

Reflexe války a osvobození

Válka se stala na dlouhou dobu dominantním tématem v české poválečné poezii, které ovšem nabývalo rozdílných povah v závislosti na ideových konstantách jednotlivých básníků, na proměnách jejich individuálních poetik a také na okamžiku vzniku jednotlivých básní. Proměňovalo se nejen v rámci jednotlivých autorských skupin, ale často i v kontextu tvorby jediného autora či jediné sbírky. Do české poezie vstupovalo v několika etapách. První z nich představují spontánní, emocionální básně z osvobození, Pražského povstání a prvních dnů svobody, druhou verše, které vznikly ještě v době válečné, ale které bylo možné teprve v této době vydat, třetí pak několik významných básnických sbírek bilančního charakteru. Vyskytla se také řada dobově příznačných, avšak umělecky méně výrazných zpracování válečného tématu.

■ Ve znamení barikád

Kvantitativně nejvýraznější vrstvu publikované poválečné básnické produkce utvářely verše vzniklé z bezprostřední radosti nad nabytou svobodou, koncem utrpení a vítězstvím nad zlem. Poezie vyjadřovala patos oběti a boje, v monumentalizujících, hymnicky patetických obrazech zachycovala velikost hrdinů i hrůzy válečného utrpení. Pro nemalou část tvůrců okamžik vítězství navíc nabýval hodnoty rozhodujícího společenského i osobního zlomu a nového počátku, měnil se ve výzvu k hledání a formování nového světa.

Díky schopnosti poezie okamžitě reagovat na politickou a sociální situaci začaly takovéto básnické ohlasy na konec války vycházet již v květnových dnech v novinách, časopisech, ale i v příležitostných tiscích.

Podoby drobné knížky se brzy po časopiseckém otisku dočkaly některé dobově příznačné básně – například Halasova Barikáda, poprvé uveřejněná 18. května 1945 v Rudém právu, vyšla do konce roku 1945 ve dvou samostatných vydáních; zprvu v počtu padesáti exemplářů jako bibliofilie s kresbami Václava Maška, poté ve větším nákladu s kresbami Františka Hudečka. Obdobně byla vydána i Panychida (bibliof. 1945) Vladimíra Holana a Nezvalova báseň Rudé armádě (bibliof. 1945). Další verše tohoto zacílení pak našly během příštích let uplatnění v knižních souborech a ve sbírkách jednotlivých básníků.

Společným jmenovatelem lyriky s tématem konce války byla heroizace a patos. I z pamětnického odstupu si mnozí autoři byli vědomi podmaňující atmosféry chvil květnového osvobození: „Byly to slavné dny, patos byl v jejich samém základu, nelze ho z nich vytrhnout, nelze se ve vzpomínce octnout na pražských ulicích bez pohnutí [...]. Slova jako krev, barikáda, máj, vlast nebyla jen slovy, za nimi byla hmatatelná skutečnost, za nimi kypěla velká zkušenost, a skládá-li se z těchto slov mnoho tehdejších veršů, skládá se z nich právem“ (František Hrubín, G 65, 1965, č. 5).

Ukázkou oslavné poezie věnované tématu osvobození je kniha *Ozvěny barikád. 25 básní z revolučních dnů* (1945, ed. Josef Vopařil). Antologie, která přinesla verše básníků všech generací – od autorů nejstarších (Marie Pujmanová, S. K. Neumann, Josef Hora) přes renomované básníky střední generace (Vítězslav Nezval, František Halas, Jaroslav Seifert) až po autory mladší (František Hrubín, Kamil Bednář, Oldřich Mikulášek, Ivan Blatný, Josef Kainar) a začínající (Jaromír Hořec, Ivo Fleischmann, Antonín Spálenka, Zdeněk Dvořáček aj.) – se v následujících letech stala podkladem k četným podobným souborům. Pokud totiž takovéto verše patřily k tvorbě básníků, kteří vyhovovali poúnorovým politickým a literárním kritériím, na desítky let se staly (zpravidla prostřednictvím z kontextu vytržených a ve slogany proměněných veršů) ideově závaznou součástí básnického kánonu oslavujícího Pražské povstání a osvobození Československa Rudou armádou, ale i inspirací a vzorem tzv. angažované poezie.

Básně této první publikační vlny, nesené bezprostředním emocionálním nadšením, jsou nabity četnými rétorickými figurami, apostrofami, hesly a apely, provoláváním slávy a zdravicemi. Po významové stránce aktualizují vyhraněně bipolární model světa, přičemž téma boje s fašismem a Němci u jednotlivých autorů vstupuje do několika – často se prolínajících – antitetických významových poloh. Je pojímáno jako boj sil dobra se silami zla, jako zápas starého světa kapitalismu a nového světa komunismu, boj světa bohatých a chudých, jako krvavé drama mytického zápasu germánství a slovanství. V těchto různých významových rovinách s sebou nese aspekty sociální, národní, třídní, mytologické i náboženské.

Pro poetiku této básnické vlny je příznačné užívání některých charakteristických emblémů. Autoři s dokumentární konkrétností a s důrazem na chronologii událostí nechávali vystoupit především dramatickým situacím z povstání a osvobození, okamžikům očekávání svobody, gestům vzdoru, ozbrojeného odporu a hrdinství. Kontrastní pozadí osudovému boji s fašisty přitom konstantně utvářejí obrazy jarní májové přírody, která jako by předznamenávala vítězství a následný radostný, až posvátný klid a ulehčení po boji. Motivy zbraní, tanků, bojovníků, hlasu sirén, vojenských přileb a oceli se tak prostupují s motivy kvetoucích šerfků a kaštanů a ústí v idylické obrazy laskaných či hrajících si dětí. Radost ze znovunabyté svobody se spontánně spojuje s vizí

přelomové historické chvíle, kdy je třeba začít budovat projekt nového světa. Prožitá minulost v básnickém symbolu přerůstá ve šťastnou budoucnost, jejímž zosobněním se zpravidla stává Rudá armáda a nepateticky prosté, usměvavé a vlídné postavy rudoarmějců. Nemalá část básníků pocítovala také spontánní potřebu této armádě poděkovat a vzdát i dík Rusku a Sovětskému svazu jako osvoboditeli.

Emblematickým se stává především motiv barikády: Konstantin Biebl, báseň *Zpěv země*: „Měsíci unylý / Slyšíš můj rozechvělý hlas? / Pomož nám stavět barikády / Je nejvyšší čas“; Vladimír Holan, *Panychida*: „Barikáda za barikádou / píchala neholenou bradou / do tvrdých ulic, v tvrdý kout...“; Vítězslav Nezval, báseň *Rudé armáde*: „Slavná Rudá armádo, ty osvoboditelko světa, / český lid tě vítá v Praze ze svých barikád! / Bil se na nich čtyři dny. Tys bojovala čtyři léta“; Jaroslav Seifert, báseň *Barikáda z rozkvetlých kaštanů*: „Všude to bylo jiné. U nás po ránu / stavěli barikádu z rozkvetlých kaštanů.“

Součástí poezie oslavující vítězství však byly rovněž verše s tematikou mrtvých, hrdinů a mučedníků. Tato tragická poloha válečné zkušenosti nalézala básnický výraz ve vzpomínkách věnovaných obětem holocaustu a fašismu vůbec, obyčejným lidem, neznámým vojínům, partyzánům, ale i významným kulturním a literárním osobnostem, zvláště pak těm, kteří byli umučeni či popraveni ve věznicích a koncentračních táborech a nedožili se konce války nebo zemřeli těsně po ní. Řada autorů psala básně, jež jsou tryznami za tyto oběti, případně své verše dedikovala velkým mrtvým.

Například Halasova sbírka *V řadě* s podtitulem *Verše 1938–1948* nese věnování „Památce Bedřicha Václavka a Vladislava Vančury“. Holanova sbírka *Tobě* obsahuje například vedle jiných dedikací i báseň *Jeho smrt* s podtitulem „Památce Jiřího Ortena“, podobně je tomu v Nezvalově básni *Vladislav Vančura* ze sbírky *Historický obraz*, u Seifertových či Hrubínových básnických poet mrtvým přátelům-literátům a podobně.

V atmosféře kultu mrtvých po květnu 1945 byla jako důsledek tíživé válečné doby pocítována i smrt Josefa Hory, jenž zemřel po dlouhé vleklé nemoci v červnu 1945 (→ s. 25, kap. *Literární život*). Příkladem takovéto dobové příznačné interpretace Horovy smrti spojené s tématem revolučního gesta (motiv barikády) je například báseň *Litanie*. Za Josefem Horou z halasovsky laděného debutu *Křesadlo* od Ivana Skály: „Země se chvěla, / krví zrezivělá, / barikády stály. // Jenom jedna padla. // Barikáda těla, / hlídka oněmělá, / básník žatvy naší.“ Obdobně v básni *Památce Josefa Hory* i Vladimír Holan ve sbírce *Tobě* spojuje smrt Horovu s válečným běsněním: „Básníku, jehož stále zřím, / jak rok Tě dobil zvlčilý! / Loučím se s Tebou loučením / přec nejvroucnějším, mlčí-li...“ Báseň *Za Josefem Horou* obsahuje i Halasova sbírka *V řadě* a obdobné dedikace lze nalézt u řady dalších autorů. Celou sbírkou nazvanou *Nářky nad Josefem Horou* (1945) vzdal Horovi hold FRANTIŠEK NECHVÁTAL.

Poezie věnovaná památce významných mrtvých i neznámým obětem fašismu byla prostoupena motivy slibu a paměti; mrtví vytvářejí přítomnost, jsou strážci budoucnosti, ochránci života a sama báseň je pak slibem věrnosti jejich myšlenkovému odkazu i lidskému obětování. Tato představa s sebou nesla až náboženský či metafyzický rozměr lidské oběti: „Barikáda Praha / strmět do bezčasí bude / a za ní pak její mrtví / a mrtví z koncentráků mrtví káznic / rozestaví hlídky / k střežení budoucnosti“ (František Halas).

V jednotlivých básních, básnických skladbách či sbírkách jsou proto využívány i žánry spojené s liturgickými obřady či s rituály loučení s mrtvými a pohřbíváním (litanie, modlitba, žalm, panychida, tryzna, rekvie). Hrubínova skladba Stalingrad, úvodní báseň sbírky Chléb s ocelí (která jen v roce 1945 vyšla ve třech vydáních), je komponovaná jako modlitba za město, kde „umírá se v zástupech“ a ráz prosby věnované Bohu je zvýrazněn refrénovým veršem: „Chraň, Pane, město Stalingrad.“ Holanova Panychida je uvozena příznačným mottem: „Slouženo / za všechny bratry mrtvé, umučené a padlé / v druhé kruté válce proti Slovanům / 1938–1945.“ Biblické a náboženské konotace prorůstají Závadovo Povstání z mrtvých, Zahradníčkův Žalm roku dvaatřicátého, Vokolkovu sbírku Národ na dlažbě i řadu dalších básní, skladeb a sbírek obdobného tematického zaměření.

V rámci básnických martyrií je časté téma lidické tragédie, chápané jako varovný symbol fašistické bestiality obrácené proti nevinným lidem. Někdy je toto téma naznačeno jen jménem obce či připomenutím obětí, jindy je věnována lidickým mrtvým celá báseň, například Halasova báseň Lidice ze sbírky V řadě, Šrámkova báseň I do těch Lidic ze sbírky Rány, růže, Seifertova báseň Mrtví v Lidicích ze sbírky Přílba hlíny či Mrtvá ves VIKTORA FISCHLA (Londýn 1945), zařazená do *Lyrického zápisníku* (1946), nebo dokonce celá básnická skladba (Josef Hiršal: Matky).

■ Poezie obětí války

Jako svědectví individuálního lidského osudu v tragické době vstupovaly do kontextu poválečné poezie zejména verše vězňů a těch spisovatelů, kteří ve válce tragicky zahynuli, byli umučeni či popraveni – tvorba Josefa Čapka, Hanuše Bonna, Jiřího Ortena, Jiřího Daniela, Ivana Javora, Karla Vokáče, Hanuše Fantla a dalších.

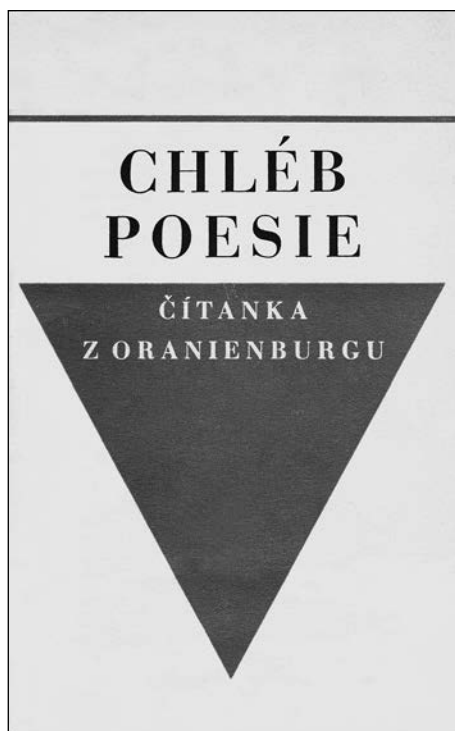
V mezních situacích, které prožívali vězni koncentračních táborů a nacistických kriminálů, sehrála poezie jedinečnou roli. Byla nejen povzbuzením a útěchou, ale mnohdy i jedinou možností vyrovnat se osobitou formou s vyhocenou situací člověka svíraného nesvobodou a ohrožovaného všudypřítomnou smrtí. Své vězeňské zážitky zpracovali do podoby básnických sbírek či cyklů po válce autoři s uměleckými ambicemi – například MILOŠ VACÍK: *Malá kalvárie* (1945),

MILOŠ JIRKO: *Vězeň u okna* (1945), ILJA BART: *Písně za živa zazděného* (1946), ROBERT KONEČNÝ: *Písně z cely* (1945), JAROSLAV ZATLOUKAL: *Žalářem pečetěno* (1945), RAJMUND HABŘINA: *Vězeň za dráty* (1945) a jiní. Vězeňskou poezii, která je silným autentickým lidským a psychologickým dokumentem, shrnuje rovněž sborník *Hlásíme příchod...* (1945, ed. Ilja Bart) a obsáhlá antologie *Poezie za mřížemi* (1946, ed. K. J. Beneš). K poezii se však obraceli i vězni, kteří se jí jinak nevěnovali: antologie *Chléb poezie* (1945, ed. Josef Strnadel) tak představila verše různých básníků, které se staly posilou pro studenty vězněné v koncentračním táboře Oranienburg.

Výraznou uměleckou i myšlenkovou hodnotou v tomto kontextu byly verše malíře, dramatika a prozaika JOSEFA ČAPKA. *Básně z koncentračního tábora* (1946), vydané

v edici a chronologickém řazení Vladimíra Holana, autora představily jako svrchovaného básníka. Čapkova reflexe se klene od dokumentárních veršů, zachycujících všední životní situace v uzavřeném prostoru koncentračního tábora, ve kterém jako by sama existence člověka ztrácela svou hodnotu a byla hrozivě zvěcněna, až k veršům vyjadřujícím bohatý vnitřní svět vězně s jeho láskami, sny a touhou po svobodě. Přes šedivost, věčnost a hrůznost vnějších daností, která se projevuje v Čapkově poezii omezením námětů, lapidárností, úsporností a významovou antitetičností, je tato tvorba nabitá hlubokým prožitkem a přerůstá svým významem a uměleckou hodnotou rámec vězeňské literatury.

Obdobnou roli jako Čapkovy *Básně z koncentračního tábora* sehrála i tvorba básníků židovského původu, kteří skončili jako tragické oběti fašismu. Byli to Jiří Orten a HANUŠ BONN, jehož tvorbu uspořádal a s předmluvou Václava Černého vydal Jiří Valja v knize *Dílo Hanuše Bonna* (1947). Bonnova poezie prošla cestou od jinožsky důvěřivých a zasněně melancholických veršů, jejichž středem jsou zážitky dospívajícího chlapce, zobrazované často pod silným vlivem poetiky Wolkrovy či Šrámkovy, přes již osobitější, existenciálně laděný knižní debut *Tolik krajín* (1936). V něm se na převážně nocturnálním pozadí

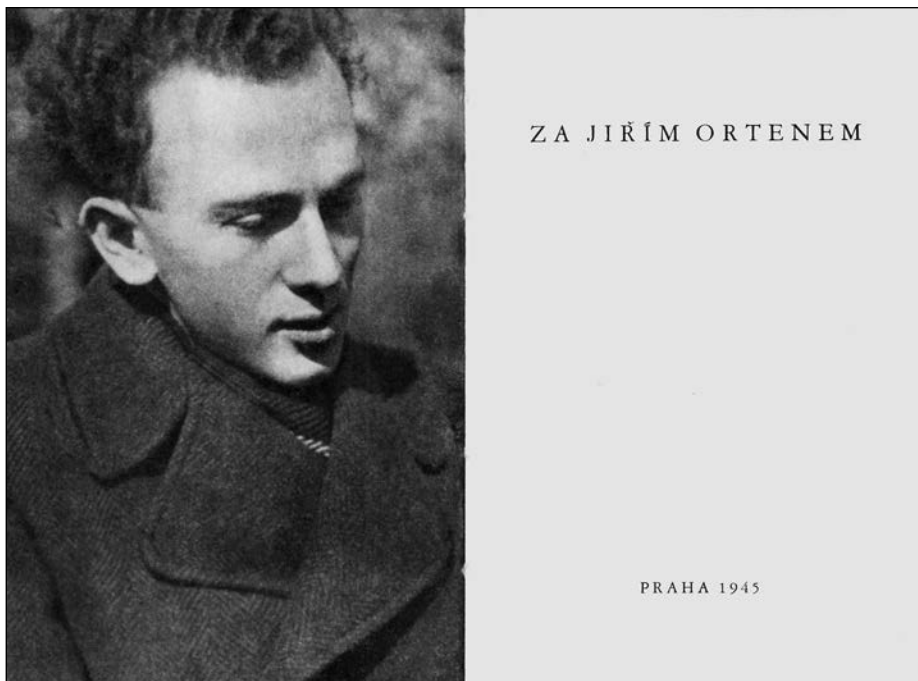


Výbor, který pro svoji potřebu sepsali oranienburští vězni, 1945

promítají pocity životní nejistoty, spirituální reflexe a horovský důvěrného prožitku času až po básně, které editor zařadil do oddílu Z útlaku a v nichž dochází nejen k významnému zduchovnění výrazu, ale také slíí tóny samoty a úzkosti. Jednotlivé básně, rilkovsky koncentrované, nabývají často podoby elegie, litanie či žalmu.

Kontext české poválečné poezie výrazně ovlivnila tvorba **JIRÍHO ORTENA** (vl. jm. Jiří Ohrenstein), básníka, který začal knižně publikovat na počátku protektorátu, byť pod krycími jmény, skrývajícími jeho židovství. Pod pseudonymem Karel Jílek vydal sbírky *Čítanka jaro* (1939) a *Cesta k mrazu* (1940, cenzurováno), pod pseudonymem Jiří Jakub melantrišskou sbírku *Ohnice* (1941, cenzurováno; 1. úplné vyd. 1964) a novoroční soukromý tisk *Jeremiášův pláč* (vydáno 1941 Zdeňkem Urbánkem). Před svou tragickou smrtí pod koly německého sanitního auta v září 1941 připravil ještě dva definitivní rukopisy, které však mohly vyjít až po válce. Cyklus *Elegie* byl poprvé samostatně vydán roku 1946, sbírka *Scestí* pak byla Václavem Černým vřazena do souborné edice *Dílo Jiřího Ortena* (1947), obsahující vedle necenzurovaných podob již publikovaných sbírek i výbor z básní dosud netištěných.

Tento celek dokládá bohatství Ortenových básnických proměn, pozoruhodný vývojový rytmus a rychlé lidské i umělecké zrání jednoho z nejvýraznějších talentů mladé válečné generace. Jestliže Ortenovu ranou poezii charakterizuje



Pamětní tisk, 1945

důvěrný, znězněle sentimentální vztah k věcem, zvířatům, přírodě i lidem, pod tlakem nelehké životní situace rasově perzekvovaného člověka v ní postupně sílí pocity osudové skepse, životní deziluze a bolestně prožívaný rozpor nitra i světa. Základní motivy Ortenovy poezie – láska, sen, domov, slovo, čistota a nevinnost – jsou stále více zobrazovány v jejich osudové komplikovanosti, zrádné dvojznačnosti a existenciální trýznivosti. Jeho básnický svět sbírku od sbírky hrozivě přísní a stává se výrazem stále tragičtější a bezvýchodnější životní zkušenosti, zároveň se ale umělecky vyhraňuje, zduchovňuje a lidsky prohlubuje.

Ortenova zralá tvorba se dobírá jednoho ze svých vrcholů v Elegiích, v cyklu devíti žalozpěvů. Ortenova díkce zde tíhne k dialogičnosti a dramatictosti, jež je podpořena také užitím shakespearovského blankversu. V in-spiračním podloží cyklu stojí prožitek milostného zklamání, který je však rozehrán do mnohoznačného podobenství o lidské samotě. Útěšné motivy dřívější Ortenovy poezie jsou v této trýznivé básnické rekapitulaci problematizovány, shledávány jako iluzivní, neúplné, nedostatečné či definitivně ztracené. Svět pevných věcí ztrácí kontury, osudová láska zrazuje, čas dětství je nenávratně ztracen, domov vzdálen, Bůh mlčí. Lyrický mluvčí vyjadřuje především pocity mnohonásobné ztráty a ve vzrušeném proudu bolestných otázek po příčinách své životní situace se přimyká ke slovu jako k jediné záchraně: „Smrt mlčí před verši, hle, ještě o tom sním.“ Sbírka *Scestí*, vznikající v těsné časové blízkosti Elegií, i poslední Ortenovy básně svědčí o ještě větším náporu životní tragiky, před níž je básník bezbranný, „před žádnou smrtí neochráněn“.

V dobové recepci bylo chápání Ortena jako básníka a oběti fašismu téměř neoddělitelné. Jeho verše byly vnímány jako živá hodnota, jako nejčistší výraz společného pocitu generace, ovlivněné tíživou krizí doby, ale i jako odkaz k ideálům budoucího svobodného rozvoje poezie. Připomínaly otřesnou válečnou zkušenost a genocidu Židů, znovu však obnovily i model básníka hlubinné meditace máchovského rodu.

■ Básnické bilance a dějinná perspektiva

Tragický prožitek války poznamenal rovněž tvorbu většiny starších autorů. Dominantními tematickými okruhy jejich básnické reflexe, která vznikala již v průběhu války, byly jednak tíživá zkušenost Mnichova, období druhé republiky, okupace, heydrichiáda a vyhlazení Lidic, jednak ohlasy stalingradské bitvy a postupného vítězného boje proti fašismu, jež ústily v emocionální oslavu osvobození Československa. Jakkoli však tento prožitek vedl k motivickému i výrazovému přibližování jednotlivých poetik, nemohl potlačit individualitu jednotlivých básníků, kteří se tohoto tématu spontánně chápali a kteří jeho

prostřednictvím hledali své místo ve světě. Některé tak vedl ke snaze překonat konvence vlastní ustrnulé poetiky (FRÁŇA ŠRÁMEK: *Rány, růže*, 1945), případně vystoupit z kruhu intimního rodinného údělu a věnovat se poezii společenského patosu (MARIE PUJMANOVÁ: *Radost i žal*, 1945), jiné inspiroval k ostře polemickým formulacím politických stanovisek a k morálnímu a vlasteneckému apelu v duchu komunistické ideologie (S. K. NEUMANN: *Bezedný rok*, 1945; *Zamořená léta*, 1946), další pak k pokusům propojit elegické a baladické vize národního ohrožení s transcendentní vírou v zachování národní existence (JAROSLAV KOLMAN CASSIUS: *Koně v noci*, 1945; *Nůž na stole*, 1947). V PETRU KRÍČKOVÍ válečná zkušenost prohloubila vědomí slovanské sounáležitosti. Ve sbírce *Světlý oblouk* (1945), která tematizuje jugoslávský odboj, užil prostředky známé z jihoslovanských hrdinských zpěvů (desaterac), v *Písni meče* (1946) se zase opřel o poetiku ruských bylin, které v té době překládal; válečnému tématu je věnována rovněž sbírka *Běsové* (1946).

Pro básníky, jako byli Nezval, Seifert, Halas nebo Holan, znamenala poezie válečná a poezie první poválečné reakce de facto přímé navázání na tvorbu z období Mnichova, tedy návrat k občanské poezii konce třicátých let, kdy pod tlakem tragické doby, ohrožení národní identity a státní integrity na sebe brali roli mluvčího opuštěného a zrazeného národa a burcovali národní sebevědomí. Ostatně i tato jejich poezie z let Mnichova vycházela z větší části



Vítězslav Nezval blahopřeje Václavu Kopeckému k 50. narozeninám, 1947

a v necenzurované podobě teprve až po válce, kdy ji jednotliví básníci zpravidla začleňovali do bilančních sbírek. Při vědomí historicity a dokumentárnosti svých časových veršů se snažili jednotlivé básně vsadit do dějinného rámce a složit z nich celek panoramatického obrazu, jehož pojítkem byla chronologie vzniku jednotlivých básní, které prostřednictvím osobního zážitku vypovídaly o dějinných zlomech.

Dokladem tohoto vědomého úsilí je tříčlenná kompozice *Historického obrazu VÍTEZSLAVA NEZVALA* (1945), která knihu dělí na verše, jimiž básník v roce 1938 reagoval na mnichovské události, poezii vznikající během války a básně oslavující osvobození a Pražské povstání. Původní verzi sbírky z konce třicátých let rozšířil básník v trojdílně komponovanou

skladbu, veden záměrem podat tvarově jednotný, emocionálně působící, souhrnný dějinný obraz, který by čtenáře provázel některými rozhodujícími událostmi novodobé české i světové historie.

Básně jsou psány rozmáchlým, monumentálně působícím sedmistopým trochejským veršem, který svou splývavou intonací i rytmem připomíná některé Nezvalovy polytematické skladby poetistického období. Obrazností, tématem marné revolty, zšeřelými sceneriemi, rytmickou a rýmovou monotonií a symboličností umělecky nejsilněji působí oddíl úvodní; v dalších oddílech se výchozí jednotná stylová atmosféra proměňuje a obraznost slouží k emocionálnímu dokreslení situace, zvýrazňuje stylizační gesto a je výrazně podržována ideovému záměru. Jednotlivé básně-obrazy se rodí z jedné výchozí situace (vjezd okupantů do březnové Prahy, vlající hákový kříž na Hradčanech), z jednoho časového údaje (vylovení spojenců v Normandii, německá kapitulace); tento vstupní motiv je pak obrazně rozvíjen a variován, aby se stal jakýmsi univerzálním dějinným gestem, sošně působícím „živým obrazem“.

Nezval směřoval svou skladbou k nadosobní lyrice, potlačil jakoukoli manifestaci lyrického subjektu a pokusil se objektivizovat téma prostřednictvím jedné výmluvné situace, konkrétního obrazu symbolické platnosti. Virtuózně zvládnutá formální výstavba, bohatá imaginace, expresivita i symboličnost však nemohou zastřít problémy této ambiciózní básnické syntézy, které zvláště v druhé a třetí části vystupují zřetelněji – konstruovanost a rétorickou ilustrativnost.

Zcela jinak přistoupil k válečnému tématu JAROSLAV SEIFERT, který ve své tehdejší tvorbě naopak zdůraznil význam subjektivního prožitku a místo objektivizujícího širokého dějinného plátna vytvořil lyrický deník, v němž se dějinné chvíle zobrazují v jejich intimním rozměru. Velké dějiny jsou tak zlidštěny, mění se v osobní svědectví a jsou kaleidoskopem prchavých chvil jednoho lidského osudu. Jeho sbírka *Přilba hlíny* (1945) je budována též na trojdílném chronologickém půdorysu a je rovněž básnickou bilancí: první oddíl Osm dní z roku 1937 je žalozpěvem nad smrtí T. G. Masaryka, druhá část Říp v okně shrnuje verše vznikající za války, třetí oddíl S náručí otevřenou je psán na jaře 1945. Do roku 1948 byla sbírka vydána čtyřikrát, v prvních dvou vydáních z roku 1945 zůstala nezměněna, avšak již ve třetím vydání (1946) došlo k výrazným textovým zásahům. Z několika výrazných proměn sbírky, kde především druhá a třetí část byly významně a podstatně rozšířeny a kompozičně upraveny, je patrné, jak dlouho zrálo a nacházelo svou definitivní podobu básníkovy zpracování válečného tématu. Kompoziční řešení kladoucí důraz na chronologický sled vzniku jednotlivých básní posilovalo vnímání času jako historického fenoménu i autenticitu individuální paměti a okamžiku vzniku básně. Básníkovy výpovědi se tak stala spontánním individuálním komentářem dějinných událostí a konfrontací jedinečné autorské optiky s atmosférou a pohybem nadindividuálních jevů historické povahy.

Povýtce chronologicky postupoval i FRANTIŠEK HALAS, když ze své příležitostné, apelativní a politické lyriky, v níž válečné téma hraje dominantní úlohu, sestavoval bilanční sbírku *V řadě* (1948). Její první oddíl (Hlídkování) přináší básně za značné časové období (1938–44) a představuje různé podoby Halasovy bojovné poezie protifašistického odporu včetně té, která byla vydána v zahraničí (v roce 1940 v pařížském sborníku *Hlasy domova*) či v řadě ilegálních okupačních tiskovin. Úsečné, kusé, místy jakoby telegrafické verše jsou dramatizovány otazníky a vykřičníky, depoetizovány, významově zvrstveny řadou básnických obrazů, v nichž se na malé ploše často genitivních metafor střetávají expresivně působivé představy zvýrazňující gesto odporu, ozbrojeného boje a pomsty („dynamit pomsty, střelný hrobů, nálož ticha, střelný prach vzteku“). Druhá část s názvem *Hrejme dál* a s vrocením 1945–48 je otevřena ódickou básní *Barikáda*, pokračuje básnickými portréty válečných mučedníků (studentky, lékaře, dělníka, spisovatele, malíře) a, proložena několika expresivními básnickými vizemi, končí příznačnými básněmi *Agitka* a *A najednou*. Proces depoetizace a prozaizace v tomto oddílu pokračuje a Halas se dobírá nové poetiky založené na využití volného verše mluvnického charakteru: opouští zcela zvukové možnosti rýmu a volí raději rafinovanou zvukomalbu aliterací, rozbíjí verš na významově se osamostatňující jednovětné veršové segmenty, citoslovečné výrazy a exklamace, expresivní neologismy a rouhavé vulgarismy. Pod tlakem hrůzných válečných skutečností a s vědomím přelomové dějinné chvíle vyhlašuje Halas boj poetice básnické krásy: „Ne žádné veršování / umění tichne a krasořečná slova škobrtají.“

Významným tématem druhého oddílu sbírky *V řadě*, třebaže často skrytým pod dobově příznačnými motivy ozbrojeného boje, je téma smrti, které provází Halasovo dílo jako celek a dává mu tragický rozměr. Je to barikáda stínů mrtvých, která se symbolicky tyčí za obrazem konkrétního boje: „Rostla a za každou jiná / neviditelná nepřemožitelná / barikáda stínů / Stíny popravených umučených zastřelených.“ Jsou to portréty mučedníků, které Halas připomíná. A konečně jsou to oči mrtvých, které v závěrečné básni hledí na naše skutky – mrtví váží naše slova a jsou naším svědomím: „Ať naše padlé neužírám starost.“ Halasovo dávné obsedantní téma na sebe vzalo novou expresivní podobu, v níž zemřelí jsou oběťmi minulosti, zárukou přítomnosti a metafyzickými strážci budoucnosti.

Značnou proměnou pod vlivem války prošla i tvorba VLADIMÍRA HOLANA, která směřovala od básní analytické, meditativní a intimní povahy, od autonomní abstrakce sbírek z první poloviny třicátých let ke společensky apelativním, ale i každodenní věcností utvářeným veršům. V Holanově díle se tak postupně uplatňovala výrazná epizace a prozaizace básnické promluvy, důraz na předmětnost a věcnost básnického obrazu, fragmentarizace výchozího tématu, využití metody střihu, koláže a montáže různorodých motivů i hledání mýtu každodennosti v banalitou stopené tváři všední skutečnosti.



Vladimír Holan, Albert Pražák a Jiří Weil při přebírání Ceny země české za rok 1945

Charakteristický je typ „básně-dokumentu“ se zřetelným důrazem na spontánně prožívaný a vyjadřovaný vztah ke skutečnosti, na věcnost, faktografičnost a autenticitu výpovědi. Tato poetika určuje již sbírku *Havraním brkem* (1946), která soustřeďuje básně bezprostředně reagující na traumatické události Mnichova, na ohrožení státní integrity i národní existence (Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Chór). Téměř okamžitě – dvěma expresivními básnickými skladbami – však Holan reagoval také na konec války. První z nich, *Dík Sovětskému svazu* (1945), vznikla již v polovině května 1945. V šestnácti desetiveršových strofách připomíná krutost války, vnímané jako „čas bestialit“ a běsu pangermánství proti Slovanům. V hněvivém gestu proti sobě staví „satanokracii“ a „titanomachii umrlčí rasy“ fašistických „nadlidí“ (prezentovanou nacisty aktualizovanými motivy germánské mytologie: Walhalla, Siegfried, Wotan, valkýry) a téměř posvátně mytický obraz sovětského Ruska a jeho vítězné armády (herojské versty, bohatýrský meč, ruské báje atd.). V dramatických a expresivních obrazech této skladby očištného hněvu se prolíná spontánní touha vyjádřit dík za osvobození s děsivou vizí válečných hrůz.

Záměr vytvořit nový básnický mýtus, polemický jak vůči nelidskosti války a rozpínavosti sil zla, tak i vůči Bohu, který všechny tyto hrůzy války připustil,



ZEMSKÝ NÁRODNÍ VÝBOR V PRAZE·
PANU
VLADIMÍRU HOLANOVÍ,
SPISOVATELI V PRAZE·
RADA ZEMSKÉHO NÁRODNÍHO VÝBORU V PRAZE
VE SVÉ SCHŮZI DNE 26·DUBNA 1946 USNESLA SE
UDĚLITI VÁM
CENU ZEMĚ ČESKÉ
PRO KRÁSNÉ PÍSEMNICTVÍ
KE DNI 5·KVĚTNA 1946 ZA VAŠE DÍLO
„PANYCHIDA”
PŘEDSEDA ZEMSKÉHO NÁRODNÍHO VÝBORU
V PRAZE·

Diplom k udělení Ceny země české za rok 1945

je patrný v čtyřdílné básnické skladbě *Panychida* (1945), pojaté jako smuteční obřad pravoslavného bohoslužebného ritu za mrtvé. Na pozadí dějinného válečného konfliktu, zobrazovaného příkře kontrastní optikou („šelma satanizující“; „prušácká jedovatá žluč“; „Wotan pýchou zpit“; „Ó drahá Rusi, Rusi rodná, / vypilas celou hořkost do dna / a nic je několik mých vět. [...] To oni zachránili svět!“) se odehrává drama hluboké náboženské skepse, trýznivá polemika s Bohem: „Je Bůh? A je-li, proč se zdálo, / že spí a spí, když bdění lhalo? [...] A Bůh by musel vidět šrámy, / rouhavé šrámy, škrt jen samý / přes vše, co kdysi stvořil [...] A Bůh by měl snad pochopiti, / proč zoufalý jsem ve svém žití / a proč jsem v něm tak rozerván. / Obraz, který zde propast není, / nemůže sloužit za znamení. / Znamení dávám v černý van...“ Mytický a symbolický charakter skladby neskryje bezprostřední a přitom bolestně prožívanou básnickou reflexi existence Boha v duši zpustošené válečnými hrůzami.

Holanův vývoj rovněž ukazuje, že dokumentárnost poezie s tématem války nemusela vždy směřovat k patosu chvil vzrušení, k hněvivému gestu či ke snaze o propojení dílčích básní do scelujícího dějinného panoramatu. Jednou z jejích poloh bylo i uvědomění si hodnoty fragmentárního básnického svědectví, které se pohybuje mimo ideologické konstrukce a vyjadřuje jedinečnost a neopakovatelnost individuální zkušenosti. Mnozí autoři postupně alespoň část svých veršů oprostili od hymnického patosu a obraceli se k věčnosti básnického výrazu, v jejich tvorbě docházelo k záměrné depoetizaci, sílící předmětnosti vidění a také k zprozaičtění verše. Dokladem takového posunu je i Holanova kniha *Rudoarmějci* (1947), osmnáct „kreseb“ obyčejných ruských vojáků. Básník vedený snahou zahlédnout pod slupkou obyčejných dějů podoby nového lidství, nepatetickou tvář hrdinství a v každodennosti vidět zázrak, v nich navázal na linii svých „příběhů“ blízkých poetice Skupiny 42 (První testament, Tereška Planetová nebo *Cesta mraku*, která byla rovněž psána za okupace, ale otištěna až roku 1945) a dovedl metodu prozaizace poezie až do krajnosti. Obdobně jako autoři Skupiny 42 vytvořil Holan svým cyklem básnický mýtus všedního života. Zcela prozaizované vzpomínky na setkání s prostými ruskými vojáky (uvedené Předzpěvem, psaným metrickým veršem a členěným do pravidelně rýmovaných čtyřveršových strof) dokládají autorovo stanovisko, že za zdánlivě beztvárovou životní empirií je skryto nevyčerpatelné bohatství významů, že svět jednoduchého, nekomplikovaného člověka je „složitá prostota“. Metoda krajní prozaizace, opírající se o podrobný výčet životních detailů, je vedena záměrem objevit za touto tříští prvků banální skutečnosti její skryté, zasuté významy, vyjevující se ve složitých kontextových a asociačních vazbách. V portrétech jednotlivých vojáků a charakteristikách lidských typů, které jsou vnímány na pozadí řady drobných odkazů k mýtům antickým i k mýtu křesťanskému, je zvýrazňována složitost a interpretační nejednoznačnost skutečnosti, zároveň však i sváteční podoba každodennosti, tajemnost, zázračnost a iracionalita všedních životních gest.

Prácheu s kójníš puseň stáhlí
 ná s'kváče Kasárenskýs dvorú
 role tu ~~smut~~
 za odsouenyui, loč nedoláhlí.

a odvezli je v karač do skladu
 kde mají sklad boháč
 mrtvol, kdes je živa meparuje bled
 a rolva nůve jón jónu hřm
 začem přivedeť i uventuru
 za slavnými rolelou
~~klavír~~ ~~klavír~~ kde jón vach gfy
 klavír se nepřelvá i nů uatře
 stěle kdes přejme' stěle kdes gfy
 Jedeu se nepopouťe'.

Teš uerby jón sauršled
 za živa meparuaz

drkda p' po dlače hřbtle
 Ne kasárenu vory nřhvalé'

Rukopis Viléma Závady. Pracovní verze básně V Zákopech,
 otištěné později ve sbírce Povstání z mrtvých roku 1946

Je příznačné, že skladby Dík Sovětskému svazu, Panychida, Rudoarmějci i sbírku pětadvaceti pozdravů a básní z Pražského povstání *Tobě* (1947) Holan posléze souborně vydal pod výmluvným titulem *Dokument* (1949). Potvrzuje to, že i přes veškerý patos veršů si básník byl vědom jejich časovosti a současně historicity v nich zachycené přítomnosti. Spolu s knihou Havraním brkem se tak stal tento Holanův soubor dokladem básníkovy vnímání dějinného rozměru přítomnosti a nedávné minulosti.

Pozoruhodným a umělecky výrazným způsobem, který se dokonce obešel bez dobově symptomatického patosu, uchopil téma války VILÉM ZÁVADA ve sbírce *Povstání z mrtvých* (1946). I on rozvrhl knihu do tří částí. První z nich obsahuje dvě, do kosmického rozměru se rozpínající, symbolické básnické vize ohrožené země, která „...pádíc k záhubě, / se zatetelí hrůzou / a v žhavém dešti rozletí se v prach“. Válka se stává onou wolkrovskou „těžkou hodinou“ země, kdy vše živé se rodí násilně, „krvavým řezem císařským“, anebo „v tom světě zmítání a běsnění“ zůstane navždy nenarozeno. Do druhé části sbírky nejkonkrétněji proniká tíživá atmosféra protektorátu, která na sebe bere často podobu apokalyptických vizí, v nichž „mrtví z hrobů propadlých / nasednou opět na koně / a živé na smrt ženou“. Řazení jednotlivých básní v tomto oddílu respektuje chronologii základních dějinných situací – atmosféru tíživého podzimu 1938, válečnou katastrofu, obraz zajatců i partyzánů, protifašistický boj a osvobození – ale básně samy rostou do rovin symbolických a metafyzických. Závěrečná část sbírky pak obsahuje devět básní, v nichž základní téma ohrožené země na sebe bere podobu jednotlivých lidských pracovních činností, které jsou symbolickými sebezáchovnými gesty nezbytnými pro záchranu



Vilém Závada
(uprostřed)
a Oldřich Nouza
(vpravo) na výletě
v Beskydech, 1947

života na zemi. Tyto portréty básníků, sochařů, malířů, dřevorubců, hutníků, horníků a zvonařů jsou záramovány básněmi Matky a Sedláci, v nichž myšlenka zachování rodu a zemské plodnosti vrcholí. Každá tato činnost má nejen svou reálnou podobu, je lidským údělem a posláním, ale je i základním životodárným principem promítaným do vesmírného rámce. Chmurnou a vizi-onářsky vznícenou obrazností, předmětností vidění, výrazem zdánlivě prostým, elipticky úsečným vytvořil Závada jednu z nejpůsobivějších a myšlenkově nejhlubších básnických reflexí válečného tématu.

Nejvýraznější metamorfózou prošla válečná poezie FRANTIŠKA HRUBÍNA. Prožitá zkušenost na Hrubína natolik emotivně zapůsobila, že se stala katalyzátorem této jeho proměny, během níž se ze spirituálního básníka melancholické kantilény, Horova žáka a v mnohém i pokračovatele a souputníka Zahradníčkova přestylizoval do role chiliastického mluvčího nového světa. I Hrubín při realizaci své válečné básnické bilance, kterou je triptych *Chléb s ocelí* (1945), využil trojdílnou chronologickou kompozici: kniha vedle vstupní básně ze září 1942 s příznačným názvem Stalingrad obsahuje titulní skladbu z konce války a závěrečný oddíl Pražský máj přinášející básně tragického patosu a celospolečenského apelu. Skladba Stalingrad byla pojata jako modlitba k Bohu za vítězství v kruté bitvě a působila na současníky jako báseň, „v níž někdejší měkké a plaché slovo Hrubínovo nabylo ocelové tvrdosti, vybroušené do ostří, jež se dovede hluboce zařezávat do válečné skutečnosti a formovat její tvárnost“ (Miloš Dvořák, Akord 1945/46, č. 9–10). Obdobně jako Holanovy básně Díky Sovětskému svazu a Panychida stavěla na konfrontaci staré dekadentní Evropy s novým světem chudých i na podobném rapsodickém stylu, expresivní obraznosti, mytologizaci a na využití žánrů modlitby a panychidy za mrtvé.

Již zde se v rámci gigantického střetu staré a nové země objevil u Hrubína nový (leč pro danou dobu velmi charakteristický) motiv: symbolická metamorfóza básníka tváří v tvář utrpení a hrůzám války, jeho přihlášení se k těm, kteří bojují za mír.

Tato přeměna se stala základním tématem Hrubínovy následné skladby *Jobova noc* (1945), která syntetizuje základní tematické okruhy a motivy Hrubínovy válečné poezie. Jako klíčový tu vystupuje motiv země, jenž je v různých významových podobách patrný v básnickově tvorbě již od konce třicátých let (báseň Nevěstě zemi, Lumír, Duben 1939; sbírka Země sudička, 1941). Pod tlakem válečných hrůz se tento dávný Hrubínův motiv znovu vrací, postupně se zbavuje své spirituální nekonkrétnosti a obrazné nezakotvenosti a stává se úhelným, protikladně mnohoznačným symbolem, duchovním prostorem dějinných střetů, zápasíštěm nesmiřitelných sil, koncepcí a ideologií i jedinou jistotou po básnickově bloudění světem. V Jobově noci nabývá motiv země symbolické podoby v antitetických obrazech konce „staré“ a zrodu „nové“ země. Na pozadí symbolického rámce boje dvou epoch a přerodu světa je pak

prostřednictvím postavy básníka Joba zobrazena duchovní cesta hledání nových poválečných možností lidstva i poezie.

První vydání *Jobovy noci* z roku 1945 svou konfliktní, vyhoceně kontrastní, dialogickou, rétoricky apelativní a dramatickou výstavbou nezapře, že jde o text původně určený ke scénické recitaci. Skladba – v programu Burianova D 46, které ji 10. září 1945 uvedlo jako svou první poválečnou premiéru, označená jako „básnický manifest“ – tu měla podobu pásma, složeného technikou montáže z různorodých prvků. Slučovala politické verše rétorického patosu ve stylu Majakovského s citáty z Verlainových básní, hymnický zpěv o kráse Čech s básnickou polemikou, dialog o smyslu poezie s představou nových sociálních perspektiv světa.

Podobu kompaktní filozofické básnické skladby společensky závažného a sumarizujícího charakteru dostala *Jobova noc* teprve ve druhé verzi z roku 1948. Pětičlenná kompozice byla nahrazena čtyřmi zpěvy, podstatně zkrácena a výrazově zhuťněna. Souběžně byl posílen i ústřední obraz zápasu staré a nové země. Stará země, která je jejím představitelem, básníkem Jobem, výrazněji spjata se smrtí a zánikem (motivy mrtvých, hrobů, nicoty), je „matkou bídy“. Naopak nová země je v Hrubínově básnické vizi spojena se životem a sycena touhou po sociální spravedlnosti; vyrůstá z právě skončené války dvou světů: „a nová země vstává krvavá / a všude svoje děti poznává, / ty utlačené, ponížené, zbité, / ty zašlapané děti bez hrobů...“ S Jobem, který je podle slov Hrubínových obrazem lidské malosti, skepse, nečinnosti a zbabělosti, vede básník niterný a bolestný spor o podstatu a smysl poezie, do něhož přibírá i další básníky – Verlaina, kterého od třicátých let mistrně překládal, i ostatní prokleté básníky, Majakovského, Jesenina i Josefa Horu. Hrubínova skladba je v obou verzích nejen podobenstvím o přerodu básníka a poezie v době přerodu světa, ale i osobní básnickou konfesí.

Třebaže Hrubín ve své skladbě vědomě vyhláší definitivní rozchod s dekadentní poezií „staré země“ a manifestuje snahu podílet se na nové poezii „nové země“, nakonec brání tvorbu svých „prokletých básníků“ jako součást nových společenských perspektiv: „ne, ve vás nikdy nežil básník Job, / Rimbaude, Corbière, Leliane, / a vaše slovo znovu jednou vstane / v zemi, jež z vašich písní uslyší / ty nejbolestnější a nejtíšší!“ *Jobova noc* pro Hrubína nabývá hodnoty vědomého rozchodu se starým světem a hledání nového pojetí poezie a nové role básníka, jež by mu umožňovala podílet se na utváření budoucnosti.

Toto je možné sledovat i v knize *Řeka Nezapomnění* (1946), která tvoří komorní dovětek jeho válkou inspirovaných sbírek: obsahuje verše věnované mrtvým přátelům a spisovatelům – Ortenovi, Bonnovi, Vančurovi, příležitostné básně různého charakteru i některé verše, jež jsou drobnějšími variantami či fragmenty, vznikajícími paralelně s jeho velkými, společensky ambiciózními

skladbami. Další Hrubínův vývoj, sbírky *Nesmírný krásný život* (1947) a *Hirošima* (1948), dokládá lákavost perspektivy, v níž každodenní detail nese kosmický rozměr a obyčejný čin či všední příběh se proměňuje v mytické poselství. V Hirošimě se tóny společenské deziluze, pocity nového ohrožení lidstva, představy hrůzného rozměru poválečného světa a nepoučitelnosti lidského rodu spolupodílejí i na snaze nově formulovat vlastní básnické krédo: „A celé / národy třeba dovádějí, / a sotva přejde dunění / válečných koles, pod nová se ženou.“ Sbírka, velmi koncizně a promyšleně komponovaná do pěti částí, je uvedena lyrickým nokturnem, poté se v dalších čtyřech oddílech střídají na pozadí odkazů k hirošimské atomové tragédii civilně laděné výjevy z všedního života města: tato konfrontace času všednodennosti s tímž časem zkázy ústí (v oddíle *Stále to ještě padá*) do představy osudové propojenosti života, ohrožení světa a nesamozřejmosti bytí. Motiv pádu, prostupující jednou kosmickými motivy hvězd a noci, jindy motivy civilní každodennosti, se stává Hrubínovi trýznivým mementem ohroženého lidství: „stále to námi ještě padá, / stále to námi bude padat, / i tenkrát, až nás vodorovně / natáhne umírání – a ten pád / otrásat bude ještě naším tlením.“

■ A co básník?

Mnohokrát vyhlášený záměr podílet se verši na utváření nového, sociálně spravedlivého světa, v němž poezie nabude svého ztraceného významu a stane se mocným nástrojem obzírajícím a zároveň i proměňujícím, nabýval v tvorbě řady takto orientovaných českých básníků i podoby svého protipólu: pocitů společenské deziluze, skepse, smutku, samoty a existenciální tíhy, nevěry v moc slova, pochybností o vývoji společnosti i o možnostech prokla-



Primátor
Václav Vacek,
Václav Kopecký,
František Halas,
Jaroslav Seifert
a Ivan Olbracht při
pohřbu Josefa Hory
na Vyšehradě,
28. 6. 1945

mované svobody. Tyto disharmonické tóny se dostávaly do střetu s dobovým optimismem a signalizovaly, že za fasádou vnějších proklamací se skrývá svět mnohem složitější, bolestnější, nejednoznačnější a že se znovu vynořuje na pozadí dějinných změn palčivá otázka po skutečném, neiluzivním postavení básníka a jeho roli.

Otevírala ji i básnická pozůstalost JOSEFA HORY, z níž v prvních dvou poválečných letech vyšly čtyři knihy: *Život a dílo básníka Aneliho* (1945), *Zápisky z nemoci* (1945), *Proud* (1946) a fragment básnické povídky *Pokušení* (1946). V každé z nich se různou měrou vrací otázka po údělu básníka. V jinotajném lyrickoepickém příběhu orientálního básníka Aneliho, sirotka, který se stane po osudových životních peripetiích básníkem, lze sledovat, jak se prvotní objektivizační epický ráz skladby postupně mění v lyrickou kontemplaci o smyslu poezie a arabský básník Aneli se stává, stejně jako hrdina dřívější skladby Jan houslista, jen další tematizovanou autostylizací Horovou. Po životním putování časem, v němž „jdou věci z ticha do ticha / urputným hlukem světa“, nabízí Hora ústy básníka Aneliho moudré a odevzdané duchovní vyrovnání se světem.

Bilancující životní lyrikou je sbírka *Proud*, jež shrnuje všechny stěžejní lyrické konstanty jeho poezie, hluboký prožitek času, představu dění jako proudu i motiv životní cesty. I básníkem důvěrně zřený čas – „náš bratr čas“ – se zvolna stává nepřitelem ohlašujícím smrt: „Jak jed a klam a rez / čas leží na mé hrudi.“ S vědomím blížící se smrti se autor nostalgicky loučí s životem, vzpomíná a rekapituluje. Jeho verše se zjednodušují, nabývají na lapidárnosti, významové jednoznačnosti, přitom jsou stále metaforicky bohaté a emocionálně působivé. Znovu se objevují úvahy o postavení básníka: „Všecko je třeba znovu říci, / vy milá malá slova z mála“ a sbírka ústí v hrdě stoické očekávání smrti. „To byla smrt a hvězdy svit. [...] Hodiny jdou a každá raní, / vlévá však balzám do tvých ran. // A třeba krví podestlán, / jdeš věrně k poslední, k té ranní.“

Osud básníka je také tématem knihy *Zápisky z nemoci*, obsahující básnické miniatury o dvou čtyřveršových, střídavě rýmovaných strofách. Autor v těchto svých nepravidelně pořizovaných literárních záznamech potlačuje veškeré bohatství dřívější metaforiky a do téměř holých vět vtěluje svou bolestiplnou kalvárii. Básně působí vnitřní pravdivostí jako nestylizovaný deník, fragmentární přerývané zápisy upřímně zaznamenávají situaci smrtelně nemocného člověka, poryvy nemoci, úvahy o životě, zákmity vzpomínek, útržky informací pronikající k němu z vnějšího světa, propadání se do snu, spánku a bolesti. Jsou svědectvím o hrdinství pozdržen o několik letných chvil čas a tyto chvíle ukradené smrti naplnit tvůrčím činem.

Téma úlohy básníka a role poezie v poválečném, znovu politicky rozděleném světě nejosobitěji ztvárnil FRANTIŠEK HALAS, jenž byl podle svědectví přátel s většinou své poválečné poezie hluboce nespokojen. Vedle souboru převážně starší občanské politické poezie, kterou přináší sbírka *V řadě*, psal

verše, v nichž jsou zvýrazněny pocity nedůvěry v moc poezie, nespokojenosti s poválečným vývojem světa a nebezpečím atomové zkázy, smutku, samoty a trýzně bytí. Z těchto veršů z let 1945–49, jednotlivě publikovaných tehdy pouze časopisecky, vznikla poslední Halasova sbírka *A co?*, příznačně vydaná až v roce 1957 (ed. Ludvík Kundera).

Sbírka akcentuje téma osudu básníka a přes zpochybnění dobového tradičního pojetí básnictví vyhláší nové, pravdivější poslání poezie. Halas pochopil, že tolikrát oslavovaný květen 1945 nebyl definitivním dějinným předělem otevírajícím šťastnou budoucnost lidstva, nýbrž že zítřek skrývá nebezpečí dalších nelidských masakrů, které byly předznamenány výbuchem atomové bomby nad Hirošimou a pokusnou explozí nad atolem Bikini. Téma role básníka a poslání poezie vyjadřují především dvě klíčové básně sbírky – Dolores a titulní *A co básník*. V nich lze nejzřetelněji sledovat básnickovy postoje: jak hořkou polemiku s tradičním pojetím poezie, s jejími ideovými, formálními i estetickými normami, tak i manifestaci nové podoby poezie a nové úlohy básníka. Zvláště báseň *A co básník*, založená na osnově volních kontradikcí, tedy toho, co lyrický mluvčí odmítá a co naopak chce, je takovouto vyhraněnou polemikou i manifestem. Prvotní je zde snaha vymknout se z literatury, z poezie, být ve střehu před jakoukoli lživostí, konvenčností a přímočarou služebností poezie („a nedej se básni napálit“; „Já nejsem už / pro zrádné Ozvěny“; „Nechci být masem vzduchu okolo / jak se to líbí jim / nechci být kůlem vyhlášek / veřejným míněním / nechci být náповědou co polyká jen prach / těch jejich komedií / hraných na márách“). V tomto sporu hledá básník znovu cestu k sobě, k verši, který by dovedl „strhnout slovem lavinu“. Základní podmínkou této Halasem vyhlášené nové podoby poezie, která myslí „na velikost obav spíš / než na malost jistot“ a jejíž snahou je vymknout se snadnosti, líbivosti, povrchnosti a služebnosti, je nezbytný požadavek umělecké charakternosti v básnickém vyjádření krásy i hořkosti lidského bytí: „Proti přitažlivosti zemské / do výšky volím pád [...] Chci být i kýmsi čten / a pochválen / na světlou památku / až svedu / sám sebe psát / vytržen z Poezie // nešťastně šťasten.“

Při realizaci této své představy rozchodu s „Poezií“ a ve snaze „vymknout se z Poezie“ porušuje Halas vědomě normy a kánony dosavadní poetiky a navazuje na experimentální linii své starší tvorby, na básně *Staré ženy* a *Dělnice*, na litanii *Nikde ze sbírky Dokořán*, na některé básně z *Ladění*. Základním tvárným postupem Halasovy sbírky *A co?* je zkratkovitost a snaha po výrazové úspornosti, tendence soustředit na malé ploše maximální koncentraci mnohdy i protikladných významů. Tento postup vede k fragmentárnosti a významové torzovitosti výpovědi, která klade na čtenáře značné nároky při dešifraci smyslu básní. Dalšími rysy Halasovy nové poetiky je využití hovorové řeči a záměrné narušování tradiční logiky jazykové skladby. Tendence k ozvláštňování básnického lexika a expresivnímu vyjádření je zvýrazněna častějším

užitím archaismů, neologismů a vulgarismů, lapidárnost výpovědi je docilována využitím řady přísloví, rčení, aforistických sentencí, často v ironickém či parodistickém duchu. Halasova dříve bohatá metaforika ustupuje do pozadí, o to však jednotlivá osaměle stojící obrazná pojmenování, často v paradoxních souvislostech, nabývají na výraznosti a účinnosti. Časté jsou parafráze, parodie a výpůjčky mířící k různým literárním kontextům – přes Williama Blakea až k proroku Izaiášovi směřuje dvojverší „a levou chci jen psát / tygra i s beránkem“, máchovskou parodií jsou verše „Z loňského pláče smích / bez konce huby jsou“. Tato sbírka tematizující smysl poezie a morálku básníka je při své záměrné i nezáměrné torzovitosti originálním tvárným experimentem, jehož další rozvíjení přervala básníkova smrt v říjnu 1949.