

# Budovatelská próza

Dobové literárněkritické výklady o próze zdůrazňovaly souvislost mezi koncepcí socialistického realismu počátku padesátých let a tradicí socialisticky orientované literární tvorby meziválečného období: románem proletářským (Marie Majerová, Ivan Olbracht), avantgardní literaturou faktu, ovlivněnou reportážními tendencemi především sovětské, ale i západní literatury (T. Svatopluk) a společensko-typizačním románem třicátých let (Marie Pujmanová). Ve skutečnosti však šlo o souvislost nepřímou, předválečná díla jmenovaných prozaiků byla svým ustrojením značně odlišná: vznikala v rámci hledání moderního vypravěčského výrazu a směřovala k významově daleko otevřenější platnosti.

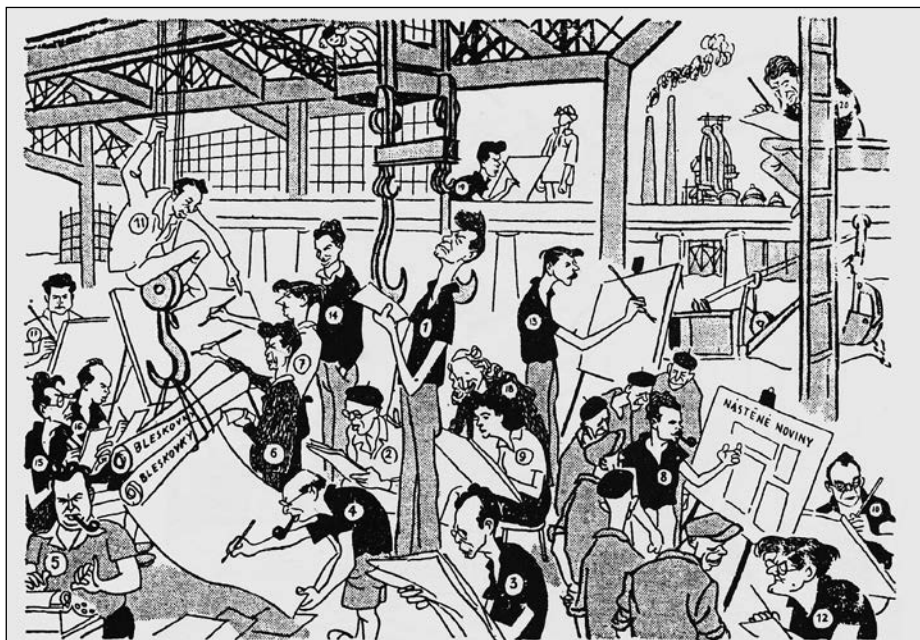
Budovatelská próza padesátých let naopak tíhla – v souladu s úzkou koncepcí socialistického realismu – k tradičním literárním prostředkům a k významové uzavřenosti; spíše než meziválečná tradice ji však oslovovalo romanopisectví devatenáctého století. Měřeno bohatou rozrůzněností prozaické tvorby bezprostředně poválečných let znamenal nástup budovatelské kultury unifikaci, velmi radikální zúžení názorové a výrazové škály publikované prózy a jejíž žánrové struktury. Pod pojmem socialistický realismus byl prezentován velmi úzký kánon témat, motivů i forem – kánon, který byl v závislosti na čase a momentální kulturní a politické situaci sice dosti proměnný, měl však závaznou platnost a stal se kritériem hodnocení „správnosti“ nebo nepřijatelnosti jednotlivých děl.

Příkladem způsobu, jak se autoři vyrovnávali s normativně stanovenými kritérii a jak je přitom řídila literární kritika, může být jedna z předních osobností meziválečné tvorby, MARIE PUJMANOVÁ, a její povídková kniha *Svítání* (1949), která obsahuje dva pozoruhodné povídkové cykly s tematikou autorčina dětství a dospívání a klukovského světa jejího syna. Pujmanová je však v ospravedlňujícím dovětku ke knize prohlásila pouze za „historické črty“ a větší důraz kladla na dvě připojené povídky s budovatelskou tematikou.

Základním námětem budovatelské prózy byla přeměna člověka, respektive zrod kolektivů nových lidí, kteří nacházejí sami sebe, své místo a společenské uplatnění v budování nového a lepšího světa. Vzorem nového lidství byla postava dělníka-budovatele; tématem pak přeměna společnosti, tj. proces nevyhnu-

telné socializace vlastnických vztahů a následná výroba materiálních hodnot, které měly uspokojit všechny potřeby společnosti i jednotlivců.

Součástí budovatelské optiky byl souhrn dobových mýtů a bezděčně schematicizujících literárních postupů: mýtus kolektivity spatřující v identifikaci jedince se zájmy společenství záruku jeho trvalého štěstí, mýtus mládí zdůrazňující pozitivní působení těch, kteří již nejsou zatíženi mentalitou starého světa a mohou tak svým příkladem strhávat nedůvěřivé příslušníky starší generace, utopické mýty „poslední bitvy“ a „šťastného věku“, pojímající období studené války jako poslední fázi rozděleného světa a předvečer nastávající epochy



KULTURNÍ BRIGÁDA SPISOVATELŮ A MALÍŘŮ NA OSTRAVSKU

- |                                 |                                  |
|---------------------------------|----------------------------------|
| 1. Jan Noha, básník             | 11. Kaiser, malíř                |
| 2. Michal Sedloň, básník        | 12. Jaroslav Vojtěch, spisovatel |
| 3. Zdeněk Jirotko, spisovatel   | 13. Karel Vaca, malíř            |
| 4. Lev Haas, karikaturista      | 14. Jan Štern, spisovatel        |
| 5. Václav Lacina, spisovatel    | 15. Erich Sojka, spisovatel      |
| 6. Karel Štětkář, karikaturista | 16. Karel Bradáč, básník         |
| 7. Jaroslav Pop, karikaturista  | 17. Drozd, malíř                 |
| 8. Milan Jariš, spisovatel      | 18. Lenka Hašková, novinářka     |
| 9. Dagmar Sedláčková, malířka   | 19. Otakar Štembera, malíř       |
| 10. Bohumil Němec, malíř        | 20. Antonín Pelc, malíř          |

Karikatura Antonína Pelce, Literární noviny 1953

komunismu. Patřilo k nim schéma zvnějšnění spočívající v pojetí člověka jako bytosti beze zbytku projevující svou osobnost navenek, schéma osobnostní redukce, jež z mnoha literárních charakterů činilo výtvořiny působící značně infantilně a jež zapovídalo zachycení některých sfér lidského života (sexualita, poslední věci člověka, osobnostní faktory neovlivnitelné vůlí), schéma vůdce, které uvádělo do řady próz osoby Klementa Gottwalda nebo Antonína Zápotockého, a to buď jako jednajících, či spíše „žehnajících“ postavy, nebo alespoň jako kultické symboly posilující protagonisty v jejich úsilí a přesvědčení.

Na hlavní konflikt byl povýšen nesmlouvavý zápas „starého“ a „nového“, odvíjející se v prostředí určité továrny, obce nebo vesnického hospodářství. Sjednocujícím principem děl s tematikou zestátnění továren a vzniku zemědělských družstev přitom byla oslava práce, která se vymaňuje z pout donucení a mění se v heroické, velkolepé a radostné naplnění lidského údělu, ve smysl života.

Pojetí člověka především jako pracujícího se promítlo i do jazykové roviny próz. Tendenci zachytit pracovní prostředí co nejautentičtěji provázal vpád odborného názvosloví i „hantýrky“ světa techniky, pěstitelství a organizace práce do umělecké literatury. Věci, úkony, nové organizační formy, výrobky a stroje tu mají funkci zástupnou – jsou symboly soustavy nových principů a hodnot, na nichž je utvářen obraz světa „osvobozené“ práce, který má vyústit v realizaci vize nové společnosti. Typickým příkladem takové symbolizace je jeden z ústředních motivů budovatelské mytologie: traktor. Traktor byl pojímán jako tank práce a míru, jako zbraň nového řádu; symbolizoval sepětí venkova s městem, znamenal příchod budoucnosti na vesnici, rušil převahu tělesné síly nad duševní a tím i zrovnoprávňoval ženu s mužem.

Postavy budovatelských próz byly heroizovány – dobrovolně zápasily s živly a přírodními překážkami, které stály v cestě jejich nadlidsky obtížným pracovním úkolům. V konfliktních situacích musely bránit rodící se socialismus nejen proti pozůstatkům překonaných životních a světonázorových postojů, ale také proti úkladům ze strany exponentů „starého“ světa, proti sabotážím, teroristickým útokům a špiónážním akcím domácích i zahraničních odpůrců komunismu; pracovní a bojové téma tak splývalo v jedno. Počátek socialistické revoluce byl spojován s druhou světovou válkou a květnovou revolucí, osídlování pohraničí bylo chápáno jako předzvěst nových bitev: o znárodnění, splnění plánu, kolektivizaci. Významné postavení získal motiv fronty: války mezi „minulostí“ (kapitalismem) a „budoucností“ (socialismem), která prochází každou továrnou, stavbou či vesnicí.

Jedním z klíčových pojmů socialistickorealistické prózy, a zvláště žánru budovatelského románu, se stala tzv. stranickost a typičnost: kategorie nespojovaná s četností jevu, nýbrž s ideovou perspektivou tvůrce, jenž má z chaosu jevového světa postihnout to, co vede vpřed, co je zárodkem rodící se ideální



Jan Čumpelík:  
Na úsvitu únorového  
dne, 1950

budoucnosti. Takto pojatá typičnost vycházela z předpokladu, že tvůrci nebo kritici jsou schopni takovéto jevy rozpoznat, a to díky tomu, že se mohou opřít o program komunistické strany; typičnost byla také součástí požadavku, aby umění a literatura kráčely ruku v ruce s politikou, neboť všechny sféry života společnosti spojují stejné cíle a úkoly, založené na jediném správném, vědeckém výkladu světa. Společenské dění bylo vnímáno jako projev zákonitých historických procesů: povinností prozaiků bylo tedy tuto nutnost a zákonitost v přítomnosti odkrývat a napomáhat tak společnosti při její cestě vpřed.

### ■ Reportáž jako doklad budovatelského úsilí

Budovatelská poetika zasáhla všechny prozaické žánry a vrstvy. Charakterizovala ji dvojí, vzájemně se protínající, ale současně do jisté míry protichůdná aspirace: na jedné straně toužila vytvořit v co nejkratší době velká, syntetická, tvarově vytříbená díla, která by z nadhledu zobrazila přítomnost a její aktéry

jako součást širších dějinných procesů a jejich zákonitostí. Na straně druhé se snažila reagovat na zrychlené tempo revolučních a porevolučních proměn a usilovala co nejbezprostředněji zachytit přítomnost a co nejrychleji reagovat na tzv. požadavky doby. Vzhledem k charakteru prozaické tvorby se přitom silně aktualizovaly ty žánry, které takové reakce byly schopny.

Jestliže tedy privilegovaným žánrem budovatelské prózy padesátých let byla velká epika, velký společenský román, v dobové produkci převažovaly drobnější prozaické žánry. Tento fakt však nebyl chápán jako rozpor, drobnější prozaické útvary a rovněž žánry vysloveně publicistické byly hodnoceny jako průprava k budoucím syntézám.

Svou časovostí přitahoval pozornost autorů i kritiky zejména žánr reportáže, který se jevil jako ideální možnost, jak propojit zájem o materii, o život „takový, jaký je“, s potřebou užít umělecké prostředky jako apelativní propagandistický nástroj, který má čtenáře silou faktů zainteresovat na věci budování socialismu. Zájem o faktografii se tak stal integrální součástí fabulované prózy, reportáž byla považována za součást prestižní tvorby, které se věnovali i autoři nejuznávanější a která byla výrazně podporována příslušnými svazovými a stranickými organizacemi. Silně se rozvinula praxe vysílání spisovatelů do průmyslových závodů a také do ciziny. Ti měli z takovýchto cest přinést osobní svědectví a nefalšovaný zážitek, ve skutečnosti se však opravdové poznání daného prostředí a jeho problematiky nežádalo: jejich texty měly pouze dokládat předem daný ideový konstrukt a způsobem nahlížení domácí i zahraniční reality agitačně působit na adresáty.

Reportáže vycházející po únoru 1948, obdobně jako celá budovatelská literární produkce, měly dvojí, často navzájem se překrývající tematické zaměření. Reportáže z domácího prostředí tematizovaly příklady předních úderníků, zlepšovatelů a organizátorů ve výrobě a také „intričky reakce“. Přesvědčovaly o potřebnosti cílů, které si orgány komunistické moci stanovovaly, a agitovaly za jejich uvědomělé plnění. Reportáže cestopisné měly v zásadě totéž poslání, jen s tou modifikací, že jedna jejich linie rozšiřovala dějiště budovatelské výstavby na celý tzv. tábor míru, druhá pak vyhrocovala konflikt mezi tímto táborem a mezinárodním kapitálem, americkými a západoevropskými „válečnými štváči“. Rozpor mezi „námi“ a „jimi“ přitom transformovaly do perspektivy dvou světů, jejichž vnitřní čas se stále viditelněji rozcházel: „Jedeš na výlet do minulosti – jedeš na západ. A srdce by nejraději obrátilo celý vlak na východ – do budoucnosti, jež i k nám přichází.“

Zmíněný citát pochází z knížky mládežnického reportéra IVANA KUBÍČKA *Fronta, na které se neumírá* (1950), která je – obdobně jako tematicky chudší soubor JANA NEULSE *Bitva o uhlí* (1949) – symptomatická tím, jak se explicitními citáty i celým svým výrazem hlásí k Juliu Fučíkovi a jeho knize reportáží *V zemi, kde zítra již znamená včera* (1952). Populární Fučíkova kniha (do roku 1955 dosáhla deseti vydání) měla totiž pro podobu a směřování reportáže

v padesátých letech klíčový význam. Zakotvovala v sobě hlavní kanonické rysy budovatelské reportáže: koncepci dvou světů, z nichž kapitalistický je předurčen k nevyhnutelnému zániku, a z toho vyplývající způsob argumentace, který dovoluje bagatelizovat reálná fakta jako „netypická“ nebo postupně „ztrácející na významu“.

Reportáž s tematikou domácího budování byla již svou povahou bezprostředně spojena s denní novinářskou činností a její autoři jen zřídka počítali s uceleným reportážním cyklem. Počátky budovatelské publicistiky jsou spojeny s agitací ve prospěch tzv. Gottwaldovy dvouletky (JIRÍ HRONEK: *Reportáž o velké věci*, 1947; VOJTECH CACH: *Čas nestačí člověku*, 1949). Účelově agitační zacílení reportáží je zřejmé mimo jiné i z toho, že často vycházely v týchž edicích jako knihy ryze vzdělávací či propagandistické: například v Knižovníce úderníků odborářského nakladatelství Práce vyšla vedle brožurek o sovětských úderních a novátorských metodách výroby i reportážní kniha LENKY HAŠKOVÉ *Tvůrci ocelových trubek* (1951) či soubor FRANTIŠKA RAVENA nazvaný *Stavíme HUKO* (1952), zajímavý jako příklad tematické a tvarové příbuznosti reportáže a konceptu tzv. budovatelského románu. Kniha sleduje výstavbu východoslovenského hutního kombinátu v delším časovém intervalu, pracuje s četnými prostředky dějové dramaturgie, optiku celků a polocelků kombinuje s detailními záběry vybraných osob a pracovišť, vyzvedá vzájemnou spojitost mezi výstavbou závodu a proměnou lidí i celého kraje a podobně.



Portrét havíře Gavlase od Pravoslava Sováka na frontispisu stejnojmenné povídky Norberta Fryda, 1953

Zaměření budovatelské reportáže na konkrétní představitele údernického hnutí umožňovalo autorům, aby volně překračovali hranici mezi reportáží a „povídkou o žijících hrdinech“, v níž se uplatňovaly i dílčí prvky fabulační. Tematickou dominantou těchto próz byl přerod protagonistů, jejich hledání nového poměru k práci a pracovnímu kolektivu, podané většinou jako záležitost nepřiliš složitá (NORBERT FRYD: *Havíř Gavlas*, 1953; VAŠEK KÁŇA: *Byl jsem při tom*, 1954).

Prostupování žánru reportáže s tematikou domácího budování s reportáží cestopisnou bylo dáno již tím, že nejčastější sférou cestopisných reportáží byl Sovětský svaz jako velký vzor a další tzv. lidově demokratické země.

Ve vydavatelství Svět sovětů počátkem padesátých let vycházela specializovaná knižnice SSSR našima očima. K propagandistické kampani pod heslem „SSSR – náš vzor“ přispívali publicisté nejrůznějšího postavení i profesí od národně socialistického politika a ministra pošt v poúnorové Gottwaldově vládě ALOISE NEUMANA (*Sovětský člověk a jeho země*, 1951) a funkcionářky ženského hnutí OLGY HILLOVÉ (*V zemi míru a štěstí*, 1951) až po dramaturga a teatrologa JANA KOPECKÉHO, jehož *Sovětské zápisky* (1953) představily moskevskou divadelní kulturu v období ždanovovské kulturní politiky jako jednu z vrcholných epoch světového divadelnictví, nebo hudebního teoretika MIROSLAVA BARVÍKA, který v sovětské hudbě našel nejlepší způsob, jak vyřešit spory o orientaci moderní tvorby (*Hudebníková cesta do SSSR*, 1956).

Charakter takovýchto reportáží určovalo i to, že jejich autoři poznávali cizí země většinou pouze jako členové kulturních delegací: jejich krátkodobé pobyty byly dopředu určeny tak, aby přinesly ideální obraz země. Pokud byli členy delegací profesionální spisovatelé, měly jejich reportáže vyšší stylistickou kulturu, aniž se však od předchozích lišily svým oslavně nadšeným duchem (JIRÍ MAREK: *Radostná setkání*, 1951; T. SVATOPLUK: *Na prahu komunismu*, 1952; FRANTIŠEK KUBKA: *Černomořská jitra*, 1956). K nim lze přiřadit i soubor MARIE MAJEROVÉ *Vítězný pochod* z roku 1953, do něhož autorka zahrнула vedle reportáží předválečných a vedle knihy Deset tisíc kilometrů nad Sovětským svazem z roku 1948 i řadu menších časopiseckých statí z poválečných let.

Zárukou kritičtějšího vidění nebyl ovšem ani delší pobyt. JAROSLAV VOJTĚCH, komunistický satirik, který v SSSR pobýval na vysokoškolských studiích, doporučoval v takřka instruktážní publikaci *Svátek sovětského lidu* (1950) přejímání sovětských metod předvolební agitace; v jiné své knize *Magistrála komunismu* (1952) pojal velké vodní stavby na Volze jako doklad zcela neproblematičky viděných možností člověka v boji za přemožení přírody.

Zvláštní místo zaujímá reportážní tvorba JARMILY GLAZAROVÉ, která v Sovětském svazu působila jako pracovnice diplomatické mise. Pro Glazarovou byla reportáž o sovětském životě především záležitostí citu; v knize *Leningrad* (1950), velkoryse rozvrženém a faktograficky obsažném portrétu města, jeho přítomnosti i minulosti, se nepokouší o racionální analýzu skutečnosti a místo na Něvě vnímá především prizmatem lásky, obdivu a vděčnosti. Nicméně i ona zůstává limitována kánodem reportáže mířící od reality k ideálu. Tuto autorčinu distanci od analýzy výrazněji odhaluje také fejetonistický soubor *Dnes a zítra* (1952), shrnující vedle statí o sovětském životě i články s domácí budovatelskou tematikou.

Podobně jako reportáže o Sovětském svazu byly koncipovány i reportáže z jiných lidovědemokratických zemí. Až na výjimky šlo rovněž o výtěžky z krátkodobých cest různých kulturních delegací. Cestopisné reportáže tak postupně pokryly mapu celého „tábora míru“ od východního Německa (Jarmila Glazarová: *Výmarský deníček*, 1950) a Polska (Ludvík Aškenazy: *Ulice Milá a jiné reportáže z Polska*, 1950; Karel Konrád: *Projíždíš novým Polskem*, 1952) přes Maďarsko (Bohumil Říha: *Cesta do Maďarska*, 1953), Rumunsko

(Evžen Peřina: *Vyprávění o rumunské zemi*, 1955) a Albánii (Jan Pilař: *Albánský zápisník*, 1954) až po Mongolsko, Čínu a Koreu (Jiří Hronek: *Veliký náš svět*, 1951; František Skála: *Čína ve skicáři*, 1954; Jiří Kubka: *Cestovní rozkaz do Kesongu*, 1955).

Specifické místo v tomto kontextu reportážních knih, komponovaných převážně z letmých osobních dojmů a oslavné propagandy, zaujímají práce *Německé jaro* LUDVÍKA AŠKENAZYHO (1950) a především *Bulharský deník* (1949) československého vyslance v Bulharsku FRANTIŠKA KUBKY. Zatímco Aškenazyho obrazy Německa jsou budovány na principech paralelismu a kontrastu (proti příběhům šťastných německých lidí v sovětské zóně jsou kladeny tendenčně vyhocené příklady osudů nezaměstnaných, hladových a manipulovaných obyvatel západního Berlína), osu Kubkovy knihy tvoří právě postřehy z diplomatické praxe. Jsou to záznamy většinou střízlivé a místy se dotýkající i politicky „choulostivých“ záležitostí (např. komplikovaných vztahů bulharsko-jugoslávských), o nichž se reportážní knihy psané v době jen o málo pozdější již vůbec nezmiňovaly.

Závislost reportážní tvorby na proměnách domácí i mezinárodní politické situace doložil i soubor *Šestinásobná ozvěna* KARLA KONRÁDA (1948). Lyricky laděná hymnická oslava jugoslávského lidu i přírody byla vydána ještě před roztržkou mezi Stalinem a Titem a znovu teprve po jejím částečném překonání. V tomto druhém vydání z roku 1956 (pod názvem *Jugoslávské kolo*) však prošla podstatnou autorskou úpravou, která odstranila především četné zmínky o Titovi a jeho zásluhách. Protože na příslušnost k „táboru míru“ koncem čtyřicátých let paradoxně aspiroval také Izrael, obrazová brožura s doprovodným textem Ludvíka Aškenazyho *Kde teče krev a nafta* (1948) podává izraelsko-arabskou válku jako boj mladé, k budovatelské práci rozmáchlé republiky se zpátečnickými, feudálními režimy, jež se ji s pomocí mezinárodního kapitálu a koloniálních velmocí snaží zničit.

Země Západu se na počátku padesátých let stávaly předmětem reportáží jen zřídka. Pokud už se tak stalo, byl jejich obraz utvářen takřka výhradně podle propagandistických floskulí. Jiří HRONEK psal o Francii a Itálii jako o zemích „okupovaných“ Spojenými státy a „ožebračených“ Marshallovým plánem (*Itálie ve varu*, 1950; *Spoutaná Francie*, 1952). MIROSLAV GALUŠKA a ADOLF HOFFMEISTER, kteří se v roce 1950 zúčastnili valného shromáždění OSN v New Yorku, podali obraz USA jako země v úpadku, prostoupené válečnou hysterií (*Tři měsíce v New Yorku*, 1951). Příležitost k propagandistickému vyhocování protikladů mezi kapitalismem a socialismem poskytovaly i takové akce, jako byly olympijské hry v Helsinkách (MIROSLAV HLADKÝ – PAVEL KOHOUT: *Olympijský zápisník*, 1952).

„Protiimperialistické“ propagandě sloužily i specializované ediční řady, například sešitová edice nakladatelství Svoboda Zrcadlo doby, v níž měl text jen doprovodný ráz, zatímco



těžiště sdělení spočívalo ve fotografiích, pro zvýšení přesvědčovacího efektu laděných podle obsahového zaměření do různých odstínů.

Předpoklady k pozvolné proměně propagandistického paradigmatu cestopisné reportáže se vytvářely v atmosféře prvního nesmělého „tání“ po Stalinově smrti. V roce 1954 vyšlo hned několik knih o Číně, v nichž sice nadále přetrvávalo zjednodušující vidění světa (zejména v dětské knize Jarmily Glazarové *Jaro Číny*, 1954), avšak střetnutí s exotickou tematikou iniciovalo zájem autorů o pochopení odlišností národní mentality a vedlo k intenzivnějšímu hledání méně otřelých tvárných možností: Marie Majerová ve *Zptavající Číně* (1954) stylizovala jednotlivé kapitoly jako přímé promluvy příslušníků různých profesních i sociálních vrstev čínské společnosti; Adolf Hoffmeister se v souboru *Pohlednice z Číny* (1954; rozšíř. 1956) pokusil oživit dobovou poetiku žánru živým causeristickým vyprávěním. Obdobným směrem se ubíral i Jiří Marek v později vydané knížce *Desatero skořicových květů* (1957), jejíž kapitoly mají navenek podobu dopisů autorovým přátelům a známým.

Reportáže z Číny předznamenaly zvyšující se zájem české cestopisné literatury o tzv. třetí svět. Významnou inspiraci pro vlnu reportáží z rozvojových zemí, která v české literatuře kulminovala po polovině padesátých let, představoval nebyvalý čtenářský úspěch třísvazkového díla cestovatelů JIŘÍHO HANZELKY a MIROSLAVA ZIKMUNDA *Afrika snů a skutečnosti* (1952). Soubor vyšel během několika let čtyřikrát, pokaždé v padesátitisícovém nákladu. Velké popularity však dosáhly už předchozí reportáže vysílané v rozhlase a otiskované časopisecky. I v Africe snů a skutečnosti jsou četné propagandistické komentáře, tlumočící dobové předsudky a iluze: autoři viděli Afriku jako kontinent, jehož neduhy a zaostalost jsou způsobeny téměř výhradně dědictvím kolonialismu a politikou kapitalistických států. Vyhýbali se však frázím a úsudkům přebíraným z druhé ruky, jejich technické vzdělání je vedlo k věcnosti, většina přímých komentářů byla podložena vlastním pozorováním. Pozoruhodná byla specificky literární podoba reportáží: autoři čelili nebezpečí stereotypnosti nápaditým střídáním dějových, popisných a výkladových sekvencí a vynalézavostí v rovině lexika, obraznosti i syntaktických prostředků. Fyzický výkon i osobní nasazení, které cestovatelé na svých cestách předvedli, dávalo jejich vyprávění pečeť autenticity, jež byla pro jiné dobové reportáže zcela nedostupná (→ s. 397, kap. *Faktografická literatura*).

## ■ Drobná próza ve službě ideje

Posun od publicistického zobrazení přítomnosti k umělečtější a literárnější výpovědi představovaly v produkci první poloviny padesátých let drobnější prozaické žánry, zejména povídka a črta.

Črta padesátých let byl útvar hybridní: svou potenciální dějovostí souvisela s povídkou, aktuálnost, bezprostřednost reakce na časové podněty ji pojila s reportáží a fejetonem, k němuž pak měla blízko i zvýrazněním vypravěčského subjektu. Na jejím prosazování v domácím kontextu měl velký podíl příklad sovětské literatury; v SSSR byla črta – očerk – chápána jako „předzvědná hlídka“ v dosud nepřehledném dění současnosti (Valentin Ovečkin, Vladimír Těndrjakov aj.). Zatímco povídka, dějově rozvinutější a zahrnující širší časový úsek, se uplatňovala zejména při ztvárnění námětů z minulosti, respektive tehdy, chtěl-li autor konfrontovat minulost s přítomností, k črtě autoři sahal nejčastěji v souvislosti s náměty současnými.

Tematicky tyto drobné prozaické žánry opakovaly vzorce ostatní budovatelské literatury: shodně s reportážemi bylo předmětem zájmu autorů nejen tzv. budovatelské úsilí doma a v dalších zemích s komunistickými režimy, ale i sféra mezinárodních politických vztahů. Politická linie povídkové tvorby se zaměřovala především na mírové hnutí, mezinárodní solidaritu tzv. pokrokových sil a „boj proti imperialismu“. Povídky a črty s budovatelskou tematikou si pak většinou kladly za cíl zachytit, jak se politické změny po druhé světové válce a zejména po únorovém převratu projeví ve smýšlení, citech i jednání konkrétních lidí. Řečeno dobovou terminologií, budovatelské prózy zachycovaly zrod nového, socialistického člověka jako proces rozchodu se vším, čím ho spoutával svět vykořisťování.

Oba dominantní typy drobné prózy reagovaly na aktuální otázky, měly charakter próz časových, spjatých s denním společenským a politickým životem, a také jejich koncepce člověka byla koncepcí rezignující na nadčasové souvislosti lidského života. V obou typech nebylo místa pro filozofické a existenciální otázky, konfrontaci jedince s věčností, složitost vztahů mezi pohnutkami intelektuálními, emocionálními a fyziologickými, pro těkavost a rozporuplnost psychických stavů, ale většinou ani pro diferencovanější vypravěčskou techniku, pro užití různých zorných úhlů, střídání stylových rovin, odstínění atmosféry dějů a prostředí a podobně.

Na rozdíl od románu se v politických i budovatelských povídkách objevovala i subjektivní vypravěčská perspektiva, autorský vypravěč, který je buď protagonistou, nebo svědkem děje. Vypravěčský subjekt však byl většinou subjektem ideologicky manipulovaným, zdánlivě subjektivní promluva byla ve skutečnosti promluvou „zcizenou“. Měla-li ráz promluvy lidové a jakoby živě prezentované před kruhem posluchačů, objevovaly se v ní vedle hovorových, slangových a vůbec z charakterizačního hlediska funkčních slov a obrátů také publicistické fráze doby. Kritika dokonce utvrzovala autory v domnění, že subjektivní výrazová forma je výhodná právě proto, že takovou manipulaci s přímou promluvou usnadní nebo i zcela zastře: rozličná programová i politická hesla tak mohla být do děl vsunuta, aniž by se autor musel bát výtky deklarativnosti.

Autory politických povídek byli zejména FRANTIŠEK KUBKA (*Malé povídky pro Mr. Trumana*, 1951; *Picassova holubice*, 1953), LUDVÍK AŠKENAZY (část povídek v souborech *Sto ohňů*, 1952, a *Vysoká politika*, 1953) a NORBERT FRÝD (*Meč archandělů*, 1954; dvě z povídek vyšly knižně již předtím pod titulem *Případ majora Hogana*, 1952). Všichni tři jmenovaní autoři usilovali o povídku bojovou, propagandisticky vyhocenou, ukazující v ostrém obžalobném osvětlení údajné fašizující tendence ve vývoji západní, zvláště americké společnosti. Často užívali satirické vypravěčské techniky připouštějící násilnou konstruovanost zápletek, nadsázku a karikaturu v zobrazení charakterů a černobílou konfrontaci dvou světů a jejich hodnotových soustav. Tvarově tíhly politické povídky vesměs k úspornosti a gradovaly do výrazné pointy. V hojně míře se v nich objevovala fakta dobového politického života, jejich inspiračním východiskem byly nejednou tendenčně interpretované zprávy západního tisku. Kubkův přínos tomuto typu prózy spočívá především v tematické rozmanitosti, širokém panoramatu dějišť a v hutné epičnosti, Aškenazy žánr obohacoval důvěrným vypravěčským tónem a schopností přirozeného střídání citových poloh od něhy leckdy sentimentální až k nemilosrdnému výsměchu, Frýd se pak od obou předchozích lišil větší střízlivostí ve volbě námětů a vedením fabule, což bylo dáno i hlubším osobním poznáním zachycované americké reality. (Na Kubkův tematicky vynalézavý a dějově efektní typ politické povídky navazovala ještě v roce 1956 knihou *Král nemá pravdu* ALENA BERNÁŠKOVÁ. Ta se již dokázala vyhnout fabulačním a charakterizačním naivnostem i proklamativní rétorice, základní žánrový vzorec však u ní zůstal beze změny.)

Příznačným produktem období studené války s jejím důrazem na společenský význam armády a brannosti byly povídky s vojenskou, popřípadě pohraničnickou tematikou, které spojovaly dobrodružné dějové prvky se syžetovým schématem morální zkoušky. V bojové srážce s nepřítelem, při pronásledování „diverzanta“ a překonávání strachu, v konfliktu mezi osobními zájmy a povinností vůči vlasti nebo kamarádům vedli autoři své protagonisty tak, aby nejen morálně vyzráli, ale zpravidla současně dospěli i k vyššímu stupni politické uvědomělosti; morální a politické kvality osobnosti byly chápány jako navzájem spjaté a namnoze i souznačné. Hlavními pěstiteli tohoto tematického typu politické prózy byli RUDOLF KALČÍK (*V hraničních horách*, 1954; *Oheň v srdci*, 1955), MARIE MAJEROVÁ (*Divoký západ*, 1954) a MILAN KYSELÝ (*Moje rota*, 1956). (→ s. 422, kap. *Populární literatura*.)

Ve snaze dodat poměrně úzkému tematickému výseku soudobého života obecnější platnost a představit socialistickou armádu jako dědičku starších bojových tradic autoři často komponovali své povídkové cykly tak, aby v nich obsáhli delší časové období nebo širší zeměpisný horizont. Rudolf Kalčík v knize *Oheň v srdci* zařadil před pohraničnické příběhy ze Šumavy jednak povídky o potlačených protiválečných a protivládních vystoupeních řadových vojáků na konci první světové války a v začátcích republiky, jednak prózy z doby

nacistické okupace. JAN MAREŠ zakončil cyklus drobných výjevů z bojové cesty československé vojenské jednotky v SSSR *Celým srdcem* (1952) několika epizodami poválečnými. Obdobně se hledal i mezinárodní rozměr brannosti, například v souborech FRANTIŠKA a JIŘÍHO KUBKY *Strážce na horách i v údolích* (1955) nebo BOHUMILA EISELTA a PAVLA BOJARA *Diamantové hory* (1955), z nichž první je zčásti a druhý zcela námětově věnován korejské válce.

Volněji se skupinou děl s válečnou tematikou souvisí povídkový soubor LUDVÍKA AŠKENAZYHO *Květnové hvězdy* (1955), který shrnuje několik příběhů o setkáních obyčejných českých lidí s rudoarmějci na konci války; povídky jsou prodchnuty láskou a vděčností, sovětští vojáci se autorovi jeví jako kvintesence těch nejlepších lidských vlastností.

Drobná próza s náměty ze světa práce často přerůstala v morality, případně agitky, které kladly hlavní důraz na přesvědčovací účín a předestření žádoucího modelu jednání. Protagonisty tohoto typu próz byli nejčastěji horníci (JIŘÍ STANO: *Havířská čest*, 1952), budovatelé velkých závodů či přehrad (JIŘÍ MAREK: *Z cihel a úsměvů*, 1955; EMA ŘEZÁČOVÁ: *Proudy*, 1954), méně častá byla tematika vesnická (DONÁT ŠAJNER: *Vláha*, 1952; BOHUMIL ŘÍHA: *Setkání pod lesem*, 1955).

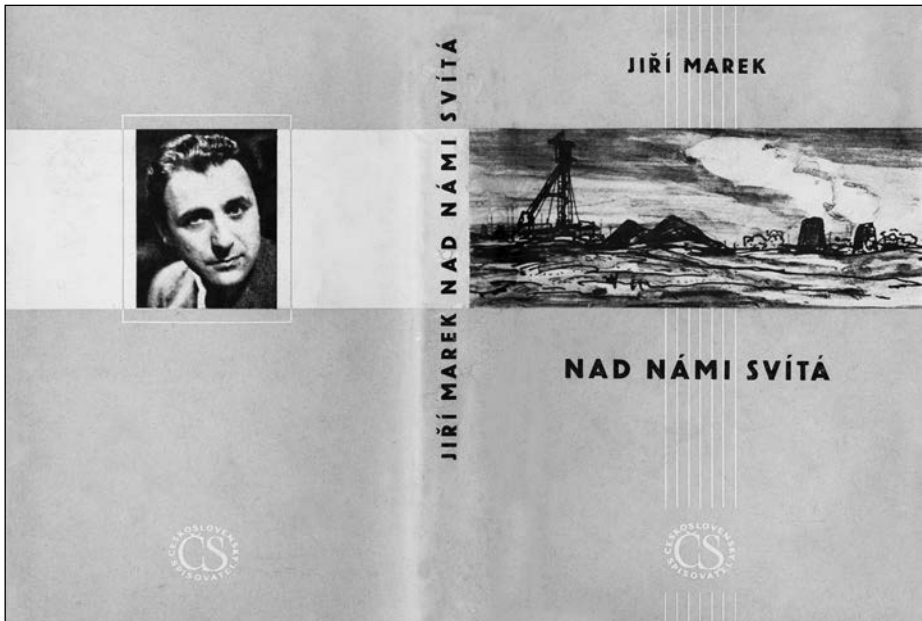
Pro demonstraci příznačného syžetového schématu „přerodu“, nabytí nového poměru ke světu, lidem a práci, si autoři s oblibou volili postavy sociálně silně handicapované. Takové byly i hlavní postavy dvou ve své době vysoce ceněných povídek o lidském narovnání: Aškenazyho prózy *Gabore, Gabore...* ze souboru *Sto ohňů* a povídka *O věrnosti* z knihy JANA WEISSE *Příběhy staré i nové* (1954; samost. s tit. *Lojzka*, 1956). Jímavé příběhy o starém Romovi, který přemůže nechuť k učení díky svému synkovi, a o vesnické děvečce, která celý život dřela na druhé a teprve k stáru pozná, co je to lidská důstojnost, značně převyšují průměr ostatní drobné prózy se současnou tematikou, i jim je však vlastní značná dávka iluzivnosti.

Při komponování cyklů povídek zahrnujících delší časový interval autoři nejednou zvolili knižní formu, která byla kombinací výboru z jejich předválečných, popřípadě i protektorátních povídek a tvorby nové, většinou již pouťorové (zmíněné Weissovy *Příběhy staré i nové*, *Putování za hvězdou T. SVATOPLUKA* z roku 1955). MARIE MAJEROVÁ komponovala cyklus *Cesta blesku* (1951) podle dějové chronologie: před budovatelské prózy umístila povídky o tom, co považovala za prehistorii své současnosti – o pocitech prostých lidí v době mnichovské zrady, o válečném utrpení a bojích za emancipaci dělnictva.

Ještě širší časové a tematické rozpětí má kniha ADOLFA BRANALDA o skromných a nenápadných nositelích kulturních tradic *Strážci majáku* (1956), v níž vedle sebe našly místo prózy ze současnosti a z nacistické okupace (nejlepší próza knihy *Velká denní hudba* sehrála důležitou roli v procesu postupné subjektivizace literárního ztvárnění okupačních témat) i povídky vysloveně historické.

Princip časových konfrontací uplatnil nejdůsledněji JAN DRDA v cyklu povídek *Krásná Tortiza* (1952): třebaže tematickou dominantu souboru tvoří příběh o protifašistickém odboji, v jeho celkové kompozici i v jednotlivých povídkových číslech se neustále uplatňuje kontrast dvojího času a dvou protikladných společenských systémů. Drda se na rozdíl od většiny autorů budovatelských próz vyhýbal dějovému schématu přerodu, jeho lidové postavy z Krásné Tortizy vstupovaly do děje již hotové, se stabilní charakterovou výbavou. Dobová kritika chválila Drdu za to, že jeho typický protagonista je „hrdina vyššího typu – uvědomělý člověk z lidu, jehož hrdinství je výsledkem uvědomění a životní zkušenosti“ (Bohumír Macák, Literární noviny 1953, č. 9). Ve skutečnosti však Drdovy charakterizační prostředky odkazují spíše k lidové pohádce než k realistické próze (v jedné z povídek se jako hrdina odboje objevuje i postava Dařbujána, která pak přešla do Drdova pohádkového příběhu o Dařbujánovi a Pandrholovi). S pohádkou ostatně Krásnou Tortizu spojuje i řada dalších rysů: snaha o maximální využití jadrného lidového jazyka s jeho ustálenými obraty a rčeními, humor a konečně i clevědomá sekularizace některých náboženských symbolů (v povídce Andělé pana Hromka je andělská symbolika vztažena k parašutistům shazovaným do protektorátu s cílem organizovat partyzánské hnutí, v povídce titulní je hospodářství gruzínského kolchozu líčeno jako pozemský ráj).

Tytéž rysy jsou typické pro budovatelské povídky JIŘÍHO MARKA, u něhož se lidový jazyk uplatňuje zvláště v dialozích a v povídkách podaných jako vyprávění.



Přebal Václava Sivka, 1950

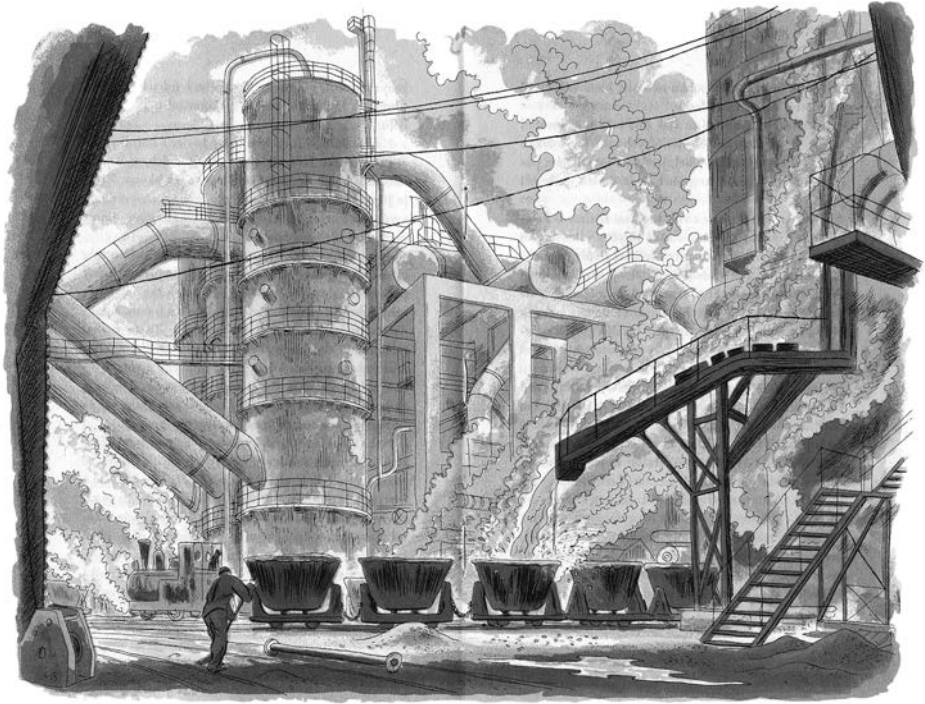
vění přímého účastníka děje. Jeho povídkový cyklus *Nad námi svítá* (1950) zahajují příběhy ilustrující svérázný havířský smysl pro humor, v souboru *Z cihel a úsměvů* (1953) je obsažena hned čtveřice povídek s motivy sekularizovaných náboženských symbolů. V souboru *Nad námi svítá* také Marek zdůraznil svou metodu konfrontace starého a nového i paralelními názvy dvou próz, z nichž jedna knihu otvírá a druhá je umístěna těsně před jejím závěrem (*Beseda v staré havířské kolonii s třemi příběhy z minulého času; Beseda v nové havířské osadě s dvěma příběhy z dnešního času*).

Budovatelská a někdy i politická tematika pronikala také do nečetných knižně vydaných souborů fejetonistických próz a lyrických črt. V plné míře to platí o knihách KARLA NOVÉHO, který shrnul svou celoživotní novinářskou tvorbu do knižních celků *Údolí květů* (1953), *Světlo ve stromech* (1954) a *Zaváté stopy* (1955). Nový své prózy většinou upravoval nebo zcela přepracovával a doplňoval jednotlivé cykly novějšími pracemi, přičemž vůdčí myšlenkou všech těchto adaptačních posunů bylo přizpůsobit šrámkovský impresionismus a anarchistické bouřliváctví rané tvorby normám padesátých let. Naproti tomu JOSEF KOPTA se v souboru *Větrný mlýn* (1955) omezil na to, že své starší beletristické práce pro noviny – fejetony, „nedělní čtení“ a „pozdravy a vzpomínky“ – uspořádal po trojicích a komponoval je do knižního celku hlavně s ohledem na pestrost a zábavnost (obdobně Kopta zasáhl i do vývoje povídkové tvorby výběrem *Rozmarná duha*, 1954, který v době převažující stylové šedivosti připomněl, jak důležité jsou pro povídku vypravěčská osobitost a epický fond autora). V nové knižně publikované tvorbě byly novinářské žánry zastoupeny mimo jiné souborem lyrických, většinou přírodních črt PAVLA a OLGY BOJAROVÝCH *Vraní svatby* (1954), cyklem fejetonistických, optimisticky nabádavých úvah JANA KOPECKÉHO o denním životě a kultuře *Zápisníček* (1958, původně vycházelo téhož a předcházejícího roku v Literárních novinách) a především mnohostrannou publicistickou tvorbou KARLA KONRÁDA, jež dávala průchod jeho slabosti pro panegyrickou oslavnost ve vztahu k vlastním generačním druhům i k domácí politické realitě (např. *Zápisník z dovolené*, 1949; *Co na srdci*, 1951; *Doprovody*, 1950; *Julius Fučík v Lounech*, 1950; *O Konstantinu Bieblovi*, 1952).

Umělecky významnější byla z daného typu literární produkce jen kniha FRANTIŠKA GOTTLIEBA *Jaro a poušť* (1956), vytěžená z autorovy válečné anabáze po zemích Orientu a mořích obklopujících Afriku: přírodní impresie se v ní střídají s reflexemi o poušti vítězí nad lidskou rozpínavostí i s dějovějšími útvary zpola povídkovými, přičemž sjednocujícím motivem celého cyklu je polarita lákavých dálek a domova neseného v srdci.

## ■ Velká budovatelská epika

Nejmarkantněji se socialistickorealisticá koncepce literatury prosadila v románové produkci. Od počátku roku 1949 se začalo formovat pojetí románu, který měl prostřednictvím zobrazení člověka v jeho pracovním prostředí, tedy v továrnách, na stavbách a ve vznikajících zemědělských družstvech, vyličit

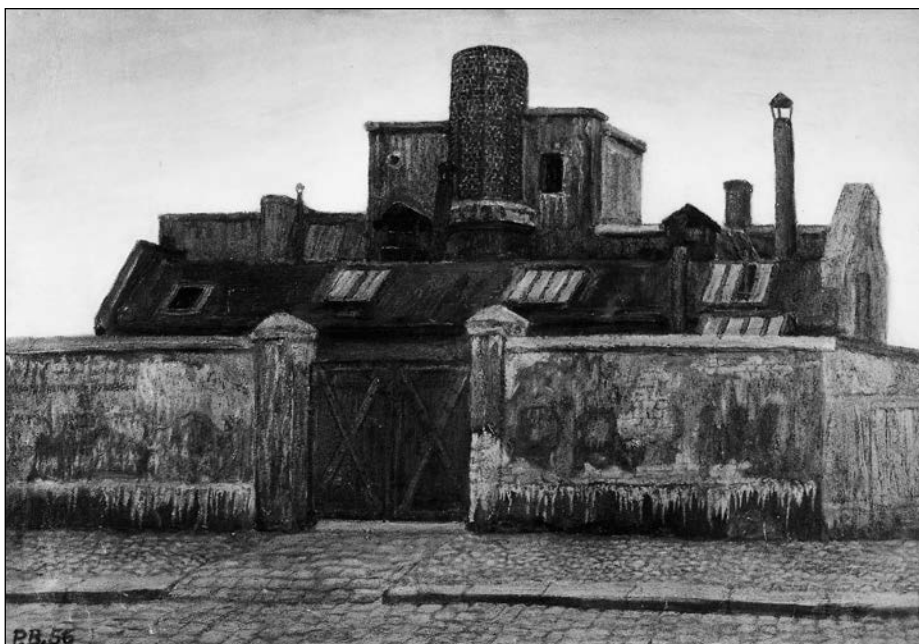


Ilustrace Cyrila Boudy k próze Marie Majerové *Město ve znamení ohně*, 1952

jeho morální přerod v uvědomělého tvůrce hodnot komunistické epochy. Romány ze současnosti byly pokládány za ústřední úkol nové literatury a prezentovaly tak aspiraci budovatelské kultury na zrod prestižních uměleckých děl, výpravných próz, které by oslavily a mytizovaly probíhající společenské děje a procesy. Velká, historická, přelomová doba měla zrodit velkou epiku.

Prozaických děl tohoto druhu vyšlo asi čtyřicet, nejvíce v období 1952–55, kdy tvořily normativní horizont oficiálně vydávané literatury a také rezonovaly s řadou překladů téhož typu z ruštiny, slovenštiny a dalších jazyků a zemí sovětského bloku. Rezidua budovatelské poetiky se však objevovala i v druhé polovině padesátých let, respektive až do roku 1961, kdy Pavel Bojar opožděným posledním svazkem *Úroda* uzavřel kronikářský cyklus *Slunečný širý svět* o proměnách jihočeské vesnice od konce války do poloviny padesátých let.

Většina složek základní tematické a ideologické osnovy budovatelského románu obsahovala silné momenty epické a dramatické (příběh revoluce jako dějnotvorného činu, konflikt vzájemně se vylučujících postojů ke světu, válka a dramatické poválečné osídlování pohraničí), které organizovaly dějovou výstavbu, předurčovaly kompozici i jednání postav, přičemž je charakteristické, že mnohé z rysů budovatelské prózy odkazují k okruhu zábavné lidové četby. Jestliže totiž budovatelský román měl v dobovém kontextu pozici



Pavel Brázda: Zpusťlá továrna, 1956

vysokého, ambiciózního uměleckého útvaru, díky svému vědomému zaměření na tzv. lidovost, tj. čtenářskou poutavost a obecnou srozumitelnost, mířil ke zřetelné trivializaci výrazu a přebíral postupy vlastní populární beletrie. Sbližovaly jej s ní uzavřená a neproblematizovaná kompozice, stereotypní rejstřík epických rolí, slabá individualizace postav, potlačení subjektivní perspektivy, akční a emocionálně strhující děj a šťastný konec příběhu.

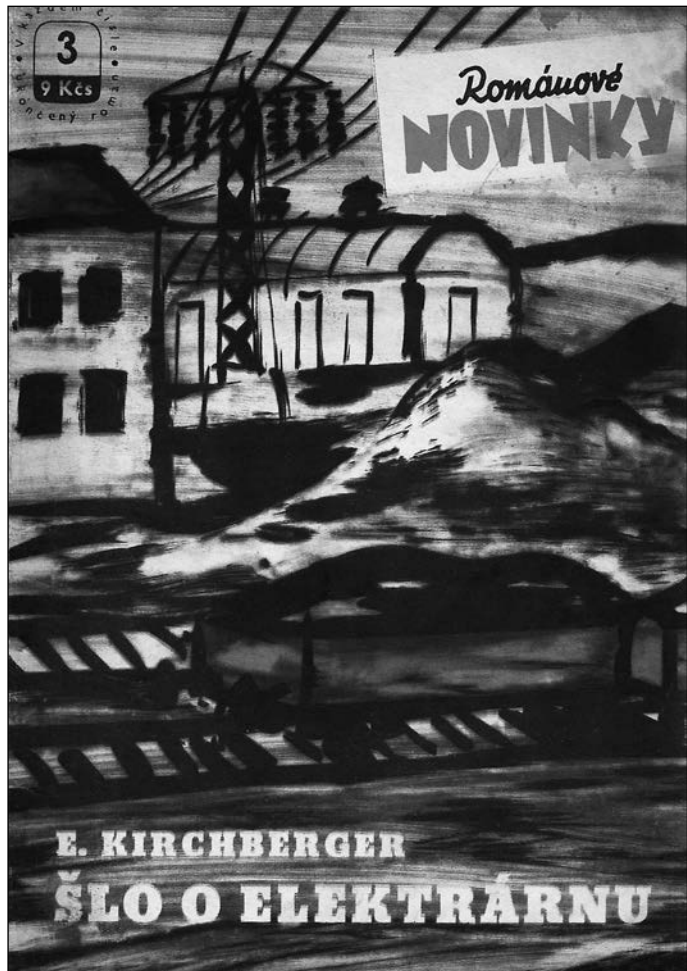
Přípravnou fází ke zrodu budovatelského románu představují (vedle četných reportáží, povídek a črt) rozsahem nevelké prózy, které lze označit jako „malé budovatelské romány“. Charakterizoval je silný podíl dobrodružných nebo sentimentálních motivů, na populární četbu nedávné minulosti navazovaly i v jednoduchosti užitých literárních prostředků.

První prózu tohoto typu napsal autor zábavné četby 40. let EDUARD KIRCHBERGER. Do jeho románu *Šlo o elektrárnu* (1949) pronikly z dobrodružné literatury hojně prvky napětí, tajemství, pronásledování, konvenční tajuplnost podzemních prostor a také dominance milostného tématu (socialistická proměna elektrárenského závodu je tu doprovázena úspěchem v intimní sféře), nicméně celek již nesl všechny hlavní známky pozdější „velké“ socialistickorealistickej epiky. K tematice továrny se obrátil též mladý novinář JAN JANÍK, jenž v románu *Traktor* (1949) krok za krokem, v okouzlení „realismem oleje, kol a pák“, popisoval zrod zemědělského stroje v malé strojírně, a také KVĚTOSLAV FRANTIŠEK SEDLÁČEK, který v nevelké próze, respektive filmové povídce *Dva ohně* (1950), hodnotově



srovnal život cihlářů za první republiky, po květnu 1945 a v únoru 1948. Prvním románem s tematikou výstavby přehrady byla próza *O velké věc* (1950), kterou napsal TOMAŠ HRUBÝ, dříve autor nenáročných utopií, po válce pak napínavé četby z odboje. Hrubého vyprávění spojovalo typické epizody budovatelské epiky, jako jsou odhalené a potrestané pokusy o sabotáž přehradní hráze, s obrazem morálního rozkladu podnikatelské rodiny.

Oscilace mezi sentimentálně tezovým a budovatelským románem byla charakteristická pro JIRÍHO BENEŠE. Již v roce 1947 vydal v jedné z pokvětnových sešitových edic román o dívce, jež odmítla oba své nápadníky a namísto lásky se rozhodla věnovat svůj život práci (*Včera hra skončila...*), a na shodném motivu trojúhelníku – žena a dva muži zastupující dva protikladné postoje k životu – založil později také svůj nedlouhý budovatelský román *Lisař Kubát* (1950). Ideové schéma promítl do prostředí mladé pražské dělnické rodiny, do charakterového protikladu dvou bratrů: uvědomělého socialisty a závodního

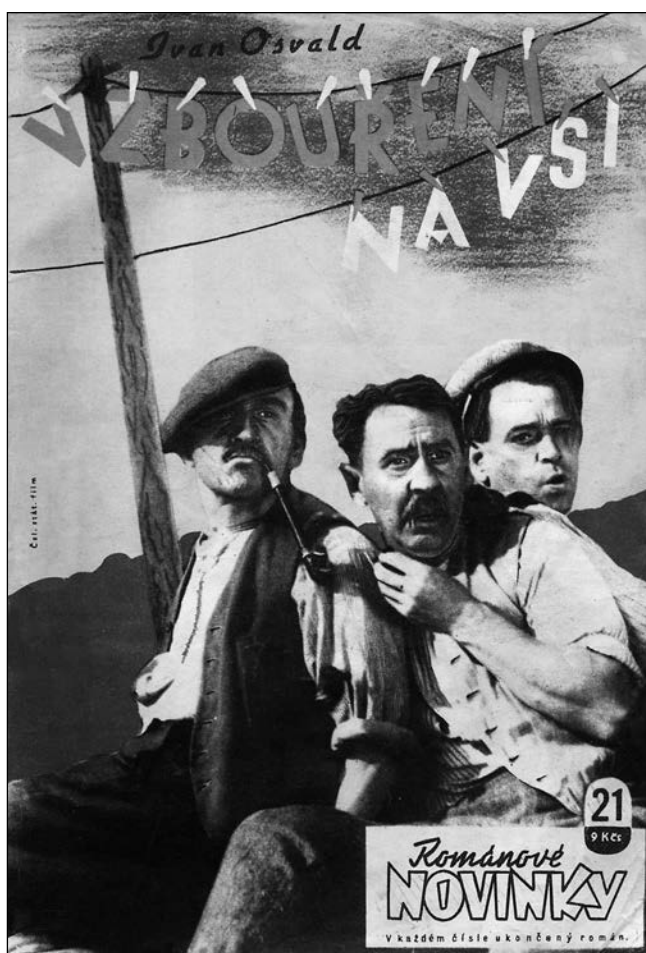


Obálka  
k prvnímu českému  
budovatelskému  
románu, 1949

funkcionáře a jeho politicky lhostejného bratra, továrního mistra, stýskajícího si po kapitalistických pořádcích.

Zastoupení mezi „malými“ budovatelskými romány měla i tematika venkovská. Zahájilo ji *Vzbouření na vsi*, komická filmová povídka VÁCLAVA ŘEZAČE o „dívčí válce“ za společnou prádelnu a o vyhánění lakotného sedláka z čela vesnického společenství (podle námětu Václava Řezáče napsal Ivan Osvald, Románové novinky 1949; téhož roku zfilmoval Josef Mach). Obdobné vesnické romány byly produktivní i v první polovině padesátých let, jejich dovětkem se stal kolektivizační příběh JOSEFA VĚROMÍRA PLEVY z jihomoravského pohraničí *Jediná cesta* (1954).

Akcent na komičnost dovedl povídkáře a humoristu ACHILLE GREGORA v próze *Přijede patron* (1950) až na práh parodie socialistického realismu. Protagonistou krátkého „románku“ byl spisovatel lidové četby vyslaný na literární brigádu do zemědělského družstva, protože jeho novely ve stylu tzv. červené knihovny už nikdo nechce.



Obálka filmového románu *Vzbouření na vsi*, napsaného na námět Václava Řezáče, 1949

Úsilí o ambiciózní budovatelskou epiku se naplno prosadilo mezi roky 1950–52. Jejím základním rysem byl vážný, monumentálně patetický tón; lehký, komický, humoristický pohled na skutečnost se vylučoval. Směřování k „velké“ epice se spojovalo i se šíří záběru a rozsahem: budovatelský román se rozrostl na stovky stran (tři knihy Sedláčkova Závodu ve stínu měly dohromady dva tisíce stran). Snaha o epickou šíři vyprávění, velký počet postav, rozvíjení řady epizodických a hlavních dějových linií nezřídka ústilo v příklon k žánru kroniky. Výrazným znakem „velkého“ budovatelského románu bylo téma cesty za splněním pracovního úkolu, před nějž byli hrdinové postaveni jako součást neosobního dějinného pohybu a vyšších společenských ideálů – milostné a kriminálně dobrodružné motivy byly této hlavní příběhové linii zcela podřízeny.

Budovatelský román nebyl románem jednotlivce ani románem živelně jednajících zástupů, ale románem konstruovaného společenského celku. Vyprávění v třetí osobě, které ve střídajících se liniích sledovalo jednání a rozhodování většího souboru postav, bylo mírně personalizováno vzhledem k figuře, která se právě nacházela ve středu epického dění. Tato personalizace ovšem nepřekračovala hranici, za níž by román jako celek ztrácel povahu objektivizovaného obrazu hromadných společenských procesů. Personalizace byla tak spíše prostředkem vnějškového zdůvěrnění postavy, formované na principech tzv. typizace. Povahokresba postav, jednoznačně zaměřená k vnějším stránkám jejich vzezření a hlavních povahových rysů, dominovala nad aktem vyprávění, v němž se výrazně uplatňoval objektivizující dialog.

Do centra velké budovatelské epiky byl postaven kolektiv chápáný jako typický vzorek národa, složený z typických reprezentantů různých sociálních vrstev a politických směrů; socialistickorealistická metoda měla dát každé próze charakter modelového obrazu společnosti, jakési republiky v malém. S dominancí kolektivu souvisel také skupinový ráz rozhodujících scén: k zásadním konfrontacím a rozhodnutím docházelo v budovatelských románech při veřejných shromážděních, srocních a schůzích, nestavěli se v nich proti sobě jednotlivci, ale lidské množiny.

Škála postav budovatelského románu byla rozvržena na základě marxistického pojetí tříd. Prvním typem byl proletář, a to průmyslový (dělník v závodě, na stavbě, v dole) nebo vesnický (podruh z velkostatku). Symbolem ideové a mravní dospělosti pracujícího člověka bylo jeho členství v komunistické straně; postavy řadových, poctivě smýšlejících straníků stavěl budovatelský román jednoznačně do čela pozitivních změn v životě kolektivu. Druhým základním typem byl kapitalista, továrník, velkostatkář či bohatý sedlák. Třetí typ představoval třídně nevyhraněný zástupce pracující inteligence, tzv. odborník, většinou stavbyvedoucí, inženýr, účetní, tovární mistr, vědec nebo student.

Třídní příslušnost v rozhodující míře předurčovala povahu postavy, která tak ztrácela jedinečně psychologický rozměr. Do první základní skupiny byli řazeni proletáři, „probu-

zení“ rolníci a řemeslníci. Postavy tohoto typu byly idealizovány tak, aby vynikalo jejich odhodlání, přímočarost a ochota obětovat své soukromé štěstí budoucnosti. Pokud šlo o „obyčejné lidi“, patřila k jejich revolučnímu zánícení i jistá nedokonalost: zbrklkost, nedostatek lidských i odborných zkušeností, chyby i v osobním životě. Postavy komunistických funkcionářů však personifikovaly nový řád, a byly tudíž zpravidla takovýchto nedostatků prosty, vyznačovaly se neomylností, která jim umožňovala vést ostatní správnou cestou. V boji „o duše bližních“ a vypjatém střetu starého a nového se tak stávali přirozenými protivníky kněží.

Naproti tomu pro postavy kapitalistů byla charakteristická bezohlednost, sobeckost a požívačnost navzdory okolnímu světu a jeho proměnám; jejich záporné rysy se groteskně přeháněly, ať už do výsměšné, nebo hrozivé polohy. Satirizovány a dehonestovány byly i všechny postavy, jež kapitalisty obklopovaly a sloužily jim: advokáti, nekomunističtí politikové, státní úředníci, armádní důstojníci, obchodníci a podobně.

Třetí základní typ postav budovatelského románu reprezentovali představitelé intelektuálních vrstev. Zpravidla šlo o muže středního a vyššího věku spjatého s minulostí a spojujícího ve svém myšlení sílu rozumu i nebezpečí přísně prokalkulovaného přístupu k životu. Typickou postavou byl vynikající výzkumník a technik nebo alespoň spolehlivý organizátor výroby, který se v minulé éře prosadil do čela daného výrobního podniku. Ke komunistickým názorům i k řešení konkrétních společenských a výrobních úkolů taková postava přistupovala s přezíravostí a nedůvěrou, danou pocitem stavovské nadřazenosti nad nevzdělanými dělníky. Na rozdíl od kapitalisty ovšem disponovala i možností osobní proměny, která se sice v počátcích „velkého“ socialistického realismu realizovala spíše výjimečně, postupně však nabývala na významu.

Svět budovatelské epiky autoři zalidňovali představiteli také těch minoritních skupin, na nichž se dal dobře předvádět civilizační, kulturní a mravní vzestup člověka, jež s sebou socialistická revoluce měla přinášet i do těch nejzapadlejších oblastí republiky nebo problémových společenských oblastí. Vedle nonkonformní mládeže a neodsunutých sudetských Němců se příznačnými nositeli těchto kulturně emancipačních příběhů často stávali také Romové (největší prostor věnoval cikánskému tématu **IVAN KRÍŽ** v románu z východního Slovenska o výstavbě průmyslového kombinátu na zelené louce *Dívčí pole*, 1955).

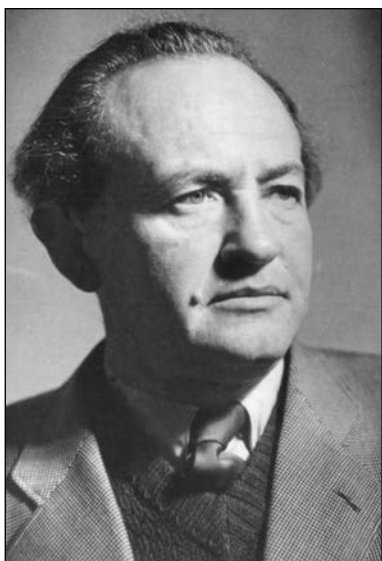
Inspiraci k prvnímu „velkému“ českému budovatelskému románu *Cesta otevřená* (1950) našla **ALENA BERNÁŠKOVÁ** obdobným způsobem jako autoři novinových a literárních reportáží, tedy během návštěvy v jedné z továren. Materiál nasbíraný během literární brigády v chemické rafinerii v Litvínově-Záluží a rozšířený o historii továrny, založené za okupace, kdy využívala nucené práce zajatců, koncem války rozbombardované, znovu postavené a po květnu znárodněné, se stal podkladem pro literární příběh postupné humanizace temného, ohrožujícího továrního organismu v rodící se nové společnosti. Autorčino vyprávění klade značný důraz na popisné pasáže, na slovní



Alena Bernášková přebírá od Antonína Zápotockého Státní cenu za román *Cesta otevřená*, 1951

vykreslení industriálního mechanismu továrny, která je zpočátku ukazována jako znetvořená a odpudivá groteskní změt železa, oceli a jedovatých výparů, aby se v průběhu děje, završeného oslavnou epizodou z února 1948, proměnila v malebné, užitečné a esteticky ladné soustrojí, prozařující své okolí „stříbrným leskem“. Hmotnou transformaci chemického závodu doprovází a podmiňuje příběh proměny lidského kolektivu, přičemž prostor továrny, sféra práce a společenské činnosti do sebe postupně zcela vtahují intimní život postav. Dobovým náladám odpovídá též autorčina absolutizace sociálně kulturních forem kolektivismu, jejichž vrcholem se v próze stane nadšený souhlas pracujících litvínovské chemičky s projektem tzv. koldomu, tedy stroje na bydlení, kde podobně jako v továrně budou všichni spolu a nikdo již nebude ponechán sám sobě.

Jestliže jako vzorové dílo českého socialistického realismu byl přijat *Nástup VÁCLAVA ŘEZÁČE* (1951), mělo na tom svůj podíl i autorovo postavení v dobovém literárním dění. Z romanopisců, kteří v předchozím desetiletí působili v popředí české literatury, přistoupil k budovatelskému románu Řezáč jako



Václav Řezáč

jediný: nový, objektivizující vypravěčský útvar mu poskytl příležitost k radikálnímu zřeknutí se psychologické metody, již sám dovedl k vrcholu ve svých starších dílech. Nicméně ohlas *Nástupu* vyplýval i ze samého románu, který na zřetelné profesionální úrovni realizoval dobové požadavky na velkou epiku s aktuálním tématem. Téma českého záboru a osídlování Sudet spojil Řezáč s tématem znárodnování a s principy politicky tendenční typizace postav na základě národnostního a třídního klíče. Ke zvolenému námětu přitom přistupoval s nadhledem historika, který zná dějinný smysl příběhů. Dějová výstavba *Nástupu* se opírá o schémata dobrodružných příběhů: čtyři muži, kteří se seznámili na pražských barikádách, přijíždějí z různých osobních

pohnutek osídlivat severozápadní pohraničí republiky (román je situován na Kadaňsko v oblasti Krušných hor). Děj situovaný do obce Grünbach, kterou osadníci přejmenovávají na Potočnou, je rozvíjen jako boj o konsolidaci prostoru a poměrů, o návrat k normálnímu životu, neustále narušovaného nájezdy německých záškodníků (podporovaných původním německým obyvatelstvem, z jehož jednotlivé masy se jako přítel vyděluje jedině starý textilní dělník-komunista). Pátrání po bandě záškodníků, vedené fanatickou nacistickou, přestřelky, léčky, pronásledování a boje vytvářejí napínavou událostní kostru *Nástupu*. V popředí Řezáčova vyprávění je konfrontace národnostní, střetnutí mezi civilizovanými Čechy a Němci ovládanými nacistickou myšlenkou, souběžně ovšem doprovázené konfrontací třídně-politickou, střetnutím mezi představiteli „starého“, kapitalistického, a „nového“, socialistického řádu. Tu zde vytváří zejména ideová polarita dvojice protagonistů: předválečného komunisty Bagára, který v čele místní státní správy vede kraj k socialismu, a obchodníka Trnce, pro něhož je dekret národního správce místní textilky jen cestou ke snadnému osobnímu zisku.

V druhém z dílů autorovy projektované (a nedokončené) trilogie, v posmrtně vydaném románu *Bitva* (1954), se polarita starého a nového společenského řádu stala ústředním tématem; autor se tu pokusil do beletristického podání promítnout komunistickou tezi o postupném přerůstání revoluce národní a demokratické v socialistickou. Příběhu začínajícímu v zimě roku 1947, tedy již po odsunu Němců, dominuje konflikt mezi silami představovanými komunistou Bagárem a elegantním zlatokopem Trncem. Tento konflikt je vyhocen do přímého boje o moc v obci i státě, který vrcholí až vítězstvím sil dobra



1. pokračování

ILUSTRUJE JIŘINA ADAMCOVÁ

*Hned po květnové revoluci roku 1945 vydala se z Prahy do osvobozeného pohraničí skupinka čtyř mužů: Bagár, vědoměly komunistu, hodlající skutečně budovat nový život, Trnec, cíldáostivý kariérista, Rejsek, vracující se na místa, odkud byl roku 1938 hitlerovci vyhnán, a Antoš, mladý automechanik, snící o tom, že si tu zařídí vlastní dílnu. Tito čtyři tvořili správní komisi v pohraničním městečku Schönbach — Bagár byl jejím předsedou. Jeli Trncovým autem. Cestou často zastavovali, poněvadž Antoš neodolal, aby nepohlížel vraky, lemající silnici.*

Z osazenstva vozu jediný Rejsek znal kraj, do něhož pronikali stále hlouběji. Narodil se v něm před dvaceti pěti lety, přímo tam před nimi, v rozsedle hor, nyní už jakoby na dosah ruky blízkých. Přemýšlel, zda najde matku v tom čistém, úhledném hotýlku, který jeho otec postavil v dvacátém patém roce, kdy se zdálo, že nastává období věčného míru a blahobytu. Otec legionář a podivín. Přízpusobivost a touha po zisku se v něm mísila s odporem a nenávistí k prostředí, v němž se usadil. Považoval se za harcovníka předvoje, který se vypravil, aby národu dobyl ztra-

kolony tažené malými vytrvalými koníky, na rozlehlém náměstí tábořil oddíl nákladních automobilů, ověčených a nesoucích na svých bocích nápisy „My pobědili“. Krasnoarmějci využívali pochodové přestávky, odpočívali, pokuřovali tlusté cigarety a naslouchali svým harmonikářům. Veselé rytmy tanečních písní byly do odmítavých průčelí sešlých domů, obyvatelstvo, opatřené bílými páskami na rukávech, přecházelo se sklopenými hlavami. První strach s nich spadl, ale v jejich tvářích seděly oči, které jako by se snažily nic nevidět a nevnímat.

Záhlaví Řezáčova románu *Nástup*, otiskovaného na pokračování v týdeníku *Květy*, 1951

v únoru 1948. Postavy Trnce a několika dalších figur, oponentů komunistického hnutí (legionář, velkostatkář, soudce, dědic továrny, letec RAF), spojuje v Řezáčově hodnocení bezskrupulóznost, zvrácené, protinárodní a protilidové postoje, jež autorovi umožňují vyslovit soud nad morálním úpadkem buržoazie, který jen potvrzuje oprávněnost jejího zákonitého pádu „do propadliště dějin“. V Bitvě se objevuje kriminální motiv vraždy, přičemž čtenář neměl zůstat na pochybách, že buržoové, kteří jsou jejími pachateli, jsou i viníky

všeho společenského zla a bezpráví. Tendence k politické pamfletičnosti měla za důsledek, že Bitva ani v rámci dobových hodnocení nedosáhla postavení, které si v poválečné próze získal *Nástup*.

Zejména první *Řezáčův* román z pohraničí nabízel přitažlivou a ve chvíli vydání ještě neobvyklou variantu rodících se socialistickorealistických konvencí. Ústřední postava Bagára splňovala dobové nároky na kladného hrdinu, a tak v následných letech mohla působit jako prototyp literárního zobrazení komunisty-moudrého tvůrce dějin a společnosti. Součástí komunistické mytologie bylo totiž i přesvědčení o „věčném mládí“ těch, kdo uvěřili stranickému učení a stali se průkopníky socialismu. K literárním postavám, které tuto schopnost osvobození od neúprosného běhu biografického času emblematicky ztělesňovaly, patřil právě Bagár. Ten v *Řezáčově* románu vystupuje jako člověk starý a mladý zároveň – je vyzrálý i poznamenaný věkem a zkušenostmi z předválečného dělnického hnutí, z odboje a z koncentračního tábora, při správě obsazeného pohraničí však jedná jako mladý člověk s nevyčerpatelnou energií. Mladistvý ráz jeho osobnosti podtrhuje vývoj milostné linie vyprávění: román vrcholí svatbou Bagára a dělnické dívky Zdeňky.

Obvyklejším protagonistou budovatelských románů počátku padesátých let byl nicméně muž mladý nejen duchem, ale i věkem. Právě takový byl i hrdina prózy **KVĚTOSLAVA FRANTIŠKA SEDLÁČKA** *Luisiana se probouzí* (1952). V románu, komponovaném jako zjevná biblická paralela, musí důlní technik Černý, pověřený na podzim roku 1945 vedením malé a skomírající hnědouhelné šachty na Mostecku, za pouhý týden zcela přetvořit technické zázemí těžby i přerodit ducha lidí a stvořit zárodky socialismu. Musí však svést boj se svým předchůdcem a jeho komplicem, bývalým spolujednatelům dolu, kteří se pokoušejí šířením poplašných zpráv o hrozící důlní katastrofě, sabotážemi a vraždou zabránit vzestupu podniku. V druhém dějovém pásmu román sleduje osudy skupiny brigádníků přicházejících do dolu z pražského obchodního domu. Proměna dolu, brigádníků, horníků i jejich rodin z blízké vesnice se odehrává v rychlém tempu, vyznačeném pravidelným sledem kapitol, pojmenovaných podle dní v týdnu. Jakkoli byl z hlediska běžných lidských sil daný úkol i termín pro jeho splnění nemožný, podaří se jej splnit: díky osobní síle, pronikavosti odborného úsudku, rozhodnosti, neústupnosti a celkovému charizmatu mladého technika, který se může opřít i o to, že během pobytu v SSSR na vlastní oči viděl pracovat sovětského člověka.

Zkušenostem či zprávám přicházejícím ze Sovětského svazu se v budovatelské kultuře počátku padesátých let připisovala absolutní hodnota. Rudoarmějci a Češi, kteří v Rusku nějakou dobu žili, se stali nezpochybnitelným vzorem také v prvním českém budovatelském románu z vesnice, ve *Dvou jarech* **BOHUMILA ŘÍHY** (1952). Román o dvou samostatných, časově oddělených polovinách byl vybudován na paralele protiněmeckého květnového povstání a boje o kolektivizaci v geograficky blíže neurčené pohraniční vsi na jaře roku 1949. Prostá

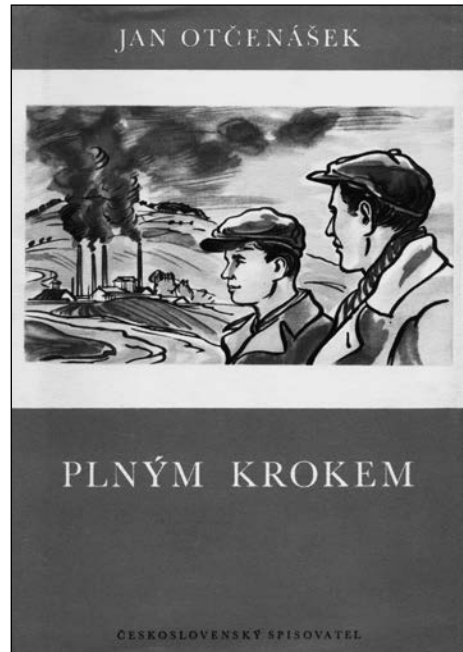


zápletku románu je rozvíjena jako stupňovaná mocenská konfrontace mezi zastánci „starého“ světa a stoupci socialismu, kteří se vydávají za ideálem družstevní vesnice tak, jak jim jej – spolu s radami, čeho se na cestě vyvarovat a kdo to jsou kulaci – vytyčili ruští vojáci. S nepokrytou, bezděčnou otevřeností tu Říha probral veškerou emblematicku socialistického realismu, nepodařilo se mu však slohově sjednotit proklamativní pásmo vypravěče s hojnými prvky spontánní lidové mluvy v pásmu postav.

Rétorický povrch románu s kresbou nitra postav ve vrcholném období „velké“ budovatelské epiky nejtěsněji propojil JAN OTČENÁŠEK v „příběhu lidí a ohňů“ v prvních letech pětiletky *Plným krokem* (1952). Ani on se nevyhnul žádnému z obvyklých schémat budovatelské epiky. Ústřední postavou učinil mladého technika Štěpána, zástupce první generace poúnorové inteligence. Do dějiště románu – šamotky, kde vyrůstal a kde mu dělnická solidarita zajistila útočiště po útěku z totálního nasazení – se vrací v situaci, která pro továrnu a její vedení není lehká. Výstavba těžkého průmyslu a socialismu vůbec se bez produkce závodu neobejde, šamotka však neplní plán a její kolektiv se rozkládá zevnitř. Na vině je zaostalá organizace práce, jejíž změně vytrvale brání odborník ze staré školy, hlavní mistr Málek. Pracovní linii děje tvoří peripetie Štěpánova zápasu proti setrvačným náladám mezi dělníky i proti jejich podněcovateli Málkovi. Ten je již z rodiny vychován k odporu vůči nastupující dělnické moci, končí jako žhář a je ze závodu vyhnán.

Otčenáškův román komunistickou věrouku neilustroval zvnějšku, ale vyjadřoval prožitek víry v ní. Zcela stereotypní děj se mu stal rámcem pro bouři lidských vášní, jejichž nositeli jsou například postava podivínského staříčkého dělníka (zvaného Hlína), který milovanému materiálu odevzdal všechny své síly a sny a v touze po novém ložisku se umanutě prorývá krajinou, nebo postava vnitřními běsy zmítaného alkoholika. Hlavní role jsou v románu zdvojeny či ztrojeny, přičemž mezi svými blíženci či antipody autor nechal působit neobvyklý citový náboj, zničující pouta závislosti, lásky a nenávisti.

Motiv odevzdání „vyšší pravdě“, absolutní vlády společenského ideá-



Přebal druhého vydání Otčenáškovy románu, 1953

lu nad lidským soukromím, byl v budovatelských románech běžný. Socialistickorealistickeá poetika ovšem kladla zniternění postav (nositelů ideologie) přísné meze. Jan Otčenášek je překonal subjektivizací vyprávění, v dlouhých, dramaticky gradovaných pasážích dával prostor vnitřnímu hlasu svých postav, jejich vzplanutím a omylům. Pootevíral tak cestu literatuře, která by ideologické principy relativizovala pohledem z různých stran, učinila je předmětem osobního váhání, hodnocení a úvah. Toto směřování však ukazovalo do vzdálenější budoucnosti a mimo vlastní oblast budovatelské epiky.

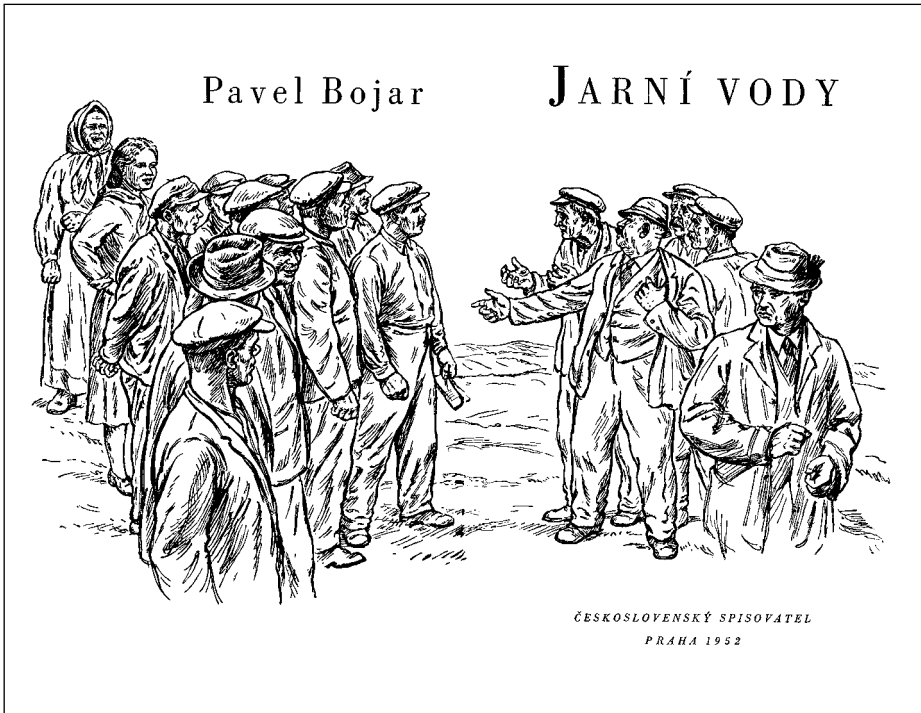
Základní světonázorové principy, tematizované v budovatelském románu, zůstávaly po celou první polovinu padesátých let v podstatě neměnné. Patřila k nim víra v nezvratnost socialistické revoluce, v ekonomickou převahu plánovitého hospodářství nad kapitalistickou konkurencí, prioritou veřejného působení člověka před jeho soukromím, životodárná moc lidské kolektivity, pojetí komunistické strany jako orgánu paměti, rozumu a dějinné zkušenosti lidových vrstev, který trvá, obnovuje se a sílí bez ohledu na omyly či selhání jednotlivců. V závislosti na bezprostředním vývoji politicko-mocenské situace v Československu i v ostatních zemích sovětského bloku nicméně docházelo od roku 1953 k dílčím posunům ideologické perspektivy socialistickorealistickeé epiky. Slohová forma „velkého“ budovatelského románu, dovedená postupně k určité eleganci, přitom zůstala zachována.

Postupně se měnilo pojetí a významové zatížení figury odborníka-intelektuála. Namísto dřívějšího scénáře odhalení a zavržení se – zčásti již u Otčenáška – prosazoval scénář odborníkova myšlenkového přerodu. Pod vlivem zapáleného komunistického organizátora ze svého nejbližšího okolí, na nějž zároveň přenášel část své racionality, opouštěl ulitu citově nezúčastněného vztahu k budovatelskému dílu. V postavách vůdce kolektivu a odborníka se tak na jevišti pozdního budovatelského románu potkávaly a navzájem prostupovaly živel víry s živlem rozumu; úspěch revoluce nemohl zaručit ani sám rozum, ani sama víra, socialismus měl být dílem obou. V osobním přerodu k socialismu odborníkovi pomáhala jeho bytostná, vášnivá láska k výsledku práce jako zhmotnění lidského důvtipu. Od ní pak v průběhu vyprávění dospíval až k lásce k práci samé jako k hodnotě, jež byla v budovatelském románu základním kamenem věrouky. Příslušníci technické inteligence se objevovali ve všech „velkých“ přehradních románech včetně prvního z nich, *Modrého údolí* ZDEŇKA PLUHÁŘE (1954), a trojdílného přehradního cyklu KVĚTOSLAVA FRANTIŠKA SEDLÁČKA *Závod ve stínu* (*Karpelanské jaro*, 1954; *Zanechte naděje*, 1956; *Hladový kámen*, 1960).

K nejvýznačnějšímu posunu došlo v pozdější fázi budovatelské tvorby v pojetí nepřítel, ostatně v úzké souvislosti s politicko-společenským děním v Československu a s atmosférou po procesu s generálním tajemníkem KSČ Rudolfem Slánským. Zatímco v prvních budovatelských románech byl do této role pravidelně obsazován představitel buržoazie, tj. vnějšího nepřítel,

ohrožujícího systém „zprava“, díla pozdější se s podobnou vehemencí vymezovala vůči škůdci vnitřnímu. Toto ohrožení přicházelo – alespoň na první pohled – „zleva“: v pozdních budovatelských románech je představovali byrokraté, charakterizovaní uhlazeným, vnitřně vyprázdněným řečnickým projevem, kteří se uhníždili ve stranickém i státním aparátu a v orgánech střední, okresní nebo krajské úrovně vytvářeli překážku mezi idealizovaným lidem a moudrým nejvyšším patrem stranicko-státní pyramidy. Nejobvyklejší variantou nepřítel „zleva“ byli místní funkcionáři, užívající sekyrnických metod práce s lidmi a soustřeďující ve svých rukách absolutní moc nad pracovním i stranickým kolektivem (poslední díl Sedláčkovy trilogie obsahoval již i narážky na politické procesy).

Tento posun v motivické stavbě budovatelského románu byl dobře patrný u těch autorů, kteří se již před rokem 1953 účastnili formování „velké“ socialistické epiky. U PAVLA BOJARA tvoří předěl mezi prvním a druhým svazkem jeho vesnické kroniky *Slunečný širý svět*. Úvodní díl *Jarní vody* (1952), který se odehrává v období mezi květnem 1945 a únorem 1948, vypráví o střetech rolnicko-dělnických předáků s velkostatkářem. V průběhu druhého, svou látkou již „poúnorového“ svazku, se protivník místních pokrokových sil vyměňuje, namísto velkostatkáře se jím stává okresní zemědělský referent, prosa-



Kresba Václava Polívky k budovatelskému románu z vesnice, 1952

zující kolektivizaci násilím a mrhající materiálními prostředky i důvěrou lidí v nesmyslném projektu obří drůbežárny (*Horké dny*, 1953).

Výměna vnějšího nepřítele za vnitřního ovšem nenarušovala dominantní postavení komunistické strany v hodnotovém světě prózy. Pozdní budovatelské romány nevykládaly existenci „frázistů“ i „diktátorů“ jako vadu systému, ale jako důsledek zrady jednotlivce nebo cizorodých živlů, s nimiž se stranický organismus zdola i shora dokázal vypořádat. Nesměle se rodící kritika stranických praktik byla v posledku vždy jasně vymezena poukazem na to, že za temnými silami uvnitř komunistického hnutí stojí třídní zájmy buržoazie a snahy západních špiónážních agentur o porážku socialismu. Dlouhá expozice románu **JIRÍHO SVETOZÁRA KUPKY** *Rušné dny* (1955) líčila v nejčernějších barvách rozvrat na staveništi mamutí hydrocentrály, podvody, rozkrádání, nezodpovědnost, fluktuaci, alkoholismus, byrokratickou i dělnickou zpupnost. Postupem vyprávění se mladému inženýrovi, přesvědčenému komunistovi, ve spolupráci se zkušeným odborníkem, starým stavitelem, podaří uvést vodní dílo do pořádku a prokázat, že jeho neblahý stav nebyl dán metodami „stavby socialismu“ jako takové, ale důsledkem dlouhodobého a rozvětveného spiknutí v hospodářském a stranickém aparátu, řízeného potomkem známé podnikatelské rodiny. (Kupka jako jediný včlenil do svého vyprávění motivy dobového antisemitismu, explicitně se s ním však neztotožňoval, spojoval ho naopak s oním „druhým“, nepřátelským národohospodářským centrem.) Rodinným předurčením vyložil povahu a působení lokálního „diktátora“ také **ALEXEJ PLUDEK** v románu z mládežnické stavby železniční dráhy na Slovensku *Slunce v údolí* (1955). Pludkův škůdce je nakonec odhalen jako syn luďáckého exponenta z dob Slovenského štátu.

Na sklonku tohoto období se objevily náznaky – alespoň částečné – proměny socialistickorealistickeho kánonu. V románu *Kde lišky dávají dobrou noc* (1957) uplatnili **JOSEF** a **MIROSLAVA TOMANOVI** celý tematický i motivický repertoár dřívější budovatelské epiky. Lesníci v jejich próze jsou postaveni před úkol zlikvidovat v několika dnech hroživou kůrovcovou kalamitu, brigádníci, kteří jim z města přišli na pomoc, si v namáhavé práci prožívají svůj morální a hodnotový přerod, uvnitř dřevorubeckých part zuří zápas o technologické „přezbrojení“ práce (motorové pily), ten si zase vynucuje kolektivní, průmyslovou organizaci lesnické práce, již se nepřátelé socialismu pokouší odvrátit sabotážemi. Na povrch vyprávění však současně vystupovaly četné komické prvky, hlavní osoby románu byly charakterizovány s nadsázkou, která nesloužila satirickému odsouzení jejich podivínství nebo povahových slabín, ale ladila prózu do laskavého humoru, do centra syžetu se podobně přesouvaly také milostné linie vyprávění. Zábavné složky románu se tak začaly vymykat jeho složce ideologické, došlo ke změně jejich vzájemného poměru podobně jako na počátku dekády mezi „malou“ a „velkou“ budovatelskou epikou, tentokrát však opačným směrem. Že nešlo o náhodu či výjimku, ukázal závěrečný

svazek Bojarovy trilogie, jež autor napsal ve spolupráci s manželkou **OLGOU BOJAROVOU** (*Úroda*, 1961). V něm se původní ideologický koncept prakticky již zcela rozpadl a uvolnil místo jednak kronikářskému přiřazování dalších a dalších událostí ze života družstevní vesnice, jednak bohatě propracovanému příběhu manželské krize a nevěry.

## ■ Reinterpretace historie

Přesvědčení o historickém významu přítomnosti, odpočítávané od mezníků, jako byl květen 1945 a únor 1948, vytvářelo paradoxní napětí mezi zřetelnou snahou kultury přelomu čtyřicátých a padesátých let učinit základním kritériem všeho „příkaz dnešního dne“ a zároveň jejím nebývalým zájmem o historii a historická témata. Budovatelská koncepce světa se opírala o historický materialismus, který dějiny interpretoval jako pokrok: zákonité a nevyhnutelné směřování ke stále dokonalejšímu uspořádání společnosti, jehož vyvrcholením je přítomný socialismus a budoucí komunismus. Nahlíženo z této perspektivy, jednotlivé etapy historického vývoje v sobě obsahovaly předzvěst etap vyšších a poukazovaly k dnešku. Přítomnost byla organickou součástí a vyvrcholením minulosti, zatímco minulost – či alespoň její progresivní část – byla předchůdcem dneška, jež potvrzoval dějinnou kontinuitu zvolené cesty a dodával legitimitu přítomným společenským proměnám.

Paradoxní napětí mezi přítomností a historicitou, vlastní celé budovatelské próze, se nutně muselo silně promítnout i do žánru prózy historické. Jestliže budovatelská próza podávala obraz doby a lidí s nadhledem, který jí často dával podobu „historické završenosti“, v próze s historickými tématy naopak dominovaly aktualizací postupy, odpovídající autorově ideové koncepci. Prózy s historickými náměty tak v poúnorovém období vyhledávaly v dějinách ty děje a etapy, které odkazovaly k současnosti: měly shledávat důkazy o historické nevyhnutelnosti a zákonitosti toho, co započalo únorovým převratem a co bylo považováno za vítězný článek v řetězci revolučních bojů lidových mas a měly tak osvětlovat revoluční kontinuitu dějin ve smyslu teze Zdeňka Nejedlého o komunistech jako „dědicích velikých tradic českého národa“. Tomu odpovídala váha, jež byla přisuzována historické próze, i značná pozornost, která jí byla věnována ze strany literární kritiky.

Vlastní tematický záběr poúnorové historické prózy byl – na rozdíl od předchozího období – velmi úzký: předobrazy sociální problematiky doby valná většina děl nacházela jednak v historii dělnického hnutí od jeho počátků až po ustavení komunistické strany a její činnost v předmnichovské republice, jednak v takových historických událostech, jako byl revoluční rok 1848, pobělohorské selské rebelie či husitství. Tematická unifikace budovatelské historické prózy byla přitom spojena i s unifikací autorských tvůrčích metod. Glorifikace

příkladu Aloise Jiráska, která byla příznačná pro kulturně-politickou koncepci Zdeňka Nejedlého jako vůdčího kulturního činitele doby, způsobovala, že Jiráskovo dílo se na čas stalo závaznou normou, již byla poměřována nově vznikající tvorba. Typ románu dovršujícího proces národního sebeuvědomění tak byl přenášen do doby, která již měla za sebou etapu modernistických proudů a avantgardy. Při interpretaci tohoto vzoru byl navíc kladen důraz na rysy didaktické, obrozensky lidovýchovné a na lidovost, ztotožněnou s obecnou srozumitelností. Tím bylo dáno, že řada autorů, kteří měli předpoklady k tvůrčímu rozvíjení podnětů pojiráskovské, a zejména okupační historické prózy (M. V. Kratochvíl, František Kubka, K. J. Beneš aj.), jako by po únoru 1948 odhodila všechny své dosavadní zkušenosti a začínala zcela znovu a na odlišných základech.

Distribuce morálních kvalit podle klíče třídní příslušnosti postav, potlačení individuálního bohatství vnitřního světa člověka, přečeňování historické nutnosti, vedoucí k absenci tragična v osudech postav, stejně jako idealizace české národní povahy a přehlížení rozpornosti historického vývoje, to vše byly rysy, jež dávaly značné části poúnorové produkce charakter děl, v nichž je téměř vše předem dáno a rozhodnuto a v nichž postavám nezbyvá než trpně naplňovat vlastní třídní determinaci. Jestliže v předúnorové historické próze převládaly romány otázek a vnitřních sporů, do kterých se promítal – byť často v alegorizované podobě – intenzivní autorský prožitek doby, její sociální i myšlenkové dynamiky, v próze poúnorové je z větší části vystřídaly romány apriorních a nezpochybnitelných jistot, ke kterým se autoři neprobili vlastním úsilím, nýbrž které jako by jim byly zjeveny zvenčí. Prózu hledající nahradila próza namnoze jen ilustrující a dokládající „poznání“ přejaté ze sféry vědy a politiky.

Proměna charakteru české historické prózy ve vlastním slova smyslu byla velmi rychlá a razantní, nicméně v prvních dvou poúnorových letech vyšlo ještě několik málo románů, které byly zjevně formovány předúnorovou literární situací. Je příznačné, že se jim dostalo jen minimální kritické odezvy a že neměly prakticky žádný vliv na nově se formující koncepci historické prózy.

K této skupině náleží sentimentálně-dobrodružná antická freska JARMILY LOUKOTKOVÉ *Není římského lidu* (1949), dvě díla s jihočeskou krčínovskou látkou, *Tanec rabů* NINY BONHARDOVÉ (1949) a *O nesmrtelném regentovi* FRANTIŠKA HEŘMÁNKA (1949), a básnicky uvolněná biografická parafráze mladých let Miguela Cervantese *Cestou za Quijotem* ZDEŇKA URBÁNKA (1949). Ve všech těchto prózách se sice uplatnily i dobově preferované motivy sociálního útlaku, nicméně hlavní zájem autorů se ubíral jiným směrem. Loukotková se pokoušela sytou evokací reálií Říma neronovské doby a idealizovanou ústřední postavou básníka Petronia oživit sienkiewiczovskou výpravnou tradici počítající s čtenářskou zálibou v romantickém arzenálu intrik, úkladů a tajemství. Bonhardová i Heřmánek pojali svého protagonistu – budovatele jihočeských rybníků Jakuba Krčina z Jelčan – jako ztělesnění nezdolné a až fanatické pracovitosti

a vůle přetvářet svět kolem sebe a touto individualisticky vypjatou romantikou tvůrčího ducha také odůvodnili jeho tvrdý vztah k poddaným. Heřmánkův román je zároveň příkladem díla, v němž jsou historické realie úzce propojeny s prvky fantastiky a lidového bájesloví.

Nejvýznamnější z dané skupiny byl cervantesovský román *Urbánkův*, založený především na heroizaci osobní oběti a vyjadřující koncepci umění jako vykupitelské mocnosti, která přetváří osobní utrpení v nástroj humanizace světa. Urbánek staví stylově na vančurovském odkazu a svého Cervantese formuje spíše jako bližence Dona Quijota než jako osobu z reálného životopisného materiálu. Vytvořil tak „drama mravní čistoty“, výpověď poukazující k vážnosti a tragice života.

Polarita přítomnosti a historicity způsobila, že mezi společenským a historickým románem první poloviny padesátých let nelze vést ostré dělčítko, neboť neostrá byla sama hranice mezi přítomností a historií. Únor 1948 byl vnímán jako zcela zásadní dějinný přelom, který do historie odsunuje vše, co se odehrálo před ním. Vzájemné propojení současnosti, jež byla chápána jako poslední slovo dějin a dějin pojímaných jako předhistorie současnosti, lze nejnázorněji sledovat v próze s náměty z období války a nacistické okupace. V jejím rámci také proběhly nejostřejší názorové diskuse o směřování beletrie s historickými náměty. Ostré kritice byly podrobovány práce, které vycházely z čapkovského pojetí lidství nebo k němu měly blízko a které odmítaly spojovat obraz lidského hrdinství v dějinách s patosem a velkými gesty.

S odsouzením se v letech 1949–50 setkala dilogie **ADOLFA BRANALDA** *Severní nádraží* (1949) a *Lazaretní vlak* (1950), vracející se k období okupace a Pražského povstání. Zejména v druhém dílu byl shledáván sklon ke „kondelíkovštině“, k údajně znevažující a ztížeňující vypravěčské perspektivě, z níž byly zobrazeny děje květnových dnů roku 1945. Na Branaldově románu popuzovalo zejména to, co bylo v rozporu s dobovou koncepcí socialistického realismu jako metody, která kladla do ostrého, až černobílého protikladu postavy z různých stran třídní barikády. Branald pohlížel na své postavy především jako na individuality formované každodenními starostmi, nikoli jako na představitele rozdílných třídních zájmů. Do rozporu s dobovými tendencemi se dostával i tím, že ústřední postavou neučinil hrdinu z barikád, nýbrž úředníka patřícího cele k předválečnému světu pořádku a disciplíny, člověka, který teprve hledá cestu k lidovému kolektivu, nepodléhá patosu revoluce a na první místo klade požadavek, aby nedošlo ke zbytečnému ničení hodnot. Neschematicky a s pochopením pro individuální lidské motivy zachycoval Branald – na rozdíl od dobových konvencí – také postavy Němců. Z obdobných důvodů, zejména pro důraz na individuální morálku a výběr nehrdinského, nepatetického protagonisty, došel negativních kritických reakcí i v zásadě psychologický román **JIRÍHO VALJI** *Zahradní ulice 70* (1950), pojatý jako příběh lidského přerodu a citového osvobození pod vlivem převratných událostí doby.

Dobovým požadavkům naproti tomu již vyšly plně vstříc válečné romány Marie Pujmanové, K. J. Beneše a Bohuslava Březovského. *Život proti smrti* MARIE PUJMANOVÉ (1952), třetí díl trilogie, se stal knihou, která nejvýrazněji naplňovala dobové normy a mohla tak být dávana za vzor celé české literaturě. Oproti předchozím dvěma dílům Pujmanová oslabilila kompoziční a dějové vazby jednotlivých syžetových linií a vytvořila román bez ústředního hrdiny. Všechny dílčí epizody podřídila jednomu cíli: zachytit válku jako střetnutí dvou světů, toho, který je odsouzen k zániku, a toho, kterému patří budoucnost. Dějiště románu rozprostřela po celé Evropě, od německých koncentračních táborů až po sovětský Kavkaz, a protagonisty jednotlivých epizod vybírala s ohledem na jejich charakterovou jednoznačnost a třídní a politickou reprezentativnost (ne náhodou se jako epizodní postavy objevují v románu i Klement Gottwald a Antonín Zápotocký). S tímto výběrem postav pak souviselo patetické, silně monumentalizující pojetí klíčových scén, jejichž určujícím rysem byla agitačnost, nejednou podtržená i explicitními promluvami vyprávěckého subjektu.

Rovněž KAREL JOSEF BENEŠ se v próze *Ohnivě písmo* (1950) pokusil o panoramatický román rozprostřený po ploše evropských válečných dějišť. Román zachycuje konec války v německých pracovních táborech a návrat trestanců do civilních poměrů osvobozené vlasti a soustřeďuje se na problematiska místa sžívání lidí vykořeněných lety utrpení s domácím prostředím (v jedné z vedlejších linií si všímá i problémů německé válečné viny a zásad poválečné očisty). Motivy pseudorevolučního arivismu a křivdy na člověku autor nicméně oslabil svým sklonem k efektní fabulaci a dějovému pointování. V následujícím románu *Rodný hlas* (1953) již Beneš plně spoléhal na černobílou třídní motivaci syžetu. V rodinném příběhu o kolaboraci a odboji položil důraz na dělnický původ protagonistky jako pojistku její charakterové integrity a záruku nalezení pravého poměru k realitě po dočasném zaslepení výhodami vyššího společenského postavení. Také BOHUSLAV BŘEZOVSKÝ v románě *Lidé v květnu* (1954), který se později stal součástí dílogie *Železný strop* (1961), motivoval základní syžetové linie především třídními momenty a distribuoval charakterové vlastnosti podle třídní příslušnosti postav. Květnové povstání se tak v jeho optice stalo předzvěstí nastávajícího politického konfliktu a jeho základní národně osvobozovací povaha byla překryta animozitami a determinantami sociálními.

Nová orientace historické prózy na řadové příslušníky tzv. pracujících tříd a jejich účast v revolučních bojích se projevila zvláště brzy v oblasti námětově čerpající z dělnického hnutí, kde také byla souvislost mezi minulostí a přítomností nejzjevnější a kde se do značné míry stíraly hranice mezi různými žánrovými realizacemi, nejen mezi historickým románem a románem ze současnosti, ale i mezi románem a vyprávěním s memoárovými a autobiografickými prvky či reportáží, mezi uměleckou prózou a publicistikou (Antonín Zápotocký, Vašek Káňa, Anna Šmejcová).



Při hledání nového hrdiny historické prózy zasáhl na přelomu čtyřicátých a padesátých let do vývojových procesů české prózy žánr memoárů s tematikou života proletariátu a historie dělnického hnutí. V rámci historické prózy totiž vzpomínky dělnických autorů sehrály obdobnou roli jako reportáže v tvorbě se současnými náměty: měly přinést nefalšovanou, autentickou výpověď o minulosti, obraz nového hrdiny, kterého „velká“ literatura zatím nebyla schopna. Vlastních memoárů s danou tematikou, jež by měly alespoň vývojový literární význam, přitom tehdy mnoho nevyšlo. Paradoxně jsou z nich hodny zaznamenání především ty práce, které vůbec neměly umělecké ambice. Působivé svědectví přinesli zejména pisatelé, kteří se omezili na prostý záznam vlastní životní cesty a vyhýbali se zobecněním a převzatým soudům.

Takové jsou vzpomínky, v nichž FRANTIŠEK HALAS (starší) rekapituloval své chudobné dětství a podíl na zápasech brněnského dělnictva za zlepšení životních podmínek před první světovou válkou (*Kemka*, 1950) nebo své osudy na frontě, v ruském zajetí a v legiích (*Bez legend*, 1958). S prvním svazkem literárně neškolenému autorovi edičně pomohl Václav Kaplický, s druhým, který se ve zvýšené míře opírá o vypravěčovy starší zápisky a v němž narůstá i podíl přímo citovaných dokumentů, Ludvík Kundera.

Nejkoncentrovaněji byla dobová tendence k osvojení dosud málo známé životní sféry vyjádřena ve sborníku *Hrdinové všedních dnů*, jehož editorem byl ADOLF BRANALD. Sborník, rozčleněný do dvou svazků (*Život*, 1953; *Dílo*, 1954), vznikl tematickým uspořádáním krátkých úryvků ze stovek rukopisných záznamů shromážděných v archivu Studijního a dokumentačního oddělení Národního technického muzea. Záznamy pořídili zčásti přímo vzpomínající osoby, většinou dělníci, řemeslníci a průkopníci technického pokroku (také ovšem příslušníci továrnických rodin), zčásti pracovníci muzea při svých cestách za pamětníky starých časů. Branald, který tohoto materiálu využil při práci na historických románech *Chléb* a *Písně a Král železnic* a na trojici dětských knížek z padesátých let, kladl ve svém uspořádání i při literární úpravě, která ponechávala původním textům jejich osobní kolorit, důraz na zajímavost, leckdy i pitoresknost detailu. Vedle líčení bídy a hladu dělnických rodin nebo popisu prvních stávek a demonstrací se tak ve sborníku objevily záznamy o dávno zaniklých řemeslech, o technických postupech tovární výroby nejrůznějšího druhu nebo o zážitcích českých lidí, kteří se vydali objevovat svět.

Fenomén vzpomínek a pamětnictví ovlivnil vývoj prózy padesátých let především nepřímo, jako součást fabulované, hlavně románové tvorby. Respekt, kterému se v té době těšily prozaické práce ANTONÍNA ZÁPOTOCKÉHO, nebyl dán jen tím, že autor zastával významné politické funkce. Jeho prózy více než kterékoli jiné vycházely vstříc všeobecně proklamované estetice socialistického realismu, přitom se však na rozdíl od obdobných děl profesionálních literátů mohly opřít o netuctovou životní zkušenost dělnického vůdce pocházejícího z rodiny průkopníka socialistického hnutí. I pro Zápotockého literární činnost platí, že nejautentičtější je tam, kde nemá literární ambice. První z jeho beletristických knih, *Vstanou noví bojovníci* (1948), ještě kladla zcela nesporně vedle sebe kapitoly podané beletristicky (jejich prostému vypravěčství,

nerozlišujícím mezi subjektem autora a subjektem vypravěče, nelze upřít jadrný humor a schopnost trefné charakteristiky) a kapitoly historické, jejichž součástí jsou obsáhlé citace dokumentů (např. rozsudku z protisocialistického procesu roku 1881 nebo z paměti Josefa Rezlera). V dalších prózách *Bouřlivý rok 1905* (1949) a *Rudá záře nad Kladnem* (1951) vzrůstal podíl autobiografických prvků. Autor v nich neupouští od citací dokumentárního materiálu, záměrná románová stylizace mu však už brání v přímých vstupech do textu. Poněvadž se však nechce vzdát politicky výchovného zacílení, je nucen své názory manifestovat prostřednictvím dialogů, jež pak nabývají rétorického charakteru. Postavy ztrácejí svou epickou autonomii a stávají se nástrojem autorova propagandistického konceptu.

Na přechodu mezi románem historickým a společenským stojí i *Děti z hliněné vesnice* JOSEFA SEKERY (1952) a *Španělská aréna* OTAKARA ČERNOCHA (1956). Josef Sekera jako autorský typ tíhnoucí k romantice nelomených lidských vášní a k oslavě sepětí člověka s přírodou našel v životě slovenských Romů látku, která mu umožnila napsat dílo vymykající se do značné míry z dobové produkce svým exotismem i neschematickou povahokresbou romských postav. Více už byl autor poplatný dobovým představám v modelaci postav komunistů, kteří v románu působí jako spojovací článek mezi romantikou cikánské osady a schematicky viděnou sociální realitou předmnichovského Slovenska. Také Černoch těžil z exotiky svého námětu, španělské občanské války, zejména účasti anarchistických oddílů na válečných bojích a s tím spojených zmatků armádní organizace. Ohled na čtenářskou atraktivnost se u něj podobně jako u Sekery pojil se schematizovaným obrazem španělské války jako střetu dvou protikladných politických a lidských světů.

Proletářské prostředí poněkud vzdálenější minulosti stojí v centru pozornosti ADOLFA BRANALDA v románu *Chléb a písně* (1952), který byl odměněn státní cenou. Branaldovo sepětí s bassovskou tradicí české literatury je patrné zejména v péči, jakou autor věnoval faktografické podloženosti svého vyprávění a realistické drobnokresbě historického ovzduší. Román se opírá o pamětnické a archivní poznatky o tzv. zpěvních síních, kabaretech a šantánech sedmdesátých až devadesátých let 19. století, v nichž se rodily satirické a burcující písně, které se pak někdy stávaly prostředkem agitace mezi dělnictvem. V pojetí postav se Branald neubrání tlaku ilustrativní literární koncepce, jeho román je nicméně dílem spontánního epického talentu, k jehož přednostem patří schopnost vyvolat sugestivní iluzi románového světa, charakterizační pohotovost osvědčující se zvláště u postav ze světa bankéřů a spekulantů, jakož i věcný, střizlivý, ale i jemně ironický styl.

K velkému románovému celku se rozmáchl FRANTIŠEK KUBKA. Metoda a sjednocující plán jeho původně sedmidílného cyklu *Veliké století* se ovšem v průběhu práce proměňovaly. Nejdříve byly napsány závěrečné díly, které zachycují osudy ústřední postavy za druhé světové války, a to na postupně

se rozšiřujícím společensko-historickým pozadí (*Sto dvacet dní*, 1950; *Cizí město*, 1951; *Vítr z hlubin*, 1952). Přechod od psychologického románu k široce založené kronice doby pokračoval v prózách, v nichž autor uplatnil prvky vlastní rodové tradice. Prologem celého cyklu se tak stal román *Dědeček* (1953) o Vídni v revolučním roce 1848 a román *Hnízdo v bouři* (1954), který dějiny rodu dovedl až k první světové válce. V následujících dílech cyklu (*Básníková svatba*, 1955; *Mnichov*, 1956) se pak Kubka již mohl opírat o vlastní životní zážitky: vzpomínky na první světovou válku, ruské zajetí a zkušenosti z práce prvorepublikového novináře. Kubkův ambiciózní projekt ztroskotal na nesourodosti jednotlivých částí a také na tom, že autor podlehl dobovým představám o typizaci a postavy proměnil jen v průvodce historickým dějem.

K poetice někdejšího Palečkova úsměvu a pláče se Kubka pokusil přiblížit legendistickým propojením příběhu pobělohorského emigranta a průvodce manželky „zimního krále“ a lidové pověsti o králi Ječmínkovi (*Říkali mu Ječmínek*, 1957; *Ječmínkův návrat*, 1958).

K roku 1848 se vrátil KAREL JOSEF BENEŠ v trilogii, jejímž hlavním hrdinou je mladý Josef Václav Frič. Už z jejího prvního dílu *Mezi dvěma břehy* (1954) je zřejmé, že s příklonem k historii změnil někdejší fabulátor a osnovatel převkavivých zápletek výrazně svoji metodu: evokační a vypravěčské schopnosti dal plně do služeb historických faktů a vytvářel jakýsi „umělecký dokument“ o roce 1848, v němž se autorská fantazie pohybovala většinou jen v úzce vymezeném poli domýšlení psychologických motivací historicky doložených postav a konkrétní tvářnosti dobových událostí. Benešova trilogie, jejíž dokončení se protáhlo na dlouhá léta (*Dračí setba*, 1957; *Útok*, 1963), je svou ilustrativností poplatná kulturněpolitické koncepci počátku padesátých let, zároveň je však i dokladem autorova vyzrálého vypravěčství a psychologického citu, který mu umožnil bez násilných aktualizací zobrazit různé lidské typy z měšťanského prostředí i z kruhů císařského dvora.

Proměnu paradigmatu historické prózy v poúnorovém období je zvlášť dobře možno sledovat v dílech s tematikou pobělohorských selských vzpour. Jako první ji do poúnorové literatury vnesl BOHUMÍR ČETYNÁ v románu *Jednou za slunovratu* (1950), který však v první verzi vznikl již za nacistické okupace a pro poúnorové období nebyl příliš typický (dějově na něj navázal román *Zbojníci*, 1954; obě prózy se pak – spolu s romány *Valašský vojvoda*, 1957, a *Živly*, 1962, staly součástí volné tetralogie *Hukvaldské rebelie*). Jako autor, který se programově zaměřoval na tvorbu vycházející svým duchem i tematikou z Valašska, si Četyna zvolil ke zpracování události z přelomu 17. a 18. století na lichtenštejnském panství v okolí Frenštátu pod Radhoštěm. Pro jeho přístup k látce je příznačné, že sice lpěl na historické dokumentárnosti, ale zároveň usiloval o to, aby vyprávění dodal rysy baladičnosti. Na rozdíl od převažujících tendencí doby tihl Četyna k výrazné jazykové stylizaci (vzdáleně upomínající na Vančurův příklad) a v široké míře využíval prvků

lidové tradice a postupů lyrizované prózy. Množství postav z lidového prostředí splývá v jeho románech v monumentalizovanou masu, jejíž nastrovaná nenávist a touha po svobodě se obrací proti hlavnímu původci sociálního útisku v kraji – démonicky vykreslenému správci panství Maxmiliánu Harasovskému z Harasova.

V nejkonzentrovanejší podobě se všechny příznačné tendence dobového chápání historické beletrie projevily v tvorbě VÁCLAVA KAPLICKÉHO, jehož prózy měly rovněž podobu široce založených kolektivních románů či kronik bez výrazněji vykreslených protagonistů. Kaplický odpověděl na volání kritiky po příklonu k jiráskovské tradici a metodě tím, že ztotožnil princip lidovosti s co nejširší srozumitelností a s odmítnutím výrazových prostředků moderní literatury. Pochopil zásadu historické pravdivosti jako nutnost naprostého podřízení autorské fantazie historické faktografii a umělecké kompozice prostému sledu skutečných událostí, typizaci pojal jako šablonovité přidělování osobních vlastností podle sociální příslušnosti postav a často i jako anachronické zesilování jejich třídního vědomí. Jeho lidové vypravěčství bylo v podstatě aplikací metody starší sentimentální lidovochovné četby na novou tematiku, v jejímž rámci se ovšem prvky didaxe přesunovaly ze sféry individuální morálky do sféry politické a vzdělávací.

Kaplického volný cyklus o selských rebéliích zahájil obsáhlý román *Čtvrtáci* (1952), zachycující selské snahy o uznání práv tzv. čtvrtého stavu, jak se projevily na Tábořsku v počátcích třicetileté války. Následovala dvoudílná *Železná koruna* (1954) o povstáních na Čáslavsku a Frýdlantsku v osmdesátých letech 18. století. Sevřenější a dramatičtější formu mají romány *Smršť* (1955) a *Rekruti* (1956), jež dovádějí téma rezistence až k velkému selskému povstání v roce 1775 a do časů, kdy do Čech přicházejí ohlasy francouzské revoluce.

Podobně jako Kaplický přistupovali k historické tematice i někteří regionální autoři, například kroměřížský JINDŘICH SPÁČIL, který v románu *Tvrz nejpevnější* (1956) zachytil turecký vpád na Moravu v roce 1663, nebo NINA BONHARDOVÁ, která románem *Selský mor* (1957) navázala již mnohem konvenčněji na svou první historickou prózu. Tlak kulturněpolitických stimulů, mířících k tematické unifikaci, k soustředění historické beletrie výhradně na dějiny třídních bojů, byl v poúnorovém období natolik silný, že si podmanil i autory, kteří podstatou svého naturelu táhli jinam, ke konvenčnímu, romanticko-dobrodružnému modelu historické prózy, jako například JARMILA LOUKOTKOVÁ. Nejvýrazněji se to projevilo v jejím románě *Spartakus* (1950; pod tímto společným názvem byl později vydáván i druhý díl románu, který vyšel roku 1957 s původním titulem *Smrtí boj nekončí*).

Jestliže se Kaplický mohl podřídit tlaku dobových myšlenkových stereotypů a tehdejší favorizace jiráskovského modelu historické prózy vcelku bez újmy na vlastním autorském založení, daleko citelněji poznamenal tento tlak tvůrčí

vývoj **MILOŠE VÁCLAVA KRATOCHVÍLA**. V románu *Pochodeň* (1950) opustil Kratochvíl svou starší koncepci psychologicky introspektivní prózy a soustředil se na vystižení složitého přediva evropské diplomacie v období, kdy byl v Kostnici vězněn Jan Hus. Husova postava zůstává v pozadí a hlavní pozornost autor věnuje politikaření církevních i světských hodnostářů, kteří se do Kostnice sjeli s různými mocenskými, ale i obchodními zájmy a ambicemi. Ve srovnání s tímto vcelku zdařilým obrazem světa morální nevázanosti a intrik, který byl blízký autorově starší literární zkušenosti, následující román, ilustrativní přepis známých událostí z počátků husitského hnutí *Mistr Jan* (1951), dokládá autorův přiklon ke schematicky černobílému vidění skutečnosti. Lidové prostředí tu je redukováno na nerozlišenou masu stereotypních figur a samotný Hus je spíše anachronickým mluvčím moderních revolučních myšlenek než postavou své doby.

Jestliže si historická beletrie padesátých let kladla za úkol zachytit člověka především v jeho typických sociálních rolích a vazbách, bylo logické, že v ní byly favorizovány extenzivní vypravěčské formy, jež umožňovaly podat široké panoráma společenského rozvrstvení v určité době, tj. formy kroniky a románu-řeky. Kronikářská výstavba s chronologickým sledem událostí a množstvím exkurzů do kulturních a společenských zvláštností doby a místa se stala typickou i v oblasti prózy biografické. Biografická próza se v poúnorové době soustřeďovala na takové dějinné osobnosti, které měly nepominutelný vztah k lidovému prostředí: buď z něj vyšly, nebo k němu hledaly cestu svou tvorbou a prací.

Takoví – ovšem poněkud idealizovaní – hrdinové se objevovali jak v životopisech umělců, tak i v prózách o významných vynálezcích a cestovatelích. Největšího čtenářského ohlasu přitom dosáhla Jarmila Loukotková, která si v románu *Navzdory básník zpívá* (1957) zvolila po vzoru Balady z hadrů Osvobozeného divadla za hlavního hrdinu Françoise Villona, a dva autoři orientující se na domácí osobnosti: **FRANTIŠEK RACHLÍK** a **FRANTIŠEK KOŽÍK**. První z nich čtenáře zaujal příběhem slavného komika Jindřicha Mošny, na jehož pozadí je plasticky vylíčena i historie českého divadelnictví od Tylovy smrti až po otevření Národního divadla (*Komedie plná lásky*, 1954), druhý pak románem *Josef Mánes* (1955), v němž protagonistovy osudy spoluutvářejí panoráma českého malířství druhé poloviny 19. století. Obdobně je tomu i v próze **KARLA KOVALA** *Mozart v Praze* (1956) s podtitulem Hudební kronika let 1787–1791, v níž se postava W. A. Mozarta stává kompozičním svorníkem vyprávění oslavujícího Prahu a české muzikantství. Podstatně užší záběr charakterizuje „románové pásmo“ **JIRÍHO MAŘÁNKA** o Bedřichu Smetanovi *Píseň hrdinného života* (1952), jež zůstalo v podstatě jen náčrtem románu již nenapsaného. Z řady dalších románových biografii této doby stojí za zmínku *Bronzová spirála* **ZDEŇKA PLUHÁŘE** (1953), vypravěčsky nekomplikovaný záznam osudů vynálezce lodního šroubu Josefa Resslera, a *Zpívající digger* **DONÁTA ŠAJNERA** (1950), převyprávění osobních zápisů a dopisů cestovatele a svobodomyšlného člověka Čeňka Paclta.



## XVI

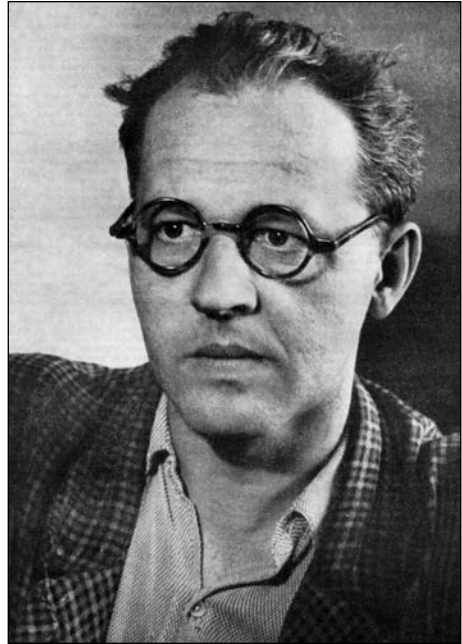


předvečer páté neděle po Zjevení Páně roku třináctistého čtrnáctého, za únoro-  
vého odpoledne — podobně jako před  
jedenadvaceti lety, když zmrzačený pan  
Odolen se navracel z vojny domů —  
tak vlahého, že třeba země s křovisky  
a větrovým stromů byla dosud namnoze  
pokryta rychle tajícím, tvrdnoucím sně-  
hem, hebce proudivý poslušný vítr už  
byl nasycen hořkavou vůní mízy a sy-  
rové hlíny, šafář, nebo jak se říkalo,  
vládce Chrastiny, soukromého to ma-  
jetku Geunarungovy překrásné a tuze  
pomlouvané choti, Praskola, přesněji  
mladý Praskola, jak býval zván na  
odlišenou od jednoho z mnohých jmen  
jeho tragicky zahynulého otce, při ná-  
vrátu z lesa, kdež byl od úsvitu zaměstnán označováním stro-  
mů, jež určil k vykácení, uhlídal mladého člověka v ošumělé  
módních šatech, polou sedícího, polou ležícího v kupě sněhu,  
sesutého z koruny starého dubu, a bolestně se usmívajícího  
bílými, drobounkými zuby. Jeho hubená, velmi olezlá oslice,  
na zadku obtížená proutěným košem, překrytým smolným  
plátnem, stála za jeho zády, ožďibujíc zbytky loňské trávy,

Dílem, jež v sobě z dobové produkce soustředilo nejvíce podnětů pro další vývoj české historické prózy, byl obsáhlý román VLADIMÍRA NEFFA *Srpnovští páni* (1953). Neff si ce vyšel vstříc dobovému volání po sociální tematice, po třídnosti pohledu a po poznávacím a výchovném zacílení literatury, přitom se ale nevzdal své tvůrčí osobitosti a integrity vlastní autorské metody. Projevilo se to zejména v tom, že jeho obraz ekonomických a duchovních proměn společnosti na přelomu 13. a 14. století je vystavěn na principech literární hry a metatextové vrstevnatosti a cele proniknut ironií.

Neffův román je v prvním plánu vyprávěním o zrodu předhusitského náboženského sektářství, o feudálním útlaku a sporech mezi požívačnou šlechtou a vypočítavým měšťanstvem i sarkastickou, a přitom chápavou studií několika složitých lidských povah, drcených osudovostí náhody a nevyhnutelností osobní volby. Vedle toho je i filozoficky podloženou a suverénně zvládnutou epickou hrou, v centru s vševědoucím vypravěčem-demiurgem, který vytváří na jedné straně detailní iluzi románového světa, ale na druhé straně tuto iluzi neustále ironizuje a apeluje tak na aktivní spolupráci čtenáře, na jeho důmysl a schopnost kritické reflexe textu. Neffova ironická nevázanost byla na pozadí dobové historické prózy s její vážností chápána jako autorova slabina. Ve skutečnosti to byl rys, který autora uchránil před tehdy běžnými vulgarizacemi a který představoval velmi cenný prvek vývojové kontinuity, spojující jeho román s meziválečnou literaturou, s jejím tvořivým, neilustrativním postojem ke skutečnosti. Právě toto pochopení hlubšího obsahu starší literární tradice Neffovi umožnilo, aby navázal na některé stránky vančurovského modelu historické prózy, jako byla jazyková stylizace, ironie či osamostatnění vypravěčského hlediska.

Román *Srpnovští páni* zůstal v dobové historické próze poměrně dlouho osamoceným a jakoby cizorodým tělesem a sám autor v následující bornovsko-nedobylovské pentalogii poněkud otupil hroty své beletristické metody a snížil čtenářskou náročnost vlastní epické koncepce. Neffovy myšlenkové a tvárné impulzy však nezapadly a do značné míry přispěly k rozvoji české historické prózy na konci šedesátých let i v průběhu let sedmdesátých a osmdesátých.



Vladimír Neff