

Pokus o zvrát: próza vycházející v ústřety normalizaci

Zatímco exilová a samizdatová próza na počátku sedmdesátých let v podstatě organicky navázala na tvorbu předchozího desetiletí, ve sféře oficiálně publikované prózy přinesl nástup normalizace razantní přerušování dosavadní kontinuity. Literatura, a především próza šedesátých let byla považována nejen za projev, ale přímo za viníka „krizového vývoje ve straně a společnosti“, a proto normalizátoři, kteří se přihlásili k Poučení z krizového vývoje, přicházeli s činy, které měly přinést změnu a vrátit literaturu zpět k povinnosti podílet se na ideologickém boji na „správné straně“. Prvním krokem bylo administrativní a personální zablokování politicky nevyhovující tvorby: společnost měla být „očištěna“ tím, že pro českého čtenáře přestanou existovat „škodliví“ autoři a „nezdravá“ díla. Druhý krok pak předpokládal vznik „správné“ literatury, která měla propříště opět sloužit zájmům vládnoucí strany.

Publikační prostor uvolněný počátkem sedmdesátých let restriktivními zásahy vůči nevyhovujícím spisovatelům měl být podle představ normalizátorů rychle zaplněn tvorbou nových spisovatelů, a to především těch, kteří i v šedesátých letech vytrvali na pozicích, jež nyní začaly být považovány za správné, a měli tedy dostat plnou příležitost působit na čtenáře. Protože však tvůrčí potence těchto autorů nebyly velké, tolerováni byli rovněž někteří významní autoři předchozího desetiletí – pokud se přihlásili a dříve nebo později tím či oním způsobem káli. Jejich jména a knihy totiž potvrzovaly oficiálně hlášanou tezi o kontinuitě, která nebyla na konci šedesátých let přerušena, a podporovaly tvrzení, že ti nejlepší v literatuře přece jenom zůstali.

Důležitou roli při rozvoji socialistické literatury pak měli teoreticky sehrát noví básníci a prozaici. Víze, že je povinností kritiky a spisovatelských orgánů takovéto talenty nalézat a dávat jim prostor pro tvorbu a publikaci, byla ovšem značně korigována zakořeněnou nedůvěrou a zdrženlivostí režimu vůči mladým, kteří se jevíli jako apriorně podezřelí a neodhadnutelní, protože hůře prověřitelní a kontrolovatelní.

V praxi to znamenalo, že za mladé byli prohlašováni autoři nejrůznějšího věku. Dokladem této tendence v rámci prózy je kniha Hany Hrzalové *Spoluvytvářet skutečnost* (1976), a to nejen volbou velmi obecných formulací věnovaných nastupujícím prozaikům, ale také tím, že mezi mladé prozaiky v polovině sedmdesátých let počítala například i více než

čtyřicetiletého Miroslava Rafaje, který debutoval už v roce 1963, nebo Františka Stavinohu, narozeného v roce 1928 a debutujícího v roce 1968.

Místo vymezené pro prozaiky mladé i věkem však bylo nutné obsadit. Na začátku sedmdesátých let se proto otevřel prostor pro několik autorů, kteří pak dlouho ve Svazem spisovatelů řízené literární hierarchii reprezentovali mládí. Toto postavení získala zejména volná skupina takzvaných pětatřicátníků. Jejimi hlavními reprezentanty sice byli básníci, lze k nim však připočíst i prozaiky Petra Prouzu či Vojtěcha Steklače, kteří se narodili v první polovině čtyřicátých let a začali publikovat na sklonku šedesátých let, případně o něco málo mladší prozaiky, jako byli Jiří Medek, Josef Frais, Jiří Švejda, Václav Dušek a další.

Podstatné ale bylo, že představy o „správné“ literatuře již neměly – ve srovnání s literaturou přelomu čtyřicátých a padesátých let – charakter normativní poetiky, ale spíše podobu nostalgické snahy obnovit to, co tu bylo před „krizovými“ šedesátými lety. Skepse a deziluze měla být opět vystřídána optimismem a vírou v nevyhnutelnost společenského pokroku, jenž měla garantovat jen socialistická společnost. A protože normalizátorům bylo víceméně zřejmé, že skutečný návrat není možný (neboť ani oni nedokázali zcela popřít, že umělecká hodnota toho, k čemu se chtěli vracet, byla nízká), byli ochotni akceptovat i mnohé z poetiky předchozího období – ovšem jen pod závaznou podmínkou, že se prozaici alespoň slovně přihlásí k reálnému socialismu a ve svých textech se vyhnou základním dogmatům, na nichž normalizační režim stál. Znamenalo to, že nebudou relativizovat vedoucí úlohu komunistické strany, správnost jejich rozhodnutí, a to především těch, která udělala od nástupu Husákova vedení.

Hranice publikovatelnosti jednotlivých děl určovala všeobecně přijatá tabuizace určitých témat a myšlenek, přičemž jejich nepřekračování bylo u naprosté většiny prozaiků, kteří publikovat chtěli, udržováno nikoli zákazy, ale mechanismem autocenzury, který postupoval celou společností, nakladatelskou činností i vlastní tvorbou. Zřetelné to bylo zejména v prestižním žánru tzv. prózy ze současnosti. Spisovatelé, kteří nepodlehli komunistickému a normalizačnímu mýtu, a přesto chtěli publikovat, stáli totiž před rozhodnutím, zda o přítomnosti a minulosti společnosti lhát, anebo svou výpověď formulovat tak, aby lhát nemuseli. V praxi to vedlo k tomu, že většina oficiálně publikované prózy se vědomě vyhýbala aktuálním společenským tématům a všemu, co by čtenářům mohlo připomenout existenci opozice a opozičního myšlení. Příznačné ovšem bylo i to, že nemalým problémem pro většinu autorů rovněž bylo psát o samotné komunistické straně. Navzdory tlaku na vznik společensky se angažující prózy tak ze značné části normalizační prozaické produkce zmizel sociální rozměr lidské existence a spisovatelé své děje a příběhy umísťovali do fiktivního časoprostoru čistě osobních motivací, oddělených jak od všeho veřejného a politického, tak i od historických souvislostí a reminiscencí.

Fakt, že řadě prozaiků od počátku normalizace prudce narůstala knižní produkce, dokládá, že mnohým z nich nečinilo velké potíže pasivně vyhovět těmto požadavkům a že dokázali k vlastnímu prosazení využít jistého vakua na knižním trhu, které vzniklo vyloučením politicky diskvalifikovaných spisovatelů.

Typickým příkladem může být VLADIMÍR PŘIBSKÝ, který po čtyřech knihách z let šedesátých publikoval v letech 1970–80 jedenáct próz různých žánrů (a jedno drama) a tato jeho produktivita v neztenčené podobě pokračovala i v následujícím období. Příbského román *Američanka* (1985) pak může být považován za vzorovou ukázkou toho, jak takoví autoři byli schopni zpracovat i traumatické téma emigrace po srpnu 1968, aniž by narušili normalizační tabu.

■ Ve službě propagandy: pokusy o přepsání nedávné minulosti

V literatuře sedmdesátých a osmdesátých let ovšem existovala i skupina prozaiků, kteří se – ať již z osobního přesvědčení, kariérismu či ze strachu – k normalizaci vědomě přihlásili. Snažili se vyhovět společenské objednávce a psát způsobem, který by byl v intencích názorů vládnoucího „zdravého jádra“ komunistické strany. Jestliže se většina spisovatelů, kteří od počátku sedmdesátých let mohli a chtěli oficiálně publikovat, snažila požadavky nového stranického vedení tiše obcházet, autoři, kteří vstoupili do služeb normalizace, politická témata, na nichž se dala oddanost komunistické straně demonstrovat, silně přitahovala. Ve spolupráci s dogmatickou marxistickou kritikou na sebe brali zejména úkol stvořit harmonický obraz pozitivního společenského vývoje, v němž by na sebe přirozeně navazovaly všechny klíčové okamžiky dějin Československa: počínaje temnou kapitalistickou minulostí přes počátek nové epochy, kdy „se zapustily kořeny věcí příštích, dnešních i zítřejších“ (Vladimír Dostál), neboť moci se pro blaho všech chopili komunisté, až po nedávnou „krizi ve straně a společnosti“ v roce 1968 a „vojenskou pomoc Sovětského svazu a spřátelených armád“, která zabránila katastrofě a zajistila pro lid Československa šťastnou přítomnost reálného socialismu.

Je přitom charakteristické, že politicky nejvyhraněnější obhajoby socialistického zřízení, respektive poúnorového a posrpnového směřování společnosti, nebyly nesený ani tak pozitivním patosem, jako spíše snahou zkompromitovat nepřátele. Dokladem může být jedna z prvních angažovaných próz, román *Stín katedrály* (1972). Jeho autor, JOSEF JELEN, bývalý kněz a spirituální básník, v letech 1949–52 dokonce vězněný, se v něm rozhodl zdiskreditovat katolickou církev. Vykreslil tu galerii kněží a církevních hodnostářů, kteří sice veřejně hlásají slovo Boží, v soukromí se ho však nadržují a ženou se za osobním prospěchem a majetkem, parazitují na věřících a škodí i celé společnosti.

Pozitivním hrdinou Jelenova textu je proto farář, který si lépe rozumí se členy KSČ a okresním církevním tajemníkem než s nadřizenými v církvi. Jelenův přímočaře koncipovaný pamflet byl sice situován do českého pounorového pohraničí, jeho vydání však bylo součástí kampaně proti liberalizaci vztahu k náboženství v předchozím desetiletí.

Odhodlání vytvořit reprezentativní prózu „pravdivě“ vykreslující důležité mezníky nedávné minulosti znamenalo přímou politickou a estetickou polemiku se společností a literaturou šedesátých let, popřípadě nepřiznaný ideologický souboj s prózou disidentů a exulantů. Jakkoli se totiž autoři sloužící normalizaci se svými oponenty shodovali v potřebě vracet se k traumatizující minulosti, zásadně se od nich lišili v hodnocení této minulosti. Politickým úkolem jejich próz bylo totiž odmítnout tezi o nesouladu mezi jedincem a socialistickou společností, respektive dokázat, že to, co se v minulosti stalo, se stalo ve prospěch všech poctivých lidí, neboť jedině tak komunistická strana a československá společnost mohly překonat všemožná nebezpečí a nástrahy nepřátel a opět se vrátit na jedinou správnou cestu k socialismu. V centru jednotlivých děl měli opět stát pozitivní hrdinové, kteří v souladu s politikou strany bojují za pokrok ve společnosti i v mezilidských vztazích. Pro atmosféru počátku sedmdesátých let bylo ovšem příznačné, že do služeb této propagandistické ideje vstoupili takřka bez výjimky převážně spisovatelé druhého a třetího řádu.

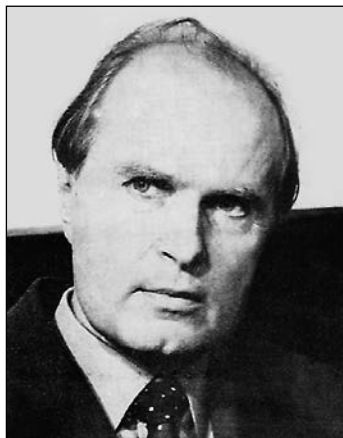
Normalizace tak přinesla návrat k tematice a emblematické Vítězného února, budování nové společnosti, kolektivizace vesnice, svědomitých dělníků a rolníků a podobně. Výrazným tématem se ovšem stala také „krizová“ šedesátá léta, a zejména rok šedesát osm. Normalizační moc nastolená okupací měla být potvrzena a legitimizována tím, že Pražské jaro bude zpodobeno jako kontrarevoluce, při níž šlo o rozhodující střet mezi poctivými občany a škůdci. Jako první byli prezentováni přesvědčení komunisté, kteří bojovali za blaho všech, jako druzí pak nepřátelé socialismu: reakcionáři, a zejména revizionisté, kteří zradili ideály komunismu, chtěli zvrátit „běh dějin“. Logice zvoleného ideologického klíče v propagandistických prózách tak odpovídala i konvenční výstavba většiny příběhů, jež zpravidla začínaly vylíčením prvních příznaků krize, chaosu, který postupně prorůstá společností a uvádí obyčejné lidi do nejistoty. Zvláštní důraz byl přitom kladen na roli médií, která se stávají jedním z viníků rozšíření „protisocialistických nálad“ mezi obyvatelstvem a jeho následných sympatií k „obrodnému“ procesu. Nejistota těchto nezmanipulovaných občanů posléze přechází v strach, který stoupá s postupným kritickým vyhocením situace, s konfliktem dobra se zlem, a ohrožuje všechny, kteří jsou věrní marxistické linii komunistické strany; kladní hrdinové jsou tak pronásledováni a perzekvováni, odstraněni ze svých funkcí či propuštěni ze zaměstnání. Nebezpečí otevřeného násilí představují pouliční bitky. Naštěstí však přichází vojenský zásah a situace je zachráněna. Následná okupace pak byla v souladu s dobovým

politickým jazykem reinterpretována jako nezbytná pomoc spřátelených armád, která národ zachrání před hlubokou krizí a rozvratem.

Několik próz s tematikou „popálenin roku 1968“ (Vladimír Dostál) vyšlo mezi roky 1973 a 1975. Za charakteristické dílo zpodobňující účtování s „kri-zovými jevy“ i jejich původci je možné považovat *Svědění* (1973), posmrtně vydanou novelu komunistického krajského funkcionáře a příležitostného spisovatele FRANTIŠKA KOPECKÉHO. Ústřední postavou tohoto textu je muž, který před prověrkami sebestyčsky zpytuje své počínání během Pražského jara a svůj podíl na tom, jak se „pravičáci“ pokoušeli zlikvidovat moudrého a ušlechtilého stranického tajemníka s příznačným jménem Hrdina. Prózu charakterizuje adorace těch, kteří „zůstali věrni“, a důsledná diskreditace reformistů, kteří tu jsou představeni jako hochštapleři, prospěcháři a zakomplexovaná individua, vybavená odpudivými vlastnostmi a rysy. Obdobně je tomu i ve vesnické próze *Velká voda* BOHUMILA NOHEJLA (1973), v románu *Palec na spoušti* ZBYŇKA KOVANDY (1975) či v próze EMILA MALACKY *Pod bílými kopcí* (1975), která spojila téma roku šedesát osm s motivem přehrad, která má zatopit vesnici, aby tak mohla vzniknout rekreační zóna pro valutové cizince. Všechny texty spojuje zřetelný žurnalismus, ideologická předpojatost, která nabývá až naivistických podob a není schopná najít adekvátní literární výraz. Přítomnost roku 1968 a jeho jednotlivých protagonistů je konfrontována s jejich minulostí a poměřována oddaností komunistické straně, a to i v případech, že tato strana v minulosti, zejména v padesátých letech, některé z postav „omylem“ ublížila.

ALEXEJ PLUDEK v próze *Vabank* (1974) poetiku politického pamfletu rozšířil o výraznou antisemitskou tendenci a značnou pozornost věnoval také diskreditaci opozičních spisovatelů jako hlavních představitelů protirežimních akcí: v postavách jeho prózy lze snadno identifikovat reálné osoby literárního života šedesátých let, které se v sedmdesátých letech pohybovaly v disentu či exilu. Jako vrcholný projev zrady umělců pak prezentoval čtvrtý sjezd spisovatelů, zmanipulovaný skupinkou kolem Kulturního týdeníku (tj. Literárních novin). Motiv manipulace s veřejným míněním dominuje také próze *Hrdelní pře* (1978), kterou JIŘÍ PROCHÁZKA napsal v souvislosti se svou prací na televizním detektivním seriálu *Třicet případů majora Zemana*. Téma roku 1968 a politických rehabilitací zde spojil s vyšetřováním tzv. Babického (zde Plánického) případu z počátku padesátých let.

Metoda propojování reálných událostí s jejich ideově správným výkladem a metoda



Alexej Pludek

klíčování umožňovaly propojit odsudek zrady socialismu s demaskováním role, kterou měli sehrát umělci a zejména spisovatelé v „obrodném“ procesu, jakož i s diskreditací konkrétních literárních a kulturních osobností (Václav Havel, Milan Kundera, Gabriel Laub, Václav Černý, Pavel Tigrid ad.). Oblíbeným modelem k postavám renegátů přitom byl zejména Pavel Kohout: postavy odkazující k jeho vývoji od dogmaticky naivního komunistického poety až k politické opozici, disentu a exilu se objevily i v próze LADISLAVA PECHÁČKA *Červená rozeta* (1981) a také v novele *Lišky mění srst* (1983), knižní podobě dalšího Procházkova (v televizi ovšem nerealizovaného) dílu ze seriálu o majoru Zemanovi. Cílem bylo zbavit tyto osoby glorioly morálních vůdců národa a poukázat na jejich pochybný charakter, projevující se zejména nepřijatelnou sexuální morálkou, touhou po penězích, slávě a také „převlékáčným kabátů“ a politickou nestálostí. Oblíbeným motivem byla jejich zdůrazňovaná nadřazenost a povýšenost, čili odtrženost od lidu a jeho skutečných starostí.

Pecháčkova a Procházkova kniha ovšem již patří do druhé vlny literatury s tematikou roku 1968, jež přišla na počátku osmdesátých let – vzhledem k délce tehdejších nakladatelských lhůt nepochybně v přímé návaznosti na vznik Charty 77. Patří k ní rovněž prózy JOSEFA JELENA *Přezrálé léto* (1984) či KARLA HRABALA *Zádrhel* (1982), která pojímá léto 1968 bezmála jako obraz občanské války, nahlížené z pohledu mladého dělníka z vysočanské továrny, v níž se v srpnu 1968 konal – později anulovaný – sjezd KSČ. Pepík a někteří další „věrní“ dělníci se tu nesmlouvavě a razantně vyrovnávají s nástrahami a záłudnostmi „kontry“, která pro komunisty chystá koncentráky, takže se „taky musí vzít po hlavě“. V prózách této druhé vlny příznačně převažují mladí hrdinové, kteří vstupují do Svazu mládeže a představují tak „zdravou“ budoucnost národa.

Podstatná část próz o šedesátých letech je pojata jako výpovědi o lidském dozrávání hrdinů, kteří ani ve složité době nezabloudí a najdou správnou cestu. Rysy generačních výpovědí těch, kteří se přiklonili na stranu normalizace, nesou knihy VLADIMÍRA KLEVISE (*Toulavý čas*, 1974), KARLA HOUBY (*Postel s nebesy*, 1976) či JAROSLAVA ČEJKY (*Kulisáci*, 1985).

Pokusem o méně propagandistické pojetí tématu byla próza JANA KOSTRHUNA *Svatba ve vypůjčených šatech* (1989), jejíž mladý hrdina, zemědělský inženýr, sbírá v inkriminovaném létě 1968 první zkušenosti z „opravdového života“ a je postaven do situace, kdy se musí sám za sebe rozhodnout. Kostrhunův ideologický přístup k tématu byl dán již titulní metaforou a jeho úvahami o Pražském jaru jako ukvapené a bez rozmyslu realizované záležitosti, nicméně autor se zde pokusil protagonistovo vyrovnávání se s dobou prezentovat méně demagogicky, strukturovaněji a psychologicky věrněji než jiní. Vydání jeho prózy tak bylo deset let odkládáno a mohlo vyjít až nedlouho před politickým zvratem.

Oficiální marxistická literární kritika společenské prózy s tematikou Pražského jara sledovala a vítala. První recenzní ohlasy jednotlivých děl hovořily zpravidla o „strhující knize“ či „úspěšném příspěvku k zobrazení naší doby“, nebo alespoň o „příslibu“. Těmto knihám se dostalo také řady dalších výhod, jež jim měly napomoci na cestě k čtenářům: většina z nich se dočkala několikerych vydání, zpravidla v počtu 10–30 000 výtisků. Pokud byla vydána v krajském nakladatelství, další vydání byla již realizována v pražském Československém spisovateli (například román Bohumila Nohejla Velká voda byl takto vydán čtyřikrát). Vstřícnému přijetí odpovídalo i jejich pravidelné vyzdvihování literárními cenami. Protože ale fakticky šlo o díla podřadné umělecké kvality, po určitém časovém odstupu přicházelo kritické přehodnocení a posléze zapomenutí.

■ Společensko-historický román jako vyjádření věrnosti socialismu

Jinou podobu společensky angažované prózy měla představovat díla oslavující revoluci, potvrzující nenahraditelný přínos vybojovaného socialistického systému a obhajující skutky vykonané v jeho jménu. Hodnotově a morálně se tato díla opírala o kritérium neporušitelné oddanosti věci komunismu, která podle některých autorů měla vyrůstat z proletářské paměti a třídního instinktu, podle jiných pak z poznání odpovědnosti vůči budoucnosti. Cílem bylo stvořit takový typ společensko-historické prózy, který by přesvědčivě a neschematicky poskytl hrdinu, jenž přes veškeré peripetie a váhání nakonec dojde k souhlasu a ztotožnění se se stávajícím režimem. Nikoli náhodou byl v této době za vzorové dílo znovu považován Otčenáškův Občan Brych.

Typickými hrdiny normalizačních románů opírajících se o historickou paměť byli intelektuálové, přičemž tu opět šlo o skrytou polemiku s tím, jak takovéto postavy pojímala próza šedesátých let a soudobá próza neoficiální. Spojujícím prvkem byla inklinace k vyprávění ve dvou časových rovinách, která vyplývala ze syžetu hrdinovy rekapitulace běhu vlastního života (s případným návratem k historii předků). Na rozdíl od autorů samizdatových generačních bilancí, kteří dospívali k palčivé sebereflexi a k historické skepsi vůči revolučním experimentům, na nichž se nejednou osobně podíleli, v oficiální próze obdobné životní bilance směřovaly k hledání – respektive nalezení – pozitivních hodnot a kladného vztahu k přítomné socialistické současnosti; budoucnost pak byla pro oficiální autory neoddělitelně spjata s komunismem.

Intelektuálové se z tohoto pohledu jevíli jako ti, na nichž lze didakticky a „přesvědčivě“ – tedy s přiměřenou dávkou „konstruktivní“ kritiky společnosti – demonstrovat psychologii jedince, který od pochyb dospívá k jednoznačné identifikaci s komunistickou myšlenkou. V závěru proto hrdinové dospívají do ideálního stavu, který byl v dobovém slovníku označován jako „jednota tzv. soukromého a společenského člověka“, tj. měli „nové rysy socialistické

osobnosti“, která byla charakterizována „jednotou minulosti a přítomnosti“ (Hana Hrzalová).

Specifickým rysem takovýchto próz historické paměti se stala přítomnost postav, kterým bylo režimem v jistou dobu – zejména v padesátých letech – ukřivděno, kteří jím byli pronásledováni, a měli by tedy právo propadnout rezignaci a skepsi. Přesto jí však nepropadli, neboť podle normalizačních autorů socialistická společnost i jim nabídla novou šanci a ukázala se jim jako nejlepší možné uspořádání. Přechkané ústrky tyto hrdiny dokonce zocelily, takže „z boje o věc socialismu“ vyšli silnější a oddanější ideálu – často mnohem více než ti, kteří se s osudem a historií nemuseli takto „poprat“ a nadšeně se účastnili budování společnosti v padesátých letech.

Řada z postav normalizačních románů měla ovšem od začátku svůj přerod usnadněný třídním instinktem, který jim ukazoval správnou orientaci za každé situace. Didaktizující i apologetické poslání zřetelně dominuje románu JAROMÍRY KOLÁROVÉ *Můj chlapec a já* (1974). Autorka v ní užívá formy osobního deníku a vzpomínkové prózy a vykresluje osudy pěti generací vlastní rodiny od poloviny devatenáctého století až do nedávné minulosti. Osu prózy přitom utváří dialog mezi matkou a synem, výchovný rozhovor, jenž má nejen synovi, ale i všem mladým objasnit, proč se starší generace tak angažovala pro socialismus. Vyprávění se nevyhýbá ani ožehavé problematice padesátých let, kdy rodinu poznamenalo politické uvěznění otce, či roku 1968, který je tu charakterizován jako „poblouznění“ mas. Matka považuje za oprávněné i synovy kritické výhrady vůči dobovým praktikám a nešvarům, nicméně její vrozená třídní oddanost socialismu je navzdory všem „chybám a omylům“ neotřesitelná. Historickou převahu jejího přesvědčení i naději pro budoucnost vyjadřuje v knize fakt, že se po matčině smrti syn s jejím odkazem zcela ztotožňuje. (Rozvedením a doplněním autobiografických vzpomínek na proletářskou minulost obsažených v románu *Můj chlapec a já* vznikl Kolárové román *Náš malý, maličký svět*, 1977.)

Téma odpovědnosti syna vůči životu a odkazu matky spolu s konfesijním přihlášením se ke komunismu zpracoval i JIRÍ NAVRÁTIL v románu *Kamilův život po matčině smrti* (1983), v němž je konfrontována heroická doba padesátých let, ztělesněná energickou a svéráznou postavou dělnické spisovatelky, s všední současností, kterou představuje její nevýrazný syn a vůbec všichni ti, kteří si „nechtějí pálit prsty“ a bojovat za lepší budoucnost. „Třídní instinkt“ hraje klíčovou roli také v románu KARLA MISÁŘE *Periferie* (1977). Jejím hrdinou je příslušník „nové proletářské inteligence“, která již nevzešla z měšťáckého prostředí, a proto se dokáže za všech okolností správně orientovat. Próza se věnuje dění před únorovým převratem i v padesátých letech a vykresluje hrdinovu poctivou snahu najít uplatnění v nově se rodícím systému; jeho úsilí být prospěšný druhým je tu s mírnou ironií konfrontováno s naivitou či pokrytectvím a konjunkturalismem méně poctivých „budovatelů“. Román, zpočátku pracující s rozestupem mezi časem dějů a vypravování o nich, se ovšem

postupně zjednodušuje a ustupuje autorově snaze o ilustraci schematických představ o tom, co je pozitivní a co odsouzeníhodné. Projevuje se tu tendence příznačná pro podstatnou část posrpnových společenských románů: čím jsou zobrazované příběhy časově vzdálenější od přítomnosti, tím větší míru tvůrčí svobody má autor, a naopak čím blíže k normalizačním horizontům, tím častěji autoři propadají závazným ideovým schémátům.

Jako vzorová socialistickorealistická vývojová próza, „román desetiletí“ (Štěpán Vlašín), byla dobovou oficiální kritikou vnímána kniha **ZDEŇKA PLUHAŘE** *V šest večer v Astorii* (1982). Hlavním hrdinou čtivě zpracovaného vyprávění je učitel, který se rozhodl bdít nad několika svými maturanty rozdílného třídního původu, povahy a životních osudů. Sedm paralelně sledovaných životů tak autorovi umožnilo ilustrovat rozmanité lidské postoje a jednání od války do sklonku šedesátých let. Pozitivní postava učitele pak do příběhu vnáší didaktické prvky a v okamžicích, kdy jednotliví žáci chybují a stávají se na čas učitelovým „sorgenkindem“ (dítětem pro starost), prezentovala „správné“ řešení krizové životní situace vždy neomylně korespondující s normalizační představou o tom, jak by se měl dobrý občan v danou chvíli chovat. Pro dobu vzniku bylo přitom charakteristické, že rozložení postav a postavů již v tomto románě přímočaře nekorresponduje s třídní předurčeností tak, jako tomu bylo v prózách padesátých let. Obdobně jako jiní autoři této doby totiž Pluhař zdůrazňoval, že záleží na osobní volbě individua, a tedy že správný třídní původ a dogmatismus v padesátých letech ještě neznamená, že se člověk později nestane nepřitelem socialistické společnosti. Naopak i člověk z kapitalistické rodiny, třeba pronásledovaný, může časem pochopit, kde je jeho místo ve společnosti.

Problematika dozrávání individua a celé generace v boji za komunismus a socialismus spolu s traumatickými zážitky z období Mnichova a protektorátu byla tématem generačního ženského románu **TRPKÁ VŮŇE PODZIMU** **VĚRY ADLOVÉ** (1983). Válku a politické boje v letech 1945–48 zobrazil **JAROSLAV MATĚJKA** v románech *Rodáci a odrodilci* (1979) a *Kam jdete, rodáci?* (1981, společně s tit. *Rodáci*, 1988), v nichž kombinoval autopsii s historickým přístupem, což se projevilo i posunem od generačního vyznání ke spíše kronikářským postupům. **KAREL HOUBA** v generačních románech z prostředí inteligence *Postel s nebesy* (1976) nebo *Protokol* (1978) usiloval o propojení psychologické analýzy lidských pohnutek, fragmentů vlastní životní zkušenosti se zobecněním pocitů válkou poznamenané generace a (v prosocialisticky orientované literatuře tradičního) tématu volby mezi „starým“ a „novým“ světem. Svět studentů, kteří se po různých omylech a tápáních pomalu orientují v nové společnosti, byl tématem románu *Čekání* **PETRA KLENA** (1980) či *Pikolka* **STANISLAVA VÁCHY** (1974). **LADISLAV FUKS** učinil váhavého studenta, který se po únoru 1948 rozhoduje, zda emigrovat, ale nakonec pod vlivem návštěvy rodného kraje i brigády mládeže nachází smysl života ve své vlasti, hlavní postavou svého románu *Návrat z žitného pole* (1974).

■ Prózy kronikářského typu

Jednou z možností, jak ve službách normalizace naplnit ideologický úkol a doložit nevyhnutelnost dějinného směřování k přítomnosti, byly prózy, které se pohybovaly na hraně mezi prózou současnou a historickou; měly podobu vyprávění o jediném lidském životě, ale i rozsáhlých rodinných kronik.

Nejpočetnější část kronikářské produkce představovaly společensko-historické prózy zabývající se poměrně nedávnou historií, které byly psány se záměrem kombinovat vyprávění o individuálních osudech s obrazem pozitivní proměny celé společnosti a ilustrovat nevyhnutelnost vzniku nového, spravedlivějšího světa, jímž je přítomný socialismus. V jejich centru proto stály postavy dělníků a rolníků, tedy představitelů těch společenských tříd, které byly iniciátory a spoluvůrci této proměny – individuální rodinné příběhy a události pak byly autory vřazovány do historického a sociologického rámce a byly interpretovány v těsném sepětí s vývojem dělnického hnutí či s proměnami vesnice.

Z dělnických profesí byly nejčastěji zpracovávány osudy havířských rodin, což bylo nejen v souladu se silnou dobovou politickou preferencí tohoto povolání, ale mělo také své příčiny v silné epické potenci tohoto tématu, která se mohla opírat o historický revoluční radikalismus horníků. Jednotlivé autory přitahovala i možnost zpracovat historii a proměny rodného hornického kraje.

Série próz, které mapovaly historické přeměny jednotlivých hornických regionů, vyšla v roce 1979. K zajímavějším patřily pokusy o rodinnou kroniku, které napsali dva příslušníci mladší generace. Román *Skok přes kůži* (1979) měl být prvním dílem rozsáhlejšího celku. Jeho autor, VOJTĚCH STEKLAČ, se v něm tematicky obrátil na rodné hornické Příbramsko a zkombinoval žánr kroniky a tradiční vševědoucí vypravěčství s modernějšími narativními technikami, ať již šlo o dialog vypravěče s postavou, či vylíčení jedné situace z více zorných úhlů. Prozaik se snažil odklonit od učebnicových výkladů a civilně s humorem a ironií postihnout vztah mezi velkou historií a všedním dnem. Ambiciózní pokus o kombinaci románové kroniky s atraktivnějším vypravěčstvím představovalo prozaické panorama JOSEFA FRAISE *Šibík 505* (1979), které zprostředkovalo proměny severní Moravy od třicátých let do přítomnosti. Autor, jenž znal havířskou profesi z vlastní zkušenosti, tu dospívá až k její glorifikaci a idealizaci a k apoteóze (manuální) práce jako jedné z mála trvalých a smysluplných hodnot v lidském životě.

Ve stejném roce ale byla vydána i kronika *Komu patří čas* (1979), k níž FRANTIŠKA STAVINOHU inspirovalo Kladensko mezi roky 1919 a 1968, nebo román *Měsíční krajina* (1979), v němž OLDŘICH ŠULER zpracoval historii moravsko-slovenského pomezí a zejména ostravského revíru od druhé poloviny devatenáctého století do začátku německé okupace.

(Navazující romány *Dlouhé stíny*, 1984, a *Horký provoz*, 1994, pak tuto třídílnou kroniku časově prodloužily až do současnosti.)

Problematickým bodem takovýchto rodinných kronik sedmdesátých a osmdesátých let bylo, že nad autorovou snahou evokovat dobovou atmosféru a vykreslit individuální počínání a psychiku postav více či méně převážily globalizující výklady, které měly potvrdit směřování minulosti k pozitivní přítomnosti, a epická a psychologická přesvědčivost byla nahrazována tendenčními výklady a komentáři. To byl případ například třídílné ságy JIRÍHO MARKA, jejíž první dva díly vyšly v roce 1981 pod titulem *Sůl země I, II* a třetí roku 1986 pod titulem *Čas lásky a nenávisti (Sůl země III)*. Příběh o severočeském dělnickém rodu se nemohl vyhnout problematice česko-německého soužití, nicméně s tímto tématem zacházel podle zásad proletářského internacionalismu, který pozitivní roli v německých řadách přiděloval téměř výlučně dělnické třídě a politické levici, zejména komunistům.

Obdobně tomu bylo také v dalších prózách, které mapovaly historii národnostně smíšených oblastí. Rozsáhlá prozaická freska LUDVÍKA ŠTĚPÁNA *A jinak se pluje po moři* (1985) čerpala z osobního vztahu autora k rodné Českomoravské vrchovině a s lyrickým patosem ilustrovala věčný koloběh života v moravském pohraničním městečku tak, jak se utvářel za druhé světové války a po ní.

Soustavněji se problematice proměn rodného kraje věnoval PETR PAVLÍK, který během deseti let vydal šest knih inspirovaných Šumavou a osudy dělných lidí s ní spojených. Sérii otevřel *Šumavský deník* (1976), baladická próza o svérázném lesním dělníkovi-koňákovi. Prvky kroniky se objevily v Pavlíkově bilanční próze *Cesta z hor* (1979) vyprávějící o vesnickém učiteli, který své místo ve světě hledá prostřednictvím literárního návratu do protektorátního a poúnorového dětství, a v autorově (normalizační kritikou nejvíce oceňovaném) románu *Soukromý letecký den* (1985), jenž rekapituluje běh šumavského světa a jeho rázovitých obyvatel od první světové války do poválečných let. Pavlíkovu tvorbu prostupuje evidentní idealizace poúnorových poměrů, politické přesvědčení, že z hlediska potřeb, přání a možností obyčejného člověka je socialismus tím nejlepším možným uspořádáním společnosti.

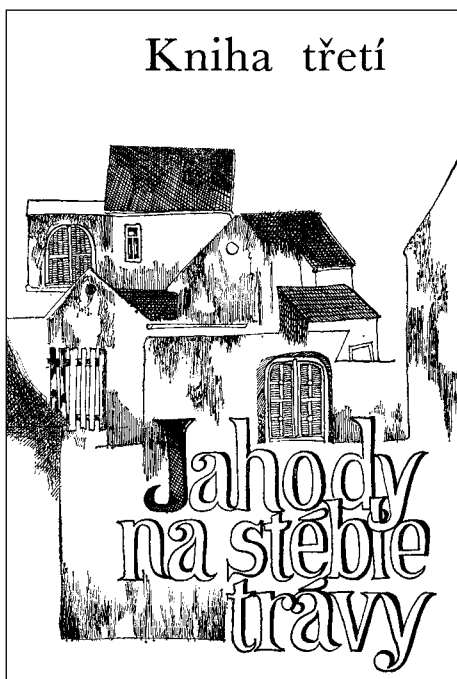
Na úrovni propagandistických a moralizujících klišé téma Šumavy a jejích dělných lidí zpracoval také FRANTIŠEK SKORUNKA například v próze *Hlas velikého chóru* (1982), v příběhu náboženského blouznivce, který se promění v uvědomělého revolucionáře. Čtenářsky populární byla v sedmdesátých letech próza JAROSLAVA MATĚJKY próza *Náš dědek Josef* s využitím dialektu vyprávěla sérii epizod odehrávajících se na pozadí historických proměn moravské vinařské vesnice tak, jak je nahlížel moudrý prostý člověk, bytostný optimista, jenž nikdy neztratil smysl pro humor a potažmo ani důvěru v socialismus (→ s. 718, kap. *Populární literatura*).

Z rázovitosti a regionálního svérázu, tentokrát obyvatel Valašska, těžil své figurkářské drobnokresby JIŘÍ KŘENEK. Mravně vypjatá situace v kulisách drsného horského kraje se stala základem baladického příběhu *Pláňata* (1973): próza vyrůstá z téměř humoristické evokace denního života horalské rodiny, do jejíhož osudu dramaticky a tragicky zasahuje světová válka. Snaha vykreslit proměny regionu – valašské vesnice a jejích obyvatel – v čase pak určila Křenkovu románovou trilogii *Valigurky z Kopečka* (*Vesničanka*, 1973; *Dům mezi modříný*, 1974; *Jahody na stéble trávy*, 1975; souhrnně 1976). V centru vyprávění tu je rodina, v níž generace matčina reprezentuje odcházející archaický řád a její tři dcery nový životní styl, aniž by ale mezi oběma byl výrazný přerýv. Důrazem na štěstí dosažitelné v rodině, mravní ideál a „seriálovým“ rozvíjením víceméně sentimentálních dějů se trilogie přiblížila až k žánru populární četby.

■ Pokus o obnovení budovatelské prózy

Jedním z klíčových úkolů, které si normalizátoři kladli, byla obnova prózy, která se již nebude věnovat „intelektuálním pseudoproblémům“, ale proble-

matice pracujícího člověka a jeho podílu při utváření nové socialistické společnosti. Próza měla opět čtenářům přinášet pozitivní příklady a návody a napomáhat jim v jejich vlastním pracovním úsilí. Teoreticky to znamenalo návrat k ideálům nezrelativizované budovatelské kultury počátku padesátých let, v praxi ovšem s vědomím, že tehdejší přímočará poetika se již zdiskreditovala a bude ji tedy nutné alespoň částečně modifikovat, a to případně i s využitím řady prvků, které do české literatury vnesla – jinak zásadně odmítaná – šedesátá léta. Znovu se tak aktualizovala poetika budovatelského románu s jeho fetišizací práce, zájem o prostředí staveb, dolů a továren s důrazem na lidovost a čtenářskou přitažlivost, která měla být podpořena dobrodružnou fabulí a měla posílit agitačně výchovné



Ilustrace Jiřího Hadlače k trilogii Jiřího Křenka *Valigurky z Kopečka*, 1976

zaměření literárního příkladu. Přílišná schematičnost budovatelských románů, jak je autoři i čtenáři znali z padesátých let, měla být ovšem překonána zejména snahou o věrohodnější psychologickou kresbu postav a případně i prostředí, jíž de facto ustupovala i vlastní výrobní tematika.

Příkladem autora, který využil otevřený prostor pro čistě publicisticko-propagandistické pojetí pracovní prózy, byl Jiří Stano, jenž ke svým starším povídkám ze souboru Havířská čest (1952) po třiatdvaceti letech připojil obdobné *Ostravské povídky* (1975). Naopak příkladem „poučeného“ návratu k budovatelské poetice může být *Noční jízda* (1972), soubor tří kratších próz, v němž se jeho autor Jiří Marek vrátil ke stavařské tematice tak, jak ji v padesátých letech zpracoval v povídkové knize *Z cihel a úsměvů* (1953). Po dvou desetiletích se ovšem již tolik nevěnoval pracovním otázkám a výrobní prostředí mu zde představovaly pouze lehce načrtnuté kulisy sloužící prezentaci osobních citových a mravních problémů postav. Změna akcentu je explicitně vyjádřena rovněž v promluvě jedné z hlavních postav: „Jsme zkrátka spjati víc se svým osobním životem, než nám chtějí přiznat. [...] Plníme čísla plánů a zapomínáme, ať už chceme, nebo ne, na to, jak nám tlučé srdce.“

Čtenářský zájem o prózy s pracovní tematikou se ovšem nedařilo probudit ani nakladatelským protekcionismem, ani propagandistickou chválou oficiální kritiky. Ve druhé polovině sedmdesátých let se tak stále více projevovaly snahy učinit je čtenářsky ještě atraktivnější a dělnické protagonisty maximálně zlidštit: mezi další podobná díla lze například počítat havířské prózy Františka Stavinohy z knih *Figurky ze šmantů* (1976) a *Hvězdy nad Systlím údolím* (1981) nebo román *Voda!* (1980) Jaromíry Kolárové. V povídkovém souboru Evy Bernardinové *Dobré slovo* (1976) ovšem kombinace tématu z dob budovatelského mládí (kdy autorka pracovala na stavbě přehrady) s úsilím o citově vypjatou lyrizující výpověď bezděčně nabývá téměř groteskních rozměrů.

■ Venkovská próza ve službách socialismu

Snaha obnovit budovatelskou poetiku přirozeně zasáhla i žánr prózy s venkovskou tematikou, který byl po celou normalizaci silně preferovaný a velmi produktivní.

Venkovská próza vyhovovala potřebám řízené proměny literární situace na počátku sedmdesátých let z několika důvodů. Její tvarová tradičnost korespondovala s normativním požadavkem, aby se próza rozešla s „intelektuálskou nesrozumitelností“ předcházející dekády. Namísto odcizení uprostřed moderního zvěcnělého světa měla vesnická próza nabízet harmonickou integraci člověka do „přirozeného“ pracovního a přírodního prostoru, v němž jsou lidský život a práce bezprostředně svázány s rodnou zemí. Nejdůležitější ale bylo, že se vesnice jevila jako prostor, v němž došlo k naplnění socialistického ideálu,

neboť kolektivizace venkova se v danou chvíli jevila jako úspěšná. Zatímco v továrnách a na stavbách zůstávala práce i v nové společnosti v podstatě stejná (jen s tím rozdílem, že soukromé vlastnictví bylo nahrazeno celospolečenským), přerod staré, majetkově rozvrstvené vesnice sedláků a chalupníků v sociálně téměř homogenní vesnici zaměstnanců zemědělských družstev a státních statků byl zřetelný a hmatatelný. Byl spjat i s celkovou proměnou životního stylu a také s růstem životní úrovně, takže nová sociální skutečnost byla víceméně pozitivně akceptována i venkovany samotnými.

Autoři, kteří se vymezovali vůči vesnické próze druhé poloviny šedesátých let a vůči její orientaci na tematiku násilné kolektivizace a jejích důsledků pro jednotlivce, proto od počátku sedmdesátých přicházeli s prózami, jejichž hlavní ideologická bojovnost spočívala v demonstraci uspokojení nad kolektivizací a jejími výsledky. K základním rysům vesnické prózy sedmdesátých a osmdesátých let patřil motiv prosperujícího zemědělského podniku (jednotného zemědělského družstva – JZD, státního statku, plemenářské nebo šlechtitelské stanice), motiv potíží, které musí v pracovním i soukromém snažení zmáhat jeho předseda, ředitel či správce a které jsou potvrzením ideálu, že tvořivá práce vede k naplnění života.

Dobová kritika v tomto kontextu velmi vyzdvihovala zejména humoristický román *Svatý Michal* (1971), jehož autorem byl spoluzakladatel a první předseda normalizačního spisovatelského svazu JAN KOZÁK. Děj románu, nepokrytě inspirovaného Chevalierovými Zvonokosy, se odehrává v roce 1960 na úrodném východním Slovensku a je zasazen do vesnice, která si užívá prosperity zemědělského družstva řízeného šikovným předsedou, jehož schopnosti jsou sakralizovány již samotným titulem; pokud zde dochází k nějakým konfliktům, vždy jde v podstatě o banality, které jsou vyřešeny smírně či humorně. Rozhodující bitva o vesnici je už vyhrána, takže ideové konflikty ustupují chytrosti, politická bojovnost radostnému užívání darů života. Pokud se postavy ve vzpomínkách vracejí k dávným střetům, pak příznačně nikoli k samotné kolektivizaci, ale k pozdějším konfliktům mezi prvním předsedou, tvrdým komunistou, jenž družstvo dovedl málem ke krachu, a předsedou dnešním, úspěšným sedlákem Michalem, který pochopil výhody kolektivního hospodaření.

Na malou ideologickou vyhrocenost Kozákova románu mělo patrně vliv i to, že vznikal ještě v závěru šedesátých let a přímo nereagoval na požadavek účtování s politickými nepřáteli. To ovšem za něj udělala angažovaná kritika, například Vladimír Dostál, který v recenzi vyhledával – téměř proti smyslu Kozákova usilování o veselou idyličnost a „šťastné pozemšťanství“ – skryté předpoklady pozdějšího „krizového vývoje ve straně a společnosti“. Ideově román vyztužila také jeho filmová adaptace, která byla uvedena pod titulem *Bouřlivé víno* (f. 1976), a ještě více dva navazující filmy, napsané již podle Kozákových původních scénářů (*Zralé víno*, f. 1981; *Mladé víno*, f. 1986, vše rež. Václav Vorlíček; na scénáři se podíleli Miloš Macourek a Svatopluk Novotný).

Tematizace různých pojetí družstevního hospodaření – necitlivého, který v jeho počátcích praktikovaly politické „kádry“ bez znalosti zemědělství i bez pochopení pro lidi, a dnešního úspěšného – byla charakteristická nejenom pro tento román, ale i pro celou normalizační vesnickou prózu sedmdesátých let. Ta totiž nenavazovala ani tak na období budovatelské kultury počátku let padesátých, jako spíše na prozaický typ, jenž dříve psali autoři jako Jan Procházka, Ivan Kříž či Ivan Klíma a jehož základním tématem nebyl boj o kolektivizaci, jako spíše boj o její charakter (sám Ivan Kříž v osmdesátých letech na tento typ navázal prózou Hostina).

Nejpřímočařejším naplněním tohoto vzoru se stal knižní debut MILANA CAISE *Farma na konci světa* (1976), v němž bylo zpracováno obdobné téma jako v knize Jana Procházky *Zelené obzory* z roku 1960, tedy střet mezi dvěma koncepty hospodaření i morálními postupy. Tato nápodoba témat a typů postav ovšem již nemohla vést k literární úrovni a objektivnosti původních textů, a to nejen v důsledku menších stylistických schopností autorů, ale i proto, že pro Procházku a další spisovatele na přelomu padesátých a šedesátých let byla kolektivizace žhavou a otevřenou otázkou, zatímco vesnická próza sedmdesátých let ji již vnímala a prezentovala jako věc vyřešenou, která překonala potíže počátečního růstu.

Snaha doložit, že dávné boje, a třeba i nespravedlnosti nakonec vedly k pozitivním výsledkům, inspirovala také Jana Kozáka k rozhodnutí po deseti letech přepracovat svůj román o proměnách východoslovenské vesnice na počátku padesátých let. Autorovo směřování přitom dokládá již samotná změna titulu ze zřetelně konfrontačního ...silná ruka (1966) na lyričtější *Čapí hnízdo* (1976). Cílem přepracování bylo utlumit možné problematické vyznění původní verze a ještě zvýraznit střet mezi „správným“ a „nesprávným“ způsobem kolektivizace. V první verzi románu se autor snažil držet krok s kritičností prózy šedesátých let a využil výrazové prostředky budovatelské vesnické prózy (třídní klasifikace postav, dramatický děj, náznaky westernového syžetu) ke zpochybnění násilných forem kolektivizace. Tomu odpovídala také tíživá závěrečná katarze, která ale i v této verzi měla být jen začátkem cesty k lepšímu. V Čapím hnízdě pak Kozák připsal dvě rozsáhlé kapitoly, jež tuto cestu k lepšímu potvrzují, a to jak v rovině společenské a ekonomické (zbraní rozhodující ztracenou bitvu se charakteristicky stává traktor), tak lidské: ústřední postava mladého komunisty získává odpovídající životní partnerku a kolísající rolník se ideově správně rozhodne. Kozák tak sice navázal na liberalizovanější podobu venkovské epiky šedesátých let, upravil jej ovšem pro nový politický a literární kontext, který dával přednost jednoznačnosti a neproblematičnosti; tomu odpovídají i posuny v pásmu vyprávěče.

K dalším pokusům zpracovat v rámci vesnické tematiky přímo období února 1948 a následného združstevňování patřil román JIŘIHO KŘENKA o politickém boji a uvědomování zaměstnanců valašské horské pily *Čas polomů a štěpů*

(1976), respektive jeho pozdější rozšíření na dílogii (*Čas ozimů, polomů a štěpů*, 1981). Akčním příběhem o komunistech, kteří dozrávali za kolektivizace a překonali „společenskou krizi“ konce šedesátých let je román BOHUMILA NOHEJLA *Velká voda* (1973); tentýž autor pak konfrontoval „temnou“ minulost před rokem 1948 s pozitivní přítomností sedmdesátých let v románech *Sladká chuť pelyňku* (1975) a *Čekám na inženýra* (1980).

Jistota, že o kolektivizaci již není třeba bojovat, otevřela možnost pro větší pozornost k psychologii postavy a k jejímu individuálnímu osudu, a tedy i prostor pro sondy do myšlení postav sedláků, kteří se dlouho vstupu do družstva bránili. Pokud totiž prozaici tyto postavy nakonec přece jenom dovedli ke „správnému“ rozhodnutí, bylo jejich dlouhé bloudění epicky přitažlivé a poskytovalo prostor pro kresbu psychických zábran lidí nedůvěřujících převratným novotám, zvláště byly-li prosazovány nevhodným způsobem. Původně politický střet se tak přesunoval do roviny lidské a měnil se na prozaickou analýzu „starého“ způsobu myšlení, jež sice musí dříve či později ustoupit zákonitostem historie, nicméně jeho „bizarnost“ je literárně atraktivní. Příkladem může být román *Neklidné brázdy* (1972), jehož ústřední postavou VLADIMÍR PAZOUREK učinil samostatně hospodařící ženu, osamocenou starou pannu, která jako poslední ve vsi nevstoupila do JZD: nikoli ovšem z ideových důvodů, jako spíše z hlubokého zvyku, jemuž sama příliš nerozumí. Pazourkovo baladicky laděné vyprávění silně exponovalo psychologický rozměr hrdinčiny dřiny, samoty a hrdosti vázané na svérázný způsob života; ideový rámeček konečného přitakání společenským změnám byl ovšem zachován. Znásilnění a následné nečekané mateřství v hrdince probudí nové životní síly, a tak v roce 1965, tedy v době, kdy její původní odpor již bezbolestně rozpustila sama doba, do družstva vstoupí.

Naivistickým propojením ideologických schémat s patriarchální morálkou a realistickým vyprávěním v klíči venkovské prózy devatenáctého století byly prózy Františka Podlahy o historickém vývoji a združstevňování jihočeské vesnice *Rozcestí* (1972) a *Svědectví inženýra Toncara* (1973), posléze sloučené do celku s názvem *Křižovatky* (1976).

Střet mezi rozdílnými pojetími kolektivizace a družstevního hospodaření zůstal základním stavebním kamenem vesnické prózy i tam, kde se prozaici oddaní „věci socialismu“ snažili vyhovět požadavku ideově vyhocenější výpovědi. Pazourkův román *Země synů* (1973) se již samotnou volbou žánru románu o kolonizaci pohraničí vracel k poetice budovatelské prózy, připomínal ji i spojením motivu budování s mravním přerodem postav, jakož i detektivní zápletkou směřující k odhalení škůdců, kteří se na státním statku obohacují na úkor společného hospodaření. Třídní klasifikace postav je však modifikována kritériem osobní čistoty a obětavosti při práci v pohraničí, třeba i původně nedobrovolně přijaté. Tím se otevírá možnost pro kresbu mravního přerodu

i těch postav, které původně byly nepřáteli nového režimu, a pro konfrontaci dvou nově vznikajících „tříd“: lidí poctivých a nepoctivých, jež autorský záměr navíc zpravidla svádí do jednoho manželství.

Dobovou kritikou byl jako výrazný autor angažované vesnické prózy vyzdvihován JAN KOSTRHUN, jehož prózy překračovaly stylistický průměr proplétáním různých časových vrstev, střídáním epických a reflexivních pasáží a kombinací lyrického, tragického a groteskního vypravěčského úhlu. V románech *Černé ovce* (1974) a *Pytláci* (1977) se ovšem autorova vazba k jihomoravskému Podluží a jeho tradičnímu pojetí rodiny a vesnice střetla se snahou maximálně vyhovět dobovým ideologickým schématům. Kostrhun v nich svou výpověď konstruuje na mezigeneračním napětí: na kontrastu mezi generací otců, která je silně poznamenána deformacemi světa minulosti, a generací synů, jež je již plně zapojena do práce v socialistické přítomnosti. „Liberalizace“ Kostrhunovy práce s budovatelským syžetem spočívala v tom, že představitelé obou generací k sobě hledají cestu. V Černých ovcích (které bylo možné číst i jako polemiku s Vaculřkovou Sekyrou) se tak po letech odloučení nesnadno sblíží syn, úspěšný předseda JZD, a jeho otec, který se kdysi souhrou okolností ocitl v táboře nepřátel a ze zakletí „osudového hříchů“ jej vysvobozuje rodinná vazba.

Jestliže v Černých ovcích je otcův hřích odpustitelný, v Pytlácích naopak ke smíření přes snahu syna i otce dojít nemůže, protože otec nejenom kdysi zapaloval družstevní stohy, ale také emigroval na Západ, což je podle autora mravní přečin vedoucí nevyhnutelně k mravnímu rozvratu a odcizení jako trestu. Emigrant přijíždějící na návštěvu a ostentativně se vychloubající svým úspěchem v Americe je tak postupně odvržen synem, bývalou ženou i celým vesnickým společenstvím a s hanbou se vrací tam, kam patří. Autor ovšem tohoto symbolického vítězství socialismu nad kapitalismem dosahuje pouze na základě řady násilných ideologických i motivických konstrukcí. Vzorově kladné řešení lze pozorovat i v druhé dějové rovině. Příběh o patologické závislosti syna na matce tu končí nalezením odpovídající životní partnerky, což opět odkazuje ke šťastnému životu nové, socialistické generace.

V normalizační literární propagandě bylo také využito tradičního literárního obrazu venkova jako místa, kde je život autentičtější, lidé přímější a lidské city jasnější. Rousseauovský ideál venkova nahlíženého městskými očima se nabízel zejména pro prózy, v nichž se návrat do rodného kraje měl stát východiskem z hrdinovy životní krize. Typický protagonista takovýchto próz na venkově prožívá – nebo si od návratu na venkov slibuje – obrat, jenž by při dosavadním hektickém životním způsobu města nebyl možný. Venkov se mu stává místem uklidnění a osobního obození, návratem k vlastním kořenům. Tento návrat je přitom spjat s opětovným začleněním zbloudilého individua do lidského kolektivu, které je lékem na všechny problémy a bolesti.

Obháječi normalizace tento tradiční, archetypální sestup k autentičtějším zdrojům osobní a kolektivní identity přitom vykreslovali na pozadí sociálních

procesů, jimiž venkovské prostředí za socialismu prošlo, vytvářeli paralely mezi vnitřní obrodou protagonisty příběhu a socializace venkova a také jej včleňovali do aktuálních politických souřadnic. Příkladem je román **BOHUMILA ŘÍHY** *Doktor Meluzin* (1973) s postavou moudrého doktora, kterého na venkov přivedla patrně ztráta místa primáře pražské nemocnice poté, co jeho manželka ze staré advokátské rodiny po srpnu 1968 emigrovala. Se svou vnitřní krizí ovšem přichází na venkov, který je obrazem již přebudovaného, a tedy v podstatě harmonického společenství. Rychlé navázání přátelství s předsedou úspěšného zemědělského družstva, které je středobodem tohoto společenství, s dalšími komunisty a komunistkami a také s malířem, dalším přeběhlíkem z města, je proto jen přirozenou součástí vývoje, jenž nemůže skončit jinak než nalezením rovnováhy, začleněním se do vesnického společenství a také vztahem k nové partnerce (učitelce na místní škole). Říha usiluje o psychologicky prohloubenou povahokresbu, jež má čtenáře přesvědčit o tezi, že posrpnový normalizační stav nastolil ideální podmínky nejen ke společenskému klidu, ale i pro duševní harmonii jedince.