

Pavel Janoušek a kolektiv

DĚJINY
ČESKÉ
LITERATURY
1945–1989

I. 1945–1948

Academia

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Publikace vznikla v rámci grantového projektu GAČR 405/97/S017
a výzkumného záměru AV0Z 90560517

Kniha vychází s podporou Akademie věd České republiky

Recenzoval Jiří Trávníček

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Dějiny české literatury 1945–1989. I., 1945–1948 / [zpracoval kolektiv autorů pod vedením Pavla Janouška]. – Vyd. 1. – Praha : Academia, 2007. – 432 s. : il. + 1 CD
ISBN 978-80-200-1527-3

821.162.3 * 82-027.22 * 82.07 * (437.5)

- česká literatura – 1945–1948

- literární život – Česko – 1945–1948

- interpretace a přijetí literárního díla – Česko – 1945–1948

- monografie

821.162.3.09 – Česká literatura (o ní) [11]

ZPRACOVAL KOLEKTIV AUTORŮ:

LITERÁRNÍ ŽIVOT (red. Petr Čornej)

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

Nakladatelství: Aleš Zach

Literární časopisy: Petr Šámal, Michal Jareš

Souvislosti divadelního života: Eva Formánková

Vztahy se slovenskou literaturou: Petr Šisler

Překládová literatura: Jaroslav Med, Michal Jareš

MYŠLENÍ O LITERATUŘE (red. Petr Čornej, Jiřina Táborská):

Petr Šámal, Pavel Janáček

POEZIE (red. Vladimír Křivánek): Přemysl Blažíček, Jaroslav Med,

Petr Hruška, Vladimír Křivánek, Richard Svoboda

PRÓZA (red. Blahoslav Dokoupil): Blahoslav Dokoupil, Jiřina Táborská

DRAMA: Pavel Janoušek

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA (red. Pavel Janáček): Blahoslav Dokoupil

POPULÁRNÍ LITERATURA (red. Pavel Janáček): Pavel Janáček,

Dagmar Mocná, Blanka Hemelíková

LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ (red. Pavel Janáček): Svatava Urbanová,

Pavel Janáček, Věra Brožová, Dagmar Mocná

LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM A ROZHLAS

(red. Pavel Janáček): Petr Mareš, Alena Štěrbová, Radka Denemarková

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA A PRAMENY: Tomáš Pavlíček

NA PAMĚŤ VLADIMÍRA MACURY,
KTERÝ S NÁMI TUTO PRÁCI ZAČAL

OBSAH

Předmluva	11
LITERÁRNÍ ŽIVOT	21
Politické a kulturní souvislosti	23
Kulturně-politická situace v osvobozené republice	23
Regulace knižního trhu	33
Obnova spisovatelských organizací	37
Polemiky před parlamentními volbami a sjezdem spisovatelů	41
První sjezd českých spisovatelů a jeho ohlas	45
Další názorová diferenciacie	49
Cesta k únorovému převratu	55
Nakladatelství	61
Organizace nakladatelského podnikání	61
Ediční činnost a zaměření profilových nakladatelství	66
Literární časopisy	74
Regulace časopisecké produkce	74
Významná literární a kulturní periodika	75
Souvislosti divadelního života	88
Prosazení socialistických principů řízení divadla	88
Politizace českého divadla	91
Vztahy se slovenskou literaturou	96
Obnova česko-slovenských literárních kontaktů	96
Společný knižní trh a překlady	98
Recepce slovenské literatury v českých zemích	99
Překladová literatura	101
Návraty k předválečným tradicím	102
Nové impulzy	104
MYŠLENÍ O LITERATUŘE	107
Spory o charakter české kultury	109
Představy „nové“ literatury	112
Boj proti „literárnímu braku“	112

Odmítnutí avantgardy.....	114
Komunistický koncept nové literatury.....	116
Rozrůzněnost literární kritiky	117
Literární bádání.....	123
POEZIE.....	131
Reflexe války a osvobození.....	133
Ve znamení barikád	133
Poezie obětí války	136
Básnické bilance a dějinná perspektiva	139
A co básník?	150
Křesťansky orientovaná lyrika.....	154
Poezie tradičně vnímané spirituality	155
Zahradníčkova polemika s dobou	156
Nové podoby křesťansky orientované poezie.....	160
Mýtus všedního života – tvůrčí impuls Skupiny 42	166
Blatného hledání přítomného času	170
Kolářova cesta za hranice literatury	172
Kainarovy příběhy a osudy	174
Nové podoby surrealismu.....	178
Skupina Ra a snaha o revizi metody psychického automatismu ...	181
Dílčí návrat k surrealistickým východiskům	183
Další diferenciacie mladé poezie	186
Ohnice.....	188
Autoři Mladé fronty.....	191
Okruh Rudého práva	196
Básníci mimo programy	198
PRÓZA	201
Starší prozaické tendence	205
Spektrum doznívajících typů prózy	205
Próza historická a alegorická	212
Próza psychologická	216
Dokumentární a svědecká literatura	219
Svědectví o věznicích a koncentračních táborech.....	219
Reportáž psaná na oprátce	223
Téma války a okupace ve fabulované próze	229
Vězeňská próza	229
Obraz života v protektorátu.....	231
Existenciální próza	235

Svět skleněných stěn: Jiří Mucha	238
Cizinci hledající byt: Egon Hostovský	239
Člověk ve zvěcněném světě: Jiří Weil	242
Hledání aktivního hrdiny	245
Vesnická próza	246
Společenský a vývojový román	249
Němá barikáda a próza s tématem boje	250
DRAMA	255
Snaha o obnovení škály poetik	257
Odmítnutí protektorátní dramatiky a vize nového dramatu	257
Dožívání konvenční dramatiky	260
Dramatické reakce na válku	262
Svět ženy jako protipól války	262
Alegorie	265
Pokusy o reportážní zachycení aktuálního tématu	269
Dramatika historických paralel	272
Aktuální modelová hra a politická satira	276
Divadlo satiry a jeho střet s rodící se budovatelskou normou	276
Směr: budovatelské drama	284
Účast dramatu v politickém boji za komunistickou revoluci	287
FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA	291
Literatura o českém odboji	293
Cestopisy	296
Memoáry	298
Předzvěsti literatury faktu jako osobitého žánru	299
POPULÁRNÍ LITERATURA	301
Románové novinky a snahy o vyšší úroveň lidové četby	303
Nové tematické dominanty populární beletrie	306
Zúžení žánrového spektra, nástup románu teozového	309
Přehled zábavné a tendenční slovesné produkce	312
Příběhy z války a odboje	313
Dobrodružná, špionážní, utopická a historická četba	313
Detektivní a kriminální román	314
Parodie populárních žánrů, humoristická četba a počátky protiměšťácké satiry	316
Masová píseň: pokus o prosazení agitace veršem	319

LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ.	321
Štěpnice a Materídouška: umění dětem	323
Dětská literatura ve službě národu a socialismu.	325
Časopis Vpřed: hranice tolerance.	328
Návraty ke kořenům a biografie objevitelských osobností	330
Autorská pohádka tváří v tvář „skutečnosti“	332
Obrany dětství v náročné tvorbě pro mládež	336
Próza	336
Poezie.	337
Populární žánry pro mládež na přechodu k agitaci	340
Dívčí román	340
Chlapecký román.	342
LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM A ROZHLAS	347
Opory a inspirace filmu v klasice a folkloru	351
Od posilování národního sebevědomí k postupné politizaci rozhlasového programu	355
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA A PRAMENY.	361
Úvodem	361
Základní literatura a prameny	363
Souborné literárněhistorické práce	363
Slovníkové příručky	364
Bibliografická periodika	365
Knižně publikované bibliografické soupisy	366
Soupisy a průvodce po archivech.	367
Bibliografie k období 1945–1948	368
Souhrnné studie a publikace	368
Literární život.	368
Myšlení o literatuře.	372
Poezie.	375
Próza	380
Drama	384
Populární literatura.	385
Literatura pro děti a mládež	386
Literatura v masových médiích: film a rozhlas.	388
Seznam fotografií, ilustrací a dokumentů	390
Poznámka	396
Rejstříky	399

Předmluva

Vážení čtenáři,

kniha, kterou otevíráte, je prvním svazkem rozsáhlého čtyřdílného kompéndia, jež vykresluje dějiny české literatury mezi lety 1945–89 a klade si za cíl to, co bývá cílem všech obdobných literárních dějin, totiž utřídit a klasifikovat dobovou literární produkci a pojmenovat procesy utvářející kontext, v jehož rámci vznikaly jednotlivé texty. Jeho přirozeným úkolem je rovněž vyzdvihnout jedinečná a mimořádná díla, jež by měla zůstat živou hodnotou a součástí národní paměti, a zároveň postihnout příslušnost těchto děl k určitým vývojevým a typologickým řadám.

Iniciátoři projektu, k nimž vedle autora těchto slov patřil i zesnulý Vladimír Macura, si byli vědomi teorií, které tvrdí, že dějiny literatury by se měly zabývat výhradně jevy specificky literární povahy, a neměly by tudíž kontaminovat studium literárních faktů například se sociálními zřeteli, které podle těchto teorií utvářejí jiné historické řady s řadou čistě literárněhistorickou korelující, avšak nekorespondující. Nicméně stejně tak si iniciátoři projektu byli vědomi toho, že přistupují k velmi specifickému historickému období, kdy byl osud nejen české literatury a kultury, ale celý duchovní život české společnosti pod bezprostředním mocenským vlivem komunistických idejí a z nich vyrůstající politické praxe totalitního státu. Abstrahovat od těchto společenských souvislostí by znamenalo abstrahovat od činitele, který měl klíčový vliv na průběh dějů a na myšlení jeho aktérů.

Náš přístup k práci na *Dějínách* vyrostl z metodologického přesvědčení, že existuje zásadní rozdíl mezi minulostí a historickými texty, které ji analyzují a popisují. Lidská minulost, a tedy ani minulost literatury, nemá charakter esence, kterou bychom mohli někdy zcela a beze zbytku postihnout, nýbrž je „jen“ předmětem našich výkladů a interpretací. *Dějiny*, které o ní píšeme, jsou součástí nikdy neustávající snahy lidské společnosti o pochopení vlastní minulosti a jejího smyslu. Text *Dějin* má narativní charakter, je subjektivně motivovaným a stylizovaným vyprávěním, příběhem, do něhož se prolíná nejen okamžik vzniku, ale i společenská pozice a názory toho, kdo je formuluje. Literárněhistorické texty a kánony, které tyto texty prezentují, proto nemohou být formulací obecně platné pravdy, ale konstruktem, jenž vypovídá nejen o svém předmětu, ale i o svých tvůrcích.

Připustíme-li subjektivnost každého literárněhistorického textu, musíme vnímat i jeho časovost a účelovost. Každý subjekt má přirozenou tendenci hledat jevy a prvky, které mu umožňují konstruovat kontinuální vazby mezi vlastní minulostí, přítomností a budoucností. Paměť, kterou historie prezentuje, je tak do značné míry určena neustálou potřebou znovu a znovu potvrzovat identitu toho, kdo je subjektem těchto dějin. Tímto subjektem však není badatel, který dějiny píše, ale určité kolektivum, které je jejich adresátem a které samo sebe jako jejich adresáta a subjekt vnímá. V případě dějin české literatury tedy kolektivum označované jako český národ.

Existují nepochybně možnosti konstruovat objekt a subjekt historické výpovědi na základě jiných než jazykových a národnostních kritérií, zejména areálový přístup reflektující koexistenci a střetávání různých národů v jednom prostoru. Tento přístup je ve středoevropském prostředí velmi funkční a produktivní. V případě dějin české literatury druhé poloviny dvacátého století je však možnost jeho užití limitována jednak skutečností, že právě v této době se český národ poprvé v dějinách stal – v důsledku války, okupace a následného vysídlení Němců – naprostým národním hegemonem v prostoru českých zemí, jednak snahou komunistické totality nahradit tradiční areálové kulturní vazby vazbami v nově konstruovaném prostoru lidově demokratických či později socialistických zemí.

Fakt, že se historie při konstrukci obrazu minulosti pohybuje na pomezí objektivního sebepoznání a subjektivně motivovaného mýtu, nechápeme jako negativum, které zcela ruší možnost reálně poznávat minulost, ale jako přirozenou vlastnost doprovázející každý pokus o historickou sebereflexi. Každý subjekt – ať již jde o individuum, nebo kolektivum, jako je národ – si musí takové konstrukty na hranici sebepoznání a mýtu utvářet, neboť bez nich by ztratil vlastní identitu. Jde jen o to, být si plně vědom hranic a rozměru vlastního poznání: pochopit, že nejde o poznání absolutní, ale o součást neustálého dialogu, ve kterém neusilujeme o definitivní soudy, ale o nikdy nekončící hledání vztahu mezi přítomností a minulostí – vztahu, který nás nutí znovu a znovu si odpovídat na otázku, kdo jsme, kdo jsme byli a kam míříme. Kultura a společnost, která se takto neptá, je mrtvá.

Již samotným odhodláním napsat dějiny poválečné české literatury jsme vstoupili do přímé polemiky s těmi, kteří zpochybňují samotnou možnost pojmenovat minulost. Nehodláme totiž přistoupit na dnes vlivnou tezi, že minulost sama o sobě je jen hromada vzájemně nesouvisejících faktů a jevů bez vzájemné spojitosti a kontinuity, z níž je možné vystavět cokoli. Nepřijímáme ani tvrzení, že objev narativnosti a konstruovanosti historických textů znamená konec tradiční historiografie, a ani módní intelektuální spekulace, které buď zcela vylučují možnost napsat historický text, který by měl poznávací funkci a nadosobní platnost, nebo naopak vyhláší, že si minulost můžeme libovolně

vymýšlet tak, jak se nám to právě aktuálně hodí. A konečně se neztotožňujeme s ideou, že literárněhistorická příručka může vzniknout pouze cestou dedukce, tedy postupem, kdy si badatel nejprve spekulativně vymezí svou ideovou či ideologickou perspektivu a tu pak ilustruje pomocí příhodně zvolených faktů a dat.

Náš metodologický postup při vzniku předkládaného textu byl totiž přímo opačný: vycházeli jsme z předpokladu, že naší povinností je pokusit se oprostit od dosavadních ideologických schémat a výkladových šablon, což nás vedlo k návratu k pramenům, ke snaze shromáždit materiál, znovu jej přečíst současnými očima a teprve na základě této obnovené zkušenosti konstruovat text *Dějín*. Jestliže utváření historického obrazu minulosti vždy postupuje od evidence k interpretaci, naším úkolem bylo zachytit množství různorodých faktů (o autorech, dílech, literárních, kulturních a společenských souvislostech tvorby a recepce literatury) a souběžně rovněž usilovat o nadindividuální poznání a výklad „logiky dějin“ literárních procesů a děl.

Svou práci na projektu *Dějín* jsme započali v druhé polovině devadesátých let, tedy v době, kdy historický odstup od zpracovávané materie nebyl velký a kdy její výzkum byl víceméně na počátku. A protože jsme zároveň věděli, že stanovený úkol je nad síly jakéhokoli jednotlivce, koncipovali jsme ji od samého počátku jako kolektivní dialog nad tématem. Díky podpoře Grantové agentury ČR jsme se přitom nemuseli soustředit pouze na okamžitou tvorbu definitivního textu a mohli naši práci pojmout jako proces postavený na konfrontaci jednotlivých názorů a postojů, zakotvený ve více než šestiletém analytickém průzkumu terénu (prostřednictvím řady bibliografických rešerší, dílčích studií a pracovních kapitol) a směřující k hledání přirozeného, organického výkladu historického řetězce, který nedeformuje materiál.

Jako součást prací na projektu tak vzniklo a bylo publikováno okolo sto padesáti svébytných textů, studií a pracovních kapitol, byly uspořádány tři velké mezinárodní konference a řada dalších symposií a pracovních setkání, jejichž výsledkem byly mimo jiné knižní publikace *Rok 1947* (1998), *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945* (1998), *Návraty k velkému* (2000), *Zlatá šedesátá* (2000) a *Život je jinde...?* (2002). Jako doplňková součást projektu vznikl i *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945–2000* (2002), redigovaný Blahoslavem Dokoupilem, a čtyři díly antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře*, jež uspořádal Michal Příbání a které postupně vyšly v letech 2001–2005.

Obecnější diskuse se od začátku doplňovaly s vlastní prací na Dějinách, na níž se podílelo přes padesát badatelů z nejrozličnějších literárněvědných pracovišť. Osu týmu a redakci *Dějín* tvořili pracovníci z pražského a brněnského pracoviště Ústavu pro českou literaturu AV ČR, na podkladových studiích však spolupracovali i odborníci z jiných odborných institucí, zejména z filozofických

a pedagogických fakult univerzit v Praze, Brně, Olomouci, Ostravě, Českých Budějovicích, Hradci Králové a Ústí nad Labem.

Naším konečným cílem bylo napsání textu literárněhistorické příručky a redaktoři projektu si dobře uvědomovali, že k tomuto cíli nelze dojít jen cestou indukce, jež se může změnit v bezbřehé a nekonečné diskuse. Koordinační mnoha spolupracovníků vyžadovala pevný „cestovní plán“ a také přesné vymezení hranic prostoru, v němž se budeme pohybovat. Pevným bodem na této cestě za výsledným textem *Dějin* tak redaktoři učinili rozsáhlou maketu, která měla funkci výchozí pracovní hypotézy. Tato hypotéza sice neznamenalala nezměnitelné dogma, nicméně deduktivně definovala nejen vlastní předmět výzkumu, ale také rozvržení jeho výkladu do jednotlivých kapitol a oddílů. Vytvořila tak základní komunikační osu a usnadnila koordinaci individuálních výzkumů. Umožnila zadávat jednotlivé části textu rozdílným autorům a zároveň uvádět v soulad jednotlivé výsledky dílčích prací, což přirozeně znamenalo také zpětné korekce nejen výchozí hypotézy, ale i projektovaného celku.

Maketa musela zejména vymezit základní obrysy příběhu, který jsme chtěli o dějinách české literatury období socialismu vyprávět. Pro jeho definitivní formulaci bylo důležité, že při práci na textu do dialogu vstupovali badatelé odlišného věku, rozdílné osobní a literární zkušenosti a literárněvědné orientace. Jejich prostřednictvím docházelo totiž k přímé konfrontaci tří vzájemně kontrastních příběhů, se kterými pracovaly dosavadní literárněhistorické a kritické pohledy na literaturu let 1945–89.

První příběh od padesátých let produkovaly a reprodukovaly literárněhistorické příručky, které si kladly za úkol doložit hodnotovou mimořádnost a nadřazenost oficiální české literatury. Tento příběh vyprávěl o neustálém literárním pokroku, o postupném přibližování se spisovatelů k ideálu literatury, která je pravdivá a čtenářsky oblíbená a přitom zcela jednoznačně potvrzuje výhody života v socialismu, jakož i nevyhnutelnost budoucího vítězství komunismu. K nevelkým, nepřilíš zdůrazňovaným dramatickým zádrhelům patřila některá „dílní pochybení“ z počátku let padesátých, a především „zrada odrodilců“ v letech šedesátých.

Protipólem tohoto oficiálního příběhu je příběh o boji proti schématům, dogmatům, cenzuře a posléze i proti celému komunistickému režimu. Tento příběh vypráví o cestě od komunistické víry k postupnému poznání složitosti věcí, o osobní odvaze a vzdoru, o tematických i formálních výbojích postupně rozbíjejících příliš úzké normy. Jeho typickým hrdinou je spisovatel, který po válce vstoupil do literatury jako bojovník oddaný komunistické straně, spolutvůrce její kulturní politiky a ideologie. V následných desetiletích pak prošel deziluzí z rozporu mezi ideály a realitou a přes snahu o revizi výchozích axiomů dospěl až k zásadním pochybám, které jeho bojovnost obrátily nejprve vůči „konzervativnímu“ křídlu uvnitř KSČ a poté, co se komunistická strana ukázala nereformovatelnou a její ideály nerealizovatelné, i vůči celému systému. Odtud

pak jeho cesta za normalizace vedla do exilu či disentu. Přes všechny počáteční omyly byla tudíž i pouť tohoto hrdiny vítězná, neboť ji určoval neustálý vývoj, dynamika, pokrok, proces překonávání sebe sama, v němž staré chyby byly smývány novějšími činy a postoji.

Oba příběhy o pokroku se přitom v různých dobách různě prostupovaly a doplňovaly, a tak příslušnost určitého autora k prvnímu nebo druhému příběhu nevyrůstala ani tak z poetiky jeho díla, jako spíše z ideologických administrativních direktiv, které určovaly, kdo do socialistické literatury v danou chvíli patří, nebo nepatří. Jen tak mohlo být dílo, které bylo na sklonku padesátých let ostře politicky odsouzeno jako odbojné a škodlivé (například Škvoreckého *Zbabělci*), po několika letech prezentováno jako jeden z úspěchů socialistické kultury, aby pak v letech sedmdesátých a osmdesátých bylo opět zcela zatraceno a odsouzeno k zapomenutí, a tím paradoxně glorifikováno.

Na pozadí této dvojice příběhů o české poválečné literatuře se však konstituoval ještě příběh třetí, vyprávějící životní zkušenost těch, kteří po dobu vlády jedné strany stáli zcela mimo a svá díla mohli publikovat jen za mimořádných okolností. Tento příběh vyjadřoval jejich přirozenou nedůvěru ke všem, kteří si kdy zadali s komunisty, a odmítal nejen oficiální teze a proklamace, ale i veškerou tvorbu poplatnou režimu a konvencím, ať už byla jakkoli oceňována. V devadesátých letech tento třetí příběh nabyl na významu mimo jiné i proto, že se s ním identifikovali také mnozí mladí autoři a kritici, jakož i někteří tvůrci, kteří pozapomněli na vlastní minulosti a začali zaujímat radikální postoje.

Iniciátoři tohoto projektu však byli přesvědčeni, že předkládané dějiny jsou určeny především adresátům, jejichž osobní zkušenost s životem v socialismu bude menší a menší, a proto musí usilovat o text vyprávějící příběh, respektive soubor příběhů, které se neidentifikují ani s jedním z výše nastíněných a zároveň je všechny s dostatečným kritickým odstupem reflektují. Byli proto přesvědčeni, že literaturu této doby nelze postihnout a vyložit, aniž by vzali v úvahu způsoby, jimiž specifický společenský kontext komunistického politického systému Československa spoluformoval literární tvorbu a literární život – ať již se tento život odehrával na „výsluní“ mocenské přízně, nebo v opozici či exilu. V praxi to znamenalo rovněž položit si otázky směřující k podílu české literatury a jejích jednotlivých větví na zrodu, každodenní praxi i rozkladu tohoto systému.

Snaha nepřikládat na sledované období dnešní apriorní kritéria, ale naopak pokusit se jej vyložit z jeho vnitřní podstaty vedla k tomu, že základním prvkem našeho přístupu k výkladu minulosti bylo úsilí o nalezení rovnováhy. Usilujeme o rovnováhu mezi různými možnými interpretacemi textů a procesů, o rovnováhu mezi materiálovou, dokumentační a výkladovou funkcí textu, ale i o rovnováhu mezi rozmanitými možnostmi členění textu.

Rozhodnutí, jak analyzovanou minulost periodizovat a jakým způsobem výklad o ní rozdělit do jednotlivých období, které by tvořily adekvátní interpretační celky, bylo jedním z nejdůležitějších deduktivních koncepčních kroků, které musely předcházet vlastní práci nad textem *Dějín*.

Klíčovou otázkou bylo již to, jak stanovit začátek a konec období, které chceme sledovat, jestliže výchozím bodem našeho rozhodování je zájem o vykreslení dějin literatury období komunistické totality. Zatímco koncový rok 1989 se z tohoto pohledu jevil jako nesporný (snad jen s tou korekcí, že část literárních děl náležejících do zvoleného období byla oficiálně vydána až po tomto roce), volba roku 1945 však mohla být zpochybněna úvahou, že počátek výkladu by měl být přesunut z konce války na její počátek, tedy do roku 1939.

Argumenty pro takový posun jsou v zásadě dva, oba dosti relevantní a vzájemně se doplňující: první vychází z faktu, že ještě před komunistickou totalitou byla česká literatura pod tlakem totality nacistické, druhý poukazuje na skutečnost, že mnohé z procesů, které charakterizují pozdější období, se nastartovaly již za okupace. Je nesporné, že obě tyto skutečnosti se výrazně spolupodepsaly na charakteru poválečného období, a také to, že komparace obou totalit je zajímavým úkolem, který stojí před českým humanitním myšlením.

Iniciátoři těchto *Dějín* se přesto rozhodli považovat za klíčový zlom až rok 1945, neboť byli přesvědčeni, že před tímto rokem a po něm jde o poněkud jiný příběh, který přes všechny paralely a podobnosti vypráví o zcela jiném vztahu mezi literaturou a totalitou. Zatímco okupační totalita byla většinou národa a literární obce vnucena vnější mocí a byla také pocíťována jako mocenský prostředek podrobení českého národa německým, totalita, která se začala rodit po válce, byla z této perspektivy totalitou „vlastní“: systémem, na jehož nastolení se velmi aktivně a dobrovolně podílela i česká literatura a četní spisovatelé. Jakkoli totiž nelze opomenout podíl Sovětského svazu na tom, že komunistická moc od února 1948 zcela ovládla Československo, je zřejmé, že značná část české společnosti tomuto tlaku, či spíše ideologické nabídce, již po válce vyšla vstříc a sovětský vzor iniciativně naplňovala a propojovala s prvky a motivy vyrůstajícími z domácí tradice.

Při hledání dalších periodizačních mezníků se nabízela řada možností, jak zvolené období 1945–89 vnitřně členit, my jsme se však rozhodli celek *Dějín* rozdělit na čtyři období, respektive na čtyři díly. První díl je věnovaný letům 1945–48 a vykresluje pohyb od poválečné euforie a mnohoznačnosti, která byla stále ještě otevřená nejrůznějším možnostem dalšího vývoje, až po okamžik, kdy mocensky nastupuje totalitní komunistická ideologie a praxe. Druhý díl popisuje budovatelskou fázi utváření socialistické literatury a první pochyby o nastoupené cestě. Díl třetí je věnován rozkvětu v šedesátých letech, kdy se česká literatura stávala výraznou opoziční hodnotou a silou. Čtvrtý díl se pak

zabývá normalizačním dvacetiletím a fungováním české literatury v exilovém a samizdatovém komunikačním okruhu, které se právě v tomto období silně rozvinulo.

Roky 1948 a 1969 v našem členění charakterizují jednoznačnou proměnu kulturně-politické situace, která se – v prvním případě velmi rychle, v druhém v průběhu jednoho až dvou let – promítla i do sféry literární a obecně umělecké. Z tradiční periodizace poválečného období se ovšem poněkud vymyká rok 1958, neboť běžnější je členění pracujících s rokem 1956 jako rokem XX. sjezdu KSSS a II. sjezdu Svazu československých spisovatelů. Rozporuplný rok 1958 se nám však zdál být pro potřeby literárních dějin adekvátnější, protože představuje zásadní zlom mezi dvěma etapami: na jedné straně reprezentuje zřetelné utužení, mocenský pokus ideologů komunismu zabránit potenciální liberalizaci režimu a vrátit se k počátku padesátých let, na straně druhé se však právě od tohoto roku začíná celá řada aktivit, které se stanou příznačnými pro následující desetiletí.

Dalším klíčovým problémem při koncipování předkládaných *Dějin* bylo vnitřní členění výkladu uvnitř jednotlivých období-dílů. Jakkoli se toto může na první pohled zdát pouze jako formální problém, adekvátní vymezení výkladové struktury díla je jednoznačně otázkou koncepční.

Jestliže jsme již několikrát naznačili, že předmětem našeho zájmu a výzkumu jsou nejen literární procesy a literární díla, ale i specifické sociální podmínky, za nichž tato díla vznikají a jsou recipována, musí tomu odpovídat i rozvržení textu. Náš výklad proto otevírají – na tradiční dějiny literatury neobvykle rozsáhlé – pasáže věnované politickým a kulturním okolnostem domácího literárního života (včetně například souvislostí života divadelního, překladů či vztahů české a slovenské literatury) a také literárnímu životu v exilu. Následují kapitoly věnované dobovému myšlení o literatuře, literární kritice a vědě, tedy sféře, která na sebe ve sledovaném období často brala povinnost programovat a řídit vlastní literární tvorbu.

Považovali jsme totiž za nezbytné budoucího adresáta těchto dějin dostatečně uvést do – pro nepamětníky dnes již mnohdy neznámých či nepochopitelných – mechanismů, které určovaly každodennost života literatury v totalitní společnosti, stejně tak jako do jazyka a logiky myšlení těch, kteří tento systém v různých dobách, společenských pozicích a rolích vzývali a budovali, ale také těch, kteří se jej pokoušeli modifikovat, rozkládat a rozbíjet, případně zcela ignorovat. Teprve na tomto pozadí lze totiž hledat shody a rozdíly mezi jednotlivými liniemi a větvemi české literatury: tedy mezi tvorbou, jež režim podporovala a petrifikovala, a tvorbou beroucí na sebe naopak roli politické opozice, ale také mezi tvorbou, která politický systém přijala jako určující rámec, a tvorbou, jež ve vnitřní či skutečné emigraci usilovala existovat mimo jeho limity. A na tomto pozadí lze také identifikovat literární jevy, prvky a momenty, které byly konformní s dobovými konvencemi a normami, nebo

naopak tyto normy překračovaly, a tak také například pochopit dobová hodnocení určitých děl a životní osudy, které tato díla spoluutvářela.

Pokud jde o vlastní výklad beletrie, jsme si sice plně vědomi, že literární procesy probíhaly napříč všemi druhy, nicméně z důvodů víceméně praktických volíme tradiční přehledné členění na kapitoly věnované poezii, próze a dramatu. Značná šíře našeho pojetí literárního díla jako předmětu dějin se projevuje v tom, že historický výklad věnujeme nejen těmto třem tradičním druhům, ale rovněž literatuře faktografické, populární a dětské. Na hraně literárních dějin pak leží kapitoly věnované tomu, co se od dvacátého století a zejména od jeho druhé poloviny stalo zcela novým fenoménem, totiž sekundárnímu životu literárních děl v médiích, jako jsou film, rozhlas a televize.

Při výkladu usilujeme o rovnováhu mezi povinností vyzdvihnout umělecké osobnosti a díla, o kterých jsme přesvědčeni, že jsou hodnotou a že by jako hodnota měla být i do budoucna v národní paměti prezentována, a mezi přístupem historickým, který se opírá o přesvědčení, že součástí této paměti musí zůstat nejen povědomí o pohybech a proměnách, ale i o omylech a chybách, které spoluutvářely osudy české literatury a společnosti. A protože nositeli pohybů a omylů často byli dnes již zapomenutí spisovatelé a díla, jejichž původní historickou a vývojovou hodnotu dnes již nevnímáme jako aktuální, nemohou tyto *Dějiny* být pouze dějinami hodnot, ale také dějinami literární produkce.

Toto pojetí si vynucuje také hledání rovnováhy mezi přístupem, jenž klade důraz především na genezi literárních děl, a přístupem recepčním. Ve zkoumaném období byla totiž zásadním, systémovým způsobem narušena bezprostřední časová následnost mezi napsáním a vydáním díla. Totalitní pojmání literatury a nakladatelské praxe jako uzavřeného prostoru, do něhož mohou být vpuštěna pouze díla, která nejsou v rozporu s aktuálním výkladem ideologických dogmat, vedlo totiž k tomu, že značná část literární tvorby nemohla být bezprostředně po napsání vydána a musela čekat na příznivější časy. Některá díla tak před čtenáře předstoupila až za několik let, jiná i po více než jednom desetiletí a některá až po konečném pádu komunismu. Literaturu sledovaného období tak lze hodnotit a interpretovat dvojím, zcela protikladným způsobem – podle toho, zda nás zajímá okamžik vzniku díla, nebo okamžik, kdy toto dílo začalo být recipováno širší čtenářskou obcí.

Pokud bychom například při interpretaci literatury padesátých let vycházeli výhradně z toho, co v té době bylo čtenářům v Československu prezentováno jako současná literatura, mohli bychom vyprávět přesvědčivý příběh o uměleckém úhoru. Pokud bychom ale vycházeli z přehledu toho, co bylo napsáno, leč nemohlo v Československu vyjít, mohli bychom o téže době hovořit jako o „zlatém věku české literatury“, která dala vzniknout řadě významných literárních děl z pera takových osobností, jako byli Bohumil Hrabal, Egon Bondy, Josef Škvorecký, Jiří Kolář a mnozí další. A argumentovali bychom přitom

v podstatě stejnými díly, která má český čtenář spojená s desetiletím následujícím, s oblibou označovaným jako „zlatá šedesátá“.

Dějiny české literatury druhé poloviny dvacátého století musí být proto multiperspektivní a reflektovat jak vznik jednotlivých děl, tak i okamžik, kdy bylo dílo zpřístupněno široké čtenářské obci a stalo se předmětem kritické recepce. Musíme přitom respektovat rovněž případy, kdy dílo bylo zveřejněno náhradními komunikačními kanály, které si utvářel exil a domácí opozice a které měly schopnost v různých dobách oslovovat rozdílné množství adresátů.

Naši situaci komplikovalo rovněž to, že sama forma publikace a její náklad ještě nic nevypovídají o množství skutečných čtenářů daného vydání díla. Jestliže lze totiž obecně konstatovat, že publikace oficiálně tištěné měly snazší přístup ke svým adresátům, současně lze tušit, že kniha čtenářsky atraktivního autora, například Milana Kundery, Josefa Škvoreckého či Ludvíka Vaculíka, vydaná v omezeném nákladu v exilovém nakladatelství nebo i v několika desítkách či stovkách strojopisných opisů v samizdatu, si nakonec našla více čtenářů než kniha režimního autora vydaná ve stotisícovém nákladu a neotevřená ležící ve všech knihkupectvích, skladech a knihovnách.

Vzhledem k linearitě textu, v němž by nemělo docházet ke zbytečným redundancím, bylo ovšem nutné uvážlivě volit optimální logiku výkladu, a tedy také to, v kterém místě dané dílo jen zmíníme a kde mu naopak věnujeme větší pozornost. Jestliže přitom zpravidla preferujeme přístup recepční, ve velké řadě individuálních případů volíme i postup, který se dílu plně věnuje v okamžiku vzniku nebo neoficiálního vydání – nejčastěji v případech, kdy dílo vstoupilo do širší komunikace až po roce 1989.

Adekvátní vazbu mezi výkladem a charakterem literárních dějů bylo ostatně třeba hledat i tam, kde jsme museli rozhodnout o tom, jak budeme prezentovat jednotlivé větve české literatury. Zachovávali jsme členění na literaturu oficiální, neoficiální (samizdatovou) a exilovou, které vyrůstá z naprosto odlišných podmínek, v nichž autoři psali a díla vznikala, současně jsme se však snažili hledat organickou posloupnost textu, která by odpovídala vnitřní logice proměn literatury. Proto například při výkladu literatury sedmdesátých a osmdesátých let budeme věnovat pozornost nejprve literatuře samizdatové a exilové, v níž kontinuálně pokračovaly základní poetické tendence předcházejícího období, a teprve potom oficiální normalizační literatuře, která v dobovém kontextu znamenala zásadní, mocensky vynucený zlom...

...touto úvahou se ovšem dostávám od úvodu k prvnímu dílu, který držíte v ruce, k textu následujícího svazku.

Vážení čtenáři, klíčová část prací na tomto kompendiu vznikla v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR. Přesto ale naše *Dějiny* nemají tížádnost být

dějiny „akademickými“, pokud se tímto adjektivem označuje práce, která by chtěla završit dosavadní poznání a dát mu tvar obecně a jednou provždy platné zkameněliny. Naší ctižádostí nebylo normativně vyhlásit pravdu, ale vyslovit svůj příspěvek v nikdy nekončící diskusi. Proto jsme také pracovní text *Dějín* po několika let nabízeli širší odborné veřejnosti na internetu k nahlédnutí a připomínkám.

Od začátku až do konce práce na projektu jsme vycházeli z předpokladu, že kniha, která vzniká, je jen prvním nezbytným krokem, jenž má studentům a ostatním budoucím badatelům otevřít cestu a usnadnit jejich vlastní poznávání daného období.

Doufám proto, že čtyři díly *Dějín české literatury 1945–1989*, které tímto úvodem otevíráme, nepotká osud nečtené knihy a že se naopak stanou užitečnou příručkou, která vám bude inspirací a klíčem k jednomu z nejrozsáhlejších období české literatury a společnosti.

Pavel Janoušek

LITERÁRNÍ ŽIVOT

Období mezi květnem 1945 a komunistickým převratem v únoru 1948 nepředstavuje v dějinách české literatury příliš přehledný úsek. Určit jeho hlavní rysy předpokládá (vedle analýzy dobové literární produkce) nastínit i souvislosti politické, obecně kulturní a nezřídka se uchýlit též k úvahám sociálně-psychologického rázu. Právě v této době se těžiště literárního života začalo zřetelně přesouvat z oblasti estetické do sféry politické. Literatura a celá kulturní sféra se v tomto období musela vyrovnávat s centralizací, s regulací trhu a s plánováním výroby i spotřeby, tedy s nastupujícími principy řízení společnosti, které se postupně začínaly prosazovat ve všech oblastech lidské činnosti. Tyto zásady většina společnosti přijímala souhlasně, neboť v nich spatřovala organizační a ekonomický předpoklad úspěšného budování poválečného života. Ve sféře kulturní a umělecké pak byly regulace, plánování a centrální řízení spojovány s úkolem vytvořit silnou a kvalitní národní kulturu. Atmosféra nadšení ze znovunabyté státní samostatnosti i pocity solidarity a sounáležitosti opětovně posílily sklony ke kolektivismu. Propojení všech těchto tendencí zrodilo na jaře 1945 novou situaci, kterou literatura do značné míry spoluvytvářela a na níž také v následujících třech letech ať již pozitivně, s výhradami či odmítavě reagovala. Přes všechny dobově podmíněné trendy si však literární život až do února 1948 uchoval relativně pluralitní a svobodný charakter.

Politické a kulturní souvislosti

■ Kulturně-politická situace v osvobozené republice

Od prvních týdnů po osvobození bylo zřejmé, že plné obnovení předválečných poměrů není možné. Toto obecné přesvědčení sdílely všechny politické špičky, a to nejen komunisté, kteří poprvé vstoupili do vlády, nýbrž i myšlenkoví dědici a spolupracovníci T. G. Masaryka, včetně prezidenta Edvarda Beneše. Změněné geopolitické poměry a velmocenský vzestup Sovětského svazu, jenž si zajistil vliv ve střední Evropě, byly realitou, kterou československá politická reprezentace s větší či menší vstřícností respektovala. Proto byl československou vládou a parlamentem dodatečně legitimizován i zábor Podkarpatské Rusi (sovětské Zakarpatské Ukrajiny). Z literární mapy Československa tak zmizelo území, které inspirovalo k působivým prózám například Ivana Olbrachta, Karla Čapka či Jaromíra Tomečka.

V euforické atmosféře plné iluzí a víry v blízkou budoucnost, v nové, spravedlivější uspořádání společnosti, se zdálo být přirozené propojení klasických demokratických ideálů se socialistickými principy, reprezentovanými mimo jiné i sovětskými zkušenostmi. Fakt, že se na osvobození československého území vedle sovětských vojsk podíleli také západní spojenci, umocňoval naději v pokračující spolupráci vítězů nad fašismem i v pevné mezinárodní postavení



Titulní stránka
Rudého práva
z 6. 5. 1945



Osvobození Plzně
americkou armádou,
1945

malého státu, který se už svou polohou jevil být předurčen k tomu, aby tvořil most mezi Východem a Západem. Výsledkem předpokládané symbiózy mělo být odstranění vad, jimiž trpělo meziválečné Československo, a zajištění brzké prosperity.

Touha podílet se na novém uspořádání společnosti zasáhla výrazně také uměleckou sféru. Propojení politiky a umění, pro léta 1945–48 tolik příznačné, nebylo dáno pouze zvnějšku. Podstata jevu tkvěla v tradiční roli české kultury a v privilegovaném postavení českého umělce, za protektorátu ještě posíleném. Prorůstání kultury, umění a veřejného zájmu se tak v prvních poválečných letech zdálo být logické a organické. Umělce, zvláště pak spisovatele, vnímalo české společenství už od obrozenské epochy jako mravní arbitry a přímo očekávalo, že v přelomových historických chvílích dají před vlastní tvorbou přednost věcem veřejným. Spisovatel, plnící roli nositele a tlumočnicka politických idejí, nebyl pocitován jako nepatřičná či cizorodá záležitost, nýbrž jako přirozený jev. V tomto směru se stanoviska protagonistů komunistického a nekomunistického tábora zpočátku příliš nelišila. V pojetí Edvarda Beneše byl spisovatel „strážcem mravních hodnot a budovatelem národního sebevědomí“, pro komunistického politika Václava Kopeckého „mistrem kultury“ a stavitelem „osvobozené národní duše“.

Tradičně značnou společenskou prestiž spisovatelů v českém národě posilovala jejich účast v odboji: v čele České národní rady během květnového povstání stál literární historik Albert Pražák a veřejnost si též uvědomovala, že řada autorů byla za války vězněna (Ilja Bart, K. J. Beneš, E. F. Burian, Václav Černý, Karel Dvořáček, Norbert Frýd, Miloš Jirko, Závěš Kalandra, Jaroslav Kvapil, Ferdinand Peroutka aj.), popravena nebo zahynula v drastických podmínkách nacistických věznic a koncentračních táborů (Hanusš Bonn, Josef Čapek, Julius Fučík, Ivan Javor, Milena Jesenská, Kurt Konrad, Jaroslav Kratochvíl, J. J. Paulík, Karel Poláček, Eduard Urx, Bedřich Václavěk,

Vladislav Vančura, Karel Vokáč a další). Živý byl i osud Karla Čapka a Jiřího Ortena. V májových dnech roku 1945 se česká veřejnost, včetně celé kulturní obce, sjednotila v uctění památky zahynuvších spisovatelů. Oficiální tryzna se konala 17. května 1945 v Národním divadle.

Dobová atmosféra výrazně ovlivnila reakci na smrt básníka Josefa Hory, který po vleklé chorobě skonal 21. června 1945. Vývoj umělcova občanského postoje i díla umožnil stoupencům všech politických názorů přijmout Horův odkaz mezi integrující kulturní hodnoty nové společnosti. Horův pohřební kondukt, ubírající se z Panteonu Národního muzea na vyšehradský Slavín, vlastně opisoval triumfální cestu, kterou kráčel slavnostní průvod s ostatky K. H. Máchy v květnu 1939. Symbolika byla české veřejnosti dostatečně srozumitelná: autor Máchovských variací, který doprovázel rakev s ostatky básníka Máje při první velké manifestaci na území protektorátu a složil na počest jeho pražského pohřbu báseň, nyní absolvoval stejnou poslední pouť.

Horova smrt poskytla také příležitost zřídit podle sovětského vzoru v Československu titul národní umělec, který ke zdůraznění významu umění každoročně (až do roku 1989) udělovala vláda. Spisovatelé byli příznačně prvními oceněnými: vedle Hory, který titul obdržel in memoriam, se prvními laureáty stali básníci Petr Bezruč, S. K. Neumann a slovenský spisovatel Janko Jesenský. V následujících letech přibývali z českých autorů Jaroslav Kvapil, Fráňa Šrámek, Karel Toman, Vladislav Vančura, A. M. Tilschová, František Langer, Marie Majerová či Ivan Olbracht. O tom, zda a komu se má titul udělovat, vznikly záhy spory. V roce 1947, kdy jeho udílení řídilo ministerstvo školství a osvěty (vedené národním socialistou Jaroslavem Stránským), které jej udělilo třem desítkám zemřelých i žijících tvůrců z různých oborů, byl původně čestný titul právně spjat také s nemalými hmotnými požitky. Tím byly vytvořeny předpoklady pro to, aby se po únoru 1948 stal jedním z nástrojů, jimiž politická moc usměrňovala uměleckou sféru (od roku 1954 pak byl systém titulů rozšířen o „předstupeň“ zasloužilý umělec).



Představitelé České národní rady
František Halas, Václav Černý a Albert Pražák
v květnu 1945

Přes výchozí relativní názorovou blízkost a proklamovanou soudržnost, solidaritu a jednotu cílů probíhal v kulturní a literární oblasti od sklonku války zápas o směr politického vývoje. Zprvu latentní, postupem času stále evidentnější ideový střet vyrůstal z neslučitelnosti socialismu sovětského typu se stěžejními zásadami evropské demokracie a těsně souvisel i s vyostřující se mezinárodní situací a rychle narůstajícími rozpory mezi vítěznými mocnostmi, které od okázalé součinnosti spěly ke spuštění tzv. železné opony. V neklidném poválečném třiletí se tak rozhodovalo o budoucnosti Československa a souboj mezi těmi, kteří prosazovali komunistickou vizi organizace společnosti, a lidmi, kteří vkládali naděje do modifikovaného modelu západního pojetí demokracie, zasahoval do všech oblastí života, a tedy i do literatury. V období mezi květnem 1945 a únorem 1948 byly pro kulturní sféru příznačné proklamace a polemiky, zaměřené v nejobecnějších rysech k otázkám kulturně-politického charakteru. Účastníci nejrůznějších diskusních fór se vyslovovali k otázkám směřování kulturního vývoje, funkce umění, vztahu umělce ke společnosti i k veřejné-

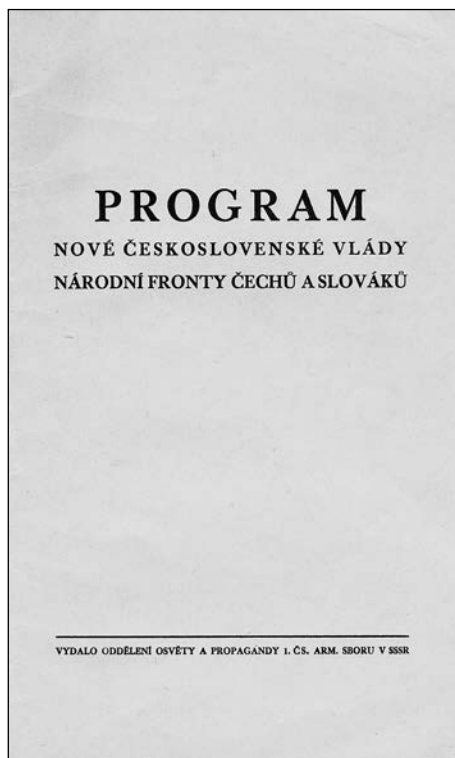


Pohřební průvod
Josefa Hory, 1945

mu dění. Ferdinand Peroutka to vystihl v roce 1946, když v článku nazvaném Tvoř, umělece ironicky poznamenal: „V literatuře nyní daleko nepanuje takový radostný vzruch, takové opojení tvořivostí a vynalézavostí jako po první světové válce. Netřeba být ctitelem směrů a -ismů, ale lepší jsou směry a -ismy než mrtvo. [...] Více se politizuje a reprezentuje, než tvoří“ (Dnešek 1946, č. 8).

Mantinely dobových politických a kulturních střetů určoval tzv. *Košický vládní program* (oficiální název zněl Program nové Československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků), který byl v podstatě formulován moskevským vedením Komunistické strany Československa a po dohodě s londýnským exilem vyhlášen 5. dubna 1945 v Košicích. Oficiální vládní linie, prosazující budování poválečného Československa jako lidově demokratické republiky, zřetelně stanovila hodnoty a principy, které se jevily nezpochybnitelné. Z vnitropolitického hlediska se za východisko pro budoucnost pokládaly socialistické principy společenského uspořádání, z hlediska zahraniční politiky pak mimo otevřenou kritiku stála orientace na Sovětský svaz, o jehož politickém a ekonomickém systému vládly v československém prostředí četné iluze. Respektování těchto pravidel, s nimiž se značná část společnosti ztotožňovala, zákonitě vedlo k vědomé i podvědomé tabuizaci určitých témat, což zužovalo prostor pro otevřenou diskusi v stále ještě pluralitním, byť existencí Národní fronty omezeném politickém systému.

Vstřícnost, s níž se velká část společnosti a také většina tvůrců vyslovovala pro socialismus, byla do značné míry podmíněna redukováným politickým spektrem, v němž vedle komunistů a dvou socialisticky orientovaných stran, které víceméně navazovaly na masarykovské tradice (národní socialisté a sociální demokraté), směli působit ještě katolicky zaměření lidovci, jejichž program obsahoval zřetelné křesťanskosociální rysy. Výrazně pravicově orientované předválečné strany, zejména strana agrární, byly zakázány. Důležité také bylo, že pojem socialismus postrádal přesné vymezení, takže umožňoval, aby si do něho společnost promítala nejrozumnější představy. Socialistický stát tak byl ztotožňován se státem sociálním.



Obálka Košického vládního programu, 1945

Marxistické schéma vzestupného společenského vývoje, neodvratně směřujícího od kapitalismu k šťastné socialistické budoucnosti a poté k dokonalosti komunistické éry, bylo sice jen variantou starších teleologických dějinných konceptů, nicméně vystupovalo velmi ofenzivně. S postupem času se s ním ztotožnila značná část společnosti a v jeho duchu pojem socialismus konkretizovala. Bylo proto jen otázkou času, kdy se vyhrotil rozpor mezi striktně marxistickým výměrem socialismu a jeho jinými interpretacemi.

Charakteristika dominujících politických nálad pochopitelně nepostihuje mnohovrstevnost reality, již ovlivňovaly odlišnosti v jednotlivých regionech, zřetelné zejména v umělecké oblasti. Poměry v Praze (a také na Ostravsku) byly výrazně jiné než na jižní Moravě v čele s Brnem, kde si udržel své pozice katolicismus a katolicky orientovaní tvůrci představovali, zvláště v literatuře, velmi výrazný proud. Obdobně tomu bylo i na Slovensku.

V roce 1945 o převažujícím ztotožnění většiny společnosti s klíčovými zásadami Košického vládního programu ovšem nebylo pochyb. Socialistické principy otevřeně hájil například i Ferdinand Peroutka, považovaný komunistickými novináři přinejmenším od roku 1946 za jednoho z úhlavních protivníků, když napsal, že ani humanitní zásady, ani stará česká touha po svobodě a národní svébytnosti nijak neodporují potřebám vyvíjejícího se socialistického státu (Není návratu, Svobodné noviny 25. 11. 1945).

Součástí Košického vládního programu, tzv. prezidentských dekretů i opatření vlády a prozatímního parlamentu byl též požadavek důsledné denacifikace, přijímané valnou částí české společnosti s porozuměním a s pocity dějinné satisfakce a přerůstající mnohdy až v otevřeně protiněmecký tón. Spojováno s ní bylo nejen potrestání kolaborantů a zrádců, ale i proměna postoje k německé menšině. Vnímání češství, případně slovanství jako protikladu germánství, které se stalo synonymem pro krutost a barbarství, bylo přirozeným důsledkem skončené války. Pro tehdejší atmosféru bylo charakteristické, že Němci byli stavěni mimo lidské společenství. Například text záložky knižního vydání Peroutkova dramatu Oblak a valčík začíná slovy: „Lidé. To je jejich hromadná tragédie a hromadná tragická fraška Němců. Lidé – a Němci...“

Valná část české společnosti proto spontánně akceptovala všechny kroky proti německé kultuře, ať již šlo (v revolučních květnových dnech) o zrušení německé univerzity v Praze nebo o obsazení německých tiskáren, nakladatelství a divadel. Protiněmecké nálady, pochopitelné ve vzrušené chvíli dějinného zvratu, motivované touhou po odvetě a živěné propagandou, se neomezovaly pouze na nacistickou ideologii a nacismem ovlivněné umění, ale obracely se též proti klasickým hodnotám. Promítly se do snah přehodnotit vztah české kultury ke kultuře německé (respektive slovenské kultury ke kultuře maďarské) a do úsilí orientovat se na kulturu slovanských národů, zvláště pak ruskou, respektive sovětskou.

Pocit dějinného vítězství násobil transfer českých Němců do okupačních zón v Německu a Rakousku, kontrolovaných vítěznými velmocemi. Probíhal v letech 1945–46 a byl ukončen tzv. dodatečným odsunem v letech 1947–48. S odsunem německého obyvatelstva, z něhož na československém území zůstalo jen 185 000 osob, tedy asi pět procent původního počtu, se vytratila nejen kulturní identita bývalých Sudet. Proměnila se také kulturní atmosféra ve velkých městech, především v Praze a v Brně. Vysídlené oblasti v českém, moravském a slezském pohraničí zabydlovali v následujícím období vedle Čechů i příslušníci národnostních menšin: Rumuni, řecká diaspora, Romové, specifickou skupinu představovali volynští Češi.

Odsun v podstatě dovršil faktický zánik německé literatury v českých zemích. Po staletích koexistence, která se v 19. století změnila v ostré soupeření a posléze vzájemný izolacionismus, vlastní (až na několik výjimek) oběma rivalům, byl její konec českou stranou vnímán jako definitivní vyřešení dlouhodobého zápasu. Za závěr této významné kapitoly kulturních dějin střední Evropy lze považovat skon posledního výrazného představitele pražské německé literatury, Kafkova vrstevníka Paula Leppina, 10. dubna 1945. Likvidaci pražské německé literatury ovšem zahájila již ve třicátých letech nacistická moc rasistickými zákony, které donutily většinu německy píšících židovských spisovatelů emigrovat z Československa ještě před hrožící okupací, během okupace pak pokračovala represemi proti dalším německy tvořícím či bilingvním spisovatelům demokratické orientace.

Pro bezprostředně poválečné poměry byl v mnohém ohledu příznačný osud dramatičky a prozaičky Olgy Barényiové, která, ač do května 1945 psala česky, byla jako manželka říšského Němce perzekvována a zvolila emigraci. Její prózy o honbě na Němce během pražského květnového povstání a jejich pronásledování v následném odsunu vyšly na přelomu padesátých a šedesátých let v Mnichově (Prager Totentanz, 1958; Das tote Geleise, 1961). Mezi spisovatele, kteří byli po válce odsunuti do Německa, patřil kupříkladu šumavský básník Hans Watzlik, známý verši „o věčně sporné zemi“ i nacionalisticky laděnými prózami, československý rodák Karl Franz Leppa, proslulý nářečními texty, nebo trutnovský rodák Josef Mühlberger, který později ve svém vědeckém, básnickém, prozaickém i překladatelském díle usiloval o lepší vztahy mezi Čechy a Němci (Zwei Völker in Böhmen, 1973; Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939, 1981).

Po odsunu vstupovala díla sudetských spisovatelů ovšem již do kontextu německy psané literatury v Rakousku a Spolkové republice Německo, respektive v Německé demokratické republice, v níž se ovšem okolnosti odsunu veřejně nediskutovaly. Trauma spojené s vysídlením způsobilo dočasný rozklad sudetoněmecké literatury, postupem času však především v Bavorsku, ale i v některých dalších spolkových zemích došlo k rozvoji vydavatelských aktivit a k pečlivému archivování krásné i odborné literatury sudetských Němců (nejvýznamnější institucí je mnichovské *Collegium Carolinum*).

Jako protiváhu německému kulturnímu vlivu vyzdvihovala československá vládní politika kulturní sounáležitost slovanských národů. Proslovanská orientace se projevila po skončení války v celé sérii akcí. Například 6. července 1945, ve výročí upálení mistra Jana Husa, podepsali zástupci vrcholných českých a slovenských kulturních institucí, vysokých škol a evangelických církví společné svolání *Manifest ke dni Husovu*, zdůrazňující „kulturní a politické poslání Slovanů v novém světě“. U příležitosti svátku slovanských věrozvěstů Cyrila a Metoděje proběhl 7. července 1945 Všeslovanský den na Děvíně s účastí delegací slovanských států. Ustavil se tu Slovanský výbor (v čele se Zdeňkem Nejedlým), jenž měl mimo jiné připravit jubilejní Všeslovanský sjezd v roce 1948.

Programový zřetel k slovanské, zvláště pak ruské a sovětské kultuře, který z pochopitelných důvodů akcentovala především komunistická strana, nalézal v českém prostředí vzhledem k existujícím tradicím poměrně příznivé klima. V doznívající euforii nad osvobozením Československa se ale ztrácel osud ruské a ukrajinské diaspory, která v republice zakotvila po občanské válce let 1918–20.

Sovětské represivní složky po osvobození pozatýkaly na základě připravených seznamů stovky „bílých“ emigrantů, mezi nimi i literární tvůrce a badatele. Beze stopy takto zmizel literární vědec a kritik Alfred Bem. Přesto i po válce fungovaly některé kulturní instituce, zejména nakladatelství Chutor (1922–49). Literárně činných zůstalo jen několik členů před válkou aktivního kroužku Poustevna básníků (Skit poetov), a to Vjačeslav Lebeděv, Vasilij Fedorov a Vadim Morkovin. Do české literatury se integroval prozaik Nikolaj Terlecký (povídkový soubor *Vítr se vrací*, 1948).

Meze slovanské orientace se projeví v české části těšínského Slezska (z polské strany vnímaného jako tzv. Zaolzie – Zaolží), kde působili tvůrci písňící polsky či zdejším dialektem (před kterým však postupně dávali přednost spisovné polštině). Tato literatura byla sice oficiálně respektována, avšak zároveň vnímána jako cizorodý prvek, který se nikdy, ani před válkou, ani po ní nestal součástí českého kulturního povědomí. Poválečná aktivita polských autorů z Těšínska se soustředila kolem komunistického, v polštině vycházejícího listu *Głos Ludu*. Hodnotnou poezii s koncentračnickou a mučednickou tematikou na sebe v prvním poválečném období upozornil Gustaw Przeczek (sbírky *Pamiętajcie*, 1945 – *Pamatujcie*; *Serce na kolczastych drutach*, 1946 – *Srdce v ostnatých drátech*). Na poměrně vysokou uměleckou úroveň povznesl těšínský dialekt Paweł Kubisz ve sbírce *Przednówek – Předě žněmi* (rozšíř. 1946).

Snaha národnostně, jazykově i kulturně scelit území československého státu a respektovat především kulturu českou a slovenskou byla součástí centralizačních a regulativních tendencí. Za stejně závazný považoval Košický vládní program „důslednou demokratizaci“ vzdělání a kultury. Demokrati-

zace vzdělání znamenala rovný přístup ke vzdělání (okamžitě po osvobození byly zakládány četné vysoké školy, především pedagogické instituty a fakulty) a kulturním statkům. Sám pojem „demokratizace“ byl ovšem chápán v těsné souvislosti s centralizací a státním financováním stěžejních kulturních aktivit (divadlo, film atd.) i s výchovným působením při formování občana nového státu. Znamenalo to nepřímo i nové vymezení pojmu kultura, která měla sloužit nikoli „úzké vrstvě lidí, ale lidu a národu“. Vliv Zdeňka Nejedlého jako ministra školství a osvěty byl zřejmý ve zdůraznění odkazu klasiků českého umění 19. století.

Komunistická strana kultuře jako součásti ideového působení na obyvatelstvo přisuzovala velký význam, a proto usilovala postavit do čela orgánů řídících kulturu své prominentní osobnosti. Již v prvních poválečných dnech (14. a 15. května) začaly pod vedením obou spoluautorů kulturněpolitické části Košického vládního programu, Zdeňka Nejedlého a Václava Kopeckého, pracovat ústřední správní úřady pro oblast kultury a výchovy. Ministerstvo školství a osvěty, řízené v letech 1945–46 Nejedlým, vedlo odbory lidovýchovný, literární, hudební a divadelní. Kopeckého nově ustavené ministerstvo informací řídilo celou oblast filmu, rozhlasu, periodického a neperiodického tisku a vnitřní informační služby. Tento resort kontroloval též kulturní styky se zahraničím. Obě ministerstva začala připravovat základní materiály pro centrální řízení jednotlivých uměleckých oborů, velký důraz přitom kladla na vytvoření agenturních sítí a materiálního zázemí pro tvůrce, které je mělo zbavit závislosti na komerci a naplnit proklamaci, že nová vláda „čestné a schopné inteligenci“ zajistí odpovídající životní úroveň bez stranické a jiné protekce.

Kopeckého ministerstvo informací do své činnosti vtáhlo přední umělce, zvláště pak literáty, kteří tak mohli uplatnit svou společenskou prestiž a zároveň se prezentovat v roli mluvčích národního kolektivu. Zanedbatelná přitom nebyla ani snaha prezentovat politiku komunistické strany prostřednictvím osobností z řad kulturní a umělecké elity. Šéfem publikačního odboru ministerstva se stal František Halas, filmového Vítězslav Nezval, rozhlasového Ivan Olbracht. Výtvarník Adolf Hoffmeister vedl odbor pro kulturní styky se zahraničím. Na nižších místech pracovali například Jiří Mařánek, Marie Majerová, Jan Noha, Václav Lacina, František Branislav, Zdena Ančík, Josef Kostohryz, Bohumil Novák, hudební skladatel Václav Dobiáš, jazykovědec František Jílek-Oberpfalcer a slavista a komparatista Julius Heidenreich-Dolanský.

Navzdory obecně optimistickému ovzduší pociťovala část kulturní obce jako znepokojivé ony formulace vládního programu, které nadřazovaly aktuální politické zájmy svobodě uměleckého projevu. Již v květnu 1945 tyto obavy nepřímo vyslovil Václav Černý, hlavní řečník na tryzně za zemřelé spisovatele. V *Pozdravu mrtvým* oslavil všechny oběti nacismu bez ohledu na jejich politické názory a vyzdvihl tvůrčí svobodu jako „směrodatnou a osvobodivou“ tradici české kultury, jež pro novou, ovšem „v socialismu obrozenou vlast“

představuje nejvyšší mravní závazek. Jeho slova měla rozměr varování před případnými snahami tuto svobodu zvnějšku omezovat.

Černý se tím dotkl problematiky, která v následujících třech letech doprovázela všechny diskuse o podobě a funkci kulturní politiky, tedy sporu o to, co je a co není svoboda tvorby, jaké má být místo literatury a umění ve společnosti a „v boji o společenský pokrok“, ale i sporu o vztah k národní a kulturní tradici a o to, kdo je jejím oprávněným dědicem. Ofenzivní roli vůdčí síly těch, kteří se snaží vytvořit opravdu novou kulturní politiku a transformovat tradiční formy literárního života, přitom na sebe vzali komunisté. KSČ za tímto účelem uspořádala také několik veřejných shromáždění, na nichž její exponenti demonstrovali svou odpověď na aktuální otázky.

Dne 29. května 1945 se pod patronátem komunistické strany a za předsednictví komunistického básníka S. K. Neumanna konal ve velkém sále pražské Lucerny *Večer kulturních pracovníků Velké Prahy*, jehož účastníci se manifestačně přihlásili k programu Národní fronty. Zdeněk Nejedlý zde emotivně parafrázoval jednotlivé body vládního programu a se zřetelným politickým záměrem aktualizoval herderovskou tezi o mravním i kulturním potenciálu Východu vůči přežilé a odumírající kultuře Západu. Proti tzv. estétství, modernismu, měšťácké kondelíkovštině a nesovětské podobě avantgardy vyzdvihl národní klasiku, jejíž odkaz prosazoval už v meziválečném období. Vzorem pro přítomnost se podle něj měli stát J. K. Tyl, Karel Havlíček Borovský, Jan Neruda, Alois Jirásek či Bedřich Smetana a také folklorní tvorba.

Nejedlého projev předjímal základní principy poúnorové politiky státu a pro strategii komunistické strany bylo proto příznačné, že tiskem vyšel až v roce 1948 (v časopise Var řízeném Nejedlým). Deník Rudé právo naopak 31. května 1945 takticky publikoval projev druhého z hlavních řečníků, Václava Kopecného, který ve svém vystoupení záruky umělecké svobody zřetelně deklaroval a propojil je s aktuálními národními zájmy: „Ať se nikdo neobává, že budeme jakkoli omezovat tvůrčí volnost českých umělců. Budeme jen žádat umění čisté a pravdivé. A budeme žádat především umění české, ryze národní a původní, které by vyjádřilo duši národa a dalo světu poznat výši naší národní kultury.“

Zájem o dosažení politické převahy ve všech rovinách hospodářského, společenského i kulturního života motivoval komunistickou stranu k účinné strategii. Úsilí získat pro svůj cíl známé osobnosti z řad umělců se od počátku sledovaného období prolínalo se snahou o kontrolu kulturního života. Uvedený příklad přitom ukazuje, jak byly politické zájmy komunistické strany a postoje jejích stoupenců v oblasti literárního a kulturního života obratně propojovány s tím, co většina společnosti v danou chvíli pociťovala jako obecný zájem české kultury.

■ Regulace knižního trhu

Více než kde jinde se zájmy komunistů prostupovaly s tím, co bylo proklamováno jako obecný zájem, ve sféře nakladatelské. Ve spisovatelských i nakladatelských kruzích se již od časů druhé republiky prosazovala představa, že vydávání knih by mělo být usměrňováno tak, aby sloužilo potřebám národního celku. To mělo oprostit knižní trh od nežádoucích výdělečných zájmů „nezodpovědných soukromníků“ a podřídít ho kriticky a vědecky rozpoznanému řádu literárních hodnot. Dlouhodobější plánování edičních projektů a vzájemná koordinace plánů mezi jednotlivými nakladatelstvími měly odstranit zbytečné hospodářské ztráty a umožnit rozvoj kulturně přínosných nakladatelských podniků na úkor podniků bez kulturního významu. Takto řízený knižní trh by pak mohl vnášet řád do vlastní literární tvorby, vést k její žánrové a tematické vyváženosti i zabráňovat hodnotovým propadům. Po květnu 1945 byly tyto představy blízké nejen marxistům a komunistům, kteří v nich spatřovali zárodek plánovitě organizované „nové“ literární kultury, ale též většině stoupenců demokratických názorových proudů.

Na rozdíl od kinematografie, jejíhož rozvoje mělo být dosaženo zestátněním filmu (došlo k tomu již v srpnu 1945), nebo od divadelní sítě, předané se shodným cílem do správy odborových organizací, probíhalo nastolení kontroly nad nakladatelskou a vydavatelskou činností mnohem nenápadněji. Tradiční síť soukromých nakladatelských firem zůstala zachována, nedošlo k její monopolizaci ani ke znárodnění, nicméně byl nastolen systém regulace produkce, kombinující dobrovolné sebeomezování nakladatelské obce s autoritativní kontrolou státu, vykonávanou ministerstvem informací. Jakkoli měl tento systém po technické stránce povahu plošně vykonávané předběžné cenzury, vnímali a pojmenovávali ji takto pouze nepočetní kritici systému z oblastí mimo respektovanou literární tvorbu. Naopak mnozí nakladatelé, například František Laichter, viděli v regulaci knižního trhu přijatelnou formu kulturního plánování, podmíněnou ovšem předpokladem, že bude respektovat duchovní svobodu tvůrců.

Administrativním jádrem systému řízení byl publikační odbor ministerstva informací, v jehož čele stáli básník František Halas a jeho výkonný zástupce Bohumil Novák, za války vedoucí redaktor nakladatelství Fr. Borový. Publikační odbor po osvobození spontánně převzal povolovací postupy, podle nichž koncem války pracovalo Moravcovo ministerstvo lidové osvěty, a přejal též některé jeho pracovníky, pokud bylo uznáno, že za protektorátu hájili zájmy české vzdělanosti proti odnárodňovacím snahám nacistů.

Demokratický prvek v regulačním systému zastupovala *Státní publikační komise*, sestavená v létě 1945 ze zástupců spisovatelských, nakladatelských a společenských organizací (hlavně Syndikátu českých spisovatelů, Spolku českých knihkupců a nakladatelů, Svazu české mládeže, Ústřední rady odbo-

rů). Předsedou komise byl jmenován Albert Pražák, ve skutečnosti ji však řídili místopředsedové Václav Řezáč a Valtr Feldstein (členy byli Pavel Bojar, Václav Petr, František Listopad, později také Jindřich Chalupecký a další spisovatelé, tvůrčí pracovníci a nakladatelé). Komise byla poradním orgánem ministerstva informací a podílela se na posuzování nakladatelských plánů i na přípravách nového tiskového zákona, který měl regulaci knižního trhu postavit na pevnou právní bázi.

Zákon se však do února 1948 nepodařilo prosadit, a tak se regulace knižní produkce v této době odehrávala pouze na základě vyhlášky o přidělovém hospodaření s papírem. Papír byl pojmán jako strategická surovina, třebaže jeho nedostatek byl pocíťován jen v určitých obdobích a v prvních měsících po osvobození nepatřil ke skutečným důvodům regulace.

Od 4. června 1945 nemohla být v českých zemích žádná kniha vytištěna bez předběžného povolení, vydávaného ministerstvem informací. O povolení bylo navíc nutné zažádat i zpětně, tj. na publikace zveřejněné v prvních porevolučních týdnech. Nakladatelé předkládali ministerstvu své roční a půlroční ediční plány. Knihy respektovaných autorů, překladatelů a editorů byly povolovány bez posouzení rukopisů, na rozdíl od prací neznámých autorů a titulů považovaných za sporné.

Knižní tituly měl publikační odbor ministerstva informací povolovat podle jejich literární a poznávací hodnoty, důležitosti a významu pro národní kulturu. Ideologické hledisko se do rozhodování mohlo promítat v důsledku ztotožňování určitých ideových prvků s literární hodnotou.

Na posuzování spolupracovali s publikačním odborem jednotliví lektori i celé odborné instituce (např. Výzkumný ústav pedagogický), společenské organizace a – podle charakteru publikace – i četné zájmové spolky, které měly garantovat její kvalitu. Proto se například k publikacím s tematikou odboje, vězení a koncentračních táborů vyjadřoval Svaz osvobozených politických vězňů i Svaz národní revoluce a k jiným třeba šachisté nebo zahrádkáři. Povolovací řízení se tak sice protahovala, ale dle dobového mínění poskytoval tento systém záruku kvalifikovaného rozhodování o jednotlivých tematických oblastech knižní produkce. Publikační odbor měl právo nepovolit tisk určitých knih, mohl ale sáhnout i k dalším restriktivním opatřením, například k odkladu vydání, snížení či zvýšení nákladu, případně ke změně vnější úpravy publikace.

Tento soubor nástrojů byl vnímán jako příležitost k pozvolné proměně literární kultury, zahrnující též výchovu veřejnosti k stále náročnější četbě. Cílem regulace byla především podpora domácí umělecké tvorby, přesun širšího čtenářského zájmu zvláště k vrcholným dílům české poezie, již ministerstvo informací prosazovalo dokonce i na stránky lidových kalendářů. K šíření klasického literárního odkazu měly napomáhat vědecky připravené edice.

Dokladem výchovného zacílení byla i zvláštní pozornost, kterou publikační odbor věnoval oblasti literatury pro děti a mládež, jejíž čtenáře chtěl pečli-

vým výběrem vést ke kvalitní literatuře už od nejútlejšího věku. Pokud šlo o zahraniční literaturu, byl kladen důraz na vyváženost překladové produkce z velkých literatur (francouzské, anglické, americké, ruské a sovětské) i na zastoupení malých evropských a exotických literatur, jež mělo být úměrné jejich vkladu do „všelidské kultury“. Zdůrazňovalo se, že regulace umožňuje také zabránit několikerému překládání týchž textů. Pokud více nakladatelů hodlalo vydat stejný titul, bylo úkolem publikačního odboru vybrat nejlepší z předložených překladů. Přílišnému tematickému překrývání edičních projektů se mělo zabránit i v oblasti věcné literatury.

Zásahům do oblasti náročné literární tvorby se publikační odbor v prvních poválečných letech vyhýbal. Naopak oblastí, již měla regulace z knižního trhu postupně vytlačit, byla zábavná populární četba, zvláště tzv. literární brak: různé dívčí, milostné, dobrodružné i kriminální romány, zahraniční bestsellery obdobného rázu a písňové „šlágry“. Ideál umělecké dokonalosti ztěžoval do jisté míry vydávání mladé, dosud nezavedené literární tvorby, různých projevů literární módy (včetně vlny nejrůznějších publikací o válce a odboji). Cílem bylo i potlačení publikací vědecky nepodložených, zejména různých ezoterických brožur.

Povolovací řízení neprobíhalo formálně. Jen v průběhu roku 1946 neobdrželo souhlas k vydání nejméně 1 383 z celkového počtu 7 942 požadovaných titulů, tedy asi 17 procent. Vlivem odkladů a zdržování nevyšlo v letech 1945–48 také na tisíc již nasmílovaných titulů dětské četby. Přes tyto poměrně značné zásahy do literární nabídky musel publikační odbor ministerstva informací čelit výtkám některých novinářů, upozorňujících na jeho příliš shovívavý přístup. Na svou obranu uváděl, že se mu značně podařilo omezit vlnu koncentračnických titulů, že náklady sbírek předních českých básníků mají stoupající tendenci, přičemž literární brak (zvláště v podobě sešitových románových edic) zmizel z trhu. Za úspěch publikačního odboru byly považovány zásahy vůči vydávání autorů a autorek populární četby, jako byly například Vlasta Javořícká nebo Jaromíra Hüttlová.

Regulační opatření zasáhla i oblast časopiseckého a novinového tisku. Ačkoli na československém území formálně zůstával i nadále v platnosti tiskový zákon z roku 1863, podmínky pro vydávání časopisů nebyly nyní totožné s meziválečnými. Již 18. května 1945 byla uveřejněna zpráva tiskového odboru ministerstva informací, z níž vyplývalo, že po negativních zkušenostech z „liberalistického systému“, kdy byl tisk předmětem soukromého podnikání jednotlivců a skupin, budou v obnovené republice moci vydávat časopisy „jako duchovní vlastnictví celého národa“ pouze korporace a instituce, které prokáží „veřejný zájem“. K tomu, aby si ministerstvo informací udrželo přehled o vydávaném tisku, provedlo koncem roku 1945 aprobace. Všechna vycházející periodika – kromě deníků vydávaných povolenými politickými stranami a několika dalších výjimek – byla výnosem z 26. října 1945 pozastave-

na a jejich redakce musely požádat o novou registraci. Ministerstvo tak mohlo s odvoláním na nedostatek papíru nejen ovlivňovat výši nákladu a periodicitu časopisů, ale rozhodovat také o tom, zda dané periodikum bude vycházet (skutečný nedostatek papíru ovšem začal do nakladatelských záměrů zasahovat až koncem roku 1946, a to v důsledku vývozu).

Schválené tituly již nebyly podrobovány předběžné cenzuře. Platil ovšem nepsaný úzus, že tisk nesmí zpochybňovat klíčové konsenzuální body tehdejší české politiky, tedy takové záležitosti jako odsun Němců, nebo se příliš kriticky vyjadřovat o Sovětském svazu.

Stížnosti na to, že konkurenční politický tisk, zejména nekomunistický, tento nepsaný úzus porušuje, se projednávaly na schůzích vlády už od léta 1945. Nejčastěji byly kritizovány týdeníky *Obzory* a *Vývoj*, které patřily k nejvýraznějším oponentům politické orientace, jak ji prezentoval Košický vládní program. Jejich zprávy o zločinech páchaných při odsunu na Němcích, teroru samozvaných revolučních správců, projevech „českého gestapismu“ či o neutěšených poměrech v Sovětském svazu byly z komunistického tábora přijímány jako útok na rodící se novou společnost. Jako prostředek politického boje proto komunistická strana organizovala četné protesty závodních rad a jiných organizací, které požadovaly jejich zastavení. Koncem roku 1945 dokonce ve spojitosti s *Obzory* propukl otevřený spor mezi ministrem informací Václavem Kopeckým a místopředsedou vlády a předsedou Československé strany lidové Janem Šrámkem. Kopecký obvinil *Obzory* ze psaní ve fašistickém duchu a pokusil se zastavit jejich vydávání. Strana lidová a strana národně socialistická však tento zásah ministra vůči svobodnému tisku vnímaly jako precedens a týdeník hájily. Kompromisem pak bylo pověření Kopeckého předsednictvem vlády v prosinci 1945, aby udělil časopisu veřejné pokárání. *Obzory* však mohly vycházet i nadále.

V obraně vůči obdobným projevům svévolné cenzury vzešel od oponentů komunistické kulturní politiky návrh, aby byla znovu zavedena cenzura, respektive stanovena její přesná pravidla a kompetence jednotlivých orgánů. Tento návrh byl vládou zamítnut. První pokvětnový pokus o zavedení cenzury periodického tisku se tak stal součástí probíhajícího politického zápasu uvnitř Národní fronty a byl paradoxně motivován snahou vnést do situace řád. Nekomunistické strany ovšem na myšlenku jasného vymezení hranic cenzury dál trvaly, a proto předsednictvo vlády 5. září 1946 pověřilo ministra vnitra Václava Noska vypracováním návrhu zákona. Ministr však na uskutečnění tohoto záměru neměl zájem, neboť komunistické straně daný stav, kdy mohla noviny a časopisy ovlivňovat, zcela vyhovoval.

■ Obnova spisovatelských organizací

Touha většiny inteligence a umělců podílet se na obnově života v osvobozené republice posílila tendenci k jejich sdružování do velkých profesních svazů. Ustavit kulturní obdobu politické Národní fronty se ale přes několik pokusů nepodařilo. Ambiciózní a detailně rozpracovaný projekt Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ na vytvoření centrálního Svazu národní kultury, který by soustředil část vědců a umělců, sympatizujících s principy marxismu a dialektického materialismu, zůstal v červnu 1945 jen na papíře.

Již od května 1945 existovalo SDRUŽENÍ KULTURNÍCH ORGANIZACÍ, právně ustavené 9. listopadu 1946 zejména díky iniciativě Eduarda Basse a dalších členů přípravného výboru. Zasedali v něm například Jaroslav Kvapil, Albert Pražák, František Halas, Rafael Kubelík, Václav Černý, Marie Pujmanová, Karel Scheinpflug, tedy převážně nekomunisté. Prakticky jedinou činností, kterou toto sdružení vyvíjelo, bylo vydávání deníku Svobodné noviny (dřívější Lidové noviny) a od roku 1946 i Peroutkova Dneška, navazujícího na meziválečnou Přítomnost.

Sami spisovatelé dávali zjevně přednost spolkům tradičním. Jejich obnovu i případné zakládání nových sdružení ovlivnily dohody tří vládních stran, které vyšly vstříc tendencím k centralizaci kulturního života. Součástí úmluvy zástupců komunistické, národně socialistické a sociálně demokratické strany o založení tzv. Národního (či Socialistického) bloku pracujícího lidu měst i venkova (ustaven 8. června 1945) byla dohoda, která se stala směrnicí pro vytváření organizací – kromě politických stran – jako jednotných a národních. Pod centrální zastřešení Ústřední rady odborů se tak z podnětu členů KSČ (František Halas, Jan Drda, Václav Řezáč) přihlásil též SYNDIKÁT ČESKÝCH SPISOVATELŮ, obnovený ihned po osvobození v podobě profesní odborové organizace.

Jména Františka Halase a Václava Černého jako předsedy a místopředsedy řídícího literárněkritickou sekci propůjčila sdružení vysoký společenský kredit. Oba byli za protektorátu členy Národního revolučního výboru inteligence a spolu s Vladislavem Vančurou a Bedřichem Václavkem připravovali koncepci poválečné organizace spisovatelů, k níž se poválečný Syndikát hlásil. V svolání, vydaném na výborové schůzi 15. května 1945, vyjádřil podporu vládnímu programu a za své další úkoly stanovil podíl na kontrole ediční politiky, boj proti literárnímu braku (spojovanému s nacistickou kulturní politikou) a „jeho původcům, rozšiřovatelům a protektorům“. Dále zdůraznil zájem o spolupráci s pokrokovými spisovatelskými svazy, zvláště z rodícího se východního bloku.

Jako jedna z prvních organizací se Syndikát ve svém svolání přihlásil ke všeobecné denacifikaci a zveřejnil i seznam členů vyloučených pro spolupráci s Němci. Oprávnění přezkoumat jednotlivé případy a předložit definitivní



Přijetí delegace Syndikátu českých spisovatelů u prezidenta Beneše 13. 12. 1946

návrh na vyloučení však dostala teprve očištná komise, která zasedala od 17. května do 7. října 1945. Jejím předsedou byl Václav Černý a členy T. Svatoopluk, Ilja Bart a Karel Scheinpflug.

V souladu se zákonem Prozatímního národního shromáždění o přezkoumání činnosti uměleckých a vědeckých pracovníků v době zvýšeného ohrožení republiky i s ohledem na pravomoci tzv. velkého a malého dekretu prezidenta republiky byli na počátku roku 1946 ze Syndikátu vyloučeni Jan Grmela, posmrtně Miloš Hlávka, A. J. Kožíšek, V. J. Krýsa, Zdeňka Lipanská, Vojtěch Rozner, M. J. Vochoč a Alois Vojkůvka. Na čtyři roky byli distancováni František Kožík, Fedor Soldan, Vilém Werner, na dva roky Václav Renč, Bedřich Slavík, Frank Tetauer a na jeden rok R. I. Malý. Nejmírnější trest, důtku, obdrželi Mirek Elpl, Miloslav Matas, Jan Zahradníček, Olga Srbová a Jan Šnobl. Distance vstupovaly v platnost se zpětnou účinností od 9. května 1945.

Ne vždy se ale měřilo stejně. Fedoru Soldanovi, jenž měl být původně vyloučen pro publikační činnost v protektorátním Českém slově (článek Jasně politické slovo státního tajemníka K. H. Franka, otištěný 5. 11. 1941, apod.), se při odvolání dostalo podpory výboru a trest mu byl změněn. Po dvou letech bylo zastaveno i jeho distancování (od roku 1946 byl redaktorem nakladatelství Orbis).

Odborový charakter Syndikátu a proces očisty posílily jeho pozici vůči dalším obnovovaným spisovatelským sdružením, Spolku českých spisovatelů-beletristů Máj a Moravskému kolu spisovatelů. Vzhledem k tomu, že oba tyto spolky fungovaly jako penzijní a podpůrné a disponovaly mimo jiné i nakladatelskými družstvy, usiloval Syndikát, aspirující na jediné spisovatelské sdružení, jak o jejich členskou základnu, tak i o jejich značný nemovitý majetek.

SPOLEK ČESKÝCH SPISOVATELŮ-BELETRISTŮ MÁJ, založený již roku 1894, působil také jako literární i divadelní agentura a mimo jiné zastupoval řadu dědiců autorských práv českých klasiků. Sdružoval ponejvíce autory starší generace. Jeho členy byli například Miloš Jirko, Jaroslav Kolman Cassius, Josef Kopta, František Křelina, Miloslav Novotný, Václav Renč a další. S poukazem na to, že před Mnichovem spolek inklinoval k politické pravici, bylo jeho sídlo již v květnu 1945 obsazeno Ústřední radou odborů. Ačkoli Máj projevil ochotu akceptovat nabídku Syndikátu a splynout s ním, neobratná politika jeho představitelů způsobila, že byl rozpuštěn a národními správci jeho majetku se stali členové Syndikátu František Götz a František Kovárna. Při bývalém Nakladatelském družstvu Máje byl pak na valné hromadě, konané 8. února 1947 za čestného předsednictví Ivana Olbrachta, ustaven **LITERÁRNÍ KLUB MÁJ** (dalšími členy předsednictva byli Bohumil Mathesius, Josef Kopta, Vítězslav Nezval, Marie Pujmanová, Adolf Hoffmeister, Karel Konrád, M. V. Kratochvíl a František Götz).

Poválečné kulturní a politické směřování ovlivnilo i činnost **MORAVSKÉHO KOLA SPISOVATELŮ**, organizace existující od roku 1912, sdružující asi 140 činných a 9 000 přispívajících členů a disponující jměním osm milionů korun. Bezprostředně po válce se komunisticky orientovaní moravští spisovatelé pokusili o jeho přeměnu v jednotnou spisovatelskou organizaci pod názvem Moravské literární sdružení. V červnu 1945 bylo Kolu pod záminkou, že se „provinilo proti národní cti“, doporučeno, aby do tohoto sdružení vplynulo a opřelo svou činnost o širší základnu. V říjnu 1945 však tento pokus skončil nezdarem. Kolo svou samostatnost uhájilo také díky poukazu na finanční pomoc, kterou v době okupace poskytovalo rodinám perzekvovaných tvůrců. Spisovatelé nespokojení s politicky i umělecky konzervativním a regionalistickým zaměřením Kola založili **SDRUŽENÍ MORAVSKÝCH SPISOVATELŮ**, jehož předsedou byl Čestmír Jeřábek.

Podporu získalo Kolo u národně socialistické strany: valné schůze konané 25. března 1947 se zúčastnili ministři Prokop Drtina a Jaroslav Stránský. V moravském kulturním prostředí tak až do únorového převratu existovala účinná protiváha levicovým tendencím. Důkazem bylo i to, že mezi významné moravské literární spolky náleželo též **SDRUŽENÍ KATOLICKÝCH SPISOVATELŮ A PUBLICISTŮ**, vydávající měsíčník *Akord*.

Svůj vliv v řadách českých spisovatelů po skončení války rychle obnovilo nepočetné, avšak elitní **ČESKÉ CENTRUM MEZINÁRODNÍHO PEN KLUBU**, znovu ustavené 10. listopadu 1945 a vedené předsedkyní A. M. Tilschovou. PEN klub se

snažil navázat na svou předválečnou tradici a usilovat o „dorozumění mezi národy“ a o „trvalý mír skrze spisovatele, neboť oni tvoří veřejné mínění“. Udržoval kontakty se členy ostatních poboček této světové organizace (do Československa zavítali po válce např. M. A. Nexø, Dora Gabe a generální tajemník sdružení Hermon Ould) a od roku 1947 svou prestiž upevňoval obratnými tahy. O čestné předsednictví požádal prezidenta Edvarda Beneše a čestné členství nabídl řadě významných kulturních osobností (Petr Bezruč, Jaroslav Kvapil, Ivan Olbracht, Albert Pražák, Fráňa Šrámek, Karel Toman, zatímco S. K. Neumann nabídku odmítl). Přes své mimořádné postavení spoléhal i PEN klub při posuzování otázek zásadního charakteru na doporučení Syndikátu, také proto, že do této organizace patřila značná část jeho členské základny.

Úlohu nejvlivnější literární organizace v předúnorové době nicméně plnil Syndikát, který v roce 1946 sdružoval okolo 1 200 členů. Jeho činným členem mohl být beletrista či odborný spisovatel, autor tří beletristických knih nebo jiných adekvátních literárních děl (rozhlasových her, filmových scénářů), případně šesti překladů nebo „většího počtu časopisecky otištěných závažných prací“. V mimořádných případech ovšem výbor mohl povolit výjimku.

Do Syndikátu tak patřili i někteří členové Moravského kola spisovatelů, Sdružení moravských spisovatelů, zástupci Sdružení katolických spisovatelů a publicistů. Členství v Syndikátu však bylo atraktivní i z hmotných důvodů.



Edvard Beneš se spisovatelé na Dobříši 21. 5. 1946 – v popředí vedle prezidenta Bohumil Novák, Václav Řezáč a Václav Černý

V souladu se svým odborovým statutem se spolek staral o finanční zabezpečení a pojištění svých členů, zajišťoval cestovní i pracovní stipendia a těšil se velkorysé podpoře ze strany příslušných ministerstev. Spisovatelé získávali výhody v přidělovém systému potravin, při přidělování pracoven a rekreačních domků (často ve vysídlovaném pohraničí) a podobně. Roku 1948 byla z majetku PEN klubu pod Syndikát převedena ozdravovna v Budislavi u Lito-myšle. Stát okázale demonstroval svou péči o tvůrčí pracovníky a zvýšení jejich společenské prestiže. Reprezentační zázemí (roku 1945 zkonfiskovaný barokní zámek Colloredo-Mansfeldů v Dobříši) umožňovalo přijímat zahraniční literáty a zajišťovat jim komfortní pobyt. Na pozvání Syndikátu a státních institucí navštívili v předúnorovém období Československo například Konstantin Simonov, Alexandr Fadějev, Ilja Erenburg, André Breton, Thomas Mann, T. S. Eliot a Tristan Tzara.

Syndikát byl pojatý jako odborová profesní organizace. Přesto mnohé jeho rysy umožnily, aby se po komunistickém převratu stal základnou jednotného spisovatelského svazu, koncipovaného jako organizace ideová a výběrová.

■ Polemiky před parlamentními volbami a sjezdem spisovatelů

Výlučné postavení Syndikátu a viditelná státní podpora sama o sobě neznamenala, že by jeho členstvo a vedení sdílely shodné pojetí funkce umění a postavení umělce v novém společenském uspořádání. Názorová pluralita a konfrontace různých postojů se projevila již bezprostředně po válce, v programových nástiněch koncepce nového umění, v polemikách a diskusích před prvním sjezdem českých spisovatelů.

Články uveřejňované na stránkách denního a kulturního tisku poměrně věrně zrcadlily názorovou diferenciaci kulturní obce i prohlubující se rozpory ve vztahu ke stěžejním kulturně-politickým problémům, a to i mezi samotnými komunisty. Názorová stanoviska stran přitom nejednou vyhrocovala probíhající předvolební kampaň k volbám do Národního shromáždění.

Některé polemiky organicky navazovaly na kampaně proti spisovatelům usvědčeným či podezřelým z kolaborace, jejich motivace však často sahala hlouběji do minulosti a dotýkala se postojů z období druhé i první republiky. Prudký útok na rozhraní let 1945–46 směřoval proti některým katolickým autorům, kteří po Mnichovu a v prvních měsících existence protektorátu využili změněných politických poměrů k výpadům proti masarykovské demokracii, jejím obhájcům, jako byl například Karel Čapek, a politické levici. Také fakt, že řada katolických spisovatelů publikovala i v době krutých represí české kultury, přispěl k poklesu jejich prestiže, zatímco protektorátní publikační činnost jiných byla přehlížena. Katoličtí tvůrci totiž již za první republiky, po Mnichovu i za protektorátu odmítali Masarykovo, liberální i levicové pojetí čes-

kých dějin a kultury a místo nich veřejnosti předkládali svou vlastní koncepci, někdy i s antisemitským podtextem. Proti katolíkům proto v letech 1945–46 svorně vystupovali nejen levicově smýšlející jednotlivci a liberální demokraté, ovlivnění zkušeností koncentračních táborů (Václav Běhounek, K. J. Beneš), ale i modernisté (Jindřich Chaloupecký) nebo evangelíci (Josef Brambora). Stoupenci politické levice, modernisté a liberálové pak pokládali katolicismus za konzervativní a historicky překonaný směr, za ideologii, která zklamala očekávání české veřejnosti již v období první světové války a ještě zřetelněji po Mnichovu a nesouzněla s většinovými názory i pocity. Nemalá část tisku považovala za sympatizanty fašistického režimu například Jaroslava Durycha, Jakuba Demla, Jana Čepa, Václava Renče a Jana Zahradníčka. Tlaky na jejich vyobcování z české kultury vyvrcholily poté, co vešlo ve známost rozhodnutí spisovatelské očištné komise.

Články, uveřejňované v Kulturní politice a nesoucí příznačně nekompromisní názvy Větrat, dokud je čas (Václav Lacina, 1945, č. 11), Kolaborant před kolaboranty (Václav Běhounek, 1946, č. 12), Co hledají v české kultuře (Václav Běhounek, 1945, č. 8), A také odhmyzit (K. J. Beneš, 1946, č. 14), podpořilo mnoho významných osobností. Například Jindřich Chaloupecký, který v melantrišských Listech vystoupil proti veřejnému působení Jana Zahradníčka, Josefa Kostohryze, Václava Renče a Jana Čepa, tak učinil slovy: „Jsou ještě jiná zaměstnání než v redakcích, divadlech, nakladatelstvích a ministerstvech. Nechceme proto, aby šli kopat uhlí. Jenom říkáme, že by nám bylo volněji, kdybychom se už nemuseli nikdy s nimi a s jejich jmény setkat“ (Listy 1946, č. 2). Jednostranně vedený nátlak podpořily i poznámky Václava Černého a Karla Janského v Kritickém měsíčníku. Odpověď Timothea Vodičky hájící některé napadené spisovatele vyšla příznačně v čase ještě vyhrcořenějších střetů v roce 1947 pod názvem Tažení proti katolickým autorům (Akord, s. 177–185).

Paradoxem příznačným pro dobovou atmosféru je, že sám Chaloupecký a Skupina 42 byli Václavem Zikmundem později nařčeni ze spolupráce s okupačním režimem v rakouské revue Plan. Chaloupecký na to reagoval v Listech 1948, č. 1.

Jestliže při výpadech proti katolíkům nalézali společnou řeč komunisté i stoupenci klasické parlamentní demokracie, v dalších otázkách se jejich cesty záhy začínaly rozcházet. Většina účastníků polemik se sice dovolávala socialismu a opakovala tezi o budování republiky jako lidového a kulturního státu, obsah nejfrekventovanějších pojmů (lid, kultura, socialismus, svoboda tvorby) se však již zřetelně lišil podle jednotlivých mluvčích. Sémantická šíře, rozkolísanost a variabilnost klíčových slov přerůstala často v jejich politicky účelové využívání. Rovněž postavení umělce jako aktivního činitele „jdoucího s lidem“ dostávalo již od května 1945 různé významové odstíny,

v jejichž pozadí stál nejen problém vztahu osobnosti a společnosti, respektive umělce a státu, ale hlavně rozpor mezi estetickým a ideologickým chápáním umění.

Jednou ze zásadních diskutovaných otázek byla otázka kulturní orientace, a to v souvislosti se zahraničněpolitickou orientací státu. Jestliže komunisté různých generací – od Zdeňka Nejedlého přes Ladislava Štolla a Václava Řezáče až po mladého Jiřího Hájka – chápali prosovětskou politiku a celkový obrat směrem na Východ jako trvalé a jediné možné řešení, jiní, například pragmatičtí typu Ferdinanda Peroutky, se k tomu stavěli jako k momentální nevyhnutelnosti.

Václav Černý probral řadu zásadních aspektů, vyplývajících z dané politické koncepce, v sérii osmi článků sjednocených společným podtitulem *K problematice socialistické kultury u nás*, zveřejněných v Kritickém měsíčníku v letech 1945–46. Černého vymezení kulturních zdrojů ukazovalo oběma směry, na Východ i na Západ, a souznělo s úvahami o možné, specificky československé cestě k socialismu. Černého články i referát na prvním sjezdu českých spisovatelů se postupně dotkly problému nového pojetí humanismu („chceme budovat kulturu socialistického humanismu českého“) a z pozic personalismu pojednávaly vztah osobnosti a kolektivu i podstaty nadčasovosti uměleckého díla, lidovosti a lidu („koho vlastně rozumějí tím lidem, k němuž jest literatuře putovat? Ani jediný se netrápí definicí hlavního pojmu své otázky [...]. Není synonymem národa v tom smyslu, v němž se říká „lid československý“ [...], lid je pro ně tolik co ne pán“).

Příznačné přitom je, že Černý ve svých úvahách často argumentoval slovníkem shodným s tím, s nímž do polemik vstupovali komunističtí diskutéři. Odvolával se na historický a materialistický základ dialektického vývoje dobových estetických norem, citoval klasiky ruské literatury (Maxim Gorkij), klasiky marxismu-leninismu a podobně. Odmítáním státního dirigismu a důrazem na autonomnost umění se však jeho představa socialismu a socialistické kultury, jak si ji definoval na počátku čtyřicátých let, podstatně lišila od konceptu radikální komunistické publicistiky. Ta si pak byla dobře vědoma, že Černý podává program, který se s jejími zájmy a cíli shoduje pouze v dílčích bodech. Proto se například Gustav Bareš v polemice *O cesty naší kultury* (Tvorba 1946, č. 3) ostře ohradil proti „nevědeckému zplošťování problémů“, jehož se měl Černý dopustit v úvaze o Paulu Valérym, nazvané *Trnitá cesta básnířova do socialistické společnosti*, tím, že podcenil odlišnou funkci umění v socialistické a buržoazní společnosti, a proto nepochopil, kteří autoři se mohou stát součástí kulturního dědictví a kteří ne. Svou polemiku přitom Bareš příznačně zaštitil autoritou samotného Stalina.

Nedošel-li v očích komunistických ideologů milosti Václav Černý, tím méně pochopení nalézali mezi stoupenci kulturní politiky KSČ další tzv. individualističtí humanisté, proti nimž směřovaly výpady komunistického tisku: František

Kovárna, Ferdinand Peroutka a historik Jan Slavík, tehdy nejlepší český znalec ruských a sovětských dějin.

Přípravy, atmosféru a průběh prvního sjezdu českých spisovatelů zřetelně ovlivnil VIII. sjezd KSČ a volby do Ústavodárného národního shromáždění, konané dne 26. května 1946. Součástí vyostřeného předvolebního boje, který začal již s příchodem nového roku, byla též přednáška, kterou 18. února 1946 v Socialistické akademii proslavil Zdeněk Nejedlý na téma *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Řečník se v ní snažil vyhroceně odpovědět na otázku o smyslu a směřování českých dějin. Hlavním cílem vystoupení bylo přesvědčit veřejnost, že komunisté nepreferují pouze internacionální, respektive třídní přístup, který jim značná část společnosti vyčítala už v meziválečném období, ale naopak se hlásí k uznávaným národním hodnotám (zvláště k odkazu husitství a obrození), a jsou dokonce jejich nejlepšími zastánci a nositeli. Nejedlý jako vysokoškolský profesor, odchovanec pozitivistické vědy, znalec a obdivovatel husitské i obrozené epochy, ale též životopisec Masarykův a Leninův, se pro tento úkol velmi hodil, neboť dokázal obratně propojovat starší obrozené teze s dobovým důrazem na protikladnost slovanské a germánské kultury: „Komunismus Jana Žižky je zajisté daleko bližší českému národu než fašismus císaře Zikmunda.“ Nejedlého proslov, v témže roce vydaný jako brožura, navazoval svým laděním na jeho projevy v moskevském rozhlasu za války a současně antcipoval účelově zkreslený výklad minulosti v zájmu komunistické strany.

Součástí intenzivní kampaně doprovázející VIII. sjezd KSČ byl úkol doložit, že politiku strany podporuje většina národa a také většina tvůrčích pracovníků. Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ proto připravilo pro Rudé právo anketu, v níž známí umělci a vědci vyjadřovali svůj postoj ke KSČ (28. 3. 1946),

Komunistická strana Československa, stejně jako všechny komunistické strany ve světě, je právě pro ten vědecký socialismus, který tkví pevně v základech její politiky, *nejspolehlivější bojovníci za myšlenku socialismu*. Jestliže vědecký socialismus dal ~~za~~ ruské revoluce světu Lenina, kdežto umírněný a vědecky ~~ne~~podložený socialismus postavu tak trapnou, jako byl Kerenský, nakonec nutně kontrarevolucionář, je to symbol nadmíru významný.



Ivan Blatný

básník a spisovatel

Anketní odpověď Ivana Blatného z brožury Můj poměr ke KSČ, 1946

respektive k projevu Klementa Gottwalda (30. 3. 1946). Z odpovědí šedesáti šesti známých umělců a vědců (mj. K. J. Beneš, Ivan Blatný, E. F. Burian, František Halas, Ivan Olbracht, Toyen, Albert Pražák, Václav Černý, Václav Holzknecht, Václav Rabas, Julius Heidenreich-Dolanský aj.) byly posléze sestaveny publikace *Kultura na prahu zítřka. Kulturní pracovníci k výstavbě republiky* (1946) a *Můj poměr ke KSČ. Projevy z řad pracující inteligence* (1946), které napomohly zvýšit prestiž komunistické strany a iniciovaly její volební heslo Mistři kultury jsou s námi!

Na samotném stranickém sjezdu potvrdil posun v nazírání na kulturní politiku, spíše však proměnu komunistické rétoriky, Václav Kopecký v projevu O národní a státní ideologii nového Československa (Rudé právo 31. 3. 1946). Apeloval v něm na vlastenecké cítění, vyjádřil se pro toleranci náboženského přesvědčení a ocenil význam T. G. Masaryka. Zároveň proklamoval spolupráci se slovanskými státy i se Západem. Pozměněná linie KSČ také hovořila o vlastní, specificky československé cestě k socialismu. Jak ale ukázaly další události, šlo spíše o předvolební tah než o vážně myšlený záměr.

O měsíc a půl později, krátce před volbami do parlamentu, se v tisku (15. května v Rudém právu a vzápětí ve 22. čísle Tvorby) objevilo *Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu*. Otevřenou výzvu k podpoře politiky KSČ signovalo v průběhu deseti dnů 841 osob (mimo jiných též Vladimír Holan, František Hrubín, Jan Mukařovský, Jan Weiss). Svým podpisem dávali na srozuměnou, že poznali „v učení komunistů dovršení lidského poznání a záruku dalšího vzestupu člověka“.

Komunistická strana Československa ve volbách s převahou zvítězila. V českých zemích, kde měla více než milionovou členskou základnu, získala přibližně 40 procent hlasů, v celostátním měřítku 38 procent. V nové vládě tak obsadil funkci předsedy komunistický vůdce Klement Gottwald. Pro kulturní sféru však bylo důležité, že se KSČ v zájmu důležitějších resortů vzdala křesla ministra školství a osvěty. Nový šéf resortu, národní socialista Jaroslav Stránský, se pak pokusil vzdorovat nastolenému trendu a odmítl například předložit parlamentu zákon o jednotné škole a divadelní zákon, které vypracoval jeho předchůdce Zdeněk Nejedlý. Na celkové politické převaze komunistů však ani tento dílčí neúspěch nic neměnil.

■ První sjezd českých spisovatelů a jeho ohlas

První sjezd českých spisovatelů zahájil své jednání 16. června, tedy tři týdny po parlamentních volbách, a ukončil je 20. června 1946 (sborník referátů s názvem *Účtování a výhledy* vyšel v roce 1948). Sjezd otevřel František Halas, předseda pořadajícího Syndikátu českých spisovatelů, krátká úvodní slova



František Halas
při projevu
na zahájení Sjezdu
českých spisovatelů
16. 6. 1946

přednesli Zdeněk Nejedlý a za slovenskou delegaci předseda Spolku slovenských spisovatelů Laco Novomeský.

Zásadní příspěvek *Poslání spisovatele v národě* pronesl prezident Edvard Beneš. Zdůraznil v něm otázku mravní integrity tvůrce a jeho odpovědnosti na cestě „k češství, evropanství a k lidství“, podtrhl autonomní postavení literatury při formulování zásady neporušitelnosti lidských práv, ale i v rámci touhy překonat dogmatismus a dobrat se objektivnosti a tolerance: „Straníci a lidé zaujatí a předem stranickým stanoviskem duševně spoutaní mohou si dovolit být nesnášenliví ve věci i ve formě. Spisovatel jím být nemá. Spisovatel má vidět především člověka a pak teprve straníka [...]. A není vyspělého a kulturního národa, jenž by se mohl obejít bez takového svobodného literáta a filozofa.“ Shrnul tak svou – víceméně tradiční, byť aktualizovanou – představu spisovatele.

Základní ideová stanoviska jednotlivých spisovatelů a názorová pluralita se na sjezdu vyjevily dostatečně zřetelně. Jednání probíhalo v několika základních tematických a diskusních blocích, které již názvy postihovaly dobově aktuální společenské otázky: *Literatura a národ*, *Osobnost a kolektiv*, *Cesta literatury k lidu*, *Poslání literární kritiky ve společnosti*, *Účtování a výhledy*. Z volby referentů pro jednotlivá témata byla zřetelná snaha o prezentaci různých přístupů, trojího osvětlení problému: v bloku o vztahu osobnosti a kolektivu přednesli

referáty Aloys Skoumal, Václav Černý a Lumír Čivrný, v bloku o kritice Jan Grossman, Bohumil Polan a Ludvík Svoboda.

Rozrůzněnost mínění se týkala nejen uměleckého díla a osobnosti jeho tvůrce, ale i estetickovýchovných aspektů formování čtenářské obce. Největší zastoupení měli ti, kteří na sjezdu – přes všechny vzájemné rozdíly v postojích a názorech – vystupovali jako příznivci prosocialistického směru. Ti většinou nespatořovali vztah osobnosti a kolektivu jako zvláštní problém, protože „osobnost nemá odlišné zájmy od zájmů kolektivu“ a pracující lid v období nástupu socialismu přejímá odpovědnost za kulturní vývoj národa (Lumír Čivrný, Julius Heidenreich-Dolanský, Jiří Taufer). Lidovost kultury viděli v pozitivním, optimistickém zobrazení doby, v rozvoji nových literárních žánrů i utváření vkusu nového čtenáře (Jan Drda, Bohumil Mathesius, Jan Hostáň, Miroslav Hanuš, matematik a filozof Arnošt Kolman). Vyslovili se k nutnosti znovu teoreticky podložit a přehodnotit metodologii literární kritiky v souvislosti s jejími novými, socialistickými cíli (František Götz, filozof Ludvík Svoboda, Jiří Hájek) a teoreticky i na konkrétních příkladech demonstrovali úlohu literatury v socialistické společnosti (Jan Mukařovský, František Götz, Marie Majerová, Marie Pujmanová, Václav Řezáč). K tvárným výbojům i kultivaci estetického citění čtenáře se přihlásil Karel Teige. Vítězslav Nezval se dotkl aktuální problematiky kých a postavil jeho zplošťující obraz proti uměleckému básnickému výtvaru, jenž se může inspirovat celou mnohotvárnou podobou skutečnosti.

Nicméně i mezi socialisticky orientovanými mluvčími byly zřetelné difference, které předjímaly jejich budoucí vývoj. Například Jan Grossman, kritik, který se po únoru 1948 s komunistickou stranou a její ideologií zásadně rozešel, již zde polemizoval s názory, jež kladly důraz na politickou a ideologickou funkci uměleckého díla. Svě úvahy o marxistické kritice vyhotil v požadavek ostře rozlišovat mezi politickou praxí socialismu a vlastní kulturou socialismu, tedy respektovat polyfunkčnost literárních děl, jejich uměleckou specifičnost. S oporou v Engelsově výroku, že „nad ekonomickou bází je ideologická nadstavba nadaná vlastním pohybem“, se pokusil omezit hranici, po kterou smí marxismus diktovat umění a estetice: „Zde končí pro estetiku marxismus“, neboť blíže povahu a zákonitost tohoto pohybu nevymezuje.

Ze základního rámce sjezdu vybočily především dva příspěvky z bloku *Osobnost a kolektiv*. Zcela osamocený zůstal názor Aloyse Skoumala, jenž ze spirituálních pozic formuloval rysy současné epochy jako historické krize, počátku „nového baroka“, pro niž je charakteristický pokus o rozbití starých forem i ustavení forem nových a která v sobě soustřeďuje „maximum antitetic-kých prvků, provázených maximum emocí“. Varoval také před sociální deformací tvůrčí svobody spisovatele. Velkou diskusi vyvolalo rovněž vystoupení Václava Černého, který zdůraznil mravní úlohu osobnosti v socialismu a její roli jako předjímatele budoucího vývoje. „Nevidím,“ prohlášoval Černý, „pro nekonformní osobnost jiného rozhodčího otázky, má-li či nemá se kolektivu

pokořit, než její vlastní, osobní mravní svědomí.“ Třetí z referentů, Lumír Čivrný, ovšem z pozic „vědeckého socialismu“ odmítl jak „anarchistické pojetí svobody“ (tj. argumentaci Černého), tak Skoumalův křesťanský personalismus.

Příznačný sklon k politickým, mimoliterárním vývodům podtrhovaly při sjezdovém jednání též odkazy na literární klasiky i nedávné mučedníky války, jejichž dědictví – jak podtrhl příspěvek Ivana Olbrachta – bylo vnímáno jako aktuální. Nejvíce citován byl sice F. X. Šalda, ale jeho individualistické gesto většinou ustupovalo zdůrazňování „sociální podstaty umění“, tedy názoru, který Šalda na sklonku svého života projevil vstřícným přístupem k mladé, socialisticky orientované generaci umělců.

Kratičká závěrečná rezoluce sjezdu byla příznačně vypracována jako proklamativní politický dokument. V jejím znění připadala umělecké osobnosti role vykladače převratných společenských změn, zvěstovatele nových pohledů a budovatele nových mezilidských vztahů. Rezolucí se spisovatelé přihlásili k socialistickému humanismu, k nejlepšímu národnímu tradicím a k podpoře dvouletého budovatelského plánu.

Bylo proto v logice věci, že levicový tisk, včetně sociálnědemokratických listů, ocenil způsob, jakým sjezd propojil otázky estetické a politické: „Jako klad musíme hodnotit, zejména politicky, dokonalou shodu literatury s politikou, jak ji vyznávali spisovatelé napořád, hlásící se nadšeně k linii košického programu a k jejímu pokračování až k samým cílům socializace“ (Karel Polák: Po sjezdu českých spisovatelů, Právo lidu 23. 6. 1946). Naproti tomu Pavel Tigrid odmítl převahu politických zájmů nad uměleckými snahami a služebnost spisovatelů vládní politice neváhal prohlásit „za zradu vzdělců“. S mladickým radikalismem přitom mířil proti celé spisovatelské obci a umělecké úrovni děl, neboť spisovatelé podle něj za uplynulý rok nic nevyplodili (Obzory 1946, č. 27). Ferdinand Peroutka ironicky poznamenal, že novináři cení spisovatelský sjezd



Miloš Jiránek
s Ferdinandem Peroutkou

také proto, že ponechal svobodu umělecké tvorbě, což je „maličká zásluha, asi taková, jako kdyby jakýkoliv sjezd se usnesl, že se neposadí do vzduchotěsné komory a neodřízne si přívod vzduchu, nebo jako kdyby se někdo rozhodl neprodat se do otroctví“ (Dnešek 1946, č. 15). Zkušený novinář tak vyjádřil nejen reálné obavy z povolebního rozložení politických sil, ale narážel i na mocenské tažení proti svobodě tvůrčího projevu v Sovětském svazu.

■ Další názorová diferenciacie

Několik týdnů po skončení sjezdu českých spisovatelů rozvířily hladinu veřejného mínění sovětské čistky. Dne 14. srpna 1946 přijala Všesvazová komunistická strana (bolševiků) závaznou rezoluci *O časopisech Zvězda a Leningrad*, kterou na aktivu leningradské organizace přednesl A. A. Ždanov. Na jejím základě byli ze Svazu sovětských spisovatelů vyloučeni Anna Achmatovová a Michail Zoščenko. Brzy poté následovaly perzekuce dalších umělců (Olga Berggolcová, Nikolaj Tichonov).

Represe rozpoutané Stalinovým režimem nutily české tvůrce k hlubšímu zamyšlení nad sovětskou realitou a k snaze pochopit její rozpornost. Poprvé v poválečné atmosféře, dlouho přeplněné obdivem k vítěznému a mocnému Sovětskému svazu, tak vznikla potřeba kritičtější reflexe poměrů v sousední socialistické velmoci. Opět se zřetelně vyjevovalo, že sovětský systém podřizuje osobnost, včetně tvůrčích individualit, politické direktivě, která nestrpí odlišný názor a pěstuje v lidech pocit nemohoucnosti a bezmoci. Starší a poučenější čeští umělci si museli vzpomenout na polemiky o sovětské politice a moskevských procesech z druhé poloviny třicátých let. Glorifikovaný a zároveň mlhavý Sovětský svaz tak pro mnohé ztrácel na své podmanivosti a jeho obraz se konkretizoval ne vždy pozitivně.

Podobně jako v letech 1936–38 i nyní rozdělil případ pronásledovaných sovětských umělců české spisovatele do dvou jasně vymezených názorových skupin. Komunističtí kritici, v souhlasu s názorem Ústředního výboru KSČ, hájili sovětské orgány a zároveň uklidňovali veřejné mínění sérií článků o specifičnosti československé cesty k socialismu.

Jiří Taufer v protikladu k dílu obou spisovatelů uvedl agitační báseň Vladimira Majakovského i jeho výrok „chci, aby mi prikazovali“ jako důkaz, že se umělec musí podřítit vyšším zájmům (Tvorba 1946, č. 36, 37). Skutečnost, že ždanovovská kulturní politika je schopna tvrdě postihovat tvůrce za satirické „křivení skutečnosti“ či „dekadentní salonní básně“, interpretoval Ladislav Štoll v článku *Politika a poezie* (Tvorba 1946, č. 38) jako pozitivní tlak společnosti, přispívající k tomu, aby umělec žil čestně a opravdově „nejživotnější problémy svého národa“. Bohumil Mathesius, který v Tvorbě odborně posuzoval dílo obou vyloučených spisovatelů, potvrdil oprávněnost sovětského kroku a zdůvodnil

jej jako proces permanentně pokračující revoluce v podmínkách ideologické války. Té se však podle něj český spisovatel nemusí obávat, neboť „zákroky à la Achmatovová pramení svými příčinami i metodou hluboko ve zvláštních podmínkách sovětské společnosti“ (Tvorba 1946, č. 41).

Výmluvný byl pro dobovou atmosféru způsob, jak se k případu stavěli kritici a spisovatelé odlišné ideové orientace. Ti sice zákrok odsuzovali a vnímali jej jako důsledek „specifických sovětských poměrů“, současně však odmítali přímo vystoupit proti Sovětskému svazu. Václav Černý tak na jedné straně zdůraznil, že moc nemá právo násilím zasahovat do svědomí a díla kulturního tvůrce, jsou-li toto dílo a toto svědomí poctivé, a na straně druhé napsal, že sovětská čistka je „soustem nesmírně vítaným pro reakci. A to [...] pro mne stačí, abych o této záležitosti nepronesl byt i jen jediné slůvko nesouhlasu“ (Kritický měsíčník 1946, č. 17–18). František Kovárna varoval před napodobováním sovětského vzoru, současně však zdůraznil, že „nebudeme pošetile zasahovat do věcí spojeneckého Sovětského svazu“ (Svobodné slovo 15. 9. 1946).

Příčinu iluzí části české kulturní obce o Sovětském svazu vystihl Edvard Valenta: „Bylo a dosud je u nás zvykem hledět na Sovětský svaz jako na něco nadlidského, a tedy i nelidského; nikoliv jako na svět lidí, nýbrž na svět teorií, které nemohou podléhat omylům, a tedy ani změnám, ani kritice, na svět, kde není ani vášní lidských, ani slabostí, kde se pochoduje za jediným myšlenkovým praporem, kde vrcholnou slastí lidského života je padat pro vlast, utahovat si opasek a veskrze zapírat svou osobnost ve prospěch celku, nebo dokonce pro blaho generací ještě nenarozených“ (Spisovatel na rozcestí, Dnešek 1946, č. 24).

Jestliže případ Achmatovové a Zoščenka zproblematizoval v povědomí české kulturní veřejnosti obraz sovětské kulturní politiky a nastolil otázky vztahu básníka a moci, pro komunistickou stranu se objevil v nejméně vhodném období. Ta si totiž na začátku svého působení v roli nejsilnější vládní strany byla dobře vědoma, že se na cestě za svým konečným cílem, tedy úplným převzetím politické moci, neobejde bez stále větší podpory i mezi inteligencí, umělci a vědci. Ve snaze posílit svůj vliv a udržet svou dominanci v kulturní sféře se proto komunisté znovu pokusili založit jednotnou organizaci tvůrčích pracovníků, jejímž prostřednictvím by mohli tuto oblast řídit a ovládat.

Vlastní podnět k ustavení nového sdružení vzešel z Kulturně-propagační komise ÚV KSČ, která svou iniciativou zamýšlela podpořit vládní linii a připravovaný dvouletý plán hospodářské obnovy republiky, přijatý 25. října 1946. **KULTURNÍ OBEC**, jak zněl název nově zřízené organizace, se uvedla svoláním *Českým kulturním pracovníkům* (Rudé právo 6. 10. 1946). Proklamace zdůrazňovala potřebu „souběžného kulturního programu“ k mírovému budovatelskému úsilí, jenž by „vyrůstal jak z pokrokové národní tradice, tak i z nového vývoje světového“. K manifestu se přihlásili čelní komunističtí umělci a vědci (E. F. Burian, František Halas, Jindřich Honzl, Marie Majerová, Jan Mukařovský, Bohumil Mathesius, S. K. Neumann, Vítězslav Nezval, Ivan Olbracht,

Ladislav Štoll, historik Václav Husa aj.), ale i někteří nekomunisté. Celkový počet 41 signatářů byl však pro KSČ zklamáním.

Deziluze komunistického vedení se ještě prohloubila o týden později, kdy se jako protiváha Kulturní obce zformovala, se zjevnou sympatií národně socialistické strany, organizace pojmenovaná KULTURNÍ SVAZ. S jeho programem, nazvaným *Kultura musí být svobodná*, vyjádřili souhlas mimo jiné Kamil Bednář, K. J. Beneš, Václav Černý, Pavel Eisner, Josef Kopta, Jaroslav Kvapil, Jaroslav Seifert, Olga Scheinpflugová, Fráňa Šrámek, Emil Vachek, Ferdinand Peroutka, malíř Jan Zrzavý, hudební skladatelé J. B. Foerster a Vítězslav Novák i významní badatelé jako filozof J. B. Kozák, literární vědec Karel Krejčí, historikové Václav Chaloupecký, Otakar Odložilík, Karel Stloukal a jiní. Celkem 63 osoby, které svolání podepsaly, se netajily přesvědčením, že kultura splní „své sjednocující poslání jen tehdy, zůstane-li pro politiku svéprávnou autoritou“ (Svobodné slovo 13. 10. 1946). Odkazem na projev, který prezident Beneš přednesl na prvním sjezdu spisovatelů, dávaly zároveň najevo, že komu chovají politickou důvěru.

Z hlediska komunistické strany byla vzniklá situace nepřijatelná, tendence k vytvoření jednotné kulturní organizace však nebyla cizí ani jejím oponentům. Proto se již na podzim roku 1946 rozběhla přípravná jednání ke vzniku zastřešující organizace přijatelné pro oba umělecké tábory. Už v listopadu 1946 se zástupci Kulturní obce a Kulturního svazu dohodli na vytvoření jednotného spolku, jehož platformou měl být „čínorodý humanismus ve smyslu socialistického vývoje, to jest úsilí o lidskost v cíli i prostředcích“. Přípravný výbor KULTURNÍ JEDNOTY zasedal od prosince 1946; ustavující valná hromada, v jejímž čele se objevil evangelík J. B. Kozák, se však konala až 27. dubna 1947.

Oba hlavní řečníci, František Kovárna i Ladislav Štoll, se soustředili na hledání základních premis přijatelných pro všechny zúčastněné. Ladislav Štoll našel takový sjednocující prvek v pravdě, které je podřízena každá svoboda, František Kovárna pak v socialismu, jenž dle jeho názoru nevylučuje ani individualistický, ani kolektivistický přístup. Již tato okolnost napovídala, že Kulturní jednota bude organizací více reprezentativní než prakticky činnou.

Komunisté doufali, že se nově zřízená organizace stane nástrojem v jejich rukách, nicméně v praxi narazili na rozštěpenost kulturní sféry. Jejich sílící celospolečenský tlak přitom k nekomunistickým, ba protikomunistickým postojům přiváděl i mnohé z těch, kteří ještě před parlamentními volbami komunistickou stranu přímo či nepřímo podporovali (K. J. Beneš, Jaroslav Kvapil aj.). Navzdory cílům a prohlášením tak byla Kulturní jednota už od samého počátku nefunkční a jako nevyužitelná pro komunistické cíle po únoru 1948 zanikla.

Rostoucí diferenciaci kulturní veřejnosti potvrdily i poslední velké předúnorové polemiky o podstatě a povaze umělecké svobody, které podnítila výstava oficiálního sovětského malířství, uspořádaná na přímý popud z Moskvy. Expozice byla otevřena v dubnu 1947 v pražské síni U Topiče za účasti ministra zahraničních věcí Jana Masaryka. Stala se první příležitostí vidět na vlastní oči sovětský socialistický realismus, tedy typ umění zcela odlišný od toho, jaký doposud propagovali komunističtí stoupenci moderního umění (například Vincent Kramář v knížce Kulturněpolitický program KSČ a výtvarné umění, 1946).

V debatě, kterou výstava na stránkách tisku rozpoutala, nešlo v první řadě o umění, nýbrž o míru jeho služebnosti politickému režimu. Rezignace ruských výtvarníků na postupy moderního malířství, programová návaznost na klasičtější realistickou malbu 19. století a zobrazované náměty (Jaltská konference, portréty politiků apod.) umožňovaly mnoha návštěvníkům výstavy spatřit to, co si tvůrci, kritici a politici v Sovětském svazu představují pod pojmem socialistický realismus. Recenzenti, odchovaní západoevropským moderním uměním (František Kovárna, Ivan Slavík ad.), se bez ohledu na generační rozdíly pozastavili nad akademismem, didaktičností a technickou nedokonalostí vystavených prací. „To, co je na západě v umění nejvíce ceněno, ono subjektivní poznávání světa, ono básnické a originální vidění a osobní sloh umělcův, to vše je v SSSR prohlašováno za formalismus,“ napsal v Právu lidu 20. dubna 1947 Jiří Kotalík.

Vyhrocené polemiky okolo výstavy pokračovaly prakticky až do léta 1947, přičemž dělicí čára neprobíhala v rovině generační nebo politické, nýbrž spíše mezi staromilci a stoupenci moderního umění. Bohuslav Brouk neváhal zdůraznit neumělost vystavených děl, která patří spíše na periferii umělecké tvorby (Dnešek 1947, č. 5), Emil Filla se v rozhovoru ve Svobodných novinách (13. 7. 1947) o výstavě vyslovil jako o záležitosti „těžko stravitelné“, i když je známo, „že v SSSR určitá volnost není na místě“.

Polemiky vyostřovala i skutečnost, že komunistická strana organizovala návštěvy výstavy a pořádala za tím účelem i zájezdy dělníků. Celkový počet návštěvníků se tak pohyboval okolo třiceti tisíc, mnohým z nich ale chyběla základní orientace v moderním umění, což se promítalo i do četných nelichotivých útoků na něj v knize návštěvníků. Propagátoři nastupujícího socialistického realismu je interpretovali jako hlas lidu, pro který má vznikat nové umění.

František Kovárna si v této souvislosti položil otázku, zda „svěřit hledání toho, co je a má být uměním, odborníkům, nebo nám bude určovat spolehlivěji náš vkus pan Kdokoliv“, tedy zda „místo umělce diktujícího umění dosadit umění, diktované obecenstvem“ (Zvítězí a povládně pan Kdokoliv? Svobodný zítřek 24. 4. 1947). Současně varoval obhájce akademického a socialistickore-

listického umění před situací, „kdy bude dlouho znamenat socialismus v kultuře jen šířku, zaplacenou ztrátou hloubky“, a poukázal na jisté souznění s hesly z kampaně vedené ve fašistickém Německu proti „zvrhlému umění“.

Kritický ohlas výstavy vyvolal podrážděnou reakci sovětské strany. Ředitel Trefjakovské galerie Alexandr Zamoškin v Moskevské pravdě (6. 6. 1947) odsoudil české moderní umění jako formalistické a kritizoval též způsob výuky na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Její studenti i pedagogové se sice ohradili otevřenými dopisy (Mladá fronta 15. 6. a 20. 6. 1947), nicméně Zamoškinovy názory byly součástí trendu směřujícího k převzetí sovětských norem poúnorovými československými ideology a k jejich negativnímu postoji k modernímu umění a ke svobodné tvorbě.

To ostatně potvrzovaly i akce, které ve Stalinově zemi probíhaly od prosince 1947. Soustředěné výpady, uveřejňované z podnětu nejvyšších sovětských stranických míst v časopise Kulturnaja žizň, mířily proti spisovatelům Konstantinu Simonovovi, Iljovi Erenburgovi, Konstantinu Fedinovi, Alexandru Makarovovi i proti Alexandru Fadějevovi, jehož román Mladá garda byl kritizován za nedostatečné zdůraznění vedoucí úlohy komunistické strany. Počátkem roku 1948 se pak přidaly útoky na hudební skladatele Dmitrije Šostakoviče, Sergeje Prokofjeva, Arama Chačaturjana a Vana Muradeliho. V duchu ždanovské kulturní politiky vytýkaly spisovatelům „měšťácký nacionalismus“, skladatelům pak přijímání „soudobé modernistické buržoazní hudby“ a „formalisticky i historicky falešné“ pojetí.

Ideologický tlak, motivovaný též první fází tzv. studené války, narůstal a bylo jen otázkou času, kdy i do Československa proniknou sovětské směrnice, preferující „internacionální“ (přesněji stalinsky chápané komunistické) hodnoty před hodnotami národními. Ještě 7. října 1947 ale Svobodné noviny komentovaly sovětské kulturní čistky a jazyk, jakým byly zdůvodňovány: „Oficiální kulturní stanoviska, která jsou nyní pronášena v Sovětském svazu, stačí totiž v zemích, ležících od sovětské hranice na západ, pouze přetisknout bez komentáře, aby se stala protisovětskou agitací, již nelze žádným způsobem paralyzovat.“ Charakteristické přitom je, že tato kritika měla formu krátké informační zprávy a uvedený citát byl prezentován jako překlad názoru francouzského umělce.

Rok 1947 tak přinesl v kulturní oblasti zjevnou názorovou diferenciaci, podmíněnou rychle postupující polarizací názorů nejen na problém tvůrčí svobody. Přetrvávala sice situace, kdy se většina účastníků diskusí nadále rituálně zaštiťovala výroky či myšlenkami Marxe, Engelse, Lenina a Stalina a manifestovala svůj pozitivní poměr k socialismu a budování, ve skutečnosti však již mnozí chápali, že specifická československá cesta k socialismu tak, jak ji navenek stále hlásala komunistická strana, je pouze iluzí. Význam některých slov, která zprvu byla užívána intuitivně, spontánně a v obecné rovině,



Antonín Pelc: karikatura z knihy epigramů
Bez narkózy (autor: Jaroslav), 1947

se postupně zužoval a konkretizoval. Mnozí tak postupně zjišťovali, že se se svým pojetím světa do těchto slov nevejdou a že jsou nuceni stále více se konfrontovat s radikálním pojetím socialismu, opírajícím se o striktní marxismus-leninismus a sovětský model státního dirigismu.

V probíhajících polemikách vystupovala do popředí otázka platnosti nebo omezenosti metody dialektického a historického materialismu, o níž se komunistická publicistika opírala a již prohlašovala za přísně vědeckou. Teze o určujícím vlivu hospodářské základny na život společnosti vedla k nedoceňování duchovní kultury, považované za pouhou „nastavbu“, z čehož dogmaticky orientovaní komunističtí kritici a teoretici důsledně vyvozovali, že umělecká díla a jejich tvůrci jsou povinni podílet se na budování „nové“ a pokro-

kovější, tj. socialistické společnosti. Toto mechanické pojetí společenské funkce umění se opíralo o leninskou teorii dvou kultur, tj. o dělení kultury na pokrokovou a reakční. První podle této teorie souzní s logikou historického vývoje směřujícího k beztrždní společnosti, zatímco druhá je produktem upadající a k zániku určené buržoazní společnosti. Teorie dvou kultur určovala optiku přístupu ke kulturnímu dědictví, metodu jejího výkladu a hodnocení, ale i úkol stvořit zcela nové umění oproštěné od všeho „reakčního“. V politicky zjitřeném roce 1947 tak výrazně zesílila tendence podrobit literaturu diktátu výchovné funkce.

Těm, kteří vnímali svět i umění odlišným způsobem, nemohl marxismus, zvláště pak marxismus sovětského zabarvení, vyhovovat a dříve či později se s ním museli rozejít, byť se mnozí sami hlásili k socialistickým ideálům. Příznačným projevem měnící se situace bylo zesílení jejich zájmu o nová západoevropská umělecká hnutí, zvláště pak o ta, jež kladla otázky lidského bytí a otázky svobody člověka. Navzdory proklamativní změně orientace směrem na Východ totiž česká kultura do února 1948 zůstávala součástí západoevropského prostoru a byla otevřená všemu novému, co přicházelo ze Západu. Ve zlomovém roce 1947 se tak naplno projevila nejen tradiční česká otevřenost vůči Francii, ale nově i velký zájem o angloamerickou oblast. Do centra zájmu vstoupily nové duchovní a filozofické proudy, hlavně francouzský existencialis-

mus, který v Československu prosazoval zejména Václav Černý. Významným impulzem k poznání existencialismu bylo zvláště třetí číslo časopisu *Listy* z roku 1947 (→ s. 81, odd. *Literární časopisy*).

Mimo hlavní proud stáli spirituálně orientovaní autoři, kteří člověka a společnost nazírali prizmatem křesťanské etiky a hodnotové hierarchie. Do jejich polemického pole vstupovaly nejen dominující projevy levicového, komunistického a materialistického myšlení, ale i další „moderní“ filozofické směry. Jedním z příznačných signálů jejich aktivizace byl článek *Křesťanský svět* (*Vyšehrad* 1947, č. 1), který jeho autor, Jan Čep, v polemice s nepřijatelnými myšlenkovými směry pojal jako obhajobu hodnot, významu a cílů katolictví a katolické literatury. Tři proudy francouzského existencialismu podrobil kritické analýze evangelík Robert Konečný ve stati *Filozofie nicoty a úzkosti* (*Akord* 1947, s. 220–224). Marxismu a existencialismu jako dobovým fenoménům se věnovala také kniha Dominika Pecky, Artura Pavelky a Bohdana Chudoby *Křesťanský realismus a dialektický materialismus* (1946).

Varovným signálem v předúnorovém období bylo politické vyostřování uměleckých a kritických polemik. Zatímco v meziválečných letech patřilo k běžným zvyklostem, že názoroví protivníci spolu udržovali korektní vztahy a scházeli se v kavárnách i při četných jiných příležitostech, po květnu 1945 se atmosféra změnila. Názorový oponent býval často vnímán jako nepřítel, kterému je lepší se vyhnout. I když k tomuto posunu nepochybně přispěla léta okupace a posléze poválečné účtování se zrádci, kolaboranty a nacisty, nelze přehlédnout, že intoleranci v české kultuře postupně přizívoval hlavně nesmlouvavý „třídní“ postoj komunistického tisku. Nevybíravé útoky proti Ferdinandu Peroutkovi, Janu Slavíkovi i dalším demokraticky smýšlejícím jedincům, jejich srovnávání s fašisty a záměrné denunce, operující s polopravdami a výmysly, předznamenávaly situaci, která měla zanedlouho nastat.

■ Cesta k únorovému převratu

V průběhu druhé poloviny roku 1947 se vnitropolitické klima pronikavě zhoršilo. Důvodem byly nejen napjaté hospodářské poměry, ale především razantní nástup komunistů. Ti se mimo jiné nesmířili s volební porážkou na Slovensku a vytáhli do zápasu proti vítězné Demokratické straně, již se pokusili zdiskreditovat spojením s vykonstruovaným „protistátním spiknutím“. Pokus o rozbití Demokratické strany a o zvrát volebních výsledků podáním demise sboru pověřenců, po níž hodlali komunisté získat v nově utvořeném sboru klíčové pozice, se nakonec nezdařil, ale zkušenosti ze slovenské vládní krize posloužily komunistické straně jako generální zkouška na převrat v celém státě. Slovenské události ještě více posílily formující se blok protikomunistické opozice

i rostoucí politickou izolaci komunistické strany. Hlavními tématy sporů se stala zejména pozemková reforma, další etapa znárodnění, milionářská daň, ale i obavy z postupného ovládnutí bezpečnostního aparátu komunisty.

Ruku v ruce s vyhrocující se politickou situací sílily snahy o zavedení oficiální cenzury, která by doplnila stávající reglementační a regulační opatření, suplující klasickou cenzuru. Na fungování oficiální cenzury s jasnými pravidly nadále měly zájem nekomunistické strany, zatímco komunisté dávali přednost divoké cenzuře, jak ji provozovaly jimi ovládané státní orgány.

V listopadu 1947 zaslalo komunisty vedené velitelství Sboru národní bezpečnosti všem svým podřízeným úřadovným oběžník, aby vyhledávaly a vyšetřovaly trestní věci způsobené tiskem. V dalším oběžníku z počátku prosince pak ministerstvo varovalo své podřízené, že každou liknavost v této věci bude přísně trestat. Na poradě komunistických funkcionářů ministerstva vnitra a ministerstva informací 5. prosince 1947 byla přijata směrnice, jejímž smyslem bylo sledovat tisk a podávat na autory píšíci proti zájmům komunistické strany trestní oznámení. Pokud by došlo k „porušení zákona velmi hrubým způsobem“, měl být dotýčný tisk zastaven. Tím však zastrašování neskončilo. Koncem měsíce byl z iniciativy ministerstva informací zřízen kontrolní odbor, který soustavně sledoval média a „závadné“ texty postupoval Státní bezpečnosti. Protože ale nešlo o právní akt, nýbrž o svévolnou akci jedné ze stran Národní fronty, začaly se množit stížnosti vyslychaných a zatýkaných. Vláda tak byla nucena zřídit zvláštní komisi Národní fronty k prošetřování stížností. Jednostranné cenzurní pokusy ministrů vnitra a informací přispěly k dalšímu vyhrocování sporů ve vládě i uvnitř Národní fronty. Dne 5. února 1948 vystoupil proti takovým snahám ministr spravedlnosti, národní socialista Prokop Drtina. Připomněl dohodu první poválečné vlády, že se texty a publikace nebudou konfiskovat, a žádal rychlé vydání všeobecně závazného zákona o cenzuře.

Spory uvnitř vlády poznamenaly politickou atmosféru v Československu na počátku roku 1948. Na tento rok připadala mnohá výročí významných dějinných událostí, tradičně poskytujících českému a slovenskému národu důvod k zamyšlení nad historickým vývojem i podnět k bilancování. Kromě vzpomínkových akcí však byly na rok 1948 plánovány rovněž volby, vypracování nové ústavy a v červnu i Všesokolský slet, jenž se mohl stát jak oslavou masarykovského humanismu, tak manifestací odhodlání udržet národní svébytnost a samostatnost. Poté, co Československo v létě 1947 odmítlo pod Stalinovým nátlakem Marshallův plán a zařadilo se na východní stranu spouštěné železné opony, budila zvědavost i bilance dvouletého plánu, zahrnujícího též oblast kultury v nejširším slova smyslu.

Snahám o historické ukotvení politické orientace v „pokrokových tradicích českého lidu“, tolik charakteristickým pro komunistické úsilí, dodala nadcházející série výročí nový impulz. Představitelům KSČ bylo zřejmé, že účelový

výběr vhodných jubileí a jejich ideologicky zaměřená interpretace se mohou stát politicky účinnou zbraní. Proto už se značným předstihem (11. února 1947) schválilo zasedání Kulturně-propagační komise ÚV KSČ závěry referátu Gustava Bareše, který akcentoval nutnost přistupovat ke každému výročí ze tří úhlů pohledu: každé jubileum mělo být posuzováno z hlediska slovanské myšlenky, národní a demokratické revoluce a marxismu-leninismu.

Směrnice vyzývala k hodnocení jednotlivých historických událostí v zájmu ideových záměrů KSČ. Stranické vedení bylo navíc přesvědčeno, že právě v roce 1948 budou „pracující lid a komunistická strana [...] stupňovat svůj nápor a dají rozhodující ránu reakci“. Zvláštní pozornost měla být věnována prvnímu slovanskému sjezdu v Praze roku 1848 (a následně budoucímu sokolskému „všeslovanskému“ sletu), zrušení roboty v září téhož roku, třicátému výročí vzniku Československé republiky, Mnichovské dohody a sedmdesátému výročí založení Československé sociální demokracie. Na posledním místě Barešova plánu se ocitlo 600. jubileum založení pražské univerzity.

Komunisté ovšem nespolehali pouze na oslovení veřejnosti prostřednictvím propagačních akcí, ale od podzimu 1947 se chystali k přímému převzetí politické moci. Jejich představitelé podlehl nervozitě a obavám ze sílící diferenciaci a oslabení podpory společnosti před novými parlamentními volbami a dosavadního postavení se nehodlali v žádném případě vzdát. Zdůvodnění politického programu KSČ pro rok 1948 zakončil Jiří Hendrych na stránkách prvního lednového čísla Tvorby jednoznačným heslem: „V naší zemi už nikdo nezadrží vývoj k socialismu!“ Prezident Beneš v novoročním projevu naopak vyzdvihl obrodívou moc kultury a vzdělání se zřetelem k blížícímu se univerzitnímu výročí. Kultura a poznání tak měly stmelit všechny složky národa v obecně humanitním směřování.

Vleklé spory vládních stran (mj. i o podobu nového školského a divadelního zákona, na které prezident ve svém projevu narážel) odkrývaly veřejnosti stále zřetelněji hloubku rozkolu v dříve proklamované jednotě Národní fronty. S rozpaky se pohlíželo na tendence k její „demokratizaci“, tj. na její rozšiřování o zástupce nejrůznějších společenských organizací, stojících pod zjevným vlivem KSČ (protifašistických bojovníků, mládeže a odborářů). Národní fronta tím ztrácela svůj původní smysl i charakter, neboť se v intencích komunistů stávala nátlakovým sdružením proti nekomunistickým vládním stranám. Pokud 15. ledna 1948 Václav Kopecký na veřejné komunistické schůzi v Brně prohlásil, že „budeme musít volat po Národní frontě poněkud nového, obrozeného vydání“ (Svobodné noviny 17. 1. 1948), nechtěl nic jiného než dále posílit vliv vlastní strany.

Jménem lidu byl napsán i úvodník předsedy Ústřední rady odborů Antonína Zápotockého, který se 25. prosince 1947 v deníku Práce z pozice „pracujících mas“ vyjádřil způsobem, který jasně naznačoval, jak problém umělecké

Listina podpisů _ list 1.

Prohlášení politických a kulturních činitelů

"Československá politické veřejnosti"

podpisují

Jaroslav Krpáček spisovatel,
Dr. Václav Hlavatý profesor Karlovy university
Dr. Václav Jurek, univ. profesor
Dr. Stanislav Zedníček
Antoniín Štěpán poslanec ČKS.
Dr. Antonín Vokáč, univ.-docent.
Bohumil Černý, profesor.
R. J. Votrcha, vřch. odbor. rada v. v.
Ing. F. Laurin, narod. inž.
Jin. Hor, spisovatel.
Ing. dr. Štěpán Jeřábek, poslanec ČKS
Dr. Klatovský, vol. odb. rada ČKS.
Václav Fudwirth, vřch. odb. rada.
Prof. Dr. Zdeněk Peška.
Ozeta Beneš, poslanec
Karel Nováček, vol. odb. rada
Ing. Karel Vokáč
Dr. Sedmíková / *V. Klusák* / vol. náhl
Ing.
Hana Klenskova, spisovatelka

Listina signatářů Předvolebního svolání k československé veřejnosti, 1948

svobody vnímají komunističtí funkcionáři: „Nikdo mě nepřesvědčí, že se v naší kulturní produkci vyrobí méně zmetků než v naší produkci výrobní. Vyrábí-li nám kdo soustavně zmetky u stroje, můžeme jej od stroje vyhodit a nikdo v tom nebude vidět žádné omezování osobní svobody a tvůrčí činnosti. Kdybyste chtěli odstranit toho, kdo nám vyrábí soustavně kulturní zmetky, mrzačí jimi výchovu mladého dorostu atd., bude se vám bouřit spousta lidí, že zasahujete do svobody umělecké tvorby, omezujete duševní svobodu, znásilňujete kulturního pracovníka a čert ví, co všechno.“

Komunistickým snahám o skrytou i zjevnou manipulaci v oblasti kulturního života dokázalo až do únorového převratu čelit pouze několik českých periodik. Výrazně protisocialisticky a prozápadně byly orientovány *Obzory* a *Vývoj*, nezanedbatelný kredit si podržely *Svobodné noviny*, zaštitěné mravní autoritou svého šéfredaktora Ferdinanda Peroutky. Jejich postavení přitom bylo svým způsobem paradoxní, neboť nejvlivnějším členem Sdružení kulturních organizací, které list vydávalo, byl Syndikát českých spisovatelů. Jeho výbor se také od samého počátku netajil výhradami vůči politické linii periodika. Hypertrofované Sdružení, zahrnující různé kulturní spolky i univerzitní pracoviště, bylo ovšem nefunkční, takže k změnám v personálním obsazení redakce nedošlo.

Útoky vedení Syndikátu českých spisovatelů vůči *Svobodným novinám* se opakovaly už od předvolební kampaně v roce 1946, vystupovali v nich zejména Václav Řezáč a Marie Pujmanová. Na podzim 1947 polemiku okolo *Svobodných novin* podnítil článek Několik velkých otazníků, otištěný v *Rudém právu* 16. listopadu 1947 a předjímající budoucí tažení proti ideovým nepřátelům. Čtrnáct dní před komunistickým převratem v únoru 1948 pak charakterizoval profesor Bohumil Mathesius Peroutkovo počínání jako „vnitřní emigraci“. Peroutkův úvodník, zveřejněný na toto téma 15. února, byl tečkou za poslední svobodnou výměnou názorů na stránkách *Svobodných novin*. Jejich redakce se však nevzdávala ani ve dnech soustředěného komunistického náporu. Ještě 22. února vyšlo na stránkách listu *Předvolební provolání* k československé veřejnosti jménem „skromných, ale svých občanských práv si vědomých činitelů politického a kulturního života“. Mezi jeho 80 signatáři byli zastoupeni politici (Václav Bolen, Milada Horáková), vědci (ekonom Josef Macek) i spisovatelé (Josef Kopta, Edvard Valenta, Jiří Zhor a Ferdinand Peroutka). Provolání bylo přímou reakcí na komunisty iniciovaný Sjezd závodních rad, který dal pokyn k vytváření akčních výborů.

Ve středu 25. února, kdy prezident Beneš přijal demisi nekomunistických ministrů a dal tak Klementu Gottwaldovi prostor k rekonstrukci kabinetu, podepsalo 170 osobností kulturního života prohlášení na podporu nové vlády. Provolání neslo název *Kupředu, zpátky ni krok* a mezi jeho signatáři nechyběli Zdena Ančík, Gustav Bareš, Václav Běhounek, K. J. Beneš, A. M. Brousil, E. F. Burian, Lumír Čivrný, Jan Drda, J. O. Fischer, Jarmila Glazarová,

František Götze, Jiří Hájek, František Halas, Vladimír Holan, Miloš Vacík, Jiří Voskovec, Jan Werich, ale ani režiséři a herci Jaroslava Adamová, Vlastimil Brodský, Miloslav Dismán, František Filipovský, Jiří Frejka aj. Týž den celozávodní shromáždění zaměstnanců Svobodných novin jednomyslně doporučilo Sdružení kulturních organizací, aby se šéfredaktorem stal Jan Drda.

Úvodník nového šéfredaktora, okouzleného „křikem vítězné demokracie“, ubezpečil 26. února čtenáře listu, že „národ v celé své suverenitě tuto novou vládu zároveň zaštituje i se hlásí k oddané práci pro republiku, jejíž pokoj a rozkvět nám upřímně leží na srdci“. Den po komunistickém vítězství byl ustaven akční výbor Syndikátu českých spisovatelů. Vedle Jana Drdy v něm působili Václav Běhounek, jazykovědec Bohuslav Havránek, K. J. Beneš, Vlastimil Haškovec, Václav Lacina, Marie Majerová, Jiří Mařánek, Vojtěch Mixa, Jan Mukařovský, Vítězslav Nezval, Karel Nový, Marie Pujmanová, Josef Sekera, Václav Řezáč a Jiří Taufer. Výbor začal pracovat bez prodlev. Okamžitě poté, co se připojil k prohlášení kulturních pracovníků a „radostně pozdravil“ novou vládu, vyloučil ze Syndikátu českých spisovatelů první členy. Byli jimi nedávný ministr spravedlnosti Prokop Drtina, redaktor Svobodného slova Ivan Herben, Zdeněk Lederer, Ferdinand Peroutka, Ivan Suk, Edvard Valenta, Bohuslav Brouk, Jan Slavík, Jaroslav Žák, Jiří Zhor, Václav Prokůpek, Otakar Machotka, Michal Mareš, Mirko Tůma a A. C. Nor.

Nakladatelství

Konec druhé světové války neznamenal pro český knižní trh drastickou změnu situace. V protektorátním období nakladatelé (až na nečetné výjimky) nepodlehli nátlaku k aktivní spolupráci s okupační mocí a vyhnuli se vydávání anti-semitských, nacistických a námětově prореžimních publikací. Jejich zveřejňování zůstalo především doménou nakladatelství Orbis. Volené orgány *Svazu českých knihkupců a nakladatelů*, který fungoval jako profesní organizace, byly v červenci 1941 suspendovány. Svaz pak řídila komisařská správa, dosazená protektorátními úřady, takže svazoví funkcionáři nebyli kompromitováni kolaborací s okupanty. Válečná konjunktura, utlumená až v posledních měsících okupace úspornými opatřeními, spojenými s uzavíráním některých podniků, připravila většině nakladatelských firem dobrý start do nových poměrů, pro které si mnohé z nich ještě v protektorátních časech smluvně i finančními zálohami zajistily přední autory i lukrativní tituly.

Vnější podmínky organizace nakladatelského podnikání utvářela dobová snaha o jeho regulaci. Podle záměrů ministerstva školství a osvěty měla být jejím nástrojem *Knižní rada*, která byla ustavena 6. června 1945 a do níž byli jmenováni za Syndikát českých spisovatelů František Halas a Václav Černý a za Svaz českých knihkupců a nakladatelů František Laichter a Václav Petr; dvoučlenné zastoupení obdržel též Výbor knihkupeckých a nakladatelských pracovníků, Svaz českých knihovníků a Masarykův lidovýchovní ústav. Tato Knižní rada však nikdy nezahájila svou činnost, neboť její roli si přisvojilo Kopeckého ministerstvo informací poté, co v červnu zavedlo povolovací řízení (→ s. 34, odd. *Politické a kulturní souvislosti*).

■ Organizace nakladatelského podnikání

Radikální tón prvního oficiálního vystoupení knihkupecké a nakladatelské obce, Prohlášení Pracovního výboru českých knihkupců a nakladatelů (datované 14. květnem 1945, ve skutečnosti ale přijaté až o několik dní později), reflektovalo především zjištěnou popřevratovou atmosféru. Do jisté míry však zrcadlilo také vnitřní napětí v oboru, způsobené zejména přílivem nových nakladatelských firem z časů válečné konjunktury, a tedy i výrazně zvýšenou

konkurenci. Desetibodový program obsahoval aktuální represivní kroky: zajištění německých firem a jejich převedení do českých rukou; zajištění podniků, jejichž majitelé obdrželi koncesi prostřednictvím Vlajky, pod nátlakem říšského protektora či cestou tzv. arizace; vyloučení nacistické, protičeské a protidemokratické literatury, jakož i vědecké a odborné německé literatury vydané po roce 1933; zřízení komisí pro přezkoumání činnosti funkcionářů a zaměstnanců Svazu českých knihkupců a nakladatelů. Program požadoval rovněž revizi všech koncesí a zrušení koncesí neodpovědně a neodborně provozovaných.

Klíčovým programovým požadavkem byla proměna obnovovaného Svazu českých knihkupců a nakladatelů v odbornou instituci, jejíž úkol měl spočívat v plánování a kontrole knižní produkce s cílem „zajišťovat kulturní potřeby všeho našeho lidu, podněcovat dobrou četbu a zjednávat platnost všem odpovědným a kolaborantsky nekompromitovaným tvůrčím silám našeho národa, koordinovat vydavatelské programy, vylučovat zbytečná konkurenční vydání, potlačovat literární brak a zabráňovat vydavatelské anarchii a výrobě knižních zbytečností válečnými i poválečnými konjunkturalisty, především pak sloužit při veškeré této činnosti duchovní svobodě, odpovědné lidové demokracii“ (Knihkupec a nakladatel 1946, č. 18–20). Jak je patrné, profesní a cechovní zájmy tu v propojení s převládající politickou náladou a etickým patosem vytvářely okamžitě po válce předpoklady pro regulaci nakladatelské činnosti.

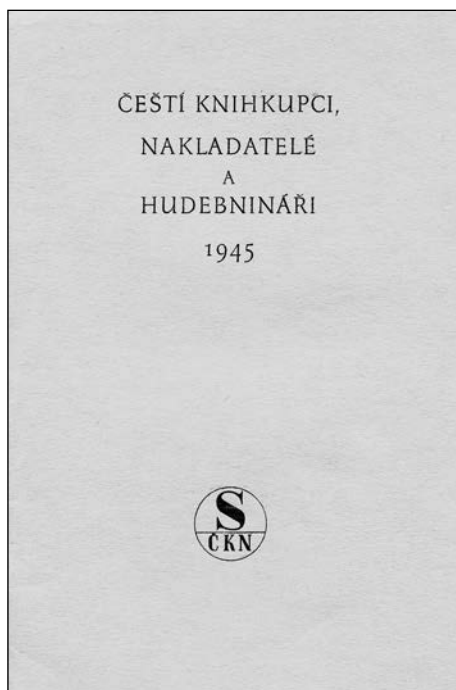
Prohlášení podepsali (bez ohledu na politickou orientaci) všichni členové Pracovního výboru Svazu, tedy vesměs významní představitelé oboru: Jan Fromek, Antonín Kovanda, František Laichter, Václav Mikota, Jan Pohořelý, Václav Poláček, Rudolf Rejman, Bohuslav Rupp, Vladimír Žikeš. Do čela Svazu jako dobrovolného spolkového sdružení byl až do řádných voleb postaven majitel Pražského nakladatelství Václav Poláček, kdysi radikálně levicový spoluzakladatel Družstevní práce. V čele 12. hospodářské skupiny maloobchodu (ta za války nahradila tradiční grémia povinná pro všechny profesionálně provozované podniky v oboru) stanul knihkupec a příležitostný nakladatel Rudolf Rejman, počátkem dvacátých let koncesionář Komunistického nakladatelství.

Dobový trend k centralizaci, umožňující snadnější řízení a kontrolu, se prosadil i v dalších organizacích. Předválečný *Kmen*, obnovený po dobrovolném přerušení činnosti, se změnil z elitního sdružení, usilujícího o obsahově i formálně dokonalou knihu, v šířeji založenou organizaci nakladatelů, knihkupců, spisovatelů, výtvarníků, hudebníků a literárních kritiků s vágním programem soustavné propagace hodnotné knihy. Jeho předsedou se stal Josef Träger, tehdejší ředitel nakladatelství Melantrich. Na valných hromadách, konaných v srpnu 1945, obnovily demokratický systém svého řízení také dvě funkční a prosperující ekonomické základny knižního trhu: distribuční

centrála *Obchodní družstvo českých knihkupců* (předseda Václav Petr) a finanční ústav *Záložna knihkupců a nakladatelů* (v čele s předsedou Jaroslavem Hamplem).

V srpnu 1945 v Praze za účasti pětadvaceti nakladatelských firem (mimo jiné Družstevní práce, Družstvo Dílo, Melantrich, Mladá fronta, Orbis, Práce, Státní nakladatelství, Svoboda a další) vznikl *Blok kolektivních nakladatelství*. Jeho programem bylo „platně přispět k plánovitému, cílevědomému a zdravému podnikání a vytvořit podmínky, které by výlučně sledovaly prospěch české knihy ve smyslu potřeb svobodné republiky a jejího lidu“ (Knihkupec a nakladatel 1945, č. 34). Vůdčí roli v sdružení převzali představitelé nových silných podniků (Svoboda, Práce, Mladá fronta a Nová osvěta), které vznikly v květnu 1945 na základě živelného a později bez námitek legalizovaného záboru německých a (ať již skutečně, či domněle) kolaborantských nakladatelství. Blok kolektivních nakladatelství byl součástí Svazu českých knihkupců a nakladatelů a v jeho rámci tvořil výraznou názorovou platformu s paritním zastoupením ve všech důležitých výborech. Měl tak možnost účinně tlumit kritické připomínky k chystaným zákonům a získat při regulaci knižní produkce rozhodující slovo. V intencích ministerstva informací prosazoval větší pravomoci státních orgánů při povolování knih, vystupoval proti snahám Svazu o kartelové ovládnutí trhu a současně podporoval záměry rozšířit okruh nakladatelských oprávnění též pro ústřední orgány politických stran a společenských organizací. V jisté míře tedy Blok představoval prodlouženou ruku státu a jeho úřadů v nakladatelské sféře, k jejíž politické kontrole přispíval. Nejdravější kolektivní firmy (Svoboda, Rovnost, Mladá fronta, Práce) postupně zahájily i budování sítě vlastních knihkupeckých filiálek.

Programovým textem Svazu se stala brožura *Čeští knihkupci, nakladatelé a hudebnináři 1945* (tzv. červená knížka), v níž Pracovní výbor rozpracoval některé body úvodního prohlášení z 14. května 1945. Podle této brožury Svaz kupříkladu zamýšlel dosáhnout nové zákonné úpravy způsobu vydávání nakladatelských oprávnění, jejichž držiteli



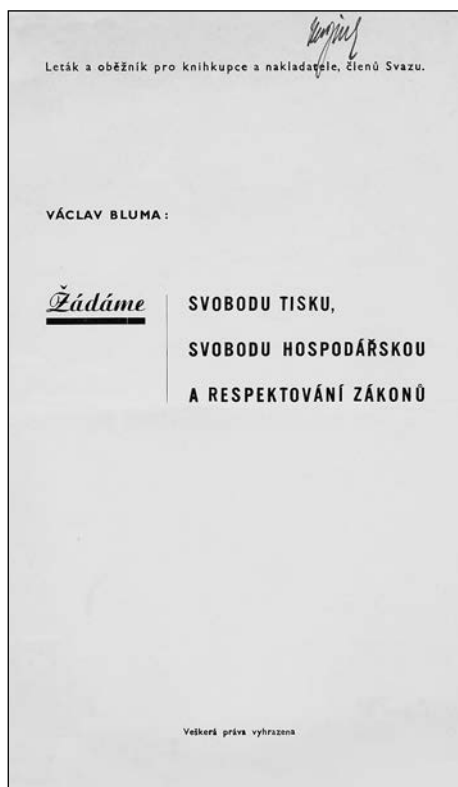
Brožura s programovými tezemi Svazu českých knihkupců a nakladatelů, 1945

měli být pouze koncesovaní nakladatelé (nikoli už tiskárny). Zároveň se snažil výrazně limitovat možnost vydávání publikací vlastním nákladem autora. Brožura prosazovala i koordinaci nakladatelských plánů s cílem, aby místo jednotlivých titulů byly schvalovány ediční programy. Svaz zamýšlel vybudovat též Knižní kancelář jako biograficko-statisticko-dokumentační středisko knižní produkce, které by financoval Knižní fond, vytvářený dávkami z ceny papíru užitého pro potřeby knižního trhu. Pro dobové poměry bylo charakteristické, že všechna tato opatření směřující k regulaci knižní produkce znepokojovala pouze několik členů Svazu. Ojedinelé protesty proti uplatňování regulace (kupř. nakladatele Václava Blumy z Hořovic) byly v zárodku umlčeny. Většina nakladatelů dávala přednost okamžitému hospodářskému profitu a přehlížela politický dosah regulace knižního trhu. Jiné poměry panovaly na Slovensku, kde ostrý nesouhlas s podobnou praxí vyslovil partnerský Zvaz slovenských knihkupců a nakladatelov, takže tu regulace zavedena nebyla.

Pojetí Svazu českých knihkupců a nakladatelů jako organizace nejen profesní, nýbrž také ideové přímo ovlivnilo svazová stanoviska v několika kárných

řízeních. Nejvýrazněji tomu bylo v případě bývalého nakladatele Leopolda Mazáče, obviněného z kolaborace. Rozhodnutí Svazu za žádnou cenu nepřipustit jeho návrat do nakladatelského podnikání přitom nemotivovala ani tak jeho činnost za války, jako především jeho předválečné obchodní metody, zvláště vlastní síť obchodních zástupců, proti nimž sdružení ostře protestovalo.

Z hlediska nakladatelů i autorů, respektive překladatelů, byly kardinálním problémem smlouvy o výši honorářů. Nikdy nekončící spor, v němž každá strana zákonitě usiluje získat co nejvýhodnější podmínky, se dočkal určitého řešení po vleklých jednáních v březnu 1946. Kolektivní smlouva, uzavřená mezi Svazem českých knihkupců a nakladatelů a Syndikátem českých spisovatelů, stanovila minimálně desetiprocentní autorský a tříprocentní překladatelský honorář z krámské ceny brožo-



Leták proti regulaci knižního trhu, 1947

vaného výtisku a vyloučila jiné než procentuální honoráře. Téměř současně se ale začala projevovat stagnace odbytu knih, i když přesnější by bylo hovořit o vyrovnání nabídky a poptávky po dlouhých letech konjunktury. (Příčiny tkvěly mj. i v postupném uvolňování cen potravin a zlepšující se nabídce spotřebního zboží.) Svaz se proto, veden snahou zpřísnit podmínky pro udělování koncesí, účelově odvolával na předpokládanou knižní krizi a ministerstvu informací dokonce vytýkal přílišnou shovívavost v povolovacím řízení. Nervozita členské základny Svazu byla pochopitelná. Z přibližně 1 200 členů bylo asi 250 buď výlučnými nakladateli, nebo u nich nakladatelská činnost převládala. Z atmosféry nakladatelských obav se také rodily stížnosti a stesky na nedostatečný zájem denního tisku o knihu i pokusy o regulaci překladů, poukazující na únik deviz.

Samotný princip regulace nakladatelským a knihkupeckým firmám vyhovoval, neboť z jejich pohledu šlo především o zajištění odbytu a o patřičný zisk. Snahy Svazu o vytvoření řízeného knižního trhu se tak paradoxně doplňovaly s aktivitami komunisty ovládaného ministerstva informací, které v předúnorovém období obratně vytvářelo předpoklady k ovládnutí a budoucímu zestátnění výroby a prodeje knih. Přesto toto dvojí prosazování knižní regulace zřetelně pramenilo ze dvou vzájemně neslučitelných zdrojů: zatímco Svaz uvažoval v rámci dosavadních představ o samosprávném řízení organismu nakladatelství a knižního obchodu, ministerstvu informací šlo o kulturní a případně i politickou kontrolu (respektive cenzuru) knižní produkce.

Pozici Svazu postupně oslaboval nejen obecný politický vývoj, ale také způsob, jakým v jeho rámci působil Blok kolektivních nakladatelství. Ten se stal významným pomocníkem ministerstva informací nejen svým charakterem a svými cíli (členství instituce tohoto typu narušovalo pravidla Svazu, organizace sdružující převážně živnostníky a soukromé podnikatele), ale zejména dvojí rolí svých zástupců, kteří jako vysocí funkcionáři Svazu českých knihkupců a nakladatelů a současně zaměstnanci velkých firem (Jan Fromek Svobody, Jindřich Isoz Mladé fronty a Našeho vojska) ovlivňovali jeho rozhodování zevnitř. To byl také jeden z hlavních důvodů, proč Svaz (ať už jej vedl Václav Poláček, Václav Mikota či František Laichter) nemohl své záměry plně uskutečnit.

Připravovaná reorganizace státní správy v knižním obchodu se od svazových představ stále zřetelněji odkláněla. Nová právní opatření (hlavně omezení knihkupeckého rabatu a zákon o povinných výtiscích z roku 1947, vyžadující tři desítky exemplářů zdarma) většinou připomínky Svazu ignorovala. Od konce roku 1946 začal do nakladatelských záměrů zasahovat skutečný nedostatek papíru, způsobený jeho masivním vývozem zestátněnými papírnami. Teprve v této chvíli se přiděly papíru staly účinným ministerským nástrojem regulace, protože v prvních měsících po válce disponovala řada nakladatelů vlastními zásobami a do českých zemí se běžně dovážel kvalitní papír ze Slovenska, kde

regulace nepůsobila. V systému přidělování papíru stát navíc dával najevo svou podporu kolektivním nakladatelstvím.

V prvních měsících roku 1948, v zostřujícím se politickém ovzduší, vyústily snahy o novou podobu organizace českého nakladatelského podnikání a o způsob regulace knižního trhu v otevřený konflikt. V lednu 1948 vystoupil ministr Václav Kopecký s tvrzením, že „většina knihkupců objednává knihy pokrokového obsahu v křiklavě nepatrném počtu, zatímco jiné knihy určitého tendenčního zaměření vědomě favorizují, takže odběratelé nemají možnost svobodného výběru“, a současně pohrozil návrhem na uvolnění prodeje knih mimo knihkupeckou síť, tedy opatřením zcela protichůdným kartelovým snahám Svazu českých knihkupců a nakladatelů (Knihkupec a nakladatel 1948, č. 1). Obranné prohlášení Svazu a knihkupecké sekce *Hospodářské skupiny maloobchodu*, které poukazovalo na více než sto filiálek velkých nakladatelství (Svoboda, Práce, Rovnost) a odmítlo nařčení z bojkotu jakýchkoli knih, vyznělo naprázdno a příznačně se stalo posledním veřejným vystoupením obou organizací.

Po únorových událostech musel být Svaz českých knihkupců a nakladatelů podle komunistických plánů nahrazen novou organizací fungující podle jiných pravidel. Dne 26. února 1948 se v místnostech Svazu ustavil přípravný výbor Odborného svazu knihkupců, nakladatelů a obchodníků s uměleckými předměty s úkolem připravit reorganizaci oboru a jeho institucí v rámci *Ústředního svazu obchodu*.

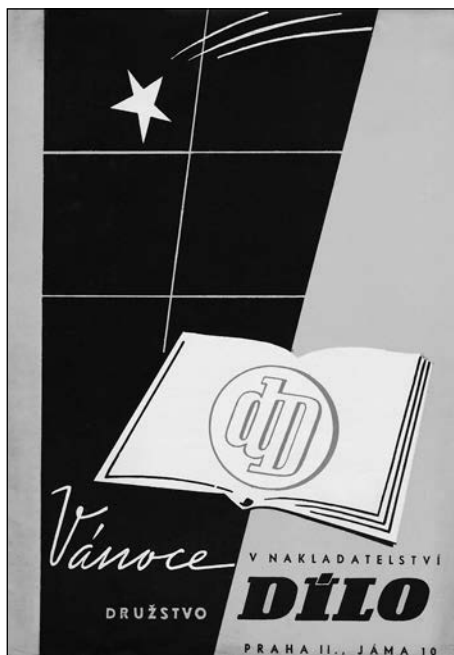
Samosprávný Svaz českých knihkupců a nakladatelů tím prakticky zanikl. Do vybraných nakladatelských firem byla posléze dosazena národní správa, většina nakladatelství však ještě několik měsíců pokračovala v činnosti. První ideologický nápor v oboru směřoval do řad knihkupců, kteří byli okamžitě zapojeni do prodeje propagandistické a osvětové literatury komunistické strany.

■ Ediční činnost a zaměření profilových nakladatelství

Období let 1945–48 bylo příliš krátké na to, aby hodnota připravovaných či ohlašovaných nakladatelských projektů mohla být skutečně prověřena realitou knižního trhu. Stejně jako po roce 1918 i po květnu 1945 se výrazně proměnilo nakladatelské spektrum, utvářené navíc novými představami o organizaci a řízení společenského života. Tradiční soukromé či družstevní firmy pozvolna nuceně ustupovaly do pozadí, zatímco prudkého rozmachu dosáhla nově vzniklá nakladatelství ovládaná společenskými institucemi a předznamenávající organizaci vydavatelské činnosti v příštích desetiletích.

K tradičním firmám soukromého či družstevního charakteru patřila nakladatelství Václav Petr, Fr. Borový, Jan Laichter, Jos. R. Vilímek, koncern Melantrich, Družstevní práce, Nakladatelské družstvo Máje a další.

Nakladatelství VÁCLAV PETR si udržovalo vysoký kredit již od počátku okupace. Zaměřovalo se zejména na původní beletrii, esejistiku a společenskovědní literaturu. Podíl na jeho úspěších měl především promyšlený ediční program, vytvářený za redakční spolupráce básníka Kamila Bednáře a teoretika Františka Kovárny. Pod Bednářovým vedením pokračovala knižnice *Lyrika*, jejíž první svazky vycházely už v protektorátním období a v níž kromě samotného Bednáře publikovala celá plejáda mladých básníků (Pavel Bojar, Viktor Fischl, Josef Hiršal, František Nechvátal, Jan Pilař, Jan Vladislav). Úspěch Halasových Prvních knížek však nezopakovala Bednářem koncipovaná edice básnických a prozaických prvotin *Nová jména* (Ivan Diviš, Vlastimil Kovařík, O. B. Kraus, Jaroslav Kunstýř). Až do roku 1948 pokračovalo nakladatelství ve vydávání *Svazků úvah a studií*, které s důrazem na kontinuitu českého myšlení roku 1939 založil a redigoval František Kovárna. Autory jednotlivých esejů, vyplňujících vždy jeden sešit o rozsahu přibližně 40 stran, byli kupříkladu filozof J. L. Fischer, překladatelé Břetislav Hodek a Rudolf Mertlík i historikové František Kutnar a Josef Polišenský. Za války zrozená edice naučné literatury *Duch a tvar* (řídili ji Karel Janský a J. Š. Kvapil) byla určena pro literárněvědné texty (Václav Černý, Otokar Fischer, Karel Polák a Zdeněk Kalista). Mimo knižnice zůstaly některé práce Václava Černého (soubor statí



Knižní katalog Družstva Dílo, 1947



Reklamní leták nakladatelství Václav Petr, 1946

Zpěv duše, První sešit o existencialismu) a Zdeňka Kalisty (Stručné dějiny československé). Knižnice překladů z románských literatur *Most* (redaktor Benjamin Jedlička) přinesla roku 1947 v překladu Svatopluka Kadlece stěžejní dílo evropského existencialismu, Camusovu prózu *Cizinec*. V roce 1947 vyšly dva svazky sborníku *Ohnice*, které suplovaly neexistující časopis stejnojmenné volné literární skupiny; v říjnu 1948 vydala firma první a také poslední číslo třetího ročníku měsíčníku pro umění a filozofii *Listy*. Další ambiciózní plány již nestačila uskutečnit.

Nakladatelství **FR. BOROVÝ**, jež za okupace statečným postojem svých pracovníků odolalo tlaku dosazených nacistických zmocněnců, pokračovalo ve svém programu se střídavými úspěchy. Jeho řízení se opětovně ujal Miloš Jiránek, synovec majitele podniku Jaroslava Stránského, odchod redaktorů Rudolfa Jílovského a Bohumila Nováka však přispěl k oslabení firmy jako vůdčího nakladatelství české literatury. Nakladatelství spoléhalo na osvědčené autory a vyzkoušené edice typu *Žatva* (prózy Eduarda Basse, Adolfa Branaldy, Jana Čepa, Karla Poláčka, Olgy Scheinpflugové, Ladislava Stehlíka) a *Česká básně* (Ivo Fleischmann, Jaromír Hořec, František Hrubín, Jaroslav Kolman Cassius, Oldřich Mikulášek, Fráňa Šrámek). Pokračovalo ve vydávání válkou přerušovaných *Spisů bratří Čapků* (redaktor Miroslav Halík), nově bylo zahájeno vydávání *Díla Josefa Hory* (redaktor Miloslav Novotný) a *Spisů Viktora Dyky* (redaktor Antonín Grund). S časopisem *Kritický měsíčník* měla být vydávána též *Knihovna moderní kritiky* pod redakcí Václava Černého, ale připravený program (mimo jiné i vydávání díla André Gida, Benedetta Croceho, J.-P. Sartra aj.) se však již nepodařilo naplnit.

Nakladatelství **DRUŽSTEVNÍ PRÁCE** vyšlo z válečných poměrů posíleno čtyřicetitisícovou členskou základnou spolku a s kontinuálně pokračujícím edičním programem. Po osvobození však marně hledalo sevřenější autorský okruh: původní tvorbu přinášela prozaická edice *Živé knihy* (Miloslav Fábera, Jaromír John aj.).

Na klubovém základě působilo rovněž nakladatelské **DRUŽSTVO DÍLO**, které redakční spolupráce Jiřího Koláře a výtvarná účast Františka Grosse, Františka Hudečka a Kamila Lhotáka předurčovala k sepětí se Skupinou 42. Edice *Knihy Díla*, *Světová lidová knihovna* (Erskine Caldwell, Michail Prišvin, z domácích autorů Norbert Frýd) doplnily mimo řady knihy veršů (Miloš Vacík, Carl Sandburg) a *Divadelní knižnice*. V edici aktuálních statí *Malá řada živých dokumentů* publikovali mimo jiných autorů Jindřich Chalupecký, Tristan Tzara a Jiří Weil.

Činnost **NAKLADATELSKÉHO DRUŽSTVA MĀJE** obnovili jeho zaměstnanci roku 1945, kdy také odmítli pokus původního vlastníka a předválečného nakladatele pokleslého ženského čtiva Artura Vaňouse (v letech 1943–45 vězněného v koncentračním táboře) o návrat do podniku. V říjnu 1947 převzal správu firmy Syndikát českých spisovatelů. Nejrozsáhlejší poválečná *Májová knižnice*

přinesla nevyrovnaný soubor původní i přeložené tvorby s výrazným podílem vzpomínkové a dokumentární válečné literatury (František Kafka, Čestmír Jeřábek, František Listopad, František Nechvátal, J. R. Vávra). Na literaturu pro děti a mládež se soustředily ediční řady *Máj dětem* a *Mladý Máj* (stejnojmenný klubový časopis zanikl po druhém čísle roku 1948).

Svůj význam si v celostátním měřítku podržely též další firmy. V nakladatelství ALOIS HYNEK (českou beletrii zde redigoval A. C. Nor) publikovali kupříkladu Josef Knap, Jiří Mařánek, T. Svatopluk, Emil Vachek, Jan Weiss (edice *Český román*) či Jiří Brdečka, Jan Čarek, Zdeněk Jirotka, Jaroslav Žák (edice *Český humor*). Nakladatelství B. STÝBLO, které se původně orientovalo na nevýraznou dětskou a oddechovou četbu, přineslo v *Knižnici Lyra* verše soudobých českých básníků (Ivan Blatný, Jiří Kolář, Vít Obrtel).

Na svou předválečnou činnost navázala i některá menší nakladatelství. Nakladatelství OTTO GIRGAL po válce vydávalo časopis Jindřicha Honzla Otázky divadla a filmu a od roku 1946 za redakce Karla Teiga mezinárodní knihovnu teorie umění *Orloj* (Bohumil Kubišta: Předpoklady slohu, 1947; Paul Verlaine: Prokletí básníci, 1946). Další svazek, již hotové Dějiny surrealismu Maurice Nadeaua v překladu Zbyňka Havlíčka, nebyl už povolen. Na avantgardní etapu nakladatelství ODEON se po rozvodu s Janem Fromkem a převzetí podniku pokusila navázat Zdenka Fromková, což se jí podařilo jen několika málo tituly. Nakladatelské družstvo československých legionářů ČIN zasáhlo do poválečného literárního života jen edicí *Proud* (Ivo Fleischmann, Jiří Orten, Nikolaj Terlecký aj.).

Činnost vyvíjelo rovněž několik nakladatelů bibliofilských tisků, kteří svou orientací na současnou tvorbu překonávali knihomilskou doktrínu. Exkluzivní program, zaměřený na pevný okruh odběratelů a opřený o vynikající rozhled po soudobých světových literárních proudech i o existenční nezávislost, udržel zubní lékař Rudolf Škeřík v nakladatelství SYMPOSION. Stejnojmenná překladová prozaická knižnice tohoto nakladatelství pokračovala sice jen několika svazky (Erskine Caldwell, Maxim Gorkij, Romain Rolland), obnovení se však po třinácti letech dočkala edice původní soudobé tvorby *Plejáda* (Jiřina Hauková, Josef Kainar). Pokračovala též překladová řada *Prokletí básníci* (Charles Baudelaire, Paul Verlaine), nově pak vznikly edice *Kentaur* (určená pro překlady francouzských autorů) a *Duše východu* (věnovaná významným dílům orientálních literatur). Z dalších bibliofilských nakladatelství je třeba uvést HYPERION Erny Janské, činnost VÁCLAVA POURA, prezentujícího texty tvůrců z okruhu literární kavárny Union (Emanuel Frynta, František Hrubín, Svatopluk Kadlec, Albert Vyskočil) a JANA POHOŘELÉHO, obdivovatele a vydavatele prací filozofa Ladislava Klímy.

Tradice předválečné a protektorátní nakladatelské činnosti se však mezi květnem 1945 a únorem 1948 úzce prolínaly s předzvěstí rodících se nových časů. Soukromé firmy a nakladatelská družstva působily vedle nově vzniklých kolektivních podniků. Politicky zvláštní postavení mezi nimi měl tiskový a vydavatelský koncern MELANTRICH, který se v období protektorátu zkompro-

mitoval německou finanční účastí a kolaborantskou žurnalistikou v jím vydávaných periodikách. Koncern převzala roku 1945 pod přímé řízení národně socialistická strana, která z vedení podniku odstranila jeho organizační duši Jaroslava Šaldu. Po krátké činnosti kolektivního řízení stanul v čele firmy jako ústřední ředitel Julius Firt. Dosavadní ředitel nakladatelství, divadelní kritik Josef Träger, odešel po konfliktu s vedením strany a byl v roce 1947 vystřídán Zdeňkem Richtrem. Absence výrazných redaktorských a manažerských osobností zákonitě ovlivnila charakter produkce. Pokračovala edice *Poezie*, která se však po odchodu A. M. Píši zaměřila hlavně na překlady z ruštiny (Anna Achmatovová, Sergej Jesenin, Nikolaj Tichonov), kromě nich přinesla jen sbírku Viléma Závady a antologii Lenin u českých básníků. Ani nová řada prozaické edice *Úroda* (původní díla Josefa Tomana, K. J. Beneše, Vojtěcha Martínka, Jiřího Muchy a několik překladů) nedosáhla kvality své meziválečné předchůdkyně. Pod vedením Zdeňka Kalisty pokračovala knižnice *Odkaz minulosti české*, avšak v porovnání s protektorátními lety jen sporadicky. Výrazněji se nakladatelství zapsalo do dějin písemnictví soubory spisů, rozpracovanými již v době války (Jakub Arbes, J. V. Sládek, Jindřich Vodák), zatímco zahájené *Dílo Josefa Pekaře* bylo přerušeno. Ve vynucené spolupráci s nakladatelstvím Svoboda a Družstevní práce začalo vydávání díla Vladislava Vančury (pod redakcí Jana Mukařovského a Ivana Olbrachta), samostatně pak spisů Egona Hostovského a pod patronací Společnosti F. X. Šaldy i soubor prací tohoto kritika (redakce pracovala ve složení Jan Mukařovský, Václav Černý, Felix Vodička, Jiří Pistorius).

V nakladatelstvích Československé strany lidové VYŠEHRAĐ a UNIVERSUM pro-sazovali jejich vedoucí pracovníci Aloys Skoumal a Bedřich Fučík proti řídicím stranickým funkcionářům jen obtížně neprověřenou původní tvorbu (v edici *Verše* kromě sbírek Karla Doskočila či Jana Dokulila vyšla též prvotina Ivana Slavíka). V méně střežené překladové edici *Orientace* (redaktor Albert Vyskočil) se podařilo vydat několik titulů politické, historické a filozofické literatury (Christopher Dawson, Max Picard, D. L. Sayersová).

Ostatní nakladatelství tohoto typu byla pod přímým nebo zprostředkovaným vlivem komunistické strany. Se skrytou státní účastí vyvíjelo činnost nakladatelství ORBIS, v časech protektorátu jediná ediční základna propagandistických a kolaborantských publikací. V roce 1945 bylo začleněno do kompetence ministerstva informací. Okupační překlady německé dobrodružné četby (převážně se soudobou válečnou tematikou) tu v osvobozené republice nahrazovaly obdobně laděné edice české původní tvorby (*Bojovníci*, *Knihovnička odvahy*). V řadě stručných životopisů *Kdo je kdo* (řídila ji Jarmila Kroftová s redakčním kruhem) dostaly prostor i portréty významných spisovatelů. Od roku 1946 zajišťoval Orbis knižnice Matice české, a to edici *Naše minulost* a zvláště *Památky staré literatury české*, zpřístupňující nejvýznamnější díla českého středověkého písemnictví.

Značnou pozornost původní české literární tvorbě věnovalo nakladatelství MLADÁ FRONTA, které se v létě 1945 oddělilo od stejnojmenného deníku, založeného 9. května 1945 v obsazené budově německého vydavatelského podniku Böhmisch-Mährische Verlags- und Druckereigesellschaft skupinou mladých literátů pod vedením Jaromíra Hořce a pod patronací Svazu české mládeže. V čele stál krátce Ivo Fleischmann, brzy ho však vystřídal první jmenovaný šéfredaktor Jiří Círk. Žánrově nevyhraněná edice *Boje* přinášela hlavně poezii spolupracovníků nakladatelství (Ladislav Fikar, Ivo Fleischmann, Jaromír Hořec, Oldřich Kryštofek, František Listopad, Miloš Vacík), v knihovnici *Nástup* převažovaly překlady sovětské prózy. Pod patronací Františka Halase, předsedy ediční rady nakladatelství, vznikla edice básnických knižních debutů *První svazky*. V knihovnici *Dramata* publikoval kupříkladu Jindřich Pokorný a v edici *Studie* literární kritici Jiří Hájek a Jan Petrmichl.

Zpřístupňování beletristické produkce se intenzivně věnovalo nakladatelství Ústřední rady odborů PRÁCE, které obsadilo budovy bývalé Národní politiky a získalo do svých služeb i vynikající redaktory. V edici *Přítliv* se střídala původní tvorba (Jan Drda, Jiří Mucha aj.) s čtenářsky atraktivními překlady (Louis Bromfield, Graham Greene, William Somerset Maugham, Upton Sinclair). Do básnické edice *Klín*, redigované Jaroslavem Seifertem, přispěli kupříkladu František Hrubín, Arno Kraus, Michal Sedloň, Karel Vokáč i sám Seifert.

Nakladatelství SVOBODA působilo jako součást stejnojmenných vydavatelských a tiskařských podniků Komunistické strany Československa. Tuto významnou ekonomickou základnu si komunistická strana zajistila v květnu 1945 obsazením budov nakladatelského koncernu Novina, spjatého s bývalou agrární stranou. Vedoucími funkcionáři se stali předváleční komunističtí nakladatelé Karel Borecký a Jan Fromek, Jarmila Prokopová (vdova po popraveném nakladateli marxistické literatury Pavlu Prokopovi), příležitostný předválečný nakladatel i komunistický agent v národně socialistické straně František Svoboda a básník Jiří Taufer. Personální obsazení zaručovalo, že nakladatelství Svoboda bude plně působit v intencích vedení komunistické strany a zároveň v prosovětském duchu. Dosvědčoval to i ediční program. V beletristických knižnicích (*Knihovna Svobody*, *Spisovatelé Sovětského svazu*, *Divadlo lidu* aj.), vydávaných vedle propagandistické produkce, dominovaly překlady ze sovětské literatury. V původní tvorbě se nakladatelství soustředilo na vydávání prací komunisticky smýšlejících autorů (Julius Fučík, S. K. Neumann, Zdeněk Nejedlý, Bedřich Václavek) a formálně participovalo také na spisech Vladislava Vančury.

Pražský centralismus, který byl bolestně pocíťován zejména na Moravě, narušovaly v druhé polovině čtyřicátých let vydavatelské aktivity (nezřídka realizované díky snahám

tiskáren) ve větších, tradičních kulturních centrech i v menších lokalitách. V Čechách se podařilo překonat regionální význam jen několika mimopražským nakladatelstvím, především havlíčkobrodské firmě JIRÍ CHOJKA, která vedle překladové edice *Sever a Západ* vydávala knižnici původní tvorby *Střed*, v níž se objevily kupříkladu práce Bohuslava Pernici či Anny Sedlmayerové. Součástí činnosti tohoto nakladatelství byla též humoristická edice *Pohoda* a především vydávání spisů Karla Havlíčka Borovského pod redakcí Miloslava Novotného. Od války pokračovalo v činnosti též kladenské NAKLADATELSTVÍ MLADÝCH řízené Petrem Paškem, jemuž spolupracovník redakce Jaroslav Puchmertl zprostředkoval autorskou, překladatelskou i výtvarnou účast svých druhů ze Skupiny Ra (Josef Istler, Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc). Na intenzivní válečnou produkci navázalo nakladatelství A. DĚDOUREK v Třebechovicích pod Orebem, orientující se na nenáročnou původní prózu a zejména na literaturu pro děti a mládež (edice *Život a dobrodružství*, *Milá edice dětská* a *Květen*). K jeho kmenovým autorům náleželi mimo jiné Arno Kraus a Pavel Bojar.

Od pražského centra se značně lišily poměry na Moravě, kde nakladatelská činnost vyrůstala z jiného politického rozložení sil i z jiné kulturní tradice než v Čechách. Projevem této odlišnosti, většího důrazu na tradiční náboženské a konzervativní hodnoty i menšího podlehnutí svodům sociální revoluce byl rovněž střet mezi Moravským kolem spisovatelů a komunisty usilujícími ovládnout tento spolek. Ve snaze překonat úzce regionální profil usilovalo DRUŽSTVO MORAVSKÉHO KOLA SPISOVATELŮ o vydávání nových textů renomovaných autorů. Vydávalo rovněž četné reedice (zejména úspěšné tituly zaniklého pražského nakladatelství Novina) i několik překladů. Páteř poválečného edičního programu tvořila básnická edice *Sad*, ve které byly pod redakcí Františka Lazeckého a Jarmily Urbánkové zveřejněny například verše Kamila Bednáře, Zdeňka Spilky, Františka Listopada a Jana Vladislava, a prozaická edice *Vinice*, řízená Mirkem Elplem a Václavem Prokůpkem. Kromě četných reedic v ní byly zastoupeny aktuální svědecké a vězeňské výpovědi, tradičně laděné romány, povídky moravských autorů a vzpomínky (F. V. Kříž, František Neužil, Jaroslav Marcha, Čeněk Kramoliš, Antonín Kolek, Olga Košutová aj.). Prozaické tvorbě pro mládež se věnovala knižnice *Slunečnice* (František Kožík, František Křelina, Klement Bochořák, Vojtěch Martínek).

Na tradice moravského katolicismu včetně jeho nonkonformních podob, prezentovaných zejména Josefem Florianem a Jakubem Demlem, navazovalo NAKLADATELSTVÍ BRNĚNSKÉ TISKÁRNY. Jeho ediční program byl rozvržen do několika řad (*Církev a vlast*, *Duchovní knihovna*, *Přátelé Boží*, *Paměti a dokumenty*), z nichž nejpozoruhodnější byla *Kritická knihovna*, redigovaná Timotheem Vodičkou a zaměřená na původní esejistiku i uměleckou kritiku. Moravské autory, prezentované v edici *Návrat* (Josef Sekera, Fran Směja, Milan Rusinský), vydávalo též nakladatelství JOSEF LUKÁŠK, působící v Ostravě a v Praze. Jeho nově založená knižnice *Strom* však pod redakcí Josefa Strnadela

směřovala k získání širšího autorského okruhu (Zdeněk Lorenc, J. V. Svoboda, Géza Včelička, Arnošt Vaněček).

V Opavě obnovil slezský regionální pracovník Adolf Tománek, který se již před válkou střetl s ambicemi finančně silnějšího Josefa Lukasíka, činnost nakladatelství **ISKRA**, sídlícího původně v nedaleké Hrabyni. Jeho program byl důsledně regionalistický. V edicích *Iskra*, *Alej* a *Slezský dvůr* vydával beletristické a vlastivědné práce Vojtěcha Martínka, Drahozlava Gawreckého, Milana Rusinského a dalších autorů.

Literární časopisy

■ Regulace časopisecké produkce

Vzhledem k tomu, že v průběhu okupace byla v několika vlnách zastavena naprostá většina českých kulturních periodik (naposledy v září 1944), otevíral se po osvobození prostor nejen pro obnovu aktivit z dřívějších dob, ale i pro realizaci plánů připravovaných v období protektorátu. Již zpráva tiskového odboru ministerstva informací z 18. května 1945 ovšem konstatovala, že po „negativních zkušenostech z liberalistického systému“, kdy byl tisk předmětem soukromého podnikání jednotlivců a skupin, budou v obnovené republice moci vydávat periodika „jako duchovní vlastnictví celého národa“ pouze korporace a instituce, které prokážou veřejný zájem. Toto regulační opatření bylo posléze zmírněno výjimkou v oblasti vědy a umění, jež umožňovala vydávat periodika i jednotlivci, respektive soukromému nakladateli. Otázky divadla a filmu, řízené Jindřichem Honzlem, takto vydával Otto Girgal, Naši dobu Jan Laichter, Kritický měsíčník (vycházející po válce zprvu jako orgán Syndikátu českých spisovatelů) začal v průběhu roku 1946 opět vydávat Václav Černý v nakladatelství Fr. Borový.

Snahu regulovat časopisecký trh, šetřit a současně plánovitě vymezovat oblasti, jimž se měla jednotlivá periodika věnovat, dokládá ve zmíněné směrnici též upozornění, že napříště „bude možno uvažovat pouze o jednom listě pro jeden obor“. Ministerstvo informací se tak od počátku snažilo udržet si přehled o vydávaném tisku a také snížit počet periodik. Tomuto účelu posloužila i jejich nová registrace. Výnosem z 26. října 1945 byla periodika (kromě denního tisku a několika výjimek) pozastavena a redakce musely požádat tiskový odbor ministerstva o novou registraci, což vedení resortu dalo možnost jednotlivé tiskoviny nepovolit či jim snížit náklad.

V brožuře Nové základy českého periodického tisku (1947) uvedl K. F. Zieris, tajemník a pozdější jednatel Syndikátu českých novinářů, že kladně bylo vyřízeno přibližně 700 z 1 760 žádostí o vydávání časopisu. S odlišnými údaji (900 povolených časopisů v porovnání se 400 zamítnutými) argumentoval v Rudém právu 9. února 1946 ministr informací Václav Kopecký.

Ovlivňování časopisecké produkce v kulturní sféře v zásadě nemělo v poválečném třiletí charakter ideové cenzury, směřovalo především proti tomu, co bylo z hlediska tehdejšího hlavního proudu literatury považováno za okrajové: proti oddechovým magazínům, regionálním časopisům a pokusům vydávat časopisecké tribuny nových, dosud nezavedených autorských či generačních seskupení.

Dochované prameny přesto hovoří o dvou případech, kdy ministerstvo nevyhovělo žádostem o vydávání kulturního periodika s odvoláním na nedostatek papíru, respektive s odkazem na shodnou funkci jiného časopisu. Šlo o žádost začínajících literátů Jaroslava Dreslera a Pavla Brázdy, kteří připravovali modernisticky zaměřený časopis pro „zvrhlou kulturu“ Gong (označení v podtitulu polemicky odkazovalo k nacistickému termínu *entartete Kunst*), a dále o pokus obnovit kulturně-teologickou revui *Výhledy*, kterou v letech 1939–41 vydávali olomoučtí dominikáni.

Komplikovaná povolovací procedura byla také hlavním důvodem, proč se některé pokusy o vydávání kulturní revue uchylovaly k formě sborníku, ačkoli jejich profil nesl zřetelné rysy časopisecké tribuny (Aktiv, Ohnice).

Přes zmíněné tendence existovalo v letech 1945–48 v české literatuře více-méně pluralitní prostředí, v němž se mohly otevřeně střetávat odlišné názory, ideje a koncepce. Literární periodika se opět stala hlavní tribunou literárního života, zachovávající si, na rozdíl od zestátněného filmu a rozhlasu, odstup od přímých zásahů státní administrativy.

■ Významná literární a kulturní periodika

V poválečném třiletí vycházela poměrně široká škála novin a časopisů, jež periodicitou i žánrovou skladbou plnily specifické funkce v literárním a kulturním životě. Politické zaměření odpovídající stranické orientaci redakcí bylo nejvíce patrné v případech politicko-kulturních týdeníků.

V dobových sporech a polemikách se výrazně angažovaly především radikálně levicové listy, u nichž byla zřetelná vazba na politiku komunistické strany. Mezi nimi zvláště vynikala *Tvorba* (1945–52), vydávaná Ústředním výborem KSČ pod formálním vedením S. K. Neumanna. O jejím profilu rozhodoval zejména Gustav Bareš, který se jako šéfredaktor Rudého práva v letech 1945–46 a vedoucí Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ výrazně podílel na formování kulturní politiky komunistické strany. Charakter *Tvorby* spoluurčovali odpovědní zástupci listu Ladislav Štoll a Jiří Taufer spolu s Jiřím Hájkem a Arnoštem Kolmanem. Jejich názory, prezentované například v tzv. kauze leningradských literárních časopisů, v postojích k protektorátní poezii „nahého člověka“ či v rámci diskuse o existencialismu, byly jednoznač-



TISKÁŘSKÉ, NAKLADATELSKÉ A KNIHKUPECKÉ PODNIKY

NAKLADATELSTVÍ

PRAHA II, NA FLORENCI 13 • TELEFON 348-51, 52 a 53

V Praze dne 31. ledna 1947.
šm.

Soudruh
Vladimír H o l a n ,
básník,
Praha - Strašnice.
Hlavova vila 884.

Vážený soudruhu,

píši Ti dnes ve smutné záležitosti. Zdravotní stav soudruha S.K. Neumanna se velmi zhoršil. V krátké době může dojít ke katastrofě. Je proto třeba se připravit. Tvorba chystá zvláštní posmrtné číslo, věnované celé S.K.N. Počítám určitě s Tvým příspěvkem a prosím Tě, abys jej poslal na mé jméno. Prosím, abys sdělení o zdravotním stavu S.K.N. pokládal zatím za důvěrné.

Zdravím Tě srdečně

Jiří Taufa

P.S. - Gratuluji Ti k nové majakovské.

JT

né, motivované třídním pohledem a teorií dvojí kultury. Zároveň odkrývaly budoucí postoj komunistické politiky k odlišným uměleckým a filozofickým proudům.

Radikálně levicová stanoviska převažovala také na stránkách **KULTURNÍ POLITIKY** (1945–49), kterou po návratu z koncentračního tábora založil E. F. Burian. V počátečním období zde byly publikovány především články politického rázu. Řada z nich byla namířena proti osobám podezřelým z kolaborace, velký prostor tu dostávaly výpady proti katolickým autorům (zejména z pera Václava Běhounka) a přispěvatelé periodika často vstupovali do polemik s nekomunistickými publicisty. Postupně však charakter časopisu začala určovat jeho recenzní a servisní část, přinášející velké množství aktuálních informací o dění v české kultuře. Na redakci se kromě osobnosti zakladatele, jehož úvodníky se objevovaly téměř v každém čísle, podíleli zejména A. J. Liehm a Stanislav Budín, časté byly příspěvky Josefa Brambory, Václava Laciny a K. J. Beneše. V Kulturní politice se otevíral prostor i pro představitele nejmladší generace, často z řad studentů.

Na obdobných ideových pozicích jako zmíněné listy, i když s méně jednoznačným spojením s politikou KSČ, stála **LIDOVÁ KULTURA** (1945–50). Zaměření týdeníku odpovídalo jeho vazbě na kulturní komisi Ústřední rady odborů, jež byla spolu s nakladatelským družstvem Dílo jeho vydavatelem. Lidová kultura prosazovala představu dobrého a obecně přístupného lidového umění, literatury, filmu a divadla, na jehož propagaci se měli pracovníci odborů soustředit. Jiří Kolář, který v časopise mezi říjnem 1946 a březnem 1947 krátce působil jako šéfredaktor, posunul tuto ideu kulturní práce až k úkolu popularizovat a zpřístupňovat moderní umění. Že smyslem takto pojaté osvěty měla být – jak to v jednom z úvodníků pojmenoval Jan Vladislav – „výchova k umění“, názorně dokládala především nově zavedená rubrika Co jsou ismy? Kolářova koncepce se však nesetkala s porozuměním v kulturní komisi odborů ani v Kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ. Následovala výměna redakce a návrat k podobě odborářského osvětového listu.

Jednoznačné oponenty nacházela radikální komunistická a levicová kulturní publicistika především v periodikách vydávaných politickými konkurenty. V lidoveckých **OBZORECH** (1945–48) se vedle výrazných osobností střední generace (Jan Strakoš, Helena Koželuhová, Bohdan Chudoba) prosazovala především skupina mladých publicistů, působících během války v anglickém exilu v BBC (Pavel Tigrid, Ivo Ducháček, Ota Ornest, Karel Brušák). Rezervovaný postoj redakce Obzorů k socialistickým idejím, důraz na křesťanské hodnoty stejně jako orientace na západní, především angloamerickou kulturu nesouzněly s převažujícími náladami doby, což se projevovalo ostrými spory s komunistickou politikou. Výraznou osobností v tomto směru byla zejména neteř bratří Čapků Helena Koželuhová, vynikající diskutérka, jejíž klání s komunistickým kulturním ideologem Arnoštem Kolmanem plnila na přelomu

ledna a února 1946 sály mladým, zvláště studentským publikem (Kolmanovy diskuse s posluchači pražské filozofické fakulty knižně vyšly v roce 1946 a jsou příznačným kulturně-politickým dokumentem).

Koželuhová však obdobně razantně vystupovala i proti vlastní lidové straně, což vedlo k tomu, že byla z redakce Obzorů jejím vedením propuštěna a redakční kruh byl částečně proměněn. Po neúspěšných volbách v roce 1946 pak Koželuhová navrhovala zásadní reformu strany, která byla vedením přijata jako vnitrostranická vzpoura a za niž byla ze strany vyloučena.

Na stejných ideových pozicích stál i časopis Vývoj (1946–48), kam se v září 1946 přesunula mladší část redakce Obzorů a který byl také zaměřen na mladší generaci. Šéfredaktorem týdeníku, který se již svou grafickou podobou hlásil k americkému magazínu Time, se stal Pavel Tigrid. Kulturně se zde věnovali především Jiří Kovtun (od května 1947 hlavní redaktor listu) a František Jakubův.

Charakter stranického týdeníku, který výrazně souvisel s politickým profilem vydavatele, měl SVOBODNÝ ZÍTŘEK (1945–48), vycházející jako tiskový orgán Ústředního výkonného výboru Československé strany národně socialistické. Na jeho stránkách byla po osvobození zahájena kampaň za odněmčení jmen, postupem času však charakter časopisu v kulturně-politické oblasti určovaly spíše stati Františka Kovárny a historika Jana Slavíka, kteří zde polemizovali s komunistickou publicistikou.

Kulturně-politickými koncepty měl ke Svobodnému zítřku blízko nezávislý týdeník DNEŠEK (1946–48), jenž pod redakcí Ferdinanda Peroutky navazoval na prvorepublikovou Přítomnost. Součástí publicistiky Dneška byly i reportáže Michala Mareše věnované případům poválečného bezpráví a kritice komunistických praktik (↓). Kulturní problematice se zde kromě Peroutky věnovali například Edvard Valenta a již zmínění František Kovárna a Jan Slavík. Formálním vydavatelem Dneška bylo Sdružení kulturních organizací, které úředně zaštiťovalo také SVOBODNÉ NOVINY (1945–48), pokračující, rovněž pod Peroutkovým vedením, v tradici předválečných Lidových novin. Časopisy tohoto typu se zaměřovaly především na politické konotace kultury a jejich zájem o aktuální umělecké problémy nebyl příliš výrazný.

Čistě literární periodika nebyla s politickými tématy tak jednoznačně a prvoplánově spjata. Po válce svou činnost obnovily již dříve vyhraněné kritické tribuny, exkluzivní umělecké revue a periodika vymezená příslušností k určité náboženské konfesi. Vedle nich se souběžně objevovaly četné iniciativy vycházející z regionů, případně z řad představitelů nejmladší literární generace. Kromě náročně koncipovaných projektů obnovovaly svou činnost také četné nakladatelské a popularizačně koncipované listy, orientované na širší čtenářský okruh.

Jedním z nejvýraznějších časopisů, který mohl od počátku počítat s přízní svých dřívějších čtenářů, byl obnovený **KRITICKÝ MĚSÍČNÍK** (1945–48). První poválečné číslo bylo vydáno již 25. května 1945. Na rozdíl od dřívějšíka vycházel zprvu jako orgán Syndikátu českých spisovatelů, teprve od dvojčísla 8–9, vydaného 27. dubna 1946, byl jako vydavatel uveden jeho šéfredaktor Václav Černý. Proměna Kritického měsíčníku přesvědčivě dokládá změněnou atmosféru v české kultuře. Hektičnost poválečného budování, úsilí o aktuálnost a především snaha aktivně vstupovat do kulturně-politického dění měly vliv na změnu periodicity. Přestože zůstal zachován původní název, měl „měsíčník“ vycházet každých čtrnáct dní (ve skutečnosti však vycházel jednou za měsíc obvykle jako dvojčíslo či trojčíslo).

Charakter Kritického měsíčníku určovala vyhraněná osobnost Václava Černého, který zde publikoval řadu svých recenzí a úvah a také svedl řadu sporů, v nichž se postupně stal jedním z nejviditelnějších oponentů komunistické kulturní publicistiky. V jeho polemikách se výrazně projevovalo dobově příznačné soustředění k otázkám obecně kulturního rázu, často na úkor specificky umělecké problematiky. Kritický měsíčník si však udržoval i charakter přední tribuny soustavně sledující novou literární tvorbu. Jeho kritickou část profilovali – kromě Václava Černého – především Josef Dostál, Karel Polák, Bohumil Polan, Jiří Pistorius a také Pavel Eisner, který byl spolu s Antonínem Hrubým výrazným oponentem dobových protiněmeckých projevů. Časopis přinášel rovněž obsáhlé přehledy aktuálního dění v zahraničních literaturách (francouzské, anglické, ruské, polské aj.) a četné překlady. Verše zde publikovala většina dřívějších přispěvatelů z řad redaktorových generačních vrstevníků (František Halas, Vladimír Holan, Josef Hora, František Hrubín), prostor tu dostávali i autoři z okruhu Kamila Bednáře (Ivan Diviš, Josef Hiršal, Jan Pilař) a publikována zde byla i řada ukázek z tvorby nejmladších básníků (Vlastimil Školaudy, Ivo Fleischmann, Jiří Šotola, Jindřich Pinkava aj.).

Z obdobné generační základny jako Kritický měsíčník, s nímž ostatně sdílela část přispěvatelů, vycházela **KYTICE** (1945–48), redigovaná Jaroslavem Seifertem. Ani



Obálka Kritického měsíčníku, 1947

tento „měsíčník pro literaturu a umění“, vydávaný odborářským nakladatelstvím Práce, nebyl programově sevřeným periodikem skupiny vyznávající konkrétní umělecký program. Redakce se orientovala na širší čtenářský okruh, jemuž vedle zavedených, časem již ověřených hodnot české literatury (K. J. Erben, Karel Toman, Josef Hora apod.), přibližovala i básnickou a prozaickou tvorbu nejmladších autorů. Časopis věnoval pozornost i problematice literárněhistorické a literárněteoretické, otiskoval filozofické články a eseje, většinou laděné více populárně než úzce odborně (v 10. čísle druhého ročníku tu však byla otištěna i Černého Prolegomena k existencialismu aj.). Podobu recenzní rubriky určoval A. M. Piša. Pro charakter Kytice bylo příznačné, že se na jejích stránkách mohly sejít osobnosti natolik rozdílné, jako byl Jiří Hájek, Oldřich Králík, Julius Heidenreich-Dolanský či Jan Patočka.

Specifickým periodikem svázaným s uměleckým programem E. F. Buriana byl **PROGRAM D** (1945–51). V průběhu prvního ročníku vycházel pod názvem *Program Divadla práce*, v druhém se redakce vrátila k předválečné podobě názvu, který se v roce 1948 znovu změnil, tentokrát na *Umělecký měsíčník*. Časopis se hlásil k umění bojujícímu moderními prostředky za „zásady socialistického zítřka“. Kromě teoretických příspěvků věnovaných divadlu (Petr Bogatyrev, Jan Mukařovský, E. F. Burian aj.) zde vycházely texty o filosofii, hudbě, výtvarném umění či architektuře. Spíše ojedinělé byly příspěvky s literární tematikou, redakce však systematicky publikovala původní i překladovou poezii. V roce 1947 se *Program D* dotkl i problematiky existencialismu, postupem času však v něm narůstaly kulturně-politické úvahy autorů kladoucích důraz na třídní charakter umění (Arnošt Kolman) a vyzdvihující potřebu jeho srozumitelnosti (Jaroslav Pokorný, Hana Budínová aj.).

Exkluzivnější, a především vyhraněnější charakter měl obnovený „sborník poezie a vědy“ **KVART** (1945–49), který byl redigován, stejně jako před válkou, architektem a básníkem Vitem Obrtelem. Kvart mohl počítat s dřívějším příspěvatelským okruhem, tvořeným příslušníky meziválečné avantgardy, zejména surrealisty. Zprvu vycházel s dvouměsíční periodicitou, od prosince 1946 do července roku 1949 však bylo vydáno pouhých šest čísel. V Kvartu se objevovalo velké množství básnických překladů; od poezie ruské, respektive sovětské, francouzské, polské až po soudobou anglosaskou produkci (T. S. Eliot, Carl Sandburg). V časopisu dostávaly prostor rozsáhlé studie věnované výtvarnému umění, architektuře, historii či filmu. Publikovali zde mimo jiných Bohuslav Brouk, Ladislav Radimský (pseud. Petr Den), Karel Honzík, Jan Grossman, Roman Jakobson, Václav Navrátil, Jan Mukařovský a Karel Teige. Postupem času se na stránkách Kvartu více prosadily osobnosti vnitřně spřízněné se Skupinou 42 (členy redakčního kruhu byli Jan Grossman, Jiří Kolář, Jiří Kotalík). Kvart se ale otevíral i surrealistickým tendencím, nově rozvíjeným představiteli mladší generace (Ludvík Kundera, Jindřich Heisler, Vratislav Effenberger aj.). K vysoké úrovni časopisu přispíval pečlivý výběr výtvarného doprovodu,

odpovídající jeho modernistickému zaměření (Josef Istler, Václav Tikal, Toyen, ale i Jan Kotík či Kamil Lhoták).

Skupina 42 jako umělecky nejvyhraněnější uskupení čtyřicátých let našla svou vlastní skupinovou platformu v *Listech* (1946–48), vydávaných v prvním ročníku s podtitulem Čtvrtletník pro umění a filozofii (ve druhém a třetím ročníku jako Měsíčník pro umění a filozofii) v nakladatelství Melantrich (jediné a poslední číslo třetího ročníku vydalo nakladatelství Václav Petr). Listy řídil teoretický mluvčí Skupiny 42 Jindřich Chalupecký, v roce 1948 ve spolupráci s Janem Grossmanem. Skupinový charakter revue předznamenala úvodní Chalupeckého studie Konec moderní doby, jež byla úvahou o současné situaci umění, jeho krizi a dalším směřování, ale naznačoval ho také relativně uzavřený okruh jeho stálých přispěvatelů (původní tvorbu zde nejčastěji publikovali Jiří Kolář, Ivan Blatný, Jan Hanč, Jiřina Hauková, kromě členů skupiny pak zejména Egon Hostovský, Jiří Mucha, Milada Součková). Vedle nové původní tvorby a mnoha překladových titulů (T. S. Eliot, James Joyce, Henry Miller, William Saroyan aj.) byla v *Listech* věnována pozornost i opomíjeným českým autorům (Ladislav Klíma, Richard Weiner), jejichž dílo zde bylo nově interpretováno. V kritické části se uplatnili Jan Vladislav, Karel Bodlák a zejména Jan Grossman, publikující vedle aktuálních recenzí také rozsáhlé Kapitoly o Jaroslavu Haškovi.

Spřízněnost Skupiny 42 se soudobými světovými uměleckými a filozofickými proudy se zřetelně projevovala v tematicky koncipovaných blocích prvního ročníku (poválečná situace umění, soudobá angloamerická literatura). Zvláště velký ohlas vzbudilo číslo věnované existencialismu v literatuře a filozofii (1947, č. 3). Byly zde publikovány nejen překlady původních textů Lva Šestova, Martina Heideggera, Karla Jasperse, Gabriela Marcela, J.-P. Sartra, Alberta Camuse, ale spolu s nimi i kritické úvahy českých autorů (Václav Navrátil, Jan Patočka, Ladislav Rieger).

Od druhého ročníku se Listy staly orgánem Literárního odboru Umělecké besedy a nahradily tak časopis *DOBA* (1945–47), orientovaný pod redakcí Marie Pujmanové a Karla Nového na široký okruh přispěvatelů. I po této v podstatě formální změně Listy zůstaly ve své době nejvýraznější kulturně-uměleckou revuí.

Skupinovou tribunou byla rovněž *OHNICE*, jež vyšla roku 1947 v nakladatelství Václav Petr jako „sborník současné kultury“. Volné uskupení autorů *Ohnice* se soustředilo kolem básníka Kamila Bednáře, samotný název odkazoval ke sbírce Jiřího Ortena a k bednářovské protektorátní koncepci „nahého člověka“, nově vztahované ke kontextu existencialistické filozofie. Mezi přispěvatele sborníku patřili především básníci Ivan Diviš, Miroslav Holub, Josef Hiršal, prozaik Zdeněk Urbánek, teoretickými studiemi se představili Josef Zeman a Jaroslav Červinka, který spoluorganizoval druhý svazek. Názory na vzájemný

LISTY

ČTVRTLETNÍK PRO UMĚNÍ A FILOSOFII

ŘÍDÍ JINDŘICH CHALUPECKÝ

ROČNÍK I - ČÍSLO 1

OBSAH

JINDŘICH CHALUPECKÝ
KONEC MODERNÍ DOBY

PETR DEN
MENE, TEKEL, UFARSIN

ROMAN JAKOBSON
MOUDROST STARÝCH ČECHŮ

MILADA SOUČKOVÁ
MLUVÍCI PÁSMO

FRANTIŠEK JANOUŠEK-FRANTIŠEK HUDEČEK
OBRAZY

EGON HOSTOVSKÝ
PŘÍZRAKY

VLADIMÍR HOLAN
HADRY, KOSTI, KŮŽE

EMIL FILLA
MEDITACE

JIRÍ MUCHA
ČINA

CORRADO GOVONI
DIALOG ANĚLA A MLADÉHO MRTVÉHO

J. RUSSEL Mc CARTHY
MYŠLENKY NA MÍR

FRANCES FROST
TĚM, KTERÍ DĚLAJÍ MÍR

JAN CROSSMAN
VÁLČNÁ GENERACE

JINDŘICH CHALUPECKÝ, KAREL BODLÁK, VÁCLAV HOLZKNECHT, JAN WEISS
KRONIKA

MELANTRICH 1946

Obálka prvního čísla časopisu Listy, duben 1946

vztah umění a politiky, jak je dokládají Červinkovy stati *Budme spravedliví* či Urbánkova úvaha *Poezie a politika*, neodpovídaly převládajícím dobovým náladám a byly chápány jako zakonzervování někdejších protektorátních postojů. Proti okruhu Ohnice se polemicky vymezovali zejména komunističtí kritikové, kteří mu vytýkali přehnaně skeptické názory, jež prý jsou v rozporu s potřebami současné společnosti. Do února 1948 vyšly pouze dva svazky sborníku, které prakticky uzavřely historii jednoho generačního setkání.

Podobné problémy provázely i sborník *Aktiv*, který vznikl jako platforma skupiny tzv. dynamoarchistů, soustředěných kolem Jaromíra Hořce a Jana Grossmana. Idea sborníku, jehož první a jediný svazek vyšel v roce 1946, nesla stopy faktu, že vznikla již za okupace. Studie Jaroslava Moráka a Jana Grossmana v *Aktivu* měly položit teoretické základy nového směru. Dynamoarchickou poezií se představili Jaromír Hořec a František Listopad, prózou pak Ivan Andrenik. Jistý anachronismus spolu s nesrozumitelností požadavků a tezí obsažených v manifestu vyvolaly kritické reakce: koncepci dynamoarchického umění odmítly jak komunistická kritika, tak názory publikované v *Kritickém měsíčníku*, *Obzorech* i katolických časopisech.

Skupina dynamoarchistů v květnu 1945 obsadila tiskárnu novin *Der neue Tag*, jež se stala základem tiskového centra *Mladá fronta*, spojeného i s nově vzniklým stejnojmenným nakladatelstvím. *Mladá fronta* tiskla v letech 1945–48 několik časopisů pro mladou generaci. *STŘEDOŠKOLÁK*, pokračovatel předválečného *Studentského časopisu*, byl zaměřen na oblast juvenilní tvorby, tj. poskytoval nastupující generaci publikační platformu (publikovali zde mj. Vladimír Dostál, Alexej Kusák, Zdeněk Pešat či Karel Kosík). Dále sem náležel zábavný obrázkový týdeník *My 45* (číslovka na konci se měnila vždy



Redakce týdeníku *My 45*, 1945

podle roku) s výraznou kulturní rubrikou, jejíž podobu určovali kritikové soustavně publikující v deníku *Mladá fronta* (Jan Grossman, Jaroslav Hulák, Jaroslav Morák, Ladislav Fikar). V listopadu 1945 začalo nakladatelství mladých se značnými ambicemi vydávat levicový kulturní a společenský měsíčník *GENERACE* (1945–47). V redakci se sešli autoři spojení s Mladou frontou (Jaromír Hořec, Ivo Fleischmann) a redaktor Rudého Práva Jiří Hájek (právě Hájek zde vyvolal polemiku s bednářovským okruhem a s Václavem Černým). Diferenciace mezi skupinou Mladé fronty a pozdějšími tzv. syntetickými realisty tak, jak se projevovala uvnitř *Generace*, je patrná z příspěvků Jaroslava Moráka a Jana Grossmana, kteří polemizovali s názory Ivana Skály, respektive Jiřího Hájka. Vedle četných teoretických studií přinášela *Generace* také původní poezii, a to i tvůrců z jiných okruhů, například surrealistů ze Skupiny Ra či členů Skupiny 42, a v menší míře básnické překlady. Už v průběhu prvního ročníku došlo z podnětu Gustava Bareše ke změně vydavatele (Mladou frontu nahradil Svaz československé mládeže), ke kompletní výměně redakce a postupné proměně *Generace* v kulturněagitační časopis, který v roce 1947 svou činnost ukončil.

Vedle periodik soustředěných kolem uměleckých sdružení měli mladí autoři možnost přispívat do časopisů, jež skupinový charakter postrádaly. To byl případ *MLADÝCH ARCHŮ* (1945–49), vydávaných Uměleckou besedou v Mladé Boleslavi, kde se zájem redakce (Věra Poppová, Arnošt Vaněček, Zdeněk Lorenc, Jan Vladislav) soustředil na soudobou angloamerickou a francouzskou kulturu. Archy publikovaly také překlady z poezie polské, hlavně reprezentantů moderních směrů, prózy, teoretické stati (např. Teigeho vystoupení o surrealismu v souvislosti s výstavou Mezinárodního surrealismu) a dále profily výtvarné avantgardy, jimž věnoval mimo jiné své statě Ludvík Kundera.

Otevřený vůči mladým tvůrcům byl rovněž brněnský *BLOK* (1946–49), který se svou reprezentativní grafickou úpravou a množstvím obrazových a fotografických příloh mohl směle srovnávat s podobně zaměřeným *Kvartem*. Redakce Bloku (list řídil František Kaláb, výkonným redaktorem byl Ludvík Kundera) se programově zaměřila na sledování domácí a zahraniční literární tvorby a jejich konfrontaci, přičemž věnovala pozornost i dalším uměleckým oblastem, hudbě, tanci, architektuře, fotografii a podobně. Tento široký záběr přivedl ke spolupráci s *Blokem* řadu výrazných osobností (Miroslav Barvík, Vratislav Effenberger, Bohuslav Fuchs, Josef Hrabák, Jindřich Chalupecký, Jan Rey, Antonín Sychra, Karel Teige, Pavel Trost aj.). Úroveň vedení a soustavnost redakční práce potvrzovaly jak objektivně volené překlady (např. stati Romana Ingardena a Georgese Sadoula), tak i promyšleně komponované tematické celky.

Většina moravských literárních periodik se koncentrovala především na problémy vlastního regionu. To byl případ dvouměsíčníku pro umění a kritiku *Číslo*, jenž jako tiskový

MY46

48 v Praze 30. listopadu 1946 **3 Kčs**

STŘEDOŠKOLÁK

ČASOPIS STUDENTSTVA STŘEDNÍCH A ODBORNÝCH ŠKOL

ROČNÍK II. • ČÍSLO 6. • V PRAZE 18. ÚNORA 1947 • Kčs 3,-50

G 7-8

enerace

mladá fronta

DENÍK SVAZU ČESKÉ MLÁDEŽE • ČÍSLO II • ROČNÍK II • CENA KčS **1,50**

Ukázky hlaviček periodik vydávaných nakladatelstvím Mladá fronta

orgán Slezské literární skupiny vyšel pouze jednou roku 1946. Podobně tomu bylo v případě KOLA (1946–48), měsíčníku družstva Moravského kola spisovatelů, jež se pod vedením Jaroslava Nečase a Františka Kropáče soustředilo na propagaci děl vydávaných nakladatelstvím zmíněného družstva. Tradicionalismus a konfesní vymezení byly charakteristické pro spirituálně orientované časopisy. Revue ARCHA (1945–48), vycházející v Olomouci v redakci Stanislava Vrbíka, přinášela v dvouměsíční periodicitě zejména tvorbu autorů z okruhu olomoucké Družiny literární a umělecké (např. František Dohnal, O. F. Babler, Julius Brabec, Jan Karník), dále esejistické texty věnované křesťanství, případně literární historii. Ojedinele zde publikovaly i osobnosti, které neměly k tomuto uskupení bezprostřední vztah (Oldřich Králík).

Jako reakce na moravský regionalismus a tradicionalismus, jakož i na složitou situaci v spisovatelských organizacích na Moravě vznikl brněnský LIST SDRUŽENÍ MORAVSKÝCH SPISOVATELŮ (1946–48). V jeho redakci působili například Robert Konečný, Ivan Blatný, J. M. Tomeš, Josef Hrabák a Josef Kainar. List se věnoval zejména literární kritice, a obsahoval proto rozsáhlou recenzní rubriku, nevyhýbal se však ani dětské literatuře a přinášel tematické bloky o moderní světové literatuře.

Mezi katolickými literárními časopisy celostátního významu zaujímaly výrazné místo měsíčník Akord a nově založený „list pro křesťanskou kulturu“ Vyšehrad. AKORD (1945–48) obnovil svou činnost po nuceném zastavení v září 1944. Redakční kruh s šéfredaktorem Janem Zahradníčkem kriticky vystupoval proti dobovým společenským a politickým trendům v kultuře a proti převažující socialistické orientaci kladl důraz na tradiční křesťanské hodnoty a ideály. Přispěvatelé (zejména Timotheus Vodička a Miloš Dvořák) se důrazně ohrazovali proti obviněním z kolaborace, která byla v Kulturní politice, Rudém právu, ale také v Kritickém měsíčníku a Listech katolickému proudu opakovaně vytýkána. Na stránkách Akordu zveřejňovali své studie i původní beletristickou tvorbu jak dřívější přispěvatelé (Jan Čep, Jakub Deml, Bedřich Fučík, Oldřich Králík, Miloš Dvořák, Albert Vyskočil, Jan Zahradníček, Rudolf Černý), tak řada mladších básníků (Klement Bochořák, Josef Jelen, Jan Kameník, Ivan Slavík, Josef Suchý, Vladimír Vokolek, Zdeněk Rotrekl, Ivan Diviš, Emanuel Frynta).

Obdobný autorský okruh, ale s méně tradičním zaměřením měl čtrnáctideník VYŠEHRA (1945–48), jehož první ročník řídil Aloys Skoumal. Kromě původní a překladové beletrie formovaly charakter časopisu zejména esejistické příspěvky. Vedle pozoruhodných úvah Jana Čepa to byly stati Miloše Dvořáka, Bedřicha Fučíka, Zdeňka Kalisty, Oldřicha Králíka a Roberta Konečného. Zvláště důležitou roli sehrávaly pečlivě volené překlady, jejichž témata se vztahovala k aktuálním problémům – otázce kulturní orientace, vzájemnému vztahu soudobé společnosti a církve, problematice vztahu filozofického existencialismu a křesťanství, respektive křesťanského personalismu

(F. Ch. Copleston, Nikolaj Berďajev, Emmanuel Mounier, Vladimir Solovjov, Max Picard aj.).

Po osvobození obnovily svou činnost i listy, jejichž hlavním posláním bylo podávat informace o aktuálních novinkách na knižním trhu a dění v jednotlivých nakladatelstvích, případně kultivovat obecný čtenářský vkus. Některé byly vydávány péčí kulturních institucí, například časopis **КНИЖИ А ЧТЕНАРИ** (1945–48, od roku 1948 **ЧТЕНАР**) vydávala Ústřední knihovna hlavního města Prahy, jiné vycházely jako nakladatelské listy. Mezi periodiky tohoto typu vynikala **PANORAMA** (1945–51), vydávaná nakladatelstvím Družstevní práce pod redakcí Karla Nového. Pestrou skladbou se vyznačovaly listy zastřešené Evropským literárním klubem, **LITERÁRNÍ NOVINY** (1946–51) a **РЇСТ** (1947–49). Především díky článkům Františka Červinky o literatuře a filmu byl zajímavý **Most** (1947–48), který stálým odběratelům svých knih zasílalo Nakladatelství mladých v Kladně.

K okruhu vědeckých a také pedagogických pracovníků se obracela odborná literárněvědná a jazykovědně zaměřená periodika, jež ve většině případů navázala na svou dřívější činnost. Z převážně pozitivistické metodologie nadále vycházela většina příspěvků **LISTŮ FILOLOGICKÝCH** (1946–51), redigovaných Bohumilem Rybou, zahraničním literaturám se věnoval **ČASOPIS PRO MODERNÍ FILOLOGII** (1946–51). V roce 1947 obnovilo svou činnost též strukturalisticky zaměřené **SLOVO A SLOVESNOST**, kde se vedle lingvistické problematiky objevily i zásadní literárněhistorické studie Felixe Vodičky (České obrození jako problém literární). Novým literárněvědným časopisem byla **SLOVESNÁ VĚDA** (1947–52), vydávaná Literárněhistorickou společností, v níž převládaly tradičnější metodologické postupy a stanoviska, daná osobností výkonného redaktora J. B. Čapka.

Poúnorová situace znamenala i ve sféře vydávání a působnosti literárně a kulturně orientovaných periodik změnu zásadní důležitosti. Řada časopisů byla z politických důvodů zastavena, u mnoha jiných pak došlo k takovým změnám v redakčních radách a následně též v ideovém a obsahovém zaměření, že ztratily svou dřívější tvář.

Souvislosti divadelního života

Charakter divadelního života v období od konce druhé světové války do února 1948 se nevymykal z obecného vývojového rámce české kultury. Právě v této době vznikaly základy, které určily ráz českého divadelnictví na dalších čtyřicet let. Změny, které od května 1945 ovlivnily poměry v divadelní obci a vyvrcholily schválením divadelního zákona v březnu 1948, byly od počátku rychlejší, hlubší a viditelnější než v jiných oblastech kultury (s výjimkou filmu). Hlavní podíl na jejich prosazení v praxi měli zastánci tzv. divadelní revoluce, mezi nimi i čelní přívrženci meziválečné levicové avantgardy. Většina z nich zastávala názor, že tvůrčí umělecký potenciál lze nejlépe uvolnit jeho vymaněním z područí soukromého vlastnictví a z pout laciné komerční zábavy. V socialistickém duchu usilovali o zásadní organizační přestavbu českého divadelnictví, přesněji řečeno přeměnu divadel na kolektivně spravované veřejné instituce, sloužící z jejich pohledu „společensky progresivním“ zájmům. Teze, že divadlo má patřit těm, kteří je vytvářejí, se přitom prolínala s přesvědčením, že tohoto cíle lze dosáhnout jedině znárodněním a zestátněním.

■ Prosazení socialistických principů řízení divadla

Programově levicové, radikálně socialistické pojetí divadelního života krystalizovalo už ve válečných letech, kdy se rodily první představy programu zestátnění českých divadel. Ve zcela konkrétní strategický plán dozrály v posledních měsících před osvobozením. Tvůrcem této koncepce byla *Revoluční odborová rada divadelníků*, která v dubnu 1945 soustředila socialisticky orientované divadelní tvůrce. Pod vedením divadelního architekta Miroslava Kouřila vypracovala Generální projekt poválečné přestavby československého divadelnictví, jenž divadlo chápal jako součást národní kultury a prohlašoval je za veřejnou kulturní instituci, plnící především osvětové a výchovné poslání.

Bezprostředně po skončení války, 13. května, zaslala Revoluční odborová rada divadelníků (působící již jako součást Revolučního odborového hnutí) státním orgánům Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice, prezentované jako projev „jednotné revoluční vůle“. Smysl dokumentu prozrazoval již jeho podtitul: Program socializace českého divadelnictví.

V prvních poválečných dnech a týdnech se Revoluční odborová rada divadelníků stala koordinátorem a vůdčí silou divadelního dění. Podle jejích směrnic postupovaly závodní rady divadel, které během květnového povstání přebíraly divadla pod svou správu a jmenovaly jejich nová vedení. Nešlo sice zatím o úplné znárodnění, avšak dosavadní majitelé byli povinni pronajímat divadla určeným provozovatelům.

Téměř všechna česká stálá divadla, včetně jevišť uzavřených v průběhu roku 1944 a malých scén (*Větrník*), zahájila provoz již v květnu 1945. V Praze se divadelní scény brzy rozrostly o nové generační soubory. Byly to například vyhraněně komunisticky orientovaná mládežnická scéna *Obratník*, která se později stala jádrem *Divadla mladých pionýrů*, a divadlo *Disk*. Před začátkem sezony 1945/46 se do Prahy přemístilo původně amatérské pelhřimovské divadlo *Malá komedie* a pod názvem *Divadlo satiry* se uvedlo jako moderní autorský literární i politický kabaret, navazující na poetiku E. F. Buriana a Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha.

Důsledkem války byl výrazný zásah do divadelní sítě v českých zemích spojený se zánikem německých scén. Budovy německých divadel byly obsazeny českými divadelními soubory a institucemi. Do českých rukou se znovu vrátilo *Stavovské divadlo*, z Nového německého divadla se stalo *Divadlo 5. května*. České soubory vstoupily i do divadel v Brně (*Divadlo Na hradbách, Reduta*), v Karlových Varech, Olomouci, Opavě, Liberci, Mostě, Teplicích a Ústí nad Labem. Revoluční cestou byla obsazena též divadla vnímaná jako symboly soukromého podnikání. Divadlo Anny Sedláčkové se přeměnilo na *Divadlo revolučních gard* a Divadlo Vlasty Buriana na *Divadlo kolektivní tvorby*.

Nedílnou součástí tzv. divadelní revoluce bylo ustavení očišťovacích komisí, jejichž prvořadým úkolem bylo odstranit z divadel kolaboranty. Z politicky účelových důvodů se však činnost komisí zaměřila i na některé prominentní osobnosti, například na herce Vlastu Buriana a Adinu Mandlovou či na dirigenta Václava Talicha.

Dne 22. května 1945 byla Revoluční odborová rada divadelníků nahrazena *Odborovou radou divadelníků*, ve které přední místo opět připadlo architektu Miroslavu Kouřilovi. První fází tzv. divadelní revoluce uzavřel 6. června 1945 zvláštní výnos ministra školství a osvěty Zdeňka Nejedlého o zrušení divadelních koncesí a licencí. Toto opatření znamenalo nejen konec soukromého podnikání v divadelnictví, neboť právo vlastnit divadlo získaly pouze právnické osoby, nýbrž i konec odborového řízení divadel. Závodním radám dával výnos právo vést divadla pouze do konce července s tím, že poté přejde na osoby jmenované ministerstvem. V polovině června pak ministr Nejedlý zřídil *Divadelní radu* jako umělecký a kulturněpolitický sbor pro základní otázky divadelnictví. Tvořili ji zástupci Odborové rady divadelníků, divadelních sekcí při národních výborech, kulturní komise Ústřední rady odborů a ministerstva školství a osvěty. V jejím čele symbolicky stanul Jaroslav Kvapil (hlavní autor Manifestu českých spiso-

vatelů z roku 1917), jenž ale již v červenci 1945, po marném úsilí dosáhnout přesného vymezení pravomocí Divadelní rady a osobně se setkat se Zdeňkem Nejedlým, na funkci rezignoval. Skutečnou hlavou Divadelní rady tak byl od samého počátku Miroslav Kouřil (dalšími členy byli E. F. Burian, J. V. Kroha, Josef Tráger, Jan Kopecký, Stanislav Neumann, Jan Škoda, Jiří Kupka).

Divadelní rada působila do konce září 1945 a vypracovala dva zásadní materiály určené ministru školství a osvěty. Prvním úkolem byl návrh na obsazení funkcí divadelních ředitelů, druhým pak stěžejní návrh rozvržení sítě profesionálních scén a jejich možných provozovatelů. Projekt v podstatě opakoval principy koncepce, kterou za okupace vypracovali Jan Škoda a Jaroslav Průcha. Provozovateli divadel mohly být pouze stát, armáda, Svaz české mládeže, družstva divadelníků, družstva návštěvníků a odbory. Součástí návrhu, schváleného již v červnu 1945, byl program decentralizace divadelní sítě, jehož smysl spočíval jednak v odstranění rozdílů mezi tradičními divadelními centry (Praha, Brno, Plzeň) a regiony, jednak v likvidaci „kočovné šmíry“. S decentralizací se současně pojila představa plánovitého rozčlenění divadel na žánrově a typově specifikované soubory se zajištěným systémem hostování. Kočovné společnosti, vystupující po květnu 1945 víceméně sporadicky, mělo nahradit zájezdové *Vesnické divadlo*, založené v listopadu 1945. Decentralizace divadelní sítě se tak ve skutečnosti stávala nástrojem procesu centralizace, jejímž smyslem bylo podřídit divadla kontrole státních institucí.

V průběhu druhé poloviny roku 1945 se podařilo uvést v život některé základní principy socialistické koncepce divadelnictví. Socialistický charakter divadelního života byl však zatím dán pouze provizorními ministerskými výnosy, nikoli divadelním zákonem, který Nejedlého ministerstvo hodlalo co nejdříve prosadit. Změna ve funkci ministra školství a osvěty po parlamentních volbách roku 1946 však přípravu zákona pozastavila. Ministr Jaroslav Stránský se proces zestátňování divadel pokusil přerušit a navrhnout jinou variantu. Začátkem ledna 1947 předložil nový návrh divadelního zákona, který na rozdíl od předchozího návrhu preferoval družstevní vlastnictví divadel, a dokonce povoloval vyhraněným uměleckým osobnostem provozovat divadla soukromá. Proti návrhu se okamžitě postavili přívrženci komunistické koncepce, od druhé poloviny roku 1946 sdružení v *Divadelní komisi při ÚV KSČ a Přípravném výboru Svazu provozovatelů divadel*. Předsedou tohoto orgánu byl opět Miroslav Kouřil, členy pak mimo jiné Jiří Hájek, Jindřich Honzl, Bohumil Mathesius, Jan Škoda a Jaroslav Pokorný. Výbor vyvolal kampaň, projevující se v řadě odmítavých prohlášení, rezolucí a článků. Ministerský návrh tak podpořili jen národní socialisté, Svaz herectva a Svaz divadelních podnikatelů. Boj o divadelní zákon, vnímaný jako výsostně politická záležitost, se přenesl i do parlamentu, kde skončil až v březnu 1948 přijetím komunistické verze.

Jak je patrné, v období 1945–48 věnovali čeští divadelníci hlavní pozornost organizačně-provozní sféře. Stranou jejich zájmu však nezůstalo ani divadelní

školství. Záhy po skončení války se ozvaly hlasy nespokojené s úrovní uměleckého vzdělání a stavem věd o umění. Výsledkem bylo založení pražské Akademie múzických umění v říjnu 1945 jako vysoké školy připravující výkonné umělce. O rok později vznikla v Brně Janáčkova akademie múzických umění. Na pražské filozofické fakultě se pak zásluhou Jana Mukařovského ustavilo divadelněvědní oddělení v rámci stolice estetiky. Sám Mukařovský se v seminářích zabýval estetikou a teorií divadla, od roku 1947 obdobně orientoval také přednášky dvou externích učitelů, Miroslava Kouřila a režiséra Jindřicha Honzla.

■ Politizace českého divadla

Pro zásadní změnu organizace divadelních institucí a divadelního života vůbec byla rozhodující dobová důvěra v předností administrativního řízení umělecké sféry. Hlavními požadavky vznášenými na divadelní tvůrce byly – vedle již zmíněné decentralizace divadelní sítě – lidovost, tendenčnost a demokratizace. Stejná „společenská objednávka“ směřovala sice k veškerému umění, divadla se však ocitla pod silnějším tlakem. Jakkoli byly tyto požadavky primárně spojovány se snahou zpřístupnit vysoké umělecké hodnoty širokým vrstvám diváků, záhy začala při jejich naplňování převládat osvětová i čistě ideologická hlediska.

Součástí tohoto úkolu bylo přivést do „nového“ divadla „nového“, tj. lidového diváka, aby vzniklo „třídně správné“ složení hledišť. Už v roce 1945 směřoval k tomuto cíli dočasný pokus o zrušení „měšťáckého“ abonentního systému, který poskytoval jisté výhody a finanční úlevy tradičním diváckým vrstvám. Na proměně skladby publika se mělo podílet především Revoluční odborové hnutí, které bylo od léta 1945 největším provozovatelem divadel. Na konci roku 1945 však došlo v důsledku měnových opatření k divácké krizi a k odlivu publika do levnějších biografů. Mnohé scény se ocitly v ekonomických problémech, posílených ještě úspornými opatřeními ministerstva školství a osvěty, které se v listopadu 1946, vzhledem k rostoucím nárokům divadel na státní rozpočet, rozhodlo omezit podporu pouze na divadla subvencovaná již před válkou, divadla v pohraničí a některé výjimky. Toto opatření vyvolalo mezi divadelníky bouři nevole. Pod jeho vlivem gradovala i vnitřní krize divadla Větrník, kterému se nepodařilo sehnat nového zřizovatele a zaniklo. V dané situaci totiž Ústřední rada odborů ztratila o řadu divadel zájem a ponechala si jen prosperující Divadlo satiry a operetu v Praze-Nuslích. Podobně se zachoval též Svaz české mládeže. Na ekonomické problémy doplatilo i Studio Národního divadla rozpuštěné svým zakladatelem, Jindřichem Honzlem, po jeho nástupu do funkce šéfa činohry Národního divadla.

Ve snaze nalézt východisko z finanční krize bylo roku 1947 založeno družstvo Umění lidu, centrální instituce, která měla prostřednictvím distribuce

vstupenek organizovat a zajišťovat návštěvy divadel i koncertů, a pomoci tak zpopularizovat divadlo „v nejširších vrstvách pracujících“.

Požadavky na angažovanost divadel vedly k zvýznamnění jeho tematické složky, k důrazu na dramaturgii, jíž se přisuzovala tvůrčí hodnota zaručující naplnění společenské funkce, neboť divadlo mělo skutečnost nejen zobrazovat, ale i spoluvytvářet. V prvních poválečných měsících se v repertoáru spontánně uplatnila převážně domácí klasická dramatika, což plně korespondovalo s vlnou vlastenectví a protiválečnou náladou. Klasika 19. století byla přitom chápána jako vzor umění, které dokáže skloubit lidovost s výchovným posláním. Pokud jde o hry zahraničních autorů, zmizela z jevišť dramata německých tvůrců a na české scéně se vracela dramatika G. B. Shawa, Marcela Pagnola, Romaina Rollanda, Jeana Giraudoux, J. B. Priestleye a dalších. Poprvé byl uveden John Steinbeck (*O myších a lidech*). Divadla se orientovala i na slovanské a zejména sovětské autory. Inscenace jejich děl – ať již šlo o starší texty (Alexandr Ostrovskij, Maxim Gorkij, Valentin Katajev), nebo o hry s válečnou tematikou – získávaly jednoznačný politický rozměr.

I do oblasti dramaturgie se promítlo směřování k administrativnímu řízení divadel. V únoru 1946 byl ustaven *Distribuční sbor dramaturgů*, který i přes poměrně pestré názorové složení (Bohumil Mathesius, Ferdinand Pujman, A. M. Píša, Jiří Frejka, Jaroslav Pokorný, E. A. Saudek a Jan Kopecký) vypracoval na základě politických kritérií seznamy „doporučených her“.

Obdobně jako v jiných oblastech kultury bylo nedílnou složkou nového vymezení společenské funkce divadla tažení proti tzv. braku. Z českých jevišť měla zmizet komerční zábava. Vycházelo se přitom z předpokladu, že divácký zájem dostatečně uspokojí inscenace české klasiky, komedií a veseloher V. K. Klicpery, J. N. Štěpánka, F. F. Šamberka, Ladislava Stroupežnického. V této souvislosti ministerstvo vnitra v listopadu 1945 omezilo daň, původně uvalenou na všechna divadelní představení, pouze na operetu, tedy žánr, který se stal přímo symbolem braku. Ekonomický tlak a divácká krize si však brzy vynutily opětovné uvádění komerčních titulů, zvláště na mimopražských scénách.

Prosazování jednotných dramaturgických zásad neznamenal automaticky konec sporů o pojetí divadelní práce. Nejvýrazněji se v bezprostředně poválečném období vyhraňoval střet dvou koncepcí, které reprezentoval na jedné straně v *Národním divadle* a ve *Studiu Národního divadla* Jindřich Honzl, na straně druhé pak Jiří Frejka v *Městských divadlech pražských*. Jindřich Honzl pojímal po květnu 1945 divadlo jako místo a způsob výchovy, a to jak výchovy herců, režisérů a dramatiků, tak celé společnosti. Z vyznavače avantgardní poetiky se stal stoupencem realismu, divadla jasného a srozumitelného širokým vrstvám. Tento posun Honzl zdůvodnil poněkud sofistikovanou interpretací avantgardy jako básnického výrazu snu o sociální spravedlnosti v buržoazní společnosti, která bránila jeho naplnění. Předválečná skutečnost byla podle Honzlůva

mínění živá, takže „odpor umělce proti formálnímu realismu byl výrazem jeho odporu proti měšťácké realitě života“. Avantgardní umění v těchto podmínkách předjímalo ideál, jehož uskutečnění se odsouvalo do budoucnosti. Právě poválečné poměry umožnily podle Honzlova názoru vykročit správným směrem. Umělec měl pracovat pro novou realitu, což znamenalo odvrhnout ideály avantgardy, které se ve změněné situaci stávaly překážkou a iluzorní záležitost. Uznávaný režisér neváhal dokonce v této souvislosti parafrázovat Jiřího Wolkra: „Lidé [...] krásné sny zabijí tím, že je uskutečňují“ (Otázky divadla a filmu 1948/49, s. 59–60).

Naproti tomu Jiří Frejka ve svém programu básnického divadla na poetiku meziválečné avantgardy přímo navazoval. Podstatou jeho práce byla snaha o postižení problému nikoli zrcadlením reality, nýbrž účinkem básnické formy, využitím asociativní obrazové fantazie a jejím prolínáním se skutečností. Frejka kladl vysoké nároky na dramatické texty, a přestože ze svých představ musel slevovat, jeho dramatický plán, zaměřený na široké spektrum problémů soudobého člověka, patřil k vrcholům poválečné divadelní tvorby a byl též inspirací pro mimopražská divadla. Frejkovo odmítání návratu k popisnému realismu však na podzim roku 1948 na soutěžní přehlídce Divadelní žatva přerostlo v kampaň proti osobitému režisérovi.

Jiný typ pojetí divadelní práce a dramaturgie představovalo *Realistické divadlo*, vycházející vstříc dobovým požadavkům a usilující spojit angažovanost a lidovost s kvalitním repertoárem. Divadlo kladlo důraz na výrazovou srozumitelnost, oproštěnou od experimentů, na postupy a témata, jimiž mohlo bezprostředně ovlivňovat publikum ideově i esteticky. V touze získat diváky zařazovalo od druhé sezony na program nejen politicky angažované hry (Miloš Stehlík: *Vesnice Mladá*, Zdeněk Bláha: *Hodí se žít*), ale také osvědčené komedie autorů jako Oscar Wilde či Molière.

Krátce po válce se do divadelního života opětovně zapsal E. F. Burian. Kromě rychlé obnovy divadla D 46 vypracoval hned v květnu 1945 plán *Bloku spojených divadel* (Brno, Ostrava, Zlín, z pražských divadel D 46 a Karlínská zpěvohra). Tento projekt byl motivován touhou vyrovnat úroveň českých a moravských divadel na bázi společné dramaturgie a vzájemných výměn představení. Plán ale narazil na nesouhlas Divadelní rady, realizovalo se jen krátké Burianovo působení (skončilo již počátkem roku 1946) v čele *Družstva divadel práce*, provozujícího kromě D 46 i tři soubory brněnského Národního divadla a Karlínskou zpěvohru.

V D 46 se Burian částečně vrátil ke své předválečné poetice syntetického divadla, v němž vládl zákon dramatického rytmu. Do divadelní syntézy zahrnoval jako nepominutelný faktor vztah k době, v níž dílo vzniká. Podle Burianova soudu však byl program poválečného umění programem průměrného člověka, proto hodlal sledovat vztahy mezi jednotlivými lidmi, vztah člověka ke společnosti a prožívání velkých společenských otřesů a změn. Hlásil se k realismu

a od roku 1947 výslovně k socialistickému realismu (článek O srozumitelnosti otištěný v Programu D 48 1947/48, č. 1); ten nevnímal jako jednotný umělecký styl, ale spíše jako poznávací metodu. Sám zdůrazňoval principy srozumitelnosti, konkrétnosti, jednoduchosti, jasnosti a správného vyslovení ideového hlediska obsaženého v textu. V průběhu let se však neustále prohluboval rozdíl mezi kmenovým, z meziválečné poetiky vycházejícím repertoárem (Máj, Romeo a Julie, inscenace staročeských lidových her, dramatizace próz, jako byly Dostojevského Bílé noci, Olbrachtův Žalář nejtemnější aj.) a pozvolna převažujícími novými, nezdědka publicisticko-reportážními či konverzačními hrami, jež psal Burian sám.

K předválečné poetice E. F. Buriana a Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha se hlásilo *Divadlo satiry*, moderní autorský literární a politický kabaret (→ s. 276, kap. *Drama*). Lyrika se v něm prolínala s recesí, obrazné metaforické vyjadřování se satirickými skeči, inspirovanými soudobou společenskou situací. Pro dobové poměry bylo příznačné, že právě toto generační divadlo, tvořené levicově smýšlejícími herci i autory, se nedlouho po únoru 1948 ocitlo v centru kritiky a posléze bylo zlikvidováno.

Iniciační jádro divadla (dramatik a dramaturg Zbyněk Vavříň, režisér a herec Oldřich Lipský, herci Lubomír Lipský, Jan Maška, Marie Hovorková a Božena Holanová) se konstitovalo již za války v Pelhřimově jako amatérský soubor. K jeho profesionalizaci pak došlo v prvních poválečných měsících na základě nadšeného diváckého a kritického ohlasu, jež vyvolalo několikadenní červnové a červencové hostování souboru v Praze s inscenací Rozbitá trilogie (ilegálně předváděná za okupace, veřejná premiéra Národní



Členové souboru Divadla satiry

dům v Pelhřimově 18. 5. 1945). Pelhřimovský soubor se tak pod názvem Divadlo satiry stal nejprve součástí poboční komorní scény Realistického divadla v malostranské Umělecké besedě, ale posléze tuto scénu svou tvorbou zcela ovládl, takže se v následující sezoně osamostatnil i administrativně.

Divadlo, k jehož proměňujícímu se kolektivu v průběhu času patřili mimo jiné skladatel a klavírista Karel Macourek, výtvarník Jan Sládek, scénograf Josef Svoboda a choreografka Laurette Hrdinová, režisér Alfréd Radok, z herců Vlastimil Brodský, Miloš Kopecký, Stella Zázvorková, Josef Hlinomaz a Miroslav Horníček, z literátů pak Josef Kainar, Václav Lacina, Jaroslav Vojtěch, Vítězslav Kocourek, Michal Sedloň a jiní, si utvořilo vlastní a nezeměnitelný jevištní rukopis, inspirovaný na jedné straně jevištní poetikou a pevnou režijní stylizací E. F. Buriana, na straně druhé pak – a to zejména – poetikou intelektuální revue Voskovce a Wericha. Osobitost Divadla satiry spočívala především v kolektivním autorském herectví, jemuž byl podřízen i groteskně stylizovaný tvar divadelního textu. Prostor pro kolektivní autorskou výpověď tu utvářelo stavebně volné pásmo, skládající se z jednotlivých relativně samostatných výstupů a čísel: písniček, dialogů či scének, přičemž důležitou roli vždy hrála herecká improvizace, včetně okamžité reakce na události dne. Sepětí textové složky s touto konkrétní divadelní poetikou přitom omezovalo zájem o knižní prezentaci jednotlivých her (publikovány byly pouze dvě).

Vztahy se slovenskou literaturou

Po skončení druhé světové války se Slovensko stalo znovu součástí obnoveného společného státu na základě politicky jednoznačně deklarované národní samostatnosti. V předchozím období, v letech existence Slovenské republiky (1939–45), dosáhla vysokého stupně samostatnosti také slovenská literatura, která se na poválečné obnově společného literárního prostoru počala podílet jako zcela národně dotvořený, kulturními a vědeckými institucemi zabezpečený plně soběstačný organismus s dostatečně rozrůzněnou literární tvorbou.

■ Obnova česko-slovenských literárních kontaktů

Léta 1945–48 znamenala v oblasti vztahů mezi českou a slovenskou literaturou obnovení tradičních kontaktů, přičemž tyto snahy měly zvláště v českých zemích více povahu programních prohlášení a časopiseckých úvah než každodenního úsilí o sepětí obou literatur. Úkolem dne se stalo vzájemné poznávání, jehož značná mezerovitost byla mnohem zřetelnější v Česku než na Slovensku. Neutěšený stav, publicistikou na obou stranách často hodnocený jako přezírání slovenských literárních aktivit nebo jako „vzpournost českého čtenářstva vůči slovenské knize“, potvrdila počátkem roku 1947 anketa *Co soudí čeští spisovatelé o slovenské literatuře*, v níž konkrétní znalost slovenské literatury prokázala jen jedna pětina z jedenapadesáti obeslaných respondentů (Národní osvobození 26. 1. 1947; Svobodné noviny 15. 6. 1947).

Principem nadřazeným veškerým podobám vzájemných kontaktů mezi českým a slovenským písemnictvím se v roce 1945 stalo státem regulované soužití obou národů, promítající se zákonitě do kulturní, a tudíž i literární oblasti. Vzhledem k tomu, že v českých zemích a na Slovensku byl věnován jen malý zájem studiu meziliterárních vztahů, přicházely v letech 1945–46 ke slovu většinou manifestační, politicky motivovaná prohlášení literárních tvůrců (například vystoupení Lumíra Čivrného na prvním Sjezdu slovenských vědeckých a uměleckých pracovníků v srpnu 1945 nebo příspěvek Laca Novomeského na prvním sjezdu českých spisovatelů v červnu 1946).

Problematikou meziliterárních vztahů zvláště z retrospektivního hlediska se roku 1946 zabýval Alois Gregor ve studii *Vztahy mezi písemnictvím českým a slovenským*, v níž však svou interpretaci zatížil shromážděním dokladů o částečné odvozenosti slovenské literatury (List Sdružení moravských spisovatelů 1946, č. 3–4). Naopak tezi o nepřetržité přítomnosti každé z obou literatur v druhé – s plným respektováním jejich estetického rozrůznění, podmíněného odlišnými kulturními potřebami národního života – vyslovil ve svých kulturně-politických vystoupeních k prvnímu výročí Slovenského národního povstání roku 1945 a na Sjezdu národní kultury v roce 1948 Jan Mukařovský.

O prohloubení vzájemných literárních vztahů byl bezprostředně po válce hlubší zájem na Slovensku než v českých zemích. Literární historik Andrej Mráz, který se kontaktům s českou literaturou věnoval nejsoustavněji, považoval za základní předpoklad vzájemného literárního poznávání a sbližování především ustavení účelné organizace jako platformy, která by napomáhala k obnovení soužití jako přirozené „nevyhnutelnosti obou kultur“.

Požadavek institucionalizovat vzájemné vztahy obou literatur byl prosazován především slovenskou stranou a souvisel se snahou ochránit slovenskou literaturu před českou kulturní majorizací. Zároveň byl i součástí širšího pokusu o řešení národních a státoprávních problémů tak, jak je přinášela příprava nové ústavy (toto téma ovládalo československou politickou scénu až do roku 1948). Národnostně a politicky motivovaný postoj k otázce vzájemných vztahů vyjádřili slovenští spisovatelé manifestačně v lednu 1946 v dopise adresovaném Syndikátu českých spisovatelů. Výsledkem následujícího jednání slovenských spisovatelů v Česku bylo ustavení stálého koordinačního výboru, který měl spolupráci mezi oběma literaturami vtisknout charakter pravidelnosti a systematickosti. Výbor tvořilo pět stálých zástupců Spolku slovenských spisovatelů (Michal Chorváth, Dobroslav Chrobák, Ján Kostra, Ján Poničan, Ján Smrek) a pět zástupců Syndikátu českých spisovatelů (Jan Mukařovský, František Nechvátal, A. C. Nor, Josef Rybák, Karel Scheinpflug); úkolem výboru bylo svolávat pracovní porady střídavě v Praze a v Bratislavě, organizovat vzájemná poznávací setkání a reprezentativní literární akce i vytvářet podmínky k vzájemnému sledování a recenzování knih v českém a slovenském periodickém tisku.

Koordinační výbor inicioval v únoru 1946 projekt celostátního pracovního sjezdu spisovatelů, který se však v červnu uskutečnil pouze jako sjezd český. Slovenští spisovatelé totiž dospěli k názoru, že jejich organizace (sdružující asi sto členů) není dosud schopna vystupovat jako rovnocenný partner Syndikátu českých spisovatelů, čítajícího asi 1 200 lidí. Společné manifestační setkání zástupců české a slovenské spisovateléské obce se tak uskutečnilo až ve změnách politických podmínkách v dubnu 1948 v rámci Sjezdu národní kultury. Návrhy slovenské delegace na prohloubení vztahů mezi českou a slovenskou kulturou, a tedy i literaturou, zde již odpovídaly nové situaci na politickém a kulturním poli po únoru 1948.

■ Společný knižní trh a překlady

Společný literární prostor využívala česká i slovenská nakladatelství, převážně však z mimokulturních důvodů.

Knihy ve slovenštině vycházely v českých zemích jen ojediněle, a když, tak zejména s tematikou partyzánskou a protifašistickou. Například v roce 1947 vyšel v nakladatelství ELK román *Hory mlčia* od JOZEFA HORÁKA, v následujícím roce pak jediné oboujazyčné nakladatelství Naše vojsko vydalo beletrizované memoáry HELY VOLANSKÉ *Stretnutia v lesoch*.

Podobně příležitostně ale vycházely také česky psané knihy na Slovensku. K výjimkám patřila Knižnica českých spisovatelův, zřízená roku 1946 bratislavským komunistickým nakladatelstvím Pravda, jejímž prvním titulem byl Olbrachtův román *Anna proletárka*. Otakar Haering, Emanuel z Lešehradu, Josef Cheth Novotný-Kuzma a další pak využili neexistence cenzurní regulace knižního trhu na Slovensku a v edici sešitových románů *Večery*, vydávané v letech 1947–48 nakladatelstvím Československá vydavateľská spoločnosť, publikovali prózy, jež česká nakladatelství odmítla jako brakovou literaturu (→ s. 304, kap. *Populární literatura*).

Přestože se novou hodnotou v česko-slovenských meziliterárních vztazích v budoucnu měly postupně stát překlady, byla potřeba vzájemného překládání zpočátku zpochybňována, a to především slovenskou stranou, která kladla důraz na rozvoj přirozené schopnosti vzájemného čtení v obou jazycích. Při společném jednání delegací obou spisovatelských organizací počátkem roku 1946 byl vznesen též argument, že jde o zbytečné zdvojování finančních nákladů.

Výjimkou byly oblasti, ve kterých byl překlad nezbytný, zejména literatura pro děti a divadelní texty. Prvním českým poválečným překladem slovenského dramatu byla hra PETERA KARVAŠE *Meteor* (překlad Miloslav Jareš), podobenství o pacifismu a válečném hrdinství, uvedené pražským Divadlem 5. května v roce 1946. Překlady do češtiny se dočkalo také drama *Matka* od JÚLIA BARČ-IVANA (překlad Jiří Ježek, prem. s tit. *Máti*, Studio Národního divadla v Praze 1947). Naopak činohra Slovenského národního divadla v Bratislavě uvedla roku 1946 ve slovenském překladu *Věc Makropulos* Karla Čapka (v překladu Eugena Paulinyho). V oblasti literatury pro mládež vyšla česky pohádka slovenského autora MARTINA HRANKA s titulem *Ježkové* (1946, překlad Vlasta Šetrná). Na Slovensku byly naopak překládány romány pro dívky Jaromíry Hüttlové, Viléma Neubauera nebo Vlasty Štáflové.

Trend k vzájemnému překládání soudobé i klasické beletrie zesílil až v roce 1948, v první fázi ovšem s výraznou orientací na politicky agitační literární tvorbu.

■ Recepce slovenské literatury v českých zemích

V menší míře se složitá národní a politická problematika promítala do té roviny vzájemné literární výměny, která byla určována především kritérii estetickými.

V českých zemích vyvolávala oprávněnou pozornost poezie slovenských surrealistů, v domácím prostředí pojmenovaných roku 1939 jako nadrealisté. Tato skupina autorů (teoretik Michal Považan a básníci Ján Brezina, Pavel Bunčák, Rudolf Fabry, Július Lenko, Ján Rak, Vladimír Reisel, Štefan Žáry), soustředěná na přelomu třicátých a čtyřicátých let kolem několika nadrealistických sborníků, po roce 1945 postupně proměňovala avantgardní poetiku své tvorby směrem k tendenčně a agitačně pojatému výrazu. Verše nadrealistů, poznamenané hlavně válečnými zážitky, byly prezentovány na pražských večerech slovenské poezie v březnu 1946 i v říjnu 1947, kdy jejich dominující postavení v současném kontextu slovenského literárního života zhodnotil Jan Mukařovský (sám se mimo jiné na dvou nadrealistických sbornících publikačně podílel) a v širším rámci celé moderní slovenské poezie J. B. Čapek. Verše nadrealistů nejenom pronikaly na stránky českých kulturních časopisů (Blok, Kvart, Tvorba), ale vyvolávaly také kritickou odezvu. Jejich tvorba – vnějškově stále surrealistická a hojně využívající volný hovorový verš, ale vnitřně již převážně reflexivní a zaměřená k sociálním nebo ideologickým tématům – byla Ludvíkem Kunderou a Zdeňkem Lorencem příkře odmítnuta jako „státotvorný nadrealismus“. Tento názor jako by potvrzovalo udělení slovenské národní ceny v roce 1946 Rudolfu Fabrymu za básnickou skladbu *Ja je niekto iný*.

Menší pozornost byla v Česku věnována katolickým básníkům. A to navzdory skutečnosti, že poezie katolických autorů, pro niž se tehdy teprve ujímalo souhrnné označení katolická moderna, získávala v hodnotové hierarchii slovenské literatury načas takřka vedoucí postavení poté, co se slovenští nadrealisté začali ztotožňovat s kritérii socialistického umění a jako skupina se rozpadli. V českých zemích na tento posun zareagoval jen katolický tisk: časopis *Akord* mimo jiné přinesl v červnu 1947 v desátém čísle rozsáhlý oddíl *Ze slovenské lyriky*, doplněný o stať Vojtecha Mihálika *Stručne o slovenskej katolíckej moderne*. V témže roce byla na jeho stránkách publikována stručná kritická zhodnocení poezie Jána Haranty, Jána Motulka a Janka Silana, tedy autorů rozvíjejících v osobitých básnických výpovědích motivy bolestné lidské existence, náboženské pokory, domova i prožitků války. Jejich básně náležely mezi poslední poválečné vrcholy tvůrčích výbojů slovenské katolické lyriky. Víceméně jen jednorázově se v letech 1946–48 českým katolickým autorům věnovala také slovenská periodika. Bratislavský deník *Sloboda* projevil kritický zájem o Jana Čepa, Jana Zahradníčka či Dominika Pecku, příspěvky českých autorů naopak přinesl trnavský měsíčník *Nová práca*.

Vedle nadrealistů a katolíků, představujících dvě hlavní a soupeřící seskupení na slovenské literární scéně, věnovala česká literární publicistika pozornost zejména próze a poezii levicově zaměřených autorů (například Jána Bodenka, Jozefa Horáka, Petra Jilemnického, Fraňo Krále, Júlia Lenka, Mira Procházky, Ivana Terena) nebo dramatům (zvláště Júlia Barče-Ivana, Petera Karvaše a Štefana Králiku), v nichž převažovala tematizace protívalečných motivů a socialistických idejí. Naproti tomu dílo výjimečného metaforického zobrazení ztráty přirozené identity člověka poloviny 20. století, jakým byl román významného představitele slovenského naturismu FRANTIŠKA ŠVANTNERA *Nevesta hól* (1946), vzbudilo pouze ojedinělý (ideologicky motivovaný a konfrontační) ohlas.

Soustavnější informace o slovenské literatuře podávali v českém tisku zejména recenzenti Kritického měsíčníku (Jiří Pistorius, Karel Růžička) a Lidové demokracie (Jan E. Kostih), v menší míře pak Práva lidu (Karel Polák), Tvorby (Bořivoj Křemenák) a Mladé fronty (Jaroslav Hulák). Poměrně hojně a s uznáním vysoké metodologické úrovně (vnímané často i jako kvalitativní zhodnocení odkazu českého strukturalismu) byly v českém periodickém tisku připomínány knižní studie literárních vědců (hlavně Mikuláše Bakoše, Rudo Brtáně, Jána Breziny, Alexandra Matušky, Andreje Mráze a Zoltána Rampáka).

Tradičně intenzivnějšímu a soustavnějšímu zájmu o českou literaturu ve slovenském prostředí napomáhala v bezprostředně poválečném období také její větší, zejména skupinová a ideová rozrůzněnost. Podobně jako v českých zemích převládal i na Slovensku zájem o soudobou tvorbu spjatou se zkušeností války, okupace a odboje nebo o díla s výrazně sociální či společensky angažovanou tematikou. Stálou pozornost slovenských recenzentů upoutávaly básnické knihy Kamila Bednáře, Františka Hrubína, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta a především Vladimíra Holana, prózy Jana Drdy, Miroslava Hanuše, Václava Řezáče a ve zvýšené míře romány Egona Hostovského, jehož symbolizující a úzkostné rozkrývání smyslu lidského života bylo na Slovensku až do této doby vesměs málo známé. O nové české literatuře referovala na Slovensku nejčastěji periodika Čas (Milan Pišút), Osveta (Ján Butvin), Tvorba (Juraj Kremeň), Slovenské pohľady (Peter Karvaš, Ludmila Rampáková), Elán (Alexander Matuška), Národná obroda (Moric Mittelmann-Dedinský, Juraj Vičan), Národné noviny (Andrej Mráz) a Pravda (Vladimír Reisel, Pavel Bunčák).

Překladová literatura

Poválečná společensko-politická situace a kulturní atmosféra se zákonitě promítala i do produkce a struktury překladové literatury. Zcela v intencích dobové negace všeho německého víceméně vymizely překlady z literatur německé jazykové oblasti, naproti tomu byl kladen důraz na literární překlady ze zemí protihitlerovské koalice, které nesměly vycházet během války. Vzhledem k nové politické orientaci poválečného Československa měla být v hojnějším počtu zpřístupňována zejména literatura sovětská, jak to explicitně doporučovaly příslušné pasáže Košického vládního programu. I přes tyto záměry a tlaky, podporované a akceptované zejména nově vzniklými a vesměs levicově orientovanými nakladatelstvími (Mladá fronta, Svoboda aj.), navazovala překladová literatura v letech 1945–48 zřetelně na předválečnou kulturně-literární pluralitu a snažila se především zaplnit vydavatelské mezery vzniklé válečnou izolací.

Tematizace válečného prožitku dominovala jak v původní české literární tvorbě, tak i v literatuře překladové. Projevilo se to nejdříve v hojném výskytu básnických antologií, jež seznamovaly čtenáře s poezií psanou v průběhu válečných let a reagující na prožitek války. Jedním z prvních edičních činů tohoto typu byl sborník sovětské poezie *Bránili svou zem* (1945, překlad Ivo Fleischmann a Sergej Machonin). Obdobné tematické ladění měly i další antologie: *Čest básníků. Poezie francouzského odboje* (1947, kolektiv překladatelů), *Pochodně* (1947, výběr z polské poezie, překlad Jan Pilař), *Slova v ohni* (1947, výběr ze španělské poezie, překlad František Nechvátal), *Mezi dvěma plameny. Nová anglická poezie* (1948, kolektiv překladatelů), *Láhev v řece. Antologie současné francouzské poezie v překladech Františka Hrubína* (1948). Také nové a rozšířené vydání proslulé antologie *Američtí básníci* (1946, překlad Arnošt Vaněček) bylo doplněno verši s válečnou tematikou.

Téma války dominovalo i v próze, kde se překladatelský zájem soustředil zejména na sovětskou literaturu, z níž byla záhy přeložena řada válkou inspirovaných děl; byly to zejména prózy KONSTANTINA SIMONOVA *Dny a noci* (1945, překlad Sergej a Vladimír Machoninovi), ALEXANDRA BEKA *Za námi Moskva* (1945, překlad Jan Mareš), BORISE GORBATOVA *Nepokoření* (1945, překlad Jiří Taufer), VASILJE GROSSMANA *Lid je nesmrtelný* (1946, překlad Arno Hais), ALEXANDRA FADĚJEVA *Mladá garda* (1947, překlad Anna Nováková a Sergej Machonin), FJODORA

PANEJROVA *Boj o mír* (1947, překlad Hana Bubeníčková), VSEVOLODA IVANOVA *Na Borodinském poli* (1947, překlad Dagmar Outratová) a další. Poněkud odlišný a psychologicky složitější obraz války poskytovaly i četné překlady z jiných literatur: CURZIO MALAPARTE: *Kaput* (1947, překlad Karel Jangl), JERZY ANDRZEJEWSKI: *Popel a démant* (1948, překlad Helena Teigová), J. B. PRIESTLEY: *Sobotní svítání* (1946, překlad J. J. Lorenc), GRAHAM GREENE: *Tajný kurýr* (1948, překlad V. J. Formánek) a JOHN DOS PASSOS: *Americká pravda* (1946, překlad Albert Reinwart). Zejména díla amerických autorů svým nepateticky civilním pohledem demaskovala obraz válečného utrpení, ať již šlo o rozporuplný válečný prožitek španělské občanské války (ERNEST HEMINGWAY: *Komu zvoní hrana*, 1946, překlad A. Sonková a Zora Zinková), nebo o střetávání obyčejného člověka s neosobní válečnou mašinerií (WILLIAM SAROYAN: *Lidská komedie*, 1947, překlad Gustav Bernau, a *Dobrodružství Wesleye Jacksona*, 1948, překlad Zdeněk Urbánek).

■ Návraty k předválečným tradicím

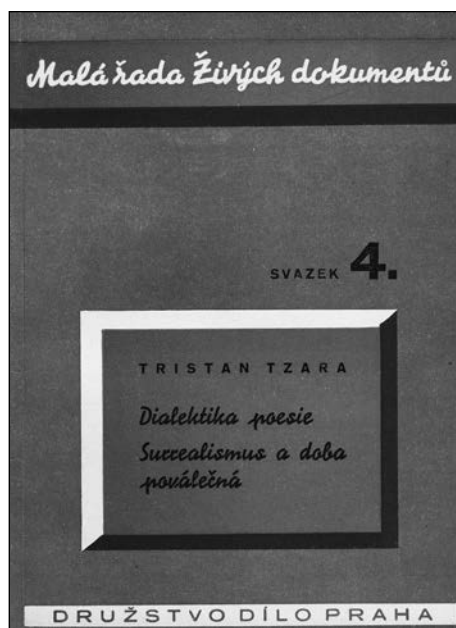
Většina nakladatelství chtěla v letech 1945–48 navázat na své předválečné vydavatelské plány a realizovala v překladové literatuře záměry znemožněné válkou. I přes značné výhody, jež byly poskytovány především překladům ze sovětské literatury (zvýhodněný příděl papíru, státní a stranické dotace apod.), zde byla stále ještě zřetelná vydavatelská pluralita, která se promítala i do edičních plánů překladové literatury. Válkou posílený čtenářský zájem stále přetrvával a umožňoval četná nová vydání značného množství děl nejružnější jazykové proveniencce z klasického literárního dědictví (Dante Alighieri, sv. Augustin, François Villon, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Voltaire, A. S. Puškin, Honoré de Balzac, Stendhal, Charles Dickens, F. M. Dostojevskij a řada dalších). Už za války byly připraveny nové překlady antického duchovního odkazu (např. PROPERTIUS: *Elegie*, 1945, překlad Rudolf Mertlík; ARISTOTELES: *Metafyzika*, 1946, překlad Antonín Kříž; PLATON: *Listy*, 1945, překlad František Novotný) a díky systematické činnosti kolem nově založeného časopisu Nový Orient ožil zájem i o kulturu Předního východu (*Korán*, 1945, překlad Ignác Veselý), o literaturu staroindickou (*Bhagavadgíta*, 1945, překlad Rudolf Janíček; *Láska a odříkání. Výbor ze staré indické lyriky*, 1948, překlad Oldřich Friš), čínskou (LIU O: *Putování starého Chromce*, 1947, překlad Jaroslav Průšek) i perskou (*Čtyřverší Omara Chajjáma*, 1947, překlad Josef Štýbr).

Řada básníků i překladatelů se během války věnovala překládání, jehož výsledky mohly být zveřejněny většinou až po válce. V novém osobitém přetlumočení Františka Halase tak vyšly (s jazykovou pomocí Josefa Matouše) básnické skladby ADAMA MICKIEWICZE *Grażyna*, *Konrád Wallenrod* a *Dziady* (1947), nové překlady PAULA VERLAINA od Františka Hrubína (*Verlaine*, 1947) a *Portugalské sonety* ELIZABETH BARRETT BROWNINGOVÉ, které přeložila Hana Marková-

-Žantovská (1946). K těmto počínům lze také přiřadit nový překlad *Díla STÉPHANA MALLARMÉA* (1948), vzniklý péčí Emanuela z Lešehradu. Návaznost na předválečné surrealistické aktivity v Československu dokládaly nové překlady z díla LOUISE ARAGONA (*Cestující z Imperiálu*, 1948, překlad Věra Petříková a Alžběta Bendová), PAULA ELUARDA (*Výbor básní 1918–1938*, 1946, překlad Zdeněk Lorenc ad.), ROBERTA DESNOSE (*Básně*, 1947, překlad Adolf Kroupa) i překlad textů TRISTANA TZARY, jež přednesl při své návštěvě Prahy v roce 1946 (*Dialektika poezie; Surrealismus a doba poválečná*, 1946, překlad Valerie Petrová a René Murat).

Překladatelské rozpětí nově vydávané prózy bylo, s výjimkou návratů k tradičním hodnotám literární klasiky, až chaoticky široké a neobyčejně pestré. Překlady měly zaplnit nejen mezery, vzniklé válkou, ale také umožnit prosperitu nakladatelského podnikání. Tak se v překladové literatuře objevovali jak sovětští autoři, jejichž díla už mnohdy předznamenovala žánr budovatelského románu (Anton Makarenko, Fjodor Gladkov aj.) a která většinou vyšla v překladu už před válkou, tak současní autoři západních literatur, jejichž hodnota byla už prověřena předválečným literárním ohlasem (John Galsworthy, William Somerset Maugham, John B. Priestley, François Mauriac, John Steinbeck, Erskine Caldwell, Sigrid Undsetová, Sinclair Lewis, Aldous Huxley a další). Nakladatelská prosperita se opírala o osvědčené kvality anglických detektivek (Agatha Christie, Ellery Queen, D. L. Sayersová) i o románové bestselery typu BETTY MACDONALDOVÁ: *Veje a já* (1947, překlad Leopold Havlík), ERICH MARIA REMARQUE: *Brána vítězství* (1948, překlad Zorka Chrastinová-Dandová), MARCIA DAVENPORTOVÁ: *Údolí rozhodnutí* (1947, překlad Vladimír Vařecha) či románový cyklus UPTONA SINCLAIRA *Konec světa* (1946, překlad Gustav Heyduk a Marie Kottová).

Výrazným dokladem stále ještě značné nakladatelské plurality v letech 1945–48 bylo obnovení činnosti malých soukromých a v převážné většině bibliofilských nakladatelství, jejichž ediční profil se ve značné míře opíral právě o překladovou literaturu. Právě v těchto nakladatelstvích, navazujících na předválečné tradice, byla vydána řada překladů, vymykajících se soudobé kulturně-ideologické orientaci.



Tristan Tzara: přednášky o surrealismu – obálka Františka Grosse, 1946

Nakladatelství Dobré dílo ve Staré Říši pokračovalo, byť v omezené míře, i po smrti Josefa Florianiana (1941) ve vydávání tradičních sborníků Archy i výrazně katolických knižních publikací (LÉON BLOY: *Brána pokorných*, 1947, překlad O. A. Tichý; JAIME LUCIANO BALMES: *Filozofie budoucnosti*, 1946, překlad Josef Florian, aj.). Také renomované nakladatelství Symposion se vrátilo k publikování básnických překladů (edice Prokletí básníci) a v edici Kentaur zprostředkovávalo překlady významných esejistických textů (ROMAIN ROLLAND: *Věčný Shakespeare*, 1947, překlad Jaroslava Votrubová-Koutecká; *Korespondence* GUSTAVA FLAUBERTA, 1948, překlad Gustav Franci, aj.). I méně produktivní nakladatelství tohoto typu pokračovala ve své činnosti: Pourova edice v Praze například vydala *Hovory o životě a umění* NIKOLAJE VASILJEVIČE GOGOLA (1947, překlad František Springer), v olomoucké dominikánské edici Krystal vyšla kniha PAULA CLAUDELA *Svaté obrázky z Čech* v novém překladu O. F. Bablera (1945) a kroměřížská edice Magnificat Zdeňka Řezníčka přinesla nové knižní překlady Bohuslava Reynka (SUZANNE RENAUDOVÁ: *Dvěře v přítmí*, 1947). Nejproduktivnějším nakladatelstvím tohoto typu bylo v daném období nakladatelství J. V. Pojera v Brně; v jeho edici Atlantis vyšla řada překladů z francouzské a anglické literatury (HENRI POURRAT: *Příhody z našeho kraje*, 1946; JEAN LEBRAU: *Dětství skleněné ptáče*, 1948, obojí překlad Leopold Vrla; THOMAS HARDY: *Drobné ironie života*, 1946, překlad Jaroslav Skalický). Nejvýznamnější ediční čin představovala trojice esejistických a prozaických děl WILLIAMA BUTLERA YEATSE *Eseje*, 1946; *Objevy*, 1947, a *Tajemná růže*, 1947, vše v překladu Jaroslava Skalického.

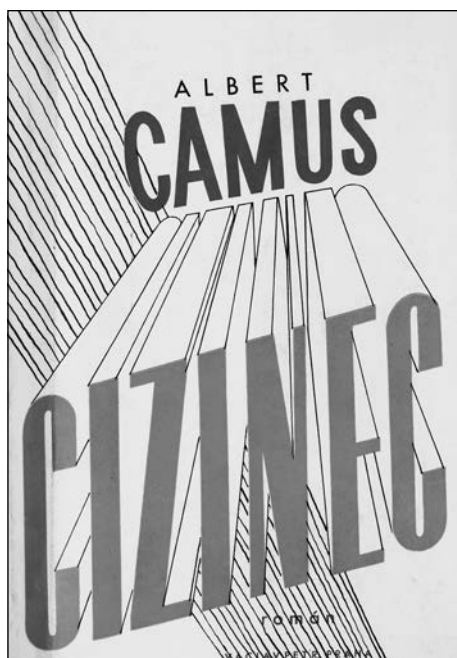
■ Nové impulzy

Poválečná atmosféra vedla k vlně zájmu o díla klasiků marxismu-leninismu (Karel Marx, Bedřich Engels, V. I. Lenin, J. V. Stalin). Přinejmenším časopisecky vycházely též texty dalších filozofických a literárněhistorických autorit, z jejichž teoretických postulátů měl být definován socialistický realismus jako základní tvůrčí a ideové východisko nejen sovětské, ale veškeré světové pokrokové literatury (Maxim Gorkij, Vissarion Bělinskij aj.). Kromě této oficiálně propagované doktríny, jejíž umělecká přínosnost se stala středem řady polemických střetnutí (zejména v roce 1947 po zásahu sovětských orgánů proti Michailu Zoščenkovi a Anně Achmatovové a časopisům Zvězda a Leningrad, → s. 49, odd. *Politické a kulturní souvislosti*), vzrůstal v Československu zájem i o tvorbu autorů, kteří kvůli válečné izolaci mohli teprve v tomto období vstoupit do českého literárního kontextu, především francouzských prozaiků-existencialistů.

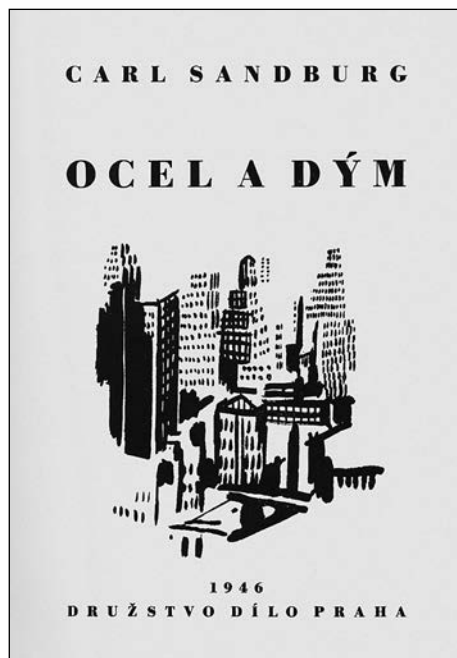
Literární existencialismus, v Československu zpopularizovaný zejména přednáškami a publicistickými aktivitami Václava Černého, byl vnímán jako autentický odraz absurdity lidského údělu, jak to dokládal nedávný prožitek válečných hrůz. Zároveň byla francouzská existenciální literatura výrazným antipodem levicově orientovaných děl, prodchnutých duchem kolektivismu.

Z těchto důvodů vyšla v rychlém sledu za sebou některá ze základních děl francouzského literárního existencialismu: **ALBERT CAMUS**: *Cizinec* (1947, překlad Svatopluk Kadlec), první dva díly trilogie **J.-P. SARTRA** *Cesty k svobodě* (1946–47, překlad Jaroslava Vobrubová-Koutecká) a **SIMONE DE BEAUVOIROVÉ** *Krev těch druhých* (1947, překlad Antonín Bartušek). Problém odpovědnosti lidského individua se silně existenciálním podtextem řešila i hra **JEANA ANOUILHA** *Antigona* (1948, překlad Ivo Fleischmann), jejíž uvedení vyvolalo značné polemické diskuse. Význam tohoto existenciálního literárního impulsu ještě zvýraznily četné časopisecké překlady textů existenciálních filozofů (Martin Heidegger, Karl Jaspers, Lev Šestov, J.-P. Sartre, Gabriel Marcel), uveřejňované zejména v časopisu *Listy*.

Skupina 42, jejíž platformou byly právě *Listy*, se na rozdíl od surrealismem nesené avantgardy orientovala převážně na literaturu angloamerických autorů, jež ji oslovovali výrazovou civilností a velkoměstským charakterem tvorby. Tyto důvody přivedly Jiřího Koláře a Jiřího Kotalíka k překladu výboru z poezie **CARLA SANDBURGA** *Ocel a dým* (1946) a Jiřínu Haukovou k objevnému přetlumočení americké básnířky **EMILY DICKINSONOVÉ** (*Jediný ohař*, 1948). Významným počinem byl překlad klíčové skladby angloamerické poezie *Pustá země* od **THOMASE STEARNE ELIOTA**, pořízený Jiřínou Haukovou a Jindřichem Chalupeckým (1947); tento první knižně vydaný úplný



Obálka Jaroslava Švába, 1947



Titulní list Františka Grosse, 1946

překlad měl posléze pro mladou básnickou generaci obdobný význam jako přetlumočení Apollinairova Pásma Karlem Čapkem pro generaci básníků po první světové válce.

Výjimečným se v poválečném překladovém kontextu stalo také vydání antiutopie GEORGE ORWELLA *Farma zvířat* (1946, překlad Jiří Havelka), která na půdorysu bajky zobrazila totalitní praktiky.

Také překladová literatura křesťanské orientace byla nositelkou významných literárních i ideových impulzů: vyšla řada stěžejních děl francouzských a anglických prozaiků-katolíků, kteří české čtenáře seznamovali s novými, metafyzikou prohloubenými polohami soudobého psychologického románu (GRAHAM GREENE: *Moc a sláva*, 1947, překlad Hana Žantovská; EVELYN WAUGH: *Nečekaný návrat*, 1948, překlad Jarmila Urbánková; GEORGES BERNANOS: *Mrtvá farnost*, 1948, překlad Josef Hejduk; ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY: *Země člověka*, 1946, překlad Jaroslava Weissová, aj.). Byla přeložena rovněž četná esejistická díla reflektující netradičním způsobem náboženský prožitek (GILBERT KEITH CHESTERTON: *Heretikové*, 1948, překlad Timotheus Vodička; MAX PICARD: *Hitler v nás*, 1948, překlad Ladislav Jehlička; CHRISTOPHER DAWSON: *Pokrok a náboženství*, 1947, překlad Přemysl Peer; eseje DOROTHY LEIGH SAYERSOVÉ *Víra nebo chaos*, 1948, překlad Vladimír Hořejší, aj.). Podnětnost křesťanské orientace zvláště podtrhly dvě filozofické práce (JACQUES MARITAIN: *Křesťanský humanismus*, 1947, překlad Vojtěch Gaja, a EMMANUEL MOUNIER: *Místo pro člověka. Manifest personalismu*, 1948, překlad Rudolf Černý), navazující polemický kontakt s existenciální literaturou a filozofií.

Překladová produkce let 1945–48 se až s chaotickou překotností snažila dohnat kulturní ztráty způsobené okupací a chtěla pokračovat v předválečných tradicích. Splňovala, byť v poněkud okleštěné podobě, kritéria estetické a myšlenkové plurality, zároveň ovšem právě v prostoru této plurality probíhal silný ideový zápas, sílily tlaky nových, jednostranných představ o kultuře, která měla zanedlouho podlehnout přímým ideologickým a politickým direktivám.

MYŠLENÍ O LITERATUŘE

V letech 1945–48 se v relativně svobodném prostředí odehrála celá řada sporů, v nichž se literatura stávala východiskem k řešení otázek obecnější povahy. V této zpolitizované době se často myšlení o literatuře stávalo myšlením o její společenské funkci a praktickém podílu na budování nového světa. Literární kritika, reflektující a současně spoluvytvářející aktuální kulturní dění, přerůstala často v kritiku obecně kulturní či přímo politickou, obvykle však na úkor problematiky literárně estetické. Tato skutečnost se projevila zejména v četných polemikách o budoucí kulturní orientaci českého národa, jejichž podstatou byla otázka přijetí sovětského modelu socialismu a z něj vyplývajících dopadů na vzájemný vztah umění a politiky, respektive jedince a společnosti. Vedle problémů obecně kulturních se v sledovaném období objevilo několik programových konceptů usilujících vytvořit „novou“ literaturu, jež by odpovídala nastupujícímu společenskému řádu. Společnými znaky takových konceptů byly odmítavý postoj k populární kultuře a kritická revize prvorepublikové avantgardy. Podnětně působily stati Jindřicha Chalupeckého a Jana Grossmana, které souvisely s tvorbou Skupiny 42, na vývoj české literatury v nejbližších letech však měly zásadní vliv představy vycházející z kruhu ortodoxních marxistů, kteří vyzdvihovali společenskovochovnou roli umění. Literární kritika poválečných tří let byla diferencovaná: vedle individualistické kritiky, jejímž hlavním reprezentantem byl Václav Černý, působili četní autoři vycházející ze spirituálních východisek, představitelé ortodoxního marxismu, výrazná skupina kritiků byla soustředěna kolem deníku Mladá fronta. Podobně i v oblasti literární historie a teorie existovala v podstatě předválečná škála metodologických přístupů. Zvláště výraznou roli sehrála první strukturalistická literárněhistorická syntéza Felixe Vodičky Počátky krásné prózy novočeské.

Spory o charakter české kultury

Společným východiskem dobových kulturně-politických diskusí bylo téměř všeobecně přijímané přesvědčení o směřování české společnosti k socialismu, jak je vyjádřil například filozof Václav Navrátil již v prvním čísle názorově otevřeného časopisu Kvart: „Dnešek znamená vítězství naděje, jediné kolektivní a trvalé naděje [...]. Naděje v socialistickou budoucnost.“ Počáteční jednotu, která panovala v české společnosti, však poměrně záhy vystřídaly diskuse a polemiky, v nichž se postupně ukázalo, že shoda je pouze zdánlivá, protože chápání týchž pojmů je u osobností různé světonázorové orientace zásadně odlišné. Tak i v oblasti myšlení o literatuře postupně vykrystalizovalo několik témat, v jejichž rámci probíhala diferenciací české kultury tří poválečných let. Zásadní dobové problémy představovaly otázka budoucí kulturní orientace, vzájemný vztah jedince a společnosti, umění a politiky a problematika „nové“ literatury.

Jednoznačnou vizi budoucího vývoje české kultury, na kterou po únoru 1948 navázala oficiální kulturní politika KSČ, nastínil v přednášce pronesené 29. května 1945 a nazvané *O kulturu národní a lidovou* (knižně 1948) Zdeněk Nejedlý. Přihlášením se k „pravé hvězdě východu“ otevřel a vyhrotil problém budoucí orientace české společnosti, která podle něj měla jít cestou „východního socialismu“. Nejedlý spojil svou svéráznou interpretaci českých dějin s oficiální komunistickou ideologií, což se v oblasti umění projevilo odsouzením i tzv. moderny západní avantgardy, která „v souhlase se zájmy buržoazie odváděla od zmírající skutečnosti a vybíjela svou průbojnost mimo skutečnost v říši snů“. Umění nové společnosti mělo být podle Zdeňka Nejedlého uměním „lidovým“, tedy přístupným širokým masám, a zároveň uměním „národním“ v duchu literární tradice reprezentované jmény J. K. Tyla, Vítězslava Háška a Aloise Jiráska, ale i folklorní tvorbou. V opozici k této linii Nejedlý zopakoval své starší výhrady vůči dílu K. H. Máchy a jeho významu pro celkový vývoj české literatury 19. a 20. století („bylo by velikým omylem tvrdit, že naše národní literatura byla budována na Máchovi“). Pro literární kritiku, jež tyto teze následně rozvíjela, bylo podstatné, že Nejedlý chápal jako základní měřítko hodnoty uměleckého díla jeho společenskou angažovanost, kterou také oceňoval u velkých tvůrců 19. století: „Skoro všichni jmenovaní, když líčili českého člověka, líčili ho, ne jakým je, ale jakým by měl být. Stavěli

národu před oči vzor, ideál, a tím jej vedli, povzbuzovali, aby tomu tak i ve skutečnosti bylo.“

Nejedlým otevřený problém budoucí kulturní orientace reflektovali zástupci celé řady vědních oborů včetně představitelů literární vědy a kritiky. Podstatu otázky „Západ nebo Východ“ vystihl bez dobových iluzí o jejich možné syntéze Jindřich Chalupecký ve stati *Konec moderní doby*. Podle něj šlo o to, „zda máme za své přijmout tendence realizované v Svazu sovětských socialistických republik, či zda máme sdílet politické a kulturní osudy oněch zemí, jež jsou souhrnně označovány jako západní demokracie“ (Listy 1946, č. 1). Chalupecký se v letech 1945–48 vyslovoval, podobně jako většina představitelů české kultury, pro socialismus Východu (stať *Kultura a politika*, Listy 1946, č. 3), a to s vědomím, že se rozhoduje proti modernímu umění v jeho „nesrozumitelnosti“, „přejemnělosti“ a „aristokratismu“. V geopolitické rovině zdůvodňoval své přesvědčení o tom, že jako slovanský národ patříme „po bok SSSR“, Julius Heidenreich-Dolanský a v literárněhistorické perspektivě, s příznačnou snahou vyhnout se vyhoceným formulacím, rozvíjel své úvahy o slovanské kulturní vzájemnosti Jan Mukařovský (*K otázce takzvané orientace*, Tvorba 1946, č. 10).

Hlavní představitelé kulturní politiky KSČ (Gustav Bareš, Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll, Jiří Taufer) nechápali problém kulturní orientace jako otázku diskuse, příklon k Sovětskému svazu pro ně představoval jediné řešení. Jejich výpady proto směřovaly proti tzv. individualistickým humanistům (Václav Černý, František Kovárna, Ferdinand Peroutka, historik Jan Slavík aj.). V polemice s Gustavem Barešem zformuloval svou koncepci Václav Černý (*Boje a směry socialistické kultury*, 1946); jeho představa socialismu vycházela

z personalistického pojetí osobnosti a umění, jak je sám pro sebe definoval na přelomu třicátých a čtyřicátých let. Poválečnou realizaci socialismu a socialistické kultury Černý konstruoval na základě svých osobních východisek jako úkol pro český národ, který se v jeho pojetí stával jakousi vyvolenou kolektivní osobností. V případě Václava Černého nešlo pouze o nesouhlasnou reakci na komunistické představy o fungování kulturního života, ale o ambiciózní představení vlastního programu, který se v dílčích bodech s komunistickým shodoval. Přesto Černý představoval, jako vyhraněný



Gustav Bareš

individualista, pro stoupence historického materialismu jednoho z hlavních ideových odpůrců.

Problém vzájemného vztahu jedince a společnosti, který byl skutečnou podstatou sporů o budoucí kulturní orientaci, se příznačně stal jedním z hlavních témat sjezdu Syndikátu českých spisovatelů v červnu 1946 (→ s. 45, kap. *Literární život*). Do oblasti literatury, potažmo literární kritiky, se problém vzájemného vztahu individua a kolektivu promítl též v souvislosti s úmrtím francouzského spisovatele Paula Valéryho. Diskusi o aktuálnosti jeho básnického odkazu pro současné umění otevřel Václav Černý, který ve studii *Básnickova trnitá cesta do socialistické společnosti* (Kritický měsíčník 1945, č. 9–10) kritizoval, s častými odkazy na Marxe, Engelse, ale i Stalina (tento způsob argumentace byl pro tehdejší léta charakteristický) postoj „naší socialisticky zaměřené kritiky“, jež podle něj nedokázala docenit historický význam tohoto básníka. Dílo Paula Valéryho se pro Černého stalo záminkou, aby mohl poukázat na značně selektivní pojetí kulturních tradic, jež bylo příznačné pro komunistickou kritiku. To potvrdily její reakce – Gustav Bareš pochopil Černého pokus jako snahu zachránit ze západní „umělecké mělčiny“, co se zachránit dá, a jako takový jej odmítl.

„Problém Valéry“, k němuž se vyjadřovali především stoupenci historického materialismu, například Ilja Bart, Libuše Hanušová, Jaroslav Pokorný, František Vrba, posunul dobovou diskusi k otázce společenské angažovanosti umělecké tvorby, kterou jako hlavní estetické měřítko vyzdvihovala komunistická kritika. Výraznou roli v debatě nadále sehrával Václav Černý, jenž vyhrotil celý problém v protiklad „literatury umělecké“ a „literatury užité“, kterou nepovažoval za umění, ale za prostředek politické agitace. Černýrazil pojetí, podle něhož „socialistická literatura“ nebyla „užitkovou“, agitační produkcí, ale literaturou „ideje lidské svobody“. Na Černého závěry navázal statí *Básník a svět aneb Postavení umělce-specialisty* (Akord 1945/46, s. 149–166) kritik Miloš Dvořák, který vlastní podstatu opakujících se Černého sporů s komunistickou kritikou shledával v odlišném pojmání svobody umělecké tvorby. Dvořák jako jeden z prvních varoval před marxistickým požadavkem aktivní účasti umění na budování socialistické společnosti, jenž podle jeho soudu musí zákonitě vyústit v „zglajchšaltování literatury“. Zároveň vyjádřil názor, že i socialistická společnost potřebuje umělce, kteří tvoří bez ohledů na požadavky doby či společenské třídy.

Problém společenské angažovanosti uměleckého díla, naznačený postojem k odkazu básníků francouzského symbolismu, se naplno rozvinul v souvislosti se zákazem časopisů Leningrad a Zvězda v Sovětském svazu. Prudká diskuse jen dokumentovala (→ s. 49, kap. *Literární život*) vyostřující se polarizaci v české literární kritice.

Představy „nové“ literatury

Paralelně s výše zmíněnými debatami, v nichž umělecké otázky sloužily především jako dílčí argument v rámci širší kulturně-politické problematiky, se objevovaly četné úvahy o nové literární kultuře, v nichž se jednotliví autoři věnovali problémům estetickým. Ve většině těchto uměleckých koncepcí mělo být nastupující umění v kontaktu s převratnou dobou, chápanou jako přechod k novému řádu, „světovému názoru opět všeobecně platnému“ (M. V. Kratochvíl). Naděje v příchod „klasického“ směru budoucnosti (Milada Součková) nesouvisely pouze s koncem války a s očekáváním nového uspořádání společnosti. Promítalo se do nich jednak přesvědčení o krizi moderního umění, jež kolem roku 1940 vyjadřovaly osobnosti názorově značně rozdílné (od Kamila Bednáře přes Jindřicha Chaloupeckého až po Jiřího Hájka), a dále přesvědčení o škodlivosti populární literatury, označované v dobovém slovníku jako literární brak.

■ Boj proti „literárnímu braku“

Téměř všeobecně přijímaným znakem „nové“ literatury bylo její odříznutí od populární kultury. Představa, že by dosavadní literární periferie měla zaniknout a že součástí lidové četby by se měly stát čtenářsky přístupné práce význačných autorů národního i evropského písemnictví, vstoupila do programových základů nové soustavy literárních institucí. Shoda v dané věci byla takřka naprostá, zahrnovala spisovatele a kritiky nejrozumnější tvůrčí a ideové orientace. Za první poválečné roky ji porušilo jen několik osamocенých hlasů, upozorňujících na svébytné funkce populární beletrie, na riziko přehnaného postupu proti ní i na utopičnost nadějí v novou kvalitu literárního života, jež se s jejím popřením spojují (František Hrubín, Jaromír John, Karel Teige).

Populární literatura byla v podobách, jakých nabývala před květnem 1945, vnímána jako jev stojící zcela mimo dobové spory o svobodu kulturní tvorby. I Václav Černý, který tento spor v mnohém zosobňoval, si vymíňoval svobodu výhradně pro umělecké tvoření. Otázka „podliteratury a braku červených knihoven“ nebyla pro něj sporná ani v nejmenším: „Dnes je věcí jen veřejných

orgánů, aby pravdě, v tom směru dávno kriticky zjištěné, daly výraz zákazem“ (Kritický měsíčník 1946, č. 7).

Nepanovala ovšem jednota nejen v tom, co to literární brak je, jak široce či naopak úzce je ho třeba chápat. Kladla se také otázka, proč má být tato část literární produkce potlačena a jaké budou důsledky takového kroku pro ostatní složky slovesnosti. Postupně se v tomto směru vyhraňovaly dva výklady. První vycházel z přesvědčení, že četba populární literatury nepříznivě ovlivňuje mravní zdraví jednotlivce i národa, snižuje jeho vkus a intelektuální úroveň a poškozují českou kulturu tím, že literární publikum odvádí od četby náročných děl a od děl národních klasiků. Primitivní, nehodnotný text jako by utvářel primitivního, znehodnoceného člověka. Z tohoto hlediska se lidová zábavná četba minulosti a populární kultura vůbec jeví jako podhoubí, z něhož vyrostla hromadná totalitární hnutí, fašismus a nacismus. Takto ji v tištěné přednášce *Kultura a lid* (1947) hodnotil Jindřich Chaloupecký. Otakar Mrkvička při podobné příležitosti prohlásil boj proti populární kultuře a literatuře (představené zde sentimentálními romány německé autorky Hedwig Courths-Mahlerové) za nejúčinnější způsob, jak „ničit zárodky fašismu“ (*Umění a kým*, 1946). Rozhodujícím pramenem těchto názorů bylo tradiční uvažování o psychologii „davů“, o „masovém člověku“, jež i v českém prostředí od konce 19. století aktualizovaly eseje Gustava Le Bona, Josého Ortegy y Gasset a dalších kritiků moderní doby.

Druhý přístup vycházel z marxistického pojetí třídně uspořádané společnosti a kultury. Jeho stoupenci v podstatě sdíleli představu o škodlivých dopadech populární četby tak, jak s nimi přicházeli odpůrci „masového člověka“. Rozpětí literatury mezi sférou vyšší („pravou“, umělecky hodnotnou) a nižší („nepravou“, nehodnotnou) nepovažovali ovšem za projev civilizačního úpadku, za nepřirozenou vývojovou odchylku národní literatury, jež by mohla být napravena prostě odstraněním této části tvorby. Diferenciace literární kultury na okruh umělecké a neumělecké komunikace byla pro ně důsledkem třídního rozdělení dosavadní společnosti, a tedy mohla a měla zaniknout spolu s kapitalismem. Populární literaturu marxisté a jimi ovlivnění publicisté vnímali jako uměle stvořenou kulturní náhražku, jíž buržoazie oklamává literární potřeby podřízených vrstev, aby si sama udržela výhradní přístup k hodnotám literatury pravé, a zároveň jako prostředek, jímž chlácholí a ohlupuje proletariát, odvádí ho od poznání pravé podstaty společenských vztahů a od boje za vlastní dějinná práva. V tomto duchu promluvil o braku na prvním sjezdu českých spisovatelů Jan Drda.

Pokud šlo o úmysl potlačit populární literaturu, oba proudy se shodovaly. Lišily se však v představě, jaký dopad by tento krok měl mít na celek literární kultury. Koncepce první se omezovala na samo potlačení tzv. braku a předpokládala, že jeho bývalé publikum si záhy (při dostatku příležitostí a vhodném vedení ze strany publicistů a pedagogů) osvojí náročnější vrstvy slovesnosti.

Komunistické řešení naproti tomu předpokládalo dalekosáhlou přestavbu celé slovesnosti. V nepřímé návaznosti na někdejší avantgardní projekty tzv. proletářské kultury operovalo s představou, že vznik beztrždní společnosti podnítl i zrod zcela „nové“ literatury, kde již protiklad mezi lidovostí a uměním nebude vůbec existovat.

■ Odmítnutí avantgardy

Dalším podstatným rysem soudobých debat o „novém“ umění byl značně kritický přístup k tvorbě meziválečné avantgardy, s níž vstoupila do literatury generace debutující na sklonku třicátých let.

KAMIL BEDNÁŘ již v roce 1940 ve svém *Slovu k mladým* odmítl sociálně se angažující umění i meziválečné avantgardní směry. Ve své programové stati si explicitně položil otázku po „konci avantgardy“, na niž si záhy odpověděl kladně. Jeho skupina, která za války vyjadřovala svou skepsi k ideologiím, pochybnosti v mechanický společenský pokrok a hledala „nahého“ člověka, stála v letech 1945–48 stranou hlavních uměleckých tendencí. Tvorba „mlčenlivé“ generace, soustavně kritizovaná na stránkách komunistického, případně svazáckého tisku (Tvorba, Rudé právo, respektive Generace, My 45, Mladá fronta), byla v těchto letech pokládána za příznak protektorátního kapitulantství: „Poezie porevoluční pohřbila tuto poezii navždy. Neboť hluchá, slepá a němá poezie invalidů nikdy nemohla splnit své poslání“ (Drahomír Šajtar: Zlomená gesta, 1946).

Z kritické reflexe moderního umění vycházel při formulaci vlastních estetických koncepcí také JINDŘICH CHALUPECKÝ, programový teoretik Skupiny 42.



Kamil Bednář
s Janem Grossmanem
v kavárně Slavia, 1947

Chalupecký už od poloviny třicátých let sledoval situaci surrealismu a byl přesvědčen, že se jeho čeští představitelé zpronevěřili „modernímu duchu“ a ocitli se v opakujícím se „uzavřeném systému“. Po válce pak Chalupecký kritizoval moderní umění pro „akademismus“, jehož kořeny spatřoval v odtržení od konkrétní skutečnosti, uzavřenosti před skutečným životem a ve „falešném aristokratismu“ (*Konec moderní doby*, Listy 1946, č. 1). Jako protipól nezávaznosti a lehkomyšlnosti, kterou shledával v tvorbě avantgardy, vyzvedl Richarda Weinera, v jehož díle viděl zárodky nových cest: „Nezastírá si nic z neodvolatelných podmínek lidského existování“ (*Richard Weiner*, 1947). Dílo Richarda Weinera ve své nesnadnosti a uzavřenosti Chalupeckému představovalo „heslo“ – příklad skutečného moderního umění. Cestu z krize, v níž se moderní umění ocitlo, hledala Skupina 42 v zachycení života současného člověka v současném velkoměstě, jehož celkovým smyslem mělo být, v těsné souvislosti s filozofickým existencialismem, „holé zjišťování lidské existence ve světě“.

Podobným směrem jako úvahy Jindřicha Chalupeckého se ubíraly i programové studie JANA GROSSMANA, který již ve své první tištěné stati Integrální realismus (Řád 1943, č. 5) navázal na diskuse o krizi moderního umění a v jeho kritice se shodoval s výtkami Kamila Bednáře i Jindřicha Chalupeckého, když konstatoval zmechanizování a zautomatizování části moderní poezie, především surrealismu. Svou představu dalšího vývoje umění Grossman po osvobození konstruoval na základě širších literárněhistorických souvislostí, když v dosavadním vývoji moderního písemnictví shledával dvě základní vývojové linie. Jednu představovala literatura „reformně ideologická“, která nalézala uprostřed chaosu současnosti pevné hodnoty (národ, náboženství, sociální reformismus atp.), jež mají zabránit jejímu postupujícímu rozkladu, druhou pak literatura „depersonalizace“ (např. James Joyce, Jaroslav Hašek, Franz Kafka), usilující zachytit a analyzovat obraz a zmatek moderního světa. Podle Grossmana se „depersonalizující“ proud moderního umění 20. století dostal do krize, když ve snaze po maximální objektivitě vlastní analýzy „ztratil zcela schopnost nutného tvůrčího zaujetí“ při hledání „nového řádu věcí“. Východisko z krize, jak současnou situaci literatury označoval, však Grossman spatřoval poněkud paradoxně právě v důsledném uplatnění analýzy, která je skeptická k různým ideologiím. Ta měla v konečném důsledku vést k „širší a reálnější podložené víře v novou skutečnost“ (*Optimismus a skepse*, Generace 1946, č. 4–5). Konkrétněji a jasněji Grossmanova představa analyticky věcné literatury vystupovala z jednotlivých literárních kritik a úvah, především o díle Jaroslava Haška a Egona Hostovského, v nichž proti literatuře s didaktickou tendencí postavil literaturu snažící se o maximální věcnost pohledu. Právě ono analyticky věcné umění, jehož náznaky shledával mimo jiné v tvorbě Skupiny 42, se podle Jana Grossmana mělo stát „základem naší cesty, chceme-li dosáhnout nové kultury a nového životního slohu“ (Listy 1948, č. 1).

■ Komunistický koncept nové literatury

Aktuálnost problému „nové“ literatury se projevila na jednáních sjezdu českých spisovatelů, kde v rámci debat o „cestě literatury k lidu“ konkretizovali své představy představitelé té koncepce literatury, která byla spojena s komunistickou vizí budování zcela nového typu společnosti. Těmi byli zejména Gustav Bareš a Bohumil Mathesius, který s odkazem na Maxima Gorkého požadoval vytvoření „literatury opravdu všelidské“. Mathesiova interpretace slova „všelidská“ vycházela z dobového chápání pojmu „lid“, jehož sociálně třídní vymezení obnovovalo starší romanticko-obrozená schémata (tento sémantický posun analyzovali již v letech 1945–48 kupříkladu Václav Černý, Antonín Hrubý, Karel Teige a Albert Vyskočil). Vymezení pojmu „lidového čtenáře“, pro něhož měla být v Barešově konceptu „nová“ literatura určena, upřesnil již naznačený postoj marxistů k populární literatuře.

Spisovatelé, označovaní v návaznosti na A. A. Ždanova jako inženýři lidských duší, měli podle Barešových představ „duši národa“ budovat, podobně jako technici pracují na modernizaci továren. Svůj podíl na výstavbě nové společnosti mělo hrát v tomto pojetí i myšlení o literatuře, které mělo autorům ukazovat správné cesty a cíle. Po formální stránce preferoval Bareš, a po něm i Mathesius, žánry, jež označil za blízké „lidovému čtenáři“: v próze kurzíva, novinová povídka, fejeton, beletrizovaná reportáž, „zliterarizovaný materiál deníkový“; v poezii óda, epos, písně pro lid; v dramatu politická komedie, sociální satira, groteska. Po stránce obsahové se vliv ždanovovské kulturní politiky projevil v Barešově požadavku nového optimismu, který by zachytil vítězný zápas pracujících o socialismus a „smysl nynějšího hlubokého sociálního přerodu naší společnosti“ (Tvorba 1946, č. 24). Nejjednoznačněji shrnul cíle tohoto utilitárního pohledu na „nové“ umění Bohumil Mathesius, když v závěru svého referátu na sjezdu spisovatelů konstatoval, že utváření čtenáře by se mělo stát „aktivní složkou“ literárního díla.

Variantu těchto utilitárních pohledů na umění představoval krátký, spíše jen teoretický pokus o syntetický realismus, který formuloval na večerech mladé poezie v říjnu 1947 Jiří Hájek jako programový mluvčí skupiny Rudého práva. Syntetický realismus měl směřovat k uměleckému poznání v „úhrnnosti a syntetičnosti“, smysl poezie pak Hájek viděl v spoluúčasti na proměně světa, jež měla směřovat k „uskutečňování nové harmonie jednotlivce a společenského celku“ (Kytice 1947, č. 11–12).

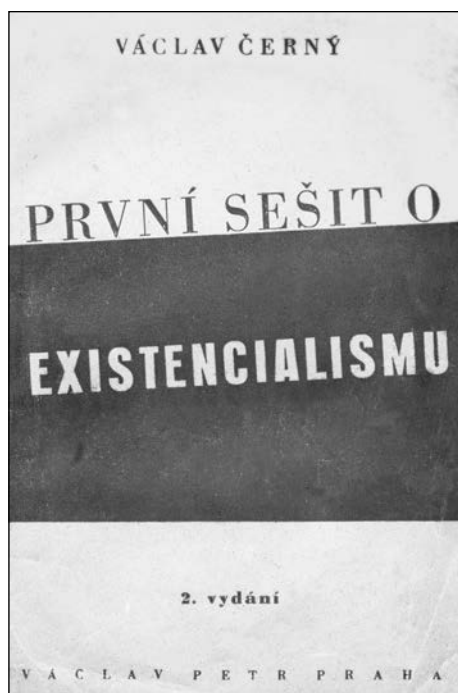
Rozrůzněnost literární kritiky

V rámci všech diskusí, polemik i při vlastní reflexi literárního života se profilely jednotlivé kritické proudy. Přestože se naprostá většina literární kritiky po válce přihlásila k odkazu F. X. Šaldy, byl v tehdejším kulturním spektru od počátku vnímán protiklad literární kritiky individualistické, zdůrazňující především osobnost, a kritiky, která se snažila své závěry opřít o vědecký systém, jímž se v dobové terminologii rozuměl na jedné straně strukturalismus, na druhé pak historický materialismus v podání marxistické literární kritiky (viz úvahy Jana Grossmana, Jindřicha Chalupického, Ludvíka Svobody aj.).

Hlavním představitelem subjektivně pojímané individualistické kritiky, vycházející z liberálních tradic, byl VÁCLAV ČERNÝ. Své pojetí osobnosti a problém odpovědnosti umělecké tvorby, inspirovaný Bergsonovou mravností „otevřené duše“, zformuloval již na přelomu třicátých a čtyřicátých let v Kritickém měsíčníku. Jeho programové eseje vyšly v úplné podobě až roku 1947 pod názvem *Osobnost, tvorba a boj* a Jan Patočka je ve své recenzi nazvané *Osobnost a tvorba* (Kytice 1947, č. 4) nazval „dílem o mravním problému literární tvorby“. Po osvobození soustředil Černý své aktivity spíše k řešení obecně kulturních problémů než k vlastní práci literárněkritické. Přesto soustavně sledoval dílo Josefa Hory, jehož považoval za největšího českého básníka své doby (recenze

Václav Černý
v pracovně





Obálka Václava Bláhy, 1948

knih závěrečného Horova tvůrčího období shrnul do knihy *Zpěv duše*, 1946), a tvorbu nejmladší generace. Z ní nejvýše oceňoval předčasně zesnulého Jiřího Ortena, mezi prozaiky pak Dušana Palu, jejichž díla i tvorbu dalších autorských skupin – okruhu okolo Kamila Bednáře, Skupiny 42 a surrealistů – interpretoval z pozic soudobého (zvláště francouzského) existencialismu. Černý se také stal zasvěceným vykladačem tohoto filozofického směru (*První sešit o existencialismu*, 1948; vydání *Druhého sešitu o existencialismu* bylo po únoru 1948 zastaveno). Ve svých přehledových studiích o mladé poezii (*Podoby a otázky naší nové poezie*, Kritický měsíčník 1946, č. 4–6; *Další pohled na naši poezii nejmladší*, Kritický měsíčník 1947, č. 11–12, 13–14) Černý nevystupoval jako kri-

tik stranící jedné básnické skupině. Přes své dřívější výhrady k avantgardní linii umění vysoko hodnotil zejména dílo Jiřího Koláře a Josefa Kainara, jejichž tvorba na tyto tendence moderního umění jednoznačně navazovala.

Václav Černý, Karel Polák, František Kovárna, Jan Patočka, Pavel Eisner, Jaroslav Janů i začínající Jiří Pistorius a Antonín Hrubý, u kterých převažoval zřetel k analytické věcnosti, obnovovali předválečnou tradici Kritického měsíčníku, často spojující kritickou praxi s akademickým působením. Kontinuita s předválečným dílem, bez výraznějšího zásahu nově aktualizovaných podnětů, byla charakteristická i pro působení BOHUMILA POLANA a A. M. PIŠI, kteří svůj interpretační cit uplatnili v rozsáhlejších monografických studiích (Bohumil Polan: *Fráňa Šrámek, básník mládí a domova*, 1947; A. M. Piša: *Josef Hora*, 1947). Piša pak soustavně sledoval i novou literární tvorbu mladších autorů, a to na stránkách Seifertovy Kytice. Snaha vyrovnat se s novými podněty zřetelně vystupovala u FRANTIŠKA GÖTZE, pokoušejícího se v obecné rovině vzájemně skloubit filozofický existencialismus a marxismus (*Na předělu*, 1946). Ve svých kritických textech, publikovaných zejména v Národním osvobození, pak Götz soustavně sledoval situaci soudobé prózy, především románu.

Složitější bylo postavení katolicky orientovaných kritiků, jejichž sympatie k politickému systému druhé republiky byly po květnu 1945 odsouzeny. To vedlo k jejich určité izolaci a k výraznému oslabení komunikace s ostatními

představiteli kulturního spektra. Katolicky laděná literární kritika nesouhlasila s odvratem od duchovních křesťanských hodnot ve prospěch materialismu, nesdílela dobové nadšení z marxismu ani nepřijímala „zápornou metafyziku nicoty a zoufalství“ existencialismu (Jan Čep). Inspiraci hledala spíše v křesťanském personalismu Emmanuela Mouniera, jehož ohlasy se promítaly například do úvah Aloyse Skoumala, ale také evangelíka Roberta Konečného. Kontinuálně vystupovala většina spirituálně orientovaných kritiků (Jan Strakoš, Rudolf Černý, Miloš Dvořák, Bedřich Fučík aj.). Většina z nich opakovaně vyzvedávala zejména dílo Otokara Březiny, o němž například **BEDŘICH FUČÍK** v rozsáhlé přehledové studii *Duch české poezie válečné* (Akord 1946/47, č. 1) napsal, že „to byl především nečasový Ot. Březina [...], který tuto poezii sytil především“. Výraznou osobností byl vedle Bedřicha Fučíka především **MILOŠ DVOŘÁK**, který přes určité porozumění pro „materialistickou“ tvorbu Skupiny 42 vyzvedával především metafyzické hodnoty. Vstřícnější postoj k tvorbě svých vrstevníků zaujal **IVAN SLAVÍK**, jehož básnická tvorba se dostávala do blízkosti Skupiny 42. Katolicky inspirovaný existencialismus se stal východiskem **JAROSLAVA ČERVINKY**, kritika blízkého okruhu Kamila Bednáře, s nimiž vystoupil ve sborníku *Ohnice*.

Konfesijní zaujetí mnohem výrazněji vystupovalo v souborech publikovaných literárněhistorických studií **ALBERTA VYSKOČILA** (*Znamení u cest*, 1947) a v úvahách **TIMOTHEA VODIČKY** (*Obraz, maska a pečeť*, 1946; *Stavitelé věží*, 1947), jehož uzavřený hodnotový systém vycházel z představy umění jako znaku neměnného metafyzického řádu, do něhož by mělo člověka začleňovat. Spirituálně orientovaní autoři vnímali přítomnost ve vyhrocené polaritě jako střet dvou životních postojů: křesťanství a materialismu (a tím více jeho marxistického výměru). Ale v době, kdy znovu ožil tradiční český antikatalicismus, provázený kritikou pobělohorské epochy i barokní kultury a umocněný obviňováním katolické církve z kolaborace, stáli již mimo společenskou debatu.

Literární kritika spjatá s kulturní politikou komunistické strany se po osvobození programově přihlásila k odkazu marxistických autorů, kteří násilně zemřeli za války (Julius



Titulní list s vinětou Otty Stritzka, 1947

Fučík, Bedřich Václavek, Kurt Konrad). Metodologicky se představitelé tohoto směru hlásili k dialektickému a historickému materialismu a umění v první řadě chápali jako nástroj politického působení a přestavby společnosti. Z toho též vyplývaly úkoly, které přisuzovali literatuře a které podle jejich přesvědčení měla požadovat i literární kritika. Kromě Zdeňka Nejedlého výslovně zdůrazňoval politizaci a „odestětštění“ literatury LADISLAV ŠTOLL (*Zápas o nové české myšlení*, 1947), podobné názory, odkazující k formulacím A. A. Ždanova, zastával též komunistický funkcionář a publicista Pavel Reiman. Přesvědčení komunistické literární kritiky o správnosti vlastního názoru vycházelo z marxisticko-leninského pojetí historických procesů. Programové stranění tzv. vykořisťovaným třídám a s nimi sympatizujícím tvůrcům pokládali marxisté za vědecky podložené, neboť odpovídalo zákonitostem dějinného vývoje, jehož završením mělo být vybudování komunistické společnosti. Z této determinace logicky vyplýval smysl literární kritiky. Ta měla plnit funkci zprostředkovací, vysvětlovat sociální rozměr a společenské souvislosti literárního díla, které bylo poměřováno tím, jak se podílí na výstavbě nové (již socialistické) reality.

Tento přístup k literatuře byl označován za „sociologii umění“. Sami reprezentanti tohoto směru se odkazem na Bedřicha Václavka hlásili k „hledisku dynamické sociologie“ (Ludvík Svoboda). Nebezpečí schematismu, které obsahovala samotná marxistická metodologie a jež bylo patrné v marxistické literární kritice již v meziválečném období, se mezi květnem 1945 a únorem 1948 projeвило v jednotlivých časopiseckých a novinových recenzích zvláště u Ivana Skály, Michala Sedloně, Václava Běhoučka a jiných, velmi výrazně pak u Jiřího HÁJKA. Ten své kritické a literárněhistorické stati shrnul v roce 1946 do knihy *Generace na rozhraní*.

K marxismu se hlásili také příslušníci nastupující generace, soustředění zpočátku kolem deníku Mladá fronta (kritice se zde věnovali František Listopad, Jan Grossman, Jaroslav Morák, Ladislav Fikar, Jan Vladislav, Karel Bodlák, Oldřich Kryštofek, Jaroslav Hulák aj.). Sami sebe chápali jako novou avantgardu, která překoná „zmechaničtění“, jemuž propadla avantgarda předchozí. („Nezval je [...] svou osobou příslušníkem minulé fáze uměleckého vývoje“, Jaroslav Morák, Mladá fronta 5. 1. 1946.) Vlastním aktivismem, stavěným do protikladu s „pasivitou“ a „subjektivností“ tzv. protektorátní generace (Kamil Bednář a jeho okruh), se cítili být povoláni budovat „nový“ svět. Kriticky přijímali kulturní politiku komunistické strany, k níž měli jinak blízko, odmítali její ideologickou uzavřenost a politickou utilitárnost. Odlišnost jejich pohledu na literaturu se ukázala zejména v polemice Jana Grossmana s Jiřím Hájkem o pojem socialistický realismus, jež započala již na sjezdu spisovatelů a kterou demonstroval i rezervovaný postoj mladofrontovních kritiků k již zmiňované Hájkově knize *Generace na rozhraní*. Polemický charakter měla i odpověď Jaroslava Moráka na provokativně položenou otázku „Alois Jirásek: Šaldův

nebo Nejedlého?“, v níž jasně zdůraznil modernistické tradice (My 46, 1946, č. 35).

Mladí lidé sdružení kolem deníku *Mladá fronta* nebyli jednoznačně vymezenou a uzavřenou skupinou. Inklinovali ke komunistické levici, ale odmítali dogmatickou politiku, zajímali se o existencialismus (Jan Vladislav), vstřícně přijímali směřování Skupiny 42, blízko měli i k mladým surrealistům ze Skupiny Ra. Literární kritici vycházející z tohoto uskupení se systematicky snažili promýšlet teoretická východiska a inspiraci nacházeli především v literárněvědném strukturalismu. Pokusy o jeho metodologické využití byly patrné u JAROSLAVA MORÁKA, který své kritické soudy zakládal na formální analýze díla (např. kritiky tvorby Jaroslava Seiferta, Františka Halase, Vladimíra Holana) a k odkazu ruského formalismu se přihlásil i v jedné z programových studií sborníku *Aktiv* (1946) *Perspektivy nového umění*.

Ještě výrazněji tato metodologická východiska určovala názory JANA GROSSMANA, který patřil k nejvýraznějším kritikům poválečných tří let. V této době byl Grossman do určité míry kritikem skupinovým: do literatury vstoupil jako kritický mluvčí dynamoarchismu, respektive básnického okruhu Mladé fronty, brzy se však sblížil s Jindřichem Chalupeckým a Skupinou 42, jejíž tvorbu soustavně sledoval. Grossman vždy zdůrazňoval, že východiskem zkoumání soudobého umění musí být „svěbytnost zkoumaného objektu – uměleckého díla“ a odmítal přímočaré zásahy politiky do umělecké tvorby. V návaznosti na teoretické principy strukturalismu požadoval vytvoření systematické kritické praxe, která měla za pomoci přesnější vědecké metodologie překonat pouhé kritické referování a být schopna určit trvalý přínos uměleckého díla. Výslovně na možnost využití strukturalistických postupů v rámci literární kritiky



Literáti Mladé fronty v karikatuře Otakara Štembery: (zleva) František Listopad, Jaroslav Morák, Oldřich Kryštofek, Ladislav Fikar, Jaromír Hořec, Jaroslav Hulák, J. V. Svoboda, Svatopluk Svoboda a J. M. Palát

poukázal již na prvním sjezdu spisovatelů a své úvahy rozvíjel i o dva roky později, v březnu roku 1948, na Konferenci mladých českých spisovatelů v Dobříši. Zde však již upozornil na rozpor mezi noetickým zaměřením strukturalismu a nutností subjektivního hodnocení, na němž je založena literární kritika. Přesvědčení o nutnosti využívat strukturalistickou metodologii v literární kritice doprovodil Grossman i jednoznačným názorem na roli kritika: „nebude literární kritiky bez osobnosti, která bude ke své práci přistupovat s vnitřní samostatností a s věcností na všechny strany.“ Je charakteristické, že přednáška *O kritice* (Kvart 1946/49, č. 5) byla na dalších pět let prakticky jedinou studií o české literatuře, kterou Jan Grossman publikoval.

Literární bádání

V heuristicky náročnějších oblastech literárního bádání se vlivy mimoliterární skutečnosti projevíly mnohem méně. V oblasti literární vědy v podstatě přetrvala prvorepubliková škála metodologických postupů, i když některé práce, vzniklé v době okupace a vydané až po válce, nesly zřetelné stopy doznívajícího protektorátního historismu. Květen 1945 však přinesl zásadní změnu kontextu, v jehož rámci byly výsledky vědeckého zkoumání interpretovány.

Z doby druhé republiky a okupace přežíval mezi literárními historiky zájem o národní obrození (Julius Heidenreich-Dolanský, Jiří Horák, Vojtěch Jirátko, Albert Pražák, Felix Vodička aj.), aktualizovaný po osvobození i dějinnou paralelou, která se přímo nabízela: tak jako se vzkřísil k novému životu český národ v první polovině 19. století, tak se opětovně (a ještě zázračněji) obrodil po šesti letech nacistické okupace. Interpretaci obrozenského období, zdůrazňující v letech protektorátu tradiční hodnoty (národ, jazyk, víra) i vědomí sounáležitosti a kontinuity (Albert Pražák: *Národ se bránil*, 1946; *O národ*, 1946), však po válce nahrazovala aktualizace buditelského poslání literatury, nyní již s otevřeně protiněmeckým akcentem. V případě marxistických autorů byl výklad národního obrození rozšiřován o novou, „třídní“ interpretaci, ať již v pracích Zdeňka Nejedlého či Ladislava Štolla. V souvislosti s tím se postupně zužoval (stejně jako v kulturně-politické publicistice) pojem národ na pojem lid, který nezahrnoval mechanicky všechny příslušníky českého etnika. Podíl lidu (ovšem dobově idealizovaného) na celkovém formování a zároveň udržení životaschopnosti české kultury byl obecně vyzdvihován.

Skutečné i domnělé paralely mezi poměry roku 1945 a obrozenským programem Josefa Jungmanna logicky obracely badatelskou pozornost k jeho životu a dílu. To se projevilo například v literárněhistorické práci JULIA HEIDENREICH-DOLANSKÉHO *Jungmannův odkaz* (1948). Autor této obsáhlé, komparativně zaměřené monografie o Jungmannově Slovesnosti neváhal v aktualizacním úvodu konstatovat, že v Jungmannově činnosti jsou obsaženy „lidově demokratické základy naší novočeské vzdělanosti“.

Aktualizace obrozenských stereotypů ovlivňovala i postoj k barokní tradici, v českém prostředí svázané s katolicismem. Historicky nepřesný protiklad mezi lidovostí obrození a církevně-šlechtickým charakterem baroka byl opětovně frekventován v návaznosti na starší koncepty. Velký rozmach barokního bádání

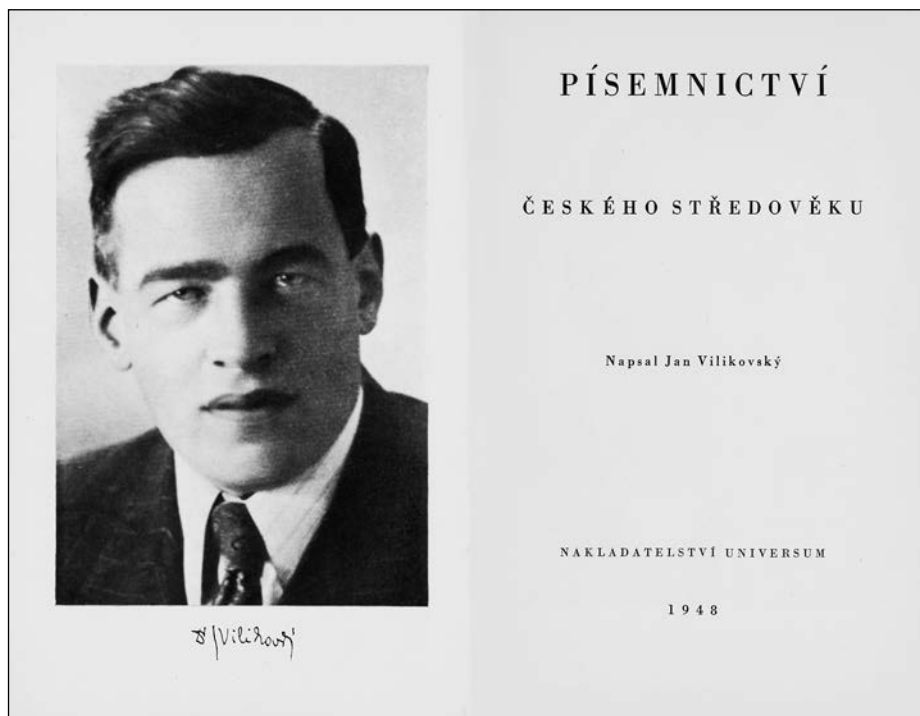
v třicátých a v první polovině čtyřicátých let (objevné práce a edice Josefa Vašici, Viléma Bitnara, Zdeňka Kalisty, Alberta Vyskočila, Václava Černého i výstava Pražské baroko) naráz skončil. Ačkoli byly tyto cenné badatelské výsledky ve vědeckém světě respektovány, objevily se už na jaře 1945 výzvy k novému hodnocení barokního písemnictví: „České baroko literární, v uplynulých letech tak vysoko oceňované, bude musit projít zkouškou, jež patrně střizlivěji ocení význam tohoto období pro národní kolektiv“ (Josef Polišenský, Mladá fronta 17. 8. 1945). Tyto tendence souvisely s tehdejší postavením katolicky orientovaných autorů, zároveň se však v nich odrážel příklon k materialistickému chápání světa.

Přehodnocováním starších názorů se však vědecká činnost na poli literární vědy nevyčerpávala. Naléhavě například vyvstávala potřeba nové organizace vědecké práce. Součástí těchto snah bylo roku 1947 založení Ústavu pro českou literaturu při České akademii věd a umění. Projekt, na jehož přípravě a realizaci se podíleli vědci několika generací (např. J. B. Čapek, Antonín Grund, Karel Krejčí, Jan Mukařovský, Albert Pražák, Josef Vašica, Frank Wollman), vycházel vstříc volání po kolektivní vědecké práci. Nově zřízená instituce se soustředila na náročné dlouhodobé úkoly, které přesahovaly možnosti jednotlivců, případně soukromých nakladatelů. K takovým náleželo, kromě velkých edičních projektů, především systematické shromažďování životopisných materiálů a bibliografie, která by pokryla českou literaturu od počátků národního obrození do současnosti.

Nové podněty vědecké bádání sice ovlivňovaly, z hlediska metodologického však literární věda v podstatě nepřekročila meze meziválečných přístupů. Doznívající pozitivismus reprezentovalo především dílo ALBERTA PRAŽÁKA, které pod tlakem dějinných událostí nabývalo na aktuálním vyznění (soubor statí *České obrození*, 1948). Faktografické zaměření svých prací propojoval Pražák s Masarykovým ideovým východiskem, takže „smysl našich dějin a typickou českost“ hledal „v husitství a bratrství, a ne v baroku“. V tomto náhledu se s ním shodoval vyhraněně evangelicky orientovaný JAN BLAHOŠLAV ČAPEK, jehož zájem v souboru studií *Záření ducha a slova* (1948), rozšířený i na novější literaturu, se soustředil spíše na mravní problémy, jejichž hodnocení prozrazovalo určující vliv T. G. Masaryka. Pozitivistické postupy vyznával KAREL KREJČÍ, který se zaměřoval na sociologické aspekty jazyka (*Jazyk ve vývoji společnosti*, 1947), na zkoumání společenské podmíněnosti i na problematiku kulturních a literárních vlivů. Jeho monografie *Jakub Arbes* (1946) odrážela pozitivistické úsilí postihnout prostřednictvím osobnosti základní směřování české společnosti druhé poloviny 19. století, zároveň však sledovala relace mezi spisovatelovým životem a literárním dílem a brala v úvahu i formální rozbor, začleňující Arbesovu tvorbu do celkového kontextu evropské prózy. Krejčího generační vrstevník ANTONÍN GRUND, od roku 1948 první vědecký tajemník Ústavu pro českou literaturu, se jako pozitivistický badatel, sledující po válce

stále dŮraznĚji spoleĤenskou zakotvenost literárního díla, zabýval národním obrozením a v závĚru předĤasnĚ ukonĤeného života téĹ českou renesanĤní literaturou, kterou ediĤně zpřístupňoval.

Mnozí příslušníci mladších vědeckých generací pokládali ovšem pozitivistické postupy za překonané. Zásadní revizi byl pozitivismus podroben právě v oblasti starší české literatury, po kvĚtnu 1945 systematicky vydávané v již dříve připravených edicích. Zásadní přínos znamenalo především dílo JANA VILIKOVSKÉHO, jeĹ však bylo ukonĤeno dříve, než autor mohl přistoupit k rozsáhlejší syntéze (zemřel roku 1946, posmrtný výbor studií *Písemnictví českého středověku* vyšel v roce 1948). Vilikovského přístup spojoval důkladné filologické školení, uplatňované při studiu pramenů uložených v domácích i zahraniĤních fondech, se závĚry moderní historiografie (na oblast českého středověkého písemnictví aplikoval Pekařovu periodizaci) a s novými postupy lingvistického bĚdání (Bohuslav Havránek, Roman Jakobson). To mu umožnilo definitivně se rozejít s pozitivistickým dědictvím, které středověkou literaturu nazíralo a hodnotilo prizmatem představy lineárnĚ vzestupného vývoje, a tudíĹ ahistoricky. Další Vilikovského zásluha spoĤívala v tom, že se více než jeho předchůdci zamĚřil na latinsky psané texty české provenience. Jejich poznání považoval za nezbytné k vytvoření celistvého obrazu písemnictví českého středověku.



Frontispis a titulní list souboru studií Jana Vilikovského, 1948

Předjal tak postup, který později rozvinuly další generace odborníků (Amedeo Molnár, Anežka Vidmanová, Pavel Spunar, Jana Nechutová aj.).

Kromě Jana Vilikovského, Antonína Škarky a Josefa Hrabáka, který na počátku své vědecké dráhy systematicky aplikoval na středověkou literaturu strukturalistická východiska, se za protektorátu uchýlil k této problematice i VÁCLAV ČERNÝ. Jeho směřování k syntéze se promítlo do monografie *Staročeská milostná lyrika* (1948), v níž vyložil vznik českého kurtoazního básnictví v evropských souvislostech. Černý vyšel z metody francouzské literární komparistiky a sám si problém vymezil v rámci „littérature générale“ – literatury obecné. Avšak právě v díle Václava Černého se markantně projevil vliv protektorátních poměrů. Jeho pokus vyložit vznik české milostné lyriky na základě domácí lidové písně, ovlivněné později trubadúřskou poezií a italským novým stylem (stil nuovo), vedla snaha poukázat na západní kořeny české kultury a snížit skutečný význam německého přínosu.

Komparativní přístup ke studiu české literatury se projevil i v posmrtně vydaných souborech studií VOJTĚCHA JIRÁTA (*O smyslu formy*, 1946; *Uprostřed století*, 1948). Jirát, jeden z nejnadanějších žáků germanisty Otokara Fischera, se na sklonku třicátých let věnoval téměř výhradně studiu české kultury 19. století. S ohledem na německý kontext se snažil zasáhnout do periodizačních otázek, ale nepodařilo se mu prosadit pojem *biedermeier* do širšího povědomí české veřejnosti, která se dlouho nedokázala vyrovnat se skutečností, že česká kultura přejímala mnohé podněty německým a rakouským prostřednictvím. Jirátovo pojetí literárněhistorických problémů charakterizovala zejména nezvyklá otevřenost vůči různým metodologickým podnětům. Zájem o otázky tvaru ho sbližoval se strukturalismem, zřetelný byl i přístup komparativní, nevyhýbal se ani psychologizování. Zvolené postupy přitom zjevně motivovala touha dospět od detailního studia díla ke komplexnímu typologickému pojetí literatury jako umění slova i význačného společenského fenoménu a současně postihnout širší vývojové tendence.

Svébytnou a propracovanou metodu, čerpající inspiraci v strukturalismu i pozitivismu, rozpracoval OLDŘICH KRÁLÍK, jehož aktivity se s nastoupením univerzitní dráhy na olomoucké univerzitě roku 1946 postupně přesouvaly od literární kritiky k problémům literárněhistorickým. Pomocí vlastní metody tzv. literární stratigrafie (odvozeno od archeologického termínu vertikální stratigrafie, tj. sledování posloupnosti vzájemně se překrývajících objektů v sídlištních vrstvách) sledoval Králík proměny autora a textu v co nejkratších časových intervalech a na jejich poznání založil výklad logiky tvůrčího procesu (monografie *Otokar Březina. Logika jeho díla*, 1948).

Metodologii literárního bádání v této době nejsystematičtěji rozvíjel literárněvědný strukturalismus, který od poloviny třicátých let překračoval východiska formální školy a pokoušel se, především ve studiích JANA MUKAŘOVSKÉHO, o postižení uměleckého díla v jeho významové celistvosti. Mukařovský postupně

obracel svou pozornost k problematice sociálního rozměru estetického (Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, 1936) a k otázkám literárního vývoje a roli osobnosti v něm, neboť „zařazení individua jako vývojového činitele do teoretického zkoumání literatury znamená vlastně teprve definitivní likvidaci kauzálního pojmání vývoje“ (*Individuum a literární vývoj*, předneseno 1943–45; knižně in *Studie z estetiky*, 1966).

Konec války však znamenal určitý zlom v kontinuitě Mukařovského díla: část jeho úvah z doby okupace, především věnujících se roli osobnosti v umění, nebyla zařazena do nového vydání *Kapitol z české poetiky* (1948). Toto vydání, rozšířené o máchovské studie (1. Obecné věci básnictví; 2. K vývoji české poezie a prózy; 3. Máchovské studie), prozrazovalo v porovnání s prvním vydáním z roku 1941 i určitý posun směrem k historickému materialismu a marxismu vůbec (zvláště patrné ve stati *Umění a světový názor*), i když zatím bez jednoznačného přitakání a revize vlastních východisek.

Mukařovský se po osvobození věnoval především individuální tvorbě vybraných osobností (Vladislavu Vančurovi, F. X. Šaldovi, Jindřichu Štyrskému aj.) a shrnutí a popularizaci strukturalistické teorie (např. O strukturalismu, předneseno v Paříži 1946, česky in *Studie z estetiky*, 1966; cyklus rozhlasových přednášek *O básnickém jazyce*, 1947).

Teoreticky rozpracoval strukturalistické pojetí literární historie FELIX VODIČKA (Literární historie, její problémy a úkoly, in *Čtení o jazyce a poezii*, 1942), který za hlavní cíle literárněhistorického zkoumání označil „strukturní analýzu literárního díla, registraci vývojových změn, poznání vývojových tendencí a zjištění vývojové hodnoty jednotlivých literárních projevů“. Zvláště objevné bylo Vodičkovy vymezení pojmu konkretizace, který však používal v jiné rovině než polský fenomenolog Roman Ingarden. Konkretizaci Vodička chápal dynamicky, tedy s přihlédnutím k neustále se měnící estetické normě, jež způsobuje, že v různé době mohou být různé složky uměleckého díla pocíťovány jako esteticky účinné.

Své teoretické úvahy Vodička prakticky realizoval v převratné práci *Počátky krásné prózy novočeské* (1948), která byla ve své době nejucelenější strukturalistickou literárněhistorickou syntézou a zároveň představovala mezník ve vývoji české literární vědy. Autor se v ní zaměřil na doposud opomíjené metodologické problémy zkoumání prózy a jejího vývoje, které řešil v různých rovinách a kontextech. Význam Vodičkovy knihy tkvěl jednak v konkrétním řešení, ale také v pojmání celkového vývoje literární struktury. Tu rekonstruoval jako syntézu jednotlivých imanentně se vyvíjejících složek literárního procesu, do něhož zahrnul vedle historických souvislostí i moment komparativní. Na něm pak založil vlastní periodizaci národního obrození, uvádějící do české literární, ale i kulturní historie termín preromantismus (Paul van Tieghem). Propojení strukturalistických principů s historickým a komparativním přístupem znamenalo v české literární historii zásadní kvalitativní předěl. Literární historie se

V Praze, 19/VII 45.

Milý příteli,

Píšu Ti naspěch dvě zajímavé zprávy. Především toto: mluvil jsem včera několik slov s L. Novomeským o věci Romanově. Jeho názor je: počkat s přímým vyzváním až do návštěvy Erenburgovy. Novomý je přesvědčen, že E. přijede do B. v nejbližších dnech. Zpráva o tom, že Laco by byl v Moskvě něco podnikal ve věci Rom. je mylná; ten, kdo se o ní informoval, byl právě Erenb. Druhá věc: od Laco-va osob. tajemníka, svého bývalého žáka, jsem zvěděl, že mezi ná-ší a bratislav. universitou má dojít k výměně profesorů, patrně natrvalo. Od nás má tam jít Vážný, J.B. Čapek a jeden český histo-rik - snad Kalista? Ale v tomto posledním případě neručím ~~nikterak~~ nikterak za svou paměť, jen první dvě jména vím určitě. Z Brati-slavy má přijít k nám Pišut a také jeden bohemista - vlastně slovákista i jeden historik; jména kromě Pišuta nejsou ještě určitá; vyslovovalo prý se jméno Paulinyho, ale s toho snad zase sešlo. Pro nás, PLK, je takové řešení, tuším, velmi přijatelné. Nepřišli bychom patrně o Vodičku - také skutečně za posled. roz-mluvy mu říkal Albert - z důvodu mně tenkrát nejasného - že s tou Bratislavou netřeba se ukvapit a mával mu před očima vidinou Hradce Králové. Teď rozumím a souhlasím*) Praž. jeví stále chuť habilitovat V-u ihned, na práci ještě netištěnou - rozumí se, že tisknout se musí z důvodů vědec. co nejdřív /dodávám já/. Tak- tahle věc by byla dobrá. Co se týče bohemistiky, zbylí by Ti po boku ovšem potom na fakultě jen Šm. a Oberpřalcer; jenže na této okolnosti by moc neměnila ani přítomnost Váž- ho - při jeho pasivitě. Důležité ovšem bude, abys co nejdřív měl aspoň habili- tovaného Horálka a aby byl také hotov Skalička. Pak bychom oprav- du mohli doufat, že se může vytvořit souvislá vědec. tradice na fakultě. Dnes se ukázal v Praze Kořínek bratislavský. Jak mi naspěch naznačil kol. Trnka, s nímž jsem jej na ulici potkal, psal jsi mu už o Kořínkově věci - vyslovil prý ses pro Koř. Po- úvaze nebyl bych proti, ač mé nadšení pro něho je mírné. Trnka- mi říkal, že prý Vážný, s nímž o K. mluvil, vyslovil přání, aby bylo vyčkáno, jak dopadne "preverenie" jeho v Bratislavě. Nevím ovšem jsou-li za tím nějaké skutečnosti nebo snad jen zdrženlivost bývalých bratislavských vůči tomu, kdo přetrval v B. bez úhony tukovský režim. Ostatně Trnka, ježž Koř. žádal o rozmluvu, Ti jistě o věci napíše, nebo řekne. Na konec otázku: co je s tou prací Vašeho žáka o národ. písni, kterou jsi mi loni poslal do Poděbrad? Měla by přijít do l. č. Slova a sl., neboť a/ je to prá- ce zajímavá, b/ je to pokus o aplikaci linguistické metody na hudeb. vědu, c/ je to práce mladého člověka - tedy svědectví o dorostu. Moc pozdravů od nás ode všech Vám oběma; mil. paní od Hani a ode mne ruky políbení. Hani na mou radu začne si trochu dělat českou literaturu, dále mne pořád uhání, abych jí našel Rusa- učitele a konečně na radu Hendrichovu urobí si snad stát. kolokvium z pedagogiky; splní-li tento program, neztratila by ani tento letní semestr. Na podzim pak odevzdám ji ruce Tvé. Srdečný pozdrav. Tvůj

J. Mukařovský

*) Je skutečností, že - psychologické metody druhé strany mne zajímají méně.

plně emancipovala od závislosti na filologii a dějinách myšlení, čímž překonala stav trvající déle než sto let. Do budoucna se již literární historik neměl při svém výkladu dávat vést především subjektivním vnímáním literárního díla, tj. spoléháním na svůj vkus, vcítění a schopnost vyjádření, nýbrž měl usilovat o interpretaci a historické zařazení textů na základě klasifikace a rozpoznání objektivních kvalit literárních výtvorů.

Bylo jisté příznačné, že Vodičkova práce byla po únoru 1948 distribuována už jen prostřednictvím antikvariátů. V úvodní studii k výboru z díla Josefa Jungmanna *Boj o obrození národa* (1948) zaměřil již Vodička svůj zájem na ideovou problematiku, v níž vedle Jungmannova rusofilství akcentoval revolučně sociální moment. V jeho rámci postavil „boj o novou skutečnost české národní společnosti“ do souvislosti se situací domácího obyvatelstva vykořisťovaného cizinci, čímž podtrhl třídní interpretaci dějinných jevů.

Na uplatnění nosných principů literárněvědného myšlení Jana Mukařovského a Felixe Vodičky si literární věda musela více než deset let počkat. Nejbližší budoucnost české literární vědy měla být jiná. Naznačovaly ji nově vydávané marxistické spisy Julia Fučíka a Zdeňka Nejedlého i schematizující literárněhistorické pokusy Jiřího Hájka.

POEZIE

Českou poezii let 1945–48 formovalo několik výrazných, často protichůdných tendencí. Vedle významných osobností meziválečné literatury, vědomě usilujících o obnovení kontinuity zpretrhané okupací (ať již publikačním návratem, nebo navázáním na starší poetiky), tu vystupovali básníci, jejichž pohled na literaturu se formoval až během okupace, jakož i autoři zcela noví, nahlízející svět kolem sebe z perspektivy přítomné chvíle, mnohdy programově a v prostoru znovunabyté svobody nadšeně. Svou básnickou osobitost však hledali s rozdílným individuálním úspěchem. Tvorbu naprosté většiny z nich – bez ohledu na generaci, naturel i básnický rodokmen – přitom zasáhl čerstvý tragický prožitek protektorátu a naléhavě oslovilo téma světové války. První poválečné roky patří k těm okamžikům v dějinách literatury, kdy se dominantní stávala osobní a společenská zkušenost a touha vyjádřit se k aktuálnímu tématu mnohdy zatlačovala do pozadí jiné složky významové stavby děl.

Přesto prožitek války a okupace nabýval v české poezii prvních poválečných let rozmanitých a protikladných podob. Básníci velmi rychle a bezprostředně reagovali na konec války, Pražské povstání a osvobození země; součástí kontextu vzrušených příležitostných veršů oslavného a děkovného charakteru a básní, jež připomínaly tragiku obětí a morální závazek vůči mrtvým, se stávala i tvorba autorů, kteří sami byli obětí nacismu. Prolnutí obrazu válečného utrpení a antifašistického zápasu s obrazem boje za nový, sociálně spravedlivý svět přivedlo mnohé básnické osobnosti k tvůrčím bilancím, k přehodnocování a inovaci vlastní poetiky a také ke snaze zapojit se do výstavby nové společnosti, v níž se promění i role básníka a poezie. V jejich tvorbě se však postupně – přes mnohokrát deklarované optimistické perspektivy nové sociální situace – ozývaly pocity úzkosti, společenské deziluze, pochyb a skepse. Zcela stranou tohoto dominujícího směřování a ve zřetelné ideové opozici vůči němu se pak rozvíjela poezie básníků křesťanské (převážně katolické) orientace a jejich hledání nových podob básnické spirituality.

Významná byla tvorba té části autorů, kteří se přímočarým ideologickým modelem poezie snažili vyhnout, zejména těch, kteří se hlásili ke Skupině 42 a rozvíjeli svůj – za války zrozený – zájem o každodenní žitou realitu. Usilovali o vykoupení z hranic tradičně chápané poezie směrem k mýtu všedního lidského života v jeho reálném, především městském prostředí a v jejich verších se ozývaly i existenciální tóny. S tímto jejich směřováním souvisel posun k dokumentárnosti a depoetizaci,

prozaizaci, fragmentarizaci tématu a záměr zachytit simultaneitu dění, využít principů koláže, montáže, jazykového a výtvarného experimentu. Ze spleti dobových básnických programů osobitým způsobem vystupovala rovněž tvorba básníků pokoušejících se navázat na meziválečný surrealismus a dát mu nový rozměr. Součástí obrazu poválečné poezie byla také tvorba těch spisovatelů, jejichž básnická poetika a společenská aktivita již připravovala poúnorový nástup socialistického pojetí poezie jako velmi úzké, dogmaticky závazné a mocensky udržované normy.

Reflexe války a osvobození

Válka se stala na dlouhou dobu dominantním tématem v české poválečné poezii, které ovšem nabývalo rozdílných povah v závislosti na ideových konstantách jednotlivých básníků, na proměnách jejich individuálních poetik a také na okamžiku vzniku jednotlivých básní. Proměňovalo se nejen v rámci jednotlivých autorských skupin, ale často i v kontextu tvorby jediného autora či jediné sbírky. Do české poezie vstupovalo v několika etapách. První z nich představují spontánní, emocionální básně z osvobození, Pražského povstání a prvních dnů svobody, druhou verše, které vznikly ještě v době válečné, ale které bylo možné teprve v této době vydat, třetí pak několik významných básnických sbírek bilančního charakteru. Vyskytla se také řada dobově příznačných, avšak umělecky méně výrazných zpracování válečného tématu.

■ Ve znamení barikád

Kvantitativně nejvýraznější vrstvu publikované poválečné básnické produkce utvářely verše vzniklé z bezprostřední radosti nad nabytou svobodou, koncem utrpení a vítězstvím nad zlem. Poezie vyjadřovala patos oběti a boje, v monumentalizujících, hymnicky patetických obrazech zachycovala velikost hrdinů i hrůzy válečného utrpení. Pro nemalou část tvůrců okamžik vítězství navíc nabýval hodnoty rozhodujícího společenského i osobního zlomu a nového počátku, měnil se ve výzvu k hledání a formování nového světa.

Díky schopnosti poezie okamžitě reagovat na politickou a sociální situaci začaly takovéto básnické ohlasy na konec války vycházet již v květnových dnech v novinách, časopisech, ale i v příležitostných tiscích.

Podoby drobné knížky se brzy po časopiseckém otisku dočkaly některé dobově příznačné básně – například Halasova Barikáda, poprvé uveřejněná 18. května 1945 v Rudém právu, vyšla do konce roku 1945 ve dvou samostatných vydáních; zprvu v počtu padesáti exemplářů jako bibliofilie s kresbami Václava Maška, poté ve větším nákladu s kresbami Františka Hudečka. Obdobně byla vydána i Panychida (bibliof. 1945) Vladimíra Holana a Nezvalova báseň Rudé armádě (bibliof. 1945). Další verše tohoto zacílení pak našly během příštích let uplatnění v knižních souborech a ve sbírkách jednotlivých básníků.

Společným jmenovatelem lyriky s tématem konce války byla heroizace a patos. I z pamětnického odstupu si mnozí autoři byli vědomi podmaňující atmosféry chvil květnového osvobození: „Byly to slavné dny, patos byl v jejich samém základu, nelze ho z nich vytrhnout, nelze se ve vzpomínce octnout na pražských ulicích bez pohnutí [...]. Slova jako krev, barikáda, máj, vlast nebyla jen slovy, za nimi byla hmatatelná skutečnost, za nimi kypěla velká zkušenost, a skládá-li se z těchto slov mnoho tehdejších veršů, skládá se z nich právem“ (František Hrubín, G 65, 1965, č. 5).

Ukázkou oslavné poezie věnované tématu osvobození je kniha *Ozvěny barikád. 25 básní z revolučních dnů* (1945, ed. Josef Vopařil). Antologie, která přinesla verše básníků všech generací – od autorů nejstarších (Marie Pujmanová, S. K. Neumann, Josef Hora) přes renomované básníky střední generace (Vítězslav Nezval, František Halas, Jaroslav Seifert) až po autory mladší (František Hrubín, Kamil Bednář, Oldřich Mikulášek, Ivan Blatný, Josef Kainar) a začínající (Jaromír Hořec, Ivo Fleischmann, Antonín Spálenka, Zdeněk Dvořáček aj.) – se v následujících letech stala podkladem k četným podobným souborům. Pokud totiž takovéto verše patřily k tvorbě básníků, kteří vyhovovali poúnorovým politickým a literárním kritériím, na desítky let se staly (zpravidla prostřednictvím z kontextu vytržených a ve slogany proměněných veršů) ideově závaznou součástí básnického kánonu oslavujícího Pražské povstání a osvobození Československa Rudou armádou, ale i inspirací a vzorem tzv. angažované poezie.

Básně této první publikační vlny, nesené bezprostředním emocionálním nadšením, jsou nabity četnými rétorickými figurami, apostrofami, hesly a apely, provoláváním slávy a zdravicemi. Po významové stránce aktualizují vyhraněně bipolární model světa, přičemž téma boje s fašismem a Němci u jednotlivých autorů vstupuje do několika – často se prolínajících – antitetických významových poloh. Je pojímáno jako boj sil dobra se silami zla, jako zápas starého světa kapitalismu a nového světa komunismu, boj světa bohatých a chudých, jako krvavé drama mytického zápasu germánství a slovanství. V těchto různých významových rovinách s sebou nese aspekty sociální, národní, třídní, mytologické i náboženské.

Pro poetiku této básnické vlny je příznačné užívání některých charakteristických emblémů. Autoři s dokumentární konkrétností a s důrazem na chronologii událostí nechávali vystoupit především dramatickým situacím z povstání a osvobození, okamžikům očekávání svobody, gestům vzdoru, ozbrojeného odporu a hrdinství. Kontrastní pozadí osudovému boji s fašisty přitom konstantně utvářejí obrazy jarní májové přírody, která jako by předznamenávala vítězství a následný radostný, až posvátný klid a ulehčení po boji. Motivy zbraní, tanků, bojovníků, hlasu sirén, vojenských přileb a oceli se tak prostupují s motivy kvetoucích šerfků a kaštanů a ústí v idylické obrazy laskaných či hrajících si dětí. Radost ze znovunabyté svobody se spontánně spojuje s vizí

přelomové historické chvíle, kdy je třeba začít budovat projekt nového světa. Prožitá minulost v básnickém symbolu přerůstá ve šťastnou budoucnost, jejímž zosobněním se zpravidla stává Rudá armáda a nepateticky prosté, usměvavé a vlídné postavy rudoarmějců. Nemalá část básníků pocítovala také spontánní potřebu této armádě poděkovat a vzdát i dík Rusku a Sovětskému svazu jako osvoboditeli.

Emblematickým se stává především motiv barikády: Konstantin Biebl, báseň *Zpěv země*: „Měsíci unylý / Slyšíš můj rozechvělý hlas? / Pomož nám stavět barikády / Je nejvyšší čas“; Vladimír Holan, *Panychida*: „Barikáda za barikádou / píchala neholenou bradou / do tvrdých ulic, v tvrdý kout...“; Vítězslav Nezval, báseň *Rudé armáde*: „Slavná Rudá armádo, ty osvoboditelko světa, / český lid tě vítá v Praze ze svých barikád! / Bil se na nich čtyři dny. Tys bojovala čtyři léta“; Jaroslav Seifert, báseň *Barikáda z rozkvetlých kaštanů*: „Všude to bylo jiné. U nás po ránu / stavěli barikádu z rozkvetlých kaštanů.“

Součástí poezie oslavující vítězství však byly rovněž verše s tematikou mrtvých, hrdinů a mučedníků. Tato tragická poloha válečné zkušenosti nalézala básnický výraz ve vzpomínkách věnovaných obětem holocaustu a fašismu vůbec, obyčejným lidem, neznámým vojínům, partyzánům, ale i významným kulturním a literárním osobnostem, zvláště pak těm, kteří byli umučeni či popraveni ve věznicích a koncentračních táborech a nedožili se konce války nebo zemřeli těsně po ní. Řada autorů psala básně, jež jsou tryznami za tyto oběti, případně své verše dedikovala velkým mrtvým.

Například Halasova sbírka *V řadě* s podtitulem *Verše 1938–1948* nese věnování „Památce Bedřicha Václavka a Vladislava Vančury“. Holanova sbírka *Tobě* obsahuje například vedle jiných dedikací i báseň *Jeho smrt* s podtitulem „Památce Jiřího Ortena“, podobně je tomu v Nezvalově básni *Vladislav Vančura* ze sbírky *Historický obraz*, u Seifertových či Hrubínových básnických poet mrtvým přátelům-literátům a podobně.

V atmosféře kultu mrtvých po květnu 1945 byla jako důsledek tíživé válečné doby pocítována i smrt Josefa Hory, jenž zemřel po dlouhé vleklé nemoci v červnu 1945 (→ s. 25, kap. *Literární život*). Příkladem takovéto dobové příznačné interpretace Horovy smrti spojené s tématem revolučního gesta (motiv barikády) je například báseň *Litanie*. Za Josefem Horou z halasovsky laděného debutu *Křesadlo* od Ivana Skály: „Země se chvěla, / krví zrezivělá, / barikády stály. // Jenom jedna padla. // Barikáda těla, / hlídka oněmělá, / básník žatvy naší.“ Obdobně v básni *Památce Josefa Hory* i Vladimír Holan ve sbírce *Tobě* spojuje smrt Horovu s válečným běsněním: „Básníku, jehož stále zřím, / jak rok Tě dobil zvlčilý! / Loučím se s Tebou loučením / přec nejvroucnějším, mlčí-li...“ Báseň *Za Josefem Horou* obsahuje i Halasova sbírka *V řadě* a obdobné dedikace lze nalézt u řady dalších autorů. Celou sbírkou nazvanou *Nářky nad Josefem Horou* (1945) vzdal Horovi hold FRANTIŠEK NECHVÁTAL.

Poezie věnovaná památce významných mrtvých i neznámým obětem fašismu byla prostoupena motivy slibu a paměti; mrtví vytvářejí přítomnost, jsou strážci budoucnosti, ochránci života a sama báseň je pak slibem věrnosti jejich myšlenkovému odkazu i lidskému obětování. Tato představa s sebou nesla až náboženský či metafyzický rozměr lidské oběti: „Barikáda Praha / strmět do bezčasí bude / a za ní pak její mrtví / a mrtví z koncentráků mrtví káznic / rozestaví hlídky / k střežení budoucnosti“ (František Halas).

V jednotlivých básních, básnických skladbách či sbírkách jsou proto využívány i žánry spojené s liturgickými obřady či s rituály loučení s mrtvými a pohřbíváním (litanie, modlitba, žalm, panychida, tryzna, rekvie). Hrubínova skladba Stalingrad, úvodní báseň sbírky Chléb s ocelí (která jen v roce 1945 vyšla ve třech vydáních), je komponovaná jako modlitba za město, kde „umírá se v zástupech“ a ráz prosby věnované Bohu je zvýrazněn refrénovým veršem: „Chraň, Pane, město Stalingrad.“ Holanova Panychida je uvozena příznačným mottem: „Slouženo / za všechny bratry mrtvé, umučené a padlé / v druhé kruté válce proti Slovanům / 1938–1945.“ Biblické a náboženské konotace prorůstají Závadovo Povstání z mrtvých, Zahradníčkův Žalm roku dvaatřicátého, Vokolkovu sbírku Národ na dlažbě i řadu dalších básní, skladeb a sbírek obdobného tematického zaměření.

V rámci básnických martyrií je časté téma lidické tragédie, chápané jako varovný symbol fašistické bestiality obrácené proti nevinným lidem. Někdy je toto téma naznačeno jen jménem obce či připomenutím obětí, jindy je věnována lidickým mrtvým celá báseň, například Halasova báseň Lidice ze sbírky V řadě, Šrámkova báseň I do těch Lidic ze sbírky Rány, růže, Seifertova báseň Mrtví v Lidicích ze sbírky Přílba hlíny či Mrtvá ves VIKTORA FISCHLA (Londýn 1945), zařazená do *Lyrického zápisníku* (1946), nebo dokonce celá básnická skladba (Josef Hiršal: Matky).

■ Poezie obětí války

Jako svědectví individuálního lidského osudu v tragické době vstupovaly do kontextu poválečné poezie zejména verše vězňů a těch spisovatelů, kteří ve válce tragicky zahynuli, byli umučeni či popraveni – tvorba Josefa Čapka, Hanuše Bonna, Jiřího Ortena, Jiřího Daniela, Ivana Javora, Karla Vokáče, Hanuše Fantla a dalších.

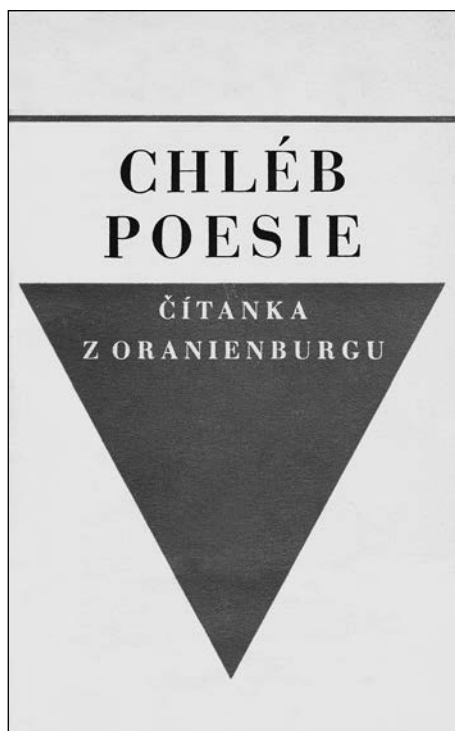
V mezních situacích, které prožívali vězni koncentračních táborů a nacistických kriminálů, sehrála poezie jedinečnou roli. Byla nejen povzbuzením a útěchou, ale mnohdy i jedinou možností vyrovnat se osobitou formou s vyhocenou situací člověka svíraného nesvobodou a ohrožovaného všudypřítomnou smrtí. Své vězeňské zážitky zpracovali do podoby básnických sbírek či cyklů po válce autoři s uměleckými ambicemi – například Miloš Vacík: *Malá kalvárie* (1945),

MILOŠ JIRKO: *Vězeň u okna* (1945), ILJA BART: *Písně za živa zazděného* (1946), ROBERT KONEČNÝ: *Písně z cely* (1945), JAROSLAV ZATLOUKAL: *Žalářem pečetěno* (1945), RAJMUND HABŘINA: *Vězeň za dráty* (1945) a jiní. Vězeňskou poezii, která je silným autentickým lidským a psychologickým dokumentem, shrnuje rovněž sborník *Hlásíme příchod...* (1945, ed. Ilja Bart) a obsáhlá antologie *Poezie za mřížemi* (1946, ed. K. J. Beneš). K poezii se však obraceli i vězni, kteří se jí jinak nevěnovali: antologie *Chléb poezie* (1945, ed. Josef Strnadel) tak představila verše různých básníků, které se staly posilou pro studenty vězněné v koncentračním táboře Oranienburg.

Výraznou uměleckou i myšlenkovou hodnotou v tomto kontextu byly verše malíře, dramatika a prozaika JOSEFA ČAPKA. *Básně z koncentračního tábora* (1946), vydané

v edici a chronologickém řazení Vladimíra Holana, autora představily jako svrchovaného básníka. Čapkova reflexe se klene od dokumentárních veršů, zachycujících všední životní situace v uzavřeném prostoru koncentračního tábora, ve kterém jako by sama existence člověka ztrácela svou hodnotu a byla hrozivě zvěčněna, až k veršům vyjadřujícím bohatý vnitřní svět vězně s jeho láskami, sny a touhou po svobodě. Přes šedivost, věčnost a hrůznost vnějších daností, která se projevuje v Čapkově poezii omezením námětů, lapidárností, úsporností a významovou antitetičností, je tato tvorba nabitá hlubokým prožitkem a přerůstá svým významem a uměleckou hodnotou rámec vězeňské literatury.

Obdobnou roli jako Čapkovy *Básně z koncentračního tábora* sehrála i tvorba básníků židovského původu, kteří skončili jako tragické oběti fašismu. Byli to Jiří Orten a HANUŠ BONN, jehož tvorbu uspořádal a s předmluvou Václava Černého vydal Jiří Valja v knize *Dílo Hanuše Bonna* (1947). Bonnova poezie prošla cestou od jinožsky důvěřivých a zasněně melancholických veršů, jejichž středem jsou zážitky dospívajícího chlapce, zobrazované často pod silným vlivem poetiky Wolkrovy či Šrámkovy, přes již osobitější, existenciálně laděný knižní debut *Tolik krajín* (1936). V něm se na převážně nocturnálním pozadí

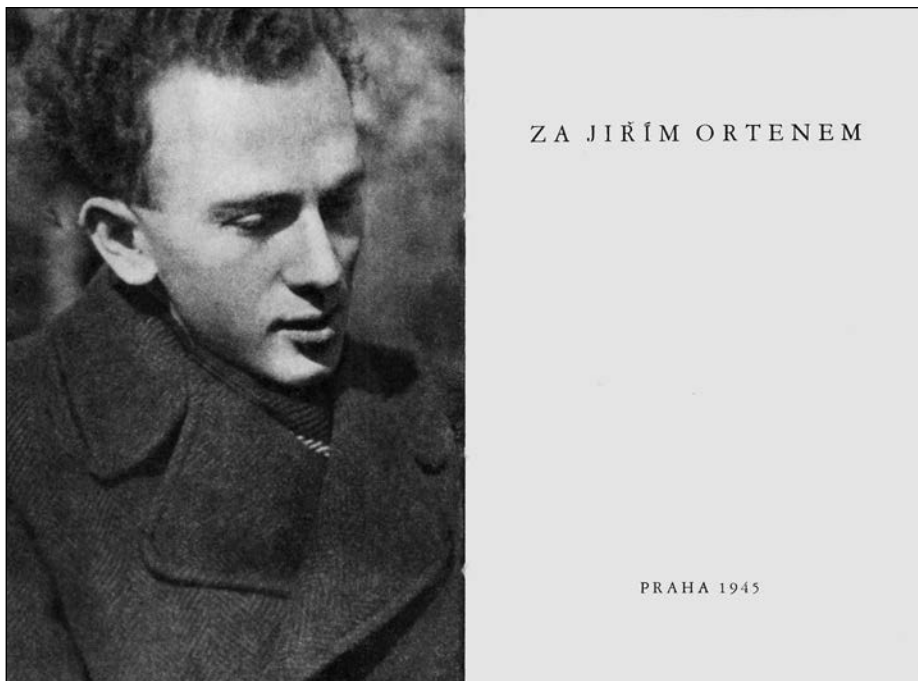


Výbor, který pro svoji potřebu sepsali oranienburští vězni, 1945

promítají pocity životní nejistoty, spirituální reflexe a horovský důvěrného prožitku času až po básně, které editor zařadil do oddílu Z útlaku a v nichž dochází nejen k významnému zduchovnění výrazu, ale také slíí tóny samoty a úzkosti. Jednotlivé básně, rilkovsky koncentrované, nabývají často podoby elegie, litanie či žalmu.

Kontext české poválečné poezie výrazně ovlivnila tvorba **JIRÍHO ORTENA** (vl. jm. Jiří Ohrenstein), básníka, který začal knižně publikovat na počátku protektorátu, byť pod krycími jmény, skrývajícími jeho židovství. Pod pseudonymem Karel Jílek vydal sbírky *Čítanka jaro* (1939) a *Cesta k mrazu* (1940, cenzurováno), pod pseudonymem Jiří Jakub melantrišskou sbírku *Ohnice* (1941, cenzurováno; 1. úplné vyd. 1964) a novoroční soukromý tisk *Jeremiášův pláč* (vydáno 1941 Zdeňkem Urbánkem). Před svou tragickou smrtí pod koly německého sanitního auta v září 1941 připravil ještě dva definitivní rukopisy, které však mohly vyjít až po válce. Cyklus *Elegie* byl poprvé samostatně vydán roku 1946, sbírka *Scestí* pak byla Václavem Černým vřazena do souborné edice *Dílo Jiřího Ortena* (1947), obsahující vedle necenzurovaných podob již publikovaných sbírek i výbor z básní dosud netištěných.

Tento celek dokládá bohatství Ortenových básnických proměn, pozoruhodný vývojový rytmus a rychlé lidské i umělecké zrání jednoho z nejvýraznějších talentů mladé válečné generace. Jestliže Ortenovu ranou poezii charakterizuje



Pamětní tisk, 1945

důvěrný, znězněle sentimentální vztah k věcem, zvířatům, přírodě i lidem, pod tlakem nelehké životní situace rasově perzekvovaného člověka v ní postupně sílí pocity osudové skepse, životní deziluze a bolestně prožívaný rozpor nitra i světa. Základní motivy Ortenovy poezie – láska, sen, domov, slovo, čistota a nevinnost – jsou stále více zobrazovány v jejich osudové komplikovanosti, zrádné dvojznačnosti a existenciální trýznivosti. Jeho básnický svět sbírku od sbírky hrozivě přísní a stává se výrazem stále tragičtější a bezvýchodnější životní zkušenosti, zároveň se ale umělecky vyhraňuje, zduchovňuje a lidsky prohlubuje.

Ortenova zralá tvorba se dobírá jednoho ze svých vrcholů v Elegiích, v cyklu devíti žalozpěvů. Ortenova díkce zde tíhne k dialogičnosti a dramatictosti, jež je podpořena také užitím shakespearovského blankversu. V in-spiračním podloží cyklu stojí prožitek milostného zklamání, který je však rozehrán do mnohoznačného podobenství o lidské samotě. Útěšné motivy dřívější Ortenovy poezie jsou v této trýznivé básnické rekapitulaci problematizovány, shledávány jako iluzivní, neúplné, nedostatečné či definitivně ztracené. Svět pevných věcí ztrácí kontury, osudová láska zrazuje, čas dětství je nenávratně ztracen, domov vzdálen, Bůh mlčí. Lyrický mluvčí vyjadřuje především pocity mnohonásobné ztráty a ve vzrušeném proudu bolestných otázek po příčinách své životní situace se přimyká ke slovu jako k jediné záchraně: „Smrt mlčí před verši, hle, ještě o tom sním.“ Sbírka *Scestí*, vznikající v těsné časové blízkosti Elegií, i poslední Ortenovy básně svědčí o ještě větším náporu životní tragiky, před níž je básník bezbranný, „před žádnou smrtí neochráněn“.

V dobové recepci bylo chápání Ortena jako básníka a oběti fašismu téměř neoddělitelné. Jeho verše byly vnímány jako živá hodnota, jako nejčistší výraz společného pocitu generace, ovlivněné tíživou krizí doby, ale i jako odkaz k ideálům budoucího svobodného rozvoje poezie. Připomínaly otřesnou válečnou zkušenost a genocidu Židů, znovu však obnovily i model básníka hlubinné meditace máchovského rodu.

■ Básnické bilance a dějinná perspektiva

Tragický prožitek války poznamenal rovněž tvorbu většiny starších autorů. Dominantními tematickými okruhy jejich básnické reflexe, která vznikala již v průběhu války, byly jednak tíživá zkušenost Mnichova, období druhé republiky, okupace, heydrichiáda a vyhlazení Lidic, jednak ohlasy stalingradské bitvy a postupného vítězného boje proti fašismu, jež ústily v emocionální oslavu osvobození Československa. Jakkoli však tento prožitek vedl k motivickému i výrazovému přibližování jednotlivých poetik, nemohl potlačit individualitu jednotlivých básníků, kteří se tohoto tématu spontánně chápali a kteří jeho

prostřednictvím hledali své místo ve světě. Některé tak vedl ke snaze překonat konvence vlastní ustrnulé poetiky (FRÁŇA ŠRÁMEK: *Rány, růže*, 1945), případně vystoupit z kruhu intimního rodinného údělu a věnovat se poezii společenského patosu (MARIE PUJMANOVÁ: *Radost i žal*, 1945), jiné inspiroval k ostře polemickým formulacím politických stanovisek a k morálnímu a vlasteneckému apelu v duchu komunistické ideologie (S. K. NEUMANN: *Bezedný rok*, 1945; *Zamořená léta*, 1946), další pak k pokusům propojit elegické a baladické vize národního ohrožení s transcendentní vírou v zachování národní existence (JAROSLAV KOLMAN CASSIUS: *Koně v noci*, 1945; *Nůž na stole*, 1947). V PETRU KRÍČKOVÍ válečná zkušenost prohloubila vědomí slovanské sounáležitosti. Ve sbírce *Světlý oblouk* (1945), která tematizuje jugoslávský odboj, užil prostředky známé z jihoslovanských hrdinských zpěvů (desaterac), v *Písni meče* (1946) se zase opřel o poetiku ruských bylin, které v té době překládal; válečnému tématu je věnována rovněž sbírka *Běsové* (1946).

Pro básníky, jako byli Nezval, Seifert, Halas nebo Holan, znamenala poezie válečná a poezie první poválečné reakce de facto přímé navázání na tvorbu z období Mnichova, tedy návrat k občanské poezii konce třicátých let, kdy pod tlakem tragické doby, ohrožení národní identity a státní integrity na sebe brali roli mluvčího opuštěného a zrazeného národa a burcovali národní sebevědomí. Ostatně i tato jejich poezie z let Mnichova vycházela z větší části

a v necenzurované podobě teprve až po válce, kdy ji jednotliví básníci zpravidla začleňovali do bilančních sbírek. Při vědomí historicity a dokumentárnosti svých časových veršů se snažili jednotlivé básně vsadit do dějinného rámce a složit z nich celek panoramatického obrazu, jehož pojítkem byla chronologie vzniku jednotlivých básní, které prostřednictvím osobního zážitku vypovídaly o dějinných zlomech.

Dokladem tohoto vědomého úsilí je tříčlenná kompozice *Historického obrazu VÍTĚZSLAVA NEZVALA* (1945), která knihu dělí na verše, jimiž básník v roce 1938 reagoval na mnichovské události, poezii vznikající během války a básně oslavující osvobození a Pražské povstání. Původní verzi sbírky z konce třicátých let rozšířil básník v trojdílně komponovanou



Vítězslav Nezval blahopřeje Václavu Kopeckému k 50. narozeninám, 1947

skladbu, veden záměrem podat tvarově jednotný, emocionálně působící, souhrnný dějinný obraz, který by čtenáře provázel některými rozhodujícími událostmi novodobé české i světové historie.

Básně jsou psány rozmáchlým, monumentálně působícím sedmistopým trochejským veršem, který svou splývavou intonací i rytmem připomíná některé Nezvalovy polytematické skladby poetistického období. Obrazností, tématem marné revolty, zšeřelými sceneriemi, rytmickou a rýmovou monotonií a symboličností umělecky nejsilněji působí oddíl úvodní; v dalších oddílech se výchozí jednotná stylová atmosféra proměňuje a obraznost slouží k emocionálnímu dokreslení situace, zvýrazňuje stylizační gesto a je výrazně podržována ideovému záměru. Jednotlivé básně-obrazy se rodí z jedné výchozí situace (vjezd okupantů do březnové Prahy, vlající hákový kříž na Hradčanech), z jednoho časového údaje (vylovení spojenců v Normandii, německá kapitulace); tento vstupní motiv je pak obrazně rozvíjen a variován, aby se stal jakýmsi univerzálním dějinným gestem, sošně působícím „živým obrazem“.

Nezval směřoval svou skladbou k nadosobní lyrice, potlačil jakoukoli manifestaci lyrického subjektu a pokusil se objektivizovat téma prostřednictvím jedné výmluvné situace, konkrétního obrazu symbolické platnosti. Virtuózně zvládnutá formální výstavba, bohatá imaginace, expresivita i symboličnost však nemohou zastřít problémy této ambiciózní básnické syntézy, které zvláště v druhé a třetí části vystupují zřetelněji – konstruovanost a rétorickou ilustrativnost.

Zcela jinak přistoupil k válečnému tématu JAROSLAV SEIFERT, který ve své tehdejší tvorbě naopak zdůraznil význam subjektivního prožitku a místo objektivizujícího širokého dějinného plátna vytvořil lyrický deník, v němž se dějinné chvíle zobrazují v jejich intimním rozměru. Velké dějiny jsou tak zlidštěny, mění se v osobní svědectví a jsou kaleidoskopem prchavých chvil jednoho lidského osudu. Jeho sbírka *Přilba hlíny* (1945) je budována též na trojdílném chronologickém půdorysu a je rovněž básnickou bilancí: první oddíl Osm dní z roku 1937 je žalozpěvem nad smrtí T. G. Masaryka, druhá část Říp v okně shrnuje verše vznikající za války, třetí oddíl S náručí otevřenou je psán na jaře 1945. Do roku 1948 byla sbírka vydána čtyřikrát, v prvních dvou vydáních z roku 1945 zůstala nezměněna, avšak již ve třetím vydání (1946) došlo k výrazným textovým zásahům. Z několika výrazných proměn sbírky, kde především druhá a třetí část byly významně a podstatně rozšířeny a kompozičně upraveny, je patrné, jak dlouho zrálo a nacházelo svou definitivní podobu básníkovy zpracování válečného tématu. Kompoziční řešení kladoucí důraz na chronologický sled vzniku jednotlivých básní posilovalo vnímání času jako historického fenoménu i autenticitu individuální paměti a okamžiku vzniku básně. Básníkovy výpovědi se tak stala spontánním individuálním komentářem dějinných událostí a konfrontací jedinečné autorské optiky s atmosférou a pohybem nadindividuálních jevů historické povahy.

Povýtce chronologicky postupoval i FRANTIŠEK HALAS, když ze své příležitostné, apelativní a politické lyriky, v níž válečné téma hraje dominantní úlohu, sestavoval bilanční sbírku *V řadě* (1948). Její první oddíl (Hlídkování) přináší básně za značné časové období (1938–44) a představuje různé podoby Halasovy bojovné poezie protifašistického odporu včetně té, která byla vydána v zahraničí (v roce 1940 v pařížském sborníku *Hlasy domova*) či v řadě ilegálních okupačních tiskovin. Úsečné, kusé, místy jakoby telegrafické verše jsou dramatizovány otazníky a vykřičníky, depoetizovány, významově zvrstveny řadou básnických obrazů, v nichž se na malé ploše často genitivních metafor střetávají expresivně působivé představy zvýrazňující gesto odporu, ozbrojeného boje a pomsty („dynamit pomsty, střelný hrobů, nálož ticha, střelný prach vzteku“). Druhá část s názvem *Hrejme dál* a s vrocením 1945–48 je otevřena ódickou básní *Barikáda*, pokračuje básnickými portréty válečných mučedníků (studentky, lékaře, dělníka, spisovatele, malíře) a, proložena několika expresivními básnickými vizemi, končí příznačnými básněmi *Agitka* a *A najednou*. Proces depoetizace a prozaizace v tomto oddílu pokračuje a Halas se dobírá nové poetiky založené na využití volného verše mluvnického charakteru: opouští zcela zvukové možnosti rýmu a volí raději rafinovanou zvukomalbu aliterací, rozbíjí verš na významově se osamostatňující jednovětné veršové segmenty, citoslovečné výrazy a exklamace, expresivní neologismy a rouhavé vulgarismy. Pod tlakem hrůzných válečných skutečností a s vědomím přelomové dějinné chvíle vyhlašuje Halas boj poetice básnické krásy: „Ne žádné veršování / umění tichne a krasořečná slova škobrtají.“

Významným tématem druhého oddílu sbírky *V řadě*, třebaže často skrytým pod dobové příznačnými motivy ozbrojeného boje, je téma smrti, které provází Halasovo dílo jako celek a dává mu tragický rozměr. Je to barikáda stínů mrtvých, která se symbolicky tyčí za obrazem konkrétního boje: „Rostla a za každou jiná / neviditelná nepřemožitelná / barikáda stínů / Stíny popravených umučených zastřelených.“ Jsou to portréty mučedníků, které Halas připomíná. A konečně jsou to oči mrtvých, které v závěrečné básni hledí na naše skutky – mrtví váží naše slova a jsou naším svědomím: „Ať naše padlé neužírám starost.“ Halasovo dávné obsedantní téma na sebe vzalo novou expresivní podobu, v níž zemřelí jsou oběťmi minulosti, zárukou přítomnosti a metafyzickými strážci budoucnosti.

Značnou proměnou pod vlivem války prošla i tvorba VLADIMÍRA HOLANA, která směřovala od básní analytické, meditativní a intimní povahy, od autonomní abstrakce sbírek z první poloviny třicátých let ke společensky apelativním, ale i každodenní věcností utvářeným veršům. V Holanově díle se tak postupně uplatňovala výrazná epizace a prozaizace básnické promluvy, důraz na předmětnost a věcnost básnického obrazu, fragmentarizace výchozího tématu, využití metody střihu, koláže a montáže různorodých motivů i hledání mýtu každodennosti v banalitou stopené tváři všední skutečnosti.



Vladimír Holan, Albert Pražák a Jiří Weil při přebírání Ceny země české za rok 1945

Charakteristický je typ „básně-dokumentu“ se zřetelným důrazem na spontánně prožívaný a vyjadřovaný vztah ke skutečnosti, na věcnost, faktografičnost a autenticitu výpovědi. Tato poetika určuje již sbírku *Havraním brkem* (1946), která soustřeďuje básně bezprostředně reagující na traumatické události Mnichova, na ohrožení státní integrity i národní existence (Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Chór). Téměř okamžitě – dvěma expresivními básnickými skladbami – však Holan reagoval také na konec války. První z nich, *Děk Sovětskému svazu* (1945), vznikla již v polovině května 1945. V šestnácti desetiveršových strofách připomíná krutost války, vnímané jako „čas bestialit“ a běsu pangermánství proti Slovanům. V hněvivém gestu proti sobě staví „satanokracii“ a „titanomachii umrlčí rasy“ fašistických „nadlidí“ (prezentovanou nacisty aktualizovanými motivy germánské mytologie: Walhalla, Siegfried, Wotan, valkýry) a téměř posvátně mytický obraz sovětského Ruska a jeho vítězné armády (herojské versty, bohatýrský meč, ruské báje atd.). V dramatických a expresivních obrazech této skladby očištného hněvu se prolíná spontánní touha vyjádřit dík za osvobození s děsivou vizí válečných hrůz.

Záměr vytvořit nový básnický mýtus, polemický jak vůči nelidskosti války a rozpínavosti sil zla, tak i vůči Bohu, který všechny tyto hrůzy války připustil,



ZEMSKÝ NÁRODNÍ VÝBOR V PRAZE·
PANU
VLADIMÍRU HOLANOVÍ,
SPISOVATELI V PRAZE·
RADA ZEMSKÉHO NÁRODNÍHO VÝBORU V PRAZE
VE SVÉ SCHŮZI DNE 26·DUBNA 1946 USNESLA SE
UDĚLITI VÁM
CENU ZEMĚ ČESKÉ
PRO KRÁSNÉ PÍSEMNICTVÍ
KE DNI 5·KVĚTNA 1946 ZA VAŠE DÍLO
„PANYCHIDA”
PŘEDSEDA ZEMSKÉHO NÁRODNÍHO VÝBORU
V PRAZE·

Diplom k udělení Ceny země české za rok 1945

je patrný v čtyřdílné básnické skladbě *Panychida* (1945), pojaté jako smuteční obřad pravoslavného bohoslužebného ritu za mrtvé. Na pozadí dějinného válečného konfliktu, zobrazovaného příkře kontrastní optikou („šelma satanizující“; „prušácká jedovatá žluč“; „Wotan pýchou zpit“; „Ó drahá Rusi, Rusi rodná, / vypilas celou hořkost do dna / a nic je několik mých vět. [...] To oni zachránili svět!“) se odehrává drama hluboké náboženské skepse, trýznivá polemika s Bohem: „Je Bůh? A je-li, proč se zdálo, / že spí a spí, když bdění lhalo? [...] A Bůh by musel vidět šrámy, / rouhavé šrámy, škrt jen samý / přes vše, co kdysi stvořil [...] A Bůh by měl snad pochopiti, / proč zoufalý jsem ve svém žití / a proč jsem v něm tak rozerván. / Obraz, který zde propast není, / nemůže sloužit za znamení. / Znamení dávám v černý van...“ Mytický a symbolický charakter skladby neskryje bezprostřední a přitom bolestně prožívanou básnickou reflexi existence Boha v duši zpustošené válečnými hrůzami.

Holanův vývoj rovněž ukazuje, že dokumentárnost poezie s tématem války nemusela vždy směřovat k patosu chvil vzrušení, k hněvivému gestu či ke snaze o propojení dílčích básní do scelujícího dějinného panoramatu. Jednou z jejích poloh bylo i uvědomění si hodnoty fragmentárního básnického svědectví, které se pohybuje mimo ideologické konstrukce a vyjadřuje jedinečnost a neopakovatelnost individuální zkušenosti. Mnozí autoři postupně alespoň část svých veršů oprostili od hymnického patosu a obraceli se k věčnosti básnického výrazu, v jejich tvorbě docházelo k záměrné depoetizaci, sílící předmětnosti vidění a také k zprozaičtění verše. Dokladem takového posunu je i Holanova kniha *Rudoarmějci* (1947), osmnáct „kreseb“ obyčejných ruských vojáků. Básník vedený snahou zahlédnout pod slupkou obyčejných dějů podoby nového lidství, nepatetickou tvář hrdinství a v každodennosti vidět zázrak, v nich navázal na linii svých „příběhů“ blízkých poetice Skupiny 42 (První testament, Tereška Planetová nebo *Cesta mraku*, která byla rovněž psána za okupace, ale otištěna až roku 1945) a dovedl metodu prozaizace poezie až do krajnosti. Obdobně jako autoři Skupiny 42 vytvořil Holan svým cyklem básnický mýtus všedního života. Zcela prozaizované vzpomínky na setkání s prostými ruskými vojáky (uvedené Předzpěvem, psaným metrickým veršem a členěným do pravidelně rýmovaných čtyřveršových strof) dokládají autorovo stanovisko, že za zdánlivě beztvárovou životní empirií je skryto nevyčerpatelné bohatství významů, že svět jednoduchého, nekomplikovaného člověka je „složitá prostota“. Metoda krajní prozaizace, opírající se o podrobný výčet životních detailů, je vedena záměrem objevit za touto tříští prvků banální skutečnosti její skryté, zasuté významy, vyjevující se ve složitých kontextových a asociačních vazbách. V portrétech jednotlivých vojáků a charakteristikách lidských typů, které jsou vnímány na pozadí řady drobných odkazů k mýtům antickým i k mýtu křesťanskému, je zvýrazňována složitost a interpretační nejednoznačnost skutečnosti, zároveň však i sváteční podoba každodennosti, tajemnost, zázračnost a iracionalita všedních životních gest.

Prácheu s kójníš puseň stáhlí
 ná s'kváče Kasárenskýs dvorú
 role tu ~~smut~~
 za odsouenyui, loč nedoláhlí.

a odvezli je v karač do skladu
 kde mají sklad boháč
 mrtvol, kdes je živa meparuje bled
 a rolva nůve jón jěru hiru
 začnu píněděl i u venturu
 za slazinyu rolebu
~~klau~~ kde jón vach gý
 klau se nepělu hui nui uatle
 slele kdes pějre' slele kdes gý
 Jedeu se nepopuile'.

Teš uerht jón sauršled
 za živa meparuaz

drkda p' po dlače hčbčle'
 Ne kasárenu vory nčhvalé'

Rukopis Viléma Závady. Pracovní verze básně V Zákopech,
 otištěné později ve sbírce Povstání z mrtvých roku 1946

Je příznačné, že skladby Dík Sovětskému svazu, Panychida, Rudoarmějci i sbírku pětadvaceti pozdravů a básní z Pražského povstání *Tobě* (1947) Holan posléze souborně vydal pod výmluvným titulem *Dokument* (1949). Potvrzuje to, že i přes veškerý patos veršů si básník byl vědom jejich časovosti a současně historicity v nich zachycené přítomnosti. Spolu s knihou Havraním brkem se tak stal tento Holanův soubor dokladem básníkovy vnímání dějinného rozměru přítomnosti a nedávné minulosti.

Pozoruhodným a umělecky výrazným způsobem, který se dokonce obešel bez dobově symptomatického patosu, uchopil téma války VILÉM ZÁVADA ve sbírce *Povstání z mrtvých* (1946). I on rozvrhl knihu do tří částí. První z nich obsahuje dvě, do kosmického rozměru se rozpínající, symbolické básnické vize ohrožené země, která „...pádíc k záhubě, / se zatetelí hrůzou / a v žhavém dešti rozletí se v prach“. Válka se stává onou wolkrovskou „těžkou hodinou“ země, kdy vše živé se rodí násilně, „krvavým řezem císařským“, anebo „v tom světě zmítání a běsnění“ zůstane navždy nenarozeno. Do druhé části sbírky nejkonkrétněji proniká tíživá atmosféra protektorátu, která na sebe bere často podobu apokalyptických vizí, v nichž „mrtví z hrobů propadlých / nasednou opět na koně / a živé na smrt ženou“. Řazení jednotlivých básní v tomto oddílu respektuje chronologii základních dějinných situací – atmosféru tíživého podzimu 1938, válečnou katastrofu, obraz zajatců i partyzánů, protifašistický boj a osvobození – ale básně samy rostou do rovin symbolických a metafyzických. Závěrečná část sbírky pak obsahuje devět básní, v nichž základní téma ohrožené země na sebe bere podobu jednotlivých lidských pracovních činností, které jsou symbolickými sebezáchovnými gesty nezbytnými pro záchranu



Vilém Závada
(uprostřed)
a Oldřich Nouza
(vpravo) na výletě
v Beskydech, 1947

života na zemi. Tyto portréty básníků, sochařů, malířů, dřevorubců, hutníků, horníků a zvonařů jsou záramovány básněmi Matky a Sedláci, v nichž myšlenka zachování rodu a zemské plodnosti vrcholí. Každá tato činnost má nejen svou reálnou podobu, je lidským údělem a posláním, ale je i základním životodárným principem promítaným do vesmírného rámce. Chmurnou a vizi-onářsky vznícenou obrazností, předmětností vidění, výrazem zdánlivě prostým, elipticky úsečným vytvořil Závada jednu z nejpůsobivějších a myšlenkově nejhlubších básnických reflexí válečného tématu.

Nejvýraznější metamorfózou prošla válečná poezie FRANTIŠKA HRUBÍNA. Prožitá zkušenost na Hrubína natolik emotivně zapůsobila, že se stala katalyzátorem této jeho proměny, během níž se ze spirituálního básníka melancholické kantilény, Horova žáka a v mnohém i pokračovatele a souputníka Zahradníčkova přestylizoval do role chiliastického mluvčího nového světa. I Hrubín při realizaci své válečné básnické bilance, kterou je triptych *Chléb s ocelí* (1945), využil trojdílnou chronologickou kompozici: kniha vedle vstupní básně ze září 1942 s příznačným názvem Stalingrad obsahuje titulní skladbu z konce války a závěrečný oddíl Pražský máj přinášející básně tragického patosu a celospolečenského apelu. Skladba Stalingrad byla pojata jako modlitba k Bohu za vítězství v kruté bitvě a působila na současníky jako báseň, „v níž někdejší měkké a plaché slovo Hrubínovo nabylo ocelové tvrdosti, vybroušené do ostří, jež se dovede hluboce zařezávat do válečné skutečnosti a formovat její tvárnost“ (Miloš Dvořák, Akord 1945/46, č. 9–10). Obdobně jako Holanovy básně Díky Sovětskému svazu a Panychida stavěla na konfrontaci staré dekadentní Evropy s novým světem chudých i na podobném rapsodickém stylu, expresivní obraznosti, mytologizaci a na využití žánrů modlitby a panychidy za mrtvé.

Již zde se v rámci gigantického střetu staré a nové země objevil u Hrubína nový (leč pro danou dobu velmi charakteristický) motiv: symbolická metamorfóza básníka tváří v tvář utrpení a hrůzám války, jeho přihlášení se k těm, kteří bojují za mír.

Tato přeměna se stala základním tématem Hrubínovy následné skladby *Jobova noc* (1945), která syntetizuje základní tematické okruhy a motivy Hrubínovy válečné poezie. Jako klíčový tu vystupuje motiv země, jenž je v různých významových podobách patrný v básnickově tvorbě již od konce třicátých let (báseň Nevěstě zemi, Lumír, Duben 1939; sbírka Země sudička, 1941). Pod tlakem válečných hrůz se tento dávný Hrubínův motiv znovu vrací, postupně se zbavuje své spirituální nekonkrétnosti a obrazné nezakotvenosti a stává se úhelným, protikladně mnohoznačným symbolem, duchovním prostorem dějinných střetů, zápasíštěm nesmiřitelných sil, koncepcí a ideologií i jedinou jistotou po básnickově bloudění světem. V Jobově noci nabývá motiv země symbolické podoby v antitetických obrazech konce „staré“ a zrodu „nové“ země. Na pozadí symbolického rámce boje dvou epoch a přerodu světa je pak

prostřednictvím postavy básníka Joba zobrazena duchovní cesta hledání nových poválečných možností lidstva i poezie.

První vydání *Jobovy noci* z roku 1945 svou konfliktní, vyhoceně kontrastní, dialogickou, rétoricky apelativní a dramatickou výstavbou nezapře, že jde o text původně určený ke scénické recitaci. Skladba – v programu Burianova D 46, které ji 10. září 1945 uvedlo jako svou první poválečnou premiéru, označená jako „básnický manifest“ – tu měla podobu pásma, složeného technikou montáže z různorodých prvků. Slučovala politické verše rétorického patosu ve stylu Majakovského s citáty z Verlainových básní, hymnický zpěv o kráse Čech s básnickou polemikou, dialog o smyslu poezie s představou nových sociálních perspektiv světa.

Podobu kompaktní filozofické básnické skladby společensky závažného a sumarizujícího charakteru dostala *Jobova noc* teprve ve druhé verzi z roku 1948. Pětičlenná kompozice byla nahrazena čtyřmi zpěvy, podstatně zkrácena a výrazově zhuťněna. Souběžně byl posílen i ústřední obraz zápasu staré a nové země. Stará země, která je jejím představitelem, básníkem Jobem, výrazněji spjata se smrtí a zánikem (motivy mrtvých, hrobů, nicoty), je „matkou bídy“. Naopak nová země je v Hrubínově básnické vizi spojena se životem a sycena touhou po sociální spravedlnosti; vyrůstá z právě skončené války dvou světů: „a nová země vstává krvavá / a všude svoje děti poznává, / ty utlačené, ponížené, zbité, / ty zašlapané děti bez hrobů...“ S Jobem, který je podle slov Hrubínových obrazem lidské malosti, skepse, nečinnosti a zbabělosti, vede básník niterný a bolestný spor o podstatu a smysl poezie, do něhož přibírá i další básníky – Verlaina, kterého od třicátých let mistrně překládal, i ostatní prokleté básníky, Majakovského, Jesenina i Josefa Horu. Hrubínova skladba je v obou verzích nejen podobenstvím o přerodu básníka a poezie v době přerodu světa, ale i osobní básnickou konfesí.

Třebaže Hrubín ve své skladbě vědomě vyhláší definitivní rozchod s dekadentní poezií „staré země“ a manifestuje snahu podílet se na nové poezii „nové země“, nakonec brání tvorbu svých „prokletých básníků“ jako součást nových společenských perspektiv: „ne, ve vás nikdy nežil básník Job, / Rimbaude, Corbière, Leliane, / a vaše slovo znovu jednou vstane / v zemi, jež z vašich písní uslyší / ty nejbolestnější a nejtíšší!“ *Jobova noc* pro Hrubína nabývá hodnoty vědomého rozchodu se starým světem a hledání nového pojetí poezie a nové role básníka, jež by mu umožňovala podílet se na utváření budoucnosti.

Toto je možné sledovat i v knize *Řeka Nezapomnění* (1946), která tvoří komorní dovětek jeho válkou inspirovaných sbírek: obsahuje verše věnované mrtvým přátelům a spisovatelům – Ortenovi, Bonnovi, Vančurovi, příležitostné básně různého charakteru i některé verše, jež jsou drobnějšími variantami či fragmenty, vznikajícími paralelně s jeho velkými, společensky ambiciózními

skladbami. Další Hrubínův vývoj, sbírky *Nesmírný krásný život* (1947) a *Hirošima* (1948), dokládá lákavost perspektivy, v níž každodenní detail nese kosmický rozměr a obyčejný čin či všední příběh se proměňuje v mytické poselství. V Hirošimě se tóny společenské deziluze, pocity nového ohrožení lidstva, představy hrůzného rozměru poválečného světa a nepoučitelnosti lidského rodu spolupodílejí i na snaze nově formulovat vlastní básnické krédo: „A celé / národy třeba dovádějí, / a sotva přejde dunění / válečných koles, pod nová se ženou.“ Sbírka, velmi koncizně a promyšleně komponovaná do pěti částí, je uvedena lyrickým nokturnem, poté se v dalších čtyřech oddílech střídají na pozadí odkazů k hirošimské atomové tragédii civilně laděné výjevy z všedního života města: tato konfrontace času všednodennosti s tímž časem zkázy ústí (v oddíle *Stále to ještě padá*) do představy osudové propojenosti života, ohrožení světa a nesamozřejmosti bytí. Motiv pádu, prostupující jednou kosmickými motivy hvězd a noci, jindy motivy civilní každodennosti, se stává Hrubínovi trýznivým mementem ohroženého lidství: „stále to námi ještě padá, / stále to námi bude padat, / i tenkrát, až nás vodorovně / natáhne umírání – a ten pád / otrásat bude ještě naším tlením.“

■ A co básník?

Mnohokrát vyhlášený záměr podílet se verši na utváření nového, sociálně spravedlivého světa, v němž poezie nabude svého ztraceného významu a stane se mocným nástrojem obzírajícím a zároveň i proměňujícím, nabýval v tvorbě řady takto orientovaných českých básníků i podoby svého protipólu: pocitů společenské deziluze, skepse, smutku, samoty a existenciální tíhy, nevěry v moc slova, pochybností o vývoji společnosti i o možnostech prokla-



Primátor
Václav Vacek,
Václav Kopecký,
František Halas,
Jaroslav Seifert
a Ivan Olbracht při
pohřbu Josefa Hory
na Vyšehradě,
28. 6. 1945

mované svobody. Tyto disharmonické tóny se dostávaly do střetu s dobovým optimismem a signalizovaly, že za fasádou vnějších proklamací se skrývá svět mnohem složitější, bolestnější, nejednoznačnější a že se znovu vynořuje na pozadí dějinných změn palčivá otázka po skutečném, neiluzivním postavení básníka a jeho roli.

Otevírala ji i básnická pozůstalost JOSEFA HORY, z níž v prvních dvou poválečných letech vyšly čtyři knihy: *Život a dílo básníka Aneliho* (1945), *Zápisky z nemoci* (1945), *Proud* (1946) a fragment básnické povídky *Pokušení* (1946). V každé z nich se různou měrou vrací otázka po údělu básníka. V jinotajném lyrickoepickém příběhu orientálního básníka Aneliho, sirotka, který se stane po osudových životních peripetiích básníkem, lze sledovat, jak se prvotní objektivizační epický ráz skladby postupně mění v lyrickou kontemplaci o smyslu poezie a arabský básník Aneli se stává, stejně jako hrdina dřívější skladby Jan houslista, jen další tematizovanou autostylizací Horovou. Po životním putování časem, v němž „jdou věci z ticha do ticha / urputným hlukem světa“, nabízí Hora ústy básníka Aneliho moudré a odevzdané duchovní vyrovnání se světem.

Bilancující životní lyrikou je sbírka *Proud*, jež shrnuje všechny stěžejní lyrické konstanty jeho poezie, hluboký prožitek času, představu dění jako proudu i motiv životní cesty. I básníkem důvěrně zřený čas – „náš bratr čas“ – se zvolna stává nepřitelem ohlašujícím smrt: „Jak jed a klam a rez / čas leží na mé hrudi.“ S vědomím blížící se smrti se autor nostalgicky loučí s životem, vzpomíná a rekapituluje. Jeho verše se zjednodušují, nabývají na lapidárnosti, významové jednoznačnosti, přitom jsou stále metaforicky bohaté a emocionálně působivé. Znovu se objevují úvahy o postavení básníka: „Všecko je třeba znovu říci, / vy milá malá slova z mála“ a sbírka ústí v hrdě stoické očekávání smrti. „To byla smrt a hvězdy svit. [...] Hodiny jdou a každá raní, / vlévá však balzám do tvých ran. // A třeba krví podestlán, / jdeš věrně k poslední, k té ranní.“

Osud básníka je také tématem knihy *Zápisky z nemoci*, obsahující básnické miniatury o dvou čtyřveršových, střídavě rýmovaných strofách. Autor v těchto svých nepravidelně pořizovaných literárních záznamech potlačuje veškeré bohatství dřívější metaforiky a do téměř holých vět vtěluje svou bolestiplnou kalvárii. Básně působí vnitřní pravdivostí jako nestylizovaný deník, fragmentární přerývané zápisy upřímně zaznamenávají situaci smrtelně nemocného člověka, poryvy nemoci, úvahy o životě, zákmity vzpomínek, útržky informací pronikající k němu z vnějšího světa, propadání se do snu, spánku a bolesti. Jsou svědectvím o hrdinství pozdržet o několik letných chvil čas a tyto chvíle ukradené smrti naplnit tvůrčím činem.

Téma úlohy básníka a role poezie v poválečném, znovu politicky rozděleném světě nejosobitěji ztvárnil FRANTIŠEK HALAS, jenž byl podle svědectví přátel s většinou své poválečné poezie hluboce nespokojen. Vedle souboru převážně starší občanské politické poezie, kterou přináší sbírka *V řadě*, psal

verše, v nichž jsou zvýrazněny pocity nedůvěry v moc poezie, nespokojenosti s poválečným vývojem světa a nebezpečím atomové zkázy, smutku, samoty a trýzně bytí. Z těchto veršů z let 1945–49, jednotlivě publikovaných tehdy pouze časopisecky, vznikla poslední Halasova sbírka *A co?*, příznačně vydaná až v roce 1957 (ed. Ludvík Kundera).

Sbírka akcentuje téma osudu básníka a přes zpochybnění dobového tradičního pojetí básnictví vyhláší nové, pravdivější poslání poezie. Halas pochoopil, že tolikrát oslavovaný květen 1945 nebyl definitivním dějinným předělem otevírajícím šťastnou budoucnost lidstva, nýbrž že zítřek skrývá nebezpečí dalších nelidských masakrů, které byly předznamenány výbuchem atomové bomby nad Hirošimou a pokusnou explozí nad atolem Bikini. Téma role básníka a poslání poezie vyjadřují především dvě klíčové básně sbírky – Dolores a titulní *A co básník*. V nich lze nejzřetelněji sledovat básnickovy postoje: jak hořkou polemiku s tradičním pojetím poezie, s jejími ideovými, formálními i estetickými normami, tak i manifestaci nové podoby poezie a nové úlohy básníka. Zvláště báseň *A co básník*, založená na osnově volních kontradikcí, tedy toho, co lyrický mluvčí odmítá a co naopak chce, je takovouto vyhraněnou polemikou i manifestem. Prvotní je zde snaha vymknout se z literatury, z poezie, být ve střehu před jakoukoli lživostí, konvenčností a přímočarou služebností poezie („a nedej se básni napálit“; „Já nejsem už / pro zrádné Ozvěny“; „Nechci být masem vzduchu okolo / jak se to líbí jim / nechci být kůlem vyhlášek / veřejným míněním / nechci být náповědou co polyká jen prach / těch jejich komedií / hraných na márách“). V tomto sporu hledá básník znovu cestu k sobě, k verši, který by dovedl „strhnout slovem lavinu“. Základní podmínkou této Halasem vyhlášené nové podoby poezie, která myslí „na velikost obav spíš / než na malost jistot“ a jejíž snahou je vymknout se snadnosti, líbivosti, povrchnosti a služebnosti, je nezbytný požadavek umělecké charakternosti v básnickém vyjádření krásy i hořkosti lidského bytí: „Proti přitažlivosti zemské / do výšky volím pád [...] Chci být i kýmsi čten / a pochválen / na světlou památku / až svedu / sám sebe psát / vytržen z Poezie // nešťastně šťasten.“

Při realizaci této své představy rozchodu s „Poezií“ a ve snaze „vymknout se z Poezie“ porušuje Halas vědomě normy a kánony dosavadní poetiky a navazuje na experimentální linii své starší tvorby, na básně *Staré ženy* a *Dělnice*, na litanii *Nikde ze sbírky Dokořán*, na některé básně z *Ladění*. Základním tvárným postupem Halasovy sbírky *A co?* je zkratkovitost a snaha po výrazové úspornosti, tendence soustředit na malé ploše maximální koncentraci mnohdy i protikladných významů. Tento postup vede k fragmentárnosti a významové torzovitosti výpovědi, která klade na čtenáře značné nároky při dešifraci smyslu básní. Dalšími rysy Halasovy nové poetiky je využití hovorové řeči a záměrné narušování tradiční logiky jazykové skladby. Tendence k ozvláštňování básnického lexika a expresivnímu vyjádření je zvýrazněna častějším

užitím archaismů, neologismů a vulgarismů, lapidárnost výpovědi je docilována využitím řady přísloví, rčení, aforistických sentencí, často v ironickém či parodistickém duchu. Halasova dříve bohatá metaforika ustupuje do pozadí, o to však jednotlivá osaměle stojící obrazná pojmenování, často v paradoxních souvislostech, nabývají na výraznosti a účinnosti. Časté jsou parafráze, parodie a výpůjčky mířící k různým literárním kontextům – přes Williama Blakea až k proroku Izaiášovi směřuje dvojverší „a levou chci jen psát / tygra i s beránkem“, máchovskou parodií jsou verše „Z loňského pláče smích / bez konce huby jsou“. Tato sbírka tematizující smysl poezie a morálku básníka je při své záměrné i nezáměrné torzovitosti originálním tvárným experimentem, jehož další rozvíjení přervala básníkova smrt v říjnu 1949.

Křesťansky orientovaná lyrika

Válečný prožitek sám o sobě nabýval mnoha rozměrů. Na jedné straně vyvolával tendence směřující k hledání metafyzických a transcendentních jistot (což se během okupace projevilo i v nábožensky nezakotvené spiritualitě skupiny kolem Kamila Bednáře), na straně druhé nesmírnost válečného utrpení provokovala pocity přímo opačné: implikovala otázku po samé existenci Boží. „Je Bůh?“ táže se Vladimír Holan v Panychidě, „A je-li, proč si schází? / Proč svoluje, by jenom vrazi / zřeli svým okem všude tam, / kde chybí jeho neosleplé?...“ Holan si v dané chvíli odpověděl „Bůh není“ a spolu s řadou dalších básnických tvůrců hledal odpovědi na své tázání v časných perspektivách porevolučního života, přičemž posunoval svou poezii od metafyziky k ideji, jež chtěla s normativní jistotou určit obrysy nové epochy a být spolutvůrkyní „nového člověka“ i „nového umění“. Shodnou tendenci ztělesňovala rovněž vnitřní proměna básnické tvorby Františka Hrubína – od katolicity Včelího plástu k Jobově noci, která už je zcela nenáboženskou bilancí básnickovy konfrontace starého a nového světa.

I v poválečné době se však našli autoři, kteří v křesťanské spiritualitě spatřovali východisko z prohlubujícího se tlaku existenciálních otázek, dotýkajících se základních konstant lidského osudu. V prostoru jejich tázání se poezie opět začala otevírat metafyzické problematice. „Nastal čas, / jako by svět teprve vznikal / Rozhodčí čas,“ napsal František Halas a pro křesťany mezi básníky to znamenalo čas apokalyptický, čas deziluze, protože ani po tolika válečných tragédiích nenastal očekávaný a vytoužený obrat k duchovním hodnotám, k Bohu.

Válečná zkušenost se stala určujícím mementem i pro proud křesťansky orientované poezie, která – byť svírána tlakem většiny okouzlené socialismem – směřovala od tradičních poloh, často navazujících na dědictví Březinova, k modernímu básnickému výrazu, dramatizovanému niternými otázkami metafyzické povahy. Situaci české spirituálně orientované poezie po roce 1945 však nelze interpretovat bez přihlédnutí ke kulturně-politickým okolnostem, které tuto tvorbu posunovaly na okraj tehdejší básnické produkce.

Konzervativnější společenské postoje křesťanských autorů a jejich představy o úloze básníků a poezie se často dostávaly do střetu s poválečným nadšením a politizací kulturního života, spojenou u značné části tvůrců a kulturní

obce s vírou v pokrok a v nutnost překonat sociální revolucí důsledky hrůzné destrukce světa. Poválečný postulát nového, revolučního člověka vytěsňoval spirituální rozměry lidského bytí; nezanedbatelný podíl na relativní izolaci katolicky orientované literatury a na malé možnosti ovlivňovat dobový literární život měla však i reakce většiny veřejnosti na problematické chování některých jejích představitelů v období Mnichova a za druhé republiky a na jejich útoky vůči masarykovské demokracii. Ať již skutečné, nebo domnělé projevy toho, co bylo považováno za zradu věci národa, se stávaly argumentem proti spisovatelům, kteří poukazovali na nebezpečí plynoucí z pouze materialistické vize rekonstrukce poválečného světa a chtěli bránit duchovní rozměr lidské existence i transcendentálu Božího řádu.

Znejistěn a zneklidněn současnými politickými poměry, v jejichž rámci byla velmi kriticky hodnocena jeho předválečná i okupační publicistická činnost, se prakticky odmlčel nestor křesťansky orientované poezie Jakub Deml. Svůj básnický naturel nedokázal s konfrontačním charakterem doby a s útoky na svou osobnost smířit ani Václav Renč, který sám sebe charakterizoval jako autorský typ „od natury syntetizující a harmonizující“, jenž se silně vymyká „dnešní převládající mentalitě skepticko-ironicko-analytické“. V roce 1948 vydal pouze mírně přepracovanou básnickou sbírku *Trojzpěvy* z roku 1940.

■ Poezie tradičně vnímané spirituality

V intencích tradičně vnímané básnické spirituality pokračovala zejména poválečná básnická tvorba Klementa Bochořáka, Františka Lazeckého a Zdeňka Řezníčka. Básnický svět **KLEMENTA BOCHOŘÁKA** (*Svět, plán andělská*, 1947; *Tři slzy*, 1947, a *Poutník*, 1948) je konzistentní svou naivitou, často se dovolávající ideálů sv. Františka z Assisi, a prostotou, s níž vnímá realitu jako harmonický celek. Jistá intimizace náboženského prožitku – každý atak absolutna je zlidštěn („věčnost, milá matka času“) – dovedla Bochořákovu meditativní lyriku od původní březinovské alegoričnosti a litanických aluzí k melodicky prosté osnově veršů, jejichž až písňová podoba jako by dokreslovala spojení jeho básnické výpovědi se světem tradiční moravské lidové zbožnosti.

Ze světa obdobně strukturovaného katolicitou vyrůstá i poezie **FRANTIŠKA LAZECKÉHO** (*Bratr Svět*, 1947). Také on dospěl od březinovské hymnické poezie, často přetížené značnou abstrakcí a neologizujícím experimentováním, k rytmičky pravidelnému verši blízkému písni, jímž chce oslavit „svět jako jediný div“. Neustálou přítomností křesťanského ideálu, jediné opory ve světě zla, zdůvodňuje Lazecký dualitu svého pojetí skutečnosti: vše hmotné a smyslové představuje kontrast vůči touze lidské duše po věčnosti a Bohu, všechno zlo je protikladem ráje, jehož se člověk dotýká v čase dětství, v čase „předkřížovém“. Tento dualismus ovlivňuje i Lazeckého chápání poezie jako modlitby-adorace

všeho stvořeného, protože „slova k Slovu plodí nás“. Vesnická realita je základní hodnotou v básnické tvorbě **ZDEŇKA ŘEZNÍČKA** (*Soumraky prozářené*, 1945; *Ztluměný hlas*, 1948); stává se v ní symbolem pokojného života, který má svou jistotu v Božím řádu. Podobně jako u Lazeckého, jehož poezii dynamizovala dualita světa ideálního (tj. vesnice) a tušených budoucích katastrof, je i Řezníčkův obraz vesnické reality do značné míry idealizován. Je absolutní kontrapozicí všech válečných hrůz, „vesnické chalupy“ jsou posledním útočištěm češství i křesťanské identity, jedině odtud může vzejít vůle k pochopení válečných obětí jako výzvy k duchovní očistě a proměně národa.

Z tradic březinovské hymničnosti a zahradníčkovské snahy o dokonalý básnický tvar vyrůstá poezie básníka a kněze **JANA DOKULILA** v jeho jediné poválečné básnické sbírce *Tváří v tvář* (1947). Stálá až barokní antitetičnost ovlivňuje básníkovo vnímání světa i jeho metaforiku, v níž usiluje o jediné, „se zemí nebe spojit v rým“. Poezie a modlitba tvoří u Dokulila jednotu jako v liturgii, slovo je určeno především k adoraci. Tento fakt zdůrazňuje značná frekvence nábožensko-liturgických motivů (zejména motivů mariánských). I když jeho náboženská symbolika vlivem válečného prožitku zniterněla (do náboženských symbolů je často vtělována obava o osud „vzpurtného národa“, prchajícího před Bohem) a zmenšil se jeho veršový patos, kolísání mezi básnickou výpovědí a filozoficko-teologickou meditací oslabovalo mnohdy intenzitu jeho výrazu.

K verbalistně dekorativnímu konci dospěl březinovský impuls v básnické tvorbě **JOSEFA JELENA** (*V tušení jitra*, 1946; *Magnificat*, 1946; *Hodina žízně*, 1947; *Křížová zastavení*, 1948). Jelenova snaha, zjevně napodobující Březinův hymnicko-orální styl, vtělila prožitek národního ohrožení do typicky katolických, barokně stylizovaných obrazů (téma křížové cesty, apostrofy světců apod.), které nemohly svou symboličností zakrýt vnějškovost této poezie.

Tento v podstatě tradiční typ spirituálně orientované básnické tvorby ovšem nemohl postihnout a vyjádřit hloubku lidské a metafyzické krize, kterou způsobila válka. A to i navzdory tomu, že porevoluční jednotu, spoluvytvářející v jistém smyslu jednotu názorovou i určitou schematizaci básnických výpovědí (všudypřítomný kontrast oni × my), rychle mizela pod náparem znejišťujících skutečností, jež měly dosud netušenou podobu i emotivní dosah (kataklyzmatický rozsah válečného utrpení, atomová bomba).

■ Zahradníčkova polemika s dobou

Pro křesťansky orientované básníky existenciální prožitek ohrožení s koncem války nezmizel, spíše se ještě stupňoval tváří v tvář vyprázdněnosti mnoha tradičních pojmů, o jejichž novou náplň byl sváděn ideologický zápas. Víru už nebylo možné vyjadřovat pouze v obvyklých jednoznačných křesťanských

Ukázka z knihy
Jana Zahradníčka
La Saletta,
dřevoryt Michaela
Floriana, 1947



VI

Hrozím se prorokovat
hrozím se slova s jediným smyslem
jak sekyra rozpřažená, co může jen zabít. Ale pravda
zděšena věštnou blízkostí
promlouvá sama
a úsměv křečovitě udržovaný
na tváři bídy
neošálí už oči tolikrát podvedené

51

antinomiích ohroženosti a spásy, oběti a vykoupení či pokory a vzmachu, protože tyto antinomie už cele nepostihovaly novou, složitě strukturovanou skutečnost; stejně tak jako tradiční básnické emblémy katolicity přestaly být nositeli obvyklých symbolických významů. (Po Osvětimi začala i křesťanská teologie uvažovat o Bohu v poněkud jiných dimenzích.)

Výzvou k novému pojetí spirituality se stalo básnické dílo JANA ZAHRADNÍČKA. Jeho po válce publikovanou poezii, obdobně jako u jiných básníků silně ovlivněnou bezprostředním prožitkem, prostupovalo zřetelné polemické vyhocení vůči soudobému světu. Už za okupace koloval v opisech *Žalm roku dvaadvacátého*, inspirovaný terorem po atentátu na Reinharda Heydricha (samostatně vydán 1945, posléze zařazen do sbírky *Stará země*, 1946). Metaforicky střídá básnická skladba *Svatý Václav* (1946), jejíž základní bojovný étos spočíval



Jan Čep,
Albert Vyskočil
a Jan Zahradníček
ve Frenštátě pod
Radhoštěm, 1947

v pojetí svatováclavské tradice jako páteře české dějinnosti a svatého Václava jako bojovníka za českou státnost, pak byla polemikou s protektorátním zneužíváním světcova odkazu a zároveň svébytným básnickým a ideovým dovětkem Zahradníčkovy starší sbírky *Korouhve* (1940). Básnickou polemikou byla rovněž sbírka *Stará země* (1946). Zahradníčkovy reflexe smyslu válečného utrpení se vyrovnávaly s tvorbou těch básníků, kteří – jako například Holan a Halas – ve válce viděli počátek nového světa; již svým titulem pak sbírka vstupovala do sporu s Hrubínovým konceptem „nové země“. V proudu asociací vršících děsivý výčet válečných hrůz, jež jako by popíraly samu Boží existenci, navzdory tomu, že „skutečnost jen chrlí proč svá děsná“, Zahradníček úporně bojuje o svou náboženskou víru, opíraje se přitom o jistotu matky země, v níž vidí základní archetyp stvoření. Díky tomuto pozemskému pólu transcendentna se jeho cesta k Bohu nevtěluje do meditací o úradcích prozřetelnosti, ale do výpovědi o slabosti člověka, jehož smysly nenalézají sílu k oběti, do jeho obav ze světa násilí a zla. Sbírkou *Stará země* tak lze chápat jako zápas o víru, která nalézá své sebepotvrzení v překonávání nevíry a v hledání smyslu každé jednotlivé oběti. V Žalmu roku dvačtyřicátého se Zahradníčkovi smysluplnost obětí koncentruje do závěrečné prosby-apelu: „Touží zem roztržená / korouhví jednou vlát“, do touhy spojit osvobození národa, zaplacené tolika obětmi, s přijetím křesťanských hodnot, protože bez nich se národ stává jen „listem v pádu“.

Tento Zahradníčkův zápas o víru, v němž je existenciální pocit ohroženosti překonáván láskou a naopak láska se táže po vině, představuje svou naléhavostí

novou polohu básnické spirituality. Svou až barokní antitetičností a vzpourou proti soudobému stavu člověka a světa oponuje statické touze po spočinutí, cestu k Bohu podmiňuje antropologickým tázáním, nikoli sebestřednou touhou po individuální spáse a idyličnost vesnicko-přírodní reality nahrazuje máchovsky vřelým vztahem k „matce zemi“. Proměnila se i básníková poetika: úsilí o ideovou přesvědčivost poněkud oslabilo Zahradníčkovu snahu po tvarové dokonalosti, zrodila se nová apelativní básnická dikce (s preferencí hymnicko-žalmského tónu), kladoucí důraz na veršovou monumentalitu a poněkud omezující smyslovou konkrétnost veršů.

Vrcholnou realizací těchto snah se stala lyricko-epická skladba *La Saletta* (1947), v níž Jan Zahradníček vyslovil nejplněji svůj vztah ke světu i člověku, jemuž hrozí pád do nicoty, neobnoví-li svůj narušený vztah k Bohu. Její charakter „odpovídá plně a rovnomocně věku atomové pumy, dnům nevídáných zpustošení a katastrof duchovních i hmotných. Její velikost je v tom, že vyslovila tuto hrůzu“ (Bedřich Fučík). Z dramatického střetu odbožštěného světa s katastrofickými vizemi vyrůstá dialogičnost textu; agresivní odsudky současnosti („Jakékoli budování se děje pod firmou Demola“) se střídají se sugestivním líčením pohrom („barvy odlepené od věcí plují vzduchem jak rubáše / hledající mrtvého“), jež postihnou lidstvo (český národ), neobráť-li se ke kříži, tedy ke Kristu.

Spojení tematické roviny skladby se soudobou realitou je naprosto zřetelné a ideologicky vyhraněné. *La Saletta* je obranná i útočná zároveň, tak jak se střídá poloha modlitby a pamfletu, dvě její základní žánrové polohy. Tyto polohy a jejich zjevná kontradikčnost posléze zvýrazňují Zahradníčkův oxymorický tón i jeho paradoxní vnímání skutečnosti. Vertikála Božího jsoucna prochází každým jednotlivým lidským srdcem, v němž se rozhoduje, nastane-li říše Boží, či ďáblová, „civitas Dei“, nebo „civitas diaboli“. I když pamfletická apelativnost oslabil Zahradníčkovu tradiční metaforickou sugestivnost (v nebývalé míře se zde uplatňuje veršový přesah a opomíjí se interpunkce), přesto je *La Saletta* svrchovanou básnickou výpovědí o světě ohrožovaném nicotou. Lyrickým pandánem *La Saletty* je soubor básní z let 1946–48 nazvaný *Rouška Veroničina*, v nichž autor prokázal velké porozumění a citlivost k osudu člověka, stojícího tváří v tvář ztrátě své vnitřní integrity. Sbírka vyšla jako soukromý tisk v roce 1949, podruhé byla vydána v Římě v roce 1968 (in *Rouška Veroničina a básně z pozůstalosti*), v Československu byla otištěna až v roce 1990 v souboru *Rouška Veroničina; La Saletta; Znamení moci*.

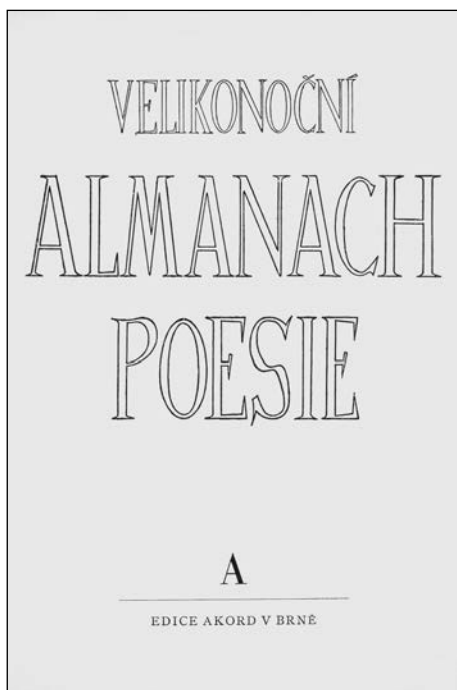
Zahradníčkova básnická spiritualita, vyrůstající z existenciálního prožitku ohroženosti lidského bytí, vstoupila (zejména skladbou *La Saletta*) do zápasu o novou podobu světa, jehož rozporuplnost se projevovala pod fasádou oficiálního socialistického optimismu stále zřetelněji.

■ Nové podoby křesťansky orientované poezie

Pod vlivem Zahradničkovy básnické osobnosti sílil v české poválečné poezii diferenciační proces, vyhrocující se posléze v umělecko-ideologickou polaritu mezi většinovou socialisticky orientovanou tvorbou a autory, hlásícími se ke katolictví. Tato polarita, nejzřejměji přítomná v opozici mezi sbírkami Jana Zahradnička a dílem Holanovým, Halasovým či Hrubínovým, se posléze promítla i do úvodního slova Miloše Dvořáka k *Velikonočnímu almanachu poezie* (1947), v němž se sdružilo několik křesťansky orientovaných básníků: „Utváření duchovního života lidstva zdá se směřovat k tomu, že se pravděpodobně ustaví dvě hlavní duchové fronty stojící proti sobě. Fronta dialektického materialismu a fronta katolicismu. Nelze očekávat, že jedna strana porazí druhou tím, že ji zdolá svými argumenty.“ Třebaže kritika v časopise Vyšehrad (1947, č. 14–15) konstatovala, že almanach je ovlivněn „poměrným konzervatismem ve tvárných prostředcích, který (až na jeden nebo dva případy) nedovoluje zřetelnější diferenciaci individualit“ (Emanuel Frynta), objevily se zde náznaky básnicky nově formulovaného náboženského prožitku, zejména v příspěvcích Zdeňka Rotrekla, Ivana Slavíka a Josefa Suchého.

Zázemí této mladé křesťansky orientované poezie se ještě rozšířilo na večerech mladé poezie, pořádaných literárním odborem Umělecké besedy v listopadu

1947, kde se kromě několika autorů z Velikonočního almanachu poezie přihlásili ke křesťanským hodnotám i Vladimír Vokolek, Emanuel Frynta a příslušník starší básnické generace Klement Bochořák. V programovém úvodním slově večera konstatoval Ivan Slavík, že poezie psaná katolíky musí být „křesťanská a moderní“, musí překonávat tradiční liturgicko-dogmatický horizont a otevírat se všemu novému, co přetváří i ohrožuje současného člověka. A právě tito básníci (a spolu s nimi i další, kteří přispívali zejména do Akordu i Vyšehradu, jako například Jan Kameník, Bohuslav Reynek, F. D. Merth, Josef Kostohryz, Robert Konečný, Ladislav Dvořák, Bohumil Pavlok a další) spoluvytvářeli pod Zahradničkovým vlivem a v jisté návaznosti na florianovsko-demlovského ducha



Grafická úprava V. Pazdírk, 1947

novou podobu české křesťansky orientované poezie. V obecných souvislostech soudobého světa, chápaného jako bojiště dvou ideologicky jasně kontrastních celků, usilovala tato poezie o restituci duchovního smyslu a stála jasně v opozici vůči převládajícímu materialismu. Proti v té době nezpochybňovanému přínosu socialismu jako „aplikaci pojmu humanitního a pojmu svobody“ (Václav Černý) akcentovala konzervativní hodnoty (tradice, svobodu svědomí, jedinečnost lidské individuality) a tím implicitně vyvracela představu, že pozitivním protikladem fašismu je pouze socialistický komunismus. Neschopnost promítnout válečné jevy na duchovní horizont byla mnohými křesťany pocítována jako tragický důsledek odpadnutí člověka od Boha, krach evropské kultury a civilizace a jako předobraz celkového pádu lidstva do materialistické totality.

Reflexe těchto faktů a prožitků posléze ovlivňovala tematickou i výrazovou podobu křesťansky orientované básnické tvorby. Její apokalyptičnost, zvyšovaná žalmickými tóny, se projevovala jednak silnou expresivitou a až barokně kontrastní antitetičností (základní půdorys tvoří silně ideologizovaný konflikt dobra se zlem), jednak značnou frekvencí motivů rozpadu a smrti. Odpor vůči horizontálně a smyslově vnímané skutečnosti se manifestoval hledáním transcendentály i v té nejcivilnější realitě (např. velkoměstská periferie u Ivana Slavíka, vesnický dvůr u Bohuslava Reynka); obvyklý katolický tradicionalismus, hledající harmonii v řádu přírody a vtělovaný do náboženské symboliky (Josef Suchý) byl vyvažován jistým výrazovým hermetismem, ustavujícím slovo jako hráz proti nicotě (Zdeněk Rotrekl, F. D. Merth).

IVAN SLAVÍK potvrdil své místo v poválečné křesťansky orientované poezii už svým debutem *Snímání* (1947), přičemž jeho původní název *Snímání z kříže* byl změněn po otištění několika básní v Akordu kvůli protestům tradičních katolíků. Jeho drsná poezie, vysvlékající prožitek hluboké víry z tradičně náboženských topoi, jako by chtěla metafyzický děs, mířící až na samý konec temnoty (báseň *Za Richardem Weinerem*), interpolovat do souřadnic křesťanské víry. Celá básnická sbírka, vzniklá za války, vnímá bez iluzí vše, čím trpí člověk, jako věčné tázání po smyslu ryzosti a špíny, krásy a ošklivosti. Tato protikladnost jsoucna, protínající každé lidské nitro – ve Slavíkových verších je spleť ženských vlasů echem krásy i klubkem hadů – je emblémem básníkovy křesťanské víry, která chce pochopit člověka v hloubce jeho bytostné duchovní dvojdomosti. A protože je Slavík básník městský, má velice blízko k básníkům a malířům ze Skupiny 42 a tuto protikladnost nachází v naprosto civilních prostorách, ve sceneriích a výjevech z velkoměstské periferie. Tu vnímá jako jakési pásmo přechodu, v kterém se střetává – tak jako v člověku – okouzlení s hnusem a rozkladem a láska s chtíčem. Poezii Slavík chápe jako „zpěv uštknutého“, jemuž mizí „růže sněhem naplněné“ vždy ve vodách „špinavé řeky“; i v tom je až s drastickou přímočarostí básnický symbolizována destruuující síla zla v konfliktu s dobrem.

Jiným výrazem válečného prožitku se v těchto letech stalo básnické dílo VLADIMÍRA VOKOLKA. Byl-li Vokolek ve svém oficiálním (pomineme-li dřívější soukromé bibliofilské tisky) básnickém debutu *Žíněné roucho* (1940) básníkem revoltujícím a bránícím chudé, po válce chápal sám sebe jako svědka času, v němž zvítězila absurdita a zvrácenost a v němž je „sebevražedný lidský rod / do smrti beznadějně zamilován“. Básnická sbírka *Národ na dlažbě* (rkp. 1942–43; 1945) je výtryskem hrůzy a apelu, pásmem apokalyptických obrazů a vizí, v nichž básník s vědomou barokní expresivitou a ironickou pamfletičností zděšen zírá na miliony zmarněných lidských životů, jež se místo Bohu zasvětily nicotě. Jestliže lze jeho vidění člověka na „útek před Bohem“ myšlenkově spojit s filozofickým světem Maxe Picarda, svým básnickým rytmem míří tato sbírka do blízkosti Holanova Snu. Apokalyptičnost jeho válečných vizí ještě vzrostla v básnické sbírce *Cesta k poledni* (1946), v níž se básnické invokace ke svatému Václavu střídají s litanickými apostrofami a volným proudem asociativních vizí. Vokolkova básnická spiritualita nemá od počátku žádné znaky vnější náboženské zdobnosti, tím méně sentimentálního kvietismu, ale, patrně pod názorovým vlivem Josefa Floriana, tíhne až k středověce vyhraněným postojům, jimž nechybí patos a bloyovská drsnost.

Z apokalyptických představ o zmaru a rozpadu všeho vychází také básnická sbírka překladatele JOSEFA KOSTOHRYZE *At zkamení* (1946), jejíž součástí je i báseň *Rekvie* (samost. 1944). Sbírka je psaná složitě strukturovaným březinovsko-claudelovským volným veršem, jež jí často dodává hymnický ráz, a v barokně dramatických antitezích vrší obrazy smrti, zmaru a prázdnoty, protože člověk je nejen „vyhnanec zakletý ve věčné otroctví“, ale také „vlastních zahrad žhár“. Vše je echem hrobu, marnost světa, vyjadřovaná často až s barokně dekadentní expresivitou, znicotněla i vzpoura (symbolizovanou postavami Kaina a Dona Juana), a tak se nářek člověka stává jedinou formou kajícínosti, jež doléhá k Božímu milosrdenství. Hříšnost, smrt, „rouhavý vzdor“ i metafyzický děs z prázdna (vědomě artikulovaný s máchovským akcentem) v kontrastu s lidskou křehkostí, touhou po ztraceném ráji dětství a láskou k zemi, k níž všichni bytostně přináležejí, tvoří základní vnitřní půdorys Kostohryzovy poezie, jež jako by svou křesťanskou spiritualitu budovala na troskách všech lidských nadějí.

Básnický debut ANTONÍNA BARTUŠKA *Fragmenty* (1945) i jeho další básnická sbírka *Sudba* (1947) situují autorův prožitek války do souřadnic křesťanské víry, projevující se kontrastním viděním světa i člověka, který chce být pevně spojen s rodnou zemí, ale svou duší míří do věčnosti. Touha odhalit Boha („hledajíc jméno jmen“), meditace nad tajemstvím smrti i úzkost z nemožnosti identifikace s válečným světem zla tematicky vymezují Bartuškovu úspornou a střídavě metaforickou reflexivní lyriku, vyrůstající především z básníkovy intelektuálního tázání.

Podstatně odlišná cesta k absolutnu je patrná v básnickém díle Zdeňka Rotrekla, F. D. Mertha a Roberta Konečného. Básník, bojovný publicista a polemik ZDENĚK ROTREKL, jedna z nejvýraznějších osobností Velikonočního almanachu poezie, vydal bezprostředně po válce pouze jedinou básnickou knihu: sbírka *Pergameny* (1947) obsahuje převážně verše z roku 1943 a je blízká autorově předchozí sbírce Kamenný erb (1944). Rotreklova intelektuálně náročná poezie, ovlivněná halasovskou poetikou i jistou rilkovsko-valéryovskou snahou po hermetičnosti, je ve svých počátcích ovládána básníkovou touhou po vytvoření vlastní vnitřní krajiny, která by byla protiváhou znicotňujícímu tlaku neestetické objektivní reality. Vše se transformuje do jazyka („Je jméno pouto, já pojmenuji“), ten je základní obrannou hrází proti nicotě, do něho je projektováno stálé básníkově sebeuskutečnění. Rotrekl chápe báseň jako autonomní prostor, budovaný složitými analogiemi, v němž se rozbíjí jakékoli logické větné a veršové členění a bezmála vše se transformuje v duchovní symboly nebo v pouhé intence, hledající svůj výraz v jazyce. Básníkův poměr k realitě je stále destilován metaforickou abstrakcí a fantaskními vizemi; pouze jejich průnikem lze dospět k půdorysu prosebných modliteb. Rotreklova další sbírka *Žalmy* byla v roce 1948 rozmetána v sazbě.

V knižním debutu *Refrigerium* (1947) básníka a kněze FRANTIŠKA DANIELA MERTHA je zřetelná návaznost na odkaz symbolismu a dekadence. Merth své básně vytváří jako složité metaforické konstrukty, v kterých je silná frekvence neologismů, typicky symbolistních apostrof a až dekadentně dekorativních obrazů; jako kdyby se básník chtěl až demonstrativně odlišit od soudobé poetické civilnosti. Ze stálého střetávání reality se snem vyvěrá zraněnost lyrického subjektu, pro něhož je skutečnost pouze „klamným průvodem v tmách“. Básníková křesťanská víra se posléze promítá do prosebných invokací, v nichž je Bůh vzýván jako jediná záštita proti všemu, co „dusí sen“. I přes jistou výrazovou nehotovost je u Mertha patrná snaha zrušit tradiční spojitost mezi poezií a niternou citovostí a dát básni především podobu intelektuální reflexe.

Tvorba básníka, prozaika, filozofa a psychologa ROBERTA KONEČNÉHO je inspirována předvečerem války a válkou samotnou, kterou autor prožil v nacistickém vězení. *Písně z cely* (1945), formálně virtuózně komponovaný cyklus básní o dvou strofách, jejichž poslední verš se refrénovitě opakuje a navazuje na něj – opět refrénovitě – další báseň, jsou komentářem jeho života ve vězení, v němž dorostl ke křesťanské víře jako předpokladu vnitřní svobody. Formální konciznost těchto veršů, majících převážně meditativní ráz, poněkud kontrastuje s mnohomluvností a rétoričností básní z let 1938–45, shrnutých do sbírky *Má vlast* (1946). Konečného poslední básnická sbírka *Tůně* (1949) ve filozoficko-meditativní zkratce shrnuje křesťanský prožitek světa, základní antinomii duše a těla („rozměrem duše je věčnost“ – „rozměrem těla je smutek“), duše a země, z jejichž antagonismu („duše steskem po Bohu se vzpíná“) vyrůstá věčná lidská touha po transcendenci.

Hakeldama

B. Reynek V. Holanovi

Pro syny nářitek
 Rachel, Rama.
 Země je velká
 Hakeldama.

Zlaša nevinnáčka,
 mše Nevinný.
 Křeke jinováčka,
 eraji stíny.

Vydal stříbro jisté
 a utroby.
 Země, už jen vydaš
 hle loby?

Bohuslav Reynek: Hakeldama, pozdější
 opis rukopisu básně otištěné v roce 1947
 ve Velikonočním almanachu poezie

Mimo prožitkový horizont války, neovlivňována vnějšími souvislostmi, se ocitla tvorba **BOHUSLAVA REYNKA**. Jeho raná poválečná básnická sbírka *Podzimní motýli* (1946) má být především odrazem životní i tvůrčí dovršenosti, „jesenní hodinou“ života i tvorby; básník chce rekapitulovat všechny bolesti a krásy světa, aby se mohla „duše uchýlit do tmy“ a očekávat příchod smrti-vykupitelky. Reynek, který apokalyptický prožitek války plně vtělil už do své expresionistické tvorby z dvacátých let, nyní sestupuje až k tajemným kořenům zla a lidské viny, jejichž existence a smysl mu jsou nevysvětlitelným tajemstvím. Vztah ke skutečnosti jako k tajemství je v Reynkově poezii všudypřítomný, tematizuje se průzračnou metaforičností, odkazující neustále na kontext obrazu, odmlkou a plachým dotykem věcí, jež zanechávají stopy jako nerozluštitelné poselství své existence. Vše reálné se v Reynkově kontemplativní a výrazově až gnómičky strohé lyrice začíná přesouvat do nitra subjektu, biblické motivy i nejobyčejnější věci vesnického života míří k transparentnosti duchovních symbolů tak, aby za vnější skutečností prosvítal obraz vykoupeného světa. Tímto posunem do nitra a prohlubováním niterných vizí získává Reynkův náboženský prožitek stále větší dramatickosti a existenciální rozměr, v němž jsou pravda a naděje Zjevení konfrontovány s úzkostmi člověka, jemuž se naděje ztrácí v chaotickém světě zla a beznaděje. Tímto zdánlivě prostým

způsobem vytvořil Bohuslav Reynek jednu z nejhlubších a nejživotnějších variant české básnické spirituality, jež se v jeho pozdějším básnickém vývoji ještě prohloubila a ovlivnila další básnické generace.

Naprosto stranou soudobých básnických i ideologických snah stojí tvorba Ludmily Maceškové, publikující pod jménem JAN KAMENÍK. Kameníkův debut z konce války *Okna s anděly* (1944) i jeho další básnická kniha *Neviditelný let* (1947, část nákladu ještě před únorem 1948 zkonfiskována) představují v kontextu tehdejší české poezie zcela výjimečnou a osobitou hodnotu. Jeho básnický svět, ovládaný maximou „jsi-li poután, odřekni se všech“, je extaticko-vizionářským výrazem světa duchovního, který je smysly nepostižitelný a do něhož lze vstoupit jen ve stavu sebezapomnění. Mezi objektivní realitou a tímto duchovním světem zeje trhлина, již lze překonat pouze extatickým přesahem touhy, která je letem vzhůru (odtud název sbírky), pryč od tělesné tíhy smyslů a emocí. Kameníkova spiritualita kolísá mezi čirou platonskou duchovností a křesťanskou mystikou a doprovází ji i výrazné intelektuální úsilí po dokonalém básnickém tvaru. Proto se Kameníkův volný verš, ovládaný rytmem a melodičností jazyka, vyznačuje nejen metaforickou neotřelostí, ale také formální dokonalostí; ne nadarmo stál v popředí Kameníkova celoživotního překladatelského zájmu právě Paul Valéry.

Uprostřed světa zpředmětnělé socialistické utopie, která popírala jednotný křesťanský mravní řád, nemohla mít jakákoli forma spirituality své místo. Tento svět ji popřel a básník-křesťan se v něm stal toliko trpěným nebo pronásledovaným vyhoštěncem. Koncepce budování nového světa postaveného na komunistické vizi přechodu k ideální společnosti přirozeně viděla v křesťanství, v jeho konzervativismu a důrazu na transcendentálu pozemského bytí, svého úhlavního ideologického nepřítele; proto byla v Československu po únoru 1948 zlikvidována jako jedna z prvních uměleckých aktivit právě křesťansky orientovaná literární tvorba.

Mýtus všedního života – tvůrčí impulz Skupiny 42

Patosu historických chvil osvobození se nevymkla ani tvorba básníků Skupiny 42. Ve sbírkách jednotlivých autorů se pravidelně objevují oslavné verše, inspirované vítězstvím a osvobozením, vkomponované mezi básně a celky jinak zaměřené a zpravidla vzniklé již během války. Tak je tomu v Kainarových Nových mýtech (básníkův osobitý výraz tu dal vzniknout i úděsného výjevu válečné každodennosti, jakým je báseň *Vlak s vězni*) i v závěru Blatného sbírky *Tento večer*. Pateticky, rapsodicky vzrušenou a rozmáchlou dikcí pojal svou sbírku *Sedm kantát* také Jiří Kolář: „A potom jsem viděl svůj lid a rudou armádu, / Dva milence. // Stařec po mém boku mi šeptal: A nyní nemám již čeho se dočkat.“

Přesto Skupina 42 šla opačným směrem než rozmáchlá a citově exaltovaná část poválečné básnické produkce.

Skupina 42 se zrodila z tíživého protektorátního času za inspirativní spolupráce mladých výtvarníků a básníků. Koncem roku 1942 se utvořil přátelský okruh umělců, který v odporu k manifestačně vyhlášeným avantgardním -ismům sám sebe nazval dokumentaristicky věcně Skupina 1942 (časem byl letopočet v názvu zkrácen). Přihlásili se k němu postupně malíři František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček (později i Bohumil Matal), sochař Ladislav Zívř, fotograf Miroslav Hák, teoretici Jindřich Chalupický a Jiří Kotalík. Členy byli i básníci Ivan Blatný a Jiří Kolář, kterého s malíři spojovalo mimo jiné surrealistické východisko a jenž byl uznáván za hlavního básnického představitele Skupiny i poté, co postupně přibýli Josef Kainar, Jiřina Hauková a Jan Hanč. Spřízněným kritikem Skupiny 42 se stal i Jan Grossman.

Pro Skupinu bylo příznačné úzké sepětí tvorby literární s výtvarnou, které se promítalo do řady společných témat a motivů, obdobných postupů ztvárnění světa i do některých technik. Malíři Skupiny 42 ilustrovali knížky i jednotlivé klíčové básně literátů a ti naopak doprovázeli katalogy jejich výstav přátelskými básněmi. Mnohé verše autorů Skupiny 42 takřka doslovně zobrazují některé klíčové obrazy výtvarníků.

Výtvarná část skupiny se kolektivně prezentovala velkými společnými výstavami od roku 1943 (jaro 1943 Nová Paka, podzim 1943 Praha, 1945 Praha, 1946 Bratislava, 1946 Brno).

V letech 1945–48 byla výtvarná část Skupiny 42 na vrcholu svého rozmachu, představila se retrospektivními výstavami, díky participaci výtvarníků Skupiny na zahraničních výstavách měla i jistý ohlas ve světě a stala se významnou kulturní hodnotou. Výtvarníci Skupiny 42 prošli zkušeností kubismu a surrealismu, aby posléze pro sebe objevili krajinu pražské periferie. Ve snaze obnovit porušený vztah umění k realitě každodenního života byli fascinováni přízračnou odvrácenou tvář velkoměsta, magickým prostorem, z něhož vystupují utkvělé předměty stávající se i při své syrové doslovnosti jakýmiis obrazovými



Bohumír Matal: Stříhali dohola malého chlapečka, 1946

emblémy skupinové poetiky – libeňský plynojem, dřevěné ohrady, nádraží, noční chodci. Zobrazovali tísnivou krásu průmyslových krajín často opuštěných člověkem, atmosféru okrajových čtvrtí Libně, Holešovic, Košíř či Podbaby; dřevěné ohrady a ploty s plakáty a nápisy, kůlny a skladiště, nouzové kolonie a cihlové zdi, malebný nepořádek odložených předmětů, holešovický přístav, komíny a telegrafní tyče, průhledy do úzkých uliček, dvorků a pasáží, továrny, záběry z pražských tramvají a konečných stanic. Výtvarnou poetiku Skupiny 42 charakterizuje jednak předmětný svět věcí, jednak existenciální pocit samoty uprostřed města – prostor ticha a samoty je jednou magicky věčný jako u Františka Grosse, jindy ponořený do tesklivé atmosféry vzpomínek jako u Kamila Lhotáka. Časté jsou motivy nádraží, křižovatek či opuštěných zákoutí, které jsou místem lidského míjení, samoty jedince v davu. I věci, kterým se tito umělci koří, jsou viděny často se smutkem jako nepotřebné harampádí zbavené svého účelu. Obdobného charakteru jsou i obrazy konstruuující mechanické srostlice z pák, hřídelí, kol, elementů strojů, které je možné chápat jako memento odlidštěné civilizační mašinerie (František Gross, Ladislav Zívř). Existenciální i metafyzický aspekt bývá někdy promítán do prostoru noci a kosmu, přičemž lidská figura je zde příznačně pouhou prázdnotou siluetou, přes níž proniká hvězdné nebe zrcadlící se na pozadí města (František Hudeček).

Značná část literární tvorby Skupiny 42 vznikala již za války, tedy v době jejího nejintenzivnějšího vnitřního života. Jednotlivé sbírky však vycházely – často v pořadí nedodržujícím reálnou chronologii vzniku knih – až v letech 1945–48. Jako celek se pak literární část Skupiny 42 představila až ukázkami v dvojčísle 4–5 časopisu Život roku 1946. Uskupení spojené společnou názorovou platformou však nebylo natolik pevné a závazné, aby potlačovalo jednotlivé autorské individuality, navíc v době války byli básníci Skupiny roztroušeni po Čechách a Moravě a ve vzrušené atmosféře poválečné doby se pevné vztahy již neustálily.

Integrující vůdčí osobností skupiny byl literární a výtvarný teoretik a kritik JINDŘICH CHALUPECKÝ, který už roku 1940 uveřejnil stať Svět, v němž žijeme, namířenou proti tehdejším uměleckým stereotypům a konvencím: „Má-li umění nabyt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije“ (Program D 40, 1939/40, č. 4). Chalupecký reagoval na uměleckou krizi moderní české poezie, která byla pocítována nastupující generací od konce třicátých let. Ve své stati Generace z roku 1942 v časopise Život však odmítl i Bednářovu koncepci „nahého člověka“, jeho návrat k člověku oproštěnému od konkrétních dobových sociálních a místních vztahů, a zdůraznil, že lidský smysl moderního umění je v něm samém, že není třeba vytvářet umění, nýbrž vystoupit z jeho vyprázdněných konvencí a přimknout se co nejbližší ke konkrétní skutečnosti člověka, jeho každodenního života v městském prostředí. Vedle výtvarníků byla básníkům Skupiny 42 při hledání vlastní cesty nápomocna především poezie Františka Halase a Richarda Weinera (vnímaná jako protiklad optimismu a lehce plynoucí spon-

taneity avantgardy), ze zahraničí pak tvorba anglického básníka amerického původu T. S. Eliota, irského prozaika Jamese Joyce a amerických básníků Carla Sandburga a E. L. Masterse, kteří je přitahovali mimo jiné možností odklonu od virtuozy románské tradice.

Směřování Skupiny 42 vedlo ke snaze navázat bezprostřední vztah k všední realitě, jít za hranice literatury a nalézt autentický výraz vyhrocené existenciální situace. Tíhlo tak k prozaizaci verše, hovorovosti jazyka, antipoetičnosti výrazu, která koliduje se stávajícími konvencemi, k fragmentarizaci tématu a roztržitému básnické výpovědi na řadu navzájem se osamostatňujících detailů, jejichž montáží se básníci snažili postihnout v jednom okamžiku simultaneitu dění. Záběry ze všedního života a útržky letmo zachycených hovorů se básníci pokoušeli scelit v dramatický příběh, stvořit epický mýtus každodennosti a jeho prostřednictvím zachytit metafyzický rámec lidského bytí.

Zřetelným projevem programového zaměření mimo oblast literatury a zvýraznění autentického rozměru lidského života je dílo JANA HANČE. V pozdním debutu *Události* (1948) se Hančova osobitá poetika, která se později vyhranila v tvorbu formou deníkových záznamů, vynořila jako jedna z několika možností realizace a rozvinutí skupinového programu. V rozkvyu od ryze lyrické básně k morálnímu apelu po mnichovském traumatu a střídáním básní tradiční veršové stavby s básněmi v próze vznikl celek, který lze charakterizovat jako depoetizovanou a deziluzivní poezii všednosti. Skupinově příznačné kupení útržků navzájem nesouvisejících výpovědí v Hančových textech nabývá dvou podob: jevová změť a útržky zaslechnutého a zahlédnutého sugerují atmosféru pražských čtvrtí Smíchov a Podolí (velkoměstská periferie se v Událostech projevuje nejvýrazněji z tvorby všech členů Skupiny 42), mnohdy však po způsobu Joyceova *Odyssea* do autorské promluvy vystupuje také to, co se vybavuje v mysli vnímajícího a co vytváří významovou jednotu prostředí a duševního stavu člověka.

Události jsou nejskeptičtější sbírkou Skupiny. V titulní básni se Hanč hlásí ke svému outsiderství, je však outsiderem nejen vědomým, ale také značně sebevědomým, vzhlíží s obdivem k „Mužům událostí“, „kteří smrtí pohrdají“, zatímco on byl „účastníkem událostí / jako divák se kterým se nepočítá“, „neočekáván nemilován ani nenáviděn“. Nakonec však překvapivě pointuje: „nikoliv / neodevzdal jsem svůj hlas mužům událostí“ a v básni *Epištola* nikomu staví svou vyřazenost do zcela jiného kontrastu, když otázku „komu psát“ výsměšně komentuje: „Popisovat úděsnou skutečnost podivného prostoru“ ve svém nitru a čekat, že „duše vně“ k tomu řeknou: „Ale jděte, něco takového! Jak se obléknete na jaro?“ Hanč se soustřeďuje na banalitu života „duší vně“, již se nikdo nemůže úplně vyhnout. Nerealizovatelné tužby, milostný vztah, jenž zůstává bezvýchodný i ve svém naplnění, mu nevstupují do kontrastu s ubohostí života, ale jsou součástí, potvrzením této ubohosti.



Jiřina Hauková

Téma samoty uprostřed cizoty velkoměsta i milostného vztahu, který přináší místo lásky vzájemnou cizost a navenek mlčení ve dvou, variuje sbírka JIŘINY HAUKOVÉ *Cizí pokoj* (rkp. 1943–46; 1946), kterou její autorka psala v prvních letech svého samostatného života v Praze. Anonymita velkoměsta a ubohá útočiště, která město může člověku nabídnout, pokoj v laciném hotelu, „pokoj k pronajmutí“, „ledový pokoj“, „stůl, židle rozviklaná“ stupňují bezútěšné pocity básničky, velkoměsto je jí však zároveň i možností (byť nenaplňovanou) kdekoli potkat blízkou duši. Ve víceméně pomyslných osloveních zachycuje autorka neproměnnou každodennost maximálně oproštěným jazykem v prozaizovaném volném verši.

Pozdější tvorba ukázala, že snaha o naplnění vnitřně jí cizího programu Skupiny byla jen dočasným odbočením. Více než vlastní poezií Hauková tento program naplňovala překlady anglo-americké poezie.

■ Blatného hledání přítomného času

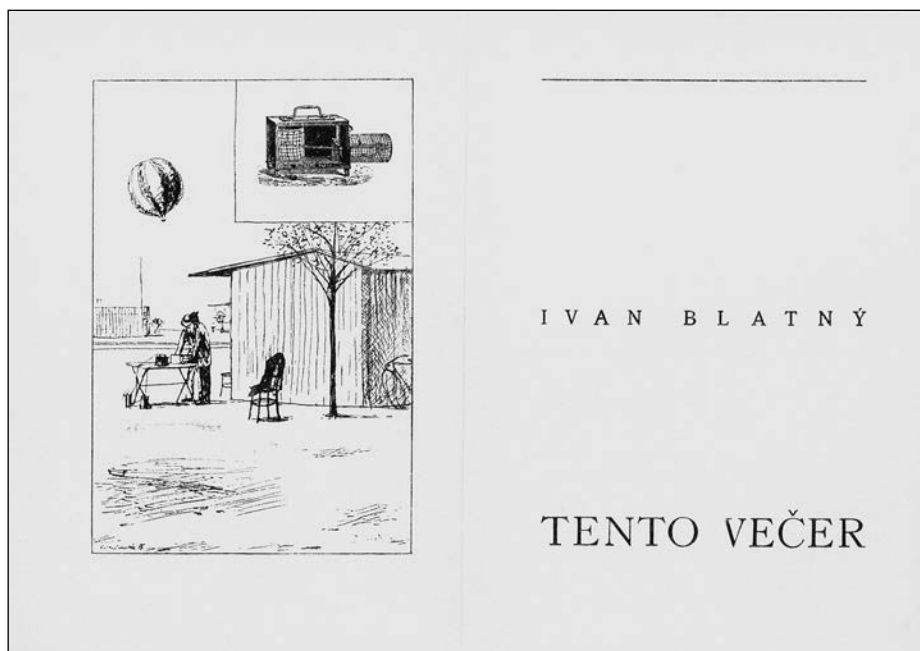
Rozrušování výchozí harmonické konvence a hledání nového adekvátního výrazu moderní senzibility lze sledovat na tvůrčí cestě IVANA BLATNÉHO. Po válce Blatný vydal dvě sbírky: první z nich, *Tento večer* (1945), překvapila a část kritiky popudila disharmonicky kupenými útržky výjevů a výroků. Blatný zvýrazňoval mimoliterární jednotu této tříště a zdůrazňoval, že ona diskontinuita je dána paralelním děním uvnitř jediného okamžiku: „Dnešek Neustále vzniká na všech místech, / na tratích, v městech, v lesích, na frontách.“ Cílem tehdejšího básníkovy snažení bylo otevřít svou poezii přítomné skutečnosti takové, jaká je, vyjádřit neopakovatelnost, a tedy přece jen význam i zcela bezvýznamné situace. Krajní polohy jeho tvorby přitom utvářely dva postupy na první pohled sice neslučitelné, avšak vycházející ze stejného principu, z vystupňované imaginativní spontaneity. Jeho verše tak na jedné straně určovala potřeba vyjádřit slovy zdánlivý samospád skutečnosti, na straně druhé básníkovy směřování ke splývavé intonaci, která byla bližší spádu poezie Nezvalovy či Seifertovy než černého autora bluesových básní Langstona Hughese, jehož vzoru se Blatný dovolával.

V protikladu k metaforičnosti Kolářově i Kainarově Blatný usiloval o důsledné užívání přímých pojmenování a skutečnostní charakter své poezie posiloval

i tím, že často psal o vzniku básně, o chvíli, kdy věci „vcházejí“ do jeho poezie. Přítomný okamžik básníkovi není pouze pomíjením, průchodem k následujícímu dění, nýbrž jako skutečnost s vlastní váhou na sebe strhává jeho pozornost. Postupně přitom Blatný dospíval k uvědomění si bohatství celku, které není tvořeno ani tak různorodým děním v rámci jediného okamžiku, jako spíše okamžiky trvajících v plynutí času.

Nový vývoj „na cestě od literatury ke skutečnosti“ (jak sám pojmenoval program Skupiny 42) učinil Blatný zejména v druhé polovině sbírky *Hledání přítomného času* (1947), v níž dal velký prostor „samospádu“ skutečnosti. Namísto nahodile působícího kupení a konfrontace dílčích útržků se jeho básnické evokace výjevů z obyčejného života rozrůstají do relativní samostatnosti a záznamy životní banality jsou vystupňovány až do krajnosti. To se nejvýrazněji projevuje v básni Jaro, v níž Blatný zaznamenává průběh jednoho dne příbuzenské dvojice, a činí tak prostřednictvím sérií epizod, které svou rozsáhlostí a podrobností působí spíše jako svébytné odbočky (a v závěru se ocitají na hranici fiktivnosti).

Charakteristickou polohu Blatného představují i básně, v nichž jsou enumerace různorodých výjevů pevně spjaté povlovnou intonační linií s refrénovitými obraty a básníkovou snahou pojmut proud skutečnosti bez hranic, jako celek, tedy jako „vše“. „Vše“ se básníkovi vynořuje ve vztahu k jeho milé (Noc); nekonečnost bytí autor naznačuje vyjmenováním všeho, co poznal, co si dovede



Frontispis Kamila Lhotáka, 1945



Bohumír Matal
a Ivan Blatný

představit, co nezná a nepozná (Zpěv); básník se včleňuje do kruhu všech spřízněných mrtvých i s jejich kdysi živou minulostí (Druhý). Jednotlivé jevy a situace tu vystupují s ostrou konkrétností a místy se zdánlivě nadbytečnou podrobností, často v drsné všednosti, takže sjednocení nemá navzdory výrazné intonaci charakter splývavé hladkosti. Té se naopak nevyhnula ctižádostivě pojatá závěrečná báseň *Terrestris*, v mytické poloze usilující o plné prolnutí krásy a odpornosti, něžnosti a krutosti, lásky a smrti.

■ Kolářova cesta za hranice literatury

Důslednost v uplatňování skupinového programu v cestě za hranice tradičně chápané poezie je charakteristická pro básnickou tvorbu **JIRÍHO KOLÁŘE**, která přes výraznou prozaizaci verše a fragmentarizaci tématu směřovala k výrazové

oproštění a ke stále větší dominanci výtvarné složky básně. Několik let po prvotině Křestný list (1941) vydal Kolář v rozmezí jediného poválečného roku tři sbírky, a to v opačném pořadí, než je napsal. První vydanou knihou bylo Sedm kantát (1945), v nichž se básníková poetika prolнула s potřebou vyjádřit emoce vyvolané koncem války a Pražským povstáním.

Naopak poslední vydanou, ale první napsanou byla sbírka *Ódy a variace* (1946), jejichž motto „A toto je svět / A toto je život“ připomíná sebevědomým patosem a všeobsáhlým pohledem Walta Whitmana. Uprostřed pochmurných let války se Kolář soustředil na zcela banální život, na pouliční hemžení velkoměsta a samotu činžovních bytů. V každodennosti, jež byla už od 19. století oblíbenou námětovou oblastí mnoha českých literátů, však našel jen ubohost – a pokud v jeho verších překvapivě zaznívá i patos, pak proto, že básník skrze všednost prohlédl až ke společnému zdroji jednotlivých životů. „Plamen pták plamen květ plamen věc plamen člověk / V jediném šíleném vytí: / Býti svým.“ Život je mu neutuchající energií, dramatickým děním nesčíslných sebe-realizací.

Mnohvrstevnatá dynamičnost ovládá i tvar Kolářových básní. Volný, nerymovaný verš širokodechých „ód“ a „litanií“, ale také kratších básní rozvíjí rozsáhlá souvětí, v nichž se střídají složité větné vazby s enumeracemi, refrény s fragmentárními odbočkami a vsuvkami. Navzájem se kříží nejrozličnější jevy a významové oblasti, příznačná je montáž útržků rozhovorů či monologů a jednoslovných zvolání. Mluvní dikcí je nesen jazyk celé básně, která se mnohdy stává rozvinutým vzrušeným výkřikem. Básníkovy místy až svévolně působící metaforické konfrontace sledují jediný cíl: odhalit podstatný smysl jevů. Zdánlivě epizodické výjevy se tak stávají drastickým svědectvím tragického lidského údělu a tento smysl má natolik obecný, nadčasově osudový charakter, že vynáší všední život do mytické monumentality, k osvobozující transcendentci, jak to ztělesňují především hlasy žen (v kontextu romantizujících motivů noci a měsíce), ačkoli se ani jejich tužby někdy nevyhnou banálnosti a vždy zůstávají nerealizovatelnými sny.

Vztah mezi mužem a ženou tvoří nejvýraznější téma následující autorovy sbírky *Limb a jiné básně* (1945), přinášející mimo jiné i několik dvojic básní spjatých tématem i stejným názvem. Pod vlivem mučivého milostného vztahu plného žalob a sebeobžalování ztrácí Kolářovo město své výlučné postavení. Zatímco se dosavadní vášnivé vize neobešly bez jistého odstupu pozorovatele, nyní jako by byl básník stržen do rozjitřených lidských niter, v nichž se odehrávají konflikty jejich vztahu k druhým a k věcem. V některých básních zůstávají jen „věci“, překvapivě často z oblasti přírody, nabitě však lidským smyslem; například způsob, jímž jakési plody opouštějí zahradu, je se strhující dramatickostí pojat jako divoký útěk od dosavadní ochrany a bezpečí do mrazivého neznáma (Krev ve vodu, Čtvrtá věta). Neurčitá všeobecnost jednotlivin v jinak konkrétní situaci vytváří co nejobsáhlejší prostor pro dynamickou proměn-

livost skutečnosti. Otevřenost různým možnostem jak skutečnosti samé, tak jejího výkladu básně naznačuje změnami perspektiv, nejprůzračněji v podobě variací.

Cestou ještě radikálnější prozaizace a depoetizace šel Kolář ve sbírce *Dny v roce* (1948). Básník se však bránil představě, že v těchto verších jde o pouhou prózu: „Prózu nikdy, vzal jsem si na pomoc každodenní lidskou řeč“ a ve snaze zachytit vše „bezmezně skutečné“ vymezuje v mottech knihy svůj autor- ský záměr. Básně, nasycené věcnými záznamy událostí, mikropříběhy, útržky hovorů, prostými obrazy všedního lidského bytí, jakoby rezignují na aprior- ní kompoziční úsilí a podávají jakési prozaizované momentky mnohotvárné a významově nerozlišené skutečnosti, trsy autorem zdánlivě nijak nefiltrované reality. Kolář, dříve nejprogramovější kompoziční konstruktér Skupiny, se zde vědomě zřekl vnější tvarové preciznosti a místo toho zvýraznil rozmanitost a objevnost samotného básnického vidění skutečnosti. Kompozičnost se sice neprojevuje tak programově, ale přesouvá se dovnitř, do mikrokompozice jed- notlivých elementů básnické řeči. Snaha vystoupit z konvencí tradiční poezie k prostému zápisu nepřikrášlované autentické skutečnosti byla ještě zvýrazně- na faktem, že sám autor sbírku označil za básnickou část svého deníku a každá básně má vedle titulu i datum svého vzniku.

Prozaickým doplňkem *Dnů v roce* je sbírka textů *Roky v dnech* (1949 roz- metáno; in *Dílo Jiřího Koláře*, sv. I, 1992). Ani zde není patrný výrazný rozdíl mezi básněmi a prozaickými záznamy, kniha se vzpouzí přesnému žánrové- mu určení; obě knihy navíc spojuje jednotné básnické vidění, které vítězí nad jakýmikoli formálními normami. V těchto textech, blížících se deníkovým záznamům, se mísí obraz, příběh, konfese, cestopisné zápisky, úvahy o životě a umění s obdobnou snahou zachytit „několik okamžiků věčné řeči každo- denního života“.

■ Kainarovy příběhy a osudy

Pro poválečné dílo JOSEFA KAINARA je příznačná jednak tendence k epizaci bás- nické výpovědi, umožňující pojmenovat vyhočeně pocítovanou existenciální situaci, jednak všeprostupující ironizace výchozího tématu a jeho proměn. Svou druhou sbírku *Osudy* (1947) psal Kainar v letech 1940–43, kdy ještě nebyl členem Skupiny 42 a její zájem o město mu byl tehdy zcela cizí. Blíže měl ke skupinovému směřování k depoetizaci a k deziluzivnímu pojetí člověka a jeho světa, a to včetně světa dětí.

Kainarovo tónutí k epice – jež prozrazuje již titul jeho knižní prvotiny *Příběhy a menší básně* (1940) – se v *Osudech* realizuje mimo jiné evokací osudových okamžiků v životě postav mytických či historických, ale i v životě prostých současníků. Básník se snaží vnést pointu do všedních scén pomocí

Střihali dohola malého chlapce
 Kacíře padaly k zemi a zmrhaly
 Kacíře padaly jás růže do hrobu
 Zelená šel se stáčet
 Tedani' pánové a vradleci kolou stou
 Jenom se dívali jenom se dívali
 Že už ji chlapci chycen a obeláten
 V téhle záněti kolou krá
 Jedu z mrt, kulhau, ~~potomky pánů~~ na čelo
 Zasmal se nahlas a vřelci se polnuli
 Zasmal se nahlas a ono to čarovalo
 Jaro bato masa když přišlo o zem
 (Francouzská vyprávěna v omáitast přecet
 vsta do katolické křesťanské vřelci
 Tuncie co tuncie pod mrtvy jaro čet
 V vřelci dus masa jaro přišlo o zem)
 Učeni se oliv na malého chlapce
 Jaro malí vřelci se dívali na jaro
 Jaro ne chytit a vřelci si z čela
 A na přec
 Ráno si stali srou růžovon bandavni
 Na malá kamula na vřelci chlapce
 A proto vřelci vřelci mystenly
 Jaro vřelci strauo trošku pláči
 Tovarci svědci jaro alby pod mrtvými
 Tovarci ejmí na fo malí o tade
 Ledová v čaravni pod mrtvými
 Jaro pod mrtvými oběsenci
 Střihali dohola malého chlapce
 Dívat se na sebe vřelci se polnuli
 Vřelci se polnuli na vřelci z čela
~~z čela z čela~~
 Učeni to začlo

Rukopis básně
 Josefa Kainara
 Střihali dohola
 malého
 chlapce

zobecnujícího příměru a zvláště tím, že z nich činí podobenství své osobní problematiky. Jeho síla je v pronikavém vidění a lapidárním pojmenování konkrét, často metaforicky vyjádřeném.

Věcné významové vztahy, které samy o sobě naznačují obecný smysl, utvářejí osu Kainarovy následující sbírky. *Nové mýty* vyšly už roku 1946, ale napsány byly po Osudech, většina básní totiž vznikla až v poválečných měsících. Dodatečně komentované příběhy zde ustoupily jednoduchým situacím, jejichž výmluvnost se stává dílem nepopisné věčnosti podpořené mluvňm, dialogizovaným jazykem. Ostrá evokace konkrétního detailu dosáhla Novými mýty vrcholu. Kainar je fascinován lidskou tělesností, fyziologickými procesy: prací vnitřností, pachy a kožními výměšky, chlupy, zvracením a chorobou. Tato tělesnost má však daleko ke zdroji elementární životní jistoty. Projevy tělesnosti ostatních, včetně žen, vyvolávají spíš hnus, pocity podrobenosti člověka vtíravé přítomnosti druhých, které je člověk vystaven nejbezprostředněji a neodbytně. Marnou snahu osvobodit se z tohoto společného údělu, z ohrožení „Hnivým světélkováním na nočním mase žen / A průjmy dětí / V jejich něže drzé“, rozehrává především rozsáhlá „báseň neštěstí“ o vysněné krásce (La belle dame sans mercy) s odvážnou obrazností, která zvládá více motivických rovin. Ostrou konfrontaci dvojice protikladných motivů představují také kratší básně sbírky.

Kainarova poezie nejlepších básní Nových mýtů je jednostranná, vyhraněná, nikoli však jednostrunná. Drastická krutost sbírky nedeprimuje také díky tomu, že ji provází neokázalé spolucítění a na druhé straně pobavený odstup ironika.

Skupinové úsilí o neliterátství, tíhnutí k hranicím poezie, které později přivedlo Jana Hanče k deníkovým zápisům a Jiřího Koláře postupně k ještě radikálnějším krokům, bylo jen projevem obav z plané exkluzivity a odtud plynoucího nároku, aby – slovy Jindřicha Chaluppeckého – poezie „nabyla ztraceného významu v životě“.

Třebaže i básníci Skupiny 42 se ve vypjatých čtyřicátých letech hlásili k tradičnímu výsostnému poslání poezie, k úkolu sloužit nadosobní ideji spojované (v návaznosti na myšlenku národní svobody) s ideály socialismu, svou vlastní uměleckou tvorbu neopírali o apriorní dějinné konstrukty a obrátili se především k živoucí každodennosti. Vlastní přínos Skupiny 42 spočívá především v odhalení významových potencií, osudové závažnosti ostře viděných konkrétních detailů a jejich vzájemných kombinací. Záměr básníků pojmenovat současnost byl veden ctižádostivým nárokem na pojmenování podstaty jevů odkazující k onomu dávnému duchovnímu útvaru, z něhož poezie vznikla a jenž životu nesloužil, ale vládl. Cílem Skupiny byl mýtus všednosti. Když Jindřich Chaluppecký hodnotil po letech umělecké směřování skupiny, napsal: „Význam Skupiny 42 nebyl v tom, že malovala tematicky či atematicky. Její význam byl v tom, že ti, kdo ji dělali, si ostře formulovali podstatné problémy umění

v současné společnosti a že se každý z nich snažil ze všech svých sil s těmito problémy vyrovnat. Zbylo z ní snad více než hromada obrazů, fotografií, soch, katalogů a knížek veršů. Přispěla svým původním dílem k velikému usilování, aby se modernímu světu dostalo jeho umění; a dokázala zároveň, že přitom nezáleží mnoho na tom, žije-li kdo náhodou právě v Praze, či v New Yorku“ (Jindřich Chalupecký: Počátky Skupiny 42, Výtvarná práce 1963, č. 19–20).

Po roce 1948 zmizela Skupina z literárního života a povědomí o její existenci se ztrácelo. Od poloviny padesátých let, kdy poezie opět nalézala přímý, nezprostředkovaný a autentický vztah ke skutečnosti, bylo dědictví Skupiny 42 znovu objevováno.

Nové podoby surrealismu

Jednou ze skupin rozvíjejících svou činnost v poválečné době byli i mladí surrealisté ze Skupiny Ra, jejichž tvorba přímo navazovala na předchozí pohyby a proměny českého surrealismu. Již koncem třicátých let a ještě výrazněji v době protektorátu se mnohým zdálo, že umělecký potenciál meziválečné avantgardy se ztrácí, neboť její dějinný optimismus se dostal do kontrastu s prožívanou realitou a postupně upadající umělecká invence tvůrců odhalovala krizi samotné avantgardní koncepce. Surrealismus přesto pro řadu mladých nastupujících umělců neztrácel svou přitažlivost, byť se během války či v letech poválečných názory na něj diferencovaly a z původního jednoznačného směrového vymezení se stával spíše životním postojem: podnětným a umělecky stále znovu ožívajícím.

Všechny poválečné stoupence surrealistického hnutí spojoval jeden (mnohdy jen jediný) společný zájem: přehodnotit původní předválečná stanoviska, znovu formulovat programové cíle a nalézt nové inspirační oblasti a umělecké možnosti. To vše bylo nezbytné k obhájení zásadního postoje, podle něž surrealismus nebyl pouze odeznívajícím výbojem a konečným vývojovým článkem meziválečné avantgardy, tedy překonaným uměleckým směrem. Jeho teoretikové dovozovali, že je čímsi podstatně jiným: trvalým mnohorozměrným životním postojem, založeným na neustálém rozrušování existenčních schémat, omezujících ve všech ohledech lidskou svobodu. Snažili se vyvést surrealismus z hrozby pomalého odumírání v kanonizovaných tezích, což by popíralo samu dynamickou, „agresivní“ povahu surrealistického činu jako permanentního, znepokojujícího objevu. Toto vše se odráželo v intenzivní tvorbě básníků i výtvarníků a v mohutném paralelním proudu teoretických reflexí, manifestů, programových vyhlášení, studií a diskusí, ale i v tolik typických dotaznících a anketách, jejichž cílem bylo znovuupřesňování názorových pozic, potřebných pro vytváření nových kolektivních uskupení.

Bývalá jednota předválečné surrealistické skupiny se tříštila již proto, že autory začal rozdělovat i odlišný postoj k původní ideologii založené na dialektickém materialismu, která znamenala i orientaci na komunistickou stranu a její politickou praxi. Osvobození ducha podle tehdejších tezí mělo předcházet osvobození člověka v jeho sociálních strukturách. Válečná zkušenost a poválečná realita však tvůrcům hlásícím se k surrealismu ukazovaly iluziv-

nost takového spojení a naivitu představy, že komunistická strana je zárukou dosažení obou svobod.

Druhý názorový střet se týkal vymezení vnitřní svobody, jejímž projevem pro surrealisty byl již tradičně psychický automatismus, tedy stav, v němž je tvůrce zbaven rozumové kontroly nad svou obrazotvorností a přestává být znevolňován estetickými i etickými předsudky, které mu brání v rozvoji skutečné imaginace. Jednotlivé kruhy mladých surrealistů, nazývaných také druhá surrealistická generace, tak charakterizovala odlišná míra ochoty přijímat tento základní tvůrčí mechanismus.

Z původní Skupiny surrealistů v ČSR zůstalo po skončení války pouhé torzo. VÍTĚZSLAV NEZVAL, jeden z jejích zakladatelů, se s ostatními rozešel již



Obálka
Kamila Lhotáková,
1945

v roce 1938 na základě konfliktu politické povahy (odmítal kritiku tehdejších stalinských procesů v SSSR). Dříve než se stačil rozmělnit v politických verších, dozníval jeho mohutný tvůrčí potenciál ve vydáních starších prací: sbírky milostných básní z let 1939–40 *Balady Manoně* (1945), inspirované Prévostovým románem *Manon Lescaut* a prací na jeho divadelní dramatizaci, a autorovy nejvýznamnější surrealistické prózy *Valérie a týden divů* (rkp. 1935; 1945). Jde o parafrázi černých románů, jejichž poetika tajemných záhad a hrůzostrašných zjevení působivě koresponduje s příběhem o proměnách vnitřního světa dospívající dívky.

Po smrti Jindřicha Štyrského (1942) a odklonu dalších spisovatelů od surrealistického vyznání (Konstantin Biebl, Jindřich Honzl) udržovala těsnou vazbu na vůdčí osobnost teoretika Karla Teiga pouze malířka Toyen a také básník JINDŘICH HEISLER. Oba umělci v průběhu války, kdy Heisler byl pro svůj židovský původ nucen pobývat v úkrytu právě u Toyen, vytvářeli společnou publikaci *Z kasemat spánku* (soukr. tisk 1940, pod stejným titulem vydáno i autorovo souborné dílo, 1999): originální soubor básní-objektů, v nichž text básně je vnitřní součástí trojrozměrné výtvarné instalace, fotograficky fixované jako výsledné dílo. Heislerovu tvorbu provázal trvalý zájem o vizuální působivost básnického slova a v poválečných letech literární experiment stále častěji nahrazoval experimentem výtvarným. Podobu knihy dostala z jeho tvorby pouze skladba *Na jehlách těchto dní* (soukr. tisk 1941; 1945). Text, provázený fotografiemi Jindřicha Štyrského, je pátráním po naději a hledáním budoucího času v úzkostném strnutí válečného ne-času.

Několik přátelských uskupení mladých surrealistů vyvíjelo v Praze činnost již v průběhu války. Roku 1942 vznikl okruh tzv. michelských surrealistů, k nimž patřil výtvarník Karel Kilberger a básníci Zdeněk Potůček a Josef Schnabel, který založil strojopisnou edici Eva. Roku 1943 se spojili se skupinou „židovských surrealistů“ (Jan Řezáč, Jaroslav Rychlý, Miloš Hájek, Josef Prošek), vydali strojopisné sborníky (např. *Chodci zeleně*, 1941; *Vycpaný pták*, 1943; *Neplující protějšky*, 1943). JAN ŘEZÁČ přeložil Hlídky Tristana Tzary (1946) a účastnil se rovněž cyklostylovaného sborníku *Ochranné prostředky* (1944), který byl jeho autory označen jako projev tzv. monstrialismu.

„Spořilovští surrealisté“ byli uskupeni kolem vůdčí osobnosti Zbyňka Havlíčka a svou činnost začali rozvíjet v roce 1942. Patřil mezi ně Libor Fára, František Jůzek, Robert Kalivoda a Rudolf Altschul, který zahynul na konci války při nacistickém pochodu smrti a z jehož díla se zachovaly pouze rukopisné sbírky *Poslední čas* a *Válka* 1944. Roku 1945 se k okruhu připojil také malíř Mikuláš Medek. ZBYNĚK HAVLÍČEK napsal ve čtyřicátých letech řadu sbírek, zůstávajících v rukopisech (*Zem zemřít*, 1945; *Odvahu!*, 1946; *Robinson bez moře*, 1947; *Karlotta plove prsa*, 1947 a další; výbor z díla s titulem *Otevřít po mé smrti* vyšel v roce 1994), v nichž dominuje tendence k sugestivní obraznosti a nesmiřitelný odpor proti jakékoli moci vnějšího světa, omezující svobodné

individuální prožívání čisté imaginace. Součástí jeho díla byly také překlady francouzských autorů, projevoval rovněž intenzivní zájem o problémy psychoanalýzy (pracoval jako psycholog).

■ Skupina Ra a snaha o revizi metody psychického automatismu

Vznikem Skupiny Ra nabyla snaha o kritické přehodnocení metody psychického automatismu zřetelné podoby. Ke zformování skupiny došlo rovněž v průběhu války a styčnou osobností, sjednávající první kontakty, byl především Karel Teige, jenž pečlivě sledoval tehdejší nové surrealistické aktivity. Vlastní kontury skupiny jsou ovšem poněkud neostré, jednoznačně nelze datovat ani počátek její existence, ani vyhranit definitivně členskou základnu: skupina měla volný, nestálý počet členů různé míry oddanosti společnému programu, který nebyl nikdy detailněji rozpracován. Název skupiny byl odvozen od stejnojmenné knižní edice, založené již roku 1937 Václavem Zykmandem v Rakovníku.

Prvním společným projevem ještě nezformované skupiny byl cyklostylovaný sborník *Roztrhané panenky*, jenž neoficiálně vyšel v roce 1942 (antedat. 1937, čas. *Aluze* 2001, č. 1) a byl iniciován Ottou Mizerou, který se později se skupinou názorově rozešel. K určujícímu setkání, od něž lze datovat neoficiální počátek existence Skupiny Ra, pak došlo v zimě roku 1943.

Skupina měla pražské a brněnské centrum a tvořili ji v době její nejintenzivnější činnosti literáti Ludvík Kundera a Zdeněk Lorenc, výtvarníci Josef Istler, Bohdan Lacina, Václav Tikal, Václav Zykmand a fotografové Miloš Koreček a Vilém Reichmann. V průběhu války i po ní vznikala celá řada děl bibliofilské povahy s malým počtem výtisků, dokládající úzkou spolupráci výtvarníků a literátů skupiny.

Setkání Skupiny
Ra s belgickou
surrealistickou
skupinou Cobra,
1947



K prvnímu oficiálnímu společnému projevu Skupiny Ra došlo v roce 1946 vydáním sborníku *A zatímco válka* (1946). Spojnicí zde uveřejněných příspěvků je především společný bezprostřední zážitek určený titulem, sborník však zatím nepřinášel formulace programového vyhranění. Ty se objevily až v následujícím sborníku-katalogu nazvaném *Skupina Ra* (1947). Autoři se podle něj sice hlásili k základnímu surrealistickému východisku, ostře se však stavěli proti jeho jednoznačnému zaměření. Odmítali především úzké pojetí surrealismu jako čistého psychického automatismu. Tím, že nehodlali rezignovat na tvárné úsilí a kompozičnost při vzniku díla, nerespektovali absolutní nadvládu automatismu v procesu tvorby a užívali-li ho, pak „jenom proto, abychom čas od času zjišťovali vlastní psychický stav. Jsme však vzdáleni toho, abychom tyto projevy, převážně soukromého a experimentálního rázu, vydávali za svébytná díla.“ Naopak sdíleli původní, radikálně odmítavý postoj vůči náboženství (z této pozice kritizovali také bretonovskou „církve“ nového kolektivního mýtu) a internacionalistickou a revoluční povahu surrealismu. Důsledkem tohoto názorového zaměření byla účast Zdeňka Lorence a Josefa Istlera jako zástupců skupiny na Mezinárodním kongresu tzv. revolučních surrealistů v Bruselu roku 1947. (Aktivity „revolučních surrealistů“ však měly pomíjivou povahu a nedožily se ani druhého mezinárodního sjezdu, plánovaného do Prahy na rok 1948.)

Skupina Ra neměla teoretického mluvčího a nedostatečná teoretická báze jí byla odpůrci vytýkána. LUDVÍK KUNDERA se roku 1946 stal výkonným redaktorem brněnské revue Blok, která byla vedle Kvartu a Mladých archů nejdůležitější časopiseckou platformou, na níž se představovali autoři surrealistické orientace. Zde, ve stati *Mladší surrealisté* (č. 2–3, 1946), se Kundera spolu s Lorencem poprvé pokoušeli formulovat své specifické postoje.

V autorových prvních poválečných básnických dílech (*Živly v nás*, 1946; *Laviny*, 1946) i prozaických (*Konstantina*, 1946) se obrazy válečného děsu – Kundera byl totálně nasazen ve Špandavě u Berlína – střetají s obrazy prožívané lásky a kontrast těchto živlů vyvolává vnitřní tenzi jeho textů. Projevuje se v nich vědomé kompoziční úsilí, například rytmitizace vracejících se motivů, místy dokonce jakási intelektuální reflexe. Tíhnutí k racionálnímu „ovlivňování“ básně prozrazuje *Klínopisný lampáš* (1948). Některé verše jsou zde komentářem k jiným, vytvářejí určité textové pásmo vypravěče a poskytují Kunderovi odstup potřebný pro ironii, hru a humor.

Básnická tvorba ZDEŇKA LORENCE (*Vodnár v blížencích*, 1946; *Plavba*, 1947) je původní metodě psychického automatismu mnohem více poplatná. Verše, jakoby pohroužené do stínu a utkvívající v nepohnutí, postrádají energičnost, obrazy jsou zastřenější a nejednoznačnější, ztrácejí výraznou ikonickou povahu a svět básně je ohrožen jakýmsi nebezpečím amorfnosti.

Surrealistického večera, pořádaného Uměleckou besedou na podzim 1947 v rámci cyklu literárních večerů a vyhrazeného de facto Skupině Ra, se kromě

Kundera a Lorence zúčastnili další autoři ke skupině bezprostředně nepatřící: Jan Zuska, Oldřich Wenzl, Josef Schnabel, Karel Hynek a Vratislav Effenberger.

JAN ZUSKA vydal během svého života jedinou sbírku *Potmě* (1948, nedistribučováno) v mladoboleslavské edici Pochod, kterou řídil Ludvík Kundera. Jeho subtilní, melancholická lyrika té doby je však poznamenána spíše vlivy poetismu. OLDŘICH WENZL, udržující styky podobně jako Zuska především s Kunderou, debutoval opožděně sbírkou *Yehudi Menuhin* (1964), přestože byla připravena k vydání již roku 1947. Surrealistická inspirace se zde prolíná s dadaistickou, značně prozaizovaný verš je jakýmsi zdánlivě nezúčastněným komentářem osobních životních útrap (Wenzl strávil velkou část svého života na nemocničním lůžku). Vnitřní silou básní je fantaskní humor rozmanitých odstínů až po černý humor, grotesknost, ironii a sarkasmus, chránící jinak křehké básnické vyznání o lidské samotě a potřebě přátelství.

■ Dílčí návrat k surrealistickým východiskům

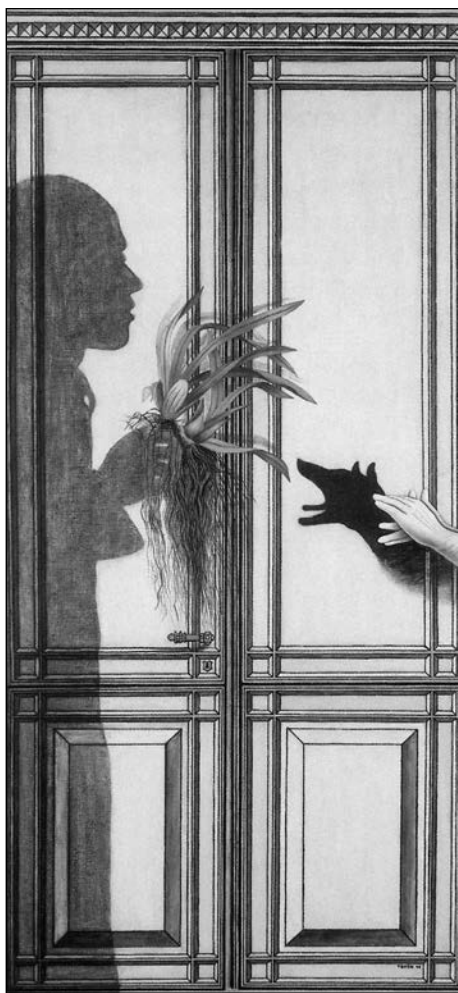
Neúnavný Karel Teige v této době začal soustřeďovat kolem své osoby další okruh mladších autorů. Jejich trvalé ovlivnění otcem surrealismu André Bretonem a jeho teoretickými východisky vedlo k označení „ortodoxní surrealisté“.

Breton sám však již za války v době své americké emigrace cítil potřebu revize některých původních postojů, zejména co se týkalo revolučního rozměru hnutí, které tehdy mělo konkrétní podobu angažovanosti v řadách komunistů. Odklon od politické praxe a důsledná nezávislost tvůrce na společenských organizacích byly předmětem jeho třetího manifestu surrealismu (1942) společně s novým programem tzv. kolektivního mýtu, blízkého svým pojetím dílu C. G. Junga. Jako významná, imaginativní rovina skutečnosti je zde vyzdvihován černý humor, psychický automatismus však zůstává hlavní technikou tvorby.

S Teigem, osamoceným po odjezdu Jindřicha Heislera a Toyen do Francie, se názorově sblížili Karel Hynek a Vratislav Effenberger a postupně i další osobnosti, malíři Libor Fára, Mikuláš Medek a jeho žena, fotografa Emila Medková, filozof a historik Robert Kalivoda, po rozvolnění Skupiny Ra rovněž Josef Istler a Václav Tikal, později básník



Karel Teige



Toyen: Mýtus světa, 1946

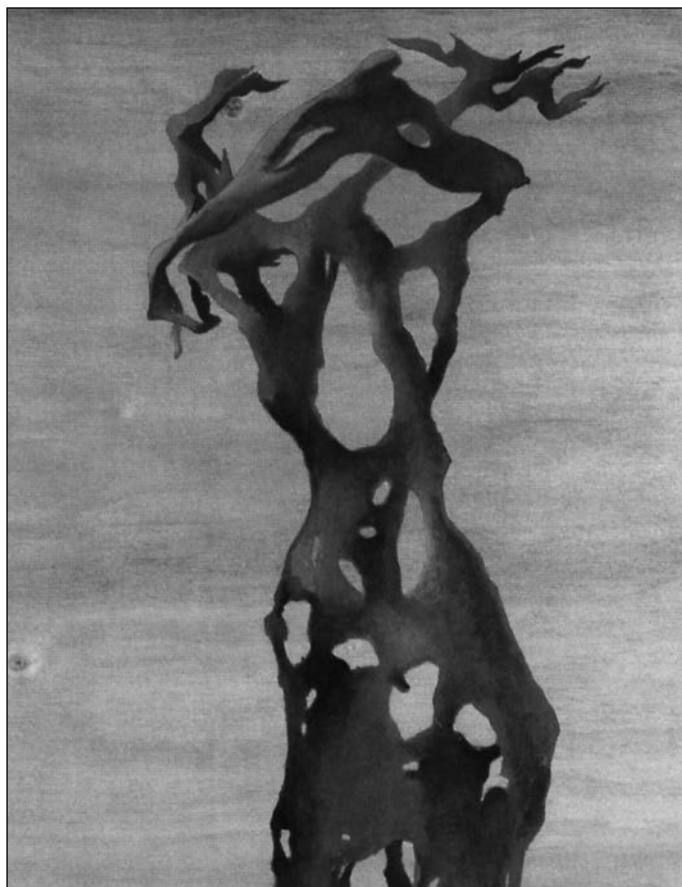
vřeností a tendencí k absurditě a mystifikaci. Časté obrazy dětství jsou plné krutých her a černého humoru. Drsná absurdita a šokující cynismus jej přibližují tvorbě VRATISLAVA EFFENBERGRA, jedné z nejvýraznějších osobností poválečného surrealismu. Effenberger se kromě básnické tvorby věnoval také filmu (v letech 1947–48 natočil s Josefem Istlerem šestnáctimilimetrový film *Studie o zlomku skutečnosti*; jako pracovník Československého filmového ústavu napsal řadu dosud nevydaných teoretických studií o filmovém umění) a psaní tzv. pseudoscénářů, z nichž některé vytvářel společně s Karlem Hynkem od konce čtyřicátých let až do Hynkovy smrti v roce 1953. Byl autorem četných teoretických studií o povaze a vývojových proměnách surrealismu (např. *Surrealismus není Umění*). Vzhledem ke své teoretické erudici a organizačním

Zbyněk Havlíček. Na konci čtyřicátých let tak vznikl nový okruh stoupenců bretonovské koncepce, který nebyl zcela jednotný ve svých názorech a který se pomalu, váhavě odhodlával ke spolupráci, znamenající – byť neoficiální – navázání na přerušenu činnost Surrealistické skupiny v Československu.

Sbírky KARLA HYNKA (*Zkouška*, 1945; *Babička po pitvě*, 1946; *Inu, mládí je mládí*, 1948; *Ikarské hry*, 1948–51) doznaly pouze strojopisné podoby. Souborné básnické dílo Karla Hynka vyšlo v knize *S vyloučením veřejnosti* (1998) s úvodní studií Vratislava Effenbergra a obsahuje jak básnickou pozůstalost (Poezie 1941–52) včetně rukopisných válečných sbírek *Rozevláté dny* (1941–42) a *Usínání* (1943), tak i poválečnou tvorbu, v níž se zvyrazňuje vedle parodistického využití žánru balady (oddíl *Balady*) černý humor, absurdita a sarkasmus. Poslední část knihy obsahuje společná díla Hynkova a Effenbergrova z počátku padesátých let.

Hynkovy básně působí výraznou „ostrou“ obrazností, provokativním rouhačským gestem, erotickou ote-

Josef Istler:
Postava, 1945



schopnostem se po Teigově smrti roku 1951 stal ústřední osobností, kolem níž se surrealistická skupina semkla.

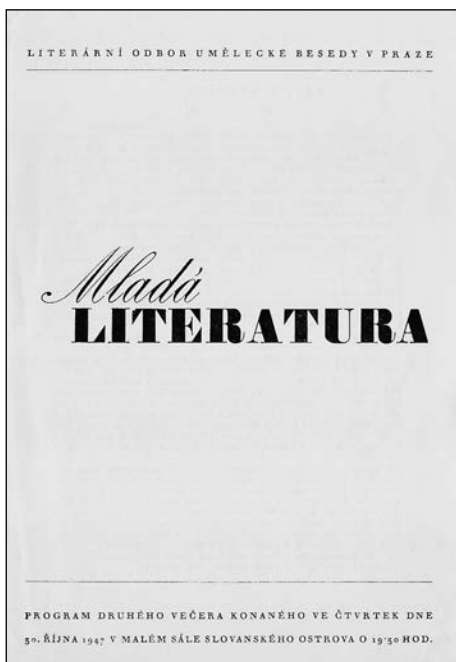
Zásadní změna politického klimatu po únoru 1948 znamenala ovšem pro surrealismus bezpodmínečnou ztrátu oficiálních publikačních možností a hluboce poznamenala životní osudy jednotlivých tvůrců. Skupina Ra se po roce 1948 rozpadla, část tvůrců z Teigova okruhu však navzdory svízelným podmínkám i na samém počátku padesátých let pokračovala v činnosti a udržovala kontinuitu surrealistického hnutí (ineditní sborníky Znamení zvěrokruhu a Objekt 1, 2).

Další diferenciacie mladé poezie

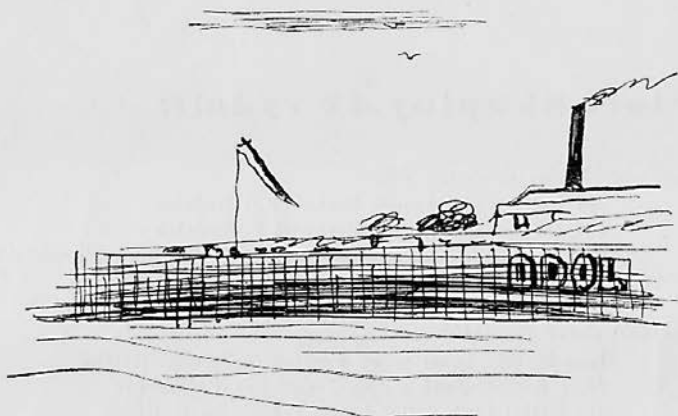
Poezie mladých katolícky orientovaných básníků a poezie členů Skupiny 42 utvářejí dvě z rozmanitých poloh tvorby generace, o které A. M. Píša napsal, že představuje „podívanou pestřejší než kterékoliv pokolení, div že se nepodobá zmatku“. Je přitom zřetelné, že nástup mladších a nejmladších básníků byl v prvním poválečném období spjat se zřejmou snahou navázat na meziválečnou praxi uměleckých skupin, jež by svým programem zaštiťovaly individuální tvůrčí činy. Mnozí z autorů, kteří se v této době jako začínající prezentovali, patřili v následujících desetiletích k dominujícím jménům české literatury.

Příležitostí veřejně představit jednotlivá seskupení mladších autorů byl již zmíněný cyklus, který na podzim roku 1947 z iniciativy Adolfa Kroupy

uspořádalo literární oddělení Umělecké besedy ve snaze ozřejmit dílčí východiska a cíle jednotlivých básnických programů. Od 23. října do 11. prosince byly na pražském Slovanském ostrově pořádány večery mladé poezie, kde hovořili kritičtí mluvčí a teoretikové jednotlivých skupin a představili se svou tvorbou jejich členové. Na večerech vystupovali mladí autoři různých programových orientací: spisovatelé sdružení kolem sborníku Ohnice, Skupina 42, autoři seskupení kolem Mladé fronty, básníci z okruhu Rudého práva, spirituálně (katolícky) orientovaní literáti, mladí surrealisté ze Skupiny Ra a jako poslední dostali prostor ti, kteří se do žádného uskupení nepočítali (Zdeněk Kriebel, Jan Pilař, Oldřich Mikulášek, J. M. Tomeš a Alena Vrbová). Tato mnohdy poněkud



Program druhého večera cyklu
Mladá literatura, 1947



Okolo Apolináře

Jan Hanč

Když je člověk už opravdu na dně
stoupá strmou Kateřinskou k svatému Apolináři
tak jako v něm i v přírodě nastalo tání
potůčky kalného pláče
stékají hojně po hrubém dláždění
na které dupe
ozvěna vlastních kroků již naslouchá
nahrazuje mu všechno co nemá
i domov i milenku i radost i práci
na zbořeně zdi kolem kostela
hubené ženě v šedivém plášti
znehdybněle v kamenném zármutku před mnoha sty léty
sleduje roztrhané uličníky
nakonec usedne se sirotky a tichými blázny
s kopce na Albertově hledí zamyšlen v nuselské údolí
nad nímž se veřejně milují na nebeském loži
městský kouř se vzdušnou mlhou jara

Z první Hančovy knihy »Události«, kterou zahájí Literární odbor Umělecké besedy edicí, vydávanou v malém počtu výtisků pouze pro členy Besedy — přihlaste se! — Členské přihlášky u pokladny. — Roční příspěvek 50 Kčs.

nesourodá uskupení vytvářela plastický obraz směřově se rozrůžňující mladé české poezie mezi Květnem a Únorem. Vedle relativně koncizních a propracovaných programových konceptů (Skupina 42), po boku pokračovatelů či variátorů avantgardních uměleckých výbojů (surrealisté) a básníků semknutých jistotou křesťanské konfese se v tomto paradigmatu objevila dobově podmíněná, nekoherentní a záhy se rozpadající utilitární společnost. Právě tyto krátkodeché programotvorné snahy však nejvýmluvněji vypovídají o dobových podobách tehdejšího literárního dění.

■ Ohnice

Pozornost literární veřejnosti poutala skupina, která se již svým názvem *Ohnice* manifestačně přihlásila k odkazu Jiřího Ortena a soustřeďovala se kolem osobnosti básníka a kritika **KAMILA BEDNÁŘE**.

Bednář již za protektorátu aspiroval na mluvčího celé mladé nastupující generace, jež do literatury vstupovala koncem třicátých let a v době válečné (zprvu na stránkách Studentského časopisu, Mladé kultury, Jitra či Kritického měsíčníku), knižně debutovala pod patronací Františka Halase v edici První knížky v nakladatelství Václav Petr a představila se také v několika generačních sbornících (Chvála slova, 1940; Jarní almanach básnický 1940; Mladá Morava, 1940; Podání ruky, 1943). Bednář, veden hlubokou deziluzí z krachu tehdejšího společenského, politického i literárního vývoje, vypracoval koncepci „nahého člověka“; chtěl obrátit poezii k antropologické konstantě, k člověku zbavenému všech nánosů konvencí a ideologií, jenž se měl stát jediným jejím tématem (Slovo k mladým, 1940; Ohlasy Slova k mladým, 1941). Spolupráce skupiny s nakladatelstvím Václava Petra pokračovala i po válce, kdy mimo jiné byla v Bednářově redakci vydávána edice Nová jména (prvním svazkem byla v roce 1947 kniha Ivana Diviše První hudba bratřím).

V prvních poválečných letech Bednář vydal sedm básnických knih. Podstatným rysem této jeho poezie je subjektivizace nadosobní, kolektivní zkušenosti: objektivní, obecně lidské i světové problémy autor prožívá a ztvárňuje jako dramata intimního údělu. V poválečném básnickém vývoji se tento vztah a ustavičné napětí mezi objektivní skutečností a subjektivním prožitkem ještě více zvýrazňuje. Básník se snaží překročit existencialistická východiska válečné tvorby, dodat své nové poezii adresnější sociální rozměr, chce se vymanit z vnitřní samoty, sebemučivého smutku, zasadit svůj introspektivní básnický postoj do širšího i konkrétnějšího dějinného rámce a najít cestu k lidem. Vyrovnává se s traumatizujícím zážitkem válečné kalvárie verši vzrušenými, expresivně vizionářskými i osobně polemicky vyhrocenými, jejichž středem zůstává pocit bolesti. Typickou polohou jeho tehdejšího básnického výrazu zůstává patetický lyrismus rozjiřené osobní zpovědi. Takového rodu jsou jeho

Leták sborníku
Ohnice od
Jaroslava Švába,
1947



sbírky zpracovávající válečné téma, skladba *Praha pod křídly války* (1945), sbírka veršů z let 1943–45 *Duše orlů* (1946) a rozsáhlé básně *Voják a poušť* a *Jim hostinou bylo...* (obě 1948). Básnický mnohem šťastnější je však Bednář tam, kde čerpá z důvěrné znalosti konkrétní městské a periferní reality a básně, krajinné či městské momentky, buduje z drobných detailů každodenní skutečnosti, lyrickým mluvčím intimizovaných, nebo z příběhů všedního života (*Pravda světa*, 1948). Tuto poválečnou etapu tvorby pak básník dovršil reprezentativním autorským výběrem z poezie od konce třicátých let nazvaným *Kamenný anděl* (1949).

Vedle své básnické tvorby vyvíjel Bednář množství edičních a organizačních aktivit, jejichž prostřednictvím soustředil kolem sebe několik výrazných osobností nastupující generace. Byl jedním z nejaktivnějších propagátorů tvorby

tragicky zahynulých mladých básníků Hanuše Bonna a Jiřího Ortena, jehož dílo se stalo předmětem kultovního obdivu zřetelně a trvale překračujícího skupinové hranice. Skupina vydala dva svazky „sborníku současné literatury“ *Ohnice* (1947), přičemž první uspořádal Kamil Bednář sám, druhý s Jaroslavem Červinkou. Kromě původních básní (Antonín Bartušek, Jiří Daniel, Ivan Diviš, Pavel Gabriel, Josef Hiršal, Miroslav Holub, Vladimír Kovařík, Jan Pilař, Augustin Skýpala, František Vítek, Josef Zeman, Richard Zika) se zde objevila i próza (Ota B. Kraus, Vlastimil Kovařík) a také řada nevyrovnaných příspěvků kritických, esejistických a publicistických (mj. Jaroslav Červinka, Ivan Diviš, Zdeněk Urbánek, Josef Zeman).

Mezi tradiční, melodickou, formálně kultivovanou, existenciálně a reflexivně laděnou lyrikou a náběhy ke společensky závažným tématům se pohybovala válečná a poválečná lyrika JOSEFA HIRŠALA. Po převážně milostné a existenciální lyrice raných sbírek našel Hiršal novou tóninu v básni *Matky* (1945), inspirované tragédií lidických žen. Skladba datovaná lednem a únorem 1945 dokládá několik obecnějších, bezmála konstantních rysů značné části tehdejší básnické tvorby mladých autorů. Temný a apokalyptický obraz válečných hrůz má působit především apelativně, v závěru přichází očištná a optimistická představa zrodu nového světa z bolestí konce světa starého. Přesto byly Matky spíše výjimkou v Hiršalově tvorbě, která se v poválečném období velice zřetelně inspirovala existencialismem a skeptickou bezvýchodností lidského bytí halasovského a ortenovského typu. Typické je i prvotní objevování formálního experimentu, kterým se Hiršal přiblížil tvorbě Jiřího Koláře.

Témata války a mateřství se objevují také v Hiršalově následné sbírce *Úzké cesty* (1948), zahrnující verše z let 1944–47. Kniha přináší jak básně existenciálně laděné, intimní a introspektivní, tak i předmětnou poezii inspirovanou venkovskými i městskými sceneriemi. Patriarchální společenská struktura je však destruována, osudové rány a „velké“ dějiny utvářejí osudy lidí. I sem pronikají témata dominující předešlé knize. (Hiršalova tvorba z konce čtyřicátých let vyšla zčásti až v několikrát přepracované sbírce *Soukromá galerie* z roku 1965, větší část básní je ovšem roztroušená po dobových časopisech nebo v rukopisech.)

Z autorů Bednářova okruhu debutoval IVAN DIVIŠ sbírkou *První hudba bratřím* (1947). Ač bývá tato sbírka označována za prvotinu předčasnou, přece jen již nese mnohé rysy poetiky jednoho z výrazných básnických talentů generace: kontroverzní vztah ke křesťanské tradici a společenským konvencím vůbec, expresivitu, exaltovanou rétoriku, vášnivě apostrofy i provokativní teze.

■ Autoři Mladé fronty

Nejpočetnější skupina mladých literátů se sdružila kolem deníku Mladá fronta, který vznikl 9. května 1945. Jen vnějškově propojené a vnitřně značně diferencované uskupení vyvíjelo hlučné, ale nepřliš konzistentní programové iniciativy, označované obvykle jako „dynamoarchismus“ (z řec. dynamis – síla, archeion – vládnout), třebaže její členové po válce sami sebe označovali spíše jako autory okruhu Mladé fronty. Skupina byla založena v roce 1944 a spojovala mladé lidi, působící v mládežnickém protinacistickém odboji. Po válce, v roce 1946, pak vyšel původně periodicky zamýšlený „sborník nového uměleckého myšlení“ *Aktiv* (reedice a komentář čas. Aluze 2000, č. 1), na němž se mimo jiné podíleli básněmi Jaromír Hořec a František Listopad, prózou Ivan Andrenik, teoretickými příspěvky Jan Grossman (ten se ale skupině záhy vzdalil) a literární kritik Jaroslav Morák. Podobně jako v případě Skupiny 42 spolupracovali tzv. dynamoarchisté i s moderními výtvarníky a fotografy – ke skupině měl blízko například fotograf Miroslav Hák. Už proto, že sborník spolu s programovým prohlášením dynamoarchistů vznikl ve zcela jiném kontextu, byl v době vydání chápán jako záležitost značně nejasná a mimo aktuální čas. Sám program působil vágně, kladl důraz na kreativitu a dynamiku, na sílu a výmluvnost uměleckého gesta, časovost a kontakt s každodenní realitou spjatý s proklamovanou kolektivitou, lidovostí i na snahu překonat idealistický romantismus a nespecifikovaným souzněním idejí revoluce a umění se podílet na zrodu socialistického člověka. Ke skupině kolem Mladé fronty se volněji připojili i Ladislav Fikar, Oldřich Kryštofek a Eduard Petiška.



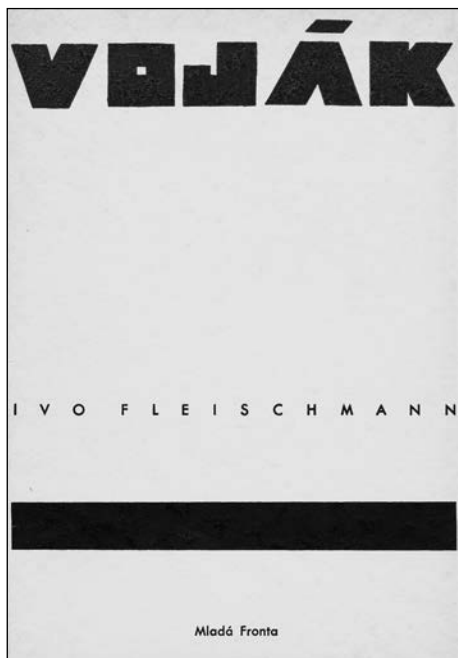
Ivo Fleischmann s chotí, vlevo Adolf Hoffmeister, vpravo František Halas, 1946

Oba básníci, kteří v Aktivu vystoupili, patřili po květnu 1945 mezi nejinitivnější členy skupiny. FRANTIŠEK LISTOPAD vydal do roku 1947, kdy odešel do Paříže, v překotném tempu pět básnických knih: monumentální patetická gestika a okázalá metaforika revokující stísněnou atmosféru a existenciální tragiku okupace (*Sláva uřknutí*, 1945; *První věta*, 1946) se u něj postupně proměňuje v civilnější, „malou“ empirii se zřetelnou tendencí k epičnosti a depatetizující prozaizaci (*Vzduch*, 1946; básně v próze *Malé lásky*, 1946; *Jarmark*, 1947). JAROMÍR HOŘEC, první šéfredaktor Mladé fronty a ředitel stejnojmenného nakladatelství, se představil ve sbírce *Květen č. 1* (1946), za jejíž dobu vzniku autor označil hektické období května a června 1945, jako exaltovaný rétor revolty a expresivní publicistické dikce. Schůdkovitá segmentace veršů a stylizace lyrického subjektu zřetelně prozrazují inspiraci poetikou Vladimira Majakovského. V poněkud intimnější a kontemplativnější poloze se nesou Hořcovy opožděně vydané verše ze sklonku protektorátu (*Na časy*, 1947) i elegická, rodnou Podkarpatskou Rusí inspirovaná *Jasina* (1946).

Do okruhu spoluzakladatelů deníku Mladá fronta patřil také IVO FLEISCHMANN, od roku 1946 kulturní přidělenec československého velvyslanectví v Paříži. Jeho prvotina, apelativně stylizovaná zpověď *Voják* (1945), provádí čtenáře s barokizující obrazností po apokalyptických sceneriích smrti, všudypřítomného zmaru a válečné židovské genocidy. Juvenilní tvorbu rilkovské ražby z první půle válečných let shrnuje sbírka *Sad* (1946). Pasternakovskou motiva-

ci Fleischmannovy poetiky potvrzuje smyslově rozostřená a metaforicky šifrovaná lyrickoreflexivní tvorba v básnických knihách *Sevržená oblaka* (1946) a *Píseň o růži* (1948), ale i překlady básní tohoto autora ve výboru ze sovětské válečné poezie *Bránili svou zem* (1945).

Kultovní poválečná radiace Ortenovy poetiky zasáhla též tvorbu reportéra a redaktora mladofrontovní kulturní rubriky OLDŘICHA KRYŠTOFKA. Poetickou hravost a jinošskou senzualitu raných básnických pokusů (*Ukrytá v korálech*, 1941) transformovalo nepochybně zejména věznění a prožitek války. Proměna básnické metody se zárodečně projevila ve sbírce *Hranice* (rkp. 1942–44; 1945), naplno pak v *Boleh-lavu* (1946), knize básní, která náleží



Obálka Zdeňka Seydla, 1945

k početné vlně beletrie reflektující realitu nacistických vězení a jejíž klíčové básně jsou věnovány Jiřímu Jakubovi, což bylo Ortenovo krycí jméno. Tíživou stigmatizující zkušeností vězně terezínské Malé pevnosti prošel také MILOŠ VACÍK, který předtím debutoval až sbírkou *Království* (1943), neboť předchozí dva pokusy (Aleje, 1942; Stínohra, 1943) zabavila protektorátní cenzura. V „koncentračnické“ sbírce veršů *Malá kalvárie* (1946) se vyrovnává s traumatem nesvobody kontemplativní, Wolkrem inspirovanou průzračnou a věcnou lyrikou, jež vytváří duchovní prostor k přežití ve světě zla a nesvobody. Ve sbírce *Sonety z opuštěného nádraží* (1947) variuje strofický rozměr tradiční básnické formy, přičemž zachovává pouze obvyklý počet veršů. Všední nádražní realie tvoří rámec zejména pro rozehrání existenciálních motivů cizoty a osamění. Z expresivní obraznosti načrtnuté válečné hrůzy sestává také jádro sbírky *Země jistotná* (rkp. 1945–47; 1949).

Poezie JANA VLADISLAVA, z jehož pera za protektorátu vzešla inspirativní parafráze německé lidové poezie *Milostný hlas* (1944), je soustředěna do sbírek *Nedokončený obraz* (1946), *Dar* (1946) a *Hořící člověk* (1948, nedistribováno), jež obkružují tradiční motivikou lyrická témata lásky a s ní spojených vypjatých existenciálních pocitů; zejména v poslední sbírce této doby však do Vladislavových veršů v souladu s obecnější tendencí vpádají všednodenní empirické realie. K Ortenovu básnickému odkazu se zřetelně hlásí formálně vyspělá a kultivovaná poezie tehdejšího redaktora *Mladé fronty* JIŘÍHO VÁCLAVA SVOBODY. Jeho sbírka *Lomikámen* (1945) variuje pocity smutku, úzkosti a mjeení, ale i touhy po lásce a zakotvení a dokládá, jak složitě, bolestně a obtížně nacházeli někteří váleční debutanti básnickou osobitost i cestu k životním jistotám. O rok později vydal do čtyř oddílů rozčleněnou báseň *Lidice* (1946), v níž s halasovským monumentalizujícím patosem rozehrává ostře polarizovaný obraz válečné tragédie.

Vedle méně významných autorů (Jaroslav Viták, Svatopluk Svoboda a Jaroslav Hulák) nelze mezi mladofrontovními literáty opomenout LADISLAVA FIKARA, jehož zralý debut, pojmenovaný podle jeho rodiště na Vysočině *Samotín* (1945), přijala dobová kritika pochvalným přitakáním. Tento autor náležel k mladofrontovnímu okruhu spíše ve volnějších souvislostech dobového literárního dění (psal do tohoto listu divadelní kritiky) než ze zorného úhlu vlastní, na skupině nezávislé a svébytné poetiky. Při komparativních pokusech zařazujících tuto sbírku do vývojového kontextu padla již tenkrát mimo jiné jména Blatný, Pasternak, Rilke, Wolker; některá z nich jsou ostatně explikována v básních samotných. Jemná měličnost a vyvážená syntetičnost výpovědi se opírá o opravdovost chlapecké senzuality a o fascinaci probouzejícím se milostným opojením. Citová intimita tvoří harmonický celek s impresemi inspirovanými důvěrně známou krajinou. Básník, využívající množství inspirativních odkazů k literárnímu světu a hlavně k tradici české i evropské poezie od impresionismu a symbolismu až po poetiku nejsoučasnější, si vytváří ve sbírce autonomní

Pan

Ladislav Fikar,

P r a h a XII.,

Rubešova 19.

Přijali jsme Vaši nabídku a oznamujeme Vám, že souhlasíme s jejím obsahem :

Odvolávám se na naše jednání a činím Vám tuto nabídku :

- 1./ Svěřuji Vám a touto smlouvou jsem již svěřil, ke knižnímu vydání své dílo Samotín, které budu nadále nazývatí dílem. Prohlašuji, že o tomto díle jsem neučinil s nikým jiných závazků ani jakýchkoli ujednání, která by bránila tomuto zadání.
- 2./ Dílo vydáte v nákladu 3.000 výtisků honorovaných. Honorář činí 12% a bude splatný hotově do 14 dnů po vyjití knihy. Jste oprávněni vydat 10% nákladu jako výtisky nehonorované k účelům recensním a propagačním a jako náhradu vadných výtisků. Obdržím z nich zdarma 30 autorských výtisků.
- 3./ Rukopis jsem odevzdal.
- 4./ Vaše právo se vztahuje pouze na první vydání a na dobu šesti měsíců po jeho rozebrání. Jste oprávněni do šesti měsíců ode dne rozebrání uplatnit písemným prohlášením právo nakladatelské i na další vydání, pro něž platí, že je Vám zadáno dnem, kdy toto Vaše doporučené zaslání prohlášení obdržím a to za podmínek této smlouvy s tím, že o nákladu a podmínkách se dohodneme. Totéž platí i pro každé vydání a jsem proto po rozebrání každého vydání vázán smlouvou po dobu šesti měsíců, po kterou nemohu dílo zadat.
- 5./ Mám právo před každým dalším vydáním na textové změny a jste povinen dát mi k opravě přiměřenou lhůtu na delší čtyř týdnů, počítám-li o ni neprodlužte po zadání dalšího vydání.
- 6./ Práva a povinnosti z této smlouvy přecházejí na právní nástupce obou stran. Pokud v mé nabídce není stanoveno jinak, platí ustanovení zákona o nakladatelské smlouvě č.106 z r. 1933 Sb. z. a n. Dodatky a změny jsou platné pouze tehdy, potvrdím-li je písemně.

Praha, dne 13.XI.1945.

za
MLADÁ FRONTA

nakladatelství Svazu české mládeže
PRAHA II., Pankrác 12.

J. M. H. H.

básnický prostor. Ten je budovaný z důvěrně vnímaných konkrétních motivů přírodního a venkovského rámce rodné obce (sad, alej, modřín, kostel), z motivů čerpaných z intimity nejbližších věcí obklopujících člověka (světnice, lampa, lože) i těch slov, která zvýrazňují akt bezprostředního smyslového vnímání světa i lidské tělesnosti (vlasy, hlas, dlaně, ruce). Tento prostor zdůvěrnělých konkrét dotvářejí motivy vyrůstající z tradice folklorní a milostné poezie různé provenience: studna, prsten, holoubek, džbán. Všechny tyto dílčí motivy mají vedle své reálné tvářnosti i symbolicky mnohoznačnou platnost a básnický mluvčí v gestu stejně slavnostním jako magickém z nich vytváří pocitově bohatá lyrická pásma, která zachycují s velkou emocionální silou jemné, nehmotné děje lidské duše. V stylově velmi jednotném a zdánlivě pevném prostoru se odehrávají v utkvělých, touhou i tesknou melancholií zastřených sceneriích příběhy lidského nitra, intimní existenciální dramata chlapeckého dospívání a lidského zrání, osudová setkání s láskou, elegie míjení a hořkost nenaplnění. Roste i vědomí nemožnosti návratu do tohoto vysněného světa chlapectví: „A to je Samotín? Co nikdo nerozžíná. [...] Umřel snad? Odešel? Hoch z mého Samotína. / Či básně skládá nám a horče listy spíná / jak mladý smutný jilm?“

Navzdory jednoznačně kladnému přijetí se Fikar nadále takřka výlučně věnoval překladu a organizační práci redaktorské a dramaturgické. Další kniha jeho veršů vyšla až posmrtně (Kámen na hrob, smz. 1979, Mnichov 1988, souborné dílo in *Samotín*, 1992).



Svatební fotografie Ladislava Fikara, 1947

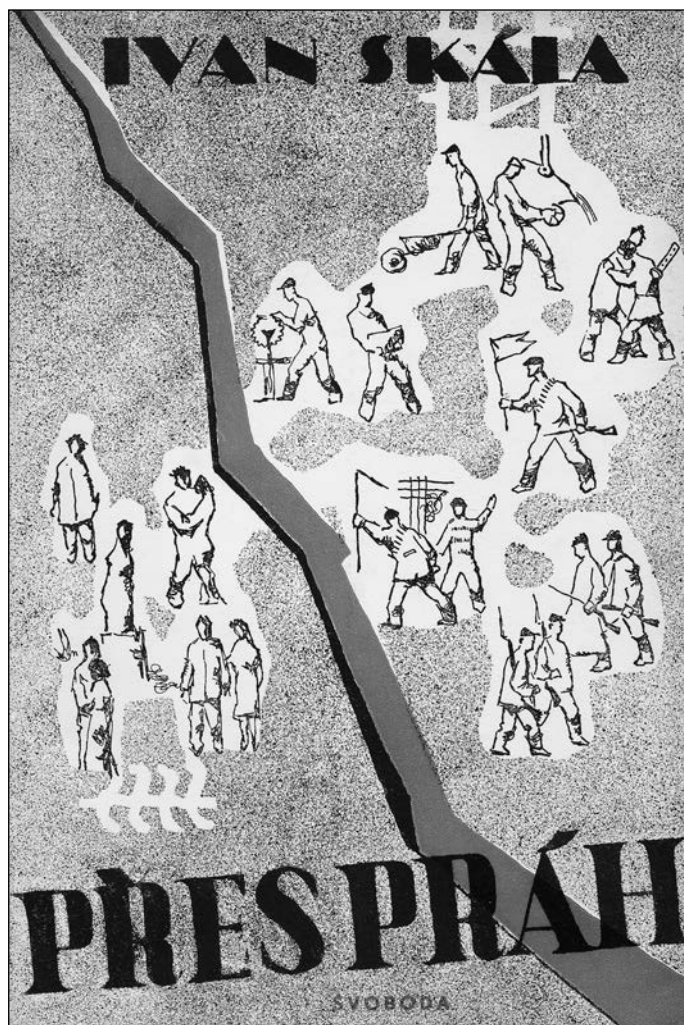
Za patronace Františka Hrubína vydal v Družstevní práci svou prvotinu *Oči vzlétajícího času* EDUARD PETIŠKA (1946). Některé motivické konstanty lze vyčíst z názvu knihy: její eklektická tematická šíře, z níž je patrné prvotní hledání ideové i tvárné, však nepostrádá příděch bizarnosti ilustrující množství různorodých podnětů, kterým byli Petiška a jeho vrstevníci vystaveni. Vedle textů dedikovaných otci či matce tak stojí básně inspirované smrtí Verlainea a Valéryho, zvláštní čísla jsou věnována Leninovi a Rodinovi, tematizován je mír i válka – ta s živočišnou, brutální expresivitou. Charakteristická je výrazná stylizace lyrického subjektu a silná historizující a sociologizující díkce.

■ Okruh Rudého práva

Dobově velmi charakteristickou oscilaci mladé české poezie mezi individuálním tvůrčím gestem a službou kolektivním a sociálním zájmům vyhrotila velmi průbojná skupina syntetického (nového) realismu, sdružená kolem Rudého práva, proklamativně jednoznačným příklonem k dialektickému materialismu a službě ideji socialismu a komunismu. Samotný pojem syntetický realismus, jenž byl odkazem na meziválečnou koncepci Bedřicha Václavka, ovšem tehdy používali spíše z taktických důvodů místo pojmu socialistický realismus. Na večeru Umělecké besedy uvedl kritik a publicista Jiří Hájek, známý z četných polemik, kromě šesti básníků (Jindřich Hilčr, Michal Sedloň, Ivan Skála, Vladimír Stuchl, Vlastimil Školaudy a Jaroslav Vojtěch) také trio prozaiků (Jan Kloboučník, Vítězslav Kocourek, Sergej Machonin). Jelikož se mohli opírat o silné postavení komunistických idejí ve společnosti, prosazovali její mluvčí umění sociologizující, třídně pojaté a kolektivistické. Umělci se měli aktivně podílet na budování ideální, tj. socialistické a komunistické společnosti a napomáhat dělnické třídě (v internacionálním měřítku vedené Sovětským svazem) při naplňování její projektované historické úlohy. Básnická tvorba této skupiny se tak postupně přizpůsobovala tezí o potřebě realismu, typičnosti a lidovosti, přičemž byla zdůrazňována vazba na ruské a sovětské umění a společenský systém. Skupinu ovšem spojovalo více společné politické přesvědčení než literární poetika a podobně jako u mladofrontovní skupiny (nazývané též podle jejich starého programu z protektorátního období dynamoarchisté) byly formulované cíle mnohdy v rozporu s tvůrčími typy jednotlivých autorů, kteří teprve postupně přibližovali své básnické výpovědi programovým požadavkům.

V souladu s ideovou objednávkou se ubíral vývoj básnické tvorby IVANA SKÁLY. Kultivovaná, halasovsky laděná prvotina *Křesadlo* (1946), přinášející verše z let 1941–45, využívá ještě tradiční lyrické prostory milostné a přírodní, ale zároveň aktualizuje řadu básní dobově příznačnými dedikacemi velkým mrtvým (např. Juliu Fučkoví, Josefu Horovi či Vladislavu Vančurovi). V knize *Přes práh* (1948) se vedle halasovských aluzí („slova zítřky podebraná“) však

Obálka
Iva Kopřivy,
1948



již nachází řada patetických politických básní (Padesát let K. G., Únorová). Podobný pohyb lze sledovat i v poezii VLASTIMILA ŠKOLAUDYHO, jehož sbírka *Žáry* (1945) se klene od halasovské dedikace až po dramatickou oslavu říjnové ruské revoluce v básni *Přísně*, přičemž se zde příznačně střetává tradiční křesťanská symbolika s topikou socialistické poezie. Stejný rozptyl je patrný i v následné autorově knize *Píseň domova* (1948), kde po tomanovských měsících a až eroticky vznícené reflexi lze nalézt jak báseň *Vzpomínka na TGM*, tak závěrečnou skladbu *S praporem října*. Ve sbírce *Dozrávající čas* (1948) sílí ve Školaudyho poezii publicistická všednodenní empirická dikce, doplněná živočišnou a robustní výrazovou škálou s až expresivními slovními spojeními („nadržená země“, „plavý Svářeč kostí“, „počal se čistý plod / socialismu“).

O optimistickém očekávání dějinného převratu svědčí již sám titul sbírky *Hodina do svítání* JINDŘICHA HILČRA (1948); určují ji zejména expresivně podané vzpomínky na válečné události i širší dějinná reflexe zaklenutá vizí pokrokové budoucnosti. MICHAL SEDLOŇ (ve sborníku Chvála slova publikoval ještě pod vlastním jménem Antonín Neureutter) stojí sbírkami své poezie na okraji programových skupinových snah. V Seifertově edici Klín vydal sbírku básní *Silice* (1945), jejímž ústředním tématem je milostná a krajinná reflexe. Subtilní poezii, která je do jisté míry v přímém rozporu s proklamativností a ideovou služebností Sedloňových marxisticky orientovaných souputníků, lze najít i ve sbírce *Větevka mimózy* (1946).

Přes všechny individuální rozdíly tak tvorba skupiny Rudého práva pomáhala spoluutvářet poetiku, která se po únoru 1948 stala víceméně závaznou normou pro básníky sloužící komunistickému konstruktu společnosti.

■ Básníci mimo programy

V rámci večerů v Umělecké besedě se jako sedmá a poslední složka mladé tvorby představilo i několik osamělých autorů, kteří se nehlásili k žádnému seskupení. Šlo přitom většinou o autory věkově o něco starší (někteří z nich debutovali již na počátku či v průběhu třicátých let a po válce patřili k zavedeným literátům), mnohdy s osobitou autorskou poetikou, jejichž význam v dobovém literárním kontextu nebylo možno přehlédnout. Do této skupiny patřili básníci Zdeněk Kriebel, Jan Pilař, Alena Vrbová, J. M. Tomeš a Oldřich Mikulášek. Skupinu závěrem večera doplnili i tři kritici a teoretici – Jan Štern, Jan Grossman a Jan Vladislav.

Vyhraněnou osobností byl ZDENĚK KRIEBEL, který debutoval již počátkem třicátých let. Jeho sbírka občanské poezie *Alarm* (1947), dobovou kritikou příznivě přijatá, shrnuje verše od konce třicátých let a je pro ni příznačná snaha objektivizovat, projevující se předmětností básnického vidění i vytvářením epických podobenství o zlomových chvílích dějin; je však i citově účastným komentářem a reflexí válečného a poválečného času. V tematicky rozmanité knize se mísí verše typického dobového patosu s civilnější básnickou výpovědí, kontemplace s příběhem, lyrická momentka s konfesí. V kontextu poválečné lyriky působí sbírka jako autorsky důkladně uvážený, tvarově vyzrálý a lidsky uměřený etický komentář uplynulé dekády.

Lyrika JANA PILAŘE pokračuje ve sbírce *Okov* (1946) v tvárných i myšlenkových intencích autorovy válečné poezie. Formálně kultivovaná, melodická, snívá, tvarově tradicionalistická a nevýbojná introspektivní poezie impresionistického charakteru je příznačná intimním prožitkem času, motivy teskné milostné touhy a nevyhraněnou spiritualitou. Závěrečný oddíl *Nové jaro* pak přináší verše z osvobození, jež utkvívají v obecnosti, proklamativnosti a obrazné

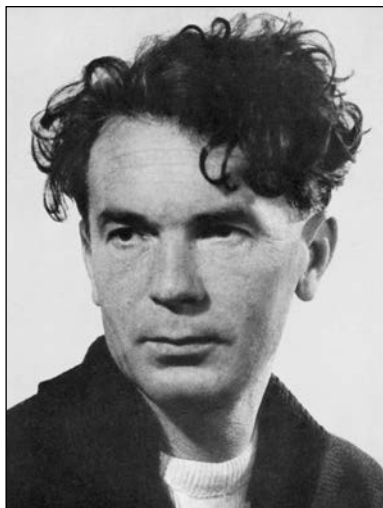
nekonkrétnosti. Teprve v další sbírce *Sníh* (1948) se dřívější autorská poetika výrazně mění, tradiční vázaný verš se dramatizuje a rozvolňuje, obraznost nabývá konkrétnosti a básně často zachycují přírodní děje symbolické platnosti, kterým autor vtiskl etický rozměr.

Introspektivní existenciální lyrika sbírky *Svár* ALENY VRBOVÉ (1946), představující verše z let 1937–43, zachycuje v obrazech často stopených v koloritu šera a noci sváry lidské duše. Autorka hledá v niterných reflexích, v obrazech citových zranění a snově utkvělých představ duchovní rozměr lidského bytí.

Svrázanou variací na symbolistickou poezii Mallarméovu a Valéryho je kniha

Ruby (1947), jejímž autorem je JAN MARIUS TOMEŠ. Hermetická poezie vysoce stylizovaného, formálně virtuózního a koncentrovaného tvaru, využívající často odkazů k antické tradici, je typologicky příbuzná Holanově lyrice třicátých let stejně jako Palivcově válečné poezii, ovšem bez agresivní metaforiky, myšlenkové hloubky a básnické mnohovýznamovosti. Technikou variací vytváří Tomeš cykly, které se soustřeďují často k samotnému životu básnického slova, a autor vyjadřuje záměr jít až „za stěnu slov“ do prostoru, v němž trvají v tichu prativy věcí.

Významné změny se odehrály v poválečné poezii OLDŘICHA MIKULÁŠKA. Po krátké poetistické epizodě z přelomu dvacátých a třicátých let a mnohaletém odlčení rozvíjí básník v řadě sbírek z doby válečné halasovský typ poezie a v jeho básnické modifikaci postupně nalézá osobitější výraz. Ve sbírce *Podle plotu* (1946) je tradiční venkovský svět Mikuláškovy dřívější poezie nahlížen s robustní předmětnou obrazností, ustavičně dramatizován využitím dějových sloves a motivy pohybu, lidskými i přírodními ději (chůze, let ptáka, vítr), takže působí i přes svou předmětnost svrchovaně dynamicky, je nabit vnitřními konflikty a významovým napětím. Ještě výrazněji je patrný tento dramatický nerv Mikuláškovy poezie ve sbírce *Pulzy* (1947), která již zcela opouští venkovský plenér a nesporně i pod vlivem soudobého civilismu a poetiky Skupiny 42 nachází vhodný básnický terén v životě současného města. Ještě zřetelněji a mnohdy přímo manifestačně (např. v úvodní básni *Pulz věnované Halasovi*) prožívá a zobrazuje básník svět v pohybu jako ustavičně pulzující dramatickou jednotu dějů kosmických i přírodních, duchovních i tělesných, snových i reálných: „Čím ale náhle jsme se vším, / se svailem, stvolem a vlnou, / tančící vesmír, tah ptáků, / sun lunny, anděl a běs?“



Oldřich Mikulášek

PRÓZA

Próza období 1945–48 tvoří celek velmi nepřehledný: mísí se v něm díla nově napsaná s prózami vydanými „ze zásuvek“, tendence reagující na aktuální poválečné společenské dění s trendy, jejichž počátek sahá do třicátých let.

Sjednocujícím tématem nových i starších děl a všech tvůrčích generací byla válka. Bezprostředně se válečné téma odrazilo v dokumentární a svědecké literatuře, která v letech 1945–48 zaznamenala nebývalý kvantitativní rozmach a jejíž impulzy zasáhly i fabulovanou prózu, a v literatuře usilující o umělecký obraz vězeňské zkušenosti nebo každodenního života v protektorátu. Parabolicky nebo prostřednictvím ideových paralel se s válečnou zkušeností vyrovnávala próza historická a alegorická. Válka byla také podnětem k revizi individuálního i společenského hodnotového systému, ať už prostřednictvím existenciální analýzy bytí jedince v extrémních podmínkách ohrožení života, nebo skrze hledání nového, aktivního a společensky revolucionizujícího hrdinství.

V tomto období postupně sílilo volání po literatuře, která by svým optimistickým a kolektivistickým laděním odpovídala obecnému směřování k socialismu. Současně však trvaly a dále se rozvíjely tendence typické již pro literaturu třicátých let a doby okupační: k frekventovaným prozaickým typům se řadila intimizující rodinná a rodová kronika i její varianta společensky výrazněji zakotvená a blížící se již románu společenskému a vývojovému, vesnická próza a próza psychologická, ale také epika založená na obrozené dějovosti, situačním zahrocení a vypravěčské spontánnosti. Po válce se znovu vynořily typy, které za okupace absentovaly, totiž próza surrealistická, přírodní a lyrická a próza kombinující fabulaci s autobiografickými postupy. Tradiční prozaické žánry nicméně postupovala řada rysů nových, aktuálně motivovaných: zvláště je to patrné v existenciální větvi psychologické prózy, která usilovala o nové definování vztahu mezi jedincem a společenským celkem prostřednictvím prohloubené analýzy individuálního prožívání světa, a v prózách vesnických a společenských, které naopak spatřovaly základ nové morálky v apriorně pojmenovaných potřebách společenského celku.

Nepřehlednost vývojových pohybů v letech 1945–48 není dána jen tím, že jde o krátké období, v kterém se prolínají rysy „starého“ a „nového“. Zvyšuje ji i fakt, že starší i nově nastartované procesy neměly možnost proběhnout až do konce, do svého vyčerpání. Mocenský převrat v únoru 1948 zastavil autonomní kulturní pohyby a nahradil je ústřední reglementací a nastolením striktních norem.

Sledování vývojových proměn české prózy v období 1945–48 ztěžuje rozpor mezi literárněkritickými programy a literární produkcí. Zatímco většina kritiků ve svých úvahách vycházela z premisy, že přítomná situace je okamžikem prudkého historického a sociálního zlomu, který si vynucuje také zásadní změnu orientace literatury a její poetiky, prózy, které byly napsány až po květnu 1945, a tudíž mohly na tento postulát aktuálně reagovat, byly v tehdejší produkci v menšině. Zejména v prvních dvou poválečných letech převažovaly naopak knihy napsané nebo alespoň koncipované v průběhu válečných let (a někdy i dříve), případně dodatečně v detailech aktualizované. Teprve po květnu 1945 se tak čeští čtenáři seznamovali s tvorbou, která za okupace, především pro svou tematiku, neměla šanci na publikování, ale také s díly spisovatelů, kteří prožili válku v emigraci a jejichž prózy v zahraničí již vyšly, ať už česky, nebo ojediněle v překladu (Egon Hostovský, František Langer, Jiří Mucha, Zdeněk Němeček, Vladimír Vaněk aj.). Vydáno bylo i několik knih z pozůstalosti zemřelých autorů, popřípadě souborů jejich starších časopiseckých textů: ohlas získala především próza KARLA POLÁČKA *Bylo nás pět* (1946, → s. 336, kap. *Literatura pro děti a mládež*) a soubory drobných žurnalistických útvarů KARLA ČAPKA *Kniha apokryfů* (1945) a *Bajky a podpovídky* (1946; obojí ed. Miroslav Halík).

Skutečnost, že poválečná knižní produkce byla z nemalé části výsledkem literárních snah období, od něhož se česká společnost hodlala co nejrychleji odpoutat, způsobovala, že řada literárních kritiků a publicistů přistupovala k dobové próze se značnou dávkou přezíravosti a netrpělivosti. Obecné naladění doby vyjádřil pregnantně Karel Polák, když v přednášce pro Klub čtenářů přednesené 11. února 1947 velmi skepticky charakterizoval pojem „dnešní český román“: „Jak možno mluvit o románu dnešním, když všecka naše mysl je zaměřena k zítřku? Není to, co nazveme dnešním českým románem, už věcí včerejška, ještě než jsme to slovo vlastně vyřkli? [...] Valná část těch knih byla napsána za okupace, některé dokonce ještě před válkou. Mohly vyjít až teď, ale právě proto jsou to samou povahou věcnou i slohovou romány už historické, včerejší. Rostou z osobních i citových nálad včerejška, z nálad, jichž není radno zapomínat, ale které jsou přece už překotným vývojem nadobro překonány“ (Knihy a čtenáři 1947, č. 5–6).

Přezíravost vůči všemu, co bylo – byť třeba jen dobou vzniku – spjata s duchovním ovzduším protektorátu, vedla již v letech 1945–48 k přehlížení některých autorů, děl a celých žánrových oblastí; pozdější marxistická literární historie pak tento zúžený zorný úhel proměnila v závaznou představu o „hlavním proudu“, spjatém „s procesem zrodu socialistické literatury“, a o nezajímavosti tendencí odsouzených k zániku.

Ve skutečnosti byla próza let 1945–48 celkem značně mnohotvárným a vnitřně bohatě členitým, v němž vedle sebe koexistovalo, vzájemně se doplňovalo a prostupovalo mnoho různorodých tendencí, a to často i v rámci jediného díla či skupiny děl. Podstatné pak je, že skoro celou českou poválečnou prozaickou produkci spojovalo a zásadním způsobem modifikovalo jedno jediné velké téma: válka. Úkol vyslovit čerstvý prožitek války a okupace si kladli nejen autoři, jejichž díla a postupy vyrůstaly z okupační atmosféry, ale i prozaici, kteří navazovali na potlačenou kontinuitu s literaturou předválečnou či hledali nové cesty, jež se sbližovaly s děním v literaturách západoevropských. Konečně si je kladli i ti, jejichž tvorba již připravovala nástup budoucí budovatelské poetiky. Značně se ovšem lišily cesty a postupy, jimiž tento prožitek do literárního díla pronikal, jakož i ideové závěry, jež z něho jednotliví autoři vyvozovali.

Vzhledem ke značné mnohostrannosti literárních poetik, tendencí a snah, ale i vzhledem k jejich vzájemnému prostupování a prolínání není přitom snadné rozdělit poválečnou prózu do jednotlivých a přesně ohraničených proudů. Situaci komplikuje i pokusení interpretovat a hodnotit různorodé a mnohosměrné pohyby v rámci poválečné prózy z pohledu jejich výsledku. Mnohé z tendencí, které byly během prvních poválečných let a zejména po únoru 1948 hodnoceny jako odumírající a překonané, přitom ustoupily pouze mimo dosah mocenského řízení literatury a postupně se do ní znovu vracely během několika vln kulturní liberalizace od druhé poloviny padesátých let a v letech šedesátých.

Starší prozaické tendence

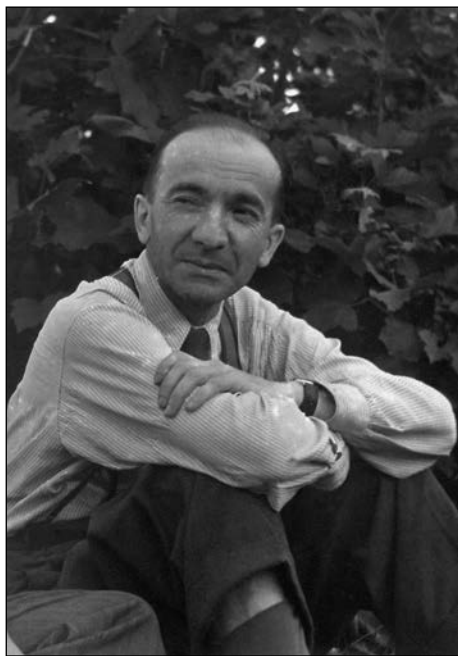
Množství shodných rysů mezi prózou válečnou a těsně poválečnou, a to jak povahy tematické, tak i žánrové a stylové, vyplývá z vydavatelské setrvačnosti. I v poválečné produkci byly výrazně zastoupeny prozaické typy soustředěné k mikrosvětů jedince či rodiny (psychologický román a intimizující rodová kronika, v níž jsou potlačeny vazby k tzv. velké historii). Tendence okupačního období ke kultivaci jazykových a tvárných prostředků doznávaly zvláště v próze navazující na podněty obrozené epiky třicátých let. Významné postavení si uchovávala rovněž historická a fantaskní tematika, pojímaná ovšem často jinotajně a pohybující se na pomezí mezi reakcí na válečnou a protektorátní situaci a vizemi nového poválečného života.

■ Spektrum doznívajících typů prózy

Důležitou pozici v protektorátní a poválečné knižní produkci zaujímal rodové kroniky, tedy žánrový typ, který za okupace umožňoval uchýlit se do mikrosvěta rodinných vztahů a individuálních mravních konfliktů, případně se vyjadřovat k problematice umělecké tvorby a osobnostního sebeutváření. Tato intimizace doznávala ještě v *Letopisech české duše* ČESTMÍRA JEŘÁBK (I. *Podivná průvodkyně*, II. *Kvetoucí sad*, 1946) nebo ve čtenářsky úspěšnější *Stříbrné paruce* ADOLFA BRANALDA (1947), kronice několika pokolení divadelnického rodu, rozvíjející tradici laskavé bassovské drobnokresby a založené na důkladné a přesné evokaci dobových reálií. Souběžně s dozníváním intimizace probíhaly však v žánru rodové kroniky i procesy protikladné: vedle mezitvarů spojujících rysy lokální kroniky a psychologického románu (jako Kvas Edvarda Valenty) se objevovaly prózy, v nichž se sféra rodinných a rodových vztahů stávala předmětem širších souvislostí společensko-politických. V těchto prózách se obvykle prosazovaly výrazné znaky ideologizace tématu i pojetí (Marie Pujmanová: *Hra s ohněm*, Vojtěch Mixa: *Smršť na čtrnáctém poledníku*, Helena Dvořáková: *Pád rodiny Bryknarů*).

Hojně byl v knižní produkci poválečných let zastoupen typ prózy, jehož kořeny tkví ve třicátých letech a v tehdejší úsilí o obrodu epických základů prozaického tvaru. Rozmach epiky fabulistické, opřené o bohatou dějovost

a rozvíjení syžetu bez výraznějšího myšlenkového zatížení, ale také o kultivaci jazykových prostředků a účinnou gradaci celku, popřípadě i jednotlivých epizod, souvisel s podmínkami literárního života za okupace: cenzurní zábrany nutily autory k hledání tematiky utvrzující ve čtenářích otřesenou víru v trvalé mravní hodnoty a sílu uměleckého projevu. S jistou licencí lze mluvit o druhé, značně opožděné vlně novoklasicismu. Její vrchol spadá do let okupačních, některé prózy daného typu ovšem vyšly až po válce. Do tohoto okruhu patří mimo jiné milostné romaneto ze starosvětského prostředí živnostníků na pražské Kampě (VLADIMÍR NEFF: *Marie a zahradník*, 1945), novelistické cykly využívající možnosti stylového odstínění podle dobové a společenské lokalizace příběhů (JOSEF KOPTA: *Láska v pěti podobách*, 1946; MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL: *Pět milostných a jedna*, 1946), s barvitým orientálním koloritem pracující mongolská „bylina“ (MILOSLAV FÁBERA: *Sedm mongolských koní*, 1946) či legendistická parafráze oživující atmosféru renesanční Florencie (ČESTMÍR JEŘÁBEK: *Podivuhodný návrat bratra Anselma*, 1948). Je však možné k němu zařadit i román FRANTIŠKA KUBKY *Palečkův úsměv* (1946) se znaky pikareskního románu s enšpíglovskými kousky titulního hrdiny, jenž vznikl propojením samostatných povídek, otištěných v roce 1943 v knize *Pražské nokturmo*. V dílu druhém, nazvaném *Palečkův pláč* (1948), však již autor postavu bratra Palečka, šaška krále Jiříka z Poděbrad, programově přetvářel v nositele idealizované husitské tradice národní a sociální.



Jan Čep

Větev epiky situační, soustředěně k okamžikům, v nichž se ozřejmuje podstata osudu, reprezentoval od třicátých let především JAN ČEP, orientující se na venkovské látky a na hodnoty náboženské víry. Po válce vydal povídkový soubor *Polní tráva* (1946), tematicky sjednocený motivem pomíjivosti pozemského života. Životní peripetie Čepových zdánlivě prostých postav jsou podány střídavě a s charakterizační úsporností, pod povrchem kronikářsky zaznamenávaných epizod jsou však utajeny intenzivní citové i duchovní konflikty, které posilují přesvědčivost výsledného smíření s neodvratným během času a s vyšší než lidskou logikou životního dění. Ve stínu Čepových próz zůstala novelistická tvorba JOSEFA HEYDUKA (*Bosorka*, 1946).

Setkání

Dělo to ke konci října 1943, na malé stanici u
lespých hranic. Profesor Václav Šuk tudy projížděl
po prvé v životě; viděl vřát v posledních měřících
tolik míst, kterých neviděl nikdy předtím, a díval
se na ně on, kdysi nenáročný a dychtivý cestovatel,
neda bez zájmu, ba vuspole a s odpysem.

Tohle nepatrné nádraží v horách vidělo kdysi
jenom bratři osolní vlaky, tři nebo čtyři za den; vy-
stupoval z nich venkovan v válečnickém kabátě a s cest-
níkem, vraceje se z návštěvy v krajské nemocnici,
někdy státních lesů v mysliveckém klobouku, celník
nebo celník, a příchla nějaký turista bez čapky a
s tlumočkou na zádech; upín tu však stály těž-
ké lokomotivy, řinčely nárazníky nákladních vago-
nů, projížděly transporty vojáků, zajatců a vězňů, je-
jichž strašné oči se někdy objevovaly za malým té-
mizpouštěním okénkem v rohu naboe, a korečiny

Heyduk nezapře svou erudici překladatele moderní francouzské literatury (André Gida, Paula Claudela, Françoise Mauriaca aj.), s Čepem jej spojuje stylová kultivovanost a schopnost učinit prostý osud vesnických lidí součástí obecného vesmírného dění. S oblibou užívá baladického šerosvitu, atmosféry temné osudovosti a výrazných dějových i charakterizačních point. Zastihuje své postavy v situacích, jež přesahují jejich mravní možnosti, konfrontuje je s letmo zahlédnutým ideálem, jehož se vzápětí musejí vzdát, nebo se silami, které nejsou s to ovlivnit. Volí protagonisty, kteří svou vinu spíše vzdáleně tuší, než aby ji reflektovali a hluboce protrpěli. Spojení jisté primitivnosti charakterů a prostředí s uměřenou vypravěčskou dikcí dává Heydukovým prózám intenzivní vnitřní napětí.

Odlišného, novinářského rodokmenu je povídková tvorba EDVARDA VALENTY, nicméně i ona se soustřeďuje na situace, které v bleskovém osvětlení ozřejmí lidský charakter nebo osud. Valenta, který vydal zeň své dlouholeté povídkářské činnosti v souboru *Kouty srdce a světa* (1946), rozvíjel především podněty Karla Čapka a školy Lidových novin; projevoval se ovšem i jako ctitel anglosaské short story, založené na vypravěčské ironii, dějové a charakterizační zkratce a pádné pointě. Jeho drobné prózy zpravidla portrétní svérázné lidi a figurky, s nimiž se autor setkal při novinářských toulkách po světě i domově, nebo rozvíjejí anekdotickou situaci, za níž se skrývá nikoli bezvýznamné poznání lidských pošetilostí. Konciznější je Valentův román *Kvas* (1947), navazující na žánrový typ lokální kroniky a na tradici měšťanského románu pozdně naturalistické ražby. Proces industrializace venkovského kraje na přelomu 19. a 20. století tvoří pozadí pro obraz mravního zrání hlavního hrdiny, kterého souběžně formují požadavky podnikatelské výbojnosti i sociální odpovědnosti. Valenta svým románem o „chlapičce dobyteli“, který vyjde z chudých poměrů, ale díky usilovné dřině a podnikavosti se prosadí v tvrdé konkurenci, oponoval dominantní dobové tendenci hned několikanásobně: relativizoval vazby mezi sociálním postavením postav a jejich charakterovými vlastnostmi a vyzvedal společenskou potřebnost podnikatelského ducha; citlivá a odstíněná povahokresba hlavní i řady vedlejších postav odkazovala pak k tradici psychologické prózy třicátých a čtyřicátých let, jejíž nosnost byla v poválečném období všeobecně zpochybňována.

Pokusy o společenský román širokého záběru, o román generační a rodinný byly většinou tematicky zaměřeny k minulosti, zvláště k období meziválečnému. V kontextu společenského románu se i po roce 1945 výrazně uplatňovali autoři demokratické orientace, kteří svými díly oponovali tendencím k zjednodušenému vidění světa podle klíče třídní determinace.

Obsáhlý román ZDEŇKA NĚMEČKA *Evropská kantiléna* (1945), který rozvíjí několik navzájem se křížících dějových pásem na široké scéně meziválečné Evropy od Ruska až po Španělsko a od bohémského prostředí umělců po mondénní svět diplomacie, byl ambiciózním pokusem o zapojení několika

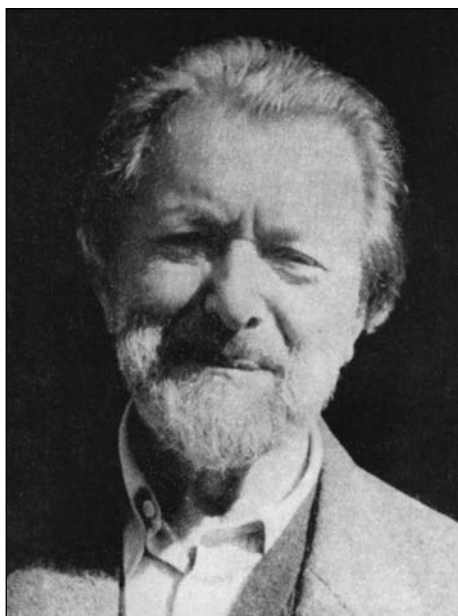
Zdeněk Němeček
při podpisu letecké
dohody mezi
Československou
republikou
a Dánskem
14. 5. 1947



individuálních příběhů do širších souvislostí evropského duchovního klimatu dvacátých a třicátých let. Obecný dosah soukromých osudů byl však překryt efektní a poněkud samoučelnou fabulací a myšlenkové podloží románu, autora představa o nerozdělené Evropě, k níž patří stejně racionální a utilitární Západ jako citový a nevypočitatelný Východ, zůstalo v rovině tezí vyslovovaných tradičně pojatým, vševědoucím vypravěčem.

V rozvíjení podnětů epiky vypravěčské, která klade největší důraz na sám akt vyprávění, pokračovali v poválečném období J. Š. Kubín a Jaromír John. JOSEF ŠTEFAN KUBÍN, opírající se o dokonale zažitou zkušenost sběratele lidové slovesnosti, vydal po válce vedle souborů *Kudrnaté povídky* (1946) a *Lidové humorky* (1948) čtvrtou a pátou knihu volného cyklu označovaného jako *Jivínské rapsodie* s tituly *Stíny jdou za námi* (1946) a *Divoké přehánky* (1948). Znovu se v nich projevil jako nezkrotný vypravěč, jemuž mnohem víc záleží na řeči než na tématu a jehož bizarní, z pout běžné životní logiky vyšinutý svět, obdařený přitom četnými realisticky odpozorovanými detaily, je nezastřeným produktem právě této přebujelé řečové aktivity. Ve frazeologii, tvarosloví i syntaxi čerpá Kubín z lidového jazyka a z podkrkonošského nářečí, v obraznosti a fabulaci z folkloru, ale nebojí se osobitých kombinací jak v jazykovém výrazu, tak i v motivické skladbě povídek. Tím, jak vytváří radostnou, povznesenou atmosféru života nezkráceného ve svých tvořivých možnostech, stýká se jeho tvorba, napájená z tradičních zdrojů, paradoxně se směřováním meziválečné avantgardy.

JAROMÍR JOHN soustředil svůj zájem na umělecké povýšení pokleslých slovesných žánrů. V poválečném období vyšly knižně dvě části jeho volné trilogie o „lidech povržených“, proponované původně jako triptych romanet. Předpokládaný rozměr dodržel autor jen u prózy *Eskamotér Josef* (1946); próza *Pampovánek* (1948) se mu již rozrostla v obsáhlý román, stejně jako *Honda*



Josef Štefan Kubín

Cibulků na světlo vydaný (z něj stačil za svého života, v roce 1949, publikovat jen ukázkou *Diamantové střevíčky*, v úplnosti próza vyšla až roku 1976). Eskamotér Josef je variací na motivy starozákonních příběhů o Josefovi, Marii a Jobovi; je lokalizován do časů úpadku sklářského řemesla v Čechách a ironizuje optiku sentimentálního sociálního románu i mravoučných vyprávění o zázračné odměně, jíž se dočkají dobří a spravedliví. Pampovánek je založen na ještě odvážnější motivické paralele mezi historií Kristova ukřižování a životem chudého, opuštěného hochy nemanželského původu, kterého klášterní výchova přivede k přesvědčení o vlastní vyvolenosti. John podobně jako

Kubín nerespektuje žádná pravidla klasicky uměřeného vypravěčství, bez skrupulí střídá různé žánrové i výrazové polohy, vytváří barokní labyrint dějových odboček, do epického vyprávění vkládá obsáhlé vsuvky zúročující předchozí důkladné studium dotčených sfér lidské činnosti. Překypující znalost nejdleších skutečností života se u něj spojuje s mnohostí vypravěčských postupů, se zpochybněním každého ustáleného a zkonvenčnělého hlediska a s osobitým přístupem k postavám, jež jsou současně poslušnými marionetami v rukách ironického vypravěče-principála i osobami, které neztrácejí alo-gickou záhadnost a vnitřní duchovní rozměr lidských bytostí. V dílech vyšlých v poválečném třiletí dosáhl John své autorské zralosti. Ironický a parodický potenciál jeho tvorby nemohl ovšem v následujících desetiletích programově vážného, až patetického vztahu k literatuře nalézt rezonanci. Johnova relativizace všeho, co aspiruje na věčnou a všeobecnou platnost, byla v prudkém rozporu s pozvolna se prosazující poetikou prózy nabízející jediný, rádobý objektivní výklad světa.

Vedle děl, v nichž doznávaly tendence příznačné pro protektorátní období, charakterizuje léta 1945–48 také znovuvynoření některých typů prózy, které byly zastoupeny v žánrovém systému předválečném, ale za okupace absentovaly, zejména skupina próz imaginativních a lyrických. Teprve v roce 1945 vyšla surrealistická próza VÍTĚZSLAVA NEZVALA *Valérie a týden divů*, vzniklá o celé desetiletí dříve, zároveň vycházela i díla mladších surrealistů, příslušníků Skupiny Ra – Ludvíka Kundery a Zdeňka Lorence (→ s. 181, kap. *Poezie*).

Mimo surrealistickou doktrínu stála tvorba ARNOŠTA VANĚČKA, měla k ní však blízko po stránce motivické i tím, že asociativní logika obraznosti v ní často vítězila nad logikou epické jednoty a návaznosti. Svůj sklon ke snově rozplývavému vypravěčskému podání mohl Vaněček nejorganičtěji uplatnit v prózách rezignujících na realistickou pravděpodobnost prostředí i postav – v symbolických podobenstvích s tajemnými motivy starých sídel, rodových prokletí a majetkových pout (*Světlo v zámku*, 1945; *Ryřík světa*, 1946), v textech těžících z exotismu odlehklých dob i míst (*Písař u Svatého Víta*, 1946; *Černá labuť*, 1947), ve varovném žánru antiutopie (*Atomové město*, 1948).

Lyrismus měl ovšem v poválečné próze i tradičnější podoby. Přírodní prózy JAROMÍRA TOMEČKA (*Ryba a hvězda*, 1945; *Země zaslíbená*, 1947) byly soustředěny k deskripci přírodního koloběhu a zvířecích osudů. Z okupační vlny návratů k domovu, k rodným místům a k mateřským jistotám země i řeči vyrostly vedle básnického místopisu jižních Čech *Země zamýšlená* (1947; přeprac. ve 2. sv., 1957; rozšíř. s tit. Šumava, 1970) od LADISLAVA STEHLÍKA také prózy JANA ČÁRKA *Dopis na věčnost* (1947) nebo ROBERTA KONEČNÉHO *Chudobky* (1946). Mimořádné postavení v této skupině děl oslavujících krajiny pisatelova srdce zaujímá svými slovesnými kvalitami drobná próza FRANTIŠKA HALASE *Já se tam vrátím...* (1946 ve sb. *Vysočina*; 1947), která vznikala od roku 1940.

Návrat k dětství, rodině a kouzlu ztracené minulosti charakterizuje i dvě z trojice významnějších knih stojících na rozhraní memoárové literatury a fabulované prózy. V knize *Zelená ratolest* ČESTMÍRA JEŘÁBKA (1946) se beletrizace projevuje hlavně v rovině kompoziční a stylové. Sled drobných epizod



Titulní list a frontispis Bohdana Laciny, 1948

ze života jihomoravské vesnice a z dění uvnitř učitelské rodiny se rozčleňuje podle koloběhu ročních dob, autor rozvíjí epické a dramatické možnosti látky, pracuje s dialogem, obraznými prostředky, střídáním vypravěčského hlediska. V autobiografickém románu malíře, sochaře a literáta JAKUBA OBROVSKÉHO *Malá řeka* (1947) přistupuje k těmto beletrizacním postupům i maska odosobnění: vesnické dětství v Bysterci u Brna je v knize evokováno prostřednictvím příhod a zážitků epické postavy, která se od autorského subjektu emancipuje i svým jménem a pozdějšími životními osudy. Ve vyprávění se střídá robustní humor s jímavou nostalgií. Hojným užitím nářečí a snahou o vyvolání sytého lokálního koloritu se Obrovský hlásil k tradici moravských regionalistů.

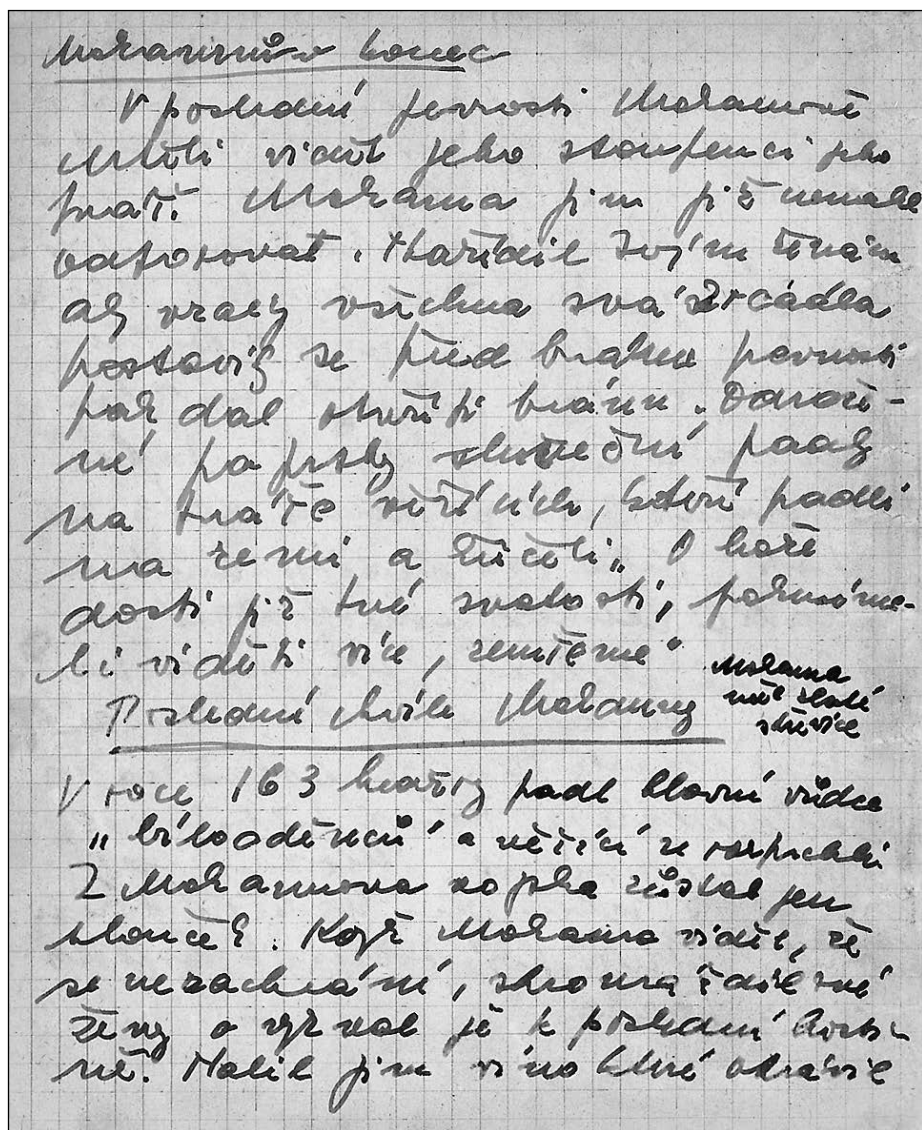
Velký zájem vzbudila vzpomínková próza přítelkyně a ženy Karla Čapka, herečky OLGY SCHEINPFLUGOVÉ, *Český román* (1946), rekapitulující proměny, jimiž během dvou desítek let procházel složitý vztah těchto dvou výrazných tvůrčích osobností. Autorka v něm užila četných citátů z korespondence s Čapkem, přenesla je však do dialogů a nerespektovala ani jejich časové relace. Tyto posuny od faktické struktury látky k její výstavbě beletristické tvoří součást celkového pojetí díla, jež Scheinpflugovou představuje jako aktivní duchovní spolupracovníci Karla Čapka a jako ženu, která osudově přispěla k rychlému vyžrání jeho talentu i osobnosti. Dojem z takto stylizované vlastní role a dokumentární nespolehlivost díla dále umocnil autorčin sklon k melodramatickému, verbálně tragizujícímu podání a konvenčnímu vidění Čapkových lidských rysů.

■ Próza historická a alegorická

Historické alegorie dávaly za války možnost jinotajné výpovědi o aktuální politické a společenské situaci. Nesla tak v sobě jistý ideologický náboj, který se po válce ještě dále vyhraňoval. Tyto prózy prostřednictvím historických a pseudohistorických podobenství vyprávěly o falešných vůdcích a dobyvatelích, o barbarství válek a odboji proti uchvatitelům. Svou alegoričností a možností fabulační hry s fakty měly přitom velmi blízko k prózám s rysy utopickými nebo fantastickými, které však obyčejně přinášely i projekty optimálního uspořádání společnosti. Tato jinotajně orientovaná tvorba si zpravidla uchovala tím delší životnost, čím větší spektrum možných konkretizací zvolená látka nabízela a čím byla zároveň soběstačnější ve svém prvotním, nepřeneseném významu.

V první řadě to platí o románu JIŘÍHO WEILA *Makanna, otec divů* (1946), který byl dopsán už v roce 1940, kdy autor jako Žid nemohl publikovat, nicméně pokusil se rukopis zadat do nakladatelství pod cizím jménem. Weilova próza postihuje obecně platné mechanismy politické lži, falešného mesiášství a společenské manipulace. Konfrontace titulní postavy, arabského generála

a lžiproroka z 8. století, s masami jeho stoupenců mífí ke zvýraznění protikladu mezi individuální vůlí k moci a v dějinách neustále zneužívanou touhou bezprávných vrstev po spravedlnosti. Román je stylizován jako nápodoba starých kronik. Jiří Weil, stoupenec meziválečných teorií o krizi románu, se v něm odvrátil od psychologické introspekce a jednotlivým epizodám ponechal jejich autonomnost (portréty Makannových příznivců mají ráz takřka samostatných povídek). Jeho vypravěč je věcným pozorovatelem dění, vyhýbá se kome-



Jiří Weil: Makanna, otec divů, pracovní materiály z pozůstalosti autora

tářům a emocím, autor využívá orientálního koloritu, verbálních exotismů a mírné stylové archaizace. Na působivosti románu se podílí i Weilova znalost pramenů a prostředí (v sovětské Střední Asii nuceně pobýval v třicátých letech).

Princip vůdcovství je tematizován i v próze IVANA OLBRACHTA *Dobyvatel* (1947), která je beletristickou adaptací Dějin dobytí Mexika amerického historika W. H. Prescottta a v níž se tedy estetické zřetele uplatňují jen s ohledem na funkci poznávací. Olbracht akcentoval paralely mezi Cortezovým tažením a Hitlerovými výboji na jedné straně a mezi zoufalým bojem Indiánů za přežití a protifašistickým odbojem na straně druhé. V těchto ideových momentech, jejichž dobová aktuálnost se ovšem během času stala nezřetelnou, oslabována i určitou romantizací ústřední Cortezovy postavy, spočívá těžiště jeho jinak pietního převyprávění předlohy (míra Olbrachtova původního autorského vkladu se začátkem roku 1948 stala předmětem polemik vyvolaných negativní recenzí Antonína Hrubého v Kritickém měsíčníku).

Téma boje proti uchvatitelské moci dominuje také historickým románům PAVLA NAUMANA *Faon* (1947) a VLADIMÍRA VAŇKA *Země krvácí, země kvete* (švédsky Stockholm 1943; česky 1946). Vaňkův román, zasazený do doby třicetileté války, vznikl ve švédském vězení, kam byl autor uvržen na nátlak Německa, protože v neutrálním Švédsku pracoval jako bývalý diplomat pro zahraniční odboj. Vaněk chtěl upoutat pozornost švédské veřejnosti k československé věci a podpořit protifašistickou emigraci vyzvednutím její historické legitimacy. Tomu odpovídá idealizace švédské účasti v protihabsburských akcích, ostře protiněmecké ladění díla a hlavně jeho přímočará agitačnost, projevující se mimo jiné i v modernizaci historického dění. Alegorická vazba mezi tématem a jeho aktuálním výkladem je mnohostrannější v Naumanově románu *Faon*,



Ivan Olbracht
se sovětským vojákem,
květen 1945

který čerpá svůj námět z doby punských válek, kdy se řecké osady v jižní Itálii a na Sicílii stávaly jablkem sváru mezi Římem a Kartágem. Nauman dbal na důslednou antickou stylizaci díla: užil dopisové formy, která mu umožnila reprodukovat události z epického odstupu, se zmoudřelým nadhledem, rétorickou dikcí starověké historiografie, tíhnoucí k zobecňujícím filozofickým úvahám a gnómičným průpovědím. Protagonista románu, bojující po celý život proti římské rozpínavosti, se postupně mění z patriota přesvědčeného o výjimečnosti vlastního rodiště v obránce všelidského ideálu svobody jako nejvyšší životní hodnoty.

Jako kritické účtování se společenskou indiferentností a protektorátní atmosférou oblomovské pasivity vyznívá próza MILOŠE VÁCLAVA KRATOCHVÍLA *Král obléká halenu* (1945). Titulní postavou je český král Václav IV., kterého autor pojal jako osamělce, drčeného svou neschopností volby mezi protichůdnými historickými silami. Kratochvílovo hledání možností osobní účasti v dění světa dosahuje – i při statičnosti ústředního charakteru – silného evokačního účinku: opírá se o lyrismus, malířsky barvitě popisuje městských i přírodních scenerií, využívá četných dynamizujících kontrastů, v některých epizodách vytváří ovzduší snové přízračnosti. Hlubší analýzou odpovědnosti jedince je cervantesovský román ZDEŇKA URBÁNKA *Cestou za Quijotem* (1949), který se už v poúnorové kulturní atmosféře nedočkal patřičného ohlasu (↓).

Jestliže se již v těchto převážně monograficky koncipovaných historických prózách, spjatých s válečnou atmosférou, často prostupovala perspektiva individuálního hrdiny se zájmy širšího kolektiva, v rámci alegorické prózy se objevila i díla přicházející s tématem společenské změny, s projektem mravního a sociálního uspořádání poválečné společnosti.

Představa o možnostech nového dějinného začátku nezatřeseného minulými vinami a omyly byla po válce velmi rozšířená a přitahovala autory nejrůznější politické orientace. Polemicky vůči ní vystoupil PAVEL NAUMAN v nepřítliš zdařilé antiutopii *Zlatý věk* (1949). Chiliastický mýtus mravní obrody je obsažen v románu JOSEFA KOPTY *Dies irae* (1945), kde



Titulní list románu Zdeňka Urbánka, 1949

se očistná bouře a začátek nového života (dílo příznačně uzavírá apostrofa nového a krásného dne) ohlašuje temným podzemním duněním a sesuvem půdy. Kopta vychází z tradiční podoby vesnického románu s dílčími romantickými prvky: realisticky zachycuje zevnějšek postav, jejich vztahy i vyjadřování, romantické zdroje má ústřední milostná zápleтка i tajemná hrozba posledního soudu. V kompozici autor pracuje s anticipacemi i zpětným osvětlováním dějů a umně stupňuje napětí až k závěrečnému rozuzlení; dušezpytné postupy nahrazuje záznamem výsledku psychických procesů a dodává tak prostým vesnickým lidem rysy monumentality. V druhém významovém plánu, opřené jak o symboly dobově aktuální, tak i nadčasové, román přerůstá v podobenství o mezích racionálního výkladu světa.

Některé alegorické prózy naznačovaly cestu k poúnorové poetice jak zdůrazněním významu kolektivního vlastnictví a společné práce při formování nové lidské morálky, tak podřízením dějové logiky apriorní autorské koncepci. Utopické představy o nápravě lidských pořádků přitom jednotliví autoři promítali do různých historických či pseudohistorických témat: JIŘÍ HRONEK v *Údolí jasu* (1946) do prostředí Palestiny těsně po Ježíšově ukřižování a OLDŘICH AUDY v obsáhlém románu *Údolí se zvedla* (1947) do doby švýcarské reformace. Idealizující vize o blízkosti křesťanství a komunismu našla svůj výraz i v románu MIROSLAVA HANUŠE *Legenda o Tomášovi* (1947). Přímočaře alegorický román *Slovanské nebe* JOSEFA TOMANA (1948) aktualizoval v duchu nejedlovské kulturněpolitické koncepce slovanskou mytickou prehistorii a představil slovanské Čechy jako příčinlivý národ, na rozdíl od bojechtivých Germánů předurčený ke kolektivní práci.

■ Próza psychologická

K frekventovaným žánrovým typům patřila jak v době okupace, tak v prvních poválečných letech psychologická próza. Pro poválečné literární klima je však příznačné, že ti z významných autorů psychologické prózy, kteří se dožili konce války, se začali sami brzy odvracet od detailní dušezpytné analýzy a postupně tíhli buď k próze zdůrazněných funkcí společensko-politických (Václav Řezáč), nebo k sociálně utopickým podobenstvím. Dokládá to zejména tvůrčí vývoj MIROSLAVA HANUŠE, jednoho z předních představitelů této žánrové oblasti za okupace. V jeho poválečné produkci psychologickou analýzu vytlačují nejdříve motivy fantasticko-mystické (*Příběh o pomoci*, 1945) a poté prvky dobrodružné, až senzační fabulace spojené s úvahami o nacismu, vině a trestu a novém světě bez válek a utrpení (např. příběh o tom, co by bylo, kdyby Hitler přežil válku, *Já-spravedlnost*, 1946). Hanušova *Legenda o Tomášovi* (1947) pak opouští analytické postupy úplně; autorovo etické směřování zde našlo výraz v idealizující představě o blízkosti křesťanství a komunismu.

Většina psychologických próz vydaných v prvních třech čtyřech poválečných letech představuje jen více nebo méně osobité variace starších žánrových modelů. Jednu z možností mírné aktualizace tradičních prozaických postupů představovalo úsilí propojit psychologizaci s efektní fabulací a s pozdně naturalistickým zvýrazněním lidské pudovosti a osudové předurčenosti života. Takto postupovali **BERNARD HORST** v románu *Kroky osudu* (1945), **ANTONÍN PROCHÁZKA** v románu *Pošetilci* (1946) a **K. J. BENEŠ** v novelistickém diptychu *Rudá v černé* (1947). U Horsta a Beneše je médiem psychologické analýzy tradičně pojatý autorský vypravěč, jemuž je dostupná celá rozloha vytvořeného epického světa a který činy, myšlenky i city postav nejen zveřejňuje, ale i komentuje, Procházka pak objektivního autorského vypravěče střídá s vyprávěním přímého svědka dějů. Pro všechny tři autory je charakteristické, že svět individuální psychiky se jim jeví jako v zásadě transparentní a tradičními literárními prostředky takřka beze zbytku vyjádřitelný. Vzájemně se však liší v interpretaci životních kauzalit. Jestliže verbálně přexponované vypravěčské komentáře Horstova příběhu manželských krizí naznačují, že odpovědnost za vývoj citových vztahů nesou spíše tajemné síly života než postavy samy, v Procházkově románu má životní osudovost povahu mnohotvárného epického dění, jehož hlavními strůjci jsou samy postavy a jejich vášně. V Benešových novelách – na rozdíl od předchozích, otevřených i aktuálním politickým podnětům (problémy německé válečné viny a relativity společenské spravedlnosti) – nabývá pak osud podoby řetězce náhod, který je motivován spíše potřebou novelistického vypořádání a epického zaokrouhlení tvaru než psychologíí postav.

Mnohem početnější typ psychologické prózy navazoval na okupační prózu s etickou inspirací, již dominoval žánr románu výchovného, přesněji románu mravního sebeuvědomění, charakteristického minuciózní kresbou citových hnutí, generačních konfliktů, mileneckých a rodinných vztahů. I zde se ještě ojediněle – jako v románu **JAROSLAVA PECHÁČKA** *Pole třtiny* (1946) – objevovala tradiční narativní technika, častější však byly pokusy o subjektivizaci prozaického tvaru, dílčí uplatnění personálního hlediska ve vyprávění, využití vnitřního monologu, popřípadě i proudu vědomí, polopřímé nebo nepřímé vlastní řeči, vzájemného prostupování různých časových perspektiv a jiných pružnějších narativních prostředků. Podobně jako Pecháčkovu dílo i román **HANY KLENKOVÉ** *Regina Lorencová* (1947) se soustřeďuje ke konfliktům mezi rodiči a dětmi a k mravnímu i myšlenkovému zrání nekonvenčních dívek z měšťanského prostředí. V obou prózách je patrná autorská snaha o přestoupení hranic čistě psychologické prózy a propojení intimního světa postav s obrazem duchovního i politického života první republiky. Klenková svou prózu navíc stylizuje jako román v dopisech, jako zpověď a útržkovitě, retrospektivně skládanou sebereflexi mladé ženy, v níž teprve tragické ztroskotání probouzí smysl pro životní odpovědnost a pokoru. Názvem románu, typem hrdinky, soustředěním ke konfliktu mezi dcerou a tyranským, přesto však milovaným otcem i úsilím

o etickou apelativnost se otevřeně hlásí k románu Kristina Vavřincová norské spisovatelky Sigrid Undsetové, z domácích autorů pak k Boženě Benešové. Románem etické emancipace a hledání jiného způsobu života je také *Stráž* MARIE PRUŠÁKOVÉ (1945) z prostředí indiferentní předválečné zlaté mládeže.

Vedle Klenkové či Prušákové usilovali o uplatnění modernějších narativních postupů, umožňujících zachytit jemná citová hnutí a duševní stavy postav v jejich plynulé proměnlivosti, také FRANTIŠEK BÍBUS a HELENA HODAČOVÁ. Bíbus vystavěl svůj román o manželské nevěře *Jde za námi věrolomník* (1946) na vzájemném zrcadlení několika obdobných lidských osudů a na křesťanském přesvědčení o nadosobním etickém řádu, který člověku nedovoluje hledat vlastní štěstí za cenu cizí bolesti. Hodačová vydala v poválečných letech hned tři prozaické knihy. Jestliže novela *Mrak* (1946), variace na téma pubertálních dívčích citových zmatků, a novelistický triptych *Tři doby* (1946) s ústřední postavou ženy, která se uzavřela do světa vlastních infantilních představ, jsou sondami do čistě privátních sfér lidské psychiky, v románě *Odklad na neurčito* (1949) se autorka pokusila spojit psychologickou drobnokresbu s obecnějšími otázkami. Román se v retrospektivách vrací k válce a měřítkem společenské mravnosti se v něm stává odkaz domácího i zahraničního odboje.

Mnohem jednodušší a kompaktnější psychický svět, než jaký se objevoval v převážné části psychologické prózy, nikoli však svět primitivní, představil v próze *Zamlklé děti* JAROSLAV PODROUŽEK (1946). V jeho idylizujícím pohledu na dospívání knihařského učedníka se uplatnila i ironická konfrontace naivní chlapecké romantiky s hrubozrnnou jazykovou stylizací dialogů a humorem pražské periferie.

Dokumentární a svědecká literatura

Specifické postavení aktuálního protipólu tradiční literárnosti měly v české literatuře let 1945–48 díla a texty používající dokumentární a autobiografické postupy, mnohdy stojící na samém okraji čistě faktografické literatury. Spojeny takřka výhradně s tématem okupace a války byly vnímány jako příslib tematického i tvarového oživení a obratu k autentickému rozměru literární výpovědi a k realitě samotné. Více než individuální, neopakovatelný osud jedince jejich autory přitahovala možnost podat objektivizující svědectví o nedávné době. Jako „požadavek času“ se přitom zprvu jevil úkol pojmenovat a vykreslit překonané osobní a národní utrpení a také odboj proti uchvatitelům. Postupně však stále častěji a výrazněji vystupoval požadavek interpretovat tento boj jako okamžik, s nímž byla spojována očekávaná společenská změna.

Tomuto dobově vypjatému poznávacímu úsilí poskytovaly nejadekvátnější základnu žánry jako reportáž, memoáry nebo deník, tedy žánry, jejichž optika pracuje se skutečnými událostmi, fakty i osobami, je zaměřena na jejich fixaci a založena na výmluvnosti reality samé. Relativní otevřenost těchto žánrů umožňovala přitom integrovat do jejich struktury řadu aktuálních témat a problémů, reflektovat je se zřetelem k přítomnému kontextu s jeho politicky a národnostně zjitřenou atmosférou. Rozmach dokumentární literatury byl současně i projevem potíží umělecké prózy vyrovnat se s agresivitou faktů a promítnout je jako součást prožitého do individuálních a kolektivních osudů.

■ Svědectví o věznicích a koncentračních táborech

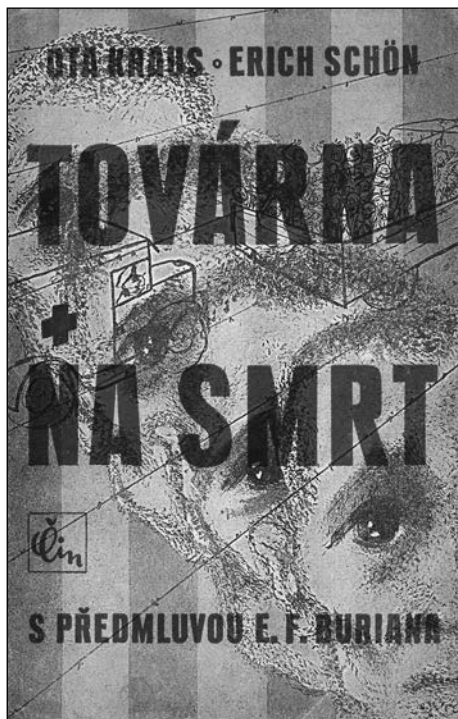
Nebývalou konjunkturou prošla v prvních poválečných letech dokumentární próza, zejména knihy o nacistických věznicích a koncentračních táborech. Ačkoli šlo o rozmach spíše kvantitativní (do roku 1947 vyšlo zhruba 80 titulů tohoto zaměření), reagující na silnou dobovou poptávku po autentických svědectvích o nacistických zločinech, lze jej považovat za jeden z příznačných jevů poválečného tříletí. Vězeňská literatura si vydobyla nejen právo na svébytnou existenci v rámci prózy, ale v podstatě také zastiňovala ojedinělé pokusy o uchopení vězeňské tematiky prostředky tradiční, tj. fiktivní epiky.

Tato orientace na dokumentárnost, svědeckost a autenticitu výpovědi vyplývala z poválečného přesvědčení o nesdělitelnosti faktů hrůzné skutečnosti prostřednictvím výtvorů i té nejvypjatější fantazie.

Poválečná vězeňská literatura, zvláště její dokumentární větev, se vymyká z modelů ustálených v literárním povědomí, z tradice, která sahá k Fričovi, Sabinovým Oživeným hrobům a pokračuje Dykovým Tichým domem, Macharovým Kriminálem a vyúsťuje v Olbrachtově Zamřížovaném zrcadle a která směřuje ke kritice vnější sociální skutečnosti. Aktuální zážitek věznění, vězeňské každodenní empirie života se v ní uplatňuje jako jedna ze složek osobité formy reportážního románu.

V poválečné produkci nabyl pojem „vězeňská literatura“ širšího významu, neboť válka změnila i samotnou podobu věznění. Spíše než díla zachycující život v uzavřené komunitě vězení, v němž panují do jisté míry elementární pravidla fungování denního „života“, tu dominují díla tzv. koncentračnické literatury, která přinášejí zcela nové motivické i ideové prvky. Vězení je zde prostorem nedobrovolného života v hromadnosti, v němž fungují mechanismy proměňující lidskou bytost v jakousi vegetativní odrůdu živočišného druhu. Výpověď o něm je tak výpovědí o novodobém otroctví, které je založeno na maximál-

ním zužitkování lidského života, včetně „konečného řešení“ v plynových komorách a krematoriích. Charakteristickým rysem „koncentračnické“ literatury je snaha o maximální popisnost, o nahromadění co největšího množství reálií tak, aby – samy o sobě šokující – předváděly zrůdnost fašismu. Naprostá většina textů byla napsána s minimálním časovým odstupem, který zaručoval nebo měl zaručit svědeckou hodnotu osobní zkušenosti a také pravdivost, ověřitelnost faktů, jak si je vybavovala (nezřídka s pomocí záznamů) paměť těch, kdo přežili. Ani dokumentární próza však není pouhým záznamem, popisem poznaného a prožitého; ačkoli díla vycházejí v podstatě ze stejné inspirace, jednotlivé knihy se v mnohém liší co do způsobu prezentace faktů a principů jejich organizace.



Obálka Diny Gottliebové, 1946

Publikaci kladoucí maximální důraz na svědeckost a faktografičnost představuje *Továrna na smrt* (1946), jejíž autoři Ota Kraus a Erich Schön (jenž později přijal jméno Erich Kulka) vsadili na účinnost popisu, kombinovaného s osobně zaujatým průhledem do osudů lidí ve světě, který „nikdo nikdy nepochopí“. S využitím dokumentů, vlastních zážitků i osobních svědectví vězňů pojali Továrnu na smrt jako bedekr, průvodce po osvětimském komplexu a jeho zruďném mechanismu na „využití a likvidaci lidského materiálu“ ve stanici konečného řešení v Birkenau. František Bláha, vězeň a lékař táborové nemocnice v Dachau a pozdější svědek v norimberských procesech, v knize *Medicína na scestí* (1946) naopak svou výpověď koncentroval do uzavřeného prostoru nemocnice-stanice pokusných praktik prováděných na vězňích. Osobní zkušeností a řečí faktů doložil nesmírné utrpení bezmocných obětí a současně prostřednictvím lékařského výkladu a popisu jednotlivých pokusů usvědčil nacismus z nejhlubšího úpadku zneužívání vědy. (Kniha se umístila ve čtenářské anketě týdeníku Hlas osvobozených hned za Fučíkovou Reportáží, psanou na oprátce.)

Jmenované knihy přitom odrážejí dvě základní tendence, mezi nimiž dobová produkce oscilovala. Pro jeden okruh je charakteristická tendence rozšiřovat empirický základ autorovy výpovědi o svědectví jiných osob a též o dokumenty, které umožňují v širokém záběru vypovídat o povaze vězeňského systému a jeho dopadu na osudy jednotlivců a společnosti vůbec. K druhému okruhu patří práce, které se snaží nepřekračovat perspektivu individuálního svědectví a spíše než na extenzitu záběru kladou důraz na emocionální váhu osobní výpovědi.

K významnějším pracím prvního okruhu náleží *Záznamy z Buchenwaldu* (1945). Jejich autor, novinář Lev Sychrava, otevírá knihu scénou prohlídky buchenwaldského krematoria tři dny po osvobození, kdy jeho poklidná atmosféra navozuje představu „procházky jakousi prastarou pamětihodností“. Ta se stala impulzem, jenž autora podnítil k rozhodnutí zanechat zprávu o násilí spojeném s tímto místem, umocnit svou výpověď svědectvím o dalších nacistických zločinech (o protižidovské akci v roce 1938, Osvětimi, transporthách ad.) a také obecnějšími úvahami o podstatě fašismu, odpovědnosti Němců a nutnosti společenské přestavby. Publicisticky orientovanou reportáží o životě v Buchenwaldu, v níž se autor ujímá funkce svědka represí, ale i koordinátora a zprostředkovatele událostí, jež zasazuje do širších souvislostí společensko-historických i politických, je rovněž kniha *V drápech bestie* Jana Hájšmana (1947). Pozorování lidí a faktů je tu shrnuto do typologických nástinů vězňů i povah vězňů, příslušníků různých národů, a to se zvláštním zřetelem k tomu, jací jsme „my“ a „oni“, Němci.

Knihy druhého okruhu, založené na „záruce vlastního prožitku“, jsou zastoupeny četněji a vykazují větší žánrovou variabilitu. Ve většině děl se proces znovuvybavování vzpomínek a jejich modelace opírá o osobní (třeba i ojedinělé) záznamy autora či svědectví jiné osoby.

Na retrospektivě, rekonstrukci vlastního putování po nacistických vězeních a táborech je založena kniha **JIRŮHO BENEŠE** *V německém zajetí* (1945); autor dodržuje časovou chronologii příběhu a také osobní perspektivu, z níž podává často až úděsné svědectví o tom, jak se žilo, trpělo, popravovalo, ale také bojovalo v jednotlivých trestaneckých táborech (mj. v podzemní továrně na V2), a které je také východiskem k občasným úvahám na téma nacismu a budoucího uspořádání společnosti. Ve stínu zůstala kniha **VÁCLAVA JÍRŮ** *Šesté jaro* (1946), která formou a stylem zhuštěné reportáže a se smyslem pro dramatické situace líčí „obrazy života“ v hammelském táboře, soustředěné do několika posledních dnů závěrečného roku války; autor inklinuje k překrývání osobní perspektivy perspektivou kolektivní (střídání gramatické osoby „já“ a „my“, užívání emocionálního „ty“) a atmosféru umocňuje působivým kontrastem mezi naturalistickou kresbou lidské bída a probouzející se přírodou (a nadějí). Působivě využívá techniky kamerových záběrů, jež odpovídá i jeho profesi fotografa.

Spíše kronikářský ráz mají *Tři léta v Terezíně* **ANNY AUŘEDNÍKOVÉ** (1945); osobní zážitková sféra tu ustupuje do pozadí, vlastní váha spočívá v popisu každodennosti života v terezínském sběrném táboře Židů, včetně motivů úzkosti, strachu a nesmyslné krutosti vězňů. Opakovatelnost každodennosti autorka redukuje tím, že vyprávění integruje do tematicky pojatých výsečí (Čeká se komise, Kultura, Vládnoucí muži apod.). Na časové chronologii jsou založeny zápisky **OLGY KOŠUTOVÉ** *U Svatobořic* (1946), poodkrývající život komunity lidí internovaných (převážně po odchodu bližních do emigrace) ve sběrném táboře nedaleko Kyjova. Knihu doprovází autorka několika povídkami a črtami; jimi zpestřovala spoluvězeňkyním život za zdmi tábora, do jehož obrazu vstupuje poměrně ojedinělý motiv konfrontace s „normalitou“ vnějšího světa.

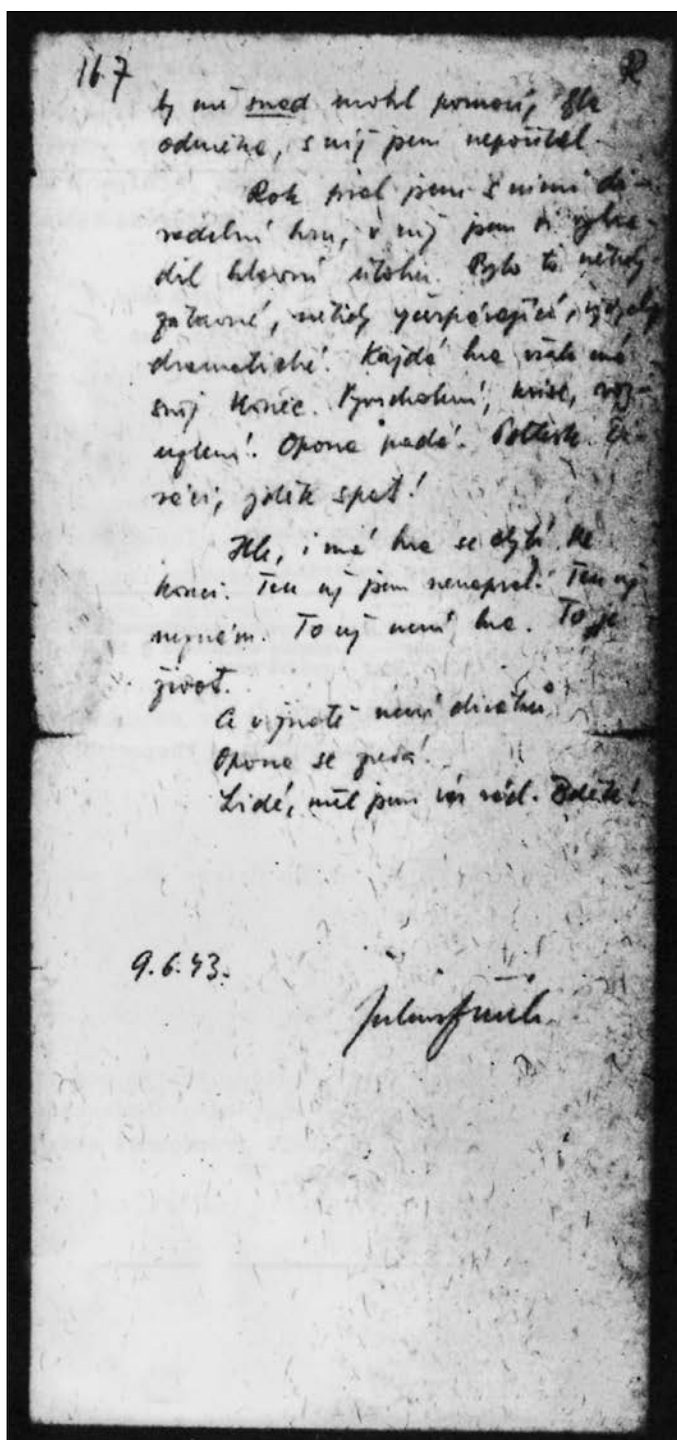
Valná většina dobové produkce se pohybovala v motivických stereotypech (zatčení, transport, vstup do tábora, osvobození apod.), hlavní váha přitom spočívala v popisech nejrozličnějších projevů krutostí Němců a jejich pohůnků, v líčení lidské bída a ve variacích na téma lidského utrpení. Zaměření na emocionální účín bylo například v reportážní knížce **FRANTIŠKA ROBERTA KRAUSE** *Plyn, plyn..., pak oheň* (1945) vystupňováno do krajnosti kumulací drastických detailů i expresivní stylizací výjevů (autor se již před válkou jako reportér zaměřoval na zákoutí sociální bída a na život deklasovaných vrstev). Emocionální náboj byl zakalkulován již do titulu také u **R. BLANKA** (vl. jm. Vladimír Hanák), jenž si v knížce *Mrtvý se vrátil* (1945) využitím beletrizačních postupů a vypjatě dramatickým aranžmá příběhu zajistil čtenářský úspěch, potvrzený čtvrtým vydáním knihy. Ačkoli tyto knihy ukazují, že autorům nebyly cizí literární ambice, zůstávají dokladem postupů, jimiž se masová produkce zmocňovala aktuálního tématu, a také způsobu jeho prezentace, nežádka se silným martyrologickým podtextem. Ten je zřetelný i v memoárově pojaté knize **BEDŘICHA ČURDY-LIPOVSKÉHO** *Terezínské katakomby* (1946), v knize **FRANTIŠKA VÁCLAVA KRÍŽE** *V jámě lvové* (1946) a dalších.

S výrazně literárními ambicemi vstoupila na pole vězeňské literatury JARMILA SVATÁ v nepříliš zdařilé knize *Milenci SS smrti* (1945), jež je silně subjektivizovaným převyprávěním autentických zážitků mauthausenského vězně Václava Václavíka a pohybuje se na rozhraní mezi dokumentární reportáží a beletristickým útvarem. Trestný tábor tu autorka čtenářům představuje jako dějiště, jehož jednotlivými scénami a okruhy, stylizovanými do podoby pozemského pekla, prochází vězeň-svědék, extaticky komentující zřůdnost likvidační mašinerie a zlovolnost neomezené moci, personifikované v obrazech smrti a jejích pozemských kavalírů – SSmanů.

K nejzajímavějším dílům v rámci dokumentární a svědecké beletrie patří válečné prózy dvou autorů vzdálených generačně i tvůrčím naturelem: z daného kontextu se však vydělují úhlem pohledu, jímž nazírají osobní prožitek válečné reality s její absurditou, ale také úrovní literárního ztvárnění. Debut VÁCLAVA BOUKALA *Blázen veze pravdu v kufru* (1947; rozšíř. 1980 s tit. *Maturita v železném dešti*) se opírá o záznamy, jež si autor vedl během totálního nasazení v Německu, v době dobrodružného útěku z třetí říše a nového nasazení. V kaleidoskopickém sledu scén ze života v lágru, ubytovnách, továrnách, při odklízecích pracích po bombardování nebo v ústavu pro choromyslné, kam se autor simulující duševní poruchu uchýlil před pracovními povinnostmi, je ztlumena nebo potlačena citová vyhrocenost pohledu na tuto novodobou formu nevolnictví a na odvrácenou tvář německého vítězného tažení: autor se pohybuje v rozpětí věcného záznamu a sarkastické nadsázky, komiky a také tragiky, převážně však v lehkovážném tónu. Základem útlé knížky ADOLFA HOFFMEISTRA *Turistou proti své vůli* (1946; anglicky s tit. *The Animals Are in Cages*, New York 1941) je historie autorova útěku z protektorátu do exilu. Hoffmeister ji objektivizuje a stylizuje do příběhu fiktivního hrdiny, v němž dává vyniknout především paradoxům cesty za svobodou: s ironií a nadhledem, často humorným, líčí hrdinovo zatčení ve svobodné Francii, jeho věznění a život v internačních táborech, po zhroucení Francie pak živoření v Portugalsku do chvíle, kdy již nečekaně obdrží povolení imigrovat do Ameriky. Hoffmeister si knihu sám ilustroval a jeho vyprávění má podobný ráz jako kresby: soustřeďuje se na charakteristický detail, skrze jednotlivost, epizodu a také výraznou účastí subjektu, zkreslením, až přetažením výrazných rysů usiluje o působivé zachycení celku.

■ Reportáž psaná na oprátce

V literárním povědomí, jak je formovala literární historie hodnotově založená na koncepci socialistické literatury a jejích principech, si výsadní místo a postavení reprezentativního příkladu, který zcela zatlačil do pozadí další vězeňskou literaturu (mimo jiné i mimořádným počtem zahraničních vydání a ohlasů),

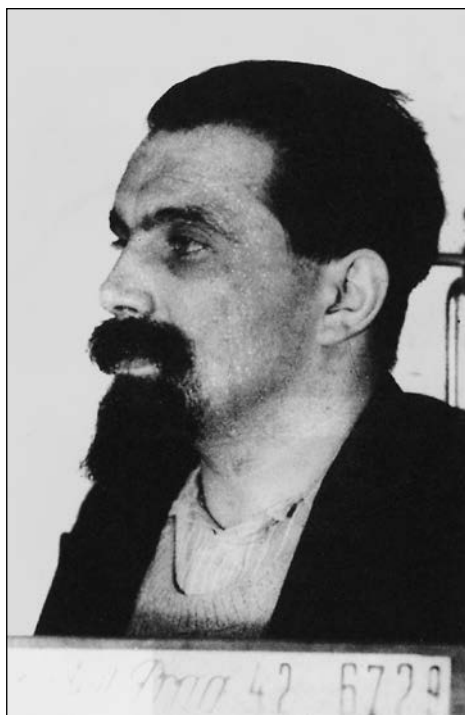


Poslední moták
Fučíkovy Reportáže
psané na oprátce
s cenzurovanou
pasáží o jeho „hře“
s gestapem

získala próza JULIA FUČÍKA *Reportáž psaná na oprátce* (1945). Přitom se stěží najde jiné dílo, které by bylo, byť ne bezprostředně po vydání v prvních poválečných letech, doprovázeno tolika pochybnostmi o pravosti rukopisu a jehož literární status byl tak zpochybňován odkazy na mimoliterární jednání autora.

Reportáž psaná na oprátce je dokumentem o životě za mřížemi, ztělesněném v příběhu autora, příslušníka komunistické strany a vyznavače komunistických ideálů. Současně však Fučíkova výpověď je – na rozdíl od ostatních – už od počátku budována jako literárně stylizovaný a v plánu i kompozičně završený tvar, kladoucí důraz na znakové poselství budoucímu čtenáři. Rozhodnutí podat svědecktví o životě v pankráckém vězení, o „pečkárně“ i o sobě se zrodilo

dříve, než autor přistoupil k realizaci, tj. teprve ve chvíli, kdy se jeho pobyt na Pankráci chýlil ke konci. V tomto smyslu Reportáž není bezprostředním záznamem prožitků, chronologickým sledem deníkových záznamů, ale retrospektivou, rekonstrukcí, v níž autor – vypravěč i aktér – v dramaticky modelovaných scénách zpřítomňuje průběh svého zatčení, výslech, fyzické utrpení a také život na „čtyřstovce“ Petschkova paláce. Významná role připadá v Reportáži tematizovanému dialogu s potenciálními čtenáři, jímž jako by subjekt vyprávění demonstroval nadřazenost textu a svou demiurgickou schopnost vládnout všem jeho časovým rovinám včetně budoucnosti. Retrospektivní linie je přerušována řadou miniportrétů spoluvězňů, soudruhů z komunistického odboje, vyšetřovatelů a dozorců a také stručnou zprávou o komunistickém odboji. Některými záznamy je však vyprávění ukotveno i do reálného času svého vzniku a jsou reflektována aktuální fakta a události, vyjádřena autorova osobní konfese i jeho ideové postoje, mimo jiné víra v komunismus a jeho vítězství nad fašismem. Text Reportáže dává tak od počátku najevo, že se nepodrobuje tlaku vnucených okolností, naopak vzpírá se jim, přetváří rušivé vnější zásahy v součást uměleckého řádu. Vnucená skutečnost se pro autora stávala skutečností tvořenou, literárně reflektovanou, a tím i osvobodivou.



Fotografie Julia Fučíka při zatčení roku 1942

Je paradoxní, že pochybnosti o pravosti rukopisu, případně hodnověrnosti autorovy autostylizace (Václav Černý, Egon Hostovský, Ferdinand Peroutka aj.) vzbuzovala především literární hodnota díla, bohatý jazyk, kompoziční ucelenost, vymykající se představě literatury psané ve vězení, v podmínkách, jaké panovaly v gestapáckých věznicích. Kategoricky to zformuloval Ferdinand Peroutka ve své přednášce v roce 1960 nazvané Případ Julia Fučíka: „Z deseti tisíců vězňů, kteří prošli pankráckými vězeními, ani jediný nepřipouští, že by to bylo možné.“ Heuristické bádání po roce 1990 zpřístupnilo autentický text Reportáže, prokázalo pravost Fučíkových motáků a přiznalo Reportáži v kontextu dobové vězeňské literatury jedinečnost, jež byla „výsledkem autorovy vůle, energie, schopností, a to včetně novinářské zběhlosti, ale také souhry řady výjimečných okolností a náhod“ (František Janáček in Reportáž psaná na oprátce, 1995).

Současně toto bádání doložilo i dodatečné účelové politické zkreslování Fučíkova textu redakčními zásahy, jež byly učiněny z vůle vedení KSČ ještě před jeho prvním vydáním. Jde především o škrty části závěrečné pasáže, v níž Fučík přiznává, že vypovídal, přičemž své výpovědi (s odkazem na protokoly) velmi stručně charakterizuje jako součást hry, již vedl s gestapem, aby vyšetřování svedl ze stopy.

Ačkoli Reportáž působí jako dílo ucelené, a také tak bylo vnímáno, závěrečná pasáž, zveřejněná až po padesáti letech, dává tušit, jakým směrem by se vyprávění ubíralo, kdyby konec vyšetřování a Fučíkův transport do Berlína neznemožnily dát „téhle reportáži podobu, jakou měla mít“. Je pravděpodobné, že Fučíkova „hra“ s vyšetřovateli („Rok psal jsem s nimi divadelní hru, v níž jsem si vyhradil hlavní úlohu“) měla dramaticky pointovat příběh autorova věznění jako boj s vězniteli v nových podmínkách, tj. svádět je na falešné stopy, aby byly zameteny stopy skutečné. Zpětně by tak patrně byly do tohoto výpovědního pole vtaženy i scény, které nezdůrazňovaly rozpaky, otazníky a různé interpretace: scény rozhovorů s gestapáckým komisařem, Fučíkovy výjezdy do Braníku a jiné. Ačkoli projektovaný závěr textu zůstává v rovině dohadů, lidskému naturelu autora – bohéma, tak trochu romantika (Jiří Weil) se sklonem k hazardu a dobrodružství (Gusta Fučíková) – divadelní aranžmá riskantní partie, již hrál s gestapem, odpovídá spíše než nekompromisní, disciplinované setrvání v mlčenlivém hrdinství, jež mu bylo dodatečně přisouzeno.

Ediční zásahy do textu, které byly vedeny zcela pragmatickými zřeteli (především pro nesounáležitost Fučíkovy „hry“ s konceptem racionálního a pravidly konspirace se řídicího odbojáře, navíc funkcionáře ilegálního vedení komunistické strany), posunuly ve výsledku charakter díla do polohy výrazně glorifikační, již ostatně zaznamenal i kritický ohlas prvního vydání (například stať Edmonda Konráda s příznačným titulem Látka, z níž jsou světcí, Svobodné noviny 18. 11. 1945). Politicky byl legendární potenciál Reportáže psané na

oprátce využít na přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy se z díla postupně stal breviř komunistické mládeže a vzorník základních ideových principů socialistické literatury.

Kromě Reportáže psané na oprátce přímo ve vězení vzniklo – alespoň z části – pouze jediné dílo. Rozsáhlá, románově koncipovaná kniha povídkáře a romanopisce výrazně etického zaměření KARLA DVOŘÁČKA *Živ buď, neumírej* (1947) byla napsána ve vězeňské nemocnici cvikovského tábora v Sasku, tajně a na toaletním papíru. Její první část, v níž autor promítá své osobní životní zkušenosti do pomyslné postavy, je psána po zákonu umělecké fikce, část druhá je pak výrazně emocionálně, až hekticky laděnou výpovědí autora-vězně, oscilující mezi zpředměťováním drastických projevů hladu (provázených leitmotivem „hlad ráno, hlad v poledne, hlad večer“) a mezi úvahami o Bohu, víře a budoucnosti „bez hladu“, spojované s vizí komunistické společnosti.

Čistý deník jako forma bezprostředního záznamu prožitého, poznaného a reflektovaného, tj. v klasické podobě, již je například Deník Anne Frankové, se v české literatuře z druhé světové války nevyskytuje. Po válce vycházely pouze edice motáků-škrabek, například *Žaluji. Pankrácká kalvárie* (1946), což je rozsáhlý soubor motáků vězňů čekajících na smrt v tzv. pankrácké sekýrárně, propojený deníkovými záznamy „Karla“ (krycí jméno zprostředkovatele styku a editora Karla Rameše; literárně spolupracoval Vladimír Thiele). Posmrtnou edicí jsou rovněž *Listy z vězení* (1947) psané známým autorem lékařských anekdot ALARICHEM (vl. jm. Oldřich Hlaváč), který byl jako účastník odboje od dubna 1940 vězněn postupně v Praze, v Drážďanech a v koncentračním táboře v Golnowě a v Berlíně-Plötzensee (kde také byl v prosinci 1942 popraven). Útlá knížka je založená na působivém kontrastu mezi dopisy oficiálně odeslanými a motáky, jež vypovídají o autorově potřebě kontaktů s vnějším světem, s rodinou a také o stavu jeho duše, o obavách, nadějích i smíření s neodvratným osudem.

Do jisté kompoziční celistvosti uspořádal JAROSLAV CEBE-HABERSKÝ své deníkové zápisky z dvouletého věznění v Moabitu a Plötzensee v knize *Dům mrtvých* (1946). Zachoval časovou chronologii záznamů („zpráv“) o osudech spoluvězňů, odbojářů odsouzených na smrt, současně ji však dynamizoval událostmi, jež vstupují do vězeňského života zvnějšku a stávají se osou jednotlivých tematicky zaměřených kapitol. Memoárový ráz mají *Dny života* ILJI BARTA (1945; přeprac. 1975 s tit. *Na gestapu*), psané z odstupu pěti let. Vyprávění, zachycující několik měsíců života na Pankráci roku 1940, je vedeno z osobní perspektivy autora, který je účastníkem a současně pozorovatelem a komentátorem dění. Bart zachovává v základním půdorysu členění tradičního modelu vězeňské literatury (zatčení, vstup do gestapáckého „inferna“, první den ve vězení, popis každodenních „ceremoniálů“, výslech, portréty spoluvězňů a bachařů, odjezd do Terezína); jeho svědectví přes všechny výjevy surovosti a nesmyslné krutosti nacistického vězeňství vyúsťuje v přesvědčení, příznačné i pro řadu dalších autorů, že „fašistický kriminál [...] sjednotil, scelil ve svých řadách celý český národ [...], všechny ideové a názorové proudy“.

Za Karlem Dvořáčkem

JAROSLAV ČERVINKA

Karel Dvořáček dotrpěl 20. srpna t. r., oнемocněv těžce po květnovém návratu z koncentračního tábora v Cvikavě, kde jeho zdraví, předtím již beztak ohrožené, bylo podlomeno urychleně a nadobro. Toto uvěznění trvalo, tuším, celý rok, od jara 1944. Ale již v r. 1941 v zimě byl Dvořáček zatčen, v Brně vyšetřován a vězněn a v lednu 1942 pro nedostatek důkazů propuštěn - byl však skutečně účasten organizované podpory partyzánského hnutí na Moravě, a jak jsme nedávno četli, byl i v blízkém spojení se samotným generálem Svobodou. Ono první věznění zasáhlo velmi významně do vnitřního života Dvořáčkova: z temnoty a úzkosti žaláře vzešlo mu blahé světlo v duši a pevný klid v mysli, dotud jistě již opravdově hledající. Tam, podle vlastního svědectví, došel za nápomoci debat se spoluvězněm, knězem prof. Štěpánem Heratem, víry v člověka a v Boha tak pevné, že nic jí nemohlo potom již otrásti. Tímto novým duchem, touto ideou víry v člověka a v možnost lepšího života, jen přičinili se dobrou vůlí o něj člověk sám, byla potom cele naplněna Dvořáčkova literární tvorba. Chtěl bych zdůraznit, že k své víře, k svému křesťanskému humanismu nedostal se Dvořáček nějakou náhlou konverzí, nýbrž že k ní byl takřka předurčen, svým poznáním, svým postupem minulým, opravdovostí svého zájmu o život lidí kolem sebe, zájmu, který šel důsledně až ke kořenům bídy, utrpení a zla, ke kořenům mravním, a který jistě toužil stanouti na pevné půdě, opřít se o pomoc nezvratnou, silnou, neutuchající, o pomoc, jakou se mohla posléze stát jen pevná víra.

K náboženskému podložení své víry v člověka, své konkrétní ethiky, ethiky dobré rady a pomoci, dospěl Dvořáček odzdoila, od drobné, ale vroucně opravdové praxe každodenního života se skutečným lidem, s chudáky, s ponížnými, kteří si svého ponížení nejsou ani vědomi. Narodil se na Hané, v Ivanovicích, ale prozíravý osud zavedl ho, mladého absolventa kroměřížského učitelského ústavu, do Slezska, a zde mu poskytl štědrě styku s lidmi, kteří »celým životem jen klopýtají k hrobu«, s chlapci rybařícími



Kreslil Josef Urbánek

na březích Olzy, dal poznat šleknou tragiku neřestí, smutných příběhů temných zoufalců. Dvořáček zde »chodil mezi lid«, vedl hovory s chlapci od šachet i s ženami, šel se s nimi jako vychovatel jejich dětí, pronikl jejich životy, napsal o nich knihu *Olza* (1937), krásnou pathetickou knihu baladických próz, zabral se do jejich pověrečné přírodní mythologie a shromáždil mnoho vyprávění - lidové poesie o dobrých i zlých přírodních bytostech, jak žijí tradičně ve fantasii lidu horalského i městského, hornického v koloniích. (Připravil k vydání velký soubor těchto lidových, jim přepsaných a v systém uvedených zkazek o rozmanitých strašidlech, vodnicích a pod., krásný národopisný doklad podnes trvajících lidového podání slezského, s názvem *Stará píseň*.) Zabýval se též zápisy slezských lidových písní i s jejich nápěvy a zanechal i zde cenný, nikým namnoze dosud nezaznamenaný materiál pro další sběratele a vydavatele.

Neutkvěl však na sentimentálním využitkování

Téma války a okupace ve fabulované próze

Rozmach dokumentární větve válečné prózy, inflace více či méně autentických svědectví, vyjadřujících prožitků nedávného násilí, jež traumatizujícím způsobem zasáhlo sféru individuálního bytí a poznamenalo životní a duchovní klima české společnosti, zatlačil v prvních poválečných letech do pozadí pokusy vtisknout osobní empirii širší významové dimenze individuální i společenské a zformovat ji do příběhů s prokreslenými charaktery a s dramatickým konfliktem gradovaným k obecnějšímu završení a smyslu.

■ Vězeňská próza

Fascinace osobním a společenským prožitkem války a okupace sbližovala vězeňskou literaturu dokumentární a reportážní s nepřliš rozsáhlou beletristickou produkcí s tímto tématem. K textům pohybujícím se na rozhraní dokumentární reportáže a beletristického útvaru lze kromě řady již výše jmenovaných do jisté míry přiřadit i díla typu psychologicky pojatých portrétů čtyř osvětimských vězňů v *Povídkách o krutém umírání* JAROSLAVA DRÁBK (1947).

Také ve fabulovaných prózách stojí v popředí téma „jak se žilo a umíralo“ s příznačnými motivy brutality a nejrůznějších podob lidské degradace, hladu, ale také vzpoury. Tyto motivy však vstupují do beletristicky koncipované výpovědi a jejich funkce se nevyčerpává dokumentární fakticitou: stávají se součástí literárního celku, jsou vázány k fabulovaným postavám a dějovým situacím, uspořádány a hierarchizovány tak, aby vypovídaly o obecnějším rozměru a smyslu osobní lidské zkušenosti a tragiky.

Směrem k beletristické výpovědi se ubírá soubor povídek FRANTIŠKA BÁRTY *Pod Goethovým dubem a jiné prózy* (1946), jejichž silný protifašistický a protiněmecký náboj je exponován zejména v titulní dvojdílné povídce konfrontující humanistické goethovské Německo s realitou Německa nacistického, symbolizovaného stavbou koncentračního tábora na etterburské výšině, podseknutím a usycháním dubu zasvěceného Goethovi. Reflexivní prózy s mravním idealismem zachycující ovzduší koncentráků po leteckých útocích nebo i paradox lidské povahy, která možnost úniku z apokalypsy vězně nachází v sebevraždě, se tu střídají s prózami figurálními a s krutě humornými, ironickými portréty německých nadlidí.

Z jiného konce přistoupil k tématu věznění **ZDENĚK PLUHAŘ** v knize *Touha, chléb můj* (1947), opět založené na autorových autentických zážitcích z pobytu v terezínské pevnosti. Pluhař však svou výpověď buduje na osnově románu milostného: hrdinova láska tu – jako prolog a epilog – rámuje strastiplný život vězně; tragiku jeho osudu umocňuje po návratu zrada milé.

Nevelké množství fabulovaných próz s tématem vězení doplňují tři knihy vydané v roce 1948, tj. v době, kdy již prvotní zájem o toto téma podstatně upadal. Jsou zajímavé tím, že se každá svým způsobem pokouší transponovat osobní zkušenost do obecnější polohy, která by odpovídala autorově naturelu a ideové orientaci. **KAREL JOSEF BENEŠ** v druhé povídce své knihy *Rudá v černé* (1947) promítl bohatou materii zážitků z pochodu smrti do příběhu vězně-vraha, který tváří v tvář projevům absolutní degradace lidí a také v konfrontaci s postoji politických vězňů v několika peripetiích prodělává vnitřní přerod, aby nakonec neunesl relativitu lidské spravedlnosti a zbaven naděje na amnestii spáchal sebevraždu.

Téměř bez ohlasu zůstal v okamžiku vydání útlý soubor próz **MILANA JARIŠE** *Oni přijdou* (1948; rozšř. 1949). V jednotlivých povídkách, dějově situovaných do koncentračního tábora Mauthausen, autor vykreslil nejružnější praktiky, které dokážou zničit poslední záblesky lidské důstojnosti, a na tomto pozadí načrtl i společenskou a psychologickou typologii vězňů a vězňatelů. Dobového uznání se dostalo teprve druhému a podstatně rozšířenému vydání Jarišovy knihy v roce 1949, v němž autor v souladu se silícím ideologickým tlakem na literaturu nově zdůraznil sílu politických, tj. především komunistických vězňů, vnášejících do téměř zvířecího prostředí tábora lidskou důstojnost, solidaritu, obětavost, víru v budoucnost, optimismus a hrdinství.

Zcela mimo dobový společenský a literární kontext zůstal pozoruhodný debut **OTY B. KRAUSE** *Země bez Boha* (1948), próza žánrově inklinující k typu tzv. malého románu. Vzhledem k autorovu odchodu do Izraele byla kniha krátce po vydání stažena z oběhu, důvodem verdiktu však byla i nesounáležitost díla s požadavky socialistickorealisticke orientované literatury. Osud židovské komunity ve vyhlazovacím táboře Osvětim, který byl i osudem autorovým, je tu podán s důrazem a smyslem pro hlubší existenciální rozměr života na „kousku země“, od níž Bůh odvrátil tvář. Individuální příběhy několika postav jsou zástupnými příběhy-údděly lidí, postavených do mezních situací, v nichž pouhý nárok na život, touha po přežití vydává zkoušce ty nejzákladnější city a hodnoty, jako jsou láska mateřská, milostná, přátelství a solidarita. Biblicky intonovaným vyprávěním (byť někdy násilně vedeným), stylizací vězňatelů do podoby ďáblů a jejich vládce Belzebuba a konečně bezútěšností vyústění, kdy v osudu vězně jen jedno peklo vystřídá druhé, se *Země bez Boha* zcela mýjela s tendencemi, jež aktualizovaly spíše etiku solidarnosti, především však hrdinství a nadřazení kolektivního osudu jedinci.

■ Obraz života v protektorátu

Na rozdíl od psychologické nebo psychologicky orientované prózy, jež kladla důraz na subjektivnost prožitku vnějšího světa zmítaného válkou, konstitutivním rysem prózy usilující o vykreslení obrazu života v protektorátu byla snaha o epickou objektivizaci individuálních i kolektivních osudů, o „diagnózu“ života české společnosti za okupace, nezřídka se zřetelem k širšímu politickému a historickému kontextu. Oproti třicátým letům, kdy se v české próze prosazovaly tendence k pluralitnímu vidění světa, ke zvrstvování času a vyprávěcích perspektiv, byla dějová konstrukce většiny próz budována na časové chronologii, na přímém sledu faktických událostí, které segmentují i vnitřní čas románového dění. Dominantní postavení v nich zaujímá vypravěč, jenž klene fiktivní děje nad půdorysem dobových reálií a aktualit a nejednou přejímá i roli komentátora a glosátora. S tím souvisí i využívání prvků reportážních, citací nebo parafrází dokumentů a nezřídka i přímá deklarace autorových etických postojů.

Motivy blížící se války pohotově vstupovaly již do próz, které byly sice vydány až v poválečném tříletí, ale vznikaly v bezprostřední reakci na politické události z konce první republiky, z období Mnichova a počátku nacistické okupace. Romány A. C. NORA *Přišel den* (rkp. 1938–39; 1946) nebo FRANA SMĚJI *Jidáši* (rkp. 1938; 1946) jsou tradičně pojaté, kronikářské vesnické prózy, které se pokoušejí beletristickými prostředky postihnout pronikání a rozkladný vliv nacistické propagandy na slezský, konkrétně hlučínský venkov. Nevyhýbají se přímým publicisticky stylizovaným autorským vstupům do vyprávění a v podání postav dominuje schematizující typizace podle jejich vztahu k české národní věci.

Ještě do doby války spadá svým vznikem několik románů, reflektujících – každý z jiného aspektu – proměnu životního i duchovního klimatu, jak ji přinesla válka a okupace. Roku 1946 vydal JAN WEISS román *Volání o pomoc* (rkp. 1942–46), koncipovaný v základním půdorysu jako próza se dvěma navzájem se prostupujícími příběhy kolaboranta a mladého chlapce, bytosti téměř psychopatické, uzavřené před světem protektorátního a válečného dění. V tradici autorovy dosavadní tvorby a jeho osobité poetiky se obě postavy i příběhy pohybují na hranici mezi všedností a výjimečností, reálností a bizarností, jež posunuje výpověď do modelové podoby. Těžiště spočívá v konfrontaci charakterologické, v křížení procesu ideového zrání protagonistů: první se stále více uzavírá do světa osobního prospěchu a spěje k zradě (příběh je posunut až do fantasmagorické polohy), druhý se naopak otevírá realitě doby s jejími okupačními a válečnými fenomény a nakonec odchází do ilegality. Motivy odboje a lidské solidarity vstupují do díla jako řada náhod (setkání s komunistickým odbojárem, jeho ukrývání aj.) a do značné míry obnažují autorův ideologický apriorismus.

Podřízení povahokresby a vnitřního vývoje postav celkovému epickému a symbolickému rozvrhu charakterizuje také román JOE JENČÍKA *Byly ztráty na mrtvých* (rkp. 1942–43; 1948). Próza, která inklinuje k typu románu společensko-politického, námětově pokrývá období od první republiky až k prvním letům okupace. Jako hlavní determinační síla lidských osudů je tu přítomno generační, zejména však třídní určení, jež skládá do paradoxního fatálního oblouku příběhy dvou mladých protagonistů, buržoazního a proletářského synka. Téma války a okupace vstupuje do díla v několika heterogenních rovinách: reportážní rovina obsahuje téměř dokumentární zprávu o průběhu válečných událostí, expresionistická rovina modeluje výpověď o nacistických zločinech do obludných rozměrů, romaneskně pojatá rovina se uplatňuje v rozvíjení příběhů mladých hrdinů (zrada prvního a nesmyslná smrt druhého) a konečně žánrová rovina je příznačná pro líčení dělnického prostředí (s monumentalizujícími tendencemi v kresbě dělníků-komunistů, stylizovaných jako apoteóza stabilních životních hodnot, solidarity a účinného protifašistického odporu).

Snaha co nejnázorněji vyjádřit dobu, do níž jsou fiktivní děje vloženy, a víra v autentickou sílu dokumentárního faktu vedla často k tomu, že se ve válečných románech střetávaly dvě různé reality (románová a historicko-faktografická), aniž by druhá byla organicky integrována do románové struktury. Próza JOSEFA HORALA *Mlčení* (rkp. 1943; 1945) se v základním syžetovém rozvržení drží typu románu rodinného. Autorova ambice vtisknout mu i širší historické a společenské dimenze (jednak řadou výjevů dokládajících rozmanitost lidských osudů a typů protektorátní společnosti, jednak náznakově rozvíjeným příběhem německého vojáka v hitlerovském tažení od vstupu do Prahy až po Stalingrad) ztroskotává však na samotném vedení vypravěčského aktu. Kontury epického dění jsou rozmývány lyrizujícími pasážemi a apostrofami Prahy, místa dějiště, publicisticky stylizovanými záznamy reálných událostí a politických dialogů a také autorskými komentáři činů postav, zvláště mladého protagonisty, který prochází sledem názorových krizí (tento proces zraní jej posouvá do pozice reprezentanta mladé protektorátní generace).

Náporu faktů, jejich mnohosti a mnohostrannosti podlehl VÁCLAV KAPLICKÝ v knize *Đáblem posedlí* (1946), která zůstala pouze záznamem životní materie. Ve 444 kratších i rozsáhlejších textech, jež si autor zapisoval den po dni po celou dobu okupace, kreslí portréty politiků i obyčejných lidí, komentuje válečné i domácí události, vypráví příběhy všedního života s jeho tragickými stránkami, ale nevyhýbá se stránkám humorným, jak je například zprostředkovaly válečné anekdoty.

Ve srovnání s psychologickou nebo historicko-alegorickou prózou poválečného třetího působil tzv. okupační román usilující o postižení „obrazu života“ české společnosti za války poněkud amorfně; v podstatě jde o soubor nejružnějších žánrových typů spjatých navzájem tematikou. Většina autorů se řadí ke starší generaci a v rámci jejich tvorby – i v širším literárním kontextu –

představuje téma okupace převážně motivické obohacení tradičních syžetů. Takto vstupuje například do románu JANA VÁCLAVA ROSŮLKA *Poslední kruté léto* (1948). Do žánrových výjevů vesnického života v předposledním roce války autor vnesl řadu dobově příznačných reálií (hospodářské komise, šmelina, udavačství) a několik málo motivů odboje (letáky, ukrývání uprchlého ruského zajatce). Obdobně je tomu u BEDŘICHA SVATOŠE v knize *Poslední městečko* (1948); ačkoli úvodní pasáže sugestivně navozují atmosféru záboru území pro německou střelnici a vzbuzují tak očekávání dramatických osudů lidí vyrvaných z domácích kořenů, těžištěm zůstává kronikářský, realistický obraz života maloměsta, v němž příběhy nově příchozích jsou pokračováním nebo pouhým dovršením starých dějů a konfliktů; okupační klima je tu promítnuto do řady reálií a zvýrazněno motivem odbojové činnosti a zvláště pak závěrečnými obrazy řádění ustupujících nacistických vojsk.

Z daného rámce se pokusili vybočit debutující autoři. Jako monograficky pojatý román koncipovala ZDEŇKA BEZDĚKOVÁ prózu *Bezbranný vítěz* (1947). Pracuje zde s motivem ženy, která se musí po propuštění snoubence z vězení vyrovnat s jeho rozhodnutím žít s jinou (obdobný osud rozvíjí Olga Scheinpflugová ve hře *Guayana*, → s. 262, kap. *Drama*). Motiv rozchodu je latentně přítomen od počátku a předznamenává vyústění děje, který je pojat jako sled nejrůznějších obětí, jež hrdinka podstupuje, aby ulehčila snoubenci život ve vězení. Dobová vášeň pro reálná fakta okupačního života však tento motiv zatlačuje do pozadí, překrývá kresbu lidské duše – ostatně sentimentálně laděnou – a posunuje těžiště výpovědi k žité každodennosti, jak ji utvářelo střetávání s nacistickým vězeňským a soudním systémem. Zatímco román Zdeňky Bezděkové byl přijat kritikou a renomovanými autory (František Hrubín, Václav Řezáč aj.) příznivě, debuty o generaci mladších autorů, například román ERY KLENOVÉ *Tvé děti, Evropo...* (1947) nebo dvojdílný román FRANTIŠKA MACHA *Kamarádi* (1946), zůstaly jen dobovými dokumenty.

Svébytné postavení – jak tematicky, tak zvláště svou vypravěčskou technikou – zaujímá kniha *K ránu přichází smrt* (1947) dramatika FRANKA TETAUERA. Je to román o psaní románu, rozvíjený na kontrastu tíživé okupace a atmosféry měšťácké Prahy konce třicátých let, do níž se autor psaným románem vrací. Tato základní situace je inspirací k četným autorovým úvahám o historii české společnosti a perspektivě její budoucí socializace, mimo jiné také k úvahám o próze jako umělecké formě skýtající větší prostor pro vyjádření životních a společenských sil i duševních pochodů, které „lze v dramatu vyjádřit jen náznakem, paralelou, v lyrice metaforou“.

O panoramatický obraz života protektorátního Brna se pokusil ČESTMÍR JEŘÁBEK v románu *Zvedni se, město!* (1947), v němž se v několika paralelních dějových liniích, příbězích a minipříbězích mnoha postav prezentují různé sociální typy (včetně postav vnitřně nalomených Němců podaných až v groteskním zkreslení). Zajímavějším doplňkem nepříliš zdařilého románu

je Jeřábkův válečný deník *V zajetí Antikristově* (1945); v záznamech, které si autor vedl od jara 1938 až do osvobození Brna, se mísí fakta a reflexe společenského a politického života se zápisky soukromého rázu, úvahy o smyslu vlastní tvorby a zamyšlení nad díly jiných autorů s poznámkami a komentáři, jež dávají nahlédnout do životní empirie nejen válečného Brna.

Do brněnského prostředí je situován také román **BEDŘICHA GOLOMBKA** *Vysazená okna* (1947). Fabulační osu díla tvoří příběh zakřiknuté ženy a jejího nešťastného manželství; jeho historie je podána v retrospektivách, a to od chvíle, kdy je v prvních dnech osvobození zatčena pro údajné kolaborantství muže, přestože byl Němci popraven pro odbojovou činnost (tento znepokojivý motiv prostupuje celým dílem, objasněn je až v závěru). Válečné Brno je v románu viděno pohledem „zdola“, tj. jako sled denních starostí, svárů, života v krytech a očekávání příchodu sovětské armády; zvláštní důraz pak autor klade na chaotický zmatek a nepravosti revolučních dnů a ironickou dějovou pointu. Právě přesvědčivým ztvárněním teroru, jenž si pod rouškou revoluce vyřizuje osobní účty, se Golombkův román výrazně vymyká dobovému kontextu a překračuje úzké umělecké limity tehdejší okupační prózy. Byly to zřejmě právě tyto rysy díla, které vzbudily u řady kritiků nelibost.

Odezva na Golombkův román byla příznačným projevem posunů probíhající ve sféře kritické reflexe umělecké literatury vůbec a okupační zvláště. „Náš protektorátní román je odsouzen k jisté pasivitě, líčí depresi, čekání, úzkost, naději, zklamání a nový rozmach víry; i lidské hrdinství je tu pasivní,“ konstatoval František Götz u příležitosti vydání románu **MILOSLAVA NOHEJLA** *Sirény oslavují Plzeň* (1948), psaného jako osobní, silně subjektivizované „záznamy“ o atmosféře města a lidech, kteří válku prožívali jako řetěz hrůz, zatýkání, očekávání i zklamaných nadějí. Götzovu recenzi uzavírá příznačné zamyšlení nad základními principy soudobého románu: „Bude třeba, aby naši epikové, rostoucí z této doby, uvědomili, jak naléhavá je aktivizace lidského osudu. Jinak se protektorátní román stane stereotypní svou atmosférou a celkovou formací lidského osudu“ (Národní osvobození, 21. 3. 1948).

Existenciální próza

Z mnohotvárné tříště české prózy let 1945–48, z rozmanitých reakcí na prožitek války se postupně vydělovaly dvě dominantní, protichůdné tendence. Zatímco mnozí válku brali jako výzvu k aktivitě, činu a kolektivismu, jiná, výrazná část prozaické tvorby reflektovala především bolestný rozměr skutečnosti a osamělost individua v moderním světě.

Jestliže již tehdejší kritika – ve snaze uvést českou literaturu do kontextu literatury světové – nacházela styčné body této linie tvorby se soudobým francouzským existencialismem, bylo současně zřejmé, že nejde o přímý kontakt a bezprostřední vliv, jako spíše o obdobnou reakci na prožitou zkušenost. Hlavním propagátorem existencialismu v českých zemích byl Václav Černý, který se od roku 1940 jako šéfredaktor Kritického měsíčníku podílel mimo jiné na formování mladé literární generace a bednářovského pojetí „nahého člověka“. I on však zdůrazňoval, že česká existenciální literatura není jevem odvozeným, nýbrž že se rodila z vlastních podnětů, jako důsledek narůstání „existenciální situace“ v letech, kdy se hroutily všechny dosavadní životní jistoty.

Zatímco pro Černého a jeho spolupráčníky byl existencialismus programovým heslem, v komunistické publicistice se naopak postupně stal nálepkou pro literaturu odmítající podřídit se úzkým normám rodící se budovatelské literatury. Spíše než o české existencialistické próze lze tedy hovořit o autorsky rozmanitém uplatnění dílčích existenciálních pocitů, situací, motivů a motivických komplexů v dílech, jež jako celek měla většinou charakter psychologického nebo psychologicko-společenského románu.

Existenciální motivy úzkosti a odcizení, nepřekročitelnosti bariér mezi lidmi, nudy a hnusu z lidské tělesnosti jsou pozorovatelné již ve většině výše zmíněných tradičně pojatých psychologických próz první poloviny čtyřicátých let. Nevyrůstají tu však z uceleného a filozoficky podloženého konceptu světa jako absurdní scény lidské existence, zbavené nadřazeného systému hodnot, která si svůj smysl musí vydobývat sama v nikdy nekončícím sebezprojektivním úsilí. Pocity odcizení, úzkosti a marné snahy o dorozumění překonávají postavy českých psychologických próz většinou tím, že se eticky emancipují. Přiklánějí se k určitému mravnímu řádu, který sice před nimi vyvstává jako výsledek hledání a někdy i trpkých citových ztrát, ale který jim zároveň do budoucna skýtá záruku pevnosti a jistoty hodnot.

A priori danou hierarchii hodnot lze snadno zahlédnout i za epickými konturami próz těch autorů, kteří vyšli ze skupiny kolem Kamila Bednáře a kteří bývají – na rozdíl od předchozích – výslovně zahrnováni do okruhu české existenciální literatury. Jestliže Václav Černý v souvislosti s okupačním obdobím upozorňoval na to, že českou prózu často charakterizuje „potřeba teze k účelům mravně vykupitelského happy endu, výroba figur k demonstračním službám hlavních hrdinů a autorova etizujícího záměru, nucená a prstem postrkovaná umělost osudových rozluštění, jedním slovem pozakrytá a přestrojená tendence“ (První a druhý sešit o existencialismu, 1992), po válce vycházející díla prozaiků Bednářova okruhu – Valji, Březovského, Hanuše či Dvořáčka – tento postřeh potvrzují. Dokladem toho, jak se na této tendenci k happy-endu podílela poválečná atmosféra, je román **JIRÍHO VALJI *Zbraně bezbranných*** (1946). Próza inspirovaná mravním ovzduším protektorátu byla v původní koncepci nemi-



Obálka
Arnošta Paderlíka,
1946

losrdnou a z nitra postav vedenou analýzou lidské zbabělosti. Koncizní tvar románu časově soustředěného do intervalu čtyřia dvaceti hodin a analyzujícího mylné předpoklady a nedorozumění ve vztahu dvou lidí narušuje poslední část, v níž autor uvádí do děje postavu mladého partyzána. Tato zřejmě dodatečně připsaná část s předchozím textem kontrastuje svou výraznou proklamativností.

U Valji byly kontrastní mravní postoje přiděleny rozdílným epickým postavám, v románu **BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO** *Člověk Bernard* (1945) zase představují dvojí vývojový stupeň jedné a téže postavy. Podobně jako Regina Lorencová Hany Klenkové je i *Člověk Bernard* románem mravní sebevýchovy a osobnostní převrat protagonisty nezanedbatelnou měrou urychluje vnější dějový impuls, který hrdinu postaví před nutnost vyrovnat se s katastrofickými důsledky vlastní etické nedostatečnosti. Psychologické postupy Březovský spojuje s výraznými prvky čisté epiky: prolog díla („předzpěv“) i celá první část věnovaná hrdinovu dětství mají ráz objektivně vyprávěného rodového románu založeného na kontrastech mezi povahami příslušníků rodu a na překvapivých zvratech v jejich osudech; spíše prostřednictvím vyprávění (hrdinův monolog, zpověď před nahodilým svědkem, epicky pojaté dopisy nebo deníkové záznamy) než duševně analytickými prostředky přibližuje autor i ústřední téma mravní emancipace. V myšlenkové rovině je tak Březovského román vlastně zastřenou polemikou s existencialismem: při hledání svobody nevychází protagonista z vědomí absurdity vlastní existence, nýbrž přijímá zvenčí přicházející „spásu“ v podobě křesťansky zabarvené altruistní morálky („Hledej v sobě střed světa, nalezneš smrt!“). Přitakání hotovému a z vnějšku se nabízejícímu mravnímu konceptu, v němž se mísí rysy křesťanství s naivním sociálním utopismem, je pak zvláště charakteristické pro román vydaný z pozůstalosti **KARLA DVOŘÁČKA** *Živ buď, neumírej* (1947) a poválečná díla Miroslava Hanuš.

Za nejosobitější prozaický talent mladé generace a výrazného představitele české existenciální prózy je považován **DUŠAN PALA**, který bohužel zemřel mlád.



Bohuslav Březovský: *Člověk Bernard*, frontispis Josefa Lieslera, 1945

V pěti povídkách *Stromy a kamení* (1947) lze nalézt řadu motivů příznačných pro existenciální literaturu: motivy hanby, úzkosti, zdí mezi lidmi, zvěcnění člověka v cizích očích, hnusu i pekla ztělesněného těmi druhými. Palovy postavy jsou ovšem konfrontovány s každodenními, vcelku všedními a v kontextu dobové psychologické tvorby běžnými situacemi: v jednotlivých povídkách vystupují do popředí konflikty mezi rodiči a dětmi, první citové úrazy dětství a zmatky dospívání a prvních lásek. Pala postihuje tragédii lidského bytí ve všední, civilní sféře, zbavené bizarností a náhod. Jeho postavy o sobě a světu nemeditují, ale pod tlakem jsou nuceny jednat, volit jednu z možností, jež je navždy poznamenává. Osobitost Palova talentu přitom spočívá v tom, jak se mu daří promítnout emocionální procesy do jednání postav a do dialogů. Jeho styl charakterizuje potlačení vnějškových komentářů, reflexí i tradičního lyrického impresionismu ve prospěch předmětnosti, která vyvolává dojem objektivního, takřka dokumentárního záznamu skutečnosti.

Nejvíce styčných bodů s existencialismem lze hledat ve válečné a těsně poválečné tvorbě dvou autorů, kteří za okupace žili v cizině, zůstávali v těsném kontaktu s tamním literárním děním a u nichž se prožitek války protnul s hledáním nových estetických možností psychologické analýzy: Jiřího Muchy a Egona Hostovského. Osobitým způsobem se k existenciální výpovědi o válce propracoval Jiří Weil. V díle těchto autorů dospěla próza let 1945–48 ke svým nejpodnětějším činům.

■ Svět skleněných stěn: Jiří Mucha

JIRÍ MUCHA působil jako válečný korespondent britského rozhlasu a většina jeho tehdejších knih vycházela přímo nebo nepřímo z válečných zážitků (zejména kniha reportáží *Oheň proti ohni*, 1947).

Román *Most* (Londýn 1943; Praha 1946) a povídkový cyklus se společným titulním hrdinou *Problémy nadporučíka Knapa* (anglicky Londýn 1945; česky 1946) spojuje řada motivických shod i celková koncepce mířící od záznamu osudů československých zahraničních vojáků k postižení jejich mravního a myšlenkového vývoje v „čase před potopou“ – zejména v době, kdy se hroutila Francie. Mucha přistupuje k zahraničnímu odboji s nápadnou střízlivostí, nezajímají ho hrdinské epizody, nýbrž všední dny, okamžiky, kdy nucená nečinnost nebo náhlé a zmatené přesuny vedou jeho postavy k úvahám a hovorům o statečnosti a zbábělosti, povinnosti a vině. Lyrická emfáze je vyhrazena vzpomínkám na domov, epické přítomnosti dominuje vědomí nevratného času a nenahraditelné ztráty: Muchovy postavy připravila válka o kořeny, postavila je jako cizince do prostředí a okolností probouzejících v nich pocit viny, kterou už nelze odčinit. Právě pojetí existence jako čehosi nejistého, nacházejícího se neustále na rozhraní minulosti a budoucnosti, je rysem, kterým se Muchova

raná próza nejvýrazněji stýká s existencialismem (v románu *Most se tato koncepce lidského života promítla i do symbolického názvu*).

Muchovou silnou stránkou je schopnost ostrého a přesného vidění detailů, proto v jeho prózách vynívají nejpřesvědčivěji pasáže, jež mají charakter svědectví, záznamu viděného a prožitého: takto je pojata většina povídek z cyklu o nadporučíku Knapovi. Limity jeho schopností se naopak nejpatrněji prozrazují v románových pracích, zejména tam, kde se autor pokouší odvážněji fabulovat a kde usiluje o filozofické zobecnění individuálních prožitků. Román *Spálená setba* (1948) představil jednoho z mladých účastníků válečných bojů jako reprezentanta nové „ztracené generace“, již válka a její bezuzdnost vzala schopnost navazovat a udržovat přirozené lidské vztahy. Vzhledem k tomu, že po fabulační stránce působí próza značně konstruovaně, jeví se psychická deformace (přibližující protagonistu odcizeným a osamělým postavám existencialistické literatury) spíše jako dílo řady nahodilých situací než jako důsledek absurdity existence nebo válečné skutečnosti.

Nejen *Spálená setba*, ale i dvě následující, dějově i vypravěčsky oprostěnější prózy svědčí o tom, že celá těsně poválečná epizoda Muchovy tvorby je založena na hledání epicky nosné konstrukce pro vyjádření autorova subjektivního prožitku, jeho osobních – dobově však silně rezonujících – stavů a dilemat. Novela *Skleněná stěna* (1948) je navenek milostná próza o lásce ztroskotávající na vzájemném nepochopení, na odlišnostech povah, výchovy, rodinného i společenského prostředí. Román *Válka pokračuje* (1949) má dobrodružnou dějovou osnovu a je situován do českého pohraničí v době, kdy již zesílená ostraha značně znesnadnila přechody hranic. V hlubším významovém plánu jsou však obě prózy dialogizovaným výrazem autorových úvah o dilematu lidí rozhodujících se mezi emigrací a setrváním ve vlasti. Autorův příklon k druhé možnosti se promítá do zjevně iluzivních epických řešení obou próz; dialog o motivech, smyslu a ceně toho i onoho rozhodnutí je sice veden bez apriorních předpokladů vůči těm, kdo volí emigraci, ale zároveň s naivní vírou ve velkomyšlnost a dobré pohnutky poúnorového režimu a v druhé próze i s gestem odmítnutí „starého“ světa a myšlení. („Umíralo v něm příliš mnoho věcí, aby je mohl přežít. Měl jsem dokonce pocit, jako by s ním bylo odešlo množství mých vlastních pochybností. Jako bych rozhovory, které jsme spolu vedli, byl vedl sám se sebou, až skutečnost jeden z obou hlasů umlčela.“)

■ Cizinci hledající byt: Egon Hostovský

Ucelenou a od předchozího i pozdějšího autorova díla zjevně odlišnou etapu představuje tvorba EGONA HOSTOVSKÉHO ve čtyřicátých letech. Reálný fakt, že se autor stal uprchlíkem a jeho dřívější pocity odcizenosti dostaly podobu skutečného cizinectví a vyvrženosti, vedl Hostovského nejen k tomu, že svůj

epický svět konstruoval jako fantasmagorický svět zmatení a apokalypsy, ale i k tomu, aby se ještě intenzivněji než dříve upnul k jistotám dětství a domova. Trojici prací, jež poprvé vyšly ve Spojených státech, i dvě knihy vydané po válce v Praze charakterizuje právě protiklad mezi absurdním, zešilevším děním epické přítomnosti a lyrickým vzýváním ztraceného domova, k němuž se také upíná veškerá naděje protagonistů.

V knize *Listy z vyhnanství* (Chicago 1941; Praha 1946), jejichž dopisová forma autorovi umožňovala využití rozmanitých menších žánrových útvarů od reflexe a lyrického vyznání až po novelu, vstupuje do Hostovského díla téma zrad a nevěry, které pak prochází celou jeho tvorbou z doby válečného exilu. Personální vypravěč („pisatel“ jednotlivých listů, datovaných od října 1939 do září 1940) vystupuje v knize současně jako svědek, žalobce i obviněný. Jako běželec prochází Belgií, Francií a Portugalskem a všude je svědkem zdánlivě bezvýznamných zrad, jež se však skládají v jednu velkou nevěru vůči lidskosti; útržky evropské apokalypsy a všudypřítomná hrozba smrti jej mobilizují k sebezpytování a hledání metafyzické viny. V usilovném pátrání po diagnóze nemocné doby vypravěč nachází díl viny i ve své vlastní nevěře, v tom, že se odcizil světu, z něhož vyšel. Prózu uzavírá blouznivá apoteóza, v níž se všechny toužebné hodnoty (domov, rodná země, matka, žena, pěšinky dětství, blahoslavená chudoba, která přechká potopu i zradu) navzájem prostupují a vytvářejí



Karel Konrád, Egon Hostovský a Josef Tráger po návratu Hostovského z emigrace, 1946

povzbuzující amalgám naděje. Jakkoli je celá kniha nesena úsilím o nalezení ideového a mravního východiska, byť i za cenu iluzivní útěchy, je současně také prvním autorovým pokusem o nesentimentální analýzu fenoménu vyhnanství, psychických stavů vyvolaných věčným čekáním na úřední rozhodnutí, na zprávu z domova, na změnu situace. Ztracený ráj dětství i vytoužený svět zítřka o sobě dávají vědět jen prostřednictvím nedočkavě vyhlížených emisarů. Fantasmagorické kulisy lokálů, kde se lidé při svém čekání mění v přízraky, spolu s motivy ahasverského bloudění a úzkosti z prázdna,zejícího za slovy jen zdánlivě účastnými, spojují již Listy z vyhnanství s pozdějším románem Cizinec hledá byt, který je cele soustředěn k existenciální analýze exilu jako obecného stavu lidství.

Jestliže v Listech z vyhnanství mělo hledání viny především – i když ne výhradně – rozměry subjektivní anamnézy, v následující práci *Sedmkrát v hlavní úloze* (New York 1942; Praha 1946) přerůstá v nosné téma ambiciózně pojatého románu-podobenství o zradě evropských vzdělanců v předvečer války a sebestravujících mechanismech života pojatého jako nezávazné intelektuální dobrodružství. Obvyklé postupy psychologického románu (dvojnický motiv, dvojdílné kompoziční rozvržení kombinující personální vypravěčský úhel s objektivním hlediskem autorského vypravěče a psychologickou analýzu s epickým podáním, četné anticipace a retrospektivy) se tentokrát mísí nejen s emfatickým vzýváním nevinného světa dětí, starců a chudých, ale také s halucinační atmosférou a epickým spádem antiutopie, s motivy světového spiknutí, tajných bratrstev a tajemných posílů zla. Nacismus Hostovský pojímá jako intelektuální úchylku, jako ztělesnění lidského sklonu ke klamu, nevěře a padělání slov. Spisovatel Kavalský, který „věděl o slovech a věcech pravých i podvržených“, ale „šel za těmi druhými, protože ho lákal jejich okraj: pád a plameny“, zde představuje hérostratovský typ vzdělance, který se přespříliš spoléhá na vlastní intelekt, podceňuje víru a přeceňuje vědění („člověk, jemuž mozek pozřel duši a vášně srdce“).

Postava Kavalského je v některých ohledech souběžcem Kvise z Řezáčova románu Svědek, vznikajícího v téže době: oba jsou svědci druhých, probouzejí v nich jejich dřímající možnosti, většinou však ty nejhorší. Honba za mnohostí a rozmanitostí prožitků přináší v obou případech osobnostní vyprázdněnost, manipulace okolím vede ke ztrátě sebe sama. Ve shodě s celkovým pojetím díla jako románu ideového, usilujícího o postižení morálního stavu světa a jeho dalšího směřování, přichází Hostovský v závěru opět s utopicky stylizovanou nadějí, opřenu o ty, kdo se nevypínají, ale prostě a anonymně konají svou povinnost v podkopech pod „světem tyranů, krivých soudců a falešných proroků“.

Myšlenkovým pandánem románu je pak drobná novela *Úkryt* (vydaná nákladem autorových přátel v Texasu, tisk New York 1943; Praha 1946), která již dává představě o podzemní činnosti reálnější kontury konkrétního odbo-

jového činu. Hledání nadosobního řádu a místa ve společenství má nicméně v této novele, založené na motivech skrývání českého exulanta v okupované Francii a mezinárodní spolupráce antifašistů, ještě výraznější evangelijní a utopicko-křesťanské rysy než v předchozích dvou prózách. K rozhodnutí o osobní oběti vybízí sice protagonistu představitelka odbojové skupiny, on však za jejími slovy slyší „hlas chův, bílých nevěst a andělů“ a očekávanou smrt chápe jako předzvěst návratu k matce a „zelené noci dětství“.

Oproti prózám z exilu, v nichž se autor pokaždé opírá o představu spásy jako návratu k něčemu, co člověk ztratil nebo čemu se zpronevěřil, je dvojice knih, které Hostovskému vyšly po válce v Praze, bližší existencialismu důrazem na odcizenost lidských vztahů, na neschopnost člověka vidět druhého takového, jaký skutečně je, na lidský sklon přivlastňovat si jiné a klást na ně svá omezená měřítká. Protagonista románu *Cizinec hledá byt* (1947), marně se trmácející v poválečném zimním New Yorku za trochou klidu a soukromí, aby mohl dokončit práci, kterou považuje za důležitou pro lidstvo, přijímá své poslání jako něco, co si sám uložil, za čím ale stojí blíže neurčený vyšší řád a z čeho také může být kdykoli odvolán smrtí. Vyšší řád je s doktorem Markem stále v kontaktu – hlas Neznámé v telefonu (možná hlas pozemský, možná andělský, možná však také volání Smrti-utěšitelky) je prostředníkem mezi sférou privátního štěstí bez poslání a světem druhých lidí, dychtivě čekajících na zvěstovatele nadosobních hodnot, ale neschopných poznat je a naslouchat jim. Podobenství, které Hostovský v románě konstruuje, lze vyložit jako podobenství o postavení umělce, intelektuála (ale i obecně každého hledajícího člověka) v době, která podvrací jeho integritu buď vidinou soukromého štěstí bez transcendence, nebo účelovými a zvěcněnými partikulárními nároky jednotlivců a institucí. Bloudění postavy pojmenovává existenciální situaci člověka, který se nepokouší o obnovu rozpadlých duchovních systémů, nýbrž toto otřesení a znejistění přijímá jako jednu ze základních jistot.

Zvěcněnost a účelovost lidských vztahů ozřejmuje také spíše příležitostně než hlouběji komponované spojení čtyř povídek v souboru *Osamělí buřiči* (1948); autor tak učinil na tematickém materiálu čerpaném zčásti z rezervoáru dětských vzpomínek (povídky Pomsta a Záhada s pitoreskními maloměstskými figurkami a situacemi z dob starého Rakousko-Uherska), zčásti z aktuální válečné zkušenosti (povídky Poslání a Návrat, z nichž první se opět vrací k bloudění válečných vyvrženců poraženou Francií a druhá konfrontuje válečnou zkušenost exilu s myšlením lidí doma).

■ Člověk ve zvěcněném světě: Jiří Weil

Svébytnou cestou se existenciální próze v části své poválečné tvorby přiblížil JIŘÍ WEIL. Jestliže se existenciální motivy a motivické komplexy u Muchy a Hos-

tovského uplatňovaly na půdě prací přímo navazujících na předchozí tradici psychologické prózy, Weilova východiska byla výrazně odlišná. Weil se k umělecké próze dostal od publicistiky a reportáže a zaujaly ho i teorie a tvárné impulzy sovětské literatury faktu; odtud jeho záliba v zážitkové a faktické autentičnosti, nedůvěra k fabulaci a dějovým konstrukcím a v neposlední řadě i k běžné psychologické analýze, založené na odkrývání složitosti, mnohovrstevnosti a proměn lidského nitra.

Stejně jako autorovy předválečné prózy ze Sovětského svazu (Moskva-hranice, Dřevěná lžice) i poválečná kniha drobných povídek-básní v próze *Barvy* (1946) a román *Život*



Jiří Weil s kocourem Nehýtkem

s hvězdou (1949) jsou dokladem toho, jak osobní prožitek spolu se snahou vyslovit se specificky literárními prostředky mohou do dokumentární výpovědi vnést rozměr autentické subjektivity. Obě knihy jsou tematicky spjaty s židovským válečným osudem a toto sepětí je determinuje i po stránce tvárné: základní jednotkou jejich významové výstavby je vypjatá lidská situace. Protagonisté Barev i Života s hvězdou jsou konfrontováni s totálně odlidštěným světem, jsou degradováni na pouhá čísla. V obou případech se objevují paralely člověk-zvíře (tažný a jatečný dobytek, cvičené cirkusové zvíře), v Barvách se ve zvířata (krvelačné šelmy, odporné ropuchy) mění i pronásledovatelé. Teprve v takové mezní situaci si však postavy uvědomují, co má v životě cenu a smysl. V povídkách jsou okamžiky, v nichž člověk projevuje naplno své lidství a svou vnitřní svobodu, byť třeba za cenu okamžité smrti, vypravěčsky připravovány s pomocí emfatického, legendisticky vznošného stylu, ale i prostřednictvím barevné symboliky a odkazů na kulturní tradici.

Románu Život s hvězdou naopak dominuje střízlivá, věcná deskripce každodennosti, v níž i nejbrutálnější degradace člověka nabývá podoby čehosi všedního, neosobní a automatické mašinerie. Samomluvy bývalého bankovního úředníka Roubíčka jsou stylizovány jako mluvený projev, nesou však rysy maximální zvěcnosti a antipsychologičnosti, jejich cílem není sebeanalýza hlavní postavy, nýbrž prostá registrace faktů a dějů zbavených jakékoli filozofické abstrakce. Roubíček jako by nebyl subjektem, nýbrž jedním z objektů svého pozorování a rozvažování, jako by sám na sebe pohlížel zvenčí. Během své přípravy na předvolání do transportu se záměrně zbavuje všech věcí, které

ho obklopují, a vyvazuje se z většiny vztahů k lidskému společenství. Teprve v situaci, kdy už mu nezbývá nic z toho, co činí život lidským, je připraven k volbě mezi svobodou a pasivním přijetím prisouzeného údělu.

Pronikavým zachycením lidského postavení ve světě totální manipulace a naprostého zvěcnění se Weil více než jiní přiblížil myšlenkové atmosféře francouzského existencialismu. Ale ani on se nevymkl z obecného tíhnutí české prózy k hledání vnější spásy a naděje: Žid Roubíček se ve své bezvýhodné situaci setkává s uvědomělým dělníkem Maternou, který jej přiměje neuhýbat před vlastní svobodou a odhaluje mu neautentičnost jeho existence.

Životem s hvězdou vrcholí jedna z nejpozoruhodnějších linií české prózy, linie, na kterou teprve na přelomu padesátých a šedesátých let navazovali – a to ještě spíše tematicky než po tvárné stránce – autoři jako Arnošt Lustig nebo Ladislav Fuks. Není náhoda, že právě tento román se stal dílem, při jehož výkladu se rozcházel i myšlenkové cesty poválečné mladé literární generace. Jan Grossman v doslovu k prvnímu vydání zdůrazňoval Weilovo umělecké průkopnictví: „Inklinování celého románu k formě deníkového záznamu je zřejmě jen prostředkem k přímé interpretaci reality. Podivuhodné na Weilovu román je to, jak tato forma prostředkuje neustálý prostup vnější a vnitřní skutečnosti, jejich vzájemné prolínání, stále opakovanou souhru člověka a prostředí, vědomí a světa, které ve svém úhrnu podávají obraz reality v celé její šíři.“

Naproti tomu Ivan Skála ještě téhož roku konfrontoval ústřední postavu románu s dobovým požadavkem aktivního hrdiny a našel v románě jen „zba-bělé poraženectví a kapitulantství“. Odsouzení Weilova díla, k němuž dal Skálův referát v Novém životě signál, znamenalo i potlačení té tendence v české próze, která hledala různými způsoby cestu ke sblížení s francouzským existencialismem a k osobitému, domácímu prostředí determinovanému domýšlením jeho podnětů.

Hledání aktivního hrdiny

Skálův odsudek Weilova románu byl vysloven v okamžiku, kdy se ve značně nesourodém obrazu prózy poválečných let již zřetelně prosazovala linie, která vyžadovala aktivní účast literatury na proměně společnosti ve smyslu komunistických ideálů. Řada prozaiků, kritiků a teoretiků přesvědčených o nutnosti vývoje k socialismu a komunismu jako jedinému a ideálnímu řešení společenských rozporů usilovala vyvodit z tohoto přesvědčení i tvůrčí důsledky: literatura měla zobrazovat život z perspektivy cesty k nové společnosti, tj. prostředky realistické typizace vyjádřit to přicházející, co je nositelem společenské proměny, posílit tradiční orientaci značné části české literatury na myšlenku sociální spravedlnosti a vtisknout jí socialistickou ideovou perspektivu.

Podstatná je přitom skutečnost, že – alespoň zpočátku – koexistovaly v rámci této tendence nejen rozmanité představy o budoucím uspořádání společnosti, ale také úvahy o roli literatury, která by odpovídala „úkolům doby“, jež vycházely mnohdy z odlišných pozic a protikladných estetických koncepcí. Společným jmenovatelem (překlenujícím na přechodnou dobu ideové rozpory uvnitř spisovatelské a literárněkritické obce) byla představa o novém dějinném začátku, o nové epoše, která by jednou provždy zabránila válečným konfliktům a přinesla absolutní sociální spravedlnost. Součástí této představy pak byl i požadavek boje za novou společnost, tedy požadavek závazné spoluúčasti každého – včetně literatury – na společenském pokroku.

Do uvažování o literatuře, a zejména o próze, tak znovu vstoupil pojem „aktivního hrdiny“: hledal se typ člověka iniciativně se účastnícího budování nového světa, schopného oběti, hrdinského, příkladného a podobně. V kontextu literatury poválečného tříletí nebylo toto hledání procesem jednoznačným; podíleli se na něm představitelé různých generací a tvůrčích naturelů a probíhalo zprvu v rámci relativně širokého prostoru, umožňujícího rozdílné představy a tvůrčí realizace. Na poli kritické a teoretické reflexe se koncepce „aktivního hrdiny“ pohybovala v rozpětí mezi tendencí chápat hrdinu jako akční centrum ve světě, jako bytost hluboce sociální, avšak se „silným duchovním nábojem“ (František Götz), a snahami pojímat ho jako exponenta nadosobních sil, který „v rozhodném okamžiku udělá to, co mu přikazuje zájem společnosti“ (Jiří Hájek). Oběma koncepcím byl společný důraz na člověka v dějinách,

nikoli na dějiny v člověku; to znamená, že stavěly do středu čin, aktivitu hrdiny v širších souvislostech společenských dějů a konfliktů.

V dobové prozaické produkci se rýsovaly zhruba tři žánrově-tematické oblasti, v jejichž kontextu lze sledovat různé umělecké realizace a současně pohyb, v němž na váze nabývaly schematizující varianty, předznamenávající budoucí budovatelskou poetiku. Byla to vesnická próza, dále próza soustřeďující se k nositelům socialistických myšlenek, k jejich názorovému formování v rámci různých sociálních prostředí (společenský, generační a rodinný román, rodová kronika, vývojový román) a část prózy s tématem protifašistického odboje.

■ Vesnická próza

Vesnická tematika stála v produkci let 1945–48 (podobně jako v meziválečném období) mimo hlavní směry vývoje a také kritika jí nevěnovala mnoho zájmu. Třebaže program „nové vesnice“ se po roce 1945 stal jednou z hlavních možností, jak se identifikovat se společenskými proměnami, ve venkovských prózách daleko silněji než jinde působila setrvačnost tradičních žánrových modelů. Téma přestavby vesnice se přitom prosazovalo zprostředkovaně: tradiční náměty byly aktualizovány buď změněnou optikou, nebo vnášením nových motivických prvků do fabulační výstavby.

Nové, „budovatelské“ prvky se ve vesnické próze prosazovaly jen pozvolna. Zcela absentovaly například ve dvou románových pracích LUĐKA PEŠKA z prostředí chudých horských vesnic v Beskydech *Lidé v kamení* (1946) a *Tahouni* (1947). Zvláště druhá z nich se vymyká z rámce konvenční vesnické prózy tím, že autor sleduje život horalů bez obvyklé sociální sentimentality a kreslí své typy v jejich pudové, až živočišné primitivnosti. Vytváří tak obraz kraje-mýtu, v němž lidé tvrdnou na kámen a kamení vstupuje do lidských životů jako nesmlouvavý osud. Střetání snahy oprostit se od starších, ruralismu blízkých ideových koncepcí, založených na mytizaci krajové, stavovské a mravní neporušenosti českého a moravského sedláka či chalupníka, s tlakem tradičních pojetí, je patrné v prózách STANISLAVA KREJČÍHO *Chalupy neuhnou* (1946) a *Věrná stráž* (1948), v nichž přetrvává konflikt mezi hodnotami zakořeněnými v „domácí“ půdě a prvky „cizími“, porušení stykem s městem.

JAN KLOBOUČNÍK, autor spojovaný s programem syntetického realismu, pojal román *Deštivé léto* (1946) jako rozchod s hodnotovými dominantami ruralistické prózy a současně jako kritický odsudek vlastnických majetkových vztahů. Základní půdorys románu tvoří příběh člověka, který ztělesňuje podstatné atributy selství, neúpornou pracovitost, vázanost na půdu, majetek a jeho rozmnožování. V perspektivě, z níž je příběh podán, tj. z pohledu protagonisty,

který ve stáří nahlíží na svůj život jako na zmarněný, jsou hodnotové dominanty, na nichž hrdina stavěl, problematizovány – zvrátily se v pravý opak.

OSKAR MALIŠ v románu *Sedm tučných let* (1946) propojuje téma selské práce s kolektivistickými idejemi přestavby vesnice. Postavě sedláka, hlavního hrdiny románu, dává rysy téměř utopické. Cílevědomá práce na zvelebování statku a rozmnožení majetku se u něj pojí s neméně cílevědomým úsilím povznést na vyšší úroveň celou vesnici: hrdina rozdává svůj majetek s podmínkou společného družstevního hospodaření. Využitím motivů záškodnictví (protagonista umírá rukou nepřejícného souseda) a pomyslné štafety, kterou přebírá syn, symbolizující nástup nové směny, předjímá Mališ příznačné motivické složky budovatelské prózy. Podobně i v obšírném románu *Lidé na Alföldu* (1948) s tematikou české kolonizace, která se uskutečnila na počátku dvacátých let při parcelaci statkářské půdy na hranicích Slovenska, Maďarska a Podkarpatské Rusi a která v roce 1939 skončila vyhnáním českých osadníků, akcentuje Mališ společné zájmy vesničanů: pojímá zemědělskou práci jako kolektivní budovatelské dílo a ústřednímu hrdinovi dává podobu šířitele pokrokových myšlenek technických i společenských.

Česká kolonizace na východním Slovensku byla tematickým východiskem i pro **JANA DROZDA** v románu *Sedláci z Velkého dvora* (1947). Ten však dodržel intimnější půdorys rodinné prózy, v níž se ve dvou generacích opakuje dějové schéma trpce zklamaných nadějí.

Jako dílo kladoucí důraz na hodnototvornou sílu proletářského kolektivu byl přijat soubor jedenácti povídek **KARLA MEJSTŘÍKA** *Režná zem* (1947), lokalizovaný do prostředí křivoklátského venkova. Těžiště autorova zájmu se přesunuje k vesnické chudíně; povídky zachycují drobné příběhy chalupníků, nádeníků, dělníků v lomu, dřevařů, a to se zřetelem charakterologickým (nezlomnost, jednodušnost) a s důrazem na motivy solidarity, družnosti a lásky k práci. Příznačná je absence selských typů, figurujících jen náznakově, většinou jako protipól hodnotového systému zobrazeného společenství. Podobně je tomu v próze **JOSEFA RYBÁKA** *Střechy nad hlavou* (1945), prostoupené patetickými vizemi nového člověka a nového společenství. Rybákův román je především apoteózou skromného, ale láskyplného domova, osudy příslušníků venkovského kovářského rodu míří však již – z dobového hlediska příznačně – k nadřazenému ideovému úběžníku, jímž je mýtus dělnické nezlomnosti a „bezelstné pospolitosti“.

Námětové zakotvení většiny vesnických próz v předválečném období, nazíraném prizmatem nových ideologických principů (kritika tradiční společenské struktury a majetkových vztahů, idea družstevnictví, obdiv k dělnosti prostých venkovanů apod.), naznačuje, jak obtížné se próza vyrovnávala s tématem „nové vesnice“ a jejího budování. Největší příležitost k prezentaci postulovaných nových podob lidské dělnosti a pospolitosti nabízela tematika znovuosídlování bývalých německých vesnic v pohraničí. Prózy **MILOSLAVA BUREŠE** *Vracející se země* (1947) a **JOSEFA KOUDELÁKA** *Praděd nespí* (1948) mají podobu

kolektivních románů s mozaikovou kompozicí. Hrdinou se v nich stává celý vesnický kolektiv, který je zprvu nesourodý, poznamenaný rozmanitými osudy, zájmy i povahami jednotlivců, ale který postupně srůstá, sžívá se a přijímá své nové postavení jako příležitost pracovat nejen pro sebe, ale i pro druhé, pro novou společnost bez vykořisťování. Oba romány pracují s mýtem nového začátku: odsun Němců (podáváný jako nezpochybnitelný a spravedlivý trest) umožňuje i bývalým společenským outsiderům, podruhům a bezzemkům, stát se skutečnými hospodáři. V koncepci postav a ve vedení příběhů převažuje (zvláště u Koudeláka) zřetel ideologicko-didaktický: dobové reálie – jako volby, zakládání družstva, mládežnické brigády a jiné – jsou podány tak, aby vypovídaly o proměnách lidí a jejich „správné“ orientaci uprostřed nové skutečnosti.

Kolonizační tematiku mají i romány ANNY SEDLMAYEROVÉ *Dům na zeleném svahu* (1947) a *Překročený práh* (1949). První je sentimentálně laděným příběhem mladého manželského páru (muž zde ztělesňuje typ nezištného komunistického funkcionáře), kolem něhož autorka vrství nejrůznější výjevy ze života novoosídlenců, kořistníků i poctivců, ale také Němců, zobrazených s využitím dobově příznačných motivů zavidlosti a záškodnictví. Teprve v druhém románu se objevuje téma přestavby vesnice na nových kolektivistických principech: autorka je promítá do příběhu selky, která – po strastiplném životě s mužem-pijákem – nachází v pohraničí prostor nové seberealizace v organizaci družstevnictví a ve ztotožnění se se socialistickými ideály.

Posun vesnické prózy od spontánního hledání socialistické či socializující podoby budoucího venkova k přijetí schematických postulátů socialistického realismu byl dovršen v roce 1949 dvojicí próz. Jako první vyšla další próza OSKARA MALÍŠE s názvem *Slunce už vyšlo*, v níž se autor obrátil k aktuálnímu dění na vesnici po roce 1945. Základem syžetu jsou události spojené s bojem politických stran (zvláště kolem připravovaných zákonů o pozemkové reformě) a proces diferenciací a přeskupování sil ve prospěch komunistické strany; rozhodující roli v tomto dění pak přejímá – v souladu s poetikou formujícího se budovatelského románu – dělník jako jedna z ústředních postav.

V témže roce vyšla i próza JIŘÍHO MARKA *Vesnice pod zemí*, založená na kombinaci tématu vesnického a okupačního. Marek klade důraz na akční složky a na vystižení osobité atmosféry prostředí, v němž se děj odvíjí, tj. uhelné sloje, kam se uchýlila celá vesnice před ustupující německou armádou. Jednotlivé výjevy a příběhy buduje na jednoduchém schématu třídního rozvrstvení vesnice, v němž se horníkům-chalupníkům přisuzují hodnoty kladné, jako je iniciativa, odvaha, solidarita, a naopak sedlákům záporné, především vázanost na osobní prospěch a majetkové zájmy. Toto schéma autor rozvádí do celé galerie postav, jejichž socialistickorealisticky chápanou typičnost umocňuje vždy několika výjimkami.

■ Společenský a vývojový román

Ve společenských románech vzniklých již z větší části po válce (nebo psaných s vědomím, že do jejího skončení je nebude možné uveřejnit) se projevila snaha o zapojení událostí tzv. velké historie do románové struktury. Vzájemné spojení obou rovin je ovšem většinou vnějškové a výsledný tvar osciluje mezi románem rodinným a společensko-politickým. Ideologizaci celkového pojetí se nevyhnula MARIE PUJMANOVÁ v románu *Hra s ohněm* (1948). Zatímco v předválečných Lidech na křižovatce, na něž román navazuje, dominovala vyprávěcí perspektiva založená na mnohosti pohledů a vícevrstevném vnímání skutečnosti, ve *Hře s ohněm* je vyprávění vedeno převážně z jediné, ideově scelující perspektivy. Osudy rodiny komunistického advokáta autorce utvářejí nejen fabulační osu díla, ale i hodnotové centrum, jímž se poměřují činy a mravní postoje ostatních postav; jejím prostřednictvím jsou také do románové struktury vnášeny události politického a historického významu nemající příčinný vztah k zobrazovaným osudům (např. scény evokující politickou situaci roku 1938, lipský proces s Jiřím Dimitrovem, „exemplárním“ hrdinou protifašistického odboje, apod.). Snaha vyjádřit jednoznačně ideovou a politickou polaritu doby vedla ke schematizaci postav a jejich vztahů; ve srovnání s následujícím románem *Život proti smrti* je ovšem tato schematizace ještě vyvažována spontánností autorčina vypravěčského daru a živostí povahokresby v rodinných výjevech.

Očividnější je autorská manipulace s přesuny vypravěčského ohniska a s názorovým vývojem protagonistů v rozsáhlém románu VOJTĚCHA MIXY *Smršť na čtrnáctém poledníku* (1948), jehož děj se odehrává nejen v Kutné Hoře a Praze, ale i v německém Porúří a Nizozemí, a to v různých společenských prostředích a zároveň v širokém časovém záběru od hospodářské krize po první roky války. V románech tohoto typu byly již v zárodečné podobě obsaženy rysy, jež hypertrofovaly ve společenských prózách padesátých let: zjednodušené pojetí jedince jako reprezentanta nadosobních politických a historických sil, ideologizace povahokresby i dialogů, deduktivnost celkové autorské koncepce, jejímž východiskem jsou obecné ideje, syžetem a postavami dokládané a ilustrované.

Snaha konstruovat obraz života tak, aby odpovídal modelu společensky angažované literatury, jak jej prosazovala levicově orientovaná kritika, je patrná i v autobiograficky založené próze PAVLA BOJARA *Siné roky* (1947). Jestliže její první část, střídme evokující historii proletářského dětství na periferii jihočeského města, charakterizuje lyrizace a sugestivní atmosféra dětského vidění a prožitku, v druhé části převažují výjevy politické aktivity dělníků, stávek a demonstrací, jež do původní perspektivy vnášejí zkušenost autorského subjektu „poučeného“ historií, interpretovanou v duchu komunistických premis.

Obdobný posun v žánrové a ideové koncepci zaznamenává i třídílný „libeňský“ román Heleny Dvořákové *Pád rodiny Bryknarů* (I. Na nový květ, 1943; II. Bílými plameny, 1945; III. Prapory nad městem, 1948), v základním půdorysu rozvíjený jako rodová kronika. Téma vzestupu a pádu měšťanského rodu je v závěrečném díle modifikováno motivem regenerační síly socialistické myšlenky, promítnuté do minulosti, na sklonek 19. století, kdy „poslední výhonek měšťanského rodu“ splyne se zájmy a bojem dělnické třídy.

Metamorfózy prozaických žánrů byly v poválečném třiletí průvodním jevem politizace literatury. Poznamenaly i tzv. román vývojový, v jehož syžetu nabývaly na významu reálie a děje spojené s dělnickým prostředím, s postavami dělníků jako složek sehrávajících iniciační roli v procesu hrdinova citového i ideového zrání (VÁCLAV KAPLICKÝ: *Hvězda na východě*, 1946; VLADIMÍR PAZOUREK: *Na dobré cestě*, 1947). Motivem obrodné síly dělnického kolektivu se k těmto tendencím přihlásil i MIROSLAV HANUŠ v románu *Býti zrnkem soli* (1949): ústřední hrdina, bytost vnitřně rozeklaná, prožívající hlubokou duševní krizi, navíc po nehodě trpící ztrátou paměti, nachází v kolektivu horníků a v „očistném étosu práce“ nejen sám sebe, ale symbolicky také paměť. Dílem zřetelně prosvítá ideologická konstrukce, opírající se o postuláty socialistickorealistickej literatury; současně se však tento román, budovaný na retrospektivách zachycujících hrdinovy duševní pochody, ještě míjel s nastupujícím antipsychologismem, který u jiných autorů v této době hypertrofoval ve vytváření jednoznačných postav, zástupných nositelů základních životních i politických postojů.

■ Němá barikáda a próza s tématem boje

Téma protifašistického odboje vstupovalo do tzv. okupačního a válečného románu, většinou však jako jedna ze složek širěji komponovaného obrazu protektorátního života. Mělo funkci spíše charakterologickou (Josef Horal, Jan Weiss) nebo víceméně sociálně typizační (Joe Jenčík, Čestmír Jeřábek). Jako jádro syžetové výstavby, tj. jako systém událostí a dějů, jejichž nositelem nebo účastníkem se stává ústřední hrdina, se prosazovalo především v prozaických útvarech menšího rozsahu, které byly schopny – stejně jako „poezie barikád“ – bezprostředně reagovat na prožitek konce války, pražského povstání a osvobození Rudou armádou a s příslušným patosem fabulovat příběhy samozřejmého, sebeobětavého hrdinství.

Takovéto pojetí konce války určuje i povídkový triptych *Generál nepřichází* JIŘÍHO KÖRBERA (1946), zvláště jeho první část, povídka *Puška s hvězdou*. V dalších dvou povídkách (o atentátu na gestapácké sídlo a o květnových bojích) tlumí autor patos inklinací k bizarnosti ve volbě a kresbě postav (zakřiknutý komíník, hokynář malého vzrůstu, který se v květnové revoluci stává téměř legendární postavou). Do všednější polohy (ale se zachováním vyhocené

polarity dobra a zla) ladí výpověď o pražském povstání i VÁCLAV KAPLICKÝ v knize *Květnové dni* (1946), budované jako kaleidoskopický sled výjevů a drobných epizod z pěti pražských dnů, jak je prožívali prostí čeští lidé, ale také kolaboranti a Němci – jedni v naději a druzí ve strachu z příchodu sovětské armády.

K umocnění emocionálního účinku sloužily v prózách o protifašistickém odboji často motivy hrdinství mladých lidí, téměř ještě dětí, tedy těch, kteří zosobňují budoucnost. S tímto postupem se lze setkat například v povídkovém souboru *Křest ohněm* FRANKA TETAUERA (1947). Hlavními postavami cyklu jedenácti syžetově propojených povídek jsou osoby tak či onak spjaté s předměstskou správkárnou; autor vytváří scény z pražského povstání jako kolektivní dramatické dění, do něhož vstupují jednotliví protagonisté, a nejednou v nich nacházejí smrt.

Idea sebeobětavého hrdinství je určující pro prózu JIŘÍHO MARKA *Muži jdou v tmě* (1946). Nevelká knížka o bloudění a hrdinské smrti skupinky parašutistů omylem shozených mimo místo určení je pojata – se smyslem pro akční složky a napínavost – jako sled ztrát na životech. V ústřední postavě velitele, jediného Čecha, člověka intelektuálního ražení, který v zápase s vlastní determinovaností prožívá citový i názorový přerod jako svědek samozřejmého hrdinství ruských vojáků a jako jejich spolubojovník, vytváří Marek typ hrdiny, jenž nachází sám sebe a smysl svého života v sebeobětování pro svobodu druhých. Tendence postihnout duševní stav postavy v mezních situacích a spíše jen náznaková, baladická atmosféra navozovaná přítomným nočních podchodů a nezvratnou logikou tragického vyústění tlumí jednoznačnost ideologického náboje díla, v němž bylo shledáváno podobenství osudů lidstva v apokalyptické válečné době.

Drobné příběhy o obětavosti a účinném protifašistickém odporu byly podrobovány ideologicky a politicky podbarveným interpretacím, jež postupně vykryštalizovaly v radikalizující se levicové kritice do závazných modelů a syžetových vzorců. Ty se pak staly měřítkem příkládaným na díla, která vstupovala do měnícího se společenského a duchovního klimatu roku 1948 a zvláště pak následujících let. Prudce postupující proces ideologizace v reflexi literatury, zvláště s válečnou tematikou, dokládá rozdílný kritický ohlas, s nímž se v rozmezí několika let setkaly dva romány VLADIMÍRA PAZOURKA. Zatímco *Ústup z hranice* (rkp. 1940; 1946), zobrazující bez výrazně ideologických rysů hrdinský boj skupinky strážníků proti henleinovským ordnerům a se zrádci ve vlastních řadách, byl téměř jednohlasně oceněn jako jedno z nejlepších děl o mnichovské krizi, recepce románu *Pouť hrdinova* (1949) vyústila v odmítnutí díla a politické odsouzení autora. Pro kritiky uplatňující téměř výhradně hlediska ideologická a nikoli umělecká přitom nebylo podstatné, že román o ilegální činnosti českých důstojníků trpí verbalismem a nevěrohodností postav; autoři spíše vyčítala, že ignoroval vedoucí úlohu dělnictva a zvláště komunistické strany a tím záměrně zkreslil historii protifašistického odboje.



Jan Drda

Reprezentantem daného tematického okruhu se stala kniha JANA DRDY *Němá barikáda* (1946). Po roce 1948 pak tento soubor povídek získal roli vzorového prozaického díla, na něž měla navázat celá česká próza usilující zachytit aktivního hrdinu jako bojovníka za „společnou ideu, společnou dynamiku vůle kolektivu“, která jediné „vytváří nové a nové hodnoty“ (Sergej Machonin).

I Drdovy prózy představují prozaickou obdobu spontánních básnických reakcí na květnové povstání a osvobození (→ s. 133, kap. *Poezie*). Vznikaly bezprostředně po skončení války a byly původně určeny pro publikaci v časopisech a novinách (povídka *Pancéřová pěst* vyšla například hned v druhém čísle Svobodných novin 24. 5. 1945).

Soubor v jedenácti epizodách zachycuje český národní odboj počínaje demonstracemi 28. října 1939 přes výjevy z heydrichiády (sugestivně evokované například v povídce *Vyšší princip*) a různé podoby aktivního odporu až k pohnutým scénám z pražských barikád. Autor většinou uplatňuje jisté schematické typy postav (obyčejní lidé, jednoduché charaktery představené zpravidla několika málo výraznými rysy, popřípadě prostřednictvím typických rekvizit) i příběhů (navození situace, rozhodnutí k činu, čin). Tato schémata v jednotlivých prózách variuje a současně stylizuje tak, aby vypovídala o hrdinství jako elementární lidské hodnotě: základní význam má přitom moment rozhodnutí k činu (tedy moment přerodu, „zasvěcení“ do hrdinství v určité vypjaté situaci). Autor ve vyprávění využívá na jedné straně téměř reportážního stylu s vypravěčem ustupujícím do pozadí, stylu hutného, odpsychologizovaného, soustředěného k věcnému záznamu dění; na druhé straně však sahá i k postupům spjatým s lidovou četbou a folklorem (zvýrazněná polarita dobra a zla – zde Čechů a Němců, monumentalizace kladných a karikaturní zkreslení záporných postav apod.). Vyhrocené konfliktní situace jsou pro Drdu zárukou emocionální působivosti a patetického vyznění jednotlivých povídek, je však charakteristické, že autor spojuje patos s civilně viděnými postavami. Hrdiny se Drdovy postavy vesměs stávají jakoby proti své vůli: čin má zpravidla podobu splnění samozřejmé lidské povinnosti, charakter a niterné přesvědčení nedovolí postavám nečinně přihlížet zlu.

Podobně jako Fučíkově Reportáži psané na oprátce se dostalo i Drdově *Němé barikádě* platnosti díla zástupného, zvláště poté, co byl její význam umocněn aktivní rolí autora v literárním životě a spisovatelských organizacích. *Němá barikáda* se stala nejen předmětem pozdějších metodických příruček,



Fotografie z filmu Otakara Vávry *Němá barikáda*, 1949

instruujících mládež o hrdinství českého lidu za okupace, ale i modelem, na němž se třibily postuláty socialistickorealistickeho umění v jejich dogmatické podobě (priorita ideologickeho aspektu, pojetí hrdiny, hrdinství, typičnosti a umělecké pravdivosti apod.).

Z hlediska literárněhistorického je příznačné, že již v době prvního vydání se v kritické reflexi *Němé barikády* střetla protichůdná pojetí socialistického umění vůbec a socialistickorealistickeho zvláště: zatímco většina kritiků přijala Drdovu apoteózu prostých, vnitřně nelomených, elementárních hrdinů jako tendenci, která souzní s požadavky apelativního, společensky angažovaného umění, na stránkách *Kritického měsíčníku* se *Němá barikáda* stala příkladem jeho scestí: byla ohodnocena jako „barvotiskový moralismus“, reagující na časovou poptávku svou a priori danou a mechanickou hrdinskou exaltací (Václav Černý). Jako prozaickou polemiku s *Němou barikádou* lze vnímat i první verzi románu Josefa Škvoreckého *Zbabělci*, která vznikala na přelomu let 1948–49.

DRAMA

Dramatická produkce prvních poválečných let byla značně početná a různorodá; pokoušela se – hlavně počátku – navázat na škálu předválečných poetik. Snahám o uměleckou výpověď dominoval zejména důraz na aktuální téma, kterým byla především nedávno prožitá válka a okupace. Toto téma bylo realizováno v zásadě třemi vzájemně propojenými způsoby. Prvním způsobem byla alegorizace: v divadelních hrách, které nemohly být uvedeny za protektorátu, bylo téma okupace posunováno do symbolické roviny pohádkového, případně historického jinotaje, v hrách napsaných po válce pak dostávalo i tvar otevřeného dramatického příměru či satirického útoku. Druhým způsobem byla snaha vrátit se k realitě a dramatem zachytit dokumentární rozměr válečného prožitku. Třetím způsobem, vlastním zejména tvůrcům, kteří se hlásili ke komunistické levici, pak bylo propojení tématu války s dalším aktuálním a velmi frekventovaným tématem boje za jinou, novou společnost. Jedinou hrou, která se stala trvalou součástí divadelního repertoáru, byla alegorická pohádka Jana Drdy *Hrátky s čertem*. Mimořádného diváckého ohlasu dosáhla kolektivní tvorba Divadla satiry, zejména pak hry Vratislava Blažka. Groteskní humor divadla mířícího na soudobého „měšťáka“ a ve jménu boje proti všemu zpátečnickému agitujícího pro komunistické programové cíle, narazil po únoru 1948 na obavy z neregulovatelného smíchu obráceného do vlastních řad. Přinesl však i první české absurdní drama, *Ubu se vrací* Josefa Kainara. Linie předznamenávající poetiku budovatelského dramatu se konstituovala od roku 1947 a symbolicky se vyvíjela od hry Zdeňka Bláhy *Hodí se žít ke hře téhož autora Kdo s koho?* Z nepočetných her problematizujících dobovou víru v revoluční změnu nebyl již na jevišti uveden ani publikován *Šťastlivec* Sulla Ferdinanda Peroutky.

Snaha o obnovení škály poetik

Jestliže již první dny a měsíce po květnu 1945 znamenaly klíčovou změnu organizace divadelního provozu, vlastní dramatické tvorby se tento pohyb k socializaci a zestátnění provozu divadel zprvu významněji nedotkl. Až do druhé poloviny roku 1947 se na jeviště dostávala prakticky všechna nová dramata aspirující na uměleckou hodnotu. Neexistoval rovněž ani zásadní rozdíl mezi dramatikou, která byla hrána, a dramatikou tištěnou, třebaže nakladatelství v této době byla ještě v soukromých rukou, kdežto divadla již byla řízena odbory, nebo – přímo či nepřímo – státem, armádou, městskými úřady, výjimečně družstvy. (Tradičně ovšem daleko větší počet her pronikl do tisku než na jeviště.) Bylo to dáno nadvládou zejména tématu války, které bezprostředně v prvních poválečných letech ještě nemělo vyhraněný ideologický rozměr. České drama se totiž, shodně s vývojem českého divadla, snažilo reagovat především na nedávný prožitek, distancovat se od dramatiky protektorátní a také obnovit – za protektorátu silně zúženou – škálu autorů a poetik.

■ Odmítnutí protektorátní dramatiky a vize nového dramatu

Obnovování škály poetik a autorských přístupů bylo ovšem limitováno. Stála mu v cestě nejenom skutečnost, že se na něm nemohly podílet takové výrazné osobnosti předválečného dramatu, jako byli bratři Čapkové či Vladislav Vančura, ale také výrazná proměna společenské atmosféry a vyostření hodnotových kritérií.

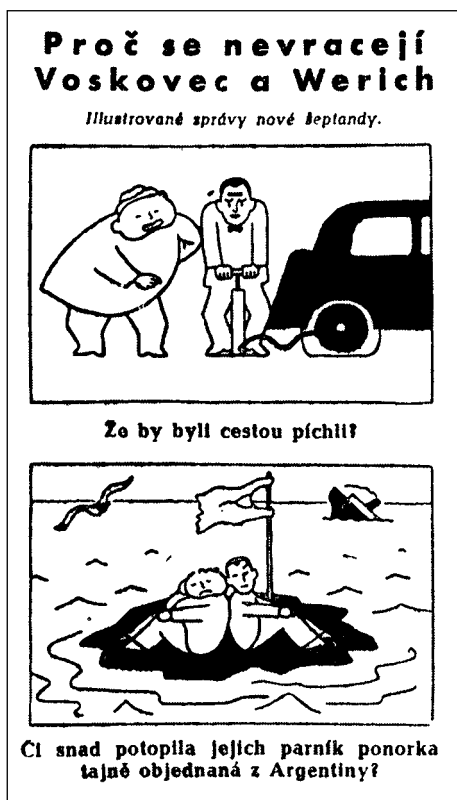
V atmosféře poválečného kolektivismu byla zásadně odmítnuta dramatika vyrůstající z individualismu, zejména pak z individualismu tak vypjatého, jak ji reprezentoval zejména František Zavřel a jeho pentalogie Polobozi (Caesar, prem. 1941; Kristus, Hus, Valdštýn, Napoleon, knižně vše 1941). Tvorba spisovatele, jenž již za první republiky stál na krajní pravici a ve svých názorech postupně přešel až na pozice fašistické, se stala symbolem a jako taková byla – nejen pro Zavřelovy sympatie k protektorátnímu režimu, ale i pro jeho obdiv k velkým a silným osobnostem – nepřijatelná. Dobový soud nad Zavřelem a jeho tvorbou v září 1945 příznačně formulovalo pražské Divadlo satiry ve hře s kolektivním autorstvím Cirkus Plechový: „Když se nám v dějinách světa /

vyjevilo velký zvíře, / mučeda, vrah, hlava lysá – / nemusela Prozřetelnost / vysoukat je v nebes říši. / Na to stačil impotentní / dramatik když zjistil data / a to všechno pěkně zavřel / přinejmenším v trilogii. / (Říkám ZAVŘEL. Kdo čím trochu / zachází, tím také schází. / Třebas je to pouhé jméno.)“

Na okraji zájmu se v poválečných podmínkách ocitla rovněž různorodá skupina autorů, kteří se za okupace prosadili na oficiálních scénách, zejména v Národním divadle, a které nyní mimo hlavní proud vynesla skutečnost, že jejich protektorátní tvorba byla vnímána jako přijetí kompromisu s danou situací. Dramatik DALIBOR C. FALTIS (pseud. hudebního skladatele Dalibora C. Vačkáře) se v této situaci od ibsenovsky pojatého dramatu obrátil k tvorbě pro děti a mládež (romantická komedie *Piráti*, 1946; pohádky *Sněženka*, 1948; adaptace pohádky *Císař a slavík*, 1949) a k volnějším scénickým formám, které byly inspirovány předválečnou poetikou divadla E. F. Buriana (hra se zpěvy a tanci na folklorní námět *Chodská nevěsta*, prem. 1949). J. A. Urban se v prvních poválečných letech věnoval především próze. Kulturně-politické okolnosti, reakce na výpad vůči Karlu Čapkovi v době po Mnichovu, odsunuly mimo hlavní dramatický proud VÁCLAVA RENČE, zvláště když on sám se vědomě

postavil mimo dobový optimismus kolektivním dramatem *Černý mile-nec* (1947; prem. 1948), podobenstvím o moru a o nutnosti víry ve vyšší metafyzické hodnoty (vzniklo přepracováním autorovy historické hry o manželce císaře Zikmunda Barbora Celská, 1944).

Na obnově výrazové škály se však nepodíleli ani mnozí z těch, od nichž se to očekávalo, nebo mohlo očekávat, zejména pak tvůrci náležející k avantgardě, u kterých jako by se po válce projevovaly rozpaky, jak skloubit své tvůrčí postupy s novou společenskou realitou. Uvolněná revuální poetika JIŘÍHO VOSKOVCE a JANA WERICHA inspirovala sice soubor Divadla satiry, oni sami však po návratu z exilu vystupovali především jako herci, upravovatelé a textaři. V Divadle V+W v paláci U Nováků (1946–48) uvedli kromě veselohry G. S. Kaufmana *Přišel na večeri* (rozmn. 1968; prem. 3. 9. 1946,



Karikatury Evžena Seyčka z časopisu My 45

uprav. Jan Werich) pouze svou starší hru Pěst na oko a pod titulem *Divotvorný hrnec* (in *Hry*; 2000; prem. březen 1948) legendární autorskou úpravu amerického muzikálu *Finian's Rainbow* autorů E. Y. Harburga a Freda Saidyho, jenž do dobové atmosféry zapadal tématem lidského a ekonomického střetu mezi družstvem-kolektivem prostých lidí a bohatcem. Také VÍTĚZSLAV NEZVAL se v této době omezil pouze na jevištní adaptaci své starší veršované rozhlasové komedie *Veselohra s dvojníkem* (in *Hry, rozhlasové hry a libreta*, 1965; prem. 1. 4. 1948 Studio Národního divadla pod názvem *Opatřte si dvojníka*, na námět Calderónovy hry *Chudás ať má za ušima*). K původní dramatické tvorbě se nevrátil ani Adolf Hoffmeister a další.

I přes popsaná omezení charakterizovala početnou českou dramaturgii v prvním přechodném poválečném období eklektičnost, žánrová a stylová nestejnorodost, v rámci níž se těžko hledají spojnice mezi jednotlivými autory a hrami. Oč méně vyhraněné byly jednotlivé proudy tehdejší dramatické produkce, o to více se profilovalo její kritické hodnocení a obecnější myšlení o dramatu. Ve vypjaté společenské atmosféře, prostoupené vírou v politickou změnu, v sociální pohyb směrem k ideálu, bylo také drama včleňováno do hodnotového paradigmatu určeného osou návrat zpět – pohyb vpřed. Socialistický obsah tohoto „vpřed“ byl zřejmý všem, kteří v duchu komunistické představy vedli svůj boj za šťastnou budoucnost (z teoretiků dramatu k nim patřili například Jiří Hájek, M. V. Kratochvíl, Jindřich Honzl), ale často jej přijímali i lidé s odlišnou hodnotovou orientací. Kupříkladu mladý dramatik Jiří Kárnet, jenž po únoru 1948 emigroval, v roce 1946 v časopise *Kvart* uvažoval, zda by se nové drama v Evropě nemohlo po francouzském vzoru zrodit ze životního pocitu západního, liberálního, buržoazního intelektuála, který je subjektivně zaskočen hrozným, leč zákonitým a fatálním nástupem socialismu: střet mezi tímto intelektuálem a objektivním směřováním světa k socialismu mu byl zdrojem tragického konfliktu. Naopak spoluvůdci a zastánci konstituující se koncepcie budovatelské dramaturgie věřili, že společenský pohyb vpřed směrem ke komunismu přinese nový životní sloh a ten zrodí také nové, komunistické drama (M. V. Kratochvíl).

Klíčovou roli při hledání „nového dramatu“, při tvorbě a percepci děl v poválečném období ovšem nehrály záležitosti dramatického tvaru nebo příslušnost ke směru, nýbrž především tematika. Patos překonaného nebezpečí osobního a národního, jakož i iluze o sociálních změnách, které přinese obnova státu a jeho socializace, vedly k tomu, že se ctižádost většiny dramatiků, názory kritiků a očekávání publika setkávaly v požadavku zachytit aktuální rozměr přítomnosti, přičemž časovost tématu byla vnímána jako příznak umělecké kvality. Obnovování škály poetik bylo totiž doprovázeno přesvědčením, že již před válkou bylo drama (a to nejenom české) v krizi, že tedy spíše než rekonstrukci potřebuje reformu, která se měla zrodit z nové senzitivity určené prožitým utrpením i rodícími se novými ideály. Pozici takto orientované dramaturgie

posilovala i skutečnost, že značnou část dramatické produkce prvních dvou poválečných let tvořila díla, která nemohla být za okupace hrána či vydána a která na prožitek nacistické totality přímo či zašifrovaně reagovala, a to formou podobenství či dramatické metafor.

■ Dožívání konvenční dramatiky

Absence časového tématu byla vnímána jako návrat zpět, který odkazoval jednotlivé hry a žánry na okraj zájmu. Přirozeně a tradičně na nejnižším stupni poválečné dramatické palety tak stály konverzační, zápletkové a situační hry a komedie. Třebaže se již začínaly výrazně prosazovat snahy takovouto konvenční tvorbu omezit a dát prostor pouze umění, které „míří vpřed“, před rokem 1948 stále ještě existoval částečný prostor pro jejich publikaci a případně i jevištní uvedení. Menší umělecké aspirace přitom zpravidla naznačovalo již to, že bývaly – v souhlase se starší konvencí – knižně publikovány v edicích pro ochotníky. Ať již jejich autoři hledali inspiraci v každodenním životě, nebo v žánrových obrazech z historie, šlo o texty tematikou i poetikou v mnohém korespondující s předválečným a protektorátním komerčním filmem. V některých případech se tato inspirace a shoda zdá být bezprostřední, jindy je spíše volnější a pramení ze společné touhy pobavit a zaujmout příběhem. FRANTIŠEK HAVÍŘ takto publikoval komedii z prostředí krachujícího předměstského holičského krámu (*Další pán, prosím*, 1947); FRANTIŠEK JANURA tři situační aktovky o tyranském otci, bohatci a jeho obratných dědicích a o manželském trojúhelníku (*Nic se nestalo*, 1948); ZDENĚK ENDRIS konvenční veselohru o stárnoucím dramatikovi, jehož manželství oživí chvilkové okouzlení půvabným mladým děvčetem (*Setkání s Evou*, 1947); herec RUDOLF DEYL zápletkovou veselohru s ústřední postavou velkého tragéda (*Domečky z karet*, 1948). Historizující anekdotou o tulákovi, jenž se za každou cenu chce dostat do vězení, a o soudci, který mu v tom brání, je komedie KARLA RUDOLFA KRPATY *Talár v městečku* (1947). Na jeviště z her tohoto typu pronikla komedie KARLA POLÁČKA *Otec svého syna* (1946; prem. 12. 10. 1946): rozmarná hříčka vznikla úpravou autorovy prózy Vše pro firmu; vybudována je na motivu převrácených rolí groteskních postav rozmařilého otce a usedlého syna, který musí napravovat jeho hříchy. V Divadle kolektivní tvorby bylo uvedeno i žánrově pojaté humoristické pásmo *Haškův poslední podnik*, sestavené podle vzpomínek Franty Sauera na Jaroslava Haška (rozm. 1953; prem. 17. 5. 1946).

Jako tematický a tvarový návrat zpět byla přijímána rovněž dramatika žánrových obrazů a pokusy o dramatickou baladu. Atmosféra pražské chudinské čtvrti Na Františku z poloviny 19. století vytvářela ve hře PAVLA KYPRA *Pražská balada* (1947) pozadí pro romantický příběh s motivy přátelství, lásky, milostného trojúhelníku, smrti a obětování. Zhruba

stejná doba a obdobný motivický okruh charakterizuje také Endrisovu vesnickou zemitou baladu *Vlčí skála* (1946), v níž je rytmus života na starém osamělém mlýně narušen příchodem neznámého. Cizinec z rodu obchodníků s deštěm zde vzbudí lásku ve dvou ženách, toužících uniknout ze světa pověr a konvencí, a v mladé vdově a její umírající nevlastní dceři uvolní bouři smyslnosti a vášní. V melodramatu ALŽBĚTY PACOVSKÉ *Milovaný majetek* (1947; prem. Národní divadlo 10. 10. 1947) jsou postavy ovládány kořistnictvím, touhou po bohatství a citovou prázdnotou, což milostný trojúhelník ženy, jejího manžela a nevlastního syna dovádí až ke tragickému konci. V dobovém kontextu byl tento autorčin pohled „zpět“ interpretován jako odsudek nedávné – kapitalistické – minulosti.

K „návrátům“ patřila rovněž laskavá komedie FRANTIŠKA LANGRA *Jiskra v popelu aneb Pocta Shakespearovi* (1948; prem. Národní – Stavovské divadlo 31. 1. 1948), kterou autor začal psát již před válkou a pojal ji nejen jako poctu alžbětinskému dramatikovi, ale i celému hereckému řemeslu. Setkání nadšené adeptky hereckého umění s kdysi slavnou tragédkou a s trojicí dalších stárnoucích divadelníků je variantou pygmalionského syžetu o výchově mladé dívky. V duchu poetiky předválečné čapkovské, pragmatické generace s její inklinací k problémové dramatice analyzující životní realitu z perspektivy různých pravd tu Langer ve veseloherní rovině klade otázku, zda se lze od starých něčemu naučit, a naopak, zda mladá generace má právo na svůj názor, herecký styl odpovídající novému životnímu pocitu.

Dramatické reakce na válku

■ Svět ženy jako protipól války

Ženské postavy byly výrazným fenoménem české poválečné dramatiky. Zájem o ženský osud prostupoval všemi žánry, dominoval však zejména v těch hrách, v nichž postavy žen, jejich trpný úděl a statečnost, s níž ho snášejí, případně dokážou překonávat, utvářejí protipól mužskému světu velkých gest, činů a dějin, tedy především v hrách s aktuální válečnou tematikou. Žánrově šlo přitom o dosti širokou škálu her, počínaje snahou aktualizovat tradiční měšťanskou konverzační hru přes alegorie posunující příběh do symbolické roviny až po reportážní a časové zachycení válečného tématu.

Ústřední postavou *Guayany* (1945), konverzační hry **OLGY SCHEINPFLUGOVÉ**, jejíž premiérou zahájilo 4. září 1945 Stavovské divadlo česká představení, je stárnoucí žena, která se po vyhraném boji za propuštění nespravedlivě odsouzeného muže z vězení musí vyrovnávat s manželovým rozhodnutím žít v získané svobodě znovu (jinak a s jinou) a která v tomto trpkém zážitku nachází sama sebe. Rukopis hry vznikl již za protektorátu, a proto tu časová tematika utvářela „pouze“ významové pozadí, na němž byla autorčina výpověď vnímána: příběh nespravedlivého věznění a návratu na svobodu, situovaný do francouzského prostředí, byl interpretován jako jinotaj válečné a poválečné situace.

Naplno se cestou alegorického podobenství Scheinpflugová vydala ve hře *Viděla jsem Boha* (1945; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 29. 1. 1946). Šlo o problémové drama, jež vzniklo již za války; autorka si v něm položila typicky čapkovskou otázku odpovídající stylu meziválečné relativistické dramatiky, totiž zda existuje nějaká síla, nějaký mocný nástroj, kterým by bylo možné zastavit diktátora toužícího po světovládě. Na rozdíl od Čapka, který v Bílé nemoci poslal do boje s epidemií moci doktora vybaveného zázračným lékem, Scheinpflugová si za oponenta tyranie vybrala prostou, obětavou venkovskou ženu, která zastupuje lid, veřejné mínění, ale zejména Boha. Postava Filemony, jejíž setkání s Bohem je pojato jako důkaz nevyvratitelné existence nejvyšší hodnoty, se tu stává nositelkou dobra a absolutní pravdy, tedy představitelkou jistot, které překonávají nejen původní relativistický pragmatismus čapkovské inspirace, ale proměňují se také ve zbraň, která má

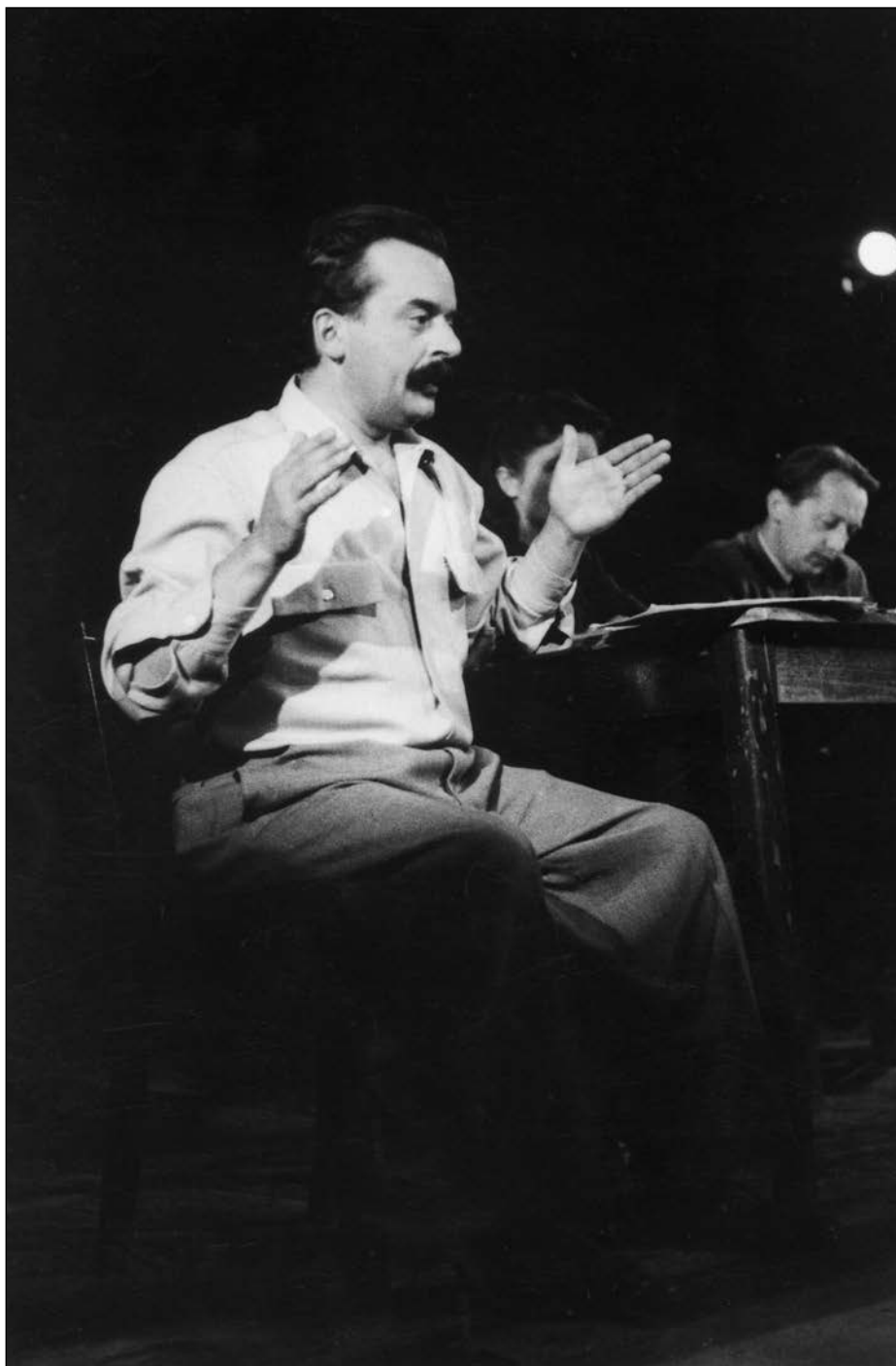
schopnost rozložit systém moci zevnitř. V autorčině modelové, téměř pohádkové perspektivě má postava Filemony takovou vnitřní sílu, že se jí – na rozdíl od Čapkovy Galény – podaří nad silami zla zvítězit a pouhé její tvrzení, že spatřila Boha, stačí na to, aby byl svržen diktátor a vyvrácen zločinný stát.

V Němečkově *Rukopise času* (1945; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 15. 1. 1946), respektive v její druhé, knižně publikované verzi, byla okupace již přímo tematizována. Drama, které se důrazem na plynutí času i formou šesti obrazů odehrávajících se v závětrí měšťanského domu příznačně zvaného U bouře během tří desítek let (1916–45) blíží kronikám prozaickým, vykresluje klíčové okamžiky v nelehkém životě dvou žen, věrných přítelkyní, svádějících zápas o rodinné jistoty. Páté jednání autor situoval na počátek protektorátu (do podzimu roku 1939) a celou hru pak v šestém jednání uzavřel květnovou revolucí, kdy se hrdinčin syn vrací z vězení a hlavní intrikán hry, z něhož se za okupace stal kolaborant, je v zájmu revoluční spravedlnosti zastřelen.

Silná postava ženy-matky se objevuje také v dramatu MILADY SOUČKOVÉ *Listopad* s podtitulem Slavnostní hra k 17. listopadu (in *Dramata a monology*, 2001). Drama se pohybuje převážně v civilní poloze a se značnou dávkou ironie je tu rozvíjen příběh mladíka ze selské rodiny, vedoucího studentského spolku, který pod dojmem německé převahy vyzývá ke spolupráci Čechů s Němci a dostává se tak do konfliktu s vlastenecky smýšlejícím okolím. V důsledku okupační zvůle se však přesto stává – stejně jako jeho přítel komunista, stoupenec „ruské podoby demokracie“ – jednou z obětí listopadových událostí a je popraven. Těžištěm dramatu přitom není ani tak vlastní úděl ústřední postavy, jako spíše průmět tohoto osudu do života jeho blízkých a také jeho groteskní zrcadlení v myšlení maloměšťáků.

Hra i přímo tematizuje dobovou víru v možnost obrození „zastaralých“ literárních forem a literatury jako celku obnovením vztahu ke skutečnosti. Střet tradiční formy s životní realitou je tu tematizován v rozsáhlé, stylizované a veršem psané předehře, jejímiž postavami jsou patetický básník, toužící napsat velké historické drama a nadčasové poselství, umělá figurína s tlapačem místo obličeje, na kterou básník své vize navěšuje, a herec, jenž básnickovu slovní exhibici v závěru odmítá slovy: „Vidiny! potřebujeme pevné obrysy, / brnění skutečnosti pro své úlohy, / čím pevnější, tím se nám lépe tvoří...“

Dramatická stavba hry ALFRÉDA RADOKA *Vesnice žen* (rozmn. 195?; prem. Malá scéna Divadla 5. května 18. 7. 1945) vychází ze situace v podstatě modelové, je postavena na napětí uvnitř ženské komunity, z jejíž uzavřenosti a izolovanosti vyrůstá – obdobně jako například ve hrách Lorcových – dusná atmosféra narušené pospolitosti. K širší literární tradici odkazuje *Vesnice žen* motivem vysmívaného vesnického outsidera – listonošky Marty, kterou msta a touha získat uznání a moc přivádějí až k udavačství a službě nepříteli. V konfrontaci



Emil František Burian

se zrádkyní se komunita v závěru hry znovu sjednocuje a s dítětem, počatým a narozeným navzdory nepřízní času, nalézá také víru v člověka a lidství, v možnost vítězství nad zmarem. V textu hry, který je spíše scénářem než dramatem s literárními aspiracemi (a snad i proto nebyl nikdy knižně publikován), se prolínají prvky baladické a symbolistní, expresionistická vypjatost některých scén se pak prostupuje s patrným autorovým směřováním k realistické jevištní reportáži a k vyjádření především psychické zkušenosti individua a society.

Výrazně se propojení ženského a válečného tématu prosadilo u EMILA FRANTIŠKA BURIANA, v jehož dramatu *Hráze mezi námi* (prem. D 47 23. 4. 1947) se z okupační reality zrodila nejen zápleтка, ale i hrdinčino symbolické rozhodnutí začít nový život. Fabulační jádro této psychologizující hry opět tvoří problémy, jež přináší návrat muže z vězení. Dramatik pracuje s tradičním tématem ženy mezi dvěma muži a soustřeďuje se k analýze traumat, které trojici postav přináší neobvyklá životní situace: hrdinka se musí těžce rozhodovat mezi manželem, jenž byl prohlášen za mrtvého, nečekaně se však z koncentračního tábora vrátil, a jeho přítelem, za kterého se mezitím vdala a s nímž čeká dítě. Její rozhodování je však i volbou mezi člověkem, který válku prožil v relativním bezpečí protektorátní „svobody“, a člověkem, jenž byl vězněn.

Téma války a okupace se tak Burianovi spojovalo s tématem boje za jinou společnost a z prožitého traumatu vyvozoval touhu po změně, po nové společnosti a novém člověku nepoznamenaném bolestmi a chybami minulosti. Z hlediska směřování části dobové tvorby k poetice budovatelského dramatu je příznačné, že výsledek hrdinčina rozhodování je motivován setkáním se starou hornickou matkou, která mladé ženě pomůže najít východisko v emancipovaném osamění, v tom, že přijme odpovědnost sama za sebe a své dítě. Téma války Burian ostatně vnesl i do inscenace, v níž – bezprostředně po návratu z koncentračního tábora – konfrontoval emocionální svět vězně s Shakespearovou tragédií, aktualizovanou způsobem patrným již z upraveného titulu: *Romeo a Julie, sen jednoho vězně* (prem. D 46 13. 9. 1945).

■ Alegorie

Alegorické postupy se objevily u řady her, jež vznikly nebo byly rozepsány ještě za okupace.

Jinotajný rozměr měla v okamžiku svého vzniku také dvojice dramatických experimentů, které JAROSLAV POKORNÝ v roce 1947 soustředil do knihy *Dva melodramy*. Obě hry spojuje využití netradiční dramatické formy kombinující slovo a hudbu a romantická postava nespoutatelného umělce, tvůrce a bohéma, jenž autorovi symbolizuje protipól zla a lidské přizpůsobivosti. Pokorného reakce na protektorátní atmosféru nebyla přitom přímočará, vyrůstala spíše z širokého významového rozsahu a z dobové konkretizace obecných pojmů jako láska,

pravda, spravedlnost, zrada či zlo. Starší z obou melodramů, hra *Písně Omara pijáka*, uvedená již roku 1942 divadlem Větrník (prem. 19. 3. 1942), je poetickým obrazem žíznní společnosti, kterou před vábením zla zachraňují tulákovy písně. Druhý melodram, *Marlin* (prem. Studio Národního divadla 24. 1. 1948), nese silné stopy vlivu Brechtovy poetiky, a to nejen tím, že bohaté a mocné staví na úroveň lumpenproletariátu, ale i kombinací slova, hudby a zpěvu. Pokorný se volně inspiroval osudy alžbětinského dramatika Christophera Marlowa a v návaznosti na Baladu z hadrů Voskovce a Wericha předvedl příběh „nebezpečného“ básníka, který podlehne intrikám a je zavražděn, aby se pak jeho odkazu chopil lid. V poválečné situaci, kdy Pokorný Marlina dokončil, však již předválečný avantgardní kult poezie, jakož i básnická forma hry nenacházely ohlas, a to navzdory tomu, že její jinotajná rovina se v novém kontextu a v souhlasu s autorovým komunistickým přesvědčením měnila v přímočarý odsudek kapitalismu a ve výraz naděje v nový sociální řád.

Daleko přesněji než *Marlin* se do dobové atmosféry doslova strefilo jiné podobenství: pohádka mladého dramatika JANA DRDY *Hrátky s čertem* (1946; prem. Národní – Stavovské divadlo 30. 12. 1945), drama, které v poválečném období získalo největší divácký ohlas. Jako jediné z celé tehdejší rozsáhlé produkce přežilo okamžik svého vzniku a v následných desetiletích se stalo stabilní součástí českého divadelního repertoáru. V rodokmenu Drdovy parafráze

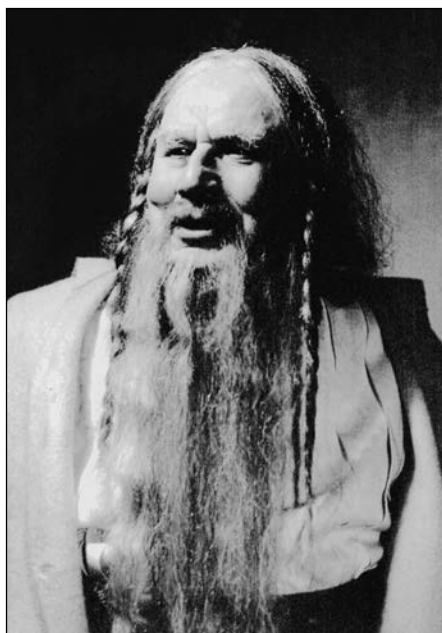


Jan Drda: *Hrátky s čertem*, scéna Václava Gottlieba, 1945

příběhu o Čertovi a Káče lze nalézt inspiraci moderními pohádkami bratří Čapků, ale i báčkorkami J. K. Tyla a Dykovou alegorickou hrou Ondřej a drak. Úspěch hry se opíral o volbu pohádkového příběhu, který zdánlivě nezávazně relativizuje ustálené představy o loupežnících, čertech, princeznách, andělech či světcích, i o Drdovu schopnost rafinovaně naivním dialogem evokovat atmosféru lidové hry plné humoru a poezie. Na spontánním úspěchu se však podílelo také přesné umístění výpovědi do hodnotových souřadnic, daných nedávno prožitým nacistickým infernem i politickými cíli levice. Souboj o duši princezny mezi vysloužilým vojákem a peklem byl totiž vnímán jako souboj o lidskou poctivost, obraz vítězství nad temnými silami, ztotožňovanými v okamžiku prvního uvedení hry s Němci a s protektorátním fašismem. Neméně podstatné pak bylo, že Hrátky s čertem naznačovaly posun české dramatiky směrem k mytizaci manuální práce a k odmítnutí náboženské metafyziky. Postava Martina Kabáta a jím reprezentované kladné vlastnosti jako zdravý rozum, pracovitost a čínorodost se zde totiž staly pevným bodem, z něhož se autor mohl vymátnout nejen peklu a jeho služebníkům, ale také postavám dvou líných hřišníků: loupežníkovi a licoměrnému poustevníkovi, jehož falešná zbožnost je jen projevem pýchy a lenosti a nedojde uznání ani u samotného Boha. Obě postavy, loupežníka i poustevníka, Drda postavil na stejnou úroveň a na obě vztáhl lidovou moudrost o práci jako léku, jímž lze napravovat lidskou špatnost



Martin Kabát a Káča (Jaroslav Průcha a Jiřina Šejbalová) v Drdových Hrátkách s čertem



Václav Vydra jako Perun ve hře Josefa Tomana Slované nebe

a trestat její nositele. Pohádková forma tu tak vystupovala v symbióze s vírou v prosté a jednoduché lidové pravdy, jež ukazují bezbolestnou cestu k ideálu.

Ze shodných hodnotových souřadnic národních a sociálních jako Hrátky s čertem se zrodil dočasný úspěch alegorické komedie JOSEFA TOMANA *Slovanské nebe* (1949; prem. Národní – Stavovské divadlo 4. 3. 1948).

Tomanova přímočará snaha oslavit českou národní povahu a slovanskou vzájemnost tu nabyla podoby mýtu o českém a slovanském předurčení k pracovitosti a sociální spravedlnosti, navíc chápané jako protipól věčné germánské dobytčivosti. Autor jí dal tvar dramatické pohádky o praotci Čechovi, jenž – ač omylem přiveden do říše zemřelých – dokáže svou pracovitostí a aktivitou přesvědčit Peruna, aby jeho vyvolenému národu přidělil zemi, kousek slovanského nebe kolem hory Říp. O satirickou, lehce laděnou parodii nacistického Německa formou fantastické pohádky se pokusil JAROSLAV A. URBAN ve stejnojmenné dramatizaci prózy *O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících* (1946), v níž Německo po ovládnutí celého světa hledá nepřítele v říši pohádek a v pekle.

Hry projektující téma války do alegorické roviny se opíraly o ideje, filozofické teze a politické názory autorů, přičemž jejich posun do modelové roviny jim umožňoval nahlédnout toto téma „shora“ a dát mu podobu, v níž se společenská problematika stávala víceméně snadno a přímočaře řešitelnou.



Josef Toman: *Slovanské nebe*, scéna Františka Tröster, 1948

■ Pokusy o reportážní zachycení aktuálního tématu

Tendence k dokumentárním záznamům válečných osudů prostých lidí byla posilována poválečným kolektivismem a z něj vyplývající nedůvěrou k dramatece vypjatých osobností. V české poválečné dramatické produkci s tématem války tak v podstatě chybí postavy velkých hrdinů – s jedinou, leč charakteristickou výjimkou: s postavou Julia Fučíka. Řada dramatizací a pásem inspirovaných Reportáží psanou na oprátce, kterou zahájili MIROSLAV HORNÍČEK (*Jula Fučík, bojovník za radost*, prem. Větrník 17. 1. 1945) a JINDŘICH HONZL (*Národní hrdina Julius Fučík*, in *S číslem na srdci*, 1964; prem. Studio Národního divadla 2. 5. 1946), se ovšem svým důrazem na autenticitu Fučíkovy postavy vymykala ze základní linie fabulovaných dramat.

Spíše než heroizovat odboj bylo cílem jednotlivých autorů zachytit střet válečné reality s obyčejnou touhou lidí po běžném životě, s jejich sny a ideály. V reportážním pásmu JIŘÍHO MUCHY *U Zlatého věku* (prem. Národní – Stavovské divadlo 24. 2. 1947), situovaném do francouzské vesnické hospody v mezní situaci přechodu frontové linie, vystupuje z řady drobných lidských typů (od prostých pracovitých venkovanů až po příživníky) postava dospívající dívky, vábené romantickými sny.

Pro bezprostřední reflexi reality bylo ovšem drama svou povahou méně vhodné než lyrický ohlas v poezii nebo epický záznam v próze. Realistická kresba dokumentárních detailů se proto v dramatech prolínala s přirozenou inklinací formy k zobecnění a k abstraktnější výpovědi o skutečnosti a často také s dramatickými konvencemi. Dokladem může být hra OTAKARA ČERNOCHA *Veliká zkouška* (1946; prem. Divadlo 5. května 14. 12. 1945), zachycující jedno z posledních střetnutí mezi příznivci republiky a Francovými fašisty na aragonské frontě. Osobní zkušenost autora, který se španělské občanské války zúčastnil jako interbrigadista, vnášela do výpovědi nejen znalost prostředí, lidských charakterů a národních povah, ale i překvapivě věcný pohled na válečný chaos a násilí. Dramaticky vypjatý, vzrušující děj se odehrává ve vyostřených situacích a atraktivních scénách; romantický příběh o lásce milenců z nepřátelských táborů (umocněný záměrem hrdinčina bratra zabít vůdce republikánů) se propojuje s problematikou revolučního terorismu, jehož zosobněním jsou hrbatý kat a především samotný vůdce, bývalý matador. Matadorovo závěrečné poznání, že zbytečné násilí bylo chybou a skvrnou na revoluci, tu vyústí v jeho rozhodnutí obětovat čisté budoucnosti sebe sama. V Černochově interpretaci se tak otevíral prostor pro návrat k řádu, příznačně prezentovanému postavou sovětského komisaře.

Přesto i v oblasti dramatu vznikala – byť v omezeném počtu – díla dokumentární povahy, obracející se k dobově typickým látkám. Svědectví vězně z koncentračního tábora Attnang ztvárnila JARMILA SVATÁ v dramatu *Nenapravitelní* (1946). Hra, která vznikla dramatizací autorčiny prozaické reportáže

(Milenci SS smrti, → s. 223, kap. *Proza*), spojuje dokumentární obrazy kruté každodennosti koncentračního tábora s obžalobou Němců jako nenapravitelného národa, jehož každý příslušník je navždy předurčen ke zlu. A to včetně německých vězňů, kteří tu dají přednost věrnosti ideji velkého německého národa před věrností spoluvězňům.

Ilustrativními dramaty odehrávajícími se v období heydrichiády a květnového povstání byly hry *Muž v revoluci* FRANTIŠKA BULÁNKA-DLOUHÁNA (1946; prem. Dělnický dům v Kobylisích) a *Barikády*s podtitulem Čtyři pohledy na pražskou revoluci z okna předměstského činžáku... (1947; prem. Studio ÚMDOČ 7. 5. 1947), kterou napsal FRANTIŠEK SÍLA.

Nejdále v dokumentárním pohledu na válečnou realitu a psychologii dospěl renomovaný publicista a literární kritik FERDINAND PEROUTKA ve svém překvapivém dramatickém debutu. Drama *Oblak a valčík* (1948; prem. Národní – Stavovské divadlo 30. 4. 1947) pojal jako sled situací bez ústředního hrdiny, složený z řady dílčích výstupů, které se odehrávají na různých místech Evropy (od září 1939 do května 1945) a společně vykreslují jednotlivé etapy a proměny válečné psychologie. Podtitulem Kolektivní drama o dvanácti obrazech se však Peroutka nehlásil ke kolektivistické, davové dramatice z počátku dvacátých let. Oblak a valčík není totiž založen na střetu mezi pravdou jedince a sociální pravdou zástupů, nýbrž je sérií reportážních sond do světa určeného dvěma protipóly: utrpením konkrétních, individualizovaných lidí a zlem zosobněným opět zcela konkrétními Němci. Jednotlivé epizody hry jsou spojovány motivy bílého oblaku a Straussova valčíku Na krásném modrém Dunaji. Reálné situace v Peroutkově hře obnažují grotesknost německé moci a bezmocnost ovládaných, postihují jak krutost a tupost zvláště zbavené mravních korektiv, tak také lidský rozměr nepatetického hrdinství či osobního selhání v mezních okamžicích. Ať již autor fabuluje scénu zajetí francouzského generála německými vojáky, obrazy německé zpupnosti, s níž se chovají vůči poraženým, příběh ženy, která zbytečně chodí vyhlížet svého muže k věznici a nadarmo obětuje svou čest na jeho záchranu, beznadějnou vzpouru Žida odmítajícího v koncentračním táboře zpívat protizidovské písně, omyl vězně, který odhaduje den vlastní popravy podle vrzajících bot kněze, klamnou sebejistotu úředníků německého ministerstva propagandy v období Stalingradu, pokus německého vojáka-profesora literatury vzepřít se disciplíně sebevraždou nebo závěrečnou scénu, v níž se vítězní angličtí vojáci radují, že německý úředník poslušně plní jejich rozkazy, vždy tak Peroutka činí se smyslem pro paradox a ironickou pointu.

Peroutkovo drama je v dobovém kontextu vzácně neideologické, neboť autor válečnou tragédií hodnotí – navzdory svému odmítavému postoji k Němcům – především jako tragikomedii lidství.

V tvorbě jiných autorů, spjatých s komunistickou levicí, se však úsilí zachytit válku „zdola“, od příběhů konkrétních obyčejných lidí, postupně ideologizaci



Ferdinand Peroutka: Oblak a valčík, scéna E. F. Bendy a Jana Rotta, 1947

nevynulo a téma lidí postižených válkou bylo transformováno v ideu bojujícího lidu. Do dramatické literatury tak vstoupil syžetový typ, který v příštích letech bude velmi frekventovaný, tj. syžet založený na hrdinově výchově životem k tzv. společenskému uvědomění, tj. k přihlášení se k idejím socialismu a komunismu. Ke spojení tohoto syžetového typu s tématem války viděné „zdola“ došlo například ve hře OTY ŠAFRÁNKA *Oni bez vyznamenání* (prem. Divadlo bratří Čapků Teplice-Šanov 3. 12. 1948). Osou dramatu, věnovaného obětem drobných, bezejmenných lidí v boji proti fašismu, je příběh chlapce z dělnické rodiny, který se po zatčení rodičů gestapem dostane k partyzánům a formován válkou vyrůstá v uvědomělého člověka.

Dramatika historických paralel

Žánru historického dramatu je hledání významových analogií a paralel mezi minulostí a přítomností vlastní. Na významu pak tato jeho funkce nabývá zvláště v okamžicích, kdy je možnost přímé výpovědi o přítomnosti zablokována nebo zcela tabuizována – tak jak tomu bylo právě za okupace. Nepřekvapuje proto, že to byl právě žánr historického dramatu, v němž se poprvé objevily jinotajné a později i otevřené příměry k okupační realitě.

Takovým alegorickým příměrem byla hra MILOSLAVA STEHLÍKA *Vesnice Mladá* (1947; prem. Realistické divadlo 26. 10. 1946). Příběh z roku 1904, kdy musela vesnice Mladá u Milovic na příkaz rakouských úřadů ustoupit vojenské střelnici, je zde dramatikem nahlížen z perspektivy jedné ze selských rodin, která marně bojuje o záchranu rodné půdy; diváky však byl vnímán i jako obraz nedávné svévole okupantů, kteří za protektorátu ze stejného důvodu vystěhovali desítky vesnic z Posázaví.

Okupační zvůle a násilí bylo tématem během války napsané jinotajné hry EDMONDA KONRÁDA *Skřivan a smršť* (1946; prem. Národní – Stavovské divadlo 18. 5. 1946). Zápletku v podstatě komediální tu autor vystavěl na střetu mezi svéhlavou a neovladatelnou herečkou, která vyznává revoluční ideály (role byla psána pro Olgu Scheinpflugovou), a mezi royalisty, za jejichž vlády během francouzské revoluce v roce 1793 ovládly malé jihofrancouzské městečko teror a hrůza. S příměšší významovou paralelou Konrád pracoval v následné hře o prvních dnech pražských studií Jana Husa (*Student Jan*, 1948; zadáno Národnímu divadlu, ale již neinscenováno). Drama o prohraném boji českých studentů a mistrů za plnoprávné postavení na Univerzitě Karlově mělo doložit Husovu lidskou předurčenost jeho osudu a současně autorovu tezi o naprosté nemožnosti vzájemného soužití Čechů a rozpínavých a amorálních Němců, kteří prosazují svou dominanci i násilím a podvody. Obdobně je odboj proti zločinným Němcům-Korutancům na počátku vlády Jana Lucemburského osou „tří záběrů z historie staropražských cechů“ *Zvon Ungeltu* FRANTIŠKA SÍLY (1948).

Postava Jana Husa měla ovšem v tehdejší situaci výsadní postavení, a to jak pro svou příslušnost k národní mytologii, tak také proto, že Husa bylo možné interpretovat rovněž jako předchůdce a iniciátora husitství, tedy jako revolucionáře předznamenávajícího obdobné snahy v přítomnosti. Prioritu v tako-

vémto výkladu středověkého kazatele měl zejména JINDŘICH HONZL a jeho adaptace a režie Tylova *Jana Husa* (1947; prem. Národní divadlo 16. 9. 1945). Nepřímým dokladem dobových konotací spojených s Husovou postavou je hra *Červencová noc* (1948; prem. Divadlo bratří Čapků Teplice-Šanov 24. 10. 1947). Paradoxem je, že její autor, dramatik OTA ŠAFRÁNEK, o aktualizaci vlastně ani příliš neusiloval. Bez tradiční heroizace se v ní snažil podat obraz posledních hodin Husova života (kdy mu údajně byla vězniteli nabídnuta možnost útěku), přičemž se vyhýbal násilným významovým zkratkám a Husa vykládal především jako „dělníka na vinici Boží“ naplňujícího svůj úkol a pokorně oddaného vyšší vůli. To, že Šafránek v podtitulu hry použil slovo „dělník“, však vyvolalo aktualizační efekt a hře prodloužilo život. Stačilo, aby se podtitul Ohnivý dělník stal titulem a hra byla přijatelná i po únoru 1948; roku 1953 byla dokonce znovu – jen s minimálními úpravami – rozmnožena. V postavě Jana Husa se tak problematika národní prostupovala s problematikou konfliktů sociálních a mnohdy vysloveně třídních.

Obliha husitství, opírající se především o jeho jiráskovské pojetí jako okamžiku vrcholného národního a sociálního vzepětí Čechů (což je patrné i ze způsobu, jakým byl v této době podle Jiráska natočen první český barevný velkofilm Jan Roháč z Dubé), iniciovala nejen hry o Husovi, ale přivedla na jeviště rovněž deset let starý a dosud neuvedený text KARLA NOVÉHO *Česká bouře* (1948; prem. Středočeské divadlo Mladá Boleslav 5. 2. 1948). Hra kolektivních obrazů, v nichž vystupují postavy vůdců a politiků (Žižka, Želivský, Jakoubek ze Stříbra, Kániš, Koranda, královna Žofie a císař Zikmund), byla napsána pod dojmem Mnichova jako protest proti německému ataku a také jako reakce na postoje domácích katolických kruhů. V poválečné situaci však zapůsobila jako autorovo přihlášení se k boji za socialismus.

V podobě spíše galantního příběhu s motivem česko-slovenské sounáležitosti se husitské, respektive pohusitské téma objevilo ve hře EVY KLENOVÉ *Hejtman Talafús* (1945), opírající se o Jiráskovo Bratrstvo.

Vlna českého sebeuvědomování posílila také tradiční zálibu dramatu v emblematických postavách národní kultury a snahu pojmenovat jejich lidskost, mravní velikost i jejich místo v boji za pokrok. Takto je kupříkladu koncipován obraz Bedřicha Smetany ve hře PAVLA KYPRA *Nevýslovné toužení* (1948) nebo podobizny Ludovíta Štúra a Boleslava Jablonského v lidové hře JAROSLAVA TUMLÍŘE *Než lípy rozkvetly* (prem. Divadlo města Žižkova, únor 1948), která zachytila souboj slovenského a českého básníka o přízeň Marie Pospíšilové, vzdělané dcery hradeckého nakladatele.

Ústředním tématem poválečného dramatu se však postupně stávalo téma sociální změny, vnímané jako odpověď na neudržitelnost dosavadního společenského a ekonomického řádu a na nemorálnost jeho představitelů a ochránců. Paradigma návratu a pokroku jakožto pohybu vpřed se projevilo velkým počtem her s tématem lidového hnutí, vzpoury, revoluce nebo případně zachy-

cujících předrevoluční situaci, jež musí dříve či později v revoluci přerůst – ať již byla revoluce vnímána jako návrat k normálním poměrům, tedy k demokracii osvobozené z pout (německé) diktatury, nebo naopak jako projev společenského pohybu vpřed směrem k novému řádu, k lepší, tj. nekapitalistické společnosti. Příkladem prvního způsobu pojetí sociální vzpoury je z uvedených dramát Scheinflugové Viděla jsem Boha, příkladem způsobu spíše druhého Pokorného Marlin.

Oslavit význam revolučního roku 1848 pro přítomnost bylo zřetelným cílem dramatu *České jaro* (1948, Národní – Stavovské divadlo 10. 6. 1948). Jeho autor, **MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL**, v něm podal obraz červnových událostí a současně vykreslil celou galerii třídně diferencovaných postav zastupující různé vrstvy národní společnosti: od radikálních tiskařských dělníků, řemeslníků a studentů přes nerozhodné a váhavé (posléze ale k boji přece odhodlané měšťáky) až po intelektuální vůdce národa. Prologem a epilogem je Kratochvílovo drama rámcováno jako retrospektiva, zpětný pohled Karla Havlíčka Borovského, který na smrtelné posteli řeší otázku, zda měli pravdu on a Palacký, nebo jejich odpůrci Sabina a Frič. Autorovi tedy šlo o konfrontaci dvou protikladných stanovisek: rozvážného rozumu, který se vyhýbá unáhleným akcím a usiluje o postupné politické řešení, a revolučního radikalismu, socialistického utopismu, který volá po rázných činech a nebojí se obětí. V epilogu se pak Havlíčkovi dostává od tiskaře a dělníka ponaučení, že pravdu neměl. I prohraná revoluce měla totiž smysl, neboť otrásla světem a stala se předstupněm příštích bojů za svobodu.

Atmosféra salonů v předvečer francouzské revoluce inspirovala Edmonda Konráda (Skřivan a smršť) i **STANISLAVA LOMA** v pokusu o filozoficko-historické drama, v tezatvité a abstraktní hře o záhadném italském dobrodruhu, zednáři, mágovi, alchymistovi, lékaři a astrológovi Giuseppe Balsamovi, řečeném hrabě Alessandro Cagliostro (*Božský Cagliostro*, 1946; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 28. 3. 1947). Jako předobraz budoucích revolucí však přitahovaly rovněž jiné vzpoury a vzbouření lidu. **FRANK TETAUER** napsal rozhlasovou hru o vzpouře, kterou těsně před koncem první světové války zahájili čeští a slovanští námořníci na rakousko-uherském křižníku (*Vzpouře v Boce Kotorské*, roz. 1948; na divadle hráno s tit. *Kotorští námořníci*, 1948; knižně vyšlo pod názvem *Vlajky v plamenech*, 1948). Vyhrocení politické situace v první polovině roku 1948 však vzkřísilo a na scénu přivedlo i hru čtyřicet let starou, která byla vinohradskému divadlu zadána již v roce 1908, ačkoli tehdy nebyla provozována. Příčina překvapivého zájmu o drama **LOTHARA SUCHÉHO** *Hrsta věrných* (1948; prem. Realistické divadlo 5. 3. 1948) tkvěla opět v tématu: autor se inspiroval procesem s Omladinou a poválečné inscenátory zaujal tendenčním, odstrašujícím příkladem politického a lidského slabošství, postavou hrdiny, který prodá svou revoluční minulost, zradí ideály a začne sloužit vídeňské vládě.

S tématem budoucí revoluce a s postupným prosazováním třídního kritéria při stavbě konfliktu a kresbě postav souviselo rovněž téma narůstající dělnické

solidarity. MILOSLAV STEHLÍK je ztvárnil ve hře situované do malého chorvatského přístavu, kde během krize způsobené nástupem paroplavby dojde ke konfliktu mezi dělníky z loděnic a loďařem-patronem (*Lodě dobré naděje*, prem. Národní – Tylovo divadlo 2. 10. 1948, podle Viktora Car Emina).

Z okruhu historických dramaturgických vzývajících ozdravnou sílu revoluce vybočovala pouze dvojice her příslušníků předválečné spisovatelské generace: *Penězokaz* ZDEŇKA NĚMEČKA (1946; prem. Národní – Stavovské divadlo 13. 4. 1946) a *Šťastlivec Sulla* FERDINANDA PEROUTKY. *Penězokaz* je vcelku tradiční historická hra aspirující na tragédii a pracující s dobově příznačnými asociacemi. Příběh z počátku 13. století vykresluje nezdařený pokus normanského prince osvobodit Sicílii z německé okupace. V převlečení za chudého františkánského mnicha přijíždí na svůj rodný ostrov potomek zákonných vládců a pomocí zlatých dukátů, které rozdává všem jako recept na štěstí, si záhy nakloní lid a bezmála získá ztracenou moc. Jako podobenství o české poválečné situaci a varování před sociálními utopiemi měl *Penězokaz* působit především důvody, proč hrdinův pokus přinést zemi blaho ztroskotat: nejenom proto, že množství peněz, které rozdál, způsobilo inflaci a zbavilo lid dělnosti, ale především proto, že sám tento lid se proti němu postavil v okamžiku, kdy se zjistí, že jeho zlato je falešné. Němečkova hra tak měla být výstrahou, poukazem na to, že ani ty sebelepší ideály nelze natrvalo prosadit prostřednictvím falešných a nepodložených slibů a iluzí.

Obdobným varováním měl být rovněž *Šťastlivec Sulla*. Uprostřed poválečného souboje mezi levicí a pravicí si totiž Peroutka z antických dějin vybral epizodu střetu mezi lidovými populáry a aristokratickými optimáty, okamžik, kdy moc v Římě střídavě uchvacovali příznivci a především vůdci obou stran, jejichž jména také dala hře pracovní název Marius a Sulla. S ironií téměř věšteckou zde Peroutka postihuje absurditu souboje, v němž se dobré úmysly obou vůdců mění v bezdůvodné vraždění politických protivníků, v tyranii korumpující všechny, snad i ty nejčestnější, přičemž každá změna moci není osvobozením, nýbrž krokem k dalšímu teroru. Přízvisko „*Šťastlivec*“ (Felix), přisouzené Sullovi současníky, má v Peroutkově pojetí platnost charakterizační: Sulla dokázal své omyly a chyby reflektovat a své moci se vzdát dříve, než by jeho diktatura zcela zničila občanský duch Říma. Jeho rezignace je však marná, neboť v závěrečné dvanácté scéně povstávají noví vůdci a nové strany, toužící po další krvi.

Peroutkova hra je tak především hrou o diktatuře a o teroru, který je vykonáván ve jménu dobra a blaha lidu a státu. Je symbolické, že uvedení hry bylo v Národním divadle připravováno na konec února 1948, a neméně charakteristické je, že premiéra byla po „vítězství pracujícího lidu“ zakázána a text hry mohl být publikován až v roce 1991 (časopisecky v *Divadelní revue*, č. 2).

Aktuální modelová hra a politická satira

Preference aktuálního tématu v české poválečné dramatice vedla k postupnému, plynulému prolínání válečné látky s tematikou revoluční a k přímočarému zapojování dramatiky do probíhajícího boje o moc a o charakter politického systému. Od roku 1947 se téma boje o lepší, tj. komunistickou společnost stalo dominantním, přičemž dramata angažující se na straně „cesty vpřed“ jednoznačně převažují nad těmi, jejichž autoři se snažili všeobecnou víru v novou společnost nových lidí problematizovat.

Příliš nepřekvapí, že k problematizujícím výjimkám patřila dramata autorů starší, čapkovské generace, spjaté s předválečnou vizí demokracie, ať se již k této generaci řadí autoři výše uvedených dvou her historických, nebo Edmond Konrád, který ve své *Komedii o počasí* (1947), hře o stroji, jehož pomocí lze poroučet počasí – pouze však za cenu narušení vyššího řádu přírody – relativizuje představy o možnosti racionálního řízení světa ve jménu vlastního či nadosobního blaha.

Pochyby o cestě, po níž se mělo kráčet vpřed, ojediněle vyjádřili i autoři mladší generace. Z řady děl předznamenávajících budoucí budovatelskou poetiku vybočovalo (tvarově i tematicky) drama JIRÍHO KÁRNĚTA s příznačným titulem *Bloudění* (1946; prem. Disk 17. 4. 1947). „Hru o dnešním mládí“ autor pojal jako abstraktní podobenství o bloudění skupinky psychologicky a typově různorodých postav „mladých“ v symbolické krápníkové jeskyni, kam je zavedl (a cestu zpátky už nenalezl) představitel generace „starých“ – Profesor. Celek hry je postaven na anekdotě: aby člověk viděl a našel východ z temnot, musí si nejprve natolik věřit, že zhasne klamná světla. Postavy hry proto bloudí jeskyní tak dlouho, dokud jim nezhasne poslední svíčka a oni konečně uvidí denní světlo, pravé světlo východu. Tato pointa – posunutá do roviny abstraktního symbolu – v sobě nesla polemický osten vůči vlastní generaci a jejím falešným časovým jistotám, proti samozřejmosti, s níž se její příslušníci pomocí klamných světel orientovali v hledání správné cesty.

■ Divadlo satiry a jeho střet s rodící se budovatelskou normou

Příkladem falešné jistoty tvůrců i jejich adresátů byla přímočaře politická tvorba Divadla satiry, nejvýraznějšího a také divácky nejpřitažlivějšího proje-



divadlo SATIRY

7. IX. 1945

2/1945/46



M. Hovorková, H. Kavalírová, L. Lipský, O. Lipský a J. Maška
ve scéně „Mydlínek“ z Rozbité trilogie.

o

Pokoj lidem dobré vůle

(všnováno bytovým referátům)

Už jsme si zvykli na zemi --
jen občas zívнем na polárku:
já nechci pokoj, dejte mi
dekret aspoň na lavičku v parku.

Úryvek z Vavřínovy „Rozbité trilogie“.

Program
Divadla satiry
ze 7. 9. 1945

vu nastupující mladé divadelní a dramatické generace (→ s. 94, kap. *Literární život*).

Sjednocujícím prvkem jednotlivých textů a celé dramatické tvorby Divadla satiry byla dadaistická hravost, drastická komika spojená s potřebou přímo, nezprostředkovaně se vyjadřovat ke společenské realitě a vynášet nad ní hodnotové soudy, ať již předmětem satirického výsměchu byla realita okupační, nebo poválečná. Tyto soudy byly pronášeny z pozic jednoznačně levicových a prokomunistických a opíraly se o stejné politické naladění publika, což otevíralo prostor pro komunikaci na spřízněné myšlenkové vlně.

Pražské veřejnosti se soubor prezentoval 13. srpna 1945 v obnovené premiéře *Rozbité trilogie*, literárního kabaretu uspořádaného Zbyňkem Vavřínem a složeného ze tří částí: z kramářských písní (Předvěčerejšek), ze série scének parodujících protektorátní rozhlas (Včerejšek) a ze sledu časových scének, písní a anekdot, v němž se soubor vysmíval aktuálnímu poválečnému konjunkturalismu, chameleonství, kořistnictví či šmelinářství a který nahradil původní recitaci veršů politických a sociálních (Dnešek). Takřka ideální výraz pro svůj životní pocit si soubor našel ve formě zábavné autorské hudební revue tematicky sjednocené rámcovou situací nebo syžetem. Kolektivní hra a inscenace *Cirkus Plechový* (1946, jako autoři uvedeni JOSEF KAINAR, VÁCLAV LACINA, ZBYNĚK VAVŘÍN aj.; prem. 19. 9. 1945) byla stylizována jako cirkusové představení a v řadě groteskních čísel si satiricky vyrovnávala účet jak s německým fašismem a jeho přísluhovači, tak například s poválečnou byrokracií. (O důrazu na politickou aktuálnost svědčí i to, že jedním z nejoblíbenějších čísel hry, uváděné během soudního procesu s K. H. Frankem, byl výstup, v němž herec Jan Maška v přestrojení za Franka odpovídal na volné dotazy diváků.) Stejnou formu i tvůrčí metodu soubor zopakoval – byť s menším úspěchem – i v inscenaci *Zvláštní vydání* (1946, jako autoři uvedeni VÁCLAV ZEMAN, ZBYNĚK VAVŘÍN, JAN MAŠKA aj.; prem. 2. 3. 1946), spjaté prostředím novinové redakce, a později ve volném a variabilním pásmu *Cabarett Trapas* (prem. 16. 11. 1947), složeném ze zdařilých čísel souboru.

Již v těchto hrách se projevila typická dobová geopolitická orientace české levicové kultury: nedůvěra k Západu a k západním politikům (například k pomoci UNRRA a Marshallovu plánu) a naopak iluze o Sovětském svazu a Stalinovi. Hranice domácích poměrů pak divadlo výrazně překročilo politickosatirickou revue *Ferda-sirky-zeměkoule aneb Všude dobře, doma nejhůř* (prem. 5. 2. 1947, autoři ZBYNĚK VAVŘÍN, VRATISLAV BLAŽEK, MIROSLAV HORNÍČEK, JAN MAŠKA, LUBOMÍR LIPSKÝ, LADISLAV RYCHMAN, MILOŠ KOPECKÝ, VÍTĚZSLAV KOCOUREK, MICHAL SEDLOŇ, KAREL VANĚK, JAN RYCHLÍK). Volný rámec hry tu utvářel pikareskní syžet cesty, který umožňoval uspořádat třída individuálních čísel charakterizujících jednotlivé země. Hrdina hry, jenž je pojat jako bohapustý žvanil a individuum práce se štítící, utíká před budovatelským nadšením do ciziny, aby se po pouti mnoha zeměmi všech kontinentů vrátil do vlasti, kde

již byla úspěšně splněna Gottwaldova dvouletka. Pokusí se zařadit a přisvojit si výsledky cizí práce, je však dělným lidem demaskován, chycen a jako relikv minulosti za zvuků budovatelské písně zavřen do koše na prádlo.

Vedle her kolektivních po stránce herecké i textové usilovala dramaturgie Divadla satiry i o uvedení původní české hry z pera jediného autora a s pevnější dějovou stavbou. Pokusem o takovou hru byla *Čistka* (prem. 24. 3. 1947). JAROSLAV ŽÁK v ní zůstal věrný svému oblíbenému tématu, tj. škole, a v sedmi anekdotických obrazech vykreslil postoje několika profesorů maloměstského gymnázia od roku 1936 do přítomnosti. Satirický výpad tu byl veden vůči bezcharakternosti, konjunkturalismu, amorální přizpůsobivosti i zdánlivé neutrálnosti a apolitičnosti těch, kteří přežijí každou čistku: ať již jde o očistu od

Ředitelství národní bezpečnosti
v Praze.



Č.J. 198 d/45.

"Cirkus Plechový"

Povolují na základě § 3 divadelního zákona k provozování na jevišti Divadla Satiry v Praze III. s těmito podmínkami :

1./ vynecháno bude : 1. na str. 37., odd. II., Fotograf :
..... " za sádlo "....

2./ nahrazeno bude : 1. na str. 29., odd. II., Luďva :
slovo " českých ", slovem " zdejších " neb " našich ",

2. na str. 41. Uředník. : slovo " Kocmrdou " jiným
vhodnějším jménem.

Hra jest mládeži školou povinně nepřístupna.

V Praze, dne 18. září 1945.



Marke
policejní rada.

Cirkus Plechový,
dokument
k cenzurním
zásahům
s uvedením
eliminovaných
míst textu

masarykismu a plutokracie nebo židozедnářství a bolševismu či od kolaborantství s Němci. Jediným – z uměleckého hlediska ovšem silně papírovým – protipólem tohoto hemžení maloměšťáckých figurek je mladý, charakterní učitel chemie (komunista, odbojář a barikádník), který se však kvůli spiknutí všech ostatních stává jedinou obětí denacizace, aby se v závěru vrátil v roli školního inspektora, konečně přinášejícího spravedlnost.

K poetice Divadla satiry měla blíže hra *Akce Aibiš* JOSEFA KAINARA (prem. 15. 11. 1946), která si za téma vzala rostoucí strach z nové války, respektive obavy z faktu, že USA vlastní atomovou zbraň. Osu jednotlivých relativně samostatných skečů a výstupů tu utváří příběh o amerických kapitalistech, reprezentovaných postavami Teoretika, Žvatlala, Peněžníka, Gangstera a Šéfa reklamy, kteří využívají strachu z tzv. aibišovské energie a vydírají svět a především světadíl E., v němž se však aibišovské energie zatím nikdo nebojí. Vyberou si proto prostého člověka, zmrzlináře, a učiní z něj Velkého Aibiše, proroka hlásajícího konec světa a beznaděj. Jejich akce je velmi úspěšná, neboť pod vlivem této propagandy se po celém světě přestane pracovat a „aibišovské myšlení“ ovládne i žurnalistiku a kulturu. Naštěstí se v poslední scéně hry ukáže, že konec světa nebude, neboť druhá strana už má aibišovskou energii taky.

Svého autora Divadlo satiry ovšem našlo teprve ve VRATISLAVU BLÁŽKOVÍ a dvojici jeho revue *Král nerad hovězí* a *Kde je Kuťák?* První z nich (prem.

JÍDELNÍ LÍSTEK			
Podle předpisu Vratislava Blážka uvalil Oldřich Lipský a hudební okořenil Harry Macourek. Minutky tančí: Míla Bohdalovská, Soňa a Věra Kittlerovy, Šárka Smetanová. V kostýmech A. Švecové podávají střídavě: Marie Marešová, Stella Závorková, Karel Eřfa j. h., Ivan Glanc, Ivo Gübel, Josef Hlinomaz, Miroslav Horníček a Lubomír Lipský. Zařízení dodal arch. Josef Svoboda. K poslechu hraje Eduard Landýš.			
HOTOVÁ JÍDLA:			
Hvězdičkou označené dovoli si přednésti pan vrchní sám, event. s pikolíkem. (M. Horníček a K. Eřfa.)			
CHODY, JAK JDOU ZA SEBOU:	Podávají:	BĚH II.	Podávají:
1. Předkrm. (Vrchní v úzkostech)	Horníček a mnoho jiných	Aperitiv. (Píseň Marie-Luisey)	Zpívá: Marešová Tančí: Bohdalovská, Kittlerovy a Smetanová
2. Idea. (Josef Král na stole.) Pivní selanka	Všichni	6. Bota obuvníková	Marešová, Eřfa, Glanc, Lipský
* 3. Pílné krajky na másle. (Kankán)	S. Kittlerová Zpívá: Eřfa	Fro zahřátí. (Píseň vodních skautů)	Eřfa
* 4. Branc v hrášku. (Naše spec.) Tři chody	Glanc Gübel Hlinomaz Marešová Závorková	7. Král Josef na posteli. (Zlý sen)	Tančí: Bohdalovská, Kittlerovy a Smetanová
* 5. Zedník na vápné. (Jako moučník)	Glanc Gübel Hlinomaz Lipský	* 8. Obložený koňak s písní	Hlinomaz
PRESTÁVKA.	Příjemné lážit!	9. Domáci ve vlastním potu	Marešová, Závorková, Lipský, Glanc, Gübel, Hlinomaz a moc jiných
		* 10. Mocca s tancem	Zpívá: Eřfa Tančí: Bohdalovská, Kittlerovy a Smetanová
		* 11. Na tom našem dvoře	Marešová, Závorková, Glanc, Gübel, Lipský
		* 12. Závěrem — malé překvapení	všichni
Byl-li jste dobře obslužen, řekněte to jiným — Jestliže ne, řekněte to nám!			

Program hry *Král nerad hovězí* z Divadla satiry

11. 9. 1947) byla se 350 reprízami nejúspěšnější inscenací divadla. I ona se opírala o téma budoucí možné války; dějotvornou postavou je tu Josef Král, člověk, který se rozhodne postavit proti válce a realizovat své pivní úvahy o tom, kolik by se ušetřilo a jaký by byl blahobyt, kdyby války nebyly. Postaví se do čela mírového hnutí, leč jeho aktivita je natolik úspěšná, že se obrátí proti původním cílům: Král se stává spojencem velkokapitálu a diktátorem, který je odhodlán hájit mír třeba i násilím. Blažkova hra je přitom koncipována jako epické, retrospektivní vzpomínání postavy Vrchního (na textu této role měl výrazný autorský podíl její představitel Miroslav Horníček), příběh je tedy nahlížen z perspektivy české hospody a předmětem satirického výsměchu tu je i české pivní politikaření. Hra je v závěru pointována prohlášením Vrchního, že celý příběh byl pouze jeho smyšlenkou a má být varováním.



Ze hry Král nerad hovězí

Do tohoto dějového rámce Blažek včlenil řadu satirických výstupů odpovídajících stylu i politické orientaci divadla. Publikum se tu smálo groteskním úvahám o snadno nabytém blahobytu a vojenskému drilu stejně jako byrokratismu českých úřadů (nejmě bytových), partě zedníků, kteří pro hádku o svých kompetencích nejsou schopni cokoli postavit, nebo slovenskému separatismu. Vysloveně politický rozměr pak měly například scénky o jižanském rasismu, politice německého předsedy SPD či o politikaření a neschopnosti stran Národní fronty sjednotit se ve jménu společného díla.

Jestliže politika a politická stanoviska byly nedílnou součástí poetiky Divadla satiry a byly od ní neoddělitelné, současně tato poetika politiku daleko přesahovala. Byla totiž založena na nespoutané smíchové reflexi světa a jako taková byla tudíž sama o sobě zvnějšku nespoutatelná. Bylo ji proto možné využít v politickém boji tam, kde se životní postoj tvůrců divadla spontánně shodoval s politickými zájmy, nutně se však s politikou dostávala do konfliktu tam, kde vznikala snaha vtěsnat tvorbu do mezí stanovených dogmaty a uměleckými normami.

Na kulturní, společenské a politické normy narážela nespoutaná satira souboru přirozeně již dříve – ať již proto, že překročila dobovou hranici vkusu (stažená „koňaková“ píseň končící ve hře Král nerad hovězí údajně větou „Odpusťte, odcházím vrhnout do klozetu“), dotkla se určitých tabu národních (několikrát se opakující útoky na slovenský

separatismus) či kulturně-politických (scéna SSSR v revue Ferda-sirky-zeměkoule, kterou divadlo reagovalo na sovětský proces se spisovatelem Michaiilem Zoščenkem a Annou Achmatovovou).

Do zásadního střetu s nově utvářenými kulturními a politickými normami komunistické totality se však Divadlo satiry dostalo po únoru 1948 další Blažkovou hrou *Kde je Kuťák?* (několikrát odložená premiéra 15. 10. 1948). Rámcem hudební revue tu tentokrát byla parafráze, aktualizace mýtu o potopě a arše Noemově, která symbolizovala Československo vydávající se na plavbu za komunismem. Komika hry se rodila například z absurdních potíží při stavbě archy, při plavbě či při rozdělování ulovené velryby, přičemž terčem satirického útoku byli opět tradiční nepřátelé Divadla satiry: žvanilové, maloměštáci, byrokrati a byrokratické instituce a komise. Toto téma a jeho scénické zpracování vzbudilo v strážcích norem pochyby již před premiérou a vedlo i ke změně pointy hry: jestliže původně měla ulovená velryba během nekonečného dohadování jednotlivých komisí shnít, v nové verzi finále se námořníci chopili věci a velrybu sami rozdělili. Přesto, nebo možná právě proto Divadelní a dramaturgická rada hru po několika reprízách a po organizovaném představení pro vybrané (19. 10. 1948) nařídila – navzdory spontánně kladnému ohlasu publika – stáhnout a zahájila kroky vedoucí k úplné likvidaci divadla.

Zdánlivá nesmyslnost konce Divadla satiry, později při úsilí o jeho rehabilitaci často zdůrazňovaná, spočívala v tom, že ke střetu divadla s kulturněpolitickou realitou došlo navzdory tomu, že jeho satirické výpady byly nepochybně vedeny z levicových až komunistických pozic a byly namířeny proti těm, kdo brzdí „pohyb vpřed“. Tento paradox byl ovšem jen zdánlivý. Hra *Kde je Kuťák?* totiž vstoupila do zcela jiného kontextu než předchozí tvorba souboru. Jestliže totiž každá satira v sobě obsahuje vyhrocenou hodnotovou a etickou opozici mezi „námi“ („mnou“) a „jimi“, předúnorové inscenace souboru byly vnímány jako útok proti statu quo, proti tomu, co brzdí naši společnou cestu ke změně, tedy jako útok vůči „nim“. Po vyhrané revoluci však přítomný status quo začal být tvůrci norem komunistické kultury hájen a nevázané satirické výpady hry začaly být jimi pocítovány jako výsměch „nám“. Na zákazu inscenace se tak podílel strach konstituujícího se totalitního systému z neregulovatelného smíchu, zvláště pak ze smíchu obráceného do vlastních řad. Satirická agrese a sebereflexe byly nahrazeny snahou vybudovat mýtus o dokonalosti nového systému a jeho emblémů. Proto bylo například také odmítnuto satirické zobrazení postav dělníků, vnímané jako výsměch těm, kteří v komunistické ideologii měli být kladnými tvůrci šťastné budoucnosti.

Zákaz inscenace *Kde je Kuťák?* a restrikce vůči souboru vedly k agonii Divadla satiry a posléze po několika peripetiích k jeho zániku. Dříve než se tak stalo, přineslo toto divadlo ještě jeden z literárního hlediska výrazný text. Hra JOSEFA KAINARA *Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou* (čas. Divadelní revue 1989;

prem. Nové divadlo satiry 16. 2. 1949) je zdařilou parafrází Jarryho originálu; na rozdíl od předchozí tvorby divadla se pohybuje v modelové, abstraktní a mimočasové rovině groteskního světa, který se vymyká normální logice a je zbaven jakýchkoli kladných postav či idejí. S důrazem na jazykovou hru zde autor předvádí návrat uzurpátora k moci a absurditu slovní a myšlenkové demagogie, která je schopna si přisvojit cokoli, jakoukoli hodnotu společenskou a lidskou, a obrátit ji proti ní samé. Navzdory kvalitám Kainarovy hry, která byla nesporně nejvydařenějším dramatem z dílny Divadla satiry, byla její inscenace velkou prohrou, neboť poetika hry předznamenávající – stejně jako Alfred Jarry – budoucí absurdní drama se v dané chvíli nepotkala ani s kritikou, ani s obecenstvím, které na něj ještě nebylo připraveno.

Příběh Divadla satiry byl v letech 1945–49 příkladem aktivity, která se spontánně dala do služeb revoluce, aby po jejím vítězství byla odvržena právě pro ty vlastnosti, které byly dříve vítány.

Ukázkou toho, jak se mladý dramatik levicové orientace mohl dostat do střetu s konstituujícími se literárně-politickými normami, je drama pozdějšího literárního vědce **MOJMÍRA OTRUBY** *Orfeus – a není sám* (prem. Středočeské divadlo Mladá Boleslav 18. 3. 1948), které bylo koncipováno jako varování před nastupujícím stádním kolektivismem. Drama – záhy po premiéře z repertoáru stažené – nese výrazné znaky inspirace poetikou bratří Čapků. Orfeus je v něm autorem postaven do situace, kdy po válce, v níž zahynulo bezmála celé lidstvo, dostává úkol vytvořit novou a spravedlivou společnost. Tento cíl si však uzurpuje demagog Ochlagos a pod jeho vládou se idea nového světa mění v totalitní, vojensky organizovanou diktaturu, popírající a likvidující jakoukoli individualitu. Tato „nová společnost“ se však bojí paměti a lidskosti Starých lidí, v nichž naopak Orfeus vidí – a to i ve chvílích před vlastní popravou – záruku pro budoucnost. Třebaže jeho hra nepřekročila úroveň přímočaré politické alegorie, Otruba tu prostřednictvím dramatu vyjádřil své pochyby, zda „novými lidmi“, jež dobová publicistika tolik vzývala, mohou být kariéristy manipulovaní roboti bez vlastní paměti a bez kultury.

Směr: budovatelské drama

Poválečná dramatická tvorba vytvářela tvarovou i tematickou tříšť, v níž je nesnadné hledat sjednocující proudy a pohyby. Poměrně kompaktní proud, vymezující se nejen poetikou, ale i teoretickými postuláty, však v této tříšti představovala ta linie dobové produkce, která směřovala k budoucímu budovatelskému umění. Již uvedené příklady tvorby levicově orientovaných autorů naznačují, jak se pro tvůrce koncepce socialistického umění v měnícím se společensko-politickém kontextu postupně stávala nepřijatelnou nejen dramatika myšlenkově protichůdná či nepřátelská, ale i ta, která se nemohla vejít do plynule se zužujících norem ideových a tvarových. Hledání a utváření nového člověka a nového umění, které bylo imperativem tvorby hlásící se k socialistickému realismu, diktovalo autorům divadelních her i úkol navrátit se k tradičnějším, realistickým formám a – řečeno postuláty Jiřího Hájka – „odepizovat, odfilmovět, odlyričit drama, učinit je opět dramatem“.

V této souvislosti byla postupně odmítnuta i dramatika modelující, vytvářející symbolická podobenství. Možnost vývoje směrem k modelovému politickému dramatu záhy po únoru 1948 na čas uzavřela diskuse kolem hry FRANTIŠKA RACHLÍKA *Kulový král* (1948; prem. Národní divadlo 17. 4. 1948). Ve hře, jejíž geneze začala už v roce 1929 a má tedy mnohé rysy poetiky předválečného problémového dramatu, autor bohatým, efektním dějem rozehrává tezi, známou přinejmenším od expresionismu: mezi kapitalisty a zločinci není rozdíl. Řada polemických ohlasů, které Kulový král vyvolal, se shodovala v názoru, že Rachlíkův postup od teze k jejímu doložení divadelní modelovou metaforou, odehrávající se mimo konkrétní časoprostor, nekoresponduje s dobovým požadavkem hledat zdroj pravdy v životní materii, s přáním, aby nové umění vycházelo z reality.

Levicově orientovaná dramatika v prvních poválečných letech – nejprve v oblasti teoretické a kritické, později i v samotné tvorbě – dokončovala obrat, jenž zčásti začal již za války. Zatímco za první republiky se představa asociativní, hravé a nezávazné dramatiky přímo vázala k levicovým politickým postojům a levicově orientovaní autoři vyznávali převahu metafory nad tématem, divadla nad textem a vyjádření pocitu a emoce nad slovním vyjádřením, v poválečné společenské atmosféře bylo takovéto pojetí dramatu již teoretiky levicové kultury vnímáno jako útěk od reality a od povinnosti umělce tuto



V BUDOVĚ STAVOVSKÉHO DIVADLA
NÁRODNÍ DIVADLO
 ČINOHRA NÁRODNÍHO DIVADLA
 SLOVANSKÝ ROK – IV. ČINOHERNÍ PREMIÉRA

V sobotu dne 17. dubna 1948 v 19 hodin

PO PRVÉ

FRANTIŠEK RACHLÍK

KULOVÝ KRÁL

Drama o třech dějstvích s předeherou

Režie: František Salzer

Výprava: František Tröster

Hudba: Miroslav Ponc

Choreografie: Růžena Gottliebová

Berta Lobo, řečený „Kulový král“	Zdeněk Štěpánek
Jabach, řečený „Pagát Ultimo“	Ladislav Pešek
Anka	Vlasta Fabianová
Dr. Stryp	Josef Grass
Stone, velkopřemyslník a ředitel koncernu I. B. Č.	Bedřich Karen
Marcella, jeho dcera	Jiřina Steimarová
Papelendam, starý přemyslník	František Kreuzmann
Basistov, bankéř	Karel Šott J. h.
Plukovník	František Krahulík*
Senátor	Miloslav Hájek J. h.
První správní rady	Theodor Strejcius
Druhý Stonova	Čestmír Randa*
Třetí trustu	Milan Friedl*
Čtvrtý	Jan Plavka*
Tajemník Stonův	Emil Konečný
Tajemník Papelendamiův	Pravoslav Nebeský
Tajemník Lobův	Viktor Ronbal
Štěně	Josef Pehr
Šroubek	František Velebný
Vočko	Emil Bolek
Kníže	František Filipovský
Kumáris	Václav Voska
Ředitel věznice	Bohumil Machník
Správce věznice	Theodor Strejcius
Paní od pulu	Marie Ježková
Lepší pán	Emil Bolek
Obchodník s pánským prádlem	Bohumil Machník
Pan Rozumec	Stanislav Neumann
Číšník	František Filipovský
Pikolík	Miloslav Patočka
První host	František Krahulík*
Druhý	Čestmír Randa*
Hlas z amplionu	Vlastimil Fišar*

Trestanci, páni a dámy ze společnosti, girls, policisté, úředníci, správní radové, sluhové

Dekorace zhotoveny pod vedením akad. malíře R. Klíčky

* Posluchači Státní konservatoře

Konec před 22 hod.

Po sedmém obraze hlavní přestávka

Mládeži nepřístupno

Zítřka v neděli 18. dubna ve 14.30 a v 19 hodin KULOVÝ KRÁL

realitu vyjádřit. Odvržena byla avantgardní snaha obrodit drama a divadlo silou autonomního básnického slova a obrazu, jež jsou materiálem výpovědi samy o sobě a jež se proto nemusí opírat o diktát tématu, odvržena byla také relativizující poetika problémových her.

Návrat k realismu však vytvářel věčný problém, kladl otázku, proč se vlastně levice obrací k tradičnímu, literárnímu pojetí dramatu, které bylo dosud charakteristické spíše pro autory odlišné politické orientace. Tento problém byl řešen pomocí teorie dvou realit: například podle Jindřicha Honzla byla předválečná realita natolik lživá, že ji nebylo možno pravdivě zobrazit realistickými postupy, a bylo tudíž nutno uchýlovat se do avantgardních fantazií, představujících jedinou možnou formu svobody. Naopak nová, poválečná realita je pravdivá a realistické postupy si proto vynucuje jako jediné možné. Obrat k realismu tak nebyl považován za návrat, ale za novou uměleckou kvalitu, neboť doba, z níž měl „nový“ realismus vyrůst, byla považována za zcela jinou než ta, z níž vyrostl realismus „starý“. Pozadí tohoto obratu utvářela víra, že tentokrát už nejde o dílčí a dočasnou literární módu, jakými bylo dosavadní střídání směrů a stylů, nýbrž o důsledek toho, že vzniká nový společenský řád, který přirozeně implikuje také nový a trvalý řád a styl tvorby.

Jestliže je možné v poválečné dramatické tvorbě pozorovat obecné úsilí inovovat dramatický tvar zachycením aktuálního, válečného tématu zdola, jeho dokumentárním záznamem, pro dramatiku směřující k budovatelské poetice byl tento pohled zdola, od reportážního záznamu, závazným, neboť jejím úkolem bylo objevit a zobrazit to nové, co přináší rodící se realita. Souběžně s tím se však postupně utvářel i druhý pól předbudovatelské poetiky: přesvědčení, že k umělecké pravdě při zaznamenávání reality lze dospět jen tehdy, bude-li tato realita klasifikována z pohledu nového, vědeckého světového názoru, tedy marxismu s jeho teorií boje tříd. Dramatika snažící se vyhovět těmto postulátům se tak dostávala do neřešitelné situace: na jedné straně měla zachycovat svět takový, jaký je, na straně druhé o tom, jaký svět „doopravdy je“, rozhodovala apriorní ideologická kritéria.

Jako inspirační zdroj se přirozeně nabízela sovětská dramatika, jak však bylo již v roce 1947 konstatováno, mnohé reálie sovětských budovatelských her se v českém kontextu zdály (zatím) „nepochopitelné“ a nepřijatelné, neboť při pokusech o jejich uvádění se „zjistilo, že sovětské hry jsou tak vázány na systém sovětského hospodářství, na jeho organizaci, na úřední místa, na pracovní postupy [...], že smysl situací ve hrách je ze tří čtvrtin nesrozumitelný tomu, kdo nezná velmi podrobně tehdejší sovětské poměry“. Tato nesrozumitelnost podle autora citátu, Jaroslava Pokorného, vzbuzovala i obavy, že podobné hry by mohly narušit iluze o sovětské realitě: „promítnuty do atmosféry dnešního československého hlediště – by byly působily protichůdně původním autorovým tendencím a někdy i reakčně. Byly napsány jako oslava sovětského budovatelství a jejich vtipy na některé omyly sovětských úředníků a pracujících působily pochopitelně jinak v SSSR,

vnímány na pozadí pracovního vypětí, v němž byly výjimkami, než by byly působily u nás“ (Otázky divadla a filmu 1947–48, č. 19).

■ Účast dramatu v politickém boji za komunistickou revoluci

Česká předbudovatelská dramatika proto – v úzkém sepětí s programem KSČ a jejím politickým bojem o moc – hledala vlastní cestu. Svědčí o tom již pouhý výčet některých her a dat jejich uvedení: samy tituly dramát ukazují, jak se postupně měnil životní pocit autorů, jejich reflexe politické reality: *Hodí se žít* (prem. Realistické divadlo 25. 3. 1947), *Na dosah ruky* (prem. Realistické divadlo 19. 1. 1948), *Kdo s koho?* (prem. D 48 24. 3. 1948), *Bez starosti* (prem. D 48 5. 5. 1948).

Účast na politickém boji vnášela do předbudovatelské dramatiky témata střetu mezi námi a jimi, přičemž lze pozorovat, jak se postupně proměňovalo pojetí obou protivníků i dramatického konfliktu. Na počátku sledované linie dramatiky stojí „reportážní komedie“ *ZDEŇKA BLÁHY* *Hodí se žít* (1947). Tvarově a námětově víceméně konverzační hra s milostnou zápletkou se opírá o motiv lásky dělnické dívky k mladíku „z lepší rodiny“. Tento tradiční literární a dramatický motiv je zde exponován do polohy vyslovené třídní, která hře dává podobu nechtěné groteskní karikatury. V sérii jedenácti obrazů autor konfrontuje životní a morální sílu dělníků a měšťáků, přičemž je veden snahou představit měšťáky a zlatou mládež jako odumírající a degenerující třídu, kterou charakterizují takové jevy, jako jsou zahálka, šmelina, krádeže, podvody, erotická nevázanost, syfilis (získaný od amerických vojáků), směšné existenciální problémy, vnitřní pseudoproblémy, neschopnost činu, a to dokonce ani sebevraždy. Naproti tomu mládeži dělnické dal Bláha takové vlastnosti, jako jsou láska k práci, jasné vědomí pozitivního cíle, nekonfliktnost a bezproblémovost, odpor proti všemu změkčilému a relativizujícímu. Tato přirozená vitalita tak předurčuje mladé dělníky k tomu, aby se stali tvůrci budoucnosti. Odlišuje je nejen od těch „druhých“, ale i od generace jejich otců, kteří jsou ještě poznamenáni životem-utrpením v minulém řádu, za pomoci synů však své bolestítnosti překonávají. Hru charakteristicky zakončuje rozhovor o smyslu života, doprovázený symbolem pokroku: rachotem strojů.

Je příznačné a opakuje se to u většiny předbudovatelských her, že pro demonstraci svého ideového postoje si autor zvolil v podstatě tradiční formu rodinné měšťanské hry. Obdobně postupoval i JAROSLAV KLÍMA ve hře *Na dosah ruky* (1948), již Realistické divadlo uvedlo měsíc před únorem 1948. Voják zahraniční armády po návratu z války stojí před úkolem opět zavést pořádek a spravedlnost, neboť v naprostém morálním rozkladu nachází jak svou rodinu, tak i švagrem ovládaný rodinný podnik. Motiv rozvratu osobních vztahů (nevěra) tu však je pouze pozadím hodnotové konfrontace mezi

kořistnictvím buržoazie a životní pravdou reprezentovanou dělníky. Pro formování poetiky socialistického dramatu je přitom podstatné, že se tu objevuje několik specifických motivů: motiv nedostatku (bytů a uhlí), zrcadlící potíže poválečného zásobování, dělníků, kteří chtějí tento nedostatek odstranit cestou spravedlivého a rovného rozdělování, a také motiv kriminalizace škůdců, kteří chtějí zabránit tomu, aby se to podařilo. Střet mezi obchodníkem, který šmelí s uhlím, a zaměstnanci firmy zde přechází do přímého konfliktu, jehož řešení potvrzuje harmonický ideál revoluce: voják Jan se ujme firmy, změní ji ve společné družstvo a dovolí dělníkům, aby bydleli v jeho rodinné vile. Uchvatitel firmy Rudolf a jeho kumpáni pak autorem už nejsou odsouzeni pouze morálně, nýbrž jsou uvězněni za to, že v honbě za ziskem nepřímo způsobili smrt člověka.

Jsou-li dramata napsaná po vítězství revoluce dramaty výrobními a budo-
vatelskými (v tom smyslu, že jejich tématem je výroba a budování), hry před-
revoluční byly zatím dramaty distribučními. Poukazovaly na to, že někdo má
hodně a někdo skoro nic, a přesvědčovaly diváka, že by se majetek měl pře-
rozdělit. Tak tomu je i v agitce **ZDEŇKA BLÁHY** *Kdo s koho?* (1948), která byla
hrána měsíc po únoru 1948. Jak už svědčí samotný titul, je v ní dramatická
situace silně vyhocena. Symbolickým objektem boje je tu opět uhlí; tentokrát
již nejde „pouze“ o jeho spravedlivý prodej, nýbrž o samu podstatu vlastnictví.
Majitel domu má – v důsledku toho, že jeho dílna zkrachovala – nadbytečné
zásoby uhlí a chce je výhodně prodat. Proti tomu se ovšem postaví mrznoucí
dělničtí obyvatelé domu, vedení dělníkem, který požaduje vyvlastnění přebytku
a jeho rozdělení mezi všechny.

Diferenciací mezi námi a jimi předbudovatelská dramatika pomáhala spo-
luutvářet obraz třídního nepřítele. V české dramatice bojující za ideály komu-
nismu byli přímými protivníky dělníků drobní živnostníci, obchodníci a úřed-
níci. Obraz nepřítele se přitom posunoval podle potřeb vyostřující se politické
agitace. Z generačního odsudku „těch druhých“, který se opíral o obecné soci-
ální ideály, se postupně konkretizoval v přímou negaci všech, kteří nejdou
bezvýhradně „s námi“. Příznačné je, že ve hře *Kdo s koho?* se postava „vyko-
řisťovatele“, tedy pana domácího, neobjevuje a protipólem dělníků je rodina
středoškolského profesora se symbolickým jménem Kříž. V postavě profesora
byl nepřítel revoluce představen především jako nepracující inteligent, člen
jiné (nekomunistické) strany. Spolu s ženou zastupuje starý, degenerovaný
svět, „zlatou střední cestu kompromisů“ a „špínu mezi lidmi“. Postavou jeho
sobeckého syna Ríši, jenž se marně snaží uniknout „zbahnění života“, je mezi
nepřátele zařazena i postava mladého člověka, který se postavil proti revoluci
navzdory tomu, že bojoval v květnové revoluci a měl by tedy patřit k „nám“. Naproti tomu mladší syn Mirek tu prezentuje ty příslušníky středních vrstev,
kteří postupně přecházejí na stranu dělníků a dospívají od filantropie k přímé
účasti v třídním boji.

V květnu 1948 měla v Burianově D 48 premiéru hra MIROSLAVA KROHA *Bez starosti* (1948), která už není – jak opět svědčí samotný její název – dramatem boje. Prostřednictvím série dramatických scén ze života malého města zde autor rekapituluje politický vývoj země od květnového povstání k únorové revoluci, přičemž jeho interpretace událostí je prosycena sebejistotou vítěze, jenž rekapituluje cestu, po níž došel k vítězství. Dění před Únorem je zde nahlíženo nikoli jako současnost, nýbrž již jako minulost a uzavřená etapa. Poražení protivníci si pak v autorových očích již nezaslouží žádný respekt. Jsou představeni jako postavy směšné a groteskní, případně záludné, podlé a bezcharakterní, o čemž svědčí samotný podtitul *Hra o lidech a krtcích z roku 1945–48*. Lidmi jsou tu míněny postavy z „lidu“: bývalí koncentračníci, dělníci, žena v domácnosti, učitel, prodavačka zastřelená za povstání při vztyčování rudého praporu, její matka a bratr a ústřední postava hry, uředník Pepík. Spojuje je opět upřímnost, poctivost a postupný vývoj od národních a obecně lidských ideálů k ideálům komunistickým. Naproti tomu postavy „krtků“ autorovi zosobňují nepřátelé revoluce: drobný obchodník, zpátečnický středoškolský profesor, reakcionáři v armádě a policii. Zájem deklasovat postavy krtků vede až k tomu, že je autor zaplétá do spolupráce s gestapem, takže většina z nich je po zásluze uvězněna. Sřet mezi námi a jimi přitom dostává i nový, dobově charakteristický mezinárodní rozměr: na jednu stranu fronty Kroh staví „nás“ a Rusy, na druhou pak Němce, Američany a jejich špiony.

Dramatická tvorba směřující k budovatelské poetice měla rozměr plakátové agitky, podřízené zúženému vidění světa. Způsobem fabulace, vyostřením hodnotových soudů a důrazem na nesmiřitelnost opozice mezi „námi“ a „jimi“ se v mnohém blížila k postupům, jaké používala přímočará satira – s tím zásadním rozdílem, že tato tvorba nebyla projevem hravého smíchu, který nelze spoutat a jež má právo na groteskní vyostření zorného úhlu, nýbrž naplněním ideologických norem, které samy sebe i svět kolem berou nesmírně vážně. Pokud jde o kvalitu jednotlivých textů, je nepochybné, že předbudovatelská dramatická tvorba nesplňovala vize svých tvůrců a posuzovatelů a jejich hodnotová kritéria. Přesto však byla přijímána jako pohyb správným směrem, tj. součást pohybu vpřed, který měl ty pravé hodnoty přinést v budoucnosti.

FAKTOGRAFICKÁ LITERATURA

Po útlumu, který postihl žurnalistické a dokumentární žánry v letech druhé světové války, došlo od května 1945 k jejich oživení. Obdobně jako ve sféře prózy s uměleckými ambicemi zažívala rozmach (spíše však kvantitativní než kvalitativní) především reportážní a dokumentární literatura s tematikou válečného utrpení, zážitků z nacistických vězení a koncentračních táborů, popřípadě z protifašistického odboje. Značnou míru žánrové stability a autonomie si oproti této aktuální variantě svědecké prózy uchovávaly dva tradičně ústřední typy faktografické literatury: cestopis a paměti. Zatímco pro český cestopis znamenaly první poválečné roky návrat k tématům a tvárným postupům meziválečné etapy, v memoárové produkci doznívaly spíše tendence z doby okupace (oslava národních tradic, akcentování odkazu předků, idylismus dětství a starých časů). O syntézu prvků uměleckých a naučných, beletristických a poznávacích programově usilovala biografická próza, která se však v poválečném období téměř cele přesunula do sféry dětského čtenářství. Vedle válečných svědectví, cestopisů a pamětí přinesla pokvětnová léta i několik málo próz, které svým ustrojením předznamenávaly pozdější rozvoj svébytného a čtenářsky vděčného žánru tzv. literatury faktu.

■ Literatura o českém odboji

Próza s tematikou zážitků z nacistických věznic a koncentračních táborů (→ s. 219, kap. *Próza*) představovala hlavní, nikoli však jedinou oblast faktografické literatury s tématem války. Na tuto silně expandující větev, jejíž proměny bezprostředně souvisely s pohyby ve sféře umělecké prózy, v dobové produkci bezprostředně navazovala další díla, skýtající spíše věcný průhled do dalších oblastí válečného dění (zahraniční a domácí odboj, exil, totální nasazení). Tato různá svědectví se stávala nedílnou součástí periodického tisku a také četných publikací spadajících spíše do okruhu historie nebo politologie (např. EDVARD BENEŠ: *Paměti*, 1947; ZDENĚK FIERLINGER: *Ve službách ČSR 1, 2*, 1947–48; JAN MASARYK: *Volá Londýn*, 1946). Z jejich bohaté palety se pak vydělilo několik děl reportážního, memoárového a deníkového typu, jež s většími nebo menšími literárními ambicemi dávaly nahlédnout do zážitků a osudů jednotlivců a celých kolektivů.

Ojedinělé místo mezi nimi zaujala kniha reportáží JIŘÍHO MUCHY *Oheň proti ohni* (1947), která vznikla na základě deníkových záznamů, jež si autor vedl jako zpravodaj BBC od roku 1943 do skončení války. Základní strukturace textu sledovala postup spojeneckých vojsk v severní Africe, na Středním a Dálném východě a posléze v západní Evropě, podaný zkratkovitým stylem a se zřetelem k širším politickým souvislostem; kontrapunkticky k „velké“ historii dal autor vystoupit především každodenní skutečnosti válečného života ve vážných i humorných zážitcích dobrodružného cestování, v líčení zvláštností různých krajín, exotických prostředí, zvyků i lidí, což dílo posunulo k cestopisnému žánru. Jeho dominujícím rysem přitom zůstal moment zážitkové autentičnosti, vlastní i autorovým válečným prózám beletristickým (Most, Problémy nadporučíka Knapa, → s. 238, kap. *Próza*).

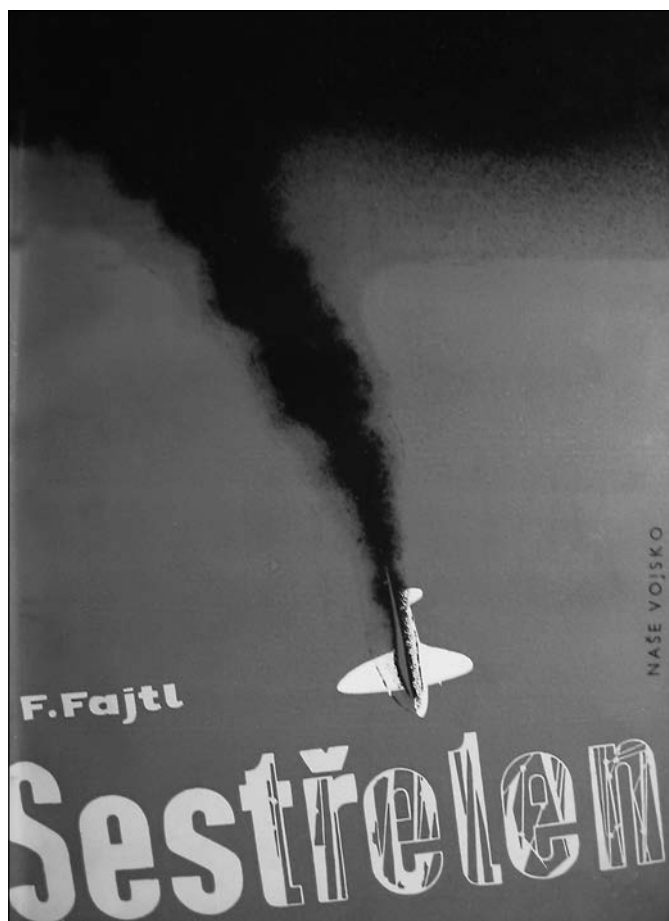
Pozorovatelským darem a schopností navodit atmosféru exotických bojišť se vyznačovala kniha FRANTIŠKA GOTTLIEBA *Po druhé Tobruk* (1946), která poprvé vyšla v Londýně roku 1944 pod pseudonymem Josef Goral a s titulem U děla na Středním východě. Kronika čs. 200. lehkého protiletadlového pluku – Východního. Autor se neomezil pouze na dokumentární záznam válečných událostí, na nichž se aktivně podíleli vojáci československé jednotky zajišťující

protiletadlovou obranou ofenzivu spojeneckých vojsk v Africe. Vykreslil také každodenní život vojáků při výcviku, stavbě opěrných bodů, přesunech i při odpočinku s bohatstvím detailů a postřehů, navozujících zvláštní atmosféru bojového zázemí a současně vzdávajících hold každodenní namáhavé práci, jež často vyžadovala více odříkání a sebeovládání než vlastní boje.

Jako svědectví dávající nahlédnout do osudů účastníků zahraničního odboje, a to z úhlu, který nezastíral nástrahy, jež jejich touze bojovat kladla realita válečného zmatku, podal svou knihu *Probijte se!* FRANTIŠEK MASTNÝ-ŠTEFAN (1945). V souboru devětatřiceti reportážních črt popsal anabázi československé jednotky po pádu Francie, její putování přes Casablanku do Anglie a odtud složitými oklikami do Sovětského svazu a na Slovensko, kde se osudy jednotky – přesněji pouhého jejího zbytku – v paradoxním oblouku uzavřely pádem slovenského povstání. Své literární ambice, patrné ve snaze modelovat zážitkový materiál i do několika příběhů, naplnil Mastný v reportážním románu *Klačanská dolina* (1948), nepřikrášleném pohledu na rozpad a znovuoorganizování partyzánského hnutí na Slovensku. Potvrzením skutečného událostního východiska Mastného románu byly memoáry generála VLADIMÍRA PŘIKRYLA *Pokračujte v horách* (1947), napsané bez uměleckých ambic.

Vzpomínky JOSEFA HODKA v knize *Útěk do druhého odboje* (1946, uprav. Bohuslav Březovský) rozšířily záběr dokumentární literatury o pohled na válkou zmítanou a měnící se Evropu. Autor se zaměřil hlavně na osudy účastníků západního odboje, kteří se vydali na obtížnou a často dobrodružnou cestu do Francie, kde se formovaly československé jednotky, a poté do Anglie. Historii této části zahraničního odboje dokreslila vzpomínková práce ALEXANDRA HESSE *Byli jsme v bitvě o Anglii* (New York 1943; Praha 1947), soustředěná na vyličení života československých letců a jejich účasti v bojových akcích v době zkázonosných německých náletů na Anglii; základní intence díla byla předznamenána citací výroku Winstona Churchilla: „Dosud nikdy v dějinách zápasů neprokázala tak malá hrstka jedinců tolik služeb mnohým.“ Vyprávění o československých pilotech v RAF se stala velmi oblíbenou složkou poválečné četby, hojně se tiskla i v časopisech pro mládež, kde navazovala na dřívější popularitu dobrodružných příběhů z leteckého prostředí. Většina z těchto próz užívala skutečných jmen nebo alespoň příhod pilotů a budovala až jakýsi kult západních letců, jež líčila jako národní rytíře (výmluvný je titul povídkové sbírky VÁCLAVA ROBERTA BOZDĚCHA *Gentlemen soumraku*, 1947). Hagiografickým tendencím i svodům zábavné dobrodružné beletrie z literatury o západních letcích unikla zvláště autobiografická próza FRANTIŠKA FAJTLY *Sestřelen* (1947), podaná jednoduchým, civilním, místy humorně odlehčeným stylem. Namísto vítězných leteckých soubojů nebo obtížných návratů poškozených strojů a raněných letců z misí ukazovalo Fajtlovo vyprávění situaci vojáka, prodírajícího se evropským vnitrozemím daleko za nepřátelskou linií, konfrontovaného s různě smýšlejícím obyvatelstvem i místními režimy, a to až po šťastný návrat přes gibraltarskou věznici zpět do Anglie.

Obálka
Miloše Hrbase,
1947



Pokvětnová dokumentární literatura o západním odboji citelně postrádala odpovídající protiváhu v knihách, jež by obdobně reflektovaly válečné dění na východní frontě, přestože i na něm se – zvláště v posledním období války – československé jednotky významně podílely. Drobnější reportážní a vzpomínkové práce se staly většinou součástí sborníků (např. **JAN MAREŠ – BEDŘICH REICIN: Sokolovo**, 1945). Rozsáhlejším pokusem zachytit vše podstatné z historie československého východního sboru byla kniha **JAROSLAVA ANDREJSE a JULIA ŠIFA Směr: Praha!** (1946). Ze svědectví přímých účastníků bojů vytvořili autoři pásmo všedních i hrdinských výjevů, které ve svém souhrnu postihly válečné dění od chvíle, kdy se československé jednotky organizovaly v Buzuluku, přes jejich různé bojové akce až po příchod do osvobozené Prahy. V příznačném kontrastu k autobiografické a reportážní literatuře ze západního odboje nestál ve středu Andrejsova a Šifova vyprávění ani tak jednotlivců, jako spíše kolektivní organismus armádní jednotky.

Do domácího odbojového hnutí a také do nacistického vězeňského systému dala zvláštním způsobem nahlédnout deníková kniha **ERVINY BROKEŠOVÉ** *Ty a já* (1947; uprav. 1972 s tit. *Žila jsem nadějí*). Deník vznikl z vnitřní potřeby autorky – známé houslistky a manželky spisovatele K. J. Beneše, jemuž byl původně adresován – zaznamenat vše podstatné, co se událo od mužova zatčení (prohlídky, vyšetřování, návštěvy gestapa, věznic, soudní síně, navazování kontaktů s odbojáři) a změnilo autorčin každodenní život. Z tříště záznamů přitom jako stěžejní významová linie nevystupovala výpověď o životě zatčených a vězněných, ale naopak „pozůstalých“, příbuzných a blízkých, jejichž čas byl odměřován pankráckými čtvrtky a nerovným zápasem s nacistickým vězeňským a policejním systémem.

Mnohem blíže k soudobé beletrii o válce a odboji měl *Zločin v Lidicích* **FRANTIŠKA KROPÁČE** (1946), označený v podtitulu jako román-skutečnost. Autor se zaměřil na okolnosti vzniku a průběh lidické tragédie, dokumentární fakta mu byla jen východiskem, záchytnými body, z nichž odvinul silně subjektivizované a citovou účastí prostoupené portréty obětí. Scény nacistického řádění a portréty nacistů zde přerůstají v apokalyptické obrazy zvrhlosti, jejichž emociální účinnost je oslabena přeexponovaností a také stereotypností motivů. Hypertrofie prvků tělesné i psychické zrudnosti v kresbě nacistů patřila ostatně k motivickému vybavení většiny děl s vězeňskou a válečnou tematikou.

Osobitou mozaikou dokumentů a zážitkové výpovědi se stala kniha **LADISLAVA MIKEŠE** **PAŘÍZKA** *A lid povstal* (1945). Autor populárních afrických cestopisů a dobrodružných knih v ní podal svědectví o průběhu pětidenního pražského povstání. Sugestivní zážitky a reflexe událostí se v jeho zprostředkování střídají s denními záznamy revolučního velitele Vinohrad, které věrohodnost osobního zážitku prohloubily o moment nezpochybnitelné faktografičnosti.

■ Cestopisy

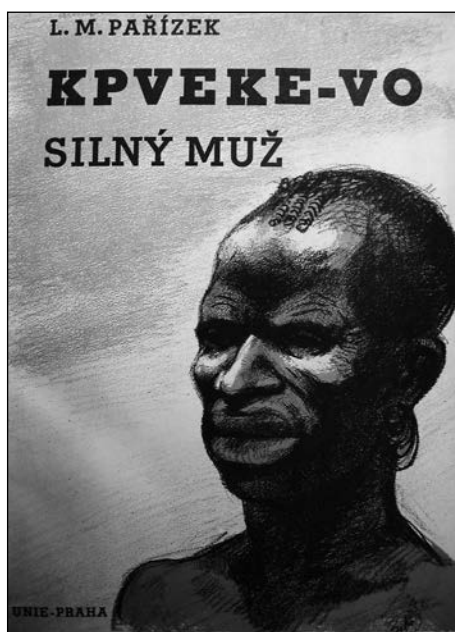
V cestopisné literatuře s převažujícími naučnými nebo osvětovými funkcemi se uplatňoval trojí rozdílný autorský přístup. První skupina cestopisů vycházela především z přímé zkušenosti, z barvitých, často i dobrodružných osobních zážitků, zároveň však usilovala o podání širšího obrazu daného prostředí a zprostředkování značného kvanta národopisných, politických, hospodářských, popřípadě i historických poznatků (o Střední Asii a Afghánistánu v knize **JOSEFA AULA** *Karavanou do Indie*, 1946; o Peru a Amazonii v dialogii **JOSEFA LADISLAVA ERBENA** *Toulky tropickou Amerikou*, skládající se ze svazků *Přes Kordillery*, 1948, a *Na vodách Amazonky*, 1948). Snaha o komplexnost pohledu a encyklopedickou poučenost vystupovala ještě více do popředí v druhé skupině děl, kde se vedle autopsie stávalo stejně důležitým zdrojem poznání i dlouholeté odborné studium problematiky (**VÁCLAV FIALA**: *Věčný epos Balkánu*,

1947; JAN RYPKA: *Íránský poutník*, 1946). Zvláště v tomto typu cestopisu tvořily nedílnou součást knihy obsáhlé fotografické přílohy. Do třetí skupiny se řadily reportáže žurnalistické povahy, které ve zběžné zkratce zachytily aktuální tvářnost poválečného světa, jak ji autoři letmo poznali jako členové různých oficiálních novinářských či spisovatelských delegací (ALENA BERNÁŠKOVÁ: *Letem USA a Kanadou*, 1947; A. C. NOR: *Cesta do Polska*, 1947; MARIE PUJMANOVÁ: *Slovanský zápisník*, 1947).

Zájem autorů cestopisných knih se po válce upínal v první řadě k zemím, jež stály v protihitlerovském táboře nebo byly objektem lživé nacistické propagandy. Příznakem poválečné společenské atmosféry byly vedle oživené všeslovanské myšlenky (Václav Fiala, A. C. Nor, Marie Pujmanová) také protikolonialistické sympatie a iluze o snadném civilizačním vzestupu zaostalých, hlavně afrických zemí (LADISLAV MIKEŠ PAŘÍZEK: *Kpveke-Vo*, 1946; JAROSLAV RAIMUND VÁVRA: *Zastřená tvář Afriky*, 1948).

O organickém prolnutí uměleckých a poznávacích funkcí lze mluvit jen u několika málo cestopisných děl, jejichž autoři většinou nebyli v dané oblasti nováčky. *Islandské dopisy* ZDEŇKA NĚMEČKA (1948) byly koncipovány jako cyklus listů formálně adresovaných domácím přátelům a známým a probírajících se značnou věcnou poučeností a rozhledem diplomata nejvýraznější aspekty života na odlehlé výspě Evropy. Zkušený žurnalista EDVARD VALENTA vydal v knize *Světlem pro nic za nic* (1947) svědectví o své předválečné cestě po Spojených státech a karibských ostrovech. Byla to cesta v podstatě turistická, neumožňující hlubší poznání navštívených zemí, ale díky novinářské pohotovosti a zvědavosti z ní Valenta dokázal vytěžit množství svěžích postřehů o přednostech i záporech amerického způsobu života. Vtipem, causeristickou lehkostí, schopností nenásilného srovnávání ciziny a domova, jakož i zájmem o detail, o konkrétní jednotlivinu věcnou i lidskou, se Valentův cestopis hlásil k čapkovské tradici a ke škole Lidových novin. K téže linii se přiřadil také cyklus fejetonistických črt VÁCLAVA DEYLA *Do čtyř úhlů světa* (1946) podložený běžnými turistickými cestami do Španělska a Turecka a zážitky nadšeného cyklisty.

Naproti tomu cestopisy FRANTIŠKA ALEXANDRA ELSTNERA, vzniklé na



Obálka Emila Kotrby, 1946

základě propagačních rychlostních automobilových jízd po USA a Mexiku (*Evropan se vrací*, 1947) a napříč Saharou (*Lovci kilometrů*, 1948), sahají svým rodokmenem spíše k avantgardní poetistické próze dvacátých let a k jejímu opojení dálkami a civilizačními vymoženostmi. Realitu představuje Elstner ve vypjaté subjektivní perspektivě, s pomocí vtipné zkratky a asociace a zároveň v její simultaneitě, metodou připomínající poetistické pásmo nebo zrychlený film. Rychlosti jízdy odpovídá prudké střídání krátkých textových úseků, v nichž sousedí záznamy situací, drobných příhod a dialogů s portréty lidí, krajinnými dojmy, ale i s komentáři o historickém nebo politickém kontextu spatřených jevů.

■ Memoáry

Stejně jako cestopisná i memoárová literatura měla převážně charakter naučný, případně politicko-agitační. Obzvláště to platí o pamětech čelných českých politiků. Vzpomínkové knihy umělců vesměs usilovaly o větší stylovou vytříbenost, ale ani ony většinou nepřekračovaly hranice věcně informativní literatury. Některé z memoárových knih podávaly esejistický či přímo odborný komentář k tvůrčí dráze pisatele (*Vítězslav Novák o sobě a o jiných*, 1946), jiné naopak odsouvaly subjekt autora do pozadí a přerůstaly v galerii portrétů významných osobností, které pisatel za svého života poznal (JOSEF BOHUSLAV FOERSTER: *Poutník v cizině*, 1947). Pokud byli autory pamětí spisovatelé a literáti, jsou jejich díla zpravidla cenným literárně nebo kulturněhistorickým pramenem (HANUŠ JELÍNEK: *Zahučaly lesy*, 1947; BOŽENA MRŠTIKOVÁ: *Po Vilémově smrti*, 1946; FRANTIŠEK PRAŽÁK: *Půl století*, 1946; JOSEF ŠUSTA: *Léta dětství a jinošství*, 1947; PAVEL VÁŠA: *V Praze*, 1947). Významné jsou z tohoto hlediska obsáhlé vzpomínky KARLA SEZIMY *Z mého života* (I–IV, 1945–48), jež zvláště v portrétních kapitolách a v partiích shrnujících generační zápasy v české literatuře od devadesátých let až po dobu meziválečnou dostaly charakter textu takřka literárněkritického či literárněhistorického. Sezimovy paměti převyšovaly řadovou memoárovou produkci i svou výraznější tvárnou organizací (kapitoly jsou uváděny pečlivě volenými smetanovskými mottý a tituly předznamenávajícími jejich stylové ladění i obsah).

Početnou skupinu v rámci memoárové literatury tvořily paměti velké herecké generace, která z větší části prošla školou Budilova ředitelského působení v Plzni a poté patřila k pilířům meziválečné činohry Národního a vinohradského divadla. Jejich základem byl většinou jakýsi itinerář tvůrčí cesty, tedy sled záznamů o souborech, v nichž pisatelé působili, a rolích, které vytvořili (RUDOLF DEYL: *Opona spadla*, 1946; BEDŘICH KAREN: *Epizody*, 1946). Větší mírou vypravěčského i lidského temperamentu se z takto pojatého typu pamětí vymkla *Má pouť životem a uměním* VÁCLAVA VYDRY (1948), soustředěním na

evokaci subjektivního prožívání doby a lyrizací výrazu pak kniha ERY VRCHLICKÉ *Cestou necestou* (1946).

V řadě memoárových prací daného období patřilo k nejpůsobivějším částem líčení dětství. Bylo to dáno již tím, že většina knih vydaných v období 1945–48 vznikala během nacistické okupace a návrat do let dětství poskytoval autorům útěchu a možnost úniku z tíživé doby. Právě ve scénách šťastného, i když ne vždy idylického dětství, v portrétech rodičů, předků a příbuzných a v podání rozmanitých starosvětských prostředí nabývala memoárová literatura nejčastěji i kvalit uměleckých (např. život venkovského „zámku a podzámčí“ v zmiňovaných pamětech Františka Pražáka, atmosféra českého maloměsta v knihách Hanuše Jelínka a Karla Sezimy, kasárenské prostředí ve Vydrových vzpomínkách). Estetické působivosti dosahovaly někdy i memoáry vznikající bez uměleckých ambicí, a to díky osobnostní integritě a pozorovatelskému i evokačnímu daru pisatele. Tak je tomu v případě pamětí MAGDALENY MATOUŠKOVÉ *Nezhojí všechno čas* (1948), jež prostřednictvím historie autorčina rodu vykreslily širší panoráma venkovského života v Podkrkonoší od sklonku 19. století do třicátých let století dvacátého.

■ Předzvěsti literatury faktu jako osobitého žánru

Poválečné tříletí bylo také dobou zrodu příznaků a tendencí, jež později, v šedesátých letech, vyústily v emancipaci literatury faktu jako specificky pocítované žánrové oblasti (odlišné od „literatury faktu“ tak, jak ji chápala dvacátá léta v souvislosti s tzv. krizí románu a rozmachem reportáže). Zárodky nového, atraktivního způsobu podání historických látek a vyprávění o průběhu vědeckého poznávání, ležící na rozhraní beletrie, publicistiky a naučné popularizace, zosobňující a také dramatizující badatelské postupy i otevřené otázky lidského poznání, se bezprostředně po válce objevovaly v různých, zpravidla periferních oblastech literární tvorby. Šlo o některé výkladové tituly dětské literatury (Josef Augusta, František Běhounek), ale i o rozhlasové pásmo, jehož novou podobu v Československu prosazoval František Gel (→ s. 357, kap. *Literatura v masových médiích: film a rozhlas*).

Průkopnická díla české literatury faktu stavěla ovšem zatím více na faktech samých a na způsobech jejich seskupování než na heroizaci vypravěče a na prvcích fabulace.

Mezi ně náležela barvitá kulturněhistorická kronika EDUARDA BASSE *Křižovatka u Prašné brány* (1947). Bass v této – posmrtně vydané a nedokončené – knize s velkým badatelským úsilím shromáždil množství informací o jedné z pražských lokalit a využil je jako klíč k vyprávění o národních dějinách. Vzdal se přitom konvenční beletrizace a podobně jako ve své starší práci Čtení o roce osmačtyřicátém se spolehl především na umné zřetězení historických faktů, na zdůraznění souvislostí mezi nimi, jejich nápadité řazení a na repor-

térskou zvědavost a respekt k faktům, jež právě v nezvyklém osvětlení nabývají na váze i zajímavosti.

Německá válka, osmisvazkový svod událostí uplynulé světové krize, který EMIL VACHEK začal připravovat ještě za okupace a vydal postupně v letech 1945–47, zprostředkovával čtenáři nedávnou minulost s neutrální, až odosobněnou věcností, jež jako by jen kladla jednu stránku novin na druhou. Kronika pádu a vzkříšení moderní doby měla promlouvat především svou monumentalitou: jejím hrdinou nebyl válečný reportér ani svědek utrpení a hrůz, ale sám princip novin, nekonečný proud dění, jež se stalo zprávami.

Mohutný ohlas, projevený čtyřmi vydáními během jediného roku, získala rekonstrukce proslulé akce československého zahraničního odboje, atentátu na zastupujícího říšského protektora, v knize JAROSLAVA ANDREJSE *Za Heydrichem stín* (1947, pod pseud. Jan Drejs; rozšíř. s tit. *Smrt boha smrti*, 1997). Byla to právě tato dokumentárně podložená reportáž, jež z pokvětnové produkce nejvíce předjala konstitutivní prvky pozdější literatury faktu. Publicisticky dramatizované vyprávění, opřené o množství věcných údajů a využívající principu montáže různých kompozičních pásem, sice zasazovalo akci londýnských parašutistů do širších souvislostí ilegálního hnutí, hlavní pozornost však upíralo k rozhodování a postupu jednotlivých členů výsadku (případně jejich německých protivníků). V příkladných činech i osobních selháních atentátníků se přitom nacházelo zejména absolutní rozpětí hrdinství a zrady, jak to bylo pro atmosféru prvních poválečných let příznačné.

POPULÁRNÍ LITERATURA

První léta po válce vystavila populární literaturu prudkým proměnám kulturního, společenského a ideologického klimatu. Tyto proměny populární beletrie tematizovala a vyjadřovala bezprostředněji než soudobá náročná literární tvorba a přizpůsobovala jim také své žánrové struktury a slohové postupy. Z vedoucích kulturněpolitických kruhů přicházely první soustředěné pokusy zvrátit alespoň v některých oblastech (písňový text) dosavadní poměr zábavné a lidovýchovné slovesné produkce ve prospěch druhé z nich, nahradit stávající dobrodružnou a sentimentální zábavnou četbu četbou agitační. Ideologické zaměření těchto pokusů bylo již jednoznačně komunistické, jiné světonázorové skupiny nebo hnutí možnost podobného působení ztratily. Všechny tyto tři vývojové pohyby, zvážnění zábavného románu, jeho spontánní přizpůsobování dobově prestižním tématům i pokusy o řízenou proměnu podstaty a skladby lidové četby se vzájemně prostupovaly, posilovaly, někdy však i střetávaly a křížily. Nejednoznačný vývoj populární literatury se až do února 1948 odehrával ve znamení kompromisu těchto krajních koncepcí se silami čtenářského zvyku a kulturní i nakladatelské setrvačnosti. Společně tyto vlivy spustily proces největší proměny v dosavadní historii české populární literatury, vrcholící až v polovině padesátých let.

Románové novinky a snahy o vyšší úroveň lidové četby

K důslednému potlačení populární produkce po květnu 1945 nedošlo. Uzavřela se nicméně dráha desítek autorů populárních žánrů (ve svém okruhu často proslulých), kteří se buď nedokázali adaptovat na změněné podmínky, anebo jim v další činnosti bránilo ministerstvo informací (→ s. 33, kap. *Literární život*, → s. 112, kap. *Myšlení o literatuře*).

Zcela přestal publikovat například trampský publicista, autor dobrodružných a chlapeckých románů Bob Hurikán (vl. jm. Josef Peterka), i mnozí autoři ženské četby jako Vilém Neubauer či Gita Šponarová. Jen s nevýrazným cyklem lyrizujících povídek pro mládež (*Osada Šňůra*, 1946) se uplatnil nejznámější autor české fantastické epiky třicátých a počátku čtyřicátých let J. M. TROSKA. Také další spisovatelé podobného ladění se uchýlovali do oblastí dětské literatury, než se odmlčeli úplně, jako například vyhledávaný autor westernů Bohuslav Čepelák.

Ze zásahů do populární četby, jež ministerstvo informací podnikalo v rámci regulace knižního trhu, mělo zásadní význam především zastavení sešitových románových edic, jež po deset předchozích let zásobovaly statisícové čtenářské vrstvy dobrodružnou a sentimentální četbou a staly se příslivečným symbolem brakové, komerční zábavné literatury minulosti – rodokapsů.

Periodický románový magazín představoval ve třicátých a čtyřicátých letech hlavní formu „masové knihy“, cestu, jíž se literatura mohla šířit nejen mezi vzdělanými kruhy, ale i na kulturní periferii. Jednostranné potlačení sešitových edic nebylo z hlediska této jejich sociální funkce dlouhodobě udržitelné. Čtenářská obec, jak zjistil celostátní průzkum veřejného mínění, byla sice většinově naladěna proti rodokapsům, i tak ovšem existovala pětina populace, která se ani v roce 1947 neostýchala vyslovit o ně zájem. Nakonec rozhodly úmysly lidovýchovné. Obnovena nebyla ani jedna z přibližně deseti původních magazínových řad, jež vycházely v průběhu let 1935–44 (mj. Rodokaps, Rozruch, Krásný román, Večery pod lampou). Jako náhradu za ně založilo odborářské nakladatelství Práce s podporou ministerstva informací novou řadu typického formátu velkého dvousloupečného sešitu – čtrnáctideník *Románové novinky*. Jeho vedením byla pověřena Ema Řezáčová s redakční radou ve složení Pavel Eisner, Valtr Feldstein a Jaroslav Seifert. Hned první čísla edice, vydaná na

sklonku roku 1946, vyvolala polemiku, jež do léta následujícího roku přerostla v nejrozsáhlejší debatu o otázce populární četby v poválečné české literatuře, která se promítla do činnosti literárních organizací a spolků, do denního a kulturního tisku i do jednání parlamentu.

Zárukou pozitivního působení Románových novinek se měla stát státní garance monopolu tak, aby nejširší vrstvy nemohly své literární převýchově uniknout a sklouznout k běžnému zábavnému čtivu překonaného typu. Obavy z konkurence vydávané na komerčním základě byly však přehnané, což se ukázalo poté, kdy se ze Slovenska, kde státní publikační dozor neexistoval, začala šířit druhá edice rodokapsového formátu, převážně na zájmy čtenářek orientované *Večery* (vycházely česky 1947–48). I když za edicí stály redaktorské osobnosti bývalých pražských románových sešitů pro ženy, i zde se pod vlivem obecné kulturní a společenské atmosféry kladl hlavní důraz na přístupnou



Obálka
Zdeňka Čapka,
1946

beletrii znatelně odlišných literárních poloh, než bylo zvykem dříve. Angažovaným románům ze současnosti se Večery věnovaly dokonce víc než Románové novinky. Ty totiž upřednostňovaly civilní detektivní román založený na logické zápletky, s domácími látkami a postavami – proto zde bylo přetištěno několik románů Emila Vachka z počátku třicátých let, které představovaly vzorové tituly kriminální četby tohoto typu.

Obě edice pravidelně zařazovaly novely a romány českých, ruských i dalších evropských klasiků 19. století, které byly buď napsány pro lidové publikum, nebo parafrázovaly známé náměty lidové četby (Němcovův Dobrý člověk, Gogolův Taras Bulba, Čechovovo Drama na lovu, Mériméeeva Carmen). Dále zde vycházely romány výjimečných osobností populární tradice (Stevensonův Ostrov pokladů), překlady současných západních autorů (Sinclairovo No pasaran!, Saroyanova Lidská komedie) a příběhy z války a boje slovanských národů proti Německu.

Všeobecný posun v očekáváních a cílech spojovaných s četbou pro lid vyjádřily hned zahajovací svazky obou edic. V Románových novinkách to byl překlad prvotiny francouzského spisovatele Romaina Garyho Zosia vy-zvědačka, existencialismem ovlivněného epizodického pásma, jež o polském odboji vyprávělo z neheroické perspektivy mladého, okolnostmi vláčeného partyzánského páru (knižně vyšlo pod původním názvem *Evropská výchova*, 1946). Večery napoprvé přinesly melodramatický kolonizační román LADISLAVA PTÁČKA *Němá ústa* (1947), v němž příchod amnézií stížené cizinky do městečka v bývalých Sudetech vybízí skupinu postav, aby uvažovala o typických ženských osudech v nedávné době, bilancovala zisky a ztráty svých vlastních životů a hledala to, co z osvobozeného pohraničí udělá jejich nový a trvalý domov.

Oba romány svědčily o obratu lidové četby od prostě dějových k úvahovým prvkům, od „pohádkových“, únikových epických světů k problémům, před kterými stojí – či by se s nimi měli vyrovnávat – současníci. Toto zaměření si Románové novinky i Večery udržely po celé sledované období.

Nové tematické dominanty populární beletrie

Společným jmenovatelem proměn populární literatury se stal přesun jejího těžiště od zábavného k výchovnému zaměření, od problematiky mezilidských vztahů k problematice společenské a od látek nadčasových a exotických k domácím a současným. Jako současný byl přitom vnímán krach předválečného řádu a následující události okupace a osvobození. Ani představa domova se neomezovala výhradně na území obnovené republiky. Národní a vlastenecké emoce vyvažoval v textech populární četby silný pocit celoevropské či přímo všelidské solidarity, přesvědčení, že z právě skončeného světového konfliktu povstává člověk vyznávající jiné hodnoty a uvažující jinak než dosud, člověk, který není sebestředný, ale naopak solidární vůči druhým a obětavý pro celek, bojující proti jakýmkoli pozůstatkům či novým projevům fašismu, proti světovládným aspiracím Německa, španělskému frankismu, imperialistickým korporacím a všem skupinkám či silám, jež by chtěly vrátit svět před práh rodící se harmoničtější epochy.

Pokud se románové příběhy vztahovaly k tomuto ideovému horizontu, mohly se odehrávat i jinde v Evropě, v Americe či v Asii, zejména když neopomněly zdůraznit váhu českého příspěvku k novému uspořádání lidských věcí. Toto národní poslání odrážel nejčastěji český (případně slovenský) původ hrdiny, mohla se jím však stát i určitá myšlenka či historická zkušenost, jevící se z hlediska tradice jako ryze česká. Na zjednodušené intelektuální úrovni, již zrcadlila a zároveň utvářela populární literatura, se přestáté období vnímalo převážně jako období zápasu německého národního principu se zbytkem lidstva. Zvláštní kvalifikace českého živlu se potom odvozovala už od jeho historické zkušenosti s tímto zápasem, od jeho pozice „narázníku“ mezi Německem a Slovanstvem, jak je chápala konvenční linie národního sebeuvědomění.

Ústředním tématem populární četby prvních poválečných let se tak stali Němci, jejich povaha, působení v nedávné minulosti i výhledy do budoucna. Němectví bylo přitom jednoznačně spojováno se zlem a Němci obsazovali záporné syžetové role – odlišné hodnocení poválečná četba neznala. Ve shodě s tím souhlasně přitakala odsunu, pro jehož urychlení se přímo či nepřímo vyjádřilo několik kriminálních a kolonizačních románů. Schopnost nápravy podle nich Němcům chyběla, stejně jako některé další výhradně lidské vlastnosti. Už popisované vnější vzezření Němců se vyznačovalo animálními

rysy a tentýž obraz dále prohlubovalo líčení jejich nedostatků charakterových a mravních (absence svědomí, panský pud, krutost, hamižnost). Sudetští Němci byli v rámci jednolitého pohledu na vše německé nahlíženi ještě kritičtěji – k záporným vlastnostem všech Němců u nich navíc přistupovala proradnost.

Pro spisovatele dobrodružné, kriminální a humoristické četby EDUARDA KIRCHBERGRA, v jehož povídkách a románech dosahovala literární nenávist k německv svého vrcholu, nebyl Němec člověk, ale „dvounohý tvor, v zoologii dosud nezařazený“. Jako s takovým, pomocí „drsného slova a rány“, se s ním mělo zacházet (povídky o kolonizaci severočeského pohraničí *Jak se rodil Liberec*, 1946, pod šifrou Kg z Lgb).

Druhý úběžník dobové produkce představovalo téma zrady a spravedlivé odplaty za ni. Nelomené a neproblematizované postavy chrabrých, oddaných, vytrvalých a triumfujících hrdinů, pro populární četbu příznačné, dostaly v románech a povídkách zasazených do let protektorátu svůj zrcadlový protiklad v podobě udavačů, zrádců, odrodilců. Pokvětnová četba tak vlastně svalovala nevyhnutelnou celonárodní zkušenost pasivní kolaborace, spočívající v každodenním zapojení do hospodářských struktur nepřátelského režimu, na úzkou skupinu lidsky nehodnotných jedinců. Všechny ostatní české postavy byly pojímány jako více či méně činné součástky uvědomělé fronty, semknuté v odporu proti utlačovatelům. Nešlo přitom jen o morální odsouzení zrady: vrcholem dějového vývoje mnoha románů či povídek tohoto typu se stala poprava udavače bez soudu, pouze na základě rozhodnutí lidového tribunálu, odbojářů, sousedů (tento typický námět dobové četby se objevil i v Drdově Němé barikádě). Potřeba a vůle zúčtovat se zrádci byly natolik nesmiřitelné, že se nezastavovaly ani před nejužšími citovými a příbuzenskými pouty.

Třetím vůdčím motivem populární prózy se stala výzva, již před hrdinu stavěla současnost, totiž poválečná obnova vlasti a nastolení spravedlivějších životních poměrů. Toto téma vstupovalo do populární četby v podobě vážného i komického odsouzení jevů, pokládaných za přežitky minulosti (měšťáctví, vypočítavost, bohatství), nebo jako symbol odkazující k tušené proměně lidství, jako závazek vyjadřovaný v pásmu niterných úvah či naopak deklarativních promluv. Spíše než jednání postav je nesl hlas vypravěče, spíše než v jádru dění se objevovaly v dovětcích běžněji fabulovaných příběhů. V tom se také příslušné prózy lišily od pozdější literatury budovatelské.

Bílé místo, kam by se dala promítnout touha po novém světě, nabízela i mapa Československa: bylo jím pohraničí. V souvislosti se symbolickou „pustinou“ bývalých Sudet, volající po svém zúrodnění a zvoucí k pokusům změnit běh vlastního i národního osudu, pronikaly na okraj textů pokvětnové četby chiliastické nálady, jinak příznačné až pro kulturu prvních poúnorových let. Tak svou situaci vnímal hrdina detektivního románu A. J. KOPA *Zlatokopové*

(Románové novinky 1948), když na Liberecko přijel „dobývat ne zlato a bohatství, ale něco víc: nový život“.

Kolonizační romány v užším slova smyslu, jejichž děj by vyrůstal čistě z konfrontace nově příchozích osídlenců s neznámým a namnoze nepřátelským prostředím, líčící překonávání těchto překážek a sžívání kolonistů s novým domovem, pokvětnová četba přinášela jen ojediněle (např. MARIE HOLLEROVÁ: *Potoky z hor*, Večery 1947). Častěji byly do pohraničí umisťovány důležité epizody románů detektivních a dobrodružných, pohraničí se však stávalo také pozadím tezových románů, které sice ve stavbě zápletky užívaly různých prvků dřívější zábavné epiky včetně motivů milostných, jejich jádrem však již bylo přemítání o etických a politických aspektech převratných procesů dneška.

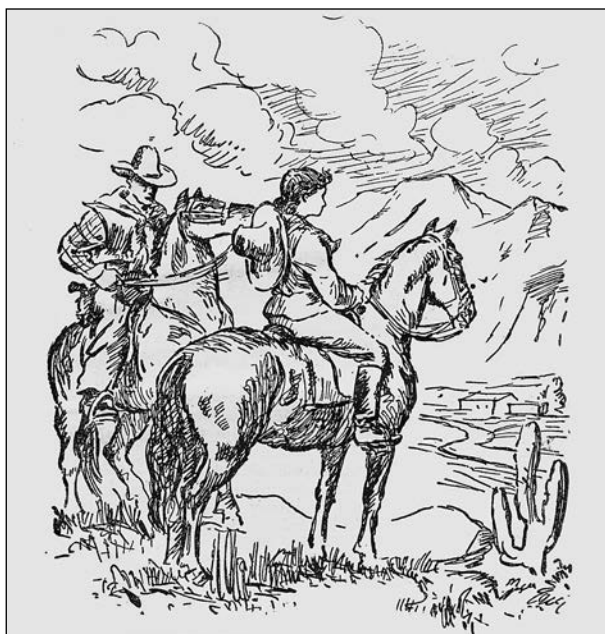
Zúžení žánrového spektra, nástup románu tezového

Vzestup společenských aspektů na vrchol hodnotové hierarchie poválečné četby odsunul prakticky okamžitě do pozadí román citových a rodinných vztahů, a to ve všech podobách, v nichž před rokem 1945 plnil ženské magazíny, sešitové románové edice i různé knihnice, jako byla Červená nebo Modrá knihovna. Pro dosavadní kosmopolitně orientovaný milostný román, svázaný s vybraným prostředím uměleckých, vědeckých, průmyslnických a namnoze i aristokratických kruhů, nebylo přirozeně v utvářející se nové, lidovost zdůrazňující žánrové škále místa. Jen o něco pomaleji mizely i jeho domácké obdoby, daleko bezprostředněji svázané s každodenní zkušeností, vyprávějící o průběhu manželských krizí; stejně tak vesnické romance, propojující erotická a rodová pouta s přírodním koloběhem a z něj rostoucí zemité zkušenosti rolnického člověka; a konečně melodramatické příběhy heroických matek, obepínající často desítky let a sledující na příkladu jedné rodiny rytmus života, vyznačovaný střídáním generací, šťastnými chvílemi i nešťastnými ranami osudu. Sentimentální četba se z pokvětnové literární kultury vyřazovala už tím, že jejím námětem nebyl člověk v předivě společenských vztahů, ale člověk jako individuum, jeho elementární vztahy s nejbližším okolím, rodiči, partnerny, dětmi a přáteli.

Druhý útvar, který z pokvětnové produkce prakticky zmizel, western (jeho soudobé variantě se podle nejobvyklejších aktérů říkalo román kovbojský), byl v nových podmínkách znemožněn svou vazbou na jediný, historicky neurčitý a exotický časoprostor. Obvyklé příběhy westernu, spočívající v prosazování práva a spravedlnosti, obraně zákonné držby proti uzurpátorům a obnově morálního a sociálního řádu, rozvráceného divokými a necivilizovanými nájezdníky, sice korespondovaly se zážitky a pocity poválečné české společnosti, z podstaty žánru se však nemohly odvíjet jinde než na Divokém západě. Jistou možností pro jejich zdomácnění nabízel jen prostor českého pohraničí. Do některých napínavých románů ze Sudet se motivické připomínky westernu skutečně promítly, pokusům o důslednější „národní“ parafráze žánru bránily ovšem různé kulturně prestižní a ideologické důvody. Již pro důraz, který kladl na silného a soběstačného jednotlivce, na prosazování spravedlnosti cestou individuálního násilí, byl western vnímán jako útvar typicky americký, vyjadřující hodnoty vzdálené duchu solidarity, na němž stojí a rostoucí měrou by měl stát životní řád evropský.

I když oba ustupující typy populární četby (kovbojský a milostný román) měly v české literární kultuře rozdílně hlubokou tradici, rozdílné zázemí i kvalitativní úroveň, jedno jim bylo společné. Oba mřily – na základě jistých antropologických charakteristik – k vyhraněným složkám publika, román milostných a citových vztahů byl adresován především ženám, western mužům. Vznikající tematicky závažná a literárně náročnější populární četba chtěla ovšem působit všeobecněji, jejím cílem nebyl muž nebo žena jako zvláštní rodové kategorie, ale člověk vůbec, občan uvažující o potřebách národa a společnosti a svém vztahu k nim. S touto tendencí k univerzalizaci se western i sentimentální četba dostaly na okraj žánrové škály pokvětnové četby a posléze z ní vypadly úplně.

Na jejich místo nastupoval a některých zápletek sentimentální i dobrodružné četby využíval tezový román ze současnosti. Takový ráz měl například lyrizující generační román **JIRÁHO BENEŠE** *Včera hra skončila...* (Večery 1947), cele věnovaný vývoji vztahů ve svérázném milostném trojúhelníku, tvořeném dvěma mladými muži a dívkou váhající mezi nimi. V protikladu obou mužů autor typizoval dva krajní současné přístupy k životu: majetnický, hledící



... Tak došli až k místu, kde se jejich cesty dělily ...

jako by si to hlasující řekli navzájem. A to jméno je: Jack Studney.

Jack ztrnul překvapením. Shromáždění vypuklo v bouřlivé hurá, ať žije »Free Jack«, a to jméno mu už zůstalo. Všichni rancheři mu potřásali rukou a hlučně blahopřáli, těšíce se upřímně z nového souseda. I ma-

pouze na osobní prospěch, a naproti tomu solidární, spojující ochotu obětovat se pro druhé se zájmem o teoretické poznání příčin a zákonitostí probíhající společenské revoluce. Hrdinčino osobní zrání bylo v románu vyznačeno nejprve odvrhnutím muže-egoisty, ale nakonec i odmítnutím muže-altruisty a s ním erotického vztahu jako takového. Lásku k opačnému pohlaví se nakonec dívka rozhodne – na dobu, kdy to bude přerod světa vyžadovat – nahradit vztahem k životu a práci jako hodnotám naléhavějším, strhujícím celou lidskou bytost a naplňující její žízeň po vášnivém prožitku vlastní existence.

Zatímco Benešův příběh vznikl na bázi tradičního románu výchovy, jiné pokvětnové tezové prózy užívaly spíše segmentů dobrodružné a utopické četby. To byl případ *Himalájského tunelu* R. V. FAUCHARA (1946), který se značně blížil vědecké fantastice sovětských autorů, překládaných v Československu až o něco později. Román obsáhl veškerou emblematickou angažovanou domácí četbu: v květnové Praze roku 1945 se jeho hrdinka Jarmila zasnoubí s krasnoarmějem Borisem a zanedlouho s ním odchází do daleké Asie stavět tunel, který by Rusko napojil na surovinové zdroje Indie. Protože jde o její nápad (a protože je navíc ženou hlavního inženýra), stává se tato Češka symbolickou „matkou tunelu“, jehož posláním je zbořit hráze mezi lidmi různých zemí. Stavbu se sice snaží sabotážemi překazit pražský Němec, je však poražen a tunel začíná sloužit lidstvu.

Přehled zábavné a tendenční slovesné produkce

Populární beletrie nedosáhla po válce již nikdy svých kvantitativních rozloh z druhé poloviny třicátých let. V letech 1946–47 nicméně doznala – také díky překladům kriminální a sentimentální četby z velkých západních i malých evropských jazyků – jisté vydavatelské renesance, zvláště patrné na pozadí celkového publikačního útlumu z posledních let protektorátu a prvních měsíců po osvobození. Po celé první poválečné období přitom vedle sebe koexistovaly tři základní pojetí místa populární beletrie v celku literární kultury. Nejširší skupina textů tak či onak vyjadřovala národní a sociální ideály lidově demokratického státu. Pokusy odpovědět na nové nároky a vyrovnat se s novými měřítky přitom nejednou vedly až k bizarním složeninám tradičních prvků zábavné beletrie s jejich ideologickými aktualizacemi. Část populárních autorů minulosti na změnu kontextu nedbala, souběžně se ale již prosazovaly žánrově tematické předzvěsti „nové“ literární kultury přelomu čtyřicátých a padesátých let. O ně se do určité míry zasloužili též autoři etablovaní ve vyšších oblastech literární tvorby, kteří přijali za své výzvy k náhradě dřívější komerčně založené zábavné beletrie novou slovesností tendenční, která by vnímatele vedla v klíčových politických a společenských zápasech dne, odnaučovala ho špatným životním postojům a vedla k postojům správným. Konkrétně šlo zvláště o protiměšťácké satiry, které se postupně staly výraznou složkou humoristické četby, a o hnutí masové politické písně. V prostoru úředně ovlivňované lidové četby se tak začaly vedle sebe ocitat literární projevy stylově a do jisté míry i funkčně odlišné. Při ústupu sentimentální a milostné prózy a vedle prvních tezových lidových románů tvořila její největší složku dobrodružná, kriminální a detektivní beletrie, dále konvenční humoristický román, prostoupený prvky parodického odmítání zábavné četby minulosti, utilitarizovaná satirická tvorba, pojímaná stále více jako jeden z nástrojů „společenské očisty“, a konečně krystalický útvar užitkové slovesnosti, zaměřené k agitačnímu podchycení širokých vrstev – texty masových písní.

■ Příběhy z války a odboje

Příběhy z války, ze zahraničního i domácího odboje tvořily jediný vlastní a zároveň početně a typově nejbohatší druh poválečné četby. Jeho novost spočívala ve stránce tematické: tu v některých případech doprovázely i pokusy o stylové ozvláštnění, jež mělo text literárně pozvednout na úroveň závažného námětu. Šlo o různorodou skupinu děl, v nichž se rozhodující měrou uplatňovaly buď postupy reportážní a dokumentární (→ s. 293, kap. *Faktografická literatura*), nebo romaneskní prvky běžné dobrodružné a špionážní četby. I výše uvedená díla se však obvykle zaštiťovala tvrzením, že své osoby a děje vzala „ze skutečnosti“. Kýženou metou obou větví napínavé četby nebylo tedy jen zaujmout a pobavit čtenáře, ale vydat svědectví o uplynulé době, seznámit ho s lidskými ctnostmi a s kolektivně potřebnými hodnotami, na nichž stál triumf národního boje za svobodu (věrnost, odvaha, spravedlnost, vytrvalost, vlastenectví).

Jednoznačně beletristické dobrodružné prózy z doby okupace se jako skupina překrývaly s „partyzánkami“ pro mládež (→ s. 341, kap. *Literatura pro děti a mládež*). Přenášely ovšem důraz od procesu osobní citové, mravní a občanské výchovy dítěte na typizaci základních postojů a ideologickou polarizaci obou stran válečného konfliktu (partyzán × esesman, ilegalista × gestapák, Čech × Němec). Prvním dílem tohoto typu se stala *Partyzánská rapsodie* JAROSLAVA JANA LEHOVCE (1945). Autor detektivek a kovbojek dřívější doby přijal nyní „vysoké“ národní téma jako výzvu k zásadní proměně slohového řádu populární prózy. Dramatické obrazy neurčité české krajiny a obecných typů (bojovník za svobodu, kolaborant, nacist) v Lehovcově partyzánském „eposu“ nabývaly podoby silně lyrizovaného vyprávění usilujícího o mytickou vznešenost. Autor navozoval paralelu mezi protinacistickým odbojem a husitstvím a válku vztahoval k základním křesťanským motivům (Jidáš, symbolika Apokalypsy).

■ Dobrodružná, špionážní, utopická a historická četba

Oblast dobrodružné prózy námětově nesvázané s válečnými událostmi měla skromné rozměry. I v ní se hojně projevovaly alespoň dozvuky války, včetně úvah o spravedlivějším světovém řádu, který po ní nastoupí. Takový ráz měla jak dobová produkce špionážní, tak vědecko-fantastické četby.

Pokvětnový vyzvědačský román nesl jediné sdělení: pro Československo i zbytek světa zůstalo Německo hrozbou. Jeho protagonisté odhalovali na domácím území i jinde v Evropě či v Americe německé komploty, jež měly za cíl strhnout za pomoci zázračných zbraní a bujících podzemních organizací v bližší či vzdálenější budoucnosti konečné vítězství na svoji stranu. Hlavním představitelem tohoto typu četby byl EDUARD KIRCHBERGER (např. *Zpravodajská ústředna hlásí...*, 1947), podobné příběhy psali též Z. Frank, Vladimír Tůma

a další. Motivy převratných vojenských vynálezů se špionážní četba prostupovala s beletrií vědecko-fantastickou, již až na výjimky chyběly projevy té intelektuální náročnosti, jakou představovaly například povídky prozaika ruského původu Nikolaje Terleckého. Celistvější utopie psala autorská dvojice Rudolf Faulkner – Čeněk Charous, vystupující pod pseudonymem **R. V. FAUCHAR**. Harmonický a moudře spravovaný svět budoucnosti, jak si jej představovali v románech *Záhada roku 2345* (1946), *Narovnaná zeměkoule* (1946) či *Ural-uran 235* (1947), nesl mnohé znaky komunismu, byl zbaven nadvlády kapitálu a uskutečňoval nejsmělejší technické projekty, kupříkladu posun zemské osy, jímž se v Evropě mělo zavést věčné jaro.

■ Detektivní a kriminální román

Detektivní román měl v pokvětnové lidové četbě exponované postavení. Jak ukazoval již program Románových novin, v prostředí kulturních elit se o něm uvažovalo jako o vhodném mostu, jímž by čtenelé překonaných typů napínavé četby mohli být postupně převáděni „na druhý břeh, kde kraluje vážná a hodnotná literatura“ (František Buriánek).

Tato editorská a kritická podpora směřovala ovšem jen k „realistickým“ podobám žánru, stavějícím na logické zápletce a čerpajícím z domácího prostředí, jejichž vzorem se staly zmíněné práce Emila Vachka. Základní a nejpočetnější vrstvu žánrové produkce prvních poválečných let tvořily ovšem detektivky tzv. anglické, jejichž předobrazem byly thrillery Edgara Wallace a dalších britských autorů, u nás v hojné míře překládané na přelomu dvacátých a třicátých let.

Znakem této méně náročné detektivní prózy, orientované spíše na emocionální než rozumovou aktivitu čtenáře, byla anglická dějiště, starobylá venkovská sídla s tajnými chodbami, mystériózní pojetí ústřední záhady, exponování tajných zločineckých spolků a gangsterských sítí a konečně i průvodní motivy děsu a hrůzy, tradované již od románu gotického. V popředí domácích autorů detektivní četby tohoto typu stál dosud **EDGAR COLLINS** (vl. jm. Zdeněk Vojtěch Peukert). Po modelovém prostředí anglické detektivky sáhl též **FRANTIŠEK BĚHOUNEK** pro svůj kriminálně fantastický román *Případ profesora Hrona* (1947), pojednávající – s patrnou snahou odpovědět na obavy probuzené nukleární hrozbou – o šíleném atomovém fyzikovi a zrůdných následcích jeho nezřízené touhy zmocnit se tajemství hmoty.

Nad nehybnou vrstvou pseudoanglického detektivního thrilleru se v rámci žánru odehrávaly významné proměny. Směřování k novému pojetí zločinu a odpovídajícím úpravám syžetové a tematické výstavby detektivního příběhu prozrazovala zvláště trojice vzájemně velmi odlišných próz.

Vražda ze zdvořilosti JIŘÍHO ŠTEFLA (1946), vyprávěná s lehkostí a s přehledem o možnostech žánru a s citem pro poetické kouzlo bizarnosti, pohlížela na zločin jako na jev povýtce psychologický, na produkt duševní a charakterové výstřednosti. Ta se zde paradoxně neprojevovala vybočováním z běžných konvencí mezilidských vztahů, ale naopak totálním podřízením formálním pravidlům zdvořilosti. Případ profesora etikety, kterého útlocitnost nutí, aby své dívky ušetřil smutku z rozchodu a uložil je místo toho raději k věčnému spánku v šumavském rašeliništi, byl jednou ze tří próz, jimiž Štefl vytvořil most mezi předválečnou detektivkou „vachkovskou“ a detektivním románem šedesátých let (podobně Případ profesora Rocha, 1944, a *Vrah duší*, 1947).

Román EDUARDA FIKERA z let vrcholící světové hospodářské krize *Nikdo není vinen* (1947) nepostupuje od nastolení záhady k jejímu rozřešení, a není tedy detektivní prózou v užším slova smyslu. Je dramatem muže, který se po úpadku vlastní firmy potácí mezi kriminální periferií a lepší pražskou společností, tedy dramatem, které mělo svědčit o nezdravé polarizaci společnosti, o „příboji extrémů“, v němž se zmítal člověk nedávné minulosti. Fikerův odvrát od detektivního syžetu a příklon k sociálně založené kriminální próze znamenal jednu možnou reakci žánru na prosazující se výklad zločinu jako produktu hospodářských poměrů a společenských vztahů. Druhou možnou cestou se vydala filmařská dvojice MILOSLAV DRTÍLEK – LUBOMÍR MOŽNÝ v románě *Severní ulice č. 26* (Románové novinky 1948). V něm byl zločin poprvé pojat již přímo jako ekonomicko-třídně motivovaná sabotáž celospolečenského budovatelského úsilí (pachatelem je podnikatel, který chce zlikvidovat důkazy, že porušuje dvouletý plán a staví místo sociálních bytů vily pro zbohatlíky). Autoři přitom neopustili syžetový půdorys příběhu s tajemstvím, ale obměnili ho tak, aby už v rejstříku postav vyjadřoval změnu náhledu na podstatu zločinnosti, která určovala poválečný vývoj žánru. Vedle staršího vyšetřovatele, setrvávajícího u navykklých metod, a proto neúspěšně pátrajícího po psychologických či rodinných pohnutkách vraždy, uvedli do děje postavu kriminalisty nového, mladého, který už



Obálka jedné z Fikerových knih, 1946

ví, že skutečnost zločinu (a způsoby jeho vykořenění) je třeba hledat jinde. Právě na toto zdvojení ústřední žánrové role koncem padesátých let navázaly pokusy o svébytný model tzv. socialistické detektivky.

■ Parodie populárních žánrů, humoristická četba a počátky protiměšťácké satiry

Také humoristická četba svými prostředky vyjadřovala vůdčí tendence pokvětnové kultury: kritický odstup od zábavné četby minulosti, kult válečných či současných látek, příklon ke společenské skutečnosti a zájem o účast na jejích proměnách v duchu momentální představy pokroku. Obecně to znamenalo posilování parodických a satirických poloh humoristické literatury. Terčem parodie se přitom stávaly odmítané útvary populární beletrie, satira si své téma nacházela v projevech maloměšťáctví a měšťáctví, jež čím dál otevřeněji hodnotila jako přeživší se společenský typ.

Takto se dobová situace literárního humoru odrážela i na stránkách nového týdeníku Dikobraz, který začal vycházet v červenci 1945. Časopis, který si udržel monopolní postavení jediného českého humoristického periodika po následující čtyři desetiletí, vedla redakční rada složená z předních humoristů Zdeny Ančíka, Václava Laciny, Ondřeje Sekory a Jaroslava Žáka. Redaktorem byl zprvu mladý epigramatik Jaroslav Vojtěch, od roku 1947 jeho vrstevník z okruhu pražského Divadla satiry Zbyněk Vavřín.

Vzestup parodie a satiry současně znamenal oslabování té části humoristické prózy, jež byla založena na situační a jazykové komice, na omylech v milostných, rodinných a sousedských vztazích, na duševní i tělesné nesouměrnosti aktérů příběhů a konfrontaci lidských povahových typů. Čistě kratochvilné humoristické romány se objevovaly jen zřídka (např. FRANK WENIG: *Léto pod Purkštejnem*, 1946). Útočiště pro humor tohoto typu skýtalo spíše regionalisticky stylizované vyprávěčství, jež se dalo vnímat jako svědectví o originálním slovesném projevu lidu a o lidové moudrosti (humoresky ZDEŇKA GALUŠKY *Slovácko sa súdí*, 1947). Tím se ovšem ta část produkce, která neusilovala o aktivní podíl na proměně jednání a postojů současníků, v podstatě vyčerpávala.

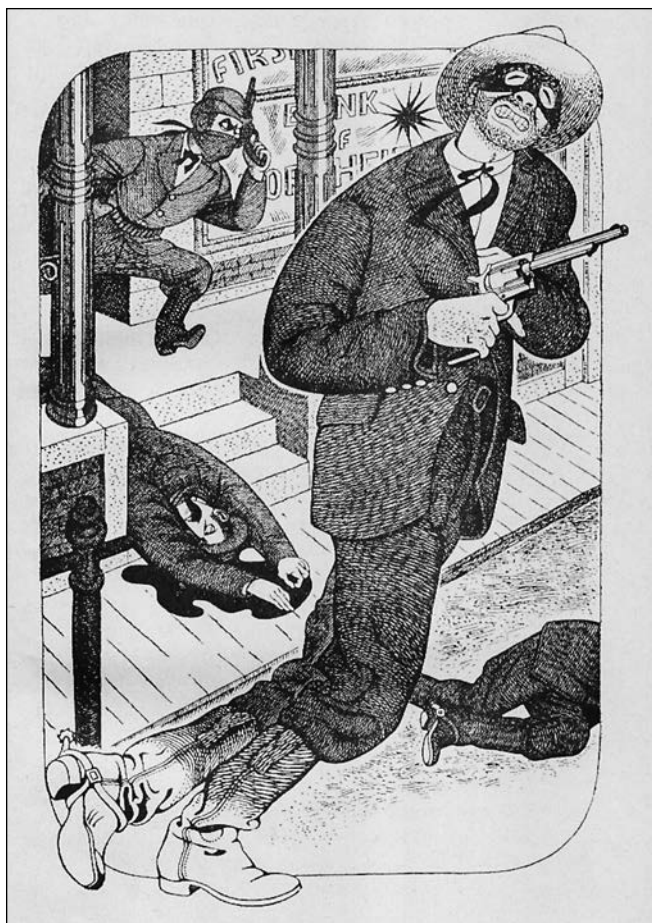
Bojovné odhodlání, potřeba působit proti něčemu a za něco, pojetí literárního textu jako zbraně, nástroje, jímž se má ze života odstraňovat to, co mu už přestalo sloužit, postupovalo také parodickou a satirickou produkcí.

U parodií šlo o „veselý souboj s romantikou“. Tak svůj román *Nic pro čítanky* (1948) – pojednávající o falešném hrdinovi Divokého západu, jenž svou celoživotní mystifikací otravuje nejvíc sám sebe – v podtitulu charakterizoval ZDENĚK KOVAŘOVIČ. „Romantikou“ se přitom myslela úniková četba minulosti a pasivní postoj člověka k životu, který taková literatura měla uspokojovat,

podporovat a probouzet. Pro svou bytostnou exotičnost byly tyto životní postoje a četba nejčastěji reprezentovány kovbojkou, mohlo však jít i o jiné žánrové typy, pokud v jejich jádru tkvěla stejně silná fantaskní iluze.

O požadavku ostrého popření exotické dobrodružné fikce, již se dobová atmosféra vyznačovala, výmluvně svědčil kritický ohlas *Limonádového Joea* Jiřího Brdečky (čas. 1940; knižně 1946). Od všech ostatních pokusů o westernovou parodii se Brdečka odlišil tím, že pohádkovou konstrukci Divokého západu, jak ji proslavil moderní western, obsáhl v její uzavřenosti, nehybnosti, ale i celistvosti.

Typické příběhové fragmenty, postavy a motivy žánru nepředvedl jednotlivě, ale jako svého druhu mytický systém. Již archaickou polohou autorského vyprávění, podtrhující loutkový charakter textu i parodovaného žánru, a kompozicí upřednostňující dějovou odbočku před jednoduchým postupem vyprávění, se Brdečkův román westernové četbě



Limonádový Joe,
ilustrace Jiřího Brdečky,
1946

své doby ve skutečnosti velmi vzdaloval – jako zdařilá parodie byl Limonádový Joe více westernem, než by mohl kterýkoli „vážný“ western být.

Brdečka s citelným osobním zaujetím představil cosi jako ideál žánru, jeho absolutní tvar. Na to pak reagovala kritika, když Brdečkovi vytkla, že „nevyléčitelným ctitelům rodokapsů“ znovu svou parodií otevřel k westernu cestu, místo aby je od něj definitivně odvrátil (František Buriánek).

Také společenská satira se zpočátku naléhavě vyrovnávala s nedávnou minulostí, s válkou a nacistickou okupací. Tíhla přitom k vytříbeným, zvláště básnickým formám, jež samy o sobě kontrastovaly s hyperbolizovanou nekulturností Třetí říše a jejích předáků (např. PETR KŘIČKA: *Ďábel frajtre*m, 1947). Nástup témat z poválečné každodennosti, jako bylo vážnoucí zásobování, nešvary a podvody spojené s přidělovým systémem, byrokratizace bytového hospodářství nebo kořistnické nájezdy do pohraničí, byl naopak spojen s menšími prozaickými útvary, vhodnými pro okamžité uplatnění v masovém tisku.

Na pozadí protifašistické i komunální satirické produkce pak zvolna vystávalo velké satirické téma nejbližších let, téma měšťáctví. Rodící se pojetí měšťáka jako typu odsouzeného k zániku úzce navazovalo na komické obrazy maloměsta ze starší humoristické tradice. První dva díly projektované tetralogie Panstvo se baví (*Snobi táhnou*, 1945; *Architekt Solness, mistr zednický*, 1947) koncipoval VÁCLAV LACINA jako obdobu Poláčkova cyklu o okresním městě. V tomto duchu se zaměřil na prostřednost a odvozenost, stereotypnost a malodušnost svých postav – tedy na měšťáctví jako jev v zásadě charakte-

rový, obecně lidský, formovaný nanejvýš bezprostředním životním okolím. V závěru druhého z románů se však deklarativně přiklonil k jinému pojetí měšťáctví: jako hluboce společenského, třídně daného způsobu uvažování a jednání.

Bytostně zpátečnický měšťák, který se nedokáže oprostít od nechuti k socialismu a šíří ve svém okolí nostalgii po starých pořádcích, se stal ústředním satirickým typem těsně předúnorového období například v básni Václava Laciny Hovoří pan Jéminek ze sbírky *Železné koště* (1947) nebo v novelistické próze JIŘÍHO MARKA *Pan Severýn. Jeho podivuhodné názory, dobrodružství a přátelé* (1947, pod pseud. Jemar).

Společným znakem pokvětnové satiry byla její vyhraněná levicová orientace: i tam, kde se kriticky vyjadřovala k sou-



Jaroslav Žák

časnému politickému životu, se nikdy nedotýkala komunistického hnutí. Jako cizorodá byla tedy v tomto kontextu pocítována díla obecně deziluzivní vůči nejnovějším národním dějinám a politickému systému jako celku. To byl případ alegorického románu JAROSLAVA ŽÁKA *Ve stínu Kaktusu*, otiskovaného od počátku února 1948 ve Svobodném slovu (knižně 1990). Zastírání sobeckých a úzce stranických zájmů velkými ideály stejně jako podléhání domácí politiky cizím mocenským zájmům a vlivům sice Žák vykreslil na příkladu imaginárního, nedávno osvobozeného latinskoamerického státu, k domácí situaci však jeho próza mluvila poměrně jasnou řečí. Po převratu bylo její otiskování zastaveno a autor byl vyloučen ze Syndikátu českých spisovatelů.

■ Masová píseň: pokus o prosazení agitace veršem

Výrazný, i když ne zcela úspěšný zásah do ustálených podob populární kulturní a literární komunikace představovala tzv. nová masová píseň, navazující po personální i teoretické stránce především na komunistickou agitační kulturu poloviny třicátých let. Z podnětu skladatelů, jako byli Václav Dobiáš, Jan Hanuš, Jan Seidel či Josef Stanislav, vzniklo hned od května 1945 hnutí usilující o postupnou náhradu stávající „bezcné“ písňové tvorby, milostných, trampských a operetních „šlágrů“, písňovou tvorbou hodnotnou a společensky přínosnou. K proměně mělo dojít zejména po stránce textové. Verše ke zpívání, šířené všemi dostupnými cestami (zvukové nahrávky, rozhlas, tištěné zpěvníky nebo letáky), se napříště měly věnovat politické tematice, agitovat obyvatelstvo pro společensky žádoucí pracovní cíle a postoje, povzbuzovat úsilí mládežnických brigád. Společenské instituce, o něž se hnutí opíralo (odborné, svaz mládeže, armáda, KSČ), se snažily vypisováním soutěží a zakládáním zvláštních edic (*Příboj*, 1945–46; *Písňe Mladé fronty*, 1945–46; *V nový život*, 1947–48) přimět k této tvorbě známé básníky. K úspěchům těchto kampaní patřilo zhudebnění několika textů FRANTIŠKA HALASE (píseň *Do práce na hudbu* Halasova kolegy z ministerstva informací Václava Dobiáše, známá též podle dvojverší „vyhrňme si rukávy, / když se kola zastaví“) a také veršů JOSEFA HORY, podle nichž vznikla Seidlova píseň na oslavu květnového osvobození („To jsem já / Svoboda mladá, / v červený květ rozkvetlá“).

Hnutí se postupně vyčerpávalo a nových masových písní vznikalo stále méně. Nebylo jich nakonec dost ani na to, aby zaplnily všechny ohlašované a připravované sborníky. Zpěvníky jako *Písňe svobody* (1945), *Píseň nám pomáhá stavět a žít* (1946) nebo *Zpíváme 1948* (1948) sestávaly proto do značné míry z překladů revolučních a dělnických písní různých národů, ze sovětských písní vojenských a ze starší tvorby Voskovce a Wericha nebo E. F. Buriana. K obecnější akceptaci agitační a společensky utilitární básnické tvorby, o níž hnutí nové masové písně usilovalo, tedy před únorem 1948 ještě nedošlo.

LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Literatura pro děti a mládež vstupovala do pokvětnového období s vysokou prestiží, již dosáhla za okupace; tehdy začala být respektovaná jako životně důležitá součást národního písemnictví, významně se podílející na hodnotové, kulturní a mravní orientaci nejmladších generací, představujících budoucnost národa. Práce napsané ještě za války, případně ve znamení tehdejších hlavních tendencí (úsilí o zprostředkování klasického kulturního dědictví, snaha o zachování národního ducha) se výrazně podílely i na pokvětnové knižní produkci dětské četby. Vedle dozvuků předcházejícího období se v žánrově, stylově i hodnotově různorodé nabídce dětských knih uplatňovaly již i tendence nové, včetně zásadních proměn, jež do oblasti lyriky pro malé čtenáře vnášeli autoři generačního okruhu Skupiny 42. Pod tímto pestrým a členitým povrchem se odehrával svár dvou protikladných představ, jak by dětská četba měla vypadat. Cílem prvního z obou programů bylo vědecky ji formovat jako plnohodnotnou uměleckou literaturu, přizpůsobenou potřebám dětského čtenáře. Koncepce druhá, podporovaná představiteli státu a velkých společenských institucí, viděla v literatuře pro děti a mládež především nástroj občanské výchovy, a to buď v tradičně národním a neurčitě socialistickém, anebo již přímo komunistickém duchu. Obě tyto koncepce byly svou povahou programní a do značné míry předbíhaly skutečnost literární tvorby. Společné jim bylo příkré odmítání třetího, programově nezastřešeného modelu dětské četby – zábavné, komerčně úspěšné prózy, dívčího a chlapeckého románu, který neměl svou vlastní kritickou reprezentaci a jehož vydávání bylo přísně sledováno ministerstvem informací. Situace literatury pro děti a mládež v letech mezi osvobozením a únorovým převratem byla tedy vnitřně neklidná, představovala živou křížovatku literárních a uměleckých pohybů i kritických a kulturněpolitických programů, jež se často v plné míře projeví až v průběhu následujících desetiletí. I v této situaci však vzniklo a dokázalo se prosadit několik mimořádných děl: autorské pohádky Josefa Lady a Václava Čtvrťka, Olbrachtovy bajky, lyrika Ivana Blatného a Josefa Kainara, chlapecké romány a humoristické prózy Karla Poláčka, Jaroslava Foglara či Oty Šafránka.

■ Štěpnice a Mateřídouška: umění dětem

Střediskem snah o umělecké zušlechtnění dětské literatury a zároveň místem jejich setkávání s programem občanskovýchovného zaměření se stala nově založená revue *Štěpnice*, jež začala vycházet roku 1946 (svým názvem odkazovala k jednomu z nejdéle vycházejících dětských periodik 19. století). Oldřich Audy, František Holešovský, Vladimír Pazourek, Josef Šlajer, František Tenčík a další kritici z okruhu tzv. Skupiny brněnských, která poprvé vystoupila ke konci třicátých let, se na stránkách této revue snažili rozvíjet teorii umělecké literatury pro děti. Jednotící základnu pro své estetické úvahy, historické, interpretační a kritické studie spatřovali ve strukturalismu.

Teoretici *Štěpnice* měli pochopení pro rozdílné poetiky. Uznávali říkankovou lyriku založenou na odkrývání struktur představivosti a jazyka stejně jako sociální prózu pro mládež, jejímž vzorem jim byl Plevův Malý Bobeš. K postulátům *Štěpnice* patřil požadavek, aby spisovatelé studovali myšlení dítěte a respektovali jeho různé vývojové stupně, základním kritériem hodnoty však pro ně nebylo ani autorovo zvládnutí odborné psychologicko-pedagogické problematiky, ani zvýrazněné ideové poslání díla. Třebaže teoretici *Štěpnice* vesměs předpokládali soulad mezi socialistickou perspektivou společnosti a úsilím o hodnotnou dětskou literaturu, odmítali její využití k přímočarému šíření idejí a poučných sdělení. Každé působení literatury bylo pro ně totiž podmíněno uměleckým charakterem díla, i její výchovný účinek vázali na působení estetické. „Dílo nemůže žít, není-li umělecké,“ absolutizoval tento přístup Oldřich Audy, „jen smysl umění je pravdivý“ (*Štěpnice* 1946, č. 2).

Základní otázkou pro teoretiky *Štěpnice* bylo, zda dané literární dílo v rovně literárního stylu a užití jazykových prostředků dociluje vlastního uměleckého řádu. Teprve tak se totiž mohlo stát uměleckým činem, který vypovídá o řádu světa, harmonizuje vztah dítěte ke společnosti a začleňuje je do národního kolektivu. Jako prvotní předpoklad se jim proto jevila především výchova k literatuře – a to nejen u dětí a mládeže, ale i u dospělých. Byli přesvědčeni, že je nutné čtenáře nejprve naučit vnímat umění a rozumět mu, a teprve poté je možné tříbit četbou ty stránky lidské osobnosti, jež literatura může a má rozvíjet: poznávací schopnosti, morální cítění a sociální vědomí.

Pokus kritiků z okruhu Štěpnice o vědecky založenou estetickou výchovu a o uměleckou literaturu pro děti a mládež zůstal ovšem pouze naznačen. Vydávání časopisu bylo po prvním ročníku 1946–47 přerušeno (obnoven byl na podzim 1948 již ve znamení nové ideové i literární orientace). Většímu vlivu programu na novou tvorbu bránily však nejen politické okolnosti, ale i důvody vnitřní: nedostatek sil na domyšlení a přesnou formulaci složitých otázek, vyvolaných příklonem k funkční estetice, a zejména přetrvávající nejistota některých členů kruhu, jak v oblasti dětské literatury řešit poměr mezi funkcí estetickou a výchovnou.

Všeobecnost a náročnost požadavků, jež Štěpnice na nově vznikající tvorbu kladla, vyvolávala u části spisovatelské obce značný odpor. V čele oponentů stanul Bohumil Říha; přímo na stránkách devátého čísla Štěpnice v ironickém fejetonu nazvaném *Ubohý autor* se přiznal k neschopnosti porozumět požadavkům, jež spisovatele nevedou jedním jasným směrem, ale naopak ho matou svou abstraktností. A tak v podstatě jediným počinem, který programu Štěpnice bytostně odpovídal, byl nový týdeník pro malé čtenáře *Mateřídouška*.

Časopis, nazvaný podle zahajovací básně Jaroslava Seiferta a odkazující rovněž ke vstupní básni Erbenovy Kytice, vyšel v nakladatelství Práce poprvé v prosinci 1945. V jeho čele stál až do června 1948 František Hrubín (redakci dále tvořili Miloš Holas a Břetislav Mencák). Rozhodující účast Hrubína i dalších předních tvůrců, jako byl František Halas, organicky navazovala na směřování jejich osobních poetik a na představu básnickovy odpovědnosti vůči národnímu celku, osvojenou za okupace, kdy oba zmínění autoři začali psát právě pro děti. *Mateřídouška* si od počátku udržovala vysokou slovesnou i výtvarnou úroveň a důsledně se stranila politické tendenčnosti; byla prostorem svobodné jazykové tvořivosti a kultivace dětské fantazie.

Každé číslo bylo ilustrováno jedním výtvarníkem, který několikastránkovému sešitu vtiskl osobitý ráz (mj. František Hudeček, Václav Karel, Josef Lada, Kamil Lhoták, Josef Novák, Ondřej Sekora, Jiří Trnka). Vycházely zde jak nové básnické a prozaické texty českých autorů, tak tradiční pohádky v úpravách vhodných pro malé děti. Ukázky z děl F. L. Čelakovského, K. J. Erbena, J. V. Sládka i z lidové slovesnosti, která byla v *Mateřídoušce* obzvláště zdůrazňována, uváděly čtenáře do vybraných tradic klasické české dětské četby. V bohatém zastoupení překladů se projevovala snaha představovat různé blízké i vzdálenější kultury, jejich národní a lidový svéráz (srbské, švédské, francouzské, ruské i americké pohádky se zde objevovaly vedle ukázek dětské beletrie sovětské).

Redakce se takřka důsledně vyhýbala autorům dřívější sentimentální nebo napínavé dětské četby. Často se naopak na stránkách *Mateřídoušky* objevovala jména příslušníků válečné a nejmladší poválečné literární generace (mj. Ivan Blatný, Josef Hiršal, Eduard Petiška), které vedl k psaní pro děti už od války nejen příklad generačních předchůdců Hrubína a Halase, ale i přesvědčení, že

právě zde bude možné přiblížit se elementárním základům básnictví, nalézt pro moderní literaturu zdroje vnitřní obnovy. Přímo tyto úvahy vyslovil František Listopad, jehož vlastní verše pro děti, byť knižně nevydané, měly neobyčejné rozpětí a sahaly až do takových oblastí, jako byl slovní doprovod k americkým komiksům v časopise Vpřed. Bytostnou výhodu, díky níž je poezie pro děti jako „stvořena pro vynálezce“, spatřoval Listopad v její „předmětnosti“: „Jsme v době, kdy dětská literatura, zvláště česká, má veliké možnosti říci zcela nové věci. Jsme na hranicích objevů. V poezii, v próze i v knize takzvané naučné“ (Štěpnice 1946, č. 5–6).

■ Dětská literatura ve službě národu a socialismu

S uměleckými nadějemi vkládanými do dětské literatury příkře kontrastoval program vytyčený představiteli kulturní politiky. Volání po příbězích s příkladným hrdinou, po povídkách, novelách a románech vykládajících přítomnost i minulost národa v duchu státní ideologie osvobozené republiky zaštitil již na sklonku roku 1945 ministr Václav Kopecký. V projevu na vernisáži výstavy dětské knihy požadoval, aby literatura osvětlila dětem a mládeži zákonitost českých dějin, „osudovost historického zápasu našeho národa s Němci, stejně jako všech druhých slovanských národů“. Tematicky se pak literatura pro děti měla zaměřit k době okupace, vyložit mladým čtenářům podstatu nacismu a fašismu a ukázat, jak „česká mládež byla mučena v německém otroctví“. Na druhém místě se měla literatura přiklonit k současnosti, vysvětlovat „nové historické postavení“ republiky a „novou fázi jejího vývoje politického, hospodářského a sociálního“ (Štěpnice 1946, č. 1).

Za příklad dětské četby tohoto nového směru sloužily zejména překlady sovětských válečných próz, jako byl Gajdarův Timur a jeho parta, jímž nakladatelství Mladá fronta v roce 1945 zahájilo edici pro mládež Nástup, nebo tamtéž vydaný Katajevův Syn pluku (1946).

Oporu občanskovýchovného programu představovaly časopisy vydávané Výzkumným ústavem pedagogickým ve spolupráci s učitelskými odbory a na ně navazující beletristické knižnice. Patřily sem měsíčníky *Vlaštovička* (pro věkově střední skupinu dětských čtenářů) a *Brouček* (pro nejmenší), řízené Antonínem Zhořem. Podobné zázemí měl časopis *Klas*, zaměřující se pod vedením Jiřího Jelínka a Pravoslava Hykeše na mládež dospívající. Uvedená periodika však vesměs vycházela z tradičnějšího pojetí národní ideje i z konzervativnějšího žebříčku hodnot, než jaký měl na mysli Kopecký. Ve všech se zdůrazňovaly morální a vlastenecké kvality dětských hrdinů, byly zde adorovány státnické osobnosti T. G. Masaryka a Edvarda Beneše, zdůrazňovala se československá myšlenka. Touto tendencí se okruh vychovatelských časopisů vyděloval uvnitř

občanskovýchovného proudu dětské literatury jako jeho zvláštní, konzervativní odnož, a po únoru 1948 byl ve své většině umlčen.

Stoupající vliv naopak zaznamenával okruh radikálně socialisticky nebo komunisticky orientovaných spisovatelů a publicistů, jejichž základnou se staly kolektivní nakladatelské domy (Státní nakladatelství, Orbis, Mladá fronta). Ani oni nepřijali za svůj požadavek Štěpnice na podřízení výchovné tendence v dětské literatuře uměleckým zřetelům. Na rozdíl od vlasteneckých pedagogů chtěli navíc dosavadní beletrii pro mládež ideově proměnit tak, aby učila sovětské představě socialismu, vyjadřovala program lidové demokracie a socializace hospodářských, politických i kulturních poměrů ve státě. Dětská literatura – epika i lyrika – měla před své čtenáře stavět následovánímhodné vzory a popularizovat ústřední hodnoty a pojmy národního politického programu, šířit obdiv k Sovětskému svazu jako předvoji pokroku, učit optimismu a bojovému i pracovnímu hrdinství.

Ze spisovatelů se do čela občanskovýchovného směru postavil levicový pedagog JAN HOSTÁŇ, mezi válkami a za okupace autor učebnic pro pokusné školy a informativních příruček. Jako básník a autor naučné beletrie pro děti byl Hostáň příznivcem jednoduchého, prvoplánového a básnické obraznosti prostého uchopení konkrétních jevů světa. Po osvobození zaujal místo ředitele Státního nakladatelství a školní i mimoškolní četbu, již toto nakladatelství vydávalo, postupně orientoval na propagaci komunistických myšlenek a tradic. Na prvním sjezdu spisovatelů vystoupil s požadavkem, aby nová dětská kniha byla „ideologicky působivá v pokrokovém smyslu“ a vychovávala „statečně a silně pokolení, budovatele pětileté“.

Na výzvy politiků, aby se k dvouletému plánu připojila i kultura, odpověděl Hostáň „plánem rozvoje dětské četby“, organizačními, kulturněpolitickými, výchovnými a tvůrčími směrnici, jejichž plněním měla literární tvorba do dvou let „předstihnout mnohem větší národy“ a přinést po několika vynikajících titulech od každého žánru. Psát se podle Hostáně měly příběhy z „kolektivního života mládeže“ a vyprávění o hrdinech práce, vynálezcích, objevitelích a vědcích. Ideovým vodítkem autorů vychovávajících děti pro „novou společnost“ se bez výjimky měl stát socialismus.

Při vzorovém naplňování těchto zásad šel Hostáň příkladem. Navazoval přitom na vlastní agitační tvorbu pro děti z konce dvacátých let, určenou k deklamaci na dětských besídkách.

V Hostáňově lyrice pro nejmenší, již v prvních poválečných letech tiskl pouze časopisecky, převažovaly obvyklé motivy přírodního dění a dětských her. Zároveň však již hledal cestu, jak do ní uvést propagandistická hesla. Úlohou jeho poválečných, humorně odlehčených, výrazně rytmizovaných veršů, vhodných k veřejnému přednesu, bylo zvyšovat politické uvědomění dítěte a povzbuzovat je k pracovní činnosti ve smyslu celospolečenských úkolů. Taková byla Hostáňova báseň Výzva, jež čtenáře dětského časopisu Brouček

získávala pro dvouletý plán: „Jak zní příkaz naší vlády? / Jdi pracovat do brigády! [...] / a ukažte každé tetce, / co je mládež ve dvouletce.“

V Hostáňově novele *Příhody českého chlapce v Sovětském svazu* (1946) tendenční poučnost zcela převážila nad jakoukoli dějovou atraktivitou a psychologickým odlišením postav. Posláním jednoduchého syžetu zasazeného převážně do let první republiky – po ztrátě zaměstnání odjíždí otec se synem z Čech do Moskvy a odtud pak poznávají celý Sovětský svaz, jenž se nakonec stane jejich novou vlastí – bylo zpřístupnit soubor zeměpisných a národohospodářských poznatků, ukazujících SSSR jako zemi nesmírných rozměrů, pestrých přírodních kontrastů a prudkého sociálního i ekonomického vzestupu. Vyprávění, jehož poetika schematizovala odkaz avantgardní tzv. literatury faktu, zvláště vyzvedávalo kolektivní ráz všech pracovních i oddechových činností a všestranný pořádek a srozumitelnost sovětského života. V epilogu pak Hostáň osudy protagonistů novely dovedl až do přítomnosti, aby mohl upozornit na účast sovětských partyzánů v českém odboji, podíl Rudé armády na válečném vítězství a na určující roli Stalinova státu ve slovanském světě a v novém globálním systému vůbec.

Závěrečnými motivy odboje a osvobození se tak Hostáňova novela připojila k vlně próz, jež tvořily těžiště dobově angažované tvorby pro děti a mládež a kterým se říkalo „partyzánky“. Ústředními postavami těchto románů, novel a povídek s náměty z let okupace a květnové revoluce byli chlapec nebo děvče, kteří se po ztrátě rodičů (např. zatčení, odchod k partyzánům) musí vyrovnat s životními, politickými i mravními situacemi, jež by za ně v normálních podmínkách řešili dospělí. Postupně se přitom dostávají do spojení s partyzánskými nebo odbojářskými skupinami, pomáhají jim v zápase s nacisty a konfidenty, účastní se květnového povstání, prožijí radost z osvobození, aby se pak v závěru opět shledali s rodinou a zapojili do budování nové, lepší republiky.

První prózou tohoto typu se v okruhu dětských časopisů stal román RUDOLFA OBDRŽÁLKA *Floriš*, který Vlastovička otiskovala od září



Bojovníci, obálka souborného vydání sešitové edice, 1947

1945 do června 1946, modelovým knižním svazkem pak povídkové pásmo JAROSLAVA ANDREJSE *Nejmladší vojáci* (1947). Odbojové a válečné povídky pro mládež šířily také dvě zvláštní magazínové řady. Nakladatelství Orbis, náležící ministerstvu informací, pro ně založilo edici malých sešitků *Bojovníci* (redigoval Josef Hiršal, vycházela nepravidelně 1945–47), soukromé nakladatelství dobrodružné literatury Toužimský a Moravec obdobně vyhlížející edici *Polnice* (redigoval Jiří Medula, vycházela měsíčně 1946–48).

Obě edice měly mladým čtenářům dodávat příklady národního uvědomění a odvahy. Do určité míry se lišily tematickou a světonázorovou orientací: *Bojovníci* upřednostňovali východní československý odboj a válečné hrdinství Rudé armády (J. V. ROSŮLEK: *Kolja Mikolka tankistou*, 1947). *Polnice* preferovala boje západních spojenců a zvláště se – na základě prvorepublikové obliby tzv. leteckých románů – věnovala bojům ve vzduchu, zejména příběhům českých pilotů v RAF (VÁCLAV KUBEC: *Molardovi piloti útočí*, 1947; *Křídla nad pouští*, 1948; FRANTIŠEK FAJTL: *Přítel mraků*, 1947). Podstatnější odlišnost spočívala v autorském zázemí. Josef Hiršal získal pro orbisovskou řadu některé autory umělecky zaměřené psychologické prózy, kteří do edice *Bojovníci* vnášeli důraz na niterné aspekty mezních situací války a odboje (BOHUSLAV BŘEZOVSKÝ: *Udavač*, 1945; JIŘÍ VALJA: *Děti vítězného května*, 1946; MIROSLAV HANUŠ: *Strach*, 1947). Do *Polnice* přispívali většinou pisatelé ryzí zábavné dobrodružné četby, čemuž odpovídal důraz na dějovou složku a odklon od individuálně psychologického hlediska, vedoucí zejména u válečných povídek až k reportážně pojatým, kaleidoskopickým příběhům lidských skupin. Většinu povídek o dětských hrdinech květnového povstání, naplňujících Kopeckého požadavky „nové“ literatury pro mládež, však do obou magazínů napsali řemeslní spisovatelé dobrodružné a sentimentální četby pro mládež (JIŘÍ KAJER: *Byli čtyři*, 1946; J. K. ČEMUS: *Obrněný vlak*, 1946; JOVA PATOČKOVÁ: *Tomíkův pravý okamžik*, 1947).

■ Časopis Vpřed: hranice tolerance

Programní konflikt mezi představou literárního umění pro děti a konceptem dětské četby ideologicky přesvědčovací nepřerostl nikdy v otevřenou polemiku. Obě koncepce se naopak nepokrytě a jednotně vymezovaly proti zábavné, ideově nevyhraněné populární kultuře minulosti, jejichž zosobněním byl pro kritiky Štěpnice i pro stoupence občanskovýchovného směru zejména časopis *Vpřed*, vydávaný pod hlavičkou Svazu české mládeže v Mladé frontě. Od jara 1946 do léta 1948, kdy jeho podobu určoval JAROSLAV FOGLAR, časopis navazoval na Mladého hlasatele (zastaven 1941). Kampaň, již proti Foglarovu týdeníku vedli různí spisovatelé a publicisté ve Štěpnici, v denním tisku, rozhlasu a jednotlivých přednáškách, byla podněcována mimo jiné čtenářským ohlasem *Vpředu*. Ten dosahoval až čtvrtmilionového nákladu a komerční úspěch, v němž se mu nemohl rovnat žádný jiný tehdejší časopis pro děti a mládež,

se kritikům zdál potvrzovat důvody, pro něž Vpřed odmítali jako nedostatečně kulturní.

Vpřed nebyl orientován protisocialisticky ani protikomunisticky, i on své čtenáře angažoval pro výstavbu nové republiky a zveřejňoval sovětské povídkáře typu Arkadije Gajdara. Ozřejmoval zvláště skautské a další příbuzné tradice, usměrňoval činnost chlapeckých a dívčích klubů, jež představovaly zdola vznikající a centrálně neřízené mládežnické hnutí, a razil vypjatý ideál čistého, mravně bezúhonného dětského života. Na stránkách týdeníku měly velmi důležité místo dobrodružné, humoristické a naučné kreslené (komiksové) seriály, tiskl i „partyzánky“, válečné, dobrodružné, skautské povídky a romány na pokračování (mj. František Běhounek, Michael Bernard /vl. jm. Miloš Kocourek/, V. R. Bozděch, Ota Šafránek). Svou literární a výtvarnou složkou stál časopis mezi starší zábavnou chlapeckou četbou a dětskou



Obálka časopisu
Vpřed, 1948

beletrií novou, časově a občansky angažovanou. Trváním na senzačních a dobrodružných postupech se zároveň vymykal uměleckým nárokům okruhu Štěpnice.

Lpěním na domácím i zahraničním komiksu (Rychlé šípy i četné další seriály) a pojetím ilustrací a žurnalistiky (množství obrázků, kaleidoskopická skladba drobných textů) se Vpřed svým kritikům jevil jako časopis, který porušuje schopnost vnímat celistvý literární text, je přežitkem kapitalistických kulturních pořádků a měl by být zastaven. Třebaže tento krok umožnily až politické změny roku 1948, jako kulturní požadavek byl s plnou vahou nastolen už o dva roky dříve. Skautským pojetím výchovy i absencí uměleckých aspirací se Vpřed ocitl na samém okraji tolerované dětské četby. Stal se – tak jako Foglarovo dílo beletristické – příkladem, na němž si literatura pro děti a mládež socialistického období tříbila v řadě diskusí své poslání a meze.

■ Návraty ke kořenům a biografie objevitelských osobností

Knižně vydávaná literatura pro děti a mládež v prvních poválečných letech vykazovala značné rozpětí hodnotové, tematické, stylové i myšlenkové. Přes kritické úvahy a administrativní snahy o potlačení oddechové četby naplňovala zatím knižní produkce celou škálu od zábavných či výchovných textů až po díla svrchovaně umělecká. Vedle sebe působili autoři všech generací a různého názorového zázemí, od básníků spirituální orientace po spisovatele vyznávající myšlenky komunismu. Jako poměrně výrazná tendence četby pro mládež se přitom jevily snahy o tematické a látkové návraty ke kořenům národního života a současně k základům kultury všelidské, tj. tendence příznačné již pro období okupace.

Výrazem snahy přiblížit a přizpůsobit dětskému čtenáři velká díla světové slovesnosti byla sbírka povídkových příběhů podle Shakespearových dramát, již sestavila EVA VRCHLICKÁ (*Z oříšku královny Mab*, 1946), nebo prozaické převyprávění částí finského národního eposu Kalevala, které na základě překladu Josefa Holečka připravil BOHUSLAV ČEPELÁK (*Severské báje a pověsti*, 1946). V členitější, lyrickými prvky obohacené próze zpracoval podle ruských bylin OLDŘICH KRYŠTOFEK *Příběhy Ilji Muromce* (1948). Chronologická kompozice archaicky stylizované sbírky obsáhla bohatýrův život od narození až k stáří a smrti, aniž by se pokoušela o ideologicky vyhraněné pojetí látky.

Koncem války byla napsána kniha IVANA OLBRACHTA *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách* (1947). Okamžik vzniku se do této adaptace staroindických bajek promítl v prvcích politického jinotaje, zkoumajícího v elementárně obnaženém prostoru starodávného žánru machiavellistické vztahy moci mezi vládcem a jeho kamarilou, zotročení určitého společenství a psychologické

i sociální předpoklady úspěšné vzpoury proti uchvatitelům. Gnó-mické veršované vsuvky a rčení o přátelství, intrikách, cti a zradě, procházející vyprávěním jako jeho rytmitizující pásma, příznačně apelovaly na odhodlání vzepřít se nespravedlnosti a bezpráví: „Tvor statečný však vrahovi se brání / a zničit ho chce ještě v umírání.“ Nad těmito dílčími významy dominoval zvláštní kompoziční princip sbírky, v níž se jednotlivé bajky noří v mnoha vrstvách do sebe a kde každý z aktérů rámcového vyprávění je schopen na podporu svého stanoviska předestřít vlastní alegorický příběh. V Olbrachtově pojetí tak bajka nebyla výrazem všeobecně platného zákona, jímž se řídí lidský svět. Pravda lidského jednání se v ní jevila jako cíl, jenž je ve spleti příběhů teprve hledán. Jako vodítko pro toto hledání a zároveň jako hranici, zamezující relativizaci lidského řádu, pojal Olbracht sílu svědomí, moudrosti a rozumu.

Připomínce národní velikosti a dokladu tvůrčích možností národa – tedy druhé z klíčových tendencí české literatury okupační doby – sloužily v prvních poválečných letech románové biografie významných postav české minulosti, určené především mladým čtenářům, které vytvářely z životních osudů svých protagonistů mýtus české nezdolnosti a slávy (tak je pojímal např. Rudolf Eliáš či Vojtěch Lev). Vztah mezi výjimečnou osobností a národním společenstvím býval i v této jednoduché historické beletrii pojímán konfliktně. Tvůrce či objevitel portrétovaný biografickou prózou předbíhal cítění a hodnotová měřítká své doby, těžko se srovnával s úzkými českými poměry, úspěchu a uznání dosahoval především v cizině.

Takto pojal v románu *Trny mezi vavřínem* (1947) život skladatele první české opery a melodie národní hymny Františka Škroupa VLADIMÍR DRNÁK (vl. jm. Jan Václav Rosůlek). Do časů národního obrození se týž autor vrátil románem *Vtipohlavci* (1946), jehož protagonisté byli v kontextu biografické prózy ojedinelí příslušnost k lidovým vrstvám. Osudy bratranců Veverkových a jimi zdokonaleného pluhu, tzv. ruchadla, pojal Drnák



Ilustrace Zdeňka Seydla ke knize Ivana Olbrachtova *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách*, 1947

v naturalistickém duchu: tvůrčí úspěch a proslulost, jež nejsou následovány patřičným sociálním a finančním vzestupem, vykolejí prostého hospodáře natolik, že podlehně osobnímu rozvratu.

V náročnějších románových biografiích se dále oslabovalo výlučné postavení protagonisty v organismu díla, pozornost se postupně přesouvala od výjimečné osobnosti k širším historickým a společenským souvislostem jejího života. Z biografických próz se tak stávaly kulturněhistorické kroniky celých rodů či regionů, fabulace byla pomalu vytlačována beletrizovanou faktografií. Takto byl do jisté míry koncipován *Posel úsvitu* JAROSLAVA RAIMUNDA VÁVRY (1947), věnovaný nedoceněné osobnosti vynálezce Josefa Božka. Ještě názornějším dokladem zmíněné tendence se stala *Mánesova Josefína* JAROMÍRA VÁCLAVA ŠMEJKALA (1947) nebo *Pernerové* FRANTIŠKA HAMPLA (1945); tyto kroniky široce zachycovaly měšťanský život 19. století a kombinovaly beletrizované výjevy s pasážemi věcně informativními.

■ Autorská pohádka tváří v tvář „skutečnosti“

Novým uspořádáním či úpravou starších textů stále ještě vznikaly soubory variací na klasickou pohádku, jež v zásadě respektovaly fantazijní ráz žánru, jeho ustálený repertoár motivů, postav a příběhů, případně v tomto obvyklém rámci prohlubovaly důraz na krajově sociální svéráz (J. Š. Kubín, Vojtěch Martínek, Fran Směja, Jan Rohel). Tam, kde spisovatelé již bezprostředně nenavazovali na svá starší díla a zároveň se odpoutávali od folklorně romantického základu žánru směrem k moderní pohádce autorské, usilovali o převrat jeho tradičních struktur, který by pohádková vyprávění přiblížil realitě, potřebám a požadavkům současnosti. Navazovali tak na meziválečné snahy, které vyvolaly diskuse kolem tzv. sporu o pohádku. Pováleční autoři nových pohádek postupovali dvěma podstatně odlišnými směry. Spisovatelé jako Václav Čtvrtek či Josef Lada hledali v parodii a ve zcivilnění žánrových stereotypů především cestu k poetickému oživení dětské četby. Spisovatelé druhého typu – v čele s Jiřím Markem – již ovšem podobnými postupy mířili k popření pohádky jako útočiště lidské fantazie, magického myšlení a zřídla archetypálních příběhů, nezávislého na časových a společenských poměrech.

Nezbedné pohádky JOSEFA LADY (1946; s vlastními ilustracemi), navazující na podobná autorova vyprávění předválečná, přinesly soubor variací na několik běžně známých pohádkových situací a syžetů. Změna perspektivy se dotkla v první řadě dějiště a charakteristiky pohádkových postav. Ladovy prózy pominuly okruh společensky prestižních žánrových prostor a situovaly pohádkové příběhy do idylicky pojatého prostoru české vesnice. S nastupujícím požadavkem lidovosti souzněl posun pohádkových postav do podoby venkov-

ských typů (královny si počínají jako rozšafné panímámy, sudičky jako klebetivé tetky ad.). Zplebejšťení pohádky doprovodil Lada důsledným obrácením syžetových rolí (např. Honza neputuje za drakem, ale drak za Honzou). Živého komického účinku dosáhl Lada také nesouměrností základního prostoru rustikální idyly s technickými i dalšími vymoženostmi moderní doby, jež do něj s naivní samozřejmostí pronikají.

Humorným laděním se s Ladovou sbírkou shodovaly *Veselé pohádky o pejskovi a kočičce, strýci hrochovi, loupežnících a jiných lidech a zvířátkách* VÁCLAVA ČTVRTKA (1947), obsahující desítky stručných, namnoze zoomorfních povídek. Neměly nicméně onu těsnou, parodickou závislost na pohádkovém stereotypu, namísto jeho naivistického znevážení působily spíše uvolněnou aktivitou fantazie. Jen silou obraznosti, bez přispění čar a kouzel, jež Čtvrtkova pohádka programově eliminovala, zde svět lidí a předmětů ožíval ve vzájemné součinnosti, podílejší se na překvapivém vývoji děje. Fabulace nespoutaná reálnými hranicemi jevů dala ráz i rozsáhlejší novele téhož autora *Lev utekl* (1948), líčící dětskou výpravu vydávající se po stopách rozprchlého osazenstva předměstského cirkusu, který už diváky přestal zajímat. V prvcích žánrové parodie (vše nakonec šťastně vyřeší světoznámý detektiv Punčoška) a v nostalgickém okouzlení cirkusovým světem zužitkovala Čtvrtkova próza poetické dědictví avantgardy a přiblížila se dětské lyrice autorů z okruhu Skupiny 42.

S tihnutím ke kolektivismu v zásadě korespondoval čtvrtý díl cyklu ONDŘEJE SEKORY o příhodách Ferdy Mravence. Činorodost, odhodlanost, samostatnost a sociální otevřenost byly na titulní postavě oceňovány od jejích prvních příhod, vydaných v letech 1936–38. Tehdy byl Ferda hrdinou, osaměle putujícím od dobrodružství k dobrodružství, od prostředí k prostředí a od zápletky k záplectce, a ochráncem práva a cti; v jeho veselých kouscích se tajil romantický literární rodokmen. Nový díl, připojený k základnímu triptychu po deseti letech, postavil Ferdu doprostřed společnosti, jemuž předává a odevzdává své dovednosti, vychovává jej, zoceluje, organizuje a jako uvědomělý celek vede k vítězství v – zatím ještě herním – zápolení. Změnou pojetí hrdiny a jeho vztahu k okolí vytvořila próza *Ferda cvičí mraveniště* (1947) přechod k přímočaré ideologické a politické utilitarizaci, jíž Sekora cyklus podrobil v padesátých letech.

Všeobecný poválečný ideál skutečnosti, jejíž proměny měly být živější a obsažnější než nejbohatší literární fikce, se dostával do ostrého konfliktu s magickými motivy tradiční pohádkové struktury. Pochopení a přijetí tohoto ideálu se demonstrovalo napříč celou pokvětnovou pohádkou ostentativním vyloučením či realistickou transformací kouzelných motivů a postav. FRANTIŠEK HOREČKA přidal na závěr nového vydání svých valašských pohádek *Kouzla noci svatojánské* (1947) dvě prózy, v nichž strašidla příznačně rozpoznala, že náleží do blíže neurčeného „starého světa“ a že jejich čas minul spolu s ním. Ve sbírce JIŘÍHO



Obálka
Ondřeje Sekory,
1947

MARKA *Veselé pohádky vzhůru nohama* (1947), zásadně odvozené z civilistického patosu moderní pohádky Čapkovy, se nástrojem polidštění magických bytostí stalo jejich začlenění do společenské dělby práce. Markovy kompozičně a významově zrcadlové, vskutku převrácené parafráze pohádkových schémat vřazovaly magické bytosti jednu po druhé do soustavy produktivních činností a běžných sociálních rolí (drak se stal lokomotivou, víla postupně tanečnicí, herečkou a manželkou). Jejich proměna byla dokonána teprve tehdy, když se zcela rozloučily s vědomím, že někdy byly někým jiným než užitečným člověkem či strojem.

Poválečná pohádka tak postupně rušila sama sebe, přinejmenším své fantastní polohy, měnila se v projekci revolučně utopické víry v počátek „nového světa“, nabádala malého čtenáře, aby právě divy a zázraky nehledal ve své představivosti ani v tradičních mýtech, ale objevil je v prudce se měnícím světě kolem sebe. Proud ideologicky motivované revize žánrové struktury

s sebou strhl také klíčový text domácí tradice pohádkové četby, Karafiátovy Broučky. Ruskojazyčná adaptace nabádavé evangelické alegorie, jejíž vznik objednala nejvyšší kulturněpolitická místa a kterou jako text pro školní četbu šířilo přes nesouhlas křesťanských publicistů Státní nakladatelství, zcela potlačila náboženský rámec původního vyprávění. Tito *Světlačky* (1947, překlad Arnošt Kolman a Jekatěrina Koncevová, předmluva Zdeněk Nejedlý) nahradili Karafiátovu poslušnost Božímu řádu oslavou pracovní píle a zaměnili závěrečné Karafiátovo memento zimy, zániku a smrti optimistickým obrazem věčně vítězného jara.

Obrany dětství v náročné tvorbě pro mládež

Dobová kulturní atmosféra, zdůrazňující prvotnost a závaznost nadosobních společenských útvarů a hodnot, byla otevřená literárním textům ilustrujícím několik předem daných ideologických schémat, dílům v podstatě popírajícím jakoukoli svébytnost dětského světa. Hrdina takových literárních děl – a po něm i jejich čtenář – měl spolu se závaznými hodnotami a cíli dospělých přebírat i jejich způsob uvažování: měl být národně, pracovně, někdy dokonce třídně uvědomělý, cílevědomý, měl porozumět dějinným zákonitostem a revolučním proměnám své doby, žádalo se od něj hrdinské sebeobětování ve prospěch celku a pochopení pro tzv. společenskou skutečnost, za niž byl považován především abstraktní obraz společnosti uspořádané v systém kategorií a vztahů. Tato ideologizace do dětské slovesnosti vstupovala nejprve přes populární produkci chlapeckého a dívčího románu. I to však znamenalo, že se postupně zužoval okruh těch děl pro děti a mládež, která se snažila vyjadřovat dětství, jeho zvláštní představivost, uvažování a kulturní potřeby a jež dětem mohla poskytovat útočiště před nápirem politické agitace. Hledání zvláštního poselství dětského světa se tak věnovalo především několik básníků – lyrika se z přirozených důvodů déle vymykala dobovému tíhnutí k realismu a hromadnosti. Několik titulů zpochybňujících novou hierarchii skutečnosti a fantazie se ovšem objevilo i v oblasti románu a povídky.

■ Próza

Nejen děti, ale i dospělé oslovila humoristická próza KARLA POLÁČKA *Bylo nás pět* (1946), napsaná za okupace z bytostné potřeby popřít fanatismus a nelidskost války idylickou konstrukcí naivního, bezelstného, okouzleného ráje dětství. V Poláčkově stylizovaném vyprávění o čase klukovských her podléhají vztahy mezi dětmi, jejich vztahy k dospělým i dospělých mezi sebou tendenci k všestranné harmonizaci, obraz maloměsta se tu povznáší nad sociální kastovníctví a osobní řevnivost a jeví se především jako prostor dorozumění a tolerance. V dětské perspektivě (spoluvytvářené i jazykovou stránkou vyprávění, kontaminující prostředky obecné, hovorové i formálně knižní) se volně prolínají jevy vznešené a triviální, důležité a nepodstatné, krásné a ošklivé, skutečnost

se zde mísí s touhou, v závěrečných pasážích o vypravěčově šťastně překonané chorobě s halucinačním sněním.

Nespokojený králíček MARIE MAJEROVÉ (1946) se – na rozdíl od Poláčka – obracel ke skupině začínajících čtenářů. Na půdorysu jednoho dne povídka odvíjí jednoduchý sled sourozeneckých her, který nesměřuje k žádnému cíli a není ani završen mimořádným poznávacím ziskem (tím není ani šťastný únik živé hračky – králíčího mláděte – na svobodu). Autorčino střídité, personalizované vyprávění se soustředilo na čistě herní aktivitu, pro niž má ústřední dvojice k dispozici členitý, avšak ohraničený a bezpečný prostor domácí zahrady. Ten se v jejich fantazii proměňuje v divadlo představ, děti svobodně tkají od hry ke hře, role v nich zaujímají a opouštějí naráz, uchváceny prostupností fantazie a skutečnosti a vlastní schopností napodobovat a tvořit.

K povaze a moci dětské fantazie se vyslovil také JOSEF VĚROMÍR PLEVA novelou *Budík* (1948). V jeho příběhu, odehrávajícím se na konci okupace, za bombardování Brna, jde ovšem o fantazii zbytnělou a ohrožující, poraněnou blízkostí smrti, jejíž míra překročila odolnost dětské duše. Z neovládnuté klukovské touhy po zvoncích ze sousedova budíku, potřebných k vlastnímu kolu, zde vyrůstá a postupně košatí příběh cizího neštěstí a vlastní viny, trauma odpovědnosti za nepochopitelné údery zkázy dopadající všude kolem.

Podobně jako u Plevy se chorobné dopady válečných situací na dětskou duši jeví v nečetných „partyzáncích“, jež překročily dobrodružný výměr svého tématu. Tyto prohloubené varianty dobové angažované četby stavěly do středu svého zájmu psychologickou problematiku války, jejich dětské postavy zakoušely tvář v tvář smrtelnému ohrožení svých blízkých i sebe sama meze svých psychických a sociálních možností.

V chlapeckém románu z jihoslovanského odboje *Den začíná nocí* (1946) od FRANTIŠKA PILÁŘE se hrdinova cesta za splněním bojového úkolu rozdvajila na souboj se skutečným nepřítelem a neméně vyčerpávající zápas s přírodními živly i vlastními nervovými přeludy. Předškolák z novely KAMILY SOJKOVÉ *Janíček* (1947), odehrávající se na slovácké vesnici, v dění kolem sebe instinktivně rozpoznává stopy německé krutosti a narůstajícího odboje proti němu. Tušený zápas dobra a zla se přitom v jeho mysli promítá jako dramatický svár světla s černými mračky, roztahujícími se nad jeho domovem.

■ Poezie

Přestože nebyl určen dětskému čtenáři, do lyriky pro nejmenší svým způsobem zasáhl čtyřdílný knižní projekt *Český rok*, jímž se završoval zájem o lidovou tradici z let národního ohrožení. Započat byl roku 1947 svazkem *Jaro* (uzavřen 1960 svazkem *Zima*). Výbor folklorních říkadel, hádanek, pohádek, písní a přísloví, uspořádaný Karlem Plickou a Františkem Volfem a ilustrovaný Karlem Svolinským, uceleně zpřítomnil základní tematické, kompoziční, rytmické rysy

folklorní slovesnosti, její orientaci na přírodní motiviku a celkové podřízení ročnímu cyklu, vyjádřené sledem ročních dob a jim odpovídajících her, svátků a rituálů. Znovu tak bylo posíleno pozadí, na němž se dětská lyrika formovala již od Sládkova vystoupení v osmdesátých letech 19. století.

Prvky této tradice byly dobře patrné i v nové básnické tvorbě (Jan Čarek, Kamil Bednář, Jan Alda, Václav Renč). Zvláštním způsobem tuto tradici rozvíjela sbírka JOSEFA HIRŠALA *Vzdušné zámky* (1945), zahrnující vedle přírodních motivů již i situace městského života a všedních pracovních činností. Sbírka ve své kompozici letmo přiznávala běžný roční cyklus, výrazně však porušovala jeho konvenční polarizaci na ose léto (život) – zima (smrt), když důraz položila především na jiskřivou, křehkou vznešenost zimy jako estetickou a životní hodnotu.

Zcela nových výrazových a významových možností se však dětská lyrika dobírala jinde – především v dílech tří autorů: Františka Hrubína, Ivana Blatného a Josefa Kainara.

Řada knižních publikací FRANTIŠKA HRUBÍNA přinesla básně nastrádané za roky protektorátního vydavatelského útlumu, v menší míře i verše nové (*Měsíce*, 1946; *Vítek hádá dobře*, 1946; *Modré nebe*, 1948). Přehledný, vnitřně vyjasněný svět Hrubínovy poezie (někde včleněné do rámcového textu prozaického) se přirozeně vztahoval jak ke klasickým dětským veršům Josefa Václava Sládky, tak i k folklorním inspiracím, integroval říkadla, hádanky, rozpočítadla, s lehkostí parafrázoval kompozice vyplývající z běžného začlenění dětské četby do procesu učení (*Říkejte si abecedu*, 1948). Ústředním významem Hrubínovy dětské lyriky zůstávala jistota: jistota domova opřené o plnou přítomnost otce a matky, jistota cyklické obměny dětských her a svátků navracejících se podle kalendáře, jistota poznání – na každou hádanku, na každou otázku, již si dítě položí, zde přichází odpověď, která znamená lepší porozumění celku světa.

Dobovému směřování k „realistické“ pohádce se v jistém ohledu blížily Hrubínovy veršované variace na rozšířené případy tohoto žánru (*Říkejte si pohádky*, 1946; *Zvířátka a Petrovští*, 1947). Na rozdíl od typu veršovaných pohádek, jaké v této době psal například Jan Alda (*Sůl nad zlato*, 1945; *Honza králem*, 1948) nebo Jan Pilař (*Popelka*, 1947), Hrubínovy pohádky bez výjimky stavěly na parodickém kontrastu mezi očekávanou podobou známých příběhů a novou, překvapivou výstavbou děje. Ve srovnání s „odkouzlenými“ pohádkami, jaké psal Jiří Marek, neměly však Hrubínovy veselé básně za cíl dokazovat prvotnost a závaznost tzv. společenské skutečnosti. I tam, kde kladly důraz na životodárnou jistotu práce, vyvěral jejich smysl podstatněji z čisté komiky a hry jako takové. V tom byly bližší tvorbě Václava Čtvrtka.

Obvyklým prostředím Hrubínovy dětské lyriky byl venkov, rolnická krajina. Změnu znamenala sbírka *Chvilí doma, chvilí venku* (1946), cele přesazená do města. Zájemem o dítě v rodinných vztazích, o interakci mezi dětskými činnostmi a děním přírody („Když nemáte zahradu, / pojdte s námi do sadů“)

nevybočovala z ostatní autorovy tvorby. V motivice města, jeho technického rytmu, činžovních obydlí a hromadných dopravních prostředků znamenala zároveň přechod k civilnější, niterněji laděné a k fenoménům řeči obrácené dětské poezii generičního okruhu Skupiny 42.

Z básníků Skupiny měl k Hrubínovi blízko IVAN BLATNÝ. Jeho sbírka *Jedna, dvě, tři, čtyři, pět* (1947) vznikala také ještě za okupace. Básně z druhého oddílu sbírky, nazvaného Pohádky, stavěly rovněž na klamání čtenářských očekávání odvozených z ustálené struktury žánru, na rozdíl od Hrubínových syžetových parodií se však od pohádkových témat a příběhů okamžitě odpoutávaly a tvořily si z jejich osamostatněných motivů svůj vlastní, dětskou každodennost pronikající svět něžné, poetické zázračnosti. Oddíl první, v jehož kompozici Blatný zároveň přiznal i rozvolnil řád měsíčního cyklu (na folklorní principy navazovala sbírka dále důsledným užitím sdruženého rýmu), soustřeďoval lyriku dětských kontaktů s kamarády, rodiči, přírodou, verše her a sportu, který dal téma i samostatně vydané básni *Na kopané* (1946). V české dětské literatuře byl příklon těchto básní k tématům a sceneriím městské periferie, k všedním předmětům a moderním zábavám nový. Blatného dětská lyrika rezignovala na scelující perspektivu přirozeného, morálně zajištěného řádu, jehož je dítě součástí; takový řád spíše fragmentarizovala, v řadě básnických momentek prezentovala skutečnost jinou: skutečnost okamžiku, věci. Postavy a situace zachycovala tak, jako by se právě promítly do lidských smyslů, přesněji zraku a sluchu, jehož role se ukazovala v četnosti citoslovečných výrazů.

Pohyb dětské lyriky od skrytého řádu světa k jeho momentální situaci, od poznání k vnímání, od logického poznatku k nonsensu vyústil ve sbírce JOSEFA KAINARA *Říkadla* (1948). Kniha již zcela pomíjela kompoziční a tematické opory sládkovsko-hrubínovské linie dětské lyriky a na motivickém půdorysu každodennosti i bajky utvářela svou vlastní představu dětského poetična. Její významovou osu neutvářely odkazy k přírodě, k rodině a celku světa, ale obrat básně k sobě samé, k metaforickému dění, činnosti pojmenovávání, k paradoxům a struktuře jazyka, jak to ostatně činí i říkadlo či rozpočítadlo lidové. Nesputané, překvapující a vtipné Kainarovy verše skutečnost nijak nehierarchizovaly, nerozhraňovaly ji na svět dětský a dospělý, živý a neživý, lidský a zvířecí; všechny tyto opozice se tu jevíly jako sporné, žádná z možností nestála výš ani níž. Tím se také Říkadla stavěla rozkladně proti jakémukoli pokusu o schematický výklad světa. Jestliže Hrubínova poezie nabízela čtenáři jistoty řádu a Blatného verše chvilkové okouzlení, ztělesňovala Kainarova sbírka živel intelektuální a imaginativní svobody. V tom na ni pro nejbližší dobu nemohl vývoj literatury pro děti a mládež navázat, ale musel se k ní po čase vrátit.

Populární žánry pro mládež na přechodu k agitaci

Útočiště před polarizací společenské atmosféry nepředstavovala v prvních poválečných letech jen tvorba umělecky náročná. Svým způsobem jím byla i zábavná četba, a to především tehdy, když neopouštěla podoby chlapeckého a dívčího románu, jaké se ustálily v předchozích desetiletích jako odpověď na opravdové zájmy a preference dospívajících čtenářů. Takových románů ovšem rychle ubývalo, do celé oblasti populární četby pro mládež rychle pronikala témata války a odboje, osidlování pohraničí, hospodářského znárodnování. Na jejich základě se dívčí a chlapecký román ve své většině připodobňoval modelu nové, občanskovýchovné literatury pro mládež, vedl svého čtenáře k obezřetnosti vůči všemu německému, k odporu proti tzv. soukromníčení a k odhodlání budovat novou, lepší, socialistickou republiku.

■ Dívčí román

V atmosféře, která od dívčí četby požadovala tematickou závažnost a „pravdu života“, neobstály ty dřívější linie dívčí četby, jež upřednostňovaly milostný děj nebo nadhled a vtip a stavěly na poutavém příběhu plném překvapivých zvratů, případně na přebujelé dekorativnosti stylu. Podobné romány vycházely už jen výjimečně.

Trend, jehož kořeny sahaly ke konci třicátých let, vyjádřila BOHUMILA SÍLOVÁ, když svůj starší román *Dájo, nevolej* (1939), už tak pojatý v duchu úsilí o překonání komerční beletrie pro dívky, přepracovala v ještě ostřejší konfrontaci s „nerealistickou“, „vyľhanou“ podobou žánrové formule. Posun vyznačila změna názvu na *Papírovou Dáju* (1947).

Poválečnou dívčí četbu jednoznačně ovládl vážný tón, vypjatá etičnost a důraz na hrdinčinu odpovědnost vůči nadosobnímu společenství, ať už rodinnému, pracovnímu nebo národnímu. Nová produkce se tak víceméně omezovala na fabulační typ, který vznikl v průběhu třicátých let pod tlakem ekonomické krize a sílícího válečného nebezpečí – na tzv. příběh statečného mládí. Houževnaté hrdinky těchto próz se ocitaly v mezních situacích (většinou šlo o existenční ohrožení rodiny), odvážně zmáhaly nakupené překážky a díky

svému talentu a pracovitosti dokázaly nezřídka uživit celou rodinu. Milostná zápletka zde hrála pouze doprovodnou úlohu a někdy nebyla přítomna vůbec. Za vzor tohoto realistického dívčího románu sloužila Robinsonka Marie Majerové (1940), v roce 1948 vydaná již počtvrté.

Oproti předválečné době dívčí román – také v reakci na válečný nedostatek – o něco více akcentoval problematiku sociální. Výjimečně se objevilo zpochybnění hrdinčina rodinného zázemí: *Večerní šaty pro Janu* MÍLY PACHNEROVÉ (1947) byly jednou z prvních próz pro dívky, v nichž se líčilo rozvrácené manželství rodičů, a předznamenávaly tak jedno z klíčových témat pro dívčí román budoucího půlstoletí. Přestože se většina dívčích románů i nadále odehrávala v blíže neurčeném dějinném bezčasu, jež vyhovovalo soustředění žánru k obecné modelaci mezilidských a citových vztahů, do několika z nich pronikly i současné náměty. Román VIKTORA KOVÁŘE *Šestnáctiletí* (1947), jehož hrdinkou byla uvědomělá svazačka, pozoroval charakterový vývoj skupiny gymnaziálních studentek a studentů, úzce propojený s jejich vývojem politickým, s tím, jak si dokázali nalézt cestu k dělnické mládeži a jak se naučili potlačovat vlastní zájmy ve prospěch kolektivu.

Okupační tematika tvořila dějové zápletky v románech JULIE BROŽOVÉ-MALE *Poznamenané jaro* (1948), MARIE VOŘÍŠKOVÉ *Osvobozené jaro* (1948) a MARIE Č. MARTÍNKOVÉ *Sprška hvězd* (1949). Zvláštní roli hrály v próze ARNA KRAUSE *Případ sestry Marie* (1946), odlišující se od běžnějších poloh dívčí četby věcně drsným stylem a výraznou prosovětskou tendencí. Hrdinka tohoto románu doma i na východní frontě aktivně bojuje proti nacismu jako vyzvědačka československé armády.

Fabulační vzor chlapeckých „partyzánek“ sledoval dívčí román BOHUMILA ŘÍHY *Na útěku* (1947). Jeho protagonistka uprchne po otcově zatčení před gestapem z domova, nalezne útočiště mezi zaměstnanci vzdáleného velkostatku, situovaného na neznámé místo v pohraničí, pomáhá jim v odbojové činnosti, zúčastní se květnové revoluce a vrátí se domů k otci, provázena slibem čerstvě získaného přítele, že ji bude navštěvovat. Motiv první, nevinné lásky byl přitom jen doplňkovým prvkem děje, soukromým odrazem společenských nadějí v lepší budoucnost, vyjádřených v závěru románu. Obvyklých zápletek povídky z okupace a dívčího románu užil totiž Říha k doslovné ilustraci komunistického pojetí odboje a revoluce. Utopicky pojatý zemědělský dvůr mu představoval třídní společnost, kde si deputátníci v řadě vystoupení proti zaměstnavateli postupně osvojují cíle i taktiku dělnického boje. Neurčitý česko-německý osobní původ statkáře symbolizoval totožnost okupanta a kapitalisty. Květnové povstání bylo nakonec předvedeno jako sociální a národní revoluce, podnícená šeptanými zvěstmi o Stalinově zemi a o její historické převaze nad temnými silami minulosti.

■ Chlapecký román

Obdobná typová škála od děl čistě zábavných a obecně mravoučných přes četbu zdůrazňující izolované politické myšlenky až po romány zasvěcené ideologické výchově mládeže charakterizovala také poválečný román chlapecký.

Na konzervativním okraji žánrové produkce působili autoři tradičně pojatých příběhů prázdninových pobytů, nedělních výletů klukovských oddílů, dětských a sourozeneckých skupinek, dobrodružného objevování skutečných i symbolických pokladů, výprav do tajemných a nebezpečných přírodních a městských prostor, detektivního pátrání po příčinách záhadných či kriminálních jevů z nejbližšího okolí, hrdinského nasazení vlastního života kvůli záchraně života přátel anebo kohokoli, kdo se ocitl v nouzi (Miloš Kosina, Miloš Kocourek, Míla Habrová, Adolf Kuba). Burleskní komikou v tomto okruhu vynikl „žížkovský“ román OTY ŠAFRÁNKA *Bosí rytíři* (1948), jehož děj, složený ze zápletek detektivní, dobrodružné a fantastické četby pro mládež, balancoval na hranici žánrové parodie a laskavé frašky.

Hlavní proud dobové produkce směřoval tradiční příběhové modely k posilování vlasteneckých citů a národních postojů. Část autorů se přitom obracela k historii, oživovala její památky, vykládala smysl národních tradic a stavěla je před oči svých postav i čtenářů (Čeněk Charous, Hana Klánová).



Ilustrace Aleny Ladové ke knize Oty Šafránka *Bosí rytíři*, 1947

Jediný nový román určující osobnosti chlapecké prózy třicátých a čtyřicátých let JAROSLAVA FOGLARA *Stínadla se bouří* (1947) se vydal opačným směrem: k přítomnosti. Šlo o druhý svazek příběhů spjatých s tajemným hlavolamem, „ježkem v kleci“. Již ve svazku prvním, v *Záhadě hlavolamu* z roku 1941, našel Foglar pro svoje představy čistě chlapeckého světa novou, kompozičně ucelenější tematickou a vypravěčskou polohu. Syžetově a motivicky se přiblížil romanetu s jeho důrazem na záhadnost světa, osvojil si prožitek města jako labyrintu a zbavil svého obvyklého skupinového protagonistu, klukovský oddíl či partu, autority obdivovaného vůdce. Z hlediska charakteru a jeho vývoje tak posunul důraz od prosté nápodoby dokonalého vzoru k sebezdokonalování na



Jaroslav Foglar (druhý zprava) ve skautském kroji před klubovnou pražské Dvojky 10. 5. 1945

základě osobní činnosti a mravního úsudku. Shodné rozvržení si zachoval i román poválečný, který vypráví o výpravách Rychlých šípů do starobylé, tajemné městské čtvrti Stínadla. Přesto druhý svazek pozdější trilogie vyzněl jako ideový kontrapunkt dílu prvního: chlapi z Rychlých šípů zde vlastně musejí napravit to, co v předchozí knize v dobrém úmyslu způsobili, když důsledným pátráním po tajemství hlavolamu bezděky přivodili ztrátu symbolu stínadelského společenství a jeho následný rozklad. V románu Stínadla se bouří proto Rychlé šípy svéráznou říší Vontů pomáhají opět spojit v jednotný a spolupracující celek. Zápolení mezi jednotlivými zájmovými a názorovými frakcemi se zde přitom projevuje vysloveně jako stranicko-politický boj a jedinou záchranou pro chlapeckou republiku se ukazuje překonání tohoto rozkladného pojetí správy veřejných věcí a sjednocení všech obyvatel na bázi společných hodnot. I tak Foglarův román svým způsobem zrcadlil pokvětnovou atmosféru s jejím směřováním k národní a společenské jednotě, jež má překonat dřívější systém konfrontace dílčích zájmů.

Podobně všeobecný, nenápadně alegorický vztah k současnosti byl však v oblasti chlapeckého románu spíše výjimkou. Nejobvyklejší záminkou pro vyjádření vlasteneckého a společenského citění se zde staly zápletky česko-německé, ať čerpané z odboje, či z pronásledování záškodníků v osvobozené zemi (J. K. Čemus, František Kvasil). Potýkání skupiny českých dětí se skupinou německou předvedl jako zápas dvou národních principů EMIL VACHEK



Obálka časopiseckého vydání Foglarovy knihy Stínadla se bouří, návrh Jan Fischer, 1946

v okupačním příběhu *Ostromíři* (1948); „německy“ přitom na rozdíl od dětí českých nepojal jako skupinu individualit, ale jako nerozlišitelný dav.

Román FRANTIŠKA LANGRA *Děti a dyka* (Londýn 1942; Praha 1946) vznikl jako odezva na propagandistické potřeby válečného exilu – měl podle něj vzniknout film, který by světu ukázal hloubku československé tragédie. Příběh, představující dějový prototyp poválečných „partyzánek“, je vyprávěn s důrazem na vizualitu, mezní psychologické situace a symbolickou či alegorickou působivost jednotlivých scén. Svět Langrovy prózy je zároveň uspořádán tak, aby na jedné straně ukazoval jednotný postoj všech tříd a vrstev českého národa proti okupantům a na straně druhé cynismus, amorálnost a krutost nacistů. Vůle trýzněného národa bojovat proti vrahům zde přitom prolamovala hranice dětství jako věku ochraňované nevinnosti – pomsta dopadá na Němce z rukou chlapce a příběh vrcholí závěrečným sebeobětováním starého horníka, který jeho vinu vezme na sebe a je oběšen na staleté lípě před kostelem.

Od vítězného zápasu češství s němectvím k myšlenkám přestavby společenských vztahů pokročilo jen několik málo chlapeckých románů (např. Ladislava Kristena). V těchto souvislostech vynikl román JAROMÍRA HOŘEJŠE *Osada pionýrů* (1947), který již neilustroval jednotlivé myšlenky národní a sociální odpovědnosti, ale předvedl modelový obraz vzniku nového světa a boje o něj. Hrdinou Hořejšova kolonizačního románu byla skupinka mladých svazáků, studentů a dělníků (svedená dohromady v bojích na barikádách za květnové revoluce), kteří se vypraví do Slezska zachránit a zvelebit jednu z vypleněných a vylištěných vsí. Musí se přitom utkat nejen s běžnými lidskými slabostmi, s únavou a měšťáckými návyky, ale i s vnějšími nepřáteli: se svody zlatokopů a kořistníků a zejména s tlupou skrývajících se esesmanů. Závěrečný nájezd záškodníků, odražený jen s přispěním vojska, prozrazoval silnou inspiraci prózy dobrodružnými příběhy z Divokého západu. Polarizací rejstříku postav, dělícího se na uvědomělé tvůrce a zásadní odpůrce nového řádu, však Hořejšova próza zároveň předjímala poetiku románu budovatelského včetně jeho hlavních témat – obětování minulosti ve prospěch nového světa a přerod váhajícího člověka v uvědomělého bojovníka za lepší řád.

LITERATURA V MASOVÝCH MÉDIÍCH: FILM A ROZHLAS

V průběhu 20. století přestala literatura ke svým potenciálním adresátům promlouvat výhradně prostřednictvím tištěného slova, popřípadě slova živě přednášeného z jeviště. Objevila se nová, výrazově svébytná média masové komunikace – film, rozhlas a posléze i televize –, která oslovila značné množství diváků a posluchačů a zasáhla i do tradičních způsobů vzniku a šíření literárních děl. Vzhledem k odlišnosti vyjadřovacích prostředků však nemohlo jít jen o jiný způsob zprostředkování literárních děl. Nová média vstupovala od svého vzniku do úzkého vztahu s literaturou a navazovala s ní řadu různorodých vazeb. Jejich krajní póly tvořila na jedné straně snaha literaturu co nejvěrněji následovat, co nejvíce se jí přizpůsobit a sloužit jí, na straně druhé úsilí naopak se od literárnosti odpoutat, najít zvláštní významotvorné možnosti konkrétního média.

Literární díla získala svůj druhý, sekundární život: byla pro film, rozhlas a televizi nejrozumnějším způsobem adaptována. Současně začaly vznikat původní texty a celé slovesné útvary určené jako podklad k dalšímu dotvoření a uvádění v nových sdělovacích prostředcích. Jejich hodnotová úroveň a tvaroslovné meze byly přitom do značné míry předurčeny masovou povahou těchto médií. Ta najednou a z jediného místa oslovovala široké publikum a vyvolávala již svým nepřetržitým výrobním koloběhem nebývalou poptávku po stále nových a nových literárních podkladech. Komunikační situace, pro niž byly tyto texty a útvary určeny, sice nevylučovala snahy o umělecké uchopení a zhodnocení, rozhodující část produkce však vedla pod úroveň a mimo měřítko umělecké tvorby. Proto se ovlivňovala spíše s populární literaturou než s objevitelskými výkony literárního umění. Mohla ovšem také – což platilo zvláště o rozhlasovém vysílání, od počátku podřízeném kulturněosvětovým zřetelům – konvencionalizovat a propagovat uznávané, tzv. klasické hodnoty národní literatury a cestou zjednodušení si přizpůsobovat soudobé umělecké dění.

Film, rozvíjející se v prvních dekádách století na ryze komerčním základě, v konkurenci různých domácích a zahraničních filmových výroben orientovaný převážně na lidovou zábavu, žil v těsné symbióze s nižšími vrstvami literatury. Často námětově vycházel z domácí sentimentální a kriminální četby a její literární jazyk zpětně ovlivňoval vlastními poetickými principy montáže a střihu i fabulačními a tematickými vzorci odpozorovanými z kinematografické produkce americké, německé a francouzské. Přes pokusy některých význačných osobností avantgardní kultury o změnu panovala takováto situace v zásadě až do konce třicátých let. Prožitek národního ohrožení, sílící po celé následující období druhé republiky a protektorátu, umocnil zájem nových médií o vyšší oblast literární tradice, o klasický odkaz národního písemnictví, jak to manifestovala Čáпова adaptace *Babičky* Boženy Němcové z roku 1940. Z pohledu filmu a rozhlasu se nyní literatura stala zásobárnou kulturně prestižních děl, témat a námětů, zakládajících právo národa na samostatnou kulturní i politickou existenci.

K dalšímu sblížování literatury, filmu a rozhlasu pak došlo po květnu 1945 v úzké souvislosti s celkovým kulturním a společenským pohybem, zejména s přímým organizačním podřízením obou médií státu a jeho kulturní politice. Prání vyprostit film z pout obchodních zájmů, které již meziválečná avantgarda pociťovala jako překážku uměleckých snah v této oblasti, vedlo za okupace skupinu levicových tvůrců, jejímž členem byl i spisovatel Vladislav Vančura, k plánům na zestátnění (podle dobového termínu znárodnění) kinematografie. Tento krok, jehož smyslem mělo být osvobození filmu a filmařů od závislosti na ryze komerčním přístupu producentů a na preferencích a vkusu nejširších vrstev publika, byl učiněn v srpnu 1945. Dekretem prezidenta republiky bylo zavedeno centrální řízení kinematografie a rozhodovací pravomoc ve všech složkách výroby filmů byla svěřena ministerstvu informací, nově zřízenému úřadu správy a řízení ve sféře masové komunikace. Na základě Košíckého vládního programu byl pod přímou kontrolu tohoto ministerstva dán také rozhlas (ke své prvorepublikové právní formě, již byla společnost s ručením omezeným, se vrátil pouze vnějškově).

Rostoucí vliv státu a souběžně se zvyšující podíl literárních složek v obou médiích, projevený také účastí mnoha spisovatelů na všech úrovních řízení

kinematografie a rozhlasu, vedl ve vlastní tvorbě k rozporným výsledkům. Aplikace literárních měřítek kladla na jedné straně na obě média zvýšené umělecké nároky, na straně druhé se prostřednictvím týchž norem postupně prosazovaly tendence k ideologizaci a politické utilitarizaci filmových i rozhlasových děl. Dopady této situace byly zatím v obou médiích různé, závisely mimo jiné na jejich odlišné výchozí situaci.

V kinematografii působil tlak literárních měřítek – a představ uměleckých hodnot z literatury odvozených – převážně ještě jako faktor kulturně podnětný. Nutil filmaře k adaptacím domácí i evropské literatury a vedl k rozvíjení filmové řeči. V rozhlasu, který měl vždy vedle úkolů ryze zábavných i funkce zpravodajské, informační a osvětové, naopak vývoj již v prvních poválečných letech směřoval od poloh náročnějších k polohám výchovným, přesvědčovacím a agitačním. K tomu přistupovala větší spotřeba literárních textů, ať již předloh, nebo původních dramatických děl. Prostřednictvím rozhlasu se tak – dříve než v divadelním provozu – prosazovala dramatika silně schematizující časová témata, jako byla válka a odboj, německá otázka či kolonizace pohraničí. Nespokojenost se starší i novou původní rozhlasovou tvorbou pak spolu se zahraničními příklady vedly k pokusům zastoupit fabulovanou rozhlasovou hru (jako žánr tradičně založený na oscilaci mezi polohou epickou a dramatickou) formami silně publicistickými nebo ji nahradit prověřenými hodnotami her divadelních. Pozvolna se tak připravovala půda pro převzetí sovětského názoru, popírajícího oprávněnost rozhlasového dramatu vůbec.

Opory a inspirace filmu v klasice a folkloru

K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu. Filmové adaptace literárních předloh představovaly třetinu až polovinu poválečné produkce a zaměření na slovesnou složku se projevovalo také v důrazu kladeném na scenáristickou přípravu a v proceduře schvalování scénářů. Někteří spisovatelé, zejména Vítězslav Nezval a Jiří Mařánek, kteří nastoupili na ministerstvo informací, se stali vlivnými činiteli v kinematografické oblasti. Jiní, například Jan Drda, Miloslav Fábera či Václav Řezáč, se podíleli na psaní scénářů.

Tendenci k vyzdvížení literární stránky filmu dokládal pokus Československého filmového nakladatelství vydávat edici Knihovna románových filmů, jež si kladla za cíl uveřejňovat filmové scénáře v „románové formě“. První (a jediný realizovaný) svazek knihovny, jímž byla slovesná verze filmu scenáristy a režiséra Václava Kršky *Housle a sen* (1947), uvedená na trh krátce po jeho premiéře, manifestoval sblížení literatury a filmu velmi zřetelným způsobem. Krška, který ve dvacátých a třicátých letech publikoval řadu próz vyznačujících se lyrismem a metaforičností, formuloval v tomto stylovém klíči také daný scénář, takže převedení do „románové formy“ v zásadě spočívalo v potlačení technických údajů vztahujících se k procesu natáčení.

Důležitou změnou ve výběru literárních předloh bylo naprosté vyloučení dříve značně oblíbené ženské četby; projevil se tak boj proti tzv. literárnímu braku, který charakterizoval kulturní život nové republiky v celé jeho šíři. Ze zábavné literatury zůstaly pro kinematografii přijatelné divadelní veselohry založené na dialogu a situační komice, jako byl *Poslední muž* F. X. Svobody (f. s tit. *Poslední mohykán*, 1947, rež. Vladimír Slavínský) nebo *Okénko Olgy Scheinpflugové* (f. s tit. *Dnes neordinuji*, 1948, rež. Vladimír Slavínský).

Druhý přijatelný typ populární beletrie představoval žánrový historický román Jana Morávka, zaměřený na sociální problémy lidových postav a obracející se především k venkovským čtenářům. Podle titulní povídky triptychu *Blázen z Lorety*, vydaného roku 1946, byl natočen a téhož roku uveden film *Průlom* (f. 1946, rež. Karel Steklý).

Výrazně častěji než dříve se literárním východiskem filmů stávala díla umělecky renomovaných autorů, což se při sílícím důrazu na slovesný podklad

a proklamované snaze o zvýšení umělecké úrovně filmů jevílo jako záruka kvality. To odpovídalo dalšímu požadavku: posílit kulturně a národně výchovnou úlohu filmu. V návaznosti na okupační kinematografii a její příklon ke klasické literatuře jako nositelce a udržovatelce národních hodnot vznikaly nyní adaptace děl nejen autorů 19. století (Aloise Jiráska, Zikmunda Wintra, Jana Nerudy, Antala Staška), ale též prozaiků, kteří se proslavili až na počátku 20. století a mezi válkami, mimo jiné Fráni Šrámka, Karla Čapka, Ivana Olbrachta, Marie Majerové, Marie Pujmanové, Karla Poláčka. Přednost měly texty dobře známé a osvědčené, předlohy vydané za okupace byly využívány spíše ojediněle. Ze starších děl se přitom vybírala ta, jež navozovala určité paralely s dobovými problémy a náladami, a mnozí tvůrci prováděli také aktualizaci posuny oproti předloze.

Úpravy však nikdy nešly tak daleko, aby filmy opírající se o literární předlohy přímočaře reflektovaly problémy nedávné minulosti a bezprostřední současnosti. Skutečnost, že literatura byla vnímána především jako zásobník tradičních hodnot, dokládá fakt, že snímky s válečnou, okupační a odbojovou tematikou anebo zacílené na těžkosti poválečného života (bytová krize apod.) vesměs vznikaly podle původních scénářů. I když k jejich autorům někdy patřili populární beletristé (jako například Vladimír Tůma, spoluscenárista raného partyzánského dramatu *Hrdinové mlčí*, f. 1946, rež. Miroslav Cikán), hojná soudobá populární produkce tohoto typu se jako námětový zdroj těchto filmů nikdy neprosadila. Spíše se náměty a scénaristickou spoluprací na snímcích ze současnosti podíleli respektovanější autoři jako František Götze (drama o odboji a kolaboraci *V horách duní*, f. 1946, rež. Václav Kubásek) či Miloslav Fábry (film o zápasech českých usedlíků s henleinovskými bojovníky v předválečných Sudetech *Uloupená hranice*, f. 1947, rež. Jiří Weiss). Literární materiál pro komedii o lásce českého mladíka a dívky ze Slovenska na pozadí komunálních zmatků pokvětnové Prahy *Nevíte o bytě?* (f. 1947, rež. Bořivoj Zeman) připravil mladý slovenský scenárista Ján Kadár. Prvním filmem tohoto druhu, který se opíral o přepis původního literárního díla, se stala teprve *Němá barikáda*, uvedená ovšem až v další, poúnorové fázi kulturního vývoje (f. 1949, rež. Otakar Vávra, podle několika povídek ze stejnojmenné Drdovy sbírky).

S poetikou předválečného filmu nejvíce souzněly adaptace historických próz, jejichž příprava plynule přešla z periody válečné do poválečné. Přepisy próz Zikmunda Wintra *Rozina sebranec* a *Nezbedný bakalář* (f. 1945 a 1946, rež. Otakar Vávra) nebo přepis povídky z cyklu Karlštejnské vigilie od Františka Kubky (f. s tit. *Alena*, 1947, rež. Miroslav Cikán) nabízely možnost úniku do světa minulosti a zdůrazňovaly poutavost děje, barvitost kostýmů a prostředí. Prostřednictvím historické fikce se však nepřímě prosazoval i postoj k přítomnosti: příznačné bylo odsuzování pýchy a sociální necitlivosti bohatých rakovnických měšťanů v *Nezbedném bakaláři*. Hledání historické

paralely k dobové situaci se podstatně promítlo do volby dramatu Aloise Jiráska *Jan Roháč*, jehož přepis zdůrazňoval nacionální patos, protiklad slovanství a německví, panstva a lidu i potřebu národní jednoty (f. s tit. *Jan Roháč z Dubé*, 1947, rež. Vladimír Borský). Z hlediska sociálního pak nejlépe dobové tendence vystihla adaptace dvou kapitol *Sirény* Marie Majerové (f. 1947, rež. Karel Steklý, téhož roku oceněno Zlatým lvem na filmovém festivalu v Benátkách). Tematika třídních konfliktů a sebeuvědomování dělnictva se tu ještě potkávala s dramatičností a patetickým vyzdvižením individuální tragiky.

Aktualizační zásahy se někdy omezovaly na povrchové přenesení děje do současnosti; tak vypadal film natočený podle divadelní hry Fráni Šrámka *Léto* (f. 1948, rež. K. M. Walló). Jiným postupem bylo doplňování a obměňování motivů: přepis novely *Předtucha* (f. 1947, rež. Otakar Vávra) Marie Pujmanové byl rozšířen o motiv mládežnického kolektivismu a brigádnického pracovního úsilí, nedostatečně provázaný s hlavní dějovou linií. Týž režisér aktualizoval román Karla Čapka *Krakatit* (f. 1948) tím, že dal závěrečnému výbuchu podobu atomového hříbu. Jako nejméně účinná strategie se v pokvětnovém filmu ukázala snaha o ideové zjednodušení předlohy: adaptace Nikoly Šuhaje loupežní-



František Kreuzmann a Marie Glázrová
ve filmu *Rozina sebranec*, rež. Otakar Vávra,
1945



Jaroslav Seník,
Antonín Kurš
a Ladislav Boháč
ve filmu *Jan
Roháč z Dubé*,
rež. Jaroslav
Boháč, 1947



Marie Vášová a Ladislav Boháč v *Siréně*, rež. Karel Steklý, 1947

ka trivializovala Olbrachtův román hodnotovou polarizací a schematickou proklamativností, jež měla dokazovat nezbytnost revolučního řešení sociálních a národnostních problémů (f. s tit. *Nikola Šuhaj*, 1947, rež. M. J. Krňanský).

Bylo příznačné, že psychologická próza, jejíž vlna kulminovala v literatuře konce třicátých a první poloviny čtyřicátých let, zůstávala na okraji zájmu filmařů. Psychologický aspekt se sice v nemalé části

poválečné filmové tvorby uplatňoval a usiloval o postižení duševních procesů a niterných motivací, více než o bezprostřední vliv konkrétních literárních děl však šlo o důsledek tvarového vývoje filmu samého a o souběžnost obou druhů umění. Z novější prózy daného typu se zfilmování dostalo jen zmíněné Předtuše Marie Pujmanové. Východiskem psychologizujících filmů se vedle původních scénářů stávala díla cizojazyčná, zakotvená v jiném prostoru i čase (Bořivoj Zeman natočil podle románu norského spisovatele Sigurda Christian-sena snímek o člověku poznamenaném nařčením ze zbabělosti *Mrtvý mezi živými*, f. 1946, Jiří Slavíček podle stejnojmenné Gogolovy povídky film o iracionalitě zla *Podobizna*, f. 1948).

Těsněji se film a literatura přiblížily v zájmu o folklor. Básnická tvorba navazující na lidovou slovesnost a edice folklorních textů, jako byl Plickův a Volfův *Český rok*, získaly svůj protějšek v celovečerním animovaném filmu Jiřího Trnky *Špalíček* (f. 1947). Špalíček, vycházející z lidových písní a říkadel a ztvárňující lidové zvyky, se stejně jako *Český rok* vyznačoval cyklizací na základě přírodního času (v šesti epizodách je zde zachycen průběh roku na tradičním českém venkově), snažil se postihnout archetypální podoby a projevy češství a vyzníval jako oslava pokojné lidské práce.

I když se aktuální literární tendence na pokvětnovém českém filmu vzhledem k jeho zaměření na starší díla výrazněji nepodepsaly, jeho charakter byl po celé toto období určován právě pojmáním literatury jako mnohostranného zdroje námětů a posílením vlivu literární sféry jako takové. Nadřazování literárních složek a norem složkám ostatním mělo filmu pomoci na jeho cestě od lehké zábavy k národně a společensky závažnému umění.

Od posilování národního sebevědomí k postupné politizaci rozhlasového programu

Místo slovesných a dramatických pořadů v celku rozhlasového vysílání i jejich tvárné limity určovalo po válce přesvědčení, že rozhlas má především sloužit každodennímu občanskému životu, vytvářet „kolektivní zvukový prostor“, stvrzovat poválečný optimismus, všestranně vychovávat a vzdělávat.

Četné přenosy přibližovaly posluchačům nejrůznější celostátní slavnosti, manifestace, trýzny za padlé. Jedním z nejsledovanějších pořadů v dějinách rozhlasu byly reportáže Františka Gela ze soudního procesu s válečnými zločinci v Norimberku (*Norimberský deník*, listopad 1945 – říjen 1946). Rozhlas ale přímo přenášel také například průběh shromáždění kulturních pracovníků z pražské Lucerny (květen 1945) nebo rozloučení s básníkem Josefem Horou (červen 1945). Zejména v prvních poválečných měsících rozhlas pomáhal při pátrání po rodinných příslušnících, přispíval k organizování repatriace, osidlování pohraničí či shromažďování prostředků na pomoc obětem války. Mobilizační relace tvořily zpočátku až osmdesát procent vysílacího času. Vyrůstalo z nich nové, v podstatě agitační pojetí rozhlasového programu jako aktivního účastníka a činitele společenských změn.

Naplňování požadavku, aby rozhlasové vysílání přispělo k demokratizaci kultury, vedlo však v poválečné atmosféře zákonitě k postupné politizaci všech redakcí rozhlasu.

I na literárně dramatických pořadech se cenila spojitost s národním životem a prosazování základního politického programu země. V jeho duchu vyhlásil v prosinci 1945 přednosta rozhlasového odboru ministerstva informací Ivan Olbracht jako cíl rozhlasového vysílání upevňování vztahu k slovanským národům, především k Sovětskému svazu. Tuto orientaci vyjadřovaly pravidelné relace *Co nám dala ruská literatura* a *Hlasy slovanských literatur*. Ještě v souladu s poválečnou koncepcí Československa jako mostu mezi Východem a Západem byl připravován i cyklus *O anglo-americkém vlivu na naši literaturu*.

Posluchačsky úspěšné byly besedy Václava Růta, jednoho z předních redaktorů meziválečného Radiojournalu a zároveň strukturalisticky orientovaného teoretika rozhlasového umění, se středoškolskými studenty o jejich četbě. Spisovatelé se v pravidelných nedělních pořadech vyjadřovali k současnosti,

k publicistickému žánru směřoval i cyklus relací *Básník týdne*. Příznačný rozmach zaznamenaly kurzy správné češtiny, jejichž cílem byla očista mateřského jazyka od germanismů a slangu, oblibu si získávaly různé vzdělávací, ale i hodnotící ankety (už v roce 1946 například mohli posluchači hodnotit v rámci ankety o nejlepší rozhlasovou hru jedenapadesát inscenací).

Dobové rozhlasové věstníky potvrzují, že časově velký rozsah zaujímaly po válce zábavné pořady, které už svými názvy měly navozovat dobrou náladu (pestrý pořad, lidový pestrý pořad, populární pořad apod.). V opakujících se *Hodinkách dobré nálady* byl uváděn politický kabaret *Pozor! Vysoké napětí* a revue *Rozhlasová pouť*. Jan Werich navázal na předválečné Zvukové měsíčníky protagonistů Osvobozeného divadla pravidelným pořadem *Werich minus Voskovec*. Z pražské kavárny Vltava se od roku 1946 vysílaly koncerty a kabarety Vladimíra Dvořáka.

Literární redakce se snažila obnovovat a posilovat národní sebevědomí poetickými montážemi. Těsně po válce připravili Josef Tráger a Jiří Frejka relaci poezie s válečnými a revolučními motivy pod názvem *Věrní zůstaneme*, Miloslav Jareš dramatizaci básně Svatopluka Čecha *Ve stínu lípy*, Václav Růt pořad z Nerudových veršů, recitován byl Máchův Máj, ukázky z poezie Jiřího Wolkra, verše na oslavu T. G. Masaryka, povzbudivým slovním doprovodem



Z vysílání Čapkova dramatu RUR v pražském rozhlasu

byly prokládány hudební relace (např. *Revoluční scény z českých oper* aj.). Během prvního poválečného roku byl také vysílán cyklus pořadů *Pozdrav mrtvým*, který do vysílání uvedl již v květnu roku 1945 Václav Černý jako poctu spisovatelům padlým během druhé světové války.

Výjimečnou kvalitu měla repríza Holanova pořadu z české poezie *Vlast zpívá* (prem. 1939, repríza v rámci oslav prvního výročí konce války 10. května 1946), kontrastně působila relace *Básnická svědectví z koncentračních táborů* (roz. 1946). Národní sebevědomí měl posilovat i cyklus českých divadelních her, vysílaný z podnětu prvního programového ředitele rozhlasu Mirko Očadlíka a příznačně zahájený v červenci 1945 Jiráskovou hrou Gero. Následovala Lucerna, Tylův Strakonický dudák, Šubertův Jan Výrava, Tylovi Kutnohorští havíři, Erbenovi Sládcí, Zeyerův Neklan, Čapkova Matka, Fischerovi Přemyslovci, Tylův Jan Hus i další Jiráskovy hry s revolučními motivy Jan Žižka a Jan Roháč.

V rámci pravidelně uváděné četby na pokračování byla vedle české klasické prózy interpretována i literatura meziválečná, zejména ta, která byla za okupace zakázána (apokryfy, cestopisy a pohádky Karla Čapka, povídky Karla Poláčka, Heleny Malířové, Eduarda Basse, romány Ivana Olbrachta, Egona Hostovského, Karla Schulze, Marie Majerové, Marie Pujmanové, Vladimíra Neffa).

Brněnská stanice zahájila v říjnu roku 1946 cyklus *Čteme z rukopisů*, v němž kromě ukázek z děl autorů, jejichž význam nepřekročil hranice regionu, zazněly i verše Oldřicha Mikuláška a Josefa Kainara; v pražském studiu byl realizován podobný pořad z rukopisů Jaroslava Seiferta.

Důležitou složkou vysílání, která pracovala se specifickou podobou řady dramatických prostředků a nejednou využívala citací z literatury, bylo již od počátků existence rozhlasu pásmo. Pro stavbu rozhlasového pásma byla od třicátých let charakteristická metoda montáže, vzájemná konfrontace publicistických a uměleckých textů, hudby, zvukových efektů, reportážních vstupů. Poetika rozhlasového pásma ztrácela během tří poválečných let svou dřívější látkovou šíři, pásmo se uplatňovalo nejen jako umělecký žánr, ale také jako propagandistický, vzdělávací i popularizační prostředek (např. seriál Zikmunda Skyby o lidské práci *Chléb náš vezdejší*, roz. 1945; cyklické pásmo Františka Gela o občanské obětavosti *Bílá kniha*, roz. 1947; revoluční motivy v díle K. H. Máchy vyzdvihl v pásmu *Poutník*, roz. 1948, Václav Růt).

Bohaté zkušenosti s tvorbou rozhlasového pásma (k předním autorům patřili Dalibor Chalupa, Josef Bezdíček, Václav Růt, František Gel) umožnily po válce snadné přijetí anglosaské varianty téhož žánru označované jako feature. K základním vlastnostem feature patřila vyhrocená aktuálnost námětu, mobilizující idea, složitě členěný tvar nerespektující většinou jednotu děje, času a místa. Kompoziční výstavba byla ve srovnání s tradiční rozhlasovou hrou značně uvolněná, dramatické postavy jen neurčitě načrtnuty. Poprvé bylo žánrové označení feature v Československu použito v souvislosti s uvedením

scénářů protifašisticky orientovaného amerického autora Normana Corwina v režii Josefa Bezdičky (*Bez názvu*, roz. 1946; *Triumfální akord*, roz. 1947; *Putování Heliodora Nováka*, roz. 1947). Corwinovy texty se odkláněly od umělé fabule a směřovaly k úryvkovitě zaznamenávaným příběhům, využívaly dokumenty, dialogy se v nich střídaly s esejisticky psanými úseky. Domácí atmosféře vyhovovaly svým protiválečným nábojem, ale i proklamativní nedůvěrou vůči liberálnímu politickému systému.

Pásmo-feature odpovídalo dobové poptávce po autentickém svědectví, v Gelově koncepci bylo později obohaceno i o prvky životopisné a populární vědecké (pásmo o Jaroslavu Heyrovském, Robertu Kochovi, Louisi Pasteurovi, Heinrichu Schliemannovi), což nepochybně ovlivnilo nejen oblíbený žánr rozhlasových životopisných her, ale i ustavení literatury faktu jako samostatné vnímaného žánru.

České rozhlasové drama dosahovalo od třicátých let evropské úrovně, a to zejména díky brněnskému tvůrčímu triu Dalibor Chalupa, František Kožík a Josef Bezdiček. Inscenace rozhlasových her se tehdy vysílaly živě, což limitovalo možnost jejich reprízování (muselo jít o novou inscenaci, často i v pozměněném obsazení). Možnost zápisu pořadů na magnetofonový pás, dostupná až po válce, umožnila rozhlasové dramaturgii, aby se ohlédla za svým dosavadním působením a špičkové výsledky zpřístupnila jednou provždy. Základem postupně vytvářeného Zlatého fondu Československého rozhlasu se stala nová nastudování meziválečných úspěšných (a to i mezinárodně) rozhlasových her (Josef Toman: *Řeka čaruje*, roz. 1936/1946; K. J. Beneš – Václav Sommer: *Uloupěný život*, roz. 1938/1946; František Kožík: *Cristobal Colón*, roz. 1934/1948, *Ďábelská sonáta*, roz. 1939/1948).

Do Zlatého fondu byly postupně zařazovány i méně kvalitní obnovené – válečné či předválečné – inscenace jako *Hádání z marnosti* Stanislava Lahodného (roz. 1945, téhož roku vyšla i knižně), *Prstýnek* Jaroslava Strnada (roz. 1946) nebo posluchačsky oblíbené komedie Zdeňka Jirotky *Škola společenské výchovy* (roz. 1945), *Rodinná tradice* (roz. 1948), *Hvězdy nad starým Vavrouchem* (roz. 1946, téhož roku vyšla i knižně spolu s oběma zmíněnými autorovými hrami). V rámci návratů k dříve oblíbeným typům rozhlasové dramatiky byly inscenačně obnoveny též některé detektivní hry nebo hudební komedie. Rozhlasová hra předchozích let se tak posluchačům představila ve všech svých hlavních polohách – od experimentálních textů třicátých let přes psychologická, existenciální a jinotajná dramata z období okupace až po oddechovou produkci detektivní a humoristickou.

Během prvních poválečných let čerpala rozhlasová dramaturgie ještě ze zkušeností let třicátých, k dispozici měla i první závažnější teoretické studie o rozhlasové hře jako samostatném uměleckém oboru. Překonána byla teorie o rozhlasové hře jako umění pro slepé, naopak z pozice vnímatele byl zdůrazňován posluchačův vnitřní pochod představ, obecně byla již přijata teze,

že rozhlas má blíže k literatuře než k divadlu či filmu. Z tematického hlediska se od původní rozhlasové hry očekávalo zaměření na nitro hrdinů, na vztahy mezi postavami, psychologické aspekty textu měly být upřednostňovány před dramatickým konfliktem. Podařilo se obnovit i předválečné kontakty se zahraničními rozhlasovými studií a do českého vysílání se – především zásluhou Františka Kožíka – dostaly již v roce 1946 kvalitní hry francouzské, polské, norské, belgické, anglické i americké.

Novou domácí produkci se jednotlivá studia snažila získat opakovaně vypisovanými soutěžemi, do nichž se každoročně hlásilo několik set autorů. Očekávaný zájem předních literátů se však soutěžemi probudit nepodařilo a záplava nových scénářů přinesla jen ojediněle uměleckou kvalitu.

Autoři prvních poválečných rozhlasových her se více než na tvar inscenací zaměřovali na manifestační charakter svého sdělení. Jednotlivé texty se schematicky vyrovnávaly s protektorátní zkušeností, oslavovaly hrdinství partyzánů, časté byly obrazy z květnového povstání, žánrové výjevy ujišťující o statečnosti a solidaritě obránců barikád (Jana Eliášová: *Lesy sestupují do měst*, roz. 1945; Ota Pokladník: *První den a Zéro čeká na nepřitele*, roz. 1946; Jiří Procházka: *Bitva*, roz. 1947; Jiří Kabelák – Antonín Langer: *Voják a vlaštovky*, roz. 1948).

I zkušenější autoři však v situaci, kdy mohli upustit od jinotajů a náznaků, začali být sentimentální a jejich hry byly přetíženy symbolikou a verbalismem. Karel Beníško využil ve hře *Zadívejte se na hvězdy* (roz. 1947) tradičního symbolu matky, která ve všech válkách odnepaměti bojuje o život dítěte. Motiv mateřství uplatnil také Antonín Hirsch, když ve hře *Měla jsem tři syny* (roz. 1947) pateticky vyzýval ke sjednocení evropských národů. Lidský horizont hledal pomocí zlyrizovaného životního příběhu manželů Curieových Pavel Kypr ve hře *Prvek lidskosti* (roz. 1947). Dokumentární hru *Návrat Jiřího Škály* (roz. 1947) napsal Bohumír Polách podle vzpomínky Františka Fajtla na zahraničního letce Františka Truhláře. Poláchovo zpracování osudů zohaveného letce překvapilo nejen způsobem, jakým autor využil specificky rozhlasových postupů, ale i manipulací s fakty, která předjímala pozdější propagandistické využívání memoárů (autor si osudy příslušníka západního odboje upravil tak, aby mohl tématem hry učinit i jeho přerod v prosovětsky orientovaného komunistu).

Tematicky i tvarem, korespondujícím s corwinovským feature, zaujala posluchače, kritiky a posléze i rozhlasové historiografy jako nejlepší inscenace prvního poválečného období hra Miloše Velínského *Josef se vrátil* (v režii Josefa Bezdíčka byla premiérově uvedena 9. března 1948). Stárnoucí dělník v ní vyprávuje o svém životě od první světové války až po utrpení v koncentračním táboře za druhé světové války. Velínského hra byla výjimečná nejen svým důrazem na osobní perspektivu vyprávění, ale i vynalézavou kompozicí: ústřední monolog byl rytmicky přerušován dialogickými pasážemi, které jako by vystupovaly z vypravěčovy paměti.

Prímočarou paralelu k současným klíčovým tématům hledalo rozhlasové drama i v alegorických látkách ze vzdálenější minulosti. Jestliže Vladimír Müller zasadil hru *Zrádce Arnošt Ottovalský* (roz. 1948) do doby švédského obležení Prahy, titulní téma zrady národního společenství bylo pro dobového posluchače mimořádně časové. Podobně v rádiu vyznívaly i hry Franka Tetauera (např. *Vlajky v plamenech*, roz. 1948, o protirakouské vzpouře v Boce Kotorské), motiv odboje proti sociálnímu útisku byl zřetelný v hrách o selských rebeliích v Čechách (např. *Jakub Kubata* Donáta Šajnera, roz. 1947).

Náměty ze současnosti se zatím objevovaly v rozhlasových hrách jen zřídka. Spíše ironickou předzvěstí budovatelské literatury padesátých let se stala veselohra *Stachanovci* K. M. Walló (roz. 1947), „lidový“ příběh dvou soustružníků, kteří v touze po lepším životě opustili dělnický stav a stali se úředníky-šmelináři. Na správnou cestu je vrátí teprve střet s nejlepšími dělníky-stachanovci. Dobové reálie Walló komediálně stylizoval a schematický příběh odlehčil pouťovými šlágry.

Od počátku roku 1948 vstoupil Československý rozhlas plně do služeb KSČ, což se pochopitelně projevilo i v produkci rozhlasových her a literárních relací. Určitou výjimkou byly ještě politicky nezatížené literární cykly *Karlova univerzita v literatuře* a *Rok 1848 v českém písemnictví*, ale základní dramaturgická orientace směřovala k oslavě společenských změn a k vítání nové doby jako završení cesty k sociální spravedlnosti. Čtvrtstoletí existence českého rozhlasového vysílání ocenila Mezinárodní výstava rozhlasu (MEVRO, květen 1948), jejíž průběh přímo z pražského výstaviště komentovali Pavel Kohout a Karel Kyncl a která rozhlasové funkcionáře utvrdila ve správnosti nastoupené cesty. Tvůrčí pracovníci rozhlasu očekávali od Světového festivalu rozhlasové hry, připravovaného rovněž na květen 1948, znovunastolení uměleckých měřítek. K tomu však již nedošlo – brzy po únorovém převratu byl připravovaný program festivalu okleštěn „o hry lidově demokratické kultuře cizí“ a původně očekávaný smysl akce se již nemohl naplnit.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA A PRAMENY

■ Úvodem

Doplňující bibliografické kapitoly, jež následují, mají čtenářům pomoci k základní orientaci v sekundární literatuře a místech uložení pramenných materiálů k českým literárním dějinám období 1945–89. Toto období je díky existenci specializovaných pracovišť, periodicky vycházejícím pracím i soupisovým publikacím bibliograficky poměrně obsáhle zpracováno. Velké slovníkové projekty posledních let zachycují navíc kromě knih jednotlivých autorů též sekundární literaturu o jejich díle, proto může být námi uváděný výčet titulů výběrový.

Přehled literatury předmětu se skládá ze dvou částí. První z nich – Základní literatura a prameny – zahrnuje publikace obecnějšího charakteru nebo dílčí práce, které se vztahují k větší části poválečného období. Pozornost je zde věnována syntetickým literárněhistorickým výkladům, dílům lexikografickým, bibliografickým příručkám či periodikům a rovněž základním publikacím k archivnímu výzkumu (přehledům, soupisům a průvodcům). Jednotlivé tituly doplňujeme stručným komentářem a dodatkem, zda v době přípravy tohoto textu byly dostupné prostřednictvím elektronických médií. Tato část bibliografie je uvedena pouze v prvním svazku souboru Dějin české literatury 1945–1989, v dalších se již neopakuje.

Druhou část přehledu literatury předmětu představují dílčí bibliografické kapitoly ke každému svazku, sledující v základních obrysech průběh výkladu Dějin. Do těchto podkapitol, nazvaných vždy podle období, o němž pojednávají, zařazujeme v první řadě vybrané knižní publikace k literárnímu a divadelnímu životu, dílu básníků, prozaiků a dramatiků, kteří v daném časovém úseku publikovali a jsou zmiňováni v textu Dějin. Vedle prací knižních připomínáme rovněž odborné studie (v převážné většině literárněhistorické) otištěné v kulturních, literárních a literárněvědných periodických tiscích a sbornících; spíše ve výjimečných případech zmiňujeme ostatní texty a knižní soubory (bibliografické přehledy, memoáry či memoárově laděné sborníky, kritické stati atd.). Jednotlivé tituly byly vybírány z bibliografických a lexikografických zdrojů zmíněných v úvodní souhrnné kapitole, nejvíce využívaný zdroj představovala elektronická verze *Bibliografie české literární vědy* dostupná na internetových stránkách Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky.

V dílčích kapitolách odkazujeme zpravidla na první knižní vydání v souboru textů příslušného autora. V odůvodněných případech uvádíme některé z vydání následujících, nepřipomínáme však předchozí vydání časopisecké a nevysvětlujeme případné rozdíly mezi jednotlivými variantami textu. Ponecháváme-li ve výjimečných případech odkaz na starší variantu, je naším záměrem vyzdvihnout význam celku (např. sborníku či antologie), do něhož byl příslušný příspěvek zařazen. Důvodem pro toto rozhodnutí byla zejména skutečnost, že značná část výborů z literárněvědných studií byla sestavena

z prací již dříve otištěných časopisecky nebo jako doprovodné komentáře (předmluvy, doslovy atd.) ve vydáních beletristických děl. Některé soubory se také dočkaly opakovaného vydání, při němž autor či editor mnohdy zasahovali do původního textu, opravovali jej a doplňovali. Není proto výjimkou, najdeme-li jednotlivé studie (někdy pod různými názvy) ve dvou či třech odlišných podobách.

Do textu dílčích kapitol nezařazujeme soubory a texty, v nichž je výklad silně poznamenán dobovou ideologií nebo v nichž jsou i detailní a zdánlivě přínosné materiálové analýzy podřízeny výrazně ideologizující sumarizaci, vyvolávající pochybnosti o relevanci samotného výzkumu. Jako markantní příklad nezařazované publikace uvedme knihu Milana Blahynky *Pozemská poezie. Kapitoly k české poezii 1945–1975* (Praha 1977), v níž je výklad zkreslen dobově poplatným konstruktem tzv. pozemšťanství. Publikace je v tomto případě ponechána pouze v hlavním výkladu Dějin k období let 1969–89 v kapitole Myšlení o literatuře. Jsme si ovšem vědomi, že jednoznačné a obecně přijatelné kritérium zejména pro oficiální literárněvědnou produkci z padesátých a sedmdesátých let lze jen stěží nalézt a že výběr materiálů v případě sporných titulů nutně podléhal subjektivní interpretaci. Případné zájemce o úplný přehled o titulech, jež byly vybraným problémem věnovány, proto odkazujeme na již zmíněné bibliografické a lexikografické zdroje.

Do přehledu sekundární literatury dále nezařazujeme přípravné studie k Dějinám, jež byly v domácím odborném tisku zveřejňovány od zahájení projektu. Výjimku ovšem v tomto případě tvoří příspěvky Přemysla Blažíčka, jejichž text při redakci Dějin prošel zásadními úpravami a byl rovněž výrazně zkrácen. Po delších úvahách do textu doprovodných bibliografických kapitol většinou nezařazujeme ani paměti, vzpomínky a další memoárovou literaturu, a to z několika důvodů. Některé z těchto textů byly (oficiálně, samizdatově či v exilu) vydány již před listopadem 1989 (např. Václav Černý, Bedřich Fučík, Josef Híršal, Jaroslav Seifert), a jsou tedy obsaženy přímo ve výkladových kapitolách Dějin, ve specializovaných kapitolách nazvaných Memoáry. Tyto kapitoly rovněž doporučujeme k prostudování zájemcům o bližší seznámení s tematikou, obdobně jako zmíněné kapitoly věnované myšlení o literatuře. Dalším důvodem byla skutečnost, že memoárové práce bývají většinou uvedeny i ve výkladových pasážích, respektive v bibliografii základních lexikografických příruček (Lexikon české literatury, Slovník českých spisovatelů od roku 1945). I v případě memoárové literatury ovšem v textu ponecháváme jisté výjimky, a to zejména u doplňkových kapitol Dějin pojednávajících o literatuře a literárním životě v exilu a v masových médiích, kde vybrané paměti někdy představují prakticky jedinou literaturu k tématu.

V textu bibliografických kapitol v naprosté většině neuvádíme ani dobové kritické ohlasy na vydání jednotlivých děl. Výjimku v tomto případě tvoří významné kritiky, jež rozsahem výkladu a svým zaměřením na obecnější problematiku přesahují rozměr obvyklé kritické reflexe díla (např. kritika Václava Černého Hrst poznámek k socialistickému realismu).

Jednotlivé tituly zaznamenáváme formou zkráceného bibliografického záznamu. Jméno autora je uvedeno v komentáři, pochází-li konkrétní text ze souboru statí téhož autora, toto jméno již u bibliografického odkazu neopakujeme. U knih kromě autora a názvu doplňujeme pouze místo a datum vydání. U publikací periodických dále zaznamenáváme rok vydání, číslo periodika a stránkový rozsah. V případě sborníkové publikace doplňujeme, je-li uvedeno, rovněž číslo svazku a editora příslušného sborníku.

Základní literatura a prameny

■ Souborné literárněhistorické práce

Období 1945–89 bylo zpracováno v rámci historických přehledů dějin české literatury, vznikajících především z propedeutických důvodů. Klíčovou publikací postihující komplexně a vyváženě vývoj české literatury od jejího vzniku po současnost představuje soubor koncipovaný jako středoškolská učebnice, jenž pod názvem *Česká literatura od počátků k dnešku* (2., doplněné vydání Praha 2002) připravili k vydání Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková a Jiří Holý. Výklad sledovaného období (Jiří Holý) je členěn do tří základních oddílů (čtyřicátá a padesátá léta, šedesátá léta, od sedmdesátých let do současnosti) a sleduje jak proměnu společenského a ideového kontextu, tak samotný literární vývoj prostřednictvím hutných charakteristik klíčových literárních děl. Publikace obsahuje kromě stručných bibliografických dodatků k jednotlivým kapitolám rovněž komentovaný přehled sekundární literatury předmětu a byla doplněna cyklem antologií přinášejících ukázky z důležitých beletristických i esejistických textů různých autorů. K poválečnému období se vztahuje svazek *Knihy textů. Česká literatura od počátků k dnešku 4. Od roku 1945 do současnosti* (Praha 2001, edd. Jiří Holý, Emil Lukeš). Další základní syntetizující publikací je *Panorama české literatury. Literární dějiny od počátků do současnosti* (Olomouc 1994, edd. Lubomír Machala, Eduard Petř), editory rovněž charakterizovaná jako středoškolská příručka k dějinám literatury. Výklad je v ní soustředěn do medailonů výrazných osobností, v jejichž rámci jsou uváděna jednotlivá díla. Stručné úvodní kapitoly přibližující společenský a ideový kontext literárního vývoje jsou redukovány na poznámky k vybraným událostem, informace o dobových myšlenkových proudech a výčty periodik. Na rozdíl od předchozí příručky je výklad méně strukturován, periodizační mezník představuje pouze rok 1968; práce obsahuje i stručný nekomentovaný soupis sekundární literatury k tématu.

Třetí základní práci zaměřenou na celé sledované období, soustředěnou však na problematiku jediného literárního druhu – poezie – představuje příručka *Na tvrdém loži z psího vína. Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno 1998). Autoři Zdeněk Kožmín a Jiří Trávnický v ní spojují literárněhistorický výklad reflektující zejména myšlenkové proudy dobové básnické tvorby se stručnými interpretacemi veršů v pasážích věnovaných jednotlivým autorům. Publikace obsahuje seznam základní sekundární literatury předmětu doplněný o krátké komentující glosy.

■ Slovníkové příručky

Základní lexikografickou publikaci pro dané období představuje dvojdílný *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* (I., Praha 1995, 2., doplněné vydání tamtéž 1999, II., tamtéž 1999, ed. Pavel Janoušek). Tato příručka zahrnuje vedle výkladu o životě a tvorbě jednotlivých autorů i úplnou primární bibliografii jejich knižně publikovaného díla a výběrovou bibliografii kritické a literárněvědné reflexe. Doplněkem uvedeného slovníku je *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945–2000* (Brno – Olomouc 2002, Blahoslav Dokoupil a kol.), charakterizující veškerá oficiálně vydávaná domácí literární periodika daného období. Výklad tvorby autorů poválečného období založený na výběrové primární bibliografii je obsažen také ve *Slovníku českých spisovatelů* (2., přepracované a doplněné vydání Praha 2005, Věra Menclová, Václav Vaněk a kol.). Slovník obsahuje krátké přehledové kapitoly k jednotlivým úsekům literárních dějin (autorem textu k literatuře po roce 1945 je Petr A. Bílek). Na autory a literární instituce před rokem 1945 je zaměřen nejrozsáhlejší český literárněvědný lexikografický projekt – *Lexikon české literatury. Osoby, díla, instituce* (dosud 3 díly, I., Praha 1985, II., tamtéž 1993, ed. Vladimír Forst; III., tamtéž 2000, ed. Jiří Opelík). Obsahuje rovněž informaci o poválečné tvorbě autorů, kteří knižně debutovali do roku 1945.

Pro poznání dobových konkretizací literárních jevů a seznámení s některými autory dobového významu si svoji funkci udržují i starší slovníky spisovatelů, vznikající od padesátých let. Svou bibliografickou a starší lexikografickou práci zúročil Jaroslav Kunc ve *Slovníku českých spisovatelů beletristů 1945–1956* (Praha 1957), jenž představuje první obdobnou práci pro dané období. Obsahuje hesla o autorech prózy, poezie a dramatu, jejichž výběr je v některých případech redukován s ohledem na dobovou politickou situaci (neobsahuje například medailony autorů, kteří odešli po roce 1948 do emigrace). Heslářem, ale i způsobem zpracování se přelomovou a pro další lexikografické práce výchozí příručkou v okamžiku svého vydání stal *Slovník českých spisovatelů* (Praha 1964, Jiří Opelík, Rudolf Havel a kol.), zahrnující hesla od nejstarších dob do roku 1963. Práce autorů, kteří směli po roce 1968 oficiálně publikovat, zachycuje *Slovník české literatury 1970–1981* (Praha 1985, ed. Vladimír Forst). Jakýsi protipól k publikacím sledujícím tvorbu oficiálního proudu literatury v době normalizace tvoří *Slovník zakázaných autorů. 1948–80* (Praha 1991, Jiří Brabec a kol., vznikl přepracováním původního samizdatového vydání a vyšel i v exilu). Dílčí pokusy o zachycení používaných šifer a pseudonymů završila specializovaná publikace Jaroslava Vopravila *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře. (Anagramů, kryptonymů, značek, jmen původních, přijatých, dvojitých, polatinštělých atd.)* (Praha 1973). Práce sleduje značný časový rozsah a zahrnuje i stručná hesla věnovaná autorům v době vzniku zakázaným, z toho důvodu byla také její distribuce výrazně omezena.

Dějiny nakladatelského podnikání v exilu zpracoval Aleš Zach ve slovníkové publikaci *Kniha a český exil 1949–1990. Bibliografický slovník nakladatelství, vydavatelství a edic* (Praha 1995), v níž je výklad o dějinách uvedených institucí doplněn soupisem jejich knižní produkce. Interpretační hesla zaměřená na románovou a jinou prózu poválečného období obsahuje *Slovník české prózy. 1945–1994* (Ostrava 1994, edd. Blahoslav Dokoupil, Miroslav Zelinský), navazující na řadu interpretačních příruček (Rozumět literatuře, Česká literatura 1945–1970 atd.), jež zmiňujeme v textu bibliografických kapitol k jednotlivým obdobím. Na rozdíl od těchto příruček postihuje slovník celý časový

úsek sledovaný výkladem Dějin, hesla věnovaná jednotlivým knihám rovněž shrnují sekundární literaturu k tématu. Náčrt poválečného vývoje jednotlivých literárních žánrů je obsažen v heslech *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl 2004, Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.). Na pomezí historické a publicistické práce stojí *Slovník české literární fantastiky a science fiction* (Praha 1995) Ivana Adamoviče. Úvodní studie Ondřeje Neffa a Jaroslava Olši jr. obsahují i nástin poválečného vývoje sledovaných žánrů populární literatury.

V elektronické podobě byla část zdrojů (mj. Panorama české literatury, 1. díl Slovníku českých spisovatelů od roku 1945, Kuncův Slovník českých spisovatelů beletristů 1945–1956, Slovník českých spisovatelů, Slovník české literatury 1970–1981, Slovník české prózy 1945–1990, příručka Kniha a český exil 1945–1990), v některých případech v aktualizované či upravené podobě, včleněna do aplikace (CD-ROM) *Česká literatura od roku 1945* (Praha 1996). Aplikace obsahuje rovněž fotografie autorů a multimediální přílohu s ukázkami z filmů natočených podle literárních předloh a s audiozáznamy vztahujícími se k sledovanému období českých literárních dějin. Dosud vydané díly *Lexikonu české literatury* byly zpřístupněny v elektronické verzi ve stejnojmenné aplikaci (CD-ROMu) doplněné fotografiemi autorů, děl a časopisů (Praha 1999).

■ Bibliografická periodika

Základní příručku, jež s různým záběrem zpracovává materiál sledovaného období, představuje *Bibliografický katalog ČSR*, později *Bibliografický katalog ČSSR* a *Bibliografický katalog ČSFR* (Praha 1946–93). Zachycuje jak veškerou knižní produkci vydávanou v Čechách (sešity *Knihy*, *Knihy české*, *Česká kniha* a od roku 1955 *České knihy*), tak informace o recepci publikovaných prací (od 1953 *České časopisy*, později *Články v českých časopisech*), o bibliografiích českých bibliografií (od 1956), o disertacích (od 1964) i o zahraniční bohemistické produkci (od 1956, výběr do roku 1989 je poznamenán dobovou ideologií). Na katalog navazuje ve všech jeho řadách *Národní bibliografie České republiky* a později *Česká národní bibliografie* (Praha 1994–dosud), připravovaná také v elektronické podobě (aktualizace čtyřikrát ročně na DVD-ROM, případně CD-ROM).

Kritické, literárněvědné a publicistické příspěvky systematicky zaznamenávané specializovaným oddělením Ústavu pro českou literaturu AV ČR (v letech 1970–92 Ústav pro českou a světovou literaturu) byly badatelské veřejnosti zpřístupňovány prostřednictvím svazků *Česká literární věda. Bohemistika* (do roku 1969 *Česká literární věda*, Praha 1965–92, zpracovávají však materiál z let 1961–80), připravovaných za redakce Emanuela Macka, Borise Mědíka a Věry Theimerové-Vladykové. Starší bibliografické záznamy i nová nadále probíhající excerpcce domácích (výběrově též zahraničních) knižních i periodických publikací je zveřejňována prostřednictvím databázové aplikace na internetových stránkách Ústavu pro českou literaturu (www.ucl.cas.cz), v době přípravy textu byly ke sledovanému období tímto způsobem publikovány údaje od roku 1962.

■ Knižně publikované bibliografické soupisy

Nedostatky bibliografického katalogu a mezery ve zpracování periodik se pokusil vyplnit Jaroslav Kunc vlastní systematickou excerpčí, zaměřenou především na recepci tvorby jednotlivých autorů. Výsledky publikoval v monumentální příručce *Česká literární bibliografie 1945–1963* (Praha 1964; 3. díl, rozšířený do roku 1966, tamtéž 1967). Období poválečné bylo zpracováno retrospektivním oddělením Národní knihovny ČSSR v *Bibliografii české knižní tvorby 1945–1960* (Praha 1973–95, ed. Viktor Palivec). Tematicky i časově užší, záběrem excerpovaných periodik však podrobnější *Bibliografii české literární vědy 1945–1955. Práce o české literatuře* (Praha 1964) připravili Olga Balášová, Miroslav Laiske, Emanuel Macek a Jaroslav Nečas. Publikace byla poznamenána cenzurními zásahy.

Kvalitně je pro celé období zpracována bibliografie exilové literatury. Výsledky retrospektivní excerpce exilových periodik a knih po vzoru bibliografických ročenek Ústavu pro českou literaturu sestavil František Knopp do souboru *Česká literatura v exilu 1948–1989. Bibliografie* (Praha 1996). Elektronická podoba této publikace s možností podrobného prohledávání je rovněž dostupná na internetových stránkách Ústavu pro českou literaturu. Přehled českých novin a časopisů se zaznamenáním historie, jmen redaktorů a s charakteristikami doby trvání jejich existence i periodicity podává publikace Lucie Formanové, Jiřího Gruntoráda a Michala Přibáně *Exilová periodika. Katalog periodik českého a slovenského exilu a krajanských tisků vydávaných po roce 1945* (Praha 1999). Katalog navazuje na soupis Michala Přibáně *České krajanské a exilové noviny a časopisy po roce 1945* (Olomouc 1995) a opírá se o bibliografickou činnost knihovny Libri prohibiti. Exilovou knižní tvorbu zpracoval Jiří Gruntorád v *Katalogu knih českého exilu 1948–1994. Libri prohibiti* (Praha 1995). Sestavovatel se zaměřil pouze na česky tištěné tituly, doplnil však i cenné údaje o signaturách příslušných knih ve vybraných knihovnách. Cenné informace a spektrum postupně rozšiřovaných databází k problematice exilu a samizdatu nabízí knihovna Libri prohibiti na svých internetových stránkách (<http://libpro.cts.cuni.cz>). Údaje o knižní produkci v češtině, slovenštině i cizích jazycích v užším časovém výseku shromáždila Ludmila Štefllová v *Knihách českých a slovenských autorů vydaných v zahraničí v letech 1948–1978 (Exil). Bibliografie* (Brno 1993).

Odborné bibliografické práce byly vydány rovněž k samizdatové literatuře. Jednotlivé svazky a zejména produkci samizdatových edičních řad zpracovala Jitka Hanáková v publikaci *Edice českého samizdatu 1972–1991* (Praha 1997). Kniha stručně charakterizuje zaměření a historii jednotlivých edic, uvádí jména iniciátorů a v chronologickém pořadí zaznamenává vydané svazky. Na katalogizaci periodických textů se zaměřila Johanna Possetová v práci *Česká samizdatová periodika 1968–1989* (Brno 1993). Publikace obsahuje úvodní stručný výklad k historii samizdatu, vymezení a klasifikaci tisků, označovaných za samizdatové, a jednotlivá periodika přibližuje prostřednictvím samostatných hesel. Tato hesla uvádějí mimo jiné jména redaktorů a přispěvatelů, charakterizují tematické zaměření periodik, přibližují jejich skladbu a výběrově i způsob distribuce a financování. Specifickou problematiku překladů zveřejňovaných pod jmény cizích autorů zpracovala Zdeňka Rachůnková v publikaci *Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948–1989* (Praha 1992).

Pro sledování historického kontextu divadla a dramatické tvorby období po roce 1945 shromažďují informace databáze dostupné na webových stránkách Divadelního ústavu

(<http://www.divadelni-ustav.cz>). Kromě katalogu knihovny zpřístupňuje tato instituce též bibliografickou databázi založenou především na excerpci vybraných odborných periodik (rozsah excerpovaných zdrojů je postupně rozšiřován) a další cenné pramenné zdroje a odkazy.

■ Soupisy a průvodce po archivech

Základní orientaci po dostupných osobních fondech zprostředkovává *Soupis osobních písemných pozůstalostí a rodinných archivů v České republice* (Praha 1997) uspořádaný Jarmilou Hanzalovou. Vzhledem k dlouhé době přípravy práce, velkému množství sledovaných institucí a mnohdy neuspokojivému stavu evidence a zpracování archivních materiálů jsou některé obsažené informace kusé a neodpovídají aktuálnímu stavu. Pravidelně aktualizovaná databáze *Archivní fondy v České republice* je k dispozici na internetových stránkách Ministerstva vnitra ČR v sekci archivnictví (<http://www.mvcr.cz/archivnictvi>). Mezery v přehledu po dochovaných archiváliích postupně zacelují přehledy fondů dalších institucí, zveřejňované v posledních letech. Výše zmíněná soupisová práce nezachycuje sbírky Literárního archivu Památníku národního písemnictví, jejichž souhrnná evidence byla badatelské veřejnosti poprvé představena v publikaci *Průvodce po fondech literárního archivu PNP* (Praha 1993, dodatky tamtéž 1996). Aktualizované a zkorigované údaje doplněné o inventáře zpracovaných fondů jsou obsaženy na stejnojmenném CD-ROMu (Praha 2000, ed. Naděžda Macurová) a na internetových stránkách Památníku národního písemnictví (www.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz). Obdobné publikace byly věnovány také dalším archivům, například *Fondy a sbírky Archivu Akademie věd České republiky* (Praha 1999, Hana Barvíková, Helena Janderová a Václav Podaný) či *Průvodce po fondech a sbírkách Archivu Národního muzea* (Praha 1998, ed. Jaroslav Čechura). Základní informace ohledně skladby sbírek Národního archivu (dříve Státního ústředního archivu) zahrnující mimo jiné pro výzkum politického kontextu literárního života klíčový fond ÚV KSČ a fondy jednotlivých ministerstev obsahují internetové stránky této instituce (www.nacr.cz).

Bibliografie k období 1945–1948

■ Souhrnné studie a publikace

Téma české literatury mezi květnem 1945 a únorem 1948 souhrnně zpracoval Jiří Brabec v pětidílném cyklu studií *Poznámky k české literatuře 1945–1948* (Orientace 1966, č. 1, s. 77–82; č. 2, s. 76–82; č. 3, s. 80–86; č. 4, s. 80–84; č. 6, s. 74–78). V této průkopnické přehledové práci je charakterizována dobová básnická a prozaická tvorba, literární i kulturně-politické polemiky a jejich účastníci. Sledovanému období a nejvýznamnějším směrům a tendencím, jež se v jeho průběhu prosazovaly, se souhrnně věnoval rovněž Alessandro Catalano v publikaci *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca tra socialismo e underground. 1945–1959* (Řím 2004).

Dílčí různorodě zaměřené příspěvky věnované tématu obsahují konferenční sborníky *Rok 1947* (Praha 1998, ed. Petr Hruška) a *K české literatuře 1945–1948* (Brno 1992, ed. Sylva Bartůšková). Na vybrané studie z těchto sborníků odkazujeme v následujících kapitolách.

■ Literární život

Kulturně-politické aspekty dobového literárního života shrnují dvě syntetické práce, jež obsahují i podrobné soupisy další literatury a pramenů. Alexej Kusák se v publikaci *Kultura a politika v Československu 1945–1956* (Praha 1998) z rozsáhlé časové perspektivy pokouší osvětlit důvody převažující levicové orientace české společnosti i jejích intelektuálních kruhů. Při charakteristice samotného období se poté disproportionálně zaměřuje především na dobové dění v okruhu levicově profilované části spisovatelské veřejnosti. Historická práce Jaroslava Kladivý *Kultura a politika. 1945–1948* (Praha 1968) zachycuje události sledovaného období z marxistického pohledu. Souvislý historický výklad o dění v poválečném období, vnitropolitických i zahraničněpolitických podmínkách a proměnách společnosti podal Karel Kaplan v knize *Pravda o Československu 1945–1948* (2. vydání Praha 1990).

Problematicku odsunu českých Němců z hlediska historického i literárněhistorického zachycují příspěvky sborníkové publikace *Transfer / Vertreibung / Aussiedlung im Kontext der tschechischen Literatur: Transfer / vyhnání / odsun v kontextu české literatury* (Brno 2004, edd. Gertraude Zand, Jiří Holý). Souhrnně, včetně postižení politického kontextu a rozboru textů jednotlivých autorů, zpracovala poslední období spoluxistence německé a české literatury na českém území Radka Denemarková ve studii *Doznívání německy psané literatury v českých zemích v období 1938–1945 a po roce 1945* (Česká literatura 2004, č. 1, s. 17–46). Tématu je dále věnována rozsáhlá kulturněpublicistická

publikace Jürgena Serkeho *Böhmische Dörfer. Putování opuštěnou literární krajinou* (Praha 2001). Kniha zachycuje zkoumanou problematiku v širším časovém záběru a v biografických kapitolách přibližuje osudy několika desítek německy píšících spisovatelů z Čech (mj. Maxe Broda, Josefa Mühlbergera, Franze Carla Weiskopfa a Hugo Sonnenscheina). Poválečné osudy některých dalších autorů (např. Hanse Watzlika či Waltera Tschuppika) stručně rekapituluje rovněž příslušné medailonky v obdobně zaměřené monografii Pavla Kosatíka *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy* (Praha 2001).

Dobový systém tzv. regulace knižního trhu jako specifický cenzurní koncept analyzuje Pavel Janáček ve studii *Potlačování okraje, prosazování středu. Operace vyloučení jako součást programu ideální literatury 1945–1948* (in *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení. 1938–1951*, Brno 2004, s. 141–225). Působení Františka Halase v Syndikátu českých spisovatelů a na ministerstvu informací zachytil Rudolf Vévoda v příspěvku *Nechci být kůlem vyhlášek* (in *Rok 1947*, s. 49–66).

Činnost Kola moravských spisovatelů, Sdružení moravských spisovatelů i proměny literárního a společenského života Brna přibližuje stať Zdeňka Rotrekla *Poválečný literární život v Brně 1945–1948* (in *Spisy, sv. 5, Skryté tváře*, Brno 2005, s. 345–374), jež je doplněna bohatým poznámkovým aparátem. Z pozice pamětníka zachytil obnovenou poválečnou činnost PEN klubu a atmosféru doby Lumír Čivrný v textu *Časy a nečasy. Marginálie k sedmdesátí rokům Českého centra Mezinárodního PEN Klubu* (in *Čeští spisovatelé o toleranci*, Praha 1994, Daniela Fischerová a kol., s. 25–120).

Aktivitu KSČ před volbami roku 1946 dokumentují propagační brožurky *Kultura na prahu zítřka. Kulturní pracovníci k výstavbě republiky* (Praha 1946) a *Můj poměr ke KSČ. Projevy z řad pracujících inteligence* (Praha 1946), jež obsahují kladné poznámky předních vědců, umělců, právníků, hudebníků či lékařů o socialismu a komunismu. První sjezd českých spisovatelů z roku 1946 zachytil Milana Drápala ve studii *Spisovatelé na rozcestí. Na okraj prvního sjezdu spisovatelů* (Soudobé dějiny 1994, č. 4–5, s. 450–462); studie obsahuje i charakteristiky souvisejících polemických střetů a hlavních řečníků, kteří na sjezdu vystoupili. Příspěvky pronesené na sjezdu spolu s před- a posjezdovými reakcemi tisku shrnuje sborník *Účtování a výhledy* (Praha 1948, ed. Jan Kopecký).

Obraz poválečné situace opírající se o analýzu příspěvků publicistů spojených především s časopisy *Obzor*, *Vývoj* a s deníkem *Lidová demokracie* načrtl Milan Drápala ve studii *Na ztracené vartě západu*, jež je součástí stejnojmenné *Antologie české nescialistické publicistiky z let 1945–1948* (Praha 2000, s. 17–72); autor zde upozornil na společné rysy poválečného vývoje s obdobím druhé republiky. Publikace obsahuje medailony osmi významných přispěvatelů zmíněných periodik (mj. Heleny Koželuhové, Pavla Tigrida, Bohdana Chudoby či Bohuslava Brouka) a přibližuje jejich zásadní dobové politické a kulturně-politické stati a polemiky. Kulturně-politickou koncepci Václava Černého z let 1945–48 kriticky zhodnotil Peter Bugge ve studii *Václav Černý aneb Západ a Východ* (in *Václav Černý – život a dílo*, Praha 1996, ed. Věra Brožová, s. 130–148). Část zmiňovaných polemik je shrnuta v antologii z publicistiky Václava Černého *Skutečná svoboda* (Praha 1995, edd. Jan Šulc, Jaroslav Kabíček), publikace obsahuje také stati čtenářů oponentů. Publicistické příspěvky Ladislava Štolla a ustavující prohlášení Kulturní jednoty spolu s dobově poplatným komentářem obsahuje výbor ze Štollových projevů *Umění a ideologický boj 1* (Praha 1972). Kontrastní projevy J. B. Kozáka, Ladislava Štolla a Františka Kovárny přednesené na ustavující valné hro-

madě Kulturní jednoty a zmíněné ustavující prohlášení této organizace shrnuje brožura *Kulturní jednoty a její program* (Praha 1947). Monografie Jiřího Knapíka *Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše* (Prostějov 2000) je věnována zejména Barešově činnosti v letech 1945–52, jeho dobové publicistice i jeho působení na postu šéfredaktora Rudého práva a v čele Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ. Způsob vedení polemiky radikálního komunistického publicisty s liberálně smýšlejícím oponentem názorně dokumentuje Barešova publikace *Rozhovor s Ferdinandem Peroutkou o demokracii a svobodě* (Praha 1947).

Zásahem proti leningradským časopisům a jeho ohlasem v Čechách se zabývá práce Vladimíra Novotného *Causa Achmatovová – Zoščenko* (Tvar 1994, Edice TVARy, sv. 14); přehled českých reakcí na tuto událost podal rovněž Jiří Staněk ve studii *K případu Zoščenko – Achmatovová* (in Sborník Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni. Jazyk a literatura, 1994, s. 87–91). Dobovou reflexi výstavy čtyř sovětských malířů, předních představitelů socialistického realismu, shrnuje z obou protichůdných pozic antologie *Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění* (Praha 1947, ed. Otakar Mrkvička). Obecnější pohled na vztahy výtvarného umění, literatury a jejich proměn v kulturně-politickém kontextu doby nabízejí jednotlivé studie z publikace *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939–1958*, Praha 2005, edd. Rostislav Vácha, Marie Platovská).

Znění *Provolání politických a kulturních pracovníků před volbami 1948*, další dokumentaci osvětlující genezi tohoto veřejného vystoupení na obranu demokracie (seznamy signatářů, související korespondenci) a doprovodný komentář obsahuje publikace *Provolání k československé veřejnosti z 21. února 1948* (Praha 2003, ed. Jaroslava Hoffmannová).

*

Základním dokumentem nakladatelského systému byl *Výnos Ministerstva informací ze dne 4. června 1945 o prozatímní regulaci knižního trhu* (Knihkupec a nakladatel 1945, zvl. vydání z 11. 7. 1945, nečíslováno, text doplněn komentářem). Také zprávy a výkazy o průběhu povolovacího řízení přinášel uvedený ústřední oborový list Svazu českých knihkupců a nakladatelů. Jako program Svazu byl přijat text brožury vydané k valné hromadě této organizace pod názvem *Čeští knihkupci, nakladatelé a hudebníci 1945* (Praha 1945), jeho teze rozvíjeli z různých pozic funkcionáři stavovské organizace. Václav Mikota ve shrnující publikaci *Kulturní dvouletka a knižní trh* (Praha 1946) prosazoval tuhou kartelizací oboru, František Laichter naopak v řadě příspěvků, například v projevu *Odpověď na tři otázky* (Knihkupec a nakladatel 1945, č. 42, s. 205–208), tlumeně polemizoval s formou jejího provádění ministerstvem informací, připomínal přitom důvody regulace trhu a vyzdvihoval význam individuálních nakladatelů. Ojedinelým hlasem proti způsobu povolování publikací a jeho cenzurním aspektům byl leták Václava Blumy *Žádáme svobodu tisku, svobodu hospodářskou a respektování zákonů* (Hořovice 1947). Poválečné mezidobí jako dobu největšího rozkvětu nakladatelství Vyšehrad charakterizují úvodní příspěvky jubilejního tisku *70 let nakladatelství Vyšehrad* (Praha 2004), publikace obsahuje i bibliografii vydaných titulů a seznam jednotlivých edičních řad.

*

Dobová periodika souhrnně zpracovává lexikografická příručka *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945–2000* (Brno 2002,

Blahoslav Dokoupil a kol.), jednotlivá hesla obsahují přehled starší literatury věnované jednotlivým časopisům. Sborník *Aktiv* s doprovodnými komentáři Jaromíra Hořce připravil k vydání Michal Jareš (Aluze 2000, č. 1, s. 250–291). Situaci křesťanský orientovaných periodik Akord a Vyšehrad, okruh přispěvatelů a jejich postoje k soudobé společenské a kulturní situaci popsal Mojmír Trávníček ve studii *Budeme pracovat společně. Vyšehrad a Akord v letech 1945–1948* (Akord 2004/05, č. 5, s. 255–262).

*

Problematickou strukturálních změn divadelnictví se podrobně zabývá sborníková publikace *Divadlo nové doby. 1945–1948* (Praha 1990), zejména úvodní text Jana Pömerla *K situaci českého divadla v letech 1945–1948* (s. 7–34). Dílčí studie poté sledují obsazení, repertoár a další fakta z historie jednotlivých divadelních scén (mj. Činohra 5. května, Velká opera 5. května, Realistické divadlo, Větrník). O poválečném vývoji, hlavně organizaci československého divadla, pojednává třídílná publikace Karla Vondráška: *Sowjetisches Kulturmodell und das tschechische Theater 1945–1968. Zum Spannungsverhältnis zwischen tschechoslowakischer Kulturpolitik und tschechischem Theater* (Bochum 1999). První díl je zaměřen na politické a společenské předpoklady sovětizace české divadelní politiky v období 1945–48; součástí publikace je rovněž obsáhlá antologie dobových dokumentů (v češtině). Základní údaje o dobovém divadelním životě stručně shrnuje text Jana Pömerla *České divadlo na rozcestí. 1945–1948* (in *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995, ed. Vladimír Just, s. 19–33); kalendárium v této publikaci (s. 114–151) a bibliografie Jaroslava Machka a Květy Kuršové *Soupis českých her 1945–1960* (rozm. Praha 1960) podávají dílčí přehled o vydáních jednotlivých her a datech jejich premiér. Studie Jindřicha Černého nazvané vždy podle příslušného roku poválečného mezidobí (*1945. České divadlo a společnost v roce 1945; 1946. České divadlo a společnost v roce 1946* a dále, vždy s obdobným podtitulem, Divadelní revue 2003, č. 2, s. 3–32; č. 4, s. 11–33; Divadelní revue 2004, č. 2, s. 20–41; č. 4, s. 3–28) zachycují v širším kulturně-politickém kontextu dění na pražských, brněnských i regionálních divadelních scénách a postupnou proměnu legislativního i institucionálního rámce dobového divadelního života.

Svůj program přeměny divadla formuloval Jan Kopecký v kratších textech zčásti vzniklých ještě za války, shrnutých v publikaci *O nové české divadlo* (Praha 1945). Programovým východiskem pro realizaci základních reforem divadelní organizace navrhovaných Divadelní radou při Ministerstvu školství a osvěty (a zejména okruhem lidí kolem Miroslava Kouřila) byla příručka *Kdo vytváří divadlo? Autorství v divadle* (Praha 1944). Zásadním dokumentem je rovněž knižní vydání dobových projevů E. F. Buriana *Zahajujeme* z roku 1945 (obsahuje mj. Projev na schůzi divadelníků v Divadle 5. května z 26. 7. 1945 a proslovy K zahájení zkoušek v brněnských divadlech z 16. 8. 1945 či K zahájení zkoušek v Divadle v Karlíně z 23. 8. 1945). Důležité jsou i úvodní texty E. F. Buriana a Miroslava Kouřila *Návrh k přeplánování československých divadelních poměrů* otištěné v knize Romaina Rollanda *Divadlo lidu* (Praha 1946). Svůj umělecký i politický názor na divadlo i na jeho organizaci, na umělecké školství a postavení divadla ve společnosti shrnul režisér Jiří Frejka v knize *Železná doba divadla* (Praha 1945). K ojedinělým pozdějším návratům divadelních propagátorů a úředníků k vývoji divadla bezprostředně po roce 1945 a zčásti i k vlastnímu podílu na jeho podobě patří stati Miroslava Kouřila *Pět*

let práce československého divadelnictví (Divadlo 1949/50, č. 11, s. 525–540), *Cesta našeho divadla* (Divadlo 1956, č. 6, s. 527–531) a úvod Jaroslava Pokorného k edici *Dokumenty předúnorového zápasu o nové divadlo* (Divadlo 1958, č. 2, s. 133–139).

Základní příručkou k dějinám, složení a dalším okolnostem existence jednotlivých domácích divadelních souborů je lexikografická publikace *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha 2000, Eva Šormová a kol.). Představení uvedená na scéně pražského Národního divadla mapuje práce *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881–1983. 2. díl, Soupis repertoáru 1920–1983* (Praha 1983, ed. Hana Konečná). Brněnský literární život rovněž v širokém časovém rozsahu století sleduje publikace *Putování múzy Thálie. Sto let stálého divadla v Brně 1884–1984, sv. 1, 2* (Brno 1984, ed. Eugenie Dufková; k tématu zejména s. 114–222), obsahující i soupis repertoáru jednotlivých scén. Dalším klíčovým zdrojem informací je biografický slovník *Postavy brněnského jeviště, sv. 1–3* (Brno 1984–94, edd. Eugenie Dufková, Bořivoj Srba). Působení Jiřího Voskovce a Jana Wericha v divadle ABC po návratu z emigrace stručně shrnul Michal Schonberg v monografii *Osvobozené* (2., doplněné vydání Praha 1992); kniha obsahuje rovněž charakteristiku hry *Pěst na oko*. Recenzní ohlas její obnovené poválečné premiéry připomněli Radan Dolejš a Václav Kofroň v příspěvku *Pěst na oko aneb Neusazený prach* (Divadelní noviny 1993, č. 7, s. 12). Osudům Divadla satiry a rekonstrukci jeho repertoáru je věnována publikace Vladimíra Justa *Divadlo plné paradoxů. Příběh Divadla satiry 1944–49 a nejen jeho* (Praha 1990), která obsahuje i přehled starší literatury k tématu. Monografie Zdeňka Hedbávného *Divadlo Větrník* (Praha 1988) pojednává o celém období existence tohoto experimentálního souboru, zachycuje rovněž okolnosti jeho tvůrčí a hospodářské krize v letech 1945–46, které vedly k jeho zániku. Frejkovo působení v Divadle na Vinohradech zachytil Karel Kraus v monografické studii o autorově uměleckém i životním osudu, vložené do výboru *Divadlo ve službách dramatu* (Praha 2001, s. 181–196). Okolnostmi nařčení Vlasty Buriana z kolaborace a jeho trestního vyšetřování se podrobněji zabývá publikace Vladimíra Justa *Věc: Vlasta Burian. Díl 1. Rehabilitace Krále komiků* (Praha 1991).

*

Vztahům mezi českou a slovenskou literaturou ve sledovaném období se věnoval Karol Rosenbaum v marxisticky pojaté monografii *Vzťahy slovenskej a českej literatúry 19. a 20. storočia. Koncepcie a riešenia* (Bratislava 1989, zejm. s. 328–358). Povahu těchto vztahů charakterizoval rovněž Peter Zajac v úvaze *Vývinové korešpondencie českej a slovenskej literatúry po roku 1945* (Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity. Literární věda, č. 2, 1995, s. 179–184). Orientační přehled recepce českých děl a českého literárního života na Slovensku podala Viera Žemberová ve stati *Podoby českej literatúry na Slovensku v rokoch 1945–1948* (in *K české literatuře 1945–1948*, s. 12–24).

■ Myšlení o literatuře

Rozsáhlý soubor časopisecky publikovaných článků, studií a polemik zástupců všech názorových proudů obsahuje antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře 1. 1945–1948* (Praha 2001, ed. Michal Příbáň). Texty jsou v ní řazeny tematicky podle souvislosti s jednotlivými událostmi (sjezd českých spisovatelů v roce 1946, případ Zoščenko –

Achmatovová) nebo podle problémových okruhů (charakteristiky literárních skupin, vztah literatury a společnosti). Závažné příspěvky z dobových diskusí zpřístupňují také skripta Jiřího Staňka *Antologie textů s kulturně politickou tematikou k období 1945–1948, I.–II.* (Plzeň 1995, 1997).

Výrazné osobnosti poválečného myšlení o literatuře stručně charakterizoval ve svém *Nástinu dějin české literární kritiky* (Jinočany 2000) Aleš Haman (k danému období zejména s. 111–115). Stručný přehled těchto autorů nabízí i publikace *Průhledy do české literatury 20. století* (Brno 2000, Jiří Poláček a kol., s. 217–219), jež obsahuje zároveň charakteristiku významnějších dobových literárních a kulturních periodik (s. 258–260). Přehled literárněkritických, publicistických a esejistických příspěvků na ortenovské téma, k němuž se v poválečném mezidobí s různým zaměřením a intenzitou vraceli reprezentanti většiny dobových literárních uskupení, provedl Michal Bauer v textu *Interpretace Ortenovy poezie českou literární kritikou 40. a 50. let* (Tvar 1997, Edice TVARy, sv. 6). Výbor ze studií a dalších dobových statí reflektujících dílo F. X. Šaldy nazvaný *Otázka „F. X. Š.“ 1945–1948* (in *Zápisník o Šaldovi* 2002, č. 10) připravil k vydání Michael Špirit; výbor je doplněn soupisem literatury a pramenů k tématu.

Rekapitulaci programových prohlášení a teoreticky zaměřených příspěvků Kamila Bednáře od čtyřicátých do šedesátých let provedl Jaroslav Červinka v esejí *Kamil Bednář – teoretik* (Akord 1990/91, č. 5, s. 34–45). Programové a kritické statí Jindřicha Chalupeckého shrnuje výbor *Obhajoba umění. 1934–1948* (Praha 1991, edd. Vladimír Karlík, Miroslav Červenka). Na souvislost Grossmanových raných teoretických prací s dílem Maurice Blondela upozorňuje studie Petra Šrámka *Realismus integrální? Poznámky grossmanovské* (Česká literatura 2006, č. 2–3, s. 263–273). Grossmanovu inspiraci strukturalismem a dílem F. X. Šaldy vyzdvihl Zdeněk Pešat ve statí *Zrození kritické osobnosti* (in *Tři podoby literární vědy*, Praha 1998, s. 190–195). Časopisecké studie Jana Grossmana představuje kniha *Analýzy* (Praha 1991, edd. Jiří Holý, Terezie Pokorná), jež je doplněna bibliografií a textem editorů *Případ Grossman* (s. 421–434), který rekapituluje autorovo kritické, teoretické i divadelní dílo. Dobové příspěvky k aktuálním i nadčasovým uměleckým a společenským otázkám (literární kritika, surrealismus, marxismus, socialismus) shrnuje rovněž úvodní oddíl souboru *Jan Grossman 4. Texty o divadle. 1. část* (Praha 1999, edd. Miloslav Klíma, Jan Dvořák, Zuzana Jindrová).

Diskuse předních českých literárních kritiků a teoretiků čtyřicátých let o existencialismu souhrnně charakterizoval Vladimír Papoušek v monografii *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha 2004, zejm. s. 229–251). Pronikání existenciálního myšlení do českého prostředí, jeho literárnímu zpracování i různému pojetí v jednotlivých teoretických koncepcích byly věnovány rovněž jednotlivé příspěvky ankety *Existencialismus v české literatuře* (Česká literatura 2003, č. 6, s. 707–751). Na Černého reflexi Ortenových a Kafkaových děl vysvětlil Zdeněk Kožmín ve studii *Václav Černý v kontextu existencialismu* kritikův vztah k tomuto filozofickému směru (in *Václav Černý – život a dílo*, Praha 1996, s. 85–90); sborník obsahuje také další příspěvky reflektující dílo Václava Černého. Nejzávažnější Černého literárněkritické texty ze sledovaného období shrnuje výbor *Tvorba a osobnost I* (Praha 1992, edd. Jan Šulc, Jaroslav Kabíček). Významné kritické statí Bedřicha Fučíka z let 1945–48 byly publikovány v knize *Píseň o zemi* (Praha 1994, edd. Vladimír Binar, Mojmír Trávníček, s. 217–219). Zdrojům kritického myšlení Miloše Dvořáka, autorově tvůrčímu vývoji i jeho polemikám v poválečných letech se věnoval Jaroslav Med ve studii *Miloš*

Dvořák – typ literární kritiky (in *Spisovatelé ve stínu*, 2., rozšířené vydání Praha 2004, s. 31–51). Vybrané recenze, esejistické příspěvky a básně Roberta Konečného shrnul Ladislav Soldán do svazku *Spáť pod plamenem* (Brno 2006); kniha obsahuje i stručný editorův doslov o autorovi. Dobovou polemiku mezi Drahomírem Šajtarem, Zdeňkem Rotreklem a dalšími křesťansky orientovanými autory vyvolanou Šajtarovým odsouzením Velikonočního almanachu poezie přiblížil Ondřej Nádvozník ve studii *O Velikonoční almanach poezie z roku 1947* (Alternativa plus 2004, č. 3–4, s. 51–64). O Jaroslavu Morákovi psal Aleš Haman v příspěvku *Literární kritik Jaroslav Morák* (in *Rok 1947*, s. 361–367).

Archivní prameny ke vzniku Ústavu pro českou literaturu zpracovala Magdalena Pokorná v příspěvku *Ústav pro českou literaturu. Prameny k jeho vzniku ve fondu ČAVU* (in *Rok 1947*, s. 145–160). Dosud poslední bilanci bádání o starší literatuře provedl Jan Lehár v práci *Nejstarší česká epika* (Praha 1985) a ve studiích doplňujících jím připravenou edici *Česká středověká lyrika* (Praha 1990, s. 15–119), jež obsahují rovněž kritické zhodnocení Černého Staročeské milostné lyriky. Badatelské zaměření Jana Vilikovského stručně charakterizoval Antonín Škarka v doslovu k posmrtnému vydání knihy *Písemnictví českého středověku* (Praha 1948). Vilikovského edicemi se zabýval mimo jiné Milan Kopecký ve studii *Problémy studia a vydávání staročeské světské epiky* (in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná /D/* 1981, č. 28, s. 81–97). Odborné zaměření a metodické přístupy Antonína Škarky analyzoval editor Jan Lehár ve výboru ze Škarkova díla *Půl tisíciletí českého písemnictví* (Praha 1986, s. 445–459), výbor obsahuje i autorovu bibliografii. Zesílení zájmu Vojtěcha Jiráta o bohemistickou problematiku na přelomu třicátých a čtyřicátých let připomněl Josef Čermák v doslovu k souboru Jirátových prací *Portréty a studie* (Praha 1978, ed. Věra Pašková, s. 614–628), doplněném rovněž bibliografickým přehledem. Jirátovu dílu byla věnována konference *Duch a tvar*, vybrané příspěvky byly otištěny v časopisu *Česká literatura* (1997, č. 2, s. 123–162). Vztah Jirátem prosazovaného pojmu *biedermeier* k Vodičkovu modelu literárního vývoje charakterizoval a možnosti i limity jeho použití přiblížil Dalibor Tureček ve studii *Biedermeier a současná literárněvědná bohemistika* (*Česká literatura* 2003, č. 3, s. 289–301); studie shrnuje závěry starších prací věnovaných tomuto tématu. O literárněvědné metodologii Oldřicha Králíka psal Jiří Opelík v doslovu k výboru z Králíkových studií *Osvobozená slova* (Praha 1995, ed. Jiří Opelík). Ideovou kontinuitu Králíkových pozdějších prací s názory předválečnými připomenul Jiří Opelík v polemice s Martinem C. Putnou nazvanou *Od vladařů ducha k vladařům poezie* (in *Badatelská metoda Oldřicha Králíka v kontextu soudobé literární vědy*, Olomouc 1998, s. 6–12). Klíčovou rolí předúnorového období v kontextu vědeckého a eticko-společenského směřování Jana Mukařovského se zabývala Hana Šmahelová v esejí *Tvorba jako problém odpovědnosti. Nad dílem J. Mukařovského v letech 1945–1948* (in *Prolamování struktur*, Praha 2002, s. 282–293). Důvody oficiálně proklamované změny Mukařovského postoje ve vztahu ke strukturalismu charakterizuje stař Miroslava Červenky *Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem* (in *Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 386–397). Utváření Vodičкова modelu literárního vývoje aplikovaného v Počátcích krásné prózy novočeské detailně přiblížil Miroslav Červenka ve studii *O Vodičkově metodologii literárních dějin* (in *Felix Vodička: Struktura vývoje*, 2., rozšířené vydání Praha 1998, s. 563–596). Problematice Vodičkova pojetí literárního vývoje a autorově klíčové práci je věnována rovněž část příspěvků ze sborníku *The Structure of the Literary Process*.

Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička (Amsterdam – Philadelphia 1982, edd. Peter Steiner, Miroslav Červenka, Ronald Vroon). Důvody přelomovosti Vodičkových Počátků krásné prózy novočeské v české literární historiografii a jejich podnětnost pro další zkoumání přiblížila Růžena Grebeníčková v úvodní části studie *Středočeské lokality v povídkách českých spisovatelů před rokem 1848* (in *Literatura a fiktivní světy*, Praha 1995, ed. Michael Špirit, s. 201–251). Komparativní aspekt klíčové Vodičkovy literárněhistorické práce vyzdvihla rovněž Růžena Grebeníčková v příspěvku *Počátky krásné prózy novočeské a srovnávací literatura* (tamtéž, s. 252–273), v němž provedla i kritickou bilanci novějšího bádání o národním obrození. Na možnost chápat tutéž Vodičkovu práci jako významný krok v rozpracování naratologických přístupů poukázala Alice Jedličková ve studii *Vodičkovy „krásné počátky“ teorie vyprávění* (in *Felix Vodička 2004*, Praha 2004, ed. Alice Jedličková, s. 83–91); autorka zde odkazuje i na starší publikace k tématu. Rovněž další texty z této sborníkové publikace zkoumají styčné plochy Vodičkova myšlení čtyřicátých let s literárněteoretickými směry prosazujícími se v letech pozdějších (recepční estetika, hermeneutika, sémiotika, teorie fikčních světů).

■ Poezie

Souhrnně, včetně zachycení širšího literárního kontextu, téma zpracovává publikace Zdeňka Kožmína a Jiřího Trávnička *Na tvrdém loži z psího vína. Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno 1998, sledované období zejm. s. 11–59). Kniha obsahuje rovněž komentovaný soupis literatury a pramenů. Poetiku, vývojové proudy české poezie poválečných let i jejich historický a společenský kontext postihl Jiří Trávniček v rozsáhlé přehledové studii *Poezie období 1945–1948* (in *K české literatuře 1945–1948*, s. 121–158). Výrazná básnická díla prvních poválečných let stručně charakterizoval Jiří Rambousek v příspěvku *Poezie podzimu 1938 a jara 1945* (in *Nesoustavná rukověť české literatury*, Praha 2003, s. 26–40). Recenze A. M. Piší z poválečného mezidobí mapující tvorbu řady autorů různé generační příslušnosti (mj. Vítězslava Nezvala, Františka Halase, Viléma Závady, Jaroslava Kolmana Cassia, Kamila Bednáře, Josefa Kainara či Eduarda Petišky) shrnuje výběr *K vývoji české lyriky* (Praha 1982, ed. Marie Píšová, s. 181–283). Drobnější texty Bohumila Polana přibližující další básnické soubory autorů poválečného mezidobí (např. Františka Hrubína, Jaroslava Seiferta, Jiřího Koláře či Vladimíra Holana) obsahuje publikace *Život a slovo. Literární studie, medailony, náčrty, glosy* (Praha 1964, ed. Jiří Brabec). Dobový pokus o souhrnné zpracování poezie prvního poválečného roku napříč generačními hranicemi rovněž představuje studie Karla Bodláka *Dnešní situace české poezie* (Listy 1946, č. 1, s. 134–152; č. 2, s. 305–317), jež obsahuje charakteristiky většiny publikovaných básnických souborů. Z obdobně krátkého časového odstupu se o zhodnocení sbírek vybraných autorů pokusil také Miloš Dvořák v cyklu statí *Pásmo válečné lyriky* (Akord 1945/46, č. 3, s. 217–226; č. 4, s. 276–288; č. 5, s. 356–366). Ideologickými kritérii deformovaný výběr básní publikovaných v různých, převážně komunistických periodikách od května do prosince 1945 nazvaný *Básnická kronika roku 1945. Verše z novin* (Praha 1980) připravil k vydání Milan Blahynka. Zejména na motivickou analýzu klíčového tematického okruhu Němec a německví v rozsáhlém celku básnických sbírek reagujících na válečné a poválečné události se soustředil Jan Wiendl ve studii *Obraz Němce v české poezii v letech 1945–1946*

(in *Transfer / Vertreibung / Aussiedlung im Kontext der tschechischen Literatur: Transfer / vyhnání / odsun v kontextu české literatury*, Brno 2004, edd. Gertraude Zand, Jiří Holý, s. 58–75). Pokusem o tematologii obrazu války poznamenaným dobou vzniku je publikace Jiřího Pavelky *Hledání místa v dějinách. Válka a česká poezie 20. století* (Praha 1983). Antonín Brousek v eseji *O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí* (in *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–1955*, Purley 1987, ed. Antonín Brousek, s. 227–262) sledoval linii tvorby vybraných autorů z období po květnu 1945 směřující k prosazení socialistického realismu. Výběr z těchto básní prezentuje antologie, v níž byl esej přetištěn.

Popis okolností vzniku vězeňských básní Josefa Čapka a geneze sbírky *Básně z koncentračního tábora* i interpretaci tohoto souboru obsahuje monografie Jiřího Opelíka *Josef Čapek* (Praha 1980, zejm. s. 240–252). Nové zhodnocení této části autorovy tvorby nabízí souhrnné zpracování Čapkova básnického a výtvarného díla v publikaci Jaroslava Slavíka a Jiřího Opelíka *Josef Čapek* (Praha 1996). Interpretaci jednotlivých skladeb Ortenových Elegií provedl Josef Kocián v monografii *Jiří Orten* (Praha 1966, s. 61–74). Na charakteristiku celku cyklu a na související literární kontext se soustředil Jaroslav Med v hesle *Jiří Orten – Elegie* (in *Od skepse k naději*, Svítavý 2006, s. 227–229). Dosud nejpodrobněji sbírku Elegie, včetně přezkoumání jejího vztahu k vývojovým tendencím české válečné a poválečné poezie, interpretoval Jiří Trávníček ve studii *Divadlo bolesti* (in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 19–36). Srovnání Ortenovy elegie s pojetím téhož žánru ve sbírkách Jaroslava Seiferta *Osm dní* a Ivana Blatného *Melancholické procházky* provedl Jonathan Bolton v příspěvku *Elegie veřejné a soukromé. Melancholie u Seiferta, Ortena a Blatného* (Česká literatura 2001, č. 2, s. 128–143).

Proměny tvorby i životní osudy Jaroslava Seiferta od Mnichova do konce čtyřicátých let sledoval Zdeněk Pešat v monografii *Jaroslav Seifert* (Praha 1991, zejm. s. 143–176). Ludvík Kundera ve studii *Dolores čili V mlýnici protikladů* (in *František Halas*, Brno 1999, s. 145–176) charakterizoval Halasovu sbírku *V řadě* jako mezník ve vývoji autorovy poetiky, tuto poetiku poté analyzoval na skladbách posledního dokončeného autorova básnického souboru i v projektech dochovaných většinou jen v podobě náčrtů. Kunderova halasovská monografie obsahuje rovněž přehled další literatury k tématu. Halasovu poválečnou tvorbu rekapituloval Zdeněk Pešat v souhrnném monografickém heslu *František Halas* (in *Dějiny české literatury IV.*, Praha 1995, edd. Zdeněk Pešat, Eva Strohsová, s. 546–553). Celku Halasovy básnické tvorby je věnován rovněž esej Jana Grossmana *Básně Františka Halase* (in *Analýzy*, Praha 1991, s. 153–192). Okolnosti publikace básnickovy posmrtně vydané závěrečné sbírky, její zasazení do literárního kontextu období vzniku i její dobovou recepci shrnuje interpretační studie Jiřího Holého *Na pospas doufání* (in *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století*, Olomouc 2002, s. 233–247). Posun Holanova výrazu k prozaizaci verše a předmětnosti in Rudoarmějích, dokládající přelom v autorově tvůrčím vývoji a související i s dobovými proměnami poetik dalších českých autorů, analyzoval Přemysl Blážíček v monografii *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi V. Holana* (Pardubice 1991, s. 50–96). Celek poválečných sbírek v kontextu Holanovy tvorby i dobového společenského dění charakterizoval rovněž Jiří Opelík v knize *Holanovské nápovědy* (Praha 2004, zejm. s. 82–111). Vladimír Macura v interpretačním hesle *Vladimír Holan: Rudoarmějci* (in *Rozumět literatuře*, 2. vydání Praha 1989, Milan Zeman a kol., s. 358–366) názorně doložil zmiňované proměny básnickovy poetiky na detailním rozboru několika fragmentů

z jeho poválečné tvorby, poukázal rovněž na souvislost s dobovými kulturně-politickými a literárními debatami. Studie Jiřího Holého *Poema – příběh – zpráva* (in *Problémy nové české epiky*, Praha 1995, s. 7–29) připomíná souvislost epičnosti Holanových Rudoarmějců s teoretickými úvahami a tvorbou členů Skupiny 42 (Josef Kainar). Autor upozornil především na význam Holanových dobových prací pro vývoj novější české epiky. Interpretaci Závadovy sbírky *Povstání z mrtvých* a její zasazení do kontextu autorovy poválečné tvorby provedla Iva Málková v monografii *Hledání Viléma Závady. Tvůrčí cesty zvláště po roce 1945* (Olomouc 2003, zejm. s. 108–124). Poválečnou tvorbu Františka Hrubína nejpodrobněji analyzuje studie Miloše Pohorského *Hrubínovy verše z časů Jobovy noci* (in *František Hrubín: Jobova noc*, Praha 1977, s. 7–41). Detailní interpretaci Hrubínovy básně *Poprvé* ze sbírky *Nesmírný krásný život*, sledované v kontextu celku básnickova díla a zejména s ohledem na proměny, jimiž toto dílo prošlo v polovině čtyřicátých let, provedl Zdeněk Kožmín v hesle *František Hrubín. Poprvé* (in *Interpretace básní*, 2., přepracované vydání Brno 1997, s. 79–84). Ve studii *Mýtus a realita května 1945. Hrubínova Jobova noc a Kolářových Sedm kantát* (in *Cesty a zastavení. Kapitoly z české literatury 20. století*, Ostrava 2002, s. 84–91) poukázal Jiří Svoboda při srovnání uvedených prací Františka Hrubína a Jiřího Koláře na dobově příznačné ideologizující rysy básnického ztvárnění války a osvobození.

Studie, časopisecké články a glosy věnované autorům katolické orientace a jejich dílu (mj. tvorbě Ivana Slavíka, Jana Dokulila, Zdeňka Rotrekla či Bohumila Pavloka) obsahuje publikace Ivo Haráka *Nepopulární literatura* (Ústí nad Labem – Varnsdorf 1999). Stručné medailony některých básníků shromáždil Zdeněk Rotrekl v souboru *Skrytá tvář české literatury* (Toronto 1987; in *Spisy 5. Skryté tváře*, Brno 2005, s. 11–184). Témuz autorskému okruhu jsou věnovány i převážně drobnější esejistické, recenzní a publicistické práce ve výběrech Ivana Slavíka *Tváře za zrcadlem* (Praha 1996), Mojmíra Trávníčka *Sdílet věčné. Studie, profily a kritiky* (Olomouc 2002, ed. Petr Hora) a J. M. Tomeše *Slovo a tvar* (Praha 2003, ed. Zina Trochová). Základní charakteristiku Zahradnickových poválečných sbírek, popis jejich geneze i rekapitulaci kritického ohlasu obsahuje komentář výboru z autorových veršů (in *Jan Zahradníček: Knihy básní*, Praha 2001, edd. Jitka Bednářová, Mojmír Trávníček, zejm. s. 886–935). V kontextu Zahradnickovy válečné tvorby sleduje skladbu La Saletta esej Bedřicha Fučíka *Cestou k La Salettě* (in *Píseň o zemi*, Praha 1994, s. 59–69). V textu *La Saletta* (in *Rodná krajina básníkova*, Praha 2003, ed. Vladimír Binar, s. 273–284) připomněl tentýž autor časovost, respektive političnost skladby i její souvislost s typem „kosmické poezie“. Jako dílo završující autorovu válečnou tvorbu a oscilující na žánrovém pomezí modlitby a pamfletu La Salettu charakterizoval Jaroslav Med v interpretační studii *Jan Zahradníček. La Saletta* (in *Spisovatelé ve stínu*, 2., rozšířené vydání Praha 2004, s. 103–108). Proměny básnickovy poetiky ve čtyřicátých letech tentýž autor stručně rekapituloval v příspěvku *Poetika apelu* (in *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*, Brno 2005, edd. Tomáš Kubíček, Jan Wiendl, s. 25–28). Zahradnickovým životním osudům i dobové tvorbě ostatních autorů katolické orientace jsou věnovány další texty z této publikace. Básnickovu biografii a okolnosti vydávání jeho poválečných sbírek prostřednictvím ukázek z dobové korespondence a dalších dokumentů zachytil Radovan Zejda v knize *Byl básníkem!* (Tišnov 2004). Intertextuální vazby prací Ivana Slavíka – především jeho knižní prvotiny *Snímání* – na skladbu Richarda Weinerja *Mezopotámie* zkoumá studie Hany Svanovské *Korunní slovo „Milost“*. *Ivan Slavík jakožto čtenář a pokračovatel Weinerja*

(Česká literatura 2005, č. 1, s. 63–77). Apokalyptičnost vyrůstající z vědomí duchovní krize moderního světa charakterizoval jako hlavní rys Vokolkových poválečných sbírek Jaroslav Med v textu *In margine básnického díla Vladimíra Vokolky* (in *Spisovatelé ve stínu*, 2., rozšířené vydání Praha 2004, s. 143–157). Básnický jazyk, tematickou skladbu i ideovou složku Kostohryzovy sbírky *At zkamení* analyzoval Bedřich Fučík ve studii *Donquijská melancholie* (in *Píseň o zemi*, Praha 1994, s. 336–351). Studie Jaroslava Meda *František Daniel Merth* (in *Spisovatelé ve stínu*, 2., rozšířené vydání Praha 2004, s. 159–169) sleduje celek básnickova díla i okolnosti jeho vzniku, podrobněji se zaměřuje i na prvotinu *Refrigerium*. Tentýž autor stručně charakterizoval Reynkův válečný a poválečný básnický vývoj v textu *Bohuslav Reynek – básník samoty a kontemplace* (tamtéž, s. 81–92). Okolnosti vzniku a ediční přípravy prvních sbírek Jana Kameníka popisuje příspěvek Bedřicha Fučíka složený z korespondence a autorových vzpomínkových pasáží nazvaný *Jeden český básnický osud* (in *Setkávání a míjení*, Praha 1995, edd. Vladimír Binar, Mojmír Trávníček, s. 328–380).

Přehled uskupení mladších autorů, příslušníků válečné generace, charakteristiku základních myšlenkových směrů, jež ovlivnily jejich literární tvorbu, a zmínky o jejich osudech po květnu 1945 obsahuje studie Jiřího Rambouska *Kdo je kdo v Ortenové generaci* (in *Nesoustavná rukověť české literatury*, Praha 2003, s. 162–190). Podrobný a ucelený obraz Skupiny 42 včetně literárních východisek a postavení v její básnické generaci podává studie Zdeňka Pešata *Literatura Skupiny 42* (in *Skupina 42. Antologie*, Brno 2000, edd. Zdeněk Pešat, Eva Petrová, s. 430–450). Antologie, v níž byl příspěvek otištěn, obsahuje ukázky teoretických statí, beletristických prací, překladů a dalších volně souvisejících textů i výtvarných děl členů skupiny. Další souhrnné zpracování tématu provedl Přemysl Blažíček ve studii *Skupina 42 – nové směřování poezie* (in *Kritika a interpretace*, Praha 2002, ed. Michael Špirit, s. 105–125). Autor připomněl rovněž význam uměleckého programu Skupiny pro tvorbu jejich generačně vzdálených současníků (Vladimíra Holana, Františka Hrubína, Oldřicha Mikuláška). Knižní práce Leszka Engelkinga *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawawangardy* (Lodž 2005) zahrnuje kromě monografických kapitol věnovaných jednotlivým autorům rovněž pojednání o historii uskupení a otázce existence či neexistence jeho programu. Ve vývojové perspektivě zachycuje vazby Skupiny na meziválečnou avantgardu, angloamerickou poezii a existencialismus a přibližuje její vliv na tvorbu dalších generací autorů. Publikace Izabely Mroczek *Dom, ulica, miasto w poezji czeskiej Grupy 42* (Katovice – Varšava 2005) analyzuje základní prostorové kategorie poetiky Skupiny 42. Především v kontextu výtvarném zhodnotili působení Skupiny 42 autoři katalogu výstavy *Skupina 42* (Praha 1998, Eva Petrová a kol.). Souborné vydání Událostí Jana Hanče (Praha 1995, ed. Michael Špirit), zahrnující i poúnorovou část autorovy tvorby, doplnil editor studií Jana Lopatky, vzpomínkovým esejem Zdeňka Urbánka a detailním komentářem s kritickými ohlasy předchozích vydání. Básnický typ Jiřiny Haukové charakterizoval Bedřich Fučík v esejí *Cesta Jiřiny Haukové* (in *Píseň o zemi*, Praha 1994, s. 116–123), stať obsahuje stručné interpretace autorčiných sbírek do konce šedesátých let. Dosud nejúplnější vydání verší této básnířky (*Básně*, Praha 2000, ed. Michael Špirit) shrnuje v ediční poznámce (s. 941–1064) kromě detailních informací o rukopisech a vydáních jednotlivých sbírek i přepisy doprovodných textů, biografické kalendárium a bibliografický doplněk ke kritickém ohlasu jejího díla. Sbírkou Ivana Blatného *Tento večer* a její vnitřní napětí

poznamenané dispozicemi autora a programovými podněty Skupiny 42 analyzoval Jiří Trávniček ve studii *Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42* (Česká literatura 1990, č. 5, s. 425–434). Souborné knižní vydání Blatného sbírek z prvního období (*Verše 1933–1953*, Brno 1995, ed. Rudolf Havel) obsahuje vedle podrobného edičního komentáře rovněž doslov J. M. Tomeše (s. 611–648) charakterizující vývoj autorovy poválečné tvorby. Kolářovou poetikou se nejpodrobněji zabývá soubor studií Miroslava Červenky *První čtyři sbírky Jiřího Koláře* (in *Styl a význam*, Praha 1991, s. 135–191). Klíčové rysy Kolářovy tvorby sledovaného období – litaničnost, prozaizaci, zájem o mluvený jazyk – i její inspirační zdroje (Carl Sandburg, T. S. Eliot) postihl Jan Grossman v textu *Horečná bdělost Jiřího Koláře* (in *Analýzy*, Praha 1991, s. 185–198). Studie Vladimíra Karfíka *Vstup do Kolářova básnického díla* (in *Literatura je čitelná. K moderní české próze a poezii*, Olomouc 2002, s. 95–127) přibližuje vývoj básnickovy tvorby od překonání surrealistických východisek přes využití teoretických podnětů programu Skupiny 42 po příklon k poetice deníkových záznamů. Text byl pod názvem Úvod do díla otištěn rovněž v knize *Jiří Kolář* (Praha 1994, s. 7–35). Kolářovi a jeho uměleckému vývoji od čtyřicátých do šedesátých let je dále věnována rovněž studie Jindřicha Chalupeckého *Příběh Jiřího Koláře* (in *Na hranicích umění*, Praha 1990, ed. Karel Jadrný, s. 40–69). Kainarovu tvorbu souhrnně charakterizoval Jiří Opelík v úvodním eseji k výboru z autorových básní (in Josef Kainar: *Bláznův kabát*, Praha 1972, s. 7–21); stať obsahuje heslovité charakteristiky jednotlivých sbírek. Na výklad Osudů a Nových mýtů i na celek prvního období Kainarovy tvorby se v doslovu *Příběhy, osudy a mýty* (in Josef Kainar: *Příběhy, osudy, mýty*, Praha 1987, s. 427–445) soustředil Miloš Pohorský. Interpretační heslo Jiřího Holého *Josef Kainar: Nové mýty* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, edd. Jiřina Tábořská, Milan Zeman, s. 23–31) vedle rozboru vybraných pasáží připomíná rovněž dobový společenský a ideový kontext, v němž sbírka vznikala. Fragmentárnost a neurčitost jako stavební prvek Kainarových Nových mýtů a existenciální aspekty básnickových prvních dvou sbírek zkoumal Jiří Trávniček ve studii *Ortel svobody* (in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 37–52). Kritický ohlas Kainarových sbírek poválečného mezidobí sledoval Jiří Svoboda v příspěvku *Kainar před osudovou křížovatkou. Nové mýty a Osudy* (in *Z obzoru tvorby*, Šenov u Ostravy 1998, s. 163–173).

Výtvarné a literární projevy českého surrealismu i mezinárodní souvislosti vývoje hnutí přibližují jednotlivé příspěvky z výstavního katalogu *Český surrealismus 1929–1953* (Praha 1996, edd. Lenka Bydžovská, Karel Srp). Studie a další texty k tématu shrnuje rovněž knižní publikace Aleny Nádvořnickové *K surrealismu* (Praha 1998). Studie Zdeňka Pešata *Ra literatura* (in *Tři podoby literární vědy*, Praha 1998, s. 98–109) sleduje genezi skupiny od třicátých let a soustřeďuje se především na interpretace knižně vydaných prací Zdeňka Lorence, Ludvíka Kundery a Oldřicha Wenzla. Souhrnně, včetně zhodnocení výtvarné činnosti Skupiny, se tématu věnuje výstavní katalog *Skupina Ra* (Praha 1988, ed. František Šmejkal). Dílo Jindřicha Heislera shrnul soubor *Z kasemat spánku* (Praha 1999, edd. František Šmejkal, Karel Srp, Jindřich Toman, Zuzana Dětáková), publikace obsahuje i další vzpomínkové texty a příspěvky hodnotící autorovo dílo. Detailní interpretaci vybraných básní z cyklu *Z kasemat spánku*, zejména s ohledem na vzájemnou vazbu jejich obrazové a textové složky, provedl Jakub Sedláček ve studii *Úzkost v Kasematech spánku* (Analogon 2000, č. 28, s. 75–80) a *Na krok od spánku* (Analogon 2000, č. 29, s. 40–45). Periodizaci tvorby Zbyňka Havlíčka a charakteristiky jejich jednotlivých úseků shrnul tentýž autor ve studii *Zbyněk Havlíček – podoby sur-*

*realistické metafor*y (Slovo a smysl 2004, č. 2, s. 91–103). Tvůrčí vývoj, příznačný mimo jiné Havlíčkovým měnícím se postojem k surrealismu, jenž ovšem zůstal klíčovým podnětem jeho tvorby, i autorovy životní peripetie sledoval Jiří Brabec v eseji *Navigační hvězda imaginace* (in Zbyněk Havlíček: *Otevřít po mé smrti*, Praha 1994, s. 358–363). Na možnosti a meze surrealistické imaginace i na souvislost Havlíčkovy tvorby s dílem Vítězslava Nezvala a Jindřicha Štyrského poukázala Marie Langerová ve studii *Sen o nové kráse. Zbyněk Havlíček* (in *Fragmenty pohybu. Eseje o české poezii*, Praha 1998, s. 59–72). Celku Havlíčkova díla je věnován rovněž text Květoslava Chvatíka *Neznámý básník Zbyněk Havlíček* (in *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha 1992, s. 128–137). Esej Vratislava Effenberggra *S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka* o osobnosti a předčasně uzavřeném díle básníka byl otištěn v souboru Hynkova díla (*S vyloučením veřejnosti*, Praha 1998, edd. Jan Šulc, Alena Nádvorníková, s. 7–77). Příspěvky z konference o Vratislavu Effenbergrovi, pořádané k výročí autorových nedožitých sedmdesátin, byly otištěny ve dvojčísle časopisu Jarmark umění (1993, č. 7–8); soubor shrnuje texty o autorových básnických, teoretických i scénaristických pracích.

Dílu Kamila Bednáře, zejména jeho prvnímu období uzavřenému rokem 1948, je věnován esej Jaroslava Červinky *Kamil Bednář – básník* (Proglas 1993, č. 2, s. 38–45). Charakteristiku poetiky první etapy tvorby Františka Listopada a jejích proměn pod vlivem proklamací dynamoarchismu podává Petr Král v textu *Listopadův vstup* (in František Listopad: *První věty*, Praha 1996, s. 197–212). Stať Jiřího Brabce *Básník ze Samotína* (in Ladislav Fikar: *Samotín*, Praha 1992, s. 179–189) shrnuje biografii Ladislava Fikara a postihuje základní rysy autorovy knižní prvotiny. Válečnou a poválečnou tvorbu J. M. Tomeše rekapituloval i na základě přehledu dobové kritické reflexe Rudolf Matys v doslovu k výboru z autorovy tvorby nazvaného *Staré zahrady* (Praha 1996, s. 161–170). Mikulášsko zaměřením na existenciální téma ve sbírce Pulzy, představující zlom v básnickově tvorbě, detailně zkoumal Miroslav Petříček v monografii *Oldřich Mikulášek. Rozpory a jednota tvorby* (Praha 1970, s. 40–63).

■ Próza

Stručné charakteristiky nejvýznamnějších prozaických děl sledovaného období obsahuje příručka *Slovník české prózy 1945–1994* (Ostrava 1994, edd. Blahoslav Dokoupil, Miroslav Zelinský), jednotlivá hesla obsahují odkazy na další literaturu k tématu. Poválečnou prozaickou tvorbu rekapituloval Karel Polák v přednášce Klubu čtenářů ze dne 11. února 1947 nazvané *Dnešní český román* (Knihy a čtenáři 1947, č. 5–6, s. 65–79).

Prózám Edvarda Valenty Kvas a Kouty srdce a světa i autorovým osudům v poválečném mezidobí se věnoval Jiří Hájek v textu *Život a dílo Edvarda Valenty* (in *Edvard Valenta. Sborník příspěvků z konference*, Prostějov 1993, s. 1–12). Pavel Eisner v doslovu *Fáberova bylina o bohatýru Subotaji* (in Miloslav Fábera: *Sedm mongolských koní*, Praha 1946, s. 211–215) podal svědectví o zrodu Fáberova nejúspěšnějšího románu a upozornil na alegorické rysy tohoto díla. O Kubkově tvorbě, zejména se zaměřením na prózy o Palečkovi, psala nejzevrubněji Jarmila Mourková v příspěvku *Historický hrdina pro dnešní svět* (in František Kubka: *Palečkův úsměv a pláč*, Praha 1986, s. 377–389). Biografii i pokvětnovou tvorbu Jana Čepa, především autorův posun k esejistice, rekapituluje na

základě dobových dokumentů a pramenných materiálů monografie Mojžíra Trávníčka *Pouť a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa* (Brno 1996, zejm. s. 131–152). Čepovu autor-skou metodu v posledních knižně vydaných prózách před odchodem do exilu postihl Miloš Dvořák ve studii *Čepova Polní tráva* (Akord 1946/47, č. 2, s. 63–67). Ná vaznost souboru Kudrnaté povídky Josefa Štefana Kubína na cyklus tzv. jivínských rapsodií připomněl František Všetíčka v publikaci *Josef Štefan Kubín* (Praha 1980); kniha obsahuje i studii analyzující jazyk Kubínových próz. Souvislost poválečných prací J. Š. Kubína s autorovým odborným zájmem o národopis a jejich intertextovou návaznost na lidové vyprávěčství zdůraznil Ladislav Ducháček v textu *Rapsód Českého ráje* (in Josef Štefan Kubín: *Buďte blaženi. Kytka jivínských rapsodií*, Praha 1980, s. 323–338). Jiří Holý v předmluvě nazvané *Josef Štefan Kubín. 1864–1965* (in Josef Štefan Kubín: *Kudrnaté povídky*, Praha 1988, s. 7–13) rovněž upozornil na lidovou slovesnost jako hlavní inspirační zdroj Kubínových próz a soustředil se na charakteristiku autorem využívaných vyprávěčských technik. Výklad o celku Johnova estetického i beletristického díla podal Jiří Opelík ve studii *O Jaromíru Johnovi* (in *Eskamotér Josef a jiné prózy*, Praha 1958, s. 7–37). V pasážích věnovaných prózám *Eskamotér Josef* a *Pampovánek* upozornil na ironizující autorův postoj k církevnímu výkladu křesťanského učení kontrastujícímu s obecnými hodnotami biblického poselství. Parodii a ironii (nejen v autorově přístupu k biblickým příběhům, ale rovněž v jeho práci s dobovými literárními konvencemi) jako jednotící prvek Johnova závěrečného tvůrčího období vyzdvihl Josef Hrabák v textu *Parodie a ironie Jaromíra Johna* (in *Život s literaturou*, Brno 1982, s. 117–126). Proces vzniku a proměny Johnových tří posledních prací (původně kratších próz) sledoval zejména na základě autorovy dobové korespondence Milan Blahynka ve studii *Honda Cibulků a jeho tvůrce* (in Jaromír John: *Honda Cibulků na světo vydáný*, Hradec Králové 1976, s. 320–335).

Nezvalovu prózu *Valérie* a týden divů interpretoval Giuseppe Dierna ve studii *O Valerii, Nezvalovi, Mazi Ernstovi a koláži: variace na téma jednoho románu* (in *Český surrealismus 1929–1953*, Praha 1996, edd. Lenka Bydžovská, Karel Šrp, s. 352–365). Souvislost se surrealistickou fascinací černým románem, kritický ohlas vydání knihy i dobové názorové směřování Vítězslava Nezvala sledovala Marie Mravcová ve studii *Opožděný příchod Nezvalovy Valérie* (in *Rok 1947*, s. 222–230). Přírodní prózy Jaromíra Tomečka i autorovu biografii v poválečném mezidobí přibližuje monografie Sylvy Bartůškové *Jaromír Tomeček* (Praha 1981, s. 62–70). Stehlíkově *Zemi zamyšlení* i proměnám této prózy se podrobněji věnoval Bohumil Jirásek v knize *Ladislav Stehlík* (Praha 1985, s. 74–93). Genezi Halasovy básnické prózy *Já se tam vrátím* na základě porovnání jednotlivých variant textu sledoval Petr Komenda ve studii *Jednohlasí a mnohohlasí v Halasových prózách* (Česká literatura 2001, č. 6, s. 611–623). Na přírodní motivy, časovou dekonkretizaci, motivy tradice, zrození a smrti, jež spojují Halasovu prózu s jeho válečnou básnickou tvorbou, upozornil Zbyněk Fišer v příspěvku *Motiv v Halasově skladbě Já se tam vrátím* (in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná /D/, 1992, č. 39, s. 105–112*); studie shrnuje starší literaturu k tématu. Český román Olgy Scheinplugové ostře odmítl Václav Černý v obsáhlé kritice *Český román českým případem* (in *Tvorba a osobnost I*, Praha 1992, s. 769–777). Informace o vzniku románu, jeho kritickém přijetí i autorčině tvůrčí metodě shrnul mimo jiné Libor Pavera ve studii *Korespondence v rouše románu* (in *Slovo, paměť, tradice*, Opava 2001, s. 24–32).

Historické a historicko-alegorické prózy souborně zpracoval Blahoslav Dokoupil v monografii *Český historický román 1945–1965* (Praha 1987). Stručnou charakteris-

niku předlohy Olbrachtova *Dobyvatele* – historické práce Williama Prescottta *Dějiny dobytí Peru* – a její recepcce v českém prostředí obsahuje studie A. M. Piši *Dobyvatel* (in *Ivan Olbracht*, 2., upravené vydání Praha 1982, s. 127–138); při interpretaci Olbrachtovy knihy Piša vyzdvihl zejména její alegorickou funkci. Okolnosti vzniku románu popsal Miloš Pohorský v doslovu k vydání v Olbrachtových sebraných spisech (in *Ivan Olbracht: Dobyvatel*, Praha 1976, s. 547–567). Text rekapituluje rovněž polemiky z doby vydání, týkající se zejména míry závislosti románu na zmíněné předloze, ve svazku je přetištěna i dobová autorova replika na kritiku Antonína Hrubého. Na způsob ztvárnění hlavní postavy Kratochvílova románu *Král obléká halenu* a některé autorovy tvůrčí postupy vřazující knihu do kontextu autorovy válečné tvorby se soustředil Josef Hrabák v monografii *Miloš V. Kratochvíl* (Praha 1979, zejm. s. 54–62). Doslov Karla Krejčího *Minulost zrcadlem přítomnosti* připomněl profesionální zájem M. V. Kratochvíla o historii a návaznost jeho románu na předchozí prozaické práce (in *M. V. Kratochvíl: Král obléká halenu*, Praha 1945, s. 238–254). Prozaickému dílu Zdeňka Urbánka a rovněž jeho románu *Cestou za Quijotem*, jenž uzavírá první etapu autorovy tvorby, je věnována souhrnná studie Vladimíra Karfíka *Od „nahého člověka“ k svědkovi dějin* (in *Literatura je čitelná. K moderní české próze a poezii*, Olomouc 2002, s. 32–70). Na jinotaje v Koptově próze z doby okupace upozornil doslov Alberta Pražáka *Legionář duchem a srdcem* (in Josef Kopta: *Dies irae*, Praha 1945, s. 195–202). Prózami Donáta Šajnera z poválečného mezidobí se zabýval Emil Lukeš v knize *Donát Šajner* (Praha 1979, zejm. s. 115–127).

Podrobný přehled dokumentární vězeňské literatury podal Václav Běhounek ve stati *Naše vězeňská literatura* (Kytice 1947, č. 9, s. 385–396), zabýval se v ní rovněž různorodými formami publikace této literatury i její dobovou recepcí. Osobě Julia Fučíka je věnován sborník *Julius Fučík, hrdina naší doby* (Praha 1953, ed. Josef Kalaš), který obsahuje stati a projevy příznačné pro ustalující se formy a podoby kultu Fučíkovy osobnosti a jeho Reportáže psané na oprátce. Kritickou reakcí na heroizaci Fučíkovy osobnosti je text Egona Hostovského *Komunistická modla Julius Fučík a jeho generace* (in Vladimír Papoušek: *Troji samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu 1938–1968*, Jinočany 2001, s. 177–187). První úplné, kritické a komentované vydání *Reportáže psané na oprátce* připravil František Janáček a kolektiv (Praha 1995). Vydání obsahuje autentický text a je doplněno rozsáhlým poznámkovým aparátem k personáliím, reáliím i širším souvislostem díla (s. 109–254, autoři František Janáček, Alena Hájková). Zahrnuje rovněž studie o genezi Reportáže i jejím pozdějším literárním a mimoliterárním fungování, jejichž autory jsou Vladimír Macura (*Motázky jako literární dílo*, s. 281–300) a František Janáček (*Pochybnosti a jistoty*, s. 301–337). Peter Steiner ve studii *Nedokonavý hrdina: Julius Fučík a jeho Reportáž psaná na oprátce* (in *Lustrování literatury. Česká fikce v politickém kontextu*, Praha 2002, s. 113–173) sledoval utváření a rozklad Fučíkova kultu a zasadil knihu do souvislosti s další autorovou převážně publicistickou tvorbou i s revolučními ideovými a literárními koncepty radikální levice. Studie rekapituluje starší literaturu k tématu.

Zejména na veřejné působení A. C. Nora ve sledovaném období se zaměřil Jiří Urbanec v knižní publikaci *Čtení o A. C. Norovi. Život a dílo 1903–1986* (Opava 2003), pouze stručně je v práci glosována autorova dokumentární próza *Přišel den*. Románem *Volání o pomoc* a dalším pracím Jana Weisse se věnoval Bohumil Fořt ve studii *Geneze díla Jana Weisse po roce 1945* (in *Česká literatura na konci tisíciletí, sv. 2. Pří-*

spěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 2001, ed. Daniel Vojtěch, s. 535–541). Dílo i životní osudy Bedřicha Svatoše připomínají jednotlivé příspěvky z konferenčního sborníku *Bedřich Svatoš. Osud českého spisovatele 20. století* (Příbram 2001).

Soubor Dušana Paly Stromy a kamení označil za vrchol české existenciální literatury Václav Černý v *Druhém sešitu o existencialismu* (in *První a druhý sešit o existencialismu*, Praha 1992, zejm. s. 116–139). Černého práce představuje první celistvější pokus o analýzu poválečné prózy a poezie vzniklé v bezprostřední interakci s tímto myšlenkovým směrem. Souborně začleňuje tvorbu prozaiků čtyřicátých let do kontextu domácích i světových existenciálních proudů Vladimír Papoušek v monografii *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha 2004). Kniha též rekapituluje závěry starší literatury k tématu. Helena Kosková v příspěvku *Rok 1947* ze stejnojmenného sborníku (s. 330–348) na příkladu ohlasu existencialismu dokládá souvislost domácího literárního dění s evropským vývojem a přibližuje tvorbu vybraných autorů válečné generace. Romány Karla Dvořáčka publikované v poválečném mezidobí v kontextu celku autorova díla a autorovy biografie sleduje příspěvek Jiřího Svobody *Epilog Dvořáčkova života a díla. Zastavení nad romány Mrtvá řeka a Živ buď, neumírej* (in *Literární odkaz Karla Dvořáčka*, Vyškov 2005, s. 7–11). Zejména Dvořáčkových životních osudů se týkají rovněž další příspěvky z jubilejního sborníku, v němž byl text uveřejněn. Dílu Egona Hostovského byly věnovány monografie Františka Kautmana *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského* (Praha 1995), Vladimíra Papouška *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru* (Jinočany 1996) a jednotlivé příspěvky sborníkové publikace *Návrat Egona Hostovského. Mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle Egona Hostovského* (Praha 1996). Tématu se týkal rovněž blok referátů otištěný ve sborníku *Hlavní téma: psychologická próza* (Hradec Králové 1994, edd. Nella Mlsová, Jan Dvořák, s. 39–90). Hostovského romány z dob válečného a poúnorového exilu přibližují příspěvky Jiřího Pistoria a Jana Tumlíře z exilového sborníku k autorově jubileu *Padesát let Egona Hostovského* (New York 1958, ed. Jiří Pistorius). Zejména na interpretaci próz *Listy z vyhnanství*, *Sedmkrát v hlavní úloze* a *Cizinec hledá byt* se soustředil Miloš Pohorský v doslovu *Cizinec, který hledá byt* (in Egon Hostovský: *Cizinci hledají byt*, Praha 1967, s. 413–425). Charakteristiky postav, časoprostoru románu i obecného tématu vyhnanství, jež tvoří spojnici celého Hostovského díla, shrnuje v interpretačním hesle *Egon Hostovský: Cizinec hledá byt* Alice Jedličková (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 32–40). Hostovského exilové prózy zařadil k vrcholům válečné tvorby Václav Černý v kritické přehledové studii *Česká beletrie emigrační* (in *Tvorba a osobnost I*, Praha 1992, s. 757–768). Na možnost chápat román Jiřího Weila Makanna, otec divů jako podobenství hitlerismu a zároveň jako obecnější výpověď o mechanismech politické manipulace poukázal Pavel Eisner v doslovu *Román o lži proroka* (in Jiří Weil: *Makanna, otec divů*, Praha 1945, s. 261–265). Povídku jako klíčový žánr Weilovy prozaické tvorby na příkladu autorových prací ze čtyřicátých let přiblížil Jiří Opelík v esejí *Hodina pravdy, hodina zkoušky* (in *Milované řemeslo*, Praha 2000, s. 255–270). Dobovou zamítavou reakci kritiky na román *Život s hvězdou* rekapituloval a její souvislosti s románem Moskva–hranice připomněl Jiří Holý ve studii *Roubíček versus dějiny* (in *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století*, Olomouc 2002, s. 211–232). Studie dále sleduje motivické korespondence obou stěžejních Weilových děl, upozorňuje na

blízkost autorovy poválečné tvorby se směřováním Skupiny 42 a připomíná některé dosavadní interpretace románu. Jan Grossman v příspěvku *Weilův Život s hvězdou* (in *Analýzy*, Praha 1991, s. 359–363) zdůvodnil odmítavou reakci kritiky neslučitelností románu s dobovým nástupem dogmatického realismu a odkázal mimo jiné i na souvislost díla s prózami Franze Kafky. Weilovu tvůrčí metodu spočívající svými základy v avantgardní poetice literatury dokumentu přiblížila na analýze celku autorova prozaického díla Růžena Grebeníčková ve studii *Jiří Weil a moderní román* (in *Literatura a fiktivní světy*, Praha 1995, s. 408–437). Studie Urse Heftricha *Weilův život s hvězdou a evropská literární tradice* vřazuje prostřednictvím analýzy klíčových motivů román do širších filozofických a literárních souvislostí (Immanuel Kant, F. M. Dostojevskij, J. A. Komenský, William Shakespeare). Weilův Život s hvězdou jako dílo poukazující na znakovou podstatu jazykového systému i na koncept slova vycházející z tradice lingvistické kabaly interpretovala Zuzana Stolz-Hladká ve studii *Jiří Weil a pravdivost slova* (in *Narození na přelomu století*, Literární archiv 2000/01, č. 32–33, s. 175–186). Výjimečnost Života s hvězdou v rámci dobové literatury s okupační tematikou a existenciální rysy románu vyzdvihla Alice Jedličková v interpretačním hesle *Jiří Weil: Život s hvězdou* (in *Česká literatura 1945–1970*, Praha 1992, s. 61–69).

Knihy Jiřího Marka Muži jdou ve tmě a Vesnice pod zemí stručně charakterizuje a srovnává s podobně tematicky zaměřenými díly z poválečného mezidobí (výběr a interpretace jsou poznamenány dobovými ideologickými schématy) František Burriánek v publikaci *Jiří Marek* (Praha 1984, s. 40–49); text obsahuje i ukázky z dobových ohlasů na jejich vydání. Způsob ztvárnění postav, kompozici i ideovou složku románu Evropská kantiléna zkoumal Vladimír Papoušek v monografii *Horizonty. Život a dílo Zdeňka Němečka* (Praha 2002, s. 90–93). Němečkovi, zejména jeho životním osudům, byly věnovány rovněž jednotlivé příspěvky ze sborníkové publikace *Legionář, diplomat a spisovatel Zdeněk Němeček* (Jaroměř 2004). Jiří Holý v interpretačním hesle *Vyšší princip a Vyšší princip po deseti letech* (in *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století*, Olomouc 2002, s. 202–210) na detailní analýze autorovy patrně nejznámější povídky přiblížil celek Drdova souboru Němá barikáda; text ve stručnosti připomíná dobový recenzní ohlas knihy. Václav Černý v neobsáhlejší recenzi *Hrst poznámek k socialistickému realismu* (in *Skutečnost svoboda*, Praha 1995, s. 182–189) Němé barikádě vytkl schematičnost a tendenčnost, v obecnějších úvahách dále zkoumal umělecké možnosti socialistického realismu. Ukázky z dalších recenzí a statí, autorových rozhovorů i vzpomínek vztahujících se ke knize a rovněž k filmové adaptaci povídky Vyšší princip shrnuje publikace *Malá knížka o Němé barikádě* (Praha 1988, ed. Jaroslava Janáčková). Schematizující líčení poválečného tvůrčího vývoje Václava Kaplického a stručné charakteristiky jeho próz Ďáblem posedlí a Květnové dni obsahuje kniha Jaromíry Nejedlé *Václav Kaplický* (Praha 1975, s. 88–96).

■ Drama

Syntetičtější literárněvědná práce zachycující proměny českého dramatu let 1945–48 chybí, většina ohlasů je soustředěna do novinových či časopiseckých recenzí inscenací, do předmluv a zálozek knižních vydání jednotlivých her. Výjimkou je částečně tvorba, která mířila k budovatelské dramatice. Té jsou věnovány příslušné pasáže v knize

propagátora a pozdějšího kritického obhájce této dramatiky Jiřího Hájka *Čas dramatu* (Praha 1957); výklad je poznamenán dobovým schematismem. Novější práci zabývající se vazbou poetiky budovatelské kultury na avantgardní podněty a na proměny kulturně-politického kontextu literatury od druhé poloviny čtyřicátých let představuje práce Pavla Janouška *Geneze norem. Poetika budovatelského dramatu* (in *Studie o dramatu*, Praha 1993, s. 72–142). Problematikou formování a počátečního vývoje socialistického realismu v českém dramatu poválečného mezidobí se zabývá rovněž studie Libora Vodičky *Drama bouřlivě se rozvíjejícího sociálního „milieu“?* (in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada teatrologická a filmologická /Q/. Otázky divadla a filmu*, 1999, č. 2, s. 157–170); studie je doplněna stručnými charakteristikami uváděných her.

Genezi Renčova dramatu *Černý milenec* i okolnosti jeho poválečného uvedení sleduje analytická studie Ester Novákové *Černý milenec Václava Renče* (in *Literatura určená k likvidaci II*, B. m. 2006, ed. Vlastimil Válek, s. 21–28). Studii A. M. Píši *O dramatikovi Hrátek s čertem*, doslov Františka Götze *Vzpomínka na vznikání Hrátek s čertem* a text *Čtyři podoby Hrátek s čertem* zahrnující recenzní ohlas hry s dalšími vzpomínkami a přehledem jednotlivých inscenací obsahuje knižní vydání Drdovy hry (in *Hrátky s čertem*, Praha 1965, ed. Marta Staňková). Divadelní hry Milady Součkové Listopad a Historický monolog (zachovala se v autorčině písemné pozůstalosti) analyzovala Lenka Jungmannová ve studii *„Velkou historii bych rád viděl taky.“ Dramatická tvorba Milady Součkové* (in *Neznámý člověk Milada Součková*, ed. Michal Bauer, Praha 2001, s. 81–88).

■ Populární literatura

Proces odstranění a nahrazování populární literatury, zánik starších románových řad, proměnu textů objevujících se v tomto komunikačním oběhu i celku dobové literární kultury souhrnně zpracovává monografie Pavla Janáčka *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení. 1938–1951* (Brno 2004). Důsledky poválečných snah o vyloučení nízké zábavné četby z literární komunikace věcně shrnul Oldřich Sirovátka v popularizační práci *Literatura na okraji* (Praha 1990). O dvou zábavných žánrech existují v domácím prostředí monografické studie: *Umění detektivky* Jana Cigánka (Praha 1962) a *Červená knihovna* Dagmar Mocné (Praha – Litomyšl 1995). Cigánek se přitom, ovšem z pozic dogmatické shody s programem socialistické literatury, věnoval i situaci a proměnám žánru v období 1945–60, Mocná pouze produkci před rokem 1945. Detektivní, sentimentální a humoristickou četbu tohoto období nesoustavně glosoval Josef Hrabák v knize *Napínavá četba pod lupou. Ze studií o paraliteratuře* (Praha 1986) a *Od laciného optimismu k hororu. K historii a patologii dvou odvětví literárního braku* (Praha 1989). Poválečnou situaci vědecko-fantastického žánru v kontextu celého jeho vývoje zhodnotil Ondřej Neff v přehledu *Pět etap české fantastiky* (in Ivan Adamovič: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*, Praha 1995, s. 11–23). O humoristické a satirické literatuře tohoto období neexistují souhrnné práce ani obsáhlejší studie. Kritické zhodnocení dobové produkce provedl Antonín Hrubý ve stati *Nejnovější naše literatura humoristická a český Kocourkov* (Kritický měsíčník 1947, č. 13–14, s. 314–322). Satirou poválečného mezidobí se povrchně zabývá příspěvek Jiřího Skaličky *Začátky konce českého humoru. Dikobraz v letech 1945–1948* (in *K české literatuře 1945–1948*, s. 85–87). Dobové diskuse

o populární hudbě a zrod hnutí masové písně popsal – zvláště z hudebněhistorického hlediska – Josef Kotek v kapitolách *Poválečný vývoj názorů na populární hudbu a píseň a Poúnorový nástup masových písní a souborů mládeže* své monografie *Dějiny české populární hudby a zpěvu. 1918–1968* (Praha 1998, s. 212–223 a 250–266).

■ Literatura pro děti a mládež

Z časového odstupu vyložil problematiku dětské literatury v prvních poválečných letech nejprve Václav Stejskal v monografii *Moderní česká literatura pro děti* (Praha 1962, zejm. s. 200–268). Výklad založil na striktním souhlasu s konstruktem pokrokového proudu v literatuře pro děti a mládež a jeho vyústění v literatuře socialistického období. Přivítal dobové snahy o potlačení zábavné četby, jejíž úpadkové tendence ilustroval též Foglarovým románem *Stínadla se bouří* a týdeníkem *Vpřed*. Glosoval nicméně řadu důležitých titulů dětské četby pokvětnového období (mj. Marie Majerová, Josef Kainar, František Langer, Bohumil Říha, Ota Šafránek). Z týchž pozic, ale povšechněji k tématu přistoupil Otakar Chaloupka v kapitole *Ověřování a třibení hodnot. Obrysy vývoje po r. 1945* (in Otakar Chaloupka – Jaroslav Voráček: *Kontury české literatury pro děti a mládež*, 2., rozšířené vydání Praha 1984). Vlastní beletristické produkci věnoval jen vágní pozornost (s. 354–359) s příznačným důrazem na prózu Říhova typu. Výklad rozšířil o přehled dobových časopisů pro děti a mládež a její teoretické reflexe (s. 437–438 a 440–442). Ideologicky nezaujatý nárys problematiky zveřejnila až Svatava Urbanová v úvodní studii souboru *Metamorfózy dětské literatury. Přehled české literatury pro děti a mládež od roku 1945 po současnost* (Olomouc 1999, s. 9–60). Část textů z této publikace autorka převzala a doplnila novými příspěvky v publikaci *Meandry a metamorfózy dětské literatury* (Olomouc 2003). Programovou bilanci české dětské literatury období 1938–45 jako východiska pro poválečné snahy v této oblasti provedl Vladimír Pazourek v knize *Přítomnost české literatury pro mládež* (Praha 1946). Na jeho výklad o nadvládě uměleckého směru dětské četby jako plodu historického vývoje navazovaly kritiky a studie o současné tvorbě, uveřejňované v letech 1946–47 v časopise *Štěpnice*.

Program tzv. brněnské literární školy, charakteristiky jejích představitelů a komentář závažnějších příspěvků na stránkách dvou významných dobových periodik shrnula Naděžda Siegllová ve studii *Teorie a kritika literatury pro děti a mládež v časopisech List SMS a Blok v letech 1945–1948* (in Sborník prací Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně. Řada jazyková a literární. Škola – jazyk – literatura, 1984, sv. 84, č. 16, s. 111–125). Teoretický program revue *Štěpnice* a jeho strukturalistické filiace postihla Věra Vařejková v příspěvku *Paradox časopisu Štěpnice* (in *K české literatuře 1945–1948*, s. 107–111). Historii časopisu, personální složení redakce i proměny jeho obsahu na sklonku čtyřicátých let sleduje text *Štěpnice. Od estetiky k propagandě v tvorbě pro děti* (in Bronislava Gabrielová – Bohumil Marčák: *Kapitoly z dějin brněnských časopisů II*, Brno 2003, s. 63–70).

Dílu Ondřeje Sekory byla věnována monografie Blanky Stehlíkové, Věry Vařejkové a O. J. Sekory *Ondřej Sekora – práce všeho druhu. Osobnost a dílo* (Praha 2003). Analýzu kompoziční výstavby Poláčkovy prózy Bylo nás pět provedl František Všeticka v souboru studií *Kroky Kalliope. O kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let 20. století* (Olomouc 2003, s. 116–121); publikace zahrnuje i další texty zaměřené na tektoniku

poválečných románů dalších autorů (Karla Dvořáčka, Zdeňka Němečka či Jiřího Weila). Pavel Trost ve studii *Poslední próza Karla Poláčka* (in *Studie o jazycích a literatuře*, Praha 1995, ed. Jaromír Povejšil, s. 43–45) upozornil na princip kontrastu knižního a hovorového jazyka, na němž je založena komika Poláčkova románu. Příspěvkem k poetice postavy u Poláčka je studie Martina Hyblera, *K symbolismu pětice v literatuře: srovnání Poláčka a Foglara* (in *Ptáci vítají jítro zpěvem, poddůstojníci řvaním*, Praha – Rychnov nad Kněžnou 1992, ed. Jan Lopatka, s. 109–113). Ve studii *O zpracování Bidpajových bajek* provedl Rudolf Havel srovnání Olbrachtovy adaptace s výchozím textem Valečkova vydání bajek z roku 1893 (Naše řeč 1954, č. 3–6, s. 139–143). Ruský překlad Karafiátových Broučků z roku 1947 obsahující výrazné úpravy a deformace autorova textu přiblížila Věra Brožová ve studii *Karafiátovi Broučci a realisté* (in *Bůh a bohové. Církev, náboženství a spiritualita v českém 19. století*, Praha 2003, edd. Zdeněk Hojda, Roman Prahel). Místo dětského tématu v tvorbě Marie Majerové se pokusil vymezit Vladimír Kovářik v knižní publikaci *Dětský svět Marie Majerové* (Praha 1962). Plevově novele Budík věnoval stručnou pozornost František Tenčík v monografii *Josef Věromír Pleva* (Praha 1979, s. 162–166).

Souborný pohled na Hrubínovu tvorbu pro děti představuje kniha *Čtyři studie o Františku Hrubínovi* (Praha 1960) obsahující přehledovou úvahu Jiřího Brabce *Vývojový smysl Hrubínových prací pro děti* (s. 83–113) a studii Věry Karfíkové o Hrubínově vztahu k domácím předchůdcům *V tradici naší dětské poezie* (s. 115–149). Hrubínovy práce pro mládež z tohoto období přiblížily texty Květy Sgallové a Stanislavy Mazáčové *Poznámky o verši Hrubínovy poezie pro děti* (Zlatý máj 1973, č. 4, s. 240–244) a Věry Karfíkové *Hrubínovy Pohádky* (Zlatý máj 1956, č. 3, s. 76–78). Hrubínovu tvorbu pro dětské čtenáře z válečného mezidobí souhrnně charakterizoval a na její korespondence s ostatními částmi autorova díla upozornil Jaroslav Toman ve studii *František Hrubín a dětská poezie v letech 1945–48* (in *Rok 1947*, s. 297–305). Dětskými verši Ivana Blatného a jejich dobovým ohlasem se zabývala Eva Doupalová v příspěvku *Ivan Blatný dětem* (in *K české literatuře 1945–1948*, s. 117–119). S typem folklorního říkadla srovnala Kainarovy verše Ludmila Zajícová v příspěvku *Kainarův typ poezie pro děti* (Zlatý máj 1980, č. 9, s. 540–544).

Základní charakteristiky časopisu Vpřed (rozmezí vydávání, grafická podoba, náklad, výčet příspěvateľů a ilustrátorů) a jednotlivých Foglarových publikací – mimo jiné seriálů uveřejňovaných v tomto časopise a v časopise Junák – shrnul Václav Nosek-Windy v knize *Jestřábí perutě. Povídání o foglarovkách* (Praha 1999). Foglarův román Stínadla se bouří (a „vontská trilogie“ vůbec) se postupně staly nejrozebíranějším dílem pokvětnové literatury pro mládež. Hlavní interpretační studie o něm napsali Jan Lopatka (*Sláva a úskalí amatérismu*, Zlatý máj 1990, č. 8, s. 459–462), Vladimír Nezkusil (*Rozpory Foglarova světa*, Zlatý máj 1991, č. 3, s. 157–163) a Martin Valášek s Janem Jandourkem (*Svět Foglarových Stínadel*, Souvislosti 1996, č. 4, s. 69–85). Stručnou rekapitulaci vzniku Langrovy knihy Děti a dýka, zachycení její cesty k domácímu čtenáři i odkazy na vybrané kritické reflexe a přehled překladů tohoto díla shrnula Irena Kraitlová v edičním doslovu pátého svazku Langrových spisů (*Prózy pro mládež*, Praha 2004, zejm. s. 523–529).

■ Literatura v masových médiích: film a rozhlas

Souhrnný výklad o dějinách poválečné kinematografie obsahuje práce *Panorama českého filmu* (Olomouc 2000, ed. Luboš Ptáček). Sleduje i vývoj dalších druhů filmové tvorby (film historický, animovaný, dětský atd.). Základní údaje o organizaci kinematografie v letech 1945–48 shrnuje Jiří Havelka v knižní publikaci *Kronika našeho filmu. 1898–1965* (Praha 1967). Klíčovou prací zahrnující jak dobový výklad organizačních proměn československého filmu, tak pokus o celkový přehled a zhodnocení filmové tvorby let 1945–48 je *Malý filmový slovník I* (Praha 1948, ed. František Gürtler, k uvedeným tématům s. 73–116 a 419–424). V obou uvedených knihách byl rovněž přetištěn klíčový dokument – Znárodňovací dekret prezidenta republiky. V souvislosti s dalším vývojem pojednává o tomto období Jaroslav Boček v knize *Kapitoly o filmu* (Praha 1968, zejm. s. 148–185). Soupis filmů natočených ve sledovaném období s podrobnými údaji, mimo jiné rovněž s informacemi o literárních předlohách jednotlivých filmů, jejich režii a hereckém obsazení, obsahuje katalog *Český hraný film III. 1945–1960* (Praha 2001), hesla jsou dále doplněna stručnou charakteristikou děje.

*

Základní přehledovou příručku k problematice médií představuje publikace *Dějiny českých médií v datech. Rozhlas, televize, mediální právo* (Praha 2003, Barbara Köpplová a kol.) obsahující formou kalendária uspořádaný přehled klíčových historických mezníků ve vývoji rozhlasového a televizního vysílání a právních norem, jimiž bylo toto vysílání řízeno. Publikace obsahuje soupis doplňkové literatury k tématu. Problematice rozhlasu byla věnována obsáhlá reprezentativní práce *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu* (Praha 2003, Eva Ješutová a kol., ke sledovanému období zejm. s. 183–232). Kromě výkladu o politických a ekonomických souvislostech dobového rozhlasového vysílání či personálním obsazení redakcí přibližuje rovněž programové schéma a zabývá se obsahem vzdělávacích, uměleckých a literárních pořadů, jež byly v poválečném mezidobí uváděny.

Stručné zhodnocení rozhlasové dramatiky a rozhlasového pásma období 1945–48 přinášejí přehledové historické studie Aleny Štěrbové, naposledy *Rozhlasová inscenace. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce* (Olomouc 1995). Publikace obsahuje rovněž rekapitulaci starší literatury k tématu. Charakteristiky jednotlivých žánrů umělecké publicistiky určené pro rozhlas podala Marta Kusssová v publikaci *Rozhlasová umělecká publicistika* (Praha 1990). Dobové uvažování o společenské funkci rozhlasového pásma a dramatu a o estetice rozhlasového vysílání představil soubor statí v brněnském Bloku (1948/49, č. 1; Příloha Bloku, s. 49–80). O poetice Corwinových rozhlasových scénářů, jejich vlivu na české autory a možnostech jejich režie zde uvažovali především Zdeněk Coufal a Josef Bezdíček. Peter Karvaš své úvahy o rozhlasovém dramatu shrnul do knižní publikace *Kapitolky o rozhlase. K problémům rozhlasové dramatiky* (Bratislava 1948). Nad možnostmi navázání na předválečnou tradici české rozhlasové hry se zamýšlel Dalibor Chalupa v příspěvku *Cestou k rozhlasové hře* (Rozhlasová práce 1947, č. 1, s. 18–25). Zkušenosti ze spolupráce s evropskými rozhlasovými dramaturgiemi a úvahy o postavení a podobách rozhlasových her v různých národních literaturách shrnul František Kožík ve statí *Rozhlasová hra v Evropě* (Rozhlasová práce

1947, č. 3, s. 113–126). Poetiku rozhlasového pásma a její poválečné proměny postihl Josef Branžovský v dobové stati *K otázce stavby rozhlasového pásma*, později otištěné ve *Studiích a úvahách* (1964, č. 3, s. 1–25).

Knižní edice rozhlasových her se objevovaly jen výjimečně. Sbírká rozhlasových her, založená roku 1945, dosáhla pouhých tří svazků (Stanislav Lahodný: *Hádání z marnosti*, Jiří Körber: *Skály nad řekou*, Zdeněk Jirotko: *Hvězdy nad starým Vavrouchem*) a v roce 1946 zanikla. Triumfální akord Normana Corwina a další základní díla zahraniční i domácí rozhlasově dramatické literatury byly publikovány ve sbornících Václava Smitky *Klasické rozhlasové hry 1923–1945* (Praha 1969) a *České rozhlasové hry. Sborník textů do roku 1948* (Praha 1969). *Sborník rozhlasových pásem Františka Gela. 18 reportážních pásem do hlubin přírody a historie* (Praha 1965) sestavil Josef Branžovský.

Seznam fotografií, ilustrací a dokumentů

- s. 23 Titulní stránka Rudého práva z 6. 5. 1945
- s. 24 Osvobození Plzně americkou armádou, 1945, LA PNP
- s. 25 Představitelé České národní rady – František Halas, Václav Černý a Albert Pražák v květnu 1945, LA PNP
- s. 26 Pohřební průvod Josefa Hory, 1945, LA PNP
- s. 27 Obálka Košického vládního programu, Odd. osvěty a propagandy 1. čs. armádního sboru v SSSR, 1945
- s. 38 Přijetí delegace Syndikátu českých spisovatelů u prezidenta Beneše 13. 12. 1946, ČTK
- s. 40 Edvard Beneš se spisovateli na Dobříši 21. 5. 1946 – v popředí vedle prezidenta Bohumil Novák, Václav Řezáč a Václav Černý, ČTK
- s. 44 Anketní odpověď Ivana Blatného z brožury Můj poměr ke KSČ, 1946
- s. 46 František Halas při projevu na zahájení Sjezdu českých spisovatelů 16. 6. 1946, ČTK
- s. 48 Miloš Jiránek s Ferdinandem Peroutkou, po roce 1945, repro z: Pavel Kosatík: Ferdinand Peroutka. Pozdější život 1938–1978, 2000
- s. 54 Antonín Pelc: karikatura z knihy epigramů Bez narkózy (autor: Jaroslav), 1947
- s. 58 Listina signatářů Předvolebního svolání k československé veřejnosti, Svobodné noviny, 1948, repro z: Jaroslava Hoffmannová: Svolání k československé veřejnosti z 21. února 1948, 2003
- s. 63 Obálka brožury Čeští knihkupci, nakladatelé a hudebníci, 1945
- s. 64 Václav Bluma: Žádáme svobodu tisku, svobodu hospodářskou a respektování zákonů, leták proti regulaci knižního trhu, 1947
- s. 67 Knižní katalog Družstva Dílo, 1947
- s. 67 Reklamní leták nakladatelství Václav Petr, 1946
- s. 76 Dopis redaktora Tvorby Jiřího Taura Vladimíru Holanovi, LA PNP
- s. 78 Obálka Kritického měsíčníku, 1947, č. 1–2

- s. 82 Obálka prvního čísla časopisu *Listy*, duben 1946
- s. 83 Redakce týdeníku *My* 45, 1945, repro z: Marie Boková – Miloslav Klíma (edd.): Jan Grossman, 1996
- s. 85 Ukázky hlaviček periodik vydávaných nakladatelstvím Mladá fronta (*My*, *Středoškolák*, *Generace*, *Mladá fronta*)
- s. 94 Členové souboru Divadla satiry, repro z: Marie Valtrová: Vratislav Blažek, 1998
- s. 103 Tristan Tzara: přednášky o surrealismu – obálka Františka Grosse, 1946
- s. 105 Obálka Jaroslava Švába ke knize Alberta Camuse *Cizinec*, 1947
- s. 105 Carl Sandburg: *Ocel a dým*, titulní list Františka Grosse, 1946
- s. 110 Gustav Bareš, Archiv Národního muzea
- s. 114 Kamil Bednář s Janem Grossmanem v kavárně *Slavia*, 1947, repro z: Marie Boková – Miloslav Klíma (edd.): Jan Grossman, 1996
- s. 117 Václav Černý v pracovně, soukromý archiv Marie Pavlíkové
- s. 118 Václav Černý: První sešit o existencialismu, obálka 2. vydání od Václava Bláhy, 1948
- s. 119 Timotheus Vodička: *Stavatelé věží*, titulní list s vinětou Otty Stritzka, 1947
- s. 121 Literáti Mladé fronty v karikatuře Otakara Štembery: František Listopad, Jaroslav Morák, Oldřich Kryštofek, Ladislav Fikar, Jaromír Hořec, Jaroslav Hulák, J. V. Svoboda, Svatopluk Svoboda a J. M. Palát, repro z: Jaromír Hořec – Miroslav Sígl: *Generace* 45, 1999
- s. 125 Frontispis a titulní list monografie Jana Vilikovského *Písemnictví českého středověku*, 1948
- s. 128 Dopis Jana Mukařovského Bohuslavu Havránkovi, 1945, rodinný archiv Bohuslava Havránka
- s. 137 Sborník *Chléb poezie*, čítanka z Oranienburgu – výbor, který pro svoji potřebu sepsali oranienburští vězni, 1945
- s. 138 Za Jiřím Ortenem, frontispis a titulní list pamětního tisku, 1945
- s. 140 Vítězslav Nezval blahopřeje Václavu Kopeckému k 50. narozeninám, 1947, LA PNP
- s. 143 Vladimír Holan, Albert Pražák a Jiří Weil při přebírání Ceny země české za rok 1945, LA PNP
- s. 144 Diplom k udělení Ceny země české za rok 1945, LA PNP
- s. 146 Rukopis Viléma Závady. Pracovní verze básně *V Zákopech*, otištěné později ve sbírce *Povstání z mrtvých* roku 1946, LA PNP
- s. 147 Vilém Závada a Oldřich Nouza na výletě v Beskydech, 1947, LA PNP

- s. 150 Primátor Václav Vacek, Václav Kopecký, František Halas, Jaroslav Seifert a Ivan Olbracht při pohřbu Josefa Hory na Vyšehradě, 28. 6. 1945, LA PNP
- s. 157 Ukázka z knihy Jana Zahradníčka La Saletta, dřevoryt Michaela Floriana, 1947
- s. 158 Jan Čep, Albert Vyskočil a Jan Zahradníček ve Frenštátě pod Radhoštěm, 1947, LA PNP
- s. 160 Obálka Velikonočního almanachu poezie, graficky upravil V. Pazdírek, 1947
- s. 164 Bohuslav Reynek: Hakeldama, pozdější opis rukopisu básně otištěné v roce 1947 ve Velikonočním almanachu poezie, LA PNP
- s. 167 Bohumír Matal: Stríhali dohola malého chlapečka, 1946, repro z: Eva Petrová a kol.: Skupina 42, 1998
- s. 170 Jiřina Hauková, 1947, repro z: Jiřina Hauková: Záblesky života, 1996
- s. 171 Ivan Blatný: Tento večer, frontispis Kamila Lhotáka, 1945
- s. 172 Bohumír Matal a Ivan Blatný, 1945, repro z: Ivan Blatný: Tento večer, 1991
- s. 175 Rukopis básně Josefa Kainara Stríhali dohola malého chlapečka, LA PNP
- s. 179 Vítězslav Nezval: Valérie a týden divů, obálka Kamila Lhotáka, 1945
- s. 181 Setkání Skupiny Ra s belgickou surrealistickou skupinou Cobra, 1947, repro z: Skupina RA, katalog výstavy, 1988
- s. 183 Karel Teige, 40. léta, LA PNP
- s. 184 Toyen: Mýtus světa, 1946, Moderna Museet, Stockholm
- s. 185 Josef Istler: Postava, 1945, Galerie výtvarného umění v Ostravě
- s. 186 Program druhého večera cyklu Mladá literatura pořádaného literárním odborem Umělecké besedy 30. 10. 1947
- s. 187 Ilustrace Kamila Lhotáka v programu cyklu Mladá literatura, 1947
- s. 189 Leták sborníku Ohnice od Jaroslava Švába, 1947
- s. 191 Ivo Fleischmann s chotí, vlevo Adolf Hoffmeister, vpravo František Halas, 1946, repro z: Ludvík Kundera: František Halas, 1999
- s. 192 Ivo Fleischmann: Voják, obálka Zdeněk Seydl, 1945
- s. 194 Smlouva nakladatelství Mladá fronta na vydání sbírky Ladislava Fikara Samotín, 1945, LA PNP
- s. 195 Svatební fotografie Ladislava Fikara, 1947, LA PNP
- s. 197 Ivan Skála: Přes práh, obálka Ivo Kopřiva, 1948
- s. 199 Oldřich Mikulášek, 40. léta, LA PNP
- s. 206 Jan Čep, LA PNP

- s. 207 Jan Čep: Setkání, rukopis povídky ze sbírky Polní tráva, 1946, LA PNP
- s. 209 Zdeněk Němeček při podpisu letecké dohody mezi Československou republikou a Dánskem 14. 5. 1947, ČTK
- s. 210 Josef Štefan Kubín, repro z: Otakar Chaloupka: Vypravěč J. Š. Kubín, 1966
- s. 211 Titulní list a frontispis ke knize Františka Halase Já se tam vrátím..., dřevoryt Bohdana Laciny, 1948
- s. 213 Jiří Weil: Makanna, otec divů, pracovní materiály z pozůstalosti autora, LA PNP
- s. 214 Ivan Olbracht se sovětským vojákem, květen 1945, repro z: Vlastislav Hnízdo: Ivan Olbracht, 1982
- s. 215 Titulní list románu Zdeňka Urbánka Cestou za Quijotem, 1949
- s. 220 Ota Kraus – Erich Kulka: Továrna na smrt, obálka Diny Gottliebové, 1946
- s. 224 Poslední moták Fučíkovy Reportáže psané na oprátce s cenzurovanou pasáží o jeho „hře“ s gestapem, Muzeum dělnického hnutí
- s. 225 Fotografie Julia Fučíka při zatčení roku 1942, Muzeum dělnického hnutí
- s. 228 Nekrolog Za Karlem Dvořáčkem z časopisu Vyšehrad, 1945, č. 2
- s. 236 Jiří Valja: Zbraně bezbranných, obálka Arnošt Paderlík, 1946
- s. 237 Bohuslav Březovský: Člověk Bernard, frontispis Josefa Lieslera, 1945
- s. 240 Karel Konrád, Egon Hostovský a Josef Träger v roce 1946 po návratu Hostovského z emigrace, soukromý archiv Olgy Castiellové-Hostovské
- s. 243 Jiří Weil s kocourem Nehýtkem, 1949, LA PNP
- s. 252 Jan Drda, 40. léta, LA PNP
- s. 253 Fotografie z filmu Otakara Vávry Němá barikáda z roku 1949, Národní filmový archiv
- s. 258 Proč se nevracejí Voskovec a Werich, karikatury Evžena Seyčka z časopisu My 45, repro z: Vladimír Just: Divadlo plné paradoxů, 1990
- s. 264 Emil František Burian, portrét z poválečného období, LA PNP
- s. 266 Jan Drda: Hrátky s čertem, prem. 30. 12. 1945, scéna Václava Gottlieba, archiv Národního divadla
- s. 267 Martin Kabát a Káča (Jaroslav Průcha a Jiřina Šejbalová) v Drdových Hrátkách s čertem, archiv Národního divadla
- s. 267 Václav Vydra jako Perun ve hře Josefa Tomana Slovanské nebe, prem. 4. 3. 1948, archiv Národního divadla

- s. 268 Josef Toman: Slované nebe, scéna Františka Trösterera, 1948, archiv Národního divadla
- s. 271 Ferdinand Peroutka: Oblak a valčík, prem. 30. 4. 1947, scéna E. F. Bendy a Jana Rotta, 1947, archiv Národního divadla
- s. 277 Program Divadla satiry ze 7. 9. 1945, divadelní oddělení Národního muzea
- s. 279 Cirkus Plechový, dokument k cenzurním zásahům s uvedením eliminovaných míst textu, repro z: Vladimír Just: Divadlo plné paradoxů, 1990
- s. 280 Program hry Král nerad hovězí z Divadla satiry, prem. 11. 9. 1947, divadelní oddělení Národního muzea
- s. 281 Ze hry Král nerad hovězí, divadelní oddělení Národního muzea
- s. 285 Plakát k uvedení hry Františka Rachlíka Kulový král, prem. 17. 4. 1948, archiv Národního divadla
- s. 295 František Fajtl: Sestřelen, obálka Miloše Hrbase, 1947
- s. 297 Ladislav Mikeš Pařízek: Kpveke-Vo. Silný muž, obálka Emila Kotrby, 1946
- s. 304 Romain Gary: Zosia vyzvědačka, obálka Zdeňka Čapka, 1946
- s. 310 Petr Raichl: Zachránce, ilustrace Bohumír Španiel, 1947
- s. 315 Obálka knihy Ladislava Fikera Ilavský zločin, 1946
- s. 317 Limonádový Joe, ilustrace Jiřího Brdečky, 1946
- s. 318 Jaroslav Žák, 40. léta, LA PNP
- s. 327 Bojovníci, obálka souborného vydání sešitové edice, 1947
- s. 329 Obálka časopisu Vpřed, 1948
- s. 331 Zdeněk Seydl, ilustrace ke knize Ivana Olbrachta O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách, 1947
- s. 334 Obálka Ondřeje Sekory ke knize Ferda cvičí mraveniště, 1947
- s. 342 Ilustrace Aleny Ladové ke knize Oty Šafránka Bosí rytíři, 1947
- s. 343 Jaroslav Foglar (druhý zprava) ve skautském kroji před klubovnou pražské Dvojky 10. 5. 1945, LA PNP
- s. 344 Obálka časopiseckého vydání Foglarovy knihy Stínadla se bouří – příloha časopisu Vpřed, návrh Jan Fischer, 1946, LA PNP
- s. 353 František Kreuzmann a Marie Glázrová ve filmu Rozina sebranec, rež. Otakar Vávra, 1945, Národní filmový archiv
- s. 353 Jaroslav Seník, Antonín Kurš a Ladislav Boháč ve filmu Jan Roháč z Dubé, rež. Jaroslav Boháč, 1947, Národní filmový archiv

s. 354 Marie Vášová a Ladislav Boháč v Siréně, rež. Karel Steklý, 1947, Národní filmový archiv

s. 356 Z vysílání Čapkova dramatu RUR v pražském rozhlasu, 40. léta, repro z: Blok 1948–46, s. 62

Přílohu ve spolupráci s autory vybrali a sestavili Blanka Hemelíková, Michal Jareš a Tomáš Pavlíček. Za souhlas s použitím obrazových materiálů děkujeme zejména Olze Castiellové-Hostovské, Marii Havránkové, Milanu Jankovičovi, Jiřímu Knapíkovi, Běle Kolářové, Zdeňku Pešatovi a Aleši Zachovi.

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. Zkratku rkp. (rukopis) 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, rok vydání a číslo. 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. Obeznamení 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 roz., jež značí rozhlasové zpracování, f. filmové. V těchto případech uvádíme rok premiéry, nikoli 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 obou jmen užíváme i zkratku otčestva (např. V. I. Lenin). U cizích jmen dodržujeme jinojazyčný pravopis i grafiku.

Citáty odlišujeme uvozovkami. 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 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, ačkoli jejich rok vydání překračuje rámec 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 kufří*, 1947; rozšíř. 1980 s tit. *Maturita v železném dešti*).

Grafické proznačování přízpůsobujeme 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.

REJSTŘÍKY

Rejstříky jsou rozdělené do tří oddílů:

Rejstřík osob zachycuje jména všech osob zmíněných v textu. Preferuje obvyklá jména, pod nimiž jsou dané osoby obecně známy, v případě spisovatelů ta jména, pod nimiž vystupovali v literatuře. Jména vlastní uvádíme za pseudonymy pouze v případě, že je daný spisovatel rovněž používal, případně pod nimi vystupoval v jiných oblastech kulturního života.

Rejstřík literárních děl uvádí knižně publikovaná literární díla, původní filmové scénáře, rozhlasové a divadelní hry a rukopisy nevydaných děl. Odkazy na jednotlivé povídky či jiné dílčí části textu zařazujeme pouze výjimečně, pokud se například staly předlohou k filmu. Názvy filmů, televizních a rozhlasových pořadů však rejstřík děl neregistruje. Jména autorů uvádíme v závorce, pokud žádné uvedeno není, jedná se o kolektivní práci (sborník, antologie apod.).

Do **věcného rejstříku** (rejstříku institucí, nakladatelství, časopisů a divadel) jsou zařazeny pouze ty organizace, jejichž činnost úžeji souvisela s literárním životem. Nezaznamenáváme proto například politické strany či sdružení.

Rejstřík osob

A

ADAMOVÁ, Jaroslava 60
ACHMATOVÁ, Anna Andrejevna 49,
50, 70, 104, 282
ALARICH (vl. jm. Oldřich Hlaváč) 227
ALDA, Jan 338
ALTSCHUL, Rudolf 180
ANČÍK, Zdena 31, 59, 316
ANDREJS, Jaroslav 295, 300, 328
ANDRENIK, Ivan 83, 191
ANDRZEJEWSKI, Jerzy 102
ANOUILH, Jean 105
APOLLINAIRE, Guillaume 106
ARAGON, Louis 103
ARBES, Jakub 70, 124
ARISTOTELES 102
AUDY, Oldřich 216, 323
AUGUSTA, Josef 299
AUGUSTINUS, Aurelius (sv. Augustin)
102
AUL, Josef 296
AUŘEDNÍČKOVÁ, Anna 222

B

BABLER, Otto František 86, 104
BAKOŠ, Mikuláš 100
BALMES, Jaime Luciano 104
BALZAC, Honoré de 102
BARČ-IVAN, Július 98, 100
BARÉNYIOVÁ, Olga 29
BAREŠ, Gustav 43, 57, 59, 75, 84, 110,
111, 116
BART, Ilja 24, 38, 111, 137, 227
BÁRTA, František 229
BARTUŠEK, Antonín 105, 162, 190
BARVÍK, Miroslav 84

BASS, Eduard 37, 68, 299, 357
BAUDELAIRE, Charles 69
BEAUVOIROVÁ, Simone de 105
BEDNÁŘ, Kamil 51, 67, 72, 79, 81, 100,
112, 114, 115, 118, 119, 120, 134, 154,
168, 188, 189, 190, 236, 338
BĚHOUNEK, František 299, 314, 329
BĚHOUNEK, Václav 42, 59, 60, 77, 120
BEK, Alexandr 101
BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič 104
BEM, Alfred Ludvigovič 30
BENDOVÁ, Alžběta 103
BENEŠ, Edvard 23, 24, 40, 46, 51, 57, 59,
293, 325
BENEŠ, Jiří 222, 310
BENEŠ, Karel Josef 24, 42, 45, 51, 59, 60,
70, 77, 137, 217, 230, 296, 358
BENEŠOVÁ, Božena 218
BENÍŠKO, Karel 359
BERĐAJEV, Nikolaj Alexandrovič 87
BERGGOLCOVÁ, Olga Fjodorovna 49
BERNANOS, Georges 106
BERNARD, Michael (vl. jm. Miloš
Kocourek) 329
BERNÁŠKOVÁ, Alena 297
BERNAU, Gustav 102
BEZDĚKOVÁ, Zdeňka 233
BEZDÍČEK, Josef 357, 358, 359
BEZRUC, Petr 25, 40
BÍBUS, František 218
BIEBL, Konstantin 135, 180
BITNAR, Vilém 124
BLÁHA, František 221
BLÁHA, Zdeněk 93, 255, 287, 288
BLAKE, William 153
BLANK, R. (vl. jm. Vladimír Hanák) 222

BLATNÝ, Ivan 45, 69, 81, 86, 134, 166,
 170, 171, 193, 321, 324, 338, 339
 BLAŽEK, Vratislav 255, 278, 280, 281, 282
 BLOY, Léon 104
 BLUMA, Václav 64
 BODENEC, Ján 100
 BODLÁK, Karel 81, 120
 BOGATYREV, Petr Grigorjevič 80
 BOCHOŘÁK, Klement 72, 86, 155, 160
 BOJAR, Pavel 34, 67, 72, 249
 BOLEN, Václav 59
 BONN, Hanuš 24, 136, 137, 149, 190
 BORECKÝ, Karel 71
 BOROVSÝ, Karel Havlíček 32, 72, 274
 BORSKÝ, Vladimír 353
 BOUKAL, Václav 225
 BOZDĚCH, Václav Robert 294, 329
 BOŽEK, Josef 332
 BRABEC, Julius 86
 BRAMBORA, Josef 42, 77
 BRANALD, Adolf 68, 205
 BRANISLAV, František 31
 BRÁZDA, Pavel 75
 BRDEČKA, Jiří 69, 317, 318
 BRECHT, Bertolt 266
 BRETON, André 41, 183
 BREZINA, Ján 99, 100
 BRODSKÝ, Vlastimil 60, 95
 BROKEŠOVÁ, Ervína 296
 BROMFIELD, Louis 71
 BROUK, Bohuslav 52, 60, 80
 BROUSIL, Antonín Martin 59
 BROŽOVÁ-MALÁ, Julie 341
 BRTÁŇ, Rudo 100
 BRUŠÁK, Karel 77
 BŘEZINA, Otokar 119, 126, 154, 156
 BŘEZOVSKÝ, Bohuslav 236, 237, 294, 328
 BUBENÍČKOVÁ, Hana 102
 BUDÍN, Stanislav 77
 BUDÍNOVÁ, Hana 80
 BULÁNEK-DLOUHÁN, František 270
 BUNČÁK, Pavel 99, 100
 BUREŠ, Miloslav 247
 BURIAN, Emil František 24, 45, 50, 59,
 77, 80, 89, 90, 93, 94, 95, 149, 258, 265,
 289, 319

BURIAN, Vlasta 89
 BURIÁNEK, František 314, 318
 BUTVIN, Ján 100

C
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro 259
 CALDWELL, Erskine 68, 69, 103
 CAMUS, Albert 68, 81, 105
 CEBE-HABERSKÝ, Jaroslav 227
 CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de 102
 CIKÁN, Miroslav 352
 CIRKL, Jiří 71
 CLAUDEL, Paul 104, 208
 COLLINS, Edgar (vl. jm. Zdeněk Vojtěch
 Peukert) 314
 CORWIN, Norman 358
 COURTHS-MAHLEROVÁ, Hedwig 113
 CROCE, Benedetto 68

Č
 ČÁP, František 349
 ČAPEK, Jan Blahoslav 87, 99, 124
 ČAPEK, Josef 24, 68, 77, 136, 137, 257,
 267, 271, 275, 285
 ČAPEK, Karel 23, 25, 41, 68, 77, 98, 106,
 137, 203, 208, 212, 257, 258, 262, 263,
 267, 271, 275, 285, 334, 352, 353, 357
 ČAREK, Jan 69, 211, 338
 ČECH, Svatopluk 356
 ČECHOV, Anton Pavlovič 305
 ČELAKOVSKÝ, František Ladislav 324
 ČEMUS, Jan Karel 328, 343
 ČEP, Jan 42, 55, 68, 86, 99, 119, 206, 208
 ČEPELÁK, Bohuslav 303, 330
 ČERNOCH, Otakar 269
 ČERNÝ, Rudolf 86, 106, 119
 ČERNÝ, Václav 24, 31, 37, 38, 42, 43, 45,
 47, 48, 50, 51, 55, 61, 67, 68, 70, 74,
 79, 80, 84, 104, 107, 110, 111, 112, 116,
 117, 118, 124, 126, 137, 138, 161, 226,
 235, 236, 253, 357
 ČERVINKA, František 87
 ČERVINKA, Jaroslav 81, 83, 119, 190
 ČIVRNÝ, Lumír 47, 48, 59, 96
 ČTVRTEK, Václav 321, 332, 333, 338
 ČURDA-LIPOVSKÝ, Bedřich 222

D

DANIEL, Jiří 136, 190
 DANTE, Alighieri 102
 DAVENPORTOVÁ, Marcia 103
 DAWSON, Christopher 70, 106
 DEML, Jakub 42, 72, 86, 155
 DEN, Petr (vl. jm. Ladislav Radimský) 80
 DESNOS, Robert 103
 DEYL, Rudolf 260, 298
 DEYL, Václav 297
 DICKENS, Charles 102
 DICKINSONOVÁ, Emily 105
 DIMITROV, Jiří 249
 DISMAN, Miloslav 60
 DIVIŠ, Ivan 67, 79, 81, 86, 188, 190
 DOBIÁŠ, Václav 31, 319
 DOHNAL, František 86
 DOKULIL, Jan 70, 156
 DOS PASSOS, John 102
 DOSKOČIL, Karel 70
 DOSTÁL, Josef 79
 DOSTÁL, Vladimír 83
 DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič 94, 102
 DRÁBEK, Jaroslav 229
 DRDA, Jan 37, 47, 59, 60, 71, 100, 113, 252, 253, 255, 266, 267, 307, 351, 352
 DREJS, Jan (vl. jm. Jaroslav Andrejs) 300
 DRESLER, Jaroslav 75
 DRNÁK, Vladimír (vl. jm. Jan Václav Rosůlek) 331
 DROZD, Jan 247
 DRTÍLEK, Miloslav 315
 DRTINA, Prokop 39, 56, 60
 DUCHÁČEK, Ivo 77
 DURYCH, Jaroslav 42
 DVOŘÁČEK, Karel 24, 227, 236, 237
 DVOŘÁČEK, Zdeněk 134
 DVOŘÁK, Ladislav 160
 DVOŘÁK, Miloš 86, 111, 119, 148, 160
 DVOŘÁK, Vladimír 356
 DVOŘÁKOVÁ, Helena 205, 250
 DYK, Viktor 68, 220, 267

E

EFFENBERGER, Vratislav 80, 84, 183, 184
 EISNER, Pavel 51, 79, 118, 303
 ELIÁŠ, Rudolf 331
 ELIÁŠOVÁ, Jana 359
 ELIOT, Thomas Stearns 41, 80, 81, 105, 169
 ELPL, Mirek 38, 72
 ELSTNER, František Alexandr 297
 ELUARD, Paul 103
 ENDRIŠ, Zdeněk 260, 261
 ENGELS, Friedrich (Bedřich) 47, 53, 104, 111
 ERBEN, Josef Ladislav 296
 ERBEN, Karel Jaromír 80, 324, 357
 ERENBURG, Ilja Grigorjevič 41, 53

F

FÁBERA, Miloslav 68, 206, 351, 352
 FABRY, Rudolf 99
 FADĚJEV, Alexandr Alexandrovič 41, 53, 101
 FAJTL, František 294, 328, 359
 FALTIS, Dalibor C. (vl. jm. Dalibor C. Vačkár) 258
 FANTL, Hanuš 136
 FÁRA, Libor 180, 183
 FAUCHAR, R. V. (Rudolf Faulner + Čeněk Charous) 311, 314
 FAUKNER, Rudolf 314
 FEDIN, Konstantin Alexandrovič 53
 FEDOROV, Vasilij Georgijevič 30
 FELDSTEIN, Valtr 34, 303
 FIALA, Václav 296, 297
 FIERLINGER, Zdeněk 293
 FIKAR, Ladislav 71, 84, 120, 191, 193, 195
 FIKER, Eduard 315
 FILIPOVSKÝ, František 60
 FILLA, Emil 52
 FIRT, Julius 70
 FISCHER, Jan Otokar 59
 FISCHER, Josef Ludvík 67
 FISCHER, Otokar 67, 126, 357

FISCHL, Viktor 67, 136
 FIŠER, Zbyněk viz *Egon Bondy*
 FLEISCHMANN, Ivo 68, 69, 71, 79, 84, 101, 105, 134, 192
 FLORIAN, Josef 72, 104, 162
 FOERSTER, Josef Bohuslav 51, 298
 FOGLAR, Jaroslav 321, 328, 330, 342, 343
 FORMÁNEK, Vojtěch J. 102
 FRANCL, Gustav 104
 FRANK, Karl Hermann 38, 278
 FRANK, Z. 313
 FRANKOVÁ, Anne 227
 FREJKA, Jiří 60, 92, 93, 356
 FRIČ, Josef Václav 274
 FRIŠ, Oldřich 102
 FROMEK, Jan 62, 65, 69, 71
 FROMKOVÁ, Zdenka 69
 FRÝD, Norbert 24, 68
 FRYNTA, Emanuel 69, 86, 160
 FUČÍK, Bedřich 70, 86, 119, 159
 FUČÍK, Julius 24, 71, 129, 196, 221, 225, 226, 252, 269
 FUČÍKOVÁ, Gusta 226
 FUCHS, Bohuslav 84
 FUKS, Ladislav 244

G

GABE, Dora 40
 GABRIEL, Pavel 190
 GAJA, Vojtěch 106
 GAJDAR, Arkadij Petrovič 325, 329
 GALSWORTHY, John 103
 GALUŠKA, Zdeněk 316
 GARY, Romain 305
 GAWRECKI, Drahoslav 73
 GEL, František 299, 355, 357, 358
 GIDE, André 68, 208
 GIRAUDOUX, Jean 92
 GIRGAL, Otto 74
 GLADKOV, Fjodor Vasiljevič 103
 GLAZAROVÁ, Jarmila 59
 GOETHE, Johann Wolfgang 229
 GOGOL, Nikolaj Vasiljevič 104, 305, 354
 GOLOMBEK, Bedřich 234
 GORAL, Josef (vl. jm. František Gottlieb) 293

GORBATOV, Boris Leontjevič 101
 GORKIJ, Maxim 43, 69, 92, 104, 116
 GOTTLIEB, František viz *Josef Goral*
 GOTTWALD, Klement 45, 59
 GÖTZ, František 39, 47, 60, 118, 234, 245, 352
 GREENE, Graham 71, 102, 106
 GREGOR, Alois 97
 GRMELA, Jan 38
 GROSS, František 68, 166, 168
 GROSSMAN, Jan 47, 80, 81, 83, 84, 107, 115, 117, 120, 121, 122, 166, 191, 198, 244
 GROSSMAN, Vasilij Semjonovič 101
 GRUND, Antonín 68, 124

H

HABROVÁ, Míla 342
 HABŘINA, Rajmund 137
 HAERING, Otakar 98
 HAIS, Arno 101
 HÁJEK, Jiří 43, 47, 60, 71, 75, 80, 84, 90, 112, 116, 120, 129, 196, 245, 259, 284
 HÁJEK, Miloš 180
 HAJŠMAN, Jan 221
 HÁK, Miroslav 166, 191
 HALAS, František 31, 33, 37, 45, 50, 60, 61, 67, 71, 79, 102, 121, 133, 134, 135, 136, 140, 142, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 168, 188, 199, 211, 319, 324
 HÁLEK, Vítězslav 109
 HALÍK, Miroslav 68, 203
 HAMPL, František 332
 HAMPL, Jaroslav 63
 HANÁK, Vladimír viz *R. Blank*
 HANČ, Jan 81, 166, 169, 176
 HANUŠ, Jan 319
 HANUŠ, Miroslav 47, 100, 136, 137, 190, 216, 236, 237, 250, 328
 HANUŠOVÁ, Libuše 111
 HARANTA, Ján 99
 HARBURG, Edgar Yipsel 259
 HARDY, Thomas 104
 HAŠEK, Jaroslav 81, 115, 260
 HAŠKOVEC, Vlastimil 60
 HAUKOVÁ, Jiřina 69, 81, 105, 166, 170

HAVELKA, Jiří 106
 HAVÍŘ, František 260
 HAVLÍČEK, Zbyněk 69, 180
 HAVLÍK, Leopold 103
 HAVRÁNEK, Bohuslav 60, 125
 HEIDEGGER, Martin 81, 105
 HEIDENREICH-DOLANSKÝ, Julius 31, 45, 47, 80, 110, 123
 HEISLER, Jindřich 80, 180, 183
 HEMINGWAY, Ernest 102
 HENDRYCH, Jiří 57
 HERBEN, Ivan 60
 HESS, Alexander 294
 HEYDRICH, Reinhard 157
 HEYDUK, Gustav 103
 HEYDUK, Josef 106, 208
 HEYROVSKÝ, Jaroslav 358
 HILČR, Jindřich 196, 198
 HIRSCH, Antonín, 359
 HIRŠAL, Josef 67, 79, 81, 136, 190, 324, 328, 338
 HLAVÁČ, Oldřich viz *Alarich*
 HLÁVKA, Miloš 38
 HLINOMAZ, Josef 95
 HODAČOVÁ, Helena 218
 HODEK, Břetislav 67
 HODEK, Josef 294
 HOFFMEISTER, Adolf 31, 39, 223, 259
 HOLAN, Vladimír 45, 60, 79, 100, 121, 133, 135, 136, 137, 140, 142, 143, 145, 147, 148, 154, 158, 160, 162, 199, 357
 HOLANOVÁ, Božena 94
 HOLAS, Miloš 324
 HOLEČEK, Josef 330
 HOLEŠOVSKÝ, František 323
 HOLLEROVÁ, Marie 308
 HOLUB, Miroslav 81, 190
 HOLZKNECHT, Václav 45
 HONZÍK, Karel 80
 HONZL, Jindřich 50, 69, 74, 90, 91, 92, 180, 259, 269, 273, 286
 HORA, Josef 25, 68, 79, 80, 117, 118, 134, 135, 148, 149, 151, 196, 250, 319, 355
 HORÁK, Jiří 123
 HORÁK, Jozef 98, 100
 HORÁKOVÁ, Milada 59

HORAL, Josef 232
 HOREČKA, František 333
 HORNÍČEK, Miroslav 95, 269, 278, 281
 HORST, Bernard 217
 HOŘEC, Jaromír 68, 71, 83, 84, 134, 191, 192
 HOŘEJŠ, Jaromír 345
 HOŘEJŠÍ, Vladimír 106
 HOSTÁŇ, Jan 47, 326, 327
 HOSTOVSKÝ, Egon 70, 81, 100, 115, 203, 226, 238, 239, 240, 241, 242, 357
 HOVORKOVÁ, Marie 94
 HRABÁK, Josef 84, 86, 126
 HRANKO, Martin 98
 HRDINOVÁ, Laurette 95
 HRONEK, Jiří 216
 HRUBÍN, František 45, 68, 69, 71, 79, 100, 101, 102, 112, 134, 135, 136, 148, 149, 150, 154, 158, 160, 196, 233, 324, 338, 339
 HRUBÝ, Antonín 79, 116, 118, 214
 HUDEČEK, František 68, 133, 166, 168, 324
 HUGHES, Langston 170
 HULÁK, Jaroslav 84, 100, 120, 193
 HURIKÁN, Bob (vl. jm. Josef Peterka) 303
 HUS, Jan 30, 272, 273, 357
 HUSA, Václav 51
 HÜTTLOVÁ, Jaromíra 35, 98
 HUXLEY, Aldous 103
 HYKEŠ, Pravoslav 325
 HYNEK, Karel 183, 184

CH

CHAČATURJAN, Aram 53
 CHALOUPECKÝ, Václav 51
 CHALUPA, Dalibor 357, 358
 CHALUPECKÝ, Jindřich 34, 42, 68, 81, 84, 105, 107, 110, 112, 113, 114, 115, 117, 121, 166, 168, 176, 177
 CHAROUS, Čeněk 314, 342
 CHESTERTON, Gilbert Keith 106
 CHORVÁTH, Michal 97
 CHRASTINOVÁ-DANDOVÁ, Zorka 103
 CHRISTIANSEN, Sigurd 354

CHRISTIE, Agatha 103
CHROBÁK, Dobroslav 97
CHUDOBA, Bohdan 55, 77
CHURCHILL, Winston 294

I

INGARDEN, Roman 84, 127
ISOZ, Jindřich 65
ISTLER, Josef 72, 81, 181, 182, 183, 184
IVANOV, Vsevolod Vjačeslavovič 102

J

JAKOBSON, Roman 80, 125
JAKUB, Jiří viz *Jiří Orten*
JAKUBŮV, František 78
JAN LUCEMBURSKÝ 272
JANÁČEK, František 226
JANGL, Karel 102
JANÍČEK, Rudolf 102
JANSKÁ, Erna 69
JANSKÝ, Karel 42, 67
JANŮ, Jaroslav 118
JANURA, František 260
JAREŠ, Miloslav 98, 356
JARIŠ, Milan 230
JARRY, Alfred 283
JASPERS, Karl 81, 105
JAVOR, Ivan 24, 136
JAVOŘICKÁ, Vlasta 35
JEDLIČKA, Benjamin 68
JEHLIČKA, Ladislav 106
JELEN, Josef 86, 156
JELÍNEK, Hanuš 298, 299
JELÍNEK, Jiří 325
JENČÍK, Joe 232, 250
JEŘÁBEK, Čestmír 39, 69, 205, 206, 211, 233, 234, 250
JESENIN, Sergej Alexandrovič 70, 149
JESENSKÁ, Milena 24
JESENSKÝ, Janko 25
JEŽEK, Jiří 98
JÍLEK, Karel viz *Jiří Orten*
JÍLEK-OBERPFALCER, František 31
JILEMNICKÝ, Petr 100
JÍLOVSKÝ, Rudolf 68
JIRÁNEK, Miloš 68

JIRÁSEK, Alois 32, 109, 120, 273, 352, 353, 357
JIRÁT, Vojtěch 123, 126
JIRKO, Miloš 24, 39, 137
JIROTKA, Zdeněk 69, 358
JÍRŮ, Václav 222
JOHN, Jaromír 68, 112, 209
JOYCE, James 81, 115, 169
JUNG, Carl Gustav 183
JUNGSMANN, Josef 123, 129
JŮZEK, František 180

K

KABELÁK, Jiří 359
KADÁR, Ján 352
KADLEC, Svatopluk 68, 69, 105
KAFKA, František 69
KAFKA, Franz 29, 115
KAINAR, Josef 69, 86, 95, 118, 134, 166, 170, 174, 176, 255, 278, 280, 282, 283, 321, 338, 339, 357
KAJER, Jiří 328
KALÁB, František 84
KALANDRA, Závěš 24
KALISTA, Zdeněk 67, 68, 70, 86, 124
KALIVODA, Robert 180, 185
KAMENÍK, Jan (vl. jm. Ludmila Macešková) 86, 160, 165
KAPLICKÝ, Václav 232, 250, 251
KARAFIÁT, Jan 335
KAREL, Václav 324
KAREN, Bedřich 298
KÁRNET, Jiří 259, 276
KARNÍK, Jan 86
KARVAŠ, Peter 98, 100
KATAJEV, Valentin Petrovič 92, 325
KAUFMAN, George Simon 258
KILBERGER, Karel 180
KIRCHBERGER, Eduard 307, 313
KLÁNOVÁ, Hana 342
KLENKOVÁ, Hana 217, 237
KLENOVÁ, Eva 233, 273
KLICPERA, Václav Kliment 92
KLÍMA, Jaroslav 287
KLÍMA, Ladislav 69, 81
KLOBOUČNÍK, Jan 196, 246

- KNAP, Josef 69
KOCOUREK, Miloš 329, 342, 353
KOCOUREK, Vítězslav 95, 196, 278
KOHOUT, Pavel 360
KOCH, Robert 358
KOLÁŘ, Jiří 68, 69, 77, 80, 81, 105, 118, 166, 170, 172, 173, 174, 176, 190
KOLEK, Antonín 72
KOLMAN CASSIUS, Jaroslav 39, 68, 140
KOLMAN, Arnošt 47, 75, 77, 80, 335
KONCEVOVÁ, Jekatěrina 335
KONEČNÝ, Robert 55, 86, 119, 137, 160, 163, 211
KONRÁD, Edmond 226, 272, 274, 276
KONRÁD, Karel 39
KONRAD, Kurt 24, 120
KOP, A. J. 307
KOPECKÝ, Jan 90, 92
KOPECKÝ, Miloš 95, 278
KOPECKÝ, Václav 24, 31, 32, 36, 45, 57, 61, 66, 74, 325, 328
KOPTA, Josef 39, 51, 59, 206, 215
KÖRBER, Jiří 250
KOREČEK, Miloš 181
KOSÍK, Karel 83
KOSINA, Miloš 342
KOSTIHA, Jan Evangelista 100
KOSTOHRYZ, Josef 31, 42, 160, 162
KOSTRA, Ján 97
KOŠUTOVÁ, Olga 72, 222
KOTALÍK, Jiří 52, 80, 105, 166
KOTÍK, Jan 81, 166
KOTTOVÁ, Marie 103
KOUDELÁK, Josef 247, 248
KOUŘIL, Miroslav 88, 89, 90, 91
KOVANDA, Antonín 62
KOVÁRNA, František 39, 50, 51, 52, 67, 78, 110, 118
KOVÁŘ, Viktor 341
KOVÁŘÍK, Vladimír 190
KOVÁŘÍK, Vlastimil 67, 190
KOVAŘOVIČ, Zdeněk 316
KOVTUN, Jiří 78
KOZÁK, Jan Blahoslav 51
KOŽELUHOVÁ, Helena 77, 78
KOŽÍK, František 38, 72, 358, 359
KOŽÍŠEK, Antonín J. 38
KRÁL, Fraňo 100
KRÁLÍK, Oldřich 80, 86, 126
KRÁLÍK, Štefan 100
KRAMÁŘ, Vincent 52
KRAMOLIŠ, Čeněk 72
KRATOCHVÍL, Jaroslav 24
KRATOCHVÍL, Miloš Václav 39, 112, 206, 215, 259, 274
KRAUS, Arno 71, 72, 341
KRAUS, František Robert 222
KRAUS, Ota 221
KRAUS, Ota B. 67, 190, 230
KREJČÍ, Karel 51, 124
KREJČÍ, Stanislav 246
KREMEŇ, Juraj 100
KRIEBEL, Zdeněk 186, 198
KRISTEN, Ladislav 345
KRŇANSKÝ, Miroslav Josef 354
KROFTOVÁ, Jarmila 70
KROH, Miroslav 289
KROHA, J. V. 90
KROPÁČ, František 86, 296
KROUPA, Adolf 103, 186
KRPATA, Karel Rudolf 260
KRŠKA, Václav 351
KRÝSA, Vendelín Josef 38
KRYŠTOFEK, Oldřich 71, 120, 191, 192, 330
KŘELINA, František 39, 72
KŘEMENÁK, Bořivoj 100
KŘÍČKA, Petr 140, 318
KŘÍŽ, Antonín 102
KŘÍŽ, František Václav 72, 222
KUBA, Adolf 342
KUBÁSEK, Václav 352
KUBEC, Václav 328
KUBELÍK, Rafael 37
KUBÍN, Josef Štefan 209, 210, 332
KUBISZ, Paweł 30
KUBIŠTA, Bohumil 69
KUBKA, František 206, 352
KUNDERA, Ludvík 72, 80, 84, 99, 152, 181, 182, 183, 210
KUNSTÝŘ, Jaroslav 67
KUPKA, Jiří Svetožár 90

KUSÁK, Alexej 83
 KUTNAR, František 67
 KVAPIL, Jaroslav 24, 25, 37, 40, 51, 89
 KVAPIL, Josef Šofferle 67
 KVASIL, František 343
 KYNCL, Karel 360
 KYPR, Pavel 260, 273, 359

L

LACINA, Bohdan 181
 LACINA, Václav 31, 42, 60, 77, 95, 278, 316, 318
 LADA, Josef 321, 324, 332, 333
 LAHODNÝ, Stanislav 358
 LAICHTER, František 33, 61, 62, 65
 LAICHTER, Jan 66, 74
 LANGER, Antonín 359
 LANGER, František 25, 203, 261, 345
 LAZECKÝ, František 72, 155, 156
 LE BON, Gustave 113
 LEBEDĚV, Vjačeslav Michajlovič 30
 LEBRAU, Jean 104
 LEDERER, Zdeněk 60
 LEHOVEC, Jaroslav Jan 313
 LENIN, Vladimír Iljič 44, 53, 104, 196
 LENKO, Július 99, 100
 LEPPA, Karl Franz 29
 LEPPIN, Paul 29
 LEV, Vojtěch 331
 LEWIS, Sinclair 103
 LHOTÁK, Kamil 68, 81, 166, 168, 324
 LIEHM, Antonín Jaroslav 77
 LIPANSKÁ, Zdeňka 38
 LIPSKÝ, Lubomír 94, 278
 LIPSKÝ, Oldřich 94
 LISTOPAD, František 34, 71, 72, 85, 120, 191, 192, 325
 LIU O 102
 LOM, Stanislav 274
 LORENC, Jan J. 102
 LORENC, Zdeněk 72, 73, 84, 99, 103, 181, 182, 210
 LUKASÍK, Josef 73
 LUSTIG, Arnošt 244

M

MacDONALDOVÁ, Betty 103
 MACEK, Josef 59
 MACEŠKOVÁ, Ludmila viz *Jan Kameník*
 MACOUREK, Harry 95
 MACH, František 233
 MÁCHA, Karel Hynek 25, 109, 356, 357
 MACHAR, Josef Svatopluk 220
 MACHONIN, Sergej 101, 196, 252
 MACHONIN, Vladimír 101
 MACHOTKA, Otakar 60
 MAJAKOVSKIJ, Vladimír Vladimirovič 49, 149, 192
 MAJEROVÁ, Marie 25, 31, 47, 50, 60, 337, 341, 352, 353, 357
 MAKARENKO, Anton Semjonovič 103
 MAKAROV, Alexandr Nikolajevič 53
 MALAPARTE, Curzio 102
 MALÍŘOVÁ, Helena 357
 MALÍŠ, Oskar 247, 248
 MALLARMÉ, Stéphane 103, 199
 MALÝ, Rudolf Ina 38
 MANDLOVÁ, Adina 89
 MANN, Thomas 41
 MARCEL, Gabriel 81, 105
 MAREK, Jiří 248, 251, 318, 332, 334, 338
 MAREŠ, Jan 101, 295
 MAREŠ, Michal 60, 78
 MARCHA, Jaroslav 72
 MARITAIN, Jacques 106
 MARLOWE, Christopher 266
 MARSHALL, George Cattlet 278
 MARTÍNEK, Vojtěch 70, 72, 73, 332
 MARTÍNKOVÁ, Marie Č. 341
 MARX, Karl (Karel) 53, 104, 111
 MAŘÁNEK, Jiří 31, 60, 69, 351
 MASARYK, Jan 293
 MASARYK, Tomáš Garrigue 23, 41, 44, 45, 52, 61, 124, 141, 325, 356
 MASTERS, Edgar Lee 169
 MASTNÝ-ŠTEFAN, František 294
 MAŠEK, Václav 133
 MAŠKA, Jan 94, 278
 MATAL, Bohumil 166
 MATAS, Miloslav 38

MATHESIUS, Bohumil 39, 47, 49, 50, 59,
90, 92, 116
MATOUŠ, Josef 102
MATOUŠKOVÁ, Magdalena 299
MATUŠKA, Alexander 100
MAUGHAM, William Somerset 71, 103
MAURIAC, François 103, 208
MAZÁČ, Leopold 64
MEDEK, Mikuláš 180, 183
MEDKOVÁ, Emila 183
MEDULA, Jiří 328
MEJSTŘÍK, Karel 247
MENCÁK, Břetislav 324
MERTH, František Daniel 160, 161,
163
MERTLÍK, Rudolf 67, 102
MICKIEWICZ, Adam 102
MIHÁLIK, Vojtech 99
MIKOTA, Václav 62, 65
MIKULÁŠEK, Oldřich 68, 134, 186,
198, 199, 357
MILLER, Henry 81
MITTELMANN-DEDINSKÝ, Moric 100
MIXA, Vojtěch 60, 205, 249
MIZERA, Otta 181
MOLIÈRE, Jean-Baptiste 93
MOLNÁR, Amedeo 126
MORÁK, Jaroslav 83, 84, 120, 121, 191
MORÁVEK, Jan 351
MORKOVIN, Vádim Vladimirovič 30
MOTULKA, Ján 99
MOUNIER, Emmanuel 87, 106, 119
MOŽNÝ, Lubomír 315
MRÁZ, Andrej 97, 100
MRKVIČKA, Otakar 113
MRŠTÍKOVÁ, Božena 298
MÜHLBERGER, Josef 29
MUCHA, Jiří 9, 70, 71, 81, 203, 238,
239, 269, 293
MUKAŘOVSKÝ, Jan 45, 47, 50, 60, 70,
80, 91, 97, 99, 110, 124, 126, 127,
129
MÜLLER, Vladimír 360
MURADELLI, Vano Iljič 53
MURAT, René 103

N

NADEAU, Maurice 69
NAUMAN, Pavel 214, 215
NAVRÁTIL, Václav 80, 81, 109
NEČAS, Jaroslav 86
NEFF, Vladimír 206, 357
NECHUTOVÁ, Jana 126
NECHVÁTAL, František 67, 69, 97, 101,
135
NEJEDLÝ, Zdeněk 30, 31, 32, 43, 44, 45,
46, 71, 89, 90, 109, 110, 120, 121, 123,
129, 335
NĚMCOVÁ, Božena 305, 349
NĚMEČEK, Zdeněk 203, 208, 263, 275,
297
NERUDA, Jan 32, 352, 356
NEUBAUER, Vilém 98, 303
NEUMANN, Stanislav 90
NEUMANN, Stanislav Kostka 25, 32, 40,
50, 71, 75, 134, 140
NEUREUTTER, Antonín 198
NEUŽIL, František 72
NEXØ, Martin Andersen 40
NEZVAL, Vítězslav 31, 39, 47, 50, 60,
100, 120, 133, 134, 135, 140, 141, 170,
179, 210, 259, 351
NOHA, Jan 31
NOHEJL, Miloslav 234
NOR, A. C. 60, 69, 97, 231, 297
NOSEK, Václav 36
NOVÁK, Bohumil 31, 33, 68
NOVÁK, Josef 324
NOVÁK, Vítězslav 51, 298
NOVÁKOVÁ, Anna 101
NOVOMESKÝ, Laco 46, 96
NOVOTNÝ, František 102
NOVOTNÝ, Miloslav 39, 68, 72
NOVOTNÝ-KUZMA, Josef Cheth 98
NOVÝ, Karel 60, 81, 87, 273

O

OBDRŽÁLEK, Rudolf 327
OBROVSKÝ, Jakub 212
OBRTTEL, Vít 69, 80
OČADLÍK, Mirko 357

ODLOŽILÍK, Otakar 51
OLBRACHT, Ivan 23, 25, 31, 39, 40, 45,
48, 50, 70, 94, 98, 214, 220, 321, 330,
352, 353, 355, 357
ORNEST, Ota 77
ORTEGA Y GASSET, José 113
ORTEN, Jiří 25, 69, 81, 118, 135, 136,
137, 138, 139, 149, 188, 190, 192, 193
ORWELL, George 106
OSTROVSKIJ, Alexandr Nikolajevič 92
OTRUBA, Mojmír 283
OULD, Hermon 40
OUTRATOVÁ, Dagmar 102

P

PACOVSKÁ, Alžběta 261
PAGNOL, Marcel 92
PACHNEROVÁ, Míla 341
PALA, Dušan 118, 237, 238
PALACKÝ, František 274
PALIVEC, Josef 199
PANFJOROV, Fjodor Ivanovič 102
PAŘÍZEK, Ladislav Mikeš 296, 297
PASTERNAK, Boris Leonidovič 192, 193
PASTEUR, Louis 358
PÁŠEK, Petr 72
PATOČKA, Jan 80, 81, 117, 118
PATOČKOVÁ, Jova 328
PAULÍK, Jaroslav Jan 24
PAULINY, Eugen 98
PAVELKA, Artur 55
PAVLOK, Bohumil 160
PAZOUREK, Vladimír 250, 251, 323
PECKA, Dominik 55, 99
PEER, Přemysl 106
PECHÁČEK, Jaroslav 217
PERNICA, Bohuslav 72
PEROUTKA, Ferdinand 24, 27, 28, 37, 43,
44, 48, 51, 55, 59, 60, 78, 110, 226, 255,
270, 275
PEŠAT, Zdeněk 83
PEŠEK, Luděk 246
PETERKA, Josef viz *Hurikán Bob*
PETIŠKA, Eduard 191, 196, 324
PETR, Václav 34, 61, 63, 66, 67, 81, 188
PETRMICHL, Jan 71

PETROVÁ, Valerie 103
PETŘÍKOVÁ, Věra 103
PEUKERT, Zdeněk Vojtěch viz *Edgar
Collins*
PICARD, Max 70, 87, 106, 162
PILAR, František 337
PILAR, Jan 67, 79, 101, 186, 190, 198, 338
PINKAVA, Jindřich 79
PISTORIUS, Jiří 70, 79, 100, 118
PÍŠA, Antonín Matěj 70, 80, 92, 118, 186
PIŠŮT, Milan 100
PLATON 102
PLEVA, Josef Věromír 323, 337
PLICKA, Karel 337, 354
PLUHAŘ, Zdeněk 230
PODROUŽEK, Jaroslav 218
POHOŘELÝ, Jan 69
POKLADNÍK, Ota 359
POKORNÝ, Jaroslav 80, 90, 92, 111, 265,
266, 274, 286
POKORNÝ, Jindřich 71
POLÁČEK, Karel 24, 68, 203, 260, 318,
321, 336, 352, 357
POLÁČEK, Václav 62, 65
POLÁCH, Bohumír 359
POLÁK, Karel 48, 67, 79, 100, 118, 203
POLAN, Bohumil 47, 79, 118
POLIŠENSKÝ, Josef 67, 124
PONIČAN, Ján 97
POPOVÁ, Věra 84
POTŮČEK, Zdeněk 180
POURRAT, Henri 104
POVAŽAN, Michal 99
PRAŽÁK, Albert 24, 34, 37, 40, 45, 123,
124
PRAŽÁK, František 298, 299
PRESCOTT, William Hickling 214
PRÉVOST, Antoine François 180
PRIESTLEY, John Boynton 92, 102, 103
PRIŠVIN, Michail Michajlovič 68
PROCHÁZKA, Antonín 217
PROCHÁZKA, Jiří 359
PROCHÁZKA, Miro 100
PROKOFJEV, Sergej Sergejevič 53
PROKOP, Pavel 71
PROKOPOVÁ, Jarmila 71

PROKŮPEK, Václav 60, 72
 PROPERTIUS, Sextus Aurelius 102
 PROŠEK, Josef 180
 PRŮCHA, Jaroslav 90
 PRUŠÁKOVÁ, Marie 218
 PRŮŠEK, Jaroslav 102
 PRZECZEK, Gustaw 30
 PŘIKRYL, Vladimír 294
 PTÁČEK, Ladislav 305
 PUCHMERTL, Jaroslav 72
 PUJMAN, Ferdinand 92
 PUJMANOVÁ, Marie 37, 39, 47, 59, 60,
 81, 134, 140, 205, 249, 297, 352, 353,
 354, 357
 PUŠKIN, Alexandr Sergejevič 102

Q

QUEEN, Ellery 103

R

RABAS, Václav 45
 RADIMSKÝ, Ladislav viz *Petr Den*
 RADOK, Alfréd 95, 263
 RACHLÍK, František 284
 RAK, Ján 99
 RAMEŠ, Karel 227
 RAMPÁK, Zoltán 100
 RAMPÁKOVÁ, Ludmila 100
 REICIN, Bedřich 295
 REICHMANN, Vilém 181
 REIMAN, Pavel 120
 REINWART, Albert 102
 REISEL, Vladimír 99, 100
 REJMAN, Rudolf 62
 REMARQUE, Erich Maria 103
 RENAUDOVÁ, Suzanne 104
 RENČ, Václav 38, 39, 42, 155, 258, 338
 REY, Jan 84
 REYNEK, Bohuslav 104, 160, 161, 164,
 165
 RIEGER, Ladislav 81
 RILKE, Rainer Maria 193
 RODIN, Auguste 196
 ROHEL, Jan 332
 ROLLAND, Romain 69, 92, 104
 ROSŮLEK, Jan Václav 233, 328, 331

ROTREKL, Zdeněk 86, 160, 161, 163
 ROZNER, Vojtěch 38
 RUPP, Bohuslav 62
 RUSINSKÝ, Milan 72, 73
 RŮT, Václav 355, 356, 357
 RŮŽIČKA, Karel 100
 RYBA, Bohumil 87
 RYBÁK, Josef 97, 247
 RYCHLÍK, Jan 278
 RYCHLÝ, Jaroslav 180
 RYCHMAN, Ladislav 278
 RYPKA, Jan 297
 ŘEZÁČ, Jan 180
 ŘEZÁČ, Václav 34, 37, 43, 47, 59, 60, 100,
 216, 233, 241, 351
 ŘEZÁČOVÁ, Ema 303
 ŘEZNÍČEK, Zdeněk 104, 155, 156
 ŘÍHA, Bohumil 324, 341

S

SABINA, Karel 220, 274
 SADOUL, Georges 84
 SAIDY, Fred 259
 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de 106
 SANDBURG, Carl 68, 80, 105, 169
 SAROYAN, William 81, 102, 305
 SARTRE, Jean-Paul 68, 81, 105
 SAUDEK, Erik Adolf 92
 SAUER, Franta 260
 SAYERSOVÁ, Dorothy Leigh 70, 103, 106
 SEDLMAYEROVÁ, Anna 72, 248
 SEDLOŇ, Michal 71, 95, 120, 196, 198,
 278
 SEIDEL, Jan 319
 SEIFERT, Jaroslav 51, 71, 79, 100, 118,
 121, 134, 135, 136, 140, 141, 170, 198,
 303, 324, 357
 SEKERA, Josef 60, 72
 SEKORA, Ondřej 316, 324, 333
 SEZIMA, Karel 298, 299
 SHAKESPEARE, William 265, 330
 SHAW, George Bernard 92
 SCHEINPFLUG, Karel 37, 38, 97
 SCHEINPFLUGOVÁ, Olga 51, 68, 212,
 233, 262, 272, 351
 SCHLIEMANN, Heinrich 358

- SCHNABEL, Josef 180, 183
 SCHÖN, Erich 221
 SCHULZ, Karel 357
 ŠÍLA, František 270, 272
 SILAN, Janko 99
 ŠÍLOVÁ, Bohumila 340
 SIMONOV, Konstantin Michajlovič 41, 53, 101
 SINCLAIR, Upton 71, 103, 305
 SKÁLA, Ivan 84, 120, 135, 196, 244, 245
 SKALICKÝ, Jaroslav 104
 SKOUMAL, Aloys 47, 48, 70, 86, 119
 SKYBA, Zikmund 357
 SKÝPALA, Augustin 190
 SLÁDEK, Jan 95
 SLÁDEK, Josef Václav 70, 324, 338
 SLAVÍČEK, Jiří 354
 SLAVÍK, Bedřich 38
 SLAVÍK, Ivan 52, 70, 86, 119, 160, 161
 SLAVÍK, Jan 44, 55, 60, 78, 110
 SLAVÍNSKÝ, Vladimír 351
 SMĚJA, Fran 72, 231, 332
 SMETANA, Bedřich 32, 273
 SMETANA, Jan 166
 SMREK, Ján 97
 SOJKOVÁ, Kamila 337
 SOLDAN, Fedor 38
 SOLOVJOV, Vladimír Sergejevič 87
 SOMMER, Václav 358
 SONKOVÁ, A. 102
 SOUČEK, Karel 166
 SOUČKOVÁ, Milada 81, 112, 263
 SPÁLENKA, Antonín 134
 SPILKA, Zdeněk 72
 SPRINGER, František 104
 SPUNAR, Pavel 126
 SRBOVÁ, Olga 38
 STALIN, Josif Vissarionovič 43, 49, 53, 56, 104, 111, 278, 341
 STANISLAV, Josef 319
 STAŠEK, Antal 352
 STEHLÍK, Ladislav 68, 211
 STEHLÍK, Miloslav 93, 272, 275
 STEINBECK, John 92, 103
 STEKLÝ, Karel 351, 353
 STENDHAL 102
 STEVENSON, Robert Louis 305
 STLOUKAL, Karel 51
 STRAKOŠ, Jan 77, 119
 STRÁNSKÝ, Jaroslav 25, 39, 45, 68, 90
 STRNAD, Jaroslav 358
 STRNADEL, Josef 72, 137
 STROUPEŽNICKÝ, Ladislav 92
 STUČHL, Vladimír 196
 SUCHÝ, Josef 86, 160, 161
 SUCHÝ, Lothar 274
 SUK, Ivan 60
 SVATÁ, Jarmila 223, 269
 SVATOPLUK, T. (vl. jm. Svatopluk Turek) 38, 69
 SVATOŠ, Bedřich 233
 SVOBODA, František 71
 SVOBODA, František Xaver 351
 SVOBODA, Jiří Václav 73, 193
 SVOBODA, Josef 95
 SVOBODA, Ludvík 47, 117, 120
 SVOBODA, Svatopluk 193
 SVOLINSKÝ, Karel 337
 SYCHRA, Antonín 84
 SYCHRAVA, Lev 221
- Š
- ŠAFRÁNEK, Ota 271, 273, 321, 329, 342
 ŠAJNER, Donát 360
 ŠAJTAR, Drahomír 114
 ŠALDA, František Xaver 48, 70, 117, 127
 ŠALDA, Jaroslav 70
 ŠAMBERK, František Ferdinand 92
 ŠESTOV, Lev Isaakovič 81, 105
 ŠETRŇÁ, Vlasta 98
 ŠIF, Julius 295
 ŠKARKA, Antonín 126
 ŠKEŘÍK, Rudolf 69
 ŠKODA, Jan 90
 ŠKOLAUDY, Vlastimil 79, 196, 197
 ŠKROUP, František 331
 ŠKVORECKÝ, Josef 253
 ŠLAJER, Josef 323
 ŠMEJKAL, Jaromír Václav 332
 ŠNOBR, Jan 38
 ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrijevič 53
 ŠOTOLA, Jiří 79

ŠPONAROVÁ, Gita 303
 ŠRÁMEK, Fráňa 25, 40, 51, 68, 118, 136,
 137, 140, 352, 353
 ŠRÁMEK, Jan 36
 ŠTÁFLOVÁ, Vlasta 98
 ŠTEFL, Jiří 315
 ŠTĚPÁNEK, Jan Nepomuk 92
 ŠTERN, Jan 198
 ŠTOLL, Ladislav 43, 49, 51, 75, 110, 120,
 123
 ŠTÝBR, Josef 102
 ŠTYRSKÝ, Jindřich 127, 180
 ŠUBERT, František Adolf 357
 ŠUSTA, Josef 298
 ŠVANTNER, František 100

T

TALICH, Václav 89
 TAUFER, Jiří 47, 49, 60, 71, 75, 101, 110
 TEIGE, Karel 47, 69, 80, 84, 112, 116,
 180, 181, 183, 185
 TEIGOVÁ, Helena 102
 TENČÍK, František 323
 TEREŇ, Ivan 100
 TERLECKÝ, Nikolaj 30, 69, 314
 TETAUER, Frank 38, 233, 251, 274, 360
 THIELE, Vladimír 227
 TIGRID, Pavel 48, 77, 78
 TICHONOV, Nikolaj Semjonovič 49, 70
 TICHÝ, Otto Albert 104
 TIKAL, Václav 81, 181, 183
 TILSCHOVÁ, Anna Marie 25, 39
 TOMAN, Josef 70, 216, 268, 358
 TOMAN, Karel 25, 40, 80
 TOMÁNEK, Adolf 73
 TOMEČEK, Jaromír 23, 211
 TOMEŠ, Jan Marius 86, 186, 198, 199
 TOYEN 45, 81, 180, 183
 TRÄGER, Josef 62, 70, 90, 356
 TRNKA, Jiří 324, 354
 TROSKA, J. M. 303
 TROST, Pavel 84
 TRUHLÁŘ, František 359
 TUREK, Svatopluk viz *T. Svatopluk*
 TŮMA, Mirko 60
 TŮMA, Vladimír 313, 352

TUMLÍŘ, Jaroslav 273
 TYL, Josef Kajetán 32, 109, 267, 273, 357
 TZARA, Tristan 41, 68, 103, 180

U

UNDSETOVÁ, Sigrid 103, 218
 URBAN, Jaroslav A. 258, 268
 URBÁNEK, Zdeněk 81, 83, 102, 138, 190,
 215
 URBÁNKOVÁ, Jarmila 72, 106
 URX, Eduard 24

V

VACÍK, Miloš 60, 68, 71, 136, 193
 VÁCLAVEK, Bedřich 24, 37, 71, 120, 135,
 196
 VÁCLAVÍK, Václav 223
 VACKÁŘ, Dalibor C. viz *Dalibor C. Faltis*
 VACHEK, Emil 51, 69, 300, 305, 314, 343
 VALENTA, Edvard 50, 59, 60, 78, 205,
 208, 297
 VALÉRY, Paul 43, 111, 165, 196, 199
 VALJA, Jiří 137, 236, 237, 328
 VAN TIEGHEM, Paul 127
 VANČURA, Vladislav 25, 37, 70, 71, 127,
 135, 149, 196, 257, 349
 VANĚČEK, Arnošt 73, 84, 101, 211
 VANĚK, Karel 278
 VANĚK, Vladimír 203, 214
 VAŇOUS, Artur 68
 VAŘECHA, Vladimír 103
 VÁŠA, Pavel 298
 VAŠICA, Josef 124
 VÁVRA, Jaroslav Raimund 69, 297, 332
 VÁVRA, Otakar 352, 353
 VAVŘÍN, Zbyněk 94, 278, 316
 VČELIČKA, Géza 73
 VEGA CARPIO, Lope Félix de 102
 VELÍNSKÝ, Miloš 359
 VERLAINE, Paul 69, 102, 149, 196
 VESELÝ, Ignác 102
 VIČAN, Juraj 100
 VIDMANOVÁ, Anežka 126
 VILIKOVSKÝ, Jan 125, 126
 VILLON, François 102
 VITÁK, Jaroslav 193

VÍTEK, František 190
VLADISLAV, Jan 67, 72, 77, 81, 84, 120, 121, 193, 198
VODÁK, Jindřich 70
VODIČKA, Felix 70, 87, 107, 123, 127, 129
VODIČKA, Timotheus 42, 72, 86, 106, 119
VOCHOČ, Martin Jan 38
VOJKŮVKA, Alois 38
VOJTĚCH, Jaroslav 95, 196, 316
VOKÁČ, Karel 25, 71, 136
VOKOLEK, Vladimír 86, 136, 160, 162
VOLANSKÁ, Hela 98
VOLF, František 337, 354
VOLTAIRE 102
VOPARIL, Josef 134
VOŘÍŠKOVÁ, Marie 341
VOSKOVEC, Jiří 60, 89, 94, 95, 258, 266, 319
VOTRUBOVÁ-KOUTECKÁ, Jaroslava 104, 105
VRBA, František 111
VRBÍK, Stanislav 86
VRBOVÁ, Alena 186, 198, 199
VRCHLICKÁ, Eva 299, 330
VRLA, Leopold 104
VYDRA, Václav 298, 299
VYSKOČIL, Albert 69, 70, 86, 116, 119, 124

W

WALLACE, Edgar 314
WALLÓ, Karel Michael 353, 360
WATZLIK, Hans 29
WAUGH, Evelyn 106
WEIL, Jiří 68, 212, 213, 214, 226, 238, 242, 243, 244, 245
WEINER, Richard 81, 115, 161, 168
WEISS, Jan 45, 69, 231, 250
WEISS, Jiří 352
WEISSOVÁ, Jaroslava 106
WENIG, Frank 316
WENZL, Oldřich 183
WERICH, Jan 60, 89, 94, 95, 258, 259, 266, 319, 356

WERNER, Vilém 38
WHITMAN, Walt 173
WILDE, Oscar 93
WINTER, Zikmund 352
WOLKER, Jiří 93, 137, 193, 356
WOLLMAN, Frank 124

Y

YEATS, William Butler 104

Z

Z LEŠEHRADU, Emanuel 98, 103
ZAHRADNÍČEK, Jan 38, 42, 86, 99, 136, 148, 156, 157, 158, 159, 160
ZAMOŠKIN, Alexandr Ivanovič 53
ZÁPOTOCKÝ, Antonín 57
ZATLOUKAL, Jaroslav 137
ZÁVADA, Vilém 70, 136, 147, 148
ZAVŘEL, František 257
ZÁZVORKOVÁ, Stella 95
ZEMAN, Bořivoj 352, 354
ZEMAN, Josef 81, 190
ZEMAN, Václav 278
ZEYER, Julius 357
ZHOR, Jiří 59, 60
ZHOŘ, Antonín 325
ZIERIS, Karel František 74
ZIKA, Richard 190
ZIKMUND, Miroslav 44, 258, 352, 357
ZINKOVÁ, Zora 102
ZÍVR, Ladislav 166, 168
ZOŠČENKO, Michail Michajlovič 49, 50, 104, 282
ZRZAVÝ, Jan 51
ZUSKA, Jan 183
ZYKMUND, Václav 181

Ž

ŽÁK, Jaroslav 60, 69, 279, 316, 319
ŽANTOVSKÁ, Hana 106
ŽÁRY, Štefan 99
ŽDANOV, Andrej Alexandrovič 49, 116, 120
ŽIKEŠ, Vladimír 62
ŽIŽKA, Jan 44

Rejstřík literárních děl

A

- A co? (František Halas) 152
A lid povstal (L. M. Pařízek) 296
A zatímco válka 182
Akce Aibiš (Josef Kainar) 280
Alarm (Zdeněk Kriebel) 198
Aleje (Miloš Vacík) 193
Americká pravda (John Dos Passos) 102
Američtí básníci 101
Anna proletářka (Ivan Olbracht) 98
Antigona (Jean Anouilh) 105
Architekt Solness, mistr zednický
(Václav Lacina) 318
Ať zkamení (Josef Kostohryz) 162
Atomové město (Arnošt Vaněček) 211

B

- Babička (Božena Němcová) 349
Babička po pitvě (Karel Hynek) 184
Bajky a podpovídky (Karel Čapek) 203
Balada z hadrů (Jan Werich, Jiří
Voskovec) 266
Balady Manoně (Vítězslav Nezval) 180
Barbora Celská (Václav Renč) 258
Barikády (František Síla) 270
Barvy (Jiří Weil) 243
Básně (Robert Desnos) 103
Básně z koncentračního tábora (Josef
Čapek) 137
Běsové (Petr Křička) 140
Bez názvu (Norman Corwin) 358
Bez starosti (Miroslav Kroh) 287, 289
Bezbranný vítěz (Zdeňka Bezděková) 233
Bezedný rok (S. K. Neumann) 140
Bhagavadgíta 102
Bílá nemoc (Karel Čapek) 262

- Bílé noci (F. M. Dostojevskij) 94
Bílými plameny (Helena Dvořáková) 250
Bitva (Jiří Procházka) 359
Blázen veze pravdu v kufru (Václav
Boukal) 223
Blázen z Lorety (Jan Morávek) 351
Bloudění (Jiří Kárnet) 276
Boj o mír (Fjodor Panfjorov) 102
Boj o obrození národa (Josef Jungmann)
129
Boje a směry socialistické kultury
(Václav Černý) 110
Bolehlay (Oldřich Kryštofek) 192
Bosí rytíři (Ota Šafránek) 342
Bosorka (Josef Heyduk) 208
Božský Cagliostro (Stanislav Lom) 274
Brána pokorných (Léon Bloy) 104
Brána vítězství (E. M. Remarque) 103
Bránili svou zem 101, 192
Bratr Svět (František Lazecký) 155
Broučci (Jan Karafiát) 335
Budík (J. V. Pleva) 337
Byli čtyři (Jiří Kajer) 328
Byli jsme v bitvě o Anglii (Alexander
Hess) 294
Bylo nás pět (Karel Poláček) 203, 336
Byly ztráty na mrtvých (Joe Jenčík) 232
Býti zrnkem soli (Miroslav Hanuš) 250

C

- Carmen (Prosper Mérimée) 305
Ceasar (František Zavřel) 257
Cesta do Polska (A. C. Nor) 297
Cesta k mrazu (Karel Jilek) 138
Cesta k poledni (Vladimír Vokolek) 162
Cesta mraku (Vladimír Holan) 145

Cestou necestou (Eva Vrchlická) 299
 Cestou za Quijotem (Zdeněk Urbánek) 215
 Cestující z Imperiálu (Louis Aragon) 105
 Cesty k svobodě (J.-P. Sartre) 105
 Cirkus Plechový (Josef Kainar, Václav Lacina, Zbyněk Vavříň ad.) 257, 278
 Císař a slavík (Dalibor C. Faltis) 258
 Cizí pokoj (Jiřina Hauková) 170
 Cizinec (Albert Camus) 68, 105
 Cizinec hledá byt (Egon Hostovský) 241, 242
 Cristobal Colón (František Kožík) 358

Č

Černá labuť (Arnošt Vaněček) 211
 Černý milenec (Václav Renč) 258
 Červencová noc (Ota Šafránek) 273
 Česká bouře (Karel Nový) 273
 České jaro (M. V. Kratochvíl) 274
 České obrození (Albert Pražák) 124
 Český rok (Karel Plicka, František Volf) 337, 354
 Český román (Olga Scheinpflugová) 212
 Čest básníků 101
 Čeští knihkupci, nakladatelé a hudebníci 1945 63
 Čistka (Jaroslav Žák) 279
 Čítanka jaro (Karel Jilek) 138
 Člověk Bernard (Bohuslav Březovský) 237
 Čtení o jazyce a poezii 127
 Čtení o roce osmačtyřicátém (Eduard Bass) 299
 Čtyřverší Omara Chajjáma 102

D

Đábel frajtre (Petr Křička) 318
 Đábelská sonáta (František Kožík) 358
 Đáblem posedlí (Václav Kaplický) 232
 Đájo, nevolej viz *Papírová Đája*
 Další pán, prosím (František Havíř) 260
 Dar (Jan Vladislav) 193
 Das tote Geleise (Olga Barényiová) 29
 Dějiny dobytí Mexika (W. H. Prescott) 214

Đějiny surrealismu (Maurice Nadeau) 69
 Den začíná nocí (František Pilař) 337
 Deník Anne Frankové 227
 Deštivé léto (Jan Kloboučník) 246
 Děti a dýka (František Langer) 345
 Děti vítězného května (Jiří Valja) 328
 Děťství skleněné ptáče (Jean Lebrau) 104
 Dialektika poezie; Surrealismus a doba poválečná (Tristan Tzara) 103
 Diamantové střevíčky (Jaromír John) 210
 Dies irae (Josef Kopta) 215
 Dík Sovětskému svazu (Vladimír Holan) 143, 147, 148
 Dílo Hanuše Bonna 137
 Dílo Jiřího Koláře 174
 Dílo Jiřího Ortena 138
 Dílo Josefa Hory 68
 Dílo Josefa Pekaře 70
 Dílo Stéphanu Mallarméa 103
 Divoké přehánky (J. Š. Kubín) 209
 Dny a noci (Konstantin Simonov) 101
 Dny v roce (Jiří Kolář) 174
 Dny života (Ilja Bart) 227
 Do čtyř úhlů světa (Václav Deyl) 297
 Dobrodružství Wesleye Jacksona (William Saroyan) 102
 Dobrý člověk (Božena Němcová) 305
 Dobytel (Ivan Olbracht) 214
 Dokořán (František Halas) 152
 Dokument (Vladimír Holan) 147
 Domečky z karet (Rudolf Deyl) 260
 Dopis na věčnost (Jan Čarek) 211
 Dozrávající čas (Vlastimil Školaudy) 197
 Drama na lovu (A. P. Čechov) 305
 Dramata a monology (Milada Součková) 263
 Drobné ironie života (Thomas Hardy) 104
 Dřevěná lžice (Jiří Weil) 243
 Dům mrtvých (Jaroslav Cebe-Haberský) 227
 Dům na zeleném svahu (Anna Sedlmayerová) 248
 Duše orlů (Kamil Bednář) 189

Dva melodramy (Jaroslav Pokorný) 265
Dvěře v přítmi (Suzanne Renaudová) 104
Dziady (Adam Mickiewicz) 102

E

Elegie (Jiří Orten) 138, 139
Elegie (Propertius) 102
Epizody (Bedřich Karen) 298
Eseje (W. B. Yeats) 104
Eskamotér Josef (Jaromír John) 209, 210
Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (Jan Mukařovský) 127
Evropan se vrací (F. A. Elstner) 298
Evropská kantiléna (Zdeněk Němeček) 208
Evropská výchova (Romain Gary) 305

F

Faon (Pavel Nauman) 214
Farma zvířat (George Orwell) 106
Ferdá cvičí mraveniště (Ondřej Sekora) 333
Filozofie budoucnosti (J. L. Balmes) 104
Floriš (Rudolf Obdržálek) 327
Fragmenty (Antonín Bartušek) 162
Fraňa Šrámek, básník mládí a domova (Bohumil Polan) 118

G

Generace na rozhraní (Jiří Hájek) 120
Generál nepřichází (Jiří Körber) 250
Gentlemen soumraku (V. R. Bozděch) 294
Gero (Alois Jirásek) 357
Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen (Josef Mühlberger) 29
Gražyna (Adam Mickiewicz) 102
Guayana (Olga Scheinpflugová) 233, 262

H

Hádání z marnosti (Stanislav Lahodný) 358
Haškův poslední podnik (Franta Sauer) 260
Havraním brkem (Vladimír Holan) 143, 147

Hejtman Talafús (Eva Klenová) 273
Heretikové (G. K. Chesterton) 106
Himalájský tunel (R. V. Fauchar) 311
Hirošima (František Hrubín) 150
Historický obraz (Vítězslav Nezval) 135, 140
Hitler v nás (Max Picard) 106
Hlásíme příchod... 137
Hledání přítomného času (Ivan Blatný) 171
Hlídka (Tristan Tzara) 180
Hodí se žít (Zdeněk Bláha) 93, 255, 287
Hodina do svítání (Jindřich Hilčr) 198
Hodina žízňe (Josef Jelen) 156
Honza králem (Jan Alda) 338
Hory mlčia (Jozef Horák) 98
Hořící člověk (Jan Vladislav) 193
Housle a sen (Václav Krška) 351
Hovory o životě a umění (N. V. Gogol) 104
Hra s ohněm (Marie Pujmanová) 205, 249
Hranice (Oldřich Kryštofek) 192
Hrátky s čertem (Jan Drda) 255, 266, 267, 268
Hráze mezi námi (E. F. Burian) 265
Hrdinové mlčí (Vladimír Tůma) 352
Hrstka věrných (Lothar Suchý) 274
Hry, rozhlasové hry a libreta (Vítězslav Nezval) 259
Hus (František Zavřel) 257
Hvězda na východě (Václav Kaplický) 250
Hvězdy nad starým Vavrouchem (Zdeněk Jirotka) 358

CH

Chalupy neuhnou (Stanislav Krejčí) 246
Chléb poezie 137
Chléb s ocelí (František Hrubín) 136, 148
Chodci zeleně 180
Chodská nevěsta (Dalibor C. Faltis) 258
Chudás ať má za ušima (Pedro Calderon de la Barca) 259
Chudobky (Robert Konečný) 211

Chvála slova 188, 198
 Chvilí doma, chvíli venku (František
 Hrubín) 338

I

Ikarské hry (Karel Hynek) 184
 Inu, mládí je mládí (Karel Hynek) 184
 Íránský poutník (Jan Rypka) 297
 Islandské dopisy (Zdeněk Němeček) 297

J

Ja je niekto iný (Rudolf Fabry) 99
 Já se tam vrátím... (František Halas) 211
 Jak se rodil Liberec (Eduard
 Kirchberger) 307
 Jakub Arbes (Karel Krejčí) 124
 Jakub Kubata (Donát Šajner) 360
 Jan Hus (J. K. Tyl) 273, 357
 Jan Roháč (Alois Jirásek) 273, 353, 357
 Jan Výrava (F. A. Šubert) 357
 Jan Žižka (Alois Jirásek) 357
 Janíček (Kamila Sojková) 357
 Jarmark (František Listopad) 192
 Jarní almanach básnický 188
 Jasina (Jaromír Hořec) 192
 Já-spravedlnost (Miroslav Hanuš) 216
 Jazyk ve vývoji společnosti (Karel Krejčí)
 124
 Jde za námi věrolomník (František
 Bíbus) 218
 Jediný ohař (Emily Dickinsonová) 105
 Jedna, dvě, tři, čtyři, pět (Ivan Blatný)
 339
 Jeremiášův pláč (Jiří Jakub) 138
 Ježkové (Martin Hranko) 98
 Jidáši (Fran Směja) 231
 Jim hostinou bylo... (Kamil Bednář) 189
 Jiskra v popelu aneb Pocta Shakespearevi
 (František Langer) 261
 Jivinské rapsodie (J. Š. Kubín) 209
 Jobova noc (František Hrubín) 148, 149,
 154
 Josef Hora (A. M. Píša) 118
 Josef se vrátil (Miloš Velínský) 359
 Jula Fučík, bojovník za radost (Miroslav
 Horníček) 269

Jungmannův odkaz (Julius Heidenreich-
 -Dolanský) 123

K

K ránu přichází smrt (Frank Tetauer)
 233
 Kalevala 330
 Kamarádi (František Mach) 233
 Kámen na hrob (Ladislav Fikar) 195
 Kamenný anděl (Kamil Bednář) 189
 Kamenný erb (Zdeněk Rotrekl) 163
 Kapitoly z české poetiky (Jan
 Mukařovský) 127
 Kaput (Curzio Malaparte) 102
 Karavanou do Indie (Josef Aul) 296
 Karlotta plove prsa (Zbyněk Havlíček)
 180
 Karlštejnské vigilie (František Kubka)
 352
 Kde je Kuťák? (Vratislav Blažek) 280,
 282
 Kdo s koho? (Zdeněk Bláha) 255, 287,
 288
 Klačanská dolina (Štefan Mastný) 294
 Klínopisný lampáš (Ludvík Kundera)
 182
 Kniha apokryfů (Karel Čapek) 203
 Kolja Mikolka tankistou (J. V. Rosůlek)
 328
 Komédie o počasí (Edmond Konrád)
 276
 Komu zvoní hrana (Ernest Hemingway)
 102
 Koně v noci (Jaroslav Kolman Cassius)
 140
 Konec světa (Upton Sinclair) 103
 Konrád Wallenrod (Adam Mickiewicz)
 102
 Konstantina (Ludvík Kundera) 182
 Korán 102
 Korespondence Gustava Flauberta 104
 Korouhve (Jan Zahradníček) 158
 Kouty srdce a světa (Edvard Valenta)
 208
 Kouzla noci svatojánské (František
 Horečka) 333

- Kpveke-Vo (L. M. Pařízek) 297
 Krakatit (Karel Čapek) 353
 Král nerad hovězí (Vratislav Blažek) 280, 281
 Král obléká halenu (M. V. Kratochvíl) 215
 Království (Miloš Vacík) 193
 Krev těch druhých (Simone de Beauvoir) 105
 Kriminál (J. S. Machar) 220
 Kristina Vavřincová (Sigrid Undset) 218
 Kristus (František Zavřel) 257
 Kroky osudu (Bernard Horst) 217
 Křesadlo (Ivan Skála) 135, 196
 Křest ohněm (Frank Tetauer) 251
 Křesťanský humanismus (Jacques Maritain) 106
 Křesťanský realismus a dialektický materialismus (Dominik Pecka, Artur Pavelka, Bohdan Chudoba) 55
 Křestný list (Jiří Kolář) 173
 Křídla nad pouští (Václav Kubec) 328
 Křížová zastavení (Josef Jelen) 156
 Křížovatka u Prašné brány (Eduard Bass) 299
 Kudrnaté povídky (J. Š. Kubín) 209
 Kulový král (František Rachlík) 284
 Kultura a lid (Jindřich Chaloupecký) 113
 Kultura na prahu zítřka 45
 Kulturně politický program KSČ a výtvarné umění (Vincent Kramář) 52
 Kutnohorští havíři (J. K. Tyl) 357
 Kvas (Edvard Valenta) 205, 208
 Květen č. 1 (Jaromír Hořec) 192
 Květnové dni (Václav Kaplický) 251
 Kytice (K. J. Erben) 324
- L**
 La Saletta (Jan Zahradníček) 159
 Ladění (František Halas) 152
 Láhev v řece 101
 Láska a odřikání 102
 Láska v pěti podobách (Josef Kopta) 206
 Laviny (Ludvík Kundera) 182
- Legenda o Tomášovi (Miroslav Hanuš) 216
 Lesy sestupují do měst (Jana Eliášová) 359
 Léta dětství a jinošství (Josef Šusta) 298
 Letem USA a Kanadou (Alena Bernášková) 297
 Léto (Fráňa Šrámek) 353
 Léto pod Purkštejnem (Frank Wenig) 316
 Letopisy české duše (Čestmír Jeřábek) 205
 Lev utekl (Václav Čtvrtek) 333
 Lid je nesmrtelný (Vasilij Grossman) 101
 Lidé na Alföldu (Oskar Mališ) 247
 Lidé na křižovatce (Marie Pujmanová) 249
 Lidé v kamení (Luděk Pešek) 246
 Lidice (J. V. Svoboda) 193
 Lidové humorky (J. Š. Kubín) 209
 Lidská komedie (William Saroyan) 102, 305
 Limb a jiné básně (Jiří Kolář) 173
 Limonádový Joe (Jiří Brdečka) 317, 318
 Listopad (Milada Součková) 263
 Listy (Platon) 102
 Listy z vězení (Alarich) 227
 Listy z vyhnanství (Egon Hostovský) 240, 241
 Loď dobré naděje (Miloslav Stehlík) 275
 Lomikámen (J. V. Svoboda) 193
 Lovci kilometrů (F. A. Elstner) 298
 Lucerna (Alois Jirásek) 357
 Lyrický zápisník (Viktor Fischl) 136
- M**
 Má pouť životem a uměním (Václav Vydra) 298
 Má vlast (Robert Konečný) 163
 Magnificat (Josef Jelen) 156
 Máchovské variace (Josef Hora) 25
 Máj (K. H. Mácha) 25, 356
 Makanna, otec divů (Jiří Weil) 212
 Malá kalvárie (Miloš Vacík) 193
 Malá řeka (Jakub Obrovský) 212
 Malé lásky (František Listopad) 192

- Malý Bobeš (J. V. Pleva) 323
Mánesova Josefína (J. V. Šmejkal) 332
Manifest ke dni Husovu 30
Manon Lescaut (A. F. Prévost) 180
Marie a zahradník (Vladimír Neff) 206
Marlin (Jaroslav Pokorný) 266, 274
Matka (Július Barč-Ivan) 98
Matka (Karel Čapek) 357
Matky (Josef Hiršal) 136, 190
Maturita v železném dešti (Václav Boukal) 223
Medicína na scestí (František Bláha) 221
Měla jsem tři syny (Antonín Hirsch) 359
Měsíce (František Hrubín) 338
Metafyzika (Aristoteles) 102
Meteor (Peter Karvaš) 98
Mezi dvěma plameny 101
Milenci SS smrti (Jarmila Svatá) 223, 270
Milostný hlas (Jan Vladislav) 193
Milovaný majetek (Alžběta Pacovská) 261
Místo pro člověka (Emmanuel Mounier) 106
Mladá garda (Alexandr Fadějev) 53, 101
Mladá Morava 188
Mlčení (Josef Horal) 232
Moc a sláva (Graham Greene) 106
Modré nebe (František Hrubín) 338
Molardovi piloti útočí (Václav Kubec) 328
Moskva-hranice (Jiří Weil) 243
Most (Jiří Mucha) 238, 293
Mrak (Helena Hodačová) 218
Mrtvá farnost (Georges Bernanos) 106
Mrtvý mezi živými (Sigurd Christiansen) 354
Mrtvý se vrátil (R. Blank) 222
Můj poměr ke KSČ 45
Muž v revoluci (František Bulánek-Dlouhán) 270
Muži jdou v tmě (Jiří Marek) 251
- N**
Na Borodinském poli (Vsevolod Ivanov) 102
Na časy (Jaromír Hořec) 192
Na dobré cestě (Vladimír Pazourek) 250
Na dosah ruky (Jaroslav Klíma) 287
Na gestapu (Ilja Bart) 227
Na jehlách těchto dní (Jindřich Heisler) 180
Na kopané (Ivan Blatný) 339
Na nový květ (Helena Dvořáková) 250
Na předělu (František Götze) 118
Na útěku (Bohumil Říha) 341
Na vodách Amazonky (J. L. Erben) 296
Napoleon (František Zavřel) 257
Národ na dlažbě (Vladimír Vokolek) 136, 162
Národ se bránil (Albert Pražák) 123
Národní hrdina Julius Fučík (Jindřich Honzl) 269
Narovnaná zeměkoule (R. V. Fauchar) 314
Nářky nad Josefem Horou (František Nechvátal) 135
Návrat Jiřího Skály (Bohumír Polách) 359
Návraty k velkým 13
Nečekaný návrat (Evelyn Waugh) 106
Nedokončený obraz (Jan Vladislav) 193
Nejmladší vojáci (Jaroslav Andrejs) 328
Neklan (Julius Zeyer) 357
Němá barikáda (Jan Drda) 250, 252, 253, 307, 352
Němá ústa (Ladislav Ptáček) 305
Německá válka (Emil Vachek) 300
Nenapravitelní (Jarmila Svatá) 269
Neplující protějšky 180
Nepokoření (Boris Gorbátov) 101
Nesmírný krásný život (František Hrubín) 150
Nespokojený králíček (Marie Majerová) 337
Nevesta hól (František Švantner) 100
Neviditelný let (Jan Kameník) 165
Nevíte o bytě? (Ján Kadár) 352
Nevýslovné toužení (Pavel Kyrp) 273
Nezbedné pohádky (Josef Lada) 332
Nezbedný bakalář (Zikmund Winter) 352
Nezhojí všechno čas (Magdalena Matoušková) 299

Než lípy rozkvetly (Jaroslav Tumlíř) 275
 Nic pro čítanky (Zdeněk Kovařovič) 316
 Nic se nestalo (František Janura) 260
 Nikdo není vinen (Eduard Fiker) 315
 Nikola Šuhaj loupežník (Ivan Olbracht)
 353, 354
 No pasaran! (U. B. Sinclair) 305
 Norimberský deník (František Gel) 355
 Nové mýty (Josef Kainar) 166, 176
 Nové základy českého periodického tisku
 (K. F. Zieris) 74
 Nůž na stole (Jaroslav Kolman Cassius)
 140

O

O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících
 (J. A. Urban) 268
 O kulturu národní a lidovou (Zdeněk
 Nejedlý) 109
 O mudrci Bídřpajovi a jeho zvířátkách
 (Ivan Olbracht) 330
 O myších a lidech (John Steinbeck) 92
 O národ (Albert Pražák) 123
 O smyslu formy (Vojtěch Jirát) 126
 Objekt 1 185
 Objekt 2 185
 Objevy (W. B. Yeats) 104
 Oblak a valčík (Ferdinand Peroutka) 28,
 270
 Obraz, maska a pečeť (Timotheus
 Vodička) 119
 Obrněný vlak (J. K. Čemus) 328
 Ocel a dým (Carl Sandburg) 105
 Oči vzlétajícího času (Eduard Petiška)
 196
 Odklad na neurčito (Helena Hodačová)
 218
 Odvahu! (Zbyněk Havlíček) 180
 Ódy a variace (Jiří Kolář) 173
 Odysseus (James Joyce) 169
 Oheň proti ohni (Jiří Mucha) 238, 293
 Ohlasy Slova k mladým (Kamil Bednář)
 188
 Ohnice 68, 75, 81, 83, 119, 186, 190
 Ohnice (Jiří Orten) 138
 Ohnivý dělník (Ota Šafránek) 273

Ochranné prostředky 180
 Okénko (Olga Scheinpflugová) 351
 Okna s anděly (Jan Kameník) 165
 Okov (Jan Pilař) 198
 Ondřej a drak (Viktor Dyk) 267
 Oni bez vyznamenání (Ota Šafránek)
 271
 Oni přijdou (Milan Jariš) 230
 Opona spadla (Rudolf Deyl) 298
 Orfeus – a není sám (Mojmír Otruba)
 283
 Osada pionýrů (Jaromír Hořejš) 345
 Osada Šňůra (J. M. Troska) 303
 Osamělí buřiči (Egon Hostovský) 242
 Osobnost, tvorba a boj (Václav Černý)
 117
 Ostromíři (Emil Vachek) 345
 Ostrov pokladů (R. L. Stevenson) 305
 Osudy (Josef Kainar) 174
 Osvobozené jaro (Marie Voříšková) 341
 Otec svého syna (Karel Poláček) 260
 Otevřít po mé smrti (Zbyněk Havlíček)
 180
 Otokar Březina (Oldřich Králík) 126
 Ozvěny barikád 134
 Oživené hroby (Karel Sabina) 220

P

Pád rodiny Bryknarů (Helena
 Dvořáková) 205, 250
 Palečkův pláč (František Kubka) 206
 Palečkův úsměv (František Kubka) 206
 Paměti (Edvard Beneš) 293
 Pamiętacie (Gustaw Przeczek) 30
 Pampovánek (Jaromír John) 209, 210
 Pan Severýn (Jiří Marek) 318
 Panychida (Vladimír Holan) 133, 135,
 136, 145, 147, 148, 154
 Papírová Dája (Bohumila Sílová) 340
 Partyzánská rapsodie (J. J. Lehovce) 313
 Pásmo (Apollinaire, Guillaume) 106
 Penězokaz (Zdeněk Němeček) 275
 Pergameny (Zdeněk Rotrekl) 163
 Pernerové (František Hampl) 332
 Pěst na oko (Jan Werich, Jiří Voskovec)
 259

- Pět milostných a jedna (M. V. Kratochvíl) 206
- Petr Bezruč (František Buriánek) 25, 40
- Piráti (Dalibor C. Faltis) 258
- Písař u Svatého Víta (Arnošt Vaněček) 211
- Písemnictví českého středověku (Jan Vilíkovský) 125
- Píseň domova (Vlastimil Školaudy) 197
- Píseň meče (Petr Kříčka) 140
- Píseň nám pomáhá stavět a žít 319
- Píseň o růži (Ivo Fleischmann) 192
- Písně Omara pijáka (Jaroslav Pokorný) 266
- Písně svobody 319
- Písně z cely (Robert Konečný) 137, 163
- Písně za živa zazděného (Ilja Bart) 137
- Plavba (Zdeněk Lorenc) 182
- Plyn, plyn..., pak oheň (F. R. Kraus) 222
- Po druhé Tobruk (František Gottlieb) 293
- Po Vilémově smrti (Božena Mrštíková) 298
- Počátky krásné prózy novočeské (Felix Vodička) 107, 127
- Pod Goethovým dubem a jiné prózy (František Bárta) 229
- Podání ruky 188
- Podivuhodný návrat bratra Anselma (Čestmír Jeřábek) 206
- Podle plotu (Oldřich Mikulášek) 199
- Podobizna (N. V. Gogol) 354
- Podzimní motýli (Bohuslav Reynek) 164
- Poezie za mřížemi 137
- Pochodně 101
- Pokračujte v horách (Vladimír Přikryl) 294
- Pokrok a náboženství (Christopher Dawson) 106
- Pokušení (Josef Hora) 151
- Pole třtiny (Jaroslav Pecháček) 217
- Polní tráva (Jan Čep) 206
- Polobozi (František Zavřel) 257
- Popel a démant (Jerzy Andrzejewski) 102
- Popelka (Jan Pilař) 338
- Portugalské sonety (E. B. Browningová) 102
- Posel úsvitu (J. R. Vávra) 332
- Poslední čas (Rudolf Altschul) 180
- Poslední kruté léto (J. V. Rosůlek) 233
- Poslední městečko (Bedřich Svatoš) 233
- Poslední muž (F. X. Svoboda) 351
- Pošetilci (Antonín Procházka) 217
- Potmě (Jan Zuska) 183
- Potoky z hor (Marie Hollerová) 308
- Pouť hrdinova (Vladimír Pazourek) 251
- Poutník (Klement Bochořák) 155
- Poutník v cizině (J. B. Foerster) 298
- Povídky o krutém umírání (Jaroslav Drábek) 229
- Povstání z mrtvých (Vilém Závada) 136, 147
- Pozdrav mrtvým (Václav Černý) 31
- Poznamenané jaro (Julie Brožová-Malá) 341
- Praděd nespí (Josef Koudelák) 247
- Prager Totentanz (Olga Barényiová) 29
- Praha pod křídly války (Kamil Bednář) 189
- Prapory nad městem (Helena Dvořáková) 250
- Pravda světa (Kamil Bednář) 189
- Pražská balada (Pavel Kypr) 260
- Pražské nokturmo (František Kubka) 206
- Probijte se! (František Mastný-Štefan) 294
- Problémy nadporučíka Knapa (Jiří Mucha) 238
- Prokletí básníci (Paul Verlaine) 69
- Proud (Josef Hora) 151
- Prstýnek (Jaroslav Strnad) 358
- Prvek lidskosti (Pavel Kypr) 359
- První a druhý sešit o existencialismu (Václav Černý) 236
- První den (Ota Pokladník) 359
- První hudba bratřím (Ivan Diviš) 188, 190
- První sešit o existencialismu (Václav Černý) 68, 118
- První testament (Vladimír Holan) 145
- První věta (František Listopad) 192

Przednówek (Paweł Kubisz) 30
Předpoklady slohu (Bohumil Kubišta) 69
Předtucha (Marie Pujmanová) 353, 354
Překročený práh (Anna Sedlmayerová) 248
Přemyslovci (Otokar Fischer) 357
Přes Kordillery (J. L. Erben) 296
Přes práh (Ivan Skála) 196
Příběh o pomoci (Miroslav Hanuš) 216
Příběhy a menší básně (Josef Kainar) 174
Příběhy Ilii Muromce (Oldřich Kryštofek) 330
Příhody českého chlapce v Sovětském svazu (Jan Hostáň) 327
Příhody z našeho kraje (Henri Pourrat) 104
Přílba hlíny (Jaroslav Seifert) 136, 141
Případ profesora Hrona (František Běhounek) 314
Případ profesora Rocha (Jiří Štefl) 315
Případ sestry Marie (Arno Kraus) 341
Přišel den (A. C. Nor) 231
Přišel na večeri (G. S. Kaufman) 258
Přítel mraků (František Fajtl) 328
Půl století (František Pražák) 298
Pulsy (Oldřich Mikulášek) 199
Pustá země (T. S. Eliot) 105
Putování Heliodora Nováka (Norman Corwin) 358
Putování starého Chromce (Liu O) 102

R

Radost i žal (Marie Pujmanová) 140
Rány, růže (Fráňa Šrámek) 136, 140
Refrigerium (F. D. Merth) 163
Regína Lorencová (Hana Klenková) 217, 237
Reportáž psaná na oprátce (Julius Fučík) 221, 223, 225, 226, 227, 252, 269
Režná zem (Karel Mejštrík) 247
Richard Weiner (Jindřich Chalupecký) 115
Robinson bez moře (Zbyněk Havlíček) 180
Robinsonka (Marie Majerová) 341

Rodinná tradice (Zdeněk Jirotka) 358
Roky v dnech (Jiří Kolář) 174
Romeo a Julie, sen jednoho vězně (E. F. Burian) 265
Rouška Veroničina (Jan Zahradníček) 159
Rozbitá trilogie (Zbyněk Vavřín) 94, 278
Rozevláté dny (Karel Hynek) 184
Rozina sebranec (Zikmund Winter) 352
Roztrhané panenky 181
Ruby (J. M. Tomeš) 199
Rudá v černé (K. J. Beneš) 217, 230
Rudé armádě (Vítězslav Nezval) 133, 135
Rudoarmějci (Vladimír Holan) 145, 147
Rukopis času (Zdeněk Němeček) 263
Ryba a hvězda (Jaromír Tomeček) 211
Ryňk světa (Arnošt Vaněček) 211

Ř

Řeka čaruje (Josef Toman) 358
Řeka Nezapomnění (František Hrubín) 149
Říkadla (Josef Kainar) 339
Říkejte si abecedu (František Hrubín) 338
Říkejte si pohádky (František Hrubín) 338

S

S vyloučením veřejnosti (Karel Hynek) 184
Sad (Ivo Fleischmann) 192
Samotín (Ladislav Fikar) 193, 195
Scestí (Jiří Orten) 138, 139
Sedláci z Velkého dvora (Jan Drozd) 247
Sedm kantát (Jiří Kolář) 166, 173
Sedm mongolských koní (Miloslav Fábera) 206
Sedm tučných let (Oskar Mališ) 247
Sedmrkrát v hlavní úloze (Egon Hostovský) 241
Serce na kolczastých drutach (Gustaw Przewczek) 30
Sestřelen (František Fajtl) 294
Setkání s Evou (Zdeněk Endris) 260

Severní ulice č. 26 (Miloslav Drtílek,
Lubomír Možný) 315
Severské báje a pověsti (Bohuslav
Čepelák) 330
Sevřená oblaka (Ivo Fleischmann) 192
Silice (Michal Sedloň) 198
Siné roky (Pavel Bojar) 249
Siréna (Marie Majerová) 353
Sirény oslavují Plzeň (Miloslav Nohejl)
254
Skleněná stěna (Jiří Mucha) 239
Skřivan a smršť (Edmond Konrád) 272,
274
Skupina Ra 182
Sládci (K. J. Erben) 357
Sláva urknutí (František Listopad) 192
Slova v ohni 101
Slovácko sa soudí (Zdeněk Galuška) 316
Slovanské nebe (Josef Toman) 216, 268
Slovanský zápisník (Marie Pujmanová)
297
Slovesnost (Josef Jungmann) 123
Slovo k mladým (Kamil Bednář) 114,
188
Slunce už vyšlo (Oskar Mališ) 248
Směr: Praha! (Jaroslav Andrejs, Julius
Šif) 295
Smršť na čtrnáctém poledníku (Vojtěch
Mixa) 205, 249
Smrt boha smrti (Jaroslav Andrejs) 300
Sněženka (Dalibor C. Faltis) 258
Sníh (Jan Pilař) 199
Snímání (Ivan Slavík) 161
Snobi táhnou (Václav Lacina) 318
Sobotní svítání (J. B. Priestley) 102
Sokolovo (Jan Mareš, Bedřich Reicin)
295
Sonety z opuštěného nádraží (Miloš
Vacík) 193
Soukromá galerie (Josef Hiršal) 190
Soumraky prozářené (Zdeněk Řezníček)
156
Spálená setba (Jiří Mucha) 239
Spisy bratří Čapků 68
Spisy Viktora Dyka 68
Sprška hvězd (M. Č. Martínková) 341

Stachanovci (K. M. Walló) 360
Stará země (Jan Zahradníček) 157
Staročeská milostná lyrika (Václav
Černý) 126
Stavitel věží (Timotheus Vodička) 119
Stínadla se bouří (Jaroslav Foglar) 342,
343
Stínohra (Miloš Vacík) 193
Stíny jdou za námi (J. Š. Kubín) 209
Strach (Miroslav Hanuš) 328
Strakonický dudák (J. K. Tyl) 357
Stráž (Marie Prušáková) 218
Stretnutia v lesoch (Hela Volanská) 98
Stromy a kamení (Dušan Pala) 238
Stručné dějiny československé (Zdeněk
Kalista) 68
Střechy nad hlavou (Josef Rybák) 247
Stříbrná paruka (Adolf Branald) 205
Student Jan (Edmond Konrád) 272
Studie z estetiky (Jan Mukařovský) 127
Sudba (Antonín Bartušek) 162
Sůl nad zlato (Jan Alda) 338
Svár (Alena Vrbová) 199
Svaté obrázky z Čech (Paul Claudel) 104
Svatý Václav (Jan Zahradníček) 157
Svědék (Václav Řezáč) 241
Svět, plán andělská (Klement Bochořák)
155
Světlem pro nic za nic (Edvard Valenta)
297
Světlo v zámku (Arnošt Vaněček) 211
Světly oblouk (Petr Kříčka) 140
Syn pluku (Valentin Katajev) 325

Š

Šesté jaro (Václav Jírů) 222
Šestnáctiletí (Viktor Kovář) 341
Škola společenské výchovy (Zdeněk
Jirotka) 358
Špalíček (František Hrubín) 354
Šťastlivec Sulla (Ferdinand Peroutka)
255, 275

T

Tahouni (Luděk Pešek) 246
Tajemná růže (W. B. Yeats) 104

Tajný kurýr (Graham Greene) 102
 Talár v městečku (K. R. Krpata) 260
 Taras Bulba (N. V. Gogol) 305
 Tento večer (Ivan Blatný) 166, 170
 Terezínské katakomby (Bedřich Čurda-
 -Lipovský) 222
 Terezka Planetová (Vladimír Holan) 145
 Tichý dům (Viktor Dyk) 220
 Timur a jeho parta (Arkadij Gajdar) 325
 Tobě (Vladimír Holan) 147
 Tolik krajín (Hanuš Bonn) 137
 Tomíkův pravý okamžik (Jova
 Patočková) 328
 Touha, chléb můj (Zdeněk Pluhař) 230
 Toulky tropickou Amerikou (J. L. Erben)
 296
 Továrna na smrt (Ota Kraus, Erich
 Schön) 221
 Triumfální akord (Norman Corwin) 358
 Trny mezi vavřínem (Vladimír Drnák)
 331
 Trojzpěvy (Václav Renč) 155
 Tři doby (Helena Hodačová) 218
 Tři léta v Terezíně (Anna Auředníčková)
 222
 Tři slzy (Klement Bochořák) 155
 Tůně (Robert Konečný) 163
 Turistou proti své vůli (Adolf
 Hoffmeister) 223
 Tvář v tvář (Jan Dokulil) 156
 Tvé děti, Evropo...! (Eva Klenová) 233
 Ty a já (Ervína Brokešová) 296

U

U děla na Středním východě viz *Po druhé
 Tobruk*
 U Svatobořic (Olga Košutová) 222
 Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou (Josef
 Kainar) 255, 282
 Účtování a výhledy 45
 Události (Jan Hanč) 169
 Udavač (Bohuslav Březovský) 328
 Údolí jasu (Jiří Hronek) 216
 Údolí rozhodnutí (Marcia Davenportová)
 103
 Údolí se zvedla (Oldřich Audy) 216

Úkryt (Egon Hostovský) 241
 Ukrytá v korálech (Oldřich Kryštofek)
 192
 Uloupený život (K. J. Beneš, Václav
 Sommer) 358
 Umění a kýč (Otakar Mrkvička) 113
 Uprostřed století (Vojtěch Jirát) 126
 Ural-uran 235 (R. V. Fauchar) 314
 Usínání (Karel Hynek) 184
 Ústup z hranice (Vladimír Pazourek)
 251
 Útěk do druhého odboje (Josef Hodek)
 294
 Úzké cesty (Josef Hiršal) 190

V

V drápech bestie (Jan Hajšman) 221
 V jámě Ivové (F. V. Kříž) 222
 V německém zajetí (Jiří Beneš) 222
 V Praze (Pavel Váša) 298
 V řadě (František Halas) 135, 136, 142
 V tušení jitra (Josef Jelen) 156
 V zajetí Antikristově (Čestmír Jeřábek)
 234
 Valdštýn (František Zavřel) 257
 Valérie a týden divů (Vítězslav Nezval)
 180, 210
 Válka 1944 (Rudolf Altschul) 180
 Válka pokračuje (Jiří Mucha) 239
 Včelí plást (František Hrubín) 154
 Včera hra skončila... (Jiří Beneš) 310
 Ve službách ČSR 1, 2 (Zdeněk
 Fierlinger) 293
 Ve stínu kaktusu (Jaroslav Žák) 319
 Ve stínu lípy (Svatopluk Čech) 356
 Věc Makropulos (Karel Čapek) 98
 Večerní šaty pro Janu (Míla
 Pachnerová) 341
 Věčný epos Balkánu (Václav Fiala) 296
 Věčný Shakespeare (Romain Rolland)
 104
 Vejce a já (Betty MacDonaldová) 103
 Veliká zkouška (Otakar Černoch) 269
 Velikonoční almanach poezie 160, 163
 Verlaine (Paul Verlaine) 102
 Věrná stráž (Stanislav Krejčí) 246

Veselé pohádky o pejskovi a kočičce,
strýci hrochovi, loupežnících a jiných
lidech a zvířátkách (Václav Čtvrtek)
333

Veselé pohádky vzhůru nohama (Jiří
Marek) 334

Veselohra s dvojníkem (Vítězslav Nezval)
259

Vesnice Mladá (Miloslav Stehlík) 93, 272

Vesnice pod zemí (Jiří Marek) 248

Vesnice žen (Alfréd Radok) 263

Větévka mimózy (Michal Sedloň) 198

Vězeň u okna (Miloš Jirko) 137

Vězeň za dráty (Rajmund Habřina) 137

Viděla jsem Boha (Olga Scheinpflugová)
262, 274

Víra nebo chaos (D. L. Sayersová) 106

Vítek hádá dobře (František Hrubín)
338

Vítězslav Novák o sobě a o jiných
(Vítězslav Novák) 298

Vítr se vrací (Nikolaj Terlecký) 30

Vlajky v plamenech (Frank Tetauer)
274, 360

Vlčí skála (Zdeněk Endris) 261

Vodnář v blížencích (Zdeněk Lorenc)
182

Voják (Ivo Fleischmann) 192

Voják a poušť (Kamil Bednář) 189

Voják a vlaštovky (Jiří Kabelák, Antonín
Langer) 359

Volá Londýn (Jan Masaryk) 293

Volání o pomoc (Jan Weiss) 231

Vracející se země (Miloslav Bureš) 247

Vrah duší (Jiří Štefl) 315

Vražda ze zdvořilosti (Jiří Štefl) 315

Vtipohlavci (Vladimír Drnák) 331

Výbor básní 1918–1938 (Paul Eluard)
103

Vycpaný pták 180

Vysazená okna (Bedřich Golombek) 234

Vysočina (František Halas) 211

Vzduch (František Listopad) 192

Vzdušné zámky (Josef Hiršal) 338

Vzpoura v Boce Kotorské (Frank
Tetauer) 274

Y

Yehudi Menuhin (Oldřich Wenzl) 183

Z

Z kasemat spánku (Jindřich Heisler,
Toyen) 180

Z mého života I–IV (Karel Sezima) 298

Z oříšku královny Mab (Eva Vrchlická)
330

Za Heydrichem stín (Jaroslav Andrejs)
300

Za námi Moskva (Alexandr Bek) 101

Zadívejte se na hvězdy (Karel Beníško)
359

Záhada hlavolamu (Jaroslav Foglar) 342

Záhada roku 2345 (R. V. Fauchar) 314

Zahučaly lesy (Hanus Jelínek) 298

Zamlklé děti (Jaroslav Podroužek) 218

Zamořená léta (S. K. Neumann) 140

Zamřížované zrcadlo (Ivan Olbracht)
220

Zápas o nové české myšlení (Ladislav
Štoll) 120

Zápisky z nemoci (Josef Hora) 151

Záření ducha a slova (J. B. Čapek) 124

Zastřená tvář Afriky (J. R. Vávra) 297

Záznamy z Buchenwaldu (Lev Sychrava)
221

Zbabělci (Josef Škvorecký) 15, 253

Zbraně bezbranných (Jiří Valja) 236

Zelená ratolest (Čestmír Jeřábek) 211

Zem zemřít (Zbyněk Havlíček) 180

Země bez Boha (O. B. Kraus) 230

Země člověka (Antoine de Saint-
-Exupéry) 106

Země jistotná (Miloš Vacík) 193

Země krvácí, země kvete (Vladimír
Vaněk) 214

Země sudička (František Hrubín) 148

Země zamyšlená (Ladislav Stehlík) 211

Země zaslíbená (Jaromír Tomeček) 211

Zéro čeká na nepřítele (Ota Pokladník)
359

Zkouška (Karel Hynek) 184

Zlatokopové (A. J. Kop) 307

Zlatý věk (Pavel Nauman) 215

Zločin v Lidicích (František Kropáč) 296
 Zlomená gesta (Drahomír Šajtar) 114
 Znamení moci (Jan Zahradníček) 159
 Znamení u cest (Albert Vyskočil) 119
 Znamení zvěrokruhu 185
 Zosia vyzvědačka viz *Evropská výchova* 305
 Zpěv duše (Václav Černý) 68, 118
 Zpíváme 319
 Zpravodajská ústředna hlásí... (Eduard Kirchberger) 313
 Zrádce Arnošt Ottovalský (Vladimír Miller) 360
 Ztlumený hlas (Zdeněk Řezníček) 156
 Zvedni se, město (Čestmír Jeřábek) 233
 Zvířátka a Petrovští (František Hrubín) 338
 Zvon Ungeltu (František Síla) 272
 Zwei Völker in Böhmen (Josef Mühlberger) 29

Ž

Žalář nejtemnější (Ivan Olbracht) 94
 Žalářem pečetenó (Jaroslav Zatloukal) 137
 Žalm roku dvaatřicátého (Jan Zahradníček) 136, 157, 158
 Žalmy (Zdeněk Rotrekl) 163
 Žaluji 227
 Žáry (Vlastimil Školaudy) 197
 Železné koště (Václav Lacina) 318
 Žila jsem nadějí (Ervína Brokešová) 296
 Žiněné roucho (Vladimír Vokolek) 162
 Živ buď, neumírej (Karel Dvořáček) 227, 237
 Živly v nás (Ludvík Kundera) 182
 Život a dílo básníka Aneliho (Josef Hora) 151
 Život proti smrti (Marie Pujmanová) 249
 Život s hvězdou (Jiří Weil) 243

Věcný rejstřík

A

A. Dědourek 72
Akademie múzických umění 91
Akord 39, 42, 55, 86, 99, 111, 119, 148,
160, 161
Aktiv 75, 83, 121, 191, 192
Alois Hynek 69
Aluze 181, 191
Archa 86, 104

B

B. Stýblo 69
Blok 84, 99, 182
Blok kolektivních nakladatelství 63, 65
Blok spojených divadel 93
Brouček 325, 326

C

Collegium Carolinum 29

Č

Časopis pro moderní filologii 87
České centrum Mezinárodního PEN
klubu 39, 40, 41
České slovo 38
Československá vydavatelská
společnost 98
Čin 69
Číslo 84

D

Dikobraz 316
Disk 89, 276
Distribuční sbor dramaturgů 92
Divadelní a dramaturgická rada 282
Divadelní rada 89, 90, 93

Divadelní revue 275, 282
Divadlo 5. května 89, 98, 263, 269
Divadlo Anny Sedláčkové 89
Divadlo bratří Čapků Teplice-Šanov
271, 273
Divadlo D 34 (ad.) 93, 149, 265, 287,
289
Divadlo kolektivní tvorby 89, 260
Divadlo města Žižkova 273
Divadlo mladých pionýrů 89
Divadlo Na hradbách 89
Divadlo revolučních gard 89
Divadlo satiry 89, 91, 94, 95, 255, 257,
258, 276, 278, 279, 280, 281, 282,
283, 316
Divadlo V+W 258
Divadlo Vlasty Buriana 89
Dnešek 27, 37, 49, 50, 52, 78
Doba 81
Dobré dílo 104
Družina literární a umělecká 86
Družstevní práce 62, 63, 66, 68, 70, 87,
196
Družstvo Dílo 63, 68
Družstvo divadel práce 93
Družstvo Moravského kola spisovatelů
72
Dynamoarchisté 83, 121, 191, 196

E

Elán 100
ELK 98
Evropský literární klub 87

F

Fr. Borový 33, 66, 68, 74

G

Generace 84, 114, 115

Głos Ludu 30

Gong 75

H

Hyperion 69

CH

Chutor 30

I

Iskra 73

J

J. V. Pojer 104

Jan Laichter 66, 74

Jan Pohořelý 69

Janáčkova akademie múzických
umění 91

Jiří Chvojka 72

Jitro 188

Jos. R. Vilímek 66

Josef Lukasík 72

K

Karlínská zpěvohra 93

Klas 325

Kmen 62

Knihkupec a nakladatel 62, 63, 66

Knihy a čtenáři 87

Knižní rada 61

Kolo 86

Komunistické nakladatelství 62

Kritický měsíčník 42, 43, 50, 68, 74, 79,
83, 86, 100, 111, 113, 117, 118, 188,
214, 235, 253

Kulturnaja žizň 53

Kulturní jednota 51

Kulturní obec 51

Kulturní politika 42, 77, 86

Kulturní svaz 51

Kvart 80, 84, 99, 109, 122, 182, 259

Kytice 79, 116, 117, 118

L

Leningrad 49, 104, 111

Lidová demokracie 100

Lidová kultura 77

Lidové noviny 37, 78, 208, 297

List Sdružení moravských spisovatelů
86, 97, 234

Listy 42, 55, 68, 81, 86, 105, 110, 115

Listy filologické 87

Literární klub Máj 39

M

Malá komedie 89

Masarykův lidovýchovní ústav 61

Mateřídouška 323, 324

Melantrich 62, 63, 66, 69, 81

Městská divadla pražská 92

Městské divadlo na Královských
Vinohradech 262, 263, 274Mladá fronta 53, 63, 65, 71, 83, 84, 100,
101, 107, 114, 120, 121, 124, 186, 191,
192, 193, 319, 325, 326, 328

Mladá kultura 188

Mladé archy 84, 182

Mladý hlasatel 328

Moravské kolo spisovatelů 39, 40

Moravské literární sdružení 39

Most 87

My 45 (ad.) 83, 114, 121

N

Nakladatelské družstvo Máje 39, 66, 68

Nakladatelství Brněnské tiskárny 72

Nakladatelství mladých 72

Národní obroda 100

Národní – Stavovské divadlo 89, 261,
262, 266, 268, 269, 270, 272, 274, 275

Národní – Tylovo divadlo 275

Národní divadlo 25, 91, 92, 93, 258, 272,
273, 275, 284

Národní osvobození 96

Národní revoluční výbor inteligence 37

Národné noviny 100

Naše doba 74

Naše vojsko 65, 98

Nová osvěta 63
Nová práce 99
Nové divadlo satiry 283
Nové německé divadlo 89
Novina 71, 72
Nový Orient 102
Nový život 244

O

Obratník 89
Obzory 36, 48, 59, 77, 78, 83
Odborová rada divadelníků 89
Odeon 69
Ohnice 68, 75, 81, 83, 119, 186, 188, 190
Orbis 38, 61, 63, 70, 326, 328
Osvěta 100
Osvobozené divadlo 89, 94, 356
Otázky divadla a filmu 69, 74, 93, 287
Otto Girgal 69

P

Panorama 87
Poustečna básníků 30
Práce 57, 63, 71, 80, 303, 324
Pravda 53, 98, 100
Právo lidu 48, 52, 100
Pražské nakladatelství 62
Program D, 80, 94
Přítomnost 37, 78

R

Realistické divadlo 93, 95, 272, 274, 287
Reduta 89
Revoluční odborová rada divadelníků 88, 89
Rodokaps 303
Románové novinky 303, 304, 305
Rovnost 63, 66
Rozruch 303
Rudé právo 32, 44, 45, 50, 59, 74, 75, 84, 86, 114, 116, 133, 186, 196, 198
Růst 87

Ř

Řád 115

S

Sdružení katolických spisovatelů a publicistů 39, 40
Sdružení kulturních organizací 59
Sdružení moravských spisovatelů 39, 40
Skupina 42 68, 80, 81, 84, 105, 107, 114, 115, 118, 119, 121, 131, 145, 161, 166, 167, 168, 169, 171, 174, 176, 177, 186, 191, 199, 321, 333, 339
Skupina brněnských 323
Skupina Ra 72, 84, 121, 178, 181, 182, 183, 185, 186, 210
Skupina surrealistů v ČSR 179
Slezská literární skupina 86
Sloboda 99
Slovanský výbor 30
Slovenské národní divadlo 98
Slovenské pohľady 100
Slovesná věda 87
Slovo a slovesnost 87
Společnost F. X. Šaldy 70
Spolek českých knihkupců a nakladatelů 33
Spolek českých spisovatelů-beletristů Máj 39
Spolek slovenských spisovatelů 46, 97
Státní nakladatelství 63, 326
Středočeské divadlo Mladá Boleslav 273, 283
Středoškolák 83
Studentský časopis 83, 188
Studio Národního divadla 91, 92, 98, 259, 266, 269
Svaz českých knihkupců a nakladatelů 61, 62, 63, 64, 65, 66
Svaz českých knihovníků 61
Svaz národní kultury 37
Svaz sovětských spisovatelů 49
Svoboda 63, 65, 70, 71, 101
Svobodné noviny 28, 37, 52, 53, 57, 59, 60, 78, 96, 226, 232
Svobodné slovo 60, 319
Svobodný zítřek 52, 78
Symposion 69, 104
Syndikát českých spisovatelů 33, 37, 38,

- 39, 40, 41, 45, 59, 60, 61, 64, 68, 74, 79,
97, 111, 319
- Š**
Štěpnice 323, 325, 330
- T**
Time 78
Tvorba 43, 45, 49, 50, 57, 75, 99, 100, 110,
114, 116
- U**
Umělecká beseda 81, 84, 160, 182, 186,
196, 198
Umělecký měsíčník 80
Universum 70
- V**
Václav Petr 66, 67, 81, 188
- Václav Pour 69
Var 32
Večery pod lampou 303
Vesnické divadlo 90
Větrník 89, 91, 266, 269
Vlaštovička 325, 327
Vpřed 325, 328
Výhledy 75
Vyšehrad 55, 70, 86, 160
Výtvarná práce 177
Vývoj 36, 59, 78
- Z**
Zváz slovenských kníhkupcov
a nakladatelov 64
Zvězda 49, 104, 111
- Ž**
Život 168

Dějiny české literatury 1945–1989

I. 1945–1948

Zpracoval kolektiv autorů pod vedením Pavla Janouška
Redaktoři Petr Čornej, Blahoslav Dokoupil, Pavel Janáček,
Vladimír Křivánek, Jiřina Táborská
Věcná a jazyková redakce Alena Fialová
Rejstříky sestavily Alena Fialová a Zuzana Malá
Obálku navrhl Pergamen Trnava, s.r.o.
Grafická úprava Michaela Blažejová
Vydalo Nakladatelství Academia, Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.,
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1
Korektury Jan Linka
Odpovědný redaktor Jaroslav Havel
Technická redaktorka Běla Trpišovská
Vydání první, Praha 2007
Ediční číslo 10573
Sazbu zhotovilo MU typografické studio
Vytiskla Těšínská tiskárna, a. s., Štefánikova 2, 737 01 Český Těšín
ISBN 978-80-200-1527-3

Nedílnou součástí knihy je CD

Knihy nakladatelství Academia zakoupíte také na
www.academiaknihy.cz
www.academiabooks.com