

O takzvané druhé vlně válečné prózy v naší současné literatuře

Zobrazení okupace a druhé světové války v české próze má bohatou tradici. Kdybychom se rozhodli sebrat díla s touto tematikou, vznikla by pěkná pyramida knih. Na jejím vrcholu by spochínuly Fučíkova *Reportáž*, Pujmanové *Život proti smrti* a několik málo jiných, které představují dosud nejvýraznější tendence prozaického umění v této tematické oblasti. Zejména román Marie Pujmanové – poslední díl trilogie, jejímž cílem bylo vytvořit syntetický obraz české společnosti před válkou a za okupace až do květnového osvobození, nalezl řadu následovníků. V jejich stopách se vydal například František Kubka svým obsáhlým cyklem, jehož poslední částí (*120 dní, Cizí město*) rovněž zachycují dobu okupační nesvobody; naposledy pak to byl Bohuslav Březovský, jenž se v románu *Lidé v květnu* do okupace vrací sice jen v retrospektivě, ale rozvíjí syntetický obraz českého života na samém sklonku války, v květnových dnech pětáctýřicíátého roku, a v dalším pokračování, v románu *Železný strop*, pak toutéž metodou prodlužuje svůj záběh až do února 1948.

Vedle těchto syntetizujících próz, vyznačujících se vnějším dějovým napětím, bohatým zalidněním a především záměrem posílitnou smysl doby v obrazech typizovaných lidských osudů, rozvíjí se v próze s okupační tematikou ještě druhá větev – psychologizující (K. J. Beneš aj.). Valentinův román *Jdi za zeleným světem*, jenž znamenal pokrok v tomto směru, zároveň demonstuje nevýhody této metody, vycházející z tradice předválečného psychologického románu, soustředěného na jedince, vytrženého z širších souvislostí, izolovaného a ztrácejícího perspektivu společenského procesu. V tomto přehledu by se dalo pokračo-

vat – povídky Jarišovy či Burianovy by mohly posloužit jako dokument snahy překlenout zdánlivý rozpor mezi oběma tendencemi, skloubit individuální analýzu postavy s obecným směřováním společenského vývoje v jediném obraze. Pro naši potřebu však postačí zjištění, že rozmach této tematiky zasahující zhruba do poloviny padesátých let byl vyvolán potřebou vyrovnat se s tím, co okupace znamenala jako historické údobí v životě národa, české společnosti. Umělecká nutnost byla však pozvolna rozměňována konjunkturálními zájmy, a tak okupační tematika v záplavě prosřednosti pozvolna ztrácela svou přitažlivost a zdála se být vyčerpána.

Ale v polovině padesátých let, kdy nastává dík širším společenským okolnostem (20. sjezd KSČ a ideový kvas kolem něho) oživení i v literatuře, vynořuje se okupační tematika znovu na povrch. Nepochybně tu působila i vnější „objednávka“ společenská, projevy oživeného revanšismu, signalizující nové nebezpečí či pro evropské národy, obnova militarismu v těsném sousedství našich hranic a hlasy rasové a národnostní nenávisli namířené především proti mírovému úsilí socialistických zemí. To vše jistě vyvolalo v umělcích reminiscenci na nedávno minulé utrpení a hrůzy a vyburcovalo je k tomu, aby vyslovili své varovné slovo. Avšak zajímavé je to, že těmito prózami vstupují do literatury převážně nová jména a že také jejich umělecké úsilí naznačuje nové směřování české prózy. Můžeme tedy o nich mluvit jako o „druhé vlně“ okupační prózy v naší literatuře.

Zahájil ji vlastně už v roce 1954 Karel Pláčník svou knihou *Ročník jedenadvacet*. Úspěch této knihy nebyl náhodný; byl podmíněn zejména novým pohledem na problematiku okupace, lišícím se od toho, co jsme až dosud poznali. Pláčník hledí na okupaci prizmatem své generace, generace lidí, kteří v dusné atmosféře protektorátu a válečného Německa hledali své místo v životě a jeho smysl. Situace, v níž mladí lidé dozrávali, byla komplikována tím, že „totálně nasazení“ byli nuceni proli své vůli pracovat pro válečnou mašinerii nacistů. To v nich ještě zvyšovalo pocit zmatku a životní bezcíllosti. Válná většina z nich byla vyřazena bez životních zkušeností z rodiny, z domova a vržena do cizího, chladného prostředí nepřátelské země, mezi cizí, stejně postižené lidi ze všech koutů Evropy, které smleval jen pocit odporu k nacismu. Pro mladé lidi se tak okupace stala jakousi

gigantickou zkušenou. Kontrolor život s nemilosrdnou přesností oddělil ty, kteří nevydrželi rihu doby, od těch, kdo se cíť obstarali. Mezi těmi druhými byli v čele především lidé, kteří měli pevný životní cíl, kterým byl jasný smysl života, ježž viděli v boji za úplné osvobození člověka nejen od násilí fašismu, ale od společností, která ho zplodila, od kapitalismu. To byli komunisté.

Takový byl původní Pláčníkův záměr – ukázat, jaký životní význam mělo pro tápající generaci „ročníku jedenadvacet“ seikání s marxismem. Jeho umělecké ztvárnění působilo však autorovi značné poříže. Bezúspěšným se ukázal především jeho pokus naplnit přesvědčivým marxistickým uvědoměním postavy mladých „dozrávajících“ příslušníků své generace, poněvadž – jak ukázal ve své recenzi už V. Stejskal¹ – jeho snaha se tu rozcházelá s životní pravdivostí. Postavy Honzka i Karla vyšly autorovi jako příliš „hotové“, statické typy, bez vnitřního vývoje, působící spíš mentorsky odporlivě než čtenářsky přitažlivě. Mnohem lépe – protože se shodě se skutečností – se mu to podařilo ve švejkovské postavě tatika Kovandy, jenž svým věkem i životními zkušenostmi měl předpoklady k tomu, aby byl oporou mladým. Nemaťou roli při úspěšném ztvárnění této postavy ovšem jistě sehraťo také plodné působení literární tradice Haškovy.

A tak vlastním jádrem knihy a zároveň nejpravdivější a nejsilnější postavou mladých, vrstevníků autorových, a do jisté míry patrně přímým odrazem jeho vlastních zážitků, je Pepouš, o němž se dovídáme nejvíce z jeho deníkových záznamů. V této postavě dokázal totiž Pláčník zřetelně ono tápavé hledání lidí, tázajících se uprosřed špiňy a děsu války po svém místě v životě. Podařilo se mu vyjádřit ono palčivé hledání lidských hodnot, jakým byl provázen vstup jeho generace do života:

„Zdá se mi, že chápu kouzlo samoty, jsem-li jinými obklopen a zajat, všdu přátelství – jsem-li všemi opuštěn, pevnou a opravdovou platností lásky – pochybuji-li o stálosti citu, marnosti všeho – pocítuji-li kouzlo věci kolem sebe a nesmírnou platnost života – ztrácím-li víru a naději jsa umíráním obklopen a pádem všech hodnot, jež mi představovaly věcnost.

Jaký jsem?

Jací jsme my všichni, v nichž hrubost a poznání života předčasně ubily chlapecťou dušě?

Jací jsme všichni vespolek my lidé, kteří tak lehce ztrácíme

vědomí lidství, kteří jsme korouhvičkami ve větru a semínky, jež tisíckráté vzkvetou a pokaždé jinými klasy?

Kdo odpoví? Kdo rozsekne ten gordický uzel, jímž pravda je šněrována k úzkosti?

Tu je vlasní, nejcennější jádro Pláčníkovy knihy: Klade otázku, naléhavě a palčivě, jimiž se musel sám autor probít, vycházející z jeho bezprostředních zážitků, v nichž se promítla hluboce lidská problematika smyslu života.

Tvůrčí rozpaky Pláčníkovy se odrazily v románu i jinde, nejen ve vytváření a rozvíjení charakterů (jeden z protagonistů – Honzík – mizí například ze scény daleko před koncem a rovněž Pepoušův osud je celkem nelogický a náhodně převrán smřel), ale také v rozvíjení děje. Již Vítězslav Kocourek ve své recenzi² poznamenal, že Pláčníkův román není vlasně románem, že by se spíše dalo mluvit o řadě povídek spojených dohromady.

Skutečně, děj Pláčníkovy knihy vybíhá v řadu epizod, které se jaksi osamostatňují v celku knihy, tvoří uzavřené celky s vlastní pointou (sebevražda vojína Weisse, smrt Lojzy švicka, příběh poddůstojníka Benta, Honzíkův zážitek apokalyptické noční scény v rozbombardovaném Essenu atd.). Nemůžeme v tom však spatřovat jen důsledek Pláčníkovy malé tvůrčí zkušenosti; příčiny tohoto jevu jsou hlubší. Toto rozdrobení románové kompozice je důsledkem zápasu látky nasycené silnými, bezprostředními prožitky s metodou tehdy dominující v české próze, s úsilím o vnější syntetický obraz doby. Svědectvím tohoto zápasu je nejen nevyrovnaná dějová linie, spojující autonomní epizody dutými historizujícími pasažemi, ale také nezdařilé pokusy o posílení celkového obrazu válečného Německa a společenských sil v něm působících (které například autora zlákaly k nativním a nezažítým scénám, v nichž figuruji antiřádkové typy).

A přece zaujímá Pláčníkův román v současné literatuře zasloužené přední místo. Objevil totiž pro českou prózu „novou zemi“ – oblast nových, silných zážitků člověka, jež citově i myšlenkově dozrával za okupace. Tato nová látková oblast se stala specifickým znakem „druhé vlny“ válečné prózy a zároveň byla pro ni odrazovým můstkem k hlubšímu poznání soudobého člověka.

Podobně jako Pláčníkův román signalizuje do jisté míry nové směrování prózy také kniha Norberta Frýda *Krabice živých*, pokračující v linii koncentračnické literatury. Také Frýdova kniha

je složena z říšně silných zážitků, které v autorovi zůstaly vzešly jako střepiny grandú a nutily ho, aby se s nimi umělecky vyrovnal. Frýd neustálje o to, aby čtenáři v napínavém ději předvedli hrůzné prosiděné ráboři smřti, ani mu nejde o to, aby pateticky heroizoval své postavy nebo se pokoušel vysitňnout spleitě psychické pochody jejich vnitřního života, drceného tlakem neustálé hrozby smřti.

Frýdův záměr byl vyvolán aktuální polířebou – ukázat, jak se i v prosiděné oklešitujícím lidskou civilizaci takřka na minimum a vracejícím člověka do primitivního stadia boje o holý život rodila bojová mezinárodní solidarita vězňů proti řádku. Tento zámeř se mu však bezděčně stal východiskem k objevnému pohledu na člověka, podobnému tomu, jaký charakterizoval i prózu Pláčníkovu. Frýd citlivě rozpoznává, že člověk „není jednoznačně veličina“, a v tomto smyslu zobrazuje se sřizlivou věcností postavy své knihy. Jeho komunisté (např. Řek Fredo) nejsou patetičtí hrdinové (jako např. u Buriana či u Jariše), ale lidé bojující jako všichni ostatní o svůj život a spojující se se všemi, kdo zápasí často z důvodů zcela rozdílných i o životy jiných. Komunisty ve Frýdově knize odlišuje od ostatních jediná vlastnost – cílevědomost jejich jednání, jež dává jejich činnosti hluboce humanistický smysl a staví je do čela všech aktivních odporců nacismu. Zaslouhou Frýdova díla je především to, že si svůj úkol nijak neusnadňuje, že nechce zasířat a zjednodušovat složitost dění i lidských povah (např. komunistu Honza Šulc aj.).

V tom také se jeho próza nejvíce přibližuje tendenci „druhé vlny“ a reaguje tak na současné požadavky na literaturu. Naznačil to ostatně nepřimo i ve svém komentáři ke *Krabici živých*: „Když jsem například v *Krabici živých* chlel zapsat politický dialog koncentračníků, nemohl jsem ho nikdy zapsat přesně tak, jak si na něj pamatuji, protože v uplynulých letech došlo k určité inflaci slov, která znehodnotila mnohé, co kdysi znělo upřimně, lidsky. Musel jsem nechat mluvit osoby románu často primitivněji, méně uvědoměle, než mluvívali ve skutečnosti, protože jejich někdejší irefné terminologie bylo zatím užíváno příliš bezmyšlenkovitě, přiblížila se nebezpečně frázi.“ Tu Frýd ukazuje na podtext své knihy, na snahu odpatřizovat děje a postavy své knihy, přiblížit se jejich skutečné podobě.

Další rys, který ho sblížuje s „druhou vlnou“, je opět neromá-

nový charakter jeho knihy. Jednotlivým prvkem je v ní sice postava režiséra Zdeňka, registrátora zážitků, jehož charakter se vyvíjí od tápání poraženeckého intelektuála k pevnému vědomí nulušit se do bojové protinacistické fronty, ale tato ústřední postava nevstupuje příliš do popředí a mnohde je spíše zapsána silnými zážitky, které vytvářejí v knize uzavřené epizody – asi tak jako u Plácníka.

Povídkový charakter má například epizoda esesačky Ross-Háuplové a Madárky Jolán, osud holiče Jenkeleho, příběh paní Wirtové a vrahouna Fritze, smrt lékaře Šimi-báčího atd. Tady všude silné zážitky prorazily na povrch, narušily dějovou konstrukci románu a vtiskly mu rys reportážně věcného proudu příhod, smíšených dohromady ideovým smyslem vývoje ústřední postavy. Formálně „nerománový“ charakter Plácníkovy a Frýdovy knihy naznačuje tedy tvárnou tendenci „druhé vlny“ – směřování k drobnému prozaickému tvaru, k povídce, k novele.

Výrazně se tato tendence projevila u jednoho z typických představitelů „druhé vlny“, u Jana Očienáška, který se po svých románových debutech obrátil k svěřenému útvaru novely ve své próze *Romeo, Julie a tma*. U Očienáška naznačuje tento formální rys jistou změnu ve vztahu ke skutečnosti, přechod ke komornímu pojetí, umožňujícímu prohloubení, niternější obraz člověka, nespoutaný sociologickým vzorcem dřívějších vnějšíkově širokých románových záběrů skutečnosti. Ale zároveň není Očienášková novela ani psychologickou prózou starého typu. Protagonista příběhu, Romeo-Pavel, žije v konkrétním, byť jen sídlně naznačeném společenském prostředí – v rodině maloměstského krejčího. Konečně i sama stavba příběhu, v němž osudovým proltřáčením milenecké dvojice je znelidšující společenský systém – nacismus, vylučuje, aby autor izoloval své postavy do psychické „samovazby“.

Příznačné pro Očienáškovu prózu je však něco jiného. Před mětem zobrazení je mladý člověk, jehož charakter se právě začíná utvářet, obklopen válkou, okupací, převracející mladistvou lásku chlapce k židovské dívce v čin, jenž musí být skrýván a tajen jako zločin. Očienáškoví jde právě o to, ukázat, jak se v těchto absurdních okolnostech dovtáří charakter, jak ve vědomí člověka zrají hodnoty, které tvoří podstatu jeho aktivního vztahu k životu, jeho lásky k němu. Chce se dobrat zobrazením víru čiú

a myšlenek, jimž je zasažen a nakonec hluboce zraněn mladý organismus, základu životních zkušeností, z nichž roste povaha, myšlení, vůle k životu, touha skoncovat s nelidskou krutostí války, ale také s maloměstskou mentalitou opatrnictví, prosycující láskyplné rodinné prostředí. A zase je příznačné, že Očienášek vychází z osobního hlubokého zážitku své generace, z palčivého pocitu omezenosti a prozatímnosti, s nimiž se sítelovala ve vědomí vášnivá touha prožit vzrušující, bohatý svobodný život, život aktivní, tvořivý.

„Člověku je jednou osmnáct, strašně něco chce, aniž rozezná co, je to jen jakési veliké chění a žízeň v těle, jirřivá touha ne dosíť zřetelná, ale silná, až bolí. Protektorát je otrava, škála je otrava, co dělat? Naučit se žít na malém prostůrku, přikrčeně, naučit se žít to nudné, rozvleklé prozatím, trápit se hloupostmi, bavít se hloupostmi, neboť hlavou zed... a tak dále... Ale co zmůžeš proti světu, když jej starí tak beznadějně zpackali? Vleleš do něho bez vlastní viny. Vybral by sis onačejší, ale nikdo se neptal. A tak tedy – prozaťim!... Prašivě, zatracené roky! Svě sny o životě račič z odložit na neurčito, útruml! Ale žít se přece musí. Jakkoliv! I dnes... Devatery hory, devatery lesy!“

Tady také jeho próza zasahuje do současnosti – jednak tím, že ukazuje základy aktivního životního postoje, který se zrodil z bolesných a hrůzných zkušeností, jimiž byl jejich osud hlubokově zasažen, a jednak tím, že vědomě usiluje o obraz člověka takového, jaký skutečně je, že si neusnadňuje svou úlohu žádným sociologickým apriorismem.

V tom má Očienášková novela příbuzné rysy s dílem dalšího typického představitel „druhé vlny“, Arnošta Lusíga, jenž vsloupil to literatury svými dvěma knihami povídek *Noc a naděje* a *Démanty noci*. Tematicky pokračuje v linii literatury z prostředí koncentračních táborů, zejména terezínského ghetta. Ani on nezůstává při reportážních záběrech hrůz, ani nevolí heroické, dějově vyprávěné příběhy. Naopak v jeho povídkách – které nejvíce ze současných povídek připomínají svými postupy jistý typ moderní západní prózy (sám Lusíga prohlašuje např. za svého oblíbeného autora Faulknera) – je minimum děje. Jsou to větší, nebojové okamžiky rozložené do plochy a analyticky rozebrané do jemných detailů. Vnější děj je tu takřka úplně nahrazen dějem vnitřním, dramatickým bojem uvnitř člověka, který nakonec

vyústí v čin. Proto působí jeho povídky často dojmem pouhé nářeky, jejichž smysl musí čtenář sám luštit a objeňovat, protože nemá oporu ve faktech vnějšího děje a prostředí, které by mu usnadňovaly orientaci. Extenzita obrazu, jeho šířka, je tu nahrazena intenzitou, hloubkou. Dalo by se to ukázat na řadě příkladů – uvedme jen jeden za všechny: je pozoruhodné, jak málo místa věnuje Lusitig kresbě vnějšího prostředí. Je to přirozené při jeho přístupu ke skutečnosti pro něho nedůležitě. Proto v jeho povídkách nenajdeme široký popis, jako je třeba obraz Prahy v románu Pujmanové *Život proti smrti* (s. 190–191, vydání z roku 1952), ale širohé kontury, náznakovou scénu, omezenou jen na nejnepnější fakta:

„Křížová trať vedla na tomto místě zelenou loukou kolem pahříku, podél něhož protínal most škarpou. Nebyla hluboká, protékala tu něco kalného, zhoustlého úponky, hlinou a zeltelým litem. Zležklá, pomalá voda se prodírala měččinou“ (Druhé kolo, *Démanty noci*).

Tento obraz špinavých, blátivých a páchnoucích zákoutí je pro Lusitigovy prózy příznačný a má svou specifickou funkci: vytváří nejen atmosféru daného místa, ale zároveň má také podlé symbolem – naznačuje dusnou a chmurnou atmosféru okupace. Tu se Lusitig postaví ke skutečnosti shoduje zcela s povídkou postav v prózách *Prácníkové* a *Ořčenáškové*, kde okupace má rovněž obraznou podobu mrtvého tlení. (Nikoliv náhodou stojí někdy u Lusitiga proti těmto obrazům zase symbolicky podbarvené obrazy půvabné kvetoucí přírody, jako je třeba „nádherná zelená louka“ v povídce *Druhé kolo*, s nimiž je asociativně svázána představa svobody, života.)

Usílí o proniknutí do hloubky zobrazované skutečnosti tu do krajnosti napíná možnost výrazových prostředků. Pointa Lusitigových povídek nespočívá ve vnějším ději, ale je založena na prolínání dvou plánů (reálného, tj. konkrétního obrazu určitého okamžiku rozloženého do plochy povídky) a symbolického, jenž v sobě skrývá vlastní smysl a význam. Tak nabývá každý detail svého významového podtextu, bez něhož není povídka čtenáři srozumitelná (tu však také je skryto nebezpečí Lusitigovy metody spočívající v monotonnosti a složitě jinotajnosti).

Už ze způsobu, jakým se Lusitig zmocňuje skutečnosti, je vidět, že také jemu jde o něco jiného než o zachycení pouhé vnější

atmosféry okupace a obecných tendencí doby. Že mu jde naopak o to, aby pronikl pod tuto slupku, aby objevil síly, které formovaly lidský charakter v podmínkách nacistického koncentráku, zbavený civilizačních vymožeností nebo vůbec v době okupace vystavený deformujícímu tlaku nesvobody. Chce zachytit to, co i za těchto abnormálních okolností čínilo člověka člověkem, co ho udržovalo na úrovni lidskosti. Toto úsilí umělcovo naznačuje již mnoho první jeho sbírky povídek: „Stokrát padnou, stokrát povstát a neřít: Achi!“ Ale ještě jasněji je vyslovil v úvodu druhé své sbírky: „To dobré v člověku se projevuje činem.“

Je to deviza, která prostupovala již první sbírku povídek (činem tu bylo například, když Hynek Tausig v povídce *Návrat překonává vlastní zbabělost* útekem z ghetta, činem byl pokus židovského chlapce Daila zabít německého komandanta ve chvíli zoufalého vzteku v povídce *Modravé plameny* atd.). Ale tam to byl ještě víceméně živelný pocit, kdežto v následující sbírce, v *Démanty noci*, je tato deviza už vědomým programem, jenž ovlivňuje a ukazuje i umělecký tvar. Každá z povídek této sbírky zachycuje okamžik, kdy člověk – a příznačně pro autora „druhé vlny“ zase většinou člověk mladický, dítě předčasně zestrátlé – se projevuje svým jednáním. Takovým okamžikem je například scéna v povídce *Druhé kolo*, kdy kamarád zastíní v rozhodném okamžiku svým tělem chlapce, jenž nasadil život pro kradený bochník chleba, nebo rozhodnutí židovského chlapce v povídce *Sousto* vyrazit mrtvému otci z úst zlatý zub, aby za něj získal pro nemocnou sestru kus citronu.

Démanty noci ukazují zřetelně, že Lusitigův vztah ke skutečnosti má vyhraněný etický rys. Jeho etika však není abstraktní a metafyzická, ale naopak konkrétní, a to i ve smyslu sociálním: Lusitig i luvalí zvláštní způsob vyjádření svého společenského postoje, vyjadřuje ho nepřímou, rysovatelského periferijního klukavství, naplněného odpořem k měšťáctví, jimiž obdařuje sympatické postavy svých povídek. Etika Lusitigova je také dialektická (to je velmi názorně vidět na etickém vyznění povídky *Sousto*). Právě tyto znaky dávají Lusitigovu vztahu ke skutečnosti, a tím i dosud nejlepšímu jeho prozám, charakter objevitelský a průkopnický, jenž svou podstatou lidské aktivity, odhalující zdroje i složitost jejího působení, projevu a etického smyslu, má aktuální dosah i v současnosti.

Po stránce tvárné vrcholí v jeho prózách důraz na intenzitu

výpovědi o zobrazované skutečnosti, Lusigova próza tak vedle Očienáškovy novely vyvrcholí ve vývojovou tendenci prózy od extenzity k intenzitě obrazu. Formálním příznakem této tendence je právě sklon k zobrazování na malé ploše, který jsme pozorovali už u nerománového rázu prózy Pláčnickovy a Frýdavy.

Máme-li tedy shrnout podstatné rysy prózy „druhé vlny“, pak je to především snaha vycházet z bezprostředního a hlubokého prožitku, která vede autory k zvýšené pozornosti k životním faktům, ilustrujícím zrod konkrétní humanistické aktivity v člověku hledajícím smysl života. A jakkoli se to zdá paradoxní – pro toto poznání se próza „druhé vlny“ vrací do minulosti, do doby okupace. Je tomu jednak proto, že jde převážnou většinou o autory téže generace, pro které – jak bylo řečeno výše – byla okupace zkouškou zralosti, a tedy dobou nehlubších zážitků. Proto ji považují ještě dnes za současnost. Velmi názorně to dokumentují například slova režiséra Jasného, jenž patří rovněž do této generace: „Pro mne začíná současnost okupací. Doba první republiky pro mne současností není, protože ji neznám z vlastního prožitku. Okupaci jsem už prožil...“

Ale hlavní příčinou vzniku tzv. druhé vlny okupační prózy nebyl pouze tento generační pocit, byla to potřeba obecně pocítovaná v polovině padesátých let, potřeba sblížit literaturu se skutečností.

Je zajímavé, že také ve slovenské próze se setkáváme s podobným ukazem. Z posledních próz uvedme vedle Mináče zvláště Mňáčkovu knihu *Smrť sa volá Engelchen*, kde se autor v mučivých vzpomínkách zraněného mladého slovenského partyzána, jenž dospíval v drsných podmínkách nelidského boje s okupanty, vyrovnává psychicky, především v etickém smyslu, s pozůstatky válečné minulosti. A také tu se setkáváme s příznačnou detailní analýzou, která u Mňáčka nabývá často až rysů naturalistické drastičnosti.

Mladí autoři, jako například Očienášek nebo Pláčník, vstupovali do literatury v době, kdy v próze vévodila syntetizující vyzrála metoda starších autorů (Pujmanová, Kubka), kterou od nich přijímali, avšak bez širokého podkladu životních zkušeností, jaký předpokládá. A chtít nechtě rozpadaly se jim proto jejich romány pod rukama (viz Pláčník), nebo je to zavádělo k mechanické typizaci nevyplývající ze zážitku, ale z apriorní sociologické

konstrukce. A tak bylo třeba, chtěla-li próza proniknout blíž ke skutečnosti, aby autoři vyšli z vlastních hlubokých zážitků a vrátili se k formě, již bylo možno tuto zážitou skutečnost lépe umělecky poznat. K nehlubším zážitkům, které v nich zanechaly rány a jizvy mnohde dosud nezacelené, patřily bezesporu zážitky z okupace. Konečně patnáct let není tak dlouhá doba a řada problémů, zejména etických, charakterových, problémů vztahu k životu a jeho smyslu, s nimiž se potýkáme i dnes, má své kořeny právě v této lemné minulosti. Téma okupace nebylo a není tedy u těchto autorů útekem od současnosti (jím spíše, že svou tematikou reagovala „druhá vlna“ na aktuální politické podněty), ale naopak prvním krokem na cestě k sblížení s ní, předpokladem její hlubší analýzy.

Pokud jde o formu, není náhodou, jak jsme si ukázali, že se většina autorů v té či oné podobě obrací k menším úvarům, k povídkám, neboť právě tento úvar vyhovuje analytickému zaměření literatury (vzpomeňme třeba na povídky Nerudovy nebo Čechovovy). A tak z úvah nad „druhou vlnou“ okupační prózy dospíváme k závěru, že tato próza signalizuje jako první v soudobé prozaické literatuře obrát k hlubšímu, analytickému poznání současnosti a vytváří tak předpoklady k budoucí nové románové syntéze.

1961

Poznámky

- 1 *Nový život*, 1955, s. 412 n.
- 2 *Květen*, 1955, č. 6, s. 20.