

# 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

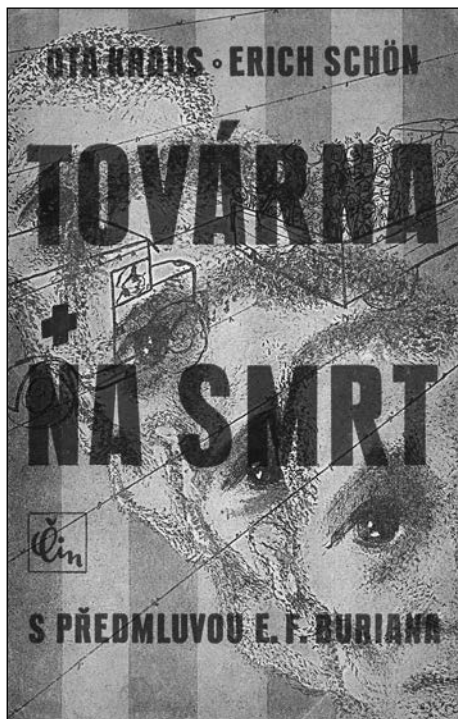
Nebývalou konjunkturou prošla v prvních poválečných letech dokumentární próza, zejména knihy o nacistických věznicích a koncentračních táborech. Ačkoli šlo o rozmach spíše kvantitativní (do roku 1947 vyšlo zhruba 80 titulů tohoto zaměření), reagující na silnou dobovou poptávku po autentických svědectvích 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.

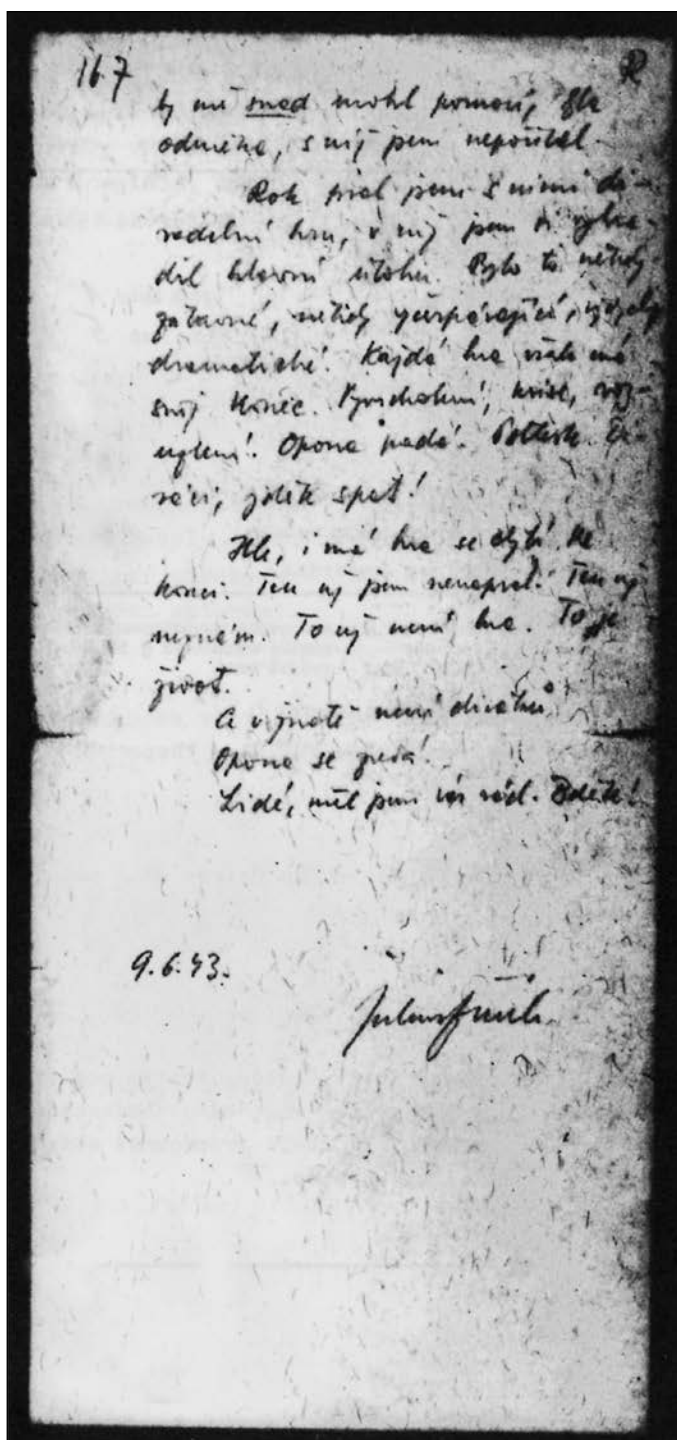
Valná většina dobové produkce se pohybovala v motivických stereotypech (zatčení, transport, vstup do tábora, osvobození apod.), hlavní váha přitom spočívala v popisech nejrozličnějších projevů krutostí Němců a jejich pohůnků, v líčení lidské bída a ve variacích na téma lidského utrpení. Zaměření na emocionální 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, nezřídka se silným martyrologickým podtextem. Ten je zřetelný i v memoárově pojaté knize **BEDŘICHA ČURDY-LIPOVSKÉHO** *Terezínské katakomby* (1946), v knize **FRANTIŠKA VÁCLAVA KŘÍŽE** *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),



167

ty m' med m'hl pom'it, hle  
odm'it, s m'j p'm' nep'it'el.

Rok p'iel p'm' s m'm' d'm'  
vedel'm' h'm', v m'j p'm' d' m'les.  
d'it h'lor'm' m'lehu. Bylo to m'it'el  
g'at'm'e, m'it'el g'at'm'e, m'it'el  
dramat'ic'it'. K'ajda' h'm' v'it' m'  
m'j h'm'e. K'ajda' h'm', k'ajda', m'j  
m'j m'it'el. Opom'e m'it'el. Dole'!  
m'it'el, g'at'm'e s'p'it'!

H'm', i m'it'el h'm' se d'it'el  
h'm'e. Ten m'j p'm' m'it'el. Ten m'j  
m'it'el. To m'j m'it'el h'm'. To je  
j'it'el.

A v'it'el m'it'el d'it'el.

Opom'e se j'it'el.

Lide, m'it'el p'm' m'it'el. Dole'!

9.6.43.

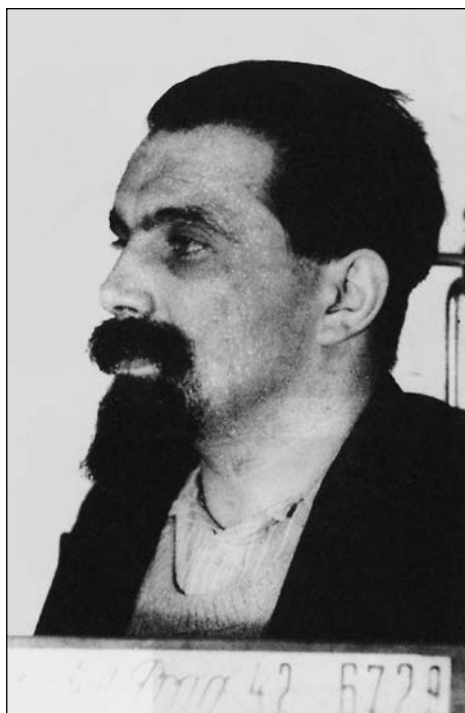
Jeluzfunt

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 zametyeny 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 zpředměťčováním 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 neřesti, 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