

POEZIE 1948 - 1958 JAKO VÝRAZ OFICIÁLNÍ IDEOLOGIE

Navzájem značně rozrůzněnou socialistickou orientaci poválečné české literatury degradoval únorový zvrat na neujasněnou předehru socialistické ideologie sovětského typu. V poezii, žánru nejrychleji reagujícím na společenské změny, přijali politickou výzvu nového režimu s nadšením nejmladší básníci, kteří zůstali nejpříznačnějšími představiteli poezie prvních dvou třetí pounorových let. „*Oni měli bezpodmínečnou víru v budoucnost, a to v budoucnost okřídlenou nikoli jen vitálním elánem, jaký se vždy vzdemul, kdykoli šlo o nástup nové generace, nýbrž víru v budoucnost, pochopenou eschatologicky...*“¹ Ztotožnili se nejen s velkolepými výhledy, ale také s nároky a tvrdostí rodičů se režimu. Jeden z nich píše už 21. února báseň „Mé srdce klidno jest“ s úvodní slokou: *až se zdvihne pěst / na jejich podlou třídu – / mé srdce klidno jest: / teď děj se vůle lidu!*“ Její autor Jan Stern má ve své prvotině (*Volnost*, 1949) zjevně začátečnickou báseň „Nevadí!“, jejíž jednotlivé sloky začínají verši: „*Já vím, že my to vyhrajem*“, „*Já vím, že nikdy nezběhnu*“, „*Já vím, že stále mířím vpřed*“; teprve v závěrečné sloce se čtenář dozví, že tu vlastně jde o lásku k zadané dívce. Svou ryze soukromou krizi Stern pojmal jako součást zápasu o nový svět, s křečovitou okázalostí tak demonstroval snahu nejmladších básníků spojit velké celospolečenské téma s osobním prožitkem. O sebevýpověď jde také v básni „Mé srdce klidno jest“, pozoruhodné tím, že se autor cítí nucen o svém klidu vůbec mluvit, ujišťovat o něm, s podobnou vážností pozdější rutinní hlasatelé nenávisti už svá slova neberou. Nejmladší básníci byli za svého nástupu naivně přesvědčeni o velké váze básnického slova v zápase o nového člověka. Ve Šternově sbírce se výchovné nároky projeví i na její zálozce, tvořené velmi neobvykle sledem redaktorových výtek, podle nichž je prý třeba přejít od přemíry lyrismu k větší dějovosti básní, nejlépe v „*příbězích lidí z výroby*“. A tak se básník odebral na brigádu mládeže budující Novou huť Klementa Gottwalda v Kunčicích a vytěžil odtud nejen sérii reportáží, ale také hlavní oddíl básnické sbírky *Kunčický deník* (1956). Stmelující a vůbec výchovné působení práce se zde sice prosadilo s nerozpačitou přímočarostí, ale střízlivé realistické obrázky ukazují teprve první příznaky zrodu nového člověka; mnohem rasantněji si počínal Stanislav Neumann, který poemou *Píseň o lásce a nenávisti* (1952) objevoval údajně už

existující rysy nového člověka. V jednom ze zpěvů poemy přijela dívka za pohraničnickem, který byl právě na dvoudenní hlídce a po návratu musel hned na novou, dívka později v dopise prosí o odpuštění, že jí to v první okamžik bylo k pláči líto, a ujišťuje: „*kdybys byl zaváhal – a chvilku jenom snad, / což bych tě vůbec mohla mít ráda / a měl bys ty mne doopravdy rád?*“ Autor veršů jako „*syn nepozná a zapomene vnuk / i slovo hlad, i slovo trpěti*“ byl na předním místě mezi těmi, které IX. sjezd KSČ už roku 1949 našel (aniž by jmenoval) z „levičáckého voluntarismu“ v poezii. Neomalené přepínání však odpovídalo prvotní euforii, pro kterou nebylo nic nemožné, navíc v tom měl Neumann vedle V. Majakovského, který s příklonem k agitační poezii vystupňoval grandiozitu svých nadsázek, ještě další uznávaný vzor. Neumannovo provokující dvouverší „*Krásný je ve větru březový útlý kmínek. / Já ale raději mám komínů ztepilý peň*“ velmi připomíná báseň „Komíny“ z *Rudých zpěvů* S. K. Neumanna, děda začínajícího básníka. Jenomže z básně proniknuté kdysi patosem civilizační poezie zůstala u vnuka holá teze, která působila právě jen jako provokativní schválnost. *Rudé zpěvy* nepatřily mezi úspěšná díla proletářské poezie dvacátých let, jejich vydání roku 1950 oživilo verše, které předem odpovídaly duchu nejnovější produkce, předčily však její úroveň: v původním básnickém kontextu byla nápadná jejich jednostrannost a proklamativnost, nynější kontext upozornil, že jejich agitační charakter přece jen vycházel z básníkova osobitého založení. IX. sjezd KSČ odsoudil v poezii také „schematický mašínismus“ (častěji tehdy označovaný jako frézismus) mladých básníků příliš zaujatých výrobním procesem, či aspoň jeho odborným výrazivem. Neumannova poema například velebí v šesti slokách „*naši ocel, / krásnou jak žena, dobrou jako chléb*“; ve skutečnosti se však poezie mladých i v tomto tématu typickém pro pounorové začátky stala nápadnou jenom svou násilnou neobratností, nedostatkem rutiny.

Naivní hyperrevolučnost J. Sterna a S. Neumanna se neuplatňovala jen v jejich poezii, usnadňovala jim také účast na likvidačních literárních kampaních. Jestliže se oba později udrželi v povědomí literárních historiků aspoň jako negativní příklady, ostatní básníci pounorové generace (z nichž nejvíce publikovali V. Skolaudy, M. Sedloň, J. V. Svoboda, J. Havel, o několik let starší I. Fleischmann, J. Hilčr) upadli brzy v zapomnění; velká většina z nich buďto po padesátých letech více méně zmlkla, nebo se uchýlila k poezii pro děti. Přece jen se však dva básníci generace nakonec prosadili aspoň v jiném žánru. Sbírkou *Rozsvícená okna* (1954) Jiřího Frieda, pozdějšího prozaika a filmového scénáristy, vyznačuje rys jinak sice tehdy běžný, ale ne v poezii mladých nadšenců: výrazný předěl mezi verši osobně zalo-

¹ A. Brousek: O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí, in *Podivuhodní kouzelníci*. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945-55, Purley, Rozmluvy 1987, str. 258, přetištěno in A. B. *Podřezávání větve*, ed. M. Spirit, Praha, Torst 1999, str. 516–517.

ženými a verši údajně politicky angažovanými. V prvních dvou oddílech sbírky se výjevy ze všedního života závěrem nečekaně lámou do oficiálního optimismu a poslední dva oddíly se od básnickových zážitků už úplně odpoutávají bezmeznými útoky proti reakcionářům domácím a především americkým. Poezie zanechal také jediný autor, který se umělecky vyvíjel natolik, že dosáhl ohlasu nejen domácího, avšak doma byl čtenářsky výjimečně úspěšný už jako básník.

Někdejší popularita optimistických veršů Pavla Kohouta potvrzuje nevynucenost tehdejšího nadšení svazácké generace. Z opačné strany tím, že věrně a s relativní básnickou působivostí odpovídaly vládnoucí dobové atmosféře, se Kohoutovy básně staly výmluvným svědectvím o výchozím životním postoji těch, kteří pak tím či oním způsobem zůstávali v popředí společnosti a vrcholného vlivu dosáhli jako tzv. osmašedesátníci. Už svou prvotinou *Verše a písně* (1952) překonal Kohout publikované sbírky vrstevníků básnickou spontaneitou, veršovou obratností a rýmovým bohatstvím; aktuální poptávce po masových písních vyšel vstříc písňovými texty, písňový charakter však měla většina jeho básní. Už před únorem si Kohout odbyl obligátní vliv Majakovského, bližší mu byli jiní sovětsí autoři, nejznámější sbírka M. V. Isakovského nesla stejný titul jako Kohoutova prvotina, která neméně upomínala na milostnou poezii S. P. Ščipačova, ale výslovně se přihlásila k milostným anekdotám ruských lidových častušek; rozmarňný tón pak zůstává i v autobiograficky zaměřených milostných básních Kohoutovy druhé sbírky. Jinak se však vztahy mezi mužem a ženou ani u Kohouta nevymaňují z vážného dobového kontextu. Tehdejší mladou poezii ovládala dvě témata, revoluční změny společnosti a milostné vztahy. Zito bylo obojí zároveň, ne-li v jednom, ale Šternova báseň a také Neumannova epizoda o dívce pohraničnicka ukazují, jak nesesamozřejmě bylo slovní spojení obojího. Ve zkratce to demonstřují závěry dvou jarních básní Vlastimila Školaudyho. Báseň „Sobotní podvečer“ (*Dozrávající čas*, 1948), psaná před únorem, vychází ještě z osobního dojmu, avšak náhlý ideologický odkaz předjímá násilnost Nezvalových významových přeskoků (tj. nikoli skutečných asociací): „*Jen ženy chodí zas bez punčoch / a jejich nohy jsou dráždivé, / stejně jak v dobách krize*“; v pozdějším „Jarů“ (*Hlas doby*, 1950) už ideologie vládne, překvapivost závěrečného verše je záměrnou pointou, ovšem s nezáměrně parodickým vyzněním: „*A hoch pod třešní hovoří / k své milé roztouženě. / Říká jí něžně do vlasů, / jež mají barvu topasů, / o údernické směně*.“ Stejně jako v rámci jiných témat problémy mezi mužem a ženou existují proto, aby byly překonány. Hrdinka Kohoutovy básně „Setkání“ nemůže následkem věznění v koncentráku mít děti,

a zřekne se proto svého – nic netušícího – hoch; tímto sebeobětováním podstatně předčí sebekázeň revolučně naladěné dívky z Neumannovy poemy. Kohout pojal nadčasový problém své hrdinky jako důsledek truchlivé minulosti v protikladu k šťastné přítomnosti, kdy se hrdinka stane dětskou lékařkou, „*statečnou vilou dětí*“. Toto radostné „vyřešení“ problému nestačí, a tak jsou připojeny dva oslavné odstavce typu: „*A pod rukama zas / – jak pravdivě se říká – / pro krásu života / silila republika*.“ Pouze druhé dvouverší cosi vypovídá, jenomže bez určitějšího smyslu. Bezobsažné slavnostně znějící obraty usnadňují i v ostatních básních onen lehce plynoucí spád.

Druhá Kohoutova sbírka *Čas lásky a boje* (1954) spontánní rétoriku oslabila, jednotlivé básně bývají promyšleněji komponovány se zřetelem k pointě; například v básni „Čas lásky“ básník na prvního máje hovoří ke Karlu Hynkovi (tj. autorovi *Máje*) až po pointu, že nyní „*celý rok – je lásky čas*“. Nejlepší příležitost takovému postupu poskytují básně s konkrétním prostředím, především ty z úvodního oddílu „Čas boje“, uvádějící vždy název zahraničního města, v němž byly napsány, do nichž totiž byl Kohout delegován na mezinárodní konferenci a festivaly. Ve své obhajobě Kohoutovy poezie chválil J. Kainar zvláště tři básně právě z úvodního oddílu, čtvrtou pak z druhého oddílu „Březen 1953“: sedm básní vyrovnávajících se se smrtí Stalina a Gottwalda muselo vyjádřit tragiku událostí bez zanedbání optimistického vyznění; Kohout dokázal sedm variací této normy, v pochválené básni za pomoci pointy: „*Sblížili nás na věky svým životem, / spojili nás na věky i smrtí*.“ Mezinárodní kontext dodává příznačné kohoutovské ladění také tomuto oddílu a neméně i závěrečnému „Času lásky“. „*Jak těžké musí být – hladová ústa líbat*“, soucítí autor v básni „Příteli někde ve světě“ a končí (pointovanou) výzvou: „*Sám musíš připnout svému srdci křídla / a prosekat mu cestu na rozjezd! // Já začal už. Ty také začni, / aby se zrodil vek, můj příteli, / v němž bychom byli jenom lásky lačni...*“ Sebevědomí nového člověka nabývá celosvětového opodstatnění: jako sovětsí lidé nám, jsme my příkladem jiným. Zvláště „my mladí“, mezi nimiž by autor rád přivítal Karla Hynka: po průvodu „*vyjdeme spolu na nábřeží, / zamilovaní, krásní, svěží, / nu prostě – děti vítězů*“. Generace, před níž doba vytyčila náročný úkol bojovat se zpátečníky i s vlastní slabostí o nového člověka, se zde a nejen zde proměnila v generaci vybojovaného vítězství. Pro angažovanou elitu ovšem trval boj vedený přes hranice, který se také neobešel bez obětí. V básni „Noc čekala dusná, bolestinská“ se básník zpovídá z utrpení, které jemu a jeho ženě způsobovala neustálá loučení před zájezdy do zahraničí: „*Veliký je svět - a jeho zrání / mnoha sil i obětí si vyžádá*.“ Kainarovu obhajobu

Kohouta vyvolala ostrá kritika J. Trefulky (k níž se přidal J. Skácel), která vyšla z konstatování, že Kohout se stal spolutvůrcem, „*ale i produktem, obětí jistého prostředí*“, „*vidí skutečnost jakoby z pódia, na němž vystupoval se souborem*“, tj. především povrchně.² To je rub oné nadšené dobové atmosféry

² pevně spjaté s Kohoutovou poezií. Významnou část mladé generace, která se ztotožnila s ideály i praxí nového režimu a která jím byla privilegována, ovládal pocit radostné angažovanosti lehce se přenášející přes nespravedlnost současné společnosti, ale také přes podstatnější problémy života vůbec. Později mohli tito představitelé generace vítězů výrazně měnit svá politická stanoviska, aniž by to muselo narušit jejich životní pocit obětavých hybatelů dějin, prodchnutých idealismem. Teatrolog J. Kopecký, jeden z pozdějších tzv. osmašedesátníků, prohlásil roku 1956 na adresu porobených: „*Nevyměnil bych celý ranec svých omylů a chyb za čisté svědomí těch, kteří stáli stranou.*“³

Racionalismus ideologických nároků na poezii se nejnápadněji promítl do odporu k asociativní metaforičnosti básníků někdejší avantgardy. Umělecké zplanění těchto významných básnických osobností představovalo mnohem vážnější oslabení pozic nové poezie než nezdary začínajících básníků. Svůj vrchol se zdáli mít někdejší umělci revolucionáři za sebou, očekávání vzbuzovala spíše nová tvorba poválečného redaktora brněnského komunistického deníku *Rovnost*, Josefa Kainara, jehož sbírka *Nové mýty*, psaná koncem války a těsně po ní, patřila k největším úspěchům umělecky průbojné Skupiny 42. Kainar nemusel výrazněji oprostovat své tvárné postupy, zato v několika rozsáhlejších básních nové sbírky (*Veliká láska*, 1950), psaných stále ještě před Únorem, zásadním způsobem změnil skeptický a místy krutý postoj své dosavadní poezie. Svůj původní životní pocit oddělil od sebe, zobjektivizoval ho a zaujal k němu ostře kritický odstup: učinil z něj – především v úvodní programové básni „*Fantazie*“ – atribut „*všech pěstitelů umělého žalu*“. Dřívější nelitostnou desiluzivnost tak obrátil naruby v podobě demaskování desiluzivní pózy básníků a pesimismu jako takového. Východiskem apelativní či agitační naléhavosti se mu stal Majakovského dvou až třístupňový verš. Způsob, jímž v novém duchu zpracoval jeden svůj starší motiv, názorně ukazuje jak návaznost, tak zásadní funkční proměnu jeho básnické fantazie. Dojem, který se básní z *Nových*

mýtů „*La belle dame sans mercy*“ jen mihne jako výraz zhnusení, je nyní předmětně vypracován:

*Já jaksí pochopím,
že v šeru budoáru
mívala kůže
buržoazních žen
modravý nádech
hniloby*

Třídní zařazení žen naznačuje, že tentokrát nepůjde o samo nelitostné rozčarování, ale o jeho využití k ideologickému výkladu:

*to hnila doba!
Svět byl postižen
ekzémem měšťáctví.*

Zvláště rozsáhlé úvodní básně sbírky jsou založeny na průhledech do zatracovaného starého světa, díky osvědčeným Kainarovým motivům získala jejich apelativnost na výmluvnosti; po Únoru bylo ovšem nežádoucí, aby převažoval obraz starého světa, byť sebevíc odsuzovaného: druhou polovinu sbírky už ovládá svět radosti. Tento nevyhnutelný příklon ke kladu tvoří v básni „*Fantazie*“ třetí etapu motivu hniloby: „*A parfém zmaru / do nosu stoupl básníkovi tak, / že necítil / zrod nové mízy, / vůně nových sil.*“ Nadějně náběhy k všestrannějšímu smyslu jsou už demaskujícím odhalováním vtahovány do ideologické jednoznačnosti, kterou nakonec plně prosadí výslovná konfrontace odsuzované minulosti s radostnou přítomností. Jen výjimečně se optimismus stane skutečně hybnou silou smyslu, jak toho dosáhla báseň „*Sucho*“ důvtipným přetvořením přítomnosti na minulost v rámci kolísání mezi dějinnou realitou a světem básně: po dramatu současného (tj. v roce 1946) katastrofálního sucha si nakonec básník v budoucím šťastném životě pobaveně vzpomíná, jak psal tragickou expozici právě dokončované básně. Účinek básně je ovšem opět založen na negativním pólu podrobně rozvinuté zoufalé situace, přičemž konkrétní detaily jsou opět podřízeny myšlenkové logice, která ve výsledném účinku zahlazuje jejich významovou ostrost. Jiným způsobem než sugestivními detaily a zcela jinými než desiluzivními motivy se Kainar snažil navázat na to, v čem byla doposud jeho síla a co patřilo k poetice Skupiny 42, v následující sbírce *Český sen* (1953), která jako žádná jiná sbírka poúnorových let usilovala o vyjádření osobité ideové koncepce současného dění. Zatímco *Veliká láska* byla navzdory titulu především sbírkou nenávisti vůči starému světu a jeho současným představitelům, v *českém snu* třídní a politické rozpolcení národa mizí, dokonce teď teprve se pojem „*národ*“ objevuje, a to jako ústřední téma – ne už útočných vymezení, ale har-

² J. Trefulka: O nových verších Pavla Kohouta – polemicky, in *Host do domu* 1, 1954, č. 11, listopad, str. 505-508; J. Kainar: O Janu Trefulkovi – polemicky, in *Host do domu* 1, č. 12, prosinec, str. 550-551; J. Skácel: O verších Pavla Kohouta – v glosách, in *Host do domu* 1, č. 12, prosinec, str. 551-553.

³ Diskusní příspěvek na II. sjezdu československých spisovatelů, cit. podle J. Hiršal, B. Grögerová: *Let let 1*, Praha, Rozmluvy 1993, str. 179.

monizujícího sjednotitelství. Radostná přítomnost je včleněna 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 útlakem*“ zvláště cizáckých mocipánů. Titulní báseň tak dospívá k „novému mýtu“, tentokrát však jen v negativním smyslu vágního předsudku. Prostřednictvím krajního zjednodušení se i snaha o kulturní specifikaci (např. v básni „České divadlo“) stává součástí dávno už odeznělé obrozenecké idealizace lidu jako nositele společenského pokroku, nyní ovšem revolučně zideologizovaného. Báseň „Krajinou Zdeňka Nejedlého“ oslavuje původního tvůrce tohoto mýtu pokroku. Návrat k duchovním kořenům národa se Kainar ve sbírce pokusil praktikovat příklonem k lidové písni, především rozmarnou transpozicí milostných folklorních motivů. Do radostné sbírky se přece jen vřazuje velkolepě pojatá báseň nenávisti s dvojznačným obrazem: „*A kejklíři už dotancovali / svůj tanec / na provaze.*“ Závěrečný verš zdánlivě určuje povahu tance, pro zasvěcené však šlo o jiný provaz: báseň „Políčko“ se stala mimořádně proslulou, hned když ji týdeník Literární noviny v prosinci roku 1952 zveřejnil po procesu s údajnou skupinou Rudolfa Slánského. Kainarovy básně se vždy snažily odhalit v konkrétních detailech podstatný smysl, buďto mytizaci, nebo aspoň alegorizaci. Báseň „Políčko“ oba postupy kombinuje, nejprve bohatě rozvíjí obraz zhoubného plevele, prostřednictvím jeho alegorické interpretace se pak zjevuje myticky pojatý zlodušský Kdosi, jehož tajemnost však končí v ideologické demytizaci, „*že jenom zrada přilétá / po větru západním*“; a po úlevném připomenutí provazu a po podrobné scénce, v níž děti dychtí vědět, zda táta dnes splnil plán, báseň končí odkazem na „*Vlast mou, / vlast naši, / Gottwaldovu vlast*“. Celá sbírka *český sen* se stala nejprůkaznějším básnickým projevem diskretizace vlastenectví, kterou vyprovokovala totalitní nacistická okupace a definitivně prosadil totalitní režim komunistický, oba zároveň s potlačováním národní svěbytnosti: významově vyprázdňenou citovou polaritu, uvnitř idylickou, k cizím nepřátelskou.

Jediným básníkem, který už před válkou psal své prosté básně v bojovně agitačním duchu požadovaném po Únoru, byl Ilja Bart. Jemu stačilo nyní vydat čtyři výbory své starší poezie, nanejvýš s novými dodatky, a sbírku z roku 1956 *Navráčené dálky* mohl bez rozpaků věnovat přírodní lyrice a zpracování zážitků z dlouhodobého pobytu v nemocnici. Dokonce i závěrečný oddíl nazvaný „Na bojové struně“ staví proti válkám výhradně moc přírody. Bart byl vždy považován za básnického outsidera, a to se po vítězství komunistů změnilo jen málo. Jeho nová sbírka (a do značné míry ani ty starší) však rozhodně nebyla pod úrovní tehdejší produkce několika

z oficiálně protěžovaných básníků: rozhodující roli hrálo politické postavení autorovo. – Nejen Kainar, i básnický začínající nadšenci se zprvu pokoušeli aktivně zasahovat do právě se rodícího světa, přispět svým dílem k nově se ustalující ideologii. Brzy však nebylo pochyb, že poezie má být pouze výrazem oficiálně už uznané ideologie. Vzorem mohla být sbírka *Máj země* (1950) a trojdielná poema *Fronta je všude* (1951) Ivana Skály. Výsadní Skálovo politické postavení naznačila skutečnost, že v oficiální kampani nebylo jeho jméno uvedeno mezi představiteli frézismu či mašinismu, který se u něho prosazoval zvláště často a přímočaře. Pomocí výrobního motivu Skála například objasnil titul poemu *Fronta je všude*: „*Pohledu nás: / Za vlast – / tuna. / Za mír – / tuna. / Za Stalina – / tuna. // Za štěstí dítěte tvého – / bese-merovku. / Za Stalina – / martinek stovku. // Stalin, / Stalin je s námi, my s ním. / Fronta je všude.*“ O celých slokách jeho básní platí doslova, že to jsou zveršovaná hesla, většinou se ovšem Skála snaží tezovitost překrýt metaforami, jejichž služebnou roli však prozrazuje svévolná vyspekulovanost. Paradoxní uplatnění obrazotvornosti pak může vést k tomu, že vášnivost smyslné lásky je ozřejmena přirovnáním k jevu z oblasti ideologické: „*Já dnes však na lásku syrovou, horkou jak bojová píseň / nejprudší apoteózu piši*“ („Láska“, *Máj země*). I v demokratických režimech existuje oficiální ideologie a také poezie chtějící být jejím výrazem, ale v totalitním režimu všechna poezie takovou být musí. To není rozdíl ve stupni, ale v účelu, rozhodující je poslušnost vůči oficiálním momentálním direktivám o tom, co údajně prospívá, či škodí socialismu, přičemž důležitější jsou zákazy, teprve pak zbývá úzce vymezené místo pro volbu tématu, požadovaného či aspoň trpěného. Výrobní motivy v rámci budovatelejšího úsilí zůstaly pro poezii jen krátkou epizodou. Citát z poemu *Fronta je všude* je výmluvnější čtvrtým uvedením jména, které se stalo znamením, na jakou „stranu barikády“ se autor postavil: Stalin. Tutěž, i když méně vyhraněnou oddanost vyjadřoval motiv Sovětského svazu, který byl renovován poté, co se změnil nepřítel z poraženého nacismu na panující imperialismus. V praxi rozhodně ne méně významnější autoritě věnoval Skála rozsáhlou závěrečnou báseň sbírky nazvanou „Straně“. V krajním případě stačily dvě tři básně oslavující tyto dva zdroje vši moci, aby „zachránily“ sbírku jinak ideologicky relativně bezvýraznou. To však byly právě nároky vybrané, nikoli elementární, všeplatné. První, v zásadě ještě předtematický bezpodmínečný požadavek, lidovost, spočíval na vyloučení „samoúčelného formalismu“, odvádějícího čtenářovu pozornost a představitivost od logického, co nejjednoduššího banálního smyslu básně. Sám smysl pak musel být v souladu s údajným dějinným zájmem lidu. To je oblast druhého bezpodmínečného nároku. Jako po

feudalismu nastoupil kapitalismus, tak po kapitalismu nutně nastoupí a už nastupuje socialismus, kterým však nezačíná pouze nová etapa třídního boje, osvobození proletariátu přináší osvobození celého lidstva: boj mezi dožívajícím kapitalismem a rodícím se socialismem je epochálním bojem mezi starým a novým světem. V něm nachází poezie své aktuální poslání (takto velkolepě, všeospravedlňujícím způsobem je chápána její služba režimu) i své základní téma. Jednotliví autoři či jednotlivé jejich sbírky mohly především útočit na přežívající projevy a představitele starého světa, nebo se mohly především soustředit na opačný kladný pól. Logika dějin poskytovala záruku optimismu v obou případech, ale plný pocit štěstí a radosti přináší teprve nastolení nového společenského řádu.

Teprve po Únoru byl na místě jediný, nepřerušovaný proud chvalo zpěvu vytvořený sbírkami Marie Pujmanové: *Vyznání lásky* (1949), *Miliony holubiček* (1950), *Čínský úsměv* (1954), *Praha* (1954). Stále se vracejícími obavami z možných válek byla všechna ta „vyznání lásky“ jen posilována. Tvárně i citově a myšlenkově nekomplikované, obratně rýmované verše sice proniká ženská něha, ovládnutá však v intelektuálním odstupu. Síla Pujmanové zde spočívá v paradoxním pojmenování, které rázem projasní širší souvislosti a které například už titulem jako by báseň předem pointovalo: „Generalissimus Mír“, „Jak přijelo jaro v tanku“. Ani sebeoptimističtější viděná přítomnost ovšem neskýtala chvalo zpěvům nevyčerpatelné možnosti; celou jednu sbírku autorka věnovala vzpomínkám na Prahu svého dětství a mládí, ale k epicky pojatým motivům z minulosti se často uchyluje i jinde. Ještě víc než z nepřítomnosti časové těžší z nepřítomnosti prostorové: hlavní oddíl *Vyznání lásky* je z cesty do Sovětského svazu, podtitul následující sbírky zní „Verše z domova a ze světa“ a *Čínský úsměv*, který v líbezných obrazech spíše jako by zrcadlil úsměvnost básničky samé, zpracovává pozorování za několikaměsíčního pobytu v Číně. Politickým vedením režimu a oficiálními institucemi byla Pujmanová v padesátých letech řazena velmi vysoko nejen kvůli svým románům, ale její poezie stála už tehdy na okraji jak pozornosti ostatních literátů, tak zájmu čtenářů. – Vroucí ženská citovost utváří harmonizační gesto sbírky *K jitřnímu prameni* (1955) Jarmily Urbánkové, a to i v epické objektivaci, například v portrétech žen podílejících se na „zázraku budování“. K oficiální ideologii se nejjednoznačněji hlásí básně o zahraničních soudruzích, ale na druhé straně rozsáhlý oddíl volně pojatých sonetů autorka věnuje své pozdní lásce zcela mimo společenský a dobový kontext. Milostný rozchod dal vzniknout tehdy zcela ojedinělým básním bolesti, které se sice také nevyhnou téměř úporné snaze o harmonii, dosažené však pouze pomocí paralel s děním v přírodě. Radost se

v pouónorové poezii podařilo doopravdy sugerovat jen několika kratším básním V. Nezvala věnovaným chvilkové náladě; běžné bylo popisné vyjádření celkového životního postoje a daleko nejsnazší jeho proklamování, jehož prototypem se stala sbírka Jana Pilaře s výmluvným názvem *Radost na zemi* (1950). V těchto proklamacích ovšem už na první pohled nejde o životní pocit, ale – podobně jako v tehdejší poezii I. Skály – o ideologickou tezi. Obrazy radosti a štěstí, přinášených novou společností, především samotným jejím budováním, jsou u Pilaře vázány na zemědělství. Tradiční námět vztahu mezi člověkem a přírodou dostává novou podobu a smysl, protože zde jde o přírodu nejen podrobenou člověku, ale přímo společenskému pokroku. Následující Pilařova sbírka *Hvězda života* (1953) jako by čelila možnému obvinění z námětové jednostrannosti oddílem o průmyslovém Ostravsku, většinou tu však námět hraje nevýznamnou roli, protože jakékoli konkrétní východisko slouží jen variacím jediného globálního nadhledu, či spíše jedině povšechné oslavy „mých Čech krásných“, v nichž „k slunci vstává Člověk“.

Normativní optimismus se stal hlavním nepřitelem i svodem Oldřicha Mikuláška, po válce kolegy J. Kainara v brněnském komunistickém deníku *Rovnost*, a spolu s ním nejnadějnějším z tehdejších básníků, kteří publikovali i po Únoru. Na rozdíl od Kainara nepřijal Mikulášek účelové pojmání poezie, ve sbírce *Horoucí zpěvy* (1953) se dokonce básní „Rozhovor“ odvážil polemiky s ním v podobě opatrného ospravedlnění temných veršů. Přesto *Horoucí zpěvy* ještě zpracovávají obligátní témata, mezi nimiž nechybí imperialismus, rudoarmějci, Stalin, Gottwald, a neméně obligátním, jenom bohatším a nápaditějším způsobem se pokoušejí překrýt teozovitost metaforami. Nebo naopak stesk jinak působivé milostné básně je tu na chvíli proniknut „nevýslovným teskném / dalekých spálenišť“ v bombardované Koreji („Tesknó“). Výrazněji uplatnil Mikulášek svou osobitost v následující sbírce *Divoké kačeny* (1955), ačkoliv i v ní svou obraznost jen výjimečně osvobodil natolik, že plně ovládla celou báseň. Působivost Mikuláškových rozvinutých metafor bývá založena na konfrontování konkrétních dvojznačností, jinými slovy na nevšedním obrazném výkladu všedního jevu. Například v situaci vášnivého milostného aktu se vlasy promění v obrazné plameny, nezůstává však jen u této obligátní obrazné interpretace vizuálního dojmu, jde o milostný požár postupně vymezený pomocí slov „shořeti“, „požářiště“ a v posledním verši „prach a popel“. Metaforika básně se tak nenápadně přesouvá od podoby vlasů k pocitu vyvolanému – jak je to zde přímo vysloveno – při jejich mnutí prsty a zároveň s tím k podstatnému smyslu básně, protikladnému původní horoucnosti. Vlastním zdrojem Mikuláškovy poezie bylo opojení; jeho ctižádost

směřovala zvláště k rozsáhlým básním, jaké mimo jiné obě sbírky rámcují, v nichž sugestivní intonační linie nesená volným veršem a nepravidelnými rýmy chce vyjádřit celkové opojení životem. Významově je patos těchto „všeobsáhlých“ básní založen na enumeracích, které umožňují i v komplikovanějších souvětích volné přechody mezi navzájem odlehlými a přímo disparátními metaforickými i nemetaforickými odkazy. Díky tomu, že jinak jednoznačné syntaktické vazby rozpoutaly unikavý významový proud, mohla být už roku 1955 publikována sbírka básní s mnoha pasážemi svébytné poezie, z opačné strany se tu a tam jakoby mimochodem mihnou směrodatné verše, které radostnou euforii „projasnilý“ do požadované cílevědomé odhodlanosti, optimismu, obrany míru či oslavy práce a lidu. Takové verše se však objevují právě jen v těch do široka rozmáchnutých „písniích života“ (jak zní titul jedné z nich) jako nápadný projev čehosi podstatnějšího. Vlastní Mikuláškovy nebezpečí se skrývalo v samotném jádru jeho talentu. Báseň „Zamilování“ začíná: „*Těžko je radost unést. / Těžko je unést žal“ a o několik veršů dál: „Co je to, má milá, / radost nebo žal?“* Táž situace, a dokonce tentýž její aspekt se může jevit zároveň kladně i záporně. Bohatě, v rafinovaných přechodech tuto polaritu Mikulášek vyjádřil především v onom enumerativním patosu, ale takové výslovné řazení a vzájemné prolínání teprve druhotně rozlišuje původní totožnost; báseň se proto může výslovně přiklánět k jednomu pólu a zároveň či především sugerovat pól opačný. V této nerozložitelné dvojakosti se ukáže jakýkoli jev, je-li pochopen jako podstatný projev života. Na prvním místě se Mikuláškovy vnucovala slast a utrpení vášnivé lásky, ale častěji také například zádušný protiklad vášnivosti, sladkobolný stesk. Výrazný umělecký postup lze snadno napodobit, především pro jeho tvůrce samého je to bezpečné útočiště v tísnivé situaci. To je případ sbírky *Divoké kačeny*. Několik básní prostě radosti jistě nepatří k vrcholným naplněním Mikuláškovy umělecké ctížádosti, ale problém začíná teprve básněmi, které míří výš. Prominentní literární kritik a historik Jan Petrmichl nazval autora *Divokých kačen* „*básníkem životního kladu, vybojovaného v tvrdých dramatických srážkách se skutečností*“.⁴ Životní klad je ve sbírce místy poněkud zkomplikován, ale o boji, spíše jen stínovém, lze hovořit pouze nad dvěma básněmi. Úvodní „Píseň života“, která navozuje perspektivu celé sbírky, vítězí nad hrůzami minulé války a s fanfarami zavrhuje možnost nových válečných hrozeb. Petrmichl, podobně jako později mnozí jiní, vyzdvihl jmenovitě báseň „Tráva“, „po-

divuhodný hymnus na nekonečnost i nezničitelnost života“, sám Mikulášek ji dokonce znovu zařadil do dvou pozdějších nových sbírek. Po slibných slokách o trávě jako konkrétním jevu sílí v básni hymnický patos, ve kterém sice nechybí různé „*temné žaly*“, ale postupně se plně prosazuje náhled, že nyní, kdy „*den nový z hrobů starých vstává*“, „*vše je – velikost i sláva*“. Jen ve srovnání s tehdejší oficiálně přijatou poezií, to jest jen na první pohled se sbírka vymanila z normativního optimismu. Vítězství (společensky orientovaného) kladného pólu je v básni jednoznačně preferováno, ne-li přímo zaručeno, bez skutečného napětí, na němž závisí intenzita jak života, tak básně. Petrmichlem oceněný životní klad není vítězstvím života, ale jeho umrtvením, neproměnnou setrvačností, proti které se Mikulášek v jiných sbírkách vášnivě bouřil.

Roku 1957 vyšla Mikulášková básnická skladba *Krajem táhne prašivec* a následujícího roku sbírka *Ortely a milosti*, které už ani zčásti nepatří do kapitoly věnované poezii jako výrazu oficiální ideologie. Nedošlo k radikální proměně autora, stačilo relativní uvolnění politické situace po XX. sjezdu KSSS roku 1956. Tato změna se projevila nápadně v okrajové oblasti poezie, která je společenskou služebností definována, v satíře. V kontextu pravidelných novinových a časopiseckých příspěvků a ojedinělých knižních ukázek na způsob výsměšných Kainarových útoků či cyklu parodických portrétů v Kohoutově druhé sbírce byl za reprezentativního veršujícího satirika všeobecně pokládán Václav Lacina. Také jeho sbírka *Hřbitovní býlí* z roku 1951 shrnuje původně časopisecké příspěvky: vedle nenávislného komentování zahraničních politických aktualit se vysmívají domácím reakcionářům, typizovaným v postavě maloměšťáka pana Jéminka, který se pak objevuje i v jiných Lacinových publikacích. Lacinovy příznačné postupy, využití dvojího významu jednoho slova a parodická nadsázka, se zde uplatňují s proklamativní jednoznačností na úkor komičnosti. Totéž platí o sbírce *Dnes a denně* z roku

1957, v níž však namísto výsměchu poraženému protivníkovi dochází k demaskující samomluvě kariéristického stoupence nového dění. Vznikají tak morality, založené na vadách osobního charakteru, jen ojediněle na předsudcích dané společnosti a nikdy ne na systémovém pochybení režimu. Uprostřed racionalistických veršů se jako předposlední vynoří báseň „Stínohry“, která v nesouladu se svým zlehčujícím zarámováním chrlí zlomkovité výjevy podlosti a chtivosti, nabývající drastické zvířecí, či ještě odpornější hmyzí podoby. Na čtyřech stranách tak vyvstává obraz doby ne sice umělecky strhující, ale srovnatelný s nejněživějšími pasážemi Kolářových poučkových deníků. Proti jednomu oficiálnímu uměleckému principu se s provokativní otevřeností postavil Oldřich Kryštofek, když úvodem

⁴ J. Petrmichl: *Patnáct let české literatury*, Praha, Čs. spisovatel 1961, str. 57.

sbírkou *Modrá obloha* (1958) pojmenoval její obsah jako „*soukromé radosti, žaly...*“ a navíc dodal: „*Nebudu, nebudu tlampač...*“ Řadou básní skutečně navázal na svou předúnorovou milostnou a vůbec intimní lyriku, ale také básně s celospolečenskou problematikou jsou minimálně poplatné oficiální ideologii. Dosud živé válečné zkušenosti ovládají oddíl věnovaný cestě do Německa a tvoří také hlavní východisko oddílu z cesty do Sovětského svazu. Jediné, co připomíná časopisecky publikované básně Kryštofkova poúnorového budovatelského nadšení, je naprostá důvěra v budoucnost. Ta získává citovou a do jisté míry i uměleckou naléhavost jenom v oddílu sledujícím první zážitky básnickovy dcerky. Šíře známým se Kryštofek stal paradoxně svými neumělými časopiseckými verši díky „*Kryštofkovi*“, na něhož K. Biebl v proslulé básni „*Manifest Vítězslavu Nezvalovi*“ útočí jako na výrobce „*narudo natřených zmetků*“.

Roku 1957 vydala Marie Pujmanová poemu *Paní Curieová*, převážně popis hrdinčina života, který však oproti jedinému pocitu štěstí předchozích sbírek nabízí různé situace, a tím i citové polohy, v krajním případě obsáhle vyličenou hrdinčinu bolest nad smrtí milovaného muže. Obecný závěr se pateticky opět vrací k celospolečenskému významu lásky až po rozhodné tvrzení posledního verše: „*Na lásce, paní, stojí svět.*“ Naproti tomu pro Jarmilu Urbánkovou je ve sbírce *Krůpěje* (1957) její osobní láska už jen minulostí, v srdci zůstává hořkost. Převážnou část sbírky ovládá přírodní tematika objektivního charakteru, tentokrát konfliktněji pojatá, avšak opět s harmonickým vyzněním. Jen ojediněle se tu objevují ideologizující verše a vůbec ne v básních zpracovávajících dojmy z cesty po Sovětském svazu. – Únor přinesl nejradikálnější zlom do poezie dvou autorů, kterou po letech, aspoň navenek, neméně nápadně proměnil XX. sjezd KSSS. Sbírkou Jana Pilaře *Strom se nepohřbívá* (1957) už vážně usiluje o to, být poezii, přetrvávající ideologický základ ztrácí původní ostentativnost, například místo lásky ke Stalinovi tu jde o „*lásku k prostému člověku v sovětské zemi*“. Vzdáleně je zde dokonce naznačena problematika doby: malíř J. Zrzavý prý básníkovi vytknul, že „*ztrácíme barvy, přepínáme hlas*“; v duchu této nic neříkající, zastírající metaforičnosti básník odpovídá: „*Život nás volá, velí neúprosně, / abychom lodím cestu probili.*“ Konkrétnější a vůbec relativně působivé jsou časté motivy a témata přírodní; v návaznosti na své čarkovské začátky Pilař opěvuje Čechy jako domov s vesnickými atributy, v tomto kontextu se však nejvýrazněji prozrazuje tradiční charakter jeho obrazivosti i idyličnost životního postoje. Sbírkou Ivana Skály *A cokoli se stane...* (1957) nadále vyznačuje bojovnost a vyhraněná stranickost, ale nový svět zde – a také v ostatní poezii po XX. sjezdu – ohrožují už jen za-

hraniční nepřátelé, a to vše je zprostředkováno metaforikou ne tak násilnou jako v předchozích dvou knihách. V milostné poezii nabývá větší váhy tělesnost, výjimečně se nejen v ní objevuje trpkost, na závěr vždy ovšem zcela překonaná. Sbírkou *Ranní vlak naděje* (1958), oceněná státní cenou, obsahuje ještě víc neideologických, opět zvláště milostných básní, v permanentním okouzlení studentkami a dívkami vůbec za pobytu ve Francii vrcholí metaforičnost sbírky, ovlivněná Nezvalem. Naopak oddíl věnovaný nejrůznějším zemím světa včetně maďarského povstání roku 1956, psaný zjevně s minimálními osobními kontakty, ovládá tvrdá ideologičnost. Místo dřívějších přímočarých proklamací dávají oběma sbírkám rozhodující ráz neméně přímočará konstatování a přání, s mnohomluvnou rozvláčností nikoli vyjadřovaná, ale popisně sdělovaná.

Téměř absolutní vláda totalitní ideologie od konce padesátých let slábla, a ačkoli si v zastřenější podobě svou moc udržovala nadále, padesátá léta ukazují nejasněji, v čem a jakým způsobem tato ideologie poezii deformovala. Jak však v konečných důsledcích takto ovlivněná poezie ovlivňovala čtenáře, k čemu ho vedla? Přijmout totalitní ideologii neznamena jen osvojit si určité názory, ale podstatně proměnit své pojetí světa a sebe v něm. V případě marxismu se základem stala ucelená koncepce dosavadního i budoucího vývoje lidstva. Nebylo nutné souhlasit se všemi detaily, stačilo sdílet, a po druhé světové válce sdíleli čeští básníci ve velké většině, a nejen těsně po válce a nejen básníci, že totiž socialismus je kýženou budoucností lidstva a ten, kdo mu stojí v cestě, nenávisť hodným nepřítelem. Poezie s touto neochvějnou vírou v budoucnost a tím i důvěrou v přítomný systém sugerovala čtenáři prostřednictvím různých témat, že existuje mnohem důležitější skutečnost než ta, kterou on zná a prožívá, že jeho sebetrpčí zkušenosti, včetně těch, které mu přinesl sám nový režim, nemění nic na celkové cestě ke štěstí a nasmějí tedy narušit „kladný vztah ke skutečnosti“. Předúnorová členka komunistické strany tak mohla psát básnickou sbírku *Vyznání lásky* v době, kdy byl její jediný syn z politických důvodů zatčen a odsouzen na patnáct let vězení (po deseti měsících amnestován), a nemusela tak psát jen proto, či dokonce vůbec ne proto, že si zoufale přála synovo propuštění. Lidé, kteří si připustí, že je jakási pravá skutečnost mimo a nad jejich vlastními zážitky, se snadno stávají objekty manipulace. Tato více méně dobrovolná poslušnost vůči totální moci bývá sama o sobě dějinným zvratem rázem zlomena, ale důsledky dlouhodobé ztráty pevné půdy pod nohama, ochromení individuální iniciativy a odpovědnosti, důsledky ztráty vlastní identity a skutečné svobody s jejími nároky jsou těžko vykořenitelné. Jako výraz totalitní ideologie nestojí poezie v jedné řadě s působením zpravodajských orgánů, školou atd.

Poezie a umění vůbec mají sugestivní moc, jejich smyslem není informovat, vzdělávat, přesvědčovat, ale otvírat člověka světu a vtahovat ho do nových forem skutečnosti a spolu s tím rozbíjet přežívající předsudky a strnulost jakýchkoli ideologií. Jednotlivá nekvalitní umělecká díla nikdy nebyla a nejsou v pravém smyslu uměním, protože dělají různým způsobem opak, ale pouze o všeobecném podlehnutí umění totalitní ideologii platí, že destrukci člověka spoluutváří.

2000