava ženy-údernice. Hlavní hrdinkou dalšího díla Karla Dvořáka, výchovné veselohry *Svatba s delegátkou* (1952; prem. Městská divadla pražská, Divadlo komedie 16. 5. 1951), je údernice-textilačka, která se nepohodně se svým milým, vzorným pracovníkem ve stavebnictví: on žálí na její funkce v ČSM, pracovní úspěchy a zejména na to, že je sjezdovou delegátkou. Komedie končí svatbou až v okamžiku, kdy on uzná práva žen, stane se úderníkem a tím i vysněným delegátem.

Úkolem mnohých her bylo podpořit nábor nových pracovních sil do určitých pracovních oborů, zejména do hornictví. VÁCLAV JELÍNEK tomuto tématu věnoval hru *A kdo je víc* (1949; prem. D 49 5. 9. 1949), v níž starý havíř, který za kapitalismu všechny od práce v dole zrazoval, pro tuto práci získá jak své dva zetě, tak i celou skupinu chlapců z blízkého internátu. Agitkou ze života hornických učňů byla i hra MILOSLAVA STEHLÍKA *Černí rytíři* (1951; prem. Městské divadlo pro mládež, Praha 22. 12. 1950). Hornické prostředí bylo ostatně ve výrobní dramatice nejpreferovanější, neboť těžba uhlí se při jeho nedostatku a orientaci na těžký průmysl jevila jako jeden ze základních předpokladů k vybudování socialismu.

Důraz na aktuálnost vedl dramatiky ke zpracování i zcela konkrétních příkladů růstu nové skutečnosti. Vhodnou inspiraci poskytovaly probíhající velké stavby, například stavba nové vysoké pece v Třinci, zachycená ve hře MILANA FIALY a LADISLAVA BUBLÍKA *Velká tavba* (1949; prem. Státní divadlo Ostrava 13. 4. 1949). Drama bylo inscenováno i v Národním divadle (prem. 12. 10. 1949), kde se stalo na dlouhá léta poslední původní českou hrou; zde bylo pro ideové nedostatky, patrně pro příliš přímočaré zobrazení stranického tajemníka, záhy staženo. Stavbě první velkovýkrmny vepřů ve Smiřicích byly dokonce věnovány hned dvě divadelní hry, obě pojmenované podle názvu velkovepřína *Gigant* (JARMILA OTRADOVICOVÁ, 1949; prem. Piešťany leden 1990; OTAKAR ČERNOCH, prem. Městské oblastní divadlo v Libni 25. 2. 1950). Jako následovníhodný vzor bylo na jevišti předvedeno i soutěžení horníků v severočeském dole Zdeněk Nejedlý (VOJTĚCH CACH: *Hornická komedie*, prem. Krajské krušnohorské divadlo Teplice 10. 9. 1949) nebo vznik pracovního kolektivu nového typu. Vznik úderky bratří Bořuckých, první úderky v ostravsko-karvinském revíru, tak JIŘÍHO STANA podnítil k reportážní hře *Natalie* (rozmn. 1951; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 15. 10. 1949).

Časový a politický faktor ovlivňoval konkrétní tvářnost jednotlivých výrobních dramát i tehdy, když jednotliví dramatici vycházeli vstříc tezí o zostřujícím se třídním boji. Jestliže Parta brusiče Karhana prezentovala v podstatě bezkonfliktní pojetí dramatu, v němž je postava nešikovného ulejšáka, který málem ohrozí splnění plánu, jen komickou figurkou, bylo to

dáno bezprostředně porevolučním uspokojením a přesvědčením, že po porážce nepřátel už nebudou ve společnosti antagonistické rozpory. Teorie bezkonfliktnosti byla však zanedlouho odmítnuta a odsunuta tezí o obraně socialismu před zákeřnými škůdci, kteří jsou příliš spjati s minulostí nebo přicházejí z druhé, nepřátelské části světa. Záhy se tak v řadě her objevily postavy špiónů a zrádců, které je třeba odhalit a zneškodnit, případně převychovat. Vedle důvodů ideologických tu přitom patrně hrála svou roli i možnost takovýchto syžetů poskytovat příležitost k napínavějším a dramatictějším akcím. Příkladem může být hornická hra STANISLAVA KRATOCHVÍLA *Tvrší než skála* (1951; prem. Hronov 17. 2. 1951), v níž se část havířů zmanipulovaných reakčním inženýrem na čas postaví proti vedení, pokroku a nové technice na dole a pokusí se dokonce o sabotáž. Velmi vyhoceně byl třídní boj zachycen ve hře ILJI BARTA *Uhlí doluje člověka* (prem. Krajské krušnohorské divadlo Teplice 9. 12. 1949; přeprac. s tit. *Lidé z Viktorky*, 1950; prem. Divadlo československého státního filmu 1951). Její osou je přerod starého horníka, kdysi odhodlaného bojovníka za hornická práva, který si však jen těžko uvědomuje, že za tytéž hodnoty nyní musí bojovat zvýšeným pracovním výkonem, a „naletí“ podvratným řečem amerického špióna. Ke kajícímu doznání dospívá teprve v okamžiku, kdy je postaven před čestný hornický soud.

Snaha o aktuálnost vedla až ke krajním situacím, kdy drama řešilo problematiku, která byla předmětem soudního – politického – procesu. Platí to zvláště pro hru JAROMÍRY KOLÁROVÉ *Omyl inženýra Matuly* (rozmn. 1952; prem. Státní divadlo Ostrava 29. 6. 1952), která jako první po únoru 1948 chtěla dramatem vykreslit problematiku „staré“ inteligence a jejího vztahu k dělnické třídě. Příběh inženýra, kterého se jeho tchán a bývalý majitel dolu pokusí získat pro špiónáž, spojila s tématem důlní katastrofy. Hra, končící tím, že hrdina tchána udá a s dcerou odejde od manželky, byla uvedena několik dní před zahájením inscenovaného soudního procesu se skupinou ostravských inženýrů a důlních techniků obviněných ze sabotáží, kteří byli odsouzeni k vysokým trestům za to, že na přelomu let 1951–52 měli způsobit sérii důlních katastrof. Vzhledem k tomu, že Kolárová svou hru psala v okamžiku, kdy se již naplno rozjela mašinerie procesů se Slánským a dalšími stranickými funkcionáři, mimo jiné s ostravským tajemníkem KSČ Vítězslavem Fuchsem, je příznačné, že ve hře byla jako spojenec reakce prezentována i tato postava.

Časový faktor a proměna politické atmosféry však na drama a jeho poetiku působily i opačně. Od roku 1952 se totiž postupně začal projevovat vliv těžce se rodícího poznání, že za všechny chyby přítomnosti nemohou jen nepřátelé a přežitky minulosti. Proces velmi pozvolného obratu od ilustrace politických tezí k pokusům o zachycení reálné podstaty společenských konfliktů a problémů měl zprvu povahu nesmělých kroků. Hra JAROSLAVA

KLÍMY *Štěstí nepadá z nebe* (1952; prem. Realistické divadlo 30. 1. 1952) opakuje konvenční syžet výrobního dramatu: hybnou silou děje je tu nutnost vyrobít na staré válcovací trati mnoho metrů kolejnic pro stavbu přehrady, neboť novou trať zlovlně poškodili sabotéři. Jestliže však starší výrobní dramatiky určovala polarita mezi starými konzervativci a mladými pokrokaři, zde je situace opačná: tím, kdo tu chybí, není otec, nýbrž syn Jan. Autorova snaha o inovaci schémat a nalezení časového tématu navíc na jeviště přivedla zcela nový typ hrdiny, který bude v padesátých, ale i v šedesátých letech patřit k ústředním: postavu „zpychlého revolucionáře“. V Klímově hře je takovou postavou bývalý úderník, člověk nové doby, správného třídního původu i revolučního nadšení, jenž dokonce prošel ideovým školením, a přesto prožívá těžkou pracovní krizi a dostává se do konfliktu se svými původními ideály. Analogicky se poněkud komplikuje i obraz jeho soukromého, milostného života: na rozdíl od předchozí fáze výrobní dramatiky Jan již není milencem, jehož příběh končí svatbou, nýbrž ženatým mužem, jehož manželství se rozpadá (v následných letech se tento motiv stal velmi frekventovaným). Jeho krize pracovní i rodinná je ovšem zatím pojata jako dočasná, jako chvilkové opojení vlastním individualismem, jenž rodí nezdravou touhu vyniknout, lišit se a také více vydělávat; proto také konflikt není vyhrocen a hra končí hrdinovým návratem k práci pro společnost i k manželce.

Klímova hra nesměle a neuměle odrážela tu fázi pounorového vývoje, kdy opadlo nadšení a na váze nabyly opět každodenní starosti a charakterové rysy jednotlivců, byť stojících na „správné“ straně fronty. V konfrontaci s patosem revoluce však autoři tento nápor každodennosti zprvu interpretovali jako projev „předčasného zpychnutí vítězů“ a kaz, který nic nemění na správnosti původních ideálů. V často uváděné veselohře SAŠI LICHÉHO *Horká kaše* (rozmn. 1952; 1953; prem. Městská divadla pražská, Komorní divadlo 2. 7. 1952) však již dějová linie „zpychlého budovatele“ převážila nad linií výrobní. Hlavním hrdinou je tu dělník a úderník, který lehce plní normy na 150 procent, za což se mu dostává mnoho poct, jeho prvotní elán však již mizí a více než práce a pocty jej zajímá loterie. Impulsem k jeho obrodě je pracovní souboj se ženou-údernicí, která ho vyprovokuje k tomu, aby se po krátkém trucování znovu pustil do práce a spolupodílel se na zlepšovacím návrhu, s nímž bude opět vysoce překračovat i nově zpřísněnou normu.

Uvedení postavy chybujícího úderníka do výrobního dramatu bylo v dané chvíli vnímáno jako projev zájmu o individuální lidský osud. Monologický hymnus na novou dobu byl tak zevnitř mírně rozrušen kritičtější a reálnějším pohledem. Dokladem je poslední významnější výrobní drama *Nositelé řádu* (1953; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 28. 3. 1953, Divadlo československé armády, Vinohrady 29. 5. 1953). MILOSLAV STEHLÍK, autor hry, situované na hornické Ostravsko od zimy 1950 do jara 1952, výslovně



v knižním vydání deklaroval, že jeho cílem bylo nejen podpořit samotnou těžbu uhlí, ale také napomoci realizaci společného usnesení komunistické strany a vlády z října 1951 o nedostacích v této oblasti a ukázat kladný vliv tohoto usnesení. Stehlík se tu – obdobně jako jiní dramatici okolo roku 1953 – pokoušel propojit již omšelá dějová a ideová schémata, reportážní a tezatvový přístup s tradičnější dramatickou pětistupňovou stavbou. Klíčovou postavou je zde předák hornické party Matuš, který zpychl poté, co se mu podařilo prosadit novou metodu práce a získal Řád práce. Také Matušovi se rozpadá manželství: žena chce proti jeho vůli jít do práce. Příběh po dílčích peripetiích dospívá až ke katastrofě: Matuš se nepohodne se soudruhů a spojí se s nepřáteli, reprezentovanými jednak důlním inženýrem, jednak bývalým sociálním demokratem. Rozhodne se udělat rekordní těžbu, což se mu podaří, ovšem za cenu rabování a závalu, při němž jen náhodou není nikdo zabit a vážněji raněn. Matuš sám pak po ostré kritice od soudruhů, své matky a ženy (nyní již tramvajačky) „pochopí“ a odhodlá se k nové práci pro celek.

Relativní přínos Nositelů řádu (titul lze číst jako nositelé vyznamenání i nositelé systému, a to nejen vážně, ale i poněkud ironicky) spočíval jednak v autorově větší dramatické obratnosti, než bylo tehdy běžné, jednak v jisté dílčí relativizaci hodnot. Hra totiž zpochybnila dosud nedotknutelné postavení komunistické strany. V negativní postavě novinářky tu byl na scénu přiveden v příštích letech velmi oblíbený dramatický typ: straník, který společnosti škodí dogmatickým a frázovitým papouškováním (jinak správných) názorů a instrukcí. Ještě výrazněji autoritu KSČ ohrozila autorova snaha aktuálně reagovat na politické procesy se Slánským a dalšími bývalými komunistickými funkcionáři. Procesy měly totiž na literaturu dvojrozměrný vliv: na jedné straně byly projevem vrcholícího politického teroru, na straně druhé však zbavovaly postavy komunistických funkcionářů jejich neomylnosti a nezpochybnitelnosti. Postavy členů či funkcionářů strany ztratily monopol na absolutní pravdu a otevřela se možnost vystavit je kritickému pohledu. Hlavní hrdina tu se stranickým tajemníkem hovoří takto: *„krajský tajemník mi poklepal na rameno, víno se mnou pil – a zavřeli jsme ho! [...] Vím já, co jsi zač – a jestli tě taky nezavřeme?! Pěrun hromský, aby se v tom vyznal!“* O dílčím hodnotovém posunu svědčí i to, že postavou, která v závěru Nositelů řádu oddělí dobro od zla, zhodnotí dosažené a vytyčí další cíle, již ve Stehlíkově hře není stranický tajemník, ale moudrá stará žena, matka.

Nositeli řádu dospěl žánr výrobního dramatu k hranici, za níž zcela ztratil svou původní dynamiku. I ti autoři, kteří v něm původně viděli cestu k novému dramatu, totiž na přelomu let 1953–54 už přišli o nemalou část své víry, přinejmenším víry v to, zda zvolená cesta je pro skutečné drama nosná.

## *Drama a socializace vesnice*

Zrod budovatelského dramatu s tematikou vesnice byl oproti dramatice výrobní poněkud opožděn. Venkov začal být pro autory zajímavý až poté, co byla jako politický úkol vytyčena kolektivizace zemědělství, zakládání zemědělských družstev (respektive později přechod od jednodušší formy družstevního hospodaření k vyššímu typu). Drama s tématem kolektivizace tak dostalo do vínku povinnost zpodobit boj s politickou reakcí o družstva a názorně odhalovat a kriminalizovat třídní nepřátele, statkáře a vesnické boháče. Současně mělo vyjádřit přerod vesnice, zachytit proces politického sebeuvědomování zemědělských dělníků a domkářů, jakož i emancipaci vesnické ženy. Role průkopníků takového dramatu připadla EMĚ ŘEZÁČOVĚ a její tezovité komedii *Tichá vesnice* (rozmn. 195?; prem. Komorní divadlo 15. 12. 1949), divácky oblíbené veselohře JAROSLAVA ZROTALA *Slepice a kostelník* (1950; prem. Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 4. 2. 1950, původní verze s tit. *Slepice a Pánbůh* Krajské oblastní divadlo Hradec Králové 31. 12. 1949), případně hře MIROSLAVY TOMANOVÉ *Svatební koláče* (1951; prem. Městské divadlo v Hořovicích 16. 3. 1951).

Od výrobních dramát se poetika her s tématem vesnice lišila v podstatě jen volbou prostředí, případně užitím některého dialektu (oblíbeným krajem bylo zejména Slovácko), syžet stavěný jako vývoj od počátečního chaosu k harmonii ovšem zůstal v zásadě stejný, jen přizpůsobený specifice venkova. Příznačný motiv „boje o úrodu“ a snaha gradovat dramatické napětí vedly autory zpravidla k tomu, že děj svých her situovali do vypjatého období žni; motiv sabotáže pak často nabýval podoby úmyslně založeného požáru. Obdobný byl i repertoár postav, rozšířený především o negativní postavy bývalých vesnických bohatců (obchodníci, hospodští) a zejména o postavy kulaků, zarytých sedláků, kteří – přestože většinou nejsou ani schopni své statky obdělávat, neboť stroje byli donuceni odprodat a ve vsi není nikdo, koho by si najali – nadále odmítají vstoupit do družstva. Pokud už do něj vstoupí, snaží se ho ovládnout a využít ke svému prospěchu. Jejich protihráči pak bývají buď drobní zemědělci, nebo častěji moudří a třídně uvědomělí dělníci, kteří přicházejí na venkov, aby rolníkům pomohli a naučili je, jak překonávat překážky. Tak je tomu například v ostře třídně vyhocené hře ALEXEJE PLUDKA *Modrá Voda* (rozmn. 195?; prem. s tit. *Případ Modrá Voda*, D 50 24. 2. 1950).

V některých hrách dramatici svár mezi minulostí a družstevní budoucností vesnice prezentovali jako svár generační, stavící proti sobě – tak jako v dramatu FRANTIŠKA SMAŽÍKA *Tvrdohlavci* (1951; prem. Vesnické divadlo 28. 9. 1950) – otce a jejich děti; téměř vždy však byl tento svár prezentován i jako obraz vnitřního přerodu jedné z postav. Stejně jako ve výrobní dramatice

tu totiž měly klíčovou roli postavy lidí váhajících: vzhledem k tomu, že za prvořadý úkol při zakládání a rozvíjení jednotných zemědělských družstev byla politickými orgány vytyčena nutnost získat tzv. středního rolníka, ve většině vesnických her role váhavců připadla právě takovýmto postavám.

K nejvýraznějším a ve své době nejvíce oceňovaným projevům takto chápané dramatiky patřily hry ILJI PRACHAŘE. V dialektu psaná veselohra *Hádají sa o rozumné* (1950; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 22. 4. 1950) těžila z autorovy znalosti prostředí a jazyka slováckého Dolňacka a z jeho schopnosti schéma částečně oživit povahokresbou a motivy selského furiantství. V sérii žánrových scén z období okolo žní hra předvedla přerod středního rolníka, který zprvu odmítá družstvo a spoléhá na vlastní síly a spolupráci s nejbohatším statkářem, postupně však dospívá k jednoznačnému příklonu k novému, pokrokovému způsobu hospodaření. Napomůže mu v tom ovšem skutečnost, že statkář je nejenom lstivý, ale i velmi nespolehlivý partner, jakož i to, že statkářův syn, nedostudovaný právník, je v závěru chycen, zatčen a morálně deklasován nejen jako cizí agent převádějící přes hranice uprchlíky, ale i jako zloděj, který před pokusem o útěk do zahraničí okradl vlastní rodiče.

I poetika vesnického dramatu se pohybovala v rámci politické aktuálnosti, což ji v dynamicky proměnném porevolučním čase činilo závislou na rytmu, s nímž byly včerejší direktivy a pravdy nahrazovány novými, ale i na měnících se rozměrech prostoru vyžadovaného, povoleného a možného. O tři roky později se tak Ilja Prachař ve hře *Zlatá srdce* (1953; prem. Státní divadlo Ostrava 22. 2. 1953) pokoušel vyhovět nově stanoveným politickým směrnicím a předvést cestu vesnice k vyššímu typu družstevního hospodaření, poukázat na nové podoby třídního boje a také výpověď oživit o něco složitější kresbou charakterů postav. Děj je opět veden ve dvou rovinách, soukromé a pracovní, společenské. Hlavní postavou je předseda JZD, který prochází manželskou krizí a je zprvu nedostatečně obezřetný vůči boháči, jenž se snaží družstvo rozložit zevnitř, organizuje sabotáže a i svého syna vyprovokuje k atentátu na předsedu místní organizace KSČ. Dvojice JAN MARTINEC a VALINA KUČAŘOVÁ ve hře *Než přišlo jaro* (rozmn. 1952; prem. Vesnické divadlo 5. 2. 1953), umístěné do pohraniční chodské vsi, pak mezi ty, kteří v boji za socialismus na vesnici stojí „proti nám“, zařazuje i postavu věrolomného funkcionáře krajského aparátu strany.

Posuny politické atmosféry se promítly rovněž do textových variant jednoho z nejdéle hratelných dramát s tématem kolektivizace, *Jarního hromobití* MILOSLAVA STEHLÍKA (1952; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 9. 2. 1952). Hra některými postavami navazuje na autorovo starší okupační drama *Mordová rokle* a obdobně jako ono má blízko k historickému dramatu. Přítomnou situaci české vesnice nahlíží z perspektivy komunistické interpretace poválečných dějinných pohybů a jednotlivé postavy – navzdory

autorovu dramatickému talentu a jeho schopnosti žánrové povahokresby – jsou koncipovány jako ilustrace „typických“ postav příslušníků jednotlivých tříd a společenských vrstev. Ve třech dějstvích, situovaných do poválečného jara 1945, poúnorového jara 1948 a jara budovatelského 1949, dramatik vykresluje morální a faktický rozpad starých selských rodů a cestu vesnického kolektiva ke zrodu družstva – symbolu nové dějinné epochy. Jestliže však původní varianta hry ve shodě s výchozími normami budovatelské poetiky v posledním jednání vrcholila jednoznačně optimistickými obrazy harmonie a očekávané idylicky bezkonfliktní budoucnosti, v pozdějším znění, knižně prezentovaném roku 1959 jako druhý díl autorovy Vesnické trilogie, již hra končí poněkud kritičtěji a problematičtěji, tj. dramatickou situací, která dává tušit rodící se možné konflikty v družstvu a vesnici.

### *Drama střetů mezi dvěma světy*

Úzké sepětí úkolů politických a úkolů, které si dramatici kladli ve svém odhodlání podílet se na tvorbě nové společnosti, dalo vzniknout dramatickým dílům, jejichž spojícím rysem byl záměr demonstrovat na příkladech z kapitalistické ciziny rozdíl mezi „námi“ a „jimi“. Vedle her, jejichž tématem byl „náš“ boj za socialismus, tak vznikaly i texty, které měly ukazovat, jak probíhá tentýž boj „v táboře nepřítele“. Přinášely schematické příběhy lidí, kteří „bojují s námi“, a současně prostřednictvím rozmanitých obrazů rozkladu a úpadku kapitalistické části světa dokládaly správnost a nutnost „námi“ zvolené cesty. Pranýřován byl odlišný společenský systém a jemu přisuzované negativní vlastnosti, jako sociální a národnostní nespravedlnost, nehumánnost, vykořisťování dělnické práce, rasismus, policejní teror a soudní zvrůle, imperialistická snaha ovládnout svět atd. Pravdivost těchto dramatických obrazů měla být podtržena dokumentárním charakterem jednotlivých děl i způsobem jejich prezentace jako dramatického zpracování víceméně reálných událostí a příběhů. Obvyklým tématem a cílem kritiky byly Spojené státy a Američané kdekoli ve světě jako úhlavní nepřítel a nejsilnější opora odumírajícího systému; k rozvinutí příběhu o prolhanosti měšťácké společnosti však stačila například pouhá novinová zpráva o zemětřesení ve Švýcarsku (KAREL BENÍŠKO: *Přihodilo se v městě Sionu*, prem. Městské oblastní divadlo Žižkov 14. 5. 1949).

Uprostřed studené války, v ideologicky zjednodušeném modelu světa jako střetu mezi „námi“ (SSSR a země mířící k socialismu a jejich spojenci: komunisté a dělníci kdekoli na světě) a „jimi“ (USA a ostatní kapitalistické země, pohrobci fašismu, váleční štváči apod.), patřilo k závazným normám

téma „boje za mír“, které se dramatikům úzce propojovalo s bojem za pokrok, sociální a národnostní spravedlnost.

Samo o sobě se toto téma boje nevázalo na žádný dramatický žánr. V případech, kdy dramatici chtěli – tak jako KAREL STANISLAV ve hře o norských rybářích *Cesta lososů* (rozmn. 1954; prem. Městské oblastní divadlo v Hořovicích 8. 5. 1954) – dramatem předvést odpor dělníků vůči vykořisťovatelům, mohli fabulovat obdobně jako autoři soudobých her historických, neboť přítomnost kapitalistických zemí byla vnímána jako analogie k minulosti zemí, které se z kapitalismu již vymanily. V jiných případech posloužila k vynesení dramatického soudu nad kapitalismem, jeho amorálností, nespravedlností a reakcionářstvím například poetika dramatu rodinného, detektivního, špionážního, humoristického či satirického.

Satirické pamflety na nejružnější rysy amerického způsobu života psal například RADOMÍR HRABÁK. V jeho jednoaktové parodii na americké soudy byl za propagaci komunismu odsouzen medvěd (*Medvědář*, rozmn. 1952); ve hře *Švagr se vrací aneb S duchy divno hrát* se pak dramatik vysmíval nejen americkému zbožňování dolaru, ale i spiritismu a psychoanalýze (prem. Státní divadlo Brno 22. 1. 1955).

Takřka závazným syžetovým vzorcem byl postupný přerod ústředního hrdiny od počáteční falešné jistoty a hrdosti na svoji zemi (a vše americké) přes dějový zlom, psychický otřes, pochybnosti o hodnotách, v něž dosud věřil, až po rozhodnutí postavit se na stranu pravdy a bojovat za mír a pokrok i proti svému vlastnímu státu. V rodinném dramatu JAROSLAVA A. URBANA *Barevná hráz* (rozmn. 1953; 1954; prem. Divadlo J. Wolкера 13. 10. 1953) je takovým dějovým zlomem sociální a psychologický šok, který prožije americká jižanská rodina, když nečekaně zjistí, že matka má černošské předky. Ve hře OTY ŠAFRÁNKA *Ráno startují letadla* (prem. Krajské oblastní divadlo Hradec Králové 4. 11. 1950; přeprac. s tit. *Čest poručíka Bakera*, rozmn. 1951; prem. Divadlo státního filmu 15. 4. 1951) je hrdinou americký letec, účastník náletu na Hirošimu, kterého statisíce obětí atomové bomby, nezaměstnanost a přítel-komunista přivedou nejen k mírovému hnutí, ale také k tomu, že se posléze v Koreji aktivně přidá na protiamerickou stranu. Analogickým vývojem prochází také ústřední postava dramatu OLDŘICHA DAŇKA *Steelfordův objev* (rozmn. 1954; prem. s tit. *Objev dr. Steelforda*, Krajské oblastní divadlo Hradec Králové 17. 2. 1954, hráno též s tit. *Jessii jde o život*). Impulsem postupného dozrání mladého mikrobiologa a objevitele léku proti dýmějovému moru v bojovníka za mír a vědeckou čest je tu snaha americké vlády a tajných špionážních služeb využít této nemoci v biologické válce. Ve hře LUDVÍKA AŠKENAZYHO *Dítě a bomba* (1950; prem. Městské oblastní divadlo Pardubice 17. 12. 1950) se v bojovníka za mír mění francouzský malíř, autor plakátu proti atomové bombě. Smrt dělníka zastřeleného policistou jej odvrátí od avantgardních „pseudoexperimentů“

pro měšťáky a navrátí k opravdové umělecké tvorbě, tedy k realismu srozumitelnému poctivým lidem. Proto se také rozhodne dělníkovu smrt namalovat a obraz věnovat tomu, kdo chrání mír celého světa – J. V. Stalinovi.

Střet mezi „námi“ a „jimi“ v boji za celosvětový mír a sociální spravedlnost vytvářel ideové pozadí všech her, v některých však byl přímo tematizován. Aktovka JOSEFA NESVADBY *Tři podpisy* (rozmn. 1954) vykreslovala tři podoby tohoto boje: boj západoněmeckých nezaměstnaných, osvobozenecský boj malajských partyzánů proti anglickému kolonialismu a budovatelské úsilí na stavbě české přehrady. Za přirozené spojence v boji proti kapitalismu byly v politice i v dramatu považovány koloniální národy; obrazem tohoto spojenectví a boje lidových mas proti cizí nadvládě i vlastním, prozápadním vládám měla být hra ALENY BERNÁŠKOVÉ *Šeherezáda* (rozmn. 1951; prem. Realistické divadlo 31. 3. 1951), situovaná na Střední východ, do země nazvané Naftanie.

Jako vhodná příležitost ke konfrontaci obou společenských systémů se jevilo téma emigrace, přechodu postavy z nesvobody do svobodného světa. V době, kdy na hranicích Československa byly budovány zábrany proti masové emigraci na západ ovšem toto téma poněkud paradoxně nabývalo podoby útěku od „nich“ k „nám“. SAŠA LICHÝ ve hře *Sedm havranů* (rozmn. 1953; prem. 1953) vyfabuloval příběh o francouzské studentce, delegátce mírového festivalu v Berlíně, jíž se za pomoci západoněmeckých mládežníků podaří přejít do NDR.

V dramatu *Střetnutí* JANA MARTINCE a VALINY KUČAŘOVÉ (rozmn. 1953; prem. s tit. *Únos*, Krajské oblastní divadlo Olomouc 10. 2. 1951), inspirovaném skutečnými událostmi z března 1950, je argumentem pro přitažlivost života v rodícím se socialismu svornost, s níž sociálně a politicky různorodá skupina československých občanů, zavlčených do západního Německa, dokáže odolat nátlaku amerických úřadů a svou morální převahou si tak vynutí návrat do vlasti.

Několik hodin ve sběrném emigrantském táboře Goettin, okamžiky, kdy je likvidován a kdy je současně v Československu vyhlášena amnestie, vytváří situační rámec pro dějově vypjatou dramatickou prvotinu FRANTIŠKA PAVLÍČKA. Hra, jejíž hlavní myšlenka je dána již titulem *Chtěl bych se vrátit* (1956; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 11. 2. 1956), měla být dokladem mravní diferenciací poúnorových emigrantů. Zatímco někteří se tu přizpůsobují a jsou ochotni i ke zločinu, jiní upadají do beznaděje. Jen ti nejlepší pak nalézají odvahu k návratu do svobody, již jim vlast nabízí.

## *Reinterpretace historie: boj pokračuje*

Budovatelská dramatika byla přítomná, přitahovala ji především nejaktuálnější témata společenského života. Jestliže přesto v jejím rámci vznikla velmi početná skupina dramat historických, soustředujících se na vybrané okamžiky a výrazné osobnosti české historie, bylo to důsledkem záměru reinterpretovat minulost a vyložit ji tak, aby potvrzovala správnost zvolené cesty k „dnešku a budoucnosti“, ke komunismu.

V souladu s přesvědčením, že „dnešek rodí dějiny“, byla hranice mezi přítomností a historií neostrá a historie se přítomností bezmála dotýkala. Chápání února 1948 jako zcela zásadního dějinného přelomu velmi brzo odsunulo do historie nejen vše, co se odehrálo před tímto mezníkem, ale záhy začaly být vnímány jako historický fakt i samotné únorové události. To bylo patrné již v dramatech MIROSLAVA KROHY *Bez starosti* (1948) a *Město na pomezí*. První z nich uvedlo D 48 5. května 1948, tedy v památný den Pražského povstání, čímž byla založena – v příštích letech velmi oblíbená – praxe psát a inscenovat dramata z nedávné historie jako příspěvek k oslavám daného výročí, druhá pak byla inscenována v Městském oblastním divadle Kladno 6. října 1951. Obě dramata jsou komponována jako sled několika scén ze života maloměsta, které měly z komunistického pohledu vykreslit jednotlivé etapy politického vývoje od konce války a odůvodnit únorové převzetí moci; v *Městě na pomezí* je pak součástí této perspektivy i téma osídlování pohraničí.

Výrazně se vnímání nedávné přítomnosti jako historie projevilo zejména ve dvojici dramat přímo věnovaných „Vítěznému únoru“. První z nich, hra ILJI PRACHAŘE a VILÉMA KYZLINKA *Tři únorové dny*, byla v Městském oblastním divadle Žižkov inscenována 25. února 1949, tedy jako součást oslav prvního výročí převzetí moci. Únor 1948 zde byl dramaticky předveden poprvé, a to způsobem, který plně odpovídal sebehodnocení a sebeprojekci vítězů a rodící se poetice budovatelské kultury. Prostřednictvím spíše reportážního než dramatického záběru tu byly předvedeny politické události od demise vlády až po Gottwaldův vítězný projev na Staroměstském náměstí, respektive jejich průmět do atmosféry slévárny v jednom z malých měst. Fabulačně je hra postavena na střetu poctivých dělníků (předsedy závodní rady a národního správce podniku) s bývalým majitelem a jeho národně socialistickými spojenci, kteří se tak dlouho pokoušejí získat továrnu zpět nebo alespoň sabotážemi narušovat výrobu, dokud jim v tom „chod spravedlivých dějin“ nezabrání. Na zcela shodném reportážním principu, byť s větší barvitostí a dramatickou zkušeností, koncipoval OLDŘICH DANĚK hru *Čtyřicátý osmý*, uvedenou Krajským oblastním divadlem v Hradci Králové 28. dubna 1956, tedy v době, kdy první, budovatelská fáze socialistického

umění již doznívala. „Útržky z velkých dnů“ tu zachycovaly únorové dění v malé venkovské papírně a vykreslovaly morální rozklad rodu bývalých majitelů a jejich přísluhovačů.

Prolínání pohledu historického s přítomným postupovalo další typický tematický okruh pouťové dramatiky, kterým byla válka. Ta byla interpretovaná jako součást dějin „před změnou“ a současně jako okamžik, kdy se již „rodil dnešek“. Dramatickou produkci tak určovaly dvě vzájemně se prostupující teze: „dnešní boj začal již za války“ a „válka pokračuje“.

Pokud nad texty o vítězstvích převažovaly hry o prohrách a obětech, nebylo tomu z nedostatku témat, jako spíše ve snaze naplnit tradiční představu o dramatu, která autory vábila možností pojmut téma velké porážky jako optimistickou tragédií, jejíž hrdinové sice mohou fyzicky prohrát, ale zůstávají morálními vítězi a jejich oběť se tak stává „historicky nutným“ předstupněm příštích vítězných bojů. Takto téma prohry a obětí pojal už kultovní text budovatelské kultury, Fučíkova Reportáž, psaná na oprátce, kterou VLADIMÍR SEMRÁD upravil v drama *Nejlepší synové a dcery* (rozm. 1952; 1953; prem. Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 24. 2. 1952).

Tragická oběť, prohra či nezdár byly autory nazírány v rámci široké dějinné perspektivy, opírající se o jistotu konečného vyústění dějin do komunismu a vykládány – podle logiky dvojího nepřítele – jako první nutné kroky v boji, který musí následovat a v němž protivníkem již nebudou pouze Němci, ale nepřítel skutečný, tj. kapitalistická společnost.

Nejzřetelnějším dokladem byl debut LADISLAVA BUBLÍKA *Rozkaz* (rozm. 1952). Hra, která je dramatizací a ideovou úpravou románu Vladimíra Pazourka *Ústup z hranice*, byla napsána a poprvé uvedena již před únorem 1948 (prem. Divadlo pracujících Zlín 4. 10. 1947; Slovácké divadlo Uherské Hradiště 15. 9. 1951), nicméně svou poetikou již zcela patří do následujícího období. Pomocí v podstatě detektivní zápletky vykresluje situaci československé posádky v Sudetech během zářijové mobilizace v roce 1938. Autor zde proti sobě postavil nejen Čechy a Němce (tj. „henleinovské zaprodance“ v československé uniformě), ale i pány a dělníky. Jeho cílem bylo v duchu třídního pojetí dějin ukázat, že ztráta Sudet byla výsledkem úskoku bohatých, kteří navzdory odhodlání lidu bránit vlast proti fašismu vydali rozkaz k ústupu. Dělníci, reprezentovaní postavou vojína Rakouse, prostého člověka, jehož politické a sociální uvědomění je dáno jeho účastí ve španělské občanské válce, jsou posléze nuceni ustoupit – jsou si však jisti, že jde pouze o ústup dočasný, po němž bude následovat vítězný boj s buržoazií.

Stejná idea prostupuje i pozdější pokus VOJTĚCHA CACHA dát tématu Mnichova tradičnější tvar a v pětiaktovém dramatu *Příběh plukovníka Adamíry* propojit evokaci historické atmosféry s prvky rodinné tragédie (1956; prem. s tit. *O nás bez nás*, Městské divadlo Kladno 8. 5. 1955).



Ústředním tragickým hrdinou, vystupujícím z galerie rozmanitých typů koncipovaných dle třídního principu, tu je postava čestného českého důstojníka, který pochází z lidu a sympatizuje s politickou levicí. Svou kariérou, politickými postoji i osudy je však pevně spjat s první republikou a jejími iluzemi a podle toho také jedná. Třebaže ví, že by bylo správné s německou přesilou bojovat, v rozhodujícím okamžiku – stejně jako tehdejší vedení státu – zavěsí k ústupu. Přesto se však v závěrečném aktu odhodlá ke statečnému gestu: zastřelí se, aby tak zachránil život prostého vojáka, dělníka, který se Němcům dokázal postavit.

Nezastíraným záměrem těchto her – a patří k nim také dramatická prvotina MILANA JARIŠE *Patnáctý březen* (rozmn. 1949; prem. Státní divadlo Ostrava 17. 9. 1950) – bylo předvést odhodlání lidu bojovat proti fašismu, a to navzdory zradě „pánů“. Hry měly prezentovat takový obraz minulosti, v němž jako jediní praví bojovníci za národní věc byli představeni ti, kteří současně bojovali za věc sociální, tedy komunisté, zatímco jejich političtí odpůrci, tedy „síly kapitalismu, nenávisti, zla a záporu“, byli interpretováni jako zrádci národa, fašisté či jejich přísluhovači. Jarišova hra, později přepracovaná pod titulem *Přísaha* (rozmn. 1952; 1953; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 17. 5. 1952) a zfilmovaná s příznačným názvem *Neporažení* (rež. Jiří Sequens, f. 1956), zachycuje malou vojenskou posádku v první den okupace, kdy se prostí vojáci vedení desátníkem-komunistou odmítnou vzdát a navzdory kapitulantství buržoazních politiků a bezprostředních velitelů spolu s dělníky bojují proti nepřátelské přesile, aby tak umožnili evakuaci továrny. Po splnění úkolu přecházejí do ilegality s odhodláním dále bojovat.

Prézentnost budovatelské koncepce dramatu vedla až k tomu, že jednotlivé pokusy reinterpretovat historii byly velmi úzce spjaty s aktuálními politickými směrnicemi a aktivně naplňovaly to, co se nazývalo „společenská objednávka“. Příkladem je partyzánské drama JIŘÍHO PROCHÁZKY *Ohně na horách* (rozmn. 1954; prem. Ústřední divadlo československé armády, Vinohrady 4. 2. 1955). Opět jde o hru o boji, obětech a dočasném ústupu, která kombinuje válečnou tematiku s rodinnou tragédií. Její dějovou osu utváří příběh rodiny dělníka, jehož dva synové se během Slovenského národního povstání vydávají rozdílnými směry – jeden stojí na straně povstaleckého lidu, druhý se pak sbližuje s kapitulanty. Ideově tak hra naplňuje obvyklé schéma dvojího boje: s Němci a zároveň i s nepřáteli pokroku a komunismu. Vzhledem k tomu, že vznikla v období, kdy byl aktuální boj s tzv. vnitřním nepřítelem, nepřekvapí, že v roli hlavních zrádců tu vystupuje husákovské vedení Komunistické strany Slovenska, tedy osoby, které byly právě v této době souzeny a vězněny pro „buržoazní nacionalismus“.

Budovatelská dramatika si kladla úkol zobrazit historické události nejen v bezprostředním vztahu k dnešku, ale také ukázat, jak se ve vypjatých

situacích projevovaly a tříbily lidské charaktery. V některých hrách nabývala kresba individuálních povahových rysů na významu, vždy však byla dušena požadavkem typičnosti a třídním hlediskem, tedy dramatiky akceptovanou normou, jež určovala chování, postoje a jednání „typických“ příslušníků jednotlivých tříd a společenských vrstev. Ve hře JAROMÍRY KOLÁROVÉ *Šerík v hlavni* (rozmn. 1951; prem. Krajské krušnohorské divadlo Teplice 9. 5. 1950) jsou takto na pozadí dramatických bojů na barikádách představeny jednotlivé typy české society: lidé prostí, bojovní a odhodlaní, ale i lidé vypočítaví, opatrní a sobečtí. Tento hodnotový střet je pak příznačně zosobněn postavami uvědomělého dělníka a jeho rodiny na jedné straně a zbabělého továrníka na straně druhé. Požadavek typičnosti nahlížen z třídního úhlu přiváděl dramatiky do slepé uličky: z postav her vytvářel loutky realizující předem dané ideové a dějové modely.

Dobová kritika si toto uvědomovala jako chybu, kterou označovala slovem schematismus; její příčiny však nehledala v normě, ale pouze v jejích jednotlivých realizacích. Třídní hierarchizace postav a činů měla být zachována, jen měla být podána s důrazem na věrohodnější povahokresbu a s lepší znalostí dramatického řemesla.

Částečnou naději, že je možné toto uskutečnit, dala kritice a českému divadlu hra MILOSLAVA STEHLÍKA *Mordová rokle* (1949; prem. Realistické divadlo 10. 2. 1949; 1959 vydáno jako první díl dramatické trilogie *Vesnická kronika*). Autor se tu vrací k tématu, které v jinotajné rovině zpracoval již ve své prvotině *Vesnice Mladá*, a vykresluje atmosféru posázavské vesnice na okraji vojenského pásma, která je ohrožena vystěhováním a povinným odprodejem pozemků a majetku německému uzurpátorovi v době, kdy se válka u Stalingradu už láme. Základní konflikt je pak budován jako nutnost těžkého rozhodování mezi třemi možnostmi: zachovat si svou hrdost a rodnou vesnici opustit, zůstat, smířit se se ztrátou majetku a přijmout postavení nevolníka, anebo si kolaborací polepšit, vybudovat si kariéru a získat majetek. Tragickou osu a pointu tvarově sevřeného dramatu o pěti dějstvích vytváří příběh otce, jehož dva synové se dají do německých služeb a který se v závěrečné scéně rozhodne zachránit cizí životy tím, že svého syna, a s ním i sebe sama, zabije. Autor tu pracuje s řadou dobově příznačných motivů (prostupování národní a sociální problematiky, motiv pomoci uprchlým zajatcům-sovětským vojákům apod.) a respektuje i třídní klasifikaci postav. Většina chalupníků, mudrlantský švec a zejména uvědomělý komunista-odbojář, se tu řadí ke kladným a hrdým postavám, kdežto bohatí sedláci se naopak pokoušejí – marně – s nepřítelem dohodnout. Největšími kolaboranty a zrádci vesnice jsou pak ti, kteří zpychli ze svých – neukončených – pražských studií. Při kresbě názorové diferenciacie postav však Stehlíkova hra tyto limity zároveň poněkud přesahuje: přes závazné schéma prosvítá nejen autorova osobní znalost prostředí, ale také jeho zájem

o lidskou individualitu a značné pochopení pro subjektivní motivaci činů jednotlivých postav, včetně postav negativních, mezi nimiž se objevuje – z třídního hlediska netypická – postava chudého domkáře, který doufá, že si kolaborací dopomůže, alespoň na čas, ke slušnějšímu životu. Mordová rokle tak získala relativní životnost a stala se prakticky jedinou hrou z okruhu budovatelské dramatiky, která byla uváděna i v pozdějších desetiletích a jako taková byla také zařazena mezi klíčová díla socialistického dramatu.

Příležitost k dramatům o velkých prohrách, které předznamenávaly vítězství, poskytovala rovněž historie dělnického hnutí. Srážky hladových s bohatými, zaštitěnými státní mocí, se stávaly příležitostmi názorně a na základě doložených dějinných faktů prezentovat třídní bezprávi kapitalistického systému, boj dělníků proti němu, tragické oběti, které tento boj přinášel, a zároveň naznačit směr k dnešku. Tuto základní tendenci přesně pojmenoval Vojtěch Cach, když v závěru hry Mostecká stávka vložil postavě Klementa Gottwalda do úst slova: „*Zde byla prolita dělnická krev. [...] Ale boj jde dále. A my se dočkáme i toho, že jednou budou páni smeteni, že budou vyvlastněni. Ale ne vládou, která je s nimi zajedno, ne stranami, které od nich berou provize, ale námi, dělnickou třídou. A pak šachty, celá země, bude patřit nám. Ano, jednoho krásného dne, dnes či zítra, dříve či později, ale jednoho krásného dne zlomíme kapitalistům vaz!*“

Hlavním materiálovým pramenem pro takto orientovanou dramatikou byly severočeské stávky během hospodářské krize třicátých let; nejdále proti proudu času se pak vydal JOSEF NESVADBA, když se pokusil formou konverzační hry vykreslit krvavě ukončenou stávku textiláků z roku 1870 (*Svárov*, prem. Severočeské divadlo Liberec 31. 8. 1950, Státní divadlo Brno 6. 9. 1950, hráno též s tit. *Liebigova společnost*; rozmn. a přeprac. s tit. *Milionář Liebig*, 1956; prem. s tit. *Zásnuby barona Liebiga*, Krajské oblastní divadlo Varnsdorf 1956).

I při stavbě her s tematikou dělnického hnutí se uplatňovala dramatická logika boje s dvojným nepřítelem: na jedné straně s kapitalisty a na straně druhé se zrádci a váhavci ve vlastních řadách. Třebaže sociální konflikty byly často situovány do prostoru národnostně velmi vypjatého, česko-německá a případně česko-polská problematika tu ustupovala do pozadí. Pokud se nacionální motiv ojedinele objevil, sloužil zpravidla jako důkaz internacionálního charakteru dělnické třídy a smýšlení jejích vůdců-komunistů, případně jako doklad spojenectví kapitalistů s německými i českými fašisty a „sociálfašisty“.

Takto je koncipována hra JANA MARTINCE a RŮŽENY ROLLOVÉ *Náš přítel Kurt* (rozmn. 1954; prem. s tit. *Případ Kurta Königra*, Krajské krušnohorské divadlo Teplice 8. 5. 1954). V dramatu s výmluvným podtitulem *Vorwärts, soudruzi!* se obětí boje za práci stává německý emigrant-komunista, který je v

zájmu majitelů dolů zabít německými turnery; jeho smrt však sjednotí horníky bez ohledu na národnost.

Vítězství proletářského internacionalismu nad „buržoazii rozdmýchávaným nacionalismem“ (tentokrát polským) bylo také tématem hry LADISLAVA BUBLÍKA *Horoucí láska* (rozmn. 1955; prem. Státní divadlo Ostrava 29. 4. 1955), v níž čeští a polští železničáři na Ostravsku svorně a „z horoucí lásky“ k revolučnímu Rusku v době jeho války s Polskem maří dopravu francouzského válečného materiálu na frontu. Hlavním hrdinou je tu typická postava českých historických her a zejména próz situovaných do dvacátých let dvacátého století: (polský) demobilizovaný voják přicházející ze zaslíbené země sovětů a přinášející zprávy o vítězství tamní revoluce.

Naplno byl princip dvojího boje realizován ve dvojici her VOJTĚCHA CACHA, které byly v rámci budovatelské kultury považovány za vzorové. První z nich, *Duchcovský viadukt* (1950; prem. Realistické divadlo 11. 9. 1950), byla věnována událostem spojeným s tragickou střelbou četníků do průvodu nezaměstnaných 4. února 1931 a s následným soudem nad dělnickým vůdcem, komunistickým senátorem (inspirovaným skutečným komunistickým představitelem Petrem Stránským). Hra druhá, *Mostecká stávka* (1953; prem. Realistické divadlo 10. 1. 1953), vykresluje obraz narůstajícího stávkového hnutí severočeských horníků v březnu a dubnu 1932, kdy se stávkujícím na čas podařilo – opět za cenu obětí na životech – ovládnout město Most. Obě dramata se opírají o studium dokumentárního materiálu a historické děje zachycují prostřednictvím mozaiky drobných lidských osudů. Kresba a diferenciacie jednotlivých postav přitom víceméně naplňují dobová politická schémata o významu a neomylnosti komunistické strany a o zrádcovské roli příslušníků stran jiných, „reformistických“. V Duchcovském viaduktu z fresky osudů vystupují především osudy rodiny horníka Suchardy, který se po poznání renegátské role národně socialistické strany postupně „třídně uvědomí“ a přihlásí ke KSČ. Mostecká stávka je pak v některých svých scénách přímou oslavou vedení komunistické strany, které se dostalo do jejího čela v roce 1929. Klement Gottwald a jeho prezidentský nástupce Antonín Zápotocký tu poprvé v české dramatice – při prvním uvedení hry dva měsíce před Gottwaldovým úmrtím – vystupují jako dramatické postavy, které mosteckou stávku osobně vedou a na rozdíl od politiků jiných stran zosobňují zápas za revoluční společenskou změnu. Gottwald pak v posledních větách dramatu pronáší slova, která „vizionářsky“ spojují bojovnou minulost s přítomností.

Je příznačné, že Mostecká stávka má textově velmi odlišnou, pro menší počet herců určenou variantu s titulem *Pevnost na severu* (rozmn. 1954; Vesnické divadlo 9. 5. 1954), v níž postavy Gottwalda a Zápotockého zcela chybí a která končí nikoli citovaným projevem státníka, ale přísahou horníků nad mrtvým soudruhem, že vydrží až do konečného vítězství. Úpravy divadelních textů tak,

aby byly inscenačně méně náročné, byly v budovatelské dramatice celkem běžné; naplňovaly tak požadavek, aby ideově správná díla oslovovala – třeba i prostřednictvím malých hereckých souborů – co nejširší okruh publika. Motivem přepracování Mostecké stávkový však patrně byla rovněž obava, že by se postavy uctívaných státníků mohly v provedení herců z malých a amatérských divadel stát bezděčnou karikaturou.

K vypjatým okamžikům třídních střetů se Vojtěch Cach obrátil rovněž ve své třetí hře z dějin dělnického hnutí *Růžena Kalafová (Vzplanutí)* (1954; prem. Městské a oblastní divadlo Kladno 7. 9. 1952, hráno též s tit. *Pani Kalafová*). Klíčová dějství hry jsou situována na Kladno v prosinci 1920, tedy do doby, kdy po rozkolu v sociální demokracii a po sporu o Lidový dům – který posléze zrodil KSČ – přerostly snahy o revoluční převzetí moci v pokus o generální stávku. (Stejně téma již dříve zpracoval FRANK TETAUER, když je v neúspěšné hře *Atentát* zasadil do kriminálního příběhu o anarchistech a dělnických funkcionářích; rozmn. 195?; prem. Vesnické divadlo 27. 9. 1949.) Oproti předchozím freskám si Cach tentokrát k zachycení historických dějů zvolil poněkud jinou metodu. Po vzoru Gorkého vykreslil revoluční boj z pohledu postavy, která je reprezentantem třídy odsouzené k zániku. Ústřední postavou dramatu je vdova po advokátovi, vyznavačka aktivního života, která se nechce smířit s kořistnictvím a kariérismem svého zetě, velkoobchodníka a válečného zbohatlíka. Během dočasného ovládnutí Kladna dělnickými radami a následných policejních represí pak Kalafová postupně nachází cestu nejen ke svému druhému zeťovi-strojvedoucímu, ale také k jeho bojovnějším stranickým soudruhům. Uvědomuje si beznadějný úpadek vlastní třídy i to, že ona se konce starého režimu již nedožije.

Početnou část pounorové dramatiky tvořily hry životopisné, případně hry vykreslující klíčový úsek v životě některé z výrazných osobností; jen ojediněle byly přitom věnovány jiným než českým osobnostem. K výjimkám patřila hra JAROSLAVA JANOVSKÉHO *Hledač světla* (rozmn. 1953; 1955; prem. Komorní divadlo 8. 4. 1948) o osudech holandského malíře Vincenta van Gogha, jenž tu je pojat jako proletářský umělec svádějící boj s měšťáckou společností, nebo naivně oslavná hra *Za mládí světa* (rozmn. 1956; prem. Městské oblastní divadlo Kladno 23. 2. 1956), v níž ANTONÍN DVOŘÁK a VÍTĚZSLAV VEJRAŽKA zobrazili léta londýnského exilu Karla Marxe: chtěli ho představit nejen jako filozofa a vůdce světového proletariátu, ale i jako prostého člověka a manžela.

Většinu produkce tak tvořila dramata o výrazných postavách českého národního života v devatenáctém století. Dramatici však v jejich osudech nehledali to, co vytvářelo jedinečnost té či oné individuality, nýbrž ilustraci teorie o sepětí osobnosti a lidu. Kolektivismus budovatelské kultury totiž vyžadoval, aby jednotlivé osobnosti byly zobrazovány s důrazem na jejich

revolučnost, demokratičnost, na „lidové kořeny“, a tedy na sounáležitost s prostým lidem, z něhož měly čerpat sílu ve střetu s konzervativní měšťáckou společností. Prvek národní se prostupoval s prvkem sociálním, přičemž jednotlivá dramata uplatňovala Nejedlého tezi o devatenáctém století jako tradici, ke které se komunisté mohou hlásit jako plnoprávní dědicové.

Charakteristickým příkladem je hra *Vlastenec* (1953), kterou OTU ŠAFRÁNKOVÍ uvedla činohra Národního divadla (Národní – Tylovo divadlo 27. 3. 1953). Autor se v ní soustředil na období, kdy byl J. K. Tyl po porážce revoluce roku 1848 zbaven místa dramaturga českého divadla a jako nežádoucí osoba musel z Prahy odejít ke kočovnému divadlu. Na pozadí širěji pojatého obrazu společnosti, v kontrastu k zrádcům revoluce, reprezentovaným zejména postavou majitele pražských mlýnů, a také dramatikovi a herci J. J. Kolárovi, oblíbenému u měšťáckého obecnstva, je tu Tyl zobrazen jako mluvčí a obhájce lidu, demokratické linie české kultury a ideálů revoluce.

Vedle osobností kultury a vědy se pozornosti budovatelské dramatiky těšily i příběhy o osobnostech-bojovnicích sloužících ve starších dobách zájmu lidu. Jako bojovníka za zdeptaný a ponížený lid pojal například FRANTIŠEK KOŽÍK titulního hrdinu dramatu z doby těsně před třicetiletou válkou, kdy se Morava musela bránit nejen nájezdům Uhrů, ale i drancujícím císařským vojákům (*Hejtman Šárovec*, rozmn. 1954; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 25. 2. 1954, podle autorovy prózy *Na dolinách svítá*, 1947).

Za vzor aktivních bojovníků za sociální spravedlnost byli v rámci českých dějin však považováni především husité. Významné postavení, které téma husitství v české literatuře tradičně zaujímal, bylo v pounorovém období ještě posíleno, neboť v něm byl viděn přímý předobraz komunistické revoluce. Interpretováno bylo tedy především jako hnutí sociální, jen vnějškově náboženské. Je přitom příznačné, že v prvních pounorových letech (na rozdíl od let 1945–48) nebylo v původní české dramatice toto téma již nahlíženo skrze postavu martyra Jana Husa.

Hra FRANTIŠKA RACHLÍKA *Hodina předjitřní* (1950; prem. s tit. *Žižka*, Státní divadlo Ostrava 28. 10. 1949) měla být první částí trilogie o Janu Žižkovi. Tato okolnost způsobila, že Rachlík Žižku nezobrazil (oproti v té době často inscenovaným hrám J. K. Tyla a Aloise Jiráska) v roli vůdce, ale jako mladého hrdinu, který teprve, řečeno dobovou frazeologií, postupně společensky dozrává, poznává své poslání a staví se do čela husitského hnutí. Postava aktivního historického hrdiny, zastupujícího nejradikálnější revoluční vrstvy, dominuje také široké dramatické fresce BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO *Veliké město pražské* (prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 3. 3. 1950), hrané též s titulem *Jan Želivský* a popisující události okolo první pražské defenestrace. Obdobný důraz na revoluční roli městské i venkovské chudiny určil též hru OLDŘICHA DAŇKA *Nad Orebem kalich* (prem. Krajské

oblastní divadlo Hradec Králové 21. 2. 1953) o husitském hnutí na Hradecku roku 1420 a boji orebitů vedených knězem Ambrožem proti panské zradě a „domácí i zahraniční reakci“.

Polarita, jejíž kladný pól tvořily akce, čin a boj (ve jménu lidu, národa, dělnické třídy apod.) a záporný pól váhavost, nerozhodnost a bázlivost, vyrůstala z revolučního vzepětí a byla pro hodnotovou orientaci prvních let budování socialismu příznačná; poznamenala i dramata s postavou předhusitského krále Václava IV. Starší jinotajná hříčka JOSEFA a MIROSLAVY TOMANOVÝCH, jejíž první verze byla v roce 1938 v Burianově „Děčku“ hrána až po značných cenzurních škrtech, jej ještě prezentovala jako laskavého panovníka svádějícího boj s českou aristokracií a duchovenstvem (*Lidový král*, 1951; prem. Vesnické divadlo 30. 12. 1950). V pozdějších hrách však již byla Václavu IV. přisuzována spíše role slabošského krále neschopného zabránit feudálům církevním i světským ve vykořisťování lidu.

Tak je tomu v tezovité hře JAROSLAVA TUMLÍŘE *Prameny hněvu* (rozmn. 1954; prem. Městské oblastní divadlo Benešov 28. 10. 1953), jejíž dějovou osou je spor mezi králem a arcibiskupem Janem z Jenštejna. Autor chtěl demaskovat kult mučedníka Jana Nepomuckého, kterého tu v postavě generálního vikáře Jana z Pomuku prezentuje jako pleticháře neštítícího se jakékoliv intriky. Pozadí příběhu pak tvoří autorův záměr ukázat prohnitost tehdejšího řádu, zpučnost mocných, utrpení lidu, a tedy i nezbytnost se vzepřít spolu s očistnou silou revoluční akce.

Nejdále do historie se vydal MILAN JARIŠ ve hře, která se z kontextu dobové historické dramatiky vymykala zejména tím, že autor zvolil formu veršovaného dramatu. Vstoupil v ní do přímé polemiky se svatováclavskou tradicí tak, jak ji prezentovala katolická církev a jak byla v meziválečném období – zejména v souvislosti se svatováclavským milénium – interpretována i českou dramatikou. Jeho veršované drama hodnotově pracovalo s analogickými polaritami jako starší hry na toto téma z počátků českého státu (Češi versus Němci, pohanství versus křesťanství), avšak již samotným titulem *Boleslav I.* (rozmn. 1952; 1953; prem. Realistické divadlo 18. 10. 1952) dávalo najevo, komu autor ve střetu dvou knížecích bratří dává přednost. Václava zobrazuje jako člověka sice mravného a ušlechtilého, nicméně neschopného opravdového činu. Václav – ovládaný německými knězi, zrádci a intrikány, kteří v tomto podání zavraždili také kněžnu Ludmilu – je pak neschopen dostát povinnosti ubránit zemi před nepřítelem. Boleslav je naopak ztělesněn jako člověk nemilosrdný a pánovitý, protože však cele slouží zájmům národa a je odhodlán za jeho samostatnost bojovat, je lidem milován; příznačně je tak před principem mučednictví upřednostněna akceschopnost a boj. Blaho země je dle autora nejvyšší hodnotou a ospravedlňuje všechny činy, jež jsou provedené na její obranu: v jejím zájmu Boleslav na sebe bere i vinu za zločin bratrovraždy.

### *Jiné podoby budovatelské dramatiky*

Vedle her historických, výrobních a kolektivizačních se zrodilo i několik pokusů o jiné pojetí budovatelské dramatiky. Jednou z možností bylo využití tradičnějšího žánru a jeho přizpůsobení obvyklému budovatelskému schématu. Tuto možnost poskytoval například zdánlivě nezávazný žánr pohádky, jenž ostatně měl se socialistickou utopií mnoho společného. Nedávné historické události alegorizoval JIŘÍ MAREK v pohádkové hře *Jak se Honza králem nestal*, v níž Honza po vítězství nad drakem svede vítězný boj o svobodu lidu i se samotným králem a dalšími bývalými mocipány (1951; prem. Městské divadlo pro mládež, Praha 1950). V dobovém ideovém klíči adaptoval dramatik KAREL MICHAEL WALLÓ i pohádku Boženy Němcové *Princezna se zlatou hvězdou na čele* (rozmn. 1955; 1956; prem. Divadlo Jiřího Wolkra 22. 10. 1956): princezna z malého království, vydíraného válečným štváčem ze sousední země, nalezne ochranu v mírumilovné říši dobra mocného prince Radovana, proti králi Kazisvětovi se však obrátí i všichni lidé princezniny země. K alegoričnosti pohádek měl blízko i – na počátku padesátých let ojedinělý – pokus o navázání na někdejší revuální poetiku her Voskovce a Wericha, v němž VLADIMÍR LEBEDA dal alegorický politický rozměr příběhu o tažení kmene Volsků proti Římanům a vzpouře prostých lidí proti hamižným obchodníkům (*Volský Případ*, rozmn. 1955; prem. Městské oblastní divadlo Hradec Králové 25. 1. 1951).

Jinou možností bylo zachování realisticko-dokumentární stylizace a přesun schématu do méně obvyklého atraktivního prostředí. Pohledem do zákulisí českých divadel měla být hra s příznačně „válečným“ titulem *Večerní fronta* (prem. Disk 17. 6. 1950), již se OLDŘICH DANĚK pokoušel zachytit atmosféru po přijetí nového divadelního zákona a doložit vítězný boj mezi „starým a novým“, buržoazním a socialistickým, jakož i vnitřní proměnu těch postav, kterým je dáno dospět k poznání pravého místa v novém divadle i společnosti. V přeneseném slova smyslu pak „zákulisí“ odkrývaly dvě hry situované do fotbalového prostředí. JAROSLAV A. URBAN ve veselohře *Deset nula* (rozmn. 1951; prem. Krajské oblastní divadlo Brno 24. 4. 1951) konfrontoval výhody sjednocené tělovýchovy oproti staré profesionální kopané a za škůdce sportu označil její bývalé funkcionáře. PAVEL PÁSEK ve hře *4.0 pro ATK* (1951; prem. D 51 18. 12. 1950) pak proti kšeftaření, lanaření, úplatkům a intrikám postavil poúnorové úsilí o mravní ozdravení sportu a také prozření „starého“ člověka, bývalého profesionálního hráče.



Dobová schémata bezezbytku naplňovala dramata o boji s domácími či zahraničními třídními nepřáteli, tedy hry navazující na téma nedávno skončené války a rozvíjející tezi, že boj v podmínkách nové, studené války dále pokračuje. Tak tomu bylo ve hře JAROSLAVA KLÍMY *Ohnivá hranice* (prem. Národní – Tylovo divadlo 15. 1. 1949), v níž „obrazy ze života“ v osídlovaném česko-německém pohraničí ukazují na nevyhnutelnost boje s lidmi kořistnickými a německými agenty imperialismu, zosobněnými žhářem, který zapálí továrnu budovanou českými dělníky. Vysloveně špionážním dramatem je hra ZDEŇKA BLÁHY *Mír* (rozmn. 1951; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 26. 2. 1949), v níž je klid maloměšťácké, egoistické rodiny rozbit příchodem cizího agenta, bývalého koncentráčníka a kolaboranta, který členy rodiny vydírá, donutí je však bránit se, a tedy „politicky dozrát“.

V pozdější době uvedla studená válka na jeviště jako svébytné téma také armádu. Roku 1953 Divadlo československé armády (na Vinohradech) inscenovalo prvou hru o současné československé armádě. *Předjaří (Vojenská čest)* autorů VLADIMÍRA HORÁČKA a DOBROSLAVA KRAUSE (rozmn. 1953; prem. 3. 10. 1953) v podstatě opakovala obvyklé budovatelské schéma: vojenská jednotka ve výcvikovém prostoru prožívá zdánlivě neřešitelnou krizi a po několikadenním hladovění odmítá kopat zákopy. Díky schopnostem velitelů, dobrému výcviku a přátelství je však krize překonána a je nastolen pořádek. V obdobně tezovité hře JOSEFA NESVADBY *Mimořádná událost* (rozmn. 1955; prem. Armádní divadlo Martin březen 1956) posílí bojovou připravenost letectva vyšetřování smrtelného leteckého neštěstí, za něž nesou vinu velmi schopný, avšak nedisciplinovaný letec a nepořádky v jednotce. Do prostředí pohraniční stráže na Karlovarsku situoval JAN MARTINEC příběh o poctivém mistru houslaři a jeho amorálním bratru, sudetském Němci, který se vrací, aby škodil (*Mistr houslař*, rozmn. 1957; prem. Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 30. 3. 1957).

Jestliže častým motivem v budovatelských hrách bylo vyšetřování, odhalování škůdců, jejich zneškodňování a zatýkání, samotný žánr detektivky byl považován za literární brak. Ojedinelým pokusem byla detektivka PAVLA PÁSKA *Kapitán přišel včas* (rozmn. 1953; 1954; prem. Krajské oblastní divadlo Pardubice 20. 12. 1952), v níž kapitán SNB zabrání tomu, aby třídní nepřátelé vyhodili do vzduchu vysokou pec. O utilitárním způsobu hodnocení takovýchto děl svědčí způsob obhajoby daného žánru, při níž bylo poukazováno na dramatikovo záslužné přibližování práce Veřejné bezpečnosti publiku.

Tématem, které se poetice budovatelského dramatu vzpíralo, bylo téma soukromé, intimní sféry lidského života. Požadavek ztvárnit „žhavou“ přítomnost, která byla ztotožňována s tématy práce, výroby, budování, dolů, nových staveb a nové vesnice, totiž silně omezoval možnost plného rozvinutí dramatických žánrů, reflektujících individuální rozměr lidského života.

Možnost vyjádřit takové city, jako je opuštěnost, samota, smutek či individuální duševní trýzeň, jednoznačně tabuizoval povinný optimismus budovatelské kultury. (Takovéto city se ale mohly vyskytovat jako součást charakteristiky záporných postav.) Svěbytným tématem dramatické výpovědi se ovšem dlouho nemohly stát ani „pozitivní“ lidské city, například láska nebo přátelství; i ty mohly pouze doprovázet a zlidšťovat hrdiny budovatelského nadšení.

Ve většině budovatelských her byla role záporných postav přisuzována epizodním představitelům inteligence, kterou marxistická teorie i praxe interpretovala jako sociální skupinu značně nespolehlivou a jako přirozené odpůrce dobového kolektivismu. Preference sobeckého individualismu, který je zahleděný sám do sebe, se u inteligence předpokládala, a tak se v prvních letech budovatelské kultury příslušník inteligence téměř nemohl stát ústřední postavou dramatu; pokud se jím stal, tak v roli nepřítel. Osamocným dokladem tohoto přístupu je hra *Pařeniště* (prem. D 50 15. 9. 1950), drama v české poválečné dramatičce nejvíce poplatné stalinistickému pojetí zostřujícího se třídního boje, v dobové recepci jednoznačně spojované s procesem se Závěsem Kalandrou, který byl zatčen v listopadu 1949 a odsouzen a popraven v červnu 1950 v rámci procesu s Miladou Horákovou. Jestliže tato hra EMILA FRANTIŠKA BURIANA měla myšlenkově zúctovat se „zrádnou inteligencí“, ukázat „*politický krach, v němž skončili různí ti K. Teigové a Palivcové*“ (Zdeněk Bláha: O pravdivý obraz naší inteligence, *Tvorba* 1950, č. 42), dramatik se tu de facto obrátil proti lidem, s nimiž měl společnou avantgardní minulost, a – patrně v obavách, aby s nimi nebyl spojován – svůj negativní soud nad nimi vyhrotil do pamfletu. Napsal tak hru, která měla naplno odkrýt morální bahno nepřátelské inteligence a uměleckých kruhů, a klíčovou postavou učinil „od lidu odtrženého“ profesora techniky (avšak bojovníka od Dukly), jehož manželská krize je umocněna hledáním nového vztahu k životu. To mu ovšem ztěžují jeho osobní a lidské kontakty se skupinou přátel, kteří se u něj scházejí, s intelektuály (básníky, architektky apod.), jež pod vedením sociologa Fiedlera „kují protistátní pikle“. Tento trockista, který nedokáže překonat fakt, že byl kdysi vyloučen z komunistické strany, je ve své mstivosti odhodlán i k trestným činům. Profesor však díky studentu dělnického původu svá někdejší „falešná přátelství“ překoná, uvědomí si svou povinnost a Státní bezpečnosti udá nejen Fiedlera, ale také vlastní ženu.

Je paradoxem, že navzdory své jednoznačné politické angažovanosti byla Burianova hra po několika reprízách z rozhodnutí úřadů z repertoáru „Děčka“ stažena. Jedním z možných důvodů mohla být její přílišná poplatnost době, tedy to, že ji bezděky zobrazila tak, jak „ona sama“ sebe vidět nechtěla, zvláště ne v okamžiku probíhajícího soudního procesu. Publicisty bylo

autorovi opakovaně vytýkáno, že se mu nepodařilo proti záporným postavám postavit dostatečně kladné představitele inteligence.

## NÁZNAKY ROZŠIŘOVÁNÍ PROBLÉMOVÉHO POLE

### *Dílčí korekce budovatelské poetiky a utkáni s divákem*

Direktivně prosazovaný konstrukt budovatelského dramatu v žádném směru nenaplnil a fakticky ani nemohl naplnit velká očekávání na něj kladená. Byl totiž prostoupen vnitřním rozporem, jenž byl vlastní celé socialistickorealisticke koncepci umění a jenž poznamenával ve větší či menší míře i následný vývojový posun dramatické tvorby padesátých let. Jeho podstata spočívala v neřešitelném dilematu mezi ideově estetickým požadavkem postihnout „pravdu života“ a protikladným přesvědčením, že toho lze dosáhnout jen takovým nazíráním světa, v němž historie, současnost, společenský vývoj i individuální bytí člověka budou interpretovány výhradně prizmatem revolučního, utopistického modelu socialistického, respektive komunistického uspořádání společnosti a s perspektivou jeho budoucího celosvětového vítězství. Již v tomto základním rozporu tak byly zakotveny meze, které bránily postižení skutečné „pravdy života“ se vši jeho složitostí. Tvůrci a obháje normy totiž nejen že nebrali v úvahu paradoxnost a ideologickou neredukovatelnost individuálních lidských osudů, existenciální rozměr a tragické stránky bytí člověka, ale nepřipouštěli si ani možnost, že by lidé, a tedy i dramatické postavy v novém systému mohli jednat, myslet a cítit jinak než podle naplánovaných schémat.

Střet normy a životní reality se bezprostředně promítl i do dramatické tvorby. Příkladem mohou být postupné proměny dramatu *Vysoké letní nebe* (rozmn. 1955; prem. Krajské oblastní divadlo Plzeň 13. 3. 1955), tedy třetí hry z tzv. *Vesnické kroniky* MILOSLAVA STEHLÍKA (1959). Autor v ní usiloval udržet časovost svých her o proměnách české vesnice a po okupační Mordové rokli a Jarním hromobití s tématem poválečné socializace vesnice se pokusil dramaticky zobrazit „zápas o lepší ves“ v letech 1952–54. Chtěl-li však zachytit historické dění reálně, nemohl se již tak jednoznačně opřít o ideologické schéma třídního boje mezi zastánci starého a nového způsobu života a hospodaření, v němž byla zemědělským družstvům přiřazena hodnota absolutního kladu a ideálu. Tématem jeho hry se naopak stala těžká

krize, k níž většina zemědělských družstev dospěla nedlouho po svém založení a která vyvrcholila roku 1954 v souvislosti s měnovou reformou.

V kaleidoskopické sérii scén proto autor reflektoval nedostatek organizačních a hospodářských zkušeností i „díličí“ chyby a omyly stranických funkcionářů a z toho plynoucí chaos, nepořádky a finanční potíže družstev i četné spory a nesváry mezi družstevníky, které u mnohých vedly až ke snaze z družstva opět vystoupit a rozdělit si jeho majetek. Jakkoliv se přitom snažil o pravdivý pohled, zároveň se pokusil naplnit normu, která žádala, aby umění a drama napomáhalo tento chaos a rozpad překonat. Hra ilustrovala potřebu přeměny menšinových družstev ve většinová, která se teprve stanou naplněním ideálu a přirozeně přitáhnou rozhodující masu středních rolníků (což tehdy bylo politickým úkolem vytyčeným komunistickou stranou a prosazovaným i mocenskými prostředky). Protože však Stehlík v realitě samé nemohl najít dostatečnou dramatickou pointu, která by jeho časové hře dávala dostatečně optimistický závěr, vypomohl si ve čtvrtém dějství její první varianty motivem návštěvy sovětských kolchozníků, kteří jsou zosobněním šťastné budoucnosti, jež české družstevníky teprve čeká. Přesto bylo drama Vysoké letní nebe kritizováno za nedostatek „odstupu“ a historické perspektivy, čemuž se autor pokusil vyhovět přepracováním, v němž více oddělil dobro od zla a dal řadě postav, zejména pak nepřítelům družstva, přímočařejší rozměr (prem. Městské oblastní divadlo Mladá Boleslav 29. 1. 1956). Naopak v atmosféře po roce 1956, kdy byly již výchozí premisy budovatelské poetiky neudržitelné, v knižním vydání Venkovské kroniky (1959) ze závěru hry mizí sověští kolchozníci a příběh je zakončen daleko méně jásavě, s náznakem složitosti věci i lidských osudů. (Obdobně je tu upraven i závěr Jarního hromobití.)

Konstrukt budovatelského dramatu inicioval početnou dramatickou produkci, jejíž vlna kulminovala v letech 1952–53. Miloslav Stehlík, jeden z nejtalentovanějších a nejvýraznějších tehdejších dramatiků, však byl dokladem toho, že si autoři a kritici brzy začali uvědomovat, že nová dramatika nepřináší jedinečná díla, která by dokázala přesáhnout okamžik a pragmatický účel svého vzniku. Této dramatice se mimo jiné evidentně nepodařilo v divadlech oslovit diváky, a to dokonce ani ty, kterým byla adresována. Návštěvnická krize se naplno projevila a oficiálně byla přiznána roku 1953, novinky českého divadelního repertoáru přitom měly výrazně nižší návštěvnost než jiné inscenace.

Umělecká a divácká krize vyvolala díličí (a pro dnešního pozorovatele již takřka nepozorovatelné) posuny již v rámci samotné poetiky budovatelského dramatu. Ty měly na jedné straně zvýšit uměleckou prestiž a na straně druhé vrátit diváka do divadel. Jednotlivé pokusy měly různé podoby, ale mířily v zásadě třemi směry.

První z těchto cest vedla ke snaze ještě zvýšit zábavnost a „přitažlivost“ her, tedy posílit vlastnosti, které měly být již od začátku součástí budovatelské poetiky a její inklinace k veseloherním žánrům. V mnoha

případech mělo být tohoto cíle dosaženo volbou atraktivního titulu, jak to Miloslav Stehlík zpětně v roce 1956 na II. sjezdu spisovatelů charakterizoval slovy: „*Divák se šel podívat na ‚Černou milenku‘ a dověděl se, že je to milovaný důl. Byl zvědav, jaká to ‚Boženka přijede‘ a se vši slávou mu na jeviště přijela milovaná míchačka betonu. Tenhle kasovní nešvar se v našich divadlech dlouho provozoval, až po ostravskou ‚Horoucí lásku‘ železničářů k Říjnové revoluci*“ (Literární noviny 1956, č. 19). Jindy byla volba atraktivního titulu, odkazujícího k jinému typu dramatu, součástí širšího záměru. JAN DRDA se takto ve hře o socialistické proměně vesnice, o boji mladých s kulakem a o lásce kombajnéra a svazačky, kterou nazval *Romance o Oldřichu a Boženě* (1953; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 31. 5. 1953), marně snažil skloubit budovatelská schémata se svým smyslem pro laskavou kresbu lidských typů i lidový humor a jazyk.

V zájmu zvýšení zábavnosti bylo dokonce někdy možné částečně korigovat odmítání i jinak „úpadkového“ umění, například operety. Pokusem o využití této odsuzované divadelní formy, respektive neúspěšným pokusem zachránit ji zpracováním politicky vítaného tématu (pracovní soutěž mezi dvěma slováckými zemědělskými družstvy) byla opereta JAROSLAVA ZROTALA *Zavinil to Ferkl?* (prem. Divadlo hlavního města Prahy, Karlín 16. 10. 1953, hudba Oldřich Flosmann).

Druhá cesta, po níž se dramatici pokoušeli vydat, vedla ke snaze propojit budovatelské axiomy s ověřenými dramatickými formami. Od převážně reportážního, dokumentárního zachycení reality se tak drama postupně (a od roku 1952 pak výrazně) vracelo k tradičnější dramatické stavbě o pěti dějstvích. Ojediněle se objevily též pokusy o veršované drama. Z odstupu času sice tato snaha může působit pouze jako beznadějně úsilí oživit schéma alespoň vnějškovými prostředky, pro tvůrce a jim nakloněné diváky však hledání tradičnější stavby nemělo jen formální rozměr, nýbrž bylo spojeno i s nesmělou touhou přejít od dramatické ilustrace obecných pravd k reálnějšímu zachycení duševního světa jednotlivce, a tedy k individuálnějšímu pohledu na složitost nově se utvářejících společenských relací. V jednotlivých hrách se proto objevily i méně optimističtější odstíny a náznaky tragického vyhocení mezilidských vztahů, ovšem s tím, že stále musí být „přebity“ závěrečným happy endem odkazujícím k historické perspektivě. Tyto tendence se zřetelně objevovaly například již ve starších hrách Vojtěcha Cacha či Miloslava Stehlíka.

Specifickým případem byl pokus Jaroslava Zrotala vytvořit aktuální, socialistickou variantu k klasickému dílu českého divadelního repertoáru, k Maryše. Titulní hrdinku svého dramatu *Frona* (rozmn. 1955; prem. Vesnické divadlo 3. 3. 1955) autor staví do těžké osobní situace, velmi blízké té, v které byla hrdinka bratří Mrštíků. Rozdíl je však nejen v tom, že autor pracuje s řadou konvenčních motivů budovatelské dramatiky na téma

združstevňování a boje proti kulakům, ale především se Fronina situace nakonec neukáže jako zcela bezvýchodná a hrdinka má – díky rodící se socializaci vesnice – možnost se svazující minulosti vzepřít.

Jako třetí, s oběma předchozími se často doplňující možnost (a – jak ukázala budoucnost – i nejperspektivnější) cesta, jak zvýšit uměleckou i diváckou hodnotu budovatelské tvorby, se nabízelo hledání nových či staronových látek, především ze soukromé sféry lidského života, případně i nových typů hrdinů: postav pocházejících z jiných sociálních tříd, vrstev a skupin, než byli dělníci, rolníci a mladí budovatelé. Po nedlouhé přestávce se tak do dramatické produkce postupně vracela koncepce, jež se konstitovala již kolem roku 1948 a jež vycházela z přesvědčení, že proces revolučních proměn společenských vztahů a ztotožnění s novou hierarchií hodnot je možné zachytit také prostřednictvím soukromého světa člověka, v osudech jednotlivců a jejich konfliktech.

Hry, které byly na počátku padesátých let hodnoceny jako vybočení z normy nebo případně jako její inovace, zpravidla opakovaly oblíbená schémata. Přesto však byly jakýmsi nesmělým zárodkem budoucí dramatiky, v níž dominance tématu práce, výroby či kolektivizace ustupovala do pozadí ve prospěch snahy o reflexi hlubších problémů. Tato díla zároveň dokládají, jak byla budovatelská norma úzká a jak málo stačilo k jejímu překročení; proto mohla být jako jeden z prvních zásadnějších průlomů do stereotypů budovatelské dramatiky přijata lyrická komedie *Dobrá píseň* (1952; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 30. 5. 1952). První hra mladého básníka PAVLA KOHOUTA zaujala ústředním tématem, osou děje, již učinila milostný příběh s nezvyklým typem hrdinů a vyrůstající z autorových osobních prožitků (situována je do prostředí svazáckého, převážně intelektuálního, a soustředěna je k příběhu manželské krize s motivem manželského trojúhelníku).

Hra upoutala i volbou veršované formy: Kohoutovy postavy tu v rýmovaných, nepříliš složitě strukturovaných verších promlouvají nejen o svých osobních pocitech a strastech, ale rovněž politicky korektně řeší otázky vztahu individua a (svazáckého) kolektiva, problematiku poměru k práci a k budování nové společnosti, diskutují o potřebě boje za mír a aktuálně o korejské válce a procesu se Slánským. Třebaže s odstupem času tyto dialogy vyznívají jako groteskní poetizace politických frází, dobovými diváky a kritiky (tedy alespoň těmi, kteří s autorem sdíleli stejná ideová východiska a akceptovali budovatelskou normu) byla vnímána jako hra emocionálně, tematicky a tvarově působivá. Vlastní dramatický konflikt autor rozehrál do smírného vyústění, jež bylo zřetelně předurčeno ideologickou profilací charakteru obou soků (žárlivý a vůči manželčiným problémům zprvu málo citlivý redaktor posléze i v lásce vítězí nad úspěšným a přitažlivým hercem s duší měšťáka, jenž v lásce hledá jen nezávazné egoistické uspokojení). Přesto

Dobrá píseň sehrála nezanedbatelnou roli v procesu otevírání nových problémových oblastí, v neposlední řadě i kritickým ostnem naměřeným k postavě sucharského svazáckého protagonisty a vyhoceným téměř do karikaturní polohy v postavě svazáckého funkcionáře-zedníka. Ta dokonce vzbudila nelibost kritiky, připouštějící tyto vlastnosti (frázismus) jako vlastnost příznačnou sice pro intelektuály, nikoli však již pro dělníky (Sergej Machonin).

## *Satira*

Významnou roli při hledání mezi povoleného a rozšiřování problémového pole dramatiky sehrála satira, žánr umožňující postupný přechod od limitované, povolené, ba vyžadované kritiky toho, co je „přežitkem minulosti“ a co je „socialismu cizí“, k podstatnějšímu pojmenování negativních stránek přítomného každodenního života i společenského systému.

Bezprostředně po únoru 1948 (po likvidaci Divadla satiry) satira mířící dovnitř konstituujícího se společenského zřízení a aktuálně reflektující jeho vnitřní rozpornost prakticky zmizela. Jedinými přípustnými cíli, na něž satirici mohli podle libosti útočit, se stali domácí a zahraniční třídní nepřátelé, případně váhavci, kteří dosud nepochopili vývoj a kterým satira měla pomoci najít správnou cestu. Takovéto pojetí žánru prezentoval především VÁCLAV LACINA a jeho útlá knížka scénických výstupů *Tři satiry* (1949), ideologicky účelových textů s obligátními tématy, zaměřená proti ženám v domácnosti, agrárním šmelinářům a proti české emigraci a západním demokratům.

První náznaky volání po návratu satiry se objevily v roce 1952, zvláště na jeho sklonku, kdy na stránkách sovětských tiskových orgánů Pravda a Komunist probíhaly – v návaznosti na doporučení XIX. sjezdu KSSS – diskuse o satirě jako účinné obraně proti společenským nešvarům a jako prostředku výchovy. Bezmála rok ovšem trvalo, než se na českém jevišti objevil první výrazný pokus prozkoumat hranice dosud zakázaného a střeženého. Estrádní scénické pásmo *Skandál v obrazárně* VÁCLAVA JELÍNKA (rozmn. 1953; prem. 23. 10. 1953) bylo v Burianově Armádním uměleckém divadle zprvu uvedeno jen na okraji repertoáru. Bylo vystavěno jako sled scén propojených aktuálními výstupy před oponou, které byly pojaty jako dialog jednotlivých postav s postavou autora. Cílem satirických „šlehů“ tu byl nový byrokratismus, kariérismus, lajdáctví, předstírání a zveličování přínosu nových metod, formálnost závazků, kulturních pseudobrigád a podobně. To vše české publikum v okamžiku uvedení vnímalo jako velmi odvážnou kritiku chyb a nedostatků společenského systému, takže divácký zájem posunul Jelínkovu hru do středu pozornosti a učinil z ní nejhranější, ale

také nejdiskutovanější inscenaci sezony. Nejen tento úspěch posléze způsobil, že Jelínkova hra byla brzy stažena z repertoáru a rok po uvedení (3. listopadu 1954) na celostátní konferenci o satíře v hlavním referátu Václava Laciny tvrdě odsouzena.

Stažení Skandálu v obrazárně znovu odkrylo, jak úzký byl prostor, kterým oficiální stranická místa a kritika limitovala satiru a její rozvoj. Na jedné straně se sice vedly rozsáhlé diskuse o potřebě satiry, na straně druhé byly ostře hlídány meze povoleného a byly tabuizovány celé tematické oblasti. To vedlo – spolu s totalitním ovládnutím a řízením všech oficiálních médií – k tomu, že literatura a divadlo začaly suplovat jiné komunikační okruhy, a tedy ke vzniku specifické umělecké situace, kdy adresáti začali očekávat, že alespoň umělci se odváží veřejně vyslovit či ezopským jazykem naznačit pravdu, tedy formulovat, publikovat či z jeviště pronést slova, věty, názory a postoje, které jinak byly vyslovovány pouze v soukromí. Paradoxem je, že v dynamicky proměnné realitě padesátých let se po jistém uvolnění v kulturněpolitické atmosféře, které nastalo po Stalinově a Gottwaldově smrti, hranice povoleného a zakázaného, tj. co se (ještě) nesmí a (už) může, velmi rychle proměňovaly a postupně uvolňovaly a souběžně se posouvaly i neurčité hranice, za nimiž byla satira považována již za ostrou a kdy se naopak v očích čtenářů a diváků již měnila v satiru konvenční a neprůbojnou, ba státotvornou. Netrvalo proto dlouho a Jelínkovy satirické výpady ztratily svou původní razanci a ukázaly se velmi krotkými, čímž ovšem ještě více vynikla nesmyslnost administrativního zákazu inscenace. Přesto Skandál v obrazárně poněkud posunul normu a měl pro další vývoj žánru a dramatu iniciační význam. Jeho ozvuky (a paradoxně daleko odvážnější varianty) lze pozorovat v tzv. konstruktivní a komunální satíře, která byla spjatá (od podzimu 1953) s řízeným rozvojem zábavných estrád a měla humorně, výchovně a ovšem také neškodně poukazovat na odstranitelné nedostatky v životě a práci jednotlivců, kolektivů i nižších správních orgánů.

Velmi blízko k tomuto proudu mělo také několik dalších pokusů o poněkud kritičtější pohled na současný život společnosti, na její nešvary a „odvrácenou“ tvář. Jejich společným rysem bylo zobrazení rozporu mezi každodenností života v socialismu a ideály spojovanými s komunismem. V roce 1954 tak byla rozmnožena aktovka RADOMÍRA HRABÁKA *Chytrák týdne*, satirická parodie na kádrováka (v závěru patřičně potrestaného), který osobní zájmy nadřazuje zájmu podniku. Pro žánr i dobu bylo příznačné, že tyto a další pokusy měly podobu jednoaktovek či pásma scének a byly určeny pro okrajovější divadelní aktivity. Humorista FRANTIŠEK JANURA dokonce své neinscenované pásmo krátkých satirických scének *Sedm pater* (1955), v nichž zkarikoval organizační chaos v neustále se stěhujícím podniku, byrokratismus úředníků, nabubřelost a frázovitost úředního jazyka, pojal jako loutkovou hru pro starší mládež. Stejného adresáta měla i divácky úspěšná



inscenace hry RADOVANA KRÁTKÉHO *Bylo-nebylo* (rozmn. 1956; prem. Divadlo Spejbla a Hurvínka září 1955). Pásmo o sedmi obrazech, propojených navzájem postavami protagonistů, navazovalo na tradiční poetiku Divadla Spejbla a Hurvínka s jeho specifickým situačním a slovním humorem, satiricky aktualizovalo témata a motivy klasických pohádek a útočilo na byrokratismus, kariérismus, bytovou politiku a podobně. V méně známé satirické hře JAROSLAVA JANOVSKÉHO *Spejbl na Venuši* (prem. 31. 12. 1956) prožije protagonista sen, během něhož se na Venuši stane vysokým a neschopným funkcionářem v kultuře, zdravotnictví a tělesné výchově. V linii satirických pásem pokračovala také hra PAVLA HANUŠE *Nešel tudy mladý člověk* (rozmn. 1956; prem. počátek ledna 1956). Komédie, usilující o sevřenější tvar s jedním ústředním tématem, předvedla galerii různých typů kulturních činníků, redaktorů, organizátorů zábav a do karikatury vyhrotila jejich jazyk a oblíbené slogany („*najeli jsme na zábavy a radostný život*“). Předmětem kritiky se tu staly požadavky a normy umělecké kritiky, její kritéria (co je a není přípustné, avantgardní, zastaralé apod.).

Satira na byrokrata, který dělá kariéru v instituci „řídící“ umění, vedla v roce 1956 – po několika zkouškách v Ústředním divadle československé armády (na Vinohradech) – k rozhodnutí neinscenovat hru PAVLA KOHOUTA *Chudáček*.

Prvky satirické reflexe inovoval svou poetiku též MILOSLAV STEHLÍK ve hře *Selská láska* (1956; prem. Zájezdový soubor Ústředního divadla Československé armády 18. 2. 1956, Divadlo S. K. Neumanna 18. 3. 1956). Děj hry vychází z typických motivů venkovské linie budovatelského dramatu: předmětem posměchu je tu záškodnictví kulaků, jejich (zesměšněná) láska k majetku a penězům a potrestaná nenávist vůči režimu. Zápletka hry, podobně jako v satirické komedii FRANKA TETAUERA *Ženich* (rozmn. 1953; prem. Vesnické divadlo 7. 2. 1954), byla patrně inspirována Gogolovým Revizorem. Dva uprchlí trestanci, kapsář a sňatkový podvodník, kteří se vydávají za diverzanty organizující odboj proti komunismu, tu k vlastnímu obohacení využívají kulackou rodinu a její zášť ke komunismu. Tato dějová osa je však rozehrána do řady lehce komických až groteskních scén, které karikují a do krajnosti dovádějí hloupost jednotlivých členů sedlácké rodiny a dávají dramatikovi příležitost pro kresbu lidských typů, vtipnou situační a slovní komiku. V závěru satira přechází do vážného tónu – postavy jsou odhaleny a nečekaně konfrontovány s činností skutečného diverzanta a smrtí nevinného děvčete. Stehlík tak hru vyladil do tragického závěru, který jako by zpětně přehodnocuje komickou perspektivu a včleňuje ji do linie společenskokritických děl.

Do smířlivého závěru ladil OTA ŠAFRÁNEK satirickou hru *Pohádka z Kamy* (rozmn. 1956; prem. Státní divadlo Liberec 18. 1. 1957), v níž je kritické ostří tlumeno idylickou atmosférou života pražské Kamy a jejich

figurek. Autor se snažil navázat na poetické báchorky Tylovy a jejich prolínání reálného a pohádkového světa a vyfabuloval „současnou“ variantu příběhu o vodní víle zrazené člověkem: vodnická dcerka Vltavka tu dá před nesmrtelností přednost lásce a životu po boku svazáka. Na rozdíl od tradičních podob tohoto syžetu (Malé mořské víly, Ondiny či Rusalky) však Šafránkův příběh nekončí tragickým návratem víly od lidí do vodního živlu. Třebaže i zde se z milého vyklube kariérista nešťtící se v zájmu osobního úspěchu i zrady, Vltavka dále věří v manželovu nápravu a odmítá se vrátit do pohádkového světa v přesvědčení, že lidský svět i s jeho bolestmi je krásný.

Jako dílo, které se vymanilo z žánru scénických pásem a satirický pohled na nešvary doby promítlo do dramatického tvaru jako svár dobra a zla v člověku i ve společnosti (kde vítězství zákonitě náleží dobru), byla kritikou přijata hra *Já nejsem on* (rozmn. 1957; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 1. 1957). Její autoři, PAVEL PÁSEK a LEO SPÁČIL, ji postavili na – v klasické literatuře dosti frekventovaném – motivu dvojníka, rozvíjeném jako rozdvojení osobnosti. Ústřední postavou tu je úředník, jehož druhé „já“ ztělesňuje jeho ambiciózní touhu po vzestupu a jiném životě a nejrůznějšími cestami také dosahuje cíle. Příběh ve shodě s komediálním žánrem po řadě náhod a nečekaných záměn spěje k varovnému prozření, kdy je v momentě naprostého fiaska hrdina vysvobozen náhlým probuzením a zjištěním, že vše bylo jen snem.

### *Návrat básnického dramatu a dramatického podobenství*

Původní budovatelská norma byla velmi vyhraněná i v rovině tvarové a ostře oddělovala „socialistickorealistickou metodu zobrazení skutečnosti“ od postupů a prvků této metodě cizích. Proces rozšiřování významového pole českého dramatu proto neprobíhal pouze cestou objevování a detabuizace aktuálních témat, ale souběžně také jako objevování „nových“ postupů a žánrů, či přesněji jako návrat k výrazovým prostředkům vnímaným jako pozapomenuté, problematické nebo zcela zapovězené. Obrana tvůrců a kritiků proti dogmatickým zastáncům normy přitom pracovala s argumentem, že užití takovýchto prostředků umocňuje emocionalitu výpovědi, a tudíž i ideové vyznění díla. Rozsáhlou diskusí na téma emocionálnosti a ideovosti tak již počátkem padesátých let, na přelomu let 1952/53, vyvolala na stránkách Literárních novin Frejkova inscenace Nezvalovy Schovávané na schodech. V polovině padesátých let byla tato diskuse aktualizována Burianovými pokusy uvést na scénu své starší poetické inscenace a využít principů poetického divadla při inscenování Topolova veršovaného dramatu Půlnoční vítr. Znovu se pak vrátila v souvislosti s Radokovou inscenací

Nezvalova dramatického podobenství *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*.

Dramatický debut JOSEFA TOPOLA *Půlnoční vítr* (rozmn. 1955; 1956), uvedený 1. března 1955 v režii E. F. Buriana Ústředním divadlem československé armády (na Vinohradech), byl přijat jako překvapení sezony, a to nejenom díky užití veršové formy blankversu. Mladý dramatik se inspiroval Kosmovou a Jiráskovou pověstí z českého dávnověku a napsal hru o lásce, válce dvou kmenů a střetu tří mužů: expanzivního a dravého luckého knížete Vladislava, mírumilovného knížete Neklana a statečného Tyra, který tu příznačně zosobňuje sílu lidu a také – na rozdíl od Neklana – schopnost a odhodlání v jeho zájmu jednat. Třebaže se přitom opřel o schéma srážky mezi dobovacími útočníky a spravedlivými, kteří musejí se zbraní v ruce bránit mír (v historických dramatech budovatelské éry oblíbené), ve výsledku se jeho veršované drama výrazně lišilo od dobových apoteóz revolučních bojovníků za sociální spravedlnost. Topol je v duchu shakespearovské poetiky, nebo spíše z její inspirace, pojal jako drama o střetu protikladných sil, v němž se hodnoty dobra a zla relativizují silným prvkem náhody, dobovou kritikou označovaným jako prvek neústrojný. Toto uvolnění hodnotové kauzality přitom charakterizuje jak samotný zápas o moc, tak i rovinu milostného příběhu, jehož dominanci v struktuře dramatu vyjádřil jeden z kritiků názvem svého referátu *Život je mořem sil, leč vévodí mu láska* (J. Z. Mölzer, *Zemědělské noviny* 16. 3. 1955).

Řada prvků spojovala *Půlnoční vítr* s dramatickým podobenstvím VÍTĚZSLAVA NEZVALA *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956; prem. Národní – Tylovo divadlo 23. 3. 1956). Patří k nim nejen užití verše (u Nezvala hexametru) a inspirace pověstí, tentokrát antickou bájí o Atlantidě, jak ji zaznamenal Platon v dialozích *Timaios* a *Kritias*, ale i motiv nutnosti obrany míru a vlasti vůči agresorům a motiv střetu mezi postavou vládce zosobňujícího touhu po moci a boji a postavou vládce mírumilovného. První rovinu Nezvalova podobenství tak utváří obrana Athéňanů proti Atlantánům, kteří jim – za cenu ztráty svobody – vnucují vyšší civilizaci, blahobyt a svou nadvládu, druhou pak symbolický střet mezi postavami dvou bratrů: nebezpečným atlantským tyranem Vladařem, pošlapávajícím základní práva občanů, a mírumilovným a vědymilovným Gadeirem, jenž personifikuje ideál osvíceného státníka-myslitele, který dokáže vyburcovat svou vlastní malou obec a její lid, ale – neschopen razantního činu – tragédii Atlantidy již nezabrání. Všechny tyto motivy byly – i díky autorovým četným anticipacím a anachronismům – v dobovém ideologickém klíči snadno interpretovatelné a převoditelné na politický střet mezi „námi“ (Československo, tábor míru a socialismu) a „jimi“ (USA, západní kapitalistické země). Tímto klíčem byl ostatně interpretovatelný rovněž ústřední motiv válečného zneužití přírodních sil, jenž ve hře vede k zániku Atlantidy a jenž se jednoznačně vázal na tehdy

aktuální problematiku závodu v atomovém zbrojení. Podařilo-li se přesto Nezvalovi takto úzce ideologický výklad soudobého světa zčásti překonat, bylo to díky jeho zkušenosti a umu, s nímž dokázal jednotlivé motivy i celou výpověď zbavit přímočaré významové jednostrannosti. Problematice lidské svobody, odpovědnosti, zvláště tyрана a důsledků ovládnutí přírodních sil tak básník a dramatik dal v této hře poněkud obecnější morální a humanistický rozměr a vytvořil dramatický útvar, který jeho adresáti přijímali jako aktuální varovné poselství k současnému světu, navazující na podobenství Čapkova, na čemž se výrazně podílela také tvarová složka Nezvalova „utopistického mysteria“. Hra uvolněně dramatické stavby s řadou dějových odboček se nevázala bezprostředně na mimoliterární realitu, ale vytvářela si vnitřní, jazykově a básnický svébytný svět, v němž autorovo vědomé rozlišování řečového kódu zvýznamnilo střetávání prostého se vznešeným a skutečného s vysněným. Anticky monumentální základ, v expresivně deklarativních pasážích zdůrazněný též hexametrem, se tu srážel s moderní fantaskností, féeriečností a s prozaickými, civilnějšími výstupy figur a figurek lidí práce, kteří tu jsou prezentováni nikoli postavami dělníků, ale – pro příslušníka avantgardní generace příznačně – postavou umělce-sochaře a jeho věčně hudrující ženy.

Třebaže poetika Nezvalovy Atlantidy nespĺnila naděje do ní vkládané a nenašla pokračovatele, hra sama v druhé polovině padesátých let patřila v českém divadle k často uváděným titulům. Ještě výraznější roli však sehrála na stránkách (nejen) literárních periodik jako výrazný impuls pro pokračování sporu o další směřování obrody dramatické tvorby: zda jít výhradně cestou hledačství tematického a problémového, jehož hodnota je verifikována realitou a pro něž jsou estetické výboje druhořadé, nebo také cestou formotvorné aktivity, hledáním adekvátních výrazových prostředků, nevyjímaje postupy moderní dramatiky jako předpokladu, aby drama aktivizovalo nejen rozumovou, ale i emotivní sféru diváka již samotnou výpovědní strukturou textu, nikoli pouze inscenačními divadelními prostředky.

Básnivost jazyka a snaha o vytríbenost formy byla příznačná i pro poslední práce dvou starších dramatiků, kteří se ve znovu otevřeném prostoru pokusili navázat na meziválečné směřování historického dramatu, jejichž hry však ve změněných podmínkách přes veškerou snahu zůstaly v podstatě mimo dobový kontext. Souvislost s meziválečnou dramatikou byla patrná zejména v dramatu STANISLAVA LOMA *Prokop Holý* (rozmn. 1950; 1957; prem. s tit. *Prokop Veliký*, Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 7. 5. 1960), jímž chtěl autor navázat na svá starší dramata o velkých vůdčích osobnostech. Děj hry se počíná odvíjet po Žižkově smrti, navazuje tedy na závěrečnou scénu autorovy historické tragédie *Žižka* (1925), s níž má společný i základní dramatický konflikt: otázku, zda je v lidských silách

unést absolutní postuláty víry. Prokop Holý v čele radikálního křídla husitských vojsk svůj boj za sociálně a mravně obrozenou společnost prohrává, neboť jeho požadavky jsou přílišné a ocitají se v zásadním rozporu s obecnou lidskou povahou. Přes značnou aktualizaci historické látky a tendenční analogie – motivy mírového soužití, důraz na vylíčení sociální nerovnosti tehdejší společnosti a na revoluční odkaz Prokopův budoucím generacím – předložilo toto podobenství k řešení obecný problém schopnosti a připravenosti lidí přijmout absolutní revoluční ideály.

Heroicko-lyrickou obřadnou bájí z předhomérského světa, básnickým podobenstvím o válce a míru je *Bronzová rapsodie* FRANTIŠKA LANGRA (rozmn. 1958; 1962). Drama, odehrávající se na agoře nepřátelskými vojsky obleženého města, bylo jedním z ojedinělých pokusů přivést zpět na jeviště škálu silných charakterů a skutečně tragický, morálně vyhocený konflikt. Město Pleuron je zachráněno před vyhladověním obětováním starců, život obce je vykoupen jejich odchodem a smrtí, naléhavost fyzického přežití národa je konfrontována s cenou, kterou bylo nutné zaplatit, a s úvahou o smyslu oběti ve světě, jenž se nepoučen žene do dalších výbojů. Monumentalizována je zde postava slepého pěvce Diomeda, svým životem spojeného s osudem národního společenství, který v hexametrech komentuje děj a věci nahlíží z úhlu věčnosti a nezpochybnitelných hodnot. V závěru hry se pak sám, aby zabránil dalšímu krveprolití, odhodlává k činu a dopouští se vraždy. (Dobovému úzu byla zcela podřízena adorace mládí: po odchodu dospělých mužů na válečné tažení se vlády ve městě ujmou chlapci a pod záštitou olympských bohů uspořádají pro hochy ze zneprátelených řeckých měst sportovní hry, během jejichž trvání musí být zachován mír.)

### *Dramatika etického znejistění a selhání*

Postupně se rodící poznání, že každodennost života a chování lidí v totalitním systému se neshodují s patosem proklamovaných komunistických cílů, jakož i mírné kulturněpolitické uvolnění, které nastalo po smrti Stalina a Gottwalda, vytvořily širší prostor rovněž pro vznik dramát, v nichž byl svár reality a ideálu vyjádřen v rovině etické, jako průmět společenských deformací do jednání a myšlení jedinců a do jejich osudů. Tuto linii české dramatiky, která zákonitě přinesla i nové typy dramatických postav a nové typy dramatických konfliktů, zahájily tři hry inscenované během sezony 1955–56.

První z nich, drama OLDŘICHA DAŇKA *Umění odejít* (rozmn. 1955; 1956), mělo premiéru v Krajském oblastním divadle v Hradci Králové již na sklonku sezony předchozí (3. 5. 1955), pražské Realistické divadlo ji pak uvedlo v listopadu 1955. Hra „o lidech tvůrčích, povrchních a kariéristech“

s podtitulem *Komedie z dneška* narušila dobovou normu: do centra děje nepostavila dělníky či zemědělce, ale postavy vědeckých pracovníků. Ústředním sporem je tu střet mezi starým poctivým profesorem a mladým docentem, jemuž ohnivá propagace sovětských zkušeností a jejich frázovitě omílání a mechanické uplatňování slouží k budování vlastní kariéry a také – což bylo vnímáno jako velmi odvážný motiv – k „likvidaci“ odpůrců. V postavě starého profesora autor vytvořil v podstatě pozitivní typ intelektuála, který je (na rozdíl od oblíbených postav inteligentů-škůdců nebo váhavců) katalyzátorem dramatického dění. Tříbení a vyhraňování charakterů tu ovšem nadále napomáhá především autorita stranického tajemníka, postavy sice poněkud zlidštěné jedinečnými rysy a dílčími vadami, nicméně nadále plní obligátní funkci rozhodčího, který jako jediný má právo spor rozsoudit a navrhnout jeho konečné řešení.

Hlouběji do problematiky soudobé společnosti zasáhl MILAN JARIŠ hrou *Inteligenti* (rozmn. 1956; 1957; prem. Ústřední divadlo Československé armády, Vinohrady 4. 11. 1955). Její přínos byl pocíťován v tom, že dramatikovo gesto spíše než k jednoznačnému řešení dramatického konfliktu směřovalo k problematizaci obrazu světa, ke kladení těžko řešitelných otázek, což byl postup přímo protikladný předchozí dramatice odvozující otázky od hotových výsledků. Hra situovaná do atraktivního lékařského prostředí v jedné ze svých dějových linek klade otázku individuální odpovědnosti (má chirurg operovat udavače?), v druhé pak staví problém odpovědnosti kolektivu za tragický osud člověka, který byl bez vlastní viny vtažen do soukolí byrokratické kádrové politiky. Poněkud melodramatický příběh lékařky, která se nedokáže vyrovnat s návratem manžela-emigranta a špiona právě ve chvíli, kdy se jí po letech znovu nabízí možnost pracovat v oboru, a raději volí sebevraždu, je tu vyhocen v hledání morální viny lhostejné společnosti. Toto je v závěru zdůrazněno též deklarativní výzvou k divákům: „*A co vy, přátelé? Vy máte vždycky čas, když vás potřebuje člověk?*“

Do jaké míry působila setrvačnost ideologických modelů a stereotypů, jež stanovovaly politické mantinely kritickému pohledu na problémy společensko-politického života, dokládá ve své době velmi úspěšná hra *Záříjové noci* (1956; prem. Ústřední divadlo Československé armády, Vinohrady 16. 12. 1955). Její autor PAVEL KOHOUT si zvolil oblíbené prostředí armády, pokusil se jej však nově pojmout jako problém pracovního a lidského selhání velitele. Děj je soustředěn do několika dnů života vojenského útvaru, kdy nazrávají konflikty, nahromaděné řadou omylů a chyb hlavního protagonisty, bývalého dělníka, jenž ve své funkci dává přednost formálnímu udržování chodu jednotky před řešením skutečných problémů. Jeho odmítnutí dovolené poručíkovi, jenž musí řešit vážné rodinné záležitosti, a následné poručíkovo nedovolené opuštění posádky tu demaskuje vše, co bylo skryto pod povrchem předpisového, avšak stroze byrokratického

řízení, postrádajícího porozumění pro individuální problémy lidí. Nutnost na incident reagovat vyjevuje charaktery jednotlivých postav: od těch, kteří z přítelova přestupku těží, přes zbabělce až po jedince usilující o nápravu chyb. Také Kohoutův pokus prorazit do oblasti dosud tabuizovaných témat měl ovšem své hranice, které opět vyjevilo závazné řešení konfliktu „shora“ příslušným nadřízeným orgánem. Tím tu je moudrý plukovník s charakteristickým jménem Sova, který najde sílu povznést se nad osobní vztahy a city a – dříve než může dojít k tragickým důsledkům protagonistova činu – chybujícího přítele z funkce odvolá.

### *Od konverzačních komedií k analytičtějšímu pohledu na individuální bytí člověka*

Ve vzrušené atmosféře politického uvolnění po XX. sjezdu KSSS v únoru 1956 se dožívající budovatelská koncepce socialistického realismu rychle hroutila a kritické hodnocení minulého období zanedlouho vykrytalizovalo do vyhroceného odsouzení veškeré dramatické tvorby tvořené v jeho jménu jako „jepičí mršiny rádobyumění“. Nově vznikající dramatika se však s touto normou ještě dlouho vyrovnávala, byť nyní již převážně v rovině antiteze. Po období, kdy člověk směl být zobrazován pouze jako účastník společenských a výrobních procesů a intimní rozměr jeho života mohl tyto procesy pouze dokreslovat, se hlavní oblastí, k níž se po uvolnění prostoru upřela pozornost dramatiků, stala tradiční sféra dramatiky, témata soukromého života jedince, generačních konfliktů a krizí manželských, rodinných a milostných.

Náznaky této antiteze se objevily již dříve, souvisely s dílčím kulturněpolitickým uvolňováním od roku 1953. V rámci tzv. boje proti schematismu tu vznikala dramata, která navzdory úzkému sepětí s dobovou ikonografií neměla za úkol formulovat a řešit obecnější a lidsky závažnou problematiku, nýbrž „jen“ znovuobjevovat možnosti nezávazných a svou apolitičností divácky přitažlivých konverzačních komedií a veseloher. Takto je pojato téma manželského soužití ve hře OTY ŠAFRÁNKA *Kudy kam?* (rozmn. 1954; 1955; prem. Divadlo S. K. Neumanna 6. 12. 1954). Konverzační hra „o bojích a lásce v domácnosti“ (jak zněl název jedné z četných recenzí), hraná též s titulem *Dáme se rozvést*, je založena na motivu emancipace naruby (za svá práva tu musí bojovat muž) a zejména vtipně rozvíjené anekdotě: soudce (bývalý dělník), který má rozvést pár, neschopný se dohodnout o rozdělení domácích prací, se rozhodne je smířit tím, že jim předvede své manželství. Během této ukázky se však odhalí jako pohodlný a opečovávaný manžel. Hra je v duchu žánru uzavřena smířlivě: uznáním práv každého na vlastní seberealizaci.

MARIE TESAŘOVÁ a ALFRÉD RADOK věnovali manželským problémům hru *Stalo se v dešti* (rozmn. 1955; prem. Městská divadla pražská, Divadlo komedie 24. 11. 1955). V poloze konverzační hry pro dva herce je pojednáno téma nudy a stereotypů, jež se vkrádají do manželského soužití a které jsou demaskovány poté, co náhodná záměna telefonních hovorů rozkryje mimomanželskou autostylizaci obou partnerů a jejich touhu po změně. Obligátní smířlivý závěr je vlastní též nenáročné veselohře VLASTY PETROVIČOVÉ *Slavník* (rozmn. 1956; prem. Vesnické divadlo 5. 6. 1956), příběhu krátkého soužití dvou párů – manželského a mileneckého – v bytě rozděleném slavníkem. V sérii drobných výjevů je tu konfrontován prozaický život manželského páru s lyrickou rozevlátostí milenců, pod jejichž vervním idealismem a patetickými deklaracemi občas vzlínají docela praktické zájmy. Satirický tón se ozval v zápletkové veselohře JIŘÍHO HRONKA *Host do domu* (rozmn. 1955; prem. Městská divadla pražská, Divadlo komedie 6. 1. 1956), v níž je přerod opuštěné staré panny z účtárny mezi dělnicemi spojen s náznakem kritiky kádrováka, kariéristy manipulujícího s lidskými osudy.

Byl-li odklon od veřejného, společensko-politického kolbiště a vstup dramatu do prostoru „čtyř stěn“ projevem snah vymanit se z tlaku ideologických schémat a nadvlády ideových kritérií v nazírání a hodnocení společenské reality, z této tendence poněkud vybočilo několik her o rodinných krizích, pojatých jako průmět společenských proměn do sféry citové i intelektuální.

EMA ŘEZÁČOVÁ v rodinném psychologickém dramatu *Jana* (1956; prem. Městská divadla pražská, Komorní divadlo 9. 5. 1955) pojala generační konflikt, ústící v pokus o sebevraždu hlavní protagonistky, jako ideologicky motivovanou srážku nového, tj. mládí, se starým světem měšťáckým, ztělesněným bigotní matkou. Propracovanější psychologie postav charakterizuje dramatickou morálnítu KARLA STANISLAVA *Dům na rozcestí* (rozmn. 1957; 1959; prem. Divadlo S. K. Neumanna 19. 6. 1957), pojednávající o rozpadu rodiny „lepších lidí“. Drama je dějově situováno do jediného prostoru, vily bývalého četnického důstojníka, jejíž poklidnou měšťáckou idylu narušuje příchod podnájemníka. Tento reprezentant nového světa a nové morálky tu je katalyzátorem dramatického dění, v němž se rozkrývá povaha vzájemných vztahů a vyjevují charaktery jednotlivých postav. Z nich se od dobového kánonu nejvíce odlišují dvě ženské postavy – postava cynické, inteligentní a emancipované nejstarší dcery-lékařky, která rodinu zajišťuje rozsáhlou andělíčkářskou praxí, a obětavé matky Kortanové, která se chce změnit, ale není s to unést, že už ji v rozpadlé rodině nikdo nepotřebuje. Její smutek relativizuje jinak běžně optimistický závěr hry.

Nejdále v kriticko-analytickém pohledu na současný život v polovině padesátých let došlo rodinné psychologizující drama *Domov je u nás* (rozmn.



1956; prem. Slovácké divadlo Uherské Hradiště 25. 3. 1956, Divadlo S. K. Neumanna 20. 4. 1956). Jeho autor ILJA PRACHAŘ v něm zůstal věrný prostředí vesnice a s jistou odvahou spojil téma rozpadu rodiny s tématem lidského a morálního selhání komunisty, tedy postavy, která byla v dobové ikonografii dosud závazně kladná. Selhání funkcionáře tu ovšem není jádrem dramatického konfliktu – k němu došlo dříve, než se zvedla opona – a Prachařovo drama „posledního aktu“ míří spíše k jeho důsledkům, promítá toto selhání do lidských osudů jeho nejbližších a do obrazu rozkladu rodiny. Ve zřejmém úmyslu navázat na realistické venkovské drama devatenáctého století autor dodržuje jednotu místa a příběh situuje do prostoru jediné světnice, do jejíž dusné atmosféry život zvenčí dolehne jen nepřímo a občas. Děj hry se rozvíjí od okamžiku, kdy muž, bývalý domkář a železničář, opouští rodinu, které se odcizil poté, co se stal ve městě stranickým funkcionářem, a která mu je nyní pouhou přítěží. Má obavu, aby nespořádaný rodinný život nepoškodil jeho kariéru: jeho žena je nemocná, syn je uvězněn pro rvačku a lehkomyšlná dcera nechce pracovat a zahání svého mužslabocho k alkoholu. Tím, kdo má morální sílu se tomuto rozkladu postavit, je (po vzoru žánru tragédie) jeho umírající žena: jako matce se jí podaří ze zasutých rodinných pout a citů vrátit dětem domov.

Se zřetelnými rozpaky, spíše jako nápad a vtípná lyrická konverzace, pouhá náladovost a citovost bez nosné ideje, byl o rok později kritikou přijat také další Prachařův pokus o inspiraci starší a úspěšnou dramatickou poetikou. Přesto bylo jeho *Intermezzo* (rozmn. 1957; prem. Divadlo S. K. Neumanna 26. 5. 1957) důležitým krokem na cestě k hrubínovským dramátům vzpoury mládeži proti měšťáctví. Základní dramatická situace a atmosféra hry, v níž hlavní roli hraje symbolický prostor rozkvetlé zahrady plné vůní, je inspirována Šrámkem a Čapkovým Loupežníkem: jde o jednu z variant příběhu, v němž do ustáleného pořádku věcí a hotových představ o životě a lásce vtrhne skutečná láska v postavě Neznámého. Ten dosavadní poklidný život a jeho hodnotovou hierarchii naruší a obrátí naruby, přičemž – na rozdíl od Loupežníka – vyhrává, neboť dramatik před zajištěnou, dávno dopředu známou „seriózní“ a nudnou existencí dává za pravdu lyrickému pocitu okouzlení a nejistotě.

Ve stejném roce, v rozmezí jednoho měsíce spolu s *Intermezem*, byly na jeviště uvedeny dvě hry PAVLA KOHOUTA, které se staly událostí divadelní sezony 1957/58 a byly vnímány jako nástup nového typu dramatiky: *Sbohem, smutku!* (rozmn. 1958; in *Tři hry*, 1958; prem. Městské oblastní divadlo v Plzni 14. 9. 1957, Divadlo československé armády, Vinohrady 8. 11. 1957) a *Taková láska* (rozmn. 1957; 1958; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 10. 1957). Každá z her přitom představuje dvě zcela odlišné dramatické realizace námětové oblasti intimních manželských vztahů, vztahů milostných a manželských trojúhelníků.

Tříaktová hra *Sbohem, smutku!* je dramatem inklinujícím k psychologické introspekci: spíše než na jednání postav staví na principu rozkrývání jejich charakterů, osobních vztahů a atmosféry prostředí. Příchod filozofujícího lékaře Šťastného do rodiny armádního důstojníka tu odkrývá a uvolňuje nespokojenost hrdinky s vlastním a manžellovým životem, její touhu po seberealizaci i po plné lásce. Volbou prostředí zapadlého posádkového městečka, jehož nudný život nikoho neuspokojuje, motivem naděje na odstěhování do hlavního města a také laděním celé hry, jež vyznačuje snaha vytvářet spodní proud textu, tak dílo připomíná dramatikou čechovovskou. I Kohoutova hrdinka prožívá vnitřní trauma a boj, aniž by, opět podobně jako u Čechova, vyústil v obrat v jejím osudu. Na rozdíl od Čechova však drama končí snadným optimistickým happy endem: hrdinka poznává relativnost tzv. velké lásky, plně se ztotožní s manželem preferovanými společenskými hodnotami a v jejich znamení spolu s ním odjíždí do ještě zapadlejšího městečka.

Kohoutova dramata z padesátých let se vždy znovu vracela k tématu odpovědnosti a charakternosti v lásce a k jejím společenským vazbám. Ústředním se toto téma stalo ve hře *Taková láska*, prvním českém poválečném dramatu, jehož ohlas překročil západní hranici republiky – záhy po svém vzniku bylo inscenováno nejen v patnácti evropských zemích (vedle socialistických států i v Belgii, Dánsku, Finsku, Rakousku, Řecku a Západním Německu), ale i v Argentině, Brazílii a Izraeli. Osud ženy, která tragicky umírá, neboť v bezcitné společnosti nedokáže unést svou vinu za lásku, patří k tradičním dramatickým látkám. V případě *Takové lásky* ovšem zaujal zcela nový způsob, jímž autor toto téma dramaticky ztvárnil a významově vyhrotil. V zřetelné návaznosti na českou meziválečnou problémovou dramatikou je totiž drama koncipováno jako pomyslný soudní proces, jenž má určit vinu za milostné vzplanutí a tragickou smrt hrdinky. Zpětně je tu rekonstruován příběh lásky, která byla věnována člověku, jenž jí nebyl hoden. Zúčastněné osoby jsou v předscéně podrobovány výslechu Pána v taláru, který zkoumá jejich činy a myšlenky, aby tyto skutečné činy byly vzápětí v retrospektivních scénách a výstupech předvedeny. Prolínání dvou časových rovin přítomnosti (pomyslný soudní proces) a minulosti (reálný čas děje) vytváří nejen prostor pro konfrontaci charakterů jednotlivých postav, ale i možnost proniknout hlouběji do zákrutů hrdinčina vnitřního života a logiky jejího konce. Zprošťuje-li Pán v taláru – a spolu s ním i autor – hrdinku viny, zároveň ji přisuzuje těm, kdo svou lhostejností, necitlivostí a preferováním sobeckých zájmů přispěli k tragickému konci: na pranýř tu tak poprvé v českém socialistickém dramatu není postaven chybný nedokonalý jedinec, ale společnost.

Kohoutovo drama nemohlo (ostatně stejně jako všechny autorovy hry z padesátých let) nevzbudit četné diskuse, zvláště pak v době opětovného

utužení společensko-politického klimatu po zasedání ÚV KSČ v červnu 1958, kdy byl znovu nastolen požadavek těsného, nedílného sepětí ideovosti a „uměleckého mistrovství“ (jak znělo hlavní téma rozsáhlé kampaně, která probíhala od dubna do června 1959 před Sjezdem socialistické kultury). Taková láska se tak stala příležitostí k ostré kritice „nové vlny“ v dramatické tvorbě. Kritizován byl odklon dramatiků od problematiky kladného společenského činu a společenské aktivity směrem k problematice intimní, jejich relativismus, jenž je schopen klást jen otázky, ale nikoli dávat odpovědi.

Snaha politiků a některých kritiků opět spoutat umění, literaturu, drama a divadlo ideologickými direktivami, byť o něco širšími než na počátku desetiletí, však již na sklonku padesátých let neměla k dispozici dostatečnou sílu, kterou by svou vizi dokázala vnutit dramatikům. Ti totiž již ztratili víru v pravdivost původních budovatelských dogmat a ve snaze o kontakt s publikem, toužícím po vyslovení svých životních pocitů, nacházeli odvahu a prostor ke stále upřímnějším a pravdivějším uměleckým výpovědím.

Taková láska se tak stala bezprostřední předzvěstí nové vlny her, reprezentované díly Františka Hrubína, Josefa Topola, Vratislava Blažka, Jaroslava Dietla a Jiřího Suchého.

## POČÁTKY DIVADEL MALÝCH FOREM A JEJICH DRAMATIKY

### *Předchůdci*

Inspirativní vliv na vznik divadel malých forem a s nimi spjatých typů textů (dramatických skečů, scének a výstupů, čtených povídek a dalších drobných literárních útvarů, písňových textů) měla nepochybně tradice kabaretu, revuálních a satirických scén, spojovaná během padesátých let – a to i v době, kdy tyto formy těžko nacházely jeviště – především s odkazem Osvozeného divadla. Tuto tradici připomínaly divadelní aktivity Jana Wericha, v paměti ji však udržovali i mnozí autoři, režiséři a herci zrušeného Divadla satiry (Vratislav Blažek, Oldřich Lipský, Miroslav Horníček ad.) a do jisté míry také sama divadelní scéna v paláci U Nováků, tedy bývalé působiště Voskovce a Wericha.

U Nováků od roku 1951 působila Pražská estráda (provozovatel Československé cirkusy, varieté a lunaparky), která mimo jiné uvedla velmi úspěšnou hru Vratislava Blažka Pan Barnum přijímá (prem. 20. 12. 1952, hráno

470x). Od roku 1954 pak Divadlo estrády a satiry znovu uvádělo mimo jiné Brdečkovu hru *Limonádový Joe* (prem. 1. 3. 1955). V srpnu 1955 byl jeho ředitelem jmenován Jan Werich, který je přejmenoval na Divadlo satiry a od sezony 1957 na Divadlo ABC. Na jeho jevišti pak uváděl mimo jiné inscenace starších her V+W, místo Jiřího Voskovce byl jeho novým partnerem Miroslav Horníček (*César*, prem. 28. 10. 1955; *Balada z hadrů*, prem. 28. 10. 1957; *Těžká Barbora*, prem. 14. 11. 1958).

Za předstupěň divadel malých forem je možné považovat také masivní rozvinutí komerční kultury zábavných estrád, mimo jiné i proto, že v nich jako konferenciéři a herci působili mnozí z protagonistů pozdějšího hnutí divadel malých forem (Miroslav Horníček, Darek Vostřel, Václav Šašek, Lubomír Černík aj.). Jejich konjunktura začala v relativním politickém uvolnění přelomu let 1953–54 a trvala v podstatě do konce padesátých let.

Estrády samy ve své většině poskytovaly zábavu více či méně nenáročnou. Názvy řady z nich (*Jak se Praha bavívávala*, *Hledá se Adlhajda*, *Co byl kabaret Červená sedma*, *Stará Praha si zpívá*, vše prem. 1953–54; VILDA MORAVECKÝ – F. POSNER – FRANTIŠEK HANZLÍK: *Poslední drožkář z Malé Strany*, prem. 1957) svědčí o tom, že jejich autoři a sestavovatelé se rádi vraceli ke kabaretnímu repertoáru první republiky. Nejčastěji se jednalo o improvizovaně zkomponovaná pásma monologů, scének, hudebních a artistických výstupů, jejichž jádro nezdědka tvořily výpůjčky z humoristické literatury, doplněné o vtipy a aktuální narážky. K oblíbeným zdrojům patřil humor Jaroslava Haška (pásmo v Rokoku *Zabili nám Ferdinanda*, prem. 1955; *Švejk mezi námi*, prem. 1956; *To byl Jaroslav Hašek*, prem. 1957), Karla Čapka, Jaroslava Žáka, Karla Poláčka i jiných (pásmo *Člověk mezi lidmi*, sest. JAN JAKUB, prem. 1955; FRANTIŠEK NĚMEC – A. DUSCHNER – VIKTOR DYK: *Lidé pod drobnohledem*, prem. 1956).

Pokud se jednotlivé estrády obracely i k dnešku, dominovala v nich – vedle nezávazného jazykového a situačního humoru – satira, která vyhovovala touze publika po kritičtějším pohledu na společnost. Satirický impuls tu však zpravidla zdegeneroval v tzv. satiru komunální s osvědčenou plejádou vysmívaných postav (byrokrat, konjunkturalista apod.), zaměřenou nikoli na systém, ale na kritiku drobných nedostatků všedního dne (PAVEL HANUŠ: *Nešel tudy mladý člověk?*, prem. 1955; KAREL STANISLAV: *Tma pod svícnem*, prem. 1955; VLADIMÍR THIELE – LADISLAV MICHAL: *Kutálek si zacvičí*, prem. 1955; ACHILLE GREGOR: *Šestkrát do zobáku*, prem. 1955; *Ostrov krále Leopolda*, prem. 1957; SAŠA LICHÝ: *Situace k zbláznění*, prem. 1957; JIŘÍ SUP /vl. jm. Jan Žáček/: *Honba na obludy aneb Štěkáni na měsíc*, prem. 1957). Z valné většiny ovšem estrády ani nezakrývaly svůj vlastní účel: s vidinou zisku poskytovat triviální lidovou zábavu (*Kdyby tenhle zmatek*, prem. 1954; *Tady se bude bílit*, prem. 1955; *Kde se pivo vaří*, prem. 1955; VLADIMÍR STRAKA: *Pan Viktorin usnul*, prem. 1957; RUDOLF TRINNER: *Anděl*

*s bílou čepicí*, prem. 1957; LADISLAV DVOŘÁK: *Revue z kabelky*, prem. 1958).

Volání po vzniku nového typu divadelních souborů a institucí, kterým by nešlo pouze o zábavu a přitom by se lišily od tradičních divadel vázaných na drama, iniciovalo již na počátku druhé poloviny padesátých let rozsáhlou diskusí o potřebě scén malých forem: divadel satiry či poezie a hodnotných literárních kabaretů. Inspirujícími se tehdy staly kontakty českých a polských kabaretních umělců. Nový impuls dostala česká satirická scéna zejména pražským vystoupením varšavského Divadla satiriků Syrena (v říjnu 1955 v Komorním divadle s pásmem *Z naší domoviny*) a hostováním kabaretu Wagabunda (červen 1956). Výsledkem česko-polské spolupráce bylo estrádní pásmo VRATISLAVA BLAŽKA a STEFANIE GRODZIENSKÉ *Máte něco k proclení?*, uvedené roku 1955 v Polsku. Inspirativním příkladem bylo též vystoupení leningradského Státního divadla miniatur Arkadije Rajkina v roce 1958 s pořadem *Před usnutím*.

V následujících letech tak byla v řadě měst (Brno, Ostrava, Karlovy Vary, Kladno, Cheb aj.) zakládána divadla satiry, malé scény, divadla hudby a divadla poezie, která usilovala o návrat poetického gesta, intimity a smyslu pro krásu slova a těžila své komponované pořady z přednesu hotových textů, z gramofonových nahrávek a nejjednodušších inscenačních prvků. Jejich činnost byla inspirována již déle působícím pražským Divadlem hudby (vzniklo v roce 1949) a posléze i Divadlem poezie (svoji činnost zahájilo 12. 1. 1957 pásmem z veršů Jeana Rictuse *Já-Paříž* sestaveným MIROSLAVEM BAŠTOU); opominout však nelze ani pravidelné literární úterky v pražské Městské knihovně (otevřené 13. 9. 1955 večerem poezie Vladimíra Holana a probíhající po celé sledované období) a snahu o divadlo poezie v Burianově Armádním uměleckém divadle.

Vlastní začátek hnutí malých divadel v české kultuře se obvykle klade až na sklonek roku 1957, k prvním text-appealům Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého v pražské Redutě a ke znovuotevření kabaretní scény v Rokoku souborem vedeným hercem a režisérem Darkem Vostřelem.

## *Rokoko*

Darek Vostřel přišel do Rokoka, sálu s bohatou kabaretní tradicí, sloužícího jako občasná útočiště příležitostných představení hostujících umělců, s jasnou představou aktuálního, společensky angažovaného satiricko-literárního kabaretu, což vyjádřil i svou první inscenací průběžně aktualizovaného sportovního kabaretu HALFA DRIBLINGA (vl. jm. Václav Jelínek) *Do toho, do toho!* Hru autora před několika lety zakázaného Skandálu v obrazárně uvedl soubor (složený převážně z herců bývalého

vojenského leteckého souboru Vítězná křídla) 20. února 1958 (zkušební představení proběhlo již 22. prosince 1957).

Profilovým představením nového divadla (s novým hereckým obsazením) se ovšem stala až satirická revue *Vykradeno* (prem. 1. 3. 1958). Pásmo dramatizovaných anekdot, lyrických písní, pantomimy i vážně míněných politicko-satirických čísel, pocházející z největší části z dílny polských, maďarských a sovětských kabaretů (satirického divadla Bim-Bam-Bom a autorů Stefanie Grodzieńské, Bély Szenese, Vladimira Poljakova aj.), bylo VRATISLAVEM BLAŽKEM a DARKEM VOSTŘELEM vkomponováno do rámce soudního procesu s herci, obviněnými z krádeže nápadů cizích autorů. Revue s příznačným tematickým rozsahem od inscenovaných anekdot o pokrytectví a nevěře až k satirickým výstupům na témata domácí (konjunkturální střídání názorů, kariérismus, potrestání funkcionáře jeho povýšením) a především zahraniční (německý revanšismus, jaderné pokusy USA) bylo kritikou označeno za „svěží a záslužný čin na úhuru české divadelní satiry“. Jeho spíše vývojová hodnota však spočívala v autorském i hereckém překročení úrovně estrád a v rehabilitaci žánru politického kabaretu. Představení také oslovilo soudobé, zejména mladé publikum atmosférou otevřenosti a důvěry a také tím, co diváci cítili za textem.

Rámec dalšího, tentokrát již zcela původního pásma *Vzhůru po rio Botičo* (in *Smích i pláč i karabáč*, 1962; prem. 31. 10. 1958), tvořila výzkumná plavba dvou námořníků po pražském Botiči. Výstupy z pera třinácti autorů (VRATISLAV BLAŽEK – DAREK VOSTŘEL – JAROSLAV ŽÁK – VLADIMÍR ŠKUTINA – IVAN VYSKOČIL – VÁCLAV JELÍNEK – J. R. PICK – JAN MAŠKA ad.) pak opět balancovaly na dobové hraně mezi komunální a skutečnou satirou a kritizovaly nejrůznější nedostatky soudobého života, počínaje bytovými problémy a konče nedodržováním dodacích lhůt v závodech.

### *Reduta a text-appeal*

Navazovalo-li Rokoko do jisté míry plynule na poetiku estrád a kabaretů, text-appealy, kolektivní představení v Redutě, jejichž hlavními autory a hybnými silami byli IVAN VYSKOČIL a JIŘÍ SUCHÝ, měly poněkud jiný charakter: „literárnější“ (ve smyslu orientace na texty, které měly zpravidla blíže k próze a poezii než k dramatu) a zároveň „ne-divadelnější“ a „ne-dramatičtější“ v důrazu na variabilnost textu, na proces jeho vzniku i na bezprostřední komunikaci s divákem.

První tři „zkušební“ text-appealy, zatím bez názvu, byly v Redutě, běžném vinárenském podniku, uvedeny na podzim 1957. Mezi 15. lednem až 30. červnem 1958 se pak v pěti premiérách představily číslované text-appealy *O lidském trable čili Nálady blues*, *O snech a bláznivínách*, *Muž s pivem*,

*Přivezte je živé čili Lovy a Ahoj, smutku!* (spoluautor MIROSLAV HORNÍČEK). Na repertoáru Reduty se v průběhu roku 1958 objevila i další text-appealová vystoupení autorské dvojice Suchý–Vyskočil, tzv. Plentuchy (*Plentuch genetický*, *Plentuch s rozinkami* a *Plentuch z nenadáni*) a předčítání z fiktivního deníku, pásmo *Šest žen Jindřicha VIII.*

Jednotlivé večery byly sjednoceny tématem a složeny z původních písniček s texty Jiřího Suchého, ale i Pavla Kopty a Ivana Vyskočila, z povídek především Ivana Vyskočila a také z improvizovaných komentářů. Slovo „text-appeal“ vzniklo jako analogie ke slovu sex-appeal, mělo tedy označovat „přitažlivé texty“: představení kombinující slovo a hudbu, jehož základním, konstituujícím rysem bylo nejen „prudké působení, apelování textem na diváka“, ale i schopnost pružného a intenzivního dialogu s obecností a vzájemná otevřenost mezi vystupujícími. Inscenačním principem text-appealů, vycházejícím z nejjednoduššího jevištního prostoru nepředstírajícího rutinní profesionalitu, bylo předvedení divadla, textu a promluvy ve stavu zrodu a s důrazem na sounáležitost jeviště a hlediště. Jiří Suchý a Ivan Vyskočil v plné míře využívali podnětů z publika a tyto nečekané impulsy pak dodávaly představení charakter neopakovatelnosti a improvizovanosti, vytvářející jedinečnost každého večera.

Text-appealy byly vyhraněným projevem autorské koncepce divadla, aktem výpovědi o světě kolem nás, která se nepohybovala v rovině apriorních schémat, ale v poloze hledání poetického rozměru a smyslu-nesmyslu i těch nejběžnějších jevů, věcí a situací. Důležitým prvkem tu byla významová hra se slovy a příběhy, průnik k realitě a reálným vztahům nikoli jejich popisem, ale pomocí fantazie, hyperboly a absurdní grotesky, a to v taktu uvolněné a živé podobě v české poválečné kultuře a literatuře zcela poprvé. Tím se text-appealy a jednotlivé, v jejich rámci prezentované texty a písně bezprostředně dotýkaly i aktuálních pocitů lidí v hledišti. Jejich působivost umocňovalo sepětí textů s hudební složkou, která do české kultury vracela impulsy dlouho tabuizovaného jazzu a de facto stála na počátku procesu opětovného konstituování české populární hudby. Působivost jednotlivých textů umocňoval také fakt, že jejich autoři byli zároveň i hlavními interprety, takže se mohli stát přímými tlumočníky a obhájci vlastních názorů a postojů.

Důraz na jedinečnost a variabilitu text-appealů ovšem bránil jejich pevné fixaci tak, aby se staly „dramatem“; i proto byly publikovány až dodatečně. Části z nich byly otištěny ve sbornících *Hovory s veverkou* (1963) a *Začalo to Redutou* (1964), samostatné jednotlivé texty pak v písňových a povídkových souborech Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila. Celé texty prvních dvou text-appealů časopisecky uveřejnila Divadelní revue až roku 1991 ve třetím čísle.

Přes relativní krátkost svého trvání se Reduta stala legendou a výchozím bodem na cestě k divadlům malých forem šedesátých a sedmdesátých let. Z ní se přímou cestou zrodilo Divadlo Na zábradlí a divadlo Semafor, na ni

však navazovaly i scény Paravan, Večerní Brno a četné další amatérské a poloamatérské soubory po celé republice. Inspirativním se stal rovněž sám princip text-appealu, k němuž posléze odkazovaly inscenace libereckého Studia Y, pořady dvojice Miloslav Šimek a Jiří Grossmann v Divadelním klubu Olympik a v Semaforu, později i poetika pořadů Petra Skoumala a Jana Vodňanského, Jiřího Dědečka a Jana Buriana.

## DRAMATICKÉ POKUSY ZBAVENÉ KONTAKTU S DIVADLEM

Jestliže se drama v prvním poúnorovém období mimo oficiální domácí komunikaci, ve vnitřním a zahraničním exilu, téměř nepěstovalo, bylo to dáno faktem, že jde o druh – oproti próze, poezii i literárněkritické tvorbě – existenčně spjatý s živým divadelním provozem, s možností svou divadelní vizi veřejně prezentovat. Pro autory, kteří nechtěli přijmout spoluúčast na literárním a divadelním životě řízeném komunistickou kulturní politikou, poúnorová situace v Československu zcela uzavírala možnost přístupu na divadelní scény, a není tudíž divu, že spisovatelé zpravidla dávali přednost jiným literárním druhům, které byly schopny navázat plný kontakt s adresátem již pouhým čtením.

### *Tvorba ve vnitřním exilu a vězení*

Dramat a dramatických textů napsaných během padesátých let v domácí opozici vůči oficiální kultuře a politice nevzniklo mnoho. A vznikly-li, pak většinou nejsou známé, protože se buď nedochovaly, nebo zůstaly jen v rukopisné, těžko dostupné podobě.

Výjimkou jsou texty vzešlé ze spolupráce KARLA HYNKA a VRATISLAVA EFFENBERGRA, které byly – na základě strojopisných svazků z první poloviny padesátých let – knižně publikovány v souboru děl Karla Hynka *S vyloučením veřejnosti* (1998, převážně v oddílu Společné texty). Jde o surrealistické dramatické experimenty, které se komunikace se soudobým divadlem samy a de facto dobrovolně vzdaly nejen proto, že v době nadvlády ortodoxně pojatého socialistického realismu nebylo možné si ani představit jejich uvedení, ale i proto, že se zcela rozcházely s běžnou divadelní a dramatickou praxí a poetikou. Jeviště autoři nalézali – řečeno Effenbergrovými slovy – v psacím stroji. Hry *Jela tudy dáma* (s podtitulem Panamský klobouk se zpěvy a tanci o 11 obrazech, datováno léto 1950) a *Poslední umře hladu* (s podtitulem Synopsis k divadelní hře o 25 obrazech,



rkp. 1952) dokládají, že dramatická forma autory přitahovala především svou vizuálností a možností provokovat obrazotvornost adresáta a také herním principem, který jim otevíral prostor pro nadosobní osvobodivou sílu básnické imaginace. Vzdali se proto tradiční představy o dramatu, jehož pravděpodobný a závažný děj je konstruován na základě logických kauzálních vazeb mezi činy a slovy, a v duchu surrealistické poezie pojali jednotlivé texty jako volnou asociační hru konkrétních a věcných obrazů, situací, motivů, dílčích dějů, promluv a velkého množství postav. Celku pak dominuje smysl pro nečekané spojení, groteskno, bizarnost a černý humor.

Prvek hry a vizuální inspirace Hynka a Effenbergra dokonce přivedl k pokusu napsat každý svoji vlastní hru ke třem předem vytvořeným scénickým návrhům Josefa Istlera; výsledkem byla Hynkova několikastránková hříčka *Žer nehty stranou* (datováno 1952, in S vyloučením veřejnosti) a Effenbergrova hra *U jezera slz*.

Této vizuální poetice byl podřízen i dramatický dialog, který tu přestal být nosným prvkem. Ustoupil natolik do pozadí, že se posléze stal téměř nadbytečným a autoři se – obdobně jako poetisté ve dvacátých letech – od něho odpoutali a začali psát též scénáře pantomim: patří k nim jak společný text z roku 1950 *Svatební hostina*, tak i hra *Nekamenujte proroky*, kterou Effenberger sice v lednu 1953 napsal sám, nicméně ji zařadil do oddílu Společné texty. Na textu *Aby žili* (1952), který Effenberger charakterizoval jako „nescénickou poezii“, je pak možné pozorovat, jak tato dramatická poetika plynule přerůstá v text v podstatě prozaický.

V rukopisech zůstala dramata ZDENKA KALISTY, která vznikala – v uvolněnější atmosféře po roce 1956 a s povolením příslušných orgánů – během jeho věznění v pankrácké věznici. Originál prvního z nich, dramatu *Loupežníci a městečko*, je v úvodu datován 14. listopadu 1956 a psán strojem na rubu formulářů vězeňské knihovny, v níž Kalista pracoval. Jde o přepracování starší hry, k níž autora inspirovaly události spojené s generální stávkou a bojem o Lidový dům v prosinci roku 1920 a věznění jeho přítele Jaromíra Beráka na Pankráci a která poprvé byla vydána v Rutteho časopise *Cesta* (1924).

Tematickým východiskem hry, odkazující řadou motivů i tvarem k poetice expresionismu, je střet mezi dospívajícími syny-loupežníky a jejich otci, zaháněnými v zatuchlosti a stísněnosti malého severského městečka. Loupežníci se po letech vracejí z cesty na jih, z cesty za snem a volností a mají touhu městečko ovládnout a proměnit; jejich otcové předstírají kapitulaci, ve skutečnosti však loupežníky vlákají do pasti a pobijí je. Legenda však přežívá mrtvé a mění se v sen odvahy, nového života a nového obzoru, který se otevřel v jejich slovech. Ve vězeňské verzi dramatik hru poněkud oprostil od expresionistického výrazu a zdůraznil v ní motivy destruktivního působení moci a práva na volbu vlastní životní cesty. Za

hlavní poselství dramatu o nenaplněných snech pak považoval „protest proti vraždění myšlenky“. (V šedesátých letech se – i přes značnou autorovu snahu – nepodařilo hru vydat ani uvést na jevišti, zjevně i proto, že hra nekorespondovala s tehdejším směřováním českého divadla.)

V roce 1957 vznikly rukopisy dvou dramát, ukrývajících autorovo poselství do historického přestrojení a zčásti inspirované historickými motivy a legendami z okolí Kalistova rodného města Nových Benátek (dnes Benátky nad Jizerou). Příběh dramatu *Jan z Werthu* s podtitulem *Hra o generálovi* (v úvodu datovaného 19. dubna 1957) se soustředí ke sporu císařského generála se sedláky o robotu a s řádem cyriaků o polnosti; jeho druhou rovinu pak tvoří tragická láska mladé generálovky manželky a hofmistra. Tragédie vrcholí, když generál pozdě zjišťuje, že mrtvý sok byl nejenom jeho synem, ale také v něm rozpoznává své ztracené mládí, sebe sama, kterého ve své závidi a nenávisti zničil. Pro autora vyznávajícího katolickou víru byl tento příběh příležitostí k dramatu o pýše moci, která se marně vzpírá řádu, zakotvenému v božím zákonu, přičemž vzpoura proti Bohu nutně vede k osamění, bolesti a vnitřní prohře.

K problematice vztahu člověka a Boha se obrací i třetí a nejosobitější z Kalistových vězeňských dramát: *Láska a smrt čili Hra o omylu* (ve strojopise opět psaném na rubu knihovnických formulářů, datováno 29. června 1957). Vnější rámec jednoaktové, promyšleně komponované hry s podtitulem *Hra o hvězdářích a Benátkách a Dražicích* je okamžik, kdy se Hvězdář (Jan Kepler) chystá porovnat své pozorování hvězd se současným pozorováním Tychona de Brahe. Spíše než k dramatu má ale Kalistova hra blíže ke středověkým disputacím, je rozmluvou, hádáním o filozofických dimenzích lidského života, kterou Hvězdář postupně vede s Mladou ženou, Rytířem a Smrtí. Vyvíjí se od úvah o potřebě a významu lásky a vášně přes zneklidňující témata osudu a náhody, možnosti uhnout z předurčené cesty a marného hledání pevného bodu, na kterém by člověk spočinul a zachytil se, až po Hvězdářovo smíření se s lidskou nepatrností v řádu, s nemožností pochopit vše, co nutně zůstává uzavřeno prostému lidskému pohledu, a důvěřivé obrácení k Boží pomoci.

### *Drama a dramatická tvorba v exilu*

Dlouhodobý inspirativní kontakt s živým divadlem nemohla potenciálním dramatikům poskytnout ani situace českého exilu, kde sice nechyběl prostor ani snaha, scházelo však dostatečné publikum, které by divadelním souborům dávalo naději na delší existenci a autorům bylo impulsem k tvorbě. Přesto po roce 1948 – v návaznosti na starší krajanské aktivity – vznikla po světě celá řada divadelních souborů. Kromě příležitostných představení patřil

k výraznějším snahám o pravidelné české divadlo během padesátých let soubor J. K. Tyl, působící okolo roku 1954 v Londýně, soubor Malá scéna, uvádějící v chicagské sokolovně Havlíček-Tyl hry Čapkovy, Kvapilovy, Wernerovy i Strnadovy, a především soubory sestavené – nejprve v Paříži a roku 1955 v New Yorku – divadelníkem a dramatikem Janem Snížkem. Příznačné ovšem je, že Snížkova dramaturgie se rovněž soustředila na klasiku (Jaroslav Vrchlický, Karel Čapek), případně uvádění vlastních starších her – přestože do své emigrace psal výhradně divadelní hry, v exilu již vydal pouze knihy prozaické.

Dramatická tvorba si za těchto podmínek těžko mohla vytvořit charakteristickou poetiku. Obraz exilové dramatiky navíc – stejně jako u neoficiální dramatiky domácí – silně komplikuje fakt, že informace o této tvorbě jen výjimečně překračují úroveň více či méně náhodných zpráv o možném vzniku jednotlivých her či nedostupných rukopisů.

Jediným dramatickým textem, který byl v exilu v padesátých letech publikován knižně, je soubor FRANTIŠKA KOVÁRNÝ *Půlnoc nad Prahou* (New York 1952). Čtyři jednoaktovky jsou umístěné do pouónorového Československa, ve třech z nich jsou významné osobnosti literárního a politického života, sloužící komunistickému režimu, konfrontovány s vlastní minulostí a zapomenutými ideály. V aktovce *Noční návštěva* vede národní umělkyně Marie Majerová dialog s vlastním bouřlivým, upřímným a protiměšťáckým mládím, s mladičkou Marií Bartošovou. V *Posledním baletu* je Vítězslavu Nezvalovi oponentem v té době již mrtvý choreograf Saša Machov jako zástupce těch, kteří pochopili a sebevraždou včas „odešli“. Téma nejistoty pramenící z výsledků vlastních činů prostupuje ve hře *Půlnoc nad Prahou* i dialog Klementa Gottwalda a Václava Kopeckého o „socialistické důvěře“, tj. permanentní nedůvěře, a o konci těch, kteří ji neovládli. Čtvrtá jednoaktovka byla napsána na paměť zastřeleného partyzána Josefa Rajsčupa, jenž se stal, stejně jako jeho kat, obětí boje uvnitř komunistické strany (*Předvečer*).

Jen tituly jsou známy z většiny exilových her, které uváděl výše zmíněný londýnský soubor J. K. Tyl: veršovaná scéna *Májové setkání* VLADIMÍRA KLADESKÉHO (vznik asi roku 1953), aktovky STANISLAVA BRZOBOHATÉHO (od roku 1957 užíval příjmení Berton) *Cesta k svobodě* a *Jašo a víla* JIŘÍHO KAVKY (vl. jm. Robert Vlach; obojí prem. 6. 6. 1954). Některé dramatické texty či jejich části otiskla hamburská strojopisná kulturní revue Sklizeň, z inscenací souboru Tyl k nim patří Kavkova scéna o jednom obraze *Setkání s Evou* (Sklizeň 1954, č. 5), z další tvorby pak *Nová brázda*, rozhlasová dramaturgie povídek Jana Čepa Modrá a zlatá a Zatopené vsi z pera OTAKARA BOSÁKA (Sklizeň 1954, č. 7, 8).

V New Yorku byla 17. dubna 1953 na večeru Volného sdružení přátel divadla uvedena jinak neznámá hra MIRKO TŮMY. O jejím autorovo je

známo, že napsal též parafrázi příběhu Dona Juana, v níž je hrdina za své viny potrestán nesmrtelností (*Bloudění Dona Juana*, New York 1955).

Soustavně se dramatičtvi věnoval redaktor Rádia Svobodná Evropa JAROSLAV STRNAD, který je autorem jedné z mála dalších exilových her, o nichž je známo, že byla v zahraničí – příznačně v městě s výraznou českou menšinou – česky hrána. Text hry *Dům na stráni* (jediné představení Malá scéna Chicago 16. 1. 1955) se však v dostupných archivech nezachoval. Soudě podle ukázek publikovaných ve Sklizi (1954, č. 7) šlo o drama o životě skupiny emigrantů z různých zemí východu (Rumun, Estonka, Maďar, Ukrajinec, Češka), kteří v blíže neurčené západoevropské zemi marně čekají na změnu politické situace, respektive na vypuknutí nové světové války, která by změnila poměr sil. Třebaže se jeden z nich pokusí válku vyprovokovat atentátem na ruského politika, jejich naděje jsou marné. Postupná ztráta iluzí o možnosti vyburcovat západní veřejnost k činu („*Copak lidé nepochopí, že se hraje o jejich kůži?*“; „*Všichni jsme dobrodruzi v očích Západu*“) končí jejich odjezdem, útekem do Jižní Ameriky. Jen dva zůstávají, přestože ví, že bolševici přijdou i do této země: „*Počkám si tu na ně. Až sem přijdou, vezmu jich pár s sebou na onen svět.*“ Už recenze v chicagské Svornosti označila tuto inscenaci za veliký divadelní čin, současně ale poukazovala na abstraktnost postav a frázovitost dialogů. Nenalezený je rukopis Strnadovy hry *Pětadvacet minut* (vznik patrně 1953).

Rozhlasové hry pro Svobodnou Evropu psal rovněž ZDENĚK NĚMEČEK, který je autorem krátkých divadelních her s tematikou exilu s názvem *Život č. 2, Poslední vůle* (prem. v rámci večera Volného sdružení přátel divadla New York 17. 4. 1953) a *Příjezd*. Jeho rukopisné drama *Dolores* (rkp. 1956) je zajímavé tím, že je cele zasazeno do amerického prostředí a neobsahuje již ani odkazy na emigraci. Hra je pojmenovaná podle postavy černošské hospodyně, pozorovatelky a komentátorky, která vyvážeností citu a rozumu zastupuje prostou přirozenost a téměř obřadním, biblickým jazykem nahlédá a vyšší perspektivu. Samotný děj se rozvíjí v několika liniích a je obrazem rozpadu rodiny významného amerického fyzika Charlese Witte, kterého jeho žena v touze po dítěti a seberealizaci chce opustit s rodinným přítelem. Politické téma pak do hry vstupuje s postavou ženina bratra Harolda, který nejenže jako mileneček získává jejich adoptivní židovskou dceru pro ideu komunismu, ale také se pokusí ukrást výsledky fyzikovy práce a předat je cizí rozvědce. V okamžiku vrcholné krize, kdy je ohroženo vědeckovo postavení a prozrazena ženina nevěra, však přichází dílčí obrat: Witte dostává Nobelovu cenu a odpouští ženě, dcera sice následuje lásku, ale nepřerušuje kontakt s rodinou. Tímto integrujícím obratem se Němečkova hra liší od výrazné vlny amerického dramatu rozpadu rodinných jistot (Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Arthur Miller ad.). Měla-li však aspiraci vstoupit do kontextu literární a divadelní tvorby země, ve které vznikla, nepodařilo se jí to, stejně

jako žádnému z dramát napsaných v padesátých letech českými autory v emigraci.

Do první poloviny padesátých let lze patrně zařadit vznik hry MILADY SOUČKOVÉ *Historický monolog* (in *Dramata a monology*, 2001). Tento text ovšem nebyl s největší pravděpodobností určen ke hraní (snad k rozhlasové četbě) a přísně vzato není ani textem dramatickým. Jde de facto o rozsáhlý, na kapitoly členěný prozaický monolog s publicistickými rysy, jemuž autorka úpravou titulního listu dala vnější formu divadelní hry; tento titulní list však určuje, že jevištěm monologu má být dle autorky „Obrazotvornost“ a místem jednání „Lidská mysl“. K vnější dramatické formě Součkovou zjevně inspirovala možnost monologický text vystavět jako potenciální dialog mezi mlčícím posluchačem a promlouvajícím mluvčím, jako konfrontaci prezidentů T. G. Masaryka a Emila Háchy. Autorčíným cílem přitom bylo obhájit či alespoň vysvětlit osudy, životní postoje a politické názory druhého z nich, člověka považovaného za zrádce národa; text se však dotýká i obecnějších otázek národní povahy a situace, v níž se národ nacházel za války, před ní i po ovládnutí země komunisty.

## FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA

*Nástrojem politické propagandy se po únoru 1948 stávala rovněž faktografická literatura a v jejím rámci zvláště cestopisná reportáž. Propagandistické prvky pronikaly nejen do prací profesionálních spisovatelů, ale okrajově i do knih autorů, kteří si kladli spíše věcně poznávací než umělecké cíle. Teprve od poloviny padesátých let lze v rámci faktografické prózy pozorovat tendenci jistého „návratu k normálu“: propagandistické prvky slábly nebo nabývaly implicitní povahy, v nakladatelské politice opět postupně rostl význam dočasně opomíjených faktorů čtenářské atraktivity – neotřelosti tématu, hloubky věcného poznání, zajímavosti a osobitosti pisatelových zážitků.*

### *Cestopisy*

Vedle četných cestopisných reportáží psaných spisovateli v rámci jejich příležitostných cest do zemí „tábora míru“ a „odumírajícího“ západního světa si v žánrové oblasti cestopisné reportáže v padesátých letech vydobyli vůdčí postavení cestovatelé JIŘÍ HANZELKA a MIROSLAV ZIKMUND (→ s. 201, kap. *Próza*). Na jejich tvorbě lze nejlépe pozorovat, jak se měnila dobová představa cestopisu, jeho aktuálnosti, tematické, myšlenkové i výrazové naléhavosti. Ačkoli jejich knihy byly dobovými propagandistickými tlaky poznamenány podstatně méně než ostatní cestopisná produkce, přece jen byl patrný rozdíl mezi třídílnou *Afrikou snů a skutečnosti* (1952) a knihami popisujícími cestu po zemích Jižní Ameriky: *Tam za řekou je Argentina* (1956), *Přes Kordillery* (1957), *Za lovci lebek* (1958).

Základní struktura vyprávění zůstala nezměněna – jeho osu tvořily ve všech uvedených dílech beletrizované záznamy cestovního deníku, dramatické výjevy ze zdolávání horských silnic, močálů a jiných přírodních překážek; prohlídka velkého města se autorům zpravidla stala příležitostí k obsáhlejšímu výkladu o dějinách i současném stavu té či oné země; návštěva významného těžebního či zpracovatelského závodu jim poskytla možnost pojednat o hospodářské situaci státu, o postavení námezdních sil, zájmech a politice zahraničních monopolů v dané oblasti; seznámení s českým krajanem nebo s řadovým domorodcem se stalo východiskem k portrétu či k dějově rozvinutému lidskému příběhu. Pod touto stabilní

kompoziční makrostrukturou probíhaly však posuny v mikrostruktuře vyprávění. Deduktivní postup od obecného ke konkrétnímu, od znalostí nabytých „z druhé ruky“ k ilustrativním dokladům, byl postupně nahrazován postupem opačným. Ten směřoval od viděného k intelektuálně uchopenému, od charakteristického detailu k obecnému závěru, od individuálního zážitku a lidského příběhu k politickým, historickým i mravním zobecněním. Uvolňovaly se i tematické normy, takže autoři se již nemuseli zříkat zajímavých poznatků a epizod jen proto, že byly v dobové tematické hierarchii vnímány jako „netypické“. Spolu s tím, jak Hanzelka a Zikmund kultivovali své schopnosti obrazného vyjadřování, předmětného popisu, názorné zkratky a dějové i myšlenkové pointy, znamenaly tyto posuny také vyšší stupeň čtenářské atraktivity.

Hanzelka a Zikmund dokázali i při tlaku dobových norem vytvořit reportážní cyklus, v němž došlo k organickému sladění věcně poznávacích a uměleckých složek textu. Knihy řady dalších autorů byly však z hlediska vypravěčské techniky bezradné. Švy mezi rovinou osobních zážitků a výkladovými pasážemi v nich byly mnohem znatelnější, naučné pasáže faktograficky přetížené. Výsledný text zcela nemotivovaně osciloval mezi polohami osobního itineráře či skicáře dojmů na straně jedné a historicko-etnograficko-politického kompendia na straně druhé (LADISLAV MIKEŠ PAŘÍZEK: *Afrika pod maskami*, 1950; *Belgické Kongo a jeho lid*, 1956; JAROSLAV RAIMUND VÁVRA: výbor *Africké cesty*, 1955; *Na březích Nilu*, 1958; PAVEL POUCHA: *Třináct tisíc kilometrů Mongolskem*, 1957; KAREL GAVLAS: *Polární léto*, 1958).

Od poloviny padesátých let určovala vývoj cestopisné reportáže mimo jiné i reakce na propagandismus předchozího období. Jejím projevem byly dvě příznačné tendence českého cestopisu této doby: tíhnutí k lyrizaci a k exotismu.

První tendenci ztělesňovaly programově apolitické cestopisy JANA SEVERINA z italské a jugoslávské Istrie (*Na průsečíku Evropy*, 1956) a STANISLAVA RICHTRA z Řecka (*Země starých bohů*, 1957). Severinova próza byla komorní a nevýbojná v záměru i ladění, autor se soustředil na malířsky impresivní postižení krajiny, městských i venkovských scenerií, každodenní tvárnosti života v jeho národopisných zvláštěnostech. Richter měl větší ambice, pokusil se o cestopis lyrizující a historizující, avšak jeho lyrické popisy památných míst upadají do konvenční poetičnosti a exkurzy do dějin a mytologie postrádají větší míru vypravěčské osobitosti.

Druhá tendence byla čistě tematická. Zatímco dříve autory přitahovaly země, jež byly reáliemi, způsobem života nebo alespoň politickým zřízením blízké tehdejšímu Československu, v druhé polovině padesátých let se do středu pozornosti dostávaly kraje po všech stránkách exotické.

Po spisovatelských pohledech do Afriky, Jižní Ameriky, Číny, Indie a Indonésie tak v roce 1958 došlo i na jednu z nejzáhadnějších zemí světa –

Tibet. Novinář KAREL BEBA („*Tajemný“ Tibet*, 1958) i filmaři VLADIMÍR SÍS a JOSEF VANIŠ (převážně obrazová publikace *Tibet*, 1958) měli příležitost podívat se do Tibetu krátce po zprovoznění dálkových silničních magistrál a po připojení země ke komunistické Číně. Beba na Tibet pohlížel s převahou toho, kdo svou vlastní civilizaci považuje za vývojově pokročilejší. Byl pro něj země sice nesmírně zajímavou, přitom však feudálně zaostalou a volající po politických, sociálních i kulturních změnách, které měla podle jeho soudu vnést do Tibetu spolupráce místních hodnostářů a centrální pekingské moci. Sís a Vaniš naproti tomu přistoupili k Tibetu spíše jako k zemi, kterou se nechávají unášet a okouzlovat; úvodní text i fotografie jejich knihy zdůrazňovaly poetickou, někdy až mytickou jedinečnost tibetské krajiny i tamních obyvatel.

Z tematického hlediska bylo ve své době ojedinělým počinem také vydání objemných vzpomínek dlouholetého organizátora velkých loveckých výprav do africké divočiny BEDŘICHA MACHULKY *V Africe na stezkách zvěře* (1955, lit. spolupráce Alois Kaiser). Machulkova kniha se cele soustřeďovala k věcné stránce vyprávění. Svého čtenáře oslovovala nejen čtivě zprostředkovanými odbornými vědomostmi a dramatickými loveckými zážitky, ale také nestrannými poznámkami o životě v afrických koloniích – vyprávění se zmiňovalo například o kladných výsledcích některých opatření anglické koloniální správy ve východní Africe nebo o těžko změníitelných životních návycích černošských kmenů.

## *Memoáry*

Částečný „návrat k normálu“ byl od poloviny padesátých let patrný též v žánru memoárů. V první polovině desetiletí vycházely především vzpomínky dělnických funkcionářů, v druhé polovině se spektrum memoáristiky opět rozšířilo a centrální místo v ní zaujaly vzpomínky známých osobností umění a kultury. Žánr tak navázal přerušenu kontinuitu, v níž lze však stěží pozorovat nějaké výraznější vývojové pohyby. Kulturní memoáristika stála – podobně jako v období 1945–48 – na okraji literárního dění, nevycházely z ní výraznější umělecké podněty. Pokud vůbec byla kriticky reflektována, pak většinou jen s ohledem na svou rovinu faktografickou.

Nejblíže k předúnorové memoárové próze měly *Paměti* MATYÁŠE MURKA (1949, zapsal Stanislav Petíra). Významný slavista slovinského původu a čelný představitel univerzitního života v meziválečné Praze v nich bez literárních ambicí, věcně a se značnou detailností zachytil hlavně svou vědeckou dráhu a kulturní atmosféru v místech, kde studoval a působil.



Další knihy vzpomínek z českého kulturního života se začaly objevovat až od roku 1955. Jejich autory byli vesměs umělci starší a nejstarší generace, jako by obnova a nakladatelská rehabilitace žánru přicházela „od kořenů“ národního kulturního života. Nejvýznamnější z těchto publikací byla *Zaschlá paleta* LUDVÍKA KUBY (1955), jež objala téměř sto let kulturního dění, na němž se tento malíř, hudebník, spisovatel a sběratel slovanských lidových písní aktivně podílel. Mnohostrannost autorova nadání i epického temperamentu se zračila v citlivém vypsání dětských zážitků v malebných Poděbradech, stejně jako v zachycení vlastního tvůrčího hledání či v portrétech lidí, s nimiž se v životě setkal a kteří mu byli blízcí.

Ostatní memoárové knihy té doby měly již mnohem užší záběr. Autor lidových románů JAN MORÁVEK vytvořil v práci *U nás na Sázavě* (1957) jakýsi pandán své beletristiky: zachytil svéráz starosvětského života v Posázaví, popsal nejvýznamnější tamní řemesla a živnosti a do takto vzniklé lokální kroniky vložil i pár listů z historie svého rodu. Dramatik a divadelník EDMOND KONRÁD spojil do souboru *Nač vzpomenu* (1957) jednak idylické vzpomínky na dětství a maminku, jednak letmo načrtnuté portréty osobností předválečného divadla a kultury. Až k rodině Čelakovských, s níž byl spřízněn, a k dalším kulturním osobnostem druhé půlky 19. a počátku 20. století se vracely vzpomínkové, leckdy humorně pointované skici někdejšího redaktora a fejetonisty Národních listů LADISLAVA TŮMY-ZEVLOUNA *Alej vzpomínek* (1958). Naopak především autobiografické ladění měly vypravěčsky prosté paměti JAROSLAVA VOJTY *Cesta k Národnímu divadlu* (1958), popisující hlavně počátky autorovy herecké kariéry u kočovných společností, stejně jako vzpomínky vypravěčsky robustní osobnosti KARLA DVOŘÁKA *Sochař vypravuje* (1958), v nichž se anekdotické epizody z dětství a studií zcela organicky pojily s tragickými zážitky z první světové války.

Výraznější impuls do české memoárové prózy vnesly teprve vzpomínky VÍTĚZSLAVA NEZVALA *Z mého života*, jež vycházely během let 1957–58 na pokračování v týdeníku *Kultura*; knižně byly uveřejněny až roku 1959 (viz *DČL 1958–69*, kap. *Faktografická literatura*).

## *Biografie*

Titulů, jež svým pojetím faktografického vypravování předjímaly tzv. literaturu faktu, etablojící se jako samostatný směr až v následující dekádě, vyšlo v padesátých letech málo a měly vesměs životopisný základ. Platilo to pro knižní prvotinu rozhlasového reportéra a průkopníka naučného rozhlasového pásma FRANTIŠKA GELA, pojednávající o příznačně dobovém tématu *Internacionála a Marseillaisa, dvě vítězné písně* (1952). Předmětem autorova výkladu nebyl totiž jen vznik a působení titulních skladeb, ale v nemenší míře i životní osudy jejich autorů. Biografický princip se uplatnil

také v pracích pohybujících se na pomezí faktografické literatury a románového pásma (smetanovská kniha JIŘÍHO MAŘÁNKA *Píseň hrdinného života*, 1952), popřípadě v dílech vnášejících do dané oblasti rysy popularizačního pojednání (posmrtně vydaná publikace JIŘÍHO BAUMA o poslední africké cestě Emila Holuba *Holub a Mašukulumbové*, 1955).

Zvláštním případem životopisně zacílené faktografické literatury padesátých let se staly *Kolty bez pozlátka* JIŘÍHO BRDEČKY (1956), výkladový pandán k románové parodii téhož autora *Limonádový Joe*, čtenářsky právě rehabilitované druhým, upraveným vydáním. Tři portréty desperádkých životních drah legendárních pistolníků Divokého západu – Divokého Billa Hickoka, Billy Kida a bratří Jamesových – byly ve své době ojedinělé způsobem zpracování i výběrem amerického tématu, donedávna sloužícího jako klíčový terč budovatelské satiry. Posláním, k němuž se Brdečkova kompilace anglojazyčných publikací výslovně hlásila, bylo kritické přezkoumání romantického mýtu Západu, proslaveného filmovými a literárními westerny.

Snahou o nahrazení hrdinského mýtu psance vyprávěním o tom, jak to „tenkrát na Západě“ chodilo doopravdy, odkazovala Brdečkova práce na dřívější pokusy o nové uchopení tématu, patrné v české zábavné četbě od let okupace. Toto realistické pojetí ovšem nevyklučovalo jisté vypravěčské zalíbení v látce i v pochybných hrdínech samých, které se manifestovalo zejména v oscilaci autorského stylu mezi rovinou věcně informativní a náznakově parodickou.

Biografické východisko bylo patrné i v *Bílé pevnině* STANISLAVA BÁRTLA (1958), která měla k pozdější literatuře faktu nejbližší. Kniha je historií objevování Antarktidy od prvních novověkých výprav až po Mezinárodní geofyzikální rok (který byl také vnějším popudem k jejímu napsání). Předmětem díla byl několik staletí trvající proces objevů, který autor sleduje v chronologické posloupnosti, jádrem vyprávění se však zcela přirozeně stávaly dramatické lidské osudy, příběhy lidí, kteří svůj život zasvětili cestám k jižnímu pólu. Po Andrejsově odbojové reportáži *Za Heydrichem stín z předúnorového období*, předznamenávající složku historicko-publicistickou, se Bártlovou knihou představila druhá, vědecko-popularizační linie vznikající literatury faktu.

## POPULÁRNÍ LITERATURA

*Otázka existence, podoby a funkcí populární beletrie byla sice v rámci české literární kultury plně nastolena hned po osvobození, v prvních poválečných letech však na ni nebyla formulována jednoznačná odpověď. Období protisměrných pohybů však únorovým převratem skončilo a započal pokus o realizaci komunistického projektu „nové literatury“, která v sobě měla organicky slučovat uměleckost a přístupnost pro nejširší okruh adresátů. Pro populární beletrii jako samostatnou, relativně svébytnou oblast tak nemělo být v nově zakládané socialistické literatuře místo, zábavné literární útvary měly být plně vytlačeny ideologicky vyhraněnou slovesností agitačního typu.*

### POTLAČENÍ DŘÍVĚJŠÍ POPULÁRNÍ BELETRIE

Přesvědčení, že socialistická společnost je povolána k tomu, aby překonala protiklad „vysoké“ a „nízké“ literárnosti, patřilo k ideologickým předpokladům budovatelské literární kultury. Na rozdíl od období mezi květnem 1945 a únorem 1948 přestala být otázka lidové četby pocíťována polemicky a jako diskusní téma se z literární publicistiky na několik let prakticky vytratila. Zmiňovaly se o ní pouze přeložené či původní publikace o zemích Západu, které populární beletrii představovaly jako jeden z typických projevů degenerace „starého světa“. Průmyslová výroba masové četby byla takto zesměšněna v alegorické reportáži sovětského spisovatele Romana Kima *Americký Parnas* (1950), ještě příznačněji a přímočařeji vyložil literární situaci na Západě JAROSLAV BOUČEK v pamfletu s charakteristickým titulem *Trubaduři nenávisti* (1952). Soudobou americkou kriminální četbu (Cornell Woolrich, J. H. Chase) zde postavil na stejnou rovinu s významnými díly evropského modernismu a existencialismu (James Joyce, Albert Camus, J.-P. Sartre): symptom kulturního rozkladu spatřoval jak v literatuře příliš masové, tak v literatuře příliš umělecké, jakož i v přetrvávajícím rozdílu mezi nimi.

Bouček vycházel z náhledu, který byl přijímán téměř všeobecně, neboť pro účastníky dobového literárního dění bylo překonání polaritvy vysokého umění a dřívější populární beletrie nezpochybnitelným dogmatem. Stoupenci budovatelské literární kultury věřili, že musí vzniknout literatura nového,

socialistickorealistického slohu, jejíž zvláštní kulturní kvalita bude spočívat právě v syntéze „uměleckého mistrovství“ s „lidovostí“, jinak řečeno ve spojení „vysoké“ formy s vyhraněným ideovým záměrem a s všeobecnou srozumitelností i emocionální poutavostí. Každý náznak oživení nebo návratu „starých“ podob populární literatury, ať už k němu došlo ve vlastní beletristické produkci nebo na poli kritické a vědecké reflexe, pokládali nejen za projev špatného vkusu a kulturní pohodlnosti, ale přímo za útok proti základům nové literatury, a tedy i proti základům socialistického zřízení. Emotivní přísahou tento postoj v létě 1948 vyjádřil Josef Zika: pokud by se „podliteratura“ ještě někdy v české kultuře objevila, měla být smetena „jako všechna špina a kal, kterou by ještě poražená buržoazie chtěla stríkat na naše budovatelské dílo“ (Knihovna 1948, č. 3).

Posun od předúnorové literární kultury se nejvýrazněji projevil v novém hodnocení detektivního románu. Do února 1948 se detektivka v kritice i v edičních plánech ještě tolerovala jako žánr, který se (při naplnění svých nejlepších možností) může pro čtenářstvo populární beletrie stát vhodným mostem k literatuře náročné, opravdové. Z poúnorové perspektivy se však začala rázem jevit stejně nepřipustná a škodlivá jako předtím sešitový western nebo milostný román, stala se „literárním výtvorem Slovanům cizím“, „cizím kokainem“, „úpadkovou zplodinou kapitalistického nazírání na cenu lidského života, na vraždu, zločin, krádež, na soukromý majetek i jiné hodnoty, které tvoří kapitalistickou společnost“ (Jaroslav Frey: Práce se čtenářem, Knihovna 1948, č. 3). Poslední tituly tohoto „vysloveně škodlivého a nehumanistického“ žánru vyřadilo v březnu 1950 předsednictvo Národní ediční rady české z edičního plánu sešitové edice Románové novinky s odůvodněním, že se v nich o vraždách píše „ne jako o něčem hrozném“, nýbrž v rámci „lehkého románového děje“.

V rovině ideové mohl být problém dosavadní populární literatury takto rozhodnut prakticky okamžitě, její odstraňování z literární komunikace však trvalo několik let (a později se fakticky dostávalo do kolize s náznaky oživování vybraných populárních žánrů). V průběhu prvního popřevratového roku se proklamace zaznívající ze stránek novin a časopisů i z řečnických tribun setkávaly ještě s dobíhající knižní produkcí kritizovaného typu. Poslední původní i přeložené detektivky a texty dalších příznačných žánrů pokvětnové lidové četby knižně vyšly ještě v průběhu roku 1949. Definitivní přítrž jim učinilo znárodnění všech nakladatelství a stabilizace jejich edičních plánů podle kritérií budovatelské literární kultury.

Předúnorová populární beletrie byla odstraňována z veřejných knihoven, z knihkupectví i z antikvariátů, zrušeny byly komerční půjčovny knih, které se na zábavnou románovou četbu specializovaly. Školy a mládežnické organizace pomáhaly s jejím sběrem z knihoven soukromých. „Podliteratura“ neměla již stát v cestě osvojování norem budovatelské literatury a odpovídajících čtenářských návyků. Systematické akce na očistu rodící se socialistické literární kultury

probíhaly především v letech 1948–51. Při revizi knihkupeckých skladů byly jako literární brak zlikvidovány nejen tituly ryze oddechové četby, ale i díla, která se snažila propojit populární žánry se současnou tematikou a ideologizací syžetu. Na úřední seznam nežádoucích autorů se dostala stejně tak spisovatelka dívčích románů Jaromíra Hüttlová jako R. V. Fauchar, autor Himalájského tunelu a dalších předúnorových angažovaných utopií, propojujících obraz budoucnosti s komunistickými vizemi.

Společenský a kulturní otřes zasáhl také obě sešitové edice pokvětnového období, které měly dostat zcela novou funkci. Komerčně založené Večery se změnilly na edici přinášející překlady české a slovenské národní klasiky do opačného jazyka, protože se však tato transformace nepovedla, byly na podzim 1948 zastaveny. Románové novinky nakladatelství Práce přežily, od počátku roku 1949 se však formátem i úpravou přiblížily brožované knize, čímž se distancovaly od předválečného rodokapsu, symbolu „úpadkových tendencí“ kapitalistického písemnictví. Emu Rezáčovou v čele redakce vystřídal satirik Karel Bradáč, redakční rada, v níž dosud figurovali básník Jaroslav Seifert nebo překladatel Pavel Eisner, byla zrušena. Zásadní změny doznala literární koncepce řady: Románové novinky začaly v nákladech 50–100 tisíc výtisků šířit díla socialisticky orientovaných autorů meziválečného období (jako první svazek proměněné řady vyšla Havířská balada Marie Majerové) a překlady sociálních, politických a budovatelských románů z literatur sovětského bloku. Postupně zde vyšla také řada próz Jacka Londona a B. Travena, kteří byli po sovětském vzoru pro své sympatie k socialistickému hnutí jako jedni z mála světových autorů dobrodružné četby přijati do užšího literárního kánonu padesátých let. Do záběru edice se dostaly také význační humoristé a satirici vysmívající se měšťákovi jako sociálnímu a mravnímu typu (mj. Mark Twain, Svatopluk Čech, Alphonse Daudet).

Nových prací českých autorů přinášely Románové novinky poměrně málo a těch, které by navazovaly na zábavnou četbu nedávné minulosti, ještě méně. K výjimkám patřil román *Stoprocentní záhada*, který Mirko Pašek vydal v lednu 1950 pod pseudonymem MARTIN LOS. Logickou šarádu, rozvíjející tradiční detektivní záhadu zamčeného pokoje, spojil se sociálně politickou redefinicí zločinu, zahájenou již na půdě kriminálního románu pokvětnového (↓). Pachatelé krádeží ve znárodněném jihočeském zámku tu je jednak potomek bývalých německých majitelů, který se po odsunu do republiky tajně vrátil ze Západu, jednak jejich někdejší advokát, poloviční Němec, jenž na oko předstírá sympatie k porevolučním poměrům. Součástí inovace detektivního žánru bylo i oslabení role detektiva, neboť k zadržení pachatelů rozhodující měrou přispějí především řadoví obyvatelé obce.

Pašek tak spoluutvářel žánrové schéma, jež zločin pojímá jako diverzi „starého“ světa, zjevných „vnějších“ a skrytých „vnitřních“ nepřátel, proti

novému socialistickému řádu. Zločin se tak stává útokem „proti všem“ a všichni se také musejí podílet na obraně proti němu, bděle sledovat své nejbližší okolí a hledat v jeho všedním koloběhu známky podezřelých aktivit. Vzдор těmto ideologickým významům byl Paškův román zároveň veselým oddechovým čtením plným burleskních figurek, humoreskové komiky a parodických narážek na tradice detektivního románu.

Většina původních próz, které v Románových novinkách v letech 1949–51 vycházely, se předúnorové zábavné četbě vzdalovala mnohem více. Komunistická ideologie v nich pronikala všemi vrstvami vyprávění a senzační dějový základ lidové četby využívala k politické agitaci. Z tezového románu se tak rodila zárodečná „malá“ varianta románu budovatelského.

Takto vyznívaly zejména práce Eduarda Kirchbergra, který v nové době přijal nové literární jméno KAREL FABIÁN (od roku 1949). Jeho propagandistický román *Uprchlík* (1950) líčí drastické zkušenosti poúnorového emigranta s poměry v západní zóně okupovaného Německa. Cesta, k níž je románový hrdina sveden mimo jiné vysíláním západních rozhlasových stanic, končí prozřením: uprchlík pochopí, že proklamovaná svoboda západní společnosti je ve skutečnosti existenciální i sociální past a znamená bídu, hlad a osamění. Fabiánova zkušenost s dobrodružným žánrem se dostala ke slovu v závěru prózy, v dramatických peripetiích hrdinova úniku z amerických „koncentračních táborů“ pro uprchlíky. Jejich idylickým kontrastem je obraz gottwaldovského Československa, do něhož se vnitřně proměněný hrdina díky svému štěstí, vytrvalosti a velkorysé amnestii může bez obav navrátit.

Pokus udržet v české literatuře tradiční populární žánry jejich dílčí proměnou „zdola“, který vycházel od stávající autorské obce zábavné četby, zůstal omezen prakticky jen na Románové novinky, trpěné pro jejich osvětový a propagandistický potenciál na samém okraji literárního života. Pokusem sblížit zábavný román s tušenými či pozorovanými obrysy socialistické literatury a komunistickou ideologií odpovídali autoři prvních poúnorových ročníků Románových novinek na kulturní i administrativní tlak, který směřoval k odstranění populární beletrie, i na celkovou proměnu literárního klimatu. V několika případech se jim podařilo dospět až k jakémusi primitivnímu socialistickorealistickému tvaru, nicméně jejich práce stále nesly příliš mnoho prvků dřívější nerealistické, „lidové“ fabulace.

Upevňující se normy budovatelské kultury vedly k tomu, že v roce 1951 byly i tyto pokusy zastaveny. Na pokyn nejvyšších stranických míst byla zakázána také literární práce Karlu Fabiánovi, protože triviální aspekty jeho vypravěčství, zvláště pak sklon k senzační fabulaci, se přičily nárokům na racionalitu a realismus socialistické kultury. O publikační návrat se Fabián – a jemu podobní – mohli znovu pokusit až v druhé polovině padesátých let.

## KONZUMNÍ OBLAST BUDOVAATELSKÉ KULTURY

V budovatelské literární kultuře, vznikající na přelomu čtyřicátých a padesátých let, byla polarita „vysoké“ a „nízké“ literárnosti velmi oslabena. Ideologické pojetí literatury, která se měla stát nástrojem společenských změn a prostředkem výchovy jedince v duchu komunistických ideálů, vzdalovalo rodící se nová díla kritériím moderního umění a zároveň vedlo k přebírání některých prvků zábavné lidové četby. Ve výsledku vznikaly texty, které mísily znaky obou těchto sfér: i tak dobově prestižní útvar, jako byl budovatelský román, propojoval realistickou perspektivu a syžet o proměně člověka a společnosti se snahou o kultivované vypravěčství a s milostnými, detektivními a dobrodružnými příběhy. Vzдор této synkretičnosti lze i v literární produkci první poloviny padesátých let pozorovat částečnou diferenciaci na oblast centrální a periferní. Určujícím hlediskem tu ovšem nebyla větší či menší „uměleckost“ díla v tradičním slova smyslu, ale spíše míra užitečnosti, vyjádřená jeho postavením a funkcí v sociálním kontextu.

Konzumní oblast budovatelské literární kultury měla dva hlavní typy: texty masových písní a komunální satiru. Oba typy byly otevřeny také inzitivním autorům, amatérské literární tvorbě, v níž se měl naplnit kult „lidovosti“, ideál spontánní, organické, poloanonymní tvořivosti kolektivu. „Folklorizace“ zasáhla nejvýrazněji hnutí masové písně, kde se projevila ve skladbě repertoáru, střídajícího aktuální skladby a zahraniční revoluční písně s písněmi lidovými i s plody vlastní autorské aktivity, zaznamenané u několika ze stovek závodních, mládežnických, školních a vojenských souborů. S příležitostnými autory počítalo též satirické hnutí – jejich verše, epigramy, sentence a hesla se uplatňovala v široké síti podnikových a zájmových časopisů, nástěnných novin a tzv. bleskovek (letáků ke dni). Ukázky z nich přinášela centrální periodika, jako byl Dikobraz, inzitivní produkce byla usměrňována jednoduchými učebnicemi poetiky budovatelské satiry (příručka Radovana Krátkého *Pojďte s námi dělat satiru*, 1954). Cílem bylo zvyšování literární úrovně satirického hnutí i jeho politická regulace: k hlavním pravidlům pro satiriky závodních časopisů patřilo, že témata svých textů mají předem projednat s aparátem komunistické strany.

### *Masová píseň*

Užitými výrazovými prostředky komunistická masová píseň navazovala na starší tradici písní vlasteneckých a sokolských. V základních rysech se konstituovala již před únorem 1948, kdy vznikly také velmi populární

skladby Halasovy a Dobiášovy. Komunistický převrat zájem o tento typ písňe ještě umocnil, takže v následujících letech zaznamenalo hnutí masové písňe obrovský rozmach – v roce 1950 se celostátní Soutěže tvořivosti mládeže zúčastnilo deset tisíc souborů s celkem čtvrt milionem účinkujících. Rozměrům tohoto hnutí odpovídala rovněž produkce nových aktuálních textů, která kvantitativně daleko převýšila textařskou nabídku předúnorovou. Texty masových písní spontánně psali i básníci, zejména pak mladí komunističtí radikálové, kteří ve shodě s dobovou poetikou hledali v písňové tradici kýženou prostotu a lidovost tvaru. Ve výsledku se tak stírala hranice mezi verši určenými pro četbu a pro poslech, respektive pro veřejnou recitaci a masový zpěv.

Základní fond masové písňe zachytila edice *Socialistické písňe* (od roku 1949, postupně v ní vyšlo 27 titulů), výbory a sborníky *Písňe pětiletky 1, 2* (1950, edd. Věra Dolanská, Bohumil Karásek), *My všichni* (1949, ed. Karel Fiala), *Jde české mládí* (1950), *Armáda zpívá* (1951, ed. Milan Horák), *Za vítězstvím vpřed* (1953, ed. Věra Dolanská), *Český revoluční zpěvník* (písňe od středověku po současnost, 1953, edd. Vladimír Karbusický a Jaroslav Vanický), *Za Gottwalda vpřed* (1953). Mezi textaři masových písní se objevili např. Bedřich Bobek, E. F. Burian, Anna Hostomská, Pavel Kohout, Ivan Kubíček, Milan Kundera, František Kubr, Eduard Petiška, Michal Sedloň, Erich Sojka, Karel Šiktanc, Vlastimil Školaudy, Jan Trefulka, Ladislav Urban, Dalibor C. Vačkář, K. M. Walló, Miroslav Zachata, Vilém Závada.

Množství potřeb, které masová píseň plnila, a situací, v nichž se na přelomu čtyřicátých a padesátých let uplatňovala, vedlo k jejímu postupnému rozrůznění na několik zvláštních, odlišně vnímaných typů.

Typem základním a zprvu i nejpočetnějším byla píseň pochodová, v jejímž úderně rytmickém textu se za pomoci rýmovaných hesel proklamovala jednota a soudržnost kolektivu, jeho bojové odhodlání, ať už bylo namířeno proti kapitalistickému „včerejšku“, nebo proti současnému Západu (to bylo obvyklé zvláště v početných skladbách protiválečných, vojenských a pohraničnických). Opačnou, pozitivní perspektivu měly písňe o spojenectví a přátelství se SSSR a dalšími zeměmi lidově demokratického tábora: „*V té pevné družbě na smrt, / tam naše síla je, ej, / vzhůru, vzhůru za Stalinem / do práce, do boje!*“ (Milan Kundera: *Píseň družby*, 1953, hudba Jaromír Podešva). Probíhající společenské změny vykládaly tyto písňe pomocí konvenčních metafor (revoluce jako vítězství světla nad tmou). Vyzývaly k účasti na brigádách, adorovaly fyzickou práci, motivovaly pro nábor do hornictví a těžkého průmyslu. Jiný textový model představovaly obrazné závazky k usilovnému postupu směrem k socialistické budoucnosti („*Dneska všichni chlapi z jámy půjdou s námi, / narubat pro všechny světlo z tmy. / Nové zářivější zítřky sbiječkami / vybijem navždy z hlubiny.*“ – Miloš Vacík: *Havířská*, 1949, hudba Jiří Pauer). Verše pochodových písní



jednoduchým způsobem zpracovávaly ústřední tematický komplex budovatelské kultury, motivy strojů, továren a průmyslové práce („*Nám přítelem je vždy stříbrojasný stroj, / tvůrčové kovových jsme zázraků.*“ – J. V. Larzen: Ocelová brigáda, 1950, hudba týž; „*Jedou, jedou řady traktorů, / naše tanky – tanky míru. / V hukot jejich motorů / zní zpěv pionýrů.*“ – Karel Baroch: Pochod traktoristů, 1950, hudba Miloš Smatek). Stylizace lyrického mluvčího vybízela ke splynutí jednotlivce s lidskou množinou, sepnutou společným cítěním, vírou a cílem: „*Do houfu srdce, v jeden pevný blok! / Kupředu levá, kupředu levá, zpátky ni krok!*“ (Bedřich Bobek: Kupředu, zpátky ni krok!, 1949, hudba Jan Seidel). Pochodové písně, jimiž měl promlouvat sám budovatelský kolektiv, jednoznačně upřednostňovaly objektivní perspektivu, gramaticky vyjadřovanou první osobou množného čísla: „*A naše práce ta svět promění, / socialismus, to jsme my!*“ (K. M. Walló: Pochod mladých brigádníků, 1950, hudba Miroslav Barvík).

Satirickou variantou masové písně byla častuška. Posláním častušek bylo pranýřovat dílčí nedostatky či nezmary ve výstavbě socialismu, konfrontovat přežilé a naopak pokrokové postoje k životu. Tak „písnička zemědělské mládeže“ na slova Michala Sedloně Jede chlapec na pole (1950, hudba Karel Reiner) vyprávěla o prohraném závodě, do něhož se cestou za prací pustil pyšný kočí se švarnou traktoristkou („*Na volant a na benzin, kam se hrabe bič, / dívčina jen přidá plyn, ve chvílce je pryč.*“). Některé satirické písně vznikaly na konkrétní popud, představovaly časový komentář k události v jednom podniku nebo regionu. Tuto povahu měla Ostravská častuška Ericha Sojky (1950, hudba Ivan Růžička), reagující na kritiku z ústředí KSČ, že horníci podcenili pětiletý plán. Zcela v duchu dobové satirické normy text vrcholil slibem nápravy kritizovaného jevu: „*Uhla malo pro fabriky, / pro socialismus. / To by nas moh chachar Truman / přes pazury piznuť. / Ja, ja, ja, bylo malo, ale budě zase. / Na Ostravsku buděm rubať / jako na Donbase.*“

Třetím typem masové písně byly texty hymnické. Jestliže texty pochodových písní kladly hlavní důraz na úkoly a překážky, jež musejí budovatelé zdolat, a zisk z podobného hrdinství a požitků ze „socialistického ráje“ odkládaly do budoucna, hymnické písně vyjadřovaly okouzlení z přítomnosti, poukazovaly na to, že „ráj“ není jen obtížně dosažitelným cílem, ale zpřítomňuje se všude kolem, vystupuje na povrch všedního koloběhu. Z perspektivy uskutečňované idyly příznačně vyrůstal pocit šťastného klidu, jímž své verše ze stavby socialismu (velkovepřína Gigant) nechal prostoupit Jan Pilař (Gigant, 1950, hudba Alois Hába). Touhu spočinout napořád v budovatelské arkádii spojoval Pilařův mluvčí i s tím, jak se budoucnost samozřejmě odráží ve zjevu stavebníků, „*těch, co už dávno měli v očích zítřek.*“ Oproti pochodovým písním bylo tedy naladění budovatelských hymnů mnohem vlídnější, svým způsobem konejšivé, z

čehož také pramenila jejich mimořádná odezva. Idylizující pohled na přítomnost se nikoli náhodou prosadil v textu Pavla Kohouta *Zítřka se bude tančit všude* (1953, hudba Ludvík Poděštl), který se stal symbolem naivních nadějí své doby: „*Písní a šťastným úsměvem / vítáme nová jitra, / už dnes je krásná naše zem, / oč hezčí bude zítřka!*“ Nejzásadnější manifestací tohoto typu tvorby se pak stala píseň Miroslava Zachaty *Rozkvetlý den* (1950, hudba Radim Drejsl). Jednotlivé idylické motivy Zachata scelil do programové podoby: tak jako „*bez chleba nelze jíst / a bez vody nelze pít*“, nelze ani „*bez radosti žít*“. Ten, kdo věnuje každodennímu životu láskyplnou pozornost a neobětuje ho vzdáleným cílům, si z něj odnáší víc než ten, kdo je ke každodennosti slepý. Netečnost vůči dnešku a škarohlídství jsou osobním nedostatkem, nikoli předností budovatele, neboť nemají oporu ve skutečnosti. Ta je podle refrénu již dnes přímo nabita krásami: „*Dým z továren / a houfy dětí nad pískem, / tisícem věcí život rozkvétá / a rozvíjí se v nás.*“

V prvních letech po únoru byl milostný cit pojímán jako to, co se přiči potřebám revoluce, a proto musí být ze života načas odsunut. Zanedbáváním milostné tematiky se navíc tehdejší masová píseň ostentativně distancovala od dřívější populární hudby. Budovatelské pochody pomíjení erotiky opakovaně tematizovaly: „*Ne, lásku nepřezírám, / teď kladiva však čas, / čím pevněji je svírám, / tím lépe bude zas*“ (Ladislav Urban: *Kladivo a srp*, 1949, hudba Alois Hába); „*Nač bys, má milá, si věneček vila, / když teď si tě nemohu vzít? / Já smím, mé děvče, dnes prozatím / ještě jen s lopatou na rande jít*“ (Saša Razov: *A teď se dáme do toho*, 1949, hudba týž). Ještě v textu Michala Sedloně *Pojďte, hoši* (1950, hudba Karel Reiner), navenek všemožně vybízejícím k taneční zábavě, byl erotický rituál podřízen výrobní agitaci a příznivě hodnocen jako příspěvek ke zvýšení produktivity práce: „*Zazpívej si, zatancuj si s tou, kterou máš rád, / sevři svou rozmilou pevně v náruči. / Až budeš zítřka ráno u mašiny stát, / tempo ti do rukou hned přeskočí.*“

Poněkud odlišné ztvárnění tématu přinesla Kohoutova píseň *Večer na brigádě* (1950, hudba Harry Macourek). Z boje o socialismus, z pracovní kampaně se v Kohoutově textu stal rámec, ospravedlňující lyrickou situaci („*K červánkům vítr písně nese, / za kopce slunce zapadá, / a to je čas, kdy ztichlým lesem / z pole vždy večer vracíme se*“). Také Kohoutovými verši promlouval kolektivismus, vyjádřený plurálem „my“, obvyklým v pochodových písních. Toto „my“ se však zde již přednostně nevztahovalo k brigádnickému kolektivu, ale k mladému zamilovanému páru, který se od skupiny soudruhů oddělí a „poslední ze všech“ se zastaví v laskavé náruči letního večera pro chvíli něžných doteků a vyznání tichého štěstí. Téma lásky bylo u Kohouta zcela vypojeno z výrobních souvislostí, vzpomínka na procházku ani neměla mladé milence motivovat k většímu pracovnímu úsilí – jako postačující účel citového okouzlení vyzvedávala píseň toto okouzlení samo („*Tichounce zašeptáš: – Jak je to hezké vonět senem / a na dlani mít mozoly; / při schůzce v městě zakouřeném / si tuhle chvílku připomenem, / až ruce v stisku zabolí –*“).

Kohout tak pojmenoval možný konflikt obyčejného citu a budovatelského modelu lidského života, který naznačil také v dramatu *Dobrá píseň* (→ s. 286, kap. *Drama*), do něž byl ostatně Večer na brigádě začleněn. V předstihu několika let tak anticipoval směr, který znamenal odklon od kolektivismu a politickoagitační funkce masové písně.

Vlastní období budovatelského zpěvu trvalo do roku 1953, do poloviny dekády byly jeho možnosti vyčerpány. Již roku 1955 musely Hudební rozhledy v osmnáctém čísle konstatovat, že v „*letošním roce dospěla situace dokonce již tak daleko, že není možno sestavit ani malý sborníček masových písní – protože nové písně, jež by se kvalitou vyrovnaly předchozím vzorům, prostě nejsou*“. Místo revolučních písní postupně zaujímal „lehčí“ repertoár. Tribunou jeho nástupu se stala sešitková edice *Zpíváme* a na ni navazující sborník *Zpíváme* (od 1953). Nové texty, které se zde postupně prosazovaly na úkor osvědčených písní budovatelských, svým optimistickým viděním světa zřetelně vyrůstaly z hymnických oslav rodícího se socialismu. Radostný prožitek skutečnosti však hlavní textaři edice – Vladimír Dvořák, Jaromír Hořec nebo Pavel Kohout – dále vzdalovali utopickým obrysům „socialistického ráje“ a spojovali ho s detailem, se subjektivní výsečí všední skutečnosti, s banálním zážitkem: „*Když první tramvaj pod okny mi zvoní, / je ráno, ráno zas. / Když bílá káva z bílých hrnků voní, / je ráno, ráno zas. / Když procítám, já pocit mám, / že měl jsem právě hezký sen, / a slunce zář až na polštář / že přišla přát mi dobrý den*“ (Vladimír Dvořák: Ranní písnička).

I v oblasti písňového textu se tak projevoval příklon k všednodennosti, charakteristický pro českou lyriku druhé poloviny padesátých let. Plédování pro nejrůznější krásy světa, které populární píseň všedního dne převzala od budovatelských hymnů, připravovalo navíc půdu pro hravý poetismus, jenž poetiku české písně ovládl na sklonku dekády s nástupem tzv. divadel malých forem.

### *Budovatelská satira*

Bojovné naladění pounorové kultury přerušilo linii té humoristické beletrie, v níž komická perspektiva nebyla prostředkem vyjádření kritického odstupu od skutečnosti. Humoreska, humoristický román i parodie přestaly vycházet a stejný osud brzy postihl anekdotu, již nezachránil ani tematický příklon k emblematické dělnické profesi, o něž se ve sbírce *Havířských anekdot* (1949) pokusili VÁCLAV LACINA s MARIÍ MAJEROVOU. Počátkem roku 1951, kdy se vedení humoristického časopisu *Dikobraz* ujal Pavel Kohout, zmizel nejmenší epický útvar definitivně i z jeho stránek. Místo kratochvilného humoru zaujala v celém rozsahu dobové literární kultury satira, jejíž těžiště leželo v oblasti „literárnější“ pocitovaných veršovaných

forem (až za nimi se uplatňovala satirická próza v podobě črty a krátké povídky).

Koncepce budovatelské satiry byla vědomě založena na plném souhlasu s porevolučním vývojem. Cílem zesměšnění a karikatury se neměl stát vlastní společenský řád jako takový, ale pouze dílčí nedostatky a překážky, stojící v cestě jeho plnému rozvoji. „Chybné“ rysy společenského života neměla satira navíc ukazovat jako neměnné. Rozprava o tom, zda musí báseň či próza po kritice určitého jevu zachytit i jeho nápravu, tvořila jádro řady diskusí o nezávislosti satirické tvorby v první polovině padesátých let. V politické sféře se jejich oporou stal projev Georgije Malenkova o satirě v roce 1953 na sjezdu KSSS. Na něj a na oficiální zájem domácích politických kruhů, který se začal projevovat po procesu s Rudolfem Slánským, reagovala konference Svazu československých spisovatelů o satirě, konaná 3.–4. listopadu 1954. Setkání mělo odstranit „nejasnosti“ ohledně tvůrčí svobody a tematického repertoáru satiry, ve výsledku však jen shrnulo teoretické i praktické postuláty budovatelské satiry (kladné poslání satiry, kladný hrdina, princip stranickosti a typičnosti, tzv. odvaha satirika).

Kvantitativně rozsáhlá satirická produkce měla několik tematických ohnisek, jež se ve většině textů opakovala v různých kompozičních obměnách. Terčem karikatury byl v budovatelské satirě na prvním místě „starý“ svět, všechny formy a projevy minulé éry, symbolicky vyháněné ze současného života (viz titul sbírky ZIKMUNDA SKYBY *Pryč, starý světe!*, 1955).

Kritika „včerejška“ se zaměřovala především na měšťáka. Ten byl vykreslován jako požívačný, líný a hrabivý uctívač demokracie a Západu, který přežívá na okraji společného pracovního úsilí a své obavy z budoucnosti kompenzuje šuškaným zprávami o brzké porážce komunismu. Takovýto lidský a společenský typ se stal antihrdinou mnoha básnických cyklů, heroikomických poem nebo próz: KAREL BRADÁČ psal o panu Dutohlavovi a panu Hňuposlavovi (*Důtky, z pytle ven!*, 1952), JIŘÍ MAREK o panu Severýnovi (*Zasmějte se včerejšku*, 1953), VÁCLAV LACINA o panu Jéminkovi (*Hovoří pan Jémínek*, 1951). Aktualizovány byly také tradiční reprezentace měšťáckého typu v české literatuře, zvláště broučkiády Svatopluka Čecha (veršovaná povídka Zykunda Skyby *Výlet pana Horymíra Broučka do první republiky*, 1954).

Bradáčova sbírka portrétních karikatur *Mumraj živých nebožtíků* (1950) ukazuje, že jako „živé nebožtíky“ budovatelská satira s oblibou napadala také nejružnější oponenty komunistického hnutí: americké, francouzské, britské a německé státníky, představitele církve, politické osobnosti českého exilu, ale také zástupce kulturní opozice, jako byl Václav Černý. K nim po tzv. procesu se Zelenou internacionálou přibylí katoličtí intelektuálové („*Jak se ta stará parta tenčí, / ach, jak se úží okruh nás!*“ přivítal tehdy rozsudek Dikobraz

v devatenáctém čísle v roce 1952. „*Tušil jsi, ruralisto Renči, / že nám tak brzo doruráš?*“). Nepřímým dokladem značného ohlasu rozhlasového vysílání Svobodné Evropy a Hlasu Ameriky v Československu se stala frekvence satirických výpadů proti oběma stanicím, zesměšňující jejich zpravodajství jako smyšlenou a nevěrohodnou propagandu. Podobně často satirici uváděli „na pravou míru“ zprávy citované ze zahraničního tisku a mezinárodní dění vůbec.

Třetím základním námětem budovatelské satiry byly projevy západní masové kultury, hollywoodské filmy, populární hudba a dožívání tzv. literárního braku v rukách českého publika. S mimořádnou úporností satira první poloviny padesátých let stíhala romány z Divokého západu, jejichž četba byla pro ni znamením amerikanismu a symbolem nežádoucího pojetí romantiky a dobrodružství. Podnětem pro výstražné básně či prózy o mladících, svedených četbou „rodokapsů“ ke zločinům, se staly také některé veřejně známé soudní procesy s mladistvými, jako byl případ tzv. Vyšehradských jezdců. Satirickou „studii“ o této problémové mládeži, žijící na periferii a proti pravidlům budovatelské kultury, napsal RADOVAN KRÁTKÝ (*Pásek*, 1954).

Od počátků budovatelské satiry patřila mezi její témata neschopnost řemeslníků a úředníků, byrokracie, funkcionářská demagogie, plané řečnění a tzv. formalismus v životě veřejném i literárním. Tato témata naplňovala potřebu kritické reflexe potíží všedního života, samozřejmě v míře limitované tím, co se v tu kterou chvíli smělo, a potkávala se s očekáváním adresátů, kteří byli vděčni za každé překročení této hranice. Proto se ke kritizovaným jevům postupně stále více přidávaly nešvary socialistické každodennosti, fronty v obchodech i na úřadech, různé zásobovací a bytové obtíže, trampoty při jednání se socialistickou domovní správou, tzv. komunálem (proto je tato pozdní fáze budovatelské satiry známá jako satira komunální). Četná byla též produkce básnické i prozaické časové satiry, popisně a významově jednoznačně komentující nejrůznější společenské jevy, které vytvářely specifickou dobovou kroniku událostí politického, společenského a literárního života (Václav Lacina: *Hřbitovní býlí*, 1951; *Měšťanské besedy*, 1953; Jiří Marek: *Z cihel a úsměvů*, 1953; Karel Bradáč: *Dikobrazím ostnem*, 1954; J. R. Pick: *Bez ubrousku*, 1954; Radovan Krátký: *Abeceda hlouposti menší i větší*, 1955; Vítězslav Kocourek: *Ostré drápky*, 1955; Jan Mareš: *Laskavec*, 1956; Zdeněk Jirotko: *Profesor biologie na žebříku*, 1956; J. R. Pick: *Kladyátor*, 1958).

Proměňující se cíl literární satiry je zřejmý také z vývoje tvorby VÁCLAVA LACINY, reprezentativního představitele bojovné budovatelské satiry počátku dekády. Pro Lacinu příznačný postup využití dvojího významu jednoho slova a parodická nadsázka, která dává přednost proklamativní jednoznačnosti před hravou komičností, se uplatnily ve sbírce *Dnes a denně* z roku 1957. V tomto

okamžiku se však satirik již nevysmívá poraženému protivníkovi: útočí na nedostatky přítomnosti a své verše stylizuje jako demaskující samomluvu soudobého kariéristy. Píše morality, založené především na vadách osobního charakteru jednotlivců, jen ojediněle na předsudcích dané společnosti, nikdy však ne na systémovém pochybení režimu. Uprostřed racionalistických veršů se však vynořila i báseň *Stínohry*, která (přes své zlehčující zarámování) vynáší nad soudobou společností ostrý soud: chrlí zlomkovité výjevy podlosti a chtivosti, která nabývá až drastické zvířecí či odporně hmyzí podoby.

Přesun od konfrontace ideologických emblémů k drobné – komunální – fakticitě všedního dne zmírňoval karikaturní perspektivu budovatelské satiry a uvolňoval v ní smířlivý tón (JIŘÍ ŠTYCH: *Chybami se člověk učí*, 1953). S ním do satirických sbírek začaly pronikat prvky nebojovné parodie nebo humoresky. O uplatnění svého naturelu se tak na bázi komunální satiry mohli stále více pokoušet tradiční humoristé, jako byl ACHILLE GREGOR (*My, spotřebitelé*, 1954; *Nepříjemné maličkosti*, 1955). V roce 1958 se k publikování mohl vrátit i známý humorista JAROSLAV ŽÁK, byť jen okrajovou prózou, pohádkově stylizovaným příběhem ze školského prostředí třicátých let *Kouzelné rukavice*.

Návrat k tradičně pojaté humoristické próze byl jedním ze způsobů reakce autorů na vyčerpání budovatelské satiry. Druhou možností byla její proměna v literární parodii. Parodické prvky byly organickou součástí budovatelské satiry, sloužily však jako součást výsměchu. Ať již šlo o útok na byrokratizaci literárního života, „estetství“ literátů nebo naopak schematismus soudobé tvorby, spojovaly se se snahou o nápravu kritizovaného jevu. Kolem poloviny dekády však začala parodická složka v satirách bytnět a osvobozovat se od kritické funkce. Do popředí se dostávala parodie nesená principem hry a radostí z komické parafráze. MICHAL SEDLŇ zaměřil svou sbírku rozmarných nápodob *Pegasem kopnutí* (1955) ještě výhradně na autory a žánry budovatelské literatury. Tento kontext pak překročil J. R. PICK ve sbírce *Parodivan* (1957), čerpající z celé rozlohy slovesnosti.

## POČÁTKY ZAČLEŇOVÁNÍ POPULÁRNÍCH ŽÁNŘŮ DO SOCIALISTICKÉ LITERATURY

Radikální budovatelská koncepce socialistické literatury se brzy počala rozpadat zevnitř, před polovinou padesátých let ztratila širší společenskou podporu a jako normativní systém v podstatě zanikla (její dílčí aspekty ovšem ovlivňovaly literární dění ještě dlouho poté). Projevilo se to i v proměně

postoje kulturní veřejnosti k tradicím populární četby a ve snahách znovu nastolit otázku po jejich místě a roli v literatuře. Návrat k „lehčím žánrům“ byl podporován představiteli oficiální kulturní politiky, kteří jím reagovali na vzrůstající nezáměr publika o soudobou uměleckou produkci. V prosinci 1953 vyhlásil Václav Kopecký na stranickém fóru dokonce přímo nutnost potírat vliv „sucharů“, tj. těch kulturních pracovníků, kteří „*si představují kulturní a společenský život za socialismu tak, že přestanou všechny formy kultury a zábavy, jež lidé pěstovali dříve a jimž se obvykle obveselovali*“ (Rudé právo 13. 12. 1953).

Program syntézy „uměleckosti“ s „lidovostí“ se po několika letech budovatelského experimentu ukazoval jako neudržitelný. I spisovatelé bytostně přesvědčení o vyšších hodnotových možnostech socialistické kultury se začali ptát, zda by zábavná beletrie mohla plnit nějaké sociálně psychologické a kulturní funkce.

Východiskem podobných úvah zůstávalo popření zábavné četby v jejích předúnorových podobách. Socialistická literatura měla i do budoucna být literaturou zbavenou kapitalistického braku, nicméně se začalo hledat, které principy, prvky a žánry populární tradice do živé komunikace navrátit a jak je adaptovat, aby si našly své místo uvnitř socialistické literatury a aby přitom nehrozilo, že znovu utvoří její hodnotovou periferii, řídicí se svými vlastními pravidly a žijící samostatným životem. K takovéto integraci vedly v zásadě dvě cesty.

První spočívala v ideologickém překódování vybraných populárních žánrů. Jejím cílem bylo vytvoření „socialistické“ podoby dobrodružného, kriminálního, utopického a milostného románu, takového žánrového modelu, který by vyjadřoval ideologické vzorce socialistické společnosti a přesvědčoval čtenáře o jejich správnosti.

Druhá cesta spočívala v kulturním zhodnocení vybraných forem populární epiky, v jejich obohacení o poznávací a slovesné kvality odkazující k „vysoké“ kultuře. Tohoto vyššího postavení populárních žánrů se nemuselo dosahovat jen stylovým povznesením vlastních textů, ale také změnou náhledu na ně, změnou očekávání, jež s nimi byla spojována. Z této potřeby vycházelo dlouho tradované pojetí detektivního románu jako zrcadla krizových společenských jevů či zdůrazňování cestopisných, etnografických a historických elementů v dobrodružném románu.

Přestože se obě tyto cesty zpravidla prostupovaly a společně utvářely zvláštní ráz i postavení, jež populární žánry v české literární kultuře zaujímalý až do roku 1989, v literární produkci padesátých let se každá z nich projevila do značné míry samostatně ve vyostřené podobě.

## *Pokusy o nový lidový román*

Počátkem snah o nový dobrodružný, kriminální a milostný román byla novela NORBERTA FRÝDA *Případ majora Hogana* (1952). Příběh z konce druhé světové války, vyprávějící o nezdařené misi amerického důstojníka mezi italskými partyzány, byl vystavěn na ideologické konfrontaci amerického imperialismu s lidovou a komunistickou podstatou evropského odboje, již má major Hogan rozkaz potlačit. Těmto stereotypům odpovídala jednoduchá typizace jednajících osob a také děj novely, v jehož průběhu i řadoví američtí vojáci rozpoznají, že major je jejich nepřitelem a spolu s místními odbojáři jej zlikvidují. Frýdova próza byla pojata jako přehledný a faktografický dokument skutečné události a postrádala motiv záhady a jejího postupného rozkrývání. Nečetné aluze na kriminální žánr však stačily k tomu, aby v ní citlivé dobové vědomí vidělo „napínavou detektivní povídku“ nového stylu.

Model tezevého vyprávění na čtenářsky atraktivním půdorysu Frýd plně rozvinul v románu *Studna supů* (1953) vyprávějícím o vzpouře drobných mexických rolníků a jejich kolektivním pochodu na hlavní město. Próza kombinovala inspiraci moderním sociálním románem, komunistický pohled na bídu, vykořisťování a třídní boj a atraktivní situace známé z westernu. Nejen volbou prostředí se tak přibližovala některým dobrodružným prózám B. Travena.

Zatímco u Frýda možná inspirace westernem utvářela pozadí vyprávění, pětice povídek MARIE MAJEROVÉ *Divoký západ* (1954) vstoupila do dialogu se stejným vzorem již samotným titulem. Stylizaci bývalých Sudet jako Divokého západu znal již poválečný dobrodružný a kriminální román. U Majerové sousloví „divoký západ“ nabývalo dvojího významu: bylo výsměšnou, dehonestující charakteristikou pro svět za železnou oponou, zároveň však postihovalo tematické zaměření knihy, snahu zpodobit život v českém pohraničí, každodenní boj o státní hranici a její obranu před narušiteli zevnitř i nájezdy zvenčí. Vzdor tomu, že se Majerová přímým paralelám s dobovým westernem vyhýbala a v protikladu k němu hledala spíše všední, „neromantické“ rozměry hrdinství, její sbírka variovala ústřední topos žánru: rozhraní „civilizace“ a „divočiny“, kterou je třeba osídlit.

Postavy pohraničnicků byly jedním z charakteristických typů napínavé beletrie poloviny padesátých let. Mezi autory, kteří se prózám z daného prostředí věnovali, připoutal trvalejší pozornost čtenářů RUDOLF KALČÍK. Jeho povídky, především knižní soubor *V hraničních horách* (1954), vycházely z Londonova vzoru dobrodružného vypravování o mužných zápasech s drsnou přírodou. Strážení hranice a pronásledování nepřátel pojímal Kalčík někdy až jako osobní drama, střet protagonistů, jejich odvahy,



vytrvalosti a vůle. Tak se u něj znovu otevíral prostor pro heroizaci a individualizaci hlavních aktérů, tedy pro návrat principu, pro nějž byla dobrodružná literatura ještě nedávno v duchu radikálního kolektivismu odmítána. Náběhy k této monumentalizaci ústředních postav se pak zúročily v Kalčíkově scénáři pro filmový thriller *Král Šumavy* i v jeho následné románové verzi z roku 1960.

Snahy o vytvoření „nové“ lidové četby se většinou týkaly dobrodružného nebo kriminálního románu. Mnohem déle se podobnému překódování vzpírala tematika citových vztahů a jí odpovídající tradice sentimentální četby pro ženy. Ojedinělým pokusem byl román PAVLA a OLGY BOJAROVÝCH *Milenci* (1956), zvláště jeho první část, soustředěná k citovému hledání a k postupně navazovaným partnerským vztahům ve skupince mladých Pražanů na sklonku okupace. Časem děje a jemu odpovídajícími motivy ilegální odbojové činnosti se román přimyká k běžné socialistickorealistické produkci. Tato příbuznost ještě více vystoupila v části druhé, zasazené do současnosti a rekapitulující, k jakému lidskému i politickému stanovisku dospěli hrdinové od květnové revoluce do XX. sjezdu KSSS. Zároveň však próza těžila z odkazu studentských románek a z příběhů partnerských krizí, jaké v zábavné sentimentální produkci kvetly do roku 1945. Otázky světonázorového zrání a občanských aktivit byly v knize druhotné, do popředí vyprávění – jak to ostatně vyjadřoval již název – se jednoznačně dostávaly intimní prožitky zamilovanosti, lásky a partnerství. Ve shodě s tím kulminovala první část výjevem zasnoubení, druhá pak narozením dítěte.

Nejen pokus Bojarových, ale všechny obdobné tendenční přepisy populárních žánrů vznikaly v první polovině padesátých let jako součást budovatelské prózy a se znalostí jejích norem. Kolem poloviny dekády však propojení postupů populární literatury se schematickými ideologickými syžety ztrácelo svou přitažlivostí a postupně se o něj přestali zajímat autoři s vyššími literárními ambicemi. Snahy o překódování populární tradice se tak znovu přesouvaly na okraj dobové produkce. Příkladem mohou být propagandistické romány o tragédii poúnorových emigrantů a jejich dramatické cestě zpět za domovem, jako byl *Návrat dobrodruha* JAROSLAVA HONCE (1955) nebo *Konec dobrodružství* ANTONÍNA KOSTOVA (1956).

Částečné kulturněpolitické uvolnění ve stejné době utvářelo také prostor pro publikační návraty některých populárních beletristů minulosti, potvrzené například novými knihami KARLA FABIÁNA, především jeho senzačním románem z protinacistického odboje *Pozor, bomby!* (1958).

## *Zájem o klasická díla a formy populární epiky*

Dílčí uvolňování norem po roce 1953 se promítlo i do vydavatelského zájmu o klasické vrstvy populární tradice, které bylo možné vtáhnout do představy socialistické literatury. Na bázi nově zakládaných edic zábavné četby, především řady *Knihy odvahy a dobrodružství* (KOD), již od roku 1954 redigovali ve Státním nakladatelství dětské knihy Jindřich Hilčr a Aloys Skoumal, byl postupně aktualizován pomyslný „zlatý fond“ dobrodružné četby.

Vznikající kánon žánrové klasiky se ve svých počátcích opíral o Julese Verna a Jacka Londona, tedy autory, kteří nepřestali vycházet ani v prvních letech po únoru. Rychle se však rozšiřoval a vracel do čtenářského oběhu takové romány, jako byl *Marryatův Kormidelník Vlnovský* (1955), *Assollantův Hrdinný kapitán Korkorán* (1957), *Cooperův Poslední Mohykán* (1957), *Mayův Syn lovce medvědů* (1958) nebo *Bezhlavý jezdec Thomase Mayna Reida* (1958).

Volba těchto děl nebyla náhodná. Možnost jejich přijatelného ideologického výkladu byla přitom až druhotná, i když se uplatňovala jak ve vlastních úpravách předloh, tak ve čtenářských návodech k nim na předsádkách a v doslovecích. V první řadě šlo o práce, jejichž mimořádné kvality byly prověřeny mnoha generacemi čtenářů po celém světě. Navíc reprezentovaly lidový román 19. století, tedy formu přece jen již odlehlou a v důsledku toho i nabývající na kulturní zajímavosti. Znovu vydávané tituly slavných „indiánek“ tak mohly být přijímány bez polemického ostnu, jako historické poučení svého druhu.

Nové překlady a adaptace, při nichž se uplatnil zvláště Vítězslav Kocourek, pozorně respektovaly stylovou různorodost vybraných děl „zlatého fondu“, čímž docházelo k jistému kulturnímu zhodnocení populárního románu minulosti. Jestliže se dříve při vydávání starších textů uplatňovala spíše tendence k jejich sjednocení se soudobým vypravěčským stylem, nyní se projevila tendence spíše opačná, vnímající archaičnost výchozího textu jako zvláštní hodnotu. Čtenář Kocourkova převyprávění barvitých indických dobrodružství kapitána Korkorána – bretaňského siláka a, jak bylo nyní nově zdůrazněno, bojovníka proti britskému kolonialismu – se tak zároveň setkával s různými vypravěčskými a kompozičními příznaky barokní a osvícenské literatury, jež Assollantova předloha (a lidová četba 19. století vůbec) konzervovala.

Zájem o historizující tvarosloví, udělující dobrodružnému vyprávění punc literární klasičnosti a opravňující tak jeho existenci v kulturním kontextu dbalém „vysokých“ hodnot, nebyl výhradní doménou editorů a adaptátorů starších děl. Výrazně se projevil i v oblasti původní tvorby, především

v historickém románu MILOŠE VÁCLAVA KRATOCHVÍLA *Podivuhodné příběhy a dobrodružství Jana Kornela* (1954). O inspiraci předmoderní epikou, konkrétně renesančním cestopisem anebo barokním dobrodružným románem, svědčilo již samo pojetí názvu, uplatněné také v členění kapitol této bohatě fabulované prózy. Kritika přivítala Kratochvílova Kornela, podobně jako práce Frýdovy či soubor novel ADOLFA BRANALDA o českých vystěhovalcích *Tisíc a jedno dobrodružství* (1955), jako „*první vlaštovku, ohlašující zrod nové, socialistické literatury dobrodružné*“ (Literární noviny 1955, č. 4). Obecně protiválečný, humanistický akcent Kratochvílova vyprávění byl vzdálen tendenčnosti socialistickorealistickejších parafrází kriminálního, dobrodružného či milostného románu. To mu také – podobně jako řadě svazků KOD – otevřelo cestu ke stabilnímu místu v popředí zájmu širokých čtenářských vrstev.

### *Pozvolné etablování specializované žánrové produkce*

Stranou pokusů o ideologické překódování či kulturní zhodnocení populární tradice, jimiž se zvláštní kvality a funkce někdejší periferie přenášely de facto dovnitř literatury umělecké, se čím dál více prosazovaly principiálně skromnější pokusy o rehabilitaci zábavné četby na bázi specializované žánrové produkce. Jejich cílem bylo následování a kultivace „lehčí múzy“.

Autoři vědecko-fantastických, kriminálních, dobrodružných a v menší míře i humoristických próz (většinou překladů a reedic) postrádali ambice zasahovat do centra literárního dění. Na dobový kulturní kontext odpovídali spontánní ideologizací tematické vrstvy svých próz a její vypravěčskou kultivací. Ve srovnání s pokusy o populární román „nového“, socialistickorealistickejšího typu se však jejich práce zřetelně navracely ke „starému“ tvarosloví lidové četby, a to včetně její bujné fabulace, překračující meze realistické pravděpodobnosti.

Rozrušování výchovného zaměření konzumní četby a rozklad budovatelské satiry otevřel prostor pro dílčí oživení humoristické povídky. Změnu náhledu na postavení a funkci humoristické prózy v celku slovesnosti předznamenávala již polemika s Františkem Trávníčkem z roku 1955, v níž Milan Jungmann konstatoval: „*Čtenář touží po veselém rozpustilém vyprávění a my je nemůžeme z literatury vyhostit*“ (Literární noviny 1955, č. 47). “

Návrat vyprávění tohoto typu reprezentovaly zejména práce MIRKO PAŠKA, který navázal na podněty rozmarné epiky třicátých let i na své starší práce

(humoristický román *Poprask*, 1948). Látky vhodné pro aktualizaci humoristického vyprávění Pašek našel v prostředí kolektivního sportu, vyhovujícího dobovému ideologickému horizontu tématem nadšené a obětavé součinnosti jednotlivce s celkem. V dramatických sportovních dějích objevil kromě toho četné příležitosti pro uplatnění situační komiky. Paškova kniha *Veselé příhody vojína Kulihrácha* (1956) je pojata jako rámcový soubor historek z prostředí vojenského sportu a ze života známých soudobých sportovců, jež jsou vyprávěny v profesionálním slangu masérem. V souboru *Tři sportovní vyzvědači* (1958) spojuje vančurovsky pojatý rámec vyprávění šesti přátel o sportu jako stylu života, v němž není ani tak důležité vítězství a výkon, ale nadšení a obětavost (soubor obsahuje i parodické pokračování Klapzubovy jedenáctky Eduarda Basse).

Ještě lepší podmínky pro oživení měla v padesátých letech literární fantastika. Její utopická podstata byla socialismu obecně blízká, na možnosti uplatnění žánru ostatně poukazovaly i jednotlivé překlady ze sovětské literatury (např. Sergej Běljajev: *Desátá planeta*, 1951). V oblasti původní tvorby se o první obrazy „šťastných zítřků“, které bezvýhradně souhlasí s kultem vědecky řízeného společenského pokroku, zasloužili VLADIMÍR BABULA a FRANTIŠEK BĚHOUNEK. V jejich prózách byl za účelem napínavé čtenářské epiky použit celý komplex témat a příběhů vědecko-fantastických románů poslední doby: motivy zázračných vynálezů, meziplanetárních letů, putování v prostoru i čase i kontaktů s bytostmi jiného druhu.

Úvodní svazky volné Babulovy trilogie *Oceánem světelných roků* (*Signály z vesmíru*, 1955; *Planeta tří sluncí*, 1957), Běhounkův epizodický cyklus *Akce L* (1956) a na něj navazující román *Robinsoni vesmíru* (1958) shodně líčily Zemi třetího tisíciletí, mírový věk, jehož lidstvo dosáhlo po „velikém pochodu“ cestou společenských a technologických změn. Pod kolektivním vedením vědeckých kapacit různých ras a národů byly zrušeny hranice mezi státy a světadíly, pozemšťané ovládli síly přírody a obrátili svoji pozornost ke kolonizaci vesmíru a k jiným formám života.

U Babuly do této idyly vnášely dějové napětí motivy úkladů ze strany „starého“ světa – plány tajného Bratrstva silné ruky na restauraci imperialismu. U Běhounka hrály podobně ideologické zápletky okrajovou roli, zvláště jeho *Robinsoni vesmíru*, pojednávající o cestě hrstky statečných za záchranou zeměkoule před vesmírnou srážkou, byli v podstatě již jen čistou dobrodružnou epopejí, zbavenou aktualizačního podtextu. Zřejmá byla návaznost obou autorů na tradice žánru, nejenom na přiznaného Verna, ale i na bezprostřední předchůdce J. M. Trosku a R. V. Fauchara.

Tíhnutí populární literatury k domácím látkám nepřálo exotické dobrodružné próze. V budovatelském období se její autoři mohli uchytit jedině na poli literární faktografie a politického zeměpisu. Krátkou etapou tohoto druhu prošel také znalec střední Afriky LADISLAV MIKEŠ PAŘÍZEK

(brožura *Zlaté pobřeží*, 1951). Po několikaletém odmlčení se však vrátil i jako beletrista, a to trojicí románů *Kraj dvojí oblohy* (1953), *Řeka kouzelníků* (1956) a *Prales leopardů* (1958). Všechny byly založeny na obdobném syžetu dobrodružného putování za ušlechtilým cílem (pomoc bližním, vědecký objev), jejich hrdinové zápasili s nástrahami divočiny, s mentalitou domorodců i s úklady protivníků. V pojetí jednajících osob a v motivaci jejich konfliktů romány jednoznačně stranily myšlenkám civilizace, osvěty, sociálního a politického osvobození středoafričských společenství. Odsuzovaly naopak tmářství, na rozdíl od starších autorových prací nyní představované nejen domorodými šamany, ale i jejich spojenectvím s evropskými podnikateli a se zástupci koloniální moci. Až na nejschematičtější Řeku kouzelníků však Pařízek dokázal tento výchovný stereotyp vyvažovat množstvím etnografických, přírodopisných, smyslových a jazykových reálií, působivě skloubených s napínavými situacemi pronásledování a útěků. Důraz na poznávací aspekt spojený s autentickou znalostí popisovaného prostředí, dokumentární stylizací vyprávění a se sympatiemi pro osvobozené hnutí se v novinkách dobrodružné beletrie prosazoval všeobecně. Svědčil o tom také román *Dobrodružství malého Indiána* (1956), jímž po reportážních knihách a pseudonymní beletrii z jižní Ameriky zahájil známější fázi své práce další světoběžník VLADIMÍR ŠUSTR.

Překlady sovětských autorů pomáhaly otevřít prostor rovněž pro návrat kriminální literatury; na sovětské špionážní romány se ve svých počátcích zaměřila Knižnice vojenských příběhů nakladatelství Naše vojsko (např. Jurij Usyčenko: *Neviditelná fronta*, 1953). Druhým pramenem špionážních epizod byla současná budovatelská próza a její vyprávění o sabotážích a spiknutích nepřátel socialismu. Tematika tajných mocenských soubojů na podzemních kolbištích se snadno přizpůsobovala situaci studené války, příběhy specializované na téma obrany socialistického Československa před úklady západních agentur vycházely od poloviny dekády (např. LUDVÍK LESNÝ: *Osudné setkání*, 1956). Na půdě této špionážní četby byla také postupně ožívována žánrová forma detektivky, po únoru 1948 manifestačně odmítnutá jako symbol kapitalistické masové kultury.

Padesátá léta ovšem poznamenala českou kriminální prózu ideologizací jejich klíčových žánrotvorných motivů. Předpoklad, že zločinnost je především výsledkem sociální nerovnosti, bídy a egoistické morálky kapitalistické společnosti, spjaté se soukromým vlastnictvím, vedl k úvaze, že tuto „starou“ zločinnost lze odstranit výchovou, a k přesvědčení, že činy, jako je krádež nebo vražda, s rozvojem nové socialistické morálky ustoupí a zaniknou. Do literárního obrazu socialistického života tak mohl zločin pronikat jen zvenčí, z minulosti, ať už jako čin narušeného jednotlivce, který nepřijal nové společenské uspořádání, anebo jako součást diverze ze západu. Kriminalita se proto v literatuře padesátých let spojovala s dožíváním

majetných vrstev předúnorové společnosti, s jejich mravním rozkladem, s touhou zachránit majetek, anebo se alespoň pomstít za ztracená privilegia. Jejím druhým zdrojem byly sabotážní a teroristické akce organizované zahraničními špionážními službami za pomoci domácích odpůrců komunistického režimu. V konkrétních příbězích se pak obě motivace překrývaly.

Román EDUARDA FIKERA *Zlatá čtyřka* (1955) vyprávěl o úspěšném zásahu pražské kontrarozvědky proti skupině západních agentů řízené z Německa. V pojetí této bandy jako tajné zločinecké společnosti, mající za své znamení dvojité L, i v syžetu postaveném na řadě odboček a zvrátů se román pod povrchem ideologických klišé nenápadně vracel k obrysům senzačního detektivního thrilleru anglické provenience, který zde Fiker pomáhal etablovat počátkem třicátých let. Pokusem o rozvinutí současnějšího žánrového tvaru se stal román debutujícího PAVLA HANUŠE *Jupiter s pávem* (1957), považovaný za první českou detektivku poúnorového období. Hanušova próza ještě plně vycházela ze špionážní zápletky, hlavní pozornost však obracela k metodě detektivní práce, spočívající ve zpětné interpretaci stop a v jejich deduktivním zřetězení do souvislého obrazu minulé události.

Návrat k tradicím detektivního žánru se dále projevoval osamostatňováním hlavní postavy a jejím vydělováním z kolektivu pracovníků bezpečnosti. Protagonistou Hanušova románu byl sice policista, mladý poručík StB a nadšený svazák Marek, s případem záhadné vraždy byl však konfrontován při zdravotní dovolené, takže se ho ujal z pozice detektiva-amatéra, privátního vyšetřovatele. Podobně jako v Paškově *Stoprocentní záhadě* byla také u Hanuše role detektiva navíc ještě zdvojená tak, aby umožnila personalizaci dvojího pojetí zločinnosti a soutěže o to, které z nich je správné. Pojetí „staré“, apolitické, zde reprezentoval rutinní praktik Michálek, zastávající názor, že „každá vražda se dá vyložit penězi nebo ženskou“. Markovou zásluhou se nakonec jako platné potvrdí pojetí společenské, spojující zločin s třídní predestinací pachatele a s aktivitou protistátních skupin, napojených na západní diverzní centrály.

Pozvolna se otevírající prostor pro detektivní román byl na sklonku období potvrzen konferencí sovětských spisovatelů o tomto žánru, uspořádanou roku 1958 v Moskvě. Velký ohlas konference v českém tisku a překlady vzorových děl současné sovětské produkce, jako byl *Případ „pestrých“* Arkadije Adamova (1958) nebo *Zápisky kriminalistovy Lva Šejnina* (1958), stály na počátku bohatého rozrůžňování a rozvoje kriminální četby – ale i české populární literatury vůbec – spadajícího do šedesátých let.

## LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

*Ze tří konkurenčních modelů, které se v oblasti literatury pro děti a mládež uplatňovaly v letech 1945–48, se po komunistickém převratu mohl prosadit pouze model agitačně výchovné beletrie, navíc v zúžené podobě – s jediným, tj. komunistickým ideologickým zaměřením. Na několik let tak byly potlačeny nejen snahy o formování uměleckých kritérií dětské četby, ale i útvary zábavné prózy pro mládež. Došlo ke změně funkčních priorit, k tematickému příklonu celé této oblasti literární produkce k současným látkám a námětům; prvoplánová výchovnost nově vznikajících textů byla často podpořena i značným zjednodušením jejich výstavby. Přímocharost výchovně-vzdělávacích snah vyústila ve stírání hranice mezi propagandou a literární tvorbou a v nadvládu metody černobílého kontrastu mezi pozitivními a negativními hodnotami, ztvárněnými v díle (nejčastější obraz zla – fašistický nepřítel – přitom postupně splýval s nepřítelem třídním). Literatura pro děti a mládež se silnou formativní intencí sblížovala s literaturou pro dospělé, jejíž tendence kopírovala mimo jiné výběrem námětů: od staveb socialismu po husitské bojové tradice. Rezignovala na postižení skutečně dětského vnímání a prožívání světa – to bylo obětováno didaktické návodnosti. Dětská četba tak utvářela svérázný pandán socialistickorealistické literatury budovatelského období pro dospělé. Pokusy oživit a žánrově rozšířit rozmanité podoby beletrie pro děti a mládež se objevily teprve v druhé polovině padesátých let.*

### *Změny institucionálního zázemí dětské četby*

Četbu dětí a mládeže násilně usměrnil zákon o jednotné škole z roku 1948 a na něj navazující koncepce literární a čtenářské výchovy, která ji svázala s pragmatickými a ideologickými cíli. K citelnému zvratu došlo především v ediční sféře. Do roku 1950 se na vydávání dětských knih ze setrvačnosti podílelo několik nakladatelství navazujících na svůj program z dřívějších dob (Česká grafická Unie, Melantrich, Orbis, Rovnost, Severografie, Vyšehrad), poté však byl vývoj dětské literatury spojen pouze s ediční politikou Státního nakladatelství dětské knihy (SNDK), založeného 11. dubna 1949. V důsledku této monopolizace se oproti předúnorovým poměrům značně zmenšil počet vydávaných titulů, stoupl naopak náklad jednotlivých knih.

První roky existence SNDK se nesly ve znamení překladové produkce, a to zejména sovětské. V roce 1949 vyšlo vedle šesti překladů ze sovětských literatur pouze pět původních beletristických prací pro děti a šest výborů z české klasiky, v roce následujícím tvořily překlady ze zemí sovětského bloku třetinu publikovaných titulů. Společenské objednavce vycházely vstříc četné sborníky z prací domácích i zahraničních autorů, věnované politickým výročím nebo historickým událostem (*Vyšlo slunce. Naši spisovatelé o V. I. Leninovi*, 1950, ed. Jan Nový; *Čeští spisovatelé korejským dětem*, 1952, ed. Jindřich Hilčr). Dílčí narušení politicky utilitárního pojetí dětské literatury přinesl nástup Karla Nového do vedení SNDK v roce 1952, díky němuž se otevřel větší prostor pro původní českou poezii pro děti i pro autory, jejichž tvorba byla jinak kritizována za sklony k individualismu a subjektivismu i kvůli volené poetice (práce Františka Hrubína, Jana Čarka, Jaroslava Seiferta, Františka Branislava).

V důsledku společenského převratu se proměnila také struktura časopisů pojednávajících o dětské literatuře nebo přímo určených mladým čtenářům. Kriticko-teoretická revue *Štěpnice* změnila na sklonku roku 1948 svoji orientaci, namísto na vědecký výzkum dětské četby a podporu ryze uměleckých snah v dané oblasti se zaměřila na prosazování a komentování principů budovatelské kultury. Tendenci k vychovatelskému pojetí literatury ostatně potvrdilo i její pozdější nahrazení novým časopisem s příznačným titulem *Literatura ve škole* (od 1953).

V období 1948–50 zanikla po různě dlouhých peripetiích drtivá většina dřívějších periodik pro děti a mládež, a to jak časopisů s převažující složkou zábavnou (Foglarův *Vpřed*, po únoru sloučený s časopisem *Junák* a posléze přejmenovaný na *Vpřed, pionýři*), tak časopisů zaměřených pedagogicky (Brouček, *Vlaštovička*, *Klas*). Na jejich místo nastoupila nově založená periodika, uspořádaná na principu věkové kategorizace a z ní vyplývající specifičnosti jednotlivých titulů. Od dubna 1950 tak vycházel *Ohníček* pro věkovou kategorii 9–12 let, od září 1953 časopis *Pionýr*, vytvořený pro potřeby nově vzniklé jednotné organizace dětí staršího školního věku.

Důležité postavení si v produkci dětských časopisů udržela *Mateřídouška*, určená nejmladším čtenářům, avšak i ona od šestého ročníku (1949/50) podlela kontextu budovatelské kultury. Poskytovala stále větší prostor schematickým didaktickým prózám domácí i sovětské provenience (Valentina Osejeva, Arkadij Gajdar, Jevgenij Švarc), publicistice i veršům agitačního charakteru. V osmém ročníku (1951/52), vydávaném pod vedením J. V. Svobody, opustila *Mateřídouška* dokonce své tradiční uspořádání na principu kalendářního cyklu a jednotlivá čísla věnovala významným osobnostem: Stalinovi, Leninovi a Zdeňku Nejedlému.



## *Přechod k novému žánrovému systému a proměna autorského zázemí*

Literatura pro děti a mládež byla na přelomu čtyřicátých a padesátých let systematicky žánrově i tematicky zplošťována a zužovaly se také její vazby na světovou tvorbu. V souvislosti s novým pojetím lidovosti byla akceptována folklorní tvorba pro děti, z předúnorového námětového i žánrového spektra však zmizely celé velké oblasti. Nepřijatelná byla jakákoli tvorba se skautskou a legionářskou tematikou, zásadně byly odmítány chlapecké a dívčí romány (poslední publikací připomínající pokvětnovou dobrodružnou četbu pro chlapce se stal román DALIBORA JANKA *Poklad na hranicích*, 1950). Jejich potlačení bylo – vedle odporu proti komerční, brakové četbě pro mládež kapitalistické éry – i jednoznačným projevem odmítnutí odpočinkové a zábavné funkce literatury jako takové. Jména dosavadních protagonistů těchto žánrů, především Jaroslava Foglara, se pro publicistiku padesátých let stala symbolem úpadkových tendencí předúnorové četby dětí a mládeže. Také dobrodružná próza, počítaná do klasického fondu dětské literatury, nyní vycházela jen v ideologicky usměrněných adaptacích (např. Robinson Crusoe, volně adaptovaný Kornějem Čukovským v roce 1953 a J. V. Plevou v roce 1956, přičemž byl z Defoeova vyprávění zcela odstraněn zásadní motiv víry v Boha jako významný charakterotvorný rys, podněcující sebezáchovnou i sebekultivační činorodost hlavní postavy). Naprosto nepřijatelná byla literatura orientovaná nábožensky (v politických procesech s katolíky byli z autorů dětské literatury odsouzeni Václav Renč, Václav Prokůpek, Josef Knap, František Křelina a Jan Zahradníček).

Ještě před uvězněním JANA ZAHRADNÍČKA vyšla bibliofilsky sbírka veršovaných legendárních pohádek *Ježíškova košilka* (bibliof. 1951, antedat. 1947), sestávající z devíti skladeb, z nichž šest čerpalo z Kristova dětství a tři zpracovávaly tradiční téma putování Krista a Petra po světě, zakotvené i ve folklorní tradici. Z příběhů vyzařuje přirozená láska k domovu a k životu ve všech jeho podobách, sympatie k lidem, květinám, ptákům; jsou podávány jako přirozená součást života a lidského domova (Jak povstaly chudobky), ve vtipných etiologiích a etymologiích (o hlasu slavíka, o vzniku planých růží) a v pointách příběhů se ke slovu dostává šibalský úsměv.

Dobová situace však měla paradoxně za následek též obohacení autorského zázemí dětské literatury o básníky, které postihla publikační omezení nebo se z jiných důvodů nemohli uplatnit ve sféře literatury pro dospělé a na delší či kratší dobu se proto uchýlili k dětskému čtenáři. Jen na básně pro děti se od počátku padesátých let soustředil JAN ČAREK, který v dětské lyrice pokračoval v tematizování lásky k rodné zemi a prostých krás

venkova. Také jeho tvorba se s postupujícími padesátými lety nevyhnula zvýšené autocenzuře: podlehl jí v úpravách reeditované sbírky *Ráj domova* (1954; 1. vydání 1948) nebo ve sbírce *Radost nad radost* (1954). V intencích hravosti dětského světa také postupně reagoval na obecný příklon k tématům spjatým s průmyslovou výrobou (*Bajky o nástrojích*, 1953; *Co si povídaly stroje*, 1955). Dočasné útočiště v dětské tematice a v kontextech dětského čtenářství našli též Jaroslav Seifert, František Hrubín nebo František Branislav, tedy autoři, kteří byli schopni propojit svou básnickou a jazykovou virtuozitu, intonační plynulost a směřování k harmonickému vyznění s folklorními útvary typu říkadla, písňe a popěvku, popřípadě s žánrem pohádky. (V případě Seiferta a Hrubína sehrála důležitou úlohu také inspirace výtvarnými projevy Mikoláše Alše, Josefa Lady, Josefa Mánesa, ale i Maxe Švabinského, Adolfa Záborského nebo Jiřího Trnky.) Všichni tito autoři mezi řádky nejednou spojovali akcentování laskavého přístupu k životu s osobní úzkostí „o člověka, o zemi, o přítomnost i budoucnost“ (František Hrubín), se ztajeným stvrzováním, že existuje řád, jehož je dítě – a nejen ono – součástí. Podobu dětské poezie měl i *Bajaja* VLADIMÍRA HOLANA (1955, → s. 163, kap. *Poezie*). Dětská lyrika první poloviny padesátých let tak byla výrazově rozmanitější než próza, kde byl nástup budovatelského modelu mnohem radikálnější a kde se tematická trivialita a kompoziční strnulost ospravedlňovaly požadavkem obecné srozumitelnosti.

FRANTIŠEK HRUBÍN ve svých básních pro nejmenší setrval u obměn rytmických veršů z předchozích období; i nadále akcentoval a rozvíjel drobné motivy každodenního života dítěte, spojoval je s radostí z dětské hry (*Hrajte si s námi*, 1953; *Hrajeme si celý den*, 1955). Jeho kreativní uchopení světa hrou přitom nevyklučovalo respektování přírodního řádu i hodnot, spjatých s lidskou činností. Hrubínova úcta k práci, latentně přítomná v jeho sbírkách (*Tři kluci sportovci*, 1950) či veršovaných pohádkách na lidové náměty (*Paleček*, 1949), se proklamovaným požadavkům doby nejvíce přiblížila v některých básních sbírky *Je nám dobře na světě* (1951), rozšiřujících tradiční motivickou škálu o budovatelská topoi: „Z komínů se kouří, / slunce oči mhouří. / Mhuř si oči, mhuř. / Kdyby se z nich nekouřilo / bylo by nám hůř!“. V Hrubínových veršovaných pohádkách však rovněž nabyly nových poloh dobová představa o zápasu mezi dobrem a zlem a o přímočarém směřování k dobru. V pohádkových skladbách určených nejmenším *Kuřátko a obilí* (1953), *Zimní pohádka o Smolíčkovi* (1954) a *Pohádka o Květušce a její zahrádce, plná zvířátek, ptáků, květin a nakonec dětí* (1955) se hrdinové nečekaně ocitají v kritické situaci, mají stejně blízko ke ztrátě domova jako k jeho nalezení, ke smrti a zániku jako k životu. Východiska z takových situací jsou podmiňována schopností nepodlehnout malomyslnosti, vnitřní mravní silou a také nezištnou pomocí přátel.

U JAROSLAVA SEIFERTA byla poloha dětství a řádu domova spojena s nejbližšími. Sbírka *Maminka* (1954), za niž roku 1955 obdržel státní cenu, se nevztahuje přímo k dítěti, ale oslovuje širší okruh čtenářů, kteří (stejně jako lyrický subjekt básní) dovedou s odstupem času docenit metonymický rozměr konkrétních drobných věcí a předmětů, představujících nenávratně ztracený svět jistoty (slabikář, tatínkova dýmka). Přesto tato knížka zakotvila zejména některými svými texty v dětské četbě. Tu dále obohatily Seifertovy sbírky již přímo adresované dětskému čtenáři, vynikající hravostí i metaforickým zpodobením dětství jako jara, doby zrodu i předpokladu dozrávání (*Koulelo se, koulelo*, 1948; rozšíř. 1955). Návraty do krajiny dětství tak u Seiferta v různých variacích vyprávějí o ztraceném ráji, vyznačují se vzpomínkovým propojením se světem dětství a zasazením dětských postav do míjejících okamžiků. Jeho verše o dětech a pro děti se na jedné straně oprošťují od apriorismů dobové poezie, na druhé straně však nezastírají nostalgii, sentimentalitu, harmonizující dovršení (umocněné též zvukovou výstavbou), ale především smíření s nezadržitelně plynoucím časem a zapomínáním, které s sebou přináší. Seifertova tvorba tak mimo jiné udržovala kontinuitu s tradiční, melodickou linií dětské lyriky.

### *Poezie a próza pro děti v období budovatelské kultury*

Brzy po únoru se v oblasti dětské lyriky jako určující žánrový typ začala prosazovat báseň nebo básnická sbírka složená z veršů adorujících pracovní úsilí a zásluhy i vůdčí osobnosti nového řádu, určená k veřejné, kolektivní prezentaci. Tyto texty počítaly s hlasitou recitací či se sborovými výstupy. Na své starší pokusy o ustavení tohoto modelu dětské poezie navázal JAN HOSTAŇ programovou sbírkou *Pod prapory* (1949), rétorické, agitační lyrice pro děti se však začali věnovat i další autoři (např. JINDŘICH HILČR: *Mladost*, 1953). V dobové básnické produkci byla rovněž čteně zastoupena tematika mírového domova, konfrontace tíživé minulosti s novými společenskými proměnami. Klíčové postavení si v dané oblasti získal topos krásné, v dřívějších dobách těžce zkoušené země, která po únoru dostala příležitost ke šťastnému rozvoji.

Pedagogický patos těchto veršů byl příznačně zesilován a „zživotňován“ dialogizací: rozhovory mezi soudruhem a pionýrem, matkou a malým, nevědomým dítětem. Děti se staly prostředníkem i mírou básnických výpovědí, avšak bez emotivní zainteresovanosti dětského adresáta; tomu dětská lyrika budovatelského období předepisovala roli přímého účastníka historického zápasu dvou ideologií, „starého“ a „nového“ světa. Vesnice tradičního typu s doprovodnými motivy přírody a dětských her ztratila

počátkem padesátých let v dětské lyrice své dosavadní výlučné postavení. Do poezie pro děti vstoupila předmětnost průmyslové práce (různé ideologické emblémy traktorů, strojů, vodojemů a staveb), tradiční motivika se dále politizovala (máj přestal být symbolem jara a byl nyní spojován převážně se svátkem práce, s koncem války a osvobozením Prahy).

Prototypem budoucnosti a nového rytmu života se stalo „Město velké slávy“, jak svoji báseň pro děti z roku 1955 o jednom dni pracující Ostravy nazval JIŘÍ HAVEL. Ostravsko se stalo napříč dobovou produkcí osou pro budovatelsko-pionýrskou tematiku, pro zbožnění ocele, uhlí, zbraní, letadel, vojáků sřežících současnost, pojímanou jako šťastný dětský sen. Výbory z veršů starých i současných autorů (*Domove líbezný*, 1954, ed. Jan Alda) a z lidové poezie (*Cestička do školy*, 1955, edd. Karel Plicka, František Volf) byly podřízeny Nejedlého koncepci lidovosti a aktualizace kulturního dědictví, odpovídaly jednotným osnovám literární výchovy a účelově chápanému odkazu klasiků české literatury.

Beletristickou ilustrací propagandistických tlaků se na přelomu čtyřicátých a padesátých let stala zvláště próza s dětským hrdinou. Zřetelně se to ukázalo ve významovém posunu příběhů s okupační tematikou. Emotivnost právě prožitých situací a událostí, kterou se vyznačovala nejlepší díla dětské prózy pokvětnového období, nahradil patos a tendenční interpretace války podle koncepce třídního boje, přiznávající zásluhu na porážce fašismu pouze SSSR a domácímu komunistickému odboji. Jako záškodnický akt namířený proti zájmům československého lidu pojímala nálet Američanů na plzeňskou Škodovku próza KARLA JOSEFA BENEŠE *A přece se dočkal* (1952); tendenční schematizace postihla i pokvětnový žánr prózy s partyzánskou a odbojovou tematikou, jako byl *Jurášek* MARTINA GAZDY (1951, vl. jm. autora Jura Sosnar) či *Pískle* JANA MAREŠE (1952). Prizmatem apriorních třídních antagonismů nazřel politické uvědomování repatriovaného sirotka JAN KLOBOUČNÍK v románu z předúnorové české vesnice *Návrat* (1953). Tematickému a námětovému sblížení s literaturou pro dospělé odpovídalo postavení ústředních postav, které byly v těchto prózách zbaveny svých dětských atributů a plně začleněny do sítě „dospělých“ sociálních rolí.

Také prózy ze života současných dětí vytvářely pandán k budovatelské próze pro dospělé. U SYLVY KREJČOVÉ (*Kluci, dáme se do toho!*, 1949), JOSEFA MALÉHO (*Havrani volají*, 1950), DONÁTA ŠAJNERA (*Tovaryši*, 1953), JIŘÍHO BINKA (*Ďula Fako – cikán*, 1953) dítě vystupovalo jako důležitý činitel převýchovného procesu a příklad pro dospělé. Favorizování kolektivní morálky zbavovalo dětské postavy osobitosti, směřovalo k neposkvrněnému, nelomenému ideálu hrdiny. Literatura pro mládež přitom využívala tradiční schémata: dítě symbolicky pojímala jako předobraz šťastné budoucnosti, případně mu přisuzovala roli činitele, který napravuje a obměkčuje zatvrzelé a zaslepené představitele dospělého světa. Dítě tak bylo vnímáno jako

ztělesnění „nového“ a „pokrokového“, toho, co se musí vítězně utkat se „starými pořádky“. Do literatury pro mládež se vnášel nezvykle militantní tón, odrážející se i ve stylu prózy.

Tvorba na společenskou zakázku vyvrcholila v letech 1952–53 vznikem řady textů podporujících pionýrskou organizaci, zvláště tzv. školních povídek. Dětský hrdina v nich vstupoval do vykonstruovaných zápletek se schematizovaným řešením a na své úrovni se snažil o údernické výkony například ve sběru druhotných surovin i při školní výuce. Jeho obraz byl redukován na loutku realizující dobovou ideologii včetně hypertrofovaného schůzování a přijímání nejrůznějších usnesení (RŮŽENA LUKÁŠOVÁ: *Nová směna*, 1952; EVŽEN J. PEŘINA: *Za červenou stužkou*, 1952; JIŘINA LIŠKOVÁ: *Sašův odkaz*, 1952; ZDENĚK MANDÁK: *Stříbrný potok*, 1953; FRANTIŠEK KOŽÍK: *Aleje míru*, 1953; BOHUMIL ŘÍHA: *Na znamení zvonku*, 1953; BOHUMIL TOŽIČKA: *Třešňový sad*, 1953; FRANTIŠEK OMELKA: *Začalo to v 3. A*, 1953).

V tomto kontextu byly příznačné úpravy, které provedl J. V. Pleva s Malým Bobšem, svou předválečnou prózou, která od počátku padesátých let na dlouhá desetiletí patřila k základní povinné četbě začínajících čtenářů: roku 1950 vypracoval její nový, revolučně vyznívající závěr, v roce 1953 ji pak zásadním způsobem upravil a politicky aktualizoval.

Pokusy o prosazení zásad socialistického realismu v oblasti dětské četby, požadavek agitační působivosti literárního díla a záměna realistické stylizace s faktografickým východiskem spisovatelovy práce vedly v období budovatelské kultury k nebývalému nárůstu publicistické literatury. Vedle reportážních próz (LENKA HAŠKOVÁ: *Lidé z velké stavby*, 1953) vznikala řada biografických portrétů, zasvěcených ústředním postavám komunistického hnutí. JAN DRDA takto vydal *Dětství soudruha Stalina* (1953), JAROSLAV KOJZAR a JAN RYSKA brožuru *O Zdeňkovi Nejedlém* (1953); součástí tohoto proudu byly i Ryskovy biografické črty *Náš Jiří Wolker* (1956).

Próza s historickou tematikou se přednostně orientovala na etapy příhodné pro ilustraci dějinné úlohy lidových mas – husitství a období formování dělnického hnutí (ZDENĚK VAVŘÍK: *Čtení o Janu Želivském*, 1953; ALENA BERNÁŠKOVÁ: *Děti velké lásky*, 1953; ARNOŠT VANĚČEK: *Sklářská bouře*, 1953; JAN MORÁVEK: *Kytka zelená*, 1953; MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL: *Husitská kronika*, 1956; ANTONÍN ZÁPOTOCKÝ: *Barunka*, 1957).

Kontinuitu s předválečným vývojem zajišťovala tvorba EDUARDA ŠTORCHA, který se věnoval především úpravám svých starších prací (poslední autorovou novou prací byl román *Minehava*, 1950). Stranou dobových aktualizací se držela próza s přírodní tematikou, představovaná osobitou tvorbou Jaromíra Tomečka a Vladimíra Pazourka.

Požadavek výchovného a přesvědčovacího účinku beletrie pro děti a mládež poznamenal také autorskou pohádku, pokoušející se o umělecko-naučné ztvárnění dobových událostí, společenských změn a politicky

motivovaných kampaní. Na půdorysu pohádkového vyprávění, nezřídka v podobě leporel nebo obrazových seriálů, se tak počátkem padesátých let propagoval sběr surovin, boj proti záškodnictví, brigádnická činnost a podobně.

Této krajní utilitarizaci podléhali jak noví autoři (PAVEL KOHOUT: *Pohádka o tom, jak žák Antonín Mikulka vyrobil les*, 1949; *O černém a bílém*, 1950), tak i protagonisté předválečné dětské četby (ONDŘEJ SEKORA: *Jak se uhlí pohněvalo*, 1949; *Pohádka o stromech a větru*, 1949; *O zlém brouku Bramborouku*, 1950; FRANTIŠEK ČEČETKA: *O vláčku Kolečáčku a jiné pohádky*, 1951; JULIE BROŽOVÁ-MALÁ: *O neústupné hoře, o řece Divoké a ptáku Velikánu*, 1952). Groteskou o nedbalém dělníkovi *Tricet koní Věnu honí* (1950) přispěla k tomuto okruhu děl také BOHUMILA SÍLOVÁ.

Rovněž folklorní pohádka byla podrobena nové interpretaci z hlediska své společenské úlohy a výchovného významu. V návaznosti na Gorkého výklady se vysvětlovala jako odraz lidského boje za lepší existenci a byl zdůrazňován její „realistický základ“, často v součinnosti s obecně proklamovanou „lidovostí“ a lidovým humorem. Čtenářské přibližování folkloru vedlo často k jednostrannému preferování novelistického typu pohádkové prózy. Výrazným přínosem se naopak stal profesionální přístup k pořádání a adaptaci pohádkových látek. Vysokou uměleckou úroveň si udržel soubor pohádek adaptovaných JOSEFEM ŠTEFANEM KUBÍNEM *Zlatodol pohádek I–IV* (1948–52).

### *Dětská literatura v proměňující se společenské situaci*

Polovina dekády přinesla dobře patrný vývojový předěl také v oblasti literatury pro děti a mládež. Jak naznačily již *Dětské etudy* LUDVÍKA AŠKENAZYHO (1955), obraz dítěte se v této době začal výrazněji uplatňovat v literatuře pro dospělé, nacházející v tomto „jiném“ zorném úhlu jednu z možností své vnitřní obrody.

Celostátní konference o literatuře pro mládež v roce 1955 a II. sjezd československých spisovatelů v roce 1956 odstartovaly hodnotící rozpravu o stavu a směřování dětské literatury. Proměny literární situace se bezprostředně odrážely na stránkách časopisů. V Mateřídoušce se přispěvatelská základna čím dál více rozšiřovala, a to o renomované i debutující básníky (František Hrubín, Jan Čarek, Lumír Čivrný, Josef Kainar, Zdeněk Kriebel, František Branislav, Ivo Štuka). Vedle drobných próz sériového typu s dětským hrdinou (Lucie Jirotková, Eduard Petiška) se na stránkách časopisu začala objevovat próza s přírodní tematikou (Jiří Felix)

nebo dobrodružné črty či povídky (L. M. Pařízek). Na samém sklonku padesátých let, v roce 1959, se v Mateřídoušce objevilo bohatší spektrum překladů (Jacques Prévert) a začali zde publikovat autoři, jejichž tvorba poté vtiskla ráz dětské četbě šedesátých let (Milena Lukešová, Ota Hofman, Ljuba Štíplová, Ivo Štuka).

V říjnu 1956 vyšlo první číslo česko-slovenského časopisu *Zlatý máj* (s podtitulem Kritická revue umělecké tvorby pro mládež), který svým zaměřením navázal na někdejší Štěpnici. Pod redakční záštitou Františka Hrubína se časopis sice zpočátku nevyvaroval popularizačního pojetí kritiky, ale pozitivní impuls pro rozvoj teorie a kritiky literatury pro mládež představoval již tím, že vytvářel podmínky pro opětovné zasazení české literatury pro děti a mládež do kontextu světového písemnictví. Kolem Zlatého máje se sdružili autoři, kteří v pozdějších letech přispěli k pozvednutí úrovně odborného bádání o této oblasti literatury (zvláště Z. K. Slabý, Zdeněk Heřman, Vladislav Stanovský, Jaroslav Tichý, Vladimír Nezkusil).

První ročník časopisu dokonce otevřel diskusi o dívčí a dobrodružné literatuře (charakterizoval ji titul jednoho z příspěvků: Vraťme mládeži Vinnetou!). Jako signál dalšího uvolňování ideologických omezení byla v roce 1957 na stránkách Literárních novin nastolena otázka případné reedice Karafiátových Broučků. Tehdejší oznámení Státního nakladatelství dětské knihy, že prózu hodlá vydat, však zůstalo jen prohlášením a k prvnímu pounorovému vydání prózy mohlo dojít až v roce 1967 v nakladatelství Blok.

Ucelenější koncepci, zaměřenou k podpoře původní tvorby, získala dětská literatura v nakladatelské oblasti díky jmenování Bohumila Říhy do funkce ředitele Státního nakladatelství dětské knihy v roce 1956. Opuštěna byla jednosměrná orientace na překlady ze sovětské literatury, prohloubila se spolupráce monopolního nakladatelství s literárními kritiky a teoretiky.

Od roku 1953 SNDK postupně rozšiřovalo žánrovou škálu svých titulů. Od roku 1954 vznikaly specializované edice cestopisné, dobrodružné a vědecko-fantastické literatury: *Knihy odvahy a dobrodružství* (→ s. 111, kap. *Populární literatura*) a *Knihnice vědecko-fantastických příběhů* (1954–64), *Daleké kraje* (1955–65), *Podivuhodné cesty* (od 1957), *Karavana* (1958–92).

Na Světové výstavě v Bruselu roku 1958 bylo SNDK za svou produkci vyznamenáno Velkou cenou.

### *Postupné oživování beletrie pro děti a mládež v druhé polovině padesátých let*

Běžnou úroveň příběhových próz s dětským hrdinou poprvé poněkud přesáhla *Honzíkova cesta* BOHUMILA ŘÍHY (1954). Na pozadí obrazu

kolektivizace venkova vystupoval v Říhově vyprávění do popředí psychologičtěji odstíněný portrét malého hrdiny, doprovázený v té době vzácným humorným odlehčením. (Užitý kompoziční postup přitom nápadně připomněl prózu JIŘÍHO KOLÁŘE *Jeden den prázdnin*, 1949.) V návaznosti na Říhu se o podobnou změnu komunikace s dětským adresátem pokoušely další prózy, jejich snaha vymanit se z přímočaře realistické kresby důslednějším nastolením dětské perspektivy ovšem nebyla tak úspěšná (EDUARD PETIŠKA: *Jak se Martínek ztratil*, 1956; JAROSLAVA REITMANNOVÁ: *Filipka*, 1956). Definitivní odklon od monotónnosti a popisnosti dobové produkce dětské četby nepřinesla ani následující Říhova práce *O letadélku Káněti* (1957).

V oblasti historicko-biografické prózy se ve druhé polovině padesátých let přesunul důraz od postav současného ideologického panteonu k všeobecně respektovaným osobnostem dějin české kultury, vzpírajících se zjednodušeným interpretacím. Svého vrcholu dosáhl životopisný žánr v románu VLADIMÍRA KOVÁŘÍKA *Mládí Jana Nerudy* (1955) a ve dvou biografických prózách pro mládež FRANTIŠKA KOŽÍKA (*Cestou lásky*, 1958, o Josefu Mánesovi; *Bolestný a hrdinský život J. A. Komenského*, 1958).

Ke konci padesátých let se objevila řada pozoruhodných souborů z domácího i jinonárodního folklorního odkazu: adaptace *Pohádek z Tisíce a jedné noci* FRANTIŠKA HRUBÍNA (1956) a jeho *Špalíček pohádek* (1957), *Krkonošské pohádky* AMÁLIE KUTINOVÉ (1957), sbírky VÍTĚZSLAVA KOCOURKA *Za pohádkou kolem světa* (1957) a *Se zvířátky kolem světa* (1958), *Strom pohádek z celého světa* JANA VLADISLAVA a VLADISLAVA STANOVSKÉHO (1958).

Rehabilitována byla také moderní autorská pohádka s folklorními prvky. Autorské zpracování syžetů kouzelné pohádky s podtrhovanými rysy plebejskosti v typizaci tradičních pohádkových postav a situací bylo zvláště příznačné pro JANA DRDU, který v *Českých pohádkách* (1958) vytvořil prozaický pandán svým obdobně koncipovaným dramatickým báchorkám. Soubor zpopularizovalo i filmové zpracování pohádky *Dařbuján a Pandrhola* (f. 1959, rež. Martin Frič). Prvoplánovější směřování folklorního syžetu k požadavkům doby představovaly *Pohádky vzhůru nohama* JIŘÍHO MARKA (1958).

Jestliže se výchozí folklorní texty pro soubory pověstí z první poloviny padesátých let vybíraly a adaptovaly s cílem vytvořit představu o kontinuitě revolučních tradic národa, ke konci dekády se toto pole výrazně rozšířilo ve prospěch adaptace velkých látek evropské kultury. Nového vydání se dostalo úpravám starozákonních legend, českých pověstí a bajek Ivana Olbrachta (*Pověsti a bajky*, 1955, ed. Rudolf Havel), autorovy *Biblické příběhy* znovu samostatně vyšly v roce 1958. Mytologii antického světa přiblížil dětskému čtenáři Eduard Petiška (*Staré řecké báje a pověsti*, 1958).



### *Pokusy o „nový“ román pro dívky a chlapce*

V opětovně se rozevírajícím prostoru četby pro mládež se v polovině desetiletí znovu objevilo místo pro žánrový typ sentimentální četby pro dívky a dobrodružného románu pro chlapce. Průlom v próze s dívčí hrdinkou představovaly romány HELENY ŠMAHELOVÉ *Mládí na křídlech* (1956) a zejména *Velké trápení* (1957), které zároveň podnítilo vlnu kritických úvah o problematice tzv. dívčí četby a o možnostech, jak v podmínkách socialistické kultury navázat na žánrové tradice dívčího románu. Ve *Velkém trápení* Šmahelová upřela pozornost na téma rodičovského rozvodu a (byť zde pouze dočasně) rozpadu rodiny, která byla v tematickém repertoáru dívčího žánru relativně nová. Zvláštní důraz autorka položila na prožitok osamělosti dospívající osobnosti, a to i v prostředí kolektivní výchovy (hrdinka je nucena strávit určitý čas v dětském domově). Zároveň oživila a stylisticky povznesla celý tradiční žánrový komplex motivů a hrdinčiných vztahů (k rodičům, kamarádkám, pedagogům, chlapcům) a vytvořila tak most k expanzi dívčího románu v následujícím období.

Pokusy o rehabilitaci chlapeckého románu nesl programový odklon od exotiky, snažící se na dobrodružné syžety naroubovat „úkoly dne“ a nově objevenou „romantiku práce“ (JAROSLAV A. URBAN: *Plavčík Karel*, 1955). Jejich dějovým východiskem se staly příběhy o odhalených záškodnících budovatelského období. Podobně jako v soudobé kriminální četbě pro dospělé, také v románech pro chlapce sehrály ústřední roli špionážní zápletky – odhalování západních agentů nebo teroristů (BOHUMÍR POLÁCH: *Stopy vedou k Mrákotínu*, 1956). Ke konci období přitom v těchto prózách sílily prvky záhady, napětí a akce, jak se to projevilo zejména v *Záhadě pěti domků* KARLA FABIÁNA (1957).

## LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM, ROZHLAS A TELEVIZE

### *Proměny organizační struktury*

Snahy opřít média masové komunikace o hodnotu literární či obecně slovesnou, výrazné již v předchozím období, po únoru 1948 zesílily. Za garanci kvality filmového, rozhlasového a později též televizního díla byla považována jednak známá anebo oficiálně uznávaná literární předloha, jednak důkladná dramaturgická příprava doprovázená pevným vedením a soustavou schvalovacích procedur.

Adaptace literárních textů včetně dramát tak během padesátých let zaujímaly podstatné místo ve znárodněné filmové produkci, například v roce 1953 do této kategorie patřilo šest z třinácti realizovaných hraných filmů, v roce 1956 dokonce osmnáct z dvaceti tří filmů.

Představa, že příprava filmů vyžaduje aktivní přispění slovesných tvůrců, vedla na konci čtyřicátých let k tomu, že Filmové studio Barrandov angažovalo mladé spisovatele, kteří měli filmařům připravit dostatek vhodných námětů a scénářů. Pokus o přímé zapojení literátů do kinematografické výroby sice brzy selhal, řada spisovatelů ovšem navázala s Barrandovem úzkou spolupráci. Autory původních námětů a scénářů podle vlastních i cizích předloh byli v této době Ludvík Aškenazy, K. J. Beneš, Vratislav Blažek, Bohuslav Březovský, Jan Drda, Miloslav Fábera, Eduard Fiker, František Hrubín, Pavel Kohout, František Kožík, M. V. Kratochvíl, Marie Majerová, Jan Morávek, Jiří Mucha, Vladimír Neff, Václav Řezáč, Ema Řezáčová. Symbolem literární „nadvlády“ nad filmem se stalo jmenování prozaika Jiřího Marka ústředním ředitelem Československého státního filmu (v čele kinematografie stál v letech 1954–59).

Na rozdíl od filmu, zestátněného hned po osvobození, byl rozhlas vládě podřízen jen prostřednictvím rozhlasového odboru ministerstva informací. Po formální stránce zůstával nestátní korporací. Prvním krokem po změně režimu bylo proto jeho „znárodnění“, vyhlášené zvláštním zákonem z 28. dubna 1948. Generálním ředitelem celostátního rádiového vysílání se stal Kazimír Stahl, v průběhu jednoho dvou popřevratových roků odešli mnozí

klíčoví redaktoři a postupně se prosadilo nové, propagandistické pojetí vysílání. Jeho definitivní podobu přinesla 1. celostátní konference Československého rozhlasu (12.–15. ledna 1949), uzavírající etapu bezprostředních pounorových změn. Rozhlas se napříště měl stát „součinitelem státní politiky, přímým orgánem moci lidu, tlumočnickem snah vlády“, měl vést obyvatelstvo republiky „na cestě k socialismu“. V souladu s těmito cíli byly i pozdější organizační proměny: zřízení Československého rozhlasového výboru v čele s ministrem informací a osvěty Václavem Kopeckým (členy výboru byli spisovatelé J. V. Pleva a Václav Lacina), který od června 1952 řídil rozhlasovou práci na celém území republiky.

Kritérii se stalo výchovné a uvědomovací působení na posluchače, do popředí se podle sovětské praxe dostala politicko-zpravodajská složka vysílání. Programy mluveného uměleckého slova se podrobovaly potřebám politické agitace. Rozhodujícím měřítkem pro výběr literárních předloh či textů pro vysílání se na počátku padesátých let stala jejich ideologická „vhodnost“ a „lidovost“, tvaroslovné prostředky přijatelné pro nejširší posluchačský okruh se přitom nacházely v oblasti „hotových“ literárních, především dramatických a divadelních děl; hledání specifiky rozhlasového literárního a literárně dramatického tvaru bylo na několik let přerušeno.

Přestože měl oficiální rozhlas uvnitř socialistického Československa zajištěný vysílací monopol, brzy byl vystaven ostré ideologické a kulturní konkurenci v podobě vysílání ze Západu. Česky a slovensky vysílaly stanice Rádio Vatikán, Hlas Ameriky, Deutsche Welle, českou redakci, zrušenou po válce, znovu obnovila 14. listopadu 1953 britská BBC. Největší význam si však získala nová americká vládní stanice Svobodná Evropa (Radio Free Europe, RFE), určená pro vysílání přes železnou oponu do zemí sovětského bloku. Československá sekce RFE byla první samostatnou redakcí, následovala polská a další národní sekce. Sestavením redakčního týmu v USA byli pověřeni Ferdinand Peroutka a Julius Firt, v evropské centrále RFE, která sídlila v Mnichově, dostal též úkol Pavel Tigrid; šéfredaktorem československého vysílání byl po prvních deset let Ferdinand Peroutka. Pravidelné vysílání začalo 1. května 1951. V Československu byly ještě téhož roku zřízeny rušičky (v činnosti zůstaly až do roku 1988) a proti vysílání z demokratických zemí byla rozpoutána propagandistická kampaň, která se odrazila také v domácí literární publicistice a v určité části literární produkce (např. budovatelská satira).

Televize, jejíž zkušební vysílání bylo v Československu zahájeno 1. května 1953, stála po celá padesátá léta ve stínu rozhlasu, k němuž byla i organizačně přičleněna. Důvodem byl zprvu jen nepatrný divácký dopad: když 25. února 1954 zahájila své pravidelné vysílání, měla pouhých několik stovek diváků a vysílala jen po dvě večerní hodiny dva tři dny v týdnu. Publikum však rychle rostlo, v roce 1957 ho tvořilo téměř dvě stě tisíc osob. V prvních letech vysílání byla však televize obecně vnímána jako technická

atrakce, jako forma rozhlasu, doplněného o obrázky (rozhlasové zpravodajství i s jeho hlasateli přebírala televize až do roku 1957), jako domácí kino či náhražka divadla. To také vedlo ke zdrženlivému postoji intelektuálních kruhů a k přezíravosti vůči televizi ze strany spisovatelů. Televizní literárně dramatická tvorba musela teprve hledat své vlastní výrazové možnosti a opodstatnění. Na tomto hledání se podíleli někteří původně rozhlasoví pracovníci (redaktor Armádního rozhlasu Praha Jiří Procházka, průkopník rozhlasového magazínu Karel Pech, který s televizí externě spolupracoval od roku 1953), filmoví a divadelní režiséři (Jiří Krejčík, Zdeněk Podskalský, Jan Matějovský, Ján Roháč, Alfréd Radok) či mladí absolventi uměleckých škol (František Filip, Eva Sadková, Štěpánka Haničincová, Jindřich Polák, dramaturgyně Helena Sýkorová). Od konce padesátých let s Československou televizí spolupracovali Norbert Frýd, Jaroslav Dietl, Otto Zelenka, Oldřich Daněk, Jan Otčenášek či František Pavlíček.

K emancipaci televize docházelo shodou okolností v letech, kdy se i domácí rozhlas – byť z jiných důvodů – osvobodil z područí divadla. Překotný rozvoj televize během pěti let byl potvrzen uznáním její organizační svébytnosti. Z dosavadního Československého rozhlasového výboru byly roku 1959 vytvořeny dvě samostatné organizace: Československý rozhlas a Československá televize.

### *Film ve službě budovatelskému a národnímu kánonu*

Vzhledem k relativně dlouhé době výroby filmu se zásadní společenské změny způsobené únorovým převratem promítly do kinematografické produkce až s jistým odstupem. Rok 1949 byl z tohoto hlediska zřetelně ještě rokem přechodovým. Literární adaptace vznikající, respektive dokončené v tomto roce v různé míře odkazovaly jak k uplynulému období, tak k období nastávajícímu.

Přepis divadelní komedie Karla Rudolfa Krpaty Talár v městečku (f. s tit. *Soudný den*, rež. Karel Steklý) udržoval ve svém humorném zobrazení maloměstské honorace na počátku století spíše kontinuitu s tvorbou let předválečných a válečných, byť literární předloha filmu vyšla až po roce 1945. *Divá Bára* podle stejnojmenné povídky Boženy Němcové (rež. Vladimír Čech) pokračovala v tradici filmových verzí české literární klasiky. Na druhé straně adaptace několika próz z *Němé barikády* Jana Drdy, reprezentativního díla české prózy prvních poválečných let (rež. Otakar Vávra), oproti předloze ještě zvýraznila třídní rozvrstvení postav a dodala

příběhu optimistické vyznění spjaté s aktem osvobození a perspektivou nadcházejícího šťastného života. Konečně přepis novely Karla Nového *Chceme žít* (rež. E. F. Burian) už v příběhu proletářské dvojice z doby velké hospodářské krize plně aplikoval nově prosazovaná ideová schémata a propojil kritiku kapitalismu s patetickou oslavou současnosti – dav stávkujících se prolíná s jásavou manifestací, jíž se účastní i hrdinové příběhu (film byl po dlouhých úpravách uveden do kin až v září 1950).

V první polovině padesátých let byl výběr textů pro filmové adaptace striktně podřízen potřebám a cílům kulturní politiky; hlavní důraz se kladl na společenskou, přesvědčovací, agitační funkci filmu. Předmětem adaptací se stávala především ta nově vznikající díla, jež se snažila naplňovat požadavky socialistického realismu, anebo díla minulosti, která se v dobovém kontextu výrazně aktualizovala.

Do filmové podoby, umožňující působení na rozsáhlejší divácký okruh, byly převáděny texty napsané pro potřeby dne, zvláště budovatelská dramata a prózy. Stejně jako jejich předlohy charakterizovalo i filmy jednostranné zdůraznění společenského aspektu lidské existence, pojetí aktivního hrdiny jako přímého vzoru pro jednání a vyhraněně agitační poslání, uskutečňované prostřednictvím jednoduché typologie postav (např. nositel nových myšlenek a metod, konzervativec, nedůvěřivec či pobloudilec, který prohlédne, záškodník spjatý s minulostí).

Z daného okruhu děl bylo zfilmováno třeba rané výrobní drama Vojtěcha Cacha *DS 70 nevyjždí* (f. 1951, rež. Vladimír Slavínský), vesnická veselohra Jaroslava Zrotala *Slepice a kostelník* (f. 1950, rež. Oldřich Lipský a Jan Strejček) a drama *Frona* téhož autora (f. 1954, rež. Jiří Krejčík), veselohra Vaška Káni Parta brusiče Karhana (f. s tit. *Karhanova parta*, 1951, rež. Václav Wasserman a Zdeněk Hofbauer), veselohra Karla Stanislava Stavěli zedníci (f. s tit. *Štika v rybníce*, 1951, rež. Vladimír Čech), povídka Jiřího Marka *Nad námi svítá* (f. 1952, rež. Jiří Krejčík) nebo povídka Ludvíka Aškenazyho *Dva Gáboři* (f. s tit. *Můj přítel Fabián*, 1953, rež. Jiří Weiss). Filmového přepisu se bezprostředně po vydání dostalo také prvnímu vzorovému dílu české socialistickorealistickej prózy, Řezáčovu románu *Nástup* (f. 1952, rež. Otakar Vávra).

Vedle budovatelských námětů byla v první polovině padesátých let přednostně adaptována díla, která svým směřováním přispívala k legitimizaci nových poměrů, tj. podporovala prokomunistický výklad starší i nedávné minulosti (boje dělnické třídy a naplňování její historické úlohy, oprávněnost poválečného uspořádání společnosti). Pohotově byly zfilmovány vzpomínkové prózy Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (f. 1950, rež. Jiří Weiss) a *Rudá záře nad Kladnem* (f. 1955, rež. Vladimír Vlček). Z meziválečné socialistické literatury se předmětem adaptace stala Olbrachtova *Anna proletářka* (f. 1952, rež. Karel Steklý), *Botostroj* T. Svatopluka (f. 1954, rež. K. M. Walló) a *Kavárna na hlavní třídě* Gézy

Včeličky (f. 1953, rež. Miroslav Hubáček). Filmové verze, vyžadující krácení mnohdy obsáhlých původních syžetů, ještě zvýraznily problematické rysy literárních předloh, zejména stereotypnost vylíčení třídního protikladu a vnějškový patos. Proti nim se stavěla snaha filmařů o individualizaci jednotlivých postav či vkládání prvků dobrodružství a tajemství.

Třetí preferovanou skupinu literárních předloh tvořily texty, jež literární kultura počátku padesátých let vyzdvihla jako vzor národní klasiky. Vedle *Strakonického dudáka* Josefa Kajetána Tyla (f. 1955, rež. Karel Steklý) šlo zejména o prózy Aloise Jiráska, masově vydávané v rámci tzv. jiráskovské akce a kanonicky vykládané Zdeňkem Nejedlým (→ s. 31, kap. *Literární život*). Už v roce 1950 bylo zfilmováno *Temno* (rež. Karel Steklý), v roce 1955 pak *Psohlavci* (rež. Martin Frič). Hlavním „jiráskovským podnikem“ se ovšem stala tzv. husitská trilogie režiséra Otakara Vávry (*Jan Hus*, f. 1954; *Jan Žižka*, f. 1955; *Proti všem*, f. 1957) využívající, nejmórazněji ve třetí části, motivy z Jiráskových děl. Scénář trilogie napsal M. V. Kratochvíl – sám autor románů o Janu Husovi – spolu s Otakarem Vávrou. Filmy zřetelně vycházely z Nejedlého interpretace díla Aloise Jiráska a vystupovaly především jako didaktická ilustrace třídně pojímané a jednoznačně hodnocené historie (husitství jako velké národní vzepětí, pobělohorská epocha jako období úpadku a útlaku, zdůraznění protikladu chudých a bohatých, lidové masy jako rozhodující dějinná síla). Působivost filmů měly zajistit hlavně efektní davové scény a patetické proklamace.

Jediným umělecky vskutku zdařilým filmem vzniklým v rámci této vlny jiráskovských adaptací se stal loutkový přepis *Starých pověstí českých* (f. 1952, rež. Jiří Trnka), znázorňující ve stylizované podobě několik známých bájných příběhů ze slovanského dávnověku. Vlastenecký patos, vyjadřovaný hlavně komentářem, je zde vyvažován poetičností a výtvarnou virtuozitou, masové výjevy individualizovaným představením hrdinů, vážnost a monumentálnost odlehčujícím humorem (zvláště v příběhu o dívčí válce).

Další adaptace děl starší i současné české literatury byly v padesátých letech spojovány s rozsáhlými scénaristickými úpravami, jež výsledné filmové dílo přizpůsobovaly dobovému modelu. Takovéto ideologicky motivované dějové posuny silně poznamenaly přepis povídky Svatopluka Čecha *Jestřáb kontra Hrdlička* (f. 1953, rež. Vladimír Borský). Zásahům se nevyhnula ani povídka Ivana Olbrachta *Bratr Žak* (f. s tit. *Komedianti*, 1953, rež. Vladimír Vlček) – hrdinova zoufalá pomsta je ve filmu vyložena jako třídně podmíněný čin a snímek vrcholí obžalobou zaujaté justice („odsoudíte ho jenom proto, že jsme chudí“) a věštbou příchodu lepší společnosti.

Obecně prosazované představě socialistické kultury se v první půli padesátých let alespoň částečně vymklo jen několik málo filmových adaptací. S velkými obtížemi prosazoval svou dekorativně pojatou verzi Klicperovy veselohry *Divotvorný klobouk* (f. 1952) režisér Alfréd Radok; ve výsledné

podobě filmu nebyla proto jeho původní koncepce zcela zjevná. Nejvýznamnějšími filmovými adaptacemi tohoto období se staly dva přepisy děl Fráni Šrámka realizované Václavem Krškou, *Měsíc nad řekou* (f. 1953) a *Stříbrný vítr* (f. 1954, do kin uveden až roku 1956). Lyrismus a subjektivní perspektiva charakterizující Šrámkovy texty byly ve filmech oslabeny, respektive nahrazeny rétorickou deklamací. Zároveň byl ve shodě s dobovými tendencemi zvýrazněn aspekt boje mládeže s měšťáckou morálkou. Nesporným přínosem obou filmů ovšem bylo, že do české kultury – spolu s připomínkou Šrámkovy tvorby – znovu zřetelně vnesly problematiku individua, jeho citových prožitků a niterných konfliktů.

Osobité postavení získaly filmové pohádky, řadící se k nejpobulárnějším produktům české kinematografie této doby: filmy *Pyšná princezna* (f. 1952, rež. Bořivoj Zeman) a *Byl jednou jeden král* (f. 1954, rež. Bořivoj Zeman) vznikly jako volné adaptace pohádek Boženy Němcové Potrestaná pýcha a Sůl nad zlato. Pohádkové filmy byly natáčeny i v následujících letech; vycházely z díla Boženy Němcové, Karla Jaromíra Erbena, ale i Jana Drdy, nedosáhly však už takového věhlasu. Volba žánru pohádky plně odpovídala dobovému vyzdvižení lidu a lidové kultury, navíc Božena Němcová patřila do skupiny oceňovaných národních klasiků. Obě pohádky přitahovaly zájem diváků svou výpravností a dějovostí, uplatněním jednoduchých hodnotových protikladů a silných citů a také šťastným vyřešením konfliktů; v nemalé míře do nich vstupovala i komika. Zároveň ovšem oba filmy byly zřetelně, byť nikoli prvoplánově, ideologizovány.

*Pyšná princezna* vyzdvihuje jako nejvyšší hodnotu práci („každá práce je nám platná, pracuješ-li poctivě“; díky práci „bude dobře všem“) a oslavuje lid, který práci radostně vykonává a přitom se plně podřizuje vedení dobrého krále. Představitelé starého pořádku jsou karikováni a ukázáni jako neschopní či zločinní; vítězství nad nimi představuje svržení třídního útlatku („skončila se panská pýcha, volně se nám žije, dýchá“). Vyjadřuje rovněž odhodlání potlačit vše, co úsilí lidu brání („co překáží naší práci, ať se bez milosti skácí“), a charakteristický je i poukaz na mládež jako nositele pozitivních změn.

Do značné míry příbuzný charakter měla dvojdílná historická komedie *Císařův pekař a Pekařův císař* (f. 1951, rež. Martin Frič), jež vznikla podle námětu Jana Wericha a Jiřího Brdečky navazujícího na starší hru Voskovce a Wericha Golem. I zde se barvitý děj a působivá výpravnost spojily s aktualizujícími ideovými momenty (dějinná úloha lidu, kolektivismus, společné vlastnictví jako ideál).

Pro filmy s humoristickým a satirickým laděním představovaly význačný zdroj námětů prózy Jaroslava Haška, jenž byl v této době plně integrován do oficiální kultury a oceňován i jako průkopník československo-sovětských vztahů; jeho Švejk byl charakterizován jako „hrdina z lidu“. Předmětem adaptace se stala nejprve Haškova povídková tvorba: film *Haškovy povídky*

ze *starého mocnářství* (f. 1952, rež. Miroslav Hubáček za spolupráce Oldřicha Lipského) ovšem svou předlohu redukoval na těžkopádnou a hrubozrnnou karikaturu „starého“, „překonaného“ světa měšťáků. V menší míře se stejná redukce projevila ještě v pozdějším povídkovém filmu *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (f. 1955, rež. Oldřich Lipský).

Klíčové epizody ze stěžejního Haškova díla *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* do filmové podoby převedl ve třech krátkých animovaných snímcích Jiří Trnka (*Osudy dobrého vojáka Švejka I.–III.*, f. 1954–55), o přepis celku se pak pokusil Karel Steklý (*Dobryj voják Švejk*, f. 1956; *Poslušně hlásím*, f. 1957). Všechny tyto adaptace se zřetelně odvolávaly na známost a popularnost předlohy i na oblibu ilustrací Josefa Lady. Filmy Karla Steklého se přitom omezovaly na předvedení sledu scén, jež měly evokovat jednotlivé výjevy z románu a co nejvíce se přidržovaly ustálených představ o podobě, řeči a činech postav. V závěru filmu *Poslušně hlásím* bylo navíc jako pointa doplněno antimilitaristické gesto. Naproti tomu Jiří Trnka ve svém filmu exponoval románový text přímo (použil ho v upravené podobě jako komentář, osobitě čtený Janem Werichem) a doprovodil jej stylizovanými akcemi loutek. Obraz někdy působí jako ilustrace řečeného, hlavně ve třetí, nejzdařilejší části (*Švejkova budějovická anabáze*) se však odpoutává od popisnosti a vynalézavě využívá komické a charakterizační možnosti animace (např. znázornění myšlenek postav-loutek prostřednictvím kresleného filmu).

Od poloviny padesátých let se výběr literárních předloh pro kinematografické adaptace proměnil a stal se součástí obecnějších snah o překonání schematického ztvárnění společenské problematiky a přímočarého agitačního zaměření filmu. Nově se prosadil zvláště příklon k jedinečnému subjektu, soustředění na jeho psychickou komplexnost a morální dilemata.

Tento posun se příznačně projevil i ve vztahu k dílu stále preferovaného Aloise Jiráska. Východiskem filmu *Ztracenci* (f. 1956, rež. Miloš Makovec) se stala autorova raná stejnojmenná povídka. V centru vyprávění zde přitom již nebyly velké historické děje, ale postoje a činy několika obyčejných lidí v mezní situaci, přinucených řešit filozofickou, morální i praktickou otázku vztahu k válce a násilí. Zájem filmařů se zároveň obracel k prózám baladickým, emocionálně vypjatým, důkladně prokreslujícím psychiku postav. Rychle po sobě se objevily adaptace dvou románů Jarmily Glazarové, *Adventu* (f. 1956, rež. Vladimír Vlček) a *Vlčí jámy* (f. 1957, rež. Jiří Weiss; v roce 1958 oceněno na filmovém festivalu v Benátkách), přičemž filmová *Vlčí jáma* již vyznívala v první řadě jako psychologické drama, až sekundárně jako kritika maloměšťáctví. Film také reagoval na psychologizaci tématu února 1948 v románu Jana Otčenáška *Občan Brych* (f. 1958, rež. Otakar Vávra).



Další tendencí příznačnou pro druhou půli padesátých let bylo rozšiřování okruhu přijatelných autorů, témat a způsobů jejich zpracování. V této době vznikl například prepis románu Adolfa Branalda *Dědeček automobil* (1955), v němž dominoval nostalgicky obdivný pohled na počátek století, období rozvoje techniky a tovární výroby (f. 1957, rež. Alfréd Radok). Ještě výrazněji byl nostalgický pohled na minulost a naivní půvab epochy vynálezů vyzdvížen filmem Karla Zemana *Vynález zkázy* (f. 1958, podle románu Julese Verna). Po deseti letech se znovu objevil film vycházející z díla Karla Čapka – nevýrazný povídkový snímek *O věcech nadpřirozených* (f. 1958, rež. Jiří Krejčík, Jaroslav Mach a Miloš Makovec), založený na krátkých prózách z Povídek z jedné kapsy a z posmrtně vydaného souboru Bajky a podpovídky.

Ve filmu druhé poloviny dekády se odrazily i první spisovatelské pokusy o kritické postižení aktuálních společenských problémů. Nedlouho po premiéře (1955) byla zfilmována hra Pavla Kohouta *Záříjové noci* (f. 1956, rež. Vojtěch Jasný), pokládána tehdy za odvážné odhalení negativních jevů v armádě. V případě satirické filmové komedie Jána Kadára a Elmara Klose *Tři přání* (f. 1958), která bez konečného návodného řešení pojednávala o dilematu mezi osobním prospěchem a pohodlím na jedné straně a čestností a statečností na straně druhé, byla poslušně opačná. Vratislav Blažek svůj scénář (připravený společně s režiséry filmu) dodatečně upravil do podoby divadelní hry *Třetí přání*. Zatímco hra měla v roce 1958 premiéru a v následujícím roce vyšla tiskem, filmová verze byla počátkem roku 1959 (spolu s několika dalšími novými díly) ostře napadena na konferenci o československé kinematografii v Banské Bystrici a její uvedení do kin bylo zakázáno, takže diváci se s ní mohli seznámit až v srpnu 1963.

Banskobystrická konference tak představovala kinematografickou paralelu k řadě akcí a zásahů v oblasti literatury, jež na sklonku padesátých let oslabovaly náběhy ke svobodnější umělecké tvorbě a kulturní aktivitě.

### *Snahy o nahrazení rozhlasové hry dramaturgií divadelní*

Po únoru 1948 pokračovala rozhlasová dramaturgie v každoročních soutěžích o původní rozhlasovou hru, zájem autorů se však oproti letům 1946–47 ztenčoval, třebaže v roce 1950 soutěž obeslalo ještě 300 uchazečů. Většinou to byli začátečníci a jejich texty tomu odpovídaly, zakládaly se na schematických dialozích a mnohdy postrádaly formální aspekty scénáře. Navzdory tomu přišlo každoročně do vysílání na padesát z nich; v letech 1950–51 z nich byly sestavovány cykly *Posluchači píší rozhlasové hry* a *Jak*

*se dříve žilo*, jimiž se rozhlas připojoval k náborové akci Pracující do literatury.

Námětově ve scénářích zprvu ještě dozníval zájem o události války, domácího odboje a partyzánského hnutí, příznačný pro pokvětnovou rozhlasovou dramaturgii. Kolem roku 1949 se však již autoři přiklonili k současné pracovní tematice a k optimistickému pohledu na poúnorové změny ve společnosti. Intimnější témata a pokusy o tvarovou různorodost se ze soutěžní produkce vytratily. Rozhlasová hra se tak ocitla v sousedství budovatelské reportáže, povídky a románu. Měla za úkol obecně srozumitelně předkládat schematizované vzory stranických funkcionářů, úderníků a družstevníků.

Tomuto směřování odpovídaly typické náměty rozhlasových her, shodné s náměty dramaturgii divadelních, které ostatně byly pro rozhlas – podobně jako pro film – hojně upravovány; příkladem může být Karel Stanislav, jenž adaptoval svou hru Stavěli zedníci pro film i pro rozhlas (pod tit. *Doubrovové*, r. 1950). Některé hry se obracely do minulosti a líčily drsný život pracujících za kapitalismu (Zikmund Skyba: *Hnědka*, r. 1948), jiné mnohohlavně agitovaly pro tzv. nový svět (Bohumír Polách: *Obyčejná směna*, r. 1948; J. B. Kuchynka: *Devátá úderka*, r. 1948). Početné byly didaktické scénky ze stavebních podniků, ze života závodních rad a dělnických brigád (František Lehký: *Vítězství nad skálou*, r. 1949). Téma nového poměru k fyzické práci vyjadřovaly hry o počátcích socialistického soutěžení inspirovaného sovětským hnutím stachanovců (např. ve hře Martina Gazdy *Hančina iniciativa* z roku 1949 se čeští úderníci pokoušejí vyrovnat sovětskému dělníku Rjabinovi, plnicímu normu na 1700 procent). Obvyklými motivy byla konfrontace nositelů současných společenských změn se záškodníky, odklon pracujícího člověka od soukromých problémů a převýchova těch, kdo perspektivy socialistické revoluce nepřijali dosud za své. Právě za „optimistickou komedii“ o převýchově rolnictva *Zastrčená vesnice* získal Radomír Hrabák v roce 1949 první soutěžní cenu. Po premiéře však jeho práce narazila na nečekané potíže, autor byl obviněn ze znevážení politického záměru a další uvádění hry bylo zakázáno.

Tematickou linii socialistickorealistickeho programu sledovala i většina textů, které se do vysílání prosadily mimo rámec veřejných soutěží. Tezová výstavba, agitační ráz a ilustrativní vztah k dobovým politickým heslům byly příznačné pro *Dni temna* Jiřího Hronka (r. 1949), *Ocelový déšť* Karla Jakoba (r. 1949), *Zásah stařečka Vojtka* Bohumíra Polácha (r. 1950) či *Kanadské azbestáře* Franka Tetauera (r. 1950). V kmenového autora literárně dramatického vysílání se na přelomu čtyřicátých a padesátých let vypracoval Oldřich Šuleř, jemuž cestu k profesionální rozhlasové práci otevřelo vítězství v dramatické soutěži v roce 1948 (hra *Stanice Sousedov*). K budovatelské linii rozhlasové dramaturgii přispěl Šuleř hrami *Frézari fárají na Adamu* (r. 1950), kde v duchu dobových norem vyzdvihl hornickou práci, a *Frývaldovská stávka* (r. 1953). Velmi plodným rozhlasovým autorem se stal

Jiří Procházka, který na prvotinu *Bitva* (1947) navázal celou sérií her s náměty sahajícími od partyzánských bojů až po cesty Emila Holuba (*Gamelan zpívá*, r. 1948; *Jack*, r. 1948; *Z jiskry vzplane oheň*, r. 1949; *Ohně*, r. 1950; *Africká cesta*, r. 1950). Své první hry zadali na přelomu čtyřicátých a padesátých let rozhlasu i Ludvík Aškenazy (divadelní hra *Dítě a bomba, Začalo to v Chicagu*, obě r. 1950), Karel Kyncl (*Dopis od Glorie*, r. 1950) a Oldřich Daněk (divadelní hra *Steelfordův objev*, r. 1954), vesměs tvůrci, jejichž spolupráce s rozhlasem vyvrcholila v šedesátých letech.

Mezi uznávanými literáty nebo zavedenými rozhlasovými profesionály psal v padesátých letech rozhlasové hry málokdo. V ojedinělých případech šlo navíc opět s největší pravděpodobností o text, který byl sice prvně nastudován v rozhlase, ale jeho původní určení bylo divadelní (např. historické drama Karla Nového *Česká bouře*, r. 1949, nebo hra Jiřího Marka námětově těžící z konce války *Jeden lidský život*, r. 1949). Dříve úspěšný František Kožík upravil pro rozhlasové vysílání svůj román *Na dolinách svítá* (vysíláno pod názvem *Hejtman Šarovec*, r. 1950), s hudebníkem Oldřichem Letfusem napsal rozhlasovou kantátu *Vlak míru* (r. 1950), znovu se vysílala jeho životopisná hra *Puškin* (r. 1950), napsaná ve třicátých letech, na niž navázal novými životopisnými hrami (*Kníže kacírů* o Giordanovi Brunovi, r. 1950; *Mánesův orloj*, r. 1957). Záplavě schematických her se snahou o stylové ozvláštnění vymykaly některé práce Františka Pavlíčka (*Mistr Kampanus*, r. 1950, podle Zikmunda Wintra; *Leonidas žije*, r. 1952). Kožík a Pavlíček jako jedni z mála ovládali zákonitosti rozhlasového tvaru a snažili se pracovat s rozhlasovými prostředky, i jejich hry se ovšem podřizovaly ideologickým stereotypům.

Ve chvíli, kdy se tematickým nárokům budovatelské kultury rozhlasová hra přizpůsobila, převážily paradoxně pochyby o oprávněnosti její existence jako samostatného žánru. Od počátku padesátých let docházelo v Československém rozhlase k zásadním sporům o pojetí rozhlasového programu, vliv sovětské ždanovovské kulturní politiky na propagačně tak důležitou instituci, jakou rozhlas měl být, se projevil odmítáním „rozhlasovosti“ jako zbytečného formalismu. Celostátní porada rozhlasových pracovníků v červenci 1951 vyzněla ve smyslu hesla „ pryč s teorií rozhlasovosti – skoncovat s režisérismem“. Ve vedení rozhlasu postupně převážily hlasy upřednostňující reproduktivní funkce vysílání. V popředí stála zákonitě žurnalistika a publicistika, k níž patřila i četba ze závodních časopisů. Značný prostor si podržela reprodukováná hudba, záznamy operetních, ale i operních představení. Dramaturgie slovesného uměleckého vysílání se vzdala hledání specificky rozhlasových autorských a inscenačních možností. Josef Bezdíček, jeden z nejvýraznějších profesionálních rozhlasových režisérů meziválečné éry, přerušil na sklonku čtyřicátých let své hledačské úsilí a uváděl do vysílání převážně prózu a divadelní hry.

Závislost literárně dramatického programu rozhlasu na divadle sílila již před únorem 1948. Vysílání zvukového záznamu Káňovy *Party brusiče Karhana* z D 49 v květnu 1949 a Bublíkovy *Velké tavby* ze Státního divadla Ostrava divadla v červnu 1949 zahájilo ovšem novou etapu tohoto soužití, období dominance divadelních her a rozhlasových úprav jevištních děl. (Navzdory tomu vznikla roku 1950 i rozhlasová inscenace Káňovy hry v režii Jiřího Vasmuta a s Jaroslavem Vojtou v hlavní roli, která pak byla mnohokrát reprízována.)

Z pražských a brněnských divadel byly do rozhlasových studií postupně přenášeny divadelní inscenace české a světové klasiky, pořizovaly se však i záznamy nastudování současných českých her. Z Realistického divadla Zdeňka Nejedlého mohli posluchači slyšet hry Vojtěcha Cacha (*Duchcovský viadukt*, r. 1953), Jaroslava Klímy (*Štěstí nepadá z nebe*, r. 1954) nebo Františka Pavlíčka (*Chtěl bych se vrátit*, r. 1956; *Černá vlajka*, r. 1958). Častěji se svými inscenacemi současných českých dramát prezentovalo Ústřední divadlo československé armády (Milan Jariš: *Přísaha*, r. 1953; *Inteligenti*, r. 1956; Václav Jelínek: *Skandál v obrazárně*, r. 1953; Pavel Kohout: *Zářijové noci*, r. 1956; Jiří Procházka: *Svítlání nad vodami*, r. 1957). Komédie Oty Šafránka *Kudy kam* (r. 1955) byla vysílána v nastudování Divadla S. K. Neumanna, ze Státního divadla v Brně převzal rozhlas Jarišovu hru *Boleslav I.* (r. 1954). Z repertoáru Národního divadla bylo z rozhlasového záznamu vysíláno Salzerovo nastudování pohádky Jana Drdy *Hrátky s čertem* (r. 1954, existovala přitom rozhlasová adaptace téže hry z dubna 1949), v roce 1956 pražské studio natočilo a několikrát uvedlo záznam *Lidové suity* E. F. Buriana v provedení jeho divadla. V roce 1949 byla vysílána rozhlasová adaptace Laneova, Voskocova a Werichova *Divotvorného hrnce* (v úpravě Vladimíra Dvořáka), která byla hojně reprízována až do roku 1954. Z meziválečného repertoáru Osvobozeného divadla uvedlo brněnské studio hry *Balada z hadrů* a *Rub a líc* (r. 1954, rež. Vladimír Vozák, v úpravě Vlastimila Pantůčka a Vladimíra Fuxe).

V cyklu *Divadlo před mikrofonem* byly postupně odvysílány desítky inscenací pražských a později i mimopražských scén v původním hereckém obsazení a v zásadě při nezměněné režijní koncepci. Rozhlasový režisér zde většinou pouze realizoval technický záznam inscenace divadelního režiséra. Posluchačská obliba cyklu byla dána především reprodukcí velkých klasických inscenací činoherních i operních v hereckém obsazení, kterého by rozhlas tehdy sám o sobě nikdy nedosáhl. Poněkud jinou koncepci měly *Nedělní divadelní večery*, vysílané od roku 1954 a dramaturgicky připravované Daliborem Chalupou, režijně Josefem Bezdičkem, Miloslavem Jarešem, Přemyslem Pražským, Vladimírem Vozákem, Oldřichem Hoblíkem, Ludvíkem Pompem a Jiřím Rollem. Hry pro tento cyklus už rozhlasová dramaturgie vybírala nezávisle na divadelním repertoáru pražských, brněnských a ostravských divadel. Třetí cyklus, *Divadelní okénka*, informoval o divadelní produkci zahraniční.

Jiným způsobem, jak nahradit rozhlasovou hru divadelní dramaturgií, byly adaptace. Způsob úpravy závisel na invenci upravovatele, na jeho schopnosti přetlumočit důležité prvky původního textu z roviny vizuální do roviny akustické. Jednou z možností byl posun k epickému tvaru zařazením vypravěče (chóru apod.), který komentoval dění. Rozhlasová varianta divadelní inscenace přenášela do vysílání zažitě herecké výkony, protože příprava pro jeviště bývala systematictější než nastudování těžé hry v rozhlasovém studiu, a často zachovala důležitý doklad soudobého divadelního stylu, rukopisu režiséra, z jehož pojetí rozhlasová verze vycházela, i hereckého projevu protagonisty, který ztvárnil určitou roli jak na jevišti, tak před mikrofonem.

Výběr rozhlasově inscenovaných her současných divadelních autorů podléhal přísným ideologickým měřítkům, takže ani tato část rozhlasové produkce se příliš nelišila od tehdejšího divadelního repertoáru. V původním rozhlasovém nastudování byly uvedeny hry *Mordová rokle* (r. 1949), *Jarní hromobití* (r. 1952) a *Selská láska* (r. 1956) Miloslava Stehlíka, Jarišovo drama *Patnáctý březen* (r. 1951), Cachův *Duchcovský viadukt* (r. 1951), Kohoutova *Dobrá píseň* (r. 1952), divadelní dramatizace románů Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (r. 1949) a *Bouřlivý rok 1905* (r. 1951), Burianova divadelní adaptace románu *Siréna* Marie Majerové (r. 1953), dobově oblíbená komedie Ilji Prachaře *Hádají sa o rozumné* (r. 1952), Drdova agitka z prostředí současné vesnice *Romance o Oldřichu a Boženě* (r. 1954) a další. V tomto kontextu se událostí stala Jarešova rozhlasová inscenace Nezvalovy hry *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* v úpravě Dalibora Chalupy a s Julií Charvátovou v roli Kleito (r. 1957, posluchači se však již o rok dříve s Nezvalovou hrou seznámili prostřednictvím rozhlasového záznamu divadelní premiéry). Pozornost vyvolala také rozhlasová verze Vančurovy *Josefíny* v adaptaci Jaromíra Ptáčka (r. 1957).

Nahrazování původní rozhlasové tvorby inscenováním divadelních her a realizací četby na pokračování prosazovali v literární a dramatické redakci pražského studia především Vladimír Procházka, jenž upravil řadu klasických textů českého i světového repertoáru, a Donát Šajner, který se orientoval na současnou prózu.

Četba ucelených literárních děl byla součástí dramaturgie od počátků rozhlasu. V padesátých letech získala podobu akademicky pojatých půlhodinek na pokračování. Vedle sovětských budovatelských románů (*Ažajevovo Daleko od Moskvy*, *Babajevského Rytíř Zlaté hvězdy*) se tímto způsobem posluchači seznamovali také s Fučíkovou Reportáží, psanou na oprátce (v přednesu Vladimíra Šmerala, r. 1953), s prózami Marie Majerové (*Nejkrásnější svět*), Antonína Zápotockého (*Rudá záře nad Kladnem*), Aleny Bernáškové (*Cesta otevřená*), Bohumila Říhy (*Voják míru*), Marie Pujmanové (*Lidé na křižovatce*, *Hra s ohněm*, *Život proti smrti*), Donáta Šajnera (*Vláha*), Josefa Sekery (*Děti z hliněné vesnice*),

Pavla Kohouta (*Cesta za východem slunce*), Ivana Olbrachta (Nikola Šuhaj loupežník), T. Svatopluka (Botostroj, Bez šéfa). Četlo se ovšem také z cestopisů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda Tam za řekou je Argentina a z drobných próz Zdeňka Jirotky nebo Ludvíka Aškenazyho. Vyšší stupeň úpravy než četba na pokračování představovala rozhlasová dramata románů a novel. V této podobě rozhlas uvedl Olbrachtovu *Annu proletářku* (r. 1950), Branaldovo *Severní nádraží* a *Lazaretní vlak* (r. 1950), *Černou zemi* (r. 1956) a *Kamenný řád* (r. 1957) Vojtěcha Martínka. Dramatizována byla také stěžejní díla budovatelské epiky: Řezáčův *Nástup*, Otčenáškovy *Plným krokem* a Sedláčkův román *Luisiana se probouzí* (vše r. 1955).

Navzdory všem omezením, která se podepsala na dramaturgii literárně dramatického vysílání padesátých let, vznikl právě v této době jeden z nejuspěšnějších pořadů v celé historii slovesného vysílání Československého rozhlasu: četba Františka Filipovského z knihy Karla Poláčka *Bylo nás pět*. Scénář připravili Filipovský se Zdeňkem Jirotkou: rozdělili Poláčkovu prózu do dvanácti dílů (vysílalo se ve čtrnáctidenních intervalech, od listopadu 1953 do března 1954, většinou v pozdním večerním čase, takže relace evidentně nebyla určena dětem). Při nahrávání se vystřídal tři režiséři, režie tedy měla technický charakter a zásadně neovlivnila vlastní Filipovského interpretaci prózy. Situace, kdy příběhy pětice kluků vypráví jeden z nich, dala herci možnost využít nadsázky a pokusit se v hlasové rovině vytvořit postavu školáka Petra Bajzy.

Poláčkův text vycházel rozhlasové konkretizaci vstříc svým prolínáním reality a snového blouznění v nemoci. Neustálou oscilací protilehlých jazykových světů (fráze klanu, fráze rodiny, fráze konvence a pospolitosti) Filipovský ještě podtrhl. Typický klukovský projev střídal s parodií učitelského hlasu, s náznakem kazatelského tónu, s nápodobou obchodní konverzace, groteskní prolínání světa dětství a dospělosti umocnil dikcí, intonací a spádem řeči. Filologicky motivovaný Poláčkův humor tak nejenže nebyl ve zvukové realizaci setřen, ale došel svého zvýraznění. Inscenátoři záměrně nepracovali s radiofonickými efekty a s hudbou, ze všech dostupných prvků rozhlasového díla dali vyniknout jenom interpretovu hlasu.

Na Filipovského četbu navázala adaptace jiného díla téhož autora, románu *Muži v ofsajdu*, vysílaná v jedenácti pokračováních v druhé polovině roku 1954 (režii měl Jiří Horčíčka, o deset let později nahrávka vyšla na LP v edici Gramofonového klubu). I tato inscenace vybočovala z běžného uvádění literatury v rozhlase padesátých let, vyvolala značný ohlas u kritiky i posluchačů a pomohla otevřít další etapu rozhlasového vysílání.

Nejfrekventovanějším rozhlasovým žánrem, který se při využívání montáže a prvků umělecké stylizace nejednou pohyboval na hranici mezi publicistickým pořadem a rozhlasovou hrou, bylo v padesátých letech stále pásmo. Vnitřní členitost pásma, vzájemná konfrontace publicistických a

uměleckých textů, zvukových efektů, hudebních předělů a hudebních vsuvek byla zdrojem dramatického napětí. Spojení dokumentu s vypravováním, střídání racionálního přístupu k faktům s emocionálním působením mluvené řeči navíc posluchači přijímali vděčněji než schematické příběhy tehdejších rozhlasových her. Svě pojetí životopisného feature dále rozvíjel František Gel (mj. *Muž, jenž porozuměl řeči země a kamenů*, r. 1956; *Poselství blesku*, r. 1958), pásma vytvářeli i další zkušení rozhlasoví autoři (mj. Václav Růt, Olga Srbová, František Čečetka, Jiří Körber, Přemysl Matula).

Kvalitní relace tohoto typu vznikaly především v Brně, a to nejen díky zdejší tradici rozhlasového pásma z třicátých let, ale také osobním přičiněním Oldřicha Mikuláška, který stál v letech 1952–56 v čele brněnské literárně dramatické redakce, a Jana Skácela, jenž s redakcí autorsky spolupracoval od roku 1950 a později její vedení převzal po Mikuláškově (v čele redakce stál v letech 1956–63). Pro cyklus *Má vlast* spolu oba připravili část *Jižní Morava – kvetoucí zahrada republiky* (r. 1953), sestavili také dvojdílnou relaci o historii epigramatického žánru (*Jehly, špičky, sochory a kůly...*, r. 1952–53). Ve sporech s centrálním vedením rozhlasu prosazoval Skácel do vysílání také pásma ze středověké milostné poezie (*Labuť je divný pták*, r. 1955) nebo české lidové legendistiky (*A vím já lůčku zelenú, na ní lindičku sázenú*, r. 1956). S Karlem Tachovským připravil řadu literárních revuí (jednu z nich, nazvanou *Vražda a housle*, r. 1958, věnovali detektivnímu žánru). Charakter revue měl oblíbený pořad brněnské redakce *Rozhlasový měsíčník* (r. 1956–60), k jehož předním autorům patřili vedle Skácela a Tachovského také Miroslav Skála, Vladimír Fux či Vlastimil Pantůček.

V druhé polovině padesátých let na sebe prvními úspěchy začala upozorňovat nová generace dramaturgů a režisérů, jejichž vztah k divadlu i k literatuře měl už jinou podobu: prvořadým cílem se postupně stávala tvorba svěbytných rozhlasových inscenací. Návrat k meziválečnému cílevědomému usilování o původní tvorbu umožnilo také relativní politické uvolnění, patrné ve všech odvětvích kulturního života.

Projevem uvolnění se staly také rozhlasové reportáže z II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, odkud rozhlas přenášel i vystoupení Jaroslava Seiferta na obranu vězněných a umlčovaných básníků. Skála spisovatelů a děl, jež sloužila za předlohu či materiál pro různé typy pořadů, se zvolna rozšiřovala, vedle oficiálních básníků pronikaly do vysílání ve stále větší míře verše Františka Halase, Jaroslava Seiferta, Františka Hrubína, Alexandra Bloka, Konstantina Paustovského. Přesto se pořad brněnské redakce o R. M. Rilkeovi *...a nad tím modř a jas* (r. 1957, rež. Miroslav Nejezchleb), v němž bylo – podle mínění vedoucích představitelů rozhlasu – básníkovo dílo „nekriticky vychváleno“, stal za kulturního a politického ochlazení na sklonku dekády záminkou ke kritice dramaturgie slovesného vysílání.

Rozmanitější tvář rozhlasového vysílání druhé poloviny padesátých let podporoval také výběr četby na pokračování. Namísto sovětských i domácích budovatelských románů se touto formou začala šířit díla význačných českých humoristů. Na inscenace Poláckových próz tak navázalo čtení z románu téhož autora *Michelup a motocykl* (r. 1956), z prací Eduarda Basse (*Lidé z maringotek*, r. 1956; *Cirkus Humberto*, r. 1957; *Klapzubova jedenáctka a Veselí občané sichemští*, oboje r. 1958) a také z Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka* (r. 1956, přednes Josefa Pivce režíroval Jiří Roll).

Na sklonku roku 1956 uvedlo pražské studio v dramaturgii Jaroslavy Strejčkové původní rozhlasovou báchorku Marie Kubátové *Jak přišla basa do nebe* (r. 1956, režie Jiří Horčička), až dodatečně autorkou přepracovanou v hru divadelní. Návrat k původní rozhlasové hře byl brzy zřejmý i kvantitativně: jestliže se roku 1955 vysílala čtyři původní rozhlasová dramata z celkového počtu čtyřiceti pěti inscenací, o čtyři roky později to bylo již třináct původních her ze sedmdesáti dvou. Volání po obrodě rozhlasové hry pronikalo také do literární publicistiky (např. v roce 1957 obvinil Zdeněk Vavřík v *Literárních novinách dramaturgy*, že spisovatele „odnaučili“ psát pro rozhlas). I tentokrát měla rehabilitaci rozhlasové dramatiky napomoci připomínka jejích někdejších tvůrčích vrcholů, představovaných především hrami z třicátých let. Manifestační roli tu sehrálo znovuuvedení Kožíkova Cristobala Colóna v nahrávce z roku 1948, ale i celý festival *Dva týdny rozhlasové hry*, v jehož rámci se proslulá kompozice roku 1957 vysílala.

Téhož roku vyhlásil Československý rozhlas po několikaleté přestávce opět soutěž o nejlepší původní českou rozhlasovou hru. Porota tentokrát hodnotila 442 scénářů, první cenu neudělila, druhou získal brněnský autor Miloš Rejnuš za hru *Kapitánovy bomby* (r. 1957, rež. Vladimír Vozák).

Dramatický konflikt hry vycházel ze skutečné události, námětem byla suezská krize (poručík britského letectva Dennis Kenyon neuposlechl rozkaz o bombardování Alexandrie a v lednu roku 1957 stanul před válečným soudem), ale inscenace i přes tuto tematickou aktuálnost vyznívala nadčasově. K oceněným autorům rozhlasových scénářů patřili dále Vladimír Halada (*Případ pro reportáž*), Miloš Šrámek (*Nad Ruzyní je mlha*), František Tomíšek (*Archa Noemova*), Karel Zajíček (*Pod modrým nebem leží Sicílie*), Lenka Hašková (*Tisková oprava*) a Jiří Vilímek (*Tuhle partii jste prohrál, generále!*).

Soutěž objevila rozhlasu perspektivní autory Jiřího Vilímka a Miloše Rejnuše. Zvláště Rejnuš kladl na svou dobu a vzhledem k rozhlasové cenzuře provokativní otázky po vztahu jednotlivce a celku, morální odpovědnosti člověka v kritické životní situaci. Rejnušovy scénáře, nejednou už natočené, se dostávaly do vysílání s velkými potížemi a se zpožděním (s výjimkou *Příběhu středního záložníka*, r. 1958, byly odvysílány až v následujícím období).



K opětovnému hledání uměleckých možností vlastního média v této době rozhlasovým pracovníkům stále ještě nejlépe sloužila známá a časem už prověřená literární díla, která nevyvolávala tolik konfliktů při schvalovacích řízeních. Tak v roce 1958 byla v rozhlasové Žatvě oceněna dramatinizace Čapkovy *Války s mloky*, připravená v textové podobě Jaroslavou Strejčkovou a realizovaná režisérem Jiřím Horčičkou. Základní stavba předlohy nebyla porušena, pozornost inscenátorů se soustředila na vědecko-fantastický děj, který měl v rozhlasové konkretizaci optimální podmínky. Důležitou složkou inscenace, zachované ve Zlatém fondu Československého rozhlasu, byl vypravěč (Karel Höger), uvádějící posluchače do nových prostředí, komentující dění a stručně referující o podstatných momentech vypuštěných pasáží původního románu. Výrazný podíl na výsledném tvaru měla technická spolupráce Zdeňka Škopána.

V druhé polovině padesátých let posluchači i rozhlasová kritika uvítali cyklus *Obrazy z dějin české literatury*, který se zabýval nejvýraznějšími tvůrčími zjevy českého písemnictví od národního obrození. Odvysíláno bylo šedesát půlhodinových kapitol popularizačního charakteru, v nichž se literární historici, kritici a publicisté převážně snažili ukázat na „význam české literatury pro život národa“.

O básnících, prozaicích i dramaticích hovořili například Jiří Brabec, František Černý, Miroslav Červenka, Mojmír Grygar, Miroslav Ivanov, Jaroslava Janáčková, Milan Jankovič, Antonín Jelínek, Zdeněk Jirotko, Miroslav Kačer, Ludmila Lantová, Mojmír Otruba, Zdeněk Pešat, Jan Petrmičl, Miloš Pohorský, Josef Polák, Vladimír Procházka, Z. K. Slabý, Václav Stejskal, Jaroslava Strejčková, Eva Strohsová, Zina Trochová.

Obě části cyklu byly záramovány besedami s lektory, pořad byl vždy reprízován tak, aby se dal poslouchat dopoledne i večer, výklad literatury 20. století byl navíc každou neděli doplňován literárními pásmy, jež v součtu podávala antologii moderní české literatury. Pro situaci konce padesátých let však bylo příznačné, že cyklus končil rokem 1945.

### *Literatura na vlnách exilového rozhlasu*

Československé vysílání Rádia Svobodná Evropa (RFE) vzniklo jako nástroj politického působení. Cílem jeho zakladatele a prvního šéfredaktora Ferdinanda Peroutky bylo „vydávat opoziční noviny a posílat je vzduchem“. Úvahy o zvláštních estetických možnostech rozhlasového média, o literárních a uměleckých složkách programu hrály v počátcích československé sekce

RFE vedlejší roli. To ovšem neznamenalo, že by literatura a spisovatelé neměli ve Svobodné Evropě důležité postavení.

Stanice se snažila působit i jako vydavatel drobných tiskovin, například koncem roku 1955 vydala pod titulem *Vánoční tisk Svobodné Evropy*, s ilustracemi Toyen a dalších českých výtvarníků, almanach soudobé české literatury, obsahující s příznačným důrazem na hledisko literární hodnoty práce „*mistrů mrtvých i živých, píšicích ve vlasti i v exilu, díla věrných i těch, kdo zradili právě to, o čem kdysi horoucně (a dobře) zpívali*“ (byli sem zařazeni např. bratři Čapkové, Jan Čep, Jiří Orten, Richard Weiner, Vítězslav Nezval, F. X. Šalda, Ivan Blatný, Egon Hostovský, František Halas, Kamil Bednář, Vladimír Holan, Václav Černý, Hanuš Bonn, Jan Tumlíř, Jiří Kárnet). Antologie se spolu s dalšími tisky vydavatelství Free Europe Press dostávala na československé území ilegálně, vzdušnou cestou, v rámci tzv. balonové akce Veto.

Pro české autory v exilu znamenal rozhlas cestu, jak udržovat alespoň částečný kontakt s publikem mateřského jazyka a přitom se dopracovat i jistého existenčního zakotvení. S newyorskou redakcí spolupracovali Egon Hostovský, Zdeněk Němeček a příležitostně také Milada Součková, s mnichovskou Jan Čep, Jiří Kovtun, básník a publicista Josef Lederer, spisovatel Jaroslav Strnad, divadelní dramaturg a režisér Josef Kodíček, básník Ivan Jelínek (který za války působil v BBC).

Druhým důvodem byla politizace literatury, jež překračovala hranice komunistického Československa a zrcadlila se i v exilovém prostředí, byť s opačnými hodnotovými a ideologickými znaménky. Na pozadí snah o kanonizaci budovatelské kultury a socialistického realismu jako jediné správné metody tvorby se politikem stávala již sama existence umlčovaných autorů a nezávislých uměleckých snah doma i v zahraničí, bez ohledu na jejich tvárné či významové zaměření. Vysílání zahraničních stanic (vedle RFE to byl zvláště Hlas Ameriky) protínalo mlčení nad spisovateli konzervativně katolického zaměření, legionáři i emigranty z řad nejmladší generace. Přinášelo ukázky z děl Ivana Blatného, Jana Čepa, Jaroslava Durycha, Jakuba Demla, Josefa Kopty, Františka Langra, Františka Listopada, Rudolfa Medka, zprávy a komentáře exilového tisku k věznění Jana Zahradníčka, Josefa Palivce, Zdeňka Rotrekla, Růženy Vackové, Bedřicha Fučíka, Zdeňka Kalisty, Edvarda Valenty a dalších obětí politických procesů. Podobné poslání měly pravidelné zpravodajské relace z kultury. Mnichovská redakce připravovala *Kulturní zprávy ze světa*, večerní vysílání věnované uměleckým, básnickým a kulturním programům *Před půlnocí*, každou neděli informativní pořady *Hlasy básníků* (českých a slovenských) a *Nedělní čtení ze světové literatury*. V New Yorku vznikal přehled knižních novinek, beletrie i knih politického obsahu, nazvaný *Kniha týdne* a *Čtení ze zakázaných knih* (obyčejně na šest pokračování).

Ambice velkých exilových stanic v oblasti slovesného vysílání však sahaly výše než jen k literárním ukázkám nebo zpravodajství z literárního života. Jak Svobodná Evropa, tak (třebaže v menší míře) Hlas Ameriky inscenovaly přeložené či původní dramatické útvary, a to dokonce na bázi dlouhodobějších cyklů. Žánrová škála uváděných děl byla široká: od skeče a scény přes reportážní hry až po pokusy o rozsáhlejší dramatický tvar.

Soupisy těchto inscenací (buď textů psaných přímo pro rozhlas, nebo dramatizací povídek a románů či adaptací divadelních her) ovšem neexistují a až na výjimky nejsou dostupné ani samy uváděné hry. Na základě známých příkladů se lze domnívat, že charakter těchto dramatických textů byl do značné míry určen časovým faktorem a politicko-publicistickým a agitačním zacílením média, mnohdy je však překračoval.

Kratších dramatických textů se ve Svobodné Evropě užívalo pro pořady politické satiry. Samostatné relace tohoto typu připravoval populární komik Jára Kohout (například v programu *Stalo se to dneska* obratem reagoval na vysílání pražského rozhlasu z téhož večera). Kohoutovy komické výstupy byly také součástí soutěžního pořadu *Quiz* a činoherních parodií *Kohoutův pestrý pořad* (s publikem z uprchlických táborů). Satirické pásmo textů a písní proti komunistickému režimu *Rozmarné úvahy* připravoval spisovatel Jan Snížek.

Pro větší dramatické útvary zřídila Svobodná Evropa cyklus *Hra týdne*, sestavovaný převážně z děl světových autorů. Cyklus, který dosáhl stovek pokračování, odstartovala inscenace Saroyanova textu *Své srdce jsem nechal vysoko v horách*, dále v něm byla uvedena například dramatizace povídky švýcarského novelisty Jeremiase Gotthelfa *Černý pavouk* nebo *Tři mušketýři* Alexandra Dumase. Z české dramatické literatury se vysílala legionářská hra Rudolfa Medka *Plukovník Švec*, Josef Kodíček upravil a natočil Peroutkova *Šťastlivce Sullu*, jehož premiéru v Národním divadle v Praze znemožnil únorový převrat. Na inscenování her se podílel Josef Kodíček, filmoví režiséri Gustav Machatý, František Čáp, J. A. Holman, divadelní režisér Petr Lotar, herecky spolupracovali Sylva Langová, Helena Bušová, Eduard Linkers, Rolf Wanka, Rozina Jadrná, M. Špringl-Horník, recitátor S. Kavan-Navak a další.

Z autorského okruhu Svobodné Evropy je dnes nejlépe známa rozhlasová dramatika Jaroslava Strnada. Autorovy rukopisy z této doby zahrnují dramatizaci mravoučného příběhu o nemocném chlapci, který se zabije tím, že běží varovat svého oblíbeného učitele před StB (*Slabé srdce*, r. 1953), minidrama o rodině, jejíž otec se postupně mění z odpůrce režimu ve straníka a udavače, zatímco syn pokračuje v protikomunistickém odboji a posléze emigruje (*O ptáčích, motýlech, hadech a třtinách*), či reportážní vykreslení osudu mladého muže, který byl za nezákonné překročení hranice uvězněn,

ale podaří se mu utéct z práce v dolech a dostat se na Západ (*Michal Kramář*). Dále Strnad satiricky aktualizoval národní mýtus (*Smrt Svatého Václava*) a parodoval estrádní pořady oficiálního Československého rozhlasu (hra v rukopise pojmenovaná podtitulem Politická satira a titulem pořadu *Play of the Week No 168*). Pro rozhlas Jaroslav Strnad napsal též mravokárnou hru *V mlze*, v níž postava Neznámé (Smrti) připomene skupině cestujících v letadle, kterému hrozí pád, jejich viny, podvody a hříchy (skupinu tvoří Bankéř, Spisovatel, Svatebčan, Žena a Politik), i romantickou historku, jež měla motivicky blízko k jedné z příhod z Tylova Posledního Čecha, pojednávající o střetu dvou bývalých přátel na život na smrt v temné jeskyni (*Sebevrah*). Lyricko-symbolistní pastorála *Sluneční pahorek*, v níž láska muže k ženě vítězí za pomoci Pastýře, který srazí do propasti Kamaráda personifikujícího věčnou, leč falešnou touhu ovládnout svět, vyšla v divadelní verzi v měsíčníku *Revue* (Brisbane, listopad 1955).

Mezi autory rozhlasových her pro Svobodnou Evropu zřejmě patřil také další z jejích redaktorů, prozaik a dramatik Zdeněk Němeček. Z jeho produkce se dochoval rukopis hry o lovu jezerní ryby s žánrovým nadpisem *Short Story* s podtitulem Tajemný losos (pod pseud. Jiří Ples, r. 1954). V časopise *Sklizeň* pak byla otištěna Němečkova hra *Zázrak v Budapešti* (datovaná Chicago podzim 1956, in *Sklizeň* 1957, č. 3), veršovaný úvahový monolog sovětského vojáka stojícího na stráži v rozstřílené Budapešti.

Dramatické útvary se objevovaly i ve vysílání Hlasu Ameriky. Uchován je rukopis série fiktivních rozhlasových reportáží o soudním procesu „s protistátním spikleneckým centrem v čele s Klementem Gottwaldem“. Sedmidílná hra, jejímž pravděpodobným autorem byl Ivo Ducháček (vl. jm. Martin Čermák), byla vysílána na pokračování ve dnech 16.–23. prosince 1952 a parafrázovala analogické vysílání Československého rozhlasu během procesu s Rudolfem Slánským.

Uvádění rozsáhlejších dramatických útvarů v exilovém rozhlasu naráželo na technické limity vysílání přes železnou oponu. Rádiový signál byl nad územím Československa uměle rušen, což snižovalo pravděpodobnost, že většina posluchačů bude moci vyslechnout inscenaci celou a ve zvukové kvalitě, která by zaručila souvislé porozumění. Vedlo to k pochybnostem nad existencí podobného programového formátu a k vytěšňování rozhlasové dramatiky kratšími literárními útvary, zvláště úvahami a eseji.

V prózách určených pro exilový rozhlas dominovala témata vnitřního prožitku emigrace, vyhnanství jako ztráty individuálních jistot, nutnosti semknout se kolem tradičních hodnot lidství a národní tradice, nostalgické návraty do dob vlastního dětství. Linií politické žurnalistiky obohacovali o „meditace“ tohoto zaměření například Egon Hostovský, Zdeněk Němeček, Josef Lederer a zvláště Jan Čep, který v rozhlasovém eseji psaném pro Svobodnou Evropu našel v exilu svou hlavní literární formu. Čep, v letech

1951–55 komentátor RFE a posléze kulturní dopisovatel téže stanice z Paříže, psal pro kulturní vysílání mnichovské redakce týdně, rozsahově standardizované úvahy (relace *Jak přežít* a *Úvahy časové a nadčasové*). Na omezeném prostoru zde varioval témata, kterými bylo prosyceno celé jeho dílo – otázky po místě křesťana v moderním světě, řád církevního roku a podobně. (nejrozsáhlejší výbor z Čepovy rozhlasové esejistiky z let 1951–68 knižně vyšel pod titulem *Samohlavy a rozhovory*, 1997).

### *Počátky televize: adaptace literárních předloh a původní dramatika*

Jako vůdčí výrazový prostředek televize bylo zprvu podle rozhlasových zvyklostí chápáno slovo a text. Od vžitých rozhlasových, ale i divadelních forem se vycházelo také při experimentech s možnostmi nového média. Jejich plodem byla nejdříve jen minimálně inscenovaná rozhlasová pásma, kde čtený text doplňovaly statické záběry interpreta. Po pět prvních let vysílání byly navíc možnosti televizních autorů a režisérů výrazně omezeny dostupnou technikou – záznam pořadu nebyl možný, vše se vysílalo živě ze studia. Při případné repríze bylo nutno znovu postavit dekorace, shromáždit účinkující a oživit režijní pojetí pořadu; těmto limitům se v rámci televizní dramatiky výrazně přizpůsoboval děj, počet postav i výtvarné pojetí díla. Jedinou možností, jak vysílat předtočené pořady nebo obrazové sekvence, se v průběhu období stala výroba speciálních filmových dotáček a televizních filmů v barrandovských studiích. Podstatnou změnu přinesl do televizní výroby až rok 1958, kdy pražské televizní studio získalo zařízení pro tzv. telerecording (snímání televizního programu z obrazovky na film), takže již bylo možné zachytit pořad pro pozdější reprízy.

Podobně jako rozhlas padesátých let byla i televize ve svých počátcích silně svázaná s divadelní dramaturgií. V programové řadě Divadelních večerů vysílala přímé přenosy z pražských i mimopražských scén (poprvé Smetanova Prodaná nevěsta z Národního divadla, t. 17. 4. 1955), do studia přenesené divadelní inscenace anebo vlastní televizní nastudování minimálně upravených divadelních her. Prostory, které mělo pražské ústřední televizní studio k dispozici v historické budově Měšťanské besedy, nedostačovaly. Některé činoherní inscenace ve vlastním televizním nastudování byly proto vysílány ze sálů různých divadel, avšak s vyloučením obecnstva. Divadelní cykly doprovázely publicistické seriály jako *Divadelní zápisník* (t. 1957–58) či *Herci o sobě* (t. 1958). Vyvrcholením této orientace se v roce 1958 stala *První televizní divadelní přehlídka*, zahájená přenosem Pavlíčkovy Černé vlajky z Realistického divadla Zdeňka Nejedlého.

Ve výběru pro studiová nastudování dominovaly hry českých klasiků Aloise Jiráska, J. N. Štěpánka, Ladislava Stroupežnického, J. K. Tyla, F. F. Šamberka, V. K. Klicpery, v druhé polovině dekády též díla bratří Čapků (*Lásky hra osudná*, t. 1956). Zvláštností bylo zařazení dramatu *Dítě* (t. 1957) opomíjeného F. X. Šaldy. V případě příznivého ohlasu hry nebývalo výjimkou i několikrát nastudování (Jaroslav Vrchlický: *Noc na Karlštejně*, t. 1955 a 1958). Obraz světové dramatické literatury byl zprvu omezen na prověřená, neprovokující dramata ruských a sovětských autorů (Leonid Leonov: *Obyčejný člověk*, t. 1956; A. S. Puškin: *Kamenný host*, t. 1958). Zejména aktovky A. P. Čechova vyhovovaly televizním nárokům svým zhutněným dějem, situační komikou a neadresnou moralitou. Čechovův *Medvěd* byl vůbec prvním původním dramatickým pořadem Československé televize (t. 1953, rež. Karel Pech). Z orientace na slovanské autory vybočovala televize pouze výjimečně (např. J.-P. Sartre: *Počestná holka*, t. 1956).

Postupem času si televizní pracovníci stále více uvědomovali, že pro převedení plastického prostoru scény na dvojrozměrnou plochu obrazovky mohou využívat montáže záběrů, filmových dotáček, reálných dekorací. Přispěl k tomu také vzor sovětské televize, která útvar tzv. filmového divadla – kombinace činohry s předtočenými filmovými vsuvkami – zkoušela již dříve. Nárokům vznikající televizní estetiky vyšel vstříc Miloslav Stehlík, jeden z prvních českých dramatiků, kteří s televizí intenzivně spolupracovali. V televizní adaptaci své pozdní budovatelské hry *Nositelé* řádu rozčlenil děj do sledu krátkých scén, pointovaných úspěšným pokusem hornického hrdiny o pracovní rekord, připsal dialogy a režisér Jiří Bělka užil jako dramaturgického prvku hudby a filmových dotáček (motiv rotačky chrlící vydání novin s Matúšovým furiantským rozhodnutím splnit plán na 500 procent). Pod novým názvem *Matúšovci* byla hra natočena v roce 1957. Snahy o podobné vizuální oživení textu v televizi sílily – ve větším měřítku je prověřila kupříkladu inscenace Ibsenova *Nepřítelé lidu* (t. 1958) v televizní úpravě Oty Poppa a v režii Jana Matějovského.

Navzdory rostoucímu zájmu o spolupráci ze strany divadelních autorů bylo evidentní, že tříhodinové i delší inscenace divadelních her v živém přenosu bez přestávek jsou divácky neúnosné. Ve snaze nalézt jiný zdroj námětů a látek proto dramaturgie obracela pozornost k epické literatuře – románům, novelám a povídkám, přičemž převažovaly menší žánry. Textové úpravy spočívaly vesměs v rutinním, mechanickém prepisu přímé řeči a knižních monologů. Ve volbě textů pro adaptace se od počátku prosazovaly dvě tendence, výchovná a zábavná. Stále rostoucí věkově i kulturně značně různorodé publikum měly oslovit situační komedie a dobrodružné či detektivní hry (např. Eugène Labiche: *Vražda v ulici de Lourcine*, t. 1957; Hans Münchenberg: *Smrt na La Morgaine*, t. 1957). Zároveň se televize pokoušela svým divákům předkládat závažné otázky současného světa, osvěžovat historické události a nabízet jejich správný politický výklad.

Páteří této druhé linie se stala řada protiválečných adaptací. Na motivy knihy Henri Barbusse napsal Otto Zelenka průhledný sociální výjev ze zákopů první světové války, v němž se povýšená baronka a fanatický generál střetají s obyčejnými vojáky, odmítajícími zbytečné hrdinství, sebeobětování za nepravé vůdce (*Voják v ohni*, t. 1957, rež. Miroslav Ondráček). Strach z novodobých válečných pokusů pojmenovalo komorní drama Martine Monodové *Mračno* (t. 1958). Z francouzské předlohy o hrozbě atomového nebezpečí režisérka Eva Sadková působivě vypreparovala emotivní reakce lidí přicházejících do blízkosti dívky, kterou během prázdninové plavby u pokusných atolů zasáhl radioaktivní déšť. K nejnáročnějším přímým přenosům celého období patřila inscenace *Můj generál* (t. 1958, rež. Pavel Blumenfeld), jejíž scénář napsal Jaroslav Dietl podle románu německého autora Karl Ludwiga Opitze (značný ohlas si získal i v českém knižním vydání). Hra proniknutá kritikou německého militarismu a revanšismu mapovala v padesáti obrazech životní příběh nacisty, končícího v záchvatech maniodepresivního šílenství. Kontinuitu rafinované mozaiky polodetailů, detailů a protipohledů zajišťoval hlas vypravěče, nacházejícího se mimo obraz.

K podobné epizaci docházelo v televizních inscenacích raného období často. V adaptaci povídek Marka Twaina *Poťouchlé skotačinky života* (t. 1956) byl vypravěč dokonce stylizován jako čtenář listující knihou a spojující svými promluvy jednotlivé epizody (scénář napsali Ondřej Vogeltanz a Miroslav Ondráček, který hru také režíroval). Podobný model užil Pavel Kraus u detektivní hry *Metoda rady Pítra* (t. 1958), což byla adaptace próz Kupon a Smrt barona Gandary z Čapkových Povídek z jedné a druhé kapsy. Na dramatinaci děl současných autorů, tak či onak reflektujících domácí skutečnost nedávné doby, se televize odvážila až v druhé polovině padesátých let. Za scenáristické spolupráce Jana Otčenáška vznikly dramatinace jeho románu *Občan Brych* (t. 1958, sc. a rež. Zdeněk Bláha) a novely *Romeo, Julie a tma* (t. 1958, sc. a rež. Eva Sadková; uvedeno ještě před knižním vydáním). Rozmáchlý přepis Otčenáškovy románu o roce 1948 se omezil na dialogizaci a mozaikovitou tříšť krátkých obrazů. Adaptace intimní novely z let protektorátu se naopak vyjadřovala zejména vhodně volenými záběry, změnami optiky kamery, střihem, až v druhém plánu slovem. Autorka dramatinace volila sevřenou formu, úspornou počtem postav i prostředím. Celek dále spínal i prolog a epilog protagonistova jímavého vnitřního hovoru, podložený filmovými dotáčkami.

Práce s epickými předlohami podněcovala vývoj vlastních útvarů jako televizního skeče, povídky, fejetonu či bajky. Z televizních inscenací zvolna ustupovala teatrálnost, důraz se přesouval na kratší dramatické útvary s omezeným počtem vystupujících osob a použitých dekorací, které umožňovaly soustředit se na dynamickou dějovou zápletku i na psychologickou propracovanost a jemnější

odstíny mezilidských vztahů (např. Hans Münchenberg – Otto Zelenka: *Člověk za 10 centů*, t. 1958, rež. Miroslav Ondráček). K opakujícím se motivům náležela štvánice na nevinnou oběť: *Škorpión* (Hans Scherfig – Otto Zelenka, t. 1956, rež. Ján Roháč), příběh křivě obviněného profesora, byl vystavěn na kritice tzv. čisté západní demokracie, kde je „každému vše dovoleno“. Televizní tvůrci však demonstrativně poukázali na chování strážců zákona, kteří sami porušují zákon, jako na obecný jev a podtrhli jedincovu bezmoc vůči korupční soudržnosti „těch nahoře“. V *Lidech na prodej* (Norbert Frýd – Jiří Jungwirth – Jarmila Lukešová, t. 1957, rež. Jiří Jungwirth) byla postizena – přes kritizovaný postup umělé „výroby“ hollywoodských hvězd v systému, „kde se všichni prodávají“ – nenasytná, věčně se navracející touha po moci a slávě.

Z adaptací a dramatizací se postupně rodil původní žánr televizní hry. Pokusy o tento útvar vytyčily terén, na němž různě zaměření tvůrci v druhé polovině padesátých let zkoumali výrazové možnosti a významovou únosnost nového média. Zatímco u dramatizací epických předloh byl divák mnohdy unavován „literárností“ výsledného televizního díla, u pokusů o televizní hru ho zase rozptylovalo soustředění na technické detaily a formální atraktivizaci, jíž nezdůvodňovala padala za oběť významová hloubka výpovědi. V apokryfním příběhu Oldřicha Daňka *Prométheus* (t. 1958, rež. Jan Matějovský) bylo střetání Dia s Prométheem znázorněno střídáním podhledů (Olympané) a nadhledů (smrtelníci). Hra přitom směřovala k ploše vyznívajícímu závěrečnému poselství, že stojí za to probojovávat nové myšlenky a objevy a umírat za ně, i když jsou stále ještě na světě „imperialistické síly“, které by „neváhaly zneužít i největšího objevu proti lidstvu“.

Nutnost precizovat televizní výrazové prostředky cestou tvůrčího experimentu si mezi prvními uvědomoval divadelní režisér Alfréd Radok. Pro něj to ovšem znamenalo nezbytnost symbiózy s obsahovou náročností díla. Ve svých dvou televizních dramatech z amerického prostředí, pro něž si pokaždé také sám napsal scénář, volil pomalejší rytmus střihů a stylizovanější dekorace než ve svých pracích filmových. K vymanění televize z vlivu divadla přispěl dále promyšlenou montáží archivních materiálů a dotáček i neotřelou prací se zvukem a hudbou.

Účinného televizního prostředku – navození iluze totožnosti děje hry s časem, divákem vnímané – využil u přepisu povídky amerického spisovatele Theodora Dreisera *Půjďte na chvíli ke mně?* Tento promyšleně gradovaný televizní film natočil Radok roku 1955 pod názvem *V pasti*. Rafinovanými náznaky v něm poukazoval na špinavé předvolební praktiky a líčil přízemnost politiky jako takové; snímek vrcholil montážními obrazy překotného, divokého života amerických velkoměst, podrobujících se jazzovému rytmu. Pro své druhé podobenství o fanatismu a mechanismech politického ovládnutí sáhl Radok po dramatu Liona Feuchtwangra *Ďábel v Bostonu*; aktuální paralelu k současnosti našel v historicky doložených



čarodějnických procesech ze 17. století. Ve stejnojmenné televizní hře z roku 1957 konfrontoval Radok posmrtnou, muzeální legendu se skutečnými činy kazatele Cottona Mathera. Egoismus tohoto „vůdce“ odkrýval Radok vrstvu za vrstvou – od týrání vlastní rodiny přes nesnesitelný fanatismus obestřený frázemi o dobru a lásce až po základní hnací motor Matherova jednání, utajované přesvědčení, že země potřebuje jediné „*víru a silnou politickou stranu, která by měla moc*“. Hra s pozoruhodnou otevřeností pojmenovávala pocit příznačný pro českou společnost a kulturu druhé poloviny padesátých let, kdy mnozí taktéž „*pozbyli důvěry ve správnost vaší politiky*“.

Původně zamýšlená Feuchtwangrova analýza nacismu se v Radokově podání rozšiřovala v analýzu totalitarismu vůbec. Repliky Matherových protivníků, zvláště tolerantního humanisty, lékaře Colmana, poukazovaly k rozporu mezi „vůdčovými“ slovy a činy a odhalovaly zoufalou situaci svobodomyšlného jedince obklopeného fanatiky a zbabělci, kdy „*rozhodovat samostatně je hrozně těžké, když všichni kolem uvažují nesvobodně*“.

Na konci dekády bylo televizním signálem pokryto necelých čtyřicet procent území republiky. Vskutku celonárodní dosah televizního vysílání byl tedy ještě záležitostí budoucnosti, čemuž odpovídala i vyšší míra benevolence ze strany cenzorů, referentů Hlavní správy tiskového dohledu, kteří bývali živému vysílání přezírané „technické atrakce“ přítomni. V televizi tak mohlo paradoxně projít bez povšimnutí i to, co by se do rozhlasového vysílání v této době nedostalo. Z tohoto hlediska byla televize zatím poměrně otevřená, a to i jednoznačným politickým jinotajům, jak se ukázalo i v případě druhé z Radokových inscenací. Ohledy na rostoucí publikum kladly nicméně čím dál větší meze snahám o umělecké experimenty s televizním médiem. Pokusy o náročnou, vícerozměrnou televizní tvorbu již na konci průkopnického období televizního vysílání zřetelně ustupovaly zjednodušeným a divácky přístupným formám. Pozvolná popularizace televizního programu byla patrná jak v původní televizní dramatičce, tak i v oblasti zábavných pořadů.

Roli srovnatelnou s Radokem sehrála v televizní zábavě scenáristicko-režisérská dvojice František Daniel a Zdeněk Podskalský. Její pokusy o aktuální politickou satiru na obrazovce spadaly ještě do první poloviny padesátých let. Poprvé se o ni pokusili v komponovaném silvestrovském pořadu *Satirik a humorista* (t. 1954, jádrem epizodického pásma byly hovory Vlastimila Brodského a Jiřího Sováka). Fraška se zpěvy týchž autorů *Námluvy v lepší rodině aneb Černá kočka* (t. 1955) pod jednoduchou zápletkou nepovedených námluv vtipně a se zdánlivě mimoděčnou lehkostí pojmenovávala leccos z utajené reality zdánlivě bezproblémového budování tzv. nového světa. Členění děje do jednotlivých sevřených výstupů už v textové podobě napomohlo rozvíjet ústřední konflikt a eliminovat vedlejší

motiv; nositeli dynamické zápletky se staly výrazné charaktery, obvyklé typy soudobé budovatelské satiry (rolník odmítající vstoupit do družstva, panímáma poslouchající pod peřinou Svobodnou Evropu, dcera potajmu studující angličtinu a další komediální figury, které se navzájem ujišťují, že „už to brzy praskne“).

Danielovy a Podskalského podněty pro původní, ambiciózní televizní zábavu byly ovšem postupně rozměňovány a k současnosti mířící satira byla nahrazována neprovokativními estrádami a revuemi (*Co má nohy, na palubu!*, t. 1957; *Až nás budou miliony!*, t. 1957). Nový zábavní formát v téže době vytvořila písničková pásma (*Babiččina krabička*, t. 1956–64) a první soutěžní pořady, jejichž přitažlivost byla dána již bezprostřední účastí televizního obecnstva v relaci (*Hádej, hádej, hadači*, t. 1955–58; *Sedmero přání*, t. 1956–63). Rovněž autoři redakce dětského vysílání Štěpánka Haničincová (*Kučásek a Kutilka*, t. 1954–58), Karel Pech, Jarmila Turnovská, Jindřich Fairaizl či Oldřich Kryštofek kombinovali v dětských pořadech inscenované pohádky (např. divadelní hry Františka Pavlíčka *Slavík a Bruncvík*, t. 1957 a 1958) s dialogy, loutkami, písničkami a výchovnými vstupy. Mezinárodního věhlasu dosáhla postava *Klauna Ferdinanda* (t. 1957) v podání Jiřího Vršťaly od autorské dvojice Oty Hofmana a režiséra Jindřicha Poláka, otevírající prostor pro neomezený počet cyklických variací (v šedesátých letech i filmových).

Také v oblasti původní televizní inscenace bylo čím dál víc zřejmé, že se vývoj neubírá směrem k složitým obrazovým kompozicím a k pokusům o symbiózu divadelních, filmových a původních televizních postupů. Ukazovalo se, že v praxi bude vysílání tíhnout k situačním komediím z rodinného života, k příběhům stmelným ústředním konfliktem několika málo postav, blízkým širokému okruhu diváků svou každodenností, živými dialogy a optimistickým náhledem na svět.

Protagonistou tohoto směřování televizní hry se stal Jaroslav Dietl. Pro televizi napsal hodinové samostatné mikropříběhy, jejichž rámcové východisko bylo vyjádřeno podtitulem *Když se lidé navštěvují*. V jednom z příběhů – o tom, že člověk se rozvede snadno, ale byt najde těžko – je žena nucena rozhodovat se mezi dvěma muži (*Byt pod mrakem*, t. 1958, rež. Ludvík Ráža). V dalším naivní mladík dychtivě očekává první návštěvu své dívky a chce ji oslnit narychlo předstíraným světáctvím, aby se vyčlenil z označení „em cé cé, malý český člověk“ (*Etuda pro kontrabas*, t. 1958, rež. Zdeněk Podskalský). Prvoplánovou angažovaností se z cyklu vymyká *Baron Kaplan* (t. 1958, rež. Jan Valášek), oslava cti a hrdé práce dělníků a rolníků situovaná na venkovskou svatbu, kam přijíždí šéf montérů Kaplan omylem považovaný za okresního funkcionáře. Jedině hra *Od noci k ránu* na motivy Lelliho příběhu připomínala psychologické drama: dobře situovaná, intelektuální italská rodina v něm po krutém vystřízlivění řeší, zda policii

udat či neudat vlastního syna, který se podílel na loupežném přepadení (t. 1957, rež. Eva Sadková).

Dietl pracoval s minimem postav spjatých rodinnými vazbami, morální i společenská dilemata koncentroval do vyhocených okamžiků. Již v těchto prvních televizních hrách byla nápadná autorova snaha vytvářet jakési zředěné modely rodinného soužití, prosycené nešťastnými láskami a banálními nedorozuměními. Význam Dietlova cyklu spočíval v tom, že představoval zárodečnou podobu nového žánru – televizního seriálu.

Dietlovo předznamenání hlavní televizně dramatické formy budoucích desetiletí přišla nikoli náhodou v době, kdy nové médium přestalo ohromovat jako technický zázrak. Průkopnické období televizního vysílání skončilo.

## *Poznámka*

Text Dějin upravujeme podle platných Pravidel českého pravopisu z roku 1993. Stávajícímu pravopisnému úzu přizpůsobujeme i citáty z dobových textů a názvy děl.

Rok vydání **literárních děl** uvedený v závorce standardně znamená první oficiální knižní vydání v Československu. Jiný typ a způsob publikace specifikují připojené zkratky: zkratka smz. značí samizdatové vydání, rkp. rukopis, název města místo exilového vydání. Grafický znak \* (vznik díla) připojujeme v případech, kdy je odstup od vzniku a publikace díla výraznější, tj. přesahuje období dané kapitoly. Pokud bylo dílo nejprve otištěno časopisecky, případně jde o edici, která zpřístupňuje dnes již těžko dostupné vydání (např. sborník Aktiv, reedice a komentář čas. Aluze 2000, č. 1), uvádíme je pod zkratkou čas., k níž připojujeme název zdroje, číslo a rok vydání. Strany, na kterých je dílo zpřístupněno, neuvádíme, stejně tak u textů otištěných v knižních publikacích (zde pouze in, název a rok vydání). Bibliofilie (bibl.) či soukromé tisky (soukr. tisk) evidujeme v případě, že předcházely prvnímu oficiálnímu knižnímu vydání. U sporných případů vročení se důsledně řídíme údajem v tiráži. Vzhledem k tomu, že registrujeme první knižní vydání, neuvádíme polistopadové vydání v Československu, kterému předcházelo knižní publikování v exilu. Pokud je údaj dostupný, připojujeme i informace o následných osudech díla, které ovlivnily jeho pozdější dostupnost (nedistribučováno, rozmetáno apod.). Sledujeme také případné změny v následných verzích textů (rozšířené, přepracované či upravené vydání).

Podtituly uvádíme pouze v případech, kdy mají vypovídací hodnotu (např. Obeznámeni s nocí. Noví američtí básníci) a od titulu je oddělujeme tečkou. Pokud se titul knihy skládá z více názvů, oddělujeme je od sebe středníkem.

U divadelních her rozlišujeme knižní a rozmnožené vydání (vydané Českým divadelním a literárním jednatelstvím Dilia, zkratka rozmn.). Strojopisy sloužící pro interní potřebu jednotlivých divadel neuvádíme. Pokud bylo drama nejprve publikováno knižně, následující rozmnožené vydání již neuvádíme. Divadelní inscenace jsou označeny datem jejich premiéry (prem.) a kromě přesného data ještě dodáváme dobový název divadla (pouze v případech, kdy je název divadla dnes již nezřetelný či zavádějící, připojujeme upřesňující údaj, např. Divadlo československé

armády, Vinohrady). Pokud předcházela premiéře ve známém divadle (která fungovala v dobovém obecném povědomí) premiéra v menším, regionálním divadle, uvádíme obě premiéry. V kapitole Souvislosti divadelního života používáme zkrácený zápis premiér.

U sekundárního zpracování literárních děl připojujeme zkratky r., jež značí rozhlasové zpracování, f. filmové, t. představuje televizní inscenace. V těchto případech uvádíme rok premiéry, ne výroby. Oba údaje uvádíme pouze v případech většího rozestupu data výroby a premiéry, který zpravidla vypovídá o mocenských zásazích do distribuce.

Jméno **autora** předkládáme v takové verzi, v jaké je uvedeno v knižním vydání analyzovaného díla, ať už jde o vlastní jméno či pseudonym. Vedle pseudonymu pak do závorky zapisujeme vlastní jméno autora pouze v těch případech, kdy fungovalo i v jiném kontextu či období. U stálých literárních pseudonymů pak tento údaj nepokládáme za relevantní. Pokud autor knihu publikoval pod vlastním jménem, ale známý je převážně pod svým pseudonymem, uvádíme i tento údaj. U autorů, kteří mají dvě křestní jména, používáme ve výčtových pasážích zkrácený zápis, rozepisujeme je pak v místě hlavního výkladu. U ruských jmen uvádíme jenom křestní jméno, pouze v určitých případech ustáleného užívání jmen obou užíváme i zkratku otčestva (např. V. I. Lenin). U cizích jmen dodržujeme jinojazyčný pravopis i grafiku.

**Citáty** odlišujeme uvozovkami a delší, větné citáty i proznačením kurzívou. Pokud citujeme z knihy, uvádíme autora a název, případně i bližší určení (doslov, předmluva), u periodik registrujeme autora, název zdroje, rok a číslo. Strany neuvádíme (s výjimkou nečíslovaných časopisů), název článku, studie apod. pouze v případě, že má vypovídací hodnotu (vynecháváme je zvláště u kratších publicistických žánrů). Zkrácený bibliografický zápis a normální písmo užíváme u krátkých, nevětných citátů. U citátů ze zákonů či jiných úředních podkladů podrobně neodkazujeme. Původní grafická proznačení citovaného textu nezachováváme.

Přehlednosti a snazší orientaci napomáhá **grafické rozlišení** jednotlivých údajů. Jméno autora proznačujeme kapitálkami, název díla, které je předmětem výkladu dané kapitoly, kurzívou, a to v pasážích, kde se jim věnujeme podrobněji. Grafické rozlišení proto nepoužíváme ve výčtech (výjimečně jen pokud nejsou díla a autoři zmíněni jinde). Opakujeme je, pokud se podrobnějšímu popisu věnujeme na více místech. Neproznačujeme tak díla, která nespádají do období, jemuž je věnována dotyčná kapitola, či se vymykají jejímu žánrovému určení a zpravidla jsou podrobněji charakterizována na jiných místech příslušných kapitol (například filmové či rozhlasové zpracování díla). Proznačujeme však názvy těch knih, které obsahují text z období, o němž kapitola pojednává, ačkoliv jejich rok vydání překračuje rámeček dotyčného období (např. KAREL HYNEK: *Deník malého*

*lorda*, rkp. 1951–52; in *S vyloučením veřejnosti*, 1998), případně přepracované vydání díla (např. VÁCLAV BOUKAL: *Blázen veze pravdu v kufru*, 1947; rozšíř. 1980 s tit. *Maturita v železném dešti*).

Grafické proznačování přizpůsobujeme tak, aby byl vždy zdůrazněn předmět výkladu dané kapitoly. V kapitole Literární život proto neproznačujeme kapitálkami a kurzívami jednotlivá literární díla a autory, ale názvy institucí, dokumentů, nakladatelství, časopisů, slovenských autorů a jejich děl či divadel podle toho, co právě tvoří hlavní předmět výkladu jednotlivých oddílů. V kapitole Myšlení o literatuře používáme kurzívu i pro označení názvů literárněvědných statí, studií a kritik. V kapitole Drama proznačujeme jak jméno dramatika, tak dramaturga (název předlohy dramaturgie a jejího autora ponecháváme normálním písmem). Kurzívou označujeme i díla, která nebyla knižně vydána, ale pouze inscenována. V kapitole Literatura v masových médiích proznačujeme kurzívou název sekundárního zpracování, ne původní předlohy. Vzhledem k problematickému určení autorství díla zde kapitálky nepoužíváme.

A. F.