

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 Čtvrka, 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 říkančkovou lyriku založenou na odkrývání struktur představitosti 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 vážali 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. Přímou 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 výhodou, 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 zaštil 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 následováníhodné 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 HOSTAŇ, mezi válkami a za okupace autor učebnic pro pokusné školy a informativních příruček. Jako básník a autor naučné beletrie pro děti byl Hostaň 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 Hostaň „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 Hostaně 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 Hostaň příkladem. Navazoval přitom na vlastní agitační tvorbu pro děti z konce dvacátých let, určenou k deklamaci na dětských besídkách.

V Hostaňově 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 Hostaňova 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 Vlaštovička 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, rozhlase 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 jevíly 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 KRYSŤOFEK *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, ztročení určitého společenství a psychologické

i sociální předpoklady úspěšné vzpoury proti uchvatitelům. Gnomické veršované vsuvky a rčení o přátelství, intrikách, cti a zradě, procházející vyprávěním jako jeho rytmizující pásmo, 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 význačných 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 též 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 podlehne osobnímu rozvratu.

V náročnějších románových biografích 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 zcivlnění 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 souzněly posun pohádkových postav do podoby venkov-

ských typů (královny si počínají jako rozšafné panímámy, sudičky jako kleve-
tivé tetky ad.). Zplebejšnění 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 rus-
tikální 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 Čtvrt-
kova pohádka programově eliminovala, zde svět lidí a předmětů ožíval ve
vzájemné součinnosti, podílející se na překvapivém vývoji děje. Fabulace ne-
spoutaná 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 pří-
hod, vydaných v letech 1936–38. Tehdy byl Ferda hrdinou, osaměle putují-
cím od dobrodružství k dobrodružství, od prostředí k prostředí a od zápletky
k zápletce, a ochráncem práva a cti; v jeho veselých kouscích se tajil roman-
tický literární rodokmen. Nový díl, připojený k základnímu triptychu po deseti
letech, postavil Ferdu doprostřed společenství, jemuž předává a odevzdává
své dovednosti, vychovává jej, zoceluje, organizuje a jako uvědomělý celek
vede k vítězství v – zatím ještě herním – zápole. Změnou pojetí hrdiny
a jeho vztahu k okolí vytvořila próza *Ferda cvičí mraveniště* (1947) přechod
k přímočaré ideologické a politické utilitarizaci, již Sekora cyklus podrobil
v padesátých letech.

Všeobecný poválečný ideál skutečnosti, jejíž proměny měly být živější a ob-
sažnější než nejbohatší literární fikce, se dostával do ostrého konfliktu s magic-
kými 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 svatoján-
ské* (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 **JIRÁHO**



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 pravé 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 rámeček 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 vítězího jara.