

Pětatřicátníci

Specifické neformální seskupení uvnitř oficiálně vydávané poezie utvářeli spisovatelé narození okolo roku 1945 a od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let označovaní jako pětatřicátníci. Seskupení se konstituovalo z básníků, kteří po nástupu normalizační moci zvolili cestu kompromisu a využili publikačních možností, které se v tu chvíli otevíraly tvůrcům politicky nepříznakovým a nsvázaným s „krizí ve společnosti a literatuře“ v předchozím desetiletí. Třebaže značná část z nich časopisecky nebo i knižně debutovala již na sklonku šedesátých let, vzhledem ke svému mládí se nestačili dostat do zjevného konfliktu s režimem. Zpočátku byli budoucí pětatřicátníci na oficiální scéně spíše trpěni: jejich verše nenaplnovaly triviální požadavky normalizátorů na angažovanou tvorbu, současně však politicky ani poeticky neprovokovaly a soustředily se na ideologicky neproblematický svět privátní a intimní. Podstatné pro jejich akceptaci režimem bylo i to, že jejich rodící se básnický program byl od samého počátku odlišný od intelektuální poetiky poezie šedesátých let a splňoval dobový požadavek vstřícnosti vůči širšímu okruhu čtenářů. Při

Antonín Brousek

PSÁNO PRO LITERÁRNÍ MĚSÍČNÍK

Sténání otav od Otavy . . .
Pyj vypil ji až na Písek.
Já, chudák, soukám verše z hlavy,
Sýs jich má plný notýsek.

Nečti, má milá, Skarlanta,
ještě ti udělá haranta.
Psi vyjí, vyjí divnou věc:
Žetě nablízku vášnivec.

Po sté píše poškoláček,
až má před očima mžitky:
Nejsem Nezval, jenom Žáček
dalešické jednotřídky.

Z těchto veršů příjemně mě lehtá
ukazovák pančitele Brechta.
Lésá, dalíny, ručejky
marně bys hledal u Čejky.

Macecha, sadistka, Popelce
vrazila štos básní od Pelce,
aby je, chuděra malá,
dle Hrabáka rozebrala.

At' si kdo chce co chce říká,
nedopustím na Černíka.
Zveršovanou veteší
mé srdéčko potěší.

Místo lyrických limonád
kopnu do sebe Šimona,
lomcovák míru a pokroku;
otřesu se v rytmu hard-rocku.

Při dostizích nás, old-timrů,
vsunu tam zpátečku potajmu.
Vypustím duši i ducha
k radosti Cincibucha.

Šedá všechna teorie.
Zelený strom života.

Kdo se to tam s drakem bije?
Co to rudě mihotá
nedaleko Pohořelce,
strahovského kláštera?
Že by šípy ostrořelce?
Nebo je to pašerák?

V pivní mlze Praha dříme.
Odtroubena večerka.
Nad Vltavou pod Petřínem
červená se Peterka.

utváření poetiky pětatřicátníků nebylo bez významu, že autoři stojící u jejího vzniku (Karel Sýs, Jiří Žáček) do literatury přicházeli bez literárního vzdělání, obvyklého u dříve debutujících autorů. Nepoměrně slabší proto u nich byla spoutanost literárními tradicemi a závislost na soudobých básnických kánonech.

Na počátku sedmdesátých let budoucí pětatřicátníky charakterizovala značná heterogenost poetik. Mladí básníci navazovali na vše, co bylo z ideového hlediska přípustné, teprve v průběhu desetiletí docházelo – spíše pod tlakem kontextu než v důsledku vědomého rozhodnutí – k jejich vzájemnému sblížení, k vytváření obdobného rejstříku témat i poetických postupů. Sjednocující roli v rámci formování generace hrála zejména programová prohlášení jednotlivých autorů, například stať Karla Sýse *Pokus o čítanku jedné básnické generace* (čas. *Literární měsíčník* 1979, č. 5), a také společná vystoupení v básnických almanaších (např. *Zrychlený tep*, 1980; *Město*, 1984).

Místo k disonantnosti a tvárným experimentům let šedesátých se pětatřicátníci přihlásili k avantgardní tradici, zejména k nezvalovské melodičnosti. Projevilo se to jak v častých ohlasech poetismu (patrných u Karla Sýse, Jiřího Žáčka či Petra Skarlanta), tak například oživením žánru pásma, které se stalo v rámci generace jednou z nejproduktivnějších forem. Mezi společné rysy této

básnické generace patřil především odklon od artificialnosti a exkluzivity, polemika s literárností zahleděnou do sebe sama, jazykové i tematické zcivilnění a zprozaičtění. Tomu odpovídalo zkonkrétnění básnického prostoru, jenž měl být po předchozích snových a básnicky autonomních krajinách vystaven z míst rezonujících se čtenářskou empirií, ale také důraz na autobiografičnost výpovědi dávající sbírkám nezřídka podobu jakéhosi lyrického deníku.

Dominantním prostorem poezie pětatřicátníků se stalo soudobé město; výrazným inspiračním zdrojem jim přitom byla výtvarná díla Kamila Lhotáka, Františka Grosse, ale také Františka Hudečka či Karla Součka, výtvarníků Skupiny 42. Jejich dílo totiž patřilo k veřejně uznávaným hodnotám a – na rozdíl od díla většiny jejich básnických souputníků –



Kresba a kaligrafické ztvárnění veršů Karla Sýse od Kamila Lhotáka, 1978

nebylo tabuizováno, takže mohlo zprostředkovat civilistní poetiky seskupení, jehož existence byla jinak zamlčována či obcházena. Tato inspirativní role výtvarníků pro mladou poezii sedmdesátých let se projevovala v několika rovinách.

Nevyčerpala se jen příležitostnými básněmi věnovanými malířům, ale objevovala se v básnickém doprovodu k jejich tvorbě (Sýsova sbírka *Nadechni se a leť*), ve využití kreseb těchto umělců k původní tvorbě básnické (například Pelcův debut se Lhotákovými ilustracemi) a dospěla až k přímým paralelám obrazů a básní například u Petra Cincibucha: „Na konci travnaté plochy letiště / stojí pojízdná krychle s šachovnicí / bílých a červených čtverců. / Psal jsem v ní své první básničky / a cítil, jak mě lano navijáku zvedá / do modrého ticha.“ V Sýsově básni *Periferie*, věnované Františku Grossovi, vstupuje libeňský plynojem jako tradiční emblém obrazu periferie do soudobé poezie prizmatem hravého poetismu: „Jeden svět zde končí druhý začíná / Holičství se lesknou jako plynojemy / v nichž dřímají nadřžené vjemy / na rozhraní Vysočan a Karlína.“

Jestliže zpočátku k přednostem poezie pětatřicátníků patřila spontánnost a neodvozenost projevu, relativní tematická novost a výrazová neotřelost, v průběhu příštích desetiletí se tato novost měnila v rutinní gesto, které na sebe příležitostně bralo i podobu politických proklamací. Jejich příklon k režimu se totiž u řady z nich projevil tím, že do jejich básnické tvorby začaly vstupovat více či méně výrazné prvky přitakání současnému politickému statu quo a rozmanitá přihlášení se ke komunistické straně a její politice. Vymezení, která na počátku sedmdesátých let pětatřicátníci přijali jako závaznou normu, přitom ještě o desetiletí později jen obtížně a ojediněle obcházel a překračovali a jakkoli ve svých generačních bilancích přecházeli ke stále větší skepsi, jen některým, zvláště Josefu Šimonovi, se podařilo dospět k náročnější sebereflexi.

Neblahou roli při vzniku i recepci tvorby pětatřicátníků sehrál přímý, dobrovolný a podstatný podíl některých z nich na formování oficiálního literárního kontextu (Josef Peterka, Jaromír Pelc), případně později jejich přímá obrana režimu a literárních norem před pokusy o změnu (Karel Sýs).

Dokladem toho, že si tito autoři dobře uvědomovali, co to je poezie psaná na objednávku, je fakt, že do svých sbírek jen zřídka zařazovali texty svým prorežimním laděním podporující politiku komunistické strany, tištěné v časopisech nebo sbornících. Ukázkou mohou být v Literárním měsíčníku publikované verše Petra Cincibucha („muž v hodnosti prezidenta Spojených států / podepsal výrobu neutronové bomby / jak neon se ve mně rozzářila věta / kterou jsem slyšel před několika dny / v šatně divadla: / herec by neměl být nikdy politikem“, b. Washington) nebo Karla Sýse („Jak bych mohl nebýt s těmi / kdo zvedli tento babylonský věžák / kdo krmí hladové jak v Káni galilejské – ale denně – / a přece nebyli zapsáni do knih?“, b. Patnáct veršů z dotazníku). Jako čistě programovou lze chápat báseň Josefa Peterky Lidé, kteří otvírají ráno (taktéž otištěnou v Literárním

měsíčníku) se zcela výmluvným závěrem: „ti všichni nesou na ramenou úsvit / a jako dveře do dílny otvírají ráno. / Zeptáš se možná: Komunisté? // Ano.“

Jedním z podstatných rysů fungování poezie pětaticátníků v dobových souvislostech bylo i jejich sebevědomí. Básníci zbavení přímé konfrontace s jinými, protikladnými básnickými poetikami, zaměřovali pozici v poezii s místem ve svazových strukturách. Vymezovali se tak především proti básnické produkci starších opor normalizace, proti básníkům typu Ivana Skály či Karla Bouška. Věková výhoda a zřetelná umělecká převaha jejich tvorby přitom vedla k tomu, že v průběhu času se nejagilnější členové této generace začali i mocensky prosazovat a přebírat příslušné svazové a politické funkce. V průběhu osmdesátých let pak převzali roli vůdčích reprezentantů celé oficiální literatury a své místo byli odhodláni hájit.

■ Civilní autobiografické gesto

Klíčovými autory, jejichž texty rozhodujícím způsobem ovlivnily povědomí veřejnosti o pětaticátnicích jako generačním seskupení a vytvořily úběžník, k němuž byla tvorba ostatních autorů vztahována, byli především Karel Sýs a Jiří Žáček, dva básníci, spojení obdobným odklonem od tematické a tvarové exkluzivnosti poezie konce šedesátých let, oproštěním a zcivilněním výrazu a jazyka a důrazem na věcnou a výrazovou všednost a autobiografickou stylizaci. Společný jim by rovněž důraz na tematiku milostnou a spjatou s životem ve městě a také prvky hry a humoru. U každého z nich však skryté úsilí vymezit se vůči výrazným poetikám bezprostředních předchůdců nabývalo odlišných forem.

KAREL SÝS psal lyriku radostně objevující smyslový svět, obrazně bohatou, myšlenkově nekomplikovanou a prostořekou, odhalující až s juvenilně nezralou umanutostí tabuizované oblasti erotiky a sexu. Debutoval na sklonku šedesátých let sbírkou *Newton za neúrody jablek* (1969), autobiografickými lyrickými črtami, charakteristickými nezvyklou mírou otevřené sexuality, tematizací tělesnosti a smyslově konkrétními detaily. Básníkův sestup až na fyziologickou rovinu koresponduje s postupy Skupiny 42, avšak v Sýsových verších neústí v tísnivou syrovost, ale spíše v poetický humor. Jako prvek v kontextu soudobé domácí lyriky postrádaný přijala soudobá kritika i Sýsovu tvůrčí hravost.

Roli svobodné imaginace, humoru a „žízeň smyslů“ Sýs ještě zvýraznil ve své poezii ze sedmdesátých a osmdesátých let. Ironicky v ní glosoval vysokou představu poezie, roli básníka-klasika. Přihlásil se programově k dědictví básnické avantgardy, k Rimbaudovi, Apollinairovi a především k Nezvalovi z období poetismu. Báseň pro něho byla „stesk po zázracích“ a poezie touha vymknout se životním stereotypům a zvyku. Stálým inspiračním zdrojem

Sýsovi byly návraty do dětství a vztah k matce. Téměř obsedantním tématem se pro něj pak staly erotika a sex, které zobrazoval s provokativní otevřeností a živočišností, ale i se sebeironií a posmutnělou melancholií, která často přecházela až do groteskních podob („vrazí mezi lopatky / z pocený doutnák prsu“). Sebeironicky se přitom zpovídal i ze svých milostných neobratností.

Sbírka *Pootevřený anděl* (1972) je soustředěna ještě k poetistickému objevování světa prostřednictvím drobných, asociativně hravých básnických miniatur, kombinovaných s lyrickou přírodní notou („Když jako cukr v zubech zápasníka / zakřupe pod patou první sněh“). Již od této knihy se v Sýsových sbírkách objevují vedle drobnějších básní také dlouhé, asociativně budované polytematické skladby rozvíjející žánr pásma (kompoziční celek *Láska*). Tato pásma tvoří kompoziční svorníky jednotlivých knih: například sbírky *Stroj času* (1984). Okouzlení světem technických objevů a vynálezů i poetikou výtvarníků Kamila Lhotáka a Františka Grosse se inspirativně projevilo v řadě sbírek a skladeb vracejících se nostalgicky k počátkům moderní civilizace (*Nadechni se a leť*, 1977; *Ohrada snů*, 1982; *Atomový pléd*, 1986).

V Sýsově tvorbě ovšem nechyběly ani motivy politicky angažované. V takovýchto okamžicích však u něj převládal zplanělý optimismus doby s odkazy na takové příznačné socialistické ikony, jako byl první máj nebo Julius Fučík („A oni nás měli tak rádi / a my jsme – nebděli!“). Ve sbírce *Dlouhé sbohem* (1977) se tak objevují básně inspirované fotografiemi z války ve Vietnamu. Básník přitom balancuje mezi přitakáním plnému, spokojenému životu v době, ve které žije, a jeho kritikou: „Televize / boží oko dvacátého století / naservíruje nám napalm až do křesla.“ Reflexe politických a historicko-sociálních skutečností výrazně pronikly do autorovy smyslové poezie ve sbírce *Americký účet* (1980). Sýs se v ní poprvé zřetelně přihlásil k sociálně zajištěné budoucnosti bez individualismu a soukromého vlastnictví a projevil také svou obavu ze zániku tradičního pojetí rodiny v chaosu moderní doby.

Ve stopách Nezvalových šel Sýs rovněž v letech osmdesátých, kdy na něho navazoval jak tematicky (prozaická kniha *Pražský chodec II*, 1988), tak i způsobem imaginativního ožívování žánrových výjevů, městských momentek i návratem do světa dětství (*Písecká domovní znamení*, 1985). Neustálými návraty propojujícími životní bilance s ustrnulým provokativním gestem a rutinní expresivitou přitom Sýs v průběhu desetiletí postupně stále více rozměňoval východiska své předchozí tvorby.

Akcentace privátních, běžných životních situací a milostné tematiky stojí v základu poetiky JIŘÍHO ŽÁČKA, jehož odklon od poezie let šedesátých postupoval poněkud jiným směrem. Již po prvních knihách *Ráno modřejší večera* (1970) a *Napjatá struna* (1973) začínalo být zřejmé, že Žáčkova tvorba bude ve znamení zpochybňování poezie chápané jako nedotknutelná hodnota nejvyšší vážnosti. Poezie měla být vyňata z oblasti „věčných“, ale abstraktnějších pravd, aby se nestala pouhým „smetišťem myšlenek“. Měla si všímat



Jiří Žáček

věcí a dějů zdánlivě samozřejmých až banálních, avšak o to neodbytněji a palčivěji zakoušených: „Co ví kdo o tobě? / O srdci tikajícím SOS, / o zámotku tajemného probouzejícího se těla / a jeho něžném chtíči.“ Banalitu přítomného života básník komentoval s lehkou ironií a sklonem k překvapivým pointám, které odkrývají skrytou tvář jevů.

Nejzřetelněji se tento polemický akcent, distance od čtenářské náročnosti a parnasistní vážnosti projevil ve sbírce *Anonymní múza* (1976), koncipované jako konfese autora vnímání poezie, přemítání nad ní a jejími možnostmi v dnešním světě. To se promítlo i do tvaru jednotlivých básní a celé sbírky, která v protikladu k autorově starší snaze o volný verš složitého výrazu prokazuje zřetelnou inklinaci k poezii pís-

ňově lehké, k nekomplikovaným formám a přehledným strofickým strukturám, jejíž melodičnost je provázána rytmickou a rýmovou pravidelností. Charakter této Žáčkovy poezie deklarují už samy názvy básní (*Aprílový popěvek*, *Pouliční popěvek*). Písňovost je v nich způsobem návratu k jednoduché syntaxi, kultivovaným přiblížením se k všednímu a srozumitelnému lexiku. V tomto rámci si pak Žáček pohrává i s mnoha dalšími žánry (svítáníčko, šanson, kuplet, epitař apod.) či imituje různorodé autorské styly a typy.

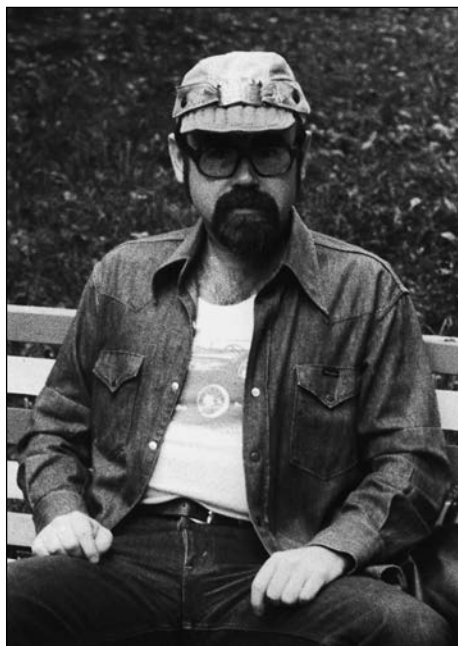
Žáčkova čtenářsky nenáročná, a tedy i přitažlivá lyrika je zakotvena v konkrétní chvíli, v běžných dojmech a pocitech. Její extrovertní lyrický hrdina se soustřeďuje k prožitku každodennosti, vyslovuje své pocity a vyjadřuje osobní náhled na skutečnost. Jednotlivé tematické okruhy Žáčkovy poezie jsou spjaty s milostnou tematikou a motivy života soudobého člověka v moderním městě (v Praze, případně Paříži). Mezi dominantní témata patří i generační propasti a vztahy uvnitř rodiny, reflexe proměn smýšlení vrstevníků a také proces psaní, vznik poezie a básníkův vztah k ní.

Autorovo úsilí navázat spontánní kontakt se čtenářem jej posléze vedlo až k tomu, že ve značné části své produkce opustil pole „vážného umění“ a věnoval se poezii humoristické a satirické, epigramům a aforismům, a také čím dál více poezii pro děti a dospívající, v níž se nepochybně mohl volněji projevit básníkův sklon k harmonizování rozporuplné skutečnosti.

MICHAL ČERNÍK se jako básník prosadil na počátku normalizace poezíí, která se umanutě zaměřovala na pozitivní hodnoty a bezelstným dětským zrakem objevovala zázraky každodenního života. Jeho prvotina *Náhradní krajina* (1971) prozrazovala nepřiznané okouzlení tvorbou Jana Skácela a – obdobně jako následné knihy (*Skližeň srdce*, 1974; *Kdybychom nechodili po cestách*, 1976; *Milostná listování*, 1977) – přinášela idylický obraz světa. K básnickovým jistotám patřila rodina, šťastné dětství a naplněné milostné vztahy a autor přijímal i stav současné společnosti. Potřeba tyto jistoty neustále obnovovat zesílila na přelomu desetiletí meditativně vzpomínkový a bilanční tón Černíkovy poezie. Sbíрка *Daleko stín, daleko sad* (1979) je pojata jako listování albem rodinných fotografií evokujících tradici rodu, zatímco sbírka *Mezivěk* (1981) se ohlíží za dávnými okamžiky, které se nedají vrátit a které utvářejí hodnotový protipól svazujícím všednodenním rituálům: „Každý den si oblékám čistou košili / a límeček mne škrtí právem hrdelním.“ V osmdesátých letech pak Černíkova poezie – stejně jako poezie ostatních pětatřicátníků – získávala stále více na společenské angažovanosti a současně přecházela od verše vázaného k verši volnému se silnou civilní dikcí. Do abstraktnější roviny reflexivní poezie se Černík posouval ve sbírkách *P. F.* (1984) a *Rozečtený život* (1987): začal aspirovat na obecněji platný výklad lidského života a filozofie dějin, což se promítlo i do jeho směřování k aforismu a moralitě: „Někdy mluvím o smrti, / protože myslím na život. / A žít znamená vzdorovat, / nestat se pokornou ovčí / ani vlkem.“

Výraznou tvárnou proměnou od verše vázaného k verši silně prozai-zovanému prošla poezie PETRA CINCIBUCHA, jenž v šedesátých letech patřil k mladým spisovatelům soustředěným kolem časopisu *Divoké víno*. Cincibuch debutoval reflexivní sbírkou *Panenvství* (1969), o jejímž inspiračním zdroji vypovídá závěrečný cyklus *Noc s Vladimírem Holanem*. Do oficiální poezie sedmdesátých let se zařadil publicisticky deklamativní protiválečnou panychidou za E. M. Remarqu (*Přísahám*, 1974) a civilistní poezií inspirovanou jeho celoživotním zájmem o automobilismus a historická auta (*Veteran rallye*, 1976).

Cincibuchův básnický typ se vyhranil v triptychu civilně laděných



Petr Cincibuch

skladeb *Dlážděná zahrada* (1979), knihou navazující na literární poetiku Skupiny 42 a vyrůstající z autorovy důvěrné znalosti pražské periferie, dělnických čtvrtí Libně, Karlína a Holešovic a křivolakých lidských osudů jejích obyvatel. Jednotlivé skladby triptychu jsou komponované jako jedna báseň, avšak rozpadají se na řadu samostatných reflexí a obrazů, městských momentek a náznaků příběhů. Město je zde zachycováno v řadě konkrétních autentických záběrů: „V Argentinské rozřezávali / autogenem staré lokomotivy, / na Libeňském ostrově fialový plamen / tavidlín na chladiče / a na dehtovaných remorkérech / se honili mezi vybělenými lejny psi.“ Za těmito sceneriemi vystupuje lyrický mluvčí se svým lidským i básnickým krédem; je si vědom devastace prostředí, kriticky obzírá svou „dlážděnou zahradu“, která zdaleka není zemským rájem, ale spíše odpadštěm lidských osudů: „Chodíme starou pražskou čtvrtí, / z oprýskaných domků v souchotích let / vyhlíží podvedená budoucnost.“ Cincibuch tu staví na evokaci autentické všednosti a současně se opírá o řadu romantizujících prvků, zejména ve způsobu zacházení s motivem lásky a její trýzně, s motivy milostných rozchodů a mjení. Obdobně je tomu i ve sbírkách *Dům s tvým jménem, láska* (1980) nebo *Nejkrásnější bývá šlená* (1983), v nichž se mísí deníkově pojaté scenerie všedního dne s romantickou vášní, banalita s vypjatým citem, reflexe s autentickým civilním záběrem. Jiné sbírky (*Rybí oko*, 1988; *Vůně fosforu*, 1990) jsou budovány jako momentky zachycující zdánlivě věčná životní fakta, za jejichž torzovitou či útržkovou fakturou se má skrývat tajemství básně.

■ Poetické konverze: integrace debutantů z šedesátých let

Část generace pětatřicátníků tvořili literárně zkušenější debutanti z šedesátých let, kteří opustili své starší, často exkluzivní básnické koncepce a přešli na přijatelnější poezii civilního autobiografického gesta. Takovými poetickými konverzemi prošla tvorba Josefa Peterky, na základě obdobného osobního vývoje byl ke generaci připočten i Petr Skarlant, narozený v roce 1939, a také o čtyři roky starší Vladimír Janovic.

Cestou postupného hledání pozitivních hodnot navzdory vlastní skepsi se ubírala poezie VLADIMÍRA JANOVICE, který se ve sbírkách *Zatmění ráje* (1968) a zejména *Romulův nárek* (1970) uvedl jako básník barokizujícího pohledu. Janovicovy verše tu jsou prostoupeny hledáním smyslu života, smrti a umění: básník zvažuje místo neštěstí a utrpení v lidském údělu, připomíná katastrofy a války a zároveň magickými formami zaklínání či obřadních zpěvů vytváří mystickou atmosféru cesty za zasvěcením. Obdobně laděná je i meditativní lyrika sbírek *Plást hlíny* (1975) a *Jarmark v mlze* (1981), která stojí na kontrastu konkrétního detailu a filozofické abstrakce. Tázání po pozitivním smyslu lidské existence se v ní opírá o rozmanité reflexe historie a světa umění.

Básnická výprava za životním kladem posléze Janovice přivedla k lyricko-epickým skladbám, v nichž je klíčovým prvkem prožitek času jako veličiny, jež v kosmické, společenské i osobní perspektivě rytmizuje a sjednocuje různé situace a příběhy. Například v lyrickoepické skladbě o dvanácti zpěvech *Báseň o sněžné levitaci* (1978) se Janovic inspiroval svou návštěvou Leningradu. Básník v těchto skladbách zpochybňuje smysl života bez vyšších perspektiv a oslavuje silné, třebaže tragické osudy a děje, přičemž přítomnou lidskou existenci vsazuje do mytických souvislostí a paralel. V lyricko-epické skladbě *Dům tragického básníka* (1984) se tak vrací hluboko do minulosti a v předvečer zániku Pompejí vede fiktivní rozpravu s mrtvým, leč moudrým básníkem (pravděpodobně Aischylem) o příběhu několika herců a také o běhu dějin a lidské bezmoci vůči nim. Sbíрка *Most alchymistů* (1989) propojuje existenciální tázání s několika pražskými zastaveními.



Vladimír Janovic

PETR SKARLANT vstoupil do literatury temně laděným debutem *Vyřezávaný osel* (1969). Zcela jiné vyznění ovšem měla jeho skladba *Paříž, Paříž!*, vydaná v roce 1973 po Skarlantově návratu z nedlouhé emigrace: básník se v ní přihlásil k životu v socialismu a jeho verše vyznívaly demonstrativně, vyjadřovaly rozhodnutí vrátit se do vlasti, „velmoci srdce a vnitřního života“. Okouzlení cizí zemí spolu s návraty k idyle domova jako výchozímu i cílovému bodu na jakékoli pouti světem a skeptickým pohledem na technický pokrok a životní styl soudobé civilizace spoluutvářelo také Skarlantův básnický deník ze svaatební cesty do Itálie *Kdo jde po dně budoucího jezera* (1975).

Skarlantovu poezii jako celek charakterizuje značná řemeslná virtuosita a bohatá asociativní obraznost, odkazující k poetismu a Nezvalovi. (Přímá nezvalovská inspirace stála u zrodu cyklu asociativních básní na pražské motivy *Mosty a náměstí*, 1987.) Básník si s oblibou vybírá tradiční formy, zejména francouzského a italského původu: rondel, villonskou baladu a především sonet. Jeho klíčovým tématem je putování, a to nejen tehdy, když píše o svých opakovaných návštěvách cizích zemí (kromě zmíněných také Řecka), ale i tam, kde toto téma proměňuje v obraz cesty člověka životem. Proti civilizačním omezením života ve velkoměstě, proti prchavosti času a úzkosti z prodlení a ze ztráty možného přitom jako pozitivní hodnotu staví okamžitý smyslový prožitek, něhu a slast (*Mimourovňové křížovatky*, 1980). Proto se také v četných variacích vrací k tematice milostného citu, erotiky a sexu – příkladem může být



Petr Skarlant
po návratu
z emigrace v Paříži

milostná lyrika sbírek *Ústa spojená pro štěstí* (1977), *Nepřetržitá něha. Padesát milostných sonetů* (1986) či *Sto a jeden sonet o lásce* (1986), ale i pozdější *Diva-dlo milenců* (1989), v němž Skarlant prostřednictvím typograficky děleného dialogu postavil do kontrastu mužský a ženský pohled na život a lásku. Společný život je tu rozdělen do jednoho týdne jako ukázka průběhu vztahu od zamilování až po zvyk a stereotypy.

Výrazněji než Skarlant se svou poezií od ostatních pětatřicátníků, jejich autobiografismu a civilismu lišil JOSEF PETERKA. Počátky Peterkovy tvorby spadají až do hloubi šedesátých let. Jeho rané sbírky *Lití olova* a *Žalmy* z poloviny šedesátých let byly zřetelně inspirovány tvorbou Vladimíra Holana či Ivana Diviše a prochnuty značnou skepsí a pocitem životní disharmonie, což se promítlo i do jejich tvarové podoby, do disharmonické jazykové a výrazové deformace veršů a slov bez rýmů a hudebnosti. Ve sbírce *Krušná* (1970) se básníkův výraz počal oprostovat. Základem výpovědi tápajícího lyrického subjektu tu je baladický obraz lidského bytí jako zápasu s neměnností osudu, přičemž jako východisko a opora se přitom básníkovi jeví lidová kultura a venkovská krajina dětství. Sbírkami *Místo u ohně* (1973) a *Obrana příchozích* (1978) Peterka dospěl k poezii programově neartistní, usilující dialekticky formulovat existenční protiklady a rozpory a současně vyjadřující poučené přitakání životu v přítomnosti: „Já bych tak toužil po ráji... / Proč se všechny hry přehrají? // Přehrají, pravda. Vždycky, všude, / a přece ráje neubude. // Vzpomínáš ještě, kterak včera / broukal sis doma? V koutku šera!“ Přes postupné přibližování se ostatní oficiální básnické produkci sedmdesátých let i v této poezii zůstávají stopy Peterkovy výchozí básnické koncepce, zejména její intelektualizovanost, výrazová náročnost i doznívající disharmonické tóny.

Pozornost upoutala Peterkova lyricko-epická skladba *Autobiografie vlka* (1980), kterou dobová kritika oceňovala jako celistvou autobiografickou výpověď přesahující životní přežívání a usilující o filozofičtější formulaci lidské

existence v reálném socialismu. Významovou osu romantismem podbarvené, nezřídka sarkastické skladby utváří polarita dvou morálek: morálky vlčí, směřující k přírodě a svobodě, a psí morálky pohodlného přizpůsobení a sytosti, za kterou člověk platí odevzdanou poslušností v „kleci“ města s jeho každodenními stereotypy společenskými, pracovními i intimními. Konflikt těchto dvou protikladných principů pak básník dialekticky syntetizoval závěrečným Dozpěvem přehradní hráze. Opřel se o socialistický kult monumentálních staveb a prostřednictvím motivu přírodního dřeva stvořeného lidskýma rukama propojil v ideální vyšší jednotu prvotní přírodu a civilizaci.

Jestliže Autobiografii vlka šlo číst i jako sebereflexi váhajícího básníka, který vnímá svět kolem sebe jako otázku a při jejím řešení naráží na vlastní vnitřní rozpory, navazující skladba *Autobiografie člověka* (1984) již byla produktem Peterkova jednoznačného ideového přitakání socialistickému dnešku i zítřku. Básník dříve tápající nyní cítil potřebu demonstrovat, že překonal pochyby, které byly v předchozí skladbě spjaté s motivem vlka, a hrdinou své skladby učinil člověka: aktivního muže, jenž vyznává obligátní „socialistické“ hodnoty. Básníkovi, který proti nepřátelským střelám staví „skřípot rádlá“, se jako opora jeví zejména práce: síla vtahující individuum do kolektiva, v němž všechny generace – spojeny svým dílem – putují prodchnuty jedinou ideou k budoucnosti v „Čechách krásných od potu“.

Sociálněkritický apel obsahuje básnická tvorba JAROSLAVA ČEJKY, jenž časopisecky začal publikovat ve druhé polovině šedesátých let, ale opožděného debutu se dočkal až koncem sedmdesátých let. Jeho první sbírky *Sentimentální lásky* (1979) a *Veřejné tajemství* (1980) jsou napsány pravidelným vázaným veršem a přinášejí posmutněle melancholickou intimní zpověď o milostných i společenských prohrách. S postupem času však v Čejkově poezii sílila tendence objektivizační, verš se prozaizoval a uvolňoval. Básník své sbírky začal racionálně konstruovat a s oblibou přitom vytvářel paralely mezi lidským chováním a fyzikálními zákony či společenskými hrami (*Kniha přání a stížností*, 1981) nebo chiromantickými věštbami (*Čtení z ruky aneb Chiromantické básně*, 1986). V básni Šachy ze sbírky *Kniha přání a stížností* například srovnává



Kresba a kaligrafické ztvárnění veršů Josefa Peterky od Karla Hrušky, 1978

společenské role s šachovými figurkami: „Pěšáci tvoří dějiny / Krok za krokem kráčeji vstříc / Svým všedním a potřebným osudům // Vstávají v pět hodin ráno / A snídají salám a pivo / Pod přísným dohledem střelců [...] Střelce je vidět všude / S úžasnou rychlostí střídají / Manželky byty kanceláře / Likvidují a bývají / Brzy likvidováni.“

PETR PROUZA debutoval na konci šedesátých let sbírkou *Ubližování* (1968), která nezapře vliv Skácelův a do obrazů přízračných a baladicky působících venkovských scenerií, často podzimmně a noční laděných, promítá niter-ná hnutí lyrického subjektu vydaného stesku, melancholii, lásce a úzkosti. V této introspektivní básnické výpovědi pokračuje sbírka *Vosková krajina* (1971), v níž touhy bývají provázeny bolestným prozřením. V průběhu příštích desetiletí se Prouza stále více prezentoval jako prozaik a tato zkušenost vedla i ke zkonkrétnění a zpředmětnění jeho reflexivních básní. Jejich tematickou osou se stával motiv proudu času, z něhož básník vytrhuje jak vzpomínky na chvíle milostné (*Letorosty lásky*, 1979), tak připomínky toho, že člověk nese zodpovědnost za vlastní osud: „V zásuvkách mého času, / v nichž už nikdo nebydlí, / kdosi neustále přechází sem a tam, / všechno důkladně prohrabuje / a zkoumá pravdu i klam [...] A tak už nikdy / nesetrvá u mne / pevný klid, neboť vím, / že na sebe se dívám / a nejsem přitom sám“ (*Neviditelný kalendář*, 1986). O poezii morálního patosu Prouza usiloval ve sbírkách *Denní hvězdy, noční ptáci* (1988) a *Tajný výklad snů* (1990). Epický půdorys má poema věnovaná životním osudům Bedřicha Smetany (*Pád vzhůru*, 1984).

■ Inspirace beatnickou poezií a rockem

V druhé polovině sedmdesátých let se svými debuty k poetice pětatřicátníků přihlásilo také několik mladších básníků, kteří se v rámci daného společenského stavu pokoušeli propojit svou příslušnost k oficiální poezii s tóny společenské kritičnosti a úzkostlivě apolitickými gesty revolty. U některých mladších pětatřicátníků se tak sýsovsko-žáčkovská poetika doplňovala s inspirací beatnickou poezií, která přitahovala nejen svou obrazností a expresivitou výrazových prostředků, ale i provokativním gestem vzpoury svobodomylného jedince proti kompromisní většinové společnosti, na niž se tito básníci pokoušeli – v rámci daných společenských limitů – navazovat.

Na roli mluvčího celé generace v této době aspiroval JAROMÍR PELC, ambiciózní generační kritik (kniha jeho programních statí vyšla pod názvem *Nový obsah*, 1977), kulturní publicista a také propagátor a editor Václava Hraběte, jehož poezii svým soupeřům předkládal jako vzor (→ s. 174, kap. *Myšlení o literatuře*).

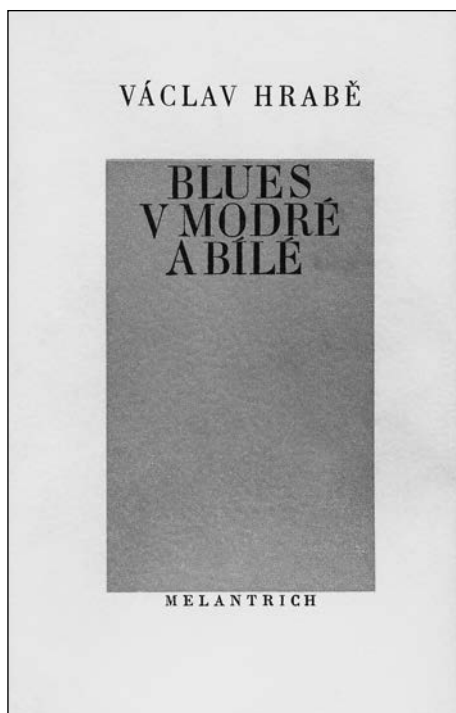
Jako básník Pelc debutoval dvojicí civilně laděných sbírek, v nichž propojil intimní autobiografismus s obrazy města a všednodenní reality (*Lear v letním*

kině, 1978), ale i s extenzivně vyjádřenými společenskými proklamacemi, například s – obligatorním – pocitem úzkosti z ohrožení lidského života válkou (*Gilotina*, 1979).

Príznačným rysem Pelcovy poetiky se stalo pojmání básně jako „fotografie s drobnými detaily“, jejíž prostřednictvím básník zachycuje soudobou Prahu, starý Žižkov, městské parky, omšelé domy a ve vteřinových průhledech i lidskou každodennost. Lyrický subjekt se skrývá za tříštitelství reality a stále znovu se vrací ke svým milostným vztahům, prohrám a existenci v uplývající čase, který směřuje ke stárnutí a smrti. Pelcovy básně proto často mívají podobu snového bloudivění v labyrintu či v opakující se filmové smyčce – básník ovšem své postavení nahlíží racionálně, věčně a skepticky. V osmdesátých letech motivy úzkosti, životních proher a milostných ztroskotání v Pelcových verších ještě zesílily (*Ten, kdo odchází*, 1982; *Maňana*, 1984). Z jeho početné básnické produkce tu vystupuje především sbírka *Kufr kouzelníka Boska* (1987), v níž básník nesentimentálními verši reflektoval osobní zkušenost z rozvodu.

Značnou část Pelcovy poezie spoluutvářel autorův zájem o rockovou hudbu. Pelc rockové texty překládal a parafrázoval (*Třináct tváří lásky*, 1987; *Láska je kytarové sólo*, 1989), jeho vlastní poezie pak byla zhudebněována. V roce 1986 pražská vinárna Viola uvedla literárně-hudební pásmo Požár na obloze, které z Pelcovy poezie připravil Vladimír Merta a na němž se svou hudbou a zpěvem podílel Vladimír Mišík (LP 1988).

Beatnické gesto odmítání životních daností se vyskytuje u JAROSLAVA HOLOUBKA, autora, jenž se vyvíjel od přírodní lyriky (sbírka *Úžas*, 1977) k poezii reflexivní, v níž se milostné motivy prolínají se vzpomínkovými reminiscencemi či historickými a literárními odkazy. Pro Holoubka typická romantická autostylizace v bohéma povzneseného nad šedivou masu spokojených konzumentů a vědomě dráždícího měšťáka se naplno projevila již ve sbírkách *Zakázané ovoce* (1979) a *Stradivárky na dálnici* (1980). Jeho sbírka *Čelní náraz*



Přebal Milana Hegara pro Pelcův výbor z díla Václava Hraběte, 1977

(1985) může být příkladem toho, jak s uvolňováním společenské atmosféry i v oficiálně vydávané poezii narůstaly deziluzivní a kritické prvky.

Obdiv k poezii beatníků, jakož i zkušenost s rockovou hudbou a psaním písňových textů k ní spoluutvářely poezii JOSEFA ŠIMONA, její dravost, nespoutanost a nekompromisnost, ale také aroganci a autorskou sebestřednost. Šimon se za normalizace politicky angažoval dostatečně na to, aby se zařadil mezi „nomenklaturní kádry“, které byly pověřovány řízením kultury (v osmdesátých letech byl ředitelem nakladatelství Odeon). Tolerována byla i jeho poezie, třebaže se značně vymykala dobovému služebnému psaní. Šimon patřil k hněvivým básníkům, kterého zraňují společenské disharmonie a konflikty i vlastní rozpornost, a svou poezií, rozlícenou až do sebedrskáčského gesta, podával naléhavou zprávu o stavu duše v rozporech současného světa. Normalizační kritiky typu Vítězslava Ržounka dráždil svou nonkonformitou, imaginativní agresivitou a mravním patosem, jakož i sociální kritičností odmítající stereotyp a zvyk.

Osobní hořkou zповědí byla již Šimonova opožděná prvotina *Snídaně v automatu* (1976). Civilizační metaforiku, sebeobnažující zповěď i příznačné dobové proklamace přinášejí sbírky *Asfaltoví holubi* (1978) a *Český den* (1979), které jsou nesené vášnivým odporem a intelektuální distancí vůči světu konformních jedinců bez identity. Básník volí gesto věčně nepřizpůsobivého, rozporuplného outsidera, spřízněného s mytickým Ikarem, který mu symbolizuje možnost svobody a lidského sebezpřesahování i za cenu sebezničení. Ve sbírkách z osmdesátých let se Šimonova poezie ještě více vyhranila. Sráží se v ní bohatá obraznost s přímým pojmenováním, rozeklaný volný verš se střídá s hudebním veršem vázaným, metafory propojují konkréta s abstrakty, všednost je zobrazována v dimenzích globálních, mytických a kosmických. Lyrický mluvčí těchto prudkých, rozhorlených veršů spojuje senzualismus s racionalitou intelektu, antiromantismus civilizačních proměn s romantickým titanismem, vzdor s něhou. *Pouštní pták* (1981) je nesen tématem osudové lásky, svobody, morálky a poezie, která je básníkovi protikladem přikrčené měšťácké idyly: „vyhlašuji vám totální poezii / až do posledního zbytku zdravého rozumu na této planetě / který nás nutí chovat se nesmyslně / neboť není poezie / mimo poezii která je ve všem [...] vyhlašuji vám poezii / na život a na smrt...“ Méně okázale básník svou touhu po autentickém bytí demonstruje ve sbírce *Vyvolávač* (1988), která přerůstá až v nepokrytou polemiku s utilitární životní a literární praxí básníků vlastní generace. Nadále ovšem zůstává – pro něj tak příznačná – neotřesitelná důvěra v nezničitelnost a očištnou moc poezie: „živím se tím že bijí poezií a hledím / přitom strachu do očí / když se i Koniášové / rozestupují / před laserovým kopím démantu poezie.“