

Konzumní oblast budovatelské kultury

V budovatelské literární kultuře, vznikající na přelomu čtyřicátých a padesátých let, byla polarita „vysoké“ a „nízké“ literárnosti velmi oslabena. Ideologické pojetí literatury, která se měla stát nástrojem společenských změn a prostředkem výchovy jedince v duchu komunistických ideálů, vzdalovalo rodící se nová díla kritériím moderního umění a zároveň vedlo k přebírání některých prvků zábavné lidové četby. Ve výsledku vznikaly texty, které mísily znaky obou těchto sfér: i tak dobově prestižní útvar, jako byl budovatelský román, propojoval realistickou perspektivu a syžet o proměně člověka a společnosti se snahou o kultivované vypravěčství a s milostnými, detektivními a dobrodružnými příběhy. Vzdor této synkretičnosti lze i v literární produkci první poloviny padesátých let pozorovat částečnou diferenciaci na oblast centrální a periferní. Určujícím hlediskem tu ovšem nebyla větší či menší „uměleckost“ díla v tradičním slova smyslu, ale spíše míra užitekosti, vyjádřená jeho postavením a funkcí v sociálním kontextu.

Konzumní oblast budovatelské literární kultury měla dva hlavní typy: texty masových písní a komunální satiru. Oba typy byly otevřeny také inzitním autorům, amatérské literární tvorbě, v níž se měl naplnit kult „lidovosti“, ideál spontánní, organické, poloanonymní tvořivosti kolektivu. „Folklorizace“ zasáhla nejvýrazněji hnutí masové písně, kde se projevila ve skladbě repertoáru, střídajícího aktuální skladby a zahraniční revoluční písně s písněmi lidovými i s plody vlastní autorské aktivity, zaznamenané u několika ze stovek závodních, mládežnických, školních a vojenských souborů. S příležitostnými autory počítalo též satirické hnutí – jejich verše, epigramy, sentence a hesla se uplatňovaly v široké síti podnikových a zájmových časopisů, nástěnných novin a tzv. bleskovek (letáků ke dni). Ukázky z nich přinášela hlavní periodika, jako byl Dikobraz, inzitní produkce byla usměrňována jednoduchými učebnicemi poetiky budovatelské satiry (příručka Radovana Krátkého *Pojďte s námi dělat satiru*, 1954). Cílem bylo zvyšování literární úrovně satirického hnutí i jeho politická regulace: k hlavním pravidlům pro satiriky závodních časopisů patřilo, že témata svých textů mají předem projednat s aparátem komunistické strany.

■ Masová píseň

Užitými výrazovými prostředky komunistická masová píseň navazovala na starší tradici písní vlasteneckých a sokolských. V základních rysech se konstituovala již před únorem 1948, kdy vznikly také velmi populární skladby Halasovy a Dobiášovy. Komunistický převrat zájem o tento typ písně ještě umocnil, takže v následujících letech zaznamenalo hnutí masové písně obrovský rozmach – v roce 1950 se celostátní Soutěže tvořivosti mládeže zúčastnilo deset tisíc souborů s celkem čtvrt milionem účinkujících. Rozměrům tohoto hnutí odpovídala rovněž produkce nových aktuálních textů, která kvantitativně daleko převýšila textařskou nabídku předúnorovou. Texty masových písní spontánně psali i básníci, zejména pak mladí komunističtí radikálové, kteří ve shodě s dobovou poetikou hledali v písňové tradici kýženou prostotu a lidovost tvaru. Ve výsledku se tak stírala hranice mezi verši určenými pro četbu a pro poslech, respektive pro veřejnou recitaci a masový zpěv.

Základní fond masové písně zachytila edice *Socialistické písně* (od roku 1949, postupně v ní vyšlo 27 titulů), výběry a sborníky *Písně pětiletky 1, 2* (1950, edd. Věra Dolanská, Bohumil Karásek), *My všichni* (1949, ed. Karel Fiala), *Jde české mládí* (1950), *Armáda zpívá* (1951, ed. Milan Horák), *Za vítězstvím vpřed* (1953, ed. Věra Dolanská), *Český revoluční zpěvník* (písně od středověku po současnost, 1953, edd. Vladimír Karbusický a Jaroslav Vanický), *Za Gottwalda vpřed* (1953). Mezi textaři masových písní se objevili např. Bedřich Bobek, E. F. Burian, Anna Hostomská, Pavel Kohout, Ivan Kubíček, Milan Kundera, František Kubr, Eduard Petiška, Michal Sedloň, Erich Sojka, Karel Šiktanc, Vlastimil Školaudy, Jan Trefulka, Ladislav Urban, Dalibor C. Vačkář, K. M. Walló, Miroslav Zachata, Vilém Závada.

Množství potřeb, které masová píseň plnila, a situací, v nichž se na přelomu čtyřicátých a padesátých let uplatňovala, vedlo k jejímu postupnému rozrůznění na několik zvláštních, odlišně vnímaných typů.

Typem základním a zprvu i nejpočetnějším byla píseň pochodová, v jejímž úderně rytmickém textu se za pomoci rýmovaných hesel proklamovala jednota a soudržnost kolektivu, jeho bojové odhodlání, ať už bylo namířeno proti kapitalistickému „včerejšku“, nebo proti současnému Západu (to bylo obvyklé zvláště v početných skladbách protiválečných, vojenských a pohraničnických). Opačnou, pozitivní perspektivu měly písně o spojenectví a přátelství se SSSR a dalšími zeměmi lidovědemokratického tábora: „V té pevné družbě na smrt, / tam naše síla je, ej, / vzhůru, vzhůru za Stalinem / do práce, do boje!“ (Milan Kundera: *Píseň družby*, 1953, hudba Jaromír Podešva). Probíhající společenské změny vykládaly tyto písně pomocí konvenčních metafor (revoluce jako vítězství světla nad tmou). Vyzývaly k účasti na brigádách, adorovaly fyzickou práci, motivovaly pro nábor do hornictví a těžkého průmyslu. Jiný textový

model představovaly obrazné závazky k usilovnému postupu směrem k socialistické budoucnosti („Dneska všichni chlapi z jámy půjdou s námi, / narubat pro všechny světlo z tmy. / Nové zářivější zítřky sbiječkami / vybijem navždy z hlubiny.“ – Miloš Vacík: Havířská, 1949, hudba Jiří Pauer). Verše pochodových písní jednoduchým způsobem zpracovávaly ústřední tematický komplex budovatelské kultury, motivy strojů, továren a průmyslové práce („Nám přítelem je vždy stříbrojasný stroj, / tvůrčové kovových jsme zázraků.“ – J. V. Larzen: Ocelová brigáda, 1950, hudba týž; „Jedou, jedou řady traktorů, / naše tanky – tanky míru. / V hukot jejich motorů / zní zpěv pionýrů.“ – Karel Baroch: Pochod traktoristů, 1950, hudba Miloš Smatek). Stylizace lyrického mluvčího vybízela ke splynutí jednotlivce s lidskou množinou, sepnutou společným cítěním, vírou a cílem: „Do houfu srdce, v jeden pevný blok! / Kupředu levá, kupředu levá, zpátky ni krok!“ (Bedřich Bobek: Kupředu, zpátky ni krok!, 1949, hudba Jan Seidel). Pochodové písně, jimiž měl promlouvat sám budovatelský kolektiv, jednoznačně upřednostňovaly objektivní perspektivu, gramaticky vyjadřovanou první osobou množného čísla: „A naše práce ta svět promění, / socialismus, to jsme my!“ (K. M. Walló: Pochod mladých brigádníků, 1950, hudba Miroslav Barvík).

Satirickou variantou masové písně byla častuška. Posláním častušek bylo pranýřovat dílčí nedostatky či nezmary ve výstavbě socialismu, konfrontovat přežilé a naopak pokrokové postoje k životu. Tak „písnička zemědělské mládeže“ na slova Michala Sedloně Jede chlapec na pole (1950, hudba Karel Reiner) vyprávěla o prohraném závodě, do něhož se cestou za prací pustil pyšný kočí se švarnou traktoristkou („Na volant a na benzin, kam se hrabe bič, / dívčina jen přidá plyn, ve chvílce je pryč“). Některé satirické písně vznikaly na konkrétní popud, představovaly časový komentář k události v jednom podniku nebo regionu. Tuto povahu měla Ostravská častuška Ericha Sojky (1950, hudba Ivan Růžička), reagující na kritiku z ústředí KSČ, že horníci podcenili pětiletý plán. Zcela v duchu dobové satirické normy text vrcholil slibem nápravy kritizovaného jevu: „Uhla malo pro fabriky, / pro socialismus. / To by nas moh chachar Truman / přes pazury piznuť. / Ja, ja, ja, bylo malo, ale budě zase. / Na Ostravsku buděm rubať / jako na Donbase.“

Třetím typem masové písně byly texty hymnické. Jestliže texty pochodových písní kladly hlavní důraz na úkoly a překážky, jež musejí budovatelé zdolat, a zisk z podobného hrdinství a požitků ze „socialistického ráje“ odkládaly do budoucna, hymnické písně vyjadřovaly okouzlení z přítomnosti, poukazovaly na to, že „ráj“ není jen obtížně dosažitelným cílem, ale zpřítomňuje se všude kolem, vystupuje na povrch všedního koloběhu. Z perspektivy uskutečňované idyly příznačně vyrůstal pocit šťastného klidu, jímž své verše ze stavby socialismu (velkovepříná Gigant) nechal prostoupit Jan Pilař (Gigant, 1950, hudba Alois Hába). Touhu spočinout napořád v budovatelské arkádii spojoval Pilařův lyrický mluvčí i s tím, jak se budoucnost samozřejmě odráží ve zjevu

stavebníků, „těch, co už dávno měli v očích zítřek“. Oproti pochodovým písním bylo tedy naladění budovatelských hymnů mnohem vlídnější, svým způsobem konejšivé, z čehož také pramenila jejich mimořádná odezva. Idylizující pohled na přítomnost se nikoli náhodou prosadil v textu Pavla Kohouta *Zítřka se bude tančit všude* (1953, hudba Ludvík Podéšť), který se stal symbolem naivních nadějí své doby: „Písní a šťastným úsměvem / vítáme nová jitra, / už dnes je krásná naše zem, / oč hezčí bude zítřka!“ Nejzásadnější manifestací tohoto typu tvorby se pak stala píseň Miroslava Zachaty *Rozkvetlý den* (1950, hudba Radim Drejsl). Jednotlivé idylické motivy Zachata scelil do programové podoby: tak jako „bez chleba nelze jíst / a bez vody nelze pít“, nelze ani „bez radosti žít“. Ten, kdo věnuje každodennímu životu láskyplnou pozornost a neobětuje ho vzdáleným cílům, si z něj odnáší víc než ten, kdo je ke každodennosti slepý. Netečnost vůči dnešku a škarohlídství jsou osobním nedostatkem, nikoli předností budovatele, neboť nemají oporu ve skutečnosti. Ta je podle refrénu již dnes přímo nabita krásami: „Dým z továren / a houfy dětí nad pískem, / tisícem věcí život rozkvétá / a rozvíjí se v nás.“

V prvních letech po únoru byl milostný cit pojímán jako to, co se přičí potřebám revoluce, a proto musí být ze života načas odsunut. Zanedbáváním milostné tematiky se navíc tehdejší masová píseň ostentativně distancovala od dřívější populární hudby. Budovatelské pochody pomíjením erotiky opakovaně tematizovaly: „Ne, lásku nepřezírám, / teď kladiva však čas, / čím pevněji je svírám, / tím lépe bude zas“ (Ladislav Urban: *Kladivo a srp*, 1949, hudba Alois Hába); „Nač bys, má milá, si věneček vila, / když teď si tě nemohu vzít? / Já smím, mé děvče, dnes prozatím / ještě jen s lopatou na rande jít“ (Saša Razov: *A teď se dáme do toho*, 1949, hudba Týž). Ještě v textu Michala Sedloně *Pojďte, hoši* (1950, hudba Karel Reiner), navenek všemožně vybízejícím k taneční zábavě, byl erotický rituál podřízen výrobní agitaci a příznivě hodnocen jako příspěvek ke zvýšení produktivity práce: „Zapívej si, zatancuj si s tou, kterou máš rád, / sevři svou rozmilou pevně v náruči. / Až budeš zítřka ráno u mašiny stát, / tempo ti do rukou hned přeskočí.“

Poněkud odlišné ztvárnění tématu přinesla Kohoutova píseň *Večer na brigádě* (1950, hudba Harry Macourek). Z boje o socialismus, z pracovní kampaně se v Kohoutově textu stal rámeček ospravedlňující lyrickou situaci („K červánkům vítr písně nese, / za kopce slunce zapadá, / a to je čas, kdy ztichlým lesem / z pole vždy večer vracíme se“). Také Kohoutovými verši promlouval kolektivismus, vyjádřený plurálem „my“, obvyklým v pochodových písních. Toto „my“ se však zde již přednostně nevztahovalo k brigádnickému kolektivu, ale k mladému zamilovanému páru, který se od skupiny soudruhů oddělí a „poslední ze všech“ se zastaví v laskavé náruči letního večera pro chvíli něžných doteků a vyznání tichého štěstí. Téma lásky bylo u Kohouta zcela vypojeno z výrobních souvislostí, vzpomínka na procházku ani neměla mladé milence motivovat k většímu pracovnímu úsilí – jako postačující účel citového okouzlení vyzvedávala píseň toto okouzlení samo („Tichounce zašeptáš: – Jak je to hezké vonět senem / a na dlani mít mozoly; / při schůzce v městě zakouřeném / si tuhle chvíli připomenem, / až ruce v stisku zabolí –“).

DOBRÁ PÍSEŇ

Radim Drejsl

K čer-ván-kům vítr pí - sně ne se
 za kop-ce slunce za - pa - dá a to je čas kdy
 zříchlym le - sem po - sle - dní ze všech vra - címe se
 pro - to - že kon - cí bri - gá - da kon - cí nám bri gá - da.
 Brou - zda - me v mechu no - hou bo - sou sou mrak nám pr ší
 na hla vy po - mo - lu jde me les ni ro sou
 sou - dru - zi vpředu do le ko jsou o mů že - me se
 za - sta - vit mů - žem se za - sta vit

Notová příloha k prvnímu vydání Kohoutova dramatu Dobrá píseň, 1952

Kohout tak pojmenoval možný konflikt obyčejného citu a budovatelského modelu lidského života, který naznačil také v dramatu *Dobrá píseň* (→ s. 367, kap. *Drama*), do nějž byl ostatně Večer na brigádě začleněn. V předstihu několika let tak antcipoval směr, který znamenal odklon od kolektivismu a politickoagitační funkce masové písně.

Vlastní období budovatelského zpěvu trvalo do roku 1953, do poloviny dekády byly jeho možnosti vyčerpány. Již roku 1955 musely Hudební rozhledy v osmnáctém čísle konstatovat, že v „letošním roce dospěla situace dokonce již tak daleko, že není možno sestavit ani malý sborníček masových písní – protože nové písně, jež by se kvalitou vyrovnaly předchozím vzorům, prostě nejsou“. Místo revolučních písní postupně zaujímal „lehčí“ repertoár. Tribunou jeho nástupu se stala sešitková edice *Zpíváme* a na ni navazující sborník *Zpíváme* (od 1953). Nové texty, které se zde postupně prosazovaly na úkor osvědčených písní budovatelských, svým optimistickým viděním světa zřetelně vyrůstaly z hymnických oslav rodícího se socialismu. Radostný prožitek skutečnosti však hlavní textaři edice – Vladimír Dvořák, Jaromír Hořec nebo Pavel Kohout – dále vzdalovali utopickým obrysům „socialistického ráje“ a spojovali ho s detailem, se subjektivní výsečí všední skutečnosti, s banálním zážitkem: „Když první tramvaj pod okny mi zvoní, / je ráno, ráno zas. / Když bílá káva z bílých hrnků voní, / je ráno, ráno zas. / Když procítám, já pocit mám, / že měl jsem právě hezký sen, / a slunce zář až na polštář / že přišla přát mi dobrý den“ (Vladimír Dvořák: *Ranní písnička*).

I v oblasti písňového textu se tak projevoval příklon k všednodennosti, charakteristický pro českou lyriku druhé poloviny padesátých let. Plédování pro nejrůznější krásy světa, které populární píseň všedního dne převzala od budovatelských hymnů, připravovalo navíc půdu pro hravý poetismus, jenž poetiku české písně ovládl na sklonku dekády s nástupem tzv. divadel malých forem.

■ Budovatelská satira

Bojovné naladění poučovací kultury přerušilo linii té humoristické beletrie, v níž komická perspektiva nebyla prostředkem vyjádření kritického odstupu od skutečnosti. Humoreska, humoristický román i parodie přestaly vycházet a stejný osud brzy postihl anekdotu, již nezachránil ani tematický příklon k emblematické dělnické profesi, o němž se ve sbírce *Haviřských anekdot* (1949) pokusili VÁCLAV LACINA s MARÍ MAJEROVOU. Počátkem roku 1951, kdy se vedení humoristického časopisu *Dikobraz* ujal Pavel Kohout, zmizel nejmenší epický útvar definitivně i z jeho stránek. Místo kratochvilného humoru zaujala v celém rozsahu dobové literární kultury satira, jejíž těžiště leželo v oblasti „literárnější“ pocitovaných veršovaných forem (až za nimi se uplatňovala satirická próza v podobě črty a krátké povídky).



Obálka Otakara Štembera k příručce Radovana Krátkého, 1954

Koncepce budovatelské satiry byla vědomě založena na plném souhlasu s porevolučním vývojem. Cílem zesměšnění a karikatury se neměl stát vlastní společenský řád jako takový, ale pouze dílčí nedostatky a překážky, stojící v cestě jeho plnému rozvoji. „Chybné“ rysy společenského života neměla satira navíc ukazovat jako neměnné. Rozprava o tom, zda musí báseň či próza po kritice určitého jevu zachytit i jeho nápravu, tvořila jádro řady diskusí o nezávislosti satirické tvorby v první polovině padesátých let. V politické sféře se jejich oporou stal projev Georgije Malenkova o satirě v roce 1953 na sjezdu KSSS. Na něj a na oficiální zájem domácích politických kruhů, který se začal projevoval po procesu s Rudolfem Slánským, reagovala konference Svazu československých spisovatelů o satirě, konaná 3.–4. listopadu 1954. Setkání mělo odstranit „nejasnosti“ ohledně tvůrčí svobody a tematického repertoáru satiry, ve výsledku však jen shrnulo teoretické i praktické postuláty budovatelské satiry (kladné poslání satiry, kladný hrdina, princip stranickosti a typičnosti, tzv. odvaha satirika).

Kvantitativně rozsáhlá satirická produkce měla několik tematických ohnišek, jež se ve většině textů opakovala v různých kompozičních obměnách. Terčem karikatury byl v budovatelské satirě na prvním místě „starý“ svět, všechny formy a projevy minulé éry, symbolicky vyháněné ze současného života (viz titul sbírky ZIKMUNDA SKYBY *Pryč, starý světe!*, 1955).

Kritika „včerejška“ se zaměřovala především na měšťáka. Ten byl vykreslován jako požívačný, líný a hrabivý uctívač demokracie a Západu, který přežívá na okraji společného pracovního úsilí a své obavy z budoucnosti kompenzuje šuškanými zprávami o brzké porážce komunismu. Takovýto lidský a společenský typ se stal antihrdinou mnoha básnických cyklů, heroikomických poem nebo próz: KAREL BRADÁČ psal o panu Dutohlovovi a panu Hňuposlavovi (*Důtky, z pytle ven!*, 1952), JIŘÍ MAREK o panu Severýnovi (*Zasmějte se včerejšku*, 1953), VÁCLAV LACINA o panu Jéminkovi (*Hovořt pan Jémínek*, 1951). Aktualizovány byly také tradiční reprezentace měšťáckého typu v české literatuře, zvláště broučkářský Svatopluk Čecha (veršovaná povídka Zykmanda Skyby *Výlet pana Horymíra Broučka do první republiky*, 1954).

PAVEL KOHOUT

KRÁTKÝ PROJEV K ZLODĚJŮM, ŠMELINÁŘŮM A JINÝM GANGSTEŘÍKŮM

(U příležitosti loupežného přepadení poštovního úřadu v Praze 9)

Noviny pánové jsou tuze moudrá věc
a neukodí prstem si v nich říkat
z nich může někdy poznat kojeneč
že Praha není ňu-jork ani Konektikat
Nu a mně zdá se když už běží o to
že ty kojeneč poznal bys to líp
než gentlemani Hrunek Šimša Ladislav a Šimša Oto
včetně dvou dyk a pěti pistolí
Tak geniálním onen plán se zdá
ba zdálo se že všechno půjde hravě
A v praxi z toho vyšel kriminál
Ach lkejte ukulele na Sázavě
Mohla z toho být sága bohatýra
jen k tomu přidat text a obrázky
Jenomže Praha – to je díra!
Kdepak by vzala formát Nebrasky!
Nač potom jeden tu nedbaje nebezpečí
ukrývá Rodokapsy v rudém přiboji
třiběvsi si v nich kultúru své feči
a obdivlavě smělé cofboji?



Zprvu šlo všechno jako v Oklahomě
masky jim padly jako ulité
Tma v průjezdě a tma i uvnitř v domě...
No prostě blaho – nebyť smůly té!
I pistole se jedovatě chvěla
proklaté nizko civic u hýždě
Jen pak neměla vypuknout ta mela –
a bylo by se mohlo ujíždět



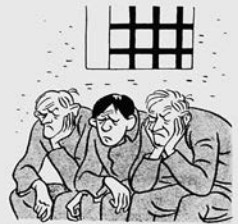
Chtělo se chtělo ale neujelo
Namísto v baru v sámbr-separé
ted v separaci spočinulo tělo
Jak nehrdinské fádni prastaré
A všechno tím že lid je nekulturní Ano!
Pět pistolí! Dvě dyky! Muži tři!
No stojí někde v Rodokapsu psáno
že by se v dané situaci prali poštímisti?
Poštímistr ruce zvednout má a vzykat
později volat policii a jít k večeri
Tak je to aspoň zvykem v Konektikat
Tak se to učí všichni gangsteři
Ta jeho žena! Kdo to jakživ slyšel!

To v Kentaky nemohlo by se stát
Tam až ho svážou čekala by tíse
aby ho mohla potom rozvázat
A takhle šlo to jedno ke druhému
z úřednic krotkých stal se
Vypukla vřava v níž by dostal trému
sám Al Kapone natož Šimša Ladislav
Ty ženské vůbec nerespektovaly zbraně

rvaly je z ruky jako zeli
Vrchní strážmistr nebo petržel
a ještě až byl kulkou zraněn
ránu pažbou obdržel
(to jediné co povedlo se dosti
a co je při rozsudku ještě vyděsí)
zápasil dál a k tomu bez milosti
a vůbec ne jak šerifové v Tenesi
a měl tam taky na neštěstí ženu
Žena jak známo má být u jídla
To už pak přepadení vůbec nemá cenu
zvlášť když ta paní nezná pravidla
Vždyť mohla jak by slušelo se ženám
omdlit či spustit usedavý pláč
Jenomže ona fi donc promiňte nám

bez výstřahy si vezme pohrabáč
Padnout – tak padnout Ale padnout slavně!
Přepadnout takhle poštu v ňu-jorku
tři hodiny by dštily oheň hlavně
do kanálů vyslali by hned ponorku
a večer by pak přišli polismeni
v klidu a v míru o zisk dělit se
Jenomže Praha na tohleto není
Praha je zatím pořád vesnice
Snad ještě potom kdesí povzdechla si
skupinka milovníků vetších románů
kde jsou ty časy v nichž se kradly kasy
před zraky mírně udivených občanů
Kde jsou ty časy? Pánové jsou v dál!
Mění se doba mění se i lid
Pražany zdá se všechno nyní páli
a hoří touhou všechno uhasit
U nás vám řekne každý kojeneč
že Praha dávno není Konektikat
a kdo nám sáhne na společnou věc
že bude dopaden a tvrdě bude pykat!

Ilustroval O. Šembera



Báseň Pavla Kohouta, Dikobraz 1953

Bradáčova sbírka portrétních karikatur *Mumraj živých nebožtíků* (1950) ukazuje, že jako „živé nebožtíky“ budovatelská satira s oblibou napadala také nejruznější oponenty komunistického hnutí: americké, francouzské, britské a německé státníky, představitele církve, politické osobnosti českého exilu, ale také zástupce kulturní opozice, jako byl Václav Černý. K nim po procesu s tzv. Zelenou internacionálou přibyl katolický intelektuálové („Jak se ta stará parta tenčí, / ach, jak se újí okruh náš!“ přivítal tehdy rozsudek Dikobraz v deva-



Obálka Miloše Nesvadby, 1954

tenáctém čísle v roce 1952. „Tužil jsi, ruralisto Renči, / že nám tak brzo doručíš?“). Nepřímým dokladem značného ohlasu rozhlasového vysílání Svobodné Evropy a Hlasu Ameriky v Československu se stala frekvence satirických výpadů proti oběma stanicím, zesměšňující jejich zpravodajství jako smyšlenou a nevěrohodnou propagandu. Podobně často satirici uváděli „na pravou míru“ zprávy citované ze zahraničního tisku a mezinárodní dění vůbec.

Třetím základním námětem budo-
vatelské satiry byly projevy západní
masové kultury, hollywoodské fil-
my, populární hudba a dožívání tzv.
literárního braku v rukách českého
publika. S mimořádnou úporností
satira první poloviny padesátých let

stíhala romány z Divokého západu, jejichž četba byla pro ni znamením ame-
rikanismu a symbolem nežádoucího pojetí romantiky a dobrodružství. Podně-
tem pro výstražné básně či prózy o mladících, svedených četbou „rodokapsů“
ke zločinům, se staly také některé veřejně známé soudní procesy s mladist-
vými, jako byl případ tzv. Vyšehradských jezdců. Satirickou „studii“ o této
problémové mládeži, žijící na periferii a proti pravidlům budo-
vatelské kultury, napsal RADOVAN KRÁTKÝ (*Pásek*, 1954).

Od počátků budo-
vatelské satiry patřila mezi její témata neschopnost řeme-
slníků a úředníků, byrokracie, funkcionářská demagogie, plané řečnění a tzv.
formalismus v životě veřejném i literárním. Tato témata naplňovala potřebu
kritické reflexe potíží všedního života, samozřejmě v míře limitované tím, co se
v tu kterou chvíli smělo, a potkávala se s očekáváním adresátů, kteří byli vděční
za každé překročení této hranice. Proto se ke kritizovaným jevům postupně stá-
le více přidávaly nešvary socialistické každodennosti, fronty v obchodech i na
úřadech, různé zásobovací a bytové obtíže, trampoty při jednání se socialistic-
kou domovní správou, tzv. komunálem (proto je tato pozdní fáze budo-
vatelské satiry známa jako satira komunální). Četná byla též produkce básnické i pro-
zaické časové satiry, popisně a významově jednoznačně komentující nejruž-
nější společenské jevy, které vytvářely specifickou dobovou kroniku událostí
politického, společenského a literárního života (Václav Lacina: *Hřbitovní býlí*,
1951; *Měštanské besedy*, 1953; Jiří Marek: *Z cihel a úsměvů*, 1953; Karel Bradáč:

Dikobrazím ostnem, 1954; J. R. Pick: *Bez ubrousku*, 1954; Radovan Krátký: *Abeceda hlouposti menší i větší*, 1955; Vítězslav Kocourek: *Ostré drápky*, 1955; Jan Mareš: *Laskavec*, 1956; Zdeněk Jirotko: *Profesor biologie na žebříku*, 1956; J. R. Pick: *Kladyátor*, 1958).

Proměňující se cíl literární satiry je zřejmý také z vývoje tvorby VÁCLAVA LACINY, reprezentativního představitele bojovné budovatelské satiry počátku dekády. Pro Lacinu příznačný postup využití dvojího významu jednoho slova a parodická nadsázka, která dává přednost proklamativní jednoznačnosti před hravou komičností, se uplatnily ve sbírce *Dnes a denně* z roku 1957. V tomto okamžiku se však satirik již nevysmívá poraženému protivníkovi: útočí na nedostatky přítomnosti a své verše stylizuje jako demaskující samomluvu soudobého kariéristy. Píše morality, založené především na vadách osobního charakteru jednotlivců, jen ojediněle na předsudcích dané společnosti, nikdy však ne na systémovém pochybení režimu. Uprostřed racionalistických veršů se však vynořila i báseň Stínohry, která (přes své zlehčující zarámování) vynáší nad soudobou společností ostrý soud: chrlí zlomkovité výjevy podlosti a chtivosti, která nabývá až drastické zvřecí či odporně hmyzí podoby.

Přesun od konfrontace ideologických emblémů k drobné – komunální – fakticitě všedního dne zmírňoval karikaturní perspektivu budovatelské satiry a uvolňoval v ní smířlivý tón (JIŘÍ ŠTYCH: *Chybami se člověk učí*, 1953). S ním do satirických sbírek začaly pronikat prvky nebojovné parodie nebo humoresky. O uplatnění svého naturelu se tak na bázi komunální satiry mohli stále více pokoušet tradiční humoristé, jako byl ACHILLE GREGOR (*My, spotřebitelé*, 1954; *Nepříjemné maličkosti*, 1955). V roce 1958 se k publikování mohl vrátit i známý humorista JAROSLAV ŽÁK, byť jen okrajovou prózou, pohádkově stylizovaným příběhem ze školského prostředí třicátých let *Kouzelné rukavice*.

Návrat k tradičně pojaté humoristické próze byl jedním ze způsobů reakce autorů na vyčerpání budovatelské satiry. Druhou možností byla její proměna v literární parodii. Parodické prvky byly organickou součástí budovatelské satiry, sloužily však jako součást výsměchu. Ať již šlo o útok na byrokratizaci literárního života, „estétství“ literátů, nebo naopak schematicismus soudobé tvorby, spojovaly se se snahou o nápravu kritizovaného jevu. Kolem poloviny dekády však



Jiří Robert Pick

začala parodická složka v satirách bytnět a osvobozovat se od kritické funkce. Do popředí se dostávala parodie nesená principem hry a radostí z komické parafráze. **MICHAL SEDLOŇ** zaměřil svou sbírku rozmarných nápodob *Pegasem kopnutí* (1955) ještě výhradně na autory a žánry budovatelské literatury. Tento kontext pak překročil **J. R. PÍCK** ve sbírce *Parodivan* (1957), čerpající z celé rozlohy slovesnosti.