„Miř přesněji!“

Korejská válka jako černý bod socialistického realismu

Vít Schmarc

*Armáda míru připravena stojí
na celém světě*

všude na zemi

*Stamiliony hotoví se k boji:
Zabraňte válce všemi zbraněmi!
Nás vede Stalin*

bohatýr

*My jeho prapor neseme
Atomovou válku nechceme!
Ať žije*

atomový mír!

E. F. Burian¹

Základem této práce je dlouhodobý výzkum literárního i neliterárního materiálu z první poloviny padesátých let dvacátého století, jehož prvotní inspirací byl model sémiotické analýzy socialistického realismu jako žitého, sdíleného a kolektivně utvářeného systému, tak jak ho literární vědec a spisovatel Vladimír Macura shrnul v knize esejů *Šťastný věk*.² Apriorní nedůvěra k pevným definicím socialistického

1 Báseň bez názvu vyšla ve sbírce Emila Františka Buriana *Atomový mír* (Praha, Československý spisovatel 1950, s. 91).

2 MACURA, Vladimír: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Ed. Karel Kouba, Petr Šámal a Vít Schmarc. Praha, Academia 2009.

realismu jako zotročujícího nástroje mě vedla k nutnosti čerpat z výzkumů, které se jím zabývají z hlediska vývojové dynamiky a které *a priori* odporují tvrzení, že jako celek vzešel z promyšleného mocenského plánu.

Metodologicky se tak odvolávám k početným studiím pocházejícím z angloamerické akademické sféry. Především jde o přelomový výzkum australské literární a kulturní historičky Kateriny Clarkové, která socialistický realismus analyzovala čistě prizmatem jeho kanonizovaných textových realizací, v kontextu vývoje ruské (před)revoluční literatury a v souvislosti se strukturou klasických přechodových rituálů.³ V tomto směru je nesmírně inspirativní i výzkum kanadské socioložky Régine Robinové, který se zaměřuje na kulturní základy a kontinuitu socialistického realismu jako epochálního stylu, indoktrinovaného ve třicátých letech minulého století.⁴ Jednou z klíčových inspirací jsou i dlouholeté výzkumy ruského literárního a kulturního historika Jevgenije Dobrenka, který na širokém kulturním materiálu analyzuje socialistický realismus jako systém mytologický, úzce svázaný s požadavky určité společenské vrstvy a konkrétního výkladu historie.⁵

Socialistický realismus tedy vnímám především jako živoucí organismus reinterpretovaných tradic, „narativizovaných“ stranických doktrín, teoretických definic a mytických příslibů šťastné budoucnosti, který existoval v nevyjasněném pojmovém prostoru, v napjaté ambivalenci sebevymezení jako praktické metody tvorby, exaktní uměnovědné teorie a uměleckého slohu, jehož konstitutivní rysy a strukturní vlastnosti bude možné pojmenovat, podobně jako u každého uměleckého slohu, až z odstupu několika staletí. Zároveň byl neustále vystaven tlaku společenských a politických proměn, které hrozily již jednou uznané pravdy obrátit v nebezpečné lži – čili i forma jím zaštitěných děl musela být schopna pružně reagovat a reflektovat tyto společensko-politické turbulence.

Jakkoli je tato definice výrazněji platná pro sovětský kontext, nelze z něj „národním“ variantu českého socialistického realismu vyčleňovat, neboť i on měl za sebou výrazné avantgardní formativní období, protokanonickou fázi let třicátých, a v padesátých letech byl nucen vypořádávat se s kulturními dilematy přejatými z poválečného kulturního vývoje v Sovětském svazu.⁶ Snažím se proto ve svém

3 CLARK, Katerina: *The Soviet Novel: History as Ritual*. Bloomington, Indiana University Press 2000.

4 ROBIN, Régine: The Past as a Dustbin, or, The Phantoms of Socialist Realism. In: LAHUSEN, Thomas – DOBRENKO, Evgeny (ed.): *Socialist Realism Without Shores*. Durham – London, Duke University Press 1997, s. 337–355; TÁŽ: Stalinism and Popular Culture. In: GÜNTHER, Hans (ed.): *The Culture of the Stalin Period*. New York, Armonk 1990, s. 209–238.

5 DOBRENKO, Evgeny: The Disaster of Middlebrow Taste, or, Who „Invented“ Socialist Realism. In: LAHUSEN, T. – DOBRENKO, E. (ed.): *Socialist Realism Without Shores*, s. 135–164; TÝŽ: *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. New Haven – London, Yale University Press 2008.

6 Blíže k němu viz CLARK, K.: *The Soviet Novel*, s. 189–209; DUNHAM, Vera: *In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*. Durham, Duke University Press 1990.

výzkumu zdůraznit proces interakce mezi ideologií a jejími subjekty, který zdaleka není jen jednosměrný a omezený na život totalitní společnosti.⁷

Jako každý systém dominance i socialistický realismus potřeboval svůj „temný bod“ ohrožení, strachu a nenávisti, který garantuje soudržnost ideologicky utvářeného a uzavíraného univerza. Pokud se ideologie manifestuje skrze rituál coby ohnisko nejvýraznějších kulturních sil působících v dané společnosti,⁸ pak tento rituál nutně potřebuje svůj negativ, sféru nepřítele, příznaků, ne-hodnot, které sdíleným ideám a materiálním projevům celistvého univerza dodávají příznak oprávněnosti a bytostného bezpečí. Právě korejská válka, vyhoceně reflektovaná skrze kanály dobové propagandy, představuje událost, která nabízí jasně konkretizovaný „černý bod“ v údajně mírovém univerzu socialismu. Konstrukce nepřítele je však vždy (nezáměrně) spojena s „podřeknutími“ konstruující ideologie.

Černý bod nenávisti

Voják Josef Bílek přispěl do akce „Pracující do literatury“⁹ bojovnou básní s názvem „Míř přesněji“.¹⁰ Těžko soudit, zda vycházel z vlastní zkušenosti, nicméně patetickým jazykem bojovné budovatelské poezie možná nechtěně popsal typický mechanismus tvorby nepřítele a jeho funkce v mírové socialistické společnosti, jež se nacházela ve stavu permanentní symbolické války s protichůdným táborem „válečných štváčů“ a preludů kapitálu.¹¹

Báseň rozvíjí obraz vojenského cvičiště, na němž svazáci trénují střelbu, jen „na jednom stavu dosud puška mlčí“. Pobledlý a váhající Jano narušuje kolektivní „chorus“ výstřelů a „příkrčen se k zemi choulí“. Střelecký instruktor tu ztělesňuje hlas ideologie, když poukazuje k černému terči jako k objektu, ke kterému nemá váhavý střelec kýžený nenávistný vztah, a učí ho tento temný prázdný prostor zabydlet významy. Využívá k tomu jednoduchou asociální linii, která staví do popředí traumata nedávné minulosti („Toť černý fašismus jenž vraždí tvoje druhy“), a pokračuje přes emblematické symboly protektorátního pokoření (Ležáky, Lidice), přes abstraktní motiv utrápených matek-dělnic až k ústrojně začleněnému motivu ubitých žen a dětí v Koreji.¹²

7 Viz ŽIŽEK, Slavoj: *The Spectre of Ideology*. In: TÝŽ (ed.): *Mapping Ideology*. London, Verso 1995, s. 1–33; TÝŽ: *Sublime Object of Ideology*. London, Verso 1999.

8 Viz CLARK, K.: *The Soviet Novel*, s. 9–15; ALTHUSSER, Louis: *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York, Monthly Review Press 2001, s. 117.

9 K této akci viz BAUER, Michal: *Pracující do literatury*. In: TÝŽ: *Ideologie a paměť: Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Praha, H&H 2003, s. 215–273.

10 Báseň je publikována ve výběru z textů zaslaných do soutěže „Pracující do literatury“ v knize Michala Bauera *Ideologie a paměť*, s. 317 n.

11 Viz MACURA, Vladimír: *Poslední bitva*. In: TÝŽ: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, s. 36–47.

12 Všechny citace viz BAUER, M.: *Ideologie a paměť*, s. 317.

Dějinný čas i kauzalita v tomto temném „nepřátelském bodě“ vytvářejí iluzi lineárního proudění dějin od nižšího k vyššímu, zákonitého propojení událostí, v němž minulost ozřejmuje a legitimizuje ideologický výklad přítomnosti. Svádějí se sem veškeré negativní a traumatizující události za jediným účelem: přesvědčit subjekt, že tento temný bod musí být zasažen a zničen. Principem takové ideologické apelace (*interpellation*)¹³ není jen vyprovokování nenávisti k flexibilní entitě „černé skvrny“, ale i uvedení tohoto skutku do souladu se svědomím. Lyrický subjekt básně proto využívá vyhocený protiklad utrpení a odhodlání („Necítí, že mu po tvářích slzy běží / nevnímá, jen slyší své svědomí“),¹⁴ které přechází do agresivní apostrofy, jež je jen těžko přiřaditelná ke konkrétnímu subjektu. Původně jasně vymezená entita instruktora se zcela rozplývá, podobně jako komunikační situace ohraničená cvičištem a váhavým Janem coby adresátem.

Apel teď zaznívá zcela otevřeně a projektuje se v něm ona dvojí perspektiva básně – konkrétní zakotvení v situaci a obecný přesah:

Na nepřítel pal, bij ji černou bestii!
 Bij ji dokud v tobě kapky krve.
 Bij ji za všechny dětské úsměvy,
 bij ji za sebe i za ty druhé.
 Nezapomeň, žes ochráncem svého lidu,
 nezapomeň, žes celého světa nadějí.
 Nezapomeň, žes vojákem světového míru,
 nezapomeň a míř přesněji!¹⁵

I oblíbený dobový oxymóron v tomto kontextu vyznívá zcela smysluplně. Postava pálí na terč v souladu se svým svědomím, přesto v slzách. Proto je metafora „voják míru“ nejen věrnou reflexí dobové mytologie mírové války, ale i reflexí rozporu, který je třeba tváří v tvář „černému bodu“ skutečnosti překonat.

Jaké postavy cizáků zalidňují tento „černý bod“ socialistického znakového systému? Mezi dominantní typy nepřátelských figur patří především *pán-buržo* (velkostatkář, továrník, šlechtic, zbohatlík atd.) coby reliktní starého světa vyhocených třídních rozdílů, dále pak *emigrant* (zrádce, ten, který se odcizil a nyní za to pyká

13 K principu ideologické apelace viz JAMESON, Fredric: Introduction. In: ALTHUSSER, L.: *Lenin and Philosophy and other Essays*, s. xiv; ALTHUSSER, Louis: Ideology and Ideological State Apparatus: Notes towards an Investigations. In: *Tamtéž*, s. 117–121. Příklady ideologické apelace na materiálu totalitního umění viz SCHMARC, Vít: Dzień, w którym wezwał nas wódz. In: GOSZCZYŃSKA, Joanna – KRÓLAK, Joanna – KULMIŃSKI, Robert (ed.): *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa 2011, s. 31–43. Na materiálu českého stalinismu pak srv. SCHMARC, Vít: Kdo tančí, věří: Ideologické apely ve filmu Zítřka se bude tančit všude. In: FEIGELSON, Kristian – KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny*, sv. 3: *Politická kamera – film a stalinismus*. Praha, Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2012, s. 373–396.

14 Citováno podle: BAUER, M.: *Ideologie a paměť*, s. 317.

15 *Tamtéž*, s. 318.

v chladné samotě ciziny) a konečně *cizák* v pravém slova smyslu. Tato třetí skupina vychází ze sémantiky Němce coby odlidštěné zuřivé zrůdy, ne-člověka, která dominuje zdejšímu sémiotickému systému po roce 1945,¹⁶ nicméně po únoru 1948 je pružně aplikována v souladu se zmíněnou lineární kauzalitou výkladu dějin na novou inkarnaci celosvětové hrozby – Spojené státy a (řečeno dobovým slovníkem) jejich poslušné satelity.

Svůj vzmach postava amerikanizovaného fašisty zažila především v roce 1950, kdy se v souvislosti se započatím korejské války znásobil počet různých reprezentací domnělých agresorů, který pružně splýval s potřebou vymezit se vůči nepřítelům zahraničním i domácím. Mechanismus produkující tuto ideologickou fantazii „vra- hů, kteří mohou zaklepat i na naše dveře“ (parafrázujeme-li dobovou rétoriku), lze sledovat jak v publicistických textech, tak v dobovém umění, které ochotně spolupracovalo s tiskovými orgány ideologických aparátů státu a aktivně mytologizovalo dění ve světě.

Korejská válka jako historická událost¹⁷ měla svůj nesporný kulturní rozměr. Vedle konotací vyostřeného třídního a mocenského boje dvou táborů totiž představovala i zkoušku připravenosti socialistické kultury čelit reálným skutkům nepřítele. Tolik zdůrazňovaný atribut kultury jako další zbraně v boji za mír, bdělého strážce hodnot, prošel s vypuknutím válečného konfliktu zatěžkávacím testem. Sémiotický konstrukt socialistického realismu, v němž slovo přejímá vlastnosti konkrétního činu, měl vybojovat svou vlastní velkou válku. Zkouška zralosti nabývala v dobových textech rozměrů posvátné iniciace: „Jen nejpravdivější umění může vyjádřit to, co ve vztahu ke Koreji prožívají čestní, mírumilovní lidé na světě. (...) Proto je boj za věc Koreje zároveň zkušebním kamenem pravdivosti a síly kultury, zkouškou její připravenosti na nejsvětější úkoly.“¹⁸

V této studii jsem se zaměřil na ideologický koncept „cizáka-agresora“, tak jak se od započetí konfliktu v Koreji odvíjel a ustaloval v nejdůležitějším dobovém československém deníku *Rudé právo*. Analýzu obrazu nepřítele ve vydání z let 1950 a 1951 (především v rozmezí od 27. června do 31. prosince 1950) jsem následně doplňoval o tematické články z 19. ročníku „Týdeníku pro politiku a kulturu“ *Tvorba*¹⁹ a o korespondující zobrazení v umění socialistického realismu s důrazem na materiál

16 Viz WIENDL, Jan: Obraz Němce v české poezii v letech 1945–1946. In: ZAND, Gertraude – HOLÝ, Jiří (ed.): *Transfer: Vertreibung/Aussiedlung im Kontext der tschechischen Literatur / Vyhánění/Odsun v kontextu české literatury*. Brno, Host 2004, s 58–75.

17 S ohledem na fakt, že předmětem studie je reprezentace korejské války a její konceptualizace v dobových médiích a kultuře, ponechávám zde stranou konkrétní historický kontext a soustředím se na mytologický a symbolický rozměr události.

18 ČIVRNÝ, Lumír: Heroická Korea a kultura lidové demokratického Československa. In: *Nový život*, roč. 4, č. 7 (1952), s. 1070–1077, zde s. 1071.

19 Nebylo by bez zajímavosti srovnat jazyk propagandy denního tisku a jazyk propagandy týdeníku – ačkoli v obou se objevují totožná jména autorů, deník používá výrazně vyostřenější a expresivnější jazyk, jehož obraznost a metaforičnost jej přibližuje poezii. Persvazivnost týdeníku je naopak určována kombinací expresivity a faktičnosti, plejády citací a dlouhých řad proprií (jména osob, názvy korporací), které navozují dojem odborné fundovanosti textu. Přitom je však nabízený ideový model v zásadě totožný, ačkoli týdeníkové texty operují

poezie, která se jako aktivní médium v komunikaci umění a politiky výrazně podílela na utváření veřejného prostoru i dobové řeči a obraznosti.

Je namístě zdůraznit, že emblematická „cizáka“ nebyla čímsi novým, co by se bylo zrodilo zároveň s potřebou aktuálně reagovat na dějinné události. V dobovém sémiotickém systému byly již všechny základní rysy přítomny, přesto krizová situace a vyhrocený střet si vynutily „kodifikaci“ obrazu nepřítele v souladu s naléhavou potřebou ustálit ideologickou fantazii (takto označují snahu stvořit dominantní reprezentaci skutečnosti, která se pro subjekty ideologie stane reprezentací výhradní, žitou, a tedy „reálnou“), zapůsobit na její konzumenty a participanty, přeměnit potenciálně nestabilní příval událostí v ustálené schéma souboje dobra a zla, v němž jsou tváře obou principů přesně dané a vymezené.

Ačkoli materiál poezie a jazyk dobové propagandy stojí v mé analýze na stejné úrovni, jako dva sémiotické systémy podílející se na budování systému vyššího, nepovažuji je v žádném případě za analogické a rovnocenné. Jejich strukturální i obsahové rozdíly jsou nepopíratelné. Jeden příklad za všechny: zatímco propagandistické články básníka Ivana Skály, prosycené expresivní a neobyčejně militantní rétorikou, karikaturností a zastrašováním čtenáře, patřily k neodmyslitelné součásti zpravodajství *Rudého práva*, jeho sbírka *Fronta je všude*, psaná v analogickém duchu a s použitím téměř totožných konceptů, se dočkala ze strany oficiálního časopisu Svazu československých spisovatelů tvrdé kritiky. Vladimír Dostál jí vytkl přílišnou demonizaci, abstraktnost, zveličování síly nepřítele, především však zásadní selhání při předávání ideologického apelu. Apokalyptická rétorika, známá z autorových novinových článků, je zde pocítována se silnou nelibostí: „Představme si jen prostého pracujícího člověka, který si přečte Skálovu knížku. Bude pobouřen zločiny imperialistů, ale také znervosněn hrůzou válečného nebezpečí. A to už je důkazem, že přesvědčování nebylo správné ani obsahem, ani formou. Chřestěním pekelných řetězů a strachem z posledního soudu zaháněli prosté duše do svého ovčince jesuité.“²⁰ Poetika bezprostředního děsu, provozovaná na stránkách denního tisku, se dotýcnému kritikovi zkrátka na poli poezie zdála až příliš prvoplánová, přehnaná a jdoucí proti smyslu poezie, jež nemá čtenáře zastrašovat, ale získávat.

V případě zvoleného tématu je však zajímavé právě to, co kulturu a denní publicistiku spojuje (sdílená obraznost, intence i modelový adresát). Případné odlišnosti se snažím zvýrazňovat přímo v samotné analýze jednotlivých textových projevů.

Mezi úděsem a výsměchem

Pětadvacátého června 1950 překročily jednotky severokorejské armády za dělostřelecké podpory 38. rovnoběžku a zahájily mocnou ofenzivu, která během několika týdnů zatlačila jihokorejskou armádu hluboko na jih Korejského poloostrova.

s širším časovým rámcem a vytvářejí obšírné dějinné paralely k navození autenticity předkládaných informací a soudů.

20 DOSTÁL, Vladimír: O české poezii v roce 1951. In: *Tamtéž*, č. 12, s. 1869–1894, zde s. 1886.

Začalo tak tříleté období úporných bojů o Koreu, v nichž se poprvé od konce druhé světové války ve vyhroceném konfliktu střetla dvě dominantní poválečná mocenská uskupení a jejich ideologie – komunismus a kapitalismus.²¹

Rudé právo o konfliktu poprvé informuje o dva dny později, 27. června 1950, na druhé straně. Zpráva výmluvně nazvaná „Americká loutková vláda v Jižní Koreji zahájila ozbrojený útok proti Korejské lidové republice“ sestává z citátů různých komuniké a rozhlasových zpráv, které informují o náhlém útoku Jižní Koreje a „rozhořčené“ obraně jejího souseda, který útok přes 38. rovnoběžku zastavil a přešel v protiútok.

Od této chvíle začíná sémiotický systém socialistického realismu, podepřený pilíři dobových masmédií a vyživovaný fantazií jednotlivých autorů, se soustavným zvýrazňováním obrazu nepřítele a konfliktu, který údajně vyprovokoval a jenž se mu musí nevyhnutelně stát osudným. V základním nárysu nejde samozřejmě o žádné novum, nýbrž o využití archetypálních a prověřených sémiotických postupů, které jsou uzpůsobeny aktuální ideologické potřebě československého stalinismu (v souladu s nutností každé ideologie navazovat za známé a fungující principy persvazivní reprezentace skutečnosti).

Komentář Kamila Wintera, otištěný na téže stránce *Rudého práva* jako zpráva o zahájení útoku, ustavuje uzlové body, z nichž obrazná síla této reprezentace expanduje do dobové řeči i fantazie. Objevuje se zde nutná operace spojení jihokorejských a amerických sil s atributy fašismu (toto slovo se pravidelně vyskytuje vedle všech výrazů, které odkazují k sémantice Ameriky či Jižní Koreje). Útok je promptně označen za zločinný akt a je konceptualizován jako čin zmanipulované sedánky amerických válčících satelitů, které poslušně podléhají vůli Allana Dullese, Harryho Trumana a dalších „válečných štváčů“ (o tom viz dále).²²

21 Na tomto místě je nutné zdůraznit, že ačkoli se tento text zabývá analýzou pouze jedné z obou ideologií, lze s jistotou očekávat existenci analogických principů i na „druhé straně barikády“. V tomto ohledu je pozoruhodný zejména fenomén amerického agitačního komiksu, který válku líčí s výrazným akcentem na atraktivitu bojové akce a perspektivu jednotlivce, jež se však vždy nakonec dostane do souladu se zájmy kolektivu (někdy i za cenu heroické oběti individua). Častým námětem těchto sešitů je přerod sobeckého a zaslepeného vojáka v platnou (uvědomělou) součást armádního mikrosvětů (jednotky). (Viz *Soldier Comics*, č. 9 (1952); *The Fighting Man*, č. 1 (1953); *Warfront*, č. 9 (1952). Všechny uvedené komiksové sešity jsou k dispozici na webové stránce <http://www.authentichistory.com/1946-1960/2-korea/4-comics/index.html>.)

22 Proti nim však stojí celý panteon bojovníků za mír, v němž vynikají postavy tureckého básníka Nazima Hikmeta, amerického literáta Howarda Fasta, francouzského fyzika Joliot Curie i přízračný zjev tančící partyzány Ansonchi, která se v roce 1952 proslavila i prostřednictvím filmu režiséra Vladimíra Vlčka *Zítří se bude tančit všude*, v němž ztělesnila sebe samu jako symbol nezlomné Koreje. Jak vidno, ačkoli „světoobčanství“ a „kosmopolitismus“ s jejich důrazem na subjektivitu a exkluzivitu byly pojmy hojně lynčované, tzv. internacionalismus (soudružský svazek bojovníků za mír) byl naopak žádoucím utvrzováním mohutnosti a univerzality „mírového tábora“ – připomeňme zde Vladimírem Macurou popsany mechanismus „dvojdomeho znaku“, který něco jiného znamená v „domácím“ kontextu a něco jiného, je-li aplikován na prostor „cizoty“ (MACURA, V.: Poslední bitva, s. 36 n. – viz pozn. 11).

Obrovské síly nepřítele jsou v souladu s dobovou rétorikou vyzdvihovány (zvýrazněním jejich brutality a barbarskosti), zároveň však paradoxně karikovány a ironizovány jako nabubřelá zvůle směšné skupinky jedinců, jejichž zastřešujícím pojmem je „imperialista“ a symbolickým centrem Wall Street. Stejně tak žánrové zabarvení válečného konfliktu je podivuhodně dvojaké – vedle jasně tragických tónů se neustále podtrhují rysy komedie hraničící s fraškou. Obraz nepřítele tak od počátku kolísá mezi iracionální stvůrou, která děsí, a pitoreskní karikaturou, bláznovskou maškarou, která vzbuzuje smích bláhovostí svého počínání: „Avšak imperialistická taktika zloděje, který volá: Chyťte zloděje! – je již příliš známa, než aby svět vzal wallstreetskou komedii za bernou minci.“²³

Kolísání mezi smíchem a pláčem, mezi děsem a výsměchem charakterizuje i následné referování o vývoji konfliktu. Střídají se zprávy o triumfálním postupu či odhodlaném odporu severokorejské armády, drakonická líčení válečných zločinů a útrap (především sovětských zpravodajů) s neobyčejně frekventovanými výzvami „Ruce pryč od Koreje!“, v nichž známé veřejné osobnosti – například spisovatel Ivan Olbracht, literární teoretik Jan Mukařovský, spisovatelka Marie Pujmanová a básník Stanislav Neumann (25. srpna), vdova po národním hrdinovi Gusta Fučíková (26. srpna), básníci Fráňa Šrámek a Vítězslav Nezval (27. srpna), literární teoretik Bohumil Havránek a matka Jiřího Wolкера Zdena (31. srpna) – i pohoršené hlasy z lidu žádají ukončení válečného běsnění a stažení jednotek údajných okupantů.

Tento monumentalizující obraz války s sebou nese specifický druh imaginárního zobrazení nepřítele, v němž dominují atributy zvířecosti, odlidštěnosti a bezmezného násilí. Američtí a jihokorejští vojáci jsou opakovaně opatřováni příznaky dravců, zlodějů, kořistníků, násilníků, barbarů i lidojedů a z nich plynoucí sémantiky plenění, lovu, znásilňování. Objevují se i archetypální folklorní představy o cizí hroživé síle na pomezí lidskosti a animálnosti, ztělesněné figurami upíra či vlkodlaka. Právě zde jako by se obraznost socialistického jazyka dostávala na tenkou hranici tragična a komična – nepřítel přetvořený v hrůznou kreaturu se ocitá jen krok od vlastní karikatury, děs a pohoršení se mění ve výsměch, z bezohledného dravce se stává figurka směšná svým strachem a hysterickým chováním.

V podzemí dobové kultury tvořící básník Ivo Vodseďálek, který dokázal účelně využívat autentický jazyk socialistické mytologie v parodicky přesné nápodobě oficiální poezie, reagoval ve sbírce *Pilot a oráč* z roku 1951 na tento aspekt soudobé propagandy charakteristicky – ztotožněním s modelovou postavou mytologického hlupce a barbara:

Jsem americký pilot
a byl jsem donucen
abych se svým bombardovacím letadlem
přistál v severní Koreji
Korejští vlastenci mě týrali
A pak mi usekli levou ruku

23 WINTER, Kamil: Paliči války se sami usvědčují. In: *Rudé právo* (28.6.1950), s. 2.

Vyplázl jsem na ně jazyk
 Neboť jsem blbý
 A politicky neuvědomělý.²⁴

Parodický podtón obrazu úhlavního nepřítele není koneckonců v kontextu korejského konfliktu ničím novým. Patnáctého července 1950 má na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech premiéru sovětský film *Pád Berlína*, v dobovém tisku oslavovaný a vyzdvihovalý.²⁵ Reprezentace Adolfa Hitlera v něm je téměř totožná s podobiznami „válečných štváčů“ z „tábora imperialismu“. Je vylíčen jako frenetický psychotik, který ve všech situacích reaguje přepjatě, hystericky a hrůzné rysy jeho osobnosti kontinuálně přecházejí do kabaretních odstínů. Socialistický realismus jako znakový systém vykazuje skutečně ve vztahu k nepříteli nadbytečnou symbolizaci, úporný *horror vacui* ho nutí vyplňovat jakoukoli hrozící ambivalenci jednoznačnými znaky. Často tak mimovolně ve vztahu k nepříteli balancuje na hraně sebedarodie (zmiňme například emblematickou postavu záškodníka Rudy v dobově populárním muzikálu *Zítra se bude tančit všude*).²⁶

Obraz nepřítele nasycený jak atributy strachu, tak atributy smíchu bezesporu koresponduje s dobovou potřebou. Na jedné straně je tu nutnost udržovat domácí prostor socialismu v ohrožení, neboť jen skrze ohrožení zůstává tento prostor celistvý, na straně druhé je nezbytné zdůrazňovat pošetilost a marnost pokusů tomuto systému hodnot a idejí jakkoli odporovat. Není proto divu, že útočící americké a jihokorejské jednotky jsou neustále bagatelizovány, snižovány jako pouhá hrstka žoldáků, nevědomé loutky (tuto charakteristiku upevňují frekventovaná novinová „přiznání“ zajatých nepřátelských vojáků, že nemají ani tušení, proč v Koreji vlastně bojují, a že se za své činy stydí).

Navození pocitu ostrážitého smíchu, v němž se mísí úmyslná nadreálnost figurky štváče s aktuálním odporem – neboť i na stránkách denního tisku získávají tyto abstraktní postavy rozvracečů aktuální jména, tváře i lokalizaci v domáckém prostoru – je žádoucí z hlediska potvrzení dějinné nadřazenosti socialistické ideologie i z hlediska navození a udržení pocitu ohrožení. Skrze nadřazený výsměch recipient ideologický koncept přijímá za svůj, akceptuje jeho karikaturnost jako integrální součást pevně zakotvené reprezentace společenských rolí – my, vyvolení, si tváří v tvář cizákům můžeme dovolit výsměch, přitom však musíme zůstat ostrážitými

24 VODSEĎÁLEK, Ivo: Pilot a orač. In: TÝŽ: *Zuření: Poezie z let 1949–1953*. Ed. Martin Machovec. Praha, Pražská imaginace 1992, s. 94.

25 Výsadní postavení filmu potvrzuje i to, že karlovarský festival slavnostně zahájil, poté vyhrál velkou festivalovou cenu Křišťálový globus (viz <http://www.kviff.com/cz/o-festivalu/historie-rocniky/1950/>) a do konce roku 1950 jej podle oficiálních statistik zhlédlo více než milion dvě stě tisíc diváků. Vzhledem ke kontextu, do něž ho premiérové uvedení v Československu zasadilo, byl logicky vykládán jako vizionářský předobraz americké agrese a zdroj poučení: „V boji za mír je to neobyčejně účinná zbraň, která si klestí cestu k nejskrytějším a nejspletitějším kořenům imperialistických válečných příprav.“ (D. R.: Jak ještě za války chystali novou válku. In: *Tvorba*, roč. 19, č. 50 (13.12.1950), s. 1193.)

26 K filmu blíže viz SCHMARC, M.: Kdo tančí, věří (viz pozn. 13).

patrony vlastního ideologického teritoria, jež nám tuto jistotu a superioritu garantuje a které ohrožují pošetili, leč stále nebezpeční „oni“.

„Oni“ – panoptikum dravčích mamonářů

Kdo jsou ale tito „oni“, kteří napomáhají definovat entitu „my“? A dle jakých principů je tato fantazie „černého bodu“ nepřátelské moci organizována? Pro začátek můžeme použít kruhovou metaforu centra a periferie. Zatímco vojáci a piloti ztělesňující periferii nepřátelského tábora jsou konceptualizováni jako zmatené a poslušné loutky, kterým je občas propůjčeno zdání individuálního hlasu, aby svědčili o vlastní nevyzrálosti a zmanipulovanosti, mytologie nepřátelských vůdců jako centra je o poznání pestřejší. Dobová propaganda i obraznost se soustředí právě na tento uzlový bod, jenž je pro socialismus klíčový. Nabízí se otázka, jak pevně je toto centrum strukturované a v jakém je vztahu k podobně centralizovanému „mateřskému“ světu socialismu.

Panoptikum zločinných vůdců („dravců z Wall Streetu“) má pochopitelně svou pevnou hierarchii, na jejímž vrcholu stojí Harry Truman coby vrchní velitel a typizovaný přízrak války. Věrně mu příslušují příčinliví poskoci – archetyp barbarského válečníka generál Douglas MacArthur, zbabělý a úskočný americký ministr zahraničí Dean Acheson, ale i nenávisný a buldočí muž s doutníkem Winston Churchill. Nabízející se analogie s hierarchickým uspořádáním „velké rodiny“ socialismu, kde na vrcholku stojí jediný otec-vůdce a pod ním méně dokonalé figury synů, na něž dopadá odlesk vůdčích atributů, je zpochybnitelná již zmíněnou perspektivou reprezentace. Zatímco centrum socialismu budí zbožnou vážnost a posvátný strach, centrum nepřátelského světa má povahu burlesky, která sice zachovává jisté konotace strachu, ale nikoli strachu posvátného. Je to mnohem spíše cirkusový chaos než ušlechtilá genealogická hierarchie, typická pro reprezentace sociálního uspořádání stalinismu.²⁷

Kastrovaný vůdce a jeho mistr vraždy

Výsměšnost spočívá už v tom, jak snadno dostupný a naprosto bezbranný se jeví vrcholek nepřátelské pyramidy moci.²⁸ Kupříkladu Stanislav Neumann si pro svůj „fiktivní dopis“ ze sbírky *Píseň o lásce a nenávisti* familierně vybírá právě amerického prezidenta. Veršované psaní,²⁹ lakonicky uvozené adresou „Truman, Harry, Washington“, operuje s typickým atributem nelidskosti, která vylučuje dorozumění. Zdánlivě zcela nesmyslná forma dopisu někomu, s kým dorozumění není možné,

27 K tomu viz CLARK, K.: *The Soviet Novel*, kapitola „The Stalinist Myth of the Great Family“, s. 114–135.

28 Připomeňme jen nespočet karikatur, kde se vůdcové „tábora válečných štváčů“ choulí vedle gigantických reprezentací tábora míru jako klubko krys.

29 Báseň je ve sbírce označena číslovkou 14 (NEUMANN, Stanislav: *Píseň o lásce a nenávisti*. Praha, Mladá fronta 1952, s. 62–66).

neboť „prostě nejste člověk jako my“,³⁰ slouží k rozvinutí fantazie o Harry Trumanovi jako symbolické autoritě nepřátelského světa kapitalismu. Konkrétními básnickými obrazy nastiňuje Neumann karikaturu na pomezí zděšení a smíchu. Oproti reduktivní snaze omezit Trumana (či jiného nepřátelského vůdce) na pouhé typizované jméno, které vágně označuje celý kolektiv nepřátel, tu nacházíme parodické zintimnění: Truman-filatelista se kochá vzácnou známkou, a přitom podepisuje „rozsudek smrti negrům dvěma – třem“, s otcovskou láskou škádlí své dítě v kolíbece smotanou bankovkou, zatímco jeho „dědic po dolaru chňape“.³¹

Panoptikální ráz nepřátelského tábora podtrhují motivy falešné zbožnosti (Truman jako falešný beránek, který předstírá soucit), zvrhlého mamonářství (běžná figura přepočítávání jedné bomby na dolar a počet zabitých) i motiv zneužívání síly hmoty v kontrastu s jejím podmaněním ve světě komunismu, kde ji lidé moudře užívají jako mírového nástroje přetváření skutečnosti. Trumanovo soukromí je hájemstvím přízraků, lunatiků („Acheson v koutě věští ze spaní“) a falešných hráčů, odsouzeným nanejvýš k transformaci v iracionální babskou pověru: „Snad babka vnoučeti pohrozí navečer / ‘Ať už spíš, sic Truman na tě přijde,’ / tak jako dneska: ‘Počkej, přijde čert.’“ Ani přízračná fáze však není definitivou, za čas se svět kapitalismu jako nepatřičné trauma vytratí i z lidské paměti, protože „děti strašit netřeba“.³²

Vedle pohádkové konceptualizace Trumana jako přízraku nacházíme i dehonestující figuru „zkrachovalého kapitalisty“, která má zdůraznit celkovou impotenci vůdce i v rámci systému, jehož je domnělým hybatelem a tvůrcem, ve skutečnosti však jen poslušnou loutkou či otrokem. V článku Jiřího Hronka „Wall Street a Korea“ je Truman označen jako „zkrachovaný kalounkář z Missouri“, který byl na své místo dosazen z vůle mocných korporací.³³ I tento obraz vůdce „bez moci“ má své opodstatnění v symbolickém systému, jehož hierarchie je organizována kolem mýtu všemocného demiurga – Stalina.³⁴

Pozoruhodnou a žánrově výjimečnou syntézou obrazu nepřátelského vůdce byl jeden z ojedinělých komiksových stripů, které v první polovině padesátých let vycházely v některém z oficiálních periodik. Časopis Ústředního výboru Československého svazu mládeže *Směna* publikoval v roce 1952 několik dílů komiksového seriálu „Supertruman“. Každý strip sestával ze sekvence čtyř panelů, nepoužíval do kresby vložených bublin, ale věrně tradici meziválečných a poválečných komiksů připojoval pod každým panelem údernou satirickou veršovánku, která rozvíjela smysl obrazové složky.

„Supertruman“ respektuje výše popsany mýtus. Vůdce není původní a autentický, ale je výtvozem obtloustlého kapitálu, který po krachu hitlerovského plánu vyvine podivuhodnou figuru muže-pavouka-zločince. Ten poté zapojí do svých nekalých rejdu proti světovému míru celou řadu pochybných individuí, od vyhublého lva britského impéria až po hlavu katolické církve. Jeho útoky, často opatřené nacistickými insigniemi, však

30 Tamtéž, s. 63.

31 Tamtéž.

32 Tamtéž.

33 HRONEK, Jiří: Wall Street a Korea. In: *Tvorba*, roč. 19, č. 28 (12.7.1950), s. 662 n., zde s. 662.

34 Tento rys projektu sovětské společnosti popsal podrobně Boris Groys v publikaci *Gesamtkunstwerk Stalin* (Praha, Tranzit 2011).

vždy včas odhalí a směšně snadno rozdrtí světové dělnictvo, synekdochicky opsané motivy ruky, kladiva a mírového valu. Komická, umělá a neschopná kreatura Supertruman nakonec skončí rozdrčený na padrtí prohlášením Josifa Vissarionoviče Stalina o atomové obraně, když předtím jeho atomová bomba nedokáže zabít ani kozu na ostrově Bikini.

Zatímco socialismus je projektován jako *Gesamtkunstwerk* vizionářské mysli plánovače, tábor kapitalismu je vyobrazěn jako fluidní, chaotický, nepřehledný systém, který nesměřuje vzhůru, k vrcholu pyramidy moci (k viditelné a uctívané postavě stvořitele, ztělesněné budoucnosti), nýbrž do hlubin – skutečnou moc drží v této fantaskní vizi nepřítele gangsterské a korporační podsvětí, latentní a zhoubné: „A teď se tedy toto gangsterské a fašistické podsvětí, které se domnívá, že si dostatečně připravilo své zázemí, vydalo na cestu otevřeného útoku proti lidstvu.“³⁵ Tato „rituální kastrace nepřítele“ (zesměšnění, zkarikování, bagatelizace), prováděná publicistikou i poezií, je nutná, neboť proti uspořádané hierarchii socialismu staví amorfní a rozkládající se kapitalismus, systém bez dosažitelného středu autority.

Vedle fraškovitého obrazu protivníkovy vůdce defiluje dominantní figura ztělesňující primitivismus, násilí a barbarství nepřítele – v případě korejské války generál Douglas MacArthur. Vzájemnou kooperaci poezie socialistického realismu a novinové propagandy demonstruje na stránkách *Rudého práva* Ivan Skála v článku „Mistr vraždy“.³⁶ Obraz generála MacArthura je pečlivě budován z mozaiky jeho výroků a činů jako portrét bezskrupulózního vraha, kterého naplňuje smrt bezbranných obyvatel uspokojením a který válku využívá jako vhodnou příležitost k vlastnímu obohacení – vedle vražedných choutek zůstává MacArthur především bytostí hnanou mamonem.

Skálovo přepjaté líčení končí opět oním karikaturně-hororovým zpřítomněním generála jako reprezentanta přežití kultury, zároveň ale i aktuální hrozby: „Stojí před námi na fotografii nad mrtvými těly zavražděných Korejců. Úzká ptačí tvář, tvář dravce. Viděli jsme tisíce podobných tváří pod esesáckou čepicí s lebkou a zkříženými hnáty. (...) Je to tvář lidojeda, z níž vidíš jen zuby, zuby bestie, která sápe.

Lev Haas: Krvavý vrah matek a dětí (Rudé právo, 25. listopadu 1950, s. 3). Karikatura tvoří doprovod článku Ivana Skály „Mistr vraždy“

35 HRONEK, J.: Wall Street a Korea, s. 662. Srv. též formulace „Al Caponova demokracie“ nebo „krvavé koryto wallstreetských gangsterů“ (tamtéž).

36 SKÁLA, Ivan: Mistr vraždy. In: *Rudé právo* (25.11.1950), s. 3.

Poznáš ji a nezapomeneš. Hle, dnešní hrdina Wall Streetu! Hle, vrah, nad nímž musí být vyřčen ortel národů!“³⁷ Text se tak pozorně doplňuje s karikaturou, která je umístěna v jeho záhlaví – hrozící sémantické vakuum je příčinlivě zaplněno zvýrazněnými znaky a MacArthur jako reálná (a bezesporu problematická) figura moderních dějin je proměněn v ideologický koncept, který vyzařuje celou řadu naléhavých sdělení.³⁸

Příznaky Wall Streetu v poezii

Je to právě panoptikální „ikonografie“ nepřátelských vůdců, přitažlivost jejich dravčí karikatury, která nachází mohutnou odezvu v dobové poezii. V centru metaforického konceptu nepřítele stojí již zmíněný příznak barbarství, nelidskosti, hyenismu a dravosti, rozvinutý na stránkách denního tisku, svou podstatou ale sahající až k obrazu nacistické stvůry, jak se objevil v literatuře za druhé světové války a oficiálně se etabloval po jejím skončení. Ke zvířecí podstatě se ale přidávají i četné příznaky strojovosti, jako by pod strašidelnou fasádou stvůry nepřetržitě pracoval mechanismus sčítaček a „dolarových strojů“: „Za mořem čláhá krutá hyena zlatá / do světa cení dolarový chrup.“³⁹

K tomu se přidružuje nezbytný příznak atomové hrozby, který vede k pozoruhodně vyostřeným sémantickým spojením primitivismu a technické nadřazenosti, jakým jsou například Včeličkovi „atomoví lidojedi“.⁴⁰ Ambivalentní střet primitivní podstaty nepřítele s jeho technologickým „nadlidstvím“ ovšem nacházíme i na stránkách *Rudého práva*, kde velice rychle zevšeobecnělo komiksové označení „superman“ a celkově výsměšné nadužívání prefixu „super“.⁴¹

Dehumanizace a depersonalizace směřují k tomu, že se kategorie nepřátelského subjektu vyprazdňuje a mění v krvelačné monstrum opatřené dravčími pařáty:

Jedenáct křesel potažených koží.
Deset dravců. Hltavých. Bez želez.
Své požehnání dal jim Pius, zástupce boží,
i Truman, dolaru velekněz.

37 Tamtéž.

38 Namísto je zmínit vysoký stupeň „narativity“ článků, které vykreslují portréty imperialistických vůdců. Jejich struktura připomíná spíše dobovou beletrii, je prostoupena svědeckou fokalizací, expresivním popisem, líčením prožitku *in medias res* (jako by pisatel byl skutečně přítomen v obydlích nepřátel) i přímou řečí postav: „Když se Averell Harriman s pyšnou tváří objeví v Bílém domě, všichni prezidentovi služebníci před ním kvapně otvírají dveře a hodnostáři mu úslužně uvolňují cestu.“ (VISTINĚCKÝ, M.: Averell Harriman, válečný štváč. In: *Tamtéž* (6.1.1951), s. 2); „Budeme opakovat historii, řekli si ředitelé Rockefellerova concernu ‘Standard Oil’...“ (ŽÁK, Jiří: Nacističtí generálové mají zachránit „západní civilizaci“. In: *Tamtéž* (10.1.1951), s. 2.)

39 SKÁLA, Ivan: Naše je slunce. In: KAUTMAN, František (ed.): *Stráž míru*. Praha, Československý spisovatel 1950, s. 54.

40 VČELIČKA, Géza: Hlas světa. In: *Tamtéž*, s. 66.

41 „Tak vypadají ‘super-lidé’ z Ameriky, kteří přišli do Koreje, aby na příkaz Wall Streetu vraždili a pálili...“ (*Rudé právo* (6.8.1950), s. 6.) V jiném článku nacházíme spojení „super-letadla“, „super-lodě“, „super-vrah“, „super-armáda“ (WINTER, Kamil: K americké agresi v Koreji. In: *Tamtéž* (12.10.1950), s. 2).

*Stvoření Supertrumana, nové inkarnace hrozby
nacismu (Směna, 1952)*

Tlapy opřeny o šekové knížky,
ke skoku připravili svaly stehenní...
Aby se mohli jak supi vrhnout s výšky
a na povel zem novou vyplnit.⁴²

Metafora imperialistického dravce jako vyprázdněného subjektu koresponduje s často používaným označením nepřítele skrze syntaktickou konstrukci „ten, který“, „oni, kteří“ či její apostrofickou variantu „vy, kteří“, které směřují kamsi do „černého bodu“ strachu a zla. Vytvářejí tak univerzální přízrak zlovůle, jehož touhou je vraždit, plenit, ničit.

Nepřátelské entity korejské války jsou ovšem jasně lokalizované v imaginárním prostoru odvozeném z reálných míst politické geografie (Wall Street, OSN, New York) a mají poměrně stabilní sémantickou formu. Nejsou tolik otevřeny flexibilitě vnímání jako zmíněné kategorie „oni“ a „vy“, naopak jejich ostrá karikaturnost se napojuje na potřebu dobových médií zpodobnit nepřítele a jeho ničivé dílo s přesvědčivou konkrétností, nabízet vedle expresivní fantazie i přidaný efekt reality. Vedle sebe se tak ocitá sugestivní expresivita karikatury, sentiment nad utrpením všeho živého (draconický „reálný“ detail války) i nenávistné odsudky nepřítele. Svět je fragmentován

42 SKÁLA, Ivan: Život má pravdu. In: TÝŽ: *Fronta je všude*. Praha, Mladá fronta 1951, s. 25.

na mikroperspektivu zničených korejských vesnic a makroperspektivu dějinné spravedlnosti, která bude neodvratně naplněna.

Názorně to lze ilustrovat na „Korejské baladě“ Konstantina Biebla, ve které se s folklorním obrazem lovu – krutá stíhačka se snáší na hlavy bezbranných a odnáší si kořist – prolíná obraz MacArthura jako personifikovaného zla:

Takové rozpětí křídel po krvi a po zlatu
Neměl ani sám hlídač pokladů
Z pohádek známý pták Noh

Celou Koreu chtěl by ten kondor
Dostat do svých pařátů
Kdyby jen moh
jen kdyby moh!⁴³

Stíhačka je tu prodlouženým nenechavým pařátem MacArthura, svět se mění v ohrazené fragmenty, perspektiva se vtěsnává do malé vesničky, do korejského dvora, na který se snáší zkáza, a v protikladu k tomu promítá do monumentalizující „dějinné spravedlnosti“ soudního dvora, k němuž „od čínských hranic ustupuje pozpátku“ zločinný generál.

Této pokřivené perspektivy, v níž se mísí infantilní sentiment nad každou živou bytostí a žlučovité vyhrožování soudem národů, se na přelomu let 1951 a 1952 v literárním podzemí chopil Egon Bondy ve zhuštěné parafrázi „smyslu“ Bieblovy básně a obnažil ji na samu dřevň naivní disproporce malého a velkého (polysémie slova „dvůr“) i rozbitím prostorového uspořádání (nejasný směr pohybu):

Od čínských hranic jde na dvůr
generál Mac Arthur

Mac Arthure Mac Arthure
Du bist eine alte Hurre
Jistě budeš popraven
už se blíží ten den.⁴⁴

Figuru nepřítele tušeného a ztvárňovaného prostřednictvím syntaktické konstrukce připojené k indexu „ty, vy, oni“ a figuru nepřítele jasně ohraničeného, jmenovaného a typizovaného lze účelně propojit, jak například ukazuje Ivan Skála v básni „Fronta

43 BIEBL, Konstantin: Korejská balada. In: TÝŽ: *Bez obav*. Praha, Československý spisovatel 1951, s. 243.

44 BONDY, Egon: *Bez názvu*. In: TÝŽ: *Básnické sbírky z let 1950–1953*. Ed. Martin Machovec. Praha, Pražská imaginace 1989, s. 129 (samizdat).

Supertruman a jeho soldateska (Směna, 1952)

je všude“.⁴⁵ První figuru využívá básník jako iracionální personifikaci strachu individua ze ztráty svobody, věcí i identity:

Ten, který milionům od úst vzal chleba,
střechu nad hlavou a nástroj pracovní z ruky,
co nejlepšího v tobě, v svou nicotu vstřebává
a spoutává tvé nenarozené syny a vnuky.⁴⁶

Tuto abstraktní fobii poté Skála připoutává k velmi konkrétním historickým a propagandistickým emblémům:

Bude mít zlodějský pohled Dullesa, rozleptaný žíravinou zloby.
Bude mít zlaté plomby kupčíka Trumana.
Bude mít tvář z mrtvé nespálitelné látky,
kterou nezapálí oheň radosti ani úsměv.

⁴⁵ SKÁLA, Ivan: Fronta je všude. In: TÝŽ: *Fronta je všude*, s. 39–54.

⁴⁶ Tamtéž, s. 40.

Bude mít hlas, který nikdy nazavlažil dobrý smích anebo píseň.
 Bude mít tlustou ruku Churchillů, v níž chroptí tisíce lidských hrdel
 a MacArthurovy boty, po kolena zbrcené korejskou krví.⁴⁷

Nepolapitelná a ambivalentní obava z existenciálního ohrožení jedince tak dostává pevné zakotvení ve sdílené ideologické fantazii o ohrožení legitimního světa míru a pokoje. Obrazotvorná síla poezie a sdílená mytologie veřejného prostoru se propouští a vytvářejí účinný a obousměrný prostředek persvaze.

Smrt přichází z oblak

Častým sémantickým příznakem korejské války v dobové publicistice i poezii je vzdušný útok. Zpravodajství *Rudého práva* vyzdvihuje severokorejské jednotky jako vládců země, statečně vytlačující nepřátelskou přesilu ze souše do vody, zatímco akce amerických jednotek se odehrávají ve vzduchu. Nádech zbabělosti ještě posilují atributy barbarského bombardování, vytvářející potenciál šokujícího kontrastu pokojné země a bestiálních nebes, který často končí u konkrétní fantazie mrtvého dítěte zabitého bombou (bezesporu je tento mentální obraz utvrzen i v tisku reprodukovánými fotografiemi). Stanislav Neumann tak kupříkladu v naléhavě stylizovaném dopisu Radě bezpečnosti OSN píše: „Právě v tuto chvíli shazují vaši piloti bomby na tiché a pokojné korejské vesnice a na zápraží zůstane ležet děťátko s rozpůlenou hlavou.“⁴⁸

Básnická imaginace přichází ke slovu i ve výše zmíněném článku Ivana Skály „Mistr vraždy“. Vedle demonizování zjevu a charakteru generála MacArthura pracuje s klíčovým narativním principem ideologické fantazie – transformací světa. Úvod článku líčí bytí idylický svět korejského Fenjanu, v němž děti ukusují chléb a hledí k nebi, „kde mezi větvemi starého stromu proplovala sluncem ozlacená oblaka“.⁴⁹ Křehkou blízkost této časové perspektivy štěstí a míru zdůrazňuje anafora „ještě nedávno“, která uvozuje čtveřici prvních odstavců.

Drastickým střihem se přesouváme do „tohoto času“, v němž poklidný dvůr fenjanské školy okupují američtí vojáci, zabydlení v troskách a odpadcích. Není to jen dočasná okupace, nýbrž naprostá proměna světa, neboť „polámanými větvemi starého stromu civí cizí, studená, nepřátelská obloha jako kráter, který právě vrhl smrt“. Korejská krajina je zbavena života, mění se v krajinu smrti, z níž prchly všechny živé bytosti: „Ptáci se dávno rozletěli z této krajiny smrti. A dívky, kterým bolest smazala úsměv z tváře, se rozletly všude tam, kde je nejvíc potřebovala vlast...“⁵⁰

Poezie spoluutvářející ideologickou fantazii o korejském konfliktu toto horizontální členění na smrtonosné nebe a zuboženou zem přejímá. Pokud bychom chtěli odvodit z dobových básní dominantní prostorové schéma z hlediska perspektivy, ze

47 Tamtéž, s. 40 n.

48 NEUMANN, Stanislav: Dopis členům Rady bezpečnosti OSN. In: *Rudé právo* (24.8.1950), s. 3.

49 SKÁLA, I.: Mistr vraždy (viz pozn. 36).

50 Tamtéž. Připomíná se tu vyhrčená dualita staré a nové země jako prostoru smrti a nového života, kterou Skála rozpracoval ve své sbírce *Přes práh* (1948) – být zde v obráceném pořadí, které mělo ještě umocnit úděs nad perverzními činy Američanů, kteří jako by vyvraceli logický tok dějin.

kteří subjekt nahlíží na mírový svět socialismu, byla by to jistě závrtná vertikála, z níž se domácí prostor jeví jako snadno přehlédnutelný řetěz výjevů práce a radosti. Tato globální perspektiva, často navozovaná personifikací země, jako by se prostírala pod subjektem zavěšeným kdesi v prostoru nebe.⁵¹

Jako by se rozložení fikčního světa básně pokoušelo zpřítomnit onen tajemný a euforický dojem, který skrývá moudrý pohled vůdce, shlížejícího na (či spíše za) širou zem – onu perspektivu utajenou pouze pro vyvolené, protože vždy směřující mimo prostor uměleckého díla, mimo to, co může být přímo symbolizováno (například na notoricky známém obraze Fjodora Šurpina *Jitro naší vlasti* je „země“ pouze druhým plánem, vůdce k ní stojí zády, jeho pohled směřuje mimo obraz, do mysteriózního prostoru, z něž přichází světlo).

Často opakované situování pohledu do výše, ve které „skřivan zpívá“,⁵² vysoko nad kvetoucí a rodící zem, je v básních s korejským motivem účelně převráceno: bezpečné výšiny, z nichž shlíží subjekt na idylický optimismus domova, nahrazují zrádné výšiny, kde zpěv slavíka střídají oceloví dravci. Odosobnění nepřítele začíná v oblacích metaforami letounů: „oceloví ptáci ... s nákladem těžkých, smrtonosných pum“;⁵³ „shluky ocelových ptáků“, kteří nesou „železný

L. Ambrožová: Ušlechtilé ideje amerických bojovníků v Koreji (Tvorba, roč. 19, č. 32, 9. srpna 1950, s. 770). Karikaturu doprovázel text: „Ještě dvě vesnice a dostanu domek ve Filadelfii.“

51 Vertikalita prostoru je klíčová i v dobových budovatelských románech, kde se často klíčové momenty odehrávají v prostoru *nad* staveništěm, resp. dějištěm, které formuje postoje a smýšlení postav (viz např. romány *Modré údolí* Zdeňka Pluhaře, *Nástup* Václava Řezáče a *Luisiana se probouzí* K. F. Sedláčka). Ironickou transformaci tohoto schématu „nahore/dole“ nabízí próza Bohumila Hrabala *Jarmilka*.

52 Příznačná je fantazie o bezstarostném vznášení ve výšce nad rodnou zemí z básně Ivana Skály „Skřivan“: „Ty zvedající výš můj dech / nad prostor let, jež v dál se vinou, / jak spočítat dnes na prstech, / kolikrát chtěl jsem s modrem splynout.“ (SKÁLA, Ivan: Skřivan. In: TÝŽ: *Máj země*. Praha, Československý spisovatel 1950, s. 23.)

53 HAVEL, Jiří: Řekněte dost! In: TÝŽ: *Z lásky k životu*. Praha, Československý spisovatel 1951, s. 40.

děšť“ nad kolébkou dětí;⁵⁴ „oceloví ptáci“, již zastírají slunce a „rozsévají strach“;⁵⁵ „jak tygr pruhovaný první bombardér“.⁵⁶ Pokračuje ale i na zemi, na níž jsou sice slyšet exploze pum a štěkot kulometů, nicméně nepřítel sám zůstává zbaběle skrytý. Konvenční a v zásadě neutrální metafora letounu jako ocelového ptáka (pokud si odmyslíme možné „lidové“ sexuální konotace) přibírá sémantické rysy chladu, záludnosti, dravčí nelítostnosti, které reflektují zbabělou, primitivní, ovšem i technologicky nadřazenou povahu nepřítele.

Zatímco figury a figurky nepřátelských vůdců jsou přítomné, lokalizované, z šedé a kalné oblohy přichází smrt anonymně, bez nositele; je to záludný a nečekaný zásah neviditelného vraha, často redukován na pouhý akustický efekt či hrůzný akt násilí, z něž přetrvává šokující dozvuk, mrtvé ticho, přervaný čas:

Třesk.

Prší naruby:

voda se k nebi zvedá.

Vteřino záhuby,

přišla jsi brzy,

běda!

Ještěáb se řítí k zemi

do křídel zasažen.

Básník je navždy němý,

dozněla krása žen,

hedvábí dívčích košil

červenou nití prošil

letecký kulomet.

Ticho.

Buvoli padlí

píjí slaměnou tříšť.

Nebe se nezrcadlí

v hladině rýžovišť.⁵⁷

Tragický patos utrpení a smrti nevinných vede k tomu, že se v dobové poezii objevuje specifický žánr „korejské balady“, v němž se ustálený repertoár ideologické fantazie prolíná s archetypálním světem folkloru. V „Baladě z Koreje“ Milana Kundery jsou

54 KRATOCHVÍLOVÁ, Marie: Za Koreu. In: TÁŽ: *Neskončil náš boj*. Praha, Československý spisovatel 1951, s. 76.

55 TÁŽ: Obráncům míru. In: *Tamtéž*, s. 81.

56 Báseň Stanislava Neumanna ze sbírky *Píseň o lásce a nenávisti* (viz pozn. 29) je označena číslovkou 13 (s. 58).

57 KOHOUT, Pavel: Korejská balada. In: TÝŽ: *Čas lásky a boje*. Praha, Československý spisovatel 1954, s. 266 n.

Fjodor Šurpin: Jitro vlasti (1948)

zcela zřetelné konfigurace folklorních motivů – patetické souznění žalu korejské dívky s přírodou (motiv rmutné vody, dívka proměněná ve skálu), romanticky expresivní „nazření“ smrti synekdochou („A tam kdesi voda, / rmutná voda teče, / myje tělo mladé, / oči vybodané...“) i ambivalentní motiv hvězdy, která propojuje symbolickou rovinu lidové tradice s horizontem ideologické fantazie (hvězda na nebi / hvězda partyzánská).⁵⁸

Výraznou syntézu obou rovin nacházíme v již zmíněné básni Konstantina Biebla, v níž se medializovaný obraz „ocelových dravců“ prolíná s kinetickým výjevem krutého lovu, který si vybírá svou daň na nevinných: „Pádem střemhlav napodobujíc kondora / Vletí americká stíhačka / Někam chudému horalovi až do dvora / Ráno pro dcerku večer pro synáčka.“⁵⁹ Korejská válka tak ztrácí svůj nádech aktuálnosti a stává se součástí tragiky odvěké, dobře známé bolesti, jejíž povaha je vskutku archetypál-

58 KUNDERA, Milan: Balada z Koreje. In: TÝŽ: *Člověk zahrada širá*. Praha, Československý spisovatel 1953, s. 63 n., zde s. 63.

59 BIEBL, K.: Korejská balada, s. 244 (viz pozn. 43).

ní (útok dravce na obydlí, drakonická ztráta milované bytosti), proto i univerzální a snadno pochopitelná.

Znaky kolektivního traumatu

Archetypální trauma „ohrožení“ fantomy samozřejmě potřebuje pevné souřadnice v kolektivní paměti, které by z něj učinily cosi aktuálního, naléhavého. V úvodu zmíněné napojení „černého bodu“ na ideologickou reprezentaci lineárního proudu dějin, v němž jsou události současnosti snadno kauzálně přiřaditelné k událostem minulým, umožňuje začlenit zdánlivě volně plovoucí a jedinečné znaky korejské války ke sdíleným společenským traumatům. Například obrázky jednotlivých nepřátelských vojáků jsou tak kladeny před oči jako šokující jednotlivost, zároveň jsou však integrovány do kauzálního proudu dění, do ideologického konceptu, v němž je korejská válka pouhou nutnou výslednicí minulých událostí. Šklebící se americký voják tak v procesu druhotného přiřazování významu přibírá i rysy nacistických zrůd a hrůz světové války.

Typický příklad takového zdánlivě „individuálního“ znaku nacházíme například v *Rudém právu* z 2. prosince 1950, kde je na druhé straně otisknuta fotografie amerického vojáka s nepříčetným výrazem pod výmluvným titulkem „Běsnící zvíře“. Dobový pisatel si symptomaticky nevystačil s individuálním příběhem, který muž v amoku nabízí, a kolem jedné fotografie vystavěl celý mytologický komplex, zci-zující prvotní význam a připisující jej řadě traumatických jevů, o kterých *Rudé právo* na svých stránkách od počátku korejského konfliktu referovalo. „Běsnící zvíře“ tak přestává být obrazem nepříčetného jednotlivce, ale stává se synekdochou celé americké armády jako barbarské hordy, opět však typizované do snadno čitelných a identifikovatelných redukci: „Opravdu není pochyb. – Tento mladík je již schopen vraždit korejské ženy a děti, zapalovat vesnice, mučit a popravovat. Má pravou tvář vraždícího amerického ‘supermana’. Je to tvář amerických letců, kteří srovnali se zemí nemocnice a školy v Inčenu a ve Fenjanu. Je to tvář těch, kdož se se zálibou dávají fotografovat nad hromadnými hroby svých umučených obětí. Je to tvář amerických letců, kteří v žoldu Wall Streetu vtrhli do Korejské lidově demokratické republiky a seznamují korejský lid s ‘americkým způsobem života’.“⁶⁰

Krom znaků zvířecosti, mamonářství a přízračnosti nepřítele tu zůstává zachován zneklidňující podtón, který znemožňuje „imperialistické štváče“ jen tak bagatelizovat a tupit. Jsou sice bláhoví a hloupí („politicky neuvědomělí“, jak správně poznamenal Ivo Vodseďálek), ale zároveň jsou napojeni na kolektivně sdílené trauma fašismu. Společnou zkušenost, a tedy sdílený prožitek, tento již zmíněný sémantický příznak upevňuje a k výsměšnosti tak funkčně přidružuje zmiňované doplňky v podobě ostražitosti a strachu.

Jednotlivé novinové články neustále vyzdvihují paralelu mezi kapitalismem a fašismem, mezi MacArthurem či Trumanem a pohlaváry hitlerovského Německa, kde se po boku führera často vyskytují Himmler a Goebbels: například pro Ivana

60 RP: Běsnící zvíře. In: *Rudé právo* (2.12.1950), s. 2.

Skálu MacArthur „v Koreji se ukázal příčinlivým učedníkem Hitlera a Himmlera“,⁶¹ *Tvorba* psala o „druhořadých amerických Goebbelsech“⁶² a *Rudé právo* o „amerických dědicích Hitlera, dychtících po světovládě“,⁶³ objevuje se i motiv amerického „blitzkriegu“.⁶⁴ V záporné hodnotové hierarchii jsou však američtí „dědicové“ stavěni dokonce nad německé fašisty, neboť „jsou ještě zvířečtější než Hitler se svou smečkou. Ještě nebezpečnější ve své zlotřilosti.“⁶⁵ Vracející se příznak temných dějin tematizuje i poezie:

Vidím přec, vidím, jak se ženou
fašisté zemí popleněnou,
jak šli by k nám, ach do Čech, k nám!

(...)

Vše co jsme něžně spolu snili
tam v Koreji v nás urazili –
Zas houpe bičem esesman!⁶⁶

Běsnící zvíře – voják americké armády v Koreji (*Rudé právo*, 2. prosince 1950, s. 2)

Na stránkách *Rudého práva* se hojně objevují pohoršená provolání matek, které válka připravila o syna (patetizující figury jako „umíral mi v náručí“ a podobně), a dalších obětí nacistické zvěle. Vedle toho nalezneme články důsledně rekonstruující údajné genetické pouto fašismu a kapitalismu. Explicitní je to například v článku „Zločinná politika amerických imperialistů“, jehož autor buduje paralelu mezi hitlerovským Německem, které chtělo svět germanizovat, a politikou Ameriky, která usiluje o globální nadvládu a dočasnou záchranu „hroutícího se panství kapitalismu“.⁶⁷

V optice zmíněného článku pak vystává nový obraz dějin, v němž byl Hitler pouhým produktem Spojených států, které zneužily světovou válku k likvidaci svých konkurentů a upevnění nadvlády nad jednotlivými „satelity“. Jakkoli se daný příklad

61 SKÁLA, I.: Mistr vraždy (viz pozn. 36).

62 WINTER, Kamil: Krvavé dobrodružství v Koreji. In: *Tvorba*, roč. 19, č. 29 (18.7.1950), s. 681 n., zde s. 681.

63 Poučení z Koreje. In: *Rudé právo* (27.12.1950), s. 1.

64 ROHAN, Bedřich: Byl to rok slavných vítězství míru. In: *Tamtéž* (31.12.1950), s. 6.

65 RYBÁK, Josef: Úvodem. In: KAUTMAN, F. (ed.): *Stráž míru*, s. 7 (viz pozn. 39).

66 ŠTERN, Jan: Dopis vojáka své milé. In: *Tvorba*, roč. 19, č. 41 (11.10.1950), s. 975.

67 ŽÁK, Jiří: Zločinná politika amerických imperialistů. In: *Rudé právo* (10.1.1951), s. 2.

může jevit jako extrémní, dobové zpravodajství vytváří dojem, že celá existence kapitalistického světa závisí na rozdmýchování dalších a dalších válek, neboť blahobyť a prosperita elit nepřátelského tábora se odvíjejí výhradně od zbrojení a boje. Hitler je tak nahlížen jako součást plánu, který nemá na svědomí nikdo jiný než imperialistické elity, takže se zdá logické psát o nacistickém tažení proti Sovětskému svazu, „s jehož organizací započal W. Churchill v roce 1917, které uskutečnil v roce 1941 nástroj německých monopolů Adolf Hitler“.⁶⁸

Marshallův plán nebo právě korejská válka jsou nutnou výslednicí agresivní snahy o světovládu. Střídání perspektivy subjektivní zkušenosti s konspirační generalizující logikou objektivně poznanych dějin vytváří v socialistickém symbolickém univerzu zdání stability a jasnosti – korejský konflikt je tak jen další z dočasných překážek v cestě za naplněním kvalitativně nejvyššího stupně společenského uspořádání (komunismu). Tragédie a fraška se tak opět setkávají na prahu nové doby jako úděl nad těmi, kteří jsou zaslepení vůči skutečnosti, a výsměch těm, kteří chtějí mocnému mírovému táboru bránit v triumfu. Neboť – jak hlásá titulní strana *Rudého práva* z 18. listopadu 1950 – „síly míru jsou již tak velké, že ničivé plány válečných štváčů jsou odsouzeny k nezdaru“.⁶⁹ V básnické imaginaci Emila Františka Buriana se pak tragikomický pokus o světovládu jeví jako potouchlé kabaretní a cirkusové vystoupení, při němž v manéži defilují pitvorně zkreslené tváře imperialistických politiků a vojevůdců:

Veliký úspěch
Pan Marshall se klaní
a chrlí oheň
meče polyká
clown Churchill ani trochu nepřehání
když do produkce občas zahýká
Tyátr ou kej!
V nápo vědní budce
zasedl Hitler
A když matronu
Evropu objal Marshall prudce
oponář Truman spustil oponu.⁷⁰

Když opona padá a světla se rozsvěčují, hledí však aktéři do vyliďněného sálu, v němž sedí jediný „světoobčan“.

Studená válka a korejský konflikt tak v dobové publicistice a poezii vyvstávají jako střet stamilionového tábora míru, jehož početnost neustále akcentují články o přibývajících podpisech pod mírovou Stockholmskou výzvou, s „hrstkou imperialistických

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Síly míru jsou již tak velké, že ničivé plány válečných štváčů jsou odsouzeny k nezdaru. In: *Rudé právo* (18.11.1950), s. 1.

⁷⁰ BURIAN, E. F.: Bez názvu. In: TÝŽ: *Atomový mír*, s. 53 n. (viz pozn. 1).

Boris Jefimov: *Volná místa* (Tvorba, roč. 19, č. 46, 15. listopadu 1950, s. 1109). La-vice obžalovaných už je připravena pro následovníky nacistických válečných zločinců Wilhelma Keitela, Joachima von Ribbentropa a Hermannu Göringa

dravců“. Posloužíme-li si dobovou publicistickou rétorikou: „V těchto dnech smečka wallstreetských válečných žhářů, vedena zvířeckou nenávistí ke svobodomyšlným národům, odmítajícím vložit hlavu do dolarového jařma, vedena nenávistí ke všem silám pokroku, vedena nenávistí k míru, vystupňovala své drzé provokace otevřeným útokem proti korejskému lidu.“⁷¹ Básnickým jazykem světodějně střetnutí tábora míru a války vyjádřil například Ivan Skála:

Do všeho živého
jejich nenávist je vřata.
Nevidí nic už. Jen zlata gramy a centy.
A proto nevidí, že s dlaní sovětského delegáta
svou ruku pro mír
zvedají kontinenty.⁷²

Tábor kapitalismu narozdíl od precizně organizované a řízené socialistické společnosti nabízí z pohledu dobové mytologie jen ochablé centrum, jehož vazby k reálné

71 Žně míru. In: *Rudé právo* (9.7.1950), s. 1.

72 SKÁLA, I.: *Život má pravdu*, s. 33 n. (viz pozn. 42).

moci jsou zpřetrhány a jehož „otcovskou“ autoritu supluje bezmocný a kastrováný vůdce i jeho agresivní přísluhovači – jedna z dalších inkarnací válečného traumatu a zároveň i jeho tajemný původce.

Co se však nalézá pod tímto zdáním řádu zla, pod touto schnoucí slupkou světa bez skutečné autority?

„My“ – dědicové světa

Symptomatickým příznakem Ameriky, jejíž centrum je ve Wall Streetu, v onom mlhavém prostoru bez jasných kontur, často zcela zbaveném prvotního významu a přetransformovaném v univerzální označení pro všechno podlé, zlé a falešné, je právě nepůvodnost, podvrženost, nelegitimita. Jako by existovaly dvě Ameriky: jedna falešná, skrytá za groteskně zpitvořenou masku kapitálu, a druhá autentická, která se vyjeví, až bude maska stržena: „A pak, až přijdou ti praví a skuteční Američané / k našemu zápraží...“⁷³

Tento obraz Ameriky autentické a v jádru přátelské se v dobové poezii opakuje a poněkud rozbíjí v současnosti zažitou představu, že vše, co leželo mimo hranice socialismu, bylo jednou provždy zkažené, fantomatické a zavrženíhodné:

Toč globusem najdi si Ameriku
když už se na ni třeseš jako maniak
a uvidíš že tvoje Amerika je odedávna také dvojitý svět
Ten jeden větší svět je jak se říká
vykořisťován menším hrůzu let
I tam jsou lidé jak my z masa kostí
a žádná extra zvláštní exota
Bezpracně jedni jedí do sytosti
a druhé stěží živí robota⁷⁴

Dělení světa na *my* a *oni* je v ideologickém konceptu socialismu reflektováno jako cosi nezbytného, zároveň však umělého, co odporuje skutečné podstatě společenského a dějinného vývoje – onomu lineárnímu směřování k momentu, kdy zaniknou mocenské elity a svět se propojí do jednoho proletářského celku rovnosti a beztrždnosti, do koherentního proudu rovnocenných těl i hlasů pracujících. Vyhrocený střet dvou táborů je tak pouhým provizorním vývojovým stadiem (přechodným stadiem řešení dialektiky dějin) na cestě k definitivní jednotě znovunabyté pospolitosti, vyznávající jedinou ideologickou doktrínu, s níž ostatní splynou, zaniknou nebo budou eliminováni.

Je to koneckonců ideologická fantazie pevně zabydlená v dobové popkultuře a jasně artikulovaná například masovou závěrečnou scénou filmu *Zítřka se bude*

73 VČELIČKA, G.: Hlas světa (viz pozn. 40).

74 BURIAN, E. F.: Bez názvu. In: TÝŽ: *Atomový mír*, s. 71.

tančit všude, v níž se standardy komunistického tábora mísí s prapory tábora kapitalismu, které v dané chvíli už neoznačují cizost či rozdílnost a naopak vydávají svědectví o univerzální platnosti a moci ideologie, spojující všechny ve sdíleném prožitku oslavy míru. Fantazie světa nekonečného porozumění beze slov, světa zbaveného hranic, světa obyčejných lidí, kteří skrze svou radost sdílejí univerzální podstatu lidství, z níž se legitimně odvozuje nárok marxismu-leninismu-stalinismu jako jediného pravdivého světového názoru: Tento všeobíhající pocit spolupatříčnosti a odvčké touhy po sdíleném štěstí promlouvá i z básně Marie Pujmanové a Ivana Skály:

Všichni jsme přišli na svět nazí,
všechny nás láska zrodila,
všude dělníci v dešti sazí
ráj srdce v labyrintu sází
s železem v krvi od díla.⁷⁵

Každý kdo kdysi
z lidské narodil se matky,
kdo lidského štěstí
jediný paprsek vdých,
chce věčně viděti děti
před rodnými skotačit vrátky,
nic sladšího nezná
nad jejich smích.⁷⁶

Ideologické privilegium však také zakládá právo disponovat tímto světem a hájit jeho zájmy, jako by se jednalo o výhradní vlastnictví socialistického kolektivu, který je právoplatným dědicem celého univerza:

Naše je slunce. Nad námi se zdvih
den jako čepel slunečný, lesklý.

Nevyhnutelný konec jejich krvavé cesty – la-vice obžalovaných (Rudé právo, 13. prosince 1950, s. 2; převzato z časopisu Za trvalý mír, za lidovou demokracii)

75 PUJMANOVÁ, Marie: Miliony holubiček. In: KAUTMAN, F. (ed.): *Stráž míru*, s. 39.

76 SKÁLA, I.: *Život má pravdu*, s. 34.

To na našich dílnách, polích a staveništích
včerejšek se zítřkem o sebe třesky.⁷⁷

Každý příslušník socialistické společnosti je takovým dědicem – jako poslušný subjekt ideologie, ale zároveň jako individuum. Toto souznění subjektu s „předem připravenou“ individualitou dobový tisk připomíná figurou tolik typickou pro socialistickou poezii: charakteristicky agresivním pojetím básnického subjektu, který svou přesvědčivost zmnožuje imaginárním vícehlasem a vytváří fragmentární obraz masy, stojící za jeho slovy. Jeho obdobu v publicistice využívá například Stanislav Neumann ve fiktivním dopise představitelům OSN. Rétorická figura zahrnuje výčet, jehož cílem je vytvoření kolektivního hlasu skrze synekdochu, která z mírového bloku socialistického světa vybírá konkretizované jedince, svědčící ve prospěch kolektivní „pravdy“. Tímto postupem je apelativnost textu umocněna: „Pro tuto vzpomínku (na Terezín – pozn. autora) jsem se dnes rozhodl vám napsat, pánové z americké většiny Rady bezpečnosti. Nejsem asi sám. V tuto chvíli sedá ke kusu bílého papíru slévač z Vítkovic, pionýrka odkudsi z Polabí, kladenský horník, dělník ze Stalinových závodů a stařenka ze zapadlé dědiny na Prešovsku.“⁷⁸ Funkce této figury je samozřejmě čistě afirmativní – těžko předpokládat, že by se kdokoli z Rady bezpečnosti OSN dojímal nad stařenkou ze zapadlé dědiny na Prešovsku. Performativní účinek textu nesměřuje mimo tábor socialismu, nýbrž dovnitř a utvrzuje čtenáře v jeho celistvosti a odhodlanosti.⁷⁹

Sémantickou konotaci rozervanosti, fantomatičnosti a pochybného původu přízračných nepřátel posiluje i jedna z nejčastějších emblematických redukcí

77 TÝŽ: Naše je slunce, s. 54 (viz pozn. 39). Nelegitimita tábora imperialismu se úzce propojuje s motivem země. Amerika, to je země znásilněná, odcizená, objevená Kolumbem jako panenský kontinent, ale posléze zmonopolizovaná, jak se vyjevuje např. ve Skálově básni „Život má pravdu“ ze sbírky *Fronta je všude* (s. 19–35). Britské ostrovy jsou tu zas explicitně vylíčeny jako přírodní omyl, plochá a šedivá vulkanická vyvýšina, která existuje ve vypůjčeném čase arogantní slávy, neboť „sedí na vulkáně, / který otevře se za chvíli“ (tamtéž, s. 32).

78 NEUMANN, S.: Dopis členům Rady bezpečnosti OSN (viz pozn. 48).

79 Výrazně je tato figura uplatněna též v úvodu Josefa Rybáka k básnickému sborníku *Stráž míru* nebo tamtéž v básni Pavla Bojara s příznačným názvem „Resoluce“, která rozvíjí motiv podpisu na „archu mírovém“ v řetězci obrazů infantilně pokojného světa míru enumerováním dobově příznačné předložkové vazby „za“: „Za města lidnatá, jež pevným tepem tlukou, / za okna továren, majáků dělníkových, / za černou hrdost horníkových rukou, / za kloučky, kteří plavou v korábech postýlkových / náš podpis hlasuje na archu mírovém.“ (BOJAR, Pavel: Resoluce. In. KAUTMAN, F. (ed.): *Stráž míru*, s. 177.) Skálovy verše z poémy „Fronta je všude“ zase využívají synekdochy očí a následného fragmentárního výčtu spravedlivých pohledů sovětské země, jimiž se měří „akcionáři války“: „Očima vzhledla mladých kombajnérů, / před nimiž v ústupu jde pšenka naryzlá: / těch, co se zvedli, aby v žití šeru / ubili poslední stín všeho zla. // Očima vzhledla stalingradských ssutin / a jeho nové stavby strmí z nich, / sršela ohněm zauralských hutí, / z jich jícnu zvedala se plamených. // Očima vzhledla pionýrských šátků / a těžních věží s jitrním výhledem. / Očima muže, jenž svou starou matku / sám ještě v komunismus dovede.“ (SKÁLA, I.: *Fronta je všude*, s. 45.)

nepřítele: synekdochický obraz ruky (pařátu), která se vztahuje z nebes po žírné zemi jitřní svěžesti. Vedle názvu kampaně „Ruce pryč od Koreje!“ lze najít nesčetné formulace, které pracují s tímto metonymickým konceptem. Za všechny uveďme zvolání pobouřené Boženy Coňkové z Vysočan („...aby vražedné ruce válečných štváčů byly sraženy dříve, než bude pozdě“)⁸⁰ a prohlášení „osamělého stařfka“ Petra Bezruče („podávám jim z dálky ruku; stejná ruka je tam bije, jak nás také kdysi bila“)⁸¹.

Korejská válka se stává příležitostí k uvědomění a akceptování celistvosti subjektu ideologie, který je vyzván k začlenění do stamilionového davu, v jehož kolektivitě teprve nalezne sám sebe. Jako apriorní nepřítel pak není vnímán ten, kdo neví, co činí (řadový obyvatel prostoru za hranicí socialismu), ale naopak ten, kdo dobře ví, co činí, a přesto to činí. Nesmiřitelné rozdělení světa na *my versus oni* se tak poněkud komplikuje a lze je vyznačit následujícím schématem: *my versus oni (přízraky) versus „oni“ (živelní proletáři pod diktátem přízraků, téměř-my, jen dosud neuvědoměli)*. Směsice sarkastického výsměchu a hysterického „demaskování“ manipulativnosti, falešnosti a neautentičnosti „cizácké“ ideologie je ovšem typickým manévrem, jenž má sloužit k zakrytí analogických rysů, které jsou vlastní každé dominantní ideologii.

Lev Haas: *Uhájíme mír!*
(obálka týdeníku Tvorba, roč. 19, č. 27, 2. července 1950)

Korea jako jiný domov

Je to právě onen celistvý a autentický svět, nikoli konkrétní teritorium, o nějž se, viděno prizmatem ideologického konceptu, bojuje. Důsledné a jednoznačné označení nepřítele je tudíž pouze první fází úkolu, který znakový systém socialismu v dobové publicistice vykonává. Druhou fází je využití tohoto znaku k začlenění války v Koreji i čtenáře článků o ní do probíhajícího boje za mír a za šťastnou budoucnost společného domova (protože domov dědiců světa bude jednou zahrnovat celou planetu).

Jednou z prvních operací v tom směru bylo vytvoření analogické situace, v níž by se znaky korejského konfliktu daly uplatnit i na území Československa. Jak výstižně poukázal Vladimír Macura, agentem imperialistické armády se stává záludný „americký“ brouk, mandelinka bramborová, kterou nepřátelské síly bombardují mírová

80 COŇKOVÁ Božena: Na soud s válečnými štváči. In: *Rudé právo* (24.11.1950), s. 1.

81 BEZRUCH, Petr: Bez názvu. In: KAUTMAN, F. (ed.): *Stráž míru*, s. 12.

pole socialistické vlasti.⁸² Malá sestřička velkých nepřátelských reprezentací rychle kolonizovala média i dobovou popkulturu a účinně osvětlovala československým občanům, že Korea a domácí prostor jsou propojenější, než by se na první pohled zdálo. Navíc uchovala zásadní rysy „imperialistických barbarů“ – zbaběle se skrývala v mracích a záludně útočila na samu podstatu pokojné existence, údajně ohrožující kapitalistický koncept permanentní války.

Kampaň za vyhubení mandelinky bramborové byla však jen jednou z mnoha příležitostí, kdy znakový systém socialismu účinně využíval možnost integrovat korejskou válku do dobových ideologických rituálů. Záminkou pro zvýraznění mírového boje proti „barbarské armádě uchvatitelů“ se stávají i úspěšné žně („každé zrno je částíčkou krajíce, který zítra dáme svým dětem, každé zrno je částíčkou síly, která zítra vyrazí z rukou válečných paličů ničemnou zbraň“)⁸³ stejně jako třeba zdárná tavba či den horníků. Právě 10. září 1950, kdy *Rudé právo* oslavuje úspěchy jedné z nejprotežovanějších profesí, vychází na jeho stránkách báseň Ilji Barta nazvaná „Havíři a Korea“.

Fikční svět Bartovy básně přináší konzistentní podobu ideologické fantazie o propojení domácího prostoru mírového tábora se zuboženou a trpící Koreou. Obraz usilovné údernické práce v hlubinách země je přerván explozivním motivem „jiné země“: „Tu otrásl to štolou / šlehlo z kahanů: / – Korea! / Korea!“ Toto náhlé prolnutí světů promění uhlí ve zčernalou krev, která připomíná útok „dolarových pirátů z Ameriky“. Šachta se tak stává samotným dějištěm válečné agrese, hluk práce se mění v hluk bombardérů, řev sirén, rachot bořících se měst a z temnoty a mlhy vynořuje se americký prapor (v souladu s dobovou rétorikou „prapor dolarových hvězd“), metaforizovaný do morbidní podoby havraního křídla smrti.⁸⁴

Zrušená dualita prostorů je odůvodněna sdílenou zkušeností Čech s válkou, prezentovanou jako jednoznačný výsledek snahy „dolarových lordů“ zotročit celý svět (fašismus je tu opět zastřený, sugerovaný jako pouhý produkt vyššího zla). Přerывem básně je motiv slunce, k němuž se osvobozená země propracovává z temnot, a příslib, že tak tomu bude i v Koreji. Ozývá se i emblematické heslo *No pasaran!*, navázané na motiv Pyrenejí a zkušenosti protifrankistického boje jednoho z horníků, obvyklé to součásti ritualizované biografie dobových hrdinů. Šachta se tak stává „zákopem míru v první linii“, prochází pod světem a spojuje Koreu s Evropou do jednoho celku. Vzájemnost a nerozlučnost jsou symbolizovány motivem směny – když korejští vlastenci „odhodili krajčáky a vzali samopaly“, naši havíři musí narubat dvojnásob. Taková práce je skutečným bojem, což Ilja Bart promptně vystihuje metonymickým spojením: „Nám v rukách / mění se / vrtačky v kulometry / je každý vagon uhlí / do nepřátel tank!“. Báseň vrcholí výzvou k útoku, která apeluje na subjekt tohoto sceleného a propojeného prostoru.⁸⁵

82 MACURA, Vladimír: Mandelinka bramborová. In: TÝŽ: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, s. 61–73.

83 Žně míru. In: *Rudé právo* (9.7.1950), s. 1.

84 BART, Ilja: Havíři a Korea. In: *Rudé právo* (10.9.1950), s. 6.

85 Tamtéž.

Silvestrovská revue v cirkusu Wall Street v imaginaci karikaturisty Lva Haase v silvestrovském čísle Rudého práva z roku 1950

Prostorové pojetí Bartovy básně a její idea splynutí dvou světů bez ohledu na vzdálenost nejsou v kontextu dobové poezie nikterak výjimečné. Korejský konflikt obvykle vystupuje v kontrastu s mateřským světem, jako prvek výrazně narušující harmonický domácí prostor, který je zabydlen emblémy práce, radosti, lásky a mladosti. Básně tak napřed konstruují idylický prostor domova, který je budován jako stabilní sémantická síť socialistické mytologie, propojená pamětí s traumatickou válečnou minulostí i s minulostí dělnického hnutí.⁸⁶

Je to prostor mateřský, který – ač obvykle lokálně geograficky zakotven – může přerůst až v ikonicky reduktivní obraz globálního míru, v monumentální verbalizovanou zástavu mírového tábora, jak je tomu ve verších Marie Pujmanové:

Vysoko vážky avionů
od země ulétají pryč
nad štíhlé holubníky zvonů
a vážou z klubek milionů
sít poledníků na náš míč.⁸⁷

Analogicky se i v Bieblově básni vynořuje poetistický „svět-synekdocha“ exotických lokací, které tmelí do jednoho celku „oživlý poledník“ (ideologická spojnice míru), složený z mírových těl všech národů a ras:

86 Viz např. NEUMANN, S.: *Píseň o lásce a nenávisti*; BURIAN, E. F.: *Atomový mír*; SKÁLA, I.: *Fronta je všude*; PUJMANOVÁ, M.: *Miliony holubiček*.

87 PUJMANOVÁ, M.: *Miliony holubiček*, s. 37 (viz pozn. 75).

Námořníci na moři spojte se s dělníky na molu
 A kolem celého světa
 Utvořte rovník všech ras a národů
 Rovník jenž by šel od krví oblétaných břehů
 Koreje
 Přes Honkong Singapur Sydney Kapské Město
 Gibraltar
 Bordeaux Londýn Hamburk Leningrad
 Vladivostok
 New York Tokio ke krví oblétaným břehům
 Koreje.⁸⁸

Podobnou kompozici symbolického univerza jako v dobové poezii můžeme sledovat v tehdejší publicistice. I na stránkách *Rudého práva* se obrazy zuřivého řádění amerických vojáků ocitají v příkrém kontrastu s články o produktivitě domácího hospodářství i s neustávajícím přívalem reportáží a zpráv o mírovém hnutí v celém světě. Toto výrazné rozdělení světa nemá jen funkci limitační (poukázat na cizost a izolovanost nepřátelského elementu), ale zároveň i funkci integrační. Oba póly vstupují do vzájemné interakce, skrz niž se vzdálená a exotická Korea „překládá“ do mytologického systému domácího, včleňuje se do něj jako jedna ze součástí prostoru pacifistické idyly.

Tento periferní domov vyjádřený v exotických znacích, které však mají stejné označované, nacházíme explicitně v mnoha dobových verších.⁸⁹ Charakteristické z hlediska rétoriky je už přiznání zprostředkovanosti a fantasknosti celého prostoru Koreje, jehož reálná podoba lyrickému subjektu zcela uniká, nemá s ní žádnou empiricky doložitelnou zkušenost, což dokládají promluvy typu „ne, já tam nikdy nebyl“, „já ji neviděl“, „nevím...“ a podobně. Magnetická síla ideologické fantazie, tento kolektivní sen o „zemi jitřní svěžesti“, budovaný dobovými médii a výrazně dotvářený i poezií, jsou však explicitně povýšeny nad zkušenost. Snění subjektu ideologie totiž překonává limity individuálního smyslového poznání: „A přece přesně vím, jak všechno bylo tam...“⁹⁰

Následný imaginární obraz Koreje v básni Karla Šiktance je pozoruhodně shodný s domácíkem prostorem stalinismu, je ukotven stejnými emblémy a hodnotami: synekdochicky se jedná o tichý dům s otevřeným oknem, v němž spí malé dítě, na ozářené stěně visí obrázek Stalina, v policičce stojí knihy Majakovského a Lenina, fenjanská dívka si čte Fučřkovu *Reportáž psanou na oprátce* (dokonce je zde přítomen

88 BIEBL, Konstantin: Bez názvu. In: TÝŽ: *Bez obav*, s. 251.

89 Výrazně např. u Stanislava Neumanna, podobná figura se ale uplatňuje též v poezii Milana Kundery. V básni „Zahradník“ se lyrický subjekt za soumraku prochází idylickým prostorem domoviny a setkává se se zahradníkem, který mu líčí svůj neklid, když on, „starý španělák“, musí přihlížet korejskému bezpráví. Báseň končí motivem duchovního „přesunu“ z bezpečí domova do zkoušené Koreje: „a oba v duchu letěli jsme tam, / tam, do Koreje.“ (KUNDERA, Milan: *Zahradník*. In: TÝŽ: *Člověk zahrada širá*, s. 22 n., zde s. 23 – viz. pozn. 58.)

90 ŠIKTANC, Karel: *Korejské zemi*. In: TÝŽ: *Tobě, živote!* Praha, Práce 1951, s. 58.

Mandelinkový business, který u nás nepokvete (Tvorba, roč. 19, č. 32, 9. srpna 1950, nestránkováno)

i nepatrný ozvuk fučíkovského erotismu, když tragický hrdina vyvolává v mladé čtenářce blíže nespecifikované „rozechvění“). Znaky mají možná jinou formu (motiv neznámého písma), avšak odkazují ke stejnému konceptu, jsou buď univerzální či dokonale zástupné: „I písně s našimi zpívaly přesně totéž. / Jen kde my Gottwald, oni Kim Ir Sen.“⁹¹

Korea jako „skutečný sen“, prostor paradoxně rozprostřený na hranici poznání a víry, se v Šiktancově poezii stává zemí pohádkovou, jakousi „Zemí-nezemí“ dětské fantazie, která se z imaginární existence přeměňuje performativním aktem víry v realitu (sepisují se rezoluce, které jsou hmotným důkazem, že sen je skutečný). Ačkoli je v dobové poezii stále podtrhován atribut korejské země jako zjevení, snové říše, jakési „vždy-už“ přítomné druhé vlasti, motivický repertoár používaný k její reprezentaci je velmi úzký a stabilní. Prim tu hrají motivy slunce, svěžesti, rýžových polí a jejich emblematických odvozenin, které charakterizují i prvotní domovinu lyrického subjektu:

Znám ještě z dětství, z pohádkových knížek,
dalekou zemi při Žlutém moři,

91 Tamtéž.

kde u stříbrných řek a polí rýže
východní asijské slunce hoří.

My tenkrát ještě, jako malí kluci,
jsme o téhle zemi jenom snili.
Dnes píšem o ní ve svých resolucích,
abychom i tam už zvítězili.⁹²

V básních o Koreji rezonuje i další podstatný prvek obrazu domova: personifikace země jako krásné, milované a milující ženy. Právě sepětí básnického subjektu s probouzející se domovinou, životelkou i milenkou, se promítá i do zobrazování Koreje, u níž se přidružuje ještě atribut ženy-trpitelky, tedy domoviny, které bylo násilně odebráno právo milovat a žít. V básni Jana Šterna „Jsme s Tebou, Koreo!“ se tak vedle motivu šťastného otcovství lyrického subjektu odvíjí motiv zneužitě a zotročené ženy-sestry:

Sestřičko naše, vlasti dobrých lidí,
to na Tě otrokář si vyšel z brlohu.
Ty něžná, tančící, po Tvoji kráse slídí
a v duchu už v svém nevěstinci vidí
Tvé oči, tvář...⁹³

Michal Sedloň v básni „Vpřed, jitřní země!“ používá apostrofu s konstantním atributem svěžesti a jitra („Koreo, země bojující, / krásná jak jitro v červancích“).⁹⁴ Stejně tak Vilém Závada na stránkách *Rudého práva* operuje s personifikací Koreje jako sestry Číny, která byla znásilněna „lupiči z divočiny“, avšak hrdě povstane a zažene barbary do moře.⁹⁵

Zatímco sémantické centrum (domov) zůstává pevné, zaštitěné stabilními emblémy socialistického realismu, osídlené autentickými „dědici budoucnosti“, Korea jako periferie (exotická varianta domova) umožňuje rozvíjení zdánlivě nepřipustné ideologické fantazie kataklyzmatického ohrožení a zmaru, nepřímou projekci vlastního pocitu křehkosti a vyobrazení praktických dopadů toho, co se skrývá v „černém bodě“ stalinistické mytologie.

Závěrem

Korejská válka jako jedna z možných konkretizací „černého bodu“ socialistického realismu poskytuje produktivní vhled do fungování dobového sémiotického systému a ideologického konceptu, projektovaného ideologickými aparáty státu, avšak realizo-

⁹² Tamtéž, s. 57.

⁹³ ŠTERN, Jan: Jsme s Tebou, Koreo! In: *Tvorba*, roč. 19, č. 27 (2.7.1950), s. 643.

⁹⁴ SEDLOŇ, Michal: Vpřed, jitřní země! In: *Tamtéž*, č. 35 (30.8.1950), s. 840.

⁹⁵ ZÁVADA, Vilém: Korea. In: *Rudé právo* (31.10.1950), s. 4.

vaného na mnohem širším poli společenské komunikace. Ohrožený prostor vzdálené země je tu pružně zobrazen jako odvozenina prostoru domovského, jako sémiotický odraz definovaný exotickými znaky, sdílející však s prostorem domácího socialismu příbuzný mytologický koncept a základní emblematické pilíře (především se tu uplatňuje podobně strukturovaná hagiografie vůdců, řízená metaforou velké rodiny).

Tato struktura dvojího domova, která prostupuje dobovou publicistikou, je reflektována i v tehdejší poezii – na prostor Koreje jsou aplikována konstantní schémata v rozložení fikčního světa i totožné konfigurace motivů. Síla ideologického apelu pramení z jejich narušení a rozbití, které je sice prostorově izolované od harmonického světa domácího, ale právě svou přenosností umožňuje poezii navázat s modelovým vnímatelem dialog, jehož základní charakteristikou je přesvědčování skrze zastrašování (jak je tam, může jednou být i zde).

Příbuznost obou prostorů není dána jen společnou emblematickou, ale i jakousi univerzální entitou lidství, jejíž podstatou je láska k bližnímu, ochrana míru a víra vkládaná do dětí jako dědiců budoucnosti. Tato sdílená podstata, tolik akcentovaná dobovými články o mírovém hnutí po celém světě i narůstajícím množstvím podpisů pod Stockholmskou výzvou, je v poezii rozvíjena až do monumentalizujících obrazů řetězu lidských těl, která nejsou oddělena ideologickými rozdíly, nýbrž spojena na základě univerzální příbuznosti. Tím, že se právě ideologie stalinismu k této prvotní přirozenosti hlásí (prohlašuje se za jejího legitimního pokračovatele a logické vyústění myšlenkového vývoje), utvrzuje mýtus své vlastní nevyhnutelnosti a právoplatnosti.

Její protivníci se tak musí jevit jako nestvůrné a přízračné bytosti, definované právě nedostatkem přirozenosti, esenciálního lidství. Jako hybridy dravých šelem, jejichž cílem je zabít a ničit, a strojů ovládaných mamonem. Odtud velmi produktivní metaforika, v níž se atributy zvířecí primitivity a nízkosti prolínají s atributy strojové dokonalosti a superlidství.

Vágně definovaná kategorie nepřítel (index v podobě ukazovacích a osobních zájmen, rozvitý podmětovou větou vedlejší), na niž míří se slzami v očích voják z básně Josefa Bílka zmíněné v úvodu, se koncentruje do výsměšně hororových kreatur, v něž jsou dobovou mytologií proměňováni především vůdci nepřátelského tábora. V tomto ohledu dobová politická publicistika pružně spolupracuje s básníky, kteří přenášejí prostředky poetické exprese do prostoru veřejného přesvědčování, čímž vytvářejí pevné sepětí a vzájemně prostupný vztah mezi poezií a propagandou.

Oficiální propagandu v dobové publicistice a poezii, která reflektuje válku v Koreji, však nelze vnímat jako čistě analogický znakový proces realizovaný v jiném médiu totožnými prostředky. Jsou to spíše dva příbuzné projevy sdíleného a živého sémiotického systému, dva prostředky výstavby vyšší symbolické roviny, kterou označují jako ideologickou fantazii. Mohou se vzájemně prostupovat, vyznačují se ale rozdílnou mírou subjektivity. Obě tyto sféry nicméně směřují k témuž „černému bodu“ (strachu, ohrožení, sublimovaným obavám ze zhroucení křehkého a proměnlivého znakového systému, z něž čerpají a který pomáhají definovat) a vzájemně se inspirují – publicistika dodává aktuální události a poskytuje jejich ideologickou interpretaci, poezie je začleňuje do fikčních světů, vepisuje do sémiotického systému socialistického realismu a hledá pro ně adekvátní místo v již existující síti symbolů

a emblémů. Naturalizuje je pro modelového čtenáře, zároveň však v sobě uchovává patrnou míru distance subjektu a dějin. Akcentovaná snovost a pohádkovost Koreje a sebeutvrzování subjektu o realitě tohoto světa dokládají procesualnost ideologie, která je rituálně zapisována a integrována do subjektivního života, přetavována do individuální fantazie a odtud navracena zpět jako gesto víry a ztotožnění.

Bílkův plačící Jano tak nemusí být jen sentimentálním obrázkem „ze cvičiště“, ale (zřejmě nezáměrně) se stává reflexí pozice, ve které se dobová poezie ocitá vůči ideologickým aparátům státu – „černý bod“, který je na mušce, se nezaplní významem sám od sebe. Zaplní ho ten, kdo na něj míří. Pomyslný terč se tak mimoděk stává zrcadlem, v němž může socialistický realismus jako prostředek vytváření a stabilizace ideologického konceptu spatřit svůj vlastní odraz. Hyperstylizace nepřítelů a zmíněný sémiotický *horror vacui* jsou pak možná jen paranoickým důsledkem snahy subjektu ideologie nespátřit v „černém bodě“ stopy falše, nepůvodnosti, manipulace i zcizené rysy vlastní tváře.

Studie vznikla v rámci projektu Grantové agentury ČR č. 323250 „Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v poezii českého stalinismu (1948–1953)“.

„Pod heslem ‘Ruce pryč od Koreje!’ manifestoval pracující lid Plzeňska svou rozhodnou vůli bojovat za trvalý mír“ (Rudé právo, 23. července 1950, s. 1)