

Začleňování populárních žánrů do socialistické literatury

Radikální budovatelská koncepce socialistické literatury se brzy počala rozpadat zevnitř, před polovinou padesátých let ztratila širší společenskou podporu a jako normativní systém v podstatě zanikla (její dílčí aspekty ovšem ovlivňovaly literární dění ještě dlouho poté). Projevilo se to i v proměně postoje kulturní veřejnosti k tradicím populární četby a ve snahách znovu nastolit otázku po jejich místě a roli v literatuře. Návrat k „lehčím žánrům“ byl podporován představiteli oficiální kulturní politiky, kteří jím reagovali na vzrůstající nezájem publika o soudobou uměleckou produkci. V prosinci 1953 vyhlásil Václav Kopecký na stranickém fóru dokonce přímo nutnost potírat vliv „sucharů“, tj. těch kulturních pracovníků, kteří „si představují kulturní a společenský život za socialismu tak, že přestanou všechny formy kultury a zábavy, jež lidé pěstovali dříve a jimiž se obvykle obveselovali“ (Rudé právo 13. 12. 1953).

Program syntézy „uměleckosti“ s „lidovostí“ se po několika letech budovatelského experimentu ukazoval jako neudržitelný. I spisovatelé bytostně přesvědčení o vyšších hodnotových možnostech socialistické kultury se začali ptát, zda by zábavná beletrie mohla plnit nějaké sociálně-psychologické a kulturní funkce.

Východiskem podobných úvah zůstávalo popření zábavné četby v jejích předúnorových podobách. Socialistická literatura měla i do budoucna být literaturou zbavenou kapitalistického braku, nicméně se začalo hledat, které principy, prvky a žánry populární tradice do živé komunikace navrátit a jak je adaptovat, aby si našly své místo uvnitř socialistické literatury a aby přitom nehrozilo, že znovu utvoří její hodnotovou periferii, řídící se svými vlastními pravidly a žijící samostatným životem. K takovéto integraci vedly v zásadě dvě cesty.

První spočívala v ideologickém překódování vybraných populárních žánrů. Jejím cílem bylo vytvoření „socialistické“ podoby dobrodružného, kriminálního, utopického a milostného románu, takového žánrového modelu, který by vyjadřoval ideologické vzorce socialistické společnosti a přesvědčoval čtenáře o jejich správnosti.

Druhá cesta spočívala v kulturním zhodnocení vybraných forem populární epiky, v jejich obohacení o poznávací a slovesné kvality odkazující k „vysoké“ kultuře. Tohoto vyššího postavení populárních žánrů se nemuselo dosahovat

jen stylovým povznesením vlastních textů, ale také změnou náhledu na ně, změnou očekávání, jež s nimi byla spojována. Z této potřeby vycházelo dlouho tradované pojetí detektivního románu jako zrcadla krizových společenských jevů či zdůrazňování cestopisných, etnografických a historických elementů v dobrodružném románu.

Přestože se obě tyto cesty zpravidla prostupovaly a společně utvářely zvláštní ráz i postavení, jež populární žánry v české literární kultuře zaujímaly až do roku 1989, v literární produkci padesátých let se každá z nich projevila do značné míry samostatně ve vyostřené podobě.

■ Pokusy o nový lidový román

Počátkem snah o nový dobrodružný, kriminální a milostný román byla novela NORBERTA FRÝDA *Případ majora Hogana* (1952). Příběh z konce druhé světové války, vyprávějící o nezdařené misi amerického důstojníka mezi italskými partyzány, byl vystavěn na ideologické konfrontaci amerického imperialismu s lidovou a komunistickou podstatou evropského odboje, již má major Hogan rozkaz potlačit. Těmto stereotypům odpovídala jednoduchá typizace jednajících osob a také děj novely, v jehož průběhu i řadoví američtí vojáci rozpoznají, že major je jejich nepřitelem a spolu s místními odbojáři jej zlikvidují. Frýdova próza byla pojata jako přehledný a faktografický dokument skutečné události a postrádala motiv záhady a jejího postupného rozkrývání. Nečetné aluze na kriminální žánr však stačily k tomu, aby v ní citlivé dobové vědomí vidělo „napínavou detektivní povídku“ nového stylu.

Model tezevého vyprávění na čtenářsky atraktivním půdorysu Frýd plně rozvinul v románu *Studna supů* (1953) vyprávějícím o vzpouře drobných mexických rolníků a jejich kolektivním pochodu na hlavní město. Próza kombinovala inspiraci moderním sociálním románem, komunistický pohled na bídu, vykořisťování a třídní boj a atraktivní situace známé z westernu. Nejen volbou prostředí se tak přibližovala některým dobrodružným prózám B. Travena.

Zatímco u Frýda možná inspirace westernem utvářela pozadí vyprávění, pětice povídek MARIE MAJEROVÉ *Divoký západ* (1954) vstoupila do dialogu se stejným vzorem již samotným titulem. Stylizaci bývalých Sudet jako Divokého západu znal již poválečný dobrodružný a kriminální román. U Majerové sousloví „divoký západ“ nabývalo dvojího významu: bylo výsměšnou, dehonestující charakteristikou pro svět za železnou oponou, zároveň však postihovalo tematické zaměření knihy, snahu zpodobit život v českém pohraničí, každodenní boj o státní hranici a její obranu před narušiteli zevnitř i nájezdy zvenčí. Vzdor tomu, že se Majerová přímým paralelám s dobovým westernem vyhýbala a v protikladu k němu hledala spíše všední, „neromantické“

rozměry hrdinství, její sbírka variovala ústřední topos žánru: rozhraní „civilizace“ a „divočiny“, kterou je třeba osídlit.

Postavy pohraničnicků byly jedním z charakteristických typů napínavé beletrie poloviny padesátých let. Mezi autory, kteří se prózám z daného prostředí věnovali, připoutal trvalejší pozornost čtenářů RUDOLF KALČÍK. Jeho povídky, především knižní soubor *V hraničních horách* (1954), vycházely z Londonova vzoru dobrodružného vypravování o mužných zápasech s drsnou přírodou. Strážení hranice a pronásledování nepřátel pojímal Kalčík někdy až jako osobní drama, střet protagonistů, jejich odvahy, vytrvalosti a vůle. Tak se u něj znovu otevíral prostor pro heroizaci a individualizaci hlavních aktérů, tedy pro návrat principu, pro nějž byla dobrodružná literatura ještě nedávno v duchu radikálního kolektivismu odmítána. Náběhy k této monumentalizaci ústředních postav se pak zúročily v Kalčíkově scénáři pro filmový thriller *Král Šumavy* i v jeho následné románové verzi z roku 1960.

Snahy o vytvoření „nové“ lidové četby se většinou týkaly dobrodružného nebo kriminálního románu. Mnohem déle se podobnému překódování vzpírala tematika citových vztahů a jí odpovídající tradice sentimentální četby pro ženy. Ojedinelým pokusem byl román PAVLA a OLGY BOJAROVÝCH *Milenci* (1956), zvláště jeho první část, soustředěná k citovému hledání a k postupně navazovaným partnerským vztahům ve skupince mladých Pražanů na sklonku okupace. Časem děje a jemu odpovídajícími motivy ilegální odbojové činnosti se román přimyká k běžné socialistickorealisticke produkci. Tato příbuznost ještě více vystoupila v části druhé, zasazené do současnosti a rekapitulující, k jakému lidskému i politickému stanovisku dospěli hrdinové od květnové revoluce do XX. sjezdu KSSS. Zároveň však próza těžila z odkazu studentských románek a z příběhů partnerských krizí, jaké v zábavné sentimentální produkci kvetly do roku 1945. Otázky světonázorového zrání a občanských aktivit byly v knize druhotné, do popředí vyprávění – jak to ostatně vyjadřoval již název – se jednoznačně dostávaly intimní prožitky zamilovanosti, lásky a partnerství. Ve shodě s tím kulminovala první část výjevem zasnoubení, druhá pak narozením dítěte.

Nejen pokus Bojarových, ale všechny obdobné tendenční přepisy populárních žánrů vznikaly v první polovině padesátých let jako součást budovatelské prózy a se znalostí jejích norem. Kolem poloviny dekády však propojení postupů populární literatury se schematickými ideologickými syžety ztrácelo svou přitažlivostí a postupně se o něj přestali zajímat autoři s vyššími literárními ambicemi. Snahy o překódování populární tradice se tak znovu přesouvaly na okraj dobové produkce. Příkladem mohou být propagandistické romány o tragédii poúnorových emigrantů a jejich dramatické cestě zpět za domovem, jako byl *Návrat dobrodruha* JAROSLAVA HONCE (1955) nebo *Konec dobrodružství* ANTONÍNA KOSTOVA (1956).

Částečné kulturněpolitické uvolnění ve stejné době utvářelo také prostor pro publikační návraty některých populárních beletristů minulosti, potvrzené například novými knihami **KARLA FABIÁNA**, především jeho senzačním románem z protinacistického odboje *Pozor, bomby!* (1958).

■ Zájem o klasická díla a formy populární epiky

Dílčí uvolňování norem po roce 1953 se promítlo i do vydavatelského zájmu o klasické vrstvy populární tradice, které bylo možné vtáhnout do představy socialistické literatury. Na bázi nově zakládaných edic zábavné četby, především řady *Knihy odvahy a dobrodružství* (KOD), již od roku 1954 redigovali ve Státním nakladatelství dětské knihy Jindřich Hilčr a Aloys Skoumal, byl postupně aktualizován pomyslný „zlatý fond“ dobrodružné četby.

Vznikající kánon žánrové klasiky se ve svých počátcích opíral o Julese Verna a Jacka Londona, tedy autory, kteří nepřestali vycházet ani v prvních letech po únoru. Rychle se však rozšiřoval a vracel do čtenářského oběhu takové romány, jako byl *Marryatův Kormidelník Vlnovský* (1955), *Assollantův Hrdinný kapitán Korkorán* (1957), *Cooperův Poslední Mohykán* (1957), *Mayův Syn lovce medvědů* (1958) nebo *Bezhlavý jezdec Thomase Mayna Reida* (1958).

Volba těchto děl nebyla náhodná. Možnost jejich přijatelného ideologického výkladu byla přitom až druhotná, i když se uplatňovala jak ve vlastních úpravách předloh, tak ve čtenářských návodech k nim na předsádkách a v doslovecích. V první řadě šlo o práce, jejichž mimořádné kvality byly prověřeny mnoha generacemi čtenářů po celém světě. Navíc reprezentovaly lidový román 19. století, tedy formu přece jen již odlehlou, a v důsledku toho i nabývající na kulturní zajímavosti. Znovu vydávané tituly slavných „indiánek“ tak mohly být přijímány bez polemického ostnu, jako historické poučení svého druhu.

Nové překlady a adaptace, při nichž se uplatnil zvláště Vítězslav Kocourek, pozorně respektovaly stylovou různorodost vybraných děl „zlatého fondu“, čímž docházelo k jistému kulturnímu zhodnocení populárního románu minulosti. Jestliže se dříve při vydávání starších textů uplatňovala spíše tendence k jejich sjednocení se soudobým vypravěčským stylem, nyní se projevila tendence spíše opačná, vnímající archaičnost výchozího textu jako zvláštní hodnotu. Čtenář Kocourkova převyprávění barvitých indických dobrodružství kapitána Korkorána – bretaňského siláka a, jak bylo nyní nově zdůrazněno, bojovníka proti britskému kolonialismu – se tak zároveň setkával s různými vypravěčskými a kompozičními příznaky barokní a osvícenské literatury, jež Assollantova předloha (a lidová četba 19. století vůbec) konzervovala.

Zájem o historizující tvarosloví, udělující dobrodružnému vyprávění punc literární klasičnosti a opravňující tak jeho existenci v kulturním kontextu dbalým „vysokých“ hodnot, nebyl výhradní doménou editorů a adaptátorů starších

děl. Výrazně se projevil i v oblasti původní tvorby, především v historickém románu MILOŠE VÁCLAVA KRATOCHVÍLA *Podivuhodné příběhy a dobrodružství Jana Kornela* (1954). O inspiraci předmoderní epikou, konkrétně renesančním cestopisem nebo barokním dobrodružným románem, svědčilo již samo pojetí názvu, uplatněné také v členění kapitol této bohatě fabulované prózy. Kritika přivítala Kratochvílova Kornela, podobně jako práce Frýdovy či soubor novel ADOLFA BRANALDA o českých vystěhovalcích *Tisíc a jedno dobrodružství* (1955), jako „první vlašťovku, ohlašující zrod nové, socialistické literatury dobrodružné“ (Literární noviny 1955, č. 4). Obecně protiválečný, humanistický akcent Kratochvílova vyprávění byl vzdálen tendenčnosti socialistickorealistickejších parafrází kriminálního, dobrodružného či milostného románu. To mu také – podobně jako řadě svazků KOD – otevřelo cestu ke stabilnímu místu v popředí zájmu širokých čtenářských vrstev.

■ Pozvolné etablování specializované žánrové produkce

Stranou pokusů o ideologické překódování či kulturní zhodnocení populární tradice, jimiž se zvláštní kvality a funkce někdejší periferie přenášely de facto dovnitř literatury umělecké, se čím dál více prosazovaly principiálně skromnější pokusy o rehabilitaci zábavné četby na bázi specializované žánrové produkce. Jejich cílem bylo následování a kultivace „lehčí múzy“.

Autoři vědeckofantastických, kriminálních, dobrodružných a v menší míře i humoristických próz (většinou překladů a reedií) postrádali ambice zasahovat do centra literárního dění. Na dobový kulturní kontext odpovídali spontánní ideologizací tematické vrstvy svých próz a její vypravěčskou kultivací. Ve srovnání s pokusy o populární román „nového“, socialistickorealistickejšího typu se však jejich práce zřetelně navracely ke „starému“ tvarosloví lidové četby, a to včetně její bujné fabulace, překračující meze realistické pravděpodobnosti.

Rozrušování výchovného zaměření konzumní četby a rozklad budovatelské satiry otevřel prostor pro dílčí oživení humoristické povídky. Změnu náhledu na postavení a funkci humoristické prózy v celku slovesnosti předznamenávala již polemika s Františkem Trávníčkem z roku 1955, v níž Milan Jungmann konstatoval: „Čtenář touží po veselém rozpustilém vyprávění a my je nemůžeme z literatury vyhostit“ (Literární noviny 1955, č. 47).

Návrat vyprávění tohoto typu reprezentovaly zejména práce MIRKO PAŠKA, který navázal na podněty rozmarné epiky třicátých let i na své starší práce (humoristický román *Poprask*, 1948). Látky vhodné pro aktualizaci humoristického vyprávění Pašek našel v prostředí kolektivního sportu, vyhovujícího dobovému ideologickému horizontu tématem nadšené a obětavé součinnosti jednotlivce s celkem. V dramatických sportovních dějích objevil kromě toho četné příležitosti pro uplatnění situační komiky. Paškova kniha

Veselé příhody vojína Kulihrácha (1956) je pojata jako rámcový soubor historek z prostředí vojenského sportu a ze života známých soudobých sportovců, jež jsou vyprávěny v profesionálním slangu masérem. V souboru *Tři sportovní vyzvědači* (1958) spojuje vančurovsky pojatý rámec vyprávění šesti přátel o sportu jako stylu života, v němž není ani tak důležité vítězství a výkon, ale nadšení a obětavost (soubor obsahuje i parodické pokračování Klapzubovy jedenáctky Eduarda Basse).

Ještě lepší podmínky pro oživení měla v padesátých letech literární fantastika. Její utopická podstata byla socialismu obecně blízká, na možnosti uplatnění žánru ostatně poukazovaly i jednotlivé překlady ze sovětské literatury (např. Sergej Běljajev: *Desátá planeta*, 1951). V oblasti původní tvorby se o první obrazy „šťastných zítřků“, které bezvýhradně souhlasí s kultem vědecky řízeného společenského pokroku, zasloužili VLADIMÍR BABULA a FRANTIŠEK BĚHOUNEK. V jejich prózách byl za účelem napínavé čtenářské epiky použit komplex témat a příběhů vědeckofantastických románů poslední doby: motivy zázračných vynálezů, meziplanetárních letů, putování v prostoru i čase i kontaktů s bytostí jiného druhu.

Úvodní svazky volné Babulovy trilogie *Oceánem světelných roků* (*Signály z vesmíru*, 1955; *Planeta tři sluncí*, 1957), Běhounkův epizodický cyklus *Akce L* (1956) a na něj navazující román *Robinsoni vesmíru* (1958) shodně líčily Zemi třetího tisíciletí, mírový věk, jehož lidstvo dosáhlo po „velikém pochodu“ cestou společenských a technologických změn. Pod kolektivním vedením vědeckých kapacit různých ras a národů byly zrušeny hranice mezi státy a světadíly, pozemšťané ovládli síly přírody a obrátili svoji pozornost ke kolonizaci vesmíru a k jiným formám života.

U Babuly do této idylly vnášely dějové napětí motivy úkladů ze strany „starého“ světa – plány tajného Bratrstva silné ruky na restauraci imperialismu. U Běhounka hrály podobně ideologické zápletky okrajovou roli, zvláště jeho *Robinsoni vesmíru*, pojednávající o cestě hrstky statečných za záchranou zeměkoule před vesmírnou srážkou, byli v podstatě již jen čistou dobrodružnou epopejí, zbavenou aktualizačního podtextu. Zřejmá byla návaznost obou autorů na tradice žánru, nejenom na přiznaného Verna, ale i na bezprostřední předchůdce J. M. Trosku a R. V. Fauchara.

Tíhnutí populární literatury k domácím látkám nepřálo exotické dobrodružné próze. V budovatelském období se její autoři mohli uchytit jedině na poli literární faktografie a politického zeměpisu. Krátkou etapou tohoto druhu prošel také znalec střední Afriky LADISLAV MIKEŠ PARÍZEK (brožura *Zlaté pobřeží*, 1951). Po několikaletém odmlčení se však vrátil i jako beletrista, a to trojicí románů *Kraj dvojí oblohy* (1953), *Řeka kouzelníků* (1956) a *Prales leopardů* (1958). Všechny byly založeny na obdobném syžetu dobrodružného putování za ušlechtilým cílem (pomoc bližním, vědecký objev), jejich hrdinové

zápasili s nástrahami divočiny, s mentalitou domorodců i s úklady protivníků. V pojetí jednajících osob a v motivaci jejich konfliktů romány jednoznačně stranily myšlenkám civilizace, osvěty, sociálního a politického osvobození středoafričských společenství. Odsuzovaly naopak tmářství, na rozdíl od starších autorových prací nyní představované nejen domorodými šamany, ale i jejich spojenectvím s evropskými podnikateli a se zástupci koloniální moci. Až na nejschematičtější Řeku kouzelníků však Pařízek dokázal tento výchovný stereotyp vyvažovat množstvím etnografických, přírodopisných, smyslových a jazykových reálií, působivě skloubených s napínavými situacemi pronásledování a útěků. Důraz na poznávací aspekt spojený s autentickou znalostí popisovaného prostředí, dokumentární stylizací vyprávění a se sympatiemi pro osvobozenécké hnutí se v novinkách dobrodružné beletrie prosazoval všeobecně. Svědčil o tom také román *Dobrodružství malého Indiána* (1956), jímž po reportážních knihách a pseudonymní beletrii z jižní Ameriky zahájil známější fázi své práce další světoběžník VLADIMÍR ŠUSTR.

Překlady sovětských autorů pomáhaly otevřít prostor rovněž pro návrat kriminální literatury; na sovětské špionážní romány se ve svých počátcích zaměřila Knihnice vojenských příběhů nakladatelství Naše vojsko (např. Jurij Ušyčenko: *Neviditelná fronta*, 1953). Druhým pramenem špionážních epizod byla současná budovatelská próza a její vyprávění o sabotážích a spiknutích nepřátel socialismu. Tematika tajných mocenských soubojů na podzemních kolbištích se snadno přizpůsobovala situaci studené války, příběhy specializované na téma obrany socialistického Československa před úklady západních agentur vycházely od poloviny dekády (např. LUDVÍK LESNÝ: *Osudné setkání*, 1956). Na půdě této špionážní četby byla také postupně oživována žánrová forma detektivky, po únoru 1948 manifestačně odmítnutá jako symbol kapitalistické masové kultury.

Padesátá léta ovšem poznamenala českou kriminální prózu ideologizací jejích klíčových žánrotvorných motivů. Předpoklad, že zločinnost je především výsledkem sociální nerovnosti, bídy a egoistické morálky kapitalistické společnosti, spjaté se soukromým vlastnictvím, vedl k úvaze, že tuto „starou“ zločinnost lze odstranit výchovou, a k přesvědčení, že činy, jako je krádež nebo vražda, s rozvojem nové socialistické morálky ustoupí a zaniknou. Do literárního obrazu socialistického života tak mohl zločin pronikat jen zvenčí, z minulosti, ať už jako čin narušeného jednotlivce, který nepřijal nové společenské uspořádání, anebo jako součást diverze ze Západu. Kriminalita se proto v literatuře padesátých let spojovala s dožíváním majetných vrstev předúnorové společnosti, s jejich mravním rozkladem, s touhou zachránit majetek, anebo se alespoň pomstít za ztracená privilegia. Jejím druhým zdrojem byly sabotážní a teroristické akce organizované zahraničními špionážními službami za pomoci domácích odpůrců komunistického režimu. V konkrétních příbězích se pak obě motivace překrývaly.

Román EDUARDA FIKERA *Zlatá čtyřka* (1955) vyprávěl o úspěšném zásahu pražské kontrarozvědky proti skupině západních agentů řízené z Německa. V pojetí této bandy jako tajné zločinecké společnosti se román pod povrchem ideologických klišé nenápadně vracel k obrysům senzačního detektivního thrilleru anglické provenience, který zde Fiker pomáhal etablovat počátkem třicátých let. Pokusem o rozvinutí současnějšího žánrového tvaru se stal román debutujícího PAVLA HANUŠE *Jupiter s pávem* (1957), považovaný za první českou detektivku poúnorového období. Hanušova próza ještě plně vycházela ze špionážní zápletky, hlavní pozornost však obracela k metodě detektivní práce, spočívající ve zpětné interpretaci stop a v jejich deduktivním zřetězení do souvislého obrazu minulé události.

Návrat k tradicím detektivního žánru se dále projevoval osamostatňováním hlavní postavy a jejím vydělováním z kolektivu pracovníků bezpečnosti. Protagonistou Hanušova románu byl sice policista, mladý poručík StB a nadšený svazák Marek, s případem záhadné vraždy byl však konfrontován při zdravotní dovolené, takže se ho ujal z pozice detektiva-amatéra, privátního vyšetřovatele. Podobně jako v Paškově Stoprocentní záhadě byla také u Hanuše role detektiva navíc ještě zdvojena tak, aby umožnila personalizaci dvojího pojetí zločinnosti a soutěže o to, které z nich je správné. Pojetí „staré“, apolitické, zde reprezentoval rutinní praktik Michálek, zastávající názor, že „každá vražda se dá vyložit penězi nebo ženskou“. Markovou zásluhou se nakonec jako platné potvrdí pojetí společenské, spojující zločin s třídní predestinací pachatele a s aktivitou protistátních skupin, napojených na západní diverzní centrály.

Pozvolna se otevírající prostor pro detektivní román byl na sklonku období potvrzen konferencí sovětských spisovatelů o tomto žánru, uspořádanou roku 1958 v Moskvě. Velký ohlas konference v českém tisku a překlady vzorových děl současné sovětské produkce, jako byl Případ „pestrých“ Arkadije Adamova (1958) nebo Zápisky kriminalisty Lva Šejnina (1958), stály na počátku bohatého rozrůžňování a rozvoje kriminální četby – ale i české populární literatury vůbec – spadajícího do šedesátých let.