

Poezie ve službách režimu

V té části české básnické tvorby, kterou normalizátoři na počátku sedmdesátých let ztratili a kterou chtěli svými mocenskými zásahy odsunout do zapomnění, lze pozorovat víceméně kontinuální rozvíjení poetiky a impulzů předchozího desetiletí. Naopak pro básnickou produkci, která se v této době proklamativně přihlásila do služeb normalizace, je charakteristická spíše diskontinuita vyplývající ze snahy normalizátorů změnit kulturní situaci a prosadit své pojetí světa, umění i poezie.

■ Na prahu normalizace

Normalizátoři si byli velmi dobře vědomi, že se vymezují proti klíčové části literární tvorby předchozího desetiletí, a proto se snažili do svých řad vtáhnout alespoň některé významné spisovatele, na nichž by mohli demonstrovat svou tezi, že opravdoví tvůrci zůstali komunistickému ideálu vždy věrni. Básníkem, který zemřel dřív, než mohl takovou roli naplno sehrát, byl Josef Kainar, předseda výboru připravujícího ustavení nového svazu spisovatelů.

Nejvýznamnějším básníkem, který svými postoji na začátku sedmdesátých let osobně podpořil normalizaci, byl VILÉM ZÁVADA. Pro nově utvořený Svaz českých spisovatelů se stal erbovní figurou, důkazem, že i mezi žijícími klasiky jsou ti, kteří nezdali. Jako autorovo přitakání nové politické situaci byla proto normalizačními kritiky interpretována i Zavadova sbírka *Na prahu*, vydaná v roce 1970. Básníkovu výpověď o vnitřní situaci člověka stojícího na prahu smrti a hořce bilancujícího minulost dobová kritika „přepólovala“: aby Závada mohl sloužit jako vzor socialistického básníka, interpretovala jeho sbírku jako obraz toho, kdo – stejně jako celá společnost – překonal ideovou krizi a vlastní slabost a nyní stojí na prahu nového života. Ve skutečnosti ovšem Zavadova sbírka vyrůstá z poetiky předchozího desetiletí a svým tragickým a existenciálním rozměrem – jak to například pojmenoval katolicky orientovaný kritik Bedřich Fučík v básníkově portrétu ve svém samizdatovém souboru Čtrnáctero zastavení – se zcela vymyká duchu nastupující doby.

Osnovu sbírky *Na prahu* tvoří nepřikrášlená, až nelitostná bilance života, která výpovědi dává rozměr básnické morality. Její působivou naléhavost

zesiluje časté užívání prvků litanie, jakož i propojení abstraktně symbolické a filozofické roviny díla se syrově konkrétními tělesnými a fyziologickými motivy. Jednotlivé básně jsou výrazem autorovy potřeby nalézt a nastínit pravdivý obraz uplynulého, pojmenovat vlastní já zcizované tlakem společenských i politických mechanismů a pragmatickými manipulacemi. Vědomí blížící se smrti básníka vede k obnažení bolestných míst vlastního života, ale i k výčitkám a k pochybnostem vyplývajícím z pocitu dluhů k sobě samému i světu, z mravní nespokojenosti s kompromisy a zbabělým mlčením. V titulní skladbě Na prahu země vyjádřil Závada svou představu člověka jako tvora připoutaného k zemi a současně toužícího po nebi, nepřetržitě se pohybujícího mezi „kořeny ubohosti“ a „korunou božství“. Proti okamžiku zmarnění a individuální smrti staví přítomnost vitality země: neustálé obnovování života ve vegetativních cyklech, které mu jsou podobenstvím možnosti věčného obrozování. Sbírka je však také metaforicky prostředkovanou reflexí traumatické doby. Závada zpochybňuje technicky orientovaný pokrok, diktát spotřeby a vyzývání novosti, vše, co umenšuje prostor pro podstatné a pro radost z prostého prožitku. Ústředním problémem je pro něj vyprázdnění životního smyslu v podmínkách

bezobsažného každodenního přežívání, vynucované poslušnosti, mravní okoralosti a lhostejnosti.

Jestliže se básník v této sbírce stylizoval do „černého vzadu“, jemuž náleží prostor „v suterénu“ či „u zdi“, ve sbírce následující, *Živote díky* (1977), již Zavadova životní bilance vyznívá mnohem jasněji. Básník v ní zřetelně vychází vstříc propagandistickému optimismu a většinu básní završuje smířlivým, či dokonce radostným akordem – ne vždy ovšem zcela organicky. Necítí se již lapen v problematickém světě, s nímž by byl v tíživém rozporu, ale uvědomuje si naopak, že „nebylo a není jiného východiska / než vstoupit do lidí a do země / a do nich vložit jiskru nebo zrno“. Zacielení k lidské aktivitě manifestuje například básní se symbolickým titulem *Lazare*, probuď se a vstaň.

Navzdory tomu Zavadova celoživotní tvorba svou opravdovostí



Ilustrace Jaroslava Lukavského ke sbírce Arna Krause *Vlaštvočím křídlem*, 1973

a kvalitami vysoko čněla nad zbytkem oficiální produkce a autor – byť oficiálně ctěný a ceněný – zůstal mezi snaživými normalizačními literáty osamocen. Ostatně oficiální poezie sedmdesátých let dokázala, že v nově utvářeném společenském kontextu se dokáže obejít bez básníků nezapadajících do předem daného politického scénáře.

■ Odmítnutí ducha šedesátých let

Mezi spisovateli od začátku oddanými nové politice komunistické strany dominovali ti, kteří vrchol své společenské angažovanosti a básnické tvorby spojovali s padesátými lety. Následné kulturní a politické uvolňování, liberalizaci šedesátých let a s ní související myšlenkové a básnické výboje pocítovali jako něco, co je a jejich představu o literatuře odsunulo z centra dění. A třebaže někteří z nich v průběhu předchozích let „zaváhali“ a pokusili se přizpůsobit soudobým poetickým a myšlenkovým trendům, pookupační politický zvrát v nich vyvolal pocit satisfakce a touhu opět zaujmout ztracené místo.

Jako básníky, kteří již od počátku aktivně utvářeli normalizaci, lze jmenovat Jiřího Taura, Ivana Skálu či Josefa Rybáka. Pro dobovou atmosféru je pak příznačný Karel Boušek jako příklad toho, jak byl za normalizace prořídilý literární prostor řízeně obsazován i zcela nevýraznými autory, pokud se ovšem včas postavili na správnou stranu a využili otevřených publikačních možností.

Tito básníci – a současně i vlivní straničtí a svazoví funkcionáři – šedesátá léta vnímali a odsuzovali jako období ideového rozkladu, ústupu a přímé zraedy ideálu, kterou je třeba zatratit a vymazat. Toužili po návratu k poezii jako manifestačnímu gestu, které musí vyjadřovat oddanost komunistické straně a podporovat její politiku, a ve jménu tohoto gesta odmítali názorovou pluralitu, tvárnou a myšlenkovou diferenciaci, „samoúčelný intelektualismus“, „snobský modernismus“, „maloměšťáckou nonkonformitu“ i básnické experimenty, tedy vše, co v jejich očích určovalo krizi české poezie předchozího desetiletí. Nová angažovaná básnická tvorba se podle nich měla vrátit k jistotám budovatelského období, a tedy i normativních tezí vyhlášených Ladislavem Štollem v Třiceti letech bojů za českou socialistickou poezii, publikaci z roku 1950 (→ s. 211, kap. *Myšlení o literatuře*).

Současně je ovšem příznačné, že nové vydání této práce v roce 1975 vyšlo v přepracované verzi: autor provedl dílčí textové úpravy, které ji měly aktualizovat, přizpůsobit novým podmínkám a odstranit původní jednostrannosti. Bojovný název nahradil neutrálnějším a mnohovýznamovějším titulem *Básník a naděje*. Tyto úpravy přitom dokládají, že i ti největší normalizátoři si byli vědomi, že úplný návrat do padesátých let, k tehdejší k poezii a tematice, není možný a že budovatelské teze při své nové aplikaci potřebují alespoň dílčí korekci.

Skutečným ideovým patronem normalizačních básníků se však nestal Ladislav Štoll, ale literární kritik Milan Blahynka, který české básnictví rozdělil na dvě tvarově, myšlenkově a především hodnotově protikladné linie: na linii pozemskou (či pozemšťanskou) a na linii spiritualistickou. Blahynkovo pojetí poezie, představené v knize *Pozemská poezie* (1977), vyrůstalo z jeho dlouhodobého zájmu o avantgardu a především o tvorbu Vítězslava Nezvala a mířilo k podpoře obdobných básnických typů. Klíčové přitom bylo, že básnické „pozemšťanství“ Blahynka nevnímal jako jednu z mnoha možností, jež autorům a čtenářům poezie dává, ale jako pozitivní normu. Pozemšťanství je podle něj součástí boje za společenský pokrok, tedy za komunistické ideály, a proto také zasluhuje plnou společenskou podporu. Naopak básnický spiritualismus odkazující k jinému, existenciálnímu či metafyzickému rozměru bytí byl pro Blahynku linií reakční, a tudíž zavrženíhodnou, již je možné, ba nutné potlačovat (→ s. 173, kap. *Myšlení o literatuře*).

K otevřenému zpochybnění pojmu „pozemská poezie“ došlo až v červnu 1981 na konferenci Svazu českých spisovatelů o kritice. V návaznosti na tuto akci pak s Blahynkovým pojetím polemizovali Miloš Pohorský a Pavel Vašák na stránkách časopisu *Česká literatura*.

Na rozdíl od normativních koncepcí první poloviny padesátých let bylo ovšem Blahynkovo pojetí poezie volnější a neuzavíralo se tolik vůči moderním básnickým směrům a poetikám. Kritéria tvarová v něm ustupovala kritériím spíše tematickým, což umožňovalo jako socialistickou akceptovat jakoukoli poezii, která příliš neproblematizovala život člověka v komunistickém ideálům zasvěcené zemi a která přitakala současnosti a danému statu quo. Blahynkovo zacházení s tímto dělením bylo přitom vždy natolik pružné, že dovolilo pod křídla pozemšťanství vztáhnout vše povolené a naopak odsoudit to, co mělo být odsouzeno; současně tak umožňovalo pod jeden prapor zahrnout i jevy v zásadě protikladné.

■ Návrat k poezii jako nástroji agitace

Odmítnutí šedesátých let normalizačními básníky mělo různé podoby, od tematizované básnické polemiky s nimi až po návrat k tradičnějším a apelativním poetikám, které měly oslovovat široké vrstvy potenciálních adresátů.

Typickým příkladem poezie oddané normalizaci je sbírka *Co si беру na cestu* (1975), v níž se IVAN SKÁLA pokusil navázat na vlastní poezii padesátých let a současně vyjádřit své zklamání z následného vývoje. Přímé polemice s politickými a literárními nepřáteli jsou zde věnovány oddíly příznačně nazvané *Šrámy z hořkých let* a *Spory*. Verši pravidelné rytmické struktury

a konvenčních rýmů, inspirovanými Nezvalovým a Halasovým poetismem, tu Skála vyjádřil hořkost, s níž prožíval politickou liberalizaci druhé poloviny šedesátých let a období Pražského jara. Z piedestalu vlastní upřímnosti reflektoval tehdy utrpené křivdy a obžalovával zrádce, kteří selhali a „položili legitimaci“. Proti „slepým mládencům“ a jejich úsilí zpochybnit směřování společnosti ke komunismu pak postavil nehynoucí budovatelský entuziasmus, který má být odpovědí na veškeré otázky: „Ať defétista křídou / v tmu komína kritiku píše, / my zvedneme svoji stavbu / o patro výše.“ Jako hodnotu, jež skutečného básníka ochraňuje před mravním pochybením, pak vyhlásil jeho schopnost a vůli jít v řadě, přináležet ke komunistické straně, jediné a nesmrtelné. Oporou mu přitom byly vzpomínky na válečné oběti, víra v českou dělnost, proletářskou hrdost a v prosté hodnoty venkova. Skálova spontánnost, s níž tu vychází vstříc kulturní objednavce, se spojuje s nekomplikovanou přímočarostí a ve výsledku nejednou – například v básních k rozmanitým výročím – nabývá naivně groteskní podoby: „Na devátého máje / všechno ve mně hraje.“

Návraty autorů obhajujících přítomný reálný socialismus k politické tematice byly doprovozeny rovněž návraty motivickými: znovu se objevily takové motivy jako chléb, pole, kombajn, píseň, stavba, země (rodná země) a naopak motivy dolaru, Wall Streetu, nadulých bohatců, skrytých fašistů a dalších nepřátel či škůdců, kteří chtějí vše pozitivní zničit: „Je mnohem ohnivější / než všechny ostatní / Má rodná země zdejší / pod měsíčními sny“ (Karel Boušek); „A kde je nepřítel má země? / Kde je nepřítel / když starostlivé čelo obtáčíš si / zpěvníkem kombajnů a včel?“ (Zdeněk Šeřík).

Apelativnost této lyriky posilovalo časté užívání apostrof, širokodechého oslovování nepřátel i spojenců: „Když navlékli tě prvně do montérek / ženo má / co proti nim byl atlas panských dcerek / jimž za kmotru šla selka lakomá“ (Zdeněk Šeřík).

Básníci se s oblibou identifikovali s plurálem mas a znovuožívala i schematická konfrontace „my“ versus „oni“: „Všechny průduchy zalili sádrou, / zakytovali škvíry v oknech / a teď plamenem svíčky zkoušejí, / jestli netáhne“ (Ivan Skála); „Jejich svět je muzeum loutek / jejich svět je akvárium žraloků“ (Karel Boušek). Součástí hodnotových schémat se tak opět stal antagonismus Východu a Západu („Ani víra není stolní lampa, abys ji kdykoli zhasl / a znovu rozsvítil / když mrazivý vítr západu letí kolem oken“; Donát Šajner) a s ním spjaté motivy. Symbolický a hodnotový rozměr v tomto kontextu opět dostala místopisná topika („ty město závrtné, Moskvo, ty město měst“; Ivan Skála) a ideové schizma soudobého světa měly ilustrovat i jazykové výpůjčky z „imperialistické“ angličtiny a „bratrské“ ruštiny.

„Náš svět“, tedy svět socialismu a revolucí, které socialismus rodí, byl oslavován a mytizován. Básníci přitom s oblibou užívali archetypálních motivů, antické mytologie i biblických nebo obecně kulturních odkazů: „Tma Hamletů ho pohřbila když zběhli hrobníci / Jeho pěst dodnes vidím ale zařatou /

s hřeby světla v tváři!“ (Karel Boušek). Frekventovaná byla symbolika titánská, zejména motiv prométheovský, ale i mičurinský motiv poctivého pěstitele. Oblíbeným kladným hrdinou, symbolem socialismu navzdory USA, byl kubánský vůdce Fidel Castro: „Fidele, včelaři / starostlivě nakloněný nad snůškou / ukrytou ve vykotlaném stromě Ameriky, / jméno tvojí země rozpouští se mi / na jazyku jak medová krůpěj“ (Ivan Skála). Obdobnou kultovní postavou se po své smrti stal také chilský básník Pablo Neruda (např. Pilařova báseň Smuteční hrana za Pabla Nerudu ze sbírky *Kruhy na vodě*), který zemřel během Pinochetova vojenského převratu v Chile, a chilský levicový zpěvák, skladatel a divadelní režisér Victor Jara. Generál Pinochet pak obsadil opačný hodnotový pól, přičemž básnické slovo se stalo neporazitelným protihráčem jak jeho, tak všech mocných imperialistického světa. Jednoznačně to formuloval Miroslav Florian v básni Pinochetovi: „Hrozte se dnů i nocí, čas / nepřepočítává se jen na dolary. / Smetou vás / nedozpívané verše Victora Jary.“

Odsouzení imperialistického válečnictví patřilo k typickým dominantám normalizační poezie. Koreu padesátých let sice vystřídal Vietnam (např. báseň Ivana Skály *Američtí letci nad Vietnamem* ze sbírky *Co si беру na cestu*), nicméně tato střetnutí byla opět vykládána především jako souboj o budoucnost lidstva mezi socialismem a kapitalismem, typizovaným expresivními obrazy zvrhlé brutality: „Oči novorozeňat / vypichuje / v tropickém houští / opilý výsadbář“ (Karel Boušek). S motivem války se znovu probudila poválečná protigermánská rétorika, přičemž byla opět zdůrazňována paralela mezi nacismem a soudobým imperialismem Spojených států: „Pro tebe fašismus jsou mrtví z Vietnamu“ (Arno Kraus) nebo „vznáším žalobu / na Pinochety a na všechny ty hnědé stíny / z apelplaců plných škváry, plných řezavého šterku. / Ať pod nimi drkotají jejich americké limuzíny / jak popravčí káry / k Norimberku“ (Ivan Skála).

Jakkoli byla poezie obhájců normalizace ve své podstatě ahistorická a diskontinuální, současně propagandisticky usilovala o vytvoření takového obrazu světa, v němž by přítomnost byla ospravedlněna minulostí. Klíčoví normalizační básníci se proto s oblibou obraceli k tematice dějin, epochy a paměti, kterou si ovšem spojovali s účelovou interpretací minulosti jako děje mířícího k socialistickému dnešku a potvrzujícího správnost básnickových rozhodnutí i současných stanovisek. Marxistické ideologické kategorie přitom v této poezii poklesaly v agitační slogany: „Neztrácejí přece sílu staré krásné pojmy / naší rodné třídy, lidu, slávy jeho strany. / Nestyď se, horce se vzpomínkou dojmí: / Jak jsme tu minulost zavřeli za všemi pány!“ (Pavel Bojar). Nezbytnou oporou komunistické víry se přitom stal Sovětský svaz.

Jiří TAUFER takový účelový obraz historie podal už v hloubi šedesátých let v básnické skladbě *Téma pamětí* a znovu se k němu vrátil ve výboru *Letokruhy* (1972), v němž zachytil i vlastní bolestnou válečnou zkušenost a ztrátu otce. Poukazem na prosté, avšak současně téměř mytické dávné hrdiny, na stávkové

předáky z počátků proletářské emancipace, je poéma *Tristia. Do knihy zmizelých* z roku 1981.

Proti domácímu vnitřnímu „nepříteli“ – odpadlíkům od socialismu – jsou pamfleticky vyostřeny básně z oddílu Verdikty či Historie mého srdce ze sbírky *Pokračování příště* (1979). Znovu se v nich ukazuje, že Taufrova vlastní básnická tvorba byla pod silným vlivem díla Vladimíra Majakovského, jehož autor překládal a z něhož také přebíral jak formální výstavbu verše, tak také politickou apelativnost, až plakátovost. Závažným prohrěškem rozkotávajícím jednotu mas proto Taufrovi byl i zejména ze „Západu importovaný“ existenciální pohled na člověka či poukazy na problematiku odcizení a osamění jedince: „Inu, tchoř má rád tmu a ve tmě zuby cení. / Budiž, už chcete-li, buďte si odcizení, / jen z cizin nesahejte na cizí.“ Nad zmar české poezie šedesátých let přitom kladl plamennou lásku k davu, oddanost Sovětskému svazu, danou navíc i radostí, že tento přítel včas zasáhl proti hrozícímu nebezpečí („ta hvězda pěticipá, / jež vyšla včas a dvakrát vyšla včas“).

Stejně vášnivě si však Taufer vyřizoval účty i s nepřitelem zahraničním. V obsáhlé skladbě *Indianie* (1979) ideologicky vyložil kolonizaci, ujařmení a vybíjení původního obyvatelstva jako neetický základ zvráceného blahobytu současných Spojených států. Poema je protkaná expresivními, křiklavě ilustrativními frázemi („Šli suroví, ziskulační, úlisní, hnusní, / zlatáky blýskající jako oky páv“) a ústí v provolání k indiánským „rudým bratrům“, jež parafrázuje Marxovu výzvu k celosvětovému proletariátu. Přířadou součástí ideologického boje režimu s nebezpečím, které představovaly Spojené státy, se stala – na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v masových médiích hojně prezentovaná – báseň *Yes and No* (ze sbírky *Pokračování příště*) pojatá jako přímé oslovení amerického prezidenta J. E. Cartera, jehož potenciální válečné plány tu básník vášnivě odmítá.

Typické znaky normalizační pseudoobčanské lyriky, jež vědomě popírá myšlenkově tvárně hledání šedesátých let, nese básnická produkce JOSEFA RYBÁKA. Sbírkou *Chození na červenou* (1975) či *Létající talíř na zimním nebi* (1980) propojují konvenční přírodní lyriku, inspirovanou zpravidla rodnou krajinou, se vzpomínkami na dětství a mládí a se snahou básníka filozoficky se zamyslet nad smyslem lidského života. Východiskem i limitem jeho úvah je přitom bezpodmínečná láska k socialistické vlasti a „široširé vlasti všech pracujících“, adorace Sovětského svazu, demonstrativní přihlášení se k levicovému, tedy komunistickému světonázoru, jehož správnost mají doložit exkurzy do sociálně nespravedlivé, buržoazní historie národa, ukončené „hromem pomsty“ – revolučním činem dělnické třídy. Básník se přihlašuje k patosu revoluce a žádá svá „slova“, aby „voněla střelným prachem“ a „hřměla bojem“, neboť se cítí jako sveřepý strážce socialismu a třídní rovnosti a k jejich obraně je hotov svým aktivizujícím veršem kdekoli a kdykoli zasáhnout.

Souběžně s časovými, propagandistickými verši řada těchto autorů vkládala do svých sbírek tradičně a konvenčně pojaté okouzlení krajinou, vzpomínky na dětství, vzácněji verše milostné a smyslové extáze. Zpracování tohoto tématu sílilo zejména v osmdesátých letech, kdy osobní zpovědi, meditativní bilance, komornější témata rodinná a tematika přírodní a milostná do jisté míry utlumily prvoplánovou ideologickou rétoriku (Donát Šajner: Každou hodinu). Objevil se rovněž básnický cestopis (mj. Italský cyklus v Taufrově sbírce Pokračování příště).

OLDŘICH VYHLÍDAL se k normalizačnímu pojetí angažované poezie, jejímž úkolem je vštípit čtenáři správnou hodnotovou orientaci, přihlásil sbírkou *Plánky* (1977), která je dokladem toho, jak nápor ideologických apriorismů může proměnit osobitost dosavadních básnickových výpovědí v rétorickou teozovitost a klišé. Následující Vyhlídalova sbírka *Vodopád* (1979) je už tvořena pouze apelativními texty nabádajícími k optimismu a aktivitě, případně varujícími před blíže neurčenými škůdci, kteří nechtějí být „jedním stromem z mnoha v stinné aleji“. Hodnoty, symbolizované budovatelským motivem stavby, je totiž třeba chránit před pochybovačnými renegáty, kteří ohrožují úsilí o její dovršení, takže „těm, co chodí okolo jak s pešky / a nařkají, že je život těžký, / těm na mou stavbu vstup je zakázán“. Společnost je u Vyhlídalova polarizována na bratrské „my“ a neloajální nepřátelské „oni“, dehonestované již jmény („zvlčílci“, „jeskyňky“ v básni Dětem apod.). Názornost a didaktickou srozumitelnost básní mají umocňovat nekomplikované, frekventované, až archaicky znějící metafory, symboly a přirovnání.

JAN PILAŘ je autorem, u něhož angažovaná a bojovná poezie vytvářela jakýsi doplněk k vlastnímu jádru jeho poezie, jež se s normalizací zas tolik nezměnila a již tvořila – domovskou krajinou českého venkova inspirovaná – konvenční přírodní lyrika s prvky avantgardní poetiky. Ve sbírkách jako je *Žlutý list* (1972) nebo *Kruhy na vodě* (1975) se ovšem tato lyrika pravidelně střídá s politicky zaměřenými texty. Například triptych Tři výpovědi má prostřednictvím dialogické formy a „autentických“ novinových zpráv na příběhu tří mladých Američanů – veterána z Vietnamu, nihilistického rebela a nerealistického pacifisty – demaskovat zločinnou povahu kapitalistického režimu. Ve verších ze sbírky *Žlutý list* reagujících na politicko-společenskou situaci před srpnem 1968 Pilař dává průchod osobním palčivým pocitům, vyjadřuje rozčarování z toho, co cítil jako příkoří a zradu přátel, a také svůj strach z hrozícího rozvratu. Lyrický mluvčí tu přijímá podobu novodobého Noema, beroucího na svou archu vše, co ohrožoval liberalizační proces, včetně sýkor, jabloní a lip.

Jižní Čechy byly klíčovým tématem rovněž **DONÁTU ŠAJNEROVI**, který – na rozdíl od jiných protežovaných básníků – nepsal verše prodchnuté bojovným patosem. Časovými problémy se totiž zabýval jen okrajově a svou poezii vyplňoval především obrazy venkova a v něm archetypálně utkvělými, jakoby neproměnnými existencemi (lidí, zvířat i neživých přírodnin), jež vzbuzují pocit jistoty, bezpečí a pohody (*Co řeklo slunce*, 1975).

Z autorů později narozených dal svou poezii do služeb normalizačního režimu zejména někdejší příslušník generace okolo časopisu Květen MIROSLAV FLORIAN. Kdysi chlapecky senzitivní a objektivně empirický básník se od počátku sedmdesátých let profiloval jako tvůrce, který mísí někdejší poetiku všedního dne s prvky blízkými poetismu. Jeho básně se tematicky rozpínají od přírodní lyriky přes situační momentky až po verše ilustrující aktuální společenské dění a historicky významné události (sbírky *Iniciály*, 1972; *Jízda na luční kobylce*, 1974; *Jeřabiny*, 1977; *Vidět Neapol*, 1982). V poslední – pro autora prestižní – kategorii přitom nad intimitou výpovědi vítězí pevný světonázor, z něhož na jedné straně vyrůstá básníkův chvalozpěv nad politickým uspořádáním a nad očekávanou šťastnou budoucností zemí socialismu a na straně druhé odmítání sil, které mohou tuto budoucnost zhatit. Závažným tématem mu tak opět jsou válečné konflikty (Vietnam) a další politické střety (Chile) mezi socialistickým dobrem a imperialistickým zlem: „říkám vám to jazykem jazzové trubky a minisukní / a na každou kapku deště píšu [...] už dost téhle války, / vaší troglodytské války, boys, / go!“

Z mladých básníků šedesátých let se k normalizaci výslovně přihlásil VÁCLAV HONS, který psal i poetisticky laděné písňové texty a subtilnější lyriku, inspirovanou často lidovou poezií (*Něha na klíček*, 1974). Prosadil se ovšem zejména jako autor obsáhlých oslavných skladeb, často určených pro jevištní či rozhlasovou realizaci. Ve skladbě *Únor* (1973) oslavil komunistický převrat jako spásnou a historicky nutnou událost, jež korunovala dějinný vývoj. Využil přitom „kolářovské“ techniky montáže, která vřazením dobových dokumentů, kvazidokumentů a výpovědí svědků usiluje o maximální autentičnost. V protikladu ke Kolářovi ovšem Honsova poema neměla rozměr deziluzivní, ale dobrovolně na sebe vzala úkol glorifikovat politickou událost a vůdce Klementa Gottwalda. Stejný přístup Hons volil i v rozsáhlé skladbě k výročí ruské revoluce; v básni *Lenin* (1977) propojil patetické revoluční výzvy s mytizací génia muže, jenž „obvykle přímo / překypoval životními silami / a energií“ a „ještě více / než Sokratovi se Lenin podobal / Verlainovi“.

Svědomitě autor naplňoval ideová i tematická schémata rovněž ve sbírce *Zapečetěná holubice* (1975), snad jen s tím rozdílem, že je kombinoval s autobiograficky zabarvenými básněmi intimnějšího tónu. Nalomený lyrický hrdina ovšem bezpečně rozřeší svou těžkomyslnou otázku bytí a nebytí v okamžiku, kdy překročí kruh soukromých pseudo-problémů a splyne s pokrokovými dějinnými silami. Příznačný je text Přítelkyni k XVII. sjezdu Komsomolu, ve kterém splynul privátní cit a nezištná láska k Sovětskému svazu: intimní moskevský zážitek a obdiv nad „údernými komsomolskými zónami“.

Nedostatek kvalitních autorů, kteří by byli ochotni psát verše diktované komunistickou stranou, přivedl do centra oficiálního literárního dění i takové básníky, jako byli Karel Boušek nebo Josef Jelen, tedy tvůrce zcela eklektické.

Oba jako básníci začínali ve čtyřicátých letech poezii ve znamení katolicismu; Jelen byl dokonce v padesátých letech několik let vězněným knězem a duchovní službu opustil až v roce 1963. Oba však využili posrpnové změny politické konstelace nejen ke kariéře, ale i k tomu, aby se po dlouhé době opět vrátili do literatury, tentokrát verši naplňujícími kulturně-politickou objednávku.

KAREL BOUŠEK sbírkou *Ploty* znovu debutoval v roce 1971, tedy po třiceti letech od své předešlé sbírky, a do počátku osmdesátých let každoročně vydával minimálně jednu knížku poezie. Jádrem jeho oficiální kritikou velmi vynášené básnické produkce byly verše redukující poezii na idylické obrázky rurálních krás podorlického kraje autorova dětství. Do písní ve stylu prostonárodní popěvkové lyriky přitom autor tu a tam vkládal metafory odvozené od avantgardní tradice (*Lámání chleba*, 1973). Kvalita Bouškovy oslavy rodného kraje měla být garantována jejich širokou srozumitelností a také ochotou obohatit tento základ o angažované texty, a to jak oslavné, tak i rozhořčené a výhružně reagující na bezpráví a křivdy (*Stůl plný světla*, 1975).

Vyjádření lásky k rodné zemi bylo také jednou z domén poezie **JOSEFA JELENA**, kterému bylo tolerováno i to, že se výrazově příliš nevzdálil svým počátkům, zakotveným v meziválečné katolické poezii, a spojoval angažovanost i s motivy smrti či s formou litanie (*Země Viktorika*, 1981). Vedle toho byl Jelen také autorem knih, které zcela přitakaly komunistickému režimu: poema *Znám onu ruku* (1971) byla věnována padesátému výročí KSČ a obdobně laděná skladba *Vánice* (1973) zase oslavovala komunistický převrat v roce 1948. Vyzváním základních mezníků zrodu socialistického Československa (osvobození 1945 a února 1948), jakož i vyznáním lásky ke všem pracujícím byly sbírky **ARNO KRAUSE** *Docela prostě* (1975) a *Než dokvete vřes* (1978). Básník v nich jednoduchým, pravidelně rýmovaným veršem oslavil i další tradiční témata, jako je mír, vlastní dětství a děti coby budoucnost národa („jestliže mír / pro všechny děti / chceme!“), ale i spojenectví se Sovětským svazem. Součástí jeho krotkého veršování byly i básně s přírodní tematikou. Ve sbírce *Vlaštovčím křídlem* (1973) se básník angažoval i proti americké válce ve Vietnamu (báseň *My s Vietnamem, s námi Vietnam!*).

Cestou propojující angažovanou poezii a oslavu rodné země se vydala řada nevýrazných autorů, například **JIRÍ KAREN** (*Ještě jednou žít na zemi*, 1979), **KAMIL MAŘIK** (*Ale...*, 1974; *Zrození*, 1980), **FRANTIŠEK NECHVÁTAL** (*Bílá holubice*, 1978; *Mateřština*, 1978), **OLDRICH RAFAJ** (*To nejbližší*, 1980), **JOSEF RUMLER** (*Výstup na horu Říp*, 1978), **OTO ŘÍDKÝ** (*Mít lidem co říci*, 1976), **JINDŘICH UHER** (*Pálený střep*, 1979; *Okamžiky*, 1979), **JAN TRUHLÁR** (*Domovina*, 1975) a další.