

Poezie jako výraz oficiální ideologie

Mocensko-politické zásahy do oblasti kultury a literatury, které přišly po únoru 1948, znamenaly pro poezii nebývalé zúžení publikačního prostoru, konec svobodného tvůrčího hledání a likvidaci široké škály básnických poetik, programů a skupin, které vznikly během protektorátu a těsně po válce. Pro ty básníky, kteří svým naturelem nebo ideovým zaměřením nebyli ochotni a schopni sloužit vládnoucí ideologii, znamenala tato situace takřka okamžitě vylou-



ZAHRADA POEZIE

sřežená a zavlažovaná St. K. Neumannem, jak ji vidí karikaturista Antonín Pelc. Od leva jsou tu za sebou Vilém Závada, Josef Kainar, Pavel Kohout, Marie Pujmanová, František Hrubín, František Branislav, Sergej Machonin, Karol Rosenbaum, Vítězslav Nezval, Jan Pilař a Jan Štern.

Karikatura Antonína Pelce, Výtvarné umění 1952



Vítězslav Nezval maluje portrét Klementa Gottwalda, 1950



Nezvalův portrét Klementa Gottwalda, 1950

čení z veřejného literárního života a také – jak se zanedlouho ukázalo v případě spisovatelů katolické orientace – i nebezpečí kriminalizace. Proměna kulturního kontextu však výrazně zasáhla rovněž literární tvorbu těch básníků, kteří publikovat chtěli, a v jejich rámci pak zvláště tu početnou skupinu tvůrců, kteří byli službou iluzivnímu projektu „sociálně spravedlivé“ společnosti vnitřně zaujati. V zájmu výstavby a obrany nového společenského řádu byla totiž v první polovině padesátých let poezii určena především role agitátora, který měl adresáty vtahovat do budovatelského zápasu a do boje za

mír a proti kapitalistickým nepřátelům. Základními imperativy pro novou poezii proto byla srozumitelnost, přímočará tendenčnost, apelativnost a didaktičnost. Závazným úkolem básníka bylo spoluutvářet hodnotovou orientaci society, napomáhat upevňování ucelené koncepce světa tak, jak ji prezentovalo marxistické učení a jeho aktuální politický výklad.

Příznačnými emblémy boje proti imperialismu, za mír a uskutečnění toužebného projektu šťastných zítřků komunismu se v této agitační poezii staly motivy zbraní; puškou, samopalem, kulometem či granátem se stala dokonce báseň sama.

„Chci, aby ty verše moje / jako naše družky pušky / také střilet uměly!“ (Pavel Kohout: Čas lásky a boje); „A třeba zítra již my budeme se bít. / Někde u hranic Čech, v těch sladkých krajinách / do rukou kulomet soudruzi vydají ti / s bratrským polibkem v lidových kasárnách“ (Ivo Fleischmann: Dialog, in *Básnický almanach 1953*); „Do poslední bitvy proletariátu / dám granát své básně“ (Vlastimil Školaudy: Hlas doby).

Básník se pak stal vojákem svádějícím poslední bitvu před branami celosvětového univerzálního utopického ráje lidstva („Kupředu, soudruzi, / do bitev posledních!“; Jiří Havel: Víno domova; „Nás ještě ožehne kouř bitvy poslední“, Stanislav Neumann: Píseň o lásce a nenávisti) a sama literatura tak symptomaticky představovala zápasště, na němž se svádí bitva o nového člověka a nový svět.

■ Spor o „starou poezii“

Změna kulturního klimatu a nové vymezování role poezie se záhy zřetelně projevil v kritické recepci nových sbírek několika významných českých básníků, kteří patřili různou měrou k předválečné levici. Dobová kritika od těchto autorů příznačně požadovala, aby se zbavili ideového a poetického dědictví minulosti, přičemž se zde prostupovala přirozená generační potřeba distancovat se od „generace otců“ s ideologickou motivací. Nová díla představitelů meziválečné básnické avantgardy tak byla vystavena nevybíravým útokům, motivovaným snahou odmítnout „starou poezii“ a místo ní nabídnout proklamativní, politicky agitující verše, jež by byly nesené dobovou vlnou ideového patosu.

Spor o charakter poezie, který probíhal nad sbírkami Nezvalovými, Seifertovými a Hrubínovými, souvisel i s veřejností skrytými vnitrostranickými kulturněpolitickými střety mezi skupinou okolo ministra Václava Kopeckého (k níž patřili i Ladislav Štoll a Vítězslav Nezval) a mladými radikály okolo Gustava Bareše a časopisu *Tvorba* (→ s. 36, kap. *Literární život*). V rovině literární tvorby a kritiky utvářeli póly tohoto zápasu na jedné straně básníci, kteří se snažili udržet principy moderní poezie a současně je propojit – zejména

v rovině tematické – s aktuálními úkoly, které požadovala nová doba, na straně druhé pak radikální kritici a básníci (Jiří Hájek, Ivan Skála, Jan Štern, Stanislav Neumann aj.), jejichž rozhodné odmítání poetiky předchůdců přerůstalo až v útok na základní principy básnické svobody a tvořivosti, na fantazii a právo básníka vyjadřovat subjektivní pocity.

K vymezení pozic obou stran docházelo jak v rovině vlastní básnické produkce, tak v rovině literárněkritických soudů, ale i v rovině mocenské. Signálem proměny literárního kontextu byla na sklonku roku 1948 reakce na vydání cyklu básní FRANTIŠKA HRUBÍNA *Hirošima*. Sbíрка, poetikou i zájmem o všednodenní prostor lidského bytí připomínající básnické výboje Skupiny 42, přinášela dobově vítané protiválečné téma, avšak deziluzivností a zájmem o konkrétní svět obyčejného člověka, vydaného na pospas pomíjivosti života i atomové smrti, vyjadřovala pocity, které byly pro radikální hlasatele nového umění nepřijatelné. Mladý kritik Jiří Hájek ji proto podrobil zásadnímu odsouzení; ponechal stranou básnickou poetiku a svůj útok vedl především na autorův subjektivismus a tematickou rovinu cyklu, kterou hodnotil z hlediska aktuální společenské prospěšnosti. Nad výbuchem atomové bomby podle Hájka nemůže básník zůstat u „svého ohromení a zdrcení“, u svého smutku, ale musí se aktivizovat k boji proti této hrozbě, nemá právo na odzbrojující deziluzivní subjektivitu, není „v žádném případě možno připustit, abychom své smutky promítali i do objektivního světa, v kterém žijeme“ (Nový život 1949, č. 5).

■ Symbol zavržené poezie a výzva k charakternosti: František Halas

Specifickým způsobem do diskusí o charakteru poezie na počátku padesátých let vstoupila tvorba FRANTIŠKA HALASE, tvůrce, který před svou smrtí v říjnu 1949 patřil k čelným představitelům prokomunisticky orientované literatury a po válce i kulturní politiky. Již v lednu 1950 ho však Ladislav Štoll na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů prohlásil za básníka dekadentního ladění vyjadřujícího nálady maloměšťácké inteligence a jako takový byl zařazen mezi spisovatele, jejichž tvorba si nezaslouží být publikována (→ s. 142, kap. *Myšlení o literatuře*). Štoll totiž rozdělil českou poezii na dva proudy: na proud pokrokový a socialistický, který reprezentovali zejména S. K. Neumann a Jiří Wolker, a na směr reakční a úpadkový, zastoupený Karlem Teigem a právě Františkem Halasem. Jeho poezii označil za literaturu náležící do „epochy rozkladu, nemoci, zániku a starého světa“ a za negativní vzor, který měl na nejmladší pokolení vliv „nanejvýš neblahý“. Knižní podoba Štollovy přednášky vydaná pod titulem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950) se stala jednoduchým, ale závazným návodem, který určoval, jak postupovat při klasifikaci české literatury posledních desetiletí i při hodnocení nově vznikající tvorby.



Pohřeb Františka Halase, projev drží Vítězslav Nezval, 1949

Příčiny toho, proč Štoll za odstrašující příklad básníka prohlásil právě Halase, mohly být součástí boje mezi frakcemi uvnitř komunistické strany. Štollova příslušnost ke Kopeckému a Nezvalovu křídlu totiž napovídá, že jeho cílem mohlo být i zaštitění alespoň části meziválečné generace a naopak omezení vlivu mladých radikálů, z nichž mnozí – například Ivan Skála – začínali za války psát pod silným Halasovým vlivem. Hlavní příčiny ovšem spočívaly v neslučitelnosti budovatelských norem s básníkovou poetikou tak, jak ji prezentovala nejen jeho tvorba z třicátých let, ale i některé časopisecky publikované verše poválečné (roku 1957 shrnuté do sbírky *A co?*). Proti tvarovému tradicionalismu a požadavkům na poezii lidovou, srozumitelnou širokým vrstvám adresátů směřovalo Halasovo poválečné hledání nového výrazu, poezie čtenářsky náročné a mnohavrstevné, kladoucí důraz na analytickou složku metafory a narušující obvyklé logické vztahy mezi jazykovou stavbou a významem. Proti závaznému optimismu pak Halasova poezie přicházela se skepsí a s tušeným básníkovým rozčarováním z podoby, jaké v poválečné době nabýval ideál socialismu.

Jestliže v rámci oficiální komunikace se ještě nedávno ctěný a vážený Halas po Štollově odsudku proměnil v básníka, jehož jméno mohlo být užito pouze jako součást osočení z „halasovštiny“, zcela jinak tomu bylo mimo oficiální okruh literatury a kultury.

U té části literární veřejnosti, která nepřistupovala na mocensky nastolované normy, získala Halasova smrt tragický rozměr a básník sám začal

být vnímán jako symbol „jiné“ literatury a neutilitární lidské mravnosti. Už v listopadu 1949 napsal básnickou panychidu za Františka Halase František Hrubín v básni *Ticho* (soukr. tisk 1950). Původní, nezkrácené znění této básně, vydané pod titulem *Svit hvězdy umřelé* v roce 1967, ukazuje Hrubínovy pochyby a je portrétem Halasovy důstojnosti básnické („zkoumač nicot“) i lidské. Zároveň je – zejména v obrazech pokrytců, shromážděných na básníkově pohřbu – naléhavou výpovědí o tíži a hrůze poúnorové doby. Na pozadí smrti básníka v ní hledá Hrubín smysl a postavení tvorby v nadcházející době: „Dnes básník ani neví, proč tu je, / už se tu život veršem nerozsvěcí, / dnes už se jenom stenografuje / úpění rozpadajících se věcí.“

Jiří Kolář v Očitém svědku, deníku z roku 1949, konstatoval, že „čím více přibývá dnů od smrti Františka Halase, tím silněji a zoufaleji cítím, jakou strašlivou tragédií byl jeho odchod“, a také citoval z dopisu Jana Hanče: „nikdy nedokážeme a nebudeme umět žít tak, jak to uměl on. Je v nás příliš sajrajtu od narození, než abychom si v sobě dokázali bez bolesti a samozřejmě vypěstovat něco tak čistého, tak původního, neposkvřitelného.“

Obraz Halase-komunisty, který před svou smrtí pochopil svůj velký omyl, posílila – především v exilovém okruhu – i diskuse kolem pravosti tzv. Halasovy závěti, textu, který měl doložit Halasovo zklamání z poúnorového vývoje a byl pod jeho jménem v roce 1951 publikován v několika exilových periodikách (Nový život 1951, č. 10; Hlas Československa 1951, č. 4). Stať, k jejímuž autorství se později přihlásil Jindřich Chalupecký, vyvezl z Prahy krátce po únoru 1948 italský bohemista A. M. Ripellino, a aby dosáhl většího ohlasu, změnil jméno autora.

■ Cesta kompromisu: Nezval, Biebl, Závada

Mezi básníky, na nichž mladší radikální kritici v průběhu let 1948–49 demonstrovali své odmítání „staré poezie“, patřil rovněž VÍTĚZSLAV NEZVAL.

Nezval díky své silné politické pozici zaujímal v poúnorovém literárním životě klíčové místo, byl prezentován jako vzor básníka, který kráčí správným směrem a jehož tvorba je spontánním výrazem dobového požadavku na kladný vztah ke skutečnosti a optimistickou radost ze života. Současně se ale robustní Nezvalova básnická osobnost dala jen velmi obtížně spoutat normami budovatelské kultury.

Jako básník se Nezval k novému společenskému řádu deklarativně přihlásil několika rozsáhlými básněmi, v nichž usiloval o propojení vlastních poetických a surrealistických východisek s politicky aktuální motivikou. V roce 1949 se pak lyrickoepickou básní *Stalin* zařadil mezi spisovatele oslavující sedmdesáté narozeniny sovětského vůdce. Skladba, komponovaná v sedmi zpěvech psaných čtyřveršovými, střídavě rýmovanými a rytmicky pravidelnými stro-

Vítězslav Nezval



fami, obměňuje žánr legendy a básník zde postupuje jako hagiograf: využívá postupy známé z Bible, životopisů světců a z církevních legend, líčí v několika charakteristických situacích či příbězích životní cestu vůdce a demiurga, kterému připisuje hlavní podíl na veškerých světodějných činech lidstva: „Vy, jemuž vděčí za vše lidské plémě, / zákonodárče lidských práv, / jimž se teď těší i moje rodná země.“

Pokusem sladit avantgardní obraznost a hravou asociativní a jazykovou vynalézavost s budovatelskými normami byla Nezvalova sbírka *Veliký orloj* (1949), která je výběrem z básní vznikajících od ledna 1942 do léta 1948. Rozsáhlá sbírka je velmi pestrá, žánrově i tematicky bohatá: záliba v astrologii a v cirkusu se objevuje vedle tematiky válečné a budovatelské, nezávazné hříčky a popěvky vedle vyznání Sovětskému svazu, prožitek nesvobody vedle vzpomínek na živé i padlé soudruhy (Ivan Sekanina, S. K. Neumann, Jaroslav Ježek, Zdeněk Nejedlý aj.) a příležitostných básní k narozeninám (Klementa Gottwalda, ale také Jakuba Demla). Jednotlivé oddíly přinášejí jak cykly cestopisných evokací, přírodní imprese, básně poetizující všednodennost či verše inspirované cirkusovými motivy výtvarníka Františka Tichého, tak také politické a příležitostné básně. Celek je pak rámován dvěma rozměrnějšími pásmovými skladbami: úvodní titulní básní, otci dedikovaným autoportrétem básníka, v němž Nezval nerýmovanými verši (tvořenými důsledně jednotlivými větami) a s minimem metafor širokodechým způsobem rozvinul věcnost svého surrealistického období, a pásmem s charakteristickým titulem Plán, které oslavuje – stejně jako další verše stejnojmenného závěrečného oddílu – lidskou práci a budovatelskou přítomnost. V celé sbírce přitom Nezval užívá svých osvědčených postupů, poetistické a surrealistické metaforiky a techniky včetně automatického textu, ovšem již bez někdejší dravosti: co kdysi rozbíjelo vžitě, ustrnulé pojmání světa, se tu stává spíše kultivací či variací již známého.

Ve sporu, který se po vydání Velikého orloje rozhořel, požadovali mladí radikální kritici na Nezvalovi, aby se zcela zbavil své básnické minulosti („básník jeho typu, chce-li skutečně pomáhat přetvořovat svět, musí nejdříve přetvořit sám sebe“, Obrana lidu 1. 5. 1949), nebo alespoň aby svou poezii výrazně proměnil („nástroj Nezvalovy poezie bude muset být zcela přeladěn, aby bylo možno na něj hrát v tónině, kterou předznamenala doba socialistická“, Zemědělské noviny 17. 4. 1949). Velmi zúžená představa o poezii a snaha podřídit ji přímočaré službě ideologii se přitom u nich prolínala s přirozenou generační potřebou vymezit se vůči dominantní literární osobnosti a se snahou distancovat se od „zplanělé“ a staré poetiky.

O rok později pak Nezval zaujal patosem poemu s emblematickým titulem *Zpěv míru* (1950), jejíž tematické zaměření předznamenalo věnování „Všem bojovníkům za mír“ a kterou uzavíralo básníkově ztotožnění se s vojákem střežícím mír: „Zpívám si, stoje na stráži, / zpívám zpěv míru!“ Celá tato rozsáhlá báseň, volně inspirovaná Eluardovou básní *Liberté*, má invokační charakter; je vystavěna z rytmicky a intonačně pravidelných pětiveršových strof, vždy zakončených refrénem „zpívám zpěv míru“. Mísí se v ní patetické apostrofy, svolávající lidstvo k boji za mír, s enumeracemi, které v osamostatněných větách vyslovují citově naléhavá přání básníka („Aby byl člověk dlouho živ, / aby měl pastýř hojnost mléka / a rybám nevytekla řeka / v mé vesničce a kdekoliv, / zpívám zpěv míru“), a s verši určujícími, pro koho a proč je tento zpěv zpíván („Pro dlouhé noci mlynářů, / jimž tuká na mlýnici datel, / pro šťastný život bez nepřátel, / bez sobců, bez mamonářů / zpívám zpěv míru“).

Osobněji a konkrétněji byla zakotvena Nezvalova retrospektivní polytematická skladba *Z domoviny* (1951), nazvaná podle stejnojmenného Smetanova kvarteta. Básník se v ní vrací do světa svého venkovského dětství a vytváří vícevrstevný obraz paměti, v jejímž rámci chce typizovat některé příběhy z předválečného venkovského života, promístit je se zdůvěrněnou vzpomínkou a spojit s optimistickým výhledem do budoucnosti: „Vesničko [...], to vše, co nabalzamoval / tvůř básník, jenž to dodnes živě vidí, / to všecko bude těšit lidi / a přemáhati jejich žal.“ Tento přechod od mozaiky dětských vzpomínek na život v rodné vsi k současnosti však vedl až k rétorickému převyprávění dějin třídního boje a k povšechné oslavě „osvobozeného venkova“.

Nezvalova sbírka *Křídla* (1952), obsahující poezii z let 1949–52, je kombinací veršů politických, reflexivních, intimních a milostných. Přes některé politicky aktuální básně a cykly věnované komunistické Číně a odsuzující válku v Koreji je nejrozsáhlejší oddíl sbírky nazvaný *Křídla* návratem k poetickému dědictví, v němž Nezval v řadě básnických miniatur intimní povahy znovu prokázal osobitost svého básnického talentu.

Sbírka *Chrpy a města* (1955), poslední autorem dokončená a vydaná sbírka, je svým charakterem a mnohotvárností knihou bilanční. Přináší vedle vzpomínkových básní verše politické, cestopisné, staropražské motivy i závěrečný

Konstantin Biebl (poslední
fotografie před smrtí)
s Františkem Branislavem,
1951



Úryvek z básně
Vítězslava Nezvala
Rozloučení
s Konstantinem Bieblem,
Nový život 1951

**Ach, Kosťo, škoda, věčná škoda,
žeš šel jak laň na jejich hon,
žeš neřek, jaký červ tě hlodá,
žeš nezved prostě telefon!**

trojčlenný oddíl nazvaný Chrpy a města, jenž tvoří vedle titulní básně protiválečně zacílená Batavská slza a oslavná báseň na spartakiádu Sborový zpěv. Nezval se v této sbírce častěji uchyloval k pravidelnému verši a interpunkci a pokoušel se o poezii, která by svou věčností překonala jeho inklinaci k metaforičnosti uvolňující se z pout logiky. Vedle toho se ale pokusil v oddílu Romance a písňe o epickou tvorbu (v návaznosti na nerudovské Balady a romance),

v níž chtěl vyhovět dobovému myšlení, které epiku stavělo nad básnickou tvorbu lyrickou. Přesto je však stále možné sledovat básníkovu snahu uchovat si co nejširší prostor pro osobitý lyrický projev, pro „samoučelně“ pronikavou hru metafor, jejichž volnou jednotu zpravidla tvoří enumerace (postup pro Nezvala zvláště v tomto období příznačný). Namísto dřívější živelné radostnosti, která byla dychtivě otevřena pestrosti života lákavého i v jeho smutcích, tu ovšem nastupuje spíše dekorativní proklamace radosti.

Autonomnost poezie Nezval také hájil v řadě kritických vystoupení. Například v předmluvě k *Básnickému almanachu 1954* (1955) prohlásil: „Poezie nemá ráda, píše-li se pro ni zákony a nařízení, a přece podléhá, i když zdánlivě vymykajíc se jim, svým přirozeným zákonům jako člověk. Je těžko odhalit v ní jiný obsah, než jaký je v ní právě zformován jejími výrazovými prostředky, právě tak jako je těžko odhalit její formu mimo to, co má obsažného. Hádání o její smysl je stejně problematické jako hádání filozofů o smysl života.“ Nezval tak v první polovině padesátých let jako jeden z mála v rámci možnosti bránil avantgardní umění, připomínal významné osobnosti avantgardní tvorby a vahou své osobnosti byl oponentem triviálních koncepcí české poezie.

Básníkem avantgardního rodokmenu, který se po únoru 1948 snažil dát zcela do služeb rodící se komunistické společnosti a který současně těžce prožíval útoky mladých radikálů na odkaz meziválečného básnictví, byl **KONSTANTIN BIEBL**. Do sporů kolem Nezvalova Velikého orloje se Biebl zapojil obsáhlou básní s charakteristickým titulem Manifest Vítězslavu Nezvalovi. Báseň je ironickou invektivou nepřátelům „obtížné formy“ a „zhoubné fantazie“ a zároveň vyznáním, vášnivou obranou místa avantgardy v novém kontextu, k němuž se básník přihlašuje i novým vymezením role poezie: „Ano my chceme do rozhašeného vápna zedníkovi / Přilítí ještě konev poetického mámení / Aby při první ráně motykou do země viděl již nad sebou růsti krovy / A zvýšeným pracovním tempem doháněl své zasnění.“ Manifest Vítězslavu Nezvalovi se stal klíčovou básní Bieblovy sbírky *Bez obav*, která vyšla roku 1951, tedy jen několik měsíců před jeho dobrovolným odchodem ze života: nepochybně nejen pod vlivem vážné a bolestivé choroby, dědičných depresí, ale i v důsledku těžce prožívaných útoků na předválečnou avantgardu. Ostatní básně sbírky se však z krajní účelovosti formulované v Manifestu vymykaly. Básník v nich dal prostor své poetické inklinaci ke slovním hříčkám, k jednoduché, ale vtipné a vypointované metaforice, která se ovšem v závěrečných oddílech dostává do rozporu s patosem rozsáhlejších básní.

Bieblova poezie vždy více stavěla na viděném a osobně poznaném než na „poetickém mámení“ fantazie; stejně tak je tomu v prvních dvou – ještě předúnorových – oddílech sbírky, které přinášejí teskné asijské reminiscence a evokují mimo jiné i dávné autorovy vzpomínky na dobu, kdy bojoval jako voják za první světové války. Poúnorové básně však na osobní empirii téměř

rezignují, jsou založeny především na hře s významovými posuny, které tu jsou dány do služeb socialistické vize nesmlouvavě a explicitně dotažené do polarity kladu a záporu. Jakkoli sbírka zahrnuje i dobově příznačný žánr obdivných portrétů (spisovatelů Viléma Závady, Marie Pujmanové a Františka Hrubína, ministrů Zdeňka Nejedlého, Václava Kopeckého a Josefa Plojgara), spíše než jako agitátor a hlasatel všeobecné radostnosti života osvobozeného od kapitalismu se v ní autor – svou povahou citlivý a plachý melancholický básník – prezentuje jako polemik. Ve snaze najít ztrácející se vnitřní rovnováhu a přesvědčit sama sebe v ní polemizuje nejen s literárními soupeři, ale i s pochybujícím malířem nebo s mondénní slečinkou



Vilém Závada

v tramvaji, jíž nabízí dvě možnosti toho, „co by mělo být“: buď začít pracovat, nebo skončit ve Vltavě. Výraznou část sbírky tvoří poezie zacílená proti zahraničním „válečným štváčům“; básník v nich vyhrocuje své někdejší sociální inkektivy v projevy nenávisti k americkému imperialismu.

Spojnicí mezi normami rodící se budovatelské kultury a starší tvorbou VILÉMA ZÁVADY se stalo autorovo sociální citění. Závada, který mezi válkami od výchozího vlivu poetismu dospěl až ke dramatizujícímu tragismu a niternosti motivicky vyrůstající z básníkovy sepětí s rodným Ostravskem, s jeho drsnou přírodou, obludným prostředím hornického a průmyslového centra a svízelným, až krutým životem v něm, se však musel vyrovnávat se závazností zcela jiného konceptu poezie a také s odlišnou interpretací ostravského prostoru, který se v dobové propagandě proměňoval v „ocelové srdce republiky“. Básník, jenž dosud vnímal soudobou civilizaci převážně v rovině apokalypsy, tak na sebe vzal úkol vyjádřit optimistickou perspektivu společnosti a zachytit proměnu světa i lidské práce. Titulní báseň jeho sbírky *Město světla* (1950) proto staví na symbolicko-alegorickém srovnání dvou měst a dvou životních pocitů: bývalého, starého města životní beznaděje a nově budovaného „města světla“, jehož výstavba se pro tvořivé a pracující stává životní nadějí. Stejná polarita pak určuje i celou sbírku, jež od tragických obrazů rozkladu kapitalistického světa míří k optimistickým vizím nového člověka a světa, přičemž básník usiluje rovněž o zjednodušení a zmelodičtění svého výrazu.

Kostling se kápi
 Kostling kra' mě'ho dne
 Kordue' pa'e
 kyzbél' un' tura
 uody' jak' zeleto
 lide' blubinu'
 lide' povukou'
 ukelue' p'ena -
 ohe' olizuje' a ty

v životě jako ve vládku
 někdo jde
 kra' v mě'ru p'rdy
 d'va' se ne mě'ru do p'radu
 p'ny' se mě'ru
 up'ide' p'na' do zadu

vlády' dech' věky
 v lahote' h'he' p'na' se na'boj'ú
 d'v'él' se v leme' uo're' o'el'
 v y'huu' l'ite'v
 p'ena' se resouva' p' uo'ha'na
 i d'ny' mě'n'ly' na' k'ídlo
 vě'ne' o'ose'ne' o'ú' r'eu

d'ive' usmě'ly'
 se v'by'ú'el' v'ele' ne' y'ú'
 z'vhy' p'ena' jako skaly
 odr'hél'vat' je

horu'it'
 bl'eu' o'tev'á'ou' ka'mene'u
 lide' pl'e'ú'ata - pl'ú'ky - ú't'ky
 pole'bat' z'm
 hu'v' p'ú'vody

Rukopisný
 básnický náčrtek
 Viléma Závady
 z 50. let

Příkladem toho, jak do Závadovy poezie vstupovala budovatelská motivika hrdinů práce a jak se souběžně zužoval její významový rozměr, může být srovnání básní Horníci z knihy Povstání z mrtvých (1946) a Havíři z Města světla. První z nich míří od obrazu země zkamenělé „v šachtách světél odsvícených“ k veršům „Hluboké šachty paměti mé, / kostnice přátel, žen a dívek, / zemřelých bez hlesu!“ Od osobních žalů a provinění pak postupně – za neustálého metaforického prolínání jevové a duchovní roviny – dospívá v reflexi až k hromadným hrobům padlých vojáků a k závěrečnému básníkovu sestupu do hrobů-šachet „pro všechny životy obětované“, „abych zas zemi jejich duši navrátil“. Druhá báseň naopak obdobnou paralelu formuluje bez komplikovaných odboček a s jednoznačnou „přesností“: „My však začínáme též těžít / z vlastních svých šachet slunečných.“

Sociální citění Závadu nejednou vedlo k připodobňování lyrického hrdiny těm, o nichž psal. Extrémní podoby jeho pouónorová poetika prostoty dosáhla ve sbírce *Polní kvítí* (1955), v níž se snažil důsledně naplnit požadavek lidovosti a srozumitelnosti poezie pro široké vrstvy. Snaha napodobit přístupnost lidové písně jej však dovedla k řfkankovitosti, která způsobila, že jeho příznačné kontrastní básnické vidění světa zplanělo v lapidární verše typu „Zlaté ruce, zlatou duši / v černé bluze má náš lid“. Z vlasteneckého a budovatelského sebeuspokojení sbírky vybočuje pouze oddíl milostné poezie: několik básní, které tu v postavách žen sledují lásku spjatou s bolestí, připomíná, že Závadovo odhalování jednoty kontrastů působilo zvláště tehdy, těžilo-li z jeho trvalé schopnosti vcítit se do situace druhých.

■ Seifertův básnický příklon k intimitě

Příležitostí pro odsudek staré poezie se pro mladé radikály stalo také vydání *Písně o Viktorce* (1950), básnické skladby JAROSLAVA SEIFERTA inspirované Babičkou Boženy Němcové. Osu lyricky pojatých scén ze života Viktorky tu utváří napětí mezi vzýváním lásky a „temnou silou“, která vnáší tragický rozměr nejen do hrdinčina osudu (dovádí ji „až na kraj pekel“), ale i do osudu samotné Němcové. Ta přichází jako malá dychtivá Barunka k Viktorčině rakvi, aby se později také stala tou, která „za láskou půjde, neboť bez ní / je život troškou popele“.

V atmosféře volání po poezii časové a aktuální vybočovala Seifertova báseň již tím, že šlo o intimně laděnou poezii a také svým zájmem o ne zcela jednoznačnou literární postavu. Básníková melodická, osobní, citově horoucí a umělecky virtuózní výpověď vstoupila do kontextu budovatelské literatury a kultury, pro niž byla charakteristická intenzivní snaha takovéto osobnosti interpretovat jako přímé předchůdce tvorby současné, ba dokonce jako bojovníky za přítomnou sociální změnu. Jeho básni přitom nejenže takovéto téma zcela



Přebal Jiřího Trnky, 1954

chybělo, ale dokonce v ní s přerodem Barunky v budoucí „smutnou paní s vráskami v tváři povadlé“ motiv lásky ustoupil tématu stáří, rozčarování a životní skepse, vrcholící až v posledním verši, v němž rezignující spisovatelka „vlastně už na nic nečeká“. Píseň o Viktorce byla proto radikální kritikou razantně a exemplárně odmítnuta a mladým kritikem a básníkem Ivanem Skálou prohlášena za „cizí hlas“, jehož autor nepatří nejen do české literatury, ale do literatury vůbec: „nihilismus, čišící z jeho veršů, je cizí našemu lidu“ a takový autor „nemá práva zneužívat čestného titulu básníka“ (Tvorba 1950, č. 12).

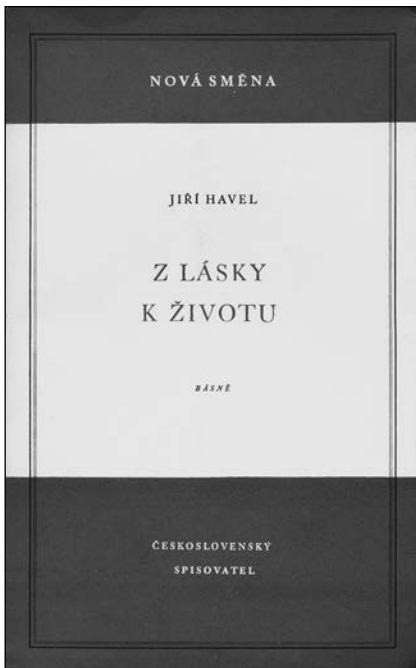
Kampaň proti Písni o Viktorce Seiferta na čas vyloučila z veřejné činnosti, takže jeho další sbírka mohla vyjít teprve ve chvíli, kdy prvotní radikalismus částečně ustoupil. I čtenáři sbírky *Maminka* (1954) byli ovšem vtaženi do zásadně jiného

světa, než jaký vládl v tehdejší poetické produkci. Oficiální ocenění této sbírky udělením Státní ceny v roce 1955 již bylo dokladem dynamických proměn dobové atmosféry.

Básník se opět obrátil k intimnímu tématu, k citově naléhavým vzpomínkám na matku a na proletářské dětství prožité v prvních letech dvacátého století v pražském Žižkově. Jestliže jeho vzpomínky byly téměř vždy zaujaty tím, k čemu měl bytostně kladný vztah, o Mamince to platí neméně: obraz básníkovy dětství a domova je tu přes různá protivenství a motivy sociální bídy prodchnut blaženou harmonií. Konkrétní obraznost básníkovi umožnila evokovat různorodost dětského světa, v nejlepších básních spojenou s dychtivými, zpola nechápavými chlapcovými průhledy do záhad života, především do tajemství lásky a vlastních zmatených citů. Seifertův svět vzpomínek bývá osobní ve velmi úzkém smyslu, v Mamince i v jiných svých dílech nejenže ze vzpomínek těží, ale zároveň je činí také předmětem básně, píše o svém vzpomínání, které mu připadá tím blaženější, čím trpčí je přítomnost. Vzpomínka se tak pro něj stává osvědčeným útočištěm básnické ryzosti i únikovým zátiším.

■ Vítězící revoluce očima mladých

Diferenciace básníků avantgardy tváří v tvář rodící se poetice budovatelské kultury ukázala, že základním projevem proměny společenské funkce poezie v prvním poúnorovém období byl především tlak na to, aby poezie jasnou a obecně srozumitelnou formou přesvědčovala adresáty o výhodách nového společenského systému a vtahovala je do boje za něj. S nadšením tuto politikou výzvu přijali mladší básníci, kteří se pro první poúnorová léta stali reprezentanty literatury přímočaře realizující dobová schémata. Z nejmladších, často označovaných za generaci svazáků, lze k tomuto básnickému okruhu počítat ty, kterým v únoru 1948 bylo mezi dvaceti až pětadvaceti lety: Pavla Kohouta, Stanislava Neumanna, Jana Šterna, Jiřího Václava Svobodu (*Pro radost*, 1949; *Přes kameny*, 1954) a Jiřího Havla, autora, jehož k literatuře přivedla akce Pracující do literatury (*Cestou vzhůru*, 1950; *Z lásky k životu*, 1951; *Víno domova*, 1954). K starším ročníkům (1919–22) patřili Vlastimil Školaudy, Ivan Skála, Michal Sedloň (*Strážné ohně*, 1955), Ivo Fleischmann (*Píseň velikého jara*, 1953), Jindřich Hilčr (*Jarní země*, *Píseň o věrnosti*, obě 1951), Pavel Bojar (*Mladost světa*, 1950; *Hlavou i srdcem*, 1952) a také Oldřich Kryštofek, jehož časopisecky publikovaná poezie vyprovokovala Konstantina Biebla v básni Manifest Vítězslavu Nezvalovi k označení jejich autora za výrobce „na rudo



BUDE NÁM DOBRĚ

Široké lány novým jarem voní,
prohřátým teplem lidských úsměvů.
Hospodář moudrý k brázdám hlavu kloní
a s traktory, jež vrývají se do nich,
teď mladistvě se dává do zpěvu.

Už příští zrno těžká ve své dlani
a teplým zrakem hledí na děti.
Dnes ví, že stejně jako na Kubani
i náš klas roste k bohatému zrání –
že život náš se k slunci rozletí.

Ukázka z knihy dělnického autora Jiřího Havla, 1951

natřených zmetků“. S publikujícími básníky starších generací všechny tyto autory spojovala víra v budoucnost, která měla být naplněním ideálu dokonalé společnosti, a s tím spjaté přesvědčení o historickém významu přítomnosti jako zásadního dějinného předělu. Odlišovalo je naopak to, že se nemuseli složitě vyrovnávat s vlastní básnickou minulostí a vzpomínkami na svobodu umělce, o kterou bojovala avantgarda. Nejmladší básníci byli prakticky bez paměti, ti o něco starší pak byli schopni se jí lehce vzdát a odříci se své nedávné fascinace velkými vzory, zejména Františkem Halasem.

Jednoduchým představám o proměně světa i poezie odpovídala i sama básnická tvorba, v níž se euforie budovatelů a obránců nového světa spojovala s představou poezie jako účinné formy politické agitace. Psaní na společenskou objednávku se stalo běžným požadavkem doby. Důsledkem pak byla trivializace tvaru, zploštění básnické myšlenky na frázi a také posílení dominance tématu. Prostřednictvím veršů, které ovládly zejména noviny a další publicistická periodika, se přitom velmi rychle utvářela a ustalovala škála vhodných tematických okruhů, schematicky fungujících jako zřetelný signál autorova přihlášení se k socialistické poezii. Základní tematický rejstřík angažované poezie první poloviny padesátých let byl úzký: oslava vítězné revoluce a politiky komunistické strany, hold Stalinově osobnosti a dalším zasloužilým revolucionářům, láska k socialistickým zemím, boj za mír a protiválečné téma, patos budování socialismu. Tematické okruhy intimní, milostné a přírodní poezie byly v této tematické hierarchii pokládány za únikové a společensky méně hodnotné.

Svět, který takovéto verše měly adresátovi sugerovat, byl jasně rozvržen a vyprojektován, byl přehledný a definitivní ve své hodnotové hierarchii, racionální a zákonitý ve svém vývoji. Nebylo v něm místo pro iracionalitu, improvizaci, fragment, náhodnost, pro existenciální, spirituální a metafyzický rozměr člověka, pro tajemství vnitřní skutečnosti, subjektivitu a individualitu, pro fantazii. Osobnost básníka byla odsunuta stranou natolik, že se ztrácely zásadní rozdíly mezi autory. Snaha po masovém přijetí a „lidovosti“ ovlivnila výběr „sdělných“ žánrů a básnickou autostylizaci. Příznačné byly stylizace lyrického subjektu do podoby patetického rétora, lidového tribuna, barda kolektivní víry či žalobce odsuzujícího nepřítel.

Pro tvarové směřování poezie padesátých let byl přitom charakteristický paradox mezi stylizací básníka jako bojovníka za nové a revoluční a faktickým návratem k vyjadřovacím prostředkům v podstatě starým a konvenčním, kořenícím v poetice devatenáctého století. Důraz na obecnou srozumitelnost vedl k tomu, že poezii tohoto typu chyběl vnitřní rozměr, tj. subjektivní poloha vyrůstající z neopakovatelného individuálního zážitku a osobitost výrazu.

Charakteristickým rysem ve formální výstavbě básní této doby je tak „řídký“ básnický text: básně nejsou budovány na nezvyklém obraze, originální metafora je vzácností, prosazují se spíše metonymie a přirovnání, které však fungují

mnohdy jako zkonvencionalizované poetismy, přímé pojmenování převažuje nad obrazným. Typická je nadvláda vázaného verše, rytmicky i rýmově pravidelného, tradiční stylizace a písňové intonace. Ze strofických útvarů získalo největší oblibu čtyřverší, ladící jak s melodikou lidové písně a apelativní formou agitky, tak i s výrazovou přehledností, sdělností a sémantickou uzavřeností, ke které poezie této doby tíhla. Jednoduchost, přehlednost a definitivnost významového a veršového členění patřily k dobovému básnickému kánonu. Přemíra rétorických figur posilovala mluvní, apelativní charakter této poezie, perifrastické obrazy zase sloužily k poetizaci banálních skutečností nebo k zastírání skutečností podstatných.

Příkladem spisovatele, který se záměrně dal do služeb strany a naplno realizoval preferované literárně-politické normy, může být nejproduktivnější autor ze sledovaného okruhu, VLASTIMIL ŠKOLAUDY, básník, který debutoval sbírkou poezie z dob protektorátu (*Žáry*, 1945) a od února 1948 do proměny společenské a kulturní situace v polovině padesátých let vydal dalších šest básnických knih. Časovost Školaudyho básnických sbírek naznačuje již sémantika jejich názvů, která svým způsobem kopírovala dobové proměny atmosféry. Od *Písně domova* (1948), v níž vedle tomanovské inspirace vystupují zejména proklamace víry v život a křečovitá poetizace reportážních postřehů, básník míří ke sbírce *Dozrávajícím čas* (1948), vyjadřující pocit jistoty z rodícího se nového světa a jeho zákonitého vítězství na celém světě. Sebejistotou budovatele a obránce socialismu jsou prostoupeny také sbírka *Hlas doby* (1950) a rozsáhlejší báseň *Ve jménu života* (1953), zatímco sbírka *Úsvit* (1954) obsahuje také oddíl intimnějších veršů a poezii psanou pod dojmem úmrtí Stalina a Gottwalda.

Přes tyto dílčí posuny v čase však Školaudyho poezie byla především výrazem obecnější dobové poetiky a jejích konstant. Snaha o „myslově materialistickou“ tvářnost se vážala na převážně neproblematický, deklamační tón a na variování stále stejných ideově příkladných témat. Školaudy a s ním ostatní básníci daného okruhu i autoři z jiných generačních vrstev preferovali básně, které přímočaře, publicisticky, velmi často jednoduchou rýmovanou písňovou formou oslavovaly revoluci, vítěznou dělnickou třídu, komunistickou stranu a její vůdce a bojovníky. V jejich tvorbě byl produktivní zejména žánr oslavných básnických medailonů a básní psaných na počest výročí, sjezdů a stranických zasedání. Jiný tematický okruh utvářely básně vyjadřující radost z práce a její výchovnou sílu a také básně, jimiž autoři vyhlašovali svou příslušnost ke kolektivu těch, kteří v Československu i v zahraničí kráčí ke správnému směru. Sloky vyslovující nadšení z budování nových domů a továren a ze scelených lánů se tak propojovaly s verši vyjadřujícími lásku k SSSR, k Číně a ostatním socialistickým zemím. Důležitou součástí významové roviny této poezie však byly motivy a témata vojáků a jejich zbraní, tedy prvky připomínající nutnost obrany rodícího se komunismu, „boje za mír“

proti nenáviděnému imperialismu (v danou chvíli prezentovaného zejména válkou v Koreji).

Motivický rejstřík, jež takováto poezie s nemalou dávkou naivity užívala, byl existenčně spjat s pevným a uzavřeným hodnotovým řádem budovatelské kultury, který byl akceptován nejen autory, ale i mnohými adresáty jejich veršů, jež z jiné ideové pozice a z odstupu času většinou vyznívají až groteskně. Ve zkratce to demonstrují závěry dvou Školaudyho jarních básní: zatímco ještě předúnorový Sobotní podvečer ze sbírky *Dozrávající čas* vychází z osobního dojmu a ze vzpomínky („Jen ženy chodí zas bez punčoch / a jejich nohy jsou dráždivé, / stejně jak v dobách krize“), v pozdějším *Jaru* (Hlas doby) dostává snaha o ideově správnou pointu charakter nezáměrné parodie: „A hoch pod třešní hovoří / k své milé roztouženě. / Říká jí něžně do vlasů, / jež mají barvu topasů, / o údernické směně.“

Zornému úhlu zápasu o nový svět byla totiž podřazena rovněž tradiční témata lyrické poezie, součástí budovatelského světa se stávala přírodní a intimní lyrika. Zatímco pro první z nich byla typická poezie scelených lánů, lyrika milostná byla určována propojením erotického a politického naivismu, jenž lásku přímočaře spojoval se společenskými aktivitami a případné komplikace ve vztahu mezi mužem a ženou si připouštěl jen do té míry, do které byly řešitelné a překonatelné. Dokladem je sbírka JANA ŠTERNA *Volnost* (1949; rozšíř. 1950), jejíž autor vystupoval jako nesmlouvavý kritik starších básnických konceptů, zejména generace avantgardní, a do své prvotiny vedle starší tvorby zařadil především poezii, která měla vyjadřovat jeho spontánní přimknutí se k revoluci. Při četbě básně *Nevadí!*, jejíž jednotlivé sloky začínají verši odkazujícími k rejstříku politické publicistiky („Já vím, že my to vyhrajem“; „Já vím, že nikdy nezběhnu“; „Já vím, že stále mířím vpřed“), se čtenář až v závěrečné sloce dozví, že jde o lásku k zadané dívce. Ryze soukromá milostná krize je tu pojata jako součást zápasu o nový svět, s násilnou okázalostí je demonstrována snaha učinit soukromý osobní prožitek velkým celospolečenským tématem.

Křečovitost a frázovitost takovýchto veršů a naivita při svazování osobního s politickým od samého počátku vyvolávaly nejistotu, zda jde o tu nejlepší cestu k nové poezii. Pochyby vzbuzovalo zejména okouzlení tvůrců výrobním procesem, odborným výrazivem a pracovními stroji, které se měly stát aktivními spolutvůrci nového světa (zejména soustruhy, frézy, traktory, jeřáby apod.). Tato tematická orientace v poezii první poloviny padesátých let byla v dobové kritice označována jako tzv. frézismus. Pro politický význam, jaký se v té době přikládal poezii, je přitom příznačné, že i tímto „schematickým mašinismem“ – interpretovaným jako projev „levičáckého voluntarismu“ – v tvorbě nejmladších autorů se zabýval i IX. sjezd KSČ. Výraznou inspirací pro mladé autory přitom byl S. K. Neumann (jemuž v roce 1950 posmrtně vyšla reedice Rudých zpěvů z období proletářské poezie rozšířená o pozdější autorovu agitáční tvorbu).

Na předním místě mezi mladými radikálními autory stál ostatně jeho vnuk STANISLAV NEUMANN. Neumann usiloval o tvar delší lyrické poemy, k níž nacházel inspiraci především v pozdější tvorbě Majakovského (prezentované překladem Jiřího Taura). Jeho sklon k deklamaci se promítl do optimismem prosycené prvotiny *Sto deset procent štěstí z roku 1947* i do poemy *Píseň o Stalinu* (1949). Nadšenou oslavou nového života a jeho kolektivismu, odhodlaností k boji proti imperialismu a oddaností straně a jejím vůdcům je *Píseň o lásce a nenávisti* (1952). Jedním z důležitých motivů nejen této sbírky, ale i řady dalších knih jiných autorů je utváření nového vztahu mezi lidmi a partnery tak, aby i vztah muže a ženy nabyl nového, soudružského rozměru. V jednom ze zpěvů poemy prosí dívka svého milého-pohraničnicka za odpuštění, že jí bylo k pláči líto, když za ním přijela a nesetkala se s ním, protože musel do služby. Ujišťuje ho však: „kdybys byl zaváhal – a chvilku jenom snad, / což bych tě vůbec mohla mítí ráda / a měl bys ty mne doopravdy rád?“

Jakmile pominula budovatelská fáze revoluce, většina básníků sledovaného okruhu upadla v zapomnění; mnozí z nich přestali publikovat, jiní se uchýlili k poezii pro děti. Do dalšího vývoje české literatury z tohoto okruhu výrazně zasáhly jen tři osobnosti: Ivan Skála jako stranický a svazový funkcionář (a z toho titulu i protežovaný básník), Jiří Fried a Pavel Kohout pak jako autoři, kteří se realizovali v jiných literárních druzích.

Jestliže se jméno IVANA SKÁLY neobjevilo v žádné z kampaní proti frézismu či mašinismu, nebylo to dáno ani tak charakterem jeho tvorby, jako spíše výsadním postavením kritika a redaktora kulturní rubriky Rudého práva. Jeho poválečný debut *Křesadlo* (1946) jej přitom představil jako autora, který byl z mladých autorů snad nejvíce zasažen poezií Halasovou a Závadovou a jejich subjektivismem v rovině tvarové i v inklinaci k temným stránkám lidské existence. Pro následnou sbírku *Přes práh* (1948) je pak symptomatické, že autor od veršů bolestných úporně míří ke křečovitým optimistickým proklamacím a od úsilí o složitější sémantickou stavbu k triviální, bezmála vzorové realizaci schematické normy. Ve sbírce *Máj země* (1950) tak jeho poezie nabývá podoby pouhé deklamace zveršovaných hesel a tezí. Obdobně je tomu i v následné dvoudílné poemě *Fronta je všude* (1951), která spojila téma války v Koreji a hrdinství korejského lidu s proklamací velmi často opakované představy celosvětového boje za mír, který je veden i na domácí „frontě“ pomocí zvýšeného pracovního úsilí a kvantifikován množstvím vyrobené oceli a postavených vysokých pecí: „Pohled u nás: / Za vlast – / tuna. / Za mír / tuna. / Za Stalina – / tuna. // Za štěstí dítěte tvého – / besemerovku. / Za Stalina – / martinek stovku. / Stalin je s námi; my s ním. / Fronta je všude.“

Sbírka *Rozsvícená okna* (1954) pozdějšího prozaika a filmového scenáristy JIŘÍHO FRIEDA se od ostatní poezie tehdejších mladých budovatelů odlišuje výraznějším předělem mezi verši osobně založenými a politicky angažovanými. Snaha básnický vykreslit výjev ze všedního života se v jejím průběhu nečekaně



Pavel Kohout s Alenou Vránovou

láme do oficiálního optimismu, aby pak v posledních oddílech nad básnickovými zážitky převážily nenávidné útoky proti reakcionářům domácím a především americkým.

PAVEL KOHOUT dosáhl v následujících letech jako dramatik i prozaik širokého domácího i zahraničního ohlasu. Byl ovšem spisovatelem velmi úspěšným již od svých básnických počátků. Někdejší popularita jeho optimistických veršů, které patřily mezi nejčastěji recitované, potvrzuje nevynucené nadšení, patrné u velké části svazácké generace vstupující do života ve jménu komunismu. Ve své prvotině *Verše a písně* (1952) Kohout překonal publikované verše vrstevníků básnickou spontaneitou, veršovou obratností a rýmovým bohatstvím. Jinak ovšem sbírka opakuje tradiční tematický reper-

toár: od reminiscencí na válku přes bojovné budovatelské odhodlání až po verše oslavné. Jestliže Kohout prošel i generačně závazným vlivem Majakovského, bližší mu byli jiní sovětsští autoři: Michail Isakovskij, autor folklorně stylizovaných veršů o sovětském venkově, s jehož nejznámější sbírkou má Kohoutova prvotina shodný titul, a zejména Stěpan Ščipačov, pod jehož působením sílilo Kohoutovo vzývání mládeže a lásky. Kohout však vyšel vstříc i aktuální poptávce po masových písních a výslovně se přihlásil k milostným anekdotám ruských lidových častušek.

Ve sbírce *Čas lásky a boje* (1954) je Kohoutova spontánní rétorika již oslabena, jednotlivé básně jsou promyšleněji komponovány se zřetelem k ideové pointě a zpravidla ilustrují předem danou tezi. Běžný okruh budovatelských témat byl modifikován autorovým působením v armádním tisku a tím i větším zájmem o vojenskou motiviku, ale také jeho četnými cestami do zahraničí, na mezinárodní konference a festivaly. Součástí normy byl ale například i smutek nad smrtí Stalina a Gottwalda, přičemž dobová kritika zdůrazňovala autorovu schopnost vyjádřit tyto tragické události bez ztráty optimistického horizontu („Sblížili nás na věky svým životem, / spojili nás na věky i smrtí“). Příkladem typické stavby Kohoutovy poezie z této sbírky je báseň *Čas lásky*, která je budovaná jako básnickova prvomájová promluva ke Karlu Hynku Máchovi končící konstatováním, že nyní „celý rok je lásky čas“. Obdobně v básni *Příteli* někde ve

světě autor soucítí s těmi, kteří vědí „Jak těžké musí být – hladová ústa líbat“, aby posléze dospěl k vypointované výzvě: „Sám musíš připnout svému srdci křídla / a prosekat mu cestu na rozjezd! // Já začal už. Ty také začni, / aby se zrodil věk, můj přáteli, / v němž bychom byli jenom lásky lačni...“

Kohout se stylizoval do role mluvčího generace, před níž doba vytyčila náročný úkol bojovat se zpátečníky i s vlastní slabostí o nového člověka a jejíž boj se neobejde bez obětí. V básni *Noc čekala dusná, bolestínská* se zpovídá z utrpení, které jemu a jeho ženě způsobovala neustálá loučení před zájezdy do zahraničí: „Veliký je svět – a jeho zraní / mnoha sil i obětí si vyžádá.“

Charakter i popularita Kohoutovy rané básnické tvorby ji předurčily k tomu, aby se v roce částečného uvolnění 1954 v rámci rozsáhlých diskusí o charakteru, funkci a poslání poezie stala symbolem, předmětem ostrého odsudku Jana Trefulky (→ s. 154, kap. *Myšlení o literatuře*), který poukázal nejen na její frázovitost, ale i na fakt, že se Kohout, který skutečnost vidí a zobrazuje povrchně, „jakoby z pódia, na němž vystupoval se souborem“, stal spolutvůrcem, produktem i obětí daného kulturně-politického prostředí.

■ Budovatelské okouzlení tvůrců starší a střední generace

Nemalou přitažlivost měly ideje kumunismu nejen pro bývalé avantgardní básníky a básníci svazáky, ale i pro řadu dalších autorů rozmanitého věku. S budovatelskou poetikou se tak poezii intenzivněji věnovala rovněž MARIE PUJMANOVÁ, tedy autorka blížící se na konci čtyřicátých let již šedesátce. Jakkoli byla považovaná především za prozaičku, již dřív se obracela k subjektivnější básnické tvorbě, a to především v okamžicích, kdy chtěla vyslovit svůj intenzivní vztah k vlasti a Praze, rodině a dětem nebo radost z osvobození. Stejná potřeba vyslovit cit určila i její verše poúnorové, jak je ostatně patrné již z názvu sbírky *Vyznání lásky* (1949), která začíná verši opěvujícími novou socialistickou přítomnost domova a statečnost polského a bulharského lidu, aby pak v hlavním oddíle vyslovila emoce vyvolané cestou do Sovětského svazu. Tvárně, citově a myšlenkově nekomplikovanými, obratně rýmovanými chvalozpěvy proniká ženská něha, kontrolovaná ovšem autorčiným intelektuálním odstupem. Napětí mezi optimismem a stále se vracejícími obavami z možných válek, jakož i motivy sepětí domova a přátelské ciziny, které je dáno stejným společenským cílem, určilo i charakter „veršů z domova a ze světa“ *Miliony holubiček* (1950), poezie vzniklé na základě několikaměsíčního pobytu v Číně (*Čínský úsměv*, 1954) i autorčina vyznání rodnému městu (*Praha*, 1954).

Téma optimistické radosti dalo titul sbírce JANA PILAŘE *Radost na zemi* (1950). Pro básníka, který ve svém vývoji prošel nejen fází veršů vyjadřujících lásku k ohrožené vlasti, zemi a krajině, ale během války i spirituální inspirací poezií úzkosti a později inspirací Halasovou básnickou konkrétností, tato sbírka

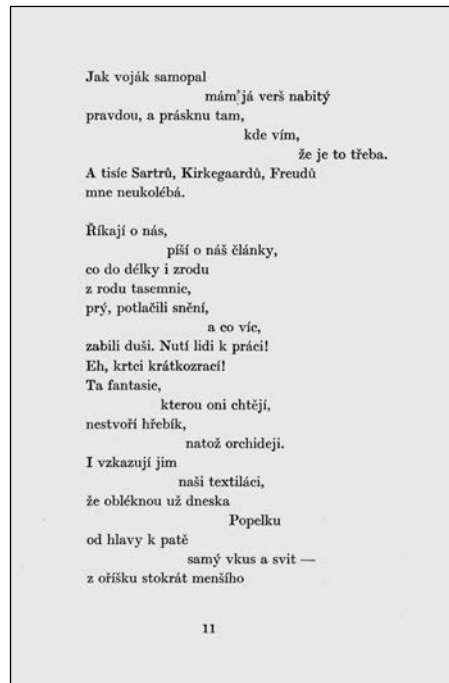
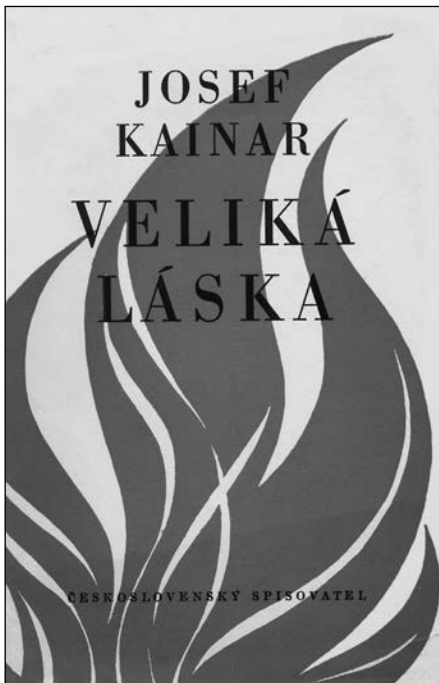
znamenal zásadní přelom a příklon k budovatelské poetice včetně jejích závazných žánrů (verše věnované IX. sjezdu komunistické strany, únoru 1948 nebo „družbě všech bojovníků za světový mír“). Obrazy radosti a štěstí, přinášeného novou společností a především spoluúčastí na jejím budování, jsou u Pilaře vázány hlavně na motivy proměny vesnice a jejího združstevňování a spojeny se záměrem dát nový smysl tradičnímu tématu vztahu mezi člověkem a přírodou: proměna přírody se tu má stát součástí společenského pokroku, jehož je člověk nositelem. Povšechnou oslavou „mých Čech krásných“, v nichž „k slunci vstává člověk“, je následující sbírka *Hvězda života* (1953), doplňující básníkovu tvorbu o tematiku průmyslového Ostravska či o tehdy oblíbené medailony čelných představitelů strany a kultury.

Výraznou motivickou proměnou a umělecky nešťastným přehodnocením v duchu nových dobových požadavků prošla tvorba JOSEFA KAINARA, jehož Nové mýty patřily v poválečných letech k nejméně výrazným dílům umělecky průbojné Skupiny 42. V roce 1950 publikoval sbírku *Veliká láska*, která přinesla básně svědčící o básníkově snaze za každou cenu zásadním způsobem proměnit skeptické a místy až drasticky kruté ladění své dosavadní poezie. Ve verších, inspirovaných apelativností a agitační naléhavostí Majakovského, svedl zápas se svým původním životním pocitem: oddělil jej od sebe, zobjektivizoval a zaujal k němu ostře kritický odstup. Vstupní programovou básní *Fantazie* obrátil svůj pesimismus a dřívější nelítostnou deziluzivnost své poezie naruby a prohlásil je za pózu kavárenských intelektuálů a „básníků-pěstitelů umělého žalu“, kteří nejsou schopni vnímat skutečnou realitu: „A parfém zmaru / do nosu stoupl básníkovi tak, / že necítil / zrod nové mízy, / vůně nových sil.“ Jestliže rozsáhlé polemické básně první části sbírky (psané převážně ještě před únorem), byly navzdory jejímu titulu stále ještě založeny na zhnusení ze světa, tento svět již byl klasifikován jako svět starý a historicky odsouzený k zániku. Mnohorozměrné rozčarování individua se proměnilo v deklaraci nenávnosti vůči zanikající společenské třídě: „Já jaksí pochopím, / že v šeru budoárů / mívala kůže / buržoazních žen / modravý nádech / hniloby“; „to hnila doba! / Svět byl postižen / ekzémem měšťáctví.“ Při formulaci tohoto odsudku přítom Kainar využil metody sugestivních detailů, názorných, kontrastně vyhocených metafor a básnické polemiky s ideovými protivníky. Svě odhodlání k boji pak vyhlásil slovy: „Jak voják samopal mám já verš nabitý / pravdou, a prásknu tam, kde vím, že je to třeba. / A tisíc Sartrů, Kirkegaardů, Freudů / mne neukolébá.“ Druhou polovinu sbírky pak už jednoznačně ovládl pocit radosti a výslovná konfrontace odsuzované minulosti s radostnou přítomností.

Odlíšným způsobem se Kainar pokusil navázat na svou starší poetiku v následující sbírce *Český sen* (1953). Jejimi ústředními tématy jsou národ a vlast, vymezené jako harmonizující mytická veličina sjednocující přítomnost s minulostí. Již v titulní básni s motivem spícího dítěte, „budoucího bohatýra“, jsou radostná přítomnost a rodící se budoucnost včleněny do monumentální

perspektivy „českého snu“, jenž „roste časy všemi“ a je veden – jak to zde reprezentuje především husitství – „starou českou vírou, / že nelze člověku se smířit / s útiskem“, zvláště cizáckých mocipánů. Sbírku prostupuje takřka obrozená idealizace lidu jako nositele společenského pokroku a revoluce, tedy pojetí dějin a vlastenectví, jehož ideového tvůrce tu ostatně Kainar oslavil v básni Krajinou Zdeňka Nejedlého. Po stránce tvarové tento návrat k duchovním kořenům národa nabył podoby částečného příklonu k lidové písni a básníkovy snahy transponovat do přítomné doby rozmanité folklorní motivy („co Jánošík tu kdysi tancoval, / tancují chlupci / z továren a dolů“).

Všeobecný optimismus vítězíci revoluce se stal svodem také pro OLDŘICHA MIKULÁŠKA, Kainarova kolegu v brněnském deníku Rovnost a jednoho z nejnadějnějších básníků, publikujících po únoru 1948. Mikulášek sice zcela nepřijal účelové pojmání poezie a ve sbírce *Horoucí zpěvy* (1953) se dokonce básní Rozhovor odvážil opatrné polemiky s odmítáním „temných“ veršů, nicméně sbírka převážně hymnicky laděných veršů zpracovávala obligátní dobová témata. Od většiny tehdejší básnické produkce se lišila osobitějšími metaforami a nápaditějším způsobem překrývání tezovitosti, případně básníkovou schopností organičtěji propojit například působivou milostnou báseň s motivem „nevýslovného teskna dalekých spáleníš“ v bombardované Koreji. Výrazněji uplatnil Mikulášek svou osobitost v následující sbírce *Divoké kačeny* (1955),



Ukázka z knihy Josefa Kainara, obálka Josef Paukert, 1950

ačkoli i v ní svou obraznost jen výjimečně osvobodil natolik, že plně ovládla celou báseň. Sbírka obsahuje řadu pasáží svébytné poezie, jejíž působivost je založena na konfrontaci konkrétních dvojznačností, na nevšedním obrazném výkladu všedních jevů. Celkový ráz sbírky ovšem nadále utvářely motivy cílevědomé bojovné odhodlanosti, optimismu, obrany míru či oslavy práce a lidu. Takové verše se zde objevují v několika doširoka rozmáchnutých skladbách, zejména v úvodní Písni života, nebo v tehdy velmi oceňované básni Tráva, v níž je motiv trávy – symbolu nezničitelnosti života – s patosem, ve kterém sice nechybí „temné žaly“, rozvinut v myšlenku, že nyní, kdy „den nový z hrobů starých vstává [...] vše je – velikost a sláva“.

■ Verše první nejistoty vítězů

Vyhraněně budovatelská poetika byla záležitostí převážně let 1948–53. Angažovaná politická lyrika této doby byla však pro svou monotónnost, schematickou jednostrannost a proklamativnost záhy pocífována jako vnějšková póza a jako taková postupně kriticky odmítána a nově vydávanou tvorbou zvolna odsunována do zapomnění. Souběžně s tím, jak se život v nové společnosti pozvolna relativizoval a modifikovaly se také původní ideové jistoty tvůrců, docházelo k postupnému rozmývání normy a repertoáru závazných politických motivů a témat. Proces překonávání této svazující básnické normy úzce souvisel s proměnami politického a kulturního života, které vytvořily prostor pro osobitější a diferencovanější básnickou tvorbu vznikající od poloviny padesátých let a zejména po roce 1956.

Díličí kroky tímto směrem bylo možné pozorovat již dříve. Proklamativním gestem potřeby přehodnocení byla v roce 1953 prvotina MILANA KUNDERY *Člověk zahrada širá*. Sbírka, která nese výrazné stopy dobové poetiky, včetně vyhocené antinomie mezi harmonií domova a zahraničním „světem podlým“, zaujala především důrazem na výrazně osobní rovinu výpovědi tak, jak jej vyjadřovalo již její motto: „At už zpívá, o čem zpívá, / sebe básník zpívá.“ Velkou pozornost a osočení ze subjektivismu ovšem vzbudil především oddíl Polemické verše, jehož motto objasňovalo titul celé sbírky: „Vy, které na kříž frází / by chtěli přikovat, / volejte, křičte: Člověk / je nekonečný sad!“ V básni *Rozezpívejte, básníci*, celou svou duši pak patetická obrana znásilňovaného lidství ústí do výzvy nepokrytě směřující proti dobovým zvyklostem a jejich strážcům: „Je-li vaše hrud' socialistickou vírou naplněna, / zpívejte a neptejte se, co tomu říká ten či onen kaprál umění.“

Projevem postupné emancipace básněvého a intimního z všeobjímajícího diktátu normy byla i raná sbírka MIROSLAVA FLORIANA *Cestou k slunci* (1953) a sbírka *K jitrnému prameni* (1955), kterou se po jedenáctiletém odmlčení, během něhož publikovala jen verše pro děti, ohlásila JARMILA URBÁNKOVÁ. S žen-

skou citovostí a touhou po harmonizaci přináší autorčinu válečnou poezii, portréty žen podílejících se na „zázraku budování“ či básně o zahraničních soudruzích; její součástí je ale také rozsáhlý oddíl volně pojatých sonetů, který autorka věnovala své pozdní lásce. Milostný rozchod tu dal vzniknout ve své době zcela ojedinělým básním bolesti, které se ovšem také nevyhnuly téměř úporné snaze o harmonii, dosažitelné pouze v kontaktu s přírodou, a tedy neredukovatelné na společenský kontext. Sbíрка *Krůpěje* (1957) pak svědčí o autorčině milostné deziluzi, její převážnou část ovládá přírodní tematika objektivního charakteru, tentokrát konfliktněji pojatá, avšak opět s harmonickým vyzněním; ideologizující verše se tu objevují jen ojediněle.

Dobově velmi oblíbený žánr básnických medailonů umělecky přehodnotila MARIE PUJMANOVÁ v poemě *Paní Curieová* (1957), v níž propojila oslavu význačných osobností, v tomto případě význačné ženy-vědecké pracovnice, s poselstvím společenského pokroku. Skladba, v patetickém závěru poukazující na celospolečenský význam lásky („Na lásce, paní, stojí svět“), přinesla – oproti předchozím autorčiným sbírkám – složitější obraz světa a ženského citu a vedle dříve závazného pocitu štěstí nabídla i bolestnější citové polohy, v krajním případě obsáhle vylíčenou hrdinčinu trýzeň ze smrti milovaného muže.

Jestliže již sama realita života v nové společnosti básníky, kteří vědomě chtěli být hlasateli komunismu, silně znejistovala, pak odhalení vyslovená v roce 1956 na XX. sjezdu KSSS pro ně znamenala velký šok, který zasáhl i jejich tvorbu. Mnozí přestali poezii vůbec publikovat, jiní změnili literární druh (Pavel Kohout) a další se ostře postavili proti vlastním východiskům. Svazácký básník OLDŘICH KRYŠTOFEK tak postupně dospěl až k provokativnímu rozhodnutí učinit tématem sbírky *Modrá obloha* (1958) „soukromé radosti, žaly“ a také odhodlání: „Nebudu, nebudu tlampač.“

Rok 1956 zasáhl rovněž tvorbu dvou autorů, kteří po celou dobu existence socialismu v Československu patřili k předním literárním funkcionářům a reprezentativním představitelům socialistické poezie. Pod jeho vlivem opět začal usilovat o složitější básnický výraz JAN PILAŘ, který ve sbírce převážně přírodní lyriky *Strom se nepohřbívá* (1957) navázal na své čarkovské začátky a opěvování českého venkova a domova s jeho tradičními atributy. Ideologický základ Pilařovy poezie se zčásti modifikoval: například místo lásky ke Stalinovi tu již jde o „lásku k prostému člověku v sovětské zemi“. Obdobně je tomu ve sbírce *A cokoli se stane...* (1957), v níž se její autor, IVAN SKÁLA, pokusil méně násilnou formou vyjádřit svou politickou bojovnost a vyhraněnou stranickou. I v jeho tehdejší milostné poezii nabývá větší váhy smyslnost, objevují se v ní pocity bolesti a trpkosti, které jsou však v závěrečných pointách básní nakonec vždy překonávány. Jeho další sbírka *Ranní vlak naděje* (1958), která získala státní cenu, obsahuje na jedné straně ideologicky vyhocený oddíl s tematikou boje za socialismus a mír v nejrůznějších zemích světa (včetně odsudku maďarského povstání roku 1956) a na straně druhé řadu obrazně bohatých

a svěže neideologických básní, zvláště milostných či cestopisných. Básníkově okouzlení pobytem ve Francii a tamními dívkami přitom nezapře inspiraci Nezvalovou poetistickou metaforičností.

■ Možnosti intimní lyriky a hledání nových jistot

Již od okamžiku nástupu budovatelské poetiky byla vedle občanského patosu akcentována i tematika domova a rodného kraje, zprvu ovšem vždy s důrazem na její společenský rozměr a v sepětí s konceptem boje za novou společnost a proti vnějším nepřítelům. Zanedlouho se však v poezii objevila i snaha prostřednictvím intimních veršů a stále častějších návratů do krajin dětství,



JAN PILAŘ

Když básník dělá noviny, hobluje kopce v roviny a dle potřeby novin udělá kopce z rovin:	Kdyby mě chválili, budu je hanět, kdyby mě haněli, budu se klanět, oni mě nehaní, oni mě nechválí, nebudu hasiti to, co mě nepálí.
---	---

236

Karikatura
Viléma Reichmanna
s verši Jana Nohy,
Básnický almanach 1957

dospívání a prvních lásek obnovit lyrickou bezprostřednost poezie. Návrat k tradičním motivickým okruhům lyriky byl totiž jednou z mála možností, jak se pokusit ve vymezeném ideologickém rámci psát poezii, která by znovu postavila do centra pozornosti citově a obrazně neredukované bohatství světa lidské subjektivity. Přes výhrady části dobové kritiky, že soustředění na taková témata je z hlediska společenského bezcenné, okrajové či dokonce snad i ideologicky demobilizující, nástup intimní lyriky byl v průběhu padesátých let nepřehlédnutelný. Tendence k zobrazení důvěrně známého, blízkého a přehledného světa domova, rodného kraje, přírody a rodinného a milostného života směřovala k tónům osobní vzpomínky, k niternosti životní zkušenosti. Vedle postojů vyhoceně politických a občanských stavěla harmonii prostého lidského života, scelující jednotu světa a básníka, vnější a vnitřní reality.

Tyto snahy lze pozorovat v tvorbě většiny publikujících tvůrců, velmi brzy například u Vítězslava Nezvala (*Z domoviny*, *Chrpy a města*). Jedním z vrcholů této tendence byla Seifertova sbírka *Maminka*, obdobný návrat k jistotám domova a hodnotám národního bytí, třebaže často značně ideologizovaný, však lze najít i v Kainarově sbírce *Český sen* či v Zavadově *Polním kvítí* (1955), ve sbírce LADISLAVA STEHLÍKA *Voněly vodou večery* (1956) či v milostné a reflexivní lyrice JANA NOHY (*Moje sonety*, 1957; *Z lásky*, 1958; *Přes řeku*, 1960).

Pozitivní roli při prosazování tohoto typu důvěrné, citově naléhavé a neideologické lyriky sehrála na počátku padesátých let sbírka *Sloky lásky* (1952) ruského básníka Stěpana Ščipačova, kterého jako překladatel pro český kontext doslova stvořil Ladislav Fikar. Snivé, měkké, melodické a citové verše Fikarova převodu oslovily dobové čtenáře a staly se vzorem i politickým argumentem pro rozvoj intimní poezie padesátých let, nejenom pro Pavla Kohouta, který se k této inspiraci přímo hlásil.

Třebaže se od poloviny padesátých let trend k intimizaci a citové vroucnosti zřetelně projevil i u autorů původně budovatelsky sebejistých, jako byl například Vlastimil Školaudy (*U nás doma*, 1956), výraznější vliv na utváření nové podoby lyrické poezie měli ti autoři, pro které tato tendence znamenala osvobodivý návrat k vlastnímu lyrickému naturelu. Významně tak k obratu od obecných básnických floskulí a citové vyprahlosti tehdejší oficiální poezie k intimnímu lyrismu přispěla například poezie příslušníka wolkrovsko-nezvalovské generace FRANTIŠKA BRANISLAVA, básníka, jehož poměrně úzký tematický rejstřík byl založen právě na důvěrném, harmonizujícím a místy melancholickém vztahu k přírodě a k domovu. Jestliže Branislavovy starší sbírky *Milostný nápěv* (1951) a *Krásná láska* (1952) ještě charakterizovalo propojování obdivných apostrof domova, lásky a přírody s rétorismem a snahou vyrovnat se s ideologickými požadavky doby, ve sbírce *Večer u studny* (1955) se Branislav oprostil od služby ideologii, pokusil se navázat na písňovou intimní lyriku Sovovu, Tomanovu a Horovu a propojil obrazy proměn ročního koloběhu

s motivy milostnými: „Pak plna poupat byla země. / Chvělo se léto pod bělásky. / Svou hlavu naklonilas ke mně. / Tvá ňadra když jsem hladil, / jako bych nástroj ladil / pro nekonečnou píseň lásky.“ Základní okruh Branislavových motivů variuje také sbírka *Prsten na cestu* (1957).

Postupné uvolňování intimní lyrické noty z pout povinnosti psát politickou agitační poezii charakterizuje také tvorbu FRANTIŠKA NECHVÁTALA na jeho cestě od *Slov lásky* (1953) k rozsáhlé sbírce *Hojivá zřídla* (1957). Kniha shrnuje intimní milostnou poezii, válečné reminiscence a přírodní lyriku a představuje autora jako hymnického lyrika snažícího se extatickými obrazy oslavit mnohost životních podob. Vrcholem tehdejší Nechvátalovy básnické tvorby je sbírka *Zelená hudba léta* (1958), místy až do kosmického rozměru patetizovaná oslava přírody a erotické lásky: „Svět je mou nevěstou pod závojem svým bílým, / zvláště když má na jaře panenských ňader hroty. / Někdy mnou cloumá pláč a já zas hořce kvílím, / jsem drápy rozporů rván v kleštích nejistoty.“

Z dalších básnických knih, které obohatily tehdejší intimní lyriku o nové tóny, to byla především sbírka vyvážené, zralé a mužné poezie *Kniha milosti* (1956) ZDEŇKA KRIEBLA, který se touto knihou přírodní a milostné lyriky po desetileté odluce vrátil do poezie pro dospělé. Tematickým jádrem sbírky je dramatický rozpad milostného vztahu: klíčové téma tíživé milostné deziluze je rozehráno do bohaté škály pocitů, promítnuto do proměn roční přírody a objektivizováno v přesvědčení, že i smutná, tragická láska, plně prožitá, člověka posílí. Ve sbírce se objevuje i obrana čistého lidského citu, polemicky vyhocená proti dobovému pojmání poezie: „Jak za mých časů bude léto, / dva usednou tam ke mně v jeteli. / Užasnu: jak z kalných pověr zjasněli! / Úchylkou vpravo, vlevo nebude to – / nenutit lásce na hřbet tuny s ocelí, / být sebou sám a v dvou jak růžičky, jež kvetou. / Být krůpěj zástupu, zapadlá v jeteli.“ Holdem jihomoravskému kraji je Krieblova básnická skladba *Symfonie o Dyji* (rkp. 1954; 1959), která je hledáním životní rovnováhy uprostřed přírody a básnickou oslavou prostého lidství.

Dalším úspěchem intimní lyriky se staly tři sbírky KARLA KAPOUNA (*Velké objetí*, 1956; *Doma*, 1958; *Neodcházej*, 1958). Autor v nich zcela osvobodil cit i obraznost od jakýchkoli apriorních ideologických tezí. V jeho lehce improvizovaných popěvcích, průzračných a prostých verších, metaforicky bohatých a hravých, svět ztrácí tragiku a věci svou tíhu; autor se stává důvěrným průvodcem po drobných krásách přírodních a intimních dějů. Vzpomínka na vlastní dětství se mísí s reflexemi o životě a tvorbě, milostná poezie nabývá podobu dětského říkadla, je naplněna něžností a důvěrným tónem.

Básnickým návratem po téměř desetiletém odmlčení, věnovaném především tvorbě pro děti a mládež, je i rozsáhlý výbor z básnické tvorby KAMILA BEDNÁŘE *Dějiny srdce* (1957). I v tomto představení básnickovy tvorby z let 1946–56 se zřetelně posunuje dřívější Bednářův abstraktní patetismus směrem k intimní a komorní výpovědi a sílí role vzpomínky. Sedmidílná sbírka přináší

vedle intimní poezie přírodní lyriku, básnické návraty do doby osvobození i městské momenty všednodenních dějů.

Intimní poezie padesátých let naznačovala možnosti dalšího vývoje, byla posunem svou tematikou i citovou naléhavostí ve srovnání s jednostrunnou politickou lyrikou počátku desetiletí, vyznačovala se však také tendencí k harmonizaci a idylismu, obrazovou konvenčností a samo vůdčí erotické téma bylo často ztvárňováno s krotkým dobovým puritánstvím a nedramatičností.