

Proměna vztahu k válečnému tématu

Od roku 1954 se mezi prozaickými novinkami znovu začaly objevovat významnější tituly s náměty z válečných let, přestože konjunktura prózy s okupační tematikou z doby těsně poválečné už doznívala. Docházelo přitom k paradoxnímu posunu: zatímco próza přelomu čtyřicátých a počátku padesátých let válku nejednou vnímala již jako téma historické, ilustrující dobu „před dějinným zlomem“, nyní bylo toto téma chápáno – jak ukázal již Valentův román *Jdi za zeleným světlem* – jako v podstatě aktuální, bezmála současné.

Autoři této prózy byli často debutanti, kteří za okupace dospívali a vyzrávali. Do prozaické produkce se tak – v návaznosti na jisté společenské uvolnění – vrátil generační akcent, potlačovaný ve všeobecně nivelizovaném kódu literatury po roce 1948. Podíl autentické životní zkušenosti autorů na tvorbě významového plánu textu (a s tím spojený důraz na individuální rozměr lidské existence) významně rozrušoval ideové stereotypy. Třebaže zpočátku bylo do ideového řádu díla většinou zapracováno schematické, předem dané vyústění vývojového dilematu ústředních postav, jeho role byla postupně stále okrajovější, až konečně v knihách Arnošta Lustiga a Josefa Škvoreckého, které již představují vstup do situace šedesátých let, není přítomno vůbec.

Jestliže program socialistického realismu rozvíjel koncepci velkého románu jako obrazu člověka v jeho společenských vztazích k totalitě světa, přičemž zdůrazňoval přeměnu tohoto světa, a postavil takový román na místo vůdčího a silně preferovaného prozaického útvaru, nové podoby válečné prózy vydávané od roku 1954 tento postulát postupně zpochybňovaly. K proměnám poetiky patřila i orientace na menší útvary, novely a povídky. V soubory epizod, nepřítliš těsně svázaných do románového tvaru, se přitom měnily i rozsáhlejší románové útvary například Karla Ptáčnicka či Zdeňka Pluhaře. Oproti heroickému patosu postav dosavadních válečných a společenských próz byl položen důraz na jejich prostou každodennost a oproti monumentalizujícímu literárnímu výrazu důraz na práci s detailem a metaforou (přibližně ve stejnou dobu se i v poezii objevil proud tzv. poezie všedního dne). K autentickému ladění textů přispělo i použití reportážních a filmových postupů (v knize Norberta Frýda *Krabice živých* vypravěč sleduje prostředí dlouhými „záběry kamery“, aniž by je doprovázel hodnotitelskými komentáři). Téma osobního dozrávání si vyžádalo důkladnou a stále častěji nepředpojatou psychologickou analýzu

nitra postavy; typizace a exemplárnost postav a dějů přenechávaly místo jejich rozrůznění. Výrazným příspěvkem k prohloubení psychologické kresby se stalo existenciální pojetí židovského tématu s jeho motivem vyděděnosti a disparátnosti vůči celospolečenskému pohybu. Do popředí se dostávaly postavy autonomní na autorovi; autorský subjekt už nechce především dovést postavu tam, kam potřebuje (a kam mu velí ideologické zadání), nýbrž postavu prostřednictvím vypravěče nahlíží jako svébytný subjekt, jehož prizmatem také analyzuje vnější svět. Postupně se obnovovala – na rozdíl od společenského románu té doby – autonomie etických otázek na otázkách ideových. Do struktury díla – podobně jako v historické próze – vstupovaly humor a autorská ironie, parabola a lyrizace.

Předehrou a signálem jasného příklonu k životní autenticitě v próze se stal románový debut KARLA PTÁČNÍKA *Ročník jedenadvacet* (1954). Příběh skupiny chlapců totálně nasazených v Německu nese pečeť silného osobního zážitku války a dozrávání v uzavřené komunitě vrstevníků. Protagonistou románu je sám kolektiv, pojatý jako mravně čistá entita, která je garantem osobního rozvoje i přežití a zároveň generačním vzorkem národní společnosti. Spontánní protiválečné citění, které je tomuto kolektivnímu živlu vlastní, je však ve vypravěčské strategii formováno tak, že mu je postupně implantováno směřování ke komunistickému uvědomění. Tuto interpretaci vnáší do syžetu obligátní postava komunisty s „vyšším“, třídním nazíráním skutečnosti, její statická je ovšem vyvažována přirozeností kresby většiny ostatních postav a jejich zkušenosti s válkou v cizí zemi. Ve švejkovské postavě táty Kovandy se Ptáčnickovi podařilo ztvárnit silný a autonomní typ, jaký z oficiální prózy té doby v podstatě vymizel.

Osobní zkušenost byla základem i tzv. koncentračnických próz, které se doposud soustředily především na dokumentaci hrůz koncentračních táborů, nyní však přistoupily k důsaznější analýze individuální mravní volby tváří v tvář zlu. Kolektivistické řešení tohoto problému opanovalo – v dobových intencích – knihu povídek EMILA FRANTIŠKA BURIANA *Osm odtamtud* (1954; rozšířené vydání *Osm odtamtud a další z řady*, 1956). Ve středu autorova zájmu stojí komunisté, pojatí jako postavy, u nichž se vůle k odporu a přežití úzce váže na konspirační odbojovou síť; v ryze politický zápas s motivem odhaleného zrádce se zde přitom proměňuje i natolik existenciální téma, jako je ztráta paměti a identity a jejich postupná obnova. Současně však Burianova poetika obohatila obraz života v koncentračním táboře o komické prvky, často i s nádechem černého humoru. Burian užívá divadelně aranžovaných groteskních scén, které přibližují tábor jako jiný svět s odlišným sémantickým řádem.

Také NORBERT FRÝD v románu *Krabice živých* (1956) včleňuje téma odolávání tlaku dehumanizačních sil v koncentračním táboře do ideového rámce mezinárodní aktivistické solidarity komunistů a příslušného vývojového uvědomění protagonisty, důrazně se ovšem vyhýbá černobílé charakterizaci všech

postav. Frýdova originální vypravěčská strategie líčí příběh tábora jako sled intrik velitelů, usilujících především o obohacení a snadné přežití do konce války, reakcí vězňů na ně a narůstání kolektivního odporu. Poziční boj uvnitř vedení tábora i mezi samotnými vězni dává vyniknout lidské vynalézavosti naleptávající zažitý model rozvržení dobra a zla v táboře a determinace rolí jeho obyvatel; zároveň je nositelem řady komických situací i nepateticky líčeného utrpení. K oslabení tradiční, monumentální dějinné a třídní perspektivy pohledu na fašistické zlo přispěla i Frýdova práce s detailem, proměňovaným v metaforu jednotlivých osudů a boje proti zlu, a s perspektivou každodenní táborové reality.

V potvrzení komunistického ideálu vyústilo také zoufalé hledání životní orientace v generačním románu ČESTMÍRA VEJDĚLKA *Duhu pro můj den* (1957). Román debutujícího autora nese znaky stylistické nevyrovnanosti eklektického vypravěče, který se lyrickým přetavením dějů a intenzivní reflexí prožitků pokouší nahlédnout vnitřní souvislosti věcí, pravdu života, zároveň střídá ironický odstup při líčení potíží dospívání s drsnými obrazy rvaček, nervových otřesů, fyzického mučení a sebeobviňování. Zajímavější je motiv rozdílného dozrávání dvojice bratrů a jejich cesty k aktivnímu odporu vůči fašistické moci. Podání obou protagonistů a dichotomie odcizení a sblížení, odvahy a zbabělosti, odpovědnosti a viny uvnitř vědomí každého z bratrů spolu korespondují a narušují jednoznačnost lidské a v jistém smyslu i politické volby.

Žánr dějově koncentrované psychologické novely přinášel i další varianty rozrůzňování syžetů. ČESTMÍR JEŘÁBEK koncipoval novelu *Někomu život, někomu smrt* (1957) jako psychologicky průzkumné dialogy a vnitřní monology sovětského a německého vojáka, kteří se ocitli ve vyhraněné situaci. Jeřábkovy literární a básnické parafráze přitom spějí k jednoznačnému vyústění: k symbolické smrti německého vojáka, a tedy k interpretaci války jako zkoušky, která jen potvrzuje, kdo měl již před válkou politickou a ideologickou pravdu.

Zásadní změnu do pojetí válečné tematiky v české próze přinesl až rok 1958 a vydání prvních dvou povídkových knížek Arnošta Lustiga, románu *Zbabělci* Josefa Škvoreckého a novely *Romeo, Julie a tma Jana Otčenáška*.



Ilustrace Helgy Hoškové k povídce Arnošta Lustiga *Modravé plameny* z třetího vydání sbírky *Noc a naděje*, 1959