

Proměny reflexe válečné zkušenosti

V první fázi vymaňování se prózy z budovatelských představ o literatuře a její společenské funkci sehrála důležitou roli próza s tématem války. Navzdory velké frekvenci této tematiky v literatuře předchozího desetiletí byla na konci let padesátých problematika okupace, koncentračních táborů a nově především židovského osudu a holocaustu opět pocíťována jako velmi aktuální. Bylo to dáno tím, že pro autory i čtenáře byla válka a okupace stále ještě součástí nedávné osobní zkušenosti, zároveň však již byla realitou natolik vzdálenou, že při jejím zobrazování bezprostřední potřeba přímočaře dokumentovat hrůzy a zločiny nacismu a slavit hrdinství odboje ustupovala literárnímu modelování obecně lidských situací. Jako neinspirativní se také postupně začal jevit patos, se kterým byla válečná tematika po roce 1948 využívána k ideologickému zúčtování s minulostí („zrádnou buržoazií“), respektive k potvrzení významu komunistické strany a Sovětského svazu jako jediných pozitivních aktérů domácího odboje a mezinárodního boje proti fašismu.

Místo ilustrace ideologických schémat začal prozaiky zajímat individuální prožitek, úděl jednotlivce, který se dostal do soukolí necitelné mašinerie. Téma války tak provokovalo ke stále novému tázání po příčinách a projevech zásadní krize lidství a vnášelo do literatury i otázky existenciální. Důležitým problémem se stala osobní odpovědnost člověka a jeho možnost ubránit se zvůli neomezené moci a zachovat si své vlastní já. Jednotliví autoři se pokoušeli motivicky, emocionálně i intelektuálně prohloubit výpověď o okupaci jako osudové zkušenosti, tragické předurčenosti i dědictví, jež se „zadřelo“ do života i duší jedinců. Vpád této tematiky do české literatury ke konci padesátých let, obvykle (nepřesně) označovaný jako „druhá vlna válečné literatury“, tak předznamenával pohyby, které v desetiletí následujícím zasáhly i prózu se současnými náměty.

■ Škvoreckého Zbabělci

Rozhodujícím „testem“, nakolik je původní budovatelská norma ještě závazná a co si je možné v danou chvíli při jejím porušení dovolit, se na konci padesátých let stala knižní prvotina JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Zbabělci*. V roce svého



Josef Škvorecký

publikování (1958) zapůsobila jako zcela mimořádný fenomén, jako náhlé a nečekané narušení tradiční heroizace květnové revoluce z roku 1945 coby vyvrcholení národního a sociálního odboje a také jako nepřímá polemika s tím pojetím literatury, které tehdy reprezentovala Drdova Němá barikáda. První verze románu ovšem vznikla již v letech 1948–49, a když byl po letech, kdy nebyla šance na jeho publikaci, román „vytažen ze šuplíku“ a stal se literární událostí, znamenalo to svým způsobem návrat k jiným možnostem literárního vývoje, které na čas zablokoval únorový převrat. Román vyprávěný v první osobě mladým Dannym Smiřickým – postavou, jež i nadále zůstane autorovým literárním alter

egem – zachycuje z pohledu příslušníka „válečné a jazzové generace“ konec druhé světové války, respektive květnový revoluční týden v autorově rodném Náchodě (nazývaném zde Kostelec). Dobové čtenáře a recenzenty překvapil ironicky demaskující pohled a výsměch, s nímž autor zaútočil na patetické, na odív stavěné vlastenectví a konfrontoval je s reálnou zbabělostí, opatrnictvím a prospěchářstvím měšťáků. Květnové povstání na malém městě se Dannymu jevilo jako parodie sebe sama. Proti diktátu ideologických modelů, společenských rituálů a kultů postavil spontánní vitalitu prožitku (hudby, erotiky), proti patosu nadosobních dějinných procesů každodenní realitu a intenzitu přítomné chvíle, proti společenským mýtům záznam vnější skutečnosti, lidské řeči a myšlení. Škvoreckého strážlivá věcnost se tu přitom doplňovala s jeho smyslem pro groteskní a humorné stránky prožívané historie a se schopností za iluzemi a frázemi vnímat skutečné pohnutky lidského jednání. Nekonvenčně a provokativně tehdy zapůsobilo samotné vyprávění v první osobě a zcivilňující využití hovorového jazyka a studentského slangu, které vybočovalo z českého kontextu a odkazovalo k autorově obeznámenosti s angloamerickou literaturou.

Zbabělci představují generační zpověď, autorovu groteskně výsměšnému pohledu se ale nevyhnula ani kresba samotného vypravěče a jeho vrstevníků. Přesto však velká část dobové kritiky nebyla na tehdy nezvyklou formu subjektivizovaného vyprávění připravena a postrádala výslovný odsudek postojů mladých hrdinů a vytyčení pozitivní společenské alternativy ke světu měšťáků.

Ve Škvoreckého románu tak recenzenti nacházeli urážku Rusů, Rudé armády a mnoha neznámých hrdinů Květnového povstání.

Vydání Zbabělců se setkalo se značným kritickým ohlasem nejen v oficiálních literárních a politických kruzích (Ladislav Štoll, Karel Nový, Josef Rybák), ale i u osobností, které byly z veřejného literárního života částečně nebo úplně vyloučeny (Václav Černý, Ferdinand Peroutka). Jakkoli se obě tyto skupiny pochopitelně zásadně rozcházel ve svých ideových východiscích, jejich úvahy nad Škvoreckého dílem je v některých soudech přivedly k paradoxní shodě. I demokratická kritika odmítla Dannyho „antiideologičnost“, byla velmi rozpačitá nad jazykovou stránkou díla (zejména v oblasti lexikální), a do jisté míry neporozuměla ani koncepci postavy Dannyho coby tzv. nespolehlivého vypravěče. Exilový literární kritik Václav Michl se v australském Hlasu domova v roce 1962 s domácí ortodoxní komunistickou kritikou dokonce shodl i v zásadním odporu ke Škvoreckého „dezinterpretaci“ Květnového povstání a k jeho pohrdání statečností prostých občanů. Naopak téměř nadšení nad Zbabělci projevil autorovi generačně nejbližší exilový publicista Jan Tumlíř a historický smysl díla rozpoznal i Pavel Tigrid. Z naznačené konfrontace kritických stanovisek zástupců politicky a ideologicky nesmiřitelných táborů je však patrný zásadní význam Škvoreckého románu, který navzdory mnoha nepříjemným bezprostředním důsledkům předznamenal možnosti budoucího vývoje české prózy.

V kontextu tehdejších politických snah o znovuutvoření dozoru nad literaturou a uměním byl však problém „Zbabělci“ řešen až na nejvyšší úrovni: v lednu 1959 se románem zabývaly dvě schůze předsednictva Ústředního výboru Svazu československých spisovatelů a zasedání politbyra ÚV KSČ. Po tvrdé kritické kampani v domácím tisku bylo dílo na pokyn ÚV KSČ na celostátní konferenci spisovatelského svazu v březnu 1959 jako exemplum odsouzeno a zbývající část jeho nákladu byla stažena z prodeje. Očekávané autorovy existenční potíže se omezily na jeho nucený odchod z místa zástupce šéfredaktora časopisu Světová literatura a v několikaletý tichý zákaz publikovat. Osudy románu tak v podstatě naznačily meze, kam se v danou chvíli mohlo ubírat zpochybňování norem a problematizování ideologických konstant, jimiž mělo být utvářeno historické povědomí a sebevědomí české poválečné společnosti. Znovu pak Zbabělci mohli vyjít až za poněkud změněné situace v roce 1964 (v zčásti přepracované, autorem však akceptované podobě). Události spjaté s vydáním Zbabělců Škvorecký zachytil v knize Samožerbuch (Toronto 1977, se Zdenou Salivarovou).

■ Jiří Weil, Arnošt Lustig a znovuobjevení židovského tématu

Součástí znovuoživení literárního zájmu o válku a okupaci na konci padesátých let byla aktualizace tématu, které se zejména v následujícím desetiletí stalo velmi frekventovaným: problematiky Židů, židovského osudu a holocaustu. V dobových souvislostech byla přitom akcentována zejména obecně

lidská složka tohoto tématu, tedy motivy degradace lidství nepřátelskou totalitní mocí (a z ní plynoucích pocitů strachu, ohrožení a vydědění) a naopak motivy spontánní lidské sounáležitosti a soudržnosti navzdory krutým okolnostem.

Takto orientované prózy přímo či nepřímo navazovaly na poválečnou tvorbu Jiřího Weila, zejména na jeho polodokumentární, existenciálně laděný román *Život s hvězdou*, jenž byl v roce svého prvního vydání (1949) velmi negativně přijat Ivanem Skálou a dalšími kritiky, kteří bojovali za socialistickou literaturu a považovali jej proto za exemplární případ „zbabělého poraženectví a kapitulantství“. Sám JIŘÍ WEIL, který po tomto odsudku nemohl osm let publikovat, se k židovskému tématu vrátil historickým románem *Harfeník* (1958) a zejména knihou *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958), kterou kritika zaznamenala jako pietní vzpomínku na holocaust. Próza psaná člověkem, jemuž se poštěstilo uniknout transportu a tím osudu židovského společenství, transponuje téma likvidace Židů do roviny tragédie o neodvratnosti osudu. Je důmyslně komponovaným textem, pracujícím s kombinací různých výpovědních rovin a jim odpovídajících stylových poloh, od strohé mluvy faktů ze seřadišť, dokumentárního výčtu transportů a počtu mrtvých až po biblickou intonaci navozovanou citáty ze Starého zákona.

Osobitou kompoziční výstavbou, kombinující fabulaci a specifické vyprávěcké gesto s historickými fakty a dokumenty, se vyznačuje také Weilovo poslední dokončené (a posmrtně vydané) dílo. Román *Na střeše je Mendelssohn* (1960) je složen z několika paralelně rozvíjených dějových pásem, jež jako sémantický princip propojuje střídání obrazu ustrnulého člověka a sochy „v pohybu“; motiv sochy tu přitom má funkci v podstatě synekdochickou: představuje úděl celého židovského společenství. První z dějových pásem prózy tvoří téměř reportážně podaný sled epizod prezentujících pražské působení jednoho z hlavních tvůrců protizidovských zákonů Reinharda Heydricha a atentát na něj. Heydrichův příkaz odstranit ze střechy Rudolfiny sochu Žida Mendelssohna pak vtahuje do sítě příběhu další děje: válečné osudy dvojice dělníků, kteří příkaz provedli, a řadu dílčích příběhů spojených bizarností postavení, v němž se Židé za okupace ocitli. Konstrukce díla vzbudila rozpaky; kritika postrádala scelující epický princip, nebo naopak důsledné uplatnění principu románu reportážního. Neobvyklou kompozicí románu však autor-vyprávěč zdůraznil svou roli pouhého zprostředkovatele výseku okupační reality, která odkrývá absurdní logiku nacistické moci a generuje tragické, ale i tragikomické situace a příběhy.

Významným impulzem k rozšíření zájmu o židovské téma se staly knihy ARNOŠTA LUSTIGA *Noc a naděje* a *Démanty noci*, vydané krátce za sebou v průběhu roku 1958. Oba povídkové soubory exponovaly židovské téma v obrazech života v ghettu, ve svérázném světě s vlastními zákony a vlastní morálkou. Zdrojem Lustigova autorského gesta byla snaha o maximální autenticitu

vyjádřeného prožitku, která v kontextu české literatury znamenala radikální popření dosud závazné historizující a objektivizující perspektivy. Jeho prózy zpravidla vyrůstají z věčného záznamu nepřikrášlené každodennosti ghetta a variují motivy vyčlenění, ohrožení, úzkosti, strachu. Velké míry deheroizace tématu přitom Lustig dosáhl již volbou protagonistů jednotlivých povídek – ke svému boji nedostatečně vybavených postav z okrajových věkových skupin (dospívajících dětí, případně starců), ale i tragickým zakončením většiny příběhů. Vnější charakteristiky postav i obraz vnějšího světa jako historického časoprostoru jsou přitom stlačeny na minimální mez. Postavy, uvězněním zbavené dosavadních sociálních i mravních jistot, si svůj přítomný svět teprve vytvářejí. Hraniční stavy bídy, hladu, bezpráví a neustálá blízkost smrti je vedou k činům, jejichž prostřednictvím hledají mravní řád nutný k zachování lidství, k naději, lásce a soudržnosti; jejich osud však většinou končí v pasti předurčeného.

Posun vyprávěčské perspektivy do světa vnitřního prožitku a maximální zhuštění výrazu plného nápovědi a zámlk otevírají čtenářům druhý, skrytý významový plán. Vyzvání individua z času objektivní „dějinné nutnosti“ je podtrženo i charakteristickým „rozpínáním okamžiků“ rozhodujících činů, autonomizací času naléhavého prožitku na čase vnějšího světa.

Lustigovy první soubory povídek – z nichž *Démanty noci* jsou kompozičně scelenější a prozrazují větší pevnost hledaného lyrickoepického výrazu – předznamenaly autorovu další tvůrčí cestu, ale také širší konjunkturu existenciálně nahlíženého židovského tématu v próze šedesátých let. Lustig sám se ovšem nejprve pokusil z námětového okruhu prvních dvou knížek vystoupit a nahlédnout židovské téma z jiného úhlu. V knize *Ulice ztracených bratří* (1959) se soustředil na bizarní evokaci atmosféry prvních poválečných let a na příběhy mladých lidí, jež prožitek války natrvalo vyšinul z normálu. Většinou dosti složitě komponované krátké prózy v náznacích obnažují nezakotvenost protagonistů, ztracených existencí, které přišly o kontakt s nejbližšími a často i o schopnost žít a z přítomného světa unikají do dobrodružství a fantazie. Ústřední, nejrozsáhlejší próza souboru *Můj známý Vili Feld* (po přepracování vydanou samostatně roku 1961) autor pojal jako prolínání dvou časových a dějových pásem: válečné minulosti a poválečné přítomnosti. Vyprávění v četných retrospektivách zpřítomňuje osudy titulního hrdiny, paradoxně zdolávajícího všechna úskalí okupace a života v ghettu snáze než vlastní neschopnost zakotvit v poválečném světě. V pozadí Lustigovy prózy se rýsuje idea konfrontace dvojího postoje k životu, v závěrečném finále pak motiv vykořenění, jenž se stal ústředním tématem následující prózy.

Novela *Dita Saxová* (1962) je dějově rovněž situována do doby poválečné, do vnějškově poklidného prostředí pražského domova osiřelých židovských dívek, jejich prvního útočiště a přestupné stanice. Základní ideou autora a intencí díla je tlumočit složitost života těch, „kteří se vrátili z války příliš mladí, než aby



Arnošt Lustig

mohli být ponecháni jen sami sobě, a příliš vyspělí, než aby někomu dovolili, aby se o ně staral“. Válka je tu pojata jako hrůzné dědictví, jež po „zákonu rasy“ a nacistické zvrle vzala mladým Židům dětství, rodiče i zázemí, do něhož by se mohli vrátit, a vrhla je do nové izolace, z níž hledají únik. Z tříště každodenních zážitků a drobných epizod modeloval Lustig portréty dívek a chlapců, především titulní hrdinky: její příběh tvoří kompoziční osu románu, jeho peripetie pak prostor a příležitost nahlédnout do jejího vnitřního světa, kde hledá zakotvení v efemérních vztazích a naplnění v neméně efemérních snech o krásném životě, jak si jej představovala v zajetí ghetta. Těžiště románu vytváří lehce načrtnutá síť psychologických sond, které ve zpětném pohledu jako by teprve dávaly smysl tra-

gickému vyústění příběhu protagonistky – smrti jako logickému následku „nejtěžšího válečného zranění“, tj. ponížení, jež ji zlomilo a jemuž nakonec podlehla.

■ Tradiční podoby svědectví o okupaci a holocaustu

Tvorba Josefa Škvoreckého a Arnošta Lustiga znamenala na sklonku padesátých let výrazné gesto, které zřetelně proměňovalo obrysy české literatury. Oživení zájmu o okupační náměty v tomto období nicméně přineslo i literární produkci, která se s dosavadní literární tradicí nedostávala do takového kontrastu a rozmanitými způsoby rozvíjela postupy předchozího desetiletí. I když je například příznačné, že v této době z beletrie začala ustupovat obvyklá odbojářská tematika (přesunovala se do literatury faktografické), někteří autoři, zejména moravští, se jí drželi až do hloubi let šedesátých. Patří k nim Jiří Kronek s románem *Chlapi* (1965), založeném na dokumentárním materiálu o partyzánském hnutí na Valašsku, Oldřich Šulěr s obsáhlou románovou kronikou *Na smětech nohách* (1966) nebo Jiří Jobánek s prózou *Havárie* (1964), v níž se odbojářské téma propojuje s tradičním příběhem-schématem milostného trojúhelníku a motivem zrady.

Někteří autoři zřetelně usilovali o nový přístup k tématu, jejich snaha o postžení vnitřního světa člověka a o individualizaci vypravěčských postupů se však srazila s konvenčními, ideologizujícími východisky. Analýzu individuální

viny a hledání vykoupení učinil PAVEL NAUMAN ústředním motivem souboru tří válečných novel *Lítice* (1959). Civilním výrazem, monologicky introspektivním charakterem a laboratorním pojetím vyprávění koncentrujícího se na problematiku viny navazuje kniha na existenciální linii české prózy. Ideové pozadí řešení ústředního problému ovšem do textu vnáší mnohokrát použité rekvizity jako boj na barikádách či dominanci neproblematizovaného dělnického, případně národního kolektivu, který tu je reprezentantem „soudu života“, před nímž vždy chybný jedinec stojí bez možnosti odpuštění. O nepřímé sdělovací postupy paraboly se opírá novela KARLA PTÁČNÍKA *Strach* (1961), která v postavách sovětského a německého vojáka konfrontuje dva rozdílné mravní světy, spoléhá se ovšem na předem dané, ideologicky motivované rozhraničení dobra a zla.

Zájem o okupační tematiku byl doprovázen i vydáváním děl, v nichž šlo o návrat až k tématům a postupům bezprostředně poválečným. Dobová konjunktura tématu války stála v pozadí nového společného vydání dvou částí rozsáhlého cyklu FRANTIŠKA KUBKY s titulem *Mnichov a sto dvacet dní* (1961) a zvláště románu VLADIMÍRA PAZOURKA *Demarkační čára* (1960). K okupaci se vrátil také BEDŘICH GOLOMBEK v povídkovém souboru *Perleťová květina* (1959), který shrnuje několik drobných příběhů z všednodenního života, nebo KAREL MEJSTRÍK ve výjevech z vesnického prostředí *Smrt a les* (1959), laděných do baladické tóniny. A. C. NOR druhý díl volné trilogie *Zmučená zem* (1964) budoval v základní struktuře jako román historický, s důrazem na dramatické zápletky, BOHUMÍR POLÁCH v *Městu v temnotách* (1960) oživil některé motivy reportážní povídky z knížky *Návrat z jedné války* (1947), které začlenil do melodramaticky intonovaného obrazu života okupačního Brna, zvláště života jeho německé a kolaborantské „arizační“ společenské složky. S využitím ozvláštňující perspektivy se vrátila k tématu květnového povstání JARMILA SVATÁ, a to v próze *Pět dnů* (1959), v nichž události „velkých dějin“ podala jako ozvuk, který proniká do sklepního krytu a domovního bytu, a překryla jej prožitkem dítěte, jež vše „filtruje“ svou fantazií. Autorčin pokus o experiment však sklouzl až do sentimentální polohy.

Ke starší generaci autorů, která na počátku šedesátých let prezentovala především židovské téma, náleží také JOSEF BOR a FRANTIŠEK KAFKA. Oba se vraceli k okupační minulosti a životu v ghettu jako k osobnímu prožitku a svědectví. Josef Bor formou románové kroniky, jejíž osu utváří obraz jedné židovské rodiny, rozvíjí všední i bizarní osudy Židů od okamžiku transportu přes uvěznění v terezínském ghettu až po smrt (*Opuštěná panenka*, 1961). V Kafkových *Krutých létech* (1963) naopak dominuje osobitá, figurální kresba obyvatel ložského ghetta a bizarní tvářnost života s jeho tradicí posvěcenou hierarchií, do níž jen obtížně vrůstají první transporty českých Židů. Obě díla, oscilující mezi mozaikovitostí a snahou stmelit tvar osobně zaujatou vypravěčskou perspektivou a beletristickými postupy, více než literárně novým uchopením tématu

upoutávají působivou autenticitou původního prožitku. Zvláštní místo zaujímá v tomto kontextu Borova drobná próza *Terezínské Rekviem* (1963), budovaná jako záznam příprav židovských umělců na provedení Verdiho Rekviem, neustále narušovaných neúprosnou logikou života v ghettu. Je to hold umění, vrcholící v působivé scéně premiérového provedení (před terezínským gestapem), v níž pokorné, ztišené Verdiho finále přechází do drsného akordu vzdoru proti osudu společenství předurčeného k smrti.

■ Válka očima válečné mládeže

Nejvyšších hodnotových poloh literatura s tématem války dosahovala v těch dílech, kde vyjadřovala osobní zkušenost, a zejména tam, kde vyrůstala z osobního prožitku příslušníků mladé generace, kterou tato zkušenost zasáhla v nejcitlivějším věku. Nepřekvapí proto, že v celé řadě dalších děl s okupační tematikou je dominantní generační podtext. Lze dokonce mluvit o konjunkturu děl o „okupačním mládí“ z pera autorů, kteří okupaci a válku prožili jako mladiství či v prvních letech dospělosti – ať již v podmínkách ghatt a koncentračních táborů, nebo častěji v dusné okupační atmosféře.

Na počátku této vlny stojí – vedle Škvoreckého Zbabělců a Lustigových souborů povídek – novela JANA OTČENÁŠKA *Romeo, Julie a tma*, vydaná také v roce 1958 a zfilmovaná roku 1960 Jiřím Weissem. Otčenášková novela rovněž vyjadřovala dobovou fascinaci krutým židovským osudem, nicméně jej nahlížela z pohledu majoritní české společnosti. Tradiční milostný syžet transformovala do emotivně působícího příběhu lásky dospívajícího českého mladíka a židovské dívky skrývající se v Praze během heydrichiády. Otčenáškův přístup k problematice dospívání, odpovědnosti a hledání smyslu života po tragické zkušenosti nese některé znaky starší poetiky: postavy jsou rozvrženy podle třídního schématu a autor usiluje exponovat situace a myšlenky tak, aby spíše než individuální prožívání skutečnosti vyjadřovaly obecnější ideje. Souběžně se mu ale podařilo jednotlivé figury nahlížet z jemnější a odstíněnější perspektivy a dát jejich kresbě psychologický rozměr. Tragické vyústění sugestivní a čtenářsky velmi úspěšné prózy přineslo také nový motiv v reflexi okupační reality: pocit bezmoci, rodící se ve vědomí Čecha, který prožívá konfrontaci své osobní situace s tragickým předurčením své židovské milé, a tedy i vlastní možnost alespoň relativní volby mezi tím, zda zemřít, nebo přežít.

Většina generačních pohledů na válku byla signifikantní pro dobovou snahu nazírat válečnou minulost zdola, bez patosu, heroizace a ideových klišé, z pohledu mladých, prizmatem jejich zážitků a problémů citových a etických.

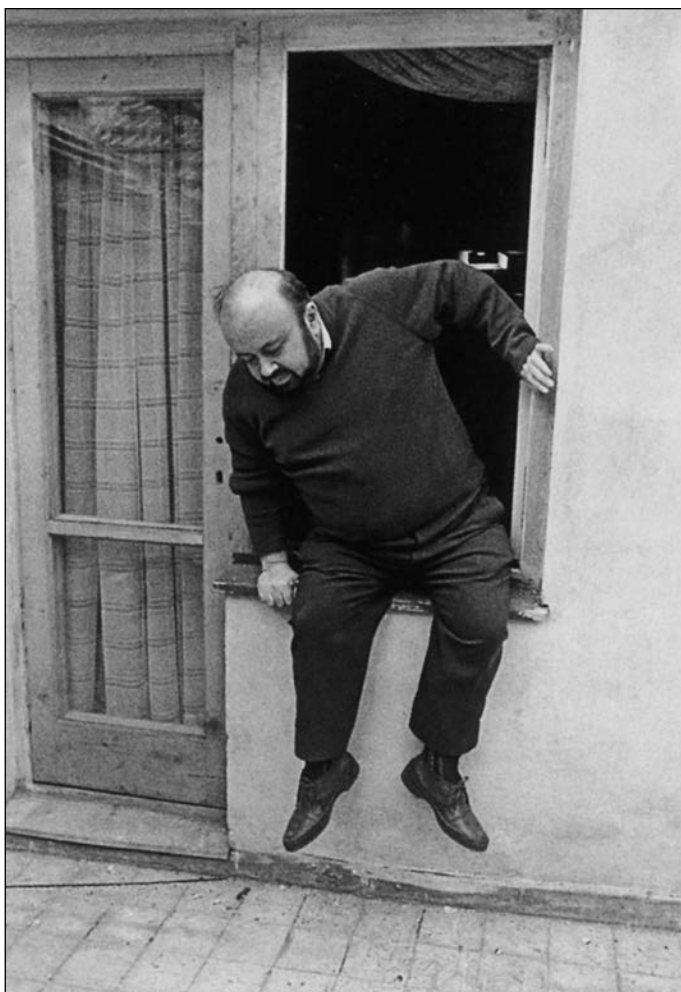
K šrámkovské tradici se napříkld hlásí novela ALEXEJE PLUDKA *Dvě okna do dvora* (1959), příběh rozumového, citového a smyslového dozrávání chudého chlapce, kompo-

novaný jako komorní skladba o čtyřech kapitolkách, rozvíjejících motivy stesku, vzdoru, hrdoosti a touhy. Dominance milostného motivu je příznačná pro lyricky laděný debut **JIRÍHO JOBANKA** *Lodička* (1959) o dospívání mladých hrdinů v prostředí protektorátního Brna. **KAREL HOUBA** v prozaickém souboru *Po noci jitro* (1959) sice staví mladé hrdiny do vyhrocených situací, například do prostředí totálního nasazení, jsou to však více situace, jež navozují příležitost k úvahám na téma cti a necti, lidskosti a podobně než dramatické prožitky formující charakter protagonistů. Inklinace k takto pojaté charakterologické kresbě je vlastní i následující knize *Skrze skutky jejich* (1962), která se sice vymyká z linie prózy generační, nicméně je příznačná pro autorův způsob ideové profilace protagonistů – vězňů na útěku – zpětnými návraty k minulosti, k jejich životním příběhům před zatčením.

Zřetelným rysem řady těchto próz byla také tendence ke komornějšímu ladění a zužování dramatickosti dění na otázky, jež mají stav a smýšlení generace dokumentovat v jejich obecné a spíše citové rovině. To lze pojímat jako reakci na příkré oficiální zatacení Škvoreckého Zbabělců, které na přelomu padesátých a šedesátých let vymezilo generačním výpovědím a kritickým bilancím okupační minulosti úzké, ideově limitované pole. Současně to však bylo i výrazem dobové nechuti mladé generace k jakékoli hrdinské stylizaci. Příznačně tuto situaci vystihl ohlas novely **MILENY HONZÍKOVÉ** *A když byl čas* (1960). Její příběh o skupině mladých odbojářů-gymnazistů s autentickým základem vyvolal tázání kritiků po smyslu a možnostech tragicko-heroického ztvárnění okupační tematiky, především otázku, zda v tomto případě nejde jen o ideologicky motivovanou konfrontaci hrdinství generace válečné s „živořením“ generace současné a její zahloubaností do soukromých, intimních problémů.

V daném kontextu zaujímá osobité místo próza **EDUARDA PETIŠKY** *Než uzrají muži* (1960), která je vybudována z volně spjatých dějových epizod-kapitol, uvedených vždy verši navozujícími určitý základní motiv. Jednotlivé epizody jsou působivými sondami do světa dětí, které prožívají – na pozadí světa dospělých a v konfrontaci s nimi – dobu bezprostředně předválečnou až po dospívání v závěru okupace.

Ne vždy musela mít generační výpověď o válce charakter přímého vyjádření osobního zážitku, v některých případech autoři volili pro formulaci svých pocitů metaforičtější postupy. Na úzkém tematickém výseku válečného i bezprostředně poválečného života rozvíjel a obměňoval **LUDVÍK AŠKENAZY** motivy destruktivního působení války v drobných povídkách souboru *Psí život* (1959) a v prozaických miniaturách sbírky *Vajíčko* (1963). Autor volí perspektivu ozvlášťujícího podání událostí a situací s důrazem na paradox, jemnou ironii či fantazii spojenou s dětským vnímáním světa. Zatímco v prvním souboru transponuje tyto motivy do emotivně laděných příběhů zvířat, bezbranných obětí války, jež jsou vtahovány do sféry nacistického zla nebo podléhají, podobně jako lidé, následkům stresů z válečných bojišť, v souboru *Vajíčko* podkreslují obrazy válečných hrůz (například lidickou tragédií zprostředkuje lyricky



Ludvík Aškenazy

laděným příběhem-hrou nic nechápajícího dítěte). Centrem Aškenazyho miniatur se stává většinou jediná situace a příběh, který končí vzápětí poté, co začal: „kariéra“ vězně-kuchaře končí – aniž by ukojil hlad jedinou rozinkou – pádem do koše potravin s kopou vajec a smrtí; milostný příběh židovského Romea a dcerky velkouzenáře vyladuje autor do laskavě humorné prozaické pointy. Aškenazyho protiválečné prózy představují přesvědčivé zvládnutí prozaické miniatury, míscí laskavý humor s ironií až sarkasmem, poetickou obraznost se smyslem pro syrovou až drastickou realitu. (Prostřednictvím podobenství protínajícího lidské osudy s osudem zvířat se tématu války zmocnil také PAVEL NAUMAN v povídkovém triptychu *Menší zvířata* z roku 1960.)

Bilanční próze *Zed'* JAROSLAVA PUTÍKA (1962) bylo částí kritiky přisouzeno místo na rozhraní prózy publicistické a umělecké. Je to próza výrazně

intelektuální, která se rozchází zcela s tradičními syžetovými a fabulačními postupy. Vyprávění je tu druhem samomluvy (přesněji dialogu s pomyslnou postavou), která vyjadřuje schizofrenní stav bývalého vězně koncentračního tábora zápasícího se smrtí, a současně projevem jeho podvědomí. Z mnohvrstevných myšlenkových a psychologických pochodů, z útržkovitých evokací života v koncentračním táboře, vzpomínek na přátele i reflexí fyzických stavů vyrůstá výpověď o mezní situaci člověka, o jeho pochybnostech a nejistotách mířících – podle vlastních autorových slov – k otázce, zda láska, přátelství a obětavost se ještě mohou uplatnit v plynových komorách nebo v krátech po výbuších.

Novelistický debut **HANY BĚLOHRADSKÉ** *Bez krásy, bez límce* (1962) obměňuje téma židovského údelu. Příběh starého židovského lékaře, který čeká na předvolání k transportu, netvoří hlavní kompoziční osu díla a osud, jenž ho čeká, není dominantním motivem rozpínajícím dějovou linii do tragických rozměrů. Zasazen do prostředí jednoho domu a vtažen do jeho dění motivem pomoci, již hrdina poskytne jako lékař jedné z rodin ukrývajících odbojáře, se stává centrem, vůči němuž se vyhraňují a vybarvují charaktery obyvatel domu. Jsou to sondy, které v krátkých záběrech (střídá se v nich perspektiva autorského vypravěče s vnitřní perspektivou postav) míří – bez hlubších psychologických analýz – k otázce, čeho je vlastně obyčejný člověk vystavený strachu a nebezpečí schopen.

Ze stejné tematické oblasti vyrůstá povídkový soubor **JOSEFA ŠKVORECKÉHO** *Sedmiramenný svícen* (1964), z hlediska významové výstavby složitě instrumentovaný. Na rozdíl od prózy Hany Bělohradské je napůl vyprávěním vzpomínkovým, napůl těžší z již hojně využitých motivů i námětů. Dominantním pásmem je tu sled příběhů, především tragických osudů Židů, podaných z účastnické a pozorovatelské perspektivy vypravěče Dannyho. Vyprávění se pohybuje v rozmezí mírně cynické reference (o okupační zbabělosti) a emočně laděných a etickým patosem prostoupených obrazů tragédie Židů a lidí kolem nich. Dannyho part, jehož dikce připomíná vypravěčské ladění románu *Zbabělci*, uvozují a prostupují vzpomínkové promluvy židovské dívky (od transportu až po hořké zkušenosti a zklamání z okolností návratu domů): tyto promluvy navazují v různých kombinacích – kontrastně nebo souhlasně – na příběhy vypravěče Dannyho, který zase naopak občas přejímá její part nebo ji činí objektem svého vyprávění.

Většina generačních okupačních retrospektiv inklinovala spíše k drobnějším žánrům, zatímco próza **JANA OTČENÁSKA** *Kulhavý Orfeus*, jejíž vydání v roce 1964 tuto linii mnohotvárných a protichůdných výpovědí víceméně uzavřelo, má tvar výpravného, syntetizujícího společenského „románu postav“. Autor v něm na historickou scénu předposledního a posledního roku okupace uvádí své vrstevníky a v řadě dějových pásem rozvíjí jejich dramatické životní, milostné a názorové osudy. Konfrontace proměňujících se názorů příslušníků

jednotlivých společenských vrstev a tříd, jejich bloudění a hledání má přitom umělecky zprostředkovat konflikt osobního a nadosobního zájmu, problém angažovanosti a nezaujatosti; v tomto smyslu je Kulhavý Orfeus románovou polemikou především s individualismem a existencialismem. Jestliže významnou součástí kompozice díla jsou retrospektivy nazírající příběhy z vnitřní perspektivy postav (které Otčenášek v souladu s obecným dobovým povědomím neheroizuje a v epizodách popisujících konspirační aktivity i mírně ironizuje), současně se tu autorský vypravěč nevzdává dirigentského stanoviště, z nějž rozvrhuje významový plán díla a jeho myšlenkové vyznění. Podle apriorních ideových předpokladů konstruuje charakteristiky jednotlivých postav a společenských skupin, přisuzuje jim zástupnou funkci prostředníků v nadosobním sváru idejí. (Nezamýšleným důsledkem Otčenáškovy textu bylo zřetelné vytříbení stanovisek dobové literární kritiky, když se nad textem vášnivě střetli ortodoxní marxisté se zastánci svobodnějších interpretačních modelů.)

Proklamativní rovnítko dříve kladené mezi komunisty a opravdovost prožívání a nezlomnost charakterů zčásti problematizuje generační román *Vzadu sedím já* (1966). Jeho autor MILAN JARIŠ v něm zachytil vlastní zkušenost z předválečného komunistického hnutí a z odboje. Prostřednictvím obrazu skupinky přátel, která je za války ohrožena v důsledku dosti naivní konspirace, vykresluje rozdílné životní postoje a dospívání jednotlivých figur. Rozvleklost děje a nadměrná popisnost stojí v protikladu k dramatickým dějovým a dějinným posunům, jež se román snaží obsáhnout.