

# Rehabilitace populární literatury

Návrat čtenářů, autorů, překladatelů a nakladatelských redaktorů k populárním žánrům, tendence k opětovné specializaci zábavné četby a postupné rozšiřování její nabídky se na přelomu padesátých a šedesátých let staly faktem českého literárního života. Původní izolované autorské či vydavatelské experimenty, zprvu jen posouvající hranice úzkého budovatelského konceptu literatury, postupně přerostly ve spontánní a mnohostranný proud literárních aktivit. Na sklonku padesátých let bylo již zřejmé, že „populárnější“ podoby literatury nelze ze soudobého kulturního života vyřadit, a začalo se připouštět, že alespoň část knižní produkce může mít i čistě zábavné zaměření. Nadále přitom trvaly nároky na kvalitu takové tvorby – předpokládalo se, že si zábavné žánry mohou zachovat svou čtenářskou přitažlivost, aniž by hodnotově poklesly na úroveň komerčního „braku“.

Naznačený obrat nalezl své zdůvodnění i v rámci marxistické estetiky: „Je tedy nesporné, že hlavní funkcí detektivky vzhledem ke společnosti je zábavnost. A to zábavnost v plném nezkresleném slova smyslu, pojatá jako kulturní hodnota“ (Jan Cigánek: *Umění detektivky*, 1962). Představy z počátku předchozího desetiletí o socialistické literatuře jako nové, vyšší etapě české literární tvorby a čtenářství se na počátku šedesátých let přetvořily v ideál literatury rozvíjené ve dvou souběžných, kvalitativně si blízkých liniích – umělecky pronikavé a kultivovaně zábavné. Takové pojetí vyhovovalo tradiční české představě o kulturním poslání malého národa a zároveň souznělo se soudobou interpretací marxismu, v níž se socialismus promýšlel jako společenský projekt, jehož dějinná převaha se potvrdí až tehdy, dá-li člověku skutečně možnost rozvinout veškerý svůj potenciál, naplní-li všechny jeho antropologicky dané potřeby, podnítlí-li celý rejstřík jeho etických, estetických, kulturních a tvůrčích schopností.

Této koncepci vycházel vstříc i státem řízený vydavatelský systém, kde subvencovaná nakladatelství, ekonomicky nezávislá na kulturních představách nejširších vrstev, směřovala svou produkci k vyšším úrovním populární kultury či k oblastem jejího prolínání s literaturou uměleckou. Rehabilitace populární literatury se promítla do vzniku nových knižnic, které začaly zpřístupňovat klíčové žánry, autory a tituly zábavné četby od konce 19. století do současnosti. Nakladatelství Mladá fronta ustavilo pro dobrou zábavnou četbu

ediční řady Kapka a Smaragd, nakladatelství Svět sovětů edici Dobrá dobrodružná díla a nakladatelství Naše vojsko obnovilo edici Napětí, existující již v období 1945–48. Podstatnou změnou bylo, že se tyto knihovny orientovaly na dospělé publikum; do této doby se snahy o otevření prostoru pro dobrodružnou a fantastickou četbu realizovaly zpravidla ve sféře literatury pro mládež. Většina z nových či obnovených sbírek „knih pro každého“ (název Kapka byl zkratkou tohoto hesla) přitom startovala v zimě 1957–58. „Objev“ čtenářské zábavnosti a s ní spojené lehkosti, hravosti a nezávaznosti tedy byl – stejně jako rostoucí zájem o divadla malých forem, populární hudbu, jazz, swing či rock-and-roll – součástí obecnější proměny kulturní atmosféry. Mezi všemi těmito edicemi vynikla detektivní řada 3x..., vydávaná od roku 1963 Státním nakladatelstvím krásné literatury a umění. Každý její svazek vždy představoval třemi vybranými texty výrazné – především západní – autory kriminální prózy.

Pro populární žánry se v české literatuře šedesátých let otevíral specifický a v mnoha směrech neopakovatelný prostor. Původní otázka, zda populární literatura „ano“, či „ne“, byla transformována a nahrazena hledáním, jak novou zábavnou četbu zformovat, aby se mohla integrovat do literatury s uměleckými ambicemi.

Inspirace se hledala v zahraničí, přičemž se oficiálně kladl důraz na podněty literatury sovětské, zvláště po literárněkritické a literárněvědné „legalizaci“ dobrodružné a detektivní beletrie na moskevské konferenci, pořádané roku 1958. Ukázkou raných sovětských snah o adaptaci schémat senzační četby přineslo například české vydání parodického thrilleru Marietty Šagiňanové z počátku dvacátých let *Mess Mend aneb Američané v Petrohradě* (1958), opatřené autorčiným doslovem o historických a kulturních souvislostech prózy. Sovětský příklad však na prahu šedesátých let zdaleka již nepůsobil izolovaně, česká literatura si uvědomovala i aktuální kontext kultury západní. Jen několik málo let od velmi úspěšného amerického vydání (1953) bylo například do češtiny uvedeno naléhavé podobenství *Raye Bradburyho 451° Fahrenheita* (1957), katastrofická vize masové, odlidštěné, militární společnosti, v níž je nadvláda otupujících konzumních hodnot zajišťována totálním zákazem všech knih, jejich hromadným pálením a pronásledováním čtenářů. Doslov Josefa Škvoreckého přitom poukazoval na tendenci k intelektuálnímu „zhodnocování“ vědeckofantastického žánru ve světě, který proniká „za hranice laciné zábavy do oblasti literatury umělecké“ a potlačuje dobrodružný syžet ve prospěch ideologicko-filozofické spekulace o paradoxech a rizicích moderní civilizace.

Podrobnější výklad tohoto trendu i jeho zasazení do historie žánru přinesl esejistický seriál *Marsyas USA*, který Škvorecký napsal s Lubomírem Dorůžkou a Františkem Jungwirthem a uveřejnil v prvním až třetím čísle *Světové literatury* v roce 1958. Jednotlivé kapitoly seriálu byly po vzoru Karla Čapka věnovány příznačným fenoménům

současné západní masové kultury: kriminální a vědeckofantastické beletrii, erotickému tisku, paperbackovým edicím, kresleným seriálům (komiks) a románovým bestselerům. Smyslem přehlídky bylo odlišit pokleslé a „nebezpečné“ podoby populárních žánrů od podob „nosných“, nabízejících žádoucí impuls k dalšímu kulturnímu a uměleckému vývoji. Takový přínos nabízela podle autorů seriálu jednak vědecká fantastika, jednak detektivní literatura. Seriál zvláště vyzdvihl do té doby u nás prakticky neznámou poetiku americké tzv. tvrdé školy, upozornil na „realistické portrétování násilí“ v románech Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera i na jazykové gesto těchto autorů, čerpající z hovorových a slangových vrstev americké angličtiny a prozrazující společná východiska s moderním vypravěčstvím Hemingwayovým. Připravoval se tak již překladatelský program pro šedesátá léta (Hammett vyšel česky v roce 1963, Chandler roku 1965). Zároveň seriál *Marsyas USA* naznačoval, na jakých základech a žánrech by měla stát původní česká zábavná četba, aby se nestala nebezpečnou „periferií“ socialistické literatury, ale – slovy autorů seriálu – její přívětivou okrajovou čtvrtí, „kam si lidé půjdou odpočinout tak, jako si do literárního centra chodí pro zážitky, které zmnožují život“.

## ■ Kriminální próza

Budovatelská kultura poznamenala českou kriminální prózu ideologizací jejích klíčových rysů. Žánrotvorný motiv zločinu měl sice v literatuře padesátých let velmi exponované postavení a patřil k nejméně frekventovanějším tématům, nicméně byl interpretován způsobem, který ho zbavoval jeho fascinující tajemnosti a současně kladl zábrany detektivce jako nezávazné literární hře s předem neznámým viníkem, jenž má být odhalen pomocí logického úsudku či intuice. Zločin byl v budovatelské literatuře vnímán jako součást historické konfrontace „starého“ a „nového“ světa. Nebyl tedy nahodilým vybočením z řádu lidských věcí, nevypočitatelným selháním a individuálním překročením hranic obecně sdílených hodnot, nýbrž útokem na principy nového života vedeným reprezentanty překonávané minulosti – třídně determinovanými reakcionáři, sabotéry či špiony vysílanými ze zahraničí. Každý kriminální skutek tak byl vlastně klasifikován a odhalen předem: byly známy jeho kořeny a projevy i nutnost a způsob jeho potrestání.

Třídní predestinace zločinu a jeho spojování s neblahým dědictvím „starého“, předrevolučního světa zůstala přítomna i v tematickém repertoáru české detektivky šedesátých let. Ztratila ovšem své dominantní postavení a byla různými způsoby významově obohacována. O psychologické či sociologické prohloubení tématu se kolem poloviny dekády pokusili EDVARD VALENTA (*Dlouhán v okně*, 1965) a PAVEL NAUMAN (*Dlouhý stín času*, 1966). Oba autoři, ať už svým prózám dali více kritický (Nauman), nebo nostalgický (Valenta) tón, pojímali současnou českou společnost jako navenek sice jednotnou, vnitřně však

dosud rozpolcenou sociální strukturu, kde nové elity a kulturní vzorce jen pomalu prorůstají někdejší měšťanskou tradicí.

Kolem roku 1958 se česká kriminální próza začala třídnímu a politickému pojetí zločinu vzdalovat a stále více se přikláněla k tradičnějším detektivním syžetům postaveným na momentu záhady a jejího odhalování. Příkladem kombinace detektivního syžetu se špionážní zápletkou může být román EDUARDA FIKERA *Kilometr devatenáct* (1960), vystavěný na schématu spiknutí dirigovaného ze západních ambasad. Naopak *Série C-L* (1958), dříve vydaný román z této dvojice, již autor ukončil svou sérii příběhů o rozvázném kontrarozvědčiku Kalašovi a jeho „pravé ruce“, mladém, nápady komicky hýřícím detektivu Karlíčkovi, je již dokladem tendence k rehabilitaci tradičního detektivního syžetu. O vlakové loupeži na trati Praha – Bratislava vypráví způsobem, který nezakrývá, že v jádru jde o typickou detektivní deduktivní hádanku postavenou na otázce, jak mohla být z uzavřeného prostoru jedoucího kurýrního vozu odcizena milionová emise bankovek. Potřebu zaštitit „obyčejnou“ detektivku poukazem na závažnější rozměr příběhu naplnil jen prolog k románu, v němž autor zdůrazňuje příčinnou spojitost mezi zvrácenou psychologií pachatelů a nelidským běsněním světa v letech velké války.

Obdobné snahy rehabilitovat zábavnou četbu a zároveň ji společensky ukotvit způsobem, který by neopakoval třídní a politické stereotypy předchozích let, byly pro přelom desetiletí příznačné. EMIL VACHEK v románu *Černá hvězda* (1959) po čtvrtstoleté přestávce navázal na sérii svých příběhů o inspektoru Klubíčkovi a vyfabuloval příběh o honbě za zázračnou zbraň, jejíž formule, ukryté v Čechách, se snaží zmocnit pohrobci nacismu.

V pozdější české kriminální beletrii šedesátých let příběhy o hrozbě ze strany německých revanšistů, o zločinných aktivitách těch, kdo prohráli druhou světovou válku, nalézaly uplatnění jen na nenáročném okraji dobové produkce, na přechodu mezi četbou pro mládež a pro dospělé. Tyto motivy se objevovaly ve špionážně-dobrodružných románech PAVLA HEJCMANA (např. *Případ Anthrax*, 1963) či KARLA FABIÁNA (vl. jm. Eduard Kirchberger; *Psí komando*, 1959).

Odlíšný způsob aktualizace detektivního syžetu přinesl román KARLA MICHALA *Krok stranou* (1961), v němž mládí protagonisty, osobní perspektiva a humoristická stylizace vyprávění otevíraly prostor k ironickému glosování kariérismu, vnějškové angažovanosti a ke generačnímu odmítnutí zastaralých názorů na policejní práci, odkazujících ke kulturně-spoolečenskému kontextu padesátých let. Michalův román představoval pokus, jak při zachování rozhodující role detektivní zápletky a zábavného charakteru díla rozšířit kriminální prózu o motivy, jimiž by se zapojovala do aktuální diskuse o morálních principech současného života.

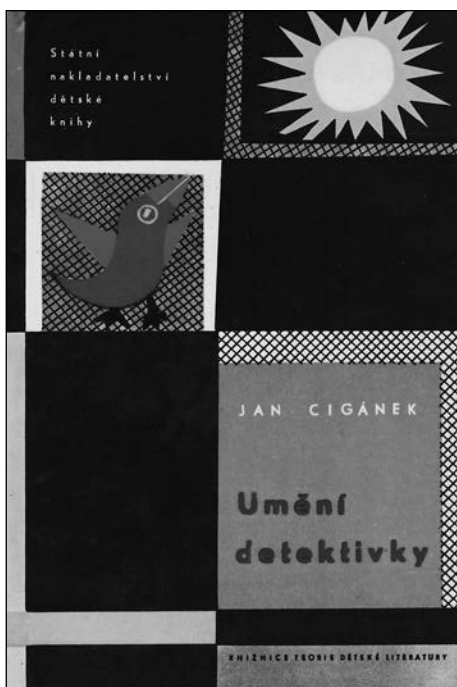
Společným jmenovatelem úsilí o novou detektivní prózu se na počátku šedesátých let stalo hledání takového žánrového tvaru, který by ji sblížoval se společenskou skutečností. Četné příspěvky literární kritiky, historie i teorie kladly důraz na realističnost a poznávací roli detektivky. Estetik a literární kritik Oleg Sus, který s programovým zaujetím novou produkci zábavné četby soustavně glosoval, měl za to, že konečně nastala situace, kdy se detektivka může stát způsobem „noetické práce“ a detektiv „rozvědčikem života“, tedy může plnit funkci, jež mu byla vinou trivializace žánru v minulosti upírána. Ke stejnému tématu se v příležitostných i zásadnějších časopiseckých statích, předmluvách, doslovecích a posléze knižních studiích vraceli mimo jiné Jan Cigánek, Zdeněk Heřman, Antonín Jelínek, Vladimír Pazourek, Josef Škvorecký a Zdeněk Vavřík.

Požadavek sblížení detektivní prózy s konkrétní společenskou realitou zastřešoval široké spektrum kritických názorů i tvůrčích aktivit. V průběhu první poloviny šedesátých let se v jeho rámci vyhranily dva zcela odlišné způsoby „hledání skutečnosti“.

Prvnímu směru šlo o vytvoření zvláštní, tzv. socialistické detektivky, která by vycházela vstříc čtenářské potřebě poutavých námětů, ale současně respektovala jiné pojetí zločinu, spravedlnosti a policejní práce v socialistické společnosti. Toto pojetí žánru navazovalo na budovatelské kulturní normy – vycházelo z představy o založení „nové“ podoby určitého populárního žánru. Sepětí s kulturou předcházejícího období se projevovalo také v masivní ideologizaci socialistické detektivky, jež kladla důraz na paternalistické pojetí státu a detektiva si v duchu pedagogických představ, komunistické ideologii vlastních, představovala jako vychovatele kolektivu. Jako vzor pro autory pokoušející se o socialistickou detektivku sloužily reportážní povídky sovětského policisty a spisovatele Lva Šejnina.

Teoretickou formulaci takto pojaté detektivky přinesla kniha JANA CIGÁNKA *Umění detektivky* (1962), která již titulem propojovala významný okrajový žánr s velkou literaturou. Cigánek předpokládal, že v socialistické detektivní próze dojde k demytizaci zločinu a s tím i k odklonu od spektakulárních, „krvavých“ poloh žánru, jaké představovalo soustředění „kapitalistické“ detektivky na vraždu. Typ velkého detektiva, tajemného, geniálního „nadčlověka“, který – jako Sherlock Holmes – ohromuje okolí bezchybnými výsledky svého uvažování, měl podle něj ustoupit kolektivnímu pojetí pátrání. Vyšetřovatelé se pak z pouhých „pronásledovatelů“ měli proměnit v ty, kteří „pomáhají upevňovat nové normy společenského soužití“. Odhalení a trest tak podle Cigánka již neměly vyjadřovat jen triumf neosobního práva, ale i morální převahu socialistického kolektivu nad delikventem.

První pokus o tento typ socialistické detektivky představoval povídkový soubor KARLA TOMÁŠKA *Okresní oddělení* (1962, vl. jm. Tomáš Řezáč). Protagonistou Tomáškovy sbírky je kolektiv policistů ze služebny na periferii Prahy, hlavním tématem pak jejich snaha vykořenit ve svěřeném okrsku obyčejnou, všední



Obálka Gabriely Dubské, 1962

drobnou zločinnost. Kriminalisté tu vystupují jako permanentní hlídky, jejichž cílem je kombinací bedlivého sledování, pochopení a přísnosti předejít bujení zločinu a polepšit či napravit pachatele. Tomuto cíli pak odpovídá i symbolický koníček nestora týmu, který je vášnivým sadařem a opravuje vadný štěp všude, kde na něj narazí.

Na rozdíl od idylicky pojaté, poetikou všedního dne ovlivněné knihy Karla Tomáška byla ve dvojici povídkových sbírek **RUDOLFA JÁNSKÉHO** *Tady bezpečnost* (1966) a *Bezpečnost zasahuje* (1967, společný pseudonym Jana Vítka a Rudolfa Kalčíka) socialistická detektivka rozvinuta do podoby historického cyklu, který měl svědčit o společenském vývoji od roku 1945 do současnosti. Pevný ideologický rámec v nich utvářely

povídky o skutečných událostech, jako byl třeba ozbrojený útěk bratří Mašinů na Západ. Ty se v knihách střídaly s politicky neutrálními případy, volenými ovšem tak, aby byl čtenář zaujat senzační látkou (např. sériové vraždy).

Model socialistické detektivky se z hlediska osobitější tvorby záhy projevil jako neperspektivní. Jeho zásady naplňovaly především novinářské, dokumentárně stylizované cykly kriminálních příběhů „ze života“, často vzniklé na náměty z policejní praxe. Týkalo se to *Kriminalistické laboratoře* (1966) a dalších sbírek vznikajících podle televizních seriálů **VLADIMÍRA ŠKUTINY** a **JAROSLAVA ŠIKLA** nebo sbírky krátkých „detektivek, které psal život“ od **IVANA MILANA JEDLIČKY** (*Léon Clifton se vrací*, 1969).

Druhý směr rozvoje detektivní prózy šedesátých let popíral perspektivu jakéhosi nového, „vyššího“ stadia žánru a namísto toho upínal svoji pozornost k převzetí toho nejlepšího z minulosti i současnosti západní detektivky. Tímto směrem se nesly i eseje **JOSEFA ŠKVORECKÉHO**, jednotlivě publikované od roku 1962 a knižně soustředěné do souboru *Nápady čtenáře detektivek* (1965), kde autor rozváděl myšlenky naznačené již v seriálu *Marsyas USA*. Polemika s Cigánkovými úvahami byla u Škvoreckého tichá, ale zjevná. Škvorecký stále odkazoval na anglosaské prameny detektivky a připomínal a vykládal její klasické desatero, ukazoval na význam originálně pojaté figury detektiva

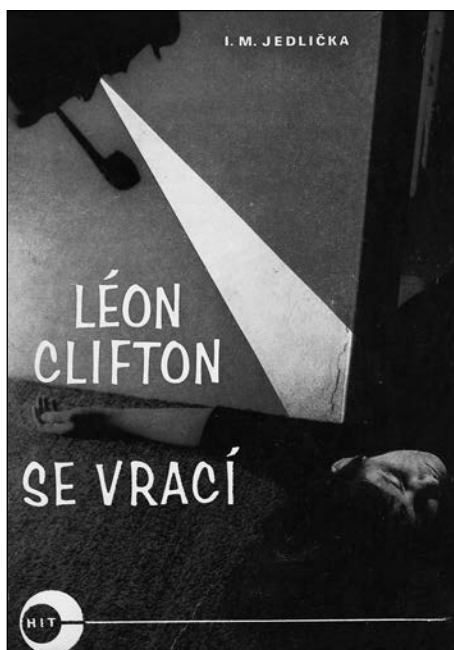
a zdůrazňoval „působ logické dedukce“ a „romantickou stránku dobrodružství“.

O životaschopnosti tohoto návratu k „obyčejné“ detektivce svědčí práce autorů různých literárních východisek, kteří v průběhu šedesátých let pozdvihli standard detektivní prózy na nebývalou úroveň. Znakem, který jejich prózy spojoval, byla snaha o kultivaci logicky založené detektivní zápletky a o rozšíření jejího významového potenciálu prostředky psychologické, humoristické a také historické prózy. Právě v románech a povídkách zrealizujících logickou zápletku její historizací dosáhla česká detektivní próza šedesátých let svého vrcholu.

Prvním, kdo propojil detektivní syžet s historickým tématem, konkrétně s krvavě ukončenou stávkou textiláků z roku 1870, byl JOSEF NESVADBA v *Případu zlatého Buddhy* (1960). Kombinace zločinu s dějinami třídních bojů ještě bezprostředně vyrůstala z kultury počátku padesátých let (ostatně látkově román vycházel z autorova staršího dramatu Svárov). V románovém podání byly ovšem historické kulisy poněkud znejasněny a zobecněny a próza byla vystavěna jako příběh s tajemstvím, v jehož významovém středu je postava učitele: člověka, který se ocitl v roli příležitostného vyšetřovatele a v neznámém prostředí horské vesnice se zaplétá do sítě temných intrik.

Na obdobné situaci, vyvedené mimo úzký rámeček kriminálního žánru, byl založen také následující Nesvadbův román *Dialog s doktorem Dongem* (1964), rozehrávající v soudobém českém a vietnamském prostředí modelovou konfrontaci generačních, ideologických a kulturních postojů k socialismu tak, aby se v jejím vyústění odhalovaly tragické konce dogmatického revolucionářství. Oběma romány se Nesvadba přihlásil ke způsobu, jímž schémata příběhů s tajemstvím prohluboval o rovinu morálních a politických významů anglický romanopisec Graham Greene – jeden ze světových autorů, jejichž prostřednictvím do českého prostředí již od konce čtyřicátých let a znovu o deset let později vstupovaly současné snahy o uměleckou transpozici populárních žánrů.

Způsob, jak se vyhnout omezením současné látky, ale přitom uvést do detektivní prózy naléhavě pocívané společenské téma, představoval románový



Obálka Nyklíčka – Vondráka, 1969

cyklus *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964) a *Vražda v zastoupení* (1967), který vyšel pod jménem JANA ZÁBRANY a k jehož spoluautorství se v roce 1990 přihlásil JOSEF ŠKVORECKÝ. Cyklus, zamýšlený původně jako pentalogie (čtvrtý díl se měl odehrávat po roce 1945 v pohraničí, poslední, pátý díl kolem února 1948), zůstal po sovětské invazi nedokončen. Hlavní dějové pásmo cyklu bylo situováno do nedávné minulosti, pojaté ovšem jako uzavřená kapitola historie (rámcové vyprávění uvozovalo vlastní děj jako ohlédnutí, jak „to všechno bylo před těmi dávnými a dávnými časy“). První z případů detektivní kanceláře Ostrozrak se odehrával na počátku třicátých let, další za druhé republiky (což samo znamenalo v kontextu české beletrie novum) a poslední v konečné fázi okupace. Společným jmenovatelem trilogie bylo napětí mezi parodickým, satirickým, humoristickým a sentimentálně nostalgickým tónem vyprávění obklopujícím logicky pečlivě vystavěnou zápletku. Její herní charakter podtrhovaly šifrované indicie, textové hříčky a sdělení zakódovaná v textu (vložené básně, dopisy). Společenskou realitu vtaňovali do Škvoreckého a Zábranova vyprávění aktéři formovaní jako satirické typy a reprezentující v tragigroteskní hyperbole rozklad české společnosti pod náporom totalitarismu. Komicky nesourodý pár detektivů tvořily hlavní osoby cyklu – vypravěč, doktor filozofie Pivoňka, a jeho dívka, hvězda periferních tančiren a majitelka zdravého selského rozumu Božka Skovajsová. Detektivní, společenská i sentimentální rovina vyprávění byla prosycena aluzemi na populární žánry; jako celek transformoval Škvoreckého a Zábranův cyklus kompoziční princip historicko-společenské kroniky, náležející k prestižním žánrům socialistického realismu. Literární kvalita cyklu je zřejmá i ze srovnání s jinou prózou podobného námětu, s detektivkou EMILA VACHKA *Devatenáct klavírů* (1964), kde se podobné téma historické situace Československa tísněného na konci třicátých let zevnitř i zvenčí německou politikou podávalo na proklamativní úrovni.

Po prvorepublikových kulisách sáhl také JIŘÍ MAREK v *Panoptiku starých kriminálních příběhů* (1968). Kaleidoskopický soubor krátkých povídek, napsaný na podnět spisovatele a někdejšího kriminálního reportéra Františka Gela, zahájil triptych autorových knih o případech rady Vacátka a detektivů pražského kriminálního oddělení zvaného Čtyřka (na něž se soustředil souběžně vznikající televizní seriál) i o kauzách dalších policejních, četnických nebo soudních protagonistů. Sbíрка čtenáře oslovovala malebným žánrovým realismem, prostoupeným idylizací „dávné“ – předválečné – doby. Evokace jejich půvabů přerůstala v Markově práci v obraz ideálního světa, prodchnutého spravedlivým řádem, kde i vztahy mezi ochránci zákona a těmi, kdo ho přestupují, jsou vedeny v duchu profesionálních tradic a nepsaného kodexu cti. Styčným bodem Panoptika s poetikou socialistické detektivky ze současnosti byla pozornost obrácená ke kriminalistickému kolektivu a jeho každodennímu úsilí; sklon k relativizaci zákona podtrhoval Markovu inspiraci v detektivních povídkách Karla Čapka, byť bez jejich spodního filozofického proudu.



Ilustrace  
Zdeňka Mézla  
ke knize  
Jiřího Marka  
Panoptikum  
starých  
kriminálních  
příběhů, 1968



## VRAH

MRTVÁ LEŽELA V ŘÍDKÉM LESE BLÍZKO ŘEKY, měla rozhozené ruce, jako by někoho chtěla objímat, a pokrčené nohy, letní kabát se jí vyhrnul vysoko přes kolena a její tvář byla spíše udivená než rozhořčená.

Protože bylo pozdní jaro, bzučely nad jejím zsinalým obličejem mouchy, kdesi ve větvích se třpytila pavučina, kterou nikdo ještě neprotrhl, a ticho, to hluboké ticho, jaké bývá s mrtvým, nemohly porušit ani kroky zbraslavských četníků, kteří celé místo pečlivě prohledávali, ani cvakání fotoaparátů, jež zanechávalo v nehnutém vzduchu čpavý zápach magnézia.

Zpráva o té vraždě letěla krajem jako mrak; mladá zabitá holka lidí vždycky přivádí na myšlenky o kruté pomstě, přáli by si mít vraha ve svých rukou a soudy by rázem byly zbytečné.

Nejdřív přijeli na kolech lidi z Davle, za chvíli to budou vědět v Modřanech a sousedky z Břežan už lomí rukama na návsi.

V protikladu k prózám usilujícím o společenské a psychologické zrealnění detektivního syžetu se od poloviny dekády začaly objevovat kriminální prózy zdůrazňující naopak herní možnosti žánru. Abstrahované detektivní zápletky tohoto typu přinesla sbírka anekdoticky pointovaných, krátkých povídek JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Smutek poručíka Borůvky* (1966). Autor v ní prezentoval deduktivní etudy, v nichž nejen dokonalost pachatelova plánu, ale i logické úvahy vyšetřovatele pravidelně ztroskotávaly na přehlédnutém detailu nebo jediném chybném předpokladu. Postavu invalidního vědce-detektiva, zbaveného

možnosti jakékoli jiné než rozumové aktivity a řešícího historické i současné kriminální případy od stolu své pracovny, načrtl LUDVÍK SOUČEK (*Případ ztraceného suchoplavce*, 1968).

Parodickou antitezi k „realistické“ detektivce vytvořil VILÉM HEJL, který v *Sebraných zločinech Vladimíra Hudce* (2 sv., 1965, 1966) pozměnil tradiční – z literárních i filmových parodií známý – příběh o spisovateli detektivek, který začne své výmysly prožívat jako skutečnost. Hejlovu detektivkáři se stane něco podobného: zatímco nakladatelství i televize jeho příběhy odmítají jako nepravděpodobné a vzdálené skutečnému životu a problémům i možnostem současné společnosti, jeho nápady na dokonalý zločin s úspěchem realizuje zlodějská banda. Principu, s jehož pomocí se tradičně odhalovala iluzivnost a nepravdivost žánru, tu autor užil k humorné perzifláži normativně pojímané „skutečnosti“ socialistického života.

Za tvárným i tematickým rozrůžňováním detektivní četby šedesátých let stáli především spisovatelé, jejichž hlavní zájem se soustředil na jiné žánry a typy literární komunikace a pro něž psaní detektivních próz představovalo vybočení z dlouhodobější tvůrčí dráhy nebo její vedlejší linii. Osobnostem tohoto typu otevírala dobová poptávka po kvalitní oddechové literatuře možnost hledat, kam až sahají hranice literatury v socialistické společnosti, kde jsou meze literární tvořivosti a kam lze zajít při hledání čtenářského zájmu. Detektivní syžet byl příčiněním uvedených autorů vtahován do centra dobové prózy a vnímán jako svým způsobem umělecký experiment (→ s. 372, kap. *Próza*). Souběžně s tím se ovšem na této základně, vytvořené zhruba do poloviny šedesátých let, otevíral prostor pro autory, kteří se začali na psaní detektivek specializovat. V šedesátých letech se takto prosadili zejména dva detektivkáři: Václav Erben a Hana Prošková. Oba vyšli ze standardu, k němuž po stránce vypravěčské i tematické detektivní próza šedesátých let dospěla, ale znovu do ní vnesli takové fenomény populární kultury jako sériovost či postavu „velkého detektiva“, postrádajícího osobní vývoj a zapojení do historického času.

VÁCLAV ERBEN svého hrdinu kapitána Exnera poprvé představil v románu z archeologického prostředí *Poklad byzantského kupce* (1964). Postava bonvivána, který v kabrioletu značky Mercedes přejíždí od jednoho případu (a zároveň od jednoho milostného dobrodružství) k druhému, byla koncipována v příkrém protikladu k pravidlům tzv. socialistické detektivky. Nešlo přitom jen o životní styl, ale i o zarytě individualistickou vyšetřovací metodu (místo spolupráce s kriminalistickým kolektivem se Exner vždy spoléhá jen na vlastní hlavu). Erbenův druhý detektivní román *Znamení lvy* (1965) tematizoval rozchod detektivky šedesátých let se špionážní zápletkou: třebaže tu záhadná smrt důstojníka ve vojenském výcvikovém prostoru svádí ke špionážnímu rozřešení, Exner v závěru tuto ideologicko-politickou stopu odhalí jako mylnou. (Do konce šedesátých let vyšly z exnerovské série ještě romány *Bláznova smrt*, 1967, a *Vražda pro Zlatého muže*, 1969).

Jestliže Erbenův světácký suverén Exner přistupoval ke zločinu zvenčí, z bezpečného odstupu rozumu, úspěch pátrání malíře Horáce, protagonisty série krátkých románů HANY PROŠKOVÉ, byl založen spíše na umělecké intuici a psychologické introspekci, na ponoření se do zákrut lidské duše. Bezděčný detektiv-amatér Horác jedná jako součást „pokaženého“ světa kolem sebe, zločin mu není něčím cizím. Proto také mohl v závěru první autorčiny detektivní sbírky *Měsíc s dýmkou* (1966) ze soucitu s týraným dítětem sám vzít cizí život. Vlastní nedokonalost protagonisty a jeho melancholické porozumění pro odvrácenou tvář lidství dominovaly též dějově navazující sbírce *Černé jako smola* (1969).

Mezi další autory detektivek je třeba zmínit i volný okruh severočeských spisovatelů, kteří vydávali své knihy v mosteckém Dialogu a v libereckém Severočeském nakladatelství. Jejich díla patří spíše k variacím na základní detektivní postupy, s odkazem na meziválečnou českou i světovou detektivku (Edgar Wallace, Eduard Fiker). Toto čtivo reprezentovali mimo jiné PAVEL KRAUS (*Taková barokní smrt*, 1968) či ANNA SEDLMAYEROVÁ (*Láskám hrozí smrt*, 1967).

## ■ Vědecká fantastika

V literatuře šedesátých let se osobitě rozvíjely – částečně ve stínu kriminálního žánru – i další typy, tradice a modely populární literatury. Na prvním místě šlo o vědeckou fantastiku. Ta se od konce padesátých let polarizovala: jeden její směr byl představován zábavným či tendenčně zábavným románem, navazujícím na vědeckofantastickou epiku pro mládež druhé poloviny padesátých let a jejím prostřednictvím na obecné kontexty dobrodružné beletrie. V této „nižší“ linii se vědeckofantastická próza přibližovala dospělému adresátu a současně se proměňovala v čistě rekreativní četbu. Druhou – z hlediska literární a intelektuální hodnoty výraznější – linii fantastiky šedesátých let tvořily úvahově spekulativní prózy, v nichž se dědictví avantgardní prózy postupovalo se vzory současné západní science fiction. Oproti tradičnímu dobrodružnému syžetu vysouvala tato „vyšší“ linie do popředí utopický rozměr žánru, přičemž v průběhu desetiletí postupně přecházela od optimistického pojetí světa (spjatého s idejemi technického, vědeckého a společenského pokroku) k pojetí deziluzivnímu, od lyrických vizí komunistické budoucnosti k antiutopickému románu, skepticky ohledávajícímu princip totalitárního společenského systému. Mezi oběma liniemi nicméně po celá šedesátá léta existovala široká přechodová oblast; zejména ryze dobrodružný vědeckofantastický román byl v dobové produkci spíše výjimkou a většina próz „nižší“ linie integrovala význačná dobová úvahová témata filozofického nebo politického zaměření spolu s antiutopickými momenty (k jejím typickým tématům patřil třeba nelidský

dokonalý svět kybernetických automatů s diktátorsky centralizovanou mocenskou strukturou, dále otázky konvergence společenských systémů, zákonitosti společenského pokroku či rozpor mezi spotřebním blahobytem a humanitním ideálem plného a sebereflektujícího se lidství).

Na přelomu padesátých a šedesátých let se vědeckofantastická beletrie ještě jen pomalu zbavovala ideologické ilustrativnosti, srovnávání předností socialismu se zápornými znaky kapitalismu.

O kapitalismu jako systému, který ohrožuje samu existenci lidstva, avšak zničí přitom naštěstí nejprve sám sebe, vyprávěl román *Konec ostrova Oscar* (1959), kterým debutoval pozdější autor kriminální beletrie a literatury faktu Václav Pavel Borovička (pod pseud. PAVEL VALES). Katastrofický obraz budoucnosti, kde by svět zůstal ovládnán zájmy kapitálu, přinášela též novela FRANTIŠKA BĚHOUNKA *Projekt Scavenger* (1961), jednoduchý příběh o šíleném vynálezci, který má pro soukromý trust rozpustit ledovec nad antarktickým ložiskem uranu.

Apriorních zápletek však postupně ubývalo, autoři vědeckofantastické beletrie se stále více soustřeďovali na sám atraktivní příběh a dobrodružnou akci, odehrávající se v exotických kulisách jiných, v prostoru a čase vzdálených světů (IVAN FOUSTKA: *Vzpoura proti času*, 1965). Tento proces se podepsal i na souborném knižním vydání volné trilogie VLADIMÍRA BABULY *Oceánem světelných roků* (1965) shrnující starší romány Signály z vesmíru, Planeta tři sluncí a prózu Přátelé z Hadonoše, jež předtím vycházela pouze časopisecky (čas. Pionýr 1954–56). Pro souborné vydání autor musel své starší vyprávění silně zkrátit a přepracovat, aby na únosnou mez omezil jejich ideovou apodiktičnost.

Znevěrohodnění propagandistických ideogramů posouvalo dobrodružný typ vědeckofantastické epiky dále na okraj literární tvorby. Ještě v padesátých letech ho mohla ideologičnost sblížovat s horizonty prestižní socialistické literatury, od počátku nové dekády však už nedostačovala konvenční dobrodružná vyprávění, postrádající odkazy k intelektuálně vyšším významovým horizontům, představám o umělecky kultivované rekreativní četbě. Příznačného ohlasu se dostalo rozsáhlému, původně novinovému románu *Dobrodružství v Eridanu* (1961) autorské dvojice JIŘÍ BRABENEC – ZDENĚK VESELÝ (oba autoři psali také kriminální beletrii). Literárně jednoduché, nicméně kompaktní vyprávění o kosmické výpravě ztroskotavší na daleké planetě nacházející se v pravěkém stadiu vývoje spojovalo prvky klasické robinzonády s dobrodružným syžetem cesty do pravěku a s milostnými motivy. Ve svém dějovém plánu sice de facto ilustrovalo takové ideje, jako je převaha spolupracujícího lidského kolektivu nad osamělým individuem či síla vědeckých a technických znalostí, umožňující člověku vymknout se diktátu přírodních sil, bylo však ideologicky nekonkrétní, odráželo především vágní technický či civilizační optimismus,

náležící k dědictví světové kultury 19. století. Takováto emancipace dobrodružného žánru byla ovšem vnímána jako nepatřičný krok zpět ke komerční populární četbě minulosti: Oleg Sus označil Dobrodružství v Eridanu za sci-fi „večery pod lampou“.

Jako první krok poukazující k jiným možnostem žánru, než jaké realizovaly dobrodružné epeje, zapůsobily ke konci padesátých let názory JANA WEISSE, autora, jenž se fantastice věnoval již v kontextech avantgardní literatury ve dvacátých letech (utopický román *Dům o 1 000 patrech* z roku 1929). V úvodu k románu *Země vnuků* (1957) se Weiss polemicky distancoval od vědecko-fantastické prózy vyplněné pouhým dobrodružným cestováním po hvězdách, technickými vynálezy a cizími bytostmi. Poukázal zároveň na filozofičtější a diskusní polohy žánru. Tento ideál se pak pokusil naplnit ve vlastních nových fantastických prózách, zejména v několika povídkových cyklech, v nichž lyricky přemítal o možnostech a rizicích „nového života“. Jeho pohledy do budoucnosti přitom zůstávaly až selankovitě idylické, vyvěraly z eschatologické víry v nového člověka, který bude osvobozen od mechanické námezdné práce a vymaní se z nadvlády hmotných statků i peněz (např. *Hádání o budoucím*, 1965).

Vedle Weisse se fantastické próze v šedesátých letech věnoval i další autor spjatý s meziválečnou avantgardou – člen někdejšího Devětsilu, architekt KAREL HONZÍK. Prózu *Stopa ve vesmíru* stojící na předpokladu, že v celém kosmu platí zákon pokroku a vývoje ke komunismu, napsal již zkraje padesátých let, vyšla ale až v roce 1970. Jeho próza *Znovuzřízení ráje* v roce 1961 signalizovala, že v náročnější vědecké fantastice docházelo k postupnému přesunu od utopických k antiutopickým modelům, k obrazům nefunkčních společností, upírajících svým členům svobodu, poznání, osobní život i prosté štěstí. Román je sice rámován průhlednou kritikou kapitalistického systému, nicméně líčí krach utopického společenství dětí, vychovávaných francouzským revolucionářem podle Rousseauových zásad. Próza se stavěla skepticky k možnostem utopie, svévolně založené na rozumu, tedy bez zřetele k nedokonalosti, tělesné a citové přirozenosti člověka.

Formální znaky avantgardní poetiky (dominantní lyričnost, obrazný jazyk, metoda textové koláže) nenesly zdaleka jen práce pamětníků meziválečné literatury, jako byli Weiss či Honzík. Více či méně se aktualizovaly v celé náročnější linii vědeckofantastické produkce šedesátých let. Jejich kvintesencí se stal román JIRÍHO SVETOZÁRA KUPKY *Hlavní muž světa* (1965), pietně – a bez osobitějšího přínosu i účelu – reprodukcující vnější rysy poetisticko-surrealistické prózy.

Klíčovou osobností úvahové linie české vědecké fantastiky byl od přelomu padesátých a šedesátých let JOSEF NESVADBA. Povídkové soubory *Tarzanova smrt* (1958), *Einsteinův mozek* (1960), *Výprava opačným směrem* (1962) a *Poslední cesty kapitána Nema* (1966) mu přinesly renomé tvůrce na vysoké literární



Josef  
Nesvadba

úrovni obnovujícího možnosti žánru. Nesvadba se v těchto povídkách představil jako autor, který inklinuje k modelovému příběhu a nastoluje za použití obvyklých vědeckofantastických motivů v poutavých dějových zkratkách různé dějinné, etické, filozofické a psychologické paradoxy moderní doby.

První autorovy zralé texty tohoto typu obsahovala sbírka *Tarzanova smrt*, soustřeďující povětšinou krátké povídky s protiválečným vyzněním. Těžiště svazku však tvořily dvě rozsáhlejší prózy parafrázující klasické příběhy populární tradice: *Stevensonův Ostrov pokladů* a *Burroughsův románový seriál o Tarzanovi*. Fantastický syžet se již v těchto novelkách stal nástrojem vyjádření autorova utkvělého tématu: situace člověka, který musí tápavě hledat cestu z pasti, nastrojené politickými, historickými či psychologickými silami, které nemá ve své moci.

Následující Nesvadbovy sbírky se pohybovaly již především v rovině vědeckofantastické spekulativní hry. Zakládaly se na výrazných dějových nápadech a překvapivě pointovaných zápletkách, jejichž gradaci sloužil úsporný vypravěčský styl. V šedesátých letech se tak Josef Nesvadba stal zosobněním vědecké fantastiky v české literatuře. Obecnější platnost jeho literárních úvah o současné civilizaci se projevila také v ohlasu jeho děl v kontextu západní science fiction, kam jako jediný poválečný český autor v překladech pronikl. (O schopnosti vymyslet silnou, atraktivní zápletku svědčilo také to, že podle Nesvadbových povídek vzniklo několik filmů.)

Nesvadba se stal jedním z mála žánrových specialistů, většina autorů se do oblasti fantastiky uchylovala spíše příležitostně. Přitahoval je přitom zejména sám žánr antiutopie a ve spojení s ním i syžet vzpoury jedince proti systému. Protagonisté jejich próz byli zpravidla vystaveni (např. cestou na cizí planetu)

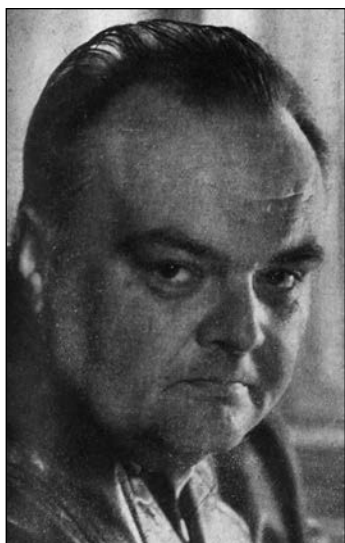
určitěmu utlačovatelskému systému, postupně se seznamovali s jeho podstatou a pouštěli se do boje proti němu.

Civilizaci ovládanou centrálním počítačem, který nepřizpůsobivé jedince nahrazuje umělými bytostmi, lépe zapadajícími do jeho konceptu dokonalého života, takto popsal ČESTMÍR VEJDELEK v obšírném románu *Návrat z ráje* (1961), střídajícím humoristické, pateticko-symbolické a napínavé polohy. Temný svět kapitalistické beznaděje, jehož obyvatelé jsou vydáni na milost a nemilost hédonistické oligarchii vládnoucí z umělých družic, nastínil JIŘÍ JOBÁNEK v próze *Stříbrné ostrovy* (1965).

Na rozdíl od obou předchozích románů, vrcholících destrukcí zhoubného systému, je hrdina *Blaženého věku* JIŘÍHO MARKA (1967) v boji se systémem poražen. Markova románová antiutopie, inspirovaná dílem Karla Čapka a vyjadřující aktuální pocity české společnosti v předvečer pražského jara, přinesla obraz technologicky řízené společnosti, plně automatizované a povrchně spokojené, která však postrádá vnitřní obsah a sama sebe udržuje prostřednictvím direktivního řízení všech složek života: cenzurou, tajnou policií, vězněním a politickými vraždami. Člověku „blaženého věku“ je v Markově románu soustavně upírána nejen osobní svoboda, ale i právo tázat se po podstatě věcí, hledat pravdu. Osud protagonisty je zároveň skeptickou anekdotou o obětech vlastních utopických snů: buřičem, kterého systém jako nepohodlného odstraní, je totiž v románu sám zakladatel tohoto systému, vynálezce technologie, která „blažený věk“ umožnila.

Mimořádný ohlas, zejména u dospívajících čtenářů, získaly v druhé polovině desetiletí prózy LUDVÍKA SOUČKA, především jeho trilogie o hledání role mimozemských civilizací v lidských dějinách *Cesta slepých ptáků* (*Cesta slepých ptáků*, 1964; *Runa rider*, 1967; *Sluneční jezero*, 1968). Ideologické motivy, dokládající morální převahu východního bloku a odsuzující západní militarismus, jsou od prvního dílu trilogie podřízeny napínavému ději a racionálnímu rozkrývání mysteriózní záhady, která „není z tohoto světa“. Souček do českého kontextu vnesl populární hypotézy o historických kontaktech lidstva s tajemnými vesmírnými civilizacemi tak, jak je mají dokládat jinak nevysvětlitelné poznatky o dávných civilizacích. Šlo tedy o úvahy, které ve světovém kontextu proslavil Erich von Däniken (jeho první bestseller *Vzpomínky na budoucnost* vyšel česky roku 1969 právě v Součkově překladu). Autor přitom využil svých hojných zkušeností s populárně naučnou prózou a propojil – podobně jako Miroslav Ivanov v literatuře faktu – prvky fiktivní a faktografické prózy. Fantasknost vratce argumentovaných tvrzení vyvažoval dokumentární stylizací vyprávění, které jako by fabulovanou výpověď posouvalo do roviny „nezvratných“ faktů.

*Cesta slepých ptáků* byla se zřetelnou hravostí stylizována jako montáž různých textových pramenů, zpráv a subjektivních svědectví, jež v souhrnu podávají zprávu o objevech, které vědecká výprava učinila v nitru islandské



Ludvík Souček

sopky a které inspirovaly další výpravy a objevy dokazující mimozemskou přítomnost na planetě a v důsledku vedou až k výpravě na Mars. (Objektivizujícímu vyznění knihy napomáhala i její vizuální stránka, na níž měl jako výtvarný redaktor podíl Kamil Lhoták.)

Důležitou součástí Součkovy poetiky byly intertextové odkazy na klasiku dobrodružné fantastiky. Zápletka *Cesty slepých ptáků* navazovala na Vernův román *Cesta do středu Země*, jejíž hrdinové také proniknou do minulosti islandskou sopkou Snaeffel; Součkovi hrdinové ovšem objeví i to, co se francouzský romanopisec a vizionář měl pokusit zatajit.

Součkovy prózy spojovaly spekulativní a dobrodružnou linii české vědecké fantastiky šedesátých let. V autorově podání byla ovšem spekulativní science fiction redukována o momenty politické a společenské kritiky, intelektuální složka jeho románů se vyčerpávala senzačními hypotézami bez poznávacího rozměru.

## ■ Humor a satira

Také humoristické žánry procházely během šedesátých let výraznou tvarovou i hodnotovou diferenciací. V reakci na budovatelské pojetí humoru, které odmítalo nezávaznou četbu a protežovalo ideologicky pojatou satiru, vznikala díla tzv. nové satiry a lyrického humoru, jež vstupovala do hlavního proudu a byla v jeho rámci vnímána jako literární událost. Patřily k nim grotesky Karla Michala, ale i práce dalších autorů mladší generace, v nichž byl specifickým způsobem aktualizován odkaz avantgardní estetiky. Současně však byly restaurovány také ty typy zábavné humoristické prózy, které neaspirovaly na vysokou literární hodnotu a vycházely vstřícně masovému čtenáři. (Zosobněním humoristické četby této úrovně se v průběhu šedesátých let stal Miloslav Švandrlík.)

Model budovatelské či komunální satiry, který se ustavil v první polovině padesátých let, ustoupil na okraj literární komunikace. Jeho aktuálním podobám se na počátku nové dekády říkalo satira „konkrétní“ či „adresná“. Reprezentovaly ho sborníky časopisu *Dikobraz* (např. *Západní větry a Meze nezorané*, oba 1962) a sbírky veršů, povídek a črt méně významných autorů (OLDŘICH POSPÍŠIL: *Okrajové satiry*, 1960; SVATOPLUK RAŠKA: *Pichlavé sloky*, 1961; MILAN DANĚK: *Hornický humor*, 1962).



I když tato „konkrétní“ satira uplatňovala nadsázku, vtip a ironii v míře přesahující zvyklosti předchozího období, i nadále se držela angažovaného, užitelného pojetí literární tvorby. Útočila především na zpátečnictví reprezentované kapitalismem a politikou západních států, v domácím prostředí pak na maloměšáctví, lhovost a občanskou a politickou pasivitu, nejrůznější projevy kultu osobnosti, ale též na poetiku satirické produkce předchozího desetiletí. Stejná východiska charakterizují také několik humoristických próz známějších autorů, například *Švédský mramor* (1961), vesnickou novelu T. SVATOPLUKA, v níž byla konfrontována buržoazní vlastnická morálka s novou, vyšší morálkou družstevní vesnice, nebo povídky JIŘÍHO MARKA ze sbírky *Střelnice* (1962), které pranýřovaly „americké“ pojetí života.

Ústup od pojetí satirického textu jako nástroje, napomáhajícího při opravě nedostatků a nedokonalostí socialistického života, případně konfrontujícího komunistický ideál se starým kapitalistickým světem, byl patrný na tvorbě VÁCLAVA LACINY, v padesátých letech jedné z vůdčích osobností budovatelské satiry. V novelistických sbírkách *Vandrovní knížka* (1959) a *Rumpedanti* (1962) nyní kombinoval schémata budovatelské satiry s motivikou a kompozičními postupy vědecké fantastiky. V autorově následující knize, sbírce satirických veršů *Žlučové kameje* (1965), se již posilovaly prvky groteskní nadsázky a dadaistické hravosti. Dílem autorova návratu k počátkům vlastní tvorby z dvacátých let, tedy k poetické hravosti a literární parodii, se stal *Dódekameron juristický* (1968), prozaická sbírka imitující styl českých i světových spisovatelů a mířící proti „přetrvávajícím deformacím“ a absurditám života v socialismu. Prostřednictvím parodie se tu však Lacina distancoval také od těch literárních tendencí, které vnímal jako prázdnu módu: soudobou literaturu existenciálně a experimentálně zaměřenou, Franze Kafku a jeho napodobitele.

Podstatný krok od ideologicky koncipované satiry učinili na přelomu padesátých a šedesátých let autoři z generace třicátníků, kteří v protikladu k služebnímu pojetí humoru položili důraz na svébytnost literatury, upřednostnili uvolněnou fantazii před realistickými obrazy skutečnosti a usilovali o celistvější výpověď o bytostných otázkách člověka. Vraceli tak humoru a satirě etický a filozofický rozměr. Jejich prózy a verše směřovaly zpravidla satiru a humor, pracovaly s komickou obrazotvorností, jazykovým vtipem a s poetikou nonsensu (→ s. 331, kap. *Próza*).

Dobová kritika odlišnost jejich tvorby od humoristiky předchozího desetiletí zdůraznila tím, že ji začala označovat jako „novou satiru“. K jejím protagonistům patřili zejména KAREL MICHAL (povídková sbírka *Bubáci pro všední den*, 1961), dramatik a divadelník J. R. PÍCK (*Monolécky muž s plnovousem*, 1961; *Ruce vzhůru, boys*, 1967) a MILOŠ MACOUREK (*Živočichopis*, 1962; *Žirafa nebo tulipán?*, 1964). Literární parodie přinesly sbírky literární kritika MILANA SCHULZE (*Napalmanach*, 1960; *Ptáče a vědma*, 1964). Prolínání satiry s lyrickým humorem určovalo povídkovou sbírku JIŘÍHO BRDEČKY *Faunovo*



Ilustrace  
Miroslava  
Lidáka-Haďáka  
ke knize  
J. R. Picka  
Ruce vzhůru,  
boys, 1967

*značně pokročilě odpoledne* (1966); černý humor a tragikomický úhel pohledu se uplatnil v Pickově novele *Spolek pro ochranu zvířat* (1969), situované do koncentračního tábora.

Teoretikem nové podoby humoru byl literární kritik a estetik Oleg Sus, který roku 1964 v Hostu do domu uvažoval, zda není na čase obnovit dědictví „slavné ‚veselé letory‘ naší levé avantgardy“. Sus prosazoval komiku jako integrální součást literatury a satiru jako způsob světového názoru. Soubor jeho časopiseckých studií soustředila kniha *Metamorfózy smíchu a vzteku* (1963; rozšřf. 1965).

Vedle nové satiry se na „odlehčování“ literárních norem podílela také vlna humorné fejetonistiky. Větší či menší mírou lyričnosti a polemikou se společenskou konformitou se vyznačovali autoři causerií a prozaici tvořící na pomezí fejetonu a povídky. Emblematickými tituly tohoto druhu se staly soubory próz JINDŘISKY SMETANOVÉ (*Koncert pod platanem*, 1959; *Ustláno na růžích*, 1966) a zejména *Dobře utajené housle* MIROSLAVA HORNÍČKA (1966), který výslovně proklamoval humor, jenž je „sám sobě účelem, cílem a smyslem“, a distancoval se v jeho jménu od komiky satirické. K velkým příběhům evropské i domácí kultury a k dějinám hudby se vracel hudební skladatel ILJA HURNÍK v apokryfních povídkách, založených na historickém či morálním paradoxu

(*Trubači z Jericha*, 1965; *Kapitolské husy*, 1969). Ze spisovatelů debutujících na sklonku období se jako autoři drobných fejetonistických forem uplatnili GABRIEL LAUB (*Zkušnosti*, 1967) nebo RUDOLF KŘEŠTAN (*Kos a kosínus*, 1968). Tematicke chalupářství jako relativně nové oblasti lidské aktivity se věnoval FRANTIŠEK NEPIL v knížce *Jak se dělá chalupa* (1968).

Příznačným projevem „nového“ humoru a satiry druhé poloviny šedesátých let se staly paravědecké mystifikace. Sem spadají zejména počátky Divadla Járy Cimrmana spojeného s imaginární postavou zneuznaného českého polyhistora, vynálezce a všeučelce, jak ji od roku 1966 představovaly rozhlasové pořady, divadelní hry a knižně publikované texty čtveřice ZDENĚK SVĚŘÁK, LADISLAV SMOLJAK, JIŘÍ ŠEBÁNEK a KAREL VELEBNÝ (→ s. 435, kap. *Drama*). Premiéra první „cimrmanovské“ divadelní hry Akt proběhla v červnu 1967, první kniha *Jára (da) Cimrman* byla vydána v roce 1970.

Žánrově synkretický ráz měla parodická mystifikace, původně studentská recese ERVÍNA HRYCHA *Krhútská kronika* (1967), v ukázkách zveřejňovaná v časopise *Plamen* již od roku 1962. Podstatnou rovinnou díla – zprostředkovaně inspirovaného osobitou tvorbou básníka T. R. Fielda – tvořilo groteskní rozpracování historie fiktivního národa Krhútů (sdílejícího s Čechy jedno území) a vylíčení jeho náboženství s ústředním kultem boha Lomikela. Formou výkladu vybaveného poznámkovým aparátem Hrych parodoval styl vědecké studie a v satiricky fraškovitém duchu parafrázoval příběhy z českých dějin a bájí od Sámovy říše až po 19. století, přičemž si pohrával s nacionalistickými i pokrokařskými koncepty. Zároveň svá vyprávění silně aktualizoval narážkami na současný kulturní a veřejný život a jeho konkrétní představitele.

K postupnému odpoutávání od schémat budovatelské satiry přispíval vedle „nové“ satiry a intelektuálně recesistické tvorby také rozvoj čistě zábavné humoristické prózy, neinspirující na vysokou uměleckou hodnotu.

Tento trend určil i charakter nově založeného festivalu Haškova Lipnice, jehož první ročník proběhl v srpnu 1959. Akce vyrůstala z kultu Jaroslava Haška jako vzorového satirika, vysmívajícího se „starému světu“. Práce, které ve stejnojmenné soutěži uspěly (a byly posléze havlíčkobrodským Krajským nakladatelstvím vydány v Lipnické edici), ovšem dávaly před společenskými náměty a satirickým zacílením přednost konvenčním podobám humoresky a zábavné humoristické četby.

Většina autorů se do oblasti oddechové humoristické beletrie vydávala příležitostně, často ve vědomé návaznosti na čtenářsky oblíbená díla domácích i světových autorů. ZDENĚK L. DUFEK se v knížce *Ještě jednou Klapzubáci* (1962) pokusil navázat na Bassův román, jehož nadsázku ovšem nahradil popisností. Z inspirace vančurovským humorem čerpal JIŘÍ VOTAVA, když v próze *Plavba s Klabochem* (1965) vylíčil milostný příběh s důrazem na humorně patetické vypravěčské gesto. Rozmach automobilismu a anglický humorista Jerome

Klapka Jerome inspirovali FRANTIŠKA PILÁŘE k románu *Tři muži v automobilu* (1966), jemuž dominovala tradiční charakterová a situační komika, humor přátelských impertinencí. Ve vložených vyprávěních se však čistá zábavnost spínala se satirickými výpady proti tendenčnosti v umění a proti „pravému realistickému umění dneška“. Jako autor přinášející do české humoristické produkce typ krátké, překvapivě pointované humoristické povídky anglosaské tradice byl na sklonku období recenzenty přivítán JAROSLAV ZÝKA a jeho kniha *Nejistoty* (1969).

K tematickým jistotám nenáročné humoristické povídky patřila specifická prostředí – škola, sport či třeba „život komediantský“. Sportovní novinář MIRKO PARÁČEK v knize *V druhém poločase* (1959) položil důraz na kladné vlastnosti, které v lidech pěstuje sport. EVA a MIROSLAV RAMPOVI ve sbírce *Deset minut po zvonění* (1965) propojili téma školy se satirickými výpady proti ideologizaci výuky i života. Sbírká VLADIMÍRA MICHALA *Světáci* (1959) romantizovala „věčné klukovské veselí“ a dovednost cirkusových umělců, představených zde jako nositelé „zajímavé tulácké bídy“. Jednoduchá zábavnost převládla také ve folklorně stylizované humoristické próze: například ve výboru *Muderlanti zpod Žalýho* (1966), ve kterém chtěl JAROMÍR HORÁČEK ukázat rázovitost kraje, lidu a nářečí Krkonoš.

V šedesátých letech se publikační politika znovu otevřela také žánru anekdoty. Autorský ráz měly „dokumentární“ anekdoty VLADIMÍRA THIELEHO *Fůra humoru o známých lidech* (1960) a *Úsměvy Jana Masaryka* (1969). Knížka *Anekdoty na šťastnou cestu vypráví Jiří Štuchal* (1969) reprezentovala obligátní soubor anekdot spojený postavou vypravěče, známého rozhlasového moderátora. Aktualizoval se také specifický humor židovský, a to nejenom reedicí Židovských anekdot Karla Poláčka (1967), ale i pásmem *Potkal Kohn Rabinoviče* (1968), jímž se JAN MARTINEC přihlásil ke snaze zbavit toto téma veřejného tabu, souvisejícího jak s traumaty holocaustu, tak s antisemitismem stalinského období.

Spisovatelem, jenž se oddechové humoristické beletrii věnoval soustavně, byl MILOSLAV ŠVANDRLÍK. Ten se již ve svém debutu *Z chlévů a bulvárů aneb Smrt je moje východisko* (vydáno 1960 jako první svazek zmíněné Lipnické edice) představil jako autor žánrové komiky, která stojí především na náhodných kolizích, nedorozuměních a patáliích, na vykreslování milostných, rodinných a pracovních vztahů, povahových a tělesných anomálií a slabin lidského charakteru. Následující Švandrlíkova novela *Krvavý Bill a viola* (1961) parodovala pseudoromantiku Divokého západu, zprostředkovanou tzv. brakovou literaturou, a životní styl mládeže, holdující trampingu a četbě kovbojek. Nad satirickým vykreslením „vadné“ morálky tzv. páskovské mládeže, jaké bylo pevnou součástí poetiky budovatelské satiry, však v novele zcela převážila komická idylka o přerodu mladého hrdiny pod vlivem lásky. V následných letech Švandrlíkovo směřování k univerzálně přístupnému, společensky nekonfliktnímu

humoru vyzkoušených syžetových a stylových modelů pokračovalo v povídkovém souboru *Od Šumavy k Popokatepetlu* (1962), v komických pověstech *Pražská strašidla* (1968), komediálním příběhu o lásce starších milenců a o zmatcích, které způsobuje v jejich rodinách (*Mořský vlk a veselá vdova*, 1970), i v parodické připomínce hororu (*Draculův švagr*, 1970).

Na sklonku desetiletí se Švandrlík ojediněle pokusil o politicky exponovanou látku. Satiricko-humoristický román o příslušnících pomocných technických praporů *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky* vyšel ještě před nástupem normalizace (1969); druhý díl, napsaný vzápětí, byl vydán pod pseudonymem Rudolf Kefalín v Curychu v roce 1975. Jako celek byli Černí baroni humoristickou ozvěnou české „lágrové“ prózy a jejího zájmu o člověka deklasovaného, vyvrženého či marginalizovaného totalitním režimem. Švandrlík pojal armádní „převýchovu“ údajných nepřátel socialismu jako frašku, ve střetu vojenské oficality a hlouposti stranil řadovým příslušníkům PTP – lidem, jimž zůstala jediná svoboda, totiž svoboda smíchu. Poloze nenáročné lidové četby odpovídala kompozice románu jako série volně řazených anekdot z vojenského života; předpoklady pro širokou oblibu Černých baronů byly dány i výrazně charakterizovanými postavami a situační komikou.

Autobiografickými momenty (Švandrlík sám u pomocných technických praporů sloužil), vojenskou tematikou i náběhy k absurdní komice se Černí baroni typově blíží románu Josefa Škvoreckého *Tankový prapor* (→ s. 365, kap. *Próza*).



Ilustrace Jiřího Wintra-Nepřakty ke knize Miroslava Švandrlíka *Černí baroni aneb válčili jsme za Čepičky*, 1969