

PRÓZA

Podmínky pro plynulý rozvoj české prózy se v době okupace proti letům třicátým značně změnily: mnozí významní autoři nemohli publikovat (J. Čapek, K. Poláček, J. Weil aj.), nebo museli odejít do ciziny (E. Hostovský, F. Langer, A. Hoffmeister aj.), anebo publikovali jen na počátku válečného údobí (V. Vančura, I. Olbracht, J. Kratochvíl, M. Majerová aj.). Organický vývoj — zvláště moderní větve české prózy — byl vnějšími zásahy znemožněn. Rozpětí žánrové i tematické se zúžilo, dřívější vyhraněnost tvůrčích koncepcí ustoupila do pozadí, postupně se ztrácel také kontakt s vývojem světové prózy. Do popředí naopak vystoupila společná obrana základních hodnot stále ohrožovaného lidského života (silně je zdůrazňováno etické hodnocení) a skrytá či zjevná oslava symbolů nonkonformismu a české tradice.

Jedna z hlavních tendencí v próze třicátých let, rozvoj epičnosti a vypravěčství, se v letech okupace vyhranila k typu prózy obnovující principy elementární epiky a využívající zejména témat ze života lidových vrstev a témat historických či biografických. Vedle této hlavní tendence se projevila silná inklinace k próze psychologické, introspektivní, u níž byl zvýrazněn akcent etický. Na rozdíl od let třicátých nemohl být dále rozvíjen typ společenské prózy, zejména syntetický román, pokoušející se o totalitu pohledu na sociální skutečnost, stranou zůstávala novinářská beletrie, zvláště reportáž, a až na nepatrné pokusy zcela zmizela próza noetická, imaginativní a próza usilující o jazykovou experimentaci.

V době bezprostředního ohrožení národního bytí působila mnohá próza jako jinotajný text (tematikou, situacemi, dialogem atp.) a nebylo málo autorů, kteří jinotajné významy učinili základním prvkem díla. Do popředí vystoupila funkce národně výchovná, etická apelativnost; pozornost se obracela proto více k tematickým složkám, k obměňování a variování tradičních látek a formálních postupů. Velký zájem čtenářské obce o českou knihu, zvláště o původní prozaickou tvorbu, umožnil kvantitativní růst české beletrie, a i když v průměru poklesla umělecká úroveň nových děl, široké čtenářské zázemí představovalo jistý impuls pro samotný vývoj prózy: vedle románu došlo k nebyvalému rozkvětu povídkového a novelistického útvaru.

OBNOVA ELEMENTÁRNÍCH PRINCIPŮ EPIKY

Obnova elementárních principů epiky se projevila nejen v pracích románových, ale také v povídkových souborech, v nichž jsou povídky stylizovány jako promluvy určitého typu vypravěče, charakterizovaného přímo autorským komentářem nebo nepřímo samotným vyprávěním. Mnozí autoři (například F. Kubka, J. Havlíček, J. John, J. Š. Kubín, J. Weiss, B. Klička, J. J. Paulík, K. Schulz, M. V. Kratochvíl, J. Mařánek, E. Bass, O. Srbová aj.) zdůrazňovali specifiku žánru buď ve virtuózních variacích tradičních námětů a kompozičních principů, příznačných pro určité období či určitého autora (ve sbírce MILADY SOUČKOVÉ *Škola povídek*, 1943, jsou k příkladům povídky psychologické, romantické, historické, autobiografické, realistické atp. připojeny dokonce odborné úvody), anebo vytvářeli rámcové povídky a povídkové soubory několika autorů (*Milostný kruh*, 1941, uspořádal Josef Šup; *Čarovná zahrada*, 1944, uspořádala A. M. Tilschová; *Dva-*

náct poutí světem, 1941, uspořádal Josef Kopta; *Kamenný orchestr*, 1944, uspořádal Jan Grmela). Rámcový děj Milostného kruhu má funkci spojovacího textu různých stylizovaných vyprávění milostných příběhů příslušníků různých profesí, časově i problematikou odlišných (autoři povídek: J. Drda, F. Kubka, J. John, J. Havlíček, Z. Němeček, J. Mařánek, J. Durych, E. Bass a J. Kopta). Vypravěči těchto příběhů jsou bezprostředními účastníky i komentátory děje, obražejí se ke konkrétním posluchačům, podle nichž volí způsob vyprávění i jednotlivé odbočky.

Obdobný postup se objevuje i v té části vypravěčské prózy, která se orientovala k zobrazení elementárních hodnot lidského bytí a která základní hodnoty a jistoty hledala v lidovém prostředí, v nesložitých vztazích do sebe uzavřeného kolektivu. Lidový živel, schopný uplatnit vždy svou vnitřní mravní rovnováhu, se stává osou próz oscilujících mezi důvěrně interpretovanou realitou určitého prostředí lokálního charakteru a mezi básnickou fikcí, často báchorkovitě povahy (díla J. Drdy, J. Weisse, E. Basse, V. Neffa aj.).

S touto vývojovou tendencí, rehabilitující a adorující citovou nehledanost a „zdravý lidský rozum“ prostých lidí, k jejichž charakteristice jsou využity také postupy žánrově realistické prózy, souvisí některými rysy neobyčejně originální povídkové tvorby JOSEFA ŠTEFANA KUBÍNA. Kubín se jako autor povídkových próz představil teprve v roce 1941, kdy mu bylo již sedmdesát let. Do té doby byl znám jako folklorista, etnograf a dialektolog, autor knih pohádek (*Čarovné kvítí*, 1926, *Nová kytky pohádek*, 1928 aj.) a částečně i jako literární publicista (*Po stopách Svatopluka Čecha*, 1926). Fundamentální folkloristická díla *Povídky kladské* (2 sv., 1908 a 1910) a *Lidové povídky z českého Podkrkonoší I-III* (1922 a 1926) zůstávala po dlouhá léta známa jen odborníkům, teprve roku 1941 vyšel čtenářský výběr *Lidové povídky z Podkrkonoší*, doplněný pracemi jiné provenience.

V prvních třech knihách „jivínských rapsodií“ (Jivín = Jičín) — *Hrozná chvíle* (1941), *Blesky nad hlavou* (1942) a *Srdce v bouři* (1944) — jsou tragikomické příběhy situovány do maloměsta na konci 19. století. V duchu lidového vypravěčství píše Kubín dějově jednoduché „povídáčky“, „humorky“, jejichž anekdotické jádro, osudy postav a figurek, je méně podstatné než samotná jazyková výstavba textu, využívající hovorového, nářečního i spisovného jazyka a opírající se o bohaté zdroje lidové frazeologie, o hovorové příměry, konkrétní metafory, rčení a obraty. Kubín, aktualizující lidovou slovesnost zejména v skazovém, rozprávkovém stylu, střídá různé druhy promluv, „přímá řeč bez uvedení přeskakuje z vypravěče na hrdinu a od něho k apostrofám a k vložkám a k úslovím“ (V. Vančura), v popředí je stále sám akt vyprávění, nikoli snaha o obratné inscenování zápletek. Kubínovy povídky představují nečekaný a překvapivý vpád lidového živlu do tehdejší prózy. Jestliže se tento autor opírá o lidovou slovesnost, u ostatních prozaiků obdobně zacílených jde o úsilí, které bezprostředně vyrůstá z jedné větve moderní prózy, zejména z tvorby Karla Čapka.

V prvotině *Městečko na dlani* i v dalších dvou románech *Živá voda* a *Putování Petra Sedmilháře* se JAN DRDA (1915–1970) projevil jako prozaik usilující o obnovu čisté epičnosti, prozaik, který je bohatě zasvěcen do techniky přímého vyprávění lidových vypravěčů. Bohatě rozvrstvená fabule *Městečka na dlani* (1940) je rozvíjena v relativně samostatných, uzavřených nebo souvisleji sledovaných dějových pásmech, jež jsou k sobě přiřazována, aniž dochází k jejich hierarchizaci. Žádná z postav a figurek předválečného idylického maloměsta Rukapáně nezaujímá v románu dominantní postavení, všechny se podílejí — i když různou měrou — na pluralistickém obraze harmonické kolektivity, dynamizované sociálními a osudovými zvraty; ale i tyto konfliktní situace jsou virtuózně integrovány do žánrového rámce. Autor přechází od příběhu k příběhu, děj se mu rozpadá na pestrý sled epizod, spjatých často jen vnějšími souvislostmi, ale právě tato uvolněná románová struktura umožňovala široký záběr, postihující mnohvrstevnatou komplexnost uzavřeného fiktivního světa, jenž byl Drdou objeven jako svět smyslově konkrétních reálií, tvořících nedílnou součást vnitřně celistvých a pudově elementárních postav sedláků, havířů a řemeslníků.

Obširnější a pestřejší rozvinutí báchorkovitých a fantazijních motivů vedlo v románu *Putování Petra Sedmilháře* (1943) k dalšímu uvolnění kompoziční jednoty celku. Překvapivé příběhy bláznivého snílka a do-

brodružného poutníka jsou reflektovány v několika perspektivách (v bezhraničné fantazii ústředního hrdiny, v hodnocení vypravěče, v komentářích dalších postav), aniž jsou tímto rozdílným přístupem jednoznačně odděleny „skutečné“ děje od snových, Sedmilhářem vymyšlených. Drdova bohatá fabulační invence se v Putování Petra Sedmilháře uplatnila v rozvíjení velkého množství scén, které hlavní postava volně spíná na způsob pikareskního románu. Toto přiřazování relativně samostatných příběhů nepůsobí monotónně, neboť fabule se nerozvíjí v prosté časové posloupnosti, ale časové roviny, ve shodě se stálým přeskupováním reálného a ireálního, se často mění a vzájemně prostupují. Konkrétní charakterizační detail je i v tomto románu ve středu autorovy pozornosti (je to patrně zejména v kresbě figur vojáků a obyvatelů jihočeského venkova, kam je děj umístěn), zároveň se však od žánrového rámce odpoutává tím, že z postavy Sedmilháře vytváří symbol lidské touhy po dobrodružství a po nalezení „pravdy světa“. Tendence vtisknout protagonistovi děje symbolickou platnost se u Drdy projevila již v románu *Živá voda* (1941), kde si poprvé ověřoval introspektivní pojetí monograficky koncipovaného románu. Próza o umělci, který nalezne po hluboce prožívané tvůrčí a citové krizi smysl svého úsilí v poznání mravních základů života, je zároveň prózou o hledání a nalezení vnitřních jistot, umožňujících vítězit nad rozkladem a zlem. I když sám název románu upomíná na pohádkový motiv, oddálil se Drda v *Živé vodě* od bohatě fabulované fantazijní prózy, aniž dospěl ke kompozičně sevřenému psychologickému románu.

Na hranicích pohádky a reality, snu a skutečnosti osnoval jinotajné vyprávění o Krakonoši v podkrkonošském městečku JAN WEISS. V románu *Přišel z hor* (1941) je báchorkovitý svět totožný se světem dítěte, jemuž je cizí účelovost zmechanizované, odlidštěné civilizace. Podstata poselství tajemného „Krakonoše“, který nepředvídanými reakcemi uvede do pohybu strnulý život maloměsta, spočívá v přání, aby se každý člověk stal „dítětem a básníkem“. Popisně realistický ráz Weissova díla však znemožnil, aby byl ústřední jinotajný pohádkový motiv organicky začleněn do celkového plánu díla.

Jednou z nejpopulárnějších českých knih se v době okupace stal román EDUARDA BASSE *Cirkus Humberto* (1941). Autor, opírající se o dokonalou znalost realit z nejrůznějších profesí a prostředí, zdůrazňuje vzájemnou svázanost všech složek světa manéže, který se stal konkrétním symbolem velikosti a síly jakékoliv sociální kolektivity. Bassovo kronikářské pásmo je sice plné epizod a odboček, ale autor se stále vrací k osudům několika typů, idealizovaných tak, aby se mohly stát reprezentanty základních mravních postojů (například typ dělného, chytrého češství). Fabulační vynalézavost i změny tempa vyprávění nemohly ovšem zastítni značnou kompoziční uvolněnost, která je způsobena spojováním různých tvůrčích postupů, příznačných pro rodovou kroniku, žánrovou drobnokresbu, reportáž, společenský román a idylický obrázek. Přemíra materiálu nebyla plně využita ani v rozsáhlé próze, a proto několik samostatných příběhů, v nichž se opět „fantazie spojila s realitou“, již nešlo ani do značně uvolněného románového celku vtělit. Bass proto vytvořil cyklus deseti povídek *Lidé z maringotek* (1942), spjatých rámcovou jednotou střídajících se vypravěčů, vzájemně odlišných ve formě vyprávění. Tento rys je zdůrazněn i označením jednotlivých prací: proslov, vzpomínka, úvaha, příběh, příhoda, historie aj. V dějově sevřených prózách si Bass počíná suverénněji než v románu, na němž je příliš patrný povídkový základ.

Zřetelnou krizi v díle VLADIMÍRA NEFFA signalizovala zběžně napsaná žánrová groteska *Vyhnaní z ráje* (1939) a román *Bůh zbytečnosti* (1939), v němž autor pouze obměňoval své dřívější prózy o rozkladu měšťanských rodin. Orientaci k novému typu vyprávění dokumentuje *Třináctá komnata* (1944), román vytvořený z několika dějových pásem, vzájemně kontrapunkticky spjatých. Fantazijní představivost a romantická hra dvou dětí anticipuje a spoluvytváří osudy podivného manželského trojúhelníku, jehož klidný protipól představuje prostředí pražského Ostrůvku (Kampy). Obyvatelé této svérázné části města, drobní řemeslníci, tvoří další pásmo románu, takzvaný chór. Z těchto různých rovin jsou vzájemně osvětlovány jednotlivé postavy a události, jež vyúsťují v kriminální zápletku, rozkolísávající vztah reálného a fiktivního živlu. Autor vypráví děj v časové posloupnosti, obrací se přímo ke čtenáři, komentuje průběh děje, jeho peripetie i rozuzlení „tajemství“.

Neff je obratný fabulátor, má bohatý smysl pro psychické motivace, zejména dětských postav, je dokonalý znalec pražských reálií, které v románu vytvářejí harmonický obraz relativně uzavřeného světa. Na Kampu Neff situoval také komorní novelu *Marie a zahradník* (1945), střídavě vyprávěný příběh epizodních postav Třinácté komnaty.

Tím, že próza byl znemožněn svobodný vývoj, v němž by rozvíjela celou škálu možností objevených moderní literaturou třicátých let, vytvořila se situace, kdy se mnoho autorů uchylovalo k aktualizacím tradičního realistického vyprávění, u něhož byl dominantní aspekt etický, výchovný, národně buditelský, anebo pouze zábavný. Proti těmto tendencím, usilujícím přesvědčit čtenáře o realnosti vyprávěného děje tradičními realistickými a naturalistickými postupy, vznikla reakce zdůrazňující roli vypravěče, který skutečnost uměleckého díla ukazuje jako fiktivní; vypravěč inscenuje „objektivní“ vyprávění, odhaluje umělost, uzavřenost, modelový charakter uměleckého díla.

JOHNŮV „román plný touhy, lásky a pustošící vášně“ *Moudrý Engelbert* (1940) sleduje životní osudy Čenka Engelberta, jehož dvě lásky — ze šlechtického a z občanského prostředí — určují i dvojí společenský okruh, popisovaný autorem s dokonalou znalostí dobového a lokálního detailu. Dominantní role v tomto románu je určena vypravěči, který je stylizován jako zpravodaj referující o jevech a událostech, jejichž skutečná existence je kromě toho podepřena fotografickými portréty hlavních postav. Tímto registrujícím svědectvím se však vypravěč nevyčerpává. Projevuje se zároveň jako ironický komentátor, mající smysl pro grotesknost i tragiku lidského osudu, jehož podoby vytváří. Hlavní pásmo — klasické vyprávění — přerušují odchylky, úvahy, reflexe, vsuvky, které vychylují autenticitu z tradičního rámce románového příběhu do roviny subjektivní, kdy do popředí vystupuje sama funkce vypravěče, jeho organizace vyprávění. Ironickým analytikem zůstal John i v souboru pěti povídek *Dořině milenci a jiné kratochvíle* (1942), plných paradoxních a groteskních scén, v nichž se setkává sen se skutečností, vážnost s komikou, humor s tragikou.

V próze *Bel canto* (1944) MILADY SOUČKOVÉ je přímo před čtenářem demontován mechanismus románové fabule, autorka odkrývá vztah skrytého mluvčího k fiktivnímu ději, bezprostředně formuje charakter postavy, inscenuje „autentičnost“ projevu jednotlivých osob, jejichž osudy (všední úděl i touha po slávě) jsou parodovány a ironizovány. Součková cílevědomě reagovala na hlubokou krizi české prózy, spočívající v konvenci a manýře, jež zejména v dobách okupace se rozbujely nebyvalou měrou. Odpor proti „individualistické psychologizující libovůli“ se projevil zejména v dvojici románů *Odkaz* (1940) a *Zakladatelé* (1941). V obou románech, volně spolu souvisejících, je sledována historie maloměstského a měšťanského rodu v mozaikovitém sledu scén a událostí, zobrazovaných jakoby bez přímé účasti autora. Součková k sobě řadí navzájem příčinně nesouvisející útržky různých rozhovorů, simultánní dojmy postav, vnitřní monology, fragmentární promluvy, popisy a výroky, jejichž mluvčí není přesně pojmenován; vzniká tak napětí mezi realistickým obrazem určité sociální kolektivity a vnitřním světem postav, odkrývajících stereotypnost a bezobsažnost existence měšťanského světa. Tradiční podoba rodové kroniky nebo mravoličného maloměstského románu je zde nepřímou parodována. V této skrytě polemické próze se autorce podařilo objevně postihnout atmosféru a „kolektivní příznačnost“ prostředí, tak často zpodobovaného v české próze.

HISTORICKÁ PRÓZA A ROMÁNOVÁ BIOGRAFIE

S obrodou vypravěčské prózy úzce souvisel také rozmach prózy historické, která stála po roce 1918 — až na nepatrné výjimky — stranou zájmu moderních českých autorů. V době bezprostředního ohrožení českého národa nacismem, kdy v umění vystoupily do popředí funkce národně burcující, nastal nový rozvoj historické beletrie, jež však byla v mnohém poplatná tradiční próze realistického i romantického typu. Spisovatelé sice usilovali tuto závislost překonat novým výkladem ústředního konfliktu nebo hlubší psychologickou analýzou,

ale často ulpěli na alegorickém traktování děje, na kombinaci realistického popisu a romantických motivací, na pestré fabuli, tvořené ze statických scén. Objevil se také rozpor mezi lidovýchovným posláním díla a historickou látkou, která byla násilně přizpůsobována dobovému účelu. Jen několika málo spisovatelům se podařilo obohatit v tomto žánru českou literaturu o práce umělecky významné a vývojově iniciativní (V. Vančura, K. Schulz aj.).

Nejvyhledávanějším útvarem se stala historická kronika, opírající se o etický konflikt namnoze tezoovitě vyjádřený (FRANTIŠEK NEUŽIL, nar. 1907, *Plemeno Hamrů*, 1940; JAN KNOB, 1904–1977, *Z plamenů roste*, 1940; ZDENĚK RÓN, 1889–1948, *Větrov*, 1941; ANTONÍN ŠRÁMEK, *Píseň a pluh*, 1943; ZDENĚK BÁR, 1904–1980, *Než zahoukla siréna*, 1941; BEDŘICH GOLOMBEK, *Lidé na povrchu*, 1941 aj.). Simplifikace dějinných událostí, jež tvoří kulisovitě pozadí mravního, často romaneskně motivovaného přerodu protagonistů příběhu, jde ruku v ruce se simplifikací psychologie postav. Ucelenější díla kronikářského typu představují romány VOJTĚCHA MARTÍNKY *Stavy rachotí* (1939) a *Kamenný řád* (1942), přesně evokující v obšírných popisech historické a krajové lokality, ale i tyto práce, podobně jako trilogie ANTONÍNA ŠRÁMKY *Dubrovník* (1939), *Hořká léta* (1939) a *Vzpouza* (1940), trpí disproporcí mezi deskriptivním základem a idealizující povahokresbou. Autoři etických historických próz příliš lpěli na tradiční struktuře historických vyprávění, nepokusili se radikálněji obměnit schéma realistické kronikářské prózy, spokojovali se s běžnou beletrizací historických skutečností sociálních nebo politických.

V tradicích národně buditelských historických próz pokračovali autoři románových obrazů z národních dějin, zpřítomňujících — v konfliktech i v postavách — problematiku českých dějin, v níž měl čtenář „nalézt posilu pro svůj zápas“ (KAREL NOVÝ, *Rytíři a lapkové*, 1940; VÁCLAV KAPLICKÝ, *Kraj kalicha*, 1945; LEONTÝNA MAŠÍNOVÁ, 1882–1975, *Tiší v zemi*, 1940; MIREK ELPL, *Tři zlaté poháry*, 1940, *Dál U veselého rytířstva*, 1943, aj.). Aktualizační zřetel často násobil rozpor mezi dějovou osnovou a historickou skutečností, rozpor, který se projevil v oslabení autorské invence („historičnost“ příběhu ji nedovolila plně rozvinout) i ve vnějškové kresbě prostředí a dobových událostí (snaha o historickou věrnost způsobovala, že se objevilo mnoho detailů dokumentární povahy, s dějem bezprostředně nesouvisejících).

V „rožmberské trilogii“ uplatnil JIŘÍ MAŘÁNEK aktualizační zřetel zejména ve výstavbě titulních postav „českých problematiků“, které situoval buď do protikladných kulturních proudů, nebo do prostředí odhalujícího mravní labilitu činů určitého jedince, nebo do neklidných událostí, jež uspišují hrdinovu vnitřní krizi (*Barbar Vok*, 1938, *Romance o Závěšovi*, 1940, *Petr kající*, 1942). Aniž se změnila romanesknost improvizovaného vyprávění, zběžně sestavený sled situací a scén, uvolňovala se postupně autorova závislost na dokumentárním materiálu a zesiloval se mravní akcent. Čtenářský úspěch trilogie podnítil Mařánka k dalšímu historickému románu *Ohnivý děšít* (1944), zobrazujícímu v bohatě rozvinuté fabuli prostředí sedmdesátých a osmdesátých let 14. století, a ke knize povídek *Živé návraty* (1944). Románová trilogie *Legenda ztraceného věku* ČESTMÍRA JEŘÁBKY (*Hledači zlata*, 1938, *Medvědí kůže*, 1939, *Bohové opouštějí zemi*, 1939) je situována na rozhraní doby mezi pohanstvím a křesťanstvím, tedy do údobí, z něhož je velmi málo pramenů. Srážku dvou světů autor projektoval do privátních osudů postav, poněkud do milostných historií, do vnějškově konstruovaných dějů a zápletek, a ztrácí tak ze zřetele básnickou koncepci přechodné a dramatické doby.

Někteří autoři se pokusili vysvobodit historickou beletrii ze začarovaného kruhu soustředěním k osudovému konfliktu, který osciluje mezi časově vymezeným významem příběhu a významem odlišným, dějinami nově vytvářeným. Tato historická podobenství lidského osudu se zbavují přílišné deskripce, ve středu zájmu je určitý typ, souznící s dramatickými osudy přítomnosti.

Novoklasicistická tvorba FRANTIŠKA KUBKY vyústila v době okupace do tří cyklů přesně koncipovaných historických příběhů, spjatých navzájem společným tématem nebo jednotným rámcem povídkového celku (*Skytský jezdec*, 1941, *Pražské nokturno*, 1943, *Karlštejnské vigilie*, 1944). Kubka patří mezi zkušené fabulátory, soustřeďuje se vždy k jednoduchému ději, jehož základ tvoří vynalézavě osnovaná situační zápletky nebo

osudový konflikt. V souboru *Skytský jezdec* k sobě přičlenil různé typy krátkých próz (pohádka, legenda, povídka, útvar blízký se reportáží aj.); každý příběh, zachycený v dramatické zkratce bez epických a úvahových odboček, je spjat s ostatními obdobnou osudovou problematikou a zároveň osamostatňován svou jedinečností, vížící se ke zcela konkrétním postavám, ke konkrétnímu prostoru a času (práce začínají dobou křižáckých výprav a končí první světovou válkou). Do povídkového souboru *Pražské nokturno* shrnul Kubka příběhy z pražského prostředí, s nímž často kontrastuje postava cizince, a rozprostřel je do široké časové rozlohy (Praha svatováclavská, husitská, tábořská, tereziánská a předbřeznová). I tentokrát tvoří obsah povídek osudové zvraty jednotlivých postav, ale děj vyprávění není již tak soustředěný jako ve Skytském jezdcí. Třetí soubor, *Karlštejnské vigilie*, je stylizován do podoby renesančního rámcového vyprávění, v němž nepříliš rozvinutý příběh o nemocném králi Karlu IV., který se léčí na hradě Karlštejně posloucháním vyprávění svých přátel, sjednocuje různé povídky, navozující dojem bezprostředního projevu (postavy se střídají ve vyprávění milostných příběhů z různých dob).

Profesionální historik MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL (1904–1988) hledal v historických látkách odpověď na otázku po smyslu lidské existence v konkrétním dějinném plánu. Tomuto záměru nemohla ovšem stačit tradiční kronikářská metoda, ani takzvané objektivní vyprávění. Kratochvíl prózu zesubjektivňuje, introspektivním pojetím problematizuje vztah člověka a dějin, subjektu a objektu, časového a nadčasového. Již jeho debut, triptych „tři bratři“ *Bludná pouť* (1939), je prost jakékoliv žánrovosti a fabulačních klíšé, důraz je položen na útržkovitý sled extatických pocitů člověka unikajícího z prázdnoty života do prázdnoty smrti, na fantasmagorické obrazy totálního rozkladu (děj se odehrává v době pobělohorské), proti němuž autor v závěru vytvořil protipól v daleko méně přesvědčivé lyrické evokaci rodné země a rodové kontinuity. Vrcholným Kratochvílovým dílem je monografický román z rudolfínské doby *Osamělý rváč* (1941); dobrodruh a válečník Russworm přechází od události k události, od příběhu k příběhu, ale tato pestrost se posléze mění v prázdnotu, v život zbavený účelu a nadosobní platnosti. V tomto „románu lidského hledání, osamělosti a strachu“ vytvořil Kratochvíl podobenství k tragédii lidského bytí, které nenalézá ani v sobě, ani mimo sebe pevnou oporu, možnost spočinutí, a je proto vydáno nepokoji a nicotě. Vnitřním monologem, polopřímou řečí, úvahami, promluvami určenými hrdinovi příběhu, zbavuje Kratochvíl román ilustrativnosti a výkladovosti. Obdobně monograficky koncipovaný jako *Osamělý rváč* je i další Kratochvílův román *Král obléká halenu* (1945), jehož „osamělým hrdinou“ je Václav IV. Osamostatňování jednotlivých scén a příběhů se v tomto románu děje již na úkor fabulační celistvosti a jednotné koncepce. Méně charakteristický pro Kratochvíla, ale velmi příznačný pro dobovou zálibu v povídkových cyklech, je soubor legend, balad a romancí *Povídky o lásce a smrti* (1943), soustřeďující deset příběhů, které jsou stylizovány podle literárních projevů doby, o níž pojednávají (počínaje dobou Kristovou a konče přítomností).

Osamocený pokus o moderní historickou prózu představuje první díl tetralogie JAROSLAVA DURYCHA *Služebníci neužiteční* (1. *Země*, 1940, všechny čtyři díly až posmrtně 1969), jehož části byly tištěny již na počátku let třicátých. Ústřední postavu jezuitského novice, připravujícího se cílevědomě na misionářskou dráhu, jejímž vyvrcholením je mučednická smrt světce, vyznačuje jednota pevné vůle a fanatické víry v nutnost plnění božího záměru. Metafyzická perspektiva lidského života je zde postavena proti světské účelovosti, rozhodávající i tehdejší katolickou církev (druhá polovina 16. století). Postavy Durychova románu jsou zbaveny vývojové dynamiky, děj se drolí na statické scény, epizody a odbočky, styl je barokně ornamentální, s přemírou obrazných pojmenování.

Úsilí vyhnout se konvencím a schématům historického románu dosáhlo vrcholu v monumentálním torzu VLADISLAVA VANČURY *Obrazy z dějin národa českého* (3 sv., 1939, 1940, třetí, nedokončený posmrtně 1948, v úplnější verzi 1951). Tato „věrná vypravování o životě, skutečích válečných i duchu vzdělanosti“ měla být původně prací kolektivní (přípravy se účastnili například Milada Součková, Jiří Mařánek aj.), ale posléze se plánu osmisvazkových *Obrazů* ujal sám Vančura. Autorovo pojetí úkolu vyrůstalo z představy blízkosti

a podobnosti práce dějepisce a umělce: „Lidské vědění postihuje jen trosky života. Zmocňuje se záznamů a zjištěných skutečností, skládá je v souvislost, propůjčuje jim význam řady, a koneckonců je interpretuje ve smyslu povídkářském.“ Svůj cíl ovšem Vančura spatřoval ve vyprávění příběhů, v evokaci konkrétních projevů postav, v zobrazení událostí, vzájemně volně vázaných chronologickou posloupností (čtenář je autorem orientován častými připomínkami jednotlivých dat). Kronikářský postup v prvním díle odsouvá autorovu přítomnost do pozadí, věcné vyprávění tlumí citovou účast, děj se nerozvíjí jako součást barvitého obrazu historie, ale individuální čin je stále projektován do souvislosti celkových jako část podmíněná i podmiňující tok dějin. Vančura je střídmý zejména tam, kde nedostatek vědeckých zjištění přímo vybízí romanopisce k rozvinutí básnické invence (krátká kapitola o příchodu Slovanů do českých krajin, o říši Sámově aj.), a naopak vyprávění se rozvíjí do šíře tam, kde to badatelský výzkum umožňoval. Volba krátkých kapitol, jejichž název většinou přesně vymezuje úsek převyprávěné skutečnosti, umožnila sice dynamizovat celek, zároveň však vtiskla dílu ráz příliš letopisecký. Již v úvodním svazku se objevil také odlišný přístup k dějinnému materiálu: v rozsáhlejší povídce o Kosmovi má kronikářský postup svůj pandán v příběhu, v němž je docíleno rovnováhy mezi imaginací a historickou věrohodností. Podobně i v části Selské kníže je dějová osnova rozvinutější, vzdaluje se původnímu záměru převyprávění a směřuje více k tvorbě básnického obrazu lidských vztahů, utvářejících podobu národních dějin. Proměna způsobu vyprávění pokračuje v druhém díle, kde řadu dějů autor transponoval do povídkové podoby (kapitola o Závišovi z Falkenštejna začíná příznačným oslovením: „Chcete slyšet povídku o milkování a zradě?“) nebo je stylizoval jako vyprávění přímých účastníků (*Zlá léta*) anebo vytvořil cyklický útvar, jehož ústřední postava se nicméně nestává dominantou příběhu (*Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města*). Hledání nové vypravěčské metody bylo dovršeno v torzu třetího dílu, v němž události z doby posledních Přemyslovců jsou sjednocovány místem (Zbraslav) i typickou vančurovskou postavou (Kmitas).

Vančurův příklon k českým dějinám nebyl pouze výrazem dobové snahy o aktualizaci historických látek, ale také pokusem umělecky realizovat obraz člověka vynořujícího se z nekonečného časového proudění, vystupujícího jako součást nedozírné sociální kolektivity. Vztah individua a nadosobních společenských celků, člověka a světa, je u Vančury objevován v nových podobách a dimenzích jako vztah proměnlivý i stálý: proměnlivost je určena možností realizovat individuální podstatu člověka, trvalost je dána stálým působením individua na společnost a společnosti na individuum. „Konání,“ píše Vančura, „necht je již obludné nebo zdárné, bývá unášeno mohutným proudem skutků lidí ostatních..., na ty skutky naráží a je proměňuje, samo doznávajíc změn.“ U Vančury se objevuje zejména dvojí typ postav: typy lidí přírodních, spontánních, stojících zdánlivě na samém okraji společnosti, kteří jsou jakoby vlečeni proudem událostí, a typy lidí volních, usilujících vědomě o formování skutečnosti, o realizaci svých cílů.

Postavy spojující vnější elementárnost projevů s vnitřním prožitkem kontrastnosti života a smrti, smyslů a nicoty se objevily v rámcovém vyprávění FRANTIŠKA HEŘMÁNKA *U bratra celého světa* (1944). Autor, který situoval baladické i rozverně příběhy hospodských kumpánů na Třeboňsko, do doby posledních Rožmberků, usiloval o historickou věrohodnost zejména archaizací přímých promluv postav.

Vančurova „věrná vypravování“, která se opírala o spolupráci odborníků, členů Historické skupiny (Václav Husa, Jaroslav Charvát a Jan Pachta), byla — podobně jako jiná díla — také výrazem nedůvěry umělců k tradičním, v podstatě romantickým postupům historické prózy. Autentický detail, sama historická skutečnost se jim jevila daleko dramatictější a bohatší než vymyšlené romaneskní fabule a zápletky. Někteří autoři věnovali značnou pozornost historickým faktům a vytvářeli žánr beletrizovaného pojednání, převyprávějího historické dokumenty.

Ze seriálu popularizujících článků, psaných v roce 1938 pro Lidové noviny, vznikl první díl „lidové kroniky“ EDUARDA BASSE *Čtení o roce osmačtyřicátém* (1940), soustřeďující se v portrétech osobností nebo v detailní charakteristice dobového prostředí a událostí k zobrazení národního života předbrežnového.

Z ohromné záplavy materiálu vybral Bass jen tu část, která mu umožnila vytvořit živý, pestrý obraz jednoty a vzájemné podmíněnosti jednotlivých, často protikladných složek národního společenství. Dokumentární charakter si podrželo také kronikářské vyprávění JAROMÍRA VÁCLAVA ŠMEJKALA (1902–1941) *Kavárna u nádraží* (1941) o pražské společnosti čtyřicátých let 19. století.

Jiný postup než Bass zvolil IVAN OLBRACHT v knize *Ze starých letopisů českých* (1940), do níž vybral a převyprávěl části takzvané legendy Křišťanovy, některé partie kroniky Kosmovy a letopisů Václava Hájka z Libočan. V látce se Olbracht stýká s prvním dílem Vančurových *Obrazů*, omezuje se však pouze na jazykové i obsahové zpřístupnění předloh soudobým čtenářům, zejména mladým. Navázal tak na svůj pokus převyprávět části Starého zákona — *Biblické příběhy* (1939), k němuž později připojil ještě *Čtení z bible králické* (vysázeno 1942, knižně teprve 1958). Obdobným cílům sloužilo také DURYCHOVO převyprávění Nového zákona *Z růže kvítek vykvet nám* (1939), v němž, na rozdíl od Olbrachtových Biblických příběhů, převládla religiózní interpretace. S okruhem adaptací cizích prací souvisí OLBRACHTŮV „román — dějiny“ *Dobyvatel* (psáno v posledních letech války, knižně 1947), o němž autor prohlásil, že „jest jen zčásti jeho“, neboť se opírá o Dějiny dobytí Mexika, které napsal roku 1843 americký dějepisec William Prescott.

Olbrachtův *Dobyvatel* patří mezi historické prózy s jinotajným významem. Mezní situace národního vývoje, srážka protikladných společenských sil i příkrá vyhraněnost charakterů protagonistů byly v těchto prózách dobově aktualizovány. Jinotajný charakter má román JOSEFA KOPTY *Ptáčník Ané* (1940), čerpaný z historie mandžuského boje proti Japoncům. Symbolická postava básníka-bojovníka i sám konflikt okupantů a okupovaných spolu s ústředním motivem svobody se staly základem podobenství časového významu. Román JIŘÍHO WEILA *Makanna — otec divů* (napsáno 1940) mohl vyjít až po květnu 1945, neboť srovnání ústřední postavy falešného proroka s nacistickým vůdcem se ve válečném kontextu přímo nabízelo. Již dobová kritika však postřehla, že autor nespatořoval těžisko románu v tomto jinotajném motivu, ale soustředil se k zobrazení „zrodu a svodu mesiášské lži společenské“, tedy k zobrazení polarity jedince-boha a masy, osobní touhy po moci a kolektivní touhy po osvobození, obecné ideje a jejího konkrétního naplnění, zvůle a svobody. Tato základní polarita je vyjádřena v dvojím pásmu románu: v prvním jsou sledovány osudy ústřední postavy, v druhém jsou individualizovány postavy bezejmenného davu. Autentická znalost prostředí a obsáhlé studium historické (Střední Asie v 8. století) umožnilo Weilovi udržet román v rovině věcného, střizlivého vyprávění, které zdůrazňuje spíše přesnou lokalizaci událostí a názorný popis lidských aktivit než psychologickou motivaci činů postav.

S historickou prózou úzce souvisela románová biografie, která patřila v letech 1939–1945 k čtenářsky nejoblíbenějším žánrům. Většina autorů se však spokojovala s převedením životopisných a historických faktů, zprostředkovaných odborným badáním, do plánu realistické fabule, rozvíjející se v řadě scén a situací. Slabou psychologickou motivaci, nedostatek původní koncepce uměleckého zjevu a samostatného zkoumání specifické problematiky tvůrčí se mnozí spisovatelé snažili překlenout hromaděním dobových reálií, převyprávěním cizích hodnocení, jež měly vtisknout autenticitu i fiktivním příběhům. Autoři se obraceli zejména k postavám umělců, v jejichž dramatickém osudu nalézali typ vzdorného a obětavého češství, přemáhající nepřízeň osudu tím, že přijal a vyplnil nadosobní poslání. Monografické romány o postavách z dávné minulosti, kronikářsky zprostředkující poznání životních příhod lidí spjatých s osudy českého národa, se často blížily historickým prózám kronikářského typu (román IVANA KRAHULÍKA, 1881–1966, o Kosmovi Komu pochoďte?, 1944; VLADIMÍRA DRNÁKA o Janu Lucemburském *Král Sloužím*, 1940; VLADIMÍRA MÜLLERA, 1904–1977, o Šimonu Lomnickém z Budče *Žebrák s erbem*, 1941 aj.).

Životopisné romány s oblibou psala SONJA ŠPÁLOVÁ, která přiřadila k próze o Máchovi ještě román o Nerudovi *Černý Honzík* (1939) a román *Mánesové* (1940); autorka je suverénnější v expozici kulturněhistorických nebo literárních detailů než v celkové koncepci, která trpí banální interpretací umělcových tvůrčích zápasů. S větší mírou vkusu pojednala o Mánesově rodině ANNA MARIA TILSCHOVÁ v románě *Orlí*

hnízdo (1942), jež je střídavým kronikářským vyprávěním, opřeným o dokonalou znalost dobového prostředí. Z řady beletristických pokusů, které nepřekračují popularizační cíle (například romány JAROMÍRA HOŘEJŠE, 1903–1961, o J. K. Tylovi *Pout' bez návratu*, 1941; MILANA RUSINSKÉHO, 1909–1987, o Čeňkovi Ostravickém *Bludička slávy*, 1940; FRANTIŠKY PECHÁČKOVÉ o Tomáši Baťovi *Chléb náš vezdejší*, 1939; VLADIMÍRA DRNÁKA o Paulu Gauguinovi *Stín přes paletu*, 1940 aj.), si uchovávají trvalejší platnost díla autorů, kteří do středu svého zájmu postavili vztah osobnosti a doby, relace mezi individuálním úsilím a převládajícími konvencemi, mezi specifíčností vášnivého zájmu a předsudky doby.

Zpodobení konfliktu tvůrčího člověka a doby si ovšem vyžaduje důraz na autentické líčení společenského kontextu. „Román o velké cestě Emila Holuba“ *Druhé housle* (1943) neměl být, podle slov autora EDVARDA VALENTY, tradičním životopisným románem, ale monografií, pokud možno co nejvěrnější, o kolektivu lidí, kteří podnikli vzrušující africkou cestu. Práce je stylizována jako zápisky účastníka výpravy, které byly nalezeny po jeho smrti; nejde tedy o beletrizaci románového typu, ale o prosté, věcné svědectví, shodné s prameny a odbornou literaturou. K pramennému studiu se obrátil i JOSEF TOMAN při zpracování osudů mnohokrát zpodobené postavy z doby panování španělského krále Filipa IV. Román *Don Juan* (1944) se záměrně liší od romantických interpretací titulního hrdiny, rysy zveličené a zkonvenčené tradicí jsou naopak potlačeny a do popředí vystupuje úzké sepětí charakteru protagonisty s krutou dobou feudální zvůle 17. století. Toman sleduje v činech dona Juana reakci složité osobnosti, která proti nadindividuálnímu systému církevní i světské moci vytyčuje postulát svobody člověka a lidské sounáležitosti se společenstvím trpících.

Pozornost širších vrstev čtenářů i kritiky vzbudil román FRANTIŠKA KOŽÍKA *Největší z pierotů* (1939), věnovaný životním osudům slavného pařížského herce pantomim Jana Kašpara Dvořáka (Jeana Gasparda Debureaua). Autor, který úzce svázal život mima s pestrým a barvitým prostředím Francie dvacátých až čtyřicátých let 19. století (uvezl na scénu řadu historických postav, například francouzských romantiků), se soustředil na polaritu umělcova zápasu a zápasů proměnlivé doby. Na románu je patrna zběhlost v historické látce, obratná fabulace, sklon k aranžování efektních situací a romaneskních scén. Nebezpečí melodramatičnosti se projevilo v dalším Kožíkově románu *Básník neumírá* (1940), jehož hrdinou je autor Lusovců, portugalský básník Camoës. Oběma románovým biografiím chtěl Kožík vtisknout „symbolický smysl“, ale k hlubšímu pojetí složitých osobností mu chyběla jak kritická analýza pramenů a literatury, tak originální evokace uměleckého zjevu.

O typ románové biografie, která inklinuje jak k hagiografii, tak i k historické próze, se pokusil FRANTIŠEK KŘELINA v próze *Dcera královská, blahoslavená Anežka česká* (1940). Napětí mezi dějinnou a legendární složkou se projevilo i ve stylu práce, upomínající na sloh legend a kronik, ale zároveň využívající vnitřních monologů, lyrizace epiky, techniky promluv, u nichž není jasný mluvčí atp. Autor se často uchyluje k apostrofám a hyperbolám, usiluje o aktualizaci náboženské látky. S Dcerou královskou úzce souvisí román *Amarú, syn hadí* (1942), opět monograficky zaměřený, tentokrát na postavu jezuitského misionáře, který mezi Indiány Jižní Ameriky našel svou smrt. Křelina kombinuje subjektivní výpověď s dokumentárním svědectvím, aby obsáhl rozpětí mezi skutečností a jejím zrcadlením, otvírajícím transcendentní perspektivu lidské existence. Barokní instrumentace, rozpor mezi tělesností a duchovostí, je však překryta efektností dějových zvratů a jednotlivých scén. Barokní stylizace je charakteristická také pro Křelinův povídkový triptych *Klíče království* (1939), „trojzvuk próz“ směřujících k alegorizaci historické látky. Katolická interpretace dějin se stala určující pro NINU SVOBODOVOU (1902–1988), jejíž práce trpí apriorním oslavným záměrem (*Poutník čtyř světů*, 1940, *Světelný mrak*, 1943, *Vykoupený čas*, 1944).

Biografický román, který se svou hodnotou odlišuje od všech děl tohoto žánru psaných za druhé světové války, napsal KAREL SCHULZ. Povídkové soubory *Peníz z noclehárny* (1940) a *Prsten královnin* (1941), jimiž se znovu po dlouhé odmlce přihlásil do české literatury, byly pro mnohé kritiky překvapením, ale jejich význam daleko přesáhl rozsáhlý první díl zamýšlené trilogie *Kámen a bolest* (1942), k němuž ještě přibýlo

torzo druhého dílu *Papežská mše* (1943), vydané po Schulzově smrti. Halucinační atmosféra, charakter hlavních postav, adorace chudoby a dívčí čistoty, symbolizace příběhů nezaprou ve sbírce Peníz z noclehárny vliv Jaroslava Durycha, projevující se i v barokizujícím stylu. V druhém souboru, Prsten královnin, se objevila historická tematika, odkrývající v různých formách torzovitost, neúplnost postav symbolických a groteskních příběhů.

Románová biografie Michelangela *Kámen a bolest* představuje široce rozvětvený obraz italského renesančního světa, z něhož ústřední postava vyrůstá a jež zároveň utváří do nové podoby. Schulz pojal tuto dobu jako průsečík nesčíslného množství mohutných duchovních energií, vzájemně protikladných a zároveň v této protikladnosti dotvářejících novou jednotu. Dynamické děje, boje politické, náboženské, umělecké a sociální signalizují zásadní předěl v dějinách celého evropského kontinentu. Schulz zalidnil román postavami ze všech vrstev tehdejší společnosti, projektoval dobové konflikty do všech sfér, aniž se mu celek díla rozpadl na volně přiřazované epizody. Princip kontrastu, refrénů, navracejících se motivů, časové posloupnosti děje umožnil román koncipovat dostředivě, ačkoli je široce rozvětven do řady relativně samostatných scén, disputací a monologů. Protikladnost a vzájemná vyhrcočenost jednotlivých směrů doby je patrna na barokně kontrastním jazyku: expresivita kazatelského slohu (apostrofy, synonyma, exklamace) je střídána dynamickým sledem disparátních představ, vybavovaných ve vnitřním monologu, kronikářské vyprávění lyrickým popisem, vzrušený dialog apokalyptickou vizí. Z bohatě rozvrstveného obrazu chaotické doby vyrůstá postava Michelangelova, umělce, který vítězí nad krutostí a hrůzou svým uměním a hlubokým prožitkem bolesti („...doba, z níž žil a tvořil, ho nepřetržitě bolela, překonával ji jen bolestí a zvítězil jen touto bolestí“). Michelangelův umělecký zápas je těsně spjat s hledáním pevných hodnot a jistot, s orientací v bludišti disparátních názorů a postojů. Z konfrontací s vyrovnaným Leonardem, s humanistou Polizianem, s fanatickým Savonarolou, s františkánským prostáčkem Fra Timoteem a mnohými jinými vyrůstá postava umělce nejen jako symbol doby, ale také jako symbol jejího překonání. V románu *Kámen a bolest* jsou sledovány Michelangelovy osudy do počátku 16. století. *Papežská mše* měla skončit rokem 1527, ale autor stačil napsat pouze první dvě kapitoly.

S románovými biografiemi úzce souvisí klíčové romány. V trilogii *Bez počátku a konce* (1939–1940) sledovala I. R. MALÁ (1893–1985) svůj život i zápasy svého muže filozofa R. I. Malého. Dílo, dotýkající se problematiky kulturní i filozofické, je do značné míry apologií náboženských koncepcí, formulovaných v pracích autorčina manžela. Nicméně důkladná znalost kulturního českého života umožnila vznik románového dokumentu, který má širší platnost.

PSYCHOLOGICKÁ PRÓZA

Radikální proměny společenské struktury měly za následek i krajní zproblematizování lidské existence, stále ohrožované vnějším zásahem i vnitřní labilitou. V mezních situacích, které válečná doba denně vytvářela, se znovu aktualizovala otázka základních etických hodnot, o něž se člověk opírá, otázka celistvosti nebo rozpolcenosti subjektu, vztahu individua a nadosobních idejí.

Na rozmachu psychologické a introspektivní prózy, reflektující tuto krizovou situaci, se podíleli spisovatelé různých generací, ale zejména autoři generace nejmladší pokládali tuto uměleckou orientaci za nejméně adekvátnější duchovnímu klimatu, v němž žili. Směřování k typu prózy obnažující a zaznamenávající podvědomé procesy hledajících a tápajících individuí bylo úzce spřízněno se spiritualistickými tendencemi v lyrice nejmladších básníků. Je charakteristické, že prozaik ZDENĚK URBÁNEK je autorem eseje *Člověk v mladé poezii* (1940) a že JIŘÍ ORTEN začínal také jako prozaik (posmrtně vyšly jeho prózy *Eta Eta žlutí ptáci*, 1966, *Pro děti*, *Knížka naslouchajícím*, 1967, *Převleky*, 1968), jehož tvůrčí principy (oslabená fabule,

lyrizace a metaforizace příběhu) jsou blízké pokusům jeho generačních druhů. O lyrické inspiraci však svědčí pouze původní východisko mladých prozaiků, později se uchýlili k psychologickému románu sociálního nebo generačního typu. Tento posun k objektivaci lze vysledovat téměř u všech začínajících autorů — u Miroslava Hanuše, u Bohuslava Březovského, u Karla Dvořáčka, u Zdeňka Urbánka aj.

Z nerozsáhlého díla ZDEŇKA URBÁNKA (nar. 1917) je zřejmé, že autor si v próze ověřoval možnosti slovesného experimentu a analytického pohledu. V žánrově pestrých pracích (lyrické prózy *Jitřenka smutku*, 1939, „sny, studie a příběhy“ *Úžeh tmou*, 1940, generační román *Příběh bledého Dominika*, 1941, povídky *Životy a svědomí*, 1945) směřoval Urbánek k poznání člověka, který v bolesti hledá smysl a podstatu své existence.

Psychologická analýza, opírající se o rozdílnost a příbuznost dvou vnějškově nesouvisejících osudů, situuje román BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO (1912–1976) *Bliženci života* (1940) do souvislosti s pozdně romantickou literaturou. Snaha učinit tápajícího hrdinu životnějším vedla Březovského v rozsáhlé próze *Člověk Bernard* (1945) k monograficky koncipovanému románu, v němž je složka reflexivní tlumena bohatým dějem. Román citového a intelektuálního zrání směřuje k celistvému vidění ústřední postavy, tj. k zobrazení jejího rodového začlenění, vnitřních dispozic, vnějších nárazů a vlivů, reflektovaných jak v rovině autoreflexe, tak v několika rovinách dalších vnímatelů (dopisy, deníkové záznamy, vyprávění postav atp.). V románu se střídají postupy charakteristické pro kronikářské vyprávění („předzpěv“ je koncipován jako začátek realistického rodového románu), pro introspektivní prózu, společenský román i román etický. Hrdina se vymaňuje z původní pasivity, volní úsilí se nejprve realizuje v rovině sebepoznání, později v rovině činu, aktivně měnícím realitu („ani divák, ani pozorovatel, ani svědek“).

V řadě románů (*Na trati je mlha*, 1940, *Pavel a Gertruda*, 1941, *Měněcennost*, 1942, původní verze bez cenzurních zásahů vyšla 1947, *Bílá cesta mužů*, 1943, *Petr a Kristýna*, 1944), povídek (*Slyším tvou krásu*, 1942) a novel (*Příběh starého mládence*, 1944, *Příběh o pomoci*, 1945) dokázal MIROSLAV HANUŠ (nar. 1907), že má schopnost jemné analýzy, postihující škálu podvědomých a vědomých reakcí i složitou motivaci citových a mravních postojů. Na prvních románech je patrná chudá fabulační invence, ale tradiční komorní téma milostných vztahů autor interpretuje v bohatě odstíněných kontemplacích, sleduje zejména zápas postav o mravní sílu a opravdovost, jež vytváří integritu lidského života. Nebezpečí statičnosti zápletek a přílišné konstruovanosti diskurzivní prózy se Hanuš snažil odstranit v dalších románech přesunutím těžiška na zobrazení vnitřního procesu, vedoucího k společensky platnému mravnímu postoji, a na bohatěji rozvinutou fabuli. V *Měněcennosti* autor k sobě řadí, bez přílišné hierarchizace, řadu scén demonstrujících vnitřní kontradikce senzitivního hrdiny, který se nechce smířit s mechanismem a malostí života, zbaveného pevných jistot a hodnot. V *Bílé cestě mužů*, inspirované Byrdovým deníkem, umožnila krajní, mezní situace rozvinout motiv odvahy a činu překonávajícího tragičnost osudu a dávajícího trvalý smysl lidskému bytí. Ve všech prózách se Hanuš vyhýbá realistickému popisu, děj je často zaznamenán z vnitřku postav, introvertní hrdinové jsou situováni do všedního života a z této konfrontace je intelektuálně konstruován proces mravní přeměny.

Z mladých prozaiků měl k psychologické próze nejbližší KAREL DVOŘÁČEK, u něhož však převládá etický aspekt natolik, že posléze analytický přístup potlačil. Několik debutantů vydalo v době okupace své první práce, ale těžiško jejich díla leží v dílech vydaných po roce 1945 (JIŘÍ MAREK, JIŘÍ VALJA, OTA ŠAFRÁNEK aj.).

Psychologická analýza je v prózách mladých autorů vždy vyvažována mravními principy, které harmonizují obraz depersonalizace osobnosti. Toto schematické rozvržení snižuje hodnotu těchto děl, na nichž je příliš patrný jejich apriorně stanovený záměr. Dvěma autorům se však podařilo vytvořit originální typy moderní psychologické prózy — Egonu Hostovskému a Václavu Řezáčovi. Hostovský psal svá díla v naprosto jiném kontextu, než byl kontext okupační; „cizinecký“ pocit emigranta vtiskl jeho dílům nový rys, odlišný od problematiky, k níž se v předcházejících dílech vracel. Řezáčův vývoj, směřující k rozvinutí tradice moderního

společenského románu (připravovaný román *Zajíc*), byl okupací přerušen a psychologické prózy představují autorovu bezprostřední reakci na novou společenskou strukturu.

Jestliže v EGONU HOSTOVSKÉM viděla česká kritika „malíře pudového nahlozaného člověka“, válečné knihy — *Listy z vyhnanství* (New York 1941, pražské vydání 1946), *Sedmkrát v hlavní úloze* (New York 1942, pražské vydání 1946) a *Úkryt* (Texas 1943, pražské vydání 1946) — dostatečně průkazně ukázaly, že skutečný význam autorových prací spočívá v rekonstrukci lidské osobnosti, v tvorbě básnického podobenství mnohvrstevnaté doby převratných změn, v nalezení nové struktury psychologicko-analytické prózy. Reakce Hostovského na válečné události byla bezprostřední: *Listy z vyhnanství* byly otiskovány již v roce 1939 (pod názvem *Dopisy z vyhnanství*) v prvních českých zahraničních novinách v Paříži. A již tehdy se v nich objevil pronikavě zřený typ běžence, člověka, který stále prchá, spěchá a neví kam, který stále něco očekává a neví od koho, prostě člověka krajně vyhozeného životního provizoria, žijícího ve strachu a báni. Přesunula se perspektiva bytí i čas existování; nesmyslná reálná dění jsou pro vnímatele čímsi ireálným, fantasmagorickým snem, a naproti tomu je skutečný pouze čas ztracený a čas budoucí, neboť kraj dětství sytí smysly a soustřeďuje roztržitého člověka. Na malý prostor je nahuštěno množství dějů — fiktivních i prožívaných, ireálných a obludných, nastává „závrať a černokněžnický rej věcí a pojmů“. Forma „listů“ umožnila autorovi volně k sobě přiřazovat různé roviny (krátký miniaturní příběh, úvaha, záznam události, lyrický popis, komentář) a stylizovat je jako bezprostřední neliterární projev. Základní složkou dopisů je však reflexe, která názorně a lapidárně příběhy vyvolává z oné změti událostí, dává jim smysl tím, že je spájí se světem vypravěče, vytváří z nich stavební prvek nových obsahů životních, nové lidskosti, vyrůstající navzdory krutému údělu.

Hostovského postavy hledají svůj střed, ukrytý zárodek jednoty, bod, odkud si lze vysvětlit smysl lidské existence: „Je jakýsi střed, jakýsi podivuhodný okamžik v každém životě, jádro, ohnisko, a z něho se všechny naše zkušenosti rozumové i citové paprskovitě rozbíhají do prostoru a času, v němž ve skutečnosti není žádný čas dělící přítomnost od minulosti nebo budoucnosti.“ V tomto smyslu jsou Hostovského práce i komponovány: rozbitá chronologie umožňuje poutat k oněm „jádrům“ různorodý materiál, zbavovat ho jeho náhodnosti a fragmentárnosti, včleňovat jej do vyšších celků.

Každá z válečných knih Egona Hostovského je podobenstvím pádu starých a ověřováním nových existenciálních jistot. Podstatu prózy *Sedmkrát v hlavní úloze* vystihl Graham Green, když napsal, že „tento román je svrchovaně zajímavým příkladem metafyzické literární tvorby, aplikované na politický námět“. Význam Hostovského románu spočívá v odvaze vytvořit v osudech sedmičlenné pražské intelektuální společnosti podobenství univerzální evropské duchovní krize. Odlišnost první části, v níž vypráví „dvojník“ o spisovateli Kavalském a jeho družině, od části druhé, jež je objektivním popisem vzrušených dnů osmatřicátého roku, tj. odlišnost disparátních způsobů podání, kladených vedle sebe, ukazuje, že autorova koncepce nemohla být realizována jen v plánu introspektivním. Ale dvě roviny, vnitřně nepropojené, způsobily rozpad jednoty díla. V románu *Sedmkrát v hlavní úloze* je rozvinuta myšlenka o tajemném zřetězení individuálních „zrad“ a „nevěr“ s kolektivní katastrofou lidstva. Z těchto hledisek je souzena i vina intelektuálů, kteří objevují skutečnost v nových podobách, ale nevědí, co se svým objevem učinit, neboť jejich intelekt je vnitřně vyprahlý a prázdný.

Bezpečněji je zvládnuta menší plocha novely *Úkryt*, jež je dalším podobenstvím o člověku, který nalézá sám sebe, smysl svého bytí v činu, jímž splývá s ostatními, v smrti, v níž „roztaje jeho já“, Hostovský volil opět formu zápisků hlavního aktéra příběhu, dopisů člověka, který se posléze orientuje činem (nikoli myšlenkovou konstrukcí) v realitě života. Existence člověka i skutečnost společenská je v *Úkrytu* krajně zproblematizována, hledá se životnější a pravdivější obsah těchto pojmů, obsah, který není abstrakcí, ale něčím životním a konkrétním. Autor spájí v jednotu drobné výjevy s přímou i nepřímou sebeanalýzou, reflexe s napínavým dějem, reálnost příběhu s obrazným podobenstvím lidského údělu.

Tři romány VÁCLAVA ŘEZÁČE — *Černé světlo* (1940), *Svědék* (1942) a *Rozhraní* (1944) — mají shodnou problematiku zamaskovaného a odmaskovaného lidství, „vnitřní hniloby“, zla rozrůstajícího se do meta-

fyzických rozměrů a dobra spjatého s konkrétní aktivitou člověka. Těžisko Řezáčových příběhů spočívá v analýze pocitu prázdnoty a méněcennosti, která vede k parazitismu na cizích osudech, k chtění inscenovat, rozehrávat cizí životy. V *Černém světle* podává bilanci svého života vypravěč, překonávající vůlí k moci a rozséváním zla svou vnitřní bezobsažnost a nicotnost. Vracející se motiv honu na potkana odkrývá složku zevnějšku předznamenávající a determinující hrdinův osud, kdežto hrdinovo úsilí o „vládu nad věcmi a lidmi“, jeho intriky a nástrahy signalizují hlubinné ničivé dispozice, odkryté psychickým nárazem a imanentně se dále rozvíjející. Snaha zbavit svět humánních obsahů a připodobnit ho k prázdnotě vlastního nitra je v románu objevována v introspektivním pohledu, v rovině sebezrcadlení, zpovědi, kladoucí k sobě klíčové okamžiky bez hodnotícího, zevnějšku pramenícího záměru.

V racionálně koncipovaném Černém světle se autor soustředil k monografickému tématu „červivého člověka“, v románu *Svědék* integroval psychologickou analýzu obdobného typu do rámce maloměstského románu. Řada postav, situací a konfliktů nevybočuje z tradice realistické prózy, čerpající látku ze stejného prostředí, ale Řezáč objevil pod žánrovým nebo sociálně typickým projevem ještě bohatou sféru vnitřních rozporů a zasutých nebo potlačených krizí; realistický obraz městečka a jeho obyvatel je projektován do roviny iracionální a metafyzické. Hlavní postava Eduard Kvis, „starý slídič po lidských nitrech“, se sytí skrytými konflikty, vyvolává je k životu, ať již přináší jakékoli důsledky. Jeho prázdnota, pro niž je příznačná absolutní necitovost a indiferentnost, se načas zaplňuje jen uvolňováním zla a podvědomých komplexů plodících zlo. Kvis ví o bezcennosti svého šedivého, bezvýznamného života, a proto se chce zmocnit životů druhých. Tento parazitní přístup se stává jednou z forem vlády slabocha nad ostatními. Ale konflikty, které Kvis vyvolal, vedou u druhých ke katarzi a po ní nastupuje opět hrdinova prázdnota, vyplněná nakonec jen nicotou, smrtí.

Řezáč hledal v druhém portrétu patologického hrdiny životodárnou protiváhu v postavách mladých lidí, ale teprve v románu *Rozhraní* našel a plně rozvinul pól tvořivé lidské aktivity. Rozhraní je stylizováno jako svědectví bývalého úředníka a učitele, píšícího — z časového odstupu — o vzniku svého románu, který znamenal v jeho životě rozhodující mezník. Román je koncipován ve dvou vzájemně se prostupujících plánech, řešících obdobnou životní problematiku z dvou různých přístupů: románová fikce se prolíná s životními zážitky pisatele, odhaluje se vzájemná závislost autora a jeho hrdiny, tvorby románu a tvorby vlastního osudu. Tvůrčí přístup ke skutečnosti je odkrýván v rovině herectví, přinášející znovu motiv masky a odmaskování, a v rovině spisovatelské práce, pro niž je dominantní etický aspekt. Analýza tvůrčího procesu umožnila odsunout základní motivy dvou předcházejících románů a soustředit pozornost k odpovědnosti za vytvářené osudy; proti parazitismu je zde volena cesta spoluvytváření cizích životů.

V literární produkci válečných let byla dosti početně zastoupena realistická próza, která se chtěla vyhnout úskalí naturalistického vypravěčství akcentem na psychologickou motivaci a charakteristiku. Rozpornost realisticko-psychologické interpretace reality je patrna i v prózách JAROSLAVA HAVLÍČKA. Rozdílnost mezi romány *Ta třetí* (1939) a *Helimadoe* (1940) svědčí o autorově pokusu změnit dřívější metodu, o snaze vymanit se ze stereotypnosti pásma scén provázených charakteristikou, měnící se v nepřímou klasifikaci postav. V románu *Ta třetí* vyrůstá z prostředí banálních „obyčejných lidí, žijících obyčejný život“, postava tuctového, nezakotveného a sobeckého čtyřicátníka, jehož bázeň z velikosti se odhaluje při konfrontaci s dvěma rozdílnými ženskými typy. V *Helimadoe* Havlíček opustil vypravěčskou objektivitu, která v románu *Ta třetí* postrádala dostatek analytické pronikavosti, a příběh nechal vyprávět vypravěči, který se vrací po čtvrtstoletí k zážitkům svých pubertálních let. V groteskním, zlyričtělém obraze maloměstské rodiny laskavého i tvrdého podivína, v smutných osudech pěti dcer je rozvinut konflikt mezi střízlivostí a romantikou, mezi touhou, snem a realitou, aniž je jeden nebo druhý pól viděn jako vysvobozující. K Havlíčkově románové prvotině *Vyprahlé touhy* (opravené vydání vyšlo 1944 pod titulem *Petrolejové lampy*, který autor určil již pro první vydání 1935) se některými motivy připíná baladická, osudová groteska *Syndáček* (1942), monograficky

komponovaný příběh prázdné, jen přechodně naplněné existence. Dobová obliba povídek umožnila Havlíčkovi začít s bilancí tvůrčího úsilí v souborech kratších próz; pět erotických povídek z let 1928–1930 vydal v knize *Neopatrné panny* (1944), další práce připravil k vydání ve sbírce povídek a romanet *Zánik městečka Olšiny* (1944). Úplný přehled Havlíčkovy povídkové a novelistické tvorby podaly však teprve svazky *Smaragdový příboj* (1959), *Zázrak flamendrů* (1964) a *Prodavač času* (1968). Teprve tehdy byl rekonstruován vývoj Havlíčka povídkáře a novelisty, pohybující se mezi naturalistickou a sociálně kritickou prózou, analyticko-psychologickými studiemi a fantazijními groteskami, vždy protiiluzionisticky zaměřenými.

Psychologický realismus chápal J. J. PAULÍK v povídkách *Ošklivá tvář lásky* (1940) jako negaci svého dřívějšího „metaforického lyrismu“. Grotesknost situací i analýza utrpení směřují k poznání vnitřní nepevnosti člověka, jehož pravá tvář se zjevuje v erotické sféře.

Komorní příběh MARIE PUJMANOVÉ *Předtucha* (1942) je soustředěn k odstíněné analýze úzkosti a nejistoty, již prožívají mladí sourozenci po odjezdu rodičů. Zmatenost pubertálního věku, citové krize dospívání ustupují do pozadí před tragickou předtuchou a bázní, opanovávající celou bytost a uvolňující touhu po družnosti a po bezpečnosti rodinného sourozenství.

SPOLEČENSKÁ ETICKÁ PRÓZA A OSUDOVÁ PODOBENSTVÍ

V okupačním období se tabuizovala řada látek, zejména ze soudobé společenské skutečnosti; vládnoucí ideologie kvalifikovala určitou životní problematiku a některé historické jevy jako nepřátelské, což mělo za následek orientaci mnohých českých prozaiků k nezávadným tématům anebo k tématům zbaveným bezprostředních souvislostí s přítomností. Cenzurní tlak se zejména projevil v oblasti sociální prózy. Romány zobrazující třídně rozvrstvený svět moderní společnosti neměly v podstatě možnost předstoupit před čtenáře. Typ pluralistního románu, jehož rozmach vrcholil v letech třicátých (Pujmanová, Majerová, Kratochvíl, Řezáč aj.), se v české próze již nemohl objevit. Sociální próza se proto tradicionalizuje, vrací se k starším typům, například ke generačnímu románu, k žánrové próze, k realistickému románu s romantickými motivy, k popisné kronice atp. Ale i v těch případech, kdy se autoři orientovali k sociálně typizujícímu syntetickému románu (práce ovšem mohly vyjít až v poválečné době), se ukázalo, že jde spíše o aktualizace v rovině tematické než o rozvinutí nového typu pluralistní prózy. Nicméně z rozdílnosti mezi vydanými a nevydanými díly je možno si ověřit vnější tlak na literární vývoj.

ZDENĚK NĚMEČEK v románě *Đábel mluví španělsky* (1939) transponoval aktuální problematiku španělské občanské války do roviny noetické, ovlivněn jistě i příkladem Karla Čapka. Forma zápisníku českého malíře navozuje dojem bezprostředního sdělení o řadě volně spjatých příběhů z doby válečného utrpení, ale dominantou stále zůstává znepokojující napětí mezi relativní platností výpovědí jednotlivých postav a nemožností totálně postihnout vzájemně protikladná dějství. Koncepce vztahu odlišných, ale vzájemně se doplňujících interpretací je však příliš apriorně stanovena, autor vyplnil epický rámec reflexemi, jež jsou hlavním nositelem ústřední ideje. Během války napsal Němeček rozsáhlé dílo *Evropská kantiléna* (1945), které navazuje na pokusy vytvořit bohatě fabulovaný „syntetický“ společenský román. Práce je koncipována v několika rozvětvených, ale víceméně paralelně sledovaných pásmech osudů různých typů generací, které žily mezi dvěma světovými válkami („Jsou to Děti Evropy, jež je nemocná...“). Vnitřní pouta mezi individuem a dějinami jsou převážně vyjádřena v řadě násilných motivací, a román se tak stal kaleidoskopem příliš obšírně traktovaných, vzájemně nezcelených dějů.

S jiným typem polarity mezi vydaným a nevydaným dílem se shledáváme u JOSEFA HORALA (1885–1969). Román *Bláhové mládí* (1941) jen rozmnožuje realisticky traktované příběhy o vystřízlivění z iluzí mládí, kdežto v románu *Mlčení* (1945) autor demonstruje reakce jednotlivých typů, které ve svém souhrnu

ukazují rozvrstvení české společnosti z doby okupace. Své letopisy provází úvahovými partiemi, evokacemi atmosféry doby, poetickými personifikacemi míst i dějinných okamžiků, a tím se snaží zobecnit individuální problematiku, a naopak obecnou problematiku vtělit do příběhů postav.

Debut MILOSLAVA FÁBERY (1912–1988) *Neklidná hranice* (1940) se vymyká z průměru tehdejší románové produkce jak svým námětem (společenské zvraty na Sibiři po únorové revoluci 1917), tak i vyzrálou vypravěčskou metodou, poučenou na ruských i francouzských autorech. Vzrušující děj, kaleidoskop dílčích příběhů a výjevů téměř filmového spádu, zatlačuje psychologické motivace do pozadí a nechává promlouvat samotné činy, reakce lidí, brání se světu elementárními, pudovými postoji. Dramatický sled scén bez zbytečných epizod, ale také bez jednotící perspektivy ukazuje pestrrou směsici lidí různých národností, u kterých drsné sibiřské prostředí obnažilo jejich vnitřní chaotickou podstatu.

Původní záměr JAROSLAVA R. VÁVRY byl v románě *Děti naší doby* (1940; nová verze vyšla pod názvem *Zhasněte!*, 1946) cenzurou citelně deformován. Snaha o pestrost scenerií a reportážní atraktivnost nebyla srovnatelná s psychologickými analýzami a úsilím o generační platnost díla. Vnější napínavost si podržuje také další Vávřův román *Prázdná nad hvězdami* (1944), opět oscilující mezi dokumentárním rázem příběhu a zběžně motivovanými milostnými vztahy. Téma individuálního boje za sociální spravedlnost, které T. SVATOPLUK dříve situoval do českého kontextu, přenesl v románě *Gordonův trust žaluje* (1940) do prostředí amerického, což mělo za následek ztrátu věrohodnosti reportážně zachyceného konkrétního prostředí. Ani v ostatních realistických a žánrových románech a povídkových souborech (*Človíček*, 1940; *Tvář člověka*, 1941; *Dům v Betlémské*, 1942), jejichž základ tvoří sociální konflikty, Svatopluk nedosáhl umělecké úrovně svých předcházejících děl.

Odklon od soudobých témat a rozkvět historické prózy je možno sledovat i v žánru společenského románu, který se historizuje, autoři se obracejí spíše k dávnější minulosti než k nedávné přítomnosti, často se uchylují buď k rodové kronice, nebo k pásmu scén, u nichž je zdůrazněna jejich krajová specifická (romány Bedřicha Golombka, Hermý Svozilové, Vladimíra Pazourka aj.). Významnější díly na sebe upozornil PAVEL NAUMAN (1907–1976); v románech *Více zlého* (1942) a *Nelze uniknout* (1944) zdůraznil věčnost vyprávění, přesný popis a analýzu dějin podnikatelského rodu, který hodnotí a soudí v reprezentantech různých pokolení přímou i nepřímou charakteristikou.

V letech válečných došlo k velkému rozmachu próz, jejichž podstata spočívá v rozvinutí a řešení mravního dilematu. Prózy s etickým akcentem se opírají o realisticky traktovaný příběh, poněkud komorně laděný (manželské, milostné drama, citové zranění, labilita lidského života ohrožovaného zlem, hledání mravních postojů atp.), jehož vnitřní nevyváženost je způsobena nadměrným zdůrazňováním ideového hodnocení, efektním konstruováním romantických zápletek, vnějškovou harmonizací, rozporem mezi popisnou charakteristikou postav a symbolickým pojetím děje. Někdy zcela převládla tendence výchovná a moralistní, jindy čítanková idealizace harmonického typu (romány Josefa Trojana, Karla Kovalu, Libuše Baudyšové, Hany Klenkové aj.).

Zřetelný předěl mezi dosavadním dílem a pracemi z doby válečné nalézáme u BENJAMINA KLIČKY. V románech *Duch asistentky Kurdové* (1940), *Nebožka bdí* (1941), *Dělný neumírá* (1941), *Vytoužená* (dopsáno 1940, vyšlo 1946) i v povídkových souborech *Pouť do ráje* (1941), *Na březích Vltavy* (1941) si autor uchovával dřívější vypravěčskou obratnost, dovednost v osnávání groteskních situací a ve vytváření baladické atmosféry příběhu, ale hlavní pozornost soustředil k zobrazení niterného zápasu, mravního utrpení hrdinů a citové katarze, k postižení procesu hledání a nalezení mravní opory, umožňující vykoupení ze zmatků duše. Toto úsilí vedlo k přílišné patetičnosti a didaktickému traktování vnějškově konstruovaného děje.

Výchovnou tendenci otevřeně prosazoval KAREL DVOŘÁČEK (1911–1945), jehož umělecké snahy volně souvisejí s tendencemi mladých básníků a teoretiků, kteří se na počátku okupace pokoušeli formulovat program odideologizované literatury, objevující „nahého“ člověka. Dvořáček je s nimi spřízněn zejména ve

spirituálním pojetí lidského údělu, v pojetí, jež posléze u něho vyústilo v přijetí katolicismu, v němž shledal nejpevnější morální oporu člověka, základ humanismu a vnitřní harmonie. V románech *Pole kráčí do hor* (1941), *František chce být spravedlivý* (1945), *Mrtvá řeka* (1946) i v povídkách *Cesta k tichému domu* (1941) vytváří ústřední postavy jako modely dobrých, spravedlivých, pokorných lidí, kteří přes všechna protivenství zůstávají šířiteli dorozumění, vítězí nad zlem a špatností. Dvořáček je realista, který umí přesně evokovat autenticitu prostředí (například Ostravska), s otevřeností, v níž nezapře vliv naturalismu, popisovat otřesné sociální konflikty, má značně široký rejstřík charakterizační pro lidové typy, ale nositelé základních výchovných idejí se často mění na schémata. Vrcholným Dvořáčkovým dílem je románový diptych *Advent Jakuba Kříže — Hle, čas příjemný* (2 sv., 1944), v němž „svatořečení života“ je zobrazeno na bolestně zkoušeném prostém člověku, který vnější ztroskotání dokázal překonat vnitřní pevností, vytvořenou intenzivně žitým náboženským životem. Snaha o mravně nabádavé poslání způsobila, že i v tomto díle, kde analytičnost je nahrazena kontemplativností, převažuje didaktičnost.

Etické problémy, které zaměstnávaly české prozaiky, přinášely s sebou také problematiku náboženskou. Svědčí o tom nejen Dvořáčkovo dílo, ale i román A. M. TILSCHOVÉ *Tři kříže* (1940). Autorka rozvíjí paralelně dramatické příběhy tří nesourodých vztahů mužů a žen, nalézajíc východisko ze zápasu personifikovaného dobra a zla v mravní katarzi, která nabývá téměř mystických rysů.

U Kličky, Dvořáčka, Tilschové tvoří mravní katarze dominantu díla; toto etické poselství bylo bezprostředně spjato s tehdejší dobou, v níž byly narušeny základní humánní postoje. Autoři chtěli, aby se mravní postuláty staly názorným podobenstvím lidského osudu a obrazem smyslu života. K vývoji románového útvaru tento typ prózy ovšem ničím nepřispěl. U mnoha děl doplňuje etická problematika příběh z efektně sestrojených zápletek a dějových pásem. Tak je tomu například v románech K. J. BENEŠE. Příčiny velkého úspěchu jeho děl — *Kouzelný dům* (1939) a *Červená pečeť* (1940) — spočívaly nejen v pestré fabuli, v zajímavých osudech hlavních postav, ale i v atraktivní psychologické motivaci (dívka, která ztrácí paměť; umělkyně bojující o své umělecké a mravní poslání). Mnoho románových prací svědčí o fabulačních schopnostech autorů i o jejich snaze dát bohatému ději jednotící etickou ideu nebo nalézt hlubinné zdroje reakcí protagonistů, ale jen málokteré dílo se osvobodilo ze zajetí schémat a konvencí mravoličného a dušezpytného naturalistického a realistického románu (OLGA SCHEINPFLUGOVÁ, *Přežitá smrt*, 1939; HELENA DVOŘÁKOVÁ, *Doktorka Diana Holcová*, 1942; ČESTMÍR JERÁBEK, *Poselství z druhého břehu*, 1942; FRANTIŠEK KOŽÍK, *Lásky odcházejí*, 1943; FRANTIŠEK LESAR, 1901–1945, *Všude s námi*, 1943, *Tváří k domovu*, 1945; JAROSLAV BEDNÁŘ, *Bílý smích*, 1940; LADISLAV PTÁČEK, 1908–1974, *V klopě růži*, 1941, *Člověk v síti*, 1941, *S andělem v náručí*, 1944 aj.). Pozornost byla upnuta k tematickým složkám, k nové interpretaci tradičních látek, na nichž bylo možné demonstrovat mravní odpovědnost člověka, stav individuálního a nadosobního, relace mezi všedním životem a osudovým posláním atp. Často se proto vracejí obdobné náměty, které se zdály dostatečně nosné pro realizaci těchto záměrů. S velkou oblibou se spisovatelé uchýlovali k románům, jejichž hlavní postavou je umělec, vedoucí zápas o mravní postoj ke skutečnosti současně se zápasem tvůrčím (PAVEL NAUMAN, *Pomník kovu trvalejší*, 1943; ČESTMÍR JERÁBEK, *Nedohráno*, 1943; VLADIMÍR PAZOUREK, 1907–1987, *Hry s krví*, 1943; práce J. Drdy, V. Řezáče, J. Marka, Z. Báry, M. Rusinského, J. Janouška aj.). V mnoha případech byla tato problematika transponována do historie, ale konkrétnost postavy a specifická dějinného kontextu vtiskly dílu již jiný ráz.

K próze etických konfliktů lze přiřadit také díla s vesnickou tematikou. Ruralistická koncepce, k níž se v letech třicátých hlásila skupina spisovatelů, pozbyla v nových podmínkách své polemčnosti a přestala být inspirativní. Naprostá většina autorů-ruralistů se v období protektorátu soustředila k popisu mravních otázek vesnického prostředí, uchýlila se k obdobnému výběru a charakteristice postav, k obdobným konfliktům a motivacím, které byly typické pro realistickou venkovskou prózu. Jeden okruh početné produkce tvoří práce dokumentující důkladnou znalost venkovských reálií, životních konvencí a specifických rysů příznačných pro

osobitost určitého kraje (romány A. C. NORA ze Slezska: *Můj nepřítel osud*, 1941, *Tvář plná světla*, 1943; prózy Zdeňka Báry, Františka Směji, Miloslava J. Sousedíka aj.). V jiných pracích s obdobnou tematikou je v popředí rozvíjení osudového konfliktu, v němž se dotvářejí etické postoje hlavních postav (JOSEF KNAP, *Věno*, 1944; VÁCLAV PROKÚPEK, 1902–1974, *Nebe nad námi*, 1941; prózy Josefa Koudeláka, Bedřicha Svatoše aj.). Venkovské prostředí bylo také použito jako vhodná scenerie romaneskních, zběžně motivovaných příběhů (prózy Jana Morávka, Josefa Sekery aj.).

Výrazová klišé a dějové stereotypnosti mnohých sociálních próz a próz s etickým akcentem byly již pro tehdejší kritiku znakem krizového momentu ve vývoji české prózy. Někteří autoři se pokoušeli hledat východisko v lyrizaci epiky, jiní v tvorbě osudových podobenství, u nichž symbolická platnost příběhů znemožňovala nadvládu realistické fabule nad tvárným básnickým úsilím. Osudová podobenství nabývala mnohdy podoby baladického obrazu života lidí ohrožených vnitřní labilitou nebo prostředím, v němž existují. Jedna část autorů zdůrazňovala jinotajný ráz příběhů, jímž vycházela vsíříc dobovým potřebám sociální aktualizace, pro jinou část byla charakteristická problematika metafyzická, hledání obsahu a smyslu lidského bytí.

Cyklos povídek JANA ČEPA *Tvář pod pavučinou* (1941) rozvíjí základní motivy rodové sounáležitosti, metafyzické úzkosti, vztahů pomíjejícího a věčného bytí, známé již z dřívějších autorových prací. Čep usiluje o co nejjednodušší fabuli a charakteristiku postav, aby tím více vynikla polarita životního mechanismu a skrytého smyslu lidského existování, polarita konvenční zkušenosti účelově zaměřené a „rozhodující zkušenosti“ transcendentní, která se stává počátkem poznání vlastního údělu. Postavy Čepových próz procházejí cizím světem až do chvíle vnitřního ořesu, v němž nabývají duchovní jistoty, zakotvené v pevné víře v Boha. Drobné prózy *Lístky z alba* (1944), naplněné tesknoutou nad venkovským domovem a přírodou, oscilují mezi vzpomínkovou prózou a lyrickou chválou důvěrně zřetelného světa.

Jinotajné baladické prózy, kterými autoři bezprostředně reagovali na dobu stálého ohrožení, se nevyvarovaly disproporce mezi lyrickou invokací nadosobních hodnot a realistickým, prostým příběhem (KAREL NOVÝ, *Za hlasem domova*, 1939; JOSEF KNAP, *Dívčí hlas*, 1940). Zálibu v alegorických a jinotajných látkách uplatnil také JOSEF KÓPTA v románu *Dies irae* (1945). Příběh o vesnici očekávající konec světa zachycuje kolektivní i individuální mravní obrodu; teprve obnažená nejistota a vědomí lability lidského života vede ke katarzi „duší, které rozechvívá tajemství“ bytí. Kompozičně přesně rozvržený a gradovaný příběh je stylizován jako komentované vyprávění dějů, které mají civilní i legendární podobu. Tam, kde autoři neusilovali vtisknout svým baladickým příběhům alegorický nebo jinotajný význam, vznikl lyrický osudový příběh, pohybující se na hranici snu a skutečnosti (JOSEF HEYDUK, *Kristla*, 1940, *Judita*, 1942) nebo efektně konstruované vyprávění o dramatických událostech vesnického kolektivu (JOSEF TOMAN, *Lidé pod horami*, 1941) nebo romantické příběhy, polarizované vztahem přírody a člověka (BERNARD HORST, *Peřeje noci*, 1941, *Městěni šero*, 1943).

Román *Advent* (1939) charakterizovala autorka JARMILA GLAZAROVÁ jako „krutou, baladickou selanku“, v níž se prolíná pastorální tišina se sociální bídou a prvky pohanské s náboženskými. Děj románu, život těžce zkoušené Františky, je rámcován dramatickou scénou hledání a nalezení ztraceného syna; v tomto rámci se odvíjí v sevřených, kontrastně komponovaných scénách mateřská osudová tragédie. Román je bez reflexí, dominantní je dialog, vnitřní monolog a líčení konkrétních dějů. Ústřední drama je úzce spjato s přírodní scenerií Beskyd, zejména v projekci lidského osudu do konkrétní krajiny, která je personifikována a stává se spoluúčastníkem dějů. Etnografický materiál, jehož je v *Adventu* užito s velkou citlivostí, se stal základním prvkem obrázků a studií *Chudá přadlena* (1940), názorně popisujících a evokujících zvyky, obřady, tradice, pověry, zaklínadla, zkazky, písně, legendy, provázející valašské horaly od narození k smrti. Neobyčejně rozsáhlý původní regionální výzkum je čtenáři zprostředkován ve formě drobných příhod, žánrových obrázků, reportážních črt a humoristických historek. Obdobně jako Glazarová v *Adventu* integrovala FRANTIŠKA PECHÁČKOVÁ baladický příběh *Věrnost* (1944) do krajinné scenerie, evokované v lyrických

popisech. Obširně vyprávěný jednoduchý děj z moravsko-slovenského pomezí je soustředěn k osudům několika málo postav, z nichž zejména u ústřední hrdinky, chudé Magdaly, je postiženo rozpětí mezi bohatou vnitřní citovostí a vnější prostotou projevu.

V baladických prózách se projevovala silná tendence k lyrizaci epiky, fabule — lokalizovaná do konkrétní krajiny — byla provázena, někdy i překrývána přírodním lyrismem impresionistické povahy. Lyrický prvek, zvláště je-li příliš ornamentální, tříští děj na epizody, vzájemně jen volně spjaté. Přírodní impresie téměř potlačily epickou složku v prózách VLADIMÍRA PAZOURKA (*Tři pstruží řeky*, 1940, *Pustina*, 1941, *Bud' pochválena*, 1942), směřující k básnickému zpodobení moravské přírody. Na Třeboňsko situoval své lyrické prózy — *Racek se vrací* (1940) a *Bílý vřes* (1941) — FRANTIŠEK HEŘMÁNEK a zalidnil je postavami spjatými se specifickým rázem kraje rybníků (rybáři, venkované, baštyři, pytláci). V obou románech s romantickým, baladickým dějem představuje jihočeská příroda zdroj vnitřní jistoty a harmonie, vykoupení z prázdnoty cizího světa nebo z krutého činu. Také v lyrické vzpomínkové knize JIŘÍHO FREJKY *Outěchovice* (1943) je krajina (Českomoravská vysočina) ztotožněna s bezpečností domova, s radostným dětstvím a rodinným štěstím.

Kult české krajiny nebyl tehdy příznačný jen pro básníky, také prozaici putovali k místům, s nimiž byl spjat jejich život, zejména dětství. U KARLA KONRÁDA nebyla tato tendence ničím novým, již v dřívějších dílech se vracel k rodnému městu i rodné krajině; válka pouze tento vztah zintenzivnila a zvroucněla. V oslavě rodného Středohoří, bohatě metaforizované básnické próze *Z rodné květnice* (1942), dominuje slavnostní ráz promluvy, směřující k osamostatňování slov a obrazných pojmenování. Smyslová konkrétnost a bohatě rozvrstvený metaforický kontext jsou příznačné i pro baladickou prózu *Břeh snů* (1944), pojednávající o stáří, které žije iluzí o nenávratně ztracené minulosti. Motiv snu a skutečnosti, básnivě představy a pomíjivosti okamžiků byly Konrádem nově rozvinuty v drobné práci, v níž dokázal pevně zcelit groteskní, satirické a idylické scény.

NOVINÁŘSKÉ ŽÁNRY A HUMORISTICKÁ LITERATURA

V letech okupace musely ustoupit do pozadí novinářské žánry. Bylo to dáno jednak změněným charakterem denního tisku, jednak menším počtem spisovatelů, kteří pracovali jako aktivní novináři. Nejvíce se v novinách i v knižních publikacích uplatnil fejeton a sloupek, žánry, které tehdy psali — často pod sugestivním vlivem Karla Čapka — někteří mladí prozaici. Z Čapkova uzavřeného díla vyšly za války poprvé knižně další práce určené původně pro denní tisk; vydavatelé je soustředili do souborů podle tematického a žánrového rozvrstvení (*Měl jsem psa a kočku*, 1939, *Kalendář*, 1940, *O lidech*, 1940). Duchaplnost, objevitelský pohled na drobné věci, dokonalou znalost předmětu a obratnost stylovou si po Karlu Čapkovi nejdokonaleji osvojil redaktor Lidových novin JAN DRDA, jehož kniha *Svět viděný zpomaloučka* (1944) svědčí o sklonu fabulovat i na malém prostoru fejetonu a sloupku. Drdův redakční kolega VÁCLAV ŘEZÁČ vydal soubor fejetonů z let 1940–1943 v knize *Stopy v písku* (1944), v níž zdůrazňuje spíše složku reflexivní a analytickou. Fejetony — vzpomínky na události a postavy z Lidových novin (Heinrich, Těsnohlídke) sebral BEDŘICH GOLOMBEK do knihy *Dnes a zítra* (1944). Část rozsáhlé novinářské tvorby utřídil KAREL HORKÝ do několika souborů, *Pískání v lese* (1939), *Plachá dvojice* (1940), *V tom zábavném údolí* (1944), které obsahují povídky, črty, fejetony a úvahy. Obdobně pestrý je také obsah souboru fejetonů EMILA VACHKA *Pondělí* (1943).

Jen výjimečně byly knižně publikovány soudničky (JOSEF TROJAN, 1905–1965, *Lidičky před soudem*, 1939) a práce reportážní. Autoři cestopisných reportáží zpracovávali zážitky z dřívějších cest (J. R. VÁVRA, *Země zadávená žízní*, 1939, *Tuareg, poslední mohykán pravěkého člověka saharského*, 1943); autoři reportáží ze soudobé skutečnosti (ALFRÉD TECHNIK, 1913–1986, *Muži pod Prahou*, 1942) měli omezené

možnosti, neboť o mnoha úsecích národního života se nemohlo psát. Významným dílem v oblasti kulturní reportáže se stal VČELIČKŮV místopis staropražského obvodu Na Františku *Pražské tajemství* (1944), v němž jsou s bohatou informovaností zachyceny vzpomínky, příběhy i historické události, spjaté s jednotlivými místy. Drobné novinářské práce Gézy Včeličky obsahuje žánrově pestrý soubor *Poutníkův návrat* (1939).

S novinářskými žánry, které pouze rozvíjely tradice meziválečné publicistiky, často úzce souvisela satirická a humoristická próza. Novinářský původ nezaprou například prózy, v nichž byly odhalovány a karikovány obecné lidské nedostatky a slabosti humoristickým pojednáním o chování člověka určité profese nebo člověka holdujícího nějakému koníčku (VLADIMÍR NEFF, *Před pultem a za pultem*, 1940; JAROSLAV ŽÁK, *Vydržte až do finále*, 1939, *Oheň*, 1943). Pro časopis byla také původně určena parodie KARLA KONRÁDA na staré tajemníky lásky, ironická naučení, která v rozšířené knižní verzi vyšla pod titulem *Epistoly k nesmělým milencům* (1941). Podobně rozmarná a duchaplná jsou pojednání JAROMÍRA JOHNA *Rady snoubencům udílené strýcem Romualdem* (1940).

Humoristická literatura se většinou orientovala k tradičním typům, jak je udomácnil v české literatuře I. Herrmann a J. Hašek (komické typy maloměstské, lidový chytrák). FRANTIŠEK RACHLÍK (1904–1980) je autorem lidové figury pana Randáka, kterého nechal vyprávět pestré osudy doma i v cizině, komentované humorem mnohdy obhroublým (*Pozdrav pámbu, pane Randák*, 1940, *I dejž to pámbu, holenkové*, 1940). Autentický lidový humor a vtip využil JOSEF LADA v obrázcích a anekdotických příbězích *Straky na vrbě* (1940); vypravěčskou pohotovost prokázal v originální autobiografii *Kronika mého života* (1942), tvořící slovesný pandán k výtvarnému projevu. Snaha VÁCLAVA KAPLICKÉHO o lidovou zábavnou četbu, humoristicky nebo satiricky zacílenou, vedla pouze k obměňování námětových schémata humoristické prózy (*Pozor, zlý člověk*, 1941, *Červen v Pučálkách*, 1941 aj.). Ani mnohé další pokusy o humoristické romány, většinou z maloměstského prostředí, nevybočily z okruhu zběžně konstruovaných groteskních příběhů (práce Emila Vachka, A. J. Urbana, Eduarda Fikera, Josefa Grusse, Bohumíra Polácha aj.).

Nenáročně koncipovaný je také humorný příběh KARLA POLÁČKA *Hostinec U kamenného stolu* (1941; autora kryl svým jménem malíř Vlastimil Rada), vyznačující se však bohatou karikaturní charakteristikou. Naproti tomu poslední ucelené Poláčkovy dílo *Bylo nás pět* (1946) představuje ojedinělou práci, vymykající se originální invencí převládajícím typům české humoristické literatury. Monolog desetiletého Petra Bajzy (vyprávění různých příhod, záznam výroků dětí i dospělých, zápis pozorování a úvah aj.) rafinovaně paroduje svět zvyklostí, absurdních reakcí a nesmyslných klišé. Parodie je docílena prolínáním několika jazykových rovin: spisovného jazyka, jazyka školských projevů, knižního jazyka, hovorového jazyka dětí a hovorového jazyka dospělých, které spojuje a konfrontuje dětský mluvčí. Frazologie, stereotypy, refrénovitě opakování částí promluv odhalují rozpětí a vzdálenost mezi slovem a významem, demaskují monotónnost konvenčního světa dospělých.

Rychlý spád komických výjevů a scén umožnil JARMIL SVATÝ (1903–1963) v románu *Petr zbláznil město* (1944) využít jednoduché výchozí situace (útěk lva Petra) ke karikatuře řady typů a postaviček i k situační komice, zvýrazněné jazykovou parodií a perziflážemi.

Nový typ parodie objevil ZDENĚK JIROTKA (nar. 1911) v románech *Saturnin* (1943) a *Muž se psem* (1944), na nichž je patrna inspirace anglickou humoristickou literaturou. Rozpětí mezi stylem charakteristickým pro určité literární projevy (referující zpráva, detektivka, ženský román) a novým významem daným kontextem směřuje ke komickému a satirickému odhalování životní falešnosti a prázdnoty. V románu *Saturnin* se Jirotkovi podařilo rozvinout bohatou škálu groteskních situací a bláznivých scén. Parodie na detektivní romány *Muž se psem* se vztahuje spíše na cizí produkci, neboť tento literární žánr byl českými prozaiky až na výjimky opomíjen.

RADOVAN ŠIMÁČEK (1908–1982) vytvořil v duchu dobové historizující tendence „historickou detektivku“ *Zločin na Zlenicích hradě* (1940) a EDUARD FIKER dál pokračoval ve vydávání kriminálních

příběhů, jimž situování do českého prostředí dodalo přesvědčivosti a věrohodnosti (*Nikdo není vinen*, 1940, *Paní z šedivého domu*, 1941, *Zinková cesta*, 1942 aj.).

PRÓZA PROTI FAŠISMU

Ve válečných letech nemohla být publikována také některá prozaická díla, ať již proto, že jméno autora se nesmělo objevit, nebo proto, že práce nemohla předstoupit před cenzuru. Vedle těchto děl existoval ještě jiný typ nevydané literatury, který vznikl za dramatických okolností přímo v nacistických věznicích. I v tomto případě nebylo svědectví určeno tehdejšími čtenářům, ale nové společnosti, která vznikne po osvobození. Třetí okruh prací, s nimiž se tehdy čeští čtenáři nemohli seznámit, tvořily knihy vydávané českými spisovateli za hranicemi, v zemích bojujících proti fašismu. Tento trojí typ prozaických děl, tvořících významný pandán k vydávané próze, mohl být teprve po skončení války integrován do kontextu české prózy.

Alegorické a jinotajné romány, u nichž se nabízely analogie s totalitním režimem, nemohly být — zejména od roku 1941 — publikovány a autoři je vydali až po osvobození (Weil, Kopta, Olbracht aj.). Společenské romány dotýkající se přítomnosti (Horal, Němeček aj.) měly obdobný osud. Předčasná smrt JOSEFA (JOE) JENČÍKA znemožnila, aby dokončil konečnou verzi románu *Byly ztráty na mrtvých* (1948, psáno 1942–1943), v němž je v několika dějových pásmech zobrazeno rozvrstvení české společnosti před Mnichovem a zejména v protektorátu. Hodnotu románu, zobrazujícího dělnický komunistický odboj, citelně snižuje kolportážní ráz vyprávění a dějové klišé.

Literatura vznikala i v nejtěžších podmínkách, přímo ve věznicích nebo v ilegality. Od roku 1943 psal JIŘÍ WEIL, který nenastoupil do transportu a skrýval se v ilegálních bytech a v nemocnici, povídky „o strachu, smrti, oběti, nízkosti a věci cti, statečnosti a obavy“, vydané po válce v knize *Barvy* (1946). Krátké lyrické prózy, jejichž titul vždy obsahuje kontrastní dvou barev symbolizující příběh, jsou soustředěny k mezní situaci, která je stále připomínána refrény a opakováním částí textu. Příběh je pouze naznačen, lyrická interpretace z něho vytváří podobenství tragičnosti a velikosti lidského osudu.

Ve věznicích byl vytvořen zvláštní typ prózy, která nechťela být uměleckým dílem ani obecně platným dokumentem, ale byla adresována konkrétním osobám, jimž měla podat zprávu o osudu pisatele. Tyto dopisy příbuzným nebo zápisky z vězení (sborník *Poslední dopisy*, 1946, sborník *Žaluji!*, 1946; MARIE KUDEŘÍKOVÁ, *Zlomky života*, 1961; ALARICH, *Listy z vězení*, 1947 aj.) patří mnohými stránkami mezi nejotřesnější texty, jež byly v druhé světové válce napsány. „Takto vtěsnat do několika řádků míru lidského údělu je dáno jen těm, kdo žili velce a prostě, oddáni povinnosti“ (Halas). V nelidském prostředí německé káznice napsal KAREL DVOŘÁČEK román, reflexivní monolog vězně, který se šťastně vrátil ke své rodině a nad kolébku dítěte se vyslovuje z prožitých hrůz (*Živ buď, neumírej*, 1947).

Výjimečným dílem tohoto okruhu prací se stala FUČÍKOVÁ *Reportáž psaná na oprátce* (1945). Vnějšíkové omezení („psáno ve vězení gestapa na Pankráci 1943“) mělo značný vliv na podobu svědectví, jež osciluje mezi stylizací ústředního hrdiny a autentickou výpovědí bezprostředního prožívání, mezi dějem a úvahou, mezi zprávou a pásmem filmových záběrů, mezi komentářem a fakty. Původní plán šíře založené beletrizace vlastního osudu bylo nutno opustit, stejně jako plynulé řazení portrétů, a také pasáž Kousek historie, opět jinak zaměřená, musela být umístěna jako závěrečná kapitola. Toto rozpětí různých rovin, tato výrazná torzovitost umožnila spájet konkrétní detail s patosem, lapidární promluvu s reflexí. Je příznačné, že jde o vzpomínky na dřívější události v komunistickém odboji, při zatčení a věznění, a právě perspektiva odstupu hraje důležitou roli, neboť autor z množství zážitků vybírá jen ty stránky, které odpovídají základnímu zaměření díla. Obrací se ke čtenářům, „kteří přežijí“, a jim také stylizuje svůj projev. V Reportáži psané na oprátce vrcholí Fučíkova bohatá činnost publicistická z ilegálního komunistického tisku i pokusy prozaické, které nejdále pokročily

v torzu generační románové kroniky *Pokolení před Petrem* (psáno 1939–1940, otištěno v knize *Pokolení před Petrem*, 1958).

Příležitostný ráz většiny děl publikovaných během války v zahraničí byl dán konkrétní potřebou malého českého kolektivu, jemuž byl určen. Z průměru produkce se vymykají pouze práce E. Hostovského, F. Langra, J. Muchy a A. Hoffmeistera. Prostému příběhu z české vesnice v době války *Děti a dýka* (Londýn 1943, pražské vydání 1945) dal FRANTIŠEK LANGER definitivní podobu po lidické tragédii, již závěr prózy přímo připomíná. Nacismus je v této rozsáhlé povídce konfrontován zejména se světem dětí, které se přímo účastní zápasu dospělých. Jako groteskní a satirickou reportáž stylizoval ADOLF HOFFMEISTER vyprávění o tragikomických osudech českého běžence v knize *Turistou proti své vůli* (New York 1943, pražské vydání 1946). Po nenáročném povídce *Ugie a cesta na konec světa* (Londýn 1941) napsal JIŘÍ MUCHA (1915–1991) román *Most* (Londýn 1943, pražské vydání 1946), v němž paralelně vysledoval několik osudů lidí, kteří se octli v cizím prostředí a účastnili se prvních kroků zahraničního odboje. Dějová atraktivnost ustoupila do pozadí v Muchově povídkovém cyklu *Problémy nadporučíka Knapa* (Londýn 1945, pražské vydání 1946), jehož hrdinou je melancholický filozofující československý důstojník, skepticky i láskyplně hodnotící postoje lidí upínajících se k budoucímu, svobodnému domovu.

Ostatní práce vydané za hranicemi mají většinou reportážní nebo satirický charakter (ZDENA ANČÍK, *Scvrk se nám Cvrk a jiné povídky*, Londýn 1944, pražské, rozšířené vydání vyšlo pod titulem *Naši v Anglii*, 1947; GUSTAV BAREŠ se pokusil pokračovat v Haškově románu prózou *Dobrý voják Švejk po dvaceti letech*, Moskva 1944, próza vyšla bez uvedení autora).