

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 „partyzánskými“ 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 jedině 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 postupovala 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 Faulner – 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 hojně 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, mysteriózní 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 šléném 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 navykých 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 Ančička, 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 soubor 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 „vážený“ 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 citelům 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 KRÍČKA: *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 charakterový, obecně lidský, formovaný nanejvýš bezprostředním životním okolím. V závěru druhého z románů se však deklarativně přiklonil k jinému pojetí měšťáctví: jako hluboce společenského, třídě daného způsobu uvažování a jednání.



Jaroslav Žák

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 Jémínek 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-

časnému politickému životu, se nikdy nedotýkala komunistického hnutí. Jako cizorodá byla tedy v tomto kontextu pocitována 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 (odborníky, svaz mládeže, armáda, KSČ), se snažily vypisováním soutěží a zakládáním zvláštních edic (Příboj, 1945–46; Písň 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 *Písň 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.