

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vývojové tendence současné české poezie

Simona Martínková Racková (český jazyk a literatura)

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Praha 2006

Prohlášení: Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
a s využitím uvedených pramenů a literatury.

Anna Šťábová

Poděkování

Za cenné rady, konzultace a všestrannou pomoc i podporu děkuji vedoucímu diplomové práce doc. PhDr. Petru Bílkovi, CSc.

Nakladatelství Knihovna Jana Drdy děkuji za vzácnou vstřícnost, s níž mi byly zapůjčeny knihy z Edice současné české poezie.

Za doporučení a zapůjčení dalších materiálů vděčím Mgr. Tereze Riedlbauchové – a manželu Jaroslavovi za trpělivost se všemi těmi „krátkými řádky“.

OBSAH

1. Úvod	5
2. Výběr materiálu a metodologie.....	5
3. Několik linií současné české poezie.....	6
4. Analýzy textů.....	14
4.1. Šiktancovská linie: Poetika krajiny.....	14
4.1.1. Karel Šiktanc	14
4.1.2. Petr Borkovec.....	17
4.2. Křesťanská poezie.....	23
4.2.1. Pavel Kolmačka.....	23
4.2.2. Roman Szpuk.....	28
4.3. Krajiny (ne)všedního.....	30
4.3.1. Petr Hruška	30
4.4. Divišovská linie: Konec humanismu!.....	36
4.4.1. Ivan Diviš, Jiřina Hauková, Miroslav Holub.....	36
4.4.2. Lubor Kasal.....	43
4.4.3. Jiří Dynka.....	49
4.5. V bizarní krajině slov.....	53
4.5.1. Alena Nádvořníková.....	53
4.6. (Ne zcela) intimní vzpomínky.....	58
4.6.1. Viola Fischerová.....	58
4.7. Krajiny za zrcadlem lásky.....	61
4.7.1. Kateřina Rudčenková.....	61
4.8. Nadčasová a ne-časová poezie.....	65
4.8.1. Jiří Gold.....	65
5. Závěr.....	69
6. Primární literatura.....	70
7. Sekundární literatura.....	75

1. ÚVOD

Situaci české poezie po roce 1989 a jejích proměn se už dotkla řada studií, věnující se většinou literatuře devadesátých let ve změněném kulturně-společenském kontextu. Nejpodrobněji tak zatím učinili Balašík 1998a, Trávníček 1998 a Holý 2002, dílčím aspektům se věnovala řada dalších autorů¹; proměněm „polistopadové“ literatury obecně (tedy nejen poezie) byla věnována například i rozsáhlá anketa v 6., 7. a 8. čísle časopisu Host roku 2003, jíž se účastnilo na padesát spisovatelů, kritiků, literárních teoretiků a dalších osobností české literatury (Host 2003).

Zaměření této práce je proto užší: na základě podrobného rozboru a interpretace několika výrazných autorských poetik se pokusit o vymezení a zmapování některých proudů, jež se zdají být v období mezi lety 1990 až 2005 v české poezii relativně vyhraněné, výrazné, nosné a které naznačují směry dalšího vývoje.

2. VÝBĚR MATERIÁLU A METODOLOGIE

Vzhledem k tomu, že v letech 1990–2004 vyšly stovky sbírek, ať už v nakladatelstvích, nebo soukromým nákladem, musela jsem rezignovat na úplnost. V přípravné fázi jsem tedy analyzovala zhruba 130 tištěných, volně prodejných básnických sbírek (zcela jsem tedy vynechala například básně publikované jen časopisecky, tvorbu dostupnou pouze na internetu, soukromé, volně neprodejné tisky apod.). Při výběru materiálu jsem se snažila o co nejširší zejména tematický záběr; vycházela jsem přitom v první řadě z dostupné odborné literatury (viz Sekundární literatura), literárních časopisů (zejména Host a Tvar), almanachů a edic orientovaných na současnou českou poezii (například Edice současné české poezii v nakladatelství Klokočí a Knihovna Jana Drdy). U mladších autorů jsem se snažila zmapovat a postihnout jejich dosavadní tvorbu v úplnosti (pokud byly sbírky dostupné), je však mít stále na zřeteli, že každá další sbírka může současný soud zproblematizovat; u starších autorů se v této práci zabývám pouze tvorbou ze sledovaného období, ač je samozřejmé, že je třeba přihlídnout ke kontextu tvorby předchozí. Nejde však o monografické pojednání, proto se o poetice jejich předchozích

¹ Například Janoušek: (2001); Staněk (2000); Hrbáč (2000); Janoušek v rozhovoru s Balašíkem (Balašík 2005) aj.

tvůrčích období zmiňuji spíše okrajově a v těch případech, kdy to nové texty vyžadují a může to na ně vrhnout nové světlo.

Protože je tato diplomová práce zaměřena především interpretačně, dala jsem přednost detailnější analýze menšího počtu básnických sbírek, na jejímž základě se vyprofilovalo několik proudů, které lze v tuto chvíli pokládat za výrazné a podstatné. Přítomné rozčlenění si ovšem – už vzhledem k praktické nemožnosti zpracovat veškerý materiál – neklade nárok na úplnost (přibrání dalších autorů by výsledný obraz mohlo pochopitelně pozměnit) a je rozpracováno s vědomím, že je samozřejmě možné vést mezi jednotlivými poetikami silnější i jemnější „hraniční čáry“, a určit tak méně, nebo naopak více území čili tematických proudů. Protože poezie vymezená takto konkrétním a relativně krátkým obdobím, nahlížená navíc s minimálním časovým odstupem, tvoří zároveň až k nepřehlednosti diferencovanou množinu poetik, zároveň však – když přesuneme pohled z detailu k celku, tedy z nítra jednotlivých poetik k jejich sumě a poté k vazbám, které ji protkávají a spínají – také překvapivě homogenní celek, budu se snažit upozornit i na styčné body mezi jednotlivými proudy. Ty totiž pochopitelně nejsou izolované, do sebe uzavřené – naopak připomínají otevřenou skupinu množin, jejichž obsahy se částečně překrývají, a organicky tak utvářejí celky nové kvality. Cílem této práce, zaměřené spíše interpretačně, tudíž není školsky „zařadit“ maximální počet autorů do minimálního počtu jasně oddělených „šuplíků“, ale napomoci k hlubší orientaci v současném dění „v krajině poezie“ a charakterizovat několik jejích výrazných linií.

3. NĚKOLIK LINIÍ SOUČASNÉ ČESKÉ POEZIE

Holý (2002) nabízí při mapování směrů a tendencí současné poezie několik způsobů diferenciac: podle inspirátora (uvádí Jiřího Kuběnu, Bohuslava Reynka a Zbyňka Hejdu), podle regionálního zařazení (jako „významná ohniska tvorby“ jmenuje Brno s časopisem a nakladatelstvím Host a s nakladatelstvím Petrov, dále Zlín s časopisem Psí víno, severní Čechy a severní Moravu: frýdeckomístecký časopis Modrý květ, vedryňský Weles) a samozřejmě podle generačního rozvrstvení. Stručně charakterizuje poetiku několika „podobně zaměřených skupin“, které se mezi básníky zformovaly: je to především skupina XXVI (jako čelný představitel je jmenován Roman Szpuk, „autor

subjektivní lyriky i veršovaných litaní a modliteb“), křesťansky orientovaná skupina Portál, inspirovaná Reynkem (Pavel Rajchrt, Pavel Kolmačka a Ewald Murrer, syn Ivana Wernische; podobné zaměření shledává Holý i u zlínského Pavla Petra, který je „silně zasažený Kuběnovým dílem“, Martina Josefa Stöhra a Tomáše Reichela z okruhu Hosta i u Miloše Doležala), dále skupina z okruhu pražské revue Souvislosti (zejména Petr Borkovec). Jako výrazné zástupkyně meditativní linie české poezie jsou uvedeny dvě básníčky: Věra Rosí a Kateřina Rudčenkova.

Přehledné strukturování vývojových tendencí poezie v devadesátých letech nabízí Miroslav Balašík ve svém přehledu *Nová jména v české poezii 90. let* (Balašík 1998a): stručně nastiňuje další vývoj poezie „generace“ osamělých běžců² a „novou generaci 90. let“ (o jejím nástupu lze podle Balašíka hovořit „především od roku 1993“ – aniž by ovšem bylo zdůvodněno, proč je mezníkem právě tento rok) dělí do pěti skupin:

1. *Poslední undergroundová generace*: Balašík ji rozděluje na dvě větve: a) mladá generace undergroundu (Krchovský, Topol, Marks, Kremlička), b) „autoři generačně s nimi spřízněni, avšak poetikou i životními osudy stojící mimo veškerá uskupení (Chlíbec, Hruška, Kolmačka, Murrer, Pížíl, Salava)“.³

2. *Poezie empirická*: v ní „je kladen důraz na empirii, životní zkušenost a faktický popis skutečnosti. Do popředí zde vystupuje jak sama předmětnost skutečnosti, která je v poezii nejčastěji demonstrována výčtem, tak i dějovost, která posunuje mnohé básně až k hranicím prózy. (...) Poezie se tu naopak snaží skutečnost jakoby otevírat, přistihovat ji v okamžicích, kdy sebe sama sděluje, odhaluje svou podstatu a tím i sebe sama překračuje.“ Sem zahrnuje Petra Motýla, Petra Hrušku⁴, Miloše Doležala, Víta Kremličku (jehož Cizrna, 1995, „představuje jakousi variantu poezie angažované“) a částečně i básně Boženy Správcové, Lukáše Marvana a Pavla Kolmačky, jehož poezie „staví na podobných konstantách rodinného života a intimity domova jako poezie Hruškova“.

3. Kolmačkova tvorba je zároveň řazena do linie *poezie spirituální*, v níž je „vše (...)“

² Podrobně o této generaci viz Bílek 1991. Další vývoj poezie těchto autorů v devadesátých letech mapuje Trávníček (1998, s. 247–254).

³ Kolmačka a Murrer jsou ovšem například u Holého (2002) zařazeni do kontextu křesťanské linie současné poezie.

⁴ Tyto dva básníky shodně řadí Trávníček (1998, s. 271–273) k obdobně pojaté linii „oslovení realitou“.

současně viděno i jaksi zevnitř, optikou duše, která dává výšečím krajiny, místům i dějům symbolický rozměr a současně jim dává i vůli participovat se na dění řádu, který je přesahuje. I proto zde nikoliv náhodou nacházíme křesťanské motivy a prostorem této poezie se nejčastěji stává vesnice a venkovská krajina.“ Balaščík sem zařazuje i poezii Martina Stöhra, jehož „básnické krajiny (...) do sebe vstřebaly vše inspirativní z tradice moravské duchovní poezie“, prvotinu Bogdana Trojaka Kuním štetcem (1996), která „zní i čímsi barevně pohádkovým“, poezii Petra Borkovce, Tomáše Reichela, Roberta Fajkuse, Petra Maděry, Milana Děžinského a Pavla Petra. Ta zde tvoří přechod k dalšímu typu, jímž je:

4. *poezie magická*. V té je úběžníkem „zkušenost ireálna, která obydluje báseň gejzírovitou obrazností, formuje verš podle ryze zvukových činitelů, jako jsou opakování, hláskové paralelismy a podobně, či jej „znásilňuje“ jazykovými permutacemi.“ Sem lze zahrnout tvorbu Petra Čichoně, K. J. Čapka („jeho poezie představuje snový, takřka surreálný, svět, plný magicky znějících jmen a útržků dějů, náhlých zámlk, svět, který je strukturován opakujícími se rytmy“), Pavla Petra, ale i Jaromíra Typlta, Pavla Ctíboru, Jaroslava Pížíla, Martina Langra a Norberta Holuba. Ten představuje přechod k typu:

5. *poezie reflexivní*, u níž je příznačně poukázáno na obtížnost vymezení hranic. Kromě přechodných typů, reprezentovaných zde také poezií Boženy Správcové a Ewalda Murrera, jsou tu jmenováni Bohdan Chlíbač a Jan Dadák.

Balaščík ve své studii opakovaně zdůrazňuje, že nejde „o generaci, jež by byla spřízněna tímž životním pocitem, poetikou, nebo dokonce programem. Nelze tak uvažovat ani v rámci toho kterého typu.“

Ještě v tomtéž roce Balaščík tuto typologii upravuje (Balaščík 1998b) a jednotlivé typy vymezuje v podstatě na základě filozofického hlediska – totiž podle toho, jakým způsobem v díle toho kterého autora⁵ koexistují rovina fyzického a metafyzického, „země a nebesa“: „Je-li napětí, prostupování se, konflikt mezi nebem a zemí, tedy silou fyzickou

⁵ Balaščík se tentokrát zaměřil výhradně na básnickou generaci narozenou „přibližně od poloviny 60. let do poloviny 70. let“. Jak upozorňuje, „nelze už ale na ni pohlížet jako na skupinu ve smyslu nějakého programu či deklarovaných ideových východisek nebo cílů; je charakteristická právě množstvím inspiračních zdrojů a různorodostí básnického vidění. I přesto je možné vysledovat zde několik výrazných básnických typů.“

a metafyzickou, skutečností a duchovním řádem, principem jakéhokoliv bytí, je reflexe těchto vztahů i způsobem existence jakéhokoliv duchovního výkonu, a poezie především. Jedině v těchto horizontech se děje její smysl. Podstatnější ovšem než samotný fakt, že se země a nebesa k sobě nějak vztahují, že koexistují v každém básnickém díle, je způsob, jakým se tak děje. Právě zjištění různých podob tohoto vztahu umožňuje postavit typologii poezie této básnické generace. Způsob soužití obou principů v tom kterém díle totiž ovlivňuje jeho významovou a prozodickou výstavbu a především formuje charakter básnického vidění...“ Na základě tohoto kritéria jsou pak charakterizovány čtyři typy, přičemž k dříve vymezeným třem (empirickému, magickému a reflexivnímu či smíšenému) přibývá realistický⁶ a vzhledem ke generačnímu vymezení okruhu autorů naopak mizí undergroundový. Vzhledem k tomu, že jsou jednotlivé typy vymezeny na základě pozmeněného kritéria, dochází uvnitř nich k pohybu, dalším specifikacím a „přesunům“ autorů.

Odhlédneme-li od vnějších faktorů, jako je generační příslušnost nebo regionální zakotvenost, které nepochybně mohou výrazně ovlivnit básníkovu poetiku, ale zároveň nezřídka zavádějí do slepých uliček, a zaměříme pozornost výhradně na texty samotné⁷, zjistíme, že v současné české poezii existuje několik více či méně zřetelně vyprofilovaných linií, vymezených především převládající tematikou (to lze pozorovat především na úrovni motivické výstavby), ale často i formou a celkovým vyzněním. Je

⁶ Sem jsou řazeni autoři z dříve vymezené spirituální linie. Jak Balaščík zdůrazňuje, označení „realistický“ „...má v běžném pojetí poněkud jiný význam (...). Pojem reality totiž chápeme jako komplementární k pojmu skutečnosti tak, jak o tom hovoří Mírcea Eliade: „Nezpracovaný produkt přírody či předmět upravený člověkem (tedy v našem pojetí skutečnost, pozn. M. B.) získává svou realitu, svou totožnost jedině potud, pokud se podílí na transcendentální realitě.“ Skutečnost je tedy chápána jako faktická existence, realita jako bytí v určitém řádu, kde jsou jednotlivá fakta realizována místem v jeho struktuře. Tímto způsobem, jako realitu, můžeme charakterizovat i způsob koexistence našich dvou principů v poezii toto typu. Země a nebesa zde tvoří jednotu, prolínají se, jedno je obrazem i zjevením druhého. Princip země tu zakládá respekt k empirické zkušenosti a umožňuje i její fyzické vidění, princip nebe jí od počátku dává smysl jako projevu transcendentálního řádu. Skutečnost, aniž ztrácí svou předmětnost, získává současně i rozměr symbolu.“

⁷ Především z tohoto hlediska analyzuje „tři polohy současné české poezie“ ve stejnojmenném článku Jareš 2002. Z produkce z krátkého období 1999–2001 vybírá několik sbírek, které považuje za „svým způsobem charakteristické, zastupující generačně i tematicky různé druhy autorských poetik, které se v 90. letech objevovaly“, a na základě jejich rozboru hovoří o liniích, nazvaných: 1. Experimenty, pásma a další kousky (zde Jareš hovoří o poezii Karla Míloty, Pavla Šruta a Sylvie Fischerové); 2. mýtotvorná epika (analyzovány jsou nové sbírky Václava Vokolka a Lubora Kasala) a 3. lyrika (do této skupiny, pro vágnost vymezení logicky nejširší, je tu řazen Jaroslav Žila, Vojtěch Kučera, Ivan Wernisch a Kateřina Rudčenková).

však samozřejmé, že zatímco někteří autoři tvoří „pevné jádro“ určité linie, poezie jiných se jeví spíše jako přechodný nebo mezní jev a je třeba ji jako takovou respektovat (spíše než snažit se ji za každou cenu jednoznačně „zařadit“⁸). I tento kontrast „pevného a tekutého“ lze však vnímat jako jeden z dynamických faktorů, které činí z naší současné poezie živou oblast a pro čtenáře i badatele vzrušující „horkou půdu“.

Na základě analýzy textů ze svého nutně omezeného korpusu jsem dospěla k vymezení těchto osmi nejvýraznějších linií⁹:

1. Karel Šiktanc a Petr Borkovec: Poetika krajiny

Poezie inspirovaná venkovem nebo obecněji českou krajinou vychází ze zdrojů šiktancovské (a skácelovské) poezie. V mladé generaci patří mezi nejvýraznější představitele Petr Borkovec, Bogdan Trojak a také Radek Fridrich, jehož sbírka *V zahradě Bredovských* je pravděpodobně jedna z vůbec nejvyhraněnějších sbírek „poezie venkova“, které u nás v posledních patnácti letech vyšly. Tato tematika se ovšem objevuje u širší skupiny autorů a prochází napříč generacemi: Slíva, Doležal, Petr, Stöhr... Venkovské prostředí tu může být buď pouze dějištěm či kulisami, osvětlenými jen do určité míry, anebo i samotným tematickým jádrem. Takto je to velmi výrazně ve zmíněné Fridrichově sbírce, kterou lze číst (mimo jiné) i jako propracovaný portrét českého venkova ve druhé polovině dvacátého století. U jmenovaných básníků je venkov nebo prostě česká či moravská krajina vesměs vnímána jako přirozený domov, důvěrné známé, samozřejmé prostředí, s nímž je možné vést (i polemický) dialog, ale od nějž se

⁸ Podobně ostatně postupuje Trávníček (1998), když ke své typologii přidává kapitolu *Autoři, sbírky, texty, verše...*, jejíž název příznačně implikuje otevřenost. Do této skupiny jsou zahrnuti Viola Fischerová, Pavel Šanda, Václav Jamek, Jaroslav Vanča, Jaromír Zelenka, Karel Křepelka, Jiří Černohlávek, Miroslav Holman, Jiří Červenka a Josef Topol. Trávníček shledává v poezii devadesátých let – pomíneme-li kapitolu mapující další vývoj „generace“ osamělých běžců – čtyři výrazné proudy: 1. vůle ke gestu (Jaromír Filip Typl, Martin Langer, Karel Jan Čapek, Jaroslav Pízl, Norbert Holub), 2. reynkovská stopa (Pavel Kolmačka, Martin Josef Stöhr, Miloš Doležal), 3. zprůzračňování (Petr Borkovec, Ewald Murrer, Bohdan Chlíbec, Tomáš Reichel, Pavel Petr, Bogdan Trojak), 4. oslovení realitou (Petr Motýl, Božena Správcová, Petr Hruška, Robert Fajkus, Vít Kremlička). Podrobněji viz Trávníček 1998, s. 258–282.

⁹ Vzhledem k rozsahu i zaměření práce se zde blíže nevěnuji poezii takových osobností, jako je Ivan Wernisch nebo Petr Kabeš, z nichž zejména první jmenovaný vydal od roku 1989 řadu sbírek, ani poezii například Jáchyma Topola, která přes svou výraznost (sbírky *Miluju tě k zbláznění*, 1991, a zejména *V úterý bude válka*, 1995) stojí spíše na okraji autorovy tvorby, jejíž jádro tvoří próza. Podobně je tomu u Emila Hakla a Michala Ajvaze, jejichž sbírky, které jsou spíše plodem „přípravného stadia“, tu i z těchto důvodů nebudou podrobněji analyzovány.

není možné zcela odtrhnout a oprostít, vnímat ho pouze jako chladnou a nezúčastněnou kulisu (jak tomu naopak bývá u „básníků města“). S venkovským prostředím může (ale nemusí!) být přirozeně svázána spirituální tematika – neboť tak jako je jedním z center vesnice kostel, zůstává jedním z nejpodstatnějších míst, ke kterým směřuje lidská existence, její duchovní rovina.

2. Pavel Kolmačka a Roman Szpuk: křesťanská poezie

Někteří autoři (Cekota, 1997, Trávníček 1998, Putna 1999, Holý 2001) hovoří u této linie současné poezii o reynkovské¹⁰ či kuběnovské inspiraci. Je však otázka, zda je tato inspirace skutečně tak zásadní a jestli nejde spíše o obecnější směřování, dané samotnou povahou lidské existence a jejím přirozeným směřování k transcendentnu, stejně jako zakotvením v českém (nebo, častěji, moravském) prostředí, které má více než tisíciletou křesťanskou tradici.

Spirituální ladění je zřejmé u širšího okruhu autorů, počínaje Kolmačkou a konče Trojakem či Stöhrem (u nich, ale například i u staršího Diviše a Šiktance nebo u raného Borkovce, najdeme explicitní vyjádřenou náboženskou, přesněji křesťanskou a katolickou tematiku, která však není motivickým a tematickým centrem sbírek, nebo přinejmenším ne jediným a ne ve všech sbírkách). Pouze pro úzký proud soudobé české básnické tvorby je dialog s Bohem/monolog k Bohu počátkem i východiskem inspirace; mezi nejvýraznější autory této orientace bezpochyby patří Roman Szpuk, jehož básně nabývají až litanické podoby a tematickou i formální výstavbou připomínají žalmy. (Okruh jmen, která lze počítat do této skupiny, vymezuje například Cekota 1997; ve shodě s ním zařazují například Petra Borkovce do jiné linie, protože se u něj náboženské motivy explicitně a výrazně objevují vlastně pouze v rané sbírce Poustevna věštírna loutkárna.)

¹⁰ M. C. Putna (1999) píše výslovně o „mocném proudu, který vychází od Reynka“, a v generaci autorů narozených mezi lety 1960 a 1970 sem jednoznačně řadí například Pavla Kolmačku, Miloše Doležala (článek o jeho sbírce Podívace nazval příznačně Ruralista robustní) nebo Martina Josefa Stöhra. Do onoho „klasického proudu“ v současné poezii zařazuje i Petra Borkovce a Pavla Petra.

3. Petr Hruška: Krajiny (ne)všedního

Tato linie nesla původně název Městské krajiny. Město je tu více, tu méně výraznými kulisami poezie mnoha výrazných osobností současné české poezie počínaje Hruškou, Kasalem, Dynkou... a konče básnířkami Rosí, Rudčenkovou a Správcovou. Jde především o tematizaci Prahy a Brna (u Hrušky a také v Motýlově sbírce Šílený Fridrich, obsahující četné aluze na poezii Petra Bezruče, je to však Ostrava); město je však většinou pouze dějištěm, pozadím, osvětleným jen do určité míry, nikoli samotným námětem, tematickým jádrem. Zajímavé přitom je, že zatímco vesnice bývá reflektována jako víceméně nekonfliktní prostředí, prostor domova, a básnické gesto je v tomto smyslu obvykle dostředné, město je daleko častěji vnímáno naopak jako zdroj konfliktů, odcizení, zla (spíše ovšem proto, že se implicitně stává metaforou světa, výpovědí o člověku jako lidském druhu: tak je to zejména v příkrých a provokativních odsudcích Kasalových a Dynkových), a osvobodivý pohyb tudíž může směřovat pouze ven, pryč z tohoto prostoru nebo nad něj. Pohyb „za“ a „nad“ se v jiné podobě projevuje i u zřejmě největší osobnosti současné české poezie Petra Hrušky; u něj je však město (které tu ostatně není jediným „dějištěm“) spíše nezvoleným, daným prostředím, které slouží jako kulisa, v níž se na mnohem menší ploše, vymezené bytem, domovem a rodinou, odehrávají miniaturní, a přece v důsledku daleko sahající dramata, v nichž jde, pateticky řečeno, o dotek se samou podstatou lidské existence.

4. Divišovská linie: Konec humanismu!

Pro pojmenování této výrazné linie, svými kořeny tkvící ve vypjaté a patetické Divišově poetice, jsem si vybrala verš Lubora Kasala, který je jedním z nejvýznamnějších představitelů tohoto proudu. Jde o poezii svědectví „o době a člověku“, a to spíše o člověku jako živočišném druhu, případně odosobněné, ne-lidské „věci“ než jako o myslící a cítící bytosti s bohatou nadstavbou nad zvířecími pudy. Je přirozené, že takto zaměřená poezie obvykle obsahuje více či méně explicitní morální apel. Tato tematika je frekventovanější u starších autorů (zejména u Diviše, Holuba a Haukové, jejíž kritická poezie má ovšem v konečném důsledku velmi humanistické vyznění a celkově je spíše přechodem mezi touto linií a linií intimně vzpomínkovou), ale zásadní postavení

vykazuje i u Kasala, Kremličky a dalších autorů. Jako velmi vyhraněný soud o člověku a (soudobé) společnosti lze však číst například i celou dosavadní poezii Dynkova nebo poezii Jáchyma Topola ze sbírky *V úterý bude válka*.

5. Alena Nádvorníková: V bizarní krajině slov

Tato skupina je méně sourodá než ostatní – volně totiž vymezuje poezii, v níž jde (především?) o způsob práce s materiálem, jímž je básníkovi jazyk. „Jak“ tady výrazněji než jinde hraje přinejmenším stejně významnou roli jako „co“, ne-li významnější. To ovšem souvisí se skutečností, že jde vesměs o autory, u nichž se dá – v různé míře a v různých rovinách – hovořit o transformované surrealistické inspiraci: kromě Nádvorníkové je to Dvorský, K. J. Čapek, Typlt, ale i Antošová (jejíž poezie je ovšem velmi mezním jevem a v jednotlivých sbírkách prochází poměrně výraznými proměnami). Zcela jiné „krajiny slov“, budované na odlišných základech, se pak objevují na jedné straně v poezii Petra Kabeše, na straně druhé například u Jaroslava Pížíla.

6. Viola Fischerová: (Ne zcela) intimní vzpomínky

Tematika vzpomínek logicky převažuje u starších autorů (Fischerová, Slíva, částečně Diviš a zejména Hauková), nikde však není jedinou. Jde tedy o smíšenou linii, u níž je více než jinde patrný přesah za hranice osobního osudu, podle zaměření autora či konkrétní sbírky směřující a) k rovině svědectví o člověku, b) k linii reflektující různé roviny a proměny vztahu mezi mužem a ženou, nazvanou tu Krajiny za zrcadlem lásky, a případně k a) i b) (zejména u Haukové, ale v jiné podobě i u Violy Fischerové).

7. Kateřina Rudčenková: Krajiny za zrcadlem lásky

Láska a erotika je jako ústřední téma zajímavě zpracovaná zejména u básnířek – kromě Rudčenkové i u Správcové, Rosí nebo Riedlbauchové –, coby jedna z nejvýznamnějších rovin lidské existence je však přítomna i u většiny ostatních autorů (Stöhr, Děžinský, Trojak, Kolmačka aj.). Snad s výjimkou Výmluvy Boženy Správcové však v „kanonizované“ současné české poezii nenarazíme na sbírku, u níž by bylo erotické téma jediným, tím, k němuž se soustředí veškerá autorská energie, celé tvůrčí gesto.

Tematizace milostného vztahu, ať už má spíše podobu „neosobní“ vášně (tak často u Rudčenkové, zejména ve sbírce *Není nutné, abyste mě navštěvoval*), nebo hluboké, soucítící lásky mezi partnery-životními souputníky (nejvýrazněji u Hrušky), nebývá konečným cílem, ale spíše prostředkem, jak dohlédnout dál. Láska je tedy katalyzátorem dalšího dění, přesahující rovinu každodenního a dobře známého – stává se svým způsobem prostředkem transdendence.

8. Poezie nadčasová a ne-časová

Poezie tohoto typu, maximálně abstrahující od konkrétního času a prostoru, se v nejvýraznější a nejčistší formě profiluje u Golda. Jiné podoby nabývá například poezii Václava Vokolka; tu silná inklinace k jazykovým experimentům sblížuje s linií nazvanou *V bizarní krajině slov*.

4. ANALÝZY TEXTŮ

4.1. Šiktancovská linie: Poetika krajiny

4.1.1. Karel Šiktanc

Porevoluční tvorbu Karla Šiktance (* 1928) charakterizuje Holý (2002, s. 927–928) takto: „Po velkých skladbách předchozích let opouští básnické cykly, dává přednost menším formám. Ve sbírkách *Hrad Kost* (vznik 1990–1994, vyšlo 1995) a *Šarlat* (1995–1998, vyšlo 1999) najdeme méně patosu, úspornější metaforiku, zůstává v nich ovšem intenzita výrazu a příznačná šiktancovská témata – především téma paměti. Autor střídá vázaný a volný verš a disponuje širokým stylovým rejstříkem: archaismy odkazují k dávným mýtům, neologismy utvářejí svébytný poetický svět, slang a vulgarismy v těsném sousedství s nimi naznačují živočišnost. Proměňuje se krajina Šiktancovy poezie: namísto dříve tak výrazných středních Čech je to nyní Středohoří, kraj Řípu a kraj Máchův. Milan Exner nazývá tyto básně ‚tekutou strukturou‘, s významy, jež nelze vyjádřit v jednoznačných formulích.“

V první z porevolučních sbírek, **Hrad Kost** jsou kromě typických šiktancovských motivů země, tmy, rukou, domu... nápadné motivy bolesti, úzkosti, pláče – a opakované

a variované motivy stáří (*stár / stojí život ve skříňovém zrcadle / do půli kolen nahý*), starců a hrobu. Ubylo naopak dramatických a patetických motivů krve, srdce, typických pro básníkovu předchozí tvorbu. Častý je motiv smrti – a jde i o smrt konkrétní, ne smrt-mytický pojem nebo smrt-vidinu jako dříve: *ale harmonika už nehraje / už nehraje / jen dýchá / Můj přítel má hrob kámen hlavou k východu / můj bože / ještě po smrti...* Smrt je tu však pojata ne jako něco děsivého, ale jako (tíživá, ale přece jen samozřejmá) neodvratnost, která je součástí každého z nás – a která může být také momentem spočinutí a usmíření těch, kdo to během života nedokázali; citovaná báseň (*Hlomozí lom*) pokračuje takto: *svalení hanbou / posbírání studem / nemluvili jsme spolu třináct let / až teď / až teď co hnula se / zář u dna propastí*. Marnost, pomíjivost, ale zároveň i zklidněné smíření zaznívá i z veršů, jež jsou ohlédnutím za osudem vlastní generace, která byla svědkem téměř všech zvrátů končícího století: *Ve všem jsme hráli / ve vojně / v revolucích / a všecko propadlo...* Je konec dramata a zvrátů, místo tragédie nebo happy-endu přichází poklidné „vzněnění do ztracena“: *Má čestná stráž / Pánbůvi koho na starý kolena čeká*. Ostatně posledním slovem celé sbírky je příznačně „mrtev“. Nejde tu ovšem o konstatování definitivního zániku a ukončení všeho, ale naopak o volání po naději, po životě a doufání v něj: *objal jsem poslepu prvního živého / zuřivě tisknu ho sám první / zardoušen / jen aby zasténal jen aby vykřikl / aby ho nenapadlo být mrtev*.

Sbírku prostupuje melancholie, snové vzpomínky na „kdysi“ a teskné přivolávání zmizelého (*všechno tak vysoko / jak by mou matku / někdo z těch postřílených na trati / oslovil dívčím jménem*). Melancholický a nostalgický tón má i opakovaná reflexe vlastního života a poezie, vnímaných tu jako součást uplývajícího času, měnícího se postupně v minulost: *Má nervózo / Můj modrý oslepující osle plující tmou / ustanovení tvá ustanovení tvá / jsou moje písničky / moje parádní kousky*; v básni *Nějaká krutost* je nostalgie ve skicovitě náznakovosti vyjádřena opakováním spojení „ještě jednou“: *šimpány stehna ještě je / potkat ještě je jednou obejmout v hrsti / ještě se s jednou rozdupat kolem*. Všechno je vnímáno jakoby z dálky, přes mlžnou clonu melancholické (sebe)reflexe: *Ano ti bílí to jsou naši / Jenomže kdo jsme my?; Jsi? Jsem živ?; časté je tázání, ale je to tázání do prázdna, na které není odpověď – nebo existuje jen skryta hluboko v nás. Se všemi těmito rysy koresponduje celkově zklidněný tón a dojem*

pomalého ohlédnutí, doprovázeného steskem a pocitem marnosti: *Odněkud z Letné jede veselkový vůz / jede na neutrál / a troubí – / mám kousek nevěsty v krémovém chrysleru / Život mi daroval všechno co poberu / A tak se roztesknil / tak ho to došlo / že v jednom kuse vzlyká.*

Ani ve světě, který už není spoután, není člověk prvoplánově šťastný; provází ho spíš tázání a rozpaky: *Půst a Habaděj třesou / jí rameny až povykují kosti / „Že už je po všem!“ / „Že jsme vyhráli!“ / a cucák světýlko cuklo se ke skoku a kočí / ohnal se protézou po hvězdách / „A že s tím neumíme žít!“* Prohlubuje se pocit marnosti a hlubokého osamocení – opuštěné je nejen básnické „já“, ale i svět kolem, a dokonce samotný Bůh: *Je tady někdo? / Krápe / Po drahách jde Bůh / a škarvou ke kříži za sebou táhne svoje / mrtvé tělo.* Jinde je Bůh označován za „hluchého“ – svět je tedy opuštěn Bohem a Bůh světem, neporozumění a nevstřícnost jsou tragicky vzájemné.

Celá sbírka tedy vyznívá jako ohlédnutí a zároveň tiché varování; má – byť v cudných náznacích vyjádřený – silný etický apel: *Neb nežli syté uvříská nás hlad / raděj se němí zvolna ukřížujem sami; jinde: snad zítra / snad ještě zítra bude stát ten dům / a my ho zapřeme křiklavě veselí křiklavě / posedlí být ještě naskok někým / kým jsme nebyli... / Ano Asi jen obyčejnost mocna ušklibat se / zázraku.*

Sbírka **Šarlat** je sestavená z básní, které vznikly v letech 1995–1998. Nese se v podobném tónu jako ta předchozí (časté jsou motivy samoty, pohřbu, hřbitova, smrti a života, jimiž se ostatně – v titulní básni – celá sbírka otevírá), více sem však pronikají momentky z dětství a mládí, takže vyznění není tak melancholické – naopak, je tu spousta plastických, živých obrazů. Venkovské prostředí je vykresleno s mistrovskou zkratkou, Šiktanc si vystačí s několika dobře zvolenými detaily, příznačně převážně ze zimního období. Při vši konkrétnosti v detailu je výraznější než u předchozí sbírky směřování k abstraktnímu; i básně jako *Jezero*, plná živých detailů, mají abstraktní, symbolický rozměr. Obraz vypouštění jezera, respektive rybníka se tak stává metaforou uplývajícího života, který je/byl plný „marného pachtění“: *A tomu pod hrází v gumové kombinéze / jak obracel je naruby / padaly ze všech kapes co jich měl / samé malé ryby.*

Nápadně často se opakuje explicitně vyjádřený motiv ohlédnutí za životem, který je vnímán jako můj i ne-můj, jako něco už téměř odplynuvšího, o čem mohu podat

zkratkovitě, načrtnuté svědectví. Příznačné je přitom zobecňování: nehovoří se tu ani tak o jednom konkrétním životě, jako spíš o osudu nás všech (*náš zdejší život; Zas ten hlad co nás div nepolyká / zaživa – / vše naše fídlátka vše naše cinkací / tahací šlapací složená u kasy / na jednu hromadu / hrajou si pro sebe sladký / svý / tosamý*). Z celé sbírky je patrné ztišení a prohloubené pohledu.

Sbírka **Zimoviště** přesahuje už do nového tisíciletí: obsahuje básně z let 1998–2002. Představuje zároveň – částečně – návrat k dřívější poetice: rozměrnější verše už nejsou tak zámlkové, objevuje se vyprávěcí tón, zejména v pasážích psaných *petitem*. Stavebně tedy patří ke skladbám se dvěma prolínajícími se rovinami (jako byla například *Artéska studna*); v kontextu Šiktancovy tvorby z devadesátých let jde nepochybně o „nabrání druhého dechu“. Motivy uplývání, marnosti, smrti jsou v explicitní rovině (téměř) opuštěny, ve většině básní je patrný pohyb zevnitř ven a opětné rozšiřování záběru.

4.1.2. Petr Borkovec

Mezi nejvýraznější „básníky venkova“ v mladší generaci patří Petr Borkovec (* 1970), který od roku 1990 vydal sedm básnických sbírek. Už v té první, nazvané **Poustečna věštírna loutkárna** (1991), se rýsují charakteristické rysy jeho poetiky, opírající se o venkovské motivy, ačkoli je z textů patrné, že dvacetiletý autor prochází fází hledání a experimentování s výrazem a formou. Jazyk, pracující s archaickými i obecněčeskými prvky, stejně jako motivy i stavba některých básní ukazují na inspiraci poezií Karla Šiktance: *Jak slavík kývnul / jménem Pfefflin / vzali jsme bubínky / a šli vzývat // jak jsme vzývali / snář zněl: / pršeti do listí slyšeti / zalknout se rybou jest / umřít jest / tak jest // jak snář zněl / zvěř hodná i všivá / k nám kejvala se / hladit // jak kejvala se / snář zněl: / vzpříčení ryby viděti / potopu deštěm míti / bolívii míti / just míti...* (titulní báseň **Poustečna věštírna loutkárna**). Poezie, bohatě využívající návratných motivů a opakování slov i celých veršů, se tu podobá zaklínání, vyvolávání z tajemna, vzývání. Šiktancovská je i metaforika (*máti už na nohou / poklízí nad spánkem synů; míníme tmu a ona / míní nás*), personifikace jako prostředek zdůvěrnění (*na kole složité konstrukce / jede Popeleční středa taková holka eště dítě*), stejně jako zdůrazňování zvukové stránky

pomocí fonetického přepisu (v tomto smyslu je nejvýraznějším experimentem báseň *Zatékání*), přitahujícího pozornost k obecněčeským prvkům (*poněvač, eště, krz, pojte, skovaná*) nebo nespisovné výslovnosti (*trikóty, stujte, okestr, ále*), používání archaických tvarů či slov (*ouřadstvo, žinýr*), záliba v deminutivech (*děvenky, oslátko, panenka, stavbičky, tichounce*), sklon k vytváření novotvarů (*sliznicomlucve, kuškrásky*) a střídání obecněčeských koncovek se spisovnými (*co je divé je u nás krotké! / co je krotké možno hladit! / pojte! pojte! // a ještě: / pojte! // ve ve ve stanu s židlema / žena moje nemá / žádný prsa*). V motivické rovině jsou to návratné motivy tmy, zimy, kostela, kříže, nebe, modlitby a vůbec slovní zásoby z okruhu venkova a křesťanství, v syntaktické pak zřetelné odkazy k biblickému jazyku a variace na něj: *prohlédlou nasyť solí / od svých spánků / a dobře odejdi / neboť napojena půjde za tebou / neboť nasycena půjde za tebou / nebud' / o žízni a hladu / k tobě se přimkne můj pastýři / a tebe zas obklopí miláčku pastýři* a v rytmické, připomínající někdy lidovou píseň či říkanku: *jak se to říká / když kočár veze // Kočár a veze / tak se to říká / kočárník kočí / veze nám trika...*

Ve druhé sbírce (**Ochoz**, 1994) se tyto rysy stávají méně nápadnými a je zřejmé, že se tu básník postupně dopracovává k vlastnímu výrazu: střídmemu, avšak ne strohému, klasicky čistému, ale také relativně úzkému. Přesahy nad rovinu dobře poznaného, jistého, viditelného a hmatatelného jsou sice zřetelné (a stále, byť neokázale zdůrazňované), ale krotké. U Borkovce nelze očekávat žádné divoké výboje, odvážné experimentování, riskování, celá jeho ztišená, zvnitřňující poezie směřuje k harmonii až archetypální (odtud občasně odkazy k biblickému jazyku), i když nikoli prvoplánové nebo barvotiskové. I básně dotýkající se vztahu muže a ženy jsou cudné, ztichlé a útržkovité, konflikt není nikdy ostrý a vyhrocený, ale jen naznačený (nejúčinněji plachými a bezvýhodnými pokusy o dialogy dvou míjejících se postav, které jsou si dobře vědomy toho, že jde vlastně o dva monology bezradně na sebe narážejících a zraňujících se hlasů: *Nad čtvrtí půlnoc. V hlavách postele / nástěnné uřezané tělo. Odbíjí. / – Ustel. – Ne. – Co ti je? – / Rozhovor zhasne dřív... Tma neúplná. // vynechávající, nepřesná. Let můry / stromem dokroužen, opraven větrem. / Náhlým. Ke stěně ruce. Nedosáhly. / – Nejsi, jak bývals. – Kdy? –*. I z tohoto úryvku je patrná tendence k popisnosti a nasvětlení vnitřního zevně. Příznačné je, že i tady zůstává

v hlavní roli harmonie, jen tu má funkci „nulového znaku“, stává se výraznou právě díky své bolestné nepřítomnosti.

Důvěrnost, vymezenou prostorem známého, pozorovatelného a především „zaznamenanatelného“, však často překrývá pocit odcizení, chladu, vnitřní prázdnoty (podobné jako u Rudčenkové, a stejně tak spojené s dobře odpozorovanými detaily a zálibou v motivech tmy, zimy a odosobněných, byť důvěrně známých prostorů, počínaje prostorem vlastního, odcizujícího se domova či pokoje, což jsou mimochodem prostředí typická také pro Hruškovu poezii): *Mezi nábytkem se spolu milujeme / těly, jež nejsou opakem prostoru*. V takových případech dostává báseň podobu konstatování, při kterém zůstává neporušena forma (naopak se stává vybroušenou): vnější stále běží na setrvačnicku, ale obsah, smysl už dávno někam vyvanul. Odtud častý pocit vyčerpanosti, státnosti a přetrvávání pouze toho, co je vnějškové. Koneckonců popisnost a pozorovatelské stanovisko naznačují už názvy básní (*Ranní místnost, Hodina soumraku, Žena bližního...*) a občasné pobídky typu *pozoruj!*, konstatování *vidím, jak* apod. Jindy Borkovcova poezie připomene tvorbu Pavla Kolmačky (zejména ze sbírky *Vlál za mnou směšný šos*): *Moučnatý sníh po celou noc. / Přípitek vínem, ovar s křenem / usnulas v šatech, mělas sny / na spánek lehce poházené. // Ráno sníh ustal – v každém stromě / jiný strom, sněžný, tiše stál. / Tak všedně, že jsme nevěděli, / který z nich v noci napadal*. (báseň *I. I.*, sbírka **Mezi oknem, stolem a postelí**, 1996). Právě téma zimy na venkově, do níž je načrtnut všednodenní výjev z partnerského života, takže se obě témata organicky prostupují, i forma (včetně řazení do pravidelných rýmovaných veršů), je pro Kolmačku typické. V některých Borkovcových básních v próze lze zase najít styčné body s Hruškovou poezií (především ze sbírky *Vždycky se ty dveře zavíraly*), například v této (bez názvu, ze sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí*): *Listopad, prvně topíme, ale všechn kour jde zpátky. Z komína plátky sazí a černá výseč na zasněžené střeše. Sami jak nikdy. Sněhem tak brzkým hejna zaskočená, přilétla s křikem. Okno osedané. (...)*

Stejně jako Hruška je i Borkovec primárně „básníkem soukromého prostoru,“ jak upozorňuje Justin Quinn v doslovu k souboru básní **Vnitrozemí** (2005). Jde o prostor soukromý a nejsoukromější, vymezený prostorem domova – nejen v nejužším smyslu (dům), ale i ve smyslu širším (venkov, česká krajina) a také přeneseném (duchovní

domov u Boha) –, ale zároveň nad-osobní a neosobní. Borkovec vychází z oblasti důvěrně známého a stejně jako u Hrušky tu bývá patrná snaha překročit ji, přesáhnout. Směr přesahu i účinek je však pokaždé jiný; Borkovec zůstává častěji jen u náznaku, náběhu. U Hrušky, který se nevyhýbá konfliktním momentům a jehož metaforika je výraznější, výraz zemitější a civilnější, dochází k intenzivnějšímu významovému napětí, kontrast (někdy až konflikt) abstraktního s konkrétním a tvůrčí gesto se vrací jednak zpátky do výchozího momentu, který je však nyní osvěcen z jiného úhlu, jednak ho jediným mohutným, a přece neokázalým pohybem přesahuje do ničím neohraničené roviny obecně lidského. To se týká zejména „domácích“ a rodinných básní, které tvoří jádro Hruškovy poezie: přestože jeho básně „stojí na zemi“, přece je zřejmé, že okruh důvěrného a nejdůvěrnějšího je zároveň jen prvním krokem, inspiračním odrazovým můstkem.

Oproti tomu Borkovcův svět zůstává (alespoň v básních, které tvoří jádro jeho poetiky) programově úzký a má v sobě cosi archetypálního – proto je také načrtnut mnohem více povšechně, obecně, zatímco u Hrušky jsou inspiračními momenty naopak velmi konkrétní chvíle nasvěcené v jedinečném, výstižném detailu, v nichž náhle jakoby vše strne jako na fotografii a za znehybnělým obrazem (nikoli v něm!) se začne odehrávat další, transcendentální dění. Právě to pak Hrušku zajímá, tady se teprve otevírá jeho imaginace (daleko volnější, protože nehledající předem známé východisko), zatímco Borkovec zůstane u samotného obrazu, fascinován jím u něj prodlévá a slovem – popisem – ohledává jeho kompozici. Odtud dojem statičnosti jeho poezie a časté konstatování její dekorativnosti a ornamentálnosti. Na to koneckonců upozorňuje i Justin Quinn v citovaném doslovu k výboru Vnitrozemí, když hovoří například o Borkovcově pojetí lidské řeči; ta se: „objevuje v jeho básních často a je vnímána především jako ornament rozpínající se podél celé krajiny. Borkovec uspořádává přímou řeč stejně jako předměty v prostoru, jako nábytek, a odmítá na ni reagovat jako na řeč. Místo toho se soustředí na tvary, které řeč zanechává na svém okolí. Quinn také při výčtu charakteristických rysů jeho poezie hovoří o „stylizovaných objektech“, které se „stávají prvkem obrazu, orámovaného oknem a okem básníka.“

Určité statičnosti¹¹, která je u Borkovcovy poezie patrná, dobře odpovídá syntax – nebo naopak, volba syntaktických prostředků vyvolává dojem statičnosti. Výrazně převládá parataxe, prosté řazení za sebou, navíc často bez sloves: *Zaznění večera – tak jednoznačné. / Roztřískaná černě teď přes mou tvář. / Dupnutí větru na obličej. / V obloze rozepnutá svatozář. // Odešel rytmus, hlava v černých loktech / zahradní stolek ztmavozelenal, / pruh svitu z mračné výšky potáh / odevzdaná kolena.* V takto orientované poetice může být někdy obtížné najít hranici, za kterou začíná básnický text a končí prostý popis („fotografie krajiny/okamžiku“), který může při zálibě v přívlastcích, specifikujících zejména barevné odstíny, připomínat samoučelná slohová cvičení. Zdá se, že Borkovec tohle nebezpečí odvrací úspěšněji ve veršovaných útvarech než v básních v próze, viz ukázka z jedné z nich (bez názvu, ze sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí*, 1996); záměrně přitom nevolím popis krajiny, u něhož je uvedené riziko pochopitelně vyšší: (...) *Když jsem se vrátil, spala. Odkopaná, s tlustě složeným prostěradlem pod hlavou. Hubené tělo, s rukama daleko rozhozenýma, mělo bílou, jakoby vyšisovanou barvu. Na kotnících přikrčených nohou promodrávaly tenké žíly. Malá ramena, holá vykrojená podpaží. Průsvitný ovál obličej, pod krátce střiženými žlutými vlasy byl nepochopitelně hladký – široká víčka, nos i bezbarvé rty v něm vypadaly jako utopené. V šeru vystoupily světle hnědé pihy i okrově zanášené koutky...*

Dojem statičnosti vyvolává i fakt, že před bezprostředním je zřetelně dána přednost zprostředkovanému a referování o zprostředkovaném. Zvenku se neozývá štěkot, ale *šifra štěkotu*, nejsou tu zahrady, ale *bezchybné rošty zahrad*, ne rozsvícené okno, ale *luštící mříž rozsvíceného okna*... Tato tendence k neustálému ozvlášťování

¹¹ Statickou popisnost a ornamentálnost Borkovcovy poezie konstatuje i například Štolba (2003) v obsáhlé recenzi na *Needle-book*. Štolba hovoří o znehybnění, ornamentu, umělosti a soustřednosti „až k bodu jakési okázalé stasis. (...) Pozornost tu na sebe poutá skladba a stavba, důraz je kladen spíše na tvorbu tónu než na obsah řečeného. (...) Borkovec staví prostor básni z podivuhodných průniků a juxtapozic, strmých, a přesto ztlumených změn úhlu či hloubky pohledu. Je pozorný k jemným švům mezi vizuálním a zvukovým, ale třeba i čichovým anebo tepelným (...). Zpod smyslového povrchu však zároveň vždy prokmitá i rovina ustavičně přítomného abstraktna, rovina pojmenování, rovina ‚slova‘. ‚Tříšť houstne v ostrovy‘ - přírodní jevy a abstraktní pojmy jako by sdílely společnou tektoniku, a přece zároveň trvaly ve dvou vzájemně neprůchozích, mimoběžných vesmírech. (...) V malebném kladení jevu za sebe bez nároku na to, aby se sepjaly v důsažnější význam, je do jisté míry něco velmi pravdivého; svět skutečně nakonec jen mlčí, nezrazen svou bohatostí a sytostí. A přece se zároveň nad jemnými básnickými pozorováními, jimž - více či méně - schází smysluplnější pohnutka či ‚plán‘ v pozadí, vznáší i stín manýry. Co zbude z básni, zůstává-li text jaksi z principu, programově zataven sám do sebe jako do jantaru?“

(i u motivů, které jsou přímo prototypem všednosti a banality: *prázdný dřez byl jako stříbrné poprsí*) a často uváděná záliba v ornamentech někdy přerůstá v určitou manýru: *dvůr opisuje šerý, smrtelně ochořelý pták; v umdlených tušit kostrbatý list*, takže hrozí, že se jindy účinná metoda zvrátí v nechtěnou parodii sebe samé.

O tendenci vytvořit si nejprve odstup a začít hovořit až o obrazu, který tento odstup poskytuje, svědčí i záliba v pojmech z geometrie a geometrických útvech: opakovaně se tu objevuje *čtverec, výseč, průsek, plocha, úhel* a vůbec motivy *prostoru* (*Co děláme? Zabýváme se prostorem, / mlčíme – mrtvé necháváme spát*), a dokonce motiv geometrie: *pozoroval jsem kouř tvé cigarety, / přebaly knih na nočním stolku, květy, / ryby, ptáky na odkopnuté dece – / stékali, pluli, slétali se do koberce, / kde vychládali v modrou geometrii*. V této ukázce se navíc vyskytuje jednak příznačný motiv pozorování, jednak enumerace, pro Borkovce typická. Bezčasovost a staticnost, přítomná v jeho obrazech, je mimochodem někdy i výslovně konstatována: *Čas téměř stál. / I všechny věci stály. Slunci z pelesti / nechtělo se výš. Nikdo nic nepamatoval*.

Tomuto zaměření i zobrazovanému světu venkova dobře odpovídá výraz i básnické prostředky. V Borkovcově poezii se sice objevují záblesky čistého básnického zření, které dokážou naráz, v několika slovech vykřísnout celý trs významů (*být sražen k nártům jiných záhad, pták smutných minut vzlétá, mít v práci nic a jeho jemný sloh*) i osvěžující momenty překvapení (zejména v zatím posledních básních: *Barokní lýtko borovicové větve, / růžové, s klenbou chodidla / prohnutým slastí až k oranžové.*), jeho klasický výraz však zůstává ve své čistotě poněkud plochý a snad až příliš úzký. To je jen zdůrazněno místy únavným opakováním těchž motivů (*okno, stín, knihy, knihovna, pokoj; les, noc, mraky, vítr, sníh, srny, ptáci, stromy, větve, nebe; ruce, tvář, oči, hlas, večer, zahrada, ...*), ohraničujících přesně vymezený okruh, který si básník dobrovolně zvolil jako inspirační prostor, a faktem, že některé básně se objevují hned v několika sbírkách, čímž se dojem neustálého opakování ještě násobí. To ovšem zároveň vyvolává dojem cykličnosti, který koresponduje se zasazením do „venkovského bezčasí“, jehož

prostřednictvím se v současném a přítomném hledají (a nacházejí) stopy dávného¹², věčného, jistého, a tudíž i harmonického a bezpečného.

Vnitřně dynamičtější jsou ty texty, ve kterých se ony roviny prolínají, nikoli jen stojí vedle sebe (zejména v nejnovějších textech **Sonagram a jiné básně 2004–2005**). Mezi oběma rovinami se tak vytváří napětí a vzniká atmosféra významové nejednoznačnosti: *Žula schůdků, túje, kád'. / Nepoznala bys je, i kdyby tu byly. / Nepoznáváš obrys stupňů na omítce, // narudlý pařez, otisk dna v hlíně, které tu jsou. / Mě na schůdcích, drozdy v kůže túje, / okouna pod dešťovou vodou – neznáš. // Pokud nás vidíš, je to poprvé. / A já zas prvně zírám do tvé jámy, / a připadá mi jak dva schody, túje a kád'.* Pod povrchem banality se pak začínají odehrávat další, skryté děje a dochází k celkovému významovému prohloubení a intenzivnějšímu „dění smyslu“: *Přivezla jsem ti naše rajský, řekla, / chutnají úplně jinak. / Ale vlastně řekla to své – nevíš, kudy domů. / Chutnáš jinak, řekla.* Ono „za“, které dříve mohlo působit poněkud nevěrohodně a vykonstruovaně, tu dostává rozměr něčeho samozřejmého, každodenního a velmi lidského. Tím se některé z posledních Borkovcových básní vyzněním přibližují Hruškovým a vyhýbají se riziku přílišné ornamentálnosti a manýrovitosti.

4.2. Křesťanská poezie

4.2.1. Pavel Kolmačka

Poezie Pavla Kolmačky (* 1962) je zároveň intimní, vymezená¹³ prostorem domova jak ve smyslu bytu nebo domu a prostor bezprostředně ho obklopujících, tak ve smyslu rodiny, tedy lásky, důvěry a důvěrnosti. Z tohoto prostoru, vcelku jasně ohraničeného, se však pouze vychází (a k němu se pak všechno znovu navrácí). Podobně jako u Borkovce a u Hrušky je prostředí „nejlépe známého“ a soukromého, privatissima, zároveň momentem přesahu – přesněji řečeno jeho dějištěm. Obě roviny se však zcela organicky prorůstají – tak jak na to ukazuje běžná lidská zkušenost. Nejsou tu žádné provokativní střihy, rychlé skoky, prudké kontrasty; Kolmačkova poezie vykazuje podobnou tendenci

¹² M. C. Putna (1999, s. 341-346), hovoří o „borkovcím komorním světě“ a píše, že „...všechny ty vlastně arcibanální motivy, kostelní zdí počínaje a mísou hrušek na stole konče, u něho a díky němu dostávají život, jaký mívaly kdysi na počátku.“

¹³ Odtud zřejmě Balaščíkovo (1998 a) dvojdomé zařazení do linie „poezie empirické“ a zároveň spirituální.

k harmonii jako Borkovcova, je však výrazně dynamičtější (ve smyslu přirozeného vývoje nebo prodloužení pohledu, nikoli ve smyslu příkrých zlomů a nečekaných zvratů). Na výrazové rovině se toto směřování projevuje vysokým podílem sloves v aktivu¹⁴, zálibou v otázkách, apostrofách (*Vltavo, kam neseš své ostrovy, / Vltavo, stíne / pod mostem podemletým; Dopřej mu chvíli, zlá, neúprosná tího. / Jsi neúplatná, jsi smířlivá; Bud', Hosti, tichý příteli a štíte...*) a vůbec tendencí k dialogu nebo alespoň k postižení souběžných *dějí* spíše než stavů, takže se samo nabízí postavení do protikladu vůči Borkovcově (jinak příbuzné) statické, povytce *stavové* poezii, v níž je nápadná frekvence substantiv a enumerační postup¹⁵. Aktivitou je nadáno i neživé: *Les otevřel dlaň. Rozhodil / své ptactvo na nebesa. / Prosinec prosí s mošnou prázdnou, / v kamení vítr tesá, tesá. // Postí se stromy, nitka den. / Nitka – dech báby bezzubé...* Četné personifikace, přítomné zvláště ve sbírce **Vlál za mnou směšný šos** (1994), upomínají na Šiktancovu poetiku a stejně jako u něj jsou prostředkem zdůvěrňování, sbližování a možná i jakéhosi hledání domova, v doslovném i přeneseném smyslu, hledání bezpečí v tajemném a mlčícím *kolem*, které se nám vyjevuje, ale právě jen vyjevuje, neschopno (nebo „neochotno“) vysvětlit nám svůj smysl, takže vidíme či tušíme jen *co* a *jak*, ale už ne *proč*. Toto blízké, a přece tajemné dění krajiny¹⁶ (spíše než pozorovatelské *dění* v *krajině*) Kolmačka někdy s pomocí personifikace uchopuje způsobem, který je jasnou aluzí na pohádky a mýty – viz motivy lesní ženy a bludiček: *V noci nám chodí les / okolo domu. / Šouravé kročeje nosatých stromů, / krhavé listí, temnovřes. / (...) / Pelyňku, blíne, lesní ženo, / volají bludičky svými hlasy. / Les obchází dům, tma v kádích kvasí / s dlaní napřaženou.*

I duchovní rovina, odkazující ke křesťanské víře, je pojata dynamicky, s vnitřním napětím. Svědčí o tom momenty pochyb s oscilací mezi póly víry a nevíry (*Nevíra, ta mnou proniká, a víra / pokušením*), hojné využití apostrof a otázek, proudících

¹⁴ Na to, kromě jiného, upozorňuje i Putna (1999, s. 325–329). Převahu sloves v činném rodě u Kolmačky spojuje s „hladkostí a plynulostí“, s níž se tyto básně čtou, a jejich „splavnost, zpěvnost a prostotu“ dává do souvislosti s básníkovým „dávným zaujetím“ Reynkem.

¹⁵ Na to upozorňuje například K. Piorecký (2005). Do hloubky i šířky se tu zabývá tím, jakým způsobem pracují tři příbuzní, a přece odlišní básníci – Pavel Kolmačka, Petr Hruška a Petr Borkovec – s motivy z tematického okruhu „domov“ a jakého smyslu v jejich poezii nabývají.

¹⁶ Pojetí krajiny v této Kolmačkově sbírce analyzuje Cekota (1997, s. 55–59).

ne jen jedním směrem – od lidské bytosti k Bohu –, ale *oběma* směry: *Ty, který hněteš mnohé světy, / zeptáš se každého, kdo přijde: / Kdes byl tak nesmyslně dlouho? / Kde zbyly stopy za tvou nohou? / Kde jiní lidé?*). Tady jde o skutečný dialog, respektive jeho odraz; co na tom, že druhá strana leckdy „jen“ mnohovýznamně mlčí? I pokud je báseň modlitbou (což je ovšem v Kolmačkově mnohotvárné a vícerovinné poezii spíše výjimka), je přece vysílána na svou cestu s důvěrou, že bude alespoň uslyšena, pokud ne vyslyšena: *Ty, Pane Ticha, / vyměřils / nám vidění i míru sil, / naději k jítí, many prach, / iluzí míru pro náš strach / k návratu lomící se čas: / v tu chvíli / neopouštěj / nás...* Onen mlčenlivý dialog, prosycený důvěrou a pokorou, je přímo tematizován v jedné z básní sbírky *Vlál za mnou směšný šos*: ... *Hle, Pane, s očima zavřenýma / v té šíři Tě čekám, v té šíři volám tě / mlčením. Z pahorků dýchá zima, / mlčením voláš Ty mne. / Neslyším, Ty jsi to. Tak znám Tě po hlase. Až ve sbírce **Viděl jsi, že jsi** (1998) je tato důvěra v to, že Bůh nás opravdu slyší a „je s námi“, místy zpochybňována: *Žít? Jistě. Stát a naslouchat / prázdnotě, třískání jejich berlí. // Jako by se ti někdo smál. / Říkáš si: „Třeba je to klam, / anebo větrem rozdrncený drát.“ / Vždyť Bůh je s tebou. Někdy jsi však sám / tak, jak ses nikdy neodvážil bát; jinde: Bůh mlčí. Anebo nerozumíme.* Tento moment pochybování, nejistoty a „nemožnosti navázat spojení“ ústí až v pocit prázdnoty, samoty a opuštěnosti, byť paradoxně opuštěnosti společné, sdílené dvěma bytostmi: *Nechals nás samotné, Bože? / Stránku z deníku, na které jsme byli, jsi vytrhl? / Jsme snad my ten zmačkaný papír, / letící po cestě dole ve vsi? // To my jsme ty srostlé siluety / v neosvětleném pokoji? / On, napjatě naslouchající, zda ozvou se tvé kroky. / Ona již s obličejem plným opuštěnosti.**

Kolmačkově poezii je v mnohém velmi blízká Borkovcova (už jen základním postupem, tedy tematizací krajiny jako prostoru „dění smyslu“). Připomenou ji především ty verše, které vycházejí z momentu utkvění (*Vzpomínek cáry nepokojně vlají, / bílý organtýn. / Tmou rozhořel se, svítí / plyn, tmy stín.*) – ten je však obvykle pouze východiskem, prvním krokem do Kolmačkova vlastního prostoru. Jak naznačuje už sám „existenciální“ název sbírky *Viděl jsi, že jsi* (následující však platí i o té předchozí, *Vlál za mnou směšný šos*, z níž také pochází většina ukázek), jde o prostor vnitřní, duševní a duchovní. Většinou básní prostupuje meditativnost, častý je náznak vnitřního

monologu, obráceného k sobě samému, nebo dialog k Bohu; o tomto zaměření vypovídá i vysoký podíl abstrakt, pojmenovávajících příznačně stavy, zejména duševní, případně vlastnosti: *chvění, bezmoc, smutek, radost, pokora, pýcha, ...*

Tento vnitřní prostor, jenž tvoří vlastní jádro, významové ohnisko, které uvádí vše do pohybu (podobně jako duše v lidské bytosti), je však těsně – a výrazně – obklopen tím vnějším, fyzickým. (Pokud tento kontakt – spíše zřídka – nabývá podoby kontrastu, mísení nízkého a vysokého, lze v Kolmačkově poezii zaslechnout tóny, s nimiž si umí virtuózně pohrát zejména Petr Hruška. Z banální, „přízemní“ situace se vystoupá daleko a vysoko „za“ a „nad“: *Když nebe mlčí, nechod' na pivo / tam pod hořké kaštany, pod zelenou bář. / Jen otevři dveře té divné kráse / ticha a nesnění, jež nemá zbraň. // Slyš, nebe mlčí, vše tíhne k nedoufání...*) To dává Kolmačkově poezii vzácnou vyrovnanost, harmoničnost a přirozenost, a zároveň stále přítomné vnitřní napětí a nejednoznačnost. Hranice mezi fyzickým a psychickým, skutečně existujícím a myšleným (konkrétním a abstraktním), stejně jako mezi živým a „neživým“ tu totiž bývají rozmlženy a obě území se na mnoha místech stýkají, pronikají a překrývají. Z jejich syntézy se pak může stát symbol, podobenství, nezřídka odkazující k biblickému světu (ale i ke světu antických, tedy pohanských mýtů: řeka Styx, Léthé apod.): *Jen modré vážky tiše nalétají / jak andělé nad duši, nad hlubinu zel. / Rákosů háky z tíže strhávají / nás za nebe v zátiší, za hru stínů ven. // A kdesi u dna pohyb škeblí / protíná spletené čáry vod. / Znamení vsutá pod poryv snění. / Tuň vlídná, duše, můžeš plout.*

Z uvedené ukázky vysvítá, proč tu lze hovořit o klasičnosti (Putna 1999): mnohé básně mají tradiční formu čtyřverší, nejčastěji s rýmovým schématem ABAB, objevují se inverze (*noc bezměsíčná; vzduch horký po polích se lil; v letu prchavém*), knižní či archaické výrazy a tvary (*těž, pln, kterak, tlukou*) a další prostředky včetně genitivu záporového (*Vzpomínky, jimiž jsem dotýkán a svírán. / Vztáhnu-li ruce, víc jich není*). Za klasickou¹⁷ lze koneckonců jistě považovat i venkovskou a spirituální tematiku, která v Kolmačkově poezii dominuje. Tendenci k pravidelnosti a odkazy k tradičnímu světu uspořádaných hodnot a „starých slov“ může na významové rovině odpovídat vědomí řádu, který je nám na jednu stranu vlastní, a na druhou stranu ho musíme

¹⁷ Pro vágnost tohoto označení s ním jako s termínem dále nepracuji.

dosahovat – nebo se o to alespoň pokoušet – vždycky znova, pracně a bolestně. I v tomto rozporu (tak přirozeném!) je patrný neustálý vnitřní pohyb, charakteristický pro Kolmačkovu poetiku. V ní se koneckonců objevují i vysloveně dramatické momenty; mezi nejvýraznější patří vyhoceně existenciální báseň *Lebka* (ze sbírky *Vlál za mnou směšný šos*) s máchovskými návratnými motivy i výstavbou verše: *Měsíc. Tma. Body hvězd. / Mráz hluboký až v duše kost. / (...) Měsíc. Tma. Body hvězd. / Měsíc s tmou v jámách po očích / je lebka na soutoku cest. / Žhnoucí. Než zem se otočí. ... a s až šokujícími kontrasty: Z lejna kouř stoupá / a srdcem touha. Děsivá chvíle „zření nicoty“ je však ironicky zasazena do rámce opilecké cesty domů z hospody...*

Banální, všednodenní rovina je mnohem silněji akcentována v celkově civilnějším, klidnějším (a také statičtějším) sbírce *Viděl jsi, že jsi*. Ta se pohybuje v překvapivě blízko Hruškovy poetiky, zejména ze sbírky *Vždycky se ty dveře zavíraly* (ta ovšem vyšla až o šest let později, roku 2004). V obou případech se centrum pozornosti přesunuje do intimní sféry, tedy k rodině a zejména k partnerskému vztahu, založenému na důvěře a hlubokém poznání toho druhého – a zachyceném v každodenních, velmi konkrétních detailech: *Celý den sněží, přestože je / polovina března. / Vypínáš chrčící rádio, / slyšíme vločky padat / mezerou po rozbitých taškách. // Večer se milujeme ve sprše. / Nad elektrickými kamínky / si sušíme vlasy. / Pak ležíme v posteli vedle sebe. // V noci se budím, / bojím se, že umřu. / Budiš se také, líbáš mne na čelo. / Jdu na záchod, nárazy větru / vmetají sněhové vločky větrákem.* Rodinnou tematikou zcela samozřejmě a přirozeně, *vnitřně* prorůstá spirituální; v pozadí je přítomna stále (jako něco, o čem se nemusí mluvit), explicitně však sbírkou probleskne jen na několika místech: *A malý Tobiáš na dětské židli zpívá / písničku o Bohu, který nám dává chléb.* Nakročení k raisovské idylichnosti je však ihned odhaleno jako klamavé, protože příliš zjednodušující, a tudíž nepravdivé: *Maličký Tobiáš se směje. / Někdo s ním mluví. Kdo asi, když je sám? / Snad ten, kdo je plyšový medvěd / i liška či hadrový pták. // Vše rezonuje jeho hlasem. / Ozvěna skládá torza vět. / Jako by ticho, co rozléhá se / nad domem, nebylo drtivé.*

Je tedy patrné, že Kolmačkovy poezie, označovaná za křesťanskou či katolickou, v sobě nemá nic ortodoxně předpojatého – přesně naopak. Není to totiž pouze

křesťanská poezie, ale stejně tak, pokud sáhneme k tradičnímu žánrovému označení, poezie milostná či spíše rodinná, venkovská a především výrazně meditativní. Právě organické sjednocení těchto čtyř prvků, elementárních opěrných bodů Kolmačkovy poetiky, tvoří celek, který je nikoli *křesťanskou* poezií, ale (křesťanskou, ...) *poezií*.

4.2.2. Roman Szpuk

Žřídka lze v současné poezii sledovat tak jednoznačné, jasně (a ovšem úzce) vymezené směřování jako u Romana Szpuka (* 1960). Jeho sbírky **Hvězda závět'** i **Bludiště** (obě vyšly v roce 1994) jsou jednoznačně zařazovány do spirituální nebo, přesněji, křesťanské (či, nejpřesněji – katolické) linie¹⁸. Jeho poezie v sobě nese celou plejádu atributů, zřetelně (a záměrně zřetelně) odkazujícím k Bibli, počínaje motivickou výstavbou (návratné motivy tmy a světla, duše, krve, slz, ptáčete, motivy boje Boha s ďáblem, ...), zálibou v přirovnáních (duše jako strom, který má pevně stát, a přitom *jeho větve rostou / všemi směry bloudění*) a podobenstvích (duše jako svedená žena, jejímž svědkem je Bůh) a konče litanickou formou, příznačnou pro obě jmenované sbírky; protože se Szpukova poetika výrazněji profiluje v souboru *Bludiště*, budu ve své analýze vycházet právě z ní.

Pro Szpukovu poezii je příznačná vysoká stylizovanost, silná expresivita a vypjatá (někdy až přepjatá) patetičnost, zvýrazněná opakujícími se motivy *tmy* a *světla* (často jsou stavěny do protikladu, stejně jako například dvojice *písek*, případně *popel* a proti němu *skála*), *krve*, *slz*, *bolesti*, *smrti*, ..., které nabývají platnosti symbolu. Je bohatá na exklamace a apostrofy a zajímavě osciluje mezi monologičností a dialogičností. Básně, označené pouze čísly (což může odkazovat ke starozákonním žalmům – a také symbolizovat jednotnost linie, v níž jsou jednotlivé texty zasazeny jako korálky na šňůrce růžence), se bez výjimky obracejí k Bohu, jsou však nejen modlitbami a vzýváním, ale i prosbami, lamentacemi i výčitkami.

Na to, jak zřetelné až programové je celkové zaměření obou sbírek, jsou samotné texty překvapivě nejednoznačné. To platí v první řadě u klíčového motivu Boha: motivy naděje a víry jsou neustále konfrontovány s opačnými póly, a to velmi intenzivně,

¹⁸ Například u Holého (2002; Szpuka tu velmi přesně charakterizuje jako „autora subjektivní lyriky i veršovaných litaní a modliteb“), u Cekoty (1997) nebo u Balašíka (1998a).

s naléhavostí a expresivní obrazností (*Mé modlitby oslyšené! / Mé dcery vyslané do Tvého města na žebrotu / a tam před Tvým palácem znásilněné! / Moji synové jdoucí za mne slabého / uctít Tvůj prapor, uvitý ve válce marností!*); Bůh je označován za *němě bouřkového a mocně číhavého*, je tedy vnímán jako pravý opak bezpečí a spočinutí (i tyto póly jsou však přítomny, častěji však v oxymórech typu *dravče útěchy*) – dokonce je explicitně prošen, aby existoval (*Já prosím Tebe: Útěcho mého vzrůstu, existuj!*).

Szpukovy básně jsou však při vši stylizaci a intertextové práci s textem Bible vyhroceně osobní výpovědí, ačkoli se o lyrickém subjektu nedozvídáme vůbec nic, všechno je plně soustředěno k dramatu „boje s Bohem“, které je zároveň (v první řadě?) bojem se sebou samým. Všechno tu vychází od subjektu a zase se k němu obloukem vrací jako sprška barevných konfet beze smyslu; vzývaný i bezmocně proklínaný Bůh zůstává mlčícím (snad alespoň) pozorovatelem této „bouře v šálku čaje“. Oním bludištěm, které dalo název jedné ze sbírek, je tudíž právě spleť vlastních pochybností, otázek, složité utkání nitra (utkání nejen ve smyslu „přediva“, ale vlastně i ve smyslu „zápasu“; jde přitom v první řadě o boj sama se sebou a uvnitř sebe), z něhož neexistuje cesta, protože všechny končí znovu a znovu na tomtéž rozcestí: *Následuji Tvoji světici, Bože. / Jdu za ní bludištěm / svých vlastních otázek, marným městem / v dešivé noci stem / otázek (...) Vtom mi mizí v průjezdu. V mžiku ji zahlédám, / jak stoupá po schodech, / však nejdu za ní. Jsem dnes bez víry, sám / a ona nemá klíčky od prázdného pokojíku. / Ona jde za Tebou, Bože lačný díků, / má Tě dnes jen pro sebe, světice... / A já nemám ani dnešní cíl, / každým dalším krokem i jeho fantóm vyvracím*

Nejednoznačnost se vztahuje i k další rovině Szpukovy poezie: ačkoli se všechna dramata (se szpukovským patosem řečeno, „dramata duše“) odehrávají uvnitř, v duši a myslí lyrického subjektu, takže povrchově jde o poezii maximálně statickou, vnitřní konflikt, který je přítomen ve většině básní, ji činí hloubkově silně dynamickou. Všechno je exaltovaně napjato a vypjat, sám básnický jazyk jako by nedokázal unést tu tíži a praskal pod ní, prolamoval se – a selhával, takže někdy balancuje na hraně sebedeparodie nebo projevu, který už může vzdáleně připomínat glossolálii (v níž byl ovšem v katolické církvi tradičně viděn příznak Boží milosti). Toto napětí, projevující se ve výrazové rovině, ovšem dobře koresponduje s významovou stránkou: stejně trýzněn,

a hlavně sebetrýzněn, někdy až na hranici flagelantství (*já, list pod Tvoji botou, hnijící; vnímání bytí jako mžik prvního prohození skleněnou výplní dveří / bytí. Takto uveden jsem byl / skrze sklo do skla a čemu dosud věřím, / tím si jen okrašluju řezné rány*), se cítí být i lyrický subjekt. Szpukovy básně jsou plné bolestných pochybností a tápání (*Dotýkám se tváře Tvého deště, náš / mlžný Bože. Hned po mých dlaních odtékáš.. / (...)* *Prsty jsem nucen / tápat, nikdy nezachytit. Nebo mi umýváš ruce?*) a vracejících se pocitů nedostatečnosti, selhání, bezmoci (*Jsem Tvůj posel, Bože, jenž nedošel. / Kroky utichly jak tikot hodin, / krajina strnula. Sesychá barva lesů, / zastavily se v horách vody, / jako když sám tanec zkamení. / Stíny mraků jak sluneční znamení / mlčky mi hlásí: „Nemáš účast na obzoru, / na vsích, jimiž vede Boží cesta. / Uvázl jsi v jeho sporu / s lidmi a nejsi hoden sdělovat, než sám sobě, / tedy nikomu.“*). Utkvěle se navrácí zejména leitmotiv vlastní slabosti, která je tu místo kýžené, žádoucí síly a pevnosti. Tento motiv je ve sbírce *Bludiště* několikrát variován (motiv silného stromu, který by dokázal vzdorovat bouři a *síti Tvého lijavce*; motiv skály aj.). Je však třeba si uvědomit, že tato vypjatá patetičnost, stavění do jednoznačných, prudkých kontrastů atd. má prvotní zdroj v jazyce Bible¹⁹ takže jde do určité míry o úzus, nikoli o básnickou inovaci.

Tvorba Romana Szpuka každopádně představuje vyhraněný typ křesťanské poezie, jaký je v současné básnické tvorbě vzácný.

4.3. Krajiny (ne)všedního

4.3.1. Petr Hruška

Jedna z nejmýraznějších osobností současné české poezie vydala zatím tři sbírky, které jsou pozoruhodné mimo jiné i proto, že jsou svědectvím vývoje Hruškovy poetiky. Ta sice procházela výraznými proměnami, týkajícími se spíš výrazu a formy než „předmětu zájmu“ a celkového vyznění, avšak od počátku byla výrazná a osobitá. Jiří Trávníček v doslovu k souboru *Zelený svetr* (2004), který shrnuje všechny tři dosud vydané sbírky, sice píše, že Hruškovi (* 1964) je cizí experimentování – samotné texty však dokládají, jak obtížně (a poctivě) si básník hledal cestu k výrazu, ve kterém by se opravdu našel.

¹⁹ V tomto smyslu by si Szpukova poezie (stejně jako poezie jiných křesťansky orientovaných básníků) nepochybně zasloužila srovnávací studii, na tu tu však není (nejen) prostor.

Hruškova poezie je od počátku civilní a sevřená, opírá se o to, co lze vidět, nahmatat, pojmenovat. Ale právě že – jenom opírá. Vychází z dobře známého prostředí domova se všemi nejvšednějšími a nejbanálnějšími náležitostmi; básně sbírky **Vždycky se ty dveře zavíraly** (2002) nesou příznačné názvy *Dveře, Komora, Před koupelí, Doma, Žena v křesle, Tady, Rodinné domky, Neděle, Balkon, Kabel, Zahrada* (a druhý oddíl sbírky se jmenuje dokonce *Taška piv*). Jeho poetiku dobře vystihuje už název první sbírky **Obývací nepokoje** (1995) – zaznívá v něm běžné, vžitě sousloví „obývací pokoj“, odkazující k všednosti, každodennosti, důvěrnosti i banalitě, ale zároveň je problematizováno a vlastně popřeno předponou *ne-*, která dává slovu naprosto jiný význam a činí z celého názvu slovní hříčku. Pokoj není jen pokojem, je zároveň svým opakem – a ještě něčím úplně jiným. A ještě jeden výmluvný moment: důvěrně známé označení něčeho všednodenního (obývací pokoj), nad čím sotva staneme v zamyšlení, tu přestává být samo sebou, proměňuje se pouhými dvěma písmeny v něco jiného, neznámého, znepokojujícího. Tím dostává zcela odlišný ráz – a nové konotace okamžitě získává i první část sousloví, takže ono „obývání“ jako by se najednou netýkalo jen sféry bezpečné, hmatatelné každodennosti, ale nabylo také abstraktního rozměru, který se už může dotýkat i „vyšší“, filosofické roviny (obývání světa jako způsob pobývání v něm)...

Přes takto symbolický název je v první sbírce patrné, že Hruška svůj výraz teprve hledá; jednoduše řečeno, jako by už věděl co, ale ještě ne jak. Z většiny básní je patrná snaha o vyjádření toho, co přesahuje vesměs dobře odpozorované všednodenní scény, nezřídka však jde o snahu poněkud křečovitou a ve své doslovnosti hraničící s prvoplánovostí: *Dělám pořádek v obýváku / nic / Kromě lehounkých přesahů do vesmíru / Přejdu do ložnice / Nic / Kromě věčnosti nic / Dělám pořádek ve špajzce / Nic / Nic / Byt je uklizený / Ježíšmarjá*, a ve své citlivosti a zranitelnosti balancující na hraně kýče: *Ne / nic nového / jenom jsem nadělal pár dluhů / a třetí den / tvého pobytu v nemocnice / jsem pochopil / spousta Seifertových veršů // maminko*. Ona až programová snaha o „odkrývání skrývajících se“ může být v důsledku vnímána jako kontraproduktivní (protože se čtenáři všechno servíruje, lidově řečeno, moc „na talíři“, a tudíž mu nezbyvá mnoho prostoru k aktivnímu dotváření smyslu textu). Stejně tak je moment překvapení paradoxně potlačen bohatstvím „modelových situací a prostředí“,

která sahají – podle čtenářova očekávání – od obývacího pokoje přes hospodu a parčík až po tramvaj a zahrnují nezbytné prototypy „atributů banality“ počínaje *umakartem* a konče *otvírákem na konzervy* (který tu uzavírá „podivuhodné přátelství“ se *svlečenými ženami na břehu velkého moře*), *karbenátkem* a *říhnutím*. Tím není míněno, že by byla první Hruškova sbírka vysloveně tezovitá; je však zřejmé, že nedosahuje oné dynamiky vnitřního dění, pohybu pod povrchem, jimiž dráždí a přitahují sbírky následující. Hruška se nicméně už ve svém debutu projevuje jako dobrý pozorovatel, který dokáže se slovem zacházet s mistrovskou citlivostí: *Stále míň od tebe potřebuju / stále míň toho máš // Už jenom peníze / a ruce / pro pštrosí hlavu / mého smutku. (Matko) Poslední škvíra světla / v domě / Masařka únavy / pobzukuje kolem hlavy // Jako bych tím psaním / živil sebe / nebo rodinu / A já tak stěží / tu kolčavi / co má hnízdo / hned pod trémem / srdce. (Svítím)*. Tyto texty mimochodem odhalují, jak je Hruškův jazyk, zdánlivě tak oproštěný a civilní, bohatý na metafory – ty však působí zcela samozřejmě, nikoli líbivě a efektně, protože v nich není nic okázalého (*vyschlé fixy představ; věrnost vyzáblá klaustrofobií domácího vězení; ze šera trčí rezavý hřebík listopadu*), naopak, zcela organicky vyrůstají zevnitř situace v textu, pro jeho potřeby a hrají v něm nenápadnou, ale klíčovou roli: často se ocitají v pointě, významově posunují předchozí verše a působí jako moment zvratu a překvapení. Citované básně, stejně jako série básní, v nichž je lyrickým subjektem dospívající chlapec Adam, také vymezují nejvlastnější básníkové pole působnosti – naznačují, že síla Hruškova talentu nachází přirozenější prostředí spíše v autentické oblasti soukromé, niterné, osobní než v referování o „cizích (ne)pokojích“ (básně *Rozvedená, Kolem Ostravy* aj.), které zůstává při vší barvitosti leckdy poněkud ploché a může působit prvoplánově (*Anděl, Rozvedená, Pondělí*) nebo vyumělkovaně a lacině (*viděl jsem muže / v obchodě s vanami / předstírat významy*).

Druhá Hruškova sbírka se jmenuje **Měsíce** (1998). Při prvním prolistování je zřejmé, že jde o ironii (ta se ostatně objevuje už v předchozí sbírce: *Časem jsem Ježíška dostal / do rámu / renesančních obrazů / a rámce / možností předvánočního prodeje; Na konci průvodu srdce / v nových / kalhotách*) – všech čtyřicet básní totiž nese název **Červenec**. Je to ovšem opět zároveň nomen omen: absurdní, monotónní opakování, absence změny a vnějšího pohybu, totiž přesně vystihuje atmosféru celé sbírky. Z té je

patrná únava a to únava ze stereotypu, v němž se ze ženy stává „zelený svetr“ (*Zelený svetr / po všech společných letech / zelený svetr / ne nekrápe / ani se nešeří / zvednu se / zezadu obejmu / zelený svetr*), všechno je už „obvyklé“, „očekávané“ a snadno odhadnutelné, takže každá změna je už v zárodku demaskována jako pouhá pseudozměna, protože je koneckonců pouze vnější a dočasná (*Nastěhovat se krátce / pro obvyklý letní důvod / očekávaný chlad ulice / se shovívavým jménem / několikadenní milost / neznámé polohy vypínačů / několikadenní naděje / přemístěných věcí*). Nic se tu nepohybuje, a když, tak v kruhu (*nemá smysl nic začínat / kříž a hodiny / visí stejně*), jehož obvod je vymezen kuchyní, dětským pokojem, ložnicí, „odřeným rohem“ domu, výhledem z okna, nádražím a hospodou a který je vyplněn ženou pečujícím o dítě, *chlastem a hemžením v šeru kuchyně*. Tuto statickosti bytí, prosté (p)obývání bez iluze směřování kamkoli nejpregnantněji vyjadřují tyto verše: *Žádné další cesty / stojíme v předsíni jako horko / jako závěs s tygry / palmami / nažloutle hnědě nažloutlý / stojíme v předsíni jako horko / všechno položit / udržet byt*. Příznačné je přitom nejen opakování slova „nažloutlý“ (tedy zašlý, opotřebovaný, ne nový) a celého verše *stojíme v předsíni jako horko* (evokujícího bezradnost a statickosti, nehybnost horkého – červencového – vzduchu, který lze chápat i jako metaforu života), ale i ironie (a rezignace) doprovázející motiv tygra, šelmy „chycené“ do banality závěsu v předsíni bytu. Jedině dítě – tedy „my“, a přece „ne-my“ –, příběhnuvší z trávy *drobounce / tiše kramaří v naší jistotě*.

Paradoxní přitom je, že právě onen ubíjející stereotyp, jemuž odpovídá relativně úzká slovní zásoba a opakující se motivy i forma (šest až jedenáct, nejčastěji však sedm či osm veršů), se stává naléhavým – a šťastným – inspiračním zdrojem. Právě fakt, že se všechno opakuje, všechno je už známé, důvěrně známé, totiž umožňuje autentičnost a hloubku i sílu výrazu, jaká činí z nejbanálnějších kuchyňských či hospodských výjevů šaldovské „posly věčnosti“²⁰.

Podobné všednodenní motivy se vyskytují také například u Petra Borkovce a Pavla Kolmačky (a také u Kateřiny Rudčenkové, zejména ve sbírce *Není nutné, abyste mě navštěvoval*), jejich funkce je však poněkud odlišná. Zatímco Borkovec vychází

²⁰ Kopáč (2005, s. 29–31) hovoří o „nečekaných, málomluvných objevováních zázračného“ a u sbírky *Měsíce o „civilismu (s autobiografickou stopou) náhle překlopeném v drama“*.

z archetypální povahy těchto předmětů a míst, která u něj nabývají symbolické hodnoty, u Hrušky zůstává *obýván* obývánkem, *byt* bytem a *hospoda* hospodou – a ono „za“, onen bod přesahu je umožněn nikoli tímto dějištěm samotným, ale šťastnou konstelací, která nastala v tuto chvíli jaksí náhodou právě na tomto místě. I proto jsou tyto „banální místa a předměty“ u každého autora jiné: u Hrušky jsou to (v prvních dvou sbírkách) právě pokoje (bytu), předsíně, kuchyně, ulice, hospody ..., tedy místa civilní a často veřejná (a odkazující k prostředí města, konkrétně Ostravy, několikrát jmenované v prvních dvou sbírkách), zatímco u Borkovce častěji stůl, ložnice, dvůr a dům místo bytu, tedy vesměs místa a předměty nesoucí konotace něčeho prázakladního, snad až biblického (symbolika „domu“, „stolu a lože“ apod.), ale v každém případě rustikálního, venkovského, tradičního.

Pohyb tímto směrem je patrný až v třetí Hruškově sbírce **Vždycky se ty dveře zavíraly** (2002), kterou lze vnímat jako zvýrazněný pohyb zvnějšku dovnitř a od vyprázdnění k znovunaplňování. Klíčovou roli hrají ty momenty, v nichž se všednost a banalita láme do těžko zachytitelného „za“, takže dochází k jakémusi průlomu do tajemna: *Vždycky se ty dveře zavíraly, samy od sebe, léta letoucí, s pomalým chvatem. / Teď se ani nehnu. / Před nimi žena zvedá provinile velkou spodní košili, která v noci spadla ze šnůry. Muž se dívá na ženu s tou košilí. Asi vítr. Někdy v noci. / Oba by chtěli vědět kdy, kdy přesně se to stalo, oba by chtěli být v té chvíli.* Prostor sešereleho domu s jeho chladnou, neosobní, a přitom důvěrně známou atmosférou, jak je načrtnut v próze v básni nazvané **Předjaří** zase představuje styčný bod s poezií Rudčenkové: *Už usedali na posteli. Pak si muž vzpomněl, že zůstal otevřený zadní trakt. Šátral se chodbou, kolem temných děr dílen a prostorů. Kolem temných děr rukávů na společném věšáku. Dům zel, prostrčený sebou samým (...).*

Melancholický a nostalgický tón (básně jako **Minulé století**), v předchozích sbírkách (hlavně v Měsících) pouze naznačený, tu nabývá mnohem větší intenzity. Celá sbírka, v níž se střídají veršované útvary s drobnými básněmi v próze, působí mnohem poetičtěji a intimněji. Vytrácí se určitý chlad, neosobnost a odstup, patrný v prvních dvou sbírkách, a poprvé vystupuje na povrch citovost – ve své nahotě, jímavé všednosti a každodenní samozřejmosti pevného vztahu se zářezy minulosti: *svlékla ses /*

čtyřicetiletýma rukama / a otočila se / k zásuvkám / kde už tak strašně dlouho / máme krémy břitvy a náradí / uhnul jsem očima / před tou krásou / a pamatuji si jenom / bílý hřbet / Giottovy monografie (báseň **Před koupelí**); Jdeš spát. / Zahlédnu ještě tvoje nohy / a přibližně / i zbývající život. // Hladit. / Hladit jsem tě chtěl / v kuchyni / v růžovém světle / urvaném ze sakury. Nejsou to vlastně básně inspirované ženou samotnou, ale každodenním soužitím s ní, na místo vášně nastupuje hluboká láska, nabývající podoby soucitu s bližním a úcty k němu, láska, jejímž základem je důvěra a vědomí společného pouta. Žena je vnímána jako důvěrně známá bytost, pohybující se v důvěrně známém prostředí, načrtnutém s pomocí velmi konkrétních detailů (*krabice s úcty a s dortovými svíčkami*). Osobní a intimní rovina tu zcela přirozeně, nenásilně přesahuje v obecnou, univerzální; je tu jen málo stylizovaného (i na tom je patrné, jak dlouhá byla cesta od básní z první Hruškovy sbírky) a naopak mnoho autentického, vystiženého, byť ve stručném – nikoli však strohém –, cudném náznaku. To koneckonců dokresluje povahu takového vztahu, v němž stačí nadhodit slovo a ten druhý ví, co bude následovat – a přesto tu stále existuje skrytý rezervoár překvapení, byť ve své podstatě banálních: *Sedí flekatí od ranního slunce. Podle všeho teď žena odnese hrnky a zůstane už v kuchyni. / Jenomže ona začne zničehonic vyprávět o vánici ve Švýcarsku. O tom, jak víchř tehdy tak cloumal jejím mladým tělem, až se otáčela v domnění, že je to mužská ruka. Uprostřed zběsilých kotoučů sněhu. / Sedí na slunci a on vůbec nechápe, jak je možné, že o té vánici ve Švýcarsku dodneška nevěděl. (Podle všeho) Jinde: Skutečná tma je v dětské ložnici. Hluboká čern. Jinde jen řídké a vodnaté šero, ve kterém se dá nakonec všechno potupně rozeznat.* (báseň *Noc*)

Všechno se tu prohlubuje, dá se říct, že je tato sbírka syntézou tendencí patrných v předchozích dvou (civilnost, záliba ve všednodenních, banálních detailech, důvěrně známé prostředí domova a města jako dějiště, metaforičnost, sklon k výraznému pointování...), ale zároveň z nich činí nový celek, který není ani poněkud roztržštěný a hledačský jako Obývací nepokoje, ani jednostrunný a snad až příliš úzce vymezený jako Měsíce. Zdá se, že si Hruška napotřetí našel takový prostor k vyjádření svého/našeho (ne)pokoje, který jeho básnickému naturelu optimálně vyhovuje.

4.4. Divišovská linie: Konec humanismu!

4.4.1. Ivan Diviš, Jiřina Hauková, Miroslav Holub

Rozmáchlé vzpomínání Ivana Diviše (1924–1999) je zcela jiné než intimní a ztišené vzpomínky Violy Fischerové (viz kapitola 4.6.1.). To, co vzpomínky přesahuje, totiž směřuje k výpovědi o lidstvu a to k výpovědi obviňující a dosvědčující zločiny člověka – paradoxně i logicky především k sobě samému – v průřezu celé historie. Ohniskem pohledu a hlavními „důkazy viny“ se přitom stávají události dvacátého století, o němž může lyrický subjekt, vyjádřený i tady první osobou, vypovídat jako svědek. Je svědkem vidícím a vidoucím (dokladem důrazu na tento aspekt a výchozí bod je už sám název Divišovy zřejmě nejvýraznější sbírky z devadesátých let: **Moje oči musely vidět**, 1991), který o viděném svědčí – s otevřeností a přímostí krutou i k sobě samému, s totálně deziluzivním pohledem. Svědčí, protože nemůže jinak, protože viděné je příliš silné, děsivé a intenzivní – a lidé příliš lhostejní k tomu, aby si tuto hrůzu (a zároveň tragiku, spočívající v nenapravitelnosti člověka) byť i jen připustili. Jeho gesto lze shrnout pod parafrázi Wittgensteinova výroku: „O čem se nedá mluvit, o tom se musí křičet“. Onen křičící hlas se stává voláním na poušti, které se zdá marné, ale v němž přesto jako stále přítomný spodní tón zaznívá skrytá donkichotská naděje, že bude přece jen uslyšen...

Osobní vzpomínky se tu stávají ilustrujícími svědeckými výpověďmi a obviněními, mají tedy zcela jiný, ba protikladný ráz a funkci než například v již zmíněné klidné, meditativní poezii Violy Fischerové. U Diviše přes velmi subjektivní, vyostřený tón, vyjádřený mimo jiné expresivním lexikem (od vulgarismů: *Já se vám vyseru na tenhle život!*; *Stalin se chechtal, pak se ožrali / a jak se ožrali, poplácával Uncle Joe Ribbentropa po zádech, / ožrali se, chechtali, zvraceli do kýblů*; po neologismy, nastupujícími tam, kde pro vyjádření lidské ubohosti už není – běžných – slov: *ale moje oči neviděly zem všiváčtější než tu vševší, / zduřelejší burtovným, / oběšenější provazným, umušincovanější všimným*), všechno směřuje k objektivizaci a zdánlivě paradoxně k neosobnosti ve smyslu „nejsem to vlastně já, kdo mluví, mnou je mluveno“ – a je to hlas dějin, hlas obětí, hlas soudce, který je zároveň jedním z obžalovaných... Proto je také „já“ v hyperbole rozšířeno a zmnoženo: stává se svědkem událostí, které se sebehly v různém čase a na různých místech (*Moje oči viděly Himmlera*

/ nahlížet do okénka plynové komory, / viděly jak se kácí, jak ho nesou na marodku, / jak ho tam ukládají a křísí koňakem – / Viděly nájemné piloty helioptér / kroužit nad Matto Grosso, otvírat bombomet / a sypat jím na Indiány tuny herbicidů, / viděly na Ukrajině jednoho chlapce / okusovat opečené žebírko vlastního bratříčka), mluví i v ženském rodě (viz už úvodní báseň: *Jsem princezna a královna Šubat...*) apod. Ve sbírce *Moje oči musely vidět* je však přítomna také až téměř dokumentární rovina. Tu zastupují zejména básně, v nichž jsou citována a jako citáty vyznačena slova, která se stala mementem nelidského (*musely vidět, jak estébák dceři Milady Horákové, / když si na vyzvání přišla pro urnu s popelem svojí matky, / řekl: počkej chvíli a pojď se mnou! / a jak před očima té dcery tu urnu otevřel, / vyklopil popel do popelnice a řekl: / tam ta kurva patří, můžeš jít!*), případně slova těch, kdo se stali obětí vlastního tragického osudu (*Moje oči musely vidět Zbyňka Havlíčka, jak mně říká: / jsem v kritické životní situaci, mám leukemii, / to znamená tři měsíce času na uspořádání mého odkazu*) Citována jsou také velmi osobní „svědectví o krutosti“, vycházející z úst těch nejbližších: *viděl jsem míhat se prvorozencovy pěsti / any mne bijí do obličeje, / viděl jsem její pěstě šermovat mně před obličejem / a vrískat na mne: ty, ty už nejsi! / Ty už jsi umřel! Ty už jsi dávno mrtvej!*

Je tedy zřejmé, že ve sbírce *Moje oči musely vidět* tvoří vlastní vzpomínky jen jednu z výrazových i významových vrstev a že se vzpomínání ubírá směrem, který je podřízen celkovému sémantickému směřování sbírky, koncipované jako patetický soud nad zlem v člověku. Díky tomuto jednotčímu gestu se sbírka nakonec jeví spíše jako jediná dlouhá báseň, jakási zuřivá lamentace, prokomponovaná mnoha vrstvami, hlasy, dobami, osobami..., avšak pevně spojená jediným, neměnným úhlem pohledu. V dalších sbírkách Ivana Diviše z devadesátých let (ta závěrečná, nazvaná příznačně **Poslední básně**, vychází až celé čtyři roky po básníkově smrti; předchází jí **Verše starého muže**, 1998) už takovéto jednotné sémantické gesto nenajdeme. V básních se nyní setkává a proplétá několik proudů, přičemž ten, který dominuje ve sbírce *Moje oči musely vidět*, v ostatních často ustupuje proudu osobních, i velmi soukromých vzpomínek z více či méně vzdálené minulosti (především z minulosti milostných vztahů a erotiky), které bývají – vesměs antiiluzivně – konfrontovány se současností. Osobní, téměř deníkový ráz mají i denní záznamy a koneckonců i filosofické úvahy načrtnuté na malé ploše.

Zatímco Viola Fischerová (která je, pravda, o dvanáct let mladší) v devadesátých letech i později nachází ve vzpomínkách – přesněji řečeno v přirozeně, organicky propojeném proudu vzpomínek, přítomnosti i ne-časovosti – silný a nosný inspirační zdroj, který časem neslábne, ale naopak se spíše vybrušuje, jak si básnířka nachází stále osobitější, svébytný výraz, u Diviše je patrný úbytek tvůrčích sil a tendence opakovat se a to i doslovně (například život... *krátký jak prásknutí bičem*). Jedinou silnou výpovědí a tematicky i kompozičně ucelenou sbírkou je litanická skladba *Moje oči musely vidět*; ostatní soubory textů (a opravdu jde spíše o sebrané a nějakým – ne vždy nejšťastnějším – způsobem seřazené texty než o kompozici spjatou jednotnou myšlenkovou linií) však zůstávají přinejmenším jímavým svědectvím o urputném a hrdinském „básnickém boji“, který se bojuje i tehdy, když dech slábne a pohled se rozmlžuje.

Podobně jímavým svědectvím je i pozdní poezie Jiřiny Haukové (1919–2005) – o to víc, že oproti vysoce stylizovanému lyrickému subjektu u Ivana Diviše dává básnířka záměrně přednost maximálně oproštěné formě. Sbírký (zejména **Díra skrz**) tím pádem působí jako osamělý monolog člověka, který je opuštěn svým nejbližším, a (a tedy?) postupně i světem, v němž sice žije a stále ho velmi citlivě, spíš ještě tím citlivěji vnímá a reflektuje, ale jemuž už nemá sílu – a ještě častěji chuť – porozumět. Pro běžnou lidskou bytost absurdní a v praxi nevyužitelná šíře vědeckého poznání, které se stává samoúčelným, protože nevede k žádnému (morálnímu, duchovnímu, tvůrčímu...) rozvoji člověka jako myslící, vnímající a cítící bytosti, je postavena do kontrastu s úzkým, ale o to opravdovějším prostorem individuálního osudu s jeho skutečnými (rozuměj: ne virtuálními) hlubinami, minulostí, přítomností, shledáními – a hlavně ztrátami. I přítomné je jakoby už ztráceno (ztráceno, nikoli ztraceno, protože *Ale přece stojí za to každý den / se ráno vzbudit do tohoto hrozného světa.*), setkání s dávnými přáteli (báseň **Rozhovor dvou starců** inspirovaná shledáním s Jiřím Kolářem) je už jen vzpomínkou, tedy nepřítomností a hlavně ne-budoucností, tedy jen odleskem, během na setrvačnick.

O to živěji (a ovšem bolestněji) pak vystupuje ztracené, které je stále intenzivně pociťováno jako přítomné. Zemřelý partner – partner v životě i (a hlavně) v dialogu a tvorbě – v prázdném pokoji stále *je*, je v každém všednodenním detailu vnímán právě pro svou fyzickou nepřítomnost. Mezera (*díra*, viz název sbírky **Díra skrz**) po něm se

paradoxně stává tím nejživějším a nejskutečnějším, co lyrickému subjektu dává přítomnost. Svět, v němž je jediným živým to fakticky minulé, je vzpomínkovou krajinou, v níž paradoxně vzpomínky nemají smysl – a která je tedy diametrálně odlišná od vzpomínkových světů Fischerové i Diviše. Všechno tu ne pomíjí, ale už pominulo; přítomnost je zaznamenávána s podobnou věcností a krajní deziluzívností jako u Diviše, nejde však o výpověď o lidstvu napříč dějinami, ale o odlidštěné současnosti, do níž lyrický subjekt už nepatří a ani nechce patřit.

Proti vesměs vyhoceně negativně vnímanému „dnes“ se všemi jeho atributy od „*poznání molekulární struktury DNA*“ až po politiku (počínaje kritikou válek v Kosovu, Albánii a Africe a konče aférou s Monikou Lewinskou!) se však prvoplánově nestaví žádné idylické „tenkrát“. Je to spíš bezčasí a jeho závan v našem (individuálním, nejsoukromějším) nitru, co dává naději a – především – sílu dál trvat a to smysluplně, bez zpronevření se sobě samému. Proto také tuto „starou“ poezii netřeba číst (jen) jako poezii zatrpklou a negující – v jejím kořeni je totiž možné najít velmi mladé, hrdé a ve své podstatě téměř romantické gesto vzdoru, vyjádřitelné schématem „celý svět x já navzdory všemu“. Jedním z odstínů téhle všudypřítomné podkladové barvy je i vymezení sebe jako subjektu i objektu básní, reflexe vlastní situace, a ovšem reflexe vlastního psaní, která se ve sbírce vynořuje několikrát. Psaní je vnímáno jako životní nutnost, jako sebezáchovný akt, který v nás jako každé tvoření akcentuje lidský (i božský!) rozměr: „*Nežila bych bez poezie, bez hudby a bez obrazů / které tvoří člověk / a také bez květin, bez zvířat a bez stromů / co stvořil Pán Bůh. / Zadávejme se do nebes. / V noci se vzbudím a musím napsat pár vět, / jinak bych dál nespala. / Největší trýzeň je tvoření. ...*“ Tvorba, která nás navrácí sobě samým, ať už v jakékoli formě (včetně té pasivní, jíž je vnímání umění, a tudíž zároveň spoluúčast na něm), je obranným valem proti odlidštěné, necitelné civilizaci plodící lhostejnost, jádru všeho zla (první báseň sbírky je uvozena příběhem Elieho Wiesla, bývalého vězně z koncentračního tábora, který v rozhovoru v roce 1996 odpověděl, že nejnebezpečnějším svodem dnešní civilizace je právě lhostejnost: „Je tak příjemné být lhostejným. O nic se nestarat, nic moc necítit, sednout si a blazeovaně pozorovat utrpení jiných lidí. Chcete jmenovat ještě další zhoubná pokušení... Myslím, že všechna ostatní vyplývají právě z lhostejnosti.“).

Právě v tvorbě a vůbec v setkávání se s uměním se otevírá východisko – a to je další rozdíl mezi vysoce etickou a otevřeně moralistní poezií Divišovou a Haukové. Básnířka se také mnohem více soustředí na osobní sféru lyrického subjektu, výrazně častěji vydává svědectví (jen) o jeho situaci. Tyto básně, působící jako stylizované oproštěné deníkové záznamy, jsou tedy v první řadě osobní zpovědí a svědectvím – a až ve druhé soudem o (současném) lidstvu, byť je tato druhá rovina možná nápadnější. Od „já“ se tu přechází k „oni“, a toto „oni“ je zpětně neustále konfrontováno s „já“, které zůstává pevninou ve smyslu záchytného bodu i ve smyslu pevného bodu v moři nejistoty a relativnosti, jímž je nutně všechno „ne-já“ (protože nic není tak známé a jisté jako „já“). U Diviše naproti tomu „já“ nejčastěji splývá s „oni“, a stává se tak součástí (odsouzeníhodného a také odsuzovaného) „my“, z něhož se místy znovu vynořuje, aby tím však jen o to pádněji a intenzivněji podal svědectví o povaze onoho „my“.

Podstatný rozdíl však u těchto generačních soupeřů není jen ve výchozí situaci, ale také ve východisku, respektive v jeho existenci či neexistenci. Zatímco u Diviše je (opakovaně) ukázán jen jeden vzor, jímž je Kristus – a jde tedy o vzor nedostížitelný, jemuž se přiblížit je předem marné a vlastně nesmyslné –, a jakékoli skutečné východisko je odmítnuto jako iluze a berlička, symptom „zavřených očí“ (zatímco jediným, co lidé můžou, básník pak musí, má povinnost udělat, je mít oči otevřené a alespoň o zlu kolem nás a v nás svědčit, když už ho nemáme sílu odstranit), u Haukové takové východisko nejen že existuje, ale je v nás přirozeně přítomné jako spící potencialita – a záleží na každém, jestli ji v sobě probudí a bude ji vědomě rozvíjet. Což znamená nikoli splývat s proudem, ale stát mu v opozici – a stát se součástí proudu vyššího, v němž už jakékoli rozlišování od „oni x já“ přes „teď x kdysi“ až po „přítomné x nepřítomné“ ztrácí smysl. Přes otevřené a do extrému vyhrocené odmítnutí civilizace coby odosobněného produktu lidstva a přes jistou tezovitost, prostupující celým prostorem sbírky *Díra skrz*, se tedy poezie Haukové jeví jako hluboce lidská, a ve své podstatě hluboce duchovní.

Kriticky reflektuje současnost i Miroslav Holub (1923–1992), jehož poslední sbírka **Narození Sisyfovo** obsahuje básně z let 1989–1992. V tomto smyslu jsou charakteristické už názvy jednotlivých oddílů (*Stěna*, *Krysaři*, *Spěch...*), básní (*Davochodci*, *Vesmír myši*, *Pompeje...*) a koneckonců i samotný název sbírky.

Dominantní jsou motivy chorob, chorobnosti, chladu, odcizení a celou sbírku prostupuje sarkasmus a ironie (*cesty po krysařích v Sedmihradské zemi / jsou lemovány nežity, / jež praskají jeden po druhém, / a pravda vyje a pravda troubí, / jako když mrtvý padne na klakson, / zavaluje nás nic-jiného-než. / Což asi bude spasení.*). Explicitním odsudkem současnosti je pointa básně Moravský zámek: *...jako by vůbec ještě nějaká / hlava někomu patřila / v této době / střev.* Stejně jako u Diviše jsou tu ozvěny tragických událostí z dávné historie (například Pompeje; přítomny jsou i postavy a motivy známé z mýtů a pohádek, počínaje Helenou Trojskou a konče Karkulkou) a záběr se rozbíhá nejen do hloubky času, ale i do šířky prostoru (Britské muzeum, San Francisco, Central Park, Egypt). Účel je stejný: ilustrovat na co nejširší ploše zlo, absurditu a marnost, která je rodovým znamením člověka. Zatímco je však Diviš vášnivým žalobcem, jehož emoce se stupňují až k hysterii a jehož široké verše získávají podobu rozmáchlé lamentace, Holub i ve své pozdní tvorbě setrvává v pozici chladného analytika, který skutečnost kolem sebe shrnuje do racionálních kategorií, podrobuje ji ‚pitvě zažíva‘ (viz už jen názvy básní *Anatomie září, Anatomie listopadu*) a podává lékařskou zprávu o všech nalezených chorobách a jejich symptomech, aniž by ovšem nabízel možnost léčby. Jeho sbírka tak zůstává mnohem více než Divišova zakotvena do současnosti, kterou popisuje, ale nijak výrazně nepřekračuje.

Intelektuálnímu rázu této poezie, tíhnoucí k úvahovosti (jedna z básní se dokonce jmenuje *Ne tak stručná úvaha o ediktu*) a – velkým důrazem na každodennost a typičnost pozorovaných a zaznamenávaných jevů – k reportážnosti, odpovídá i lexikální a syntaktická rovina. Nápadně frekventované jsou termíny z oblasti vědy, a to zejména přírodních věd (lékařství: *genitální herpes, infekce, cholera, transplantační...*, chemie a fyziky: *molekulární, dezoxiribonukleová kyselina, elementární částice, adenosintrifosfát, oxid dusíku...*), výpočetní techniky (*V počítači vykvete virus jako zaječí zeli*), ale i filosofie (*metafyzika, první filosofie, sokratovský program*), historie (viz například lexikum básně *Ne tak stručná úvaha o ediktu*), mytologie (*Apollonovy šípy, kentauři*), literatury (zejména jména slavných literárních postav: Shakespearův *král Lear, Polonius, Romeo, Richard III.*) a nakonec i z nejširší slovní zásoby, příznačné pro naši dobu. Vzhledem k významovému směřování sbírky je pochopitelné, že si vybírá

především výrazy s negativními konotacemi, sugerujícími odcizení a neosobnost (*globální kvílení, latex, celuloidová videopanna, král z Legolandu...*). V syntaktické rovině je výrazem intelektuálního pojetí poezie především rozvinutá hypotaxe (vedlejší věty důvodové, uvozené spojkou *neboť*, účelové: *aby*; předmětné: *že, co*; časové: *když, kdy*; místní: *pod nímž*, přípustkové: *i když, ačkoli*), parataxe (věty jsou spojovány především nejfrekventovanějšími spojkou *a*, frekventovaná jsou však i souvětí v odporovacím poměru se spojkou *ale*), dále používání prostředků příznačných pro odborný styl, jako je opisné pasivum (*cesty... jsou lemovány nežitý*).

Holubova poezie je především poezií časovou, jejíž ubohé a pomatené „dnes“ nesnese konfrontaci s „kdysi“. Toto „kdysi“, sahající od mytických počátků lidstva až po relativně nedávnou dobu Kierkegaardovu, není hodnoceno pouze ani bezvýhradně pozitivně – mělo však určitý řád a dávalo alespoň nějaký smysl, a co v něm bylo kruté, už přebolelo (a navíc to nebolelo nás, i když v sobě stále neseme stopu po dávných krutostech, a máme ji přímo zanesenou v genech; ostatně ne náhodou se termíny z oblasti genetiky objevují hned v několika básních). V minulosti, ať už byla jakákoli, však především – snad i vzhledem k časovému odstupu – není přítomna dnešní malost, chlad a absurdita, s níž se při maximálnímu stupni vědeckého poznání lidstvo dopracovává maximální vnitřní prázdnoty a bezradnosti (těmito rysy je Holubova sbírka blízká pozdní poezii Jiřiny Haukové), o níž svědčí báseň *Metafyzika*, jejíž ironie přechází až do výsměšného cynismu: *Až / dostane leukémii, / bude sbírat tácky od piva, / nejvíce tácků od piva na celém světě, / tácky od piva pro Guinnessovu knihu rekordů, / čímž dojde jistě nesmrtelnosti, / asi jediné skutečně / srozumitelné*. Zahlcení informacemi, příznačné pro dnešní svět, je nakonec kontraproduktivní, právě díky němu můžeme ještě silněji pocítit svou osamělost, vyprázdňenost a marnost: *Bude to věčnost obrácená naruby, / zvracení světa v přímém přenosu, / zrcadlení v oku slepého boha, / řev marnosti, / která dřív nevěděla, / že je*. Všechno se opakuje, noví Sisyfové se rodí každý den a v každém z nás, jak naznačuje závěrečná báseň, která dala sbírce jméno: *Pod nohama krev, / nad hlavou ozvy / matčina srdce. / Nahý na nahé zemi. / Z krve vyroste balvan, / z matky bude hora. / Bohové se na něj vykašlou, / náboženství vezme vítr. (...) Vinen na provinilé zemi, / Sisyfos. / A jak se jmenuje?*

Zatímco Hauková nalézá východisko v úniku do soukromé a nejsoukromější sféry, jíž je pro ni oblast umění, intimní svět vzpomínek a ozvěna porozumění s přáteli (vesměs umělci), tedy vesměs sebe přesahující a smysluplný kontakt s druhými (i pokud tady již nejsou nebo jen v podobě otisku, jakým je právě umělecké dílo nebo kdysi sdílený prostor), Holub takové východisko nenabízí. Ohniskem jeho zájmu je totiž právě náš, tak nedostačující svět, od něž se Hauková s odmítavým gestem obrací do krajin, které pro ni dýchají skutečným životem a barvami – a který právě svou pestrou, a přitom studenou nesmyslností poskytuje pro analyticky zaměřeného básníka, jako byl Holub, ideální předmět ke zkoumání. Otazník, jímž končí závěrečná báseň, a tím i sbírka, je tak dalším svalením věčného balvanu z hory dolů. Zároveň však může být pobídkou k tomu, znovu ho zvednout a pokračovat v analýze onoho nesmyslného pohybu – při plném vědomí toho, že nemůže být jiný.

4.4.2. Lubor Kasal

Poezie Lubora Kasala (* 1958), o němž Radim Kopáč (2005, s. 49) hovoří jako o „rozhněvaném muži české poezie“, je pevně zakotvena ve „světě vezdejším“ (odtud i název jedné ze sbírek **Vezejšina**), důraz se až s ostentativní nápadností klade na všechno přítomné, fyzické, konkrétní, zdejší. Mluví se obvykle jen o tom, co lyrický subjekt zažil na vlastní kůži, viděl, „na co si může sáhnout“. V řadě básní sbírky **Hlodavci hladovci** (1995) naprosto všední: nádraží, nástupiště, záchod mezi bufetem a pokladnami... I to, stejně jako nápadné vulgarismy²¹ (*zkurvený svět aj.*) způsobuje, že tato poezie působí autenticky, „dá se jí věřit“, takže čtenáři při prvním čtení snadno unikne, že jde zároveň o silně stylizovanou výpověď. Pozornost je natolik upřena k tomu, co se říká, že to, *jak* se to říká, ustupuje do pozadí. Ono *jak* je však pečlivě promyšleno: svědčí o tom jednotná litanická forma veršů v některých básních (verše začínající

²¹ Kopáč v citované studii píše, že Kasal „svojí zálibou v deskripci hnusu a rozkladu, v expresivním a vulgárním slovníku zřetelně vychází z naturalismu a dekadence, je tvůrcem ovlivněným halasovským zájmem o slovo, o veršovou zvukomalebnost, holanovským šifrovaným existenciálním skepticismem, stejně jako zjištěnou surrealistickou obrazností“. Tato charakteristika je sice přesná a snad i objevná v jednotlivých postřezích, svou překombinovaností však nedává o Kasalově poetice vposledku žádný smysluplný obraz (jedno z pravidel teorie informace praví, že „příliš mnoho informací rovná se nulová informace“) a navíc ve snaze postihnout předchůdce a vlivy neodhaluje specifika právě *Kasalovy* poezie.

předložkou *pro*: *pro zkorumpované úředníky a jejich sliny na bankovkách / pro krásnou ženu která strávila své mládí na zádech / pro její série kapavek / pro jednoho sochaře jeho Masaryky a Staliny...*) a zaměření se na detail, o kterém svědčí četné hříčky (*hudou nudou; z ker masa / masakry sakrovaly / omyly omyté časem; ležící lžíce / ubrusem ubrušovaná; zajíci jícný zvrací cín*); ty jsou zároveň důkazem promyšlení zvukové stránky veršů, bohatých na aliterace a asonance. Jak už bylo naznačeno, k fyzickému světu a ke světu všeho fyzického se tu odkazuje hojně a explicitně; zvláště významná je tato tendence u úvodní básně, která je patetickým „věnováním“ (*Toto jsou verše pro ...*) a zároveň prologem celé sbírky: *...pro muže z Německa který prohlásil / že tento svět je světem těl (...)* *Pro lékaře Josefa Vidím ho jako dnes / říká: „Láska je jenom kousek masa“*. Je tedy jasné, že pozornost bude upřena k „*ted’ a tady*“ – a také je jasné, že ono „*ted’ a tady*“ je pravým opakem nekonfliktní idyly.

Zlo je pateticky vyvoláno už v závěru první básně (*pro všechny kdo ve svých rukou nesou / tento krásně zkurvený svět / a pomáhají mu / přes všechny své dobré či špatné úmysly / do klateb papežů a slin velkozlodějů / do morů / a válek*), čímž se předznamenává téma celé sbírky. Zlo v nás, *sadismus* (četné scény mučení, ponižování apod.) – všechny tyto rysy připomínají gesto Ivana Diviše ve sbírce *Moje oči musely vidět*, stejného rodu jsou například i Divišovy a Kasalovy novotvary (jimiž se lyrický subjekt pokouší přece jen vyjádřit vyslovit zlo a ubohost, pro které už není slov; u Kasala: *je nikdošem a nicošem mnoha jmen, rypákujeme...*) – mimochodem Ivan Diviš je jeden ze jmenovaných v básnické *Poznámce* –, výrazně se však liší pozicí lyrického subjektu i poetikou. Zatímco Diviš se na sklonku života pokouší definitivně vyslovit a jaksi shrnout všechno zlo, které „*jeho oči musely vidět*“, a přes všechnu exaltovanost si od viděného zachovává odstup svědka, jenž stojí víceméně v pozadí, Kasal je plně vtažen do dění. Metaforicky řečeno, Kasal podává zprávu přímo z bojiště, v jehož středu zápasí, zatímco Diviš sleduje pomyslň boj zla sice emotivně, ale přece jen už z kopce opodál a zároveň rekapituluje minulé bitvy. Tomu odpovídá u Diviše oproštěný jazyk – tento posun vyniká zejména na pozadí jeho dřívější tvorby, bohaté na metafory a maximálně využívající celé škály dalších básnických prostředků a širě slovní zásoby – a naprosto jednotná forma. U Kasala je naopak zřejmá silná tendence k experimentování, střídání

kratších útvarů s delšími, někdy až litanickými, přepínání a oscilace mezi poezií a prózou (je tu i několik básní v próze), kontrast mezi sklonem ke krajnímu oproštění výrazu a ke zkoušení všech dostupných básnických prostředků od metafory (mnohdy jsou velmi nápadité, například *jsem pustý z vaší existence, odřezávám oběšence / ukoptěných zásad*) přes personifikaci (...) až po inverzi (*ztracenci nadějí svých*). Nutkání k mnohomluvnosti a mnohoslovnosti je vyjádřeno mimo jiné nápadnou frekvencí hodnotících adjektiv a adverbíí: *zírající nestoudně na mé nejplášší tajemství*).

Na rozdíl od Diviše lze přitom u Kasala postřehnout u popisů zla určité dekadentně masochistické gesto, viz například detailní popisy mučení krysy v *Hlodavci*. Tento prozaický text, parodující motivy z Babičky Boženy Němcové, ukazuje i na další rozdíl mezi oběma „svědky zla v nás“: Kasal se nedrží zdaleka tak důsledně skutečnosti jako Diviš. Nejde mu – nebo přinejmenším ne v první řadě – o to, podat alespoň do určité míry objektivní svědectví, proto u něj „dokumentární“ rovina, výrazná u Diviše, ustupuje do pozadí (ačkoli je také přítomná, jak o tom svědčí jmenování řady konkrétních žijících osob hned v několika básních, uvádění přesného času: *nedorozumění těchto slov / tohoto dne (24.1.1995) a okamžiku (20.20:01)*). Do popředí se naopak dostává zraňované, pohrdající a ostentativně zhnusené „já“ lyrického subjektu. Fascinuje ho zlo ve všech podobách, syrové zpodobnění reálné přítomnosti ve všech odstínech krutosti se zcela přirozeně prolíná s fantazijní rovinou, přesněji řečeno – přesahuje do ní a zabydluje se v ní. To je další rys, jímž se Kasalova poezie liší od Divišovy.

Diviš také nezůstává pouze „tady a teď“, jeho přesahy však mají odlišný ráz: prostřednictvím hyperbolizace se „já“ přenáší do vzdálených dob a míst, aby se tím jen stvrdilo a ještě víc „zobjektivizovalo“ jeho svědectví. U Kasala směřují přesahy dovnitř, do světa představ, výsledkem je tedy naopak zvýraznění subjektivního pohledu. S tím souvisí určitý rozporný moment, který prosvítá celou sbírkou: „já“ se zároveň řadí k nenapravitelnému davu „oni“ (tedy zároveň „my“), zároveň se z něj však vyděluje v romantickém (nebo – vzato z jiného úhlu – poněkud opožděně pubertálním, a tudíž nechtěně sebe-parodickým) kontrastu „já“ x „vy“, přičemž v ohnisku se ocitá ono neosobní a blíže nespecifikované „vy“, „vy všichni“: *Jak jste mi všichni odporní a směšní / a všechny vaše osudy bych nevyměnil / za jediný úšklebek morčecí tlamky / z bedničky*

v předsíni // Nezasloužíte si nic než klamat / zažívat a zlenivěle dlouze chcípat / Kolik vás tam ještě je? / Konec humanismu!

Pointu básně lze chápat jako stručné „programové prohlášení“, heslo, pod nějž se dá shmout směřování celé sbírky. Všechno – tedy všechno, co se týká člověka, protože právě člověk tu stojí v popředí zájmu – se jeví jako trapné, zoufalé, hnusné, ploché, odsouzeníhodné, nenávidí k „vy“ se střídá s nenávidí k sobě samému. O celkovém ladění sbírky výmluvně hovoří převažující a vracející se motivy *tmy, smrti, pastí, krve, popele, úzkosti (stojíme v kabátech pod nimiž jsme nazí / kde se vzájemně letmě ve tmě dotýkáme smradlavou čekárnou), močálů, odpadků, kanálu, myší, krys* (a dalších hlodavců)...

Člověk je viděn jako primitivní živočich (v básni *U rybníka* se pravidelně opakuje zvolání „Živočiši!“ a „Živočiši! Přátelé!“, připomínající Baudelairův výrok, v němž básník oslovuje pokryteckého čtenáře: „Můj bližní! Bratře!“), v centru jehož světa stojí sex, jídlo, jenž je „zapraženo“ a veškeré činnosti vykonává mechanicky, tedy vlastně nelidsky. I proto „konec humanismu“... Člověk se stává zvířetem a to zvířetem s negativními konotacemi: hlodavcem, který je tradičně považován za odporného, nízkého, nečistého – a nebezpečného. Na totální „zezvířecnění“ ukazuje i záliba v pojmenovávání a enumeraci částí těla (*Kams dala oči uši nos kozy / a ostatní svá zvířátka / kde je tvá srst a hadí mžurka / kdypak jsi umřela / že se pořád potkáváme / všude tvé vlasy chlupy a nehty / zavařené ve sladkém láku*), smyslů, orgánů („vnitřností“), často nějak poškozených, potřísněných nebo již odumřelých, zabitých, mrtvých.

Programové „strhávání masek“ a obracení naruby, deziluzivnost, sarkasmus a ironický výsměch se týkají i poezie: v básni *O poezii* je personifikována jako bytost, která sedí v idylické májové přírodě a usmívá se, protože právě hodila živá slova do pece, zaživa je pohřbila (a poté jsou detailně popisovány nejrůznější druhy mučení): ... *a v tom okamžiku jsem uvěřil / že opravdu chce / usednout u mých nohou / aby vyslechla moje pikle*. Poezie, tvorba je tedy vnímána jako něco, co působí utrpení, od čeho nepochází nic dobrého – právě naopak. To je zcela odlišný pohled ve srovnání s Divišem (poezie jako nutnost, jako způsob, jak podat svědectví, tedy dostát své povinnosti) a zcela protikladný například pojetí Jiřiny Haukové (poezie jako způsob, jak si uchovat sebe samu, poezie a vůbec umění jako podaná ruka a útěcha).

Ze světa plného hnusu a beznaděje se tak vyděluje jen – láska. I ta je viděna dvojnásobně (*kolikrát po tobě toužím až po křeče / a několikrát mě odpuzuješ až po červy*), je zároveň nevyhnutelně ubližováním druhému, a tudíž poznamenána pocitem viny (*A ty má lásko cupitáš jako poslední / kulhající trochu na obě oči nemá / a hořká jako sperma / drtivým neklidem ulamuješ sténavé stonky / svých zhasnutých dní a chvil / zato zuby vytloukáš skvělé blesky po obloze / několikrát že jsem ti ublížil*). Přesto je láska jediným – nebo jediným vyjádřeným – způsobem, jak se aspoň na chvíli vydělit z všeobecného (ne)lidského marasmu: *a já si tě prohlížím / Neznámou Úplnou Ryzí / a šeptám ti: / Na strany všechny na všechny / nasrán jsem / jenom ne na sebe / jenom ne na tebe...* Nad záměrně absolutně deziluzivní sbírkou se tak překvapivě vznáší gesto ryze romantické.

Velmi podobný charakter má i Kasalova předchozí sbírka **Vездеjšina** (1993) a stejné jsou i prostředky (novotvary, slovní hříčky – tendence k nim je ještě výraznější –; motivy *nicoty, tmy, nebytí, smrti, mučení, hmyzu, masa* a všeho tělesného včetně sexuálních motivů a vulgarismů, zvířecího světa, přizemnosti: *My ostatní nemluvnata / k tomu vesele tančíme / mezi kapkami jedu / a radostně se modlíme / k vezdejšímu žvanci*), jimiž se vyjadřují nihilistické, totálně negativní a negující postoje. Sbíрка, v níž se příznačně střídá první osoba singuláru i plurálu s druhou osobou singuláru, tak působí jako vyjádření bezmocné agrese ve smyslu „vím, že s tím vším nic nenadělám (ani nikdo jiný), tak alespoň řvu vzteky – s nadějí, že to někdo uslyší“. Objevuje se tu však náznak sebeironie, pohledu z výšky a zevně, nejen zevnitř (*Tak je mi blaze / že trošku žiju ještě / jako můj trošku národ: // trošku jsem si zamtlčel a pěsti pozatínal / trochu po bezmoci povlácel se / trochu do dlaní zanadával / trochu jednomyslně a kolaboroval / a trochu se za to pomstil / trochu na náměstí pateticky postál / trochu slovy prosmrádal / trochu do afér a senzací slastně frkal / trochu od všeho trošku / a teď koukám / že jsem trochu mrtev*) – a také naděje v podobě lásky, smysluplného partnerského vztahu. Ta je tu vyjádřena přímočařeji a vyslovena s větší silou a přesvědčivostí. Otevřeněji se tu také odkrývá přecitlivělost lyrického subjektu, zaklíněného do bezvýchodné, ubíjející stereotypní každodennosti, odehrávající se v obvyklých kulisách (jejichž banalita a vůbec banalita a absurdita celé takové existence je vyjádřena i explicitně), a jeho zranitelnost: *Celý den se na tebe třesu / jak rozklepaný sulc / (...) Tak se v tom přebírám / a jak čekám*

/ proměňuji se v solný sloup / homoli cukru cuc na špejli / a tak podobně // A než vezmeš za kliku / dávno rozteču v lepkavou kaši. Na rozdíl od sbírky Hlodavci hladovci se tu však syrově konkrétní střídá a prolíná s abstraktním, s reflexí povahy bytí v tomto – tak názorně předvedeném – světě. Ještě se tu tudíž zcela nerezignuje na snahu najít ve vši vezdejší absurditě nějaký náznak smyslu, ačkoli se nakonec vždycky znovu jeví jako marná: kráčíš / s tou směsí pýchy a lhostejnosti / po zprohýbané ploše mozaiky / která už přes tisíc let / vede svou při s časem / a netušíš // jak jsi svým osudem / do ní vpleten: jednou nohou / v prostoru tajemství nicoty: druhou / v lavině kamení / která deformující příběh / sune jej / neznámo kam. Přestože se tedy není možné dobrat smyslu ani účelu, existuje tu něco víc než ubohost vezdejšího: ono tajemství, které je naznačeným přesahem za ni a jež můžeme ve vzácných chvílích alespoň tušit, byť je více než nejisté a rozmlžené, a když se na něj pokusíme zaostřit pohled a přibrat do hry racionální uvažování, opřené o empirii „tohoto světa“, okamžitě se rozplývá a ztrácí.

Velmi podobné vyznění jako obě tyto sbírky, jen se zesíleným vyjádřením absurdity a beznaděje, má pozdější skladba **Jám** (1999), pozoruhodná spíše ze strukturálního hlediska – jednak tím, jak pracuje se strukturou, motivy a rytmem Máchova Máje²² (převrácení, při němž vznikne z máje jám, lze chápat i symbolicky: já i svět kolem mě jsou naruby, jiné, než by člověk předpokládal, a nemají smysl kromě krutě ironického), jednak prolínáním pásem několika postav a dalšími přesahy do oblasti prozaického vyprávění, využitím variačního principu atd.

V následující sbírce **Hladolet** (2000) se Kasal ocitá na hranici srozumitelnosti – i za ní. Jeho typická poetika se však vybroušením osvědčených prostředků stává paradoxně méně výraznou (a rozhodně méně překvapivou), slova jako by zřetěžením v jednotnou intonační linii, podtrženou rýmovaným veršem s tendencí k pravidelnosti, splývala a ztrácela význam: *Kde jsou tvé vlasy padající? / a kde tví promodralí utopenci? / na lesklé lžici či letí vzhůru na jepici? / kde jsou tví samci tuční i tenci? / a kde sekající chmurní ženci?.* Dříve účinné prostředky tu nabývají podoby poněkud únavného opakování; inklinace k sarkasmu a cynickému výsměchu však při své tezovitosti na některých místech sklouzává v parodii sebe sama. To platí zejména o říkankovitých

²² V tomto smyslu Jám analyzuje Málková (2001).

pasážích psaných čtyřstopým trochejem, tedy tradiční formou lidových písní a říkadel, a zakončených banálním rýmem: *Cukře mede soli vřede / škyte prde střevo jede / dutino a obří břicho / hlavně ať tu není ticho / rychle noste na stoly / ať to prázdno povolí. Jinde (zde jde, pravda, o parodickou „píseň srdce“): Hody prudy doproprudy / zas je večer z tebe rudý / hnusná jsi jak čtyři vepři / blbost tvoje už mě větrí / den ode dne prudiš lépe / na co šáhneš to je slepé / blázen leze z hlavy tvojí / chytá tě a taky dojí / keců vždycky nameleš / přitom je to samá lež / seber se a rychle běž... Silná společensky kritická a povytce osobní Kasalova poezie vyznívá v této podobě (druhá parodická „píseň srdce“ zní takto: *Dů a dů a dó / ty jsi hovado / hovado s hajzlem / zlem zlem se zlem / ty jsi najeden / protože jsi povýšen / tak nezdravíš dobrý den / myslíš jenom na svůj klid / a jak umíš sprostě klít...*) značně oslabeně, zploštěně a paradoxně – nekriticky.*

4.4.3. Jiří Dynka

Velmi svébytný způsob, jak vyjádřit absurditu „světa vezdejšího“, aniž by bylo nutné dopouštět se explicitního hodnocení a jakéhokoli přímého moralizování, si ve svých sbírkách hledá Jiří Dynka (* 1959). Jeho poezie je otevřeným a provokativně na odiv dávaným experimentem plným absurdity, nonsensu a ironie, který vyčerpává velkou část své energie na programové vzpírání se jakékoli interpretaci a ostentativní odpírání smyslu – ne však všechnu energii. Proto je také při bližším pohledu patrné, že nejde o samoučelné hříčky, jak se může zdát při prvním prolistování.

Zejména první sbírka **Minimální okolí mrazicího boxu** (1997) je experimentem nejen slovesným, ale také grafickým: u textů (stylizovaných spíše jako neosobní položky beze smyslu, působící, jako by je psal stroj, proto se vyhýbám označení „básně“) se výrazně dbá na odlišení písma, jeho proložení, použití verzálek a podobně. Důraz na formu je v ironickém kontrastu se záměrným vyprázdněním obsahu, a to vyprázdněním totálním. Novotvary s těžko dešifrovatelným smyslem (*Hlouň, Třebívlice, Modenmariah bechná, vodsloň*) se střídají s útržky slov i s pouhými shluky písmen, které tu stojí zástupně za cosi, co je stejně mechanické a bez obsahu (viz báseň *asymetrie grr!*, koncipovaná jako kalendář – aby nebylo mýlky, že jde o kalendář, má „schéma“ jednatřicet číslovaných položek –, v němž jsou jednotlivé dny a měsíce nahrazeny

„slovy“ *weeranuar, Uz*), takže na pojmenování vlastně vůbec nezáleží. Stejně mechanické a bezsmyslné jsou i veškeré činnosti, pokud se ve sbírce tu a tam objeví (příznačné je, že zmíněný kalendář se skládá převážně pouze z mechanického výčtu „dní“) – obvykle je vykonává stroj, přesněji řečeno přístroj, a to přístroj moderní, který je každodenní součástí našeho života (mixér). Odkrývá se tu v extrémní podobě mechaničnost a automaticnost, prázdnota a vyprázdněnost „našeho světa“, vnímaného jako chladný ne-smysl, který se ani nenabízí k pochopení. Na nesmyslnost a mechaničnost naší existence, jejíž čas promrháváme tím, že tupě „provádíme úkony“ (mezi které patří i sex, což zároveň symbolizuje, jak snadno a samozřejmé se i to nejosobnější stává neosobním, a tím pádem ne-lidským), ukazují i bezemyslná slova, která jsou tu použita jako samozřejmá. V tomto smyslu je příznačné, že texty výrazně (a parodicky) odkazují ke světu (bezduché a pouhé) spotřeby, mezi jehož nevýraznější zástupce a symboly patří reklamy a pornofilmy; nejvýmluvnější ilustrací je zřejmě vizuální skladba *new commerece new commerce new*. Pozornost je zaměřena na všechno, co je pokleslé, a na všechno, co se prodává.

Po formální stránce je velmi účinné využití principu variací a opakování včetně pouhého opakování celého verše či strofy bez jakýchkoli změn tam, kde bychom očekávali přinejmenším variování – k předpokládanému „dalšímu vývoji“ však nedochází, vše se jen tupě, mechanicky vrací, jako když se zasekne gramofonová deska nebo porouchá stroj (nelze si přitom nevzpomenout na schémata, jaká použil Vladimír Páral už roku 1966 v *Soukromé vichřici*). Pokud se něco změní, pak příznačně na povrchu (při doslovném opakování jsou slova například psána kurzívou), smysl zůstává nenalezen a v tomto zmechanizovaném prostředí se vlastně ani neočekává, že bude hledán, není tu pro něj kategorie, všechno funguje po spuštění příslušného programu samo – otázka po smyslu by pravděpodobně byla odbyta nechápavým Error. Velmi otevřené a přímé „nastavení zrcadla“, při vší ostentativní neosobnosti a bezesmyslnosti jde o velmi osobní vyjádření se a způsob „kritiky společnosti a civilizace“. Jako psané nějakým (porouchaným) strojem, který prostě jen mechanicky produkuje.

Variační princip Dynka používá a dále rozvíjí i v dalších sbírkách, zejména **wrong!** (1998) a **Líviový lenkový** (2000). Obě jsou výrazně experimentální, avšak

„technická“, „počítačová“ poezie (sbírka wrong! je provokativně a ironicky věnována Macintoshi, na němž autor píše, jak je ostatně uvedeno na přebalu), která leckdy působí dojmem, jako by slova byla za sebou řazena strojem (zde již spíše „jen“ necítím než nemyslím, protože jednotlivá slova jsou navzájem významově spjata, a přestože v řadě sbírek převládají spojení přídavných a podstatných jmen nebo vršení/chrlení adjektiv, běžně se objevují i celé věty, a dokonce souvětí), se střídá s „klasickými“ útvary, jako je popis, řazený ovšem do veršů. Příznačné je, že jde (u textů Plastová přepravka a Drtič polystyrénu ze sbírky wrong!) o popis velmi detailní, precizní, „vážně“ míněný – výsledkem je však nonsens, absurdně nepotřebná věc.

Touto rovinou se druhá i třetí Dynkova sbírka plně hlásí k tomu, co vyslovoval experiment Minimální okolí mrazicího boxu: naše činnosti, náš svět, celý náš život v současnosti je vyprázdněný, a tudíž beze smyslu, jde o mechanické produkování dalších a dalších forem, podob, činností, věcí – i my se stáváme jednou z věcí. Zatímco tedy u Kasala se člověk v moderní civilizaci stává pudovým zvířetem, a to zvířetem nízkým a špinavým, hlodavcem, u Dynky je chladnou, neživou, mechanicky fungující věcí. Odtud záliba v „umělých hmotách“ (vyjmenovávání chemických sloučenin, obvykle ve formě přídavného jména: *perchlóretylénový*), ironicky přesného udávání počtu, rozměrů a vzdáleností (obvykle v absurdním kontextu typu: *skákala jsem přes parkoviště v měřítku 1:1 kamkoliv! / vyšplhala jsem do koruny jabloně a co nevidím? / 22 poupat baculatě dřepělo vprostřed velkoměsta*; ve sbírce Líviovy lenkovy: *nesmím se přiblížit do vzdálenosti menší než 0,7 m od zadečku!*) a zdůrazňování umělosti, sahající až k vytváření „umělých národů“ (*Pampelišťané, Tulipáňanky, Hyacintanky*, ve třetí sbírce i *Polyamidanky, Polyuretanky*).

Nápadná frekvence adjektiv přitom může nabývat symbolické platnosti: přídavná jména jsou totiž obvykle odvozená od jiných slovních druhů, zejména od podstatných jmen – a svět, který se tu vnímateli předkládá, je také *odvozený*. Není v něm nic *podstatného*, je jenom hrou na něco, formou bez skutečného obsahu, který se kdysi kamsi vytratil. Zůstávají jen bezobsažné, ale o to barevnější a hlasitější výkřiky, čnějící v prostoru beze smyslu. Hromadění kvalitativních adjektiv, označujících barvy a barevné odstíny, je navíc příznačné pro náš současný, vizuálně orientovaný svět a pro „konzumaci

médii“; co na tom, že za všemi těmi mikronuancemi, jaké nabízejí adjektiva typu *magnóliový, šampaňský, lososový, broskvový*, těžko vystopovat nějaký obsah? Totéž platí o nesmyslných, „na hlavu postavených“ spojeních jako *magnóliové měsíčky, průzračné plastové křach!, textiliemi riskantními pubertáckými urvanými z řetězu havarovanými pobodanými pirátskými, na piniové rohovce pózuji anonymní aromatický arogantní – ANTILILIOVÝ.*

Je nasnadě, kde se všechna tato „umělost“ a absurdita bere: Dynka paroduje reklamy, které vnášejí do našich životů závoj barevné lži a předvádějí je jako tupě radostné opakování jednoduchých, mechanických činností (odtud možná ta posedlost cizími slovy, používanými pro efekt v reklamách; kumulováním cizích výrazů se navíc dokonale ilustruje bezobsažnost slov, která nás obklopují, „mlácení prázdné slámy“), ženské časopisy (na absurdně neženský a ne-lidský, uměle vytvořený „ženský svět“ se soustředí pozornost zejména ve sbírce *Líviový lenkový*) a vůbec média. Tím, že záměrně dovádí jejich jazyk do nepravděpodobných extrémů, ukazuje na jejich nesmyslnost, to jak nám „vymývají mozky“ a vedou nás k přizemnosti, ke konzumu – i menstruace, sex a plození se stává předmětem neosobní spotřeby. O tom svědčí také opakované motivy zasouvání a zabodávání, ať už jde o tampon – objevuje se opakovaně –, nebo třeba „jahodový banán“, či frekventovaný motiv koitu, takto označeného.

Vulgarita a zálibné setrvávání v nechutných detailech (motivы hlenu, kusů kůže, masa apod.) je spolu s perverzní, ne-lidskou, obvykle sadomasochistickou erotikou (nejvýrazněji v básni *Koitus J. D.*) dalším z výrazných rysů Dynkovy poetiky, prostoupené cynismem, sarkasmem a ironií (i osvěžující sebeironií, viz báseň *Tuba zubní pasty: Mačkám si rukou břicho. / Přitom vyplazují jazyk.*). Je prostředkem dovedení vyslovovaného ad absurdum, pracuje pro metodu šoku, který (snad) může způsobit zpětnou vazbu a vrátit nám-cizincům (mimo-zemšťanům, bytostem z jiného světa – proto všechny ty *Hyacintanky a Delviťanky* – který je však zároveň pořád paradoxně a bolestně „naším světem“) zase lidskou podobu. Že k tomu Dynka volí ty nejbrutálnější, nejvíce provokativní prostředky, však svědčí nejen o určitém exhibicionismu, ale i o tom, nakolik nadějně takový „návrat k lidství“ považuje.

Poněkud odlišnou poetiku mají texty sbírky **Sussex Superstar** (2002), které představují doslova mílový krok od programové nesrozumitelnosti autorovy prvotiny. Přes stále přítomnou provokativnost, ironii (a sebeironii!), cynismus, perverzní sexuální motivy a další typické rysy Dynkovy tvorby je tu zřejmý příklon k „tradiční“ poezii a to poezii milostné, a dokonce k přírodní lyrice – nebo aspoň její opatrné obcházení a experimentování s ní, včetně ohledávání tak tradičních prostředků, jako je zvukomalba: *Souboj ptáků (např. kosů) / souboje sedmikrásek / pod sakurovým stromem*. Ať už je míra ironie větší, nebo menší (ne všechny texty dávají v tomhle smyslu stejně jednoznačnou náповědu, navíc hodnocení v kontextu dřívější autorovy tvorby by bylo zřejmě jiné než bez jeho znalosti), na povrch poprvé zřetelně vystupuje citovost (*Nehrozí sněženkám v únoru / smrt? / Kolika asi nalezneme po zimě / ulit / zmrzlých hlemýžďů?*), přestože zejména milostné motivy jsou nezřídka vzápětí převraceny naruby a vystupňovány do absurdních a leckdy nechutných fyzických detailů, podobně jako v předchozích sbírkách. Zde však lze za tímto postupem vystopovat, že jde o „silácké gesto“ vycházející ze strachu (z emocí, ze vztahu a případného zklamání a deziluze) a pramenící z přecitlivělosti lyrického subjektu, která ani není nijak zvlášť maskována a jednou dokonce explicitně vyslovena. Jde o báseň **Děloha**, která je příznačná svou tematikou – touha po návratu do matčina lůna, tedy do bezpečí a dobře známého, útěšného prostředí se ve sbírce vynořuje několikrát (mimo jiné ve verši *mimo dělohu knokautován*, který se táhne jako červená nit titulní básní **Sussex Superstar**) a je symbolickým vyslovením stesku „po jiném světě“, jehož vyjádřením je svým způsobem celá Dynkova provokativní a experimentální poezie: *Pod pokožkou / embryonální / vzpomínky vnitřnosti / chvějivé chránící se / ve stěnách svalstva / ó slasti odizolovanosti! / zpět zpět / před dětství / před zranění / do dělohy / úsvitu úsměvu / v nenarození / v nitroděložní / úsvit úsměvu. / Plodové pleti / mé přecitlivělosti / ze zoufalství zranitelnosti / mé démantové distance!*

4.5. V bizarní krajině slov

4.5.1. Alena Nádvořníková

Poezie Aleny Nádvořníkové, která se od roku 1972 účastní aktivit Surrealistické skupiny a je mimo jiné autorkou dějin českého surrealismu (kniha *K surrealismu*, 1998), bývá

a právem označována za inspirovanou surrealismem²³. Při otevření libovolné její sbírky však na příjemce textu čeká experimentování velmi cudné, které se děje jakoby mimochodem a naprosto samozřejmě. Není tu téměř nic provokativního, násilného, žádné ostré přechody a kontrasty – navzdory tomu, že se výbor ze šesti jejích sbírek jmenuje **Anebo ne**, takže v titulu zaznívá „ano“, „ne“ i „nebo“. Všechno plyne harmonicky, přirozeně, chtělo by se říct – velmi lidsky, ve smyslu humánně a humanisticky. Když žert, pak jemný a oduševnělý, když smutek, pak tlumený. To všechno lze jistě považovat za atributy takzvané ženské poezie²⁴, ovšem právě nejvýraznější rysy jí připisované (citovost, citlivost až přecitlivělost, jemnost, sklon k deminutivům....) bývají velmi často výrazně zastoupeny paradoxně u mužů-spisovatelů a u žen naopak (často záměrně) potlačeny, takže tato označení (ženská versus mužská poezie) v této práci nebudou používat, protože je nepovažuji za účinné nástroje, ale spíše za matoucí, příliš vágní a v konečném důsledku zastírající to podstatné²⁵.

Poetika této básnířky, která se podobně jako Viola Fischerová začala intenzivněji věnovat básnické tvorbě až počátkem devadesátých let²⁶, tedy ve zralém věku (* 1942), je svébytná i tím, že je tu čistý, intelektuální tón ve vzácném souladu s citovým, pocitovým

²³ V čem je její tvorba specifická a čím se vymyká tradiční představě o surrealistické poezii, dobře vystihuje Kopáč (2005, s. 85-89). Podle něj se poetika Aleny Nádvorníkové „vzdaluje od effenbergerovských, většinou výpravných a vždy ironicky zahrocených ‚útěků od skutečnosti‘, stále příznačných pro soudobý český surrealismus, a obloukem se navrácí k výchozím principům a postupům bretonovsko-soupaultovského automatického psaní, tedy k více statickým než dějovým verbálním setkáním a obrazovým nakupeninám; zároveň ale básnířka přejímá a osobitě přetváří lekce od moderních českých básníků – Františka Halase s jeho zaujetím pro veršovou zvukomalebnost a textový rytmus, významově labyrintického Vladimíra Holana a poetisticky asociativního Vítězslava Nezvala.“ Právě poetistická asociativnost a hravost je podle mě pro Nádvorníkovou příznačná.

²⁴ Z tohoto hlediska se současnou poezií zabývá například Chocholatý (2005).

²⁵ Jak řekla básnířka Kateřina Rudčenkova v rozhovoru s Ondřejem Horákem (2002) pro Tvar: „Já to nechci vidět rozdělené, psaní je především zpráva o existenci, jak o existenci muže, tak ženy. Samozřejmě že se do toho dostává to, že žena je svým údělem směřovaná víc k citové oblasti, a tak v tom psaní může být víc bolístkaření, ucancanýho žvanění. Ale toho se stejně dobře může dopustit i muž.“

²⁶ Nádvorníková o počátcích své básnické tvorby a o pramenech své tvůrčí metody hovoří takto: „Pokud jde o básně, psala jsem je sporadicky už dříve, ale zanedbatelného významu, s výjimkou krasobásní z let 1964 až 1967, v nichž je na jednom listu papíru propojený psaný text s podobně ‚psanou‘ kresbou. Dostala jsem se k tomu v Paříži, pokud se pamatují, byla to tak trochu vzpomínka na Appolinaira. Samostatnou poezii, hodnou toho jména, jsem začala psát v roce 1992. Stávalo se tak při jízdě vlakem z Prahy do Olomouce, kam jsem v roce 1991 nastoupila na znovuobnovenou katedru dějin umění Filozofické fakulty. Tyto vlakové básně, tedy automatické texty psané do rytmu vlaku, vyznačují počátek intenzivní a vzrušující básnické činnosti... Jako by tu metamorfovalo všechno, co jsem kdy prožila a prožila, viděla a přečetla, aniž jde samozřejmě o básně-dojmy, o básně-reminiscence, poezii učenou či pouze básně-sny, byť jsou zde také.“ Citováno podle Kopáče (2005, s. 85-89).

a náladovým. Možná právě tahle kombinace, připomínající trochu poezii Jiřího Golda, dává poetice Aleny Nádvorníkové onu křehkost, nepostižitelnost a zároveň dráždivou lákavost, která pobízí k tomu, rozplétat opatrně všechny ty haluze slov a zvuků, mnohdy nepoddajné, a sledovat ji jako tichou pěšinu, o které předem tušíme, že končí v prázdnu.

Avšak prázdno, to je i volnost – a jsou to i prázdniny, které nese v titulu jedna ze sbírek (**Vzpomínky na prázdniny**, 1997). Ony prázdniny nejsou žádné konkrétní, odehrávající se v jistém čase a místě, a přesto celou sbírkou prosvítá nostalgie, touha po něčem, co jsme ani nikdy neměli, ani nikdy neztratili. Tím, stejně jako celkovou atmosférou, připomínají Vzpomínky na prázdniny poezii Violy Fischerové. Ale ve srovnání s její pevně ukotvenou poezií, která má místy až dokumentární rysy, si Nádvorníková ponechává mnohem větší prostor ke snění a ke hře. To se ve výrazové rovině projevuje četnými asonancemi, zvukomalbou (*daleko za luby; diví psi spí; zpoza zkázy ubledlé hvězdy zejí; oharky s Ohří, Temží, Mží?*) a slovními hříčkami, které však nejsou postaveny na efekt. Jsou stopou po úsilí dobrat se podstaty toho, co dané slovo říká, podívat se do pomyslné země za zrcadlem, kde už není všechno pravda (a my, racionální bytosti, si to dobře uvědomujeme), ale zároveň je tam pravda něco jiného, platí tam jiná pravidla – pravidla hry: *Jistě, cesta povídlím / se může jevit obtížná, zvlášť / jde-li napříč.*

Hravost, tento atribut mladosti (při vší nostalgii a vztahování se k minulým nebo nepřítomným světům a okamžikům), a humor ostatně prostupují celou sbírku. Díky tomu se i při občasně „ztížené možnosti porozumění“, způsobené složitou stavbou veršů a uzavíráním „podivuhodných přátelství“ mezi slovy významově vzdálenými celé galaxie (*V tom dušezpytném reji / lze zesnout nejvýpravněji; všude v okolí napadly vlivy; v náručí zahalenou sovu; když táhnou na výsosti / kosmická vejce stížená krachem*), nejví poezie Nádvorníkové jako chladný experiment pro experiment a rozhodně nepůsobí akademicky a vypreparovaně.

Ozvěnovitost (je i výslovně reflektována: *Hezká mánie je echolálie*), motivy paměti (*zevnitř se něco k pouštím přemísťuje / a zapisuje v paměť, celou prozářenou*), snů (jedna z básní se jmenuje příznačně *Sny uprostřed prázdnin*), zasněnosti a představ odkazují do dávných časů a vůbec vzdálených dob a míst (*Vláčným černým krémem /*

(spadlým s prstů Peloponésu?) / staří Kréťané své krásné / automatické kresby kreslí; bájně a mytické motivy *Atlantidy, hory Atlasu*) a nostalgicky evokují uplývání (*Za vodou duní jablka / někdejších dní / zaniklých vůní...*). Přítomné a existující se přitom organicky a zcela přirozeně prolíná s nepřítomným, vysněným, představovaným: *Věřím jen zrána, kdy / přísliby vážnou nejnadějněji / zpola ještě plny / snové práce*. Hře představ odpovídá moment hry, zapracovaný do struktury básní, ať už je to hra s rytmem, skrytými rýmy, významem slov, kontextem, nebo slovosledem – četné inverze připomínající obrozenké básně, v jednom z textů výslovně zmíněné; stejného rázu jsou erbenovské tvary *dnové, v poloutmě*.

V další sbírce **Kompoty noci, krystaly dne** (1999) je patrná větší strohost a stručnost, slova se tu dostávají až na dřev a básně dostávají podobu nepoddajných minimalistických, často kakofonických celků, jejichž smysl lze spíš vytušit a nechat rozeznít v asociacích než přesně definovat: *Zadního zabil / svrchního umístil / vůkol. / Nepři se / a vůli odhmotňuj / vsedě. Napříč / břevnem. / A nechej / odstát*. Toto zadržávání, zvýrazněné četnými přesahy, je však vyváжено tím, že autorka častěji sahá ke slovním hříčkám (*V hodině zášti / kdo / smilně se / smiluje?*), sahajícím až k nonsensu a dadaistické hravosti (*Tristní, ekumenický, s epoletami. / Na nich eukalyptus.*), a pracuje s ironií i sebeironií (*V noci si naříd' / hodinky / a vyhod' je pěkně / z okna; a spadneš-li do vulkánu / zítra je taky den; V křovinách předou / „báseň / a / pravda“ / Je blahovlnná, dunivá, / strašná / furt břeží*).

Výrazněji než v předchozí sbírce vystupuje do popředí zvuková stránka; verše skřípou jako písek mezi zuby (hromadění slov se sykavkami a s „ř“) a jsou nejčastěji jedno- až trojslovné, což signalizuje, že je pozornost soustředěna právě spíše k jednotlivým slovům s jejich zvukem a možnými významy a konotacemi než rozmývajícimu se k celku verše. Když se, spíše vzácně, objeví náznak příběhu, má ve své absurditě povahu snu, jak ho zpracovávají surrealisté: *Žijeme tu všechny tři, dospělé / s maminkou. Přichází sestřenice / a přináší nám kompoty. V noci! / Otvírám zipem / nový televizor, je to cestovní taška / kterou už dlouho hledám. / Maminka se mě ptá, bude-li se muset vdávat; Vidím napůl svlečenou osobu, je to / starší hlasatelka. Uprostřed dřevařství / a spí! Nějaký muž postupně zhasíná / utíkám po horizontu a připravuji /*

zával. Už teď je tu horko. Sbírkou prostupují motivy *pozdní doby, zpoždění, čekání, loučení, mávání, odchodu, tmy, stesku, spánku, kolejí (vlak, tramvaj, zastávka), pouti, cesty* někam (obvykle za neznámým nebo absurdním cílem) – a přesto, i přes převahu sloves v určitém tvaru, básně působí staticky, jako by zaznamenávaly momenty utkvění, zkamenění v neurčitém *deja vu*. Krajiny tu nejsou skutečnými krajinami, činnosti činnostmi a pozorované vně se prolíná s pozorovaným uvnitř, ve vlastní představivosti, snech, pocitech. Přes veškerou výrazovou strohost a úpornou snahu přesně postihnout nepostižitelné jde tedy o velmi niternou, svým způsobem intimní poezii.

Tato tendence k pouhému zaznamenávání, konstatování bez hodnotícího aspektu, i když jde o ty nejniternější prožitky (*Nevzpomínám si, zmatky / odtáhli, shluk trubců / vydry v kožichu / horniny, píci vidím. / Vyvanula, láska?*) se výrazně projevuje ve sbírce **Děje** (2001). Ta je výrazově poddajnější, srozumitelnější než ta předchozí a mnohem více se tu uplatňuje tendence zaznamenávat v podobě minimalistických črt příběhy nebo jejich útržky. Tato tendence „předvádět viděné“ (i cítěné a tušené), ukázat to bez dalšího komentáře jako zboží na pouti, spolu se zálibou v imperativech a zvoláních činí z Nádvorníkové jakousi vyvolavačku, která svým pohledem osvětlí určitou část scény, ukáže na ni a pak pokračuje dál. Ony výjevy, v nichž se předměty (konkrétní i abstraktní) věcně kladou vedle sebe, odděleny jen čárkou (*chyba lávky, lásky; proč ne krajka, krajta?*), se přitom odehrávají v mnoha časových i prostorových rovinách, jako by šla napříč časem a dějinami (*děje...*). Nádvorníková ovládá umění vypočítat báseň na milimetr, a přitom se vyhnout chladné akademičnosti.

Vibrování uvnitř smyslu slov a mezi jednotlivými významy téhož slova nebo mezi zvukovou podobností pojmů významově zcela různorodých může být součástí hry, která odkrývá, že slova lze zaměnit, nejsou taková, jaká se zdají – a stejně tak je to s „ději“ (už název sbírky ukazuje na „reportážnost“, na pozorovatelskou pozici lyrického subjektu). Někdy se tu hromadí věci a děje, ale není to nenasytné kupení bizarností pro efekt, na to je tato poezie příliš intelektuální, střídá a účelová. I přes bohatost a barevnost mozaiky, kterou jednotlivé „děje“ představují, se tu nesměřuje do šířky, ale do hloubky – proto se báseň obvykle „přerušuje“ daleko před vyčerpáním všech aspektů. Řada jich tak zůstává pod povrchem, a právě ty působí jako katalyzátor pro vnímatelovu fantazii.

V tom také spočívá síla této poezie – nikdy se nezůstává na povrchu, vždycky jde dál, „přes“ a „za“ (v tomto se poetika Nádvorníkové podobá Goldově, přestože je mnohem víc pozorovatelská a převládají v ní konkrétní, *věci*, zatímco u Golda jsou to abstrakta). Jak konstatuje Jan Šulc v doslovu ke sbírce *Děje*, Nádvorníková ve své poezii těší z „různosti nálad, obrazů, zvuků, rytmů,“ její básně jsou „otevřené do všech stran (...). Slova zde často stojí sama za sebe, odkazují ‚jen‘ ke své kráse a půvabu, nikoli k dalším na ně léty nabaleným významům.“ Nádvorníková tu méně tu šifruje a skrývá a naopak více ukazuje – převládá otevřenost a pohyb ven, nikoli dovnitř.

Pokud je poetika Fischerové země s její pevností a bolestí a s jejími vizuálně patrnými, neodvratnými proměnami, je poezie Nádvorníkové (nejvýrazněji ve sbírce *Vzpomínky na prázdniny*, ale i v *Dějích a jinde*) vzduch s jeho plynutím, nezachytitelností, průsvitností – a samozřejmostí. Dýchá se tu každým slovem, každým zvukem, jako se dechem mění vzduch, přetváří se tu slovem skutečnost, takže vzniká skutečnost jiná, odlišná od reálné, tedy viděné a hmatatelné, a přece svým způsobem mnohem skutečnější, protože ztvárněná tak, jak – proměněná a pokaždé jinak přetvořená – prochází naší myslí, srdcem i osudem. V tomto smyslu je poezie Nádvorníkové skutečně nad-reálná, v tom nejčistším a nejpoctivějším smyslu.

4.6. (Ne zcela) intimní vzpomínky

4.6.1. Viola Fischerová

Poezie vzpomínek, která nese pečeť individuálního osudu a chce vypovídat především o něm – a tím zároveň o kořenech, z nichž vyrůstal a vyrůstá, a o jeho souputnících, kteří se podíleli na jeho utváření –, je výrazně obsažena ve sbírkách Violy Fischerové (zejména *Babí hodina*, 1995 a *Odrostlá blízkost*, která obsahuje básně z let 1992–1994 a vyšla roku 1996). I bez znalosti životopisných dat básnířky není pro čtenáře nesnadné orientovat se: přes tendenci k zámlkovosti a nedořečenosti působí tato poezie dojmem minimální stylizace a velké otevřenosti, neboť tu vcházíme do času, ve kterém už spadly masky a bylo by obelháváním sebe sama i plýtváním časem, který ještě zbývá, snažit se je znovu nasadit (tato tendence je patrná zejména ve sbírce *Babí hodina*).

Lyrický subjekt, který tu promlouvá v první osobě singuláru, ve svém poklidném monologu několikrát reflektuje svůj věk, ohlíží se za dobou mládí, vzpomíná: na tragicky ukončené manželství (reflektovány jsou šťastné i beznadějné okamžiky), na své někdejší podoby (holčička, ať už holčička-kamarádka nebo holčička-dcera své matky, dívka, v níž se lyrický subjekt poznává na ulici, zatímco se promlouvající stároucí žena mezitím stala „neviditelnou“), v nichž se chvílemi poznává, takže jsou, byť neviditelné (starší žena versus dychtivá holčička), stále přítomny, na něž však jindy hledí jako na dávno spadlé masky jakési cizí bytosti. Příznačné je, že se tu mnohem častěji než na muže vzpomíná na ženy: na matku, na dětské kamarádky i přítelkyně z dospívání a dospělosti, na sebe samu v minulosti... osudy druhých se tu stávají zároveň osudem lyrického subjektu, prostupují jím, někdy s ním splývají, jinde s ním kontrastují anebo se z něj vlivem vnějších okolností na některém místě vytrácejí a dál si jako podzemní řeky žijí svůj neviděný osud – vždycky mu však nevědomky, ale zcela přirozeně nastavují zrcadlo. Mnoho osob, zejména právě ženských, je v básních přímo jmenováno, a to i příjmením, nebo jsou jim jednotlivé básně věnovány (to platí zejména o sbírce *Odrostlá blízkost*). Povaha této poezie jako „svědectví o jednom osudu“ je tak ještě zdůrazněna a dostává místy až téměř dokumentární ráz. Při snaze vyslovit jedinečný, individuální osud je také samozřejmá nutnost „jmenovat bezejmenné“, které se podílely na jeho formování, byly mu přítomné. Jmenování dětských kamarádek, například v básni věnované „Aleně Ivě Lei“, tudíž naprosto není samoučelnou dekorací, a nijak nesejde na tom, zda jsou to jména skutečná, nebo pozměněná či smyšlená.

U Fischerové, jejíž pozdní poezie je víceméně její poezií jedinou (až na několik básní z nevydané sbírky **Propadání**, 1957, psaných v padesátých letech a částečně publikovaných ve sbírce **Jak pápěří**, 1995), je vlastně přítomno mnohem víc *vzpomínání* než konkrétních *vzpomínek*. Za atributy vzpomínání, tedy návratů do minulosti a jejího prolínání s přítomností při nostalgickém vědomí pomíjivosti času a lidského života, lze totiž pokládat širokou škálu prostředků, počínaje lexikálními (zejména příslovce a příslovečná určení času typu *naposled*, *poprvé*, *po léta*) přes explicitní tematizaci vzpomínání a vůbec přivolávání minulého (*ta co se vrací / odkud jen utíkala; z dálky přišly pohovořit / holky kamarádky; nevěřila bych / když mi vyprávíš / co bylo před léty;*

A pořád se za mnou táhnou / sražené do řady domy / v kterých jsme byli kdysi / ty a já), ozvěnové opakování slov, která se vytrácejí do ticha (*sebe poprvé / sebe podruhé / sebe potřetí*) a konče pozicí lyrického subjektu v čase. Ten se volně pohybuje mezi „ted“, velmi neiluzívně pojatým (jedinou jistou, a nepříliš vzdálenou budoucností je smrt; ostatně jedním z dominantních motivů sbírky Babí hodina je právě reflexe stárí a to stárí a stárnutí ženského), a „tenkrát“ (je tu mnoho „tenkrát“, bodů umístěných do různě vzdálené minulosti), přičemž každé „ted“ je zároveň poznamenáno a přirozeně utvářeno vrstvou tisíců implicitně přítomných „tenkrát“. Individuální osud se tak – z víceméně klidných, vyrovnaných pozic – znovu přehlíží a vlastně rekapituluje, a děje se to s takovou samozřejmostí, že není vůbec třeba sahat k patosu nebo jednoznačné doslovnosti, přestože některé básně jsou bohaté na velmi konkrétní detaily.

Vzpomínkové ladění je podtrženo i tím, že řada motivů volně prostupuje několika sbírkami – jako když se vzpomínající vrací do minulosti, snaží se postupně si vybavit minulé děje a v různých momentech se mu několikrát vybaví tatáž událost, tatáž slova, která se mu jednou provždy vryla do paměti. (Tatáž tendence je patrná i v pozdních sbírkách Ivana Diviše a nezřídka najdeme tatáž slova – a zejména citáty přímé řeči jiných osob, blízkých lyrickému subjektu – i v jeho Teorii spolehlivosti, jejíž texty vznikaly po čtyřicet? let.) U Fischerové se – stejně jako u Diviše, avšak v jiných případech a z jiných důvodů – vzpomíná i na to, co sám lyrický subjekt zažít nemohl, takže vzpomínka někdy splývá s fantazijní představou, která je však nikoli plodem volně proudící imaginace, ale zkušenosti, protože osudy (zde osudy žen) jsou si podobné až k zaměnitelnosti. Tak tomu je, když se v básni objeví matka lyrického subjektu jako mladá, dosud bezdětná dívka: „*Jen kam / to tam mám jít / do té tmy / kde mezi hvězdami krouží / a tančí má dívčí / matka // ta útloboká polopanna / s liščíma očima // Ještě mě nechce ještě / mě nemá ještě se odvrací / a hledí jinam*“. Mladá dívka se nejen v této básni stává mýtem, něčím nedosažitelným, na druhé straně však stále skrytým i uvnitř zralé ženy, již zradila její podoba. Tento moment se variuje v řadě básní, ať už z nich promlouvá lyrický subjekt v první osobě, nebo se hovoří o jeho souputnicích. A právě tudy vede cesta k ryze ženskému přes obecně lidské. Individuální (ženské) osudy tak totiž znovu splývají v jediný nadosobní lidský úděl, který trvá i přes konečnost individuální existence.

Zcela jiný typ „vzpomínkové poezie“, tedy poezie, v níž hraje významnou (nikoli však jedinou!) roli tematika osobních vzpomínek²⁷, představuje tvorba **Víta Slívy**, zejména ve sbírce **Tanec v pochované base** (1998). Celá je „monograficky“ věnována památce básníkova otce. Ve Slívově sbírce je zároveň výrazně zpracována tematika života na venkově; ten se však ani neproměňuje v hluboký a mnohovýznamový symbol jako u Šiktance, ani není viděn jaksi artistně a odtažitě, jako pozorovaný objekt (této podoby obvykle nabývá u Borkovce, zejména od jeho druhé sbírky). Venkov je pro Slívu zcela samozřejmým prostředím, nebývá sám o sobě tematizován, ale je vnímán jako přirozené pozadí, kulisy, které jsou nasvíceny (jen) natolik, aby pracovaly pro potřeby „hry“, jejíž jednotlivá dějství představují ve sbírce **Tanec v pochované base** různé roviny a časové linie velmi konkrétních a intimních vzpomínek na otce.

4.7. Krajiny za zrcadlem lásky

4.7.1. Kateřina Rudčenková

Určující momenty poetiky Kateřiny Rudčenkové dobře vystihuje název její třetí básnické sbírky **Popel a slast** (2004). Popel, to je symbol nicoty, smrti²⁸, proměny živého v mrtvé, bezmocné a bezbranné, symbol uplývání a marnosti. A slast, to je tělo, pomíjivé, bolestně přítomné, zraňující a zraňované, ale vždycky znova se hlásící o své slovo, tělo prvotnější a silnější než psýché a všechno netělesné, tělo jako prvotní impuls, jako nástroj lásky a jejím prostřednictvím jako moment a zraňující místo sebepoznávání a neustálého ztrácení sebe sama. Popel a slast, tedy smrt a láska – takto archetypální témata jsou hybnou pákou této hypersenzitivní, a přece svým způsobem chladné poezie.

U Rudčenkové není nic spontánního, bezprostředního: všude je patrná snaha, někdy až úporná, po pojmenování, tedy odstupu, utřídění a urovnání, záměrného zklidnění a racionalizace: *Začteš se, budeš se zaobírat věcmi, / abys nemyslela na sebe.*

²⁷ Tuto rovinu Slívovy poezie akcentuje i Trávníček (2003) v recenzi na sbírku *Bubnování na sudy*; článek nese příznačný název *Vzpomínka*, která se stává modlitbou: „Hledali-li bychom nejnítěnější zdroje, o jejichž soulad básník ve své sbírce usiluje, pak by jimi zřejmě byly vzpomínka a modlitba. Vzpomínka představuje u Slívy citovou revizi všeho toho, co už není; je to minulost, která už nebude nikdy ‚naše‘. A modlitbou u Slívy přeskakujeme kruh naší přítomnosti – ven i vzhůru. (...) Pramen Slívovy básnické řeky počíná ve vzpomínce a ústím stejné řeky je Bůh.“

²⁸ Podoby a proměny tohoto motivu v poezii Kateřiny Rudčenkové a dalších současných básníků (Krchovského, Karla Jana Čapka, Michala Čapka a Miloše Doležala) analyzuje Wiendl (2002).

Emočně nabitě momenty, především erotického ladění, které jsou prvotním inspiračním činitelem jak ve sbírce **Není nutné, abyste mě navštěvoval** (2001), tak v souboru *Popel a slast*, jsou okamžitě prosévány sítí racionality – jen to, co na něm zůstane, má právo vypovídat, přeměnit se ve slovo a pak jím svědčit. Odtud dojem útržkovitosti, zámlkovitosti a neosobnosti. V lexikální a syntaktické rovině odpovídá tomuto zaměření jednak pasivum a sklon ke knižnímu až archaickému vyjadřování, jako je genitiv záporový, jednak kladení odpozorovaných jevů vedle sebe, tedy rezignace na jejich hierarchizaci: *Zejména teplé noci s okny dokořán / jsou naplněny výkřiky a vzlyky. // Skrz korunu není vidět příchozích. / Tenhle rok tady končí.* Rudčenkova používá archaické a knižní výrazy a vazby (*má-li, neb, i vejde*), přechodníky (*šilejíc*) a participia (*vklesnutí*), za prostředek archaizace lze považovat i inverzi (*třpyt jeho srsti olysálé; některé z očí prozřely žhavě*). I takto se zdůrazňuje stvořenost, „umělost“ této poezie, která je opakem bezprostředního záznamu.

Za touto snahou o racionalitu a odstup však prosvítá silně intuitivní vnímání skutečnosti. Jemnost až éteričnost instinktivních postřehů se pak střídá s hystericky vypjatým, naléhavým vyjádřením, v nichž je citlivost (a intuice!) vybroušená na samou hranu, až na hranici bolestivosti: *Ta snaha prohloubit se jinam / ten zvuk vysvlékání / ze slov; Někteří z těch kdo odcházejí / se přišli rozloučit / Srdce je sužováno nepřeborným běsem / ačkoli vykostěné.* Příznačné je přitom vyvanutí do prázdna a rezignace, vyplývající z návratu do racionální roviny. Unikání, vyprázdňenost, skepsi, pocit či vědomí marnosti, prostupující celou sbírkou *Není nutné, abyste mě navštěvoval* (2001), dobře vyjadřují například tyto verše: *Těším se na spánek / jako by bylo možné jím vycouvat / ze života // Večer je vyhrazen ženám / Přimknout se těsně, dusivě // Ještě to vydrž, slibují / jako by bylo na co čekat.* Právě neustálá nervní oscilace mezi aktivním a pasivním, emocionálním a racionálním je jedním z nejvýraznějších a nejzajímavějších rysů této senzitivní a vnitřně dynamické poezie. Metaforicky řečeno, připomíná zamrzlou vodní plochu: pod vrstvou ledu se odehrává intenzivní dění, všední až k banálnosti i tajemné, uchopitelné jen intuicí, konečky prstů (povrchové státnosti tedy odpovídá hloubková dynamičnost).

Toto těžko uchopitelné, „další“ dění přesahuje rámec zobrazeného – a je tím, k čemu tato poezie směřuje nakonec především. Tady lze pozorovat první styčné body s poetikou jiných výrazných současných autorů: s Borkovcem spíná Rudčenkova pozorovatelský talent a častá tematizace prostorového uspořádání, zejména uzavřených místností (pokoj, ložnice), které, ač důvěrně známé, se bez varování mění na cizí, chladné kulisy, přihlížející momentům odcizení mezi partnery, z nichž se (u Rudčenkové) pro tuto chvíli staly jen „nástroje vášně“: *Vklesnutí nejtemnějším koutem těla, / abychom zapomněli. / A znovu trestání hltavým pohybem / trýzně, jež zírání zevnitř, / šílejíc. // Každý stah krve je málo. / Žádný ze stěn není dost výstižný, / dost dravý. // Stále se to vrací / jako hlas vězňích hodin, / tak pravidelný, / tolik prudký.* (báseň *Podvečer*) Jak je patrné, Rudčenkova se na rozdíl od jmenovaného básníka nespokojuje s konstatováním různých konstelací kulis, její poezie netíhne jako Borkovcova k ornamentálnosti a harmoničnosti, naopak se zaměřuje na chvíle disharmonie, v nichž v dokonale seřízeném stroji najednou cosi drhne – a v dříve hladké stěně se vytvoří (bolestné, ale hlavně zajímavé a vlastně přitažlivé) praskliny a průzory jinam, dál, za původní horizont. Tímto směřováním k přesahu se poezie Rudčenkové přibližuje Hruškové, s níž ji spojuje silný erotický akcent. Nejde tu však o citlivé mapování partnerství, ale spíše do značné míry odosobněné erotiky, fyzická. Rozdílná je také dynamika pozorovaného dění: zatímco u Hrušky hrají klíčovou úlohu „momenty utkvění“, u Rudčenkové všechno plyne, vytrácí se, pohybuje, byť pod povrchem. Vztah mezi mužem a ženou, který Hruška reflektuje jako – podivně, nepravděpodobně, ale přece jen – věčný (zejména ve sbírce *Vždycky se ty dveře zavíraly*), má u této básnířky nádech pomíjivého a vlastně už teď, před očima a pod prsty pomíjejícího. Týž inspirační zdroj tedy nabývá zcela odlišných podob.

Celou sbírku *Není nutné, abyste mě navštěvoval* vůbec postupuje pocit marnosti, vyprázdňenosti, mechanického přebývání místo skutečné, plné existence (s níž je současný bezútěšný stav implicitně konfrontován). Lyrický subjekt však zůstává sám u sebe a sám se sebou, jakoby v sobě zakletý, strnulý – nevztahuje se tudíž k žádnému „vy“ nebo „oni“, jak se děje u básníků divišovské linie. Pocit smutku a únavy vyplývající z prázdnoty, neosobnosti a „nepoznávání sama sebe“ v sobě ani v druhých, mechanicky potkávaných v krajině města, dobře vyjadřují básně *Na způsob* a *Ponurý ksicht*; je

příznačné, že obě pracují s ironií: *Zazní-li výstraha, / opustím dveřní prostor. // Ve světle město tlí, / kulisy známé, přesné dno, / z věšáku tentýž pléd, jen cíp. // Zpívá si, šílený však není. Co řekne, netají. Co neřekne, neví. // Lítací dveře klapnou. Zavřeno, Bruno, vratký krok. (Na způsob) Nevidím rozdíl mezi sebou / a člověkem, který prochází kolem. // Objevy týdne a tváře jsou bezbřehé, / bez tvaru, bez dramatu. // Volám si, obsazeno, / volám se, mluvím spolu. / Slyším, leč nedbám. // Denně jsou povoleny vášně, / měsíčně odklon od názoru. (Ponurý ksicht)*

Strach ze zranění, ze silně prožívané ženskosti, která se ostatně plně otevírá v zatím poslední sbírce Popel a slast (2005). Je mnohem méně zámlkovitá, naopak tíhne k příběhovosti a k útržkovitému vyprávění v rovině osobní zpovědi (zvláště v části II); možná to souvisí s faktem, že Rudčenkova mezitím debutovala jako prozaička. Této sbírce, zatím poslední, ještě výrazněji dominuje téma erotiky a vůbec vášně (tento motiv se objevuje opakovaně, stejně jako zdůrazňování tělesnosti: frekventované motivy těla, masa, krve, kůže, boků, stehen, pohlaví, dlaně, ňader, rtů, ramene...). Světy muže a ženy se slastně i bolestně protínají, v zásadě však zůstávají oddělené, jak o tom svědčí časté stavění do protikladů a prudkých kontrastů: *Jeho hořkost, moje mlčení. / Silueta hory a jasný západ, / které se nedotýkají*. S touto nemožností skutečného setkání, porozumění, spojení pravděpodobně souvisí záliba v paradoxech, jimiž se vyjadřované opakovaně vymyká z roviny očekávaného, běžného, samozřejmého a jimiž je skutečnost vždycky znova ohledávána z nového úhlu pohledu, který se právě pro svou absurditu jeví nejpřesnějším: *nikdy nehledím do daleka, / pouze je-li to nemožné*. Nevyhnutelnost rozchodu dvou „cizinců“, kteří se nikdy nemohou *skutečně* setkat, je tak v těchto „momentech vzdoru“ zároveň skrytě relativizována, takže vyznění do prázdna je zároveň implicitním vyzněním do nové naděje – čímž získává tato poezie Rudčenkové ve srovnání s předchozími sbírkami nový rozměr a další významový odstín.

4.8. Nadčasová a ne-časová poezie

4.8.1. Jiří Gold

Sbírky Jiřího Golda (* 1936) **Noci dni**²⁹ (vyšla 1994, obsahuje básně z roku 1991, datované a seřazené chronologicky) a **Sutě: písky: drtě** (vyšla 2000, obsahuje básně z roku 1998, seřazené podle stejného principu) obsahují poezii nadčasovou a ne-časovou. Jsou tedy v mnohém opakem tvorby básníků divišovské linie.

Obě sbírky jsou velmi vyrovnané a tematicky, výrazově i stylově téměř jednolitě. Goldova poezie je navenek harmonická, uvnitř však plná napětí a paradoxů, byť na první přečtení leckdy sotva postřehnutelných („*popelem nadšení / potíráš si tváře / tak uzdravuješ své tělo / pro příští nemoc // nekonečně dlouhá cesta / od stromu pokušení / po níž tápeš s jistotou slepce / už tolik let: obestírán / stále houstnoucím šerem poznání*“). Všechno tu směřuje dovnitř, do co největší hloubky, v níž přestávají platit běžné zákony a zákonitosti a jejíž pohyb lze zachytit jen metaforicky. V Goldových metaforách, které jsou stěžejním prostředkem jeho poezie, je však patrné úsilí po maximální přesnosti a koncentrovanosti významu; nic tu není nahodilé a libovolné, i verše působí sevřeně a jsou spíše krátké (běžně tvořené jediným slovem a zřídka kdy překračující počet deseti slabik). Báseň je pro Golda způsobem, jak se dotýkat lidského nitra jako tajemství (spíš dotýkat než dotknout, protože jde o zaujaté a intenzivní ohledávání terénu, ne o jeho letmou návštěvu), i jak se dotýkat toho, co člověka obklopuje – a co ho přesahuje. Je to tedy poezie zaměřená filosoficky a povýtce intelektuální. Tomu odpovídá občasné

²⁹ Málková (1995) velmi přesně charakterizuje Goldovu poetiku: „V poetice Jiřího Golda je nejvýraznější jeho práce s veršem. Intonaci a rytmus věty rozbíjí ve prospěch veršové struktury. Segmentuje věty na jednotlivá slova, ta pak povyšuje na verš, nebo dokonce až na strofu. Takovým osamostatňováním na straně jedné a veršovými přesahy na straně druhé znemožňuje, aby se báseň uzavřela do pravidelné rytmické normy. Básník v tomto směru trvale nenaplnuje čtenářovo očekávání, ale překvapuje ho novými významovými akcenty. Autorova destrukce celku (ať už melodického nebo sémantického) pokračuje dál – konce řádků často připomínají lámavý rým, dělená slova však nenacházejí svou zvukovou obdobu, jejich rozlomení jen výjimečně odkazuje na původní význam slova nebo odhaluje skrytou příbuznost slov. Nejčastěji roztržité slovo připomíná bleskem rozkřísnutý strom, bolestný pahýl, a tak se opět, nově začleňuje do významové stavby básně. (...) Vše je neuzavřené a odolává uzavření, neexistuje čistý tvar, vše přesahuje, trčí, přebývá, v cárech trvá, otiskuje se, rozmývá, tříští se. (...) Zachraňujeme se v sebezpozorování, seberozrušování, sebedotazování. Schopnost řeči a otázky se stávají určujícím rozměrem lidství.“ S tím lze jen souhlasit, stejně jako s jednoduše formulovanou pointou recenze: „Jeho přidušovaný hlas naléhavosti se obrací ke všemu lidskému, co v nás ještě zbývá.“

upřesňování významu: *tíha dechu (duše?)*: *bída*, tendence k definování ve smyslu „A je/není B“ (*ošklivá krása už není / krásnou ošklivostí a hloupá moudrost ještě / není moudrou hloupostí: celistvost / zlomků nás naplňuje ale ne / k úplnosti*), v lexikální rovině pak výrazné zastoupení abstrakt (*úplnost, tíha, doznívání, selhání, znamenání*), často seskupovaných do dvojic (ty jsou někdy významově blízké: *útěšnost naděje*, jindy naopak vytvářející svou paradoxností významové napětí, jako je tomu u spojení *bída nadbytku*) a často s předponou *ne-* (*nedokonalost, neodhodlání, nesnášenlivost, nekonečno, nečinnost*). Její používání je pro Golda vůbec typické, ať už jde o zápornou formu přídavných jmen (*nenaplnitelná, nečitelný, nepřítomný*), příslovcí (*nekonečně, nikdy*), nebo sloves (infinitiv: *nezastavit se, nevědět, nechtít*; určitý tvar: *když jsi nedával pozor; jsem tak nepřipraven; přetížen nenadskočíš; tam kde jsem vítán: / nejmenován; aby nás / nepokoušel; kde bys nepřekážel; nemohu nic*), a mnohdy se kumulují: „*dnes nebudeme číst / dlouhé básně / řeklas: ale / nebylas tu: dnes / ale nebylo dnes...*“; „*za těchto okolností / nejlepší ochranou / nechránit se: vyjít / do ulic: neskrývat se / s úmysly: prokázat se / jménem a zůstat / nezvěstný.*“ Právě hra se záporů představuje účinný způsob, jak dát podobu všemu paradoxnímu a nezachytitelnému (opět zápor!), co tvoří pozadí a skrytou hybnou sílu našeho světa, našeho osudu a jeho prožívání: „*shromáždil se / kolem něho větší dav // než kolem toho / který / z prázdných rukou / věštil / to co nepřijde*“; „*všechno dokonalé / soustřeďovat pro další nedokonalost / nabírat světlo a potom kreslit / stínem: potmě / na úkor spánku: a jenom prsty / číst teplo / jež se ti zdálo / když jsi nedával pozor*“.

Na své cestě do hlubin se Gold zbavuje všeho konkrétního, „jen vezdejšího“, a tedy rušivého. Výsledkem je tedy vysoký stupeň abstrakce, jíž odpovídá mimo jiné střídání osob: ve sbírce *Noci dní* se vyskytuje jak první, tak druhá osoba singuláru, ale i první osoba plurálu. To znamená oproštění od všeho jen osobního – a odosobnění, jehož výsledkem je ovšem v konečném důsledku splnutí s oním „ty“ a „my“. Hledá se tu obecně lidské, hledá, odkrývá a pojmenovává se tu všechno tajemné, co v nás je a čím jsme, přičemž spíš než cíl ve smyslu odpovědi na věčné „proč“ se tahle křehká, ale výrazově vzácně přesná poezie soustředí na zachycení momentů, kdy se alespoň poodhaluje „jak“. Mezi způsoby, jak si s tímhle náročným úkolem poradit, patří na rovině

výrazu (a rytmu) přesah. Ten je jednou z nejsilnějších zbraní této poezie, pevné a křehké jako křemen, a Gold jí používá nejen v naprosté většině básní, ale dokonce u většiny veršů: *soudný den / teprve nastane: bez / útěšnosti naděje: to / co sis myslel kdysi / v proměnách / platí i dnes: jsem / tak nepřipraven*. Přesah je tedy přímo principem, respektive jedním z principů této poetiky a to nejen formálním principem výstavby básní, ale i významovým jádrem. Nikdy nelze poznat a vyslovit všechno, vždycky ještě zbývá něco dalšího, co se nám vymyká a co nelze jen tak jednoduše zřetězit do slov v jediném verši, protože pak by to bylo okleštěné, nepřesné, a tudíž nepravdivé – to se jeví jako pravděpodobný význam enjambement v této poetice. Všechno má *přesah*; alespoň všechno, co Golda zajímá. Za zdánlivou nehybností a státností, jakou může tato abstraktní a abstrahující poezie působit při prvním letném pohledu, se tedy odehrává intenzivní dynamické dění (spíš dění než pohyb ve smyslu jasného směřování z bodu A do bodu B), které nelze odhalit a vynést na každodenní světlo, ale sledovat a převádět do slov. Ta ovšem nikdy nestačí a vlastně nejsou adekvátní, proto tolik ne- a tolik oxymór, z nichž jedno se symbolicky stalo názvem sbírky *Noci dní*.

Všechno konkrétní je vnímáno jako pomíjivé, a tudíž nikoli předmětem zájmu; to ovšem neznamená, že by s ním Gold nedokázal účinně pracovat. Dalším základním stavebním prvkem jeho poetiky patří právě dynamizující postavení konkrétního do kontrastu s abstraktním: „*tvé oči: pod hladinou řeči / se pohybují úmysly / a zavrtávají se do bahna / neodhodlání: jsi rybář / mluvící háčkem / zabodnutým ve vlastním rtu / seškvařené výzvy / pokrývají kůži / světélkující do tmy*“. Díky tomu – a díky expresivitě, s níž je tu šetřeno, takže je pak o to výraznější a účinnější – se dokáže vyhnout nebezpečí jisté neživotnosti a bezkrevnosti, kterému takto dovnitř směřující poezie nevyhnutelně čelí. Mezi její klíčové motivy patří tematizace času, který nám pro své neustálé uplývání nikdy nepatří („*hodina hledající hodinu: tma / tam my mizíme / jeden v druhém // život na zapřenou / byt' se skvělou předpovědí / a s předplacenou budoucností: / v čase / který minul*“), světla a tmy s jejich kontrastem i přechody („*nabírat světlo a potom kreslit / stínem: potmě*“), noci a dne (viz už samotný název sbírky *Noci dní*).

Jak je zřejmé, všechny tyto motivy patří do tradiční poetické výbavy, Jiří Gold je tedy básníkem v jistém smyslu nanejvýš tradičním, což je ve významové rovině

zvýrazněno silným, byť nikoli prvoplánovým etickým apelem, tedy příklonem k tradičním hodnotám, jako je čest, hrdinství, pravdivost, vnitřní čistota: *kolikrát / bude třeba zemřít / na dně propasti / aby byla vyvážena jediná smrti / na svazích everestu?; z čeho / upleteš lano / po němž se vydrápeš vzhůru / ze dna své samolibosti? / čekaje na souhlas / usycháš na odmí / tání až po ústa zaplaven / sebeláskou / špetkou prachu / přetížen nenadskočíš: / nenadskočiv vrůstáš / do kamenného podloží / nesnášenlivosti: tvrdý / jak skála vzorem / nejkřehčímu: tvá něha / vystačí / na naši krutost. A jak je zřejmé, v tomhle případě tradiční znamená pravý opak stereotypního a mrtvého.*

Jiný typ ne-časové poezie představuje například experimentální, hledačská tvorba **Václava Vokolka**. Buď se programově pohybuje mimo konkrétní čas a prostor, nebo odkazuje k mytickým dobám. Václav Vokolek přitom není ani tak tvůrcem „novodobých mýtů“ jako spíše vyvolavačem těch tradičních, a to vyvolavačem s bohatým fantazijním rozletem. Jeho básně tohoto ražení tedy mají jakési časové souřadnice, ty však běží podle jiných pravidel, než jsou ta naše, současná. Mytický čas totiž není časem lineárním, časem v našem současném pojetí, ale cyklickým, takže je jeho principem opakování, nikoli neustálý výhled k novému a jinému. V tomto smyslu lze poezii Václava Vokolka vnímat jako ryze ne-časovou, ačkoli je formálně i tematicky jiného rodu než Goldova.

5. ZÁVĚR

V současné české poezii, vymezené zde hranicemi let 1990 a 2005, lze sledovat několik proudů, vzájemně se odlišujících převládajícím tematickým směřováním i poetikou. V této práci je jich rozlišeno a popsáno osm. Každý z nich vykazuje zřetelné – byť tu více, tu méně ostré – diferenční rysy, a zároveň styčné body, „místa souznění“, v nichž se setkává s další linií nebo i s několika dalšími liniemi. Takto lze hovořit o částečném „průniku množin“ zejména u šiktancovské linie (poetika krajiny) a linie křesťanské poezie³⁰ (Kolmačka, raný Borkovec), u linie vzpomínkové a poetiky krajiny (krajiny, v níž se minulé odehrává a v níž je vzpomínáno: Fischerová, Slíva), a pochopitelně u milostné poezie, provázané s tematikou města (Rudčenkova, Hruška), nebo naopak venkovské krajiny (Borkovec, Kolmačka, částečně Hruška). Obecně lze konstatovat, že poezie spjatá s tematikou venkova častěji tíhne k harmoničnosti, ať se tyto básně pokoušejí mapovat její stopy v krajině, milostném vztahu, rodině..., nebo je vnímána jako nedosažený ideál. Město je naopak častěji spjato s pocitem odcizení, ohrožení, nedomova a ne-lidskosti, a stává se tak metaforou lidstva; proto z městského prostředí vychází zejména kriticky vyhocená poezie divišovské linie (Diviš, Hauková, Holub; v jiné podobě i Kasal a Dynka). Největší autonomii si logicky ponechává poezie tíhnoucí k abstrakci: tu zde představuje proud nazvaný V bizarní krajině slov (Nádvorníková) a pochopitelně nadčasová a ne-časová poezie (zejména Gold), jejíž rysy ovšem nese i vyhraněná křesťanská poezie, nabývající podoby monologu k Bohu (Szpuk). Množství vazeb mezi jednotlivými proudy a momenty překvapivého blíženeckví mezi autory jinak odlišně orientovanými (například příbuznost poetiky Kolmačkovy sbírky Vlál za mnou směšný šos s Hruškovou sbírkou Vždycky se ty dveře zavíraly, viz kapitola 4.2.1.) však ukazují, že současná česká poezie tvoří přes svou výraznou diferencovanost značně homogennější celek, než by se zdálo při zběžném pohledu. A toto poznání je nepochybně dobrým výchozím bodem jak pro hodnocení jejího současného stavu, tak pro její další směřování.

³⁰ Ostatně v řadě odborných statí tyto linie splývají v jednu, viz kapitola 3.

6. PRIMÁRNÍ LITERATURA

- Antošová, Svatava:** *Ta ženská musí být opilá!*, Český spisovatel, Praha 1990, 96 s.
Aniž ťala hlavou, Krásné nakladatelství, Praha 1994, 38 s.
Tórana, Mladá fronta, Praha 1994, 66 s.
- Borkovec, Petr:** *Poustevní věštitelna loutkárna*, Mladá fronta, Praha 1991, 64 s.
Ochoz, Mladá fronta, Praha 1994, 80 s.
Mezi oknem, stolem a postelí, ČS, Praha 1996, 72 s.
Polní práce, Mladá fronta, Praha 1998, 64 s.
A. B. A. F., Opus, Zblouv 2002, 16 s.
Vnitrozemí. Vybrané a nové básně 1990–2005, Fra, Praha 2005, 172 s.
- Čapek, Karel Jan:** *Menuet s krejčovskou pannou*, Host, Brno 1993, 92 s.
- Čermáček, Petr:** *Drkotání větví*, Host, Brno 1998, 84 s.
- Čichoň, Petr:** *Chilia*, Host, Brno 1995, 88 s.
- Dadák, Jan:** *Vyprázdněný kruh*, Host, Brno 1997, 80 s.
- Děžinský, Milan:** *Černá hodinka*, Velarium, České Budějovice 1996, 38 s.
Kašel mé milenky, Host, Brno 1997, 78 s.
Slovník noci, Host, Brno 2000, 64 s.
- Diviš, Ivan:** *Moje oči musely vidět*, Český spisovatel, Praha 1991, 136 s.
Verše starého muže, spol. Eminent, Praha 1998, 160 s.
Poslední básně, Paseka, Praha a Litomyšl 2003, 88 s.
- Doležal, Miloš:** *Les*, Atlantis, Brno 1998, 56 s.
- Dryje, František:** *Požíraný druh*, Kozoroh, Praha 1994, 52 s.
- Dvorský, Stanislav:** *Dobyvatelé a pařezy*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2004, 80 s.
- Dynka, Jiří:** *Minimální okolí mrazicího boxu*, Větrné mlýny, Brno 1997, 88 s.
Wrong!, Petrov, Brno 1998, 64 s.
Líviový, lenkový, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2000, 78 s.
Sussex Superstar, Petrov, Brno 2002, 64 s.
- Fischerová, Sylva:** *Šance*, Petrov, Brno 1999, 70 s.

- Fischerová, Viola:** *Babí hodina*, nakladatelství Franze Kafky, Praha 1995, 88 s.
Jak pápěří, Artforum–Jazzová sekce, Praha 1995, 80 s.
Odrostlá blízkost, Petrov, Brno 1996, 108 s.
Matečná samota, Petrov, Brno 2002, 86 s.
Nyní, Petrov, Brno 2004, 72 s.
- Fridrich, Radek:** *Pra*, Protis, Praha 1996, 28 s.
V zahradě Bredovských, Host, Brno 1999, 64 s.
- Gold, Jiří:** *Noci dní*, Mladá fronta, Praha 1994, 120 s.
Sutě: písky: drtě, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2000, 108 s.
Ze dna na den, Petrov, Brno 2003, 164 s.
- Hakl, Emil:** *Rozpojená slova*, Mladá fronta, Praha 1991, 88 s.
Zkušební trylky z Marsu, Cherm, Praha 2000, 144 s.
- Hauková, Jiřina:** *Díra skrz*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 1999, 70 s.
Večerní prška, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2002, 50 s.
- Holub, Miroslav:** *Narození Sisyfovo*, Mladá fronta, Praha 1988, 104 s.
- Hruška, Petr:** *Obývací nepokoje*, Sfinga, Ostrava 1995, 60 s.
Měsíce, Host, Brno 1998, 64 s.
Vždycky se ty dveře zavíraly, Host, Brno 2002, 59 s.
Zelený svetr, Host, Brno 2004, 208 s.
- Janota, Vít:** *Fasování košťat*, Dauphin, Praha 2004, 62 s.
- Jirous, Ivan M.:** *Magorova summa*, Torst, Praha 1998, 880 s.
- Kabeš, Petr:** *Pěší věc a jiné předpokoje*, Atlantis, Brno 1998, 112 s.
Cash, Atlantis, Brno 2001, 88 s.
Těžítka, ta těžítka, Atlantis, Brno 2002, 158 s.
- Kasal, Lubor:** *Dosudby*, Mladá fronta, Praha 1989, 48 s.
Vездеjšína, Protis, Hradištko p. Med., 1993, 56 s.
Hlodavci hladovci, Horizont, Praha 1995, 72 s.
Jám, Petrov, Brno 1999, 44 s.

- Hladolet*, Petrov, Brno 2000, 42 s.
- Kolmačka, Pavel:** *Vlál za mnou směšný šos*, vydali autor, Křesťanská akademie Praha, edice KDM a výtvarná společnost KRUH, Brno 1994, 56 s.
- Viděl jsi, že jsi*, Petrov, Brno 1998, 94 s.
- Koryčan, Miroslav:** *Středopk*, Petrov, Brno 2004, 92 s.
- Kremlička, Vít:** *Cizrna*, Torst, Praha 1995, 74 s.
- Staré zpěvy*, Revolver revue, Praha 1997, 120 s.
- Amazonia*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2003, 96 s.
- Krchovský, J. H.:** *Básně*, Host, Brno 1998, 264 s.
- Křepelka, Karel:** *Hořká sůl*, Host, Brno 1993, 96 s.
- Kuběna, Jiří:** *Krev ve víno: výbor z díla (1953–1995)*, Votobia, Olomouc 1995, 620 s.
- Mlejnek, Josef:** *Naprosté motivy*, Host, Brno 1998, 94 s.
- Motýl, Petr:** *Šílený Fridrich*, Mladá fronta, Praha 1992, 56 s.
- Maják na konci světa*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2003, 78 s.
- Nádvorníková, Alena:** *Uvnitř hlasů*, Český spisovatel, Praha 1995, 56 s.
- Vzpomínky na prázdniny*, Torst, Praha 1997, 80 s.
- Kompoty noci, krystaly dne*, nakl. Dauphin Daniela Podhradského, Praha 1999, 100 s.
- Děje*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2001, 70 s.
- Anebo ne*, Fra, Praha 2004, 184 s.
- Novotný, Michal:** *Nevhodné probuzení*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 1999, 72 s.
- Tam a zpátky*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2002, 86 s.
- Petr, Pavel:** *Trojlodí Jakuba*, Host, Brno 1996, 64 s.
- S tebou tmavé louky roztroušených ostrovů*, Petrov, Brno 2004, 54 s.
- Pízl, Jaroslav:** *Vodní hry*, Petrov, Brno 1998, 100 s.
- Reichel, Tomáš:** *Před branou popela*, Host, Brno 1996, 64 s.

- Riedlbauchová, Tereza:** *Podoba panny pláč*, M.A.P.A, Brno 2002, 16 s.
Velká biskupovská noc, Vydavatelství Ing. Marek Turňa, Zlín 2005, 80 s.
- Rosí, Věra:** *Holý bílý kmen*, Host, Brno 1999, 64 s.
- Rudčenková, Kateřina:** *Ludwig*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 1999, 96 s.
Není nutné, abyste mě navštěvoval, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2001, 70 s.
Popel a slast, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2004, 110 s.
- Rulf, Jiří:** *Nebezpečné hry*, Český spisovatel, Praha 1996, 68 s.
Přebytečný rok, Paseka, Praha a Litomyšl 2003, 68 s.
- Shock, Viki:** *Dvacet deka něžností*, vydáno vlastním nákladem, 1997, 48 s.
Dvakrát opakované ňadro, Clinamen, Praha 1999, 56 s.
- Slíva, Vít:** *Volské oko*, Host, Brno 1997, 66 s.
Tanec v pochované base, Host, Brno 1998, 80 s.
- Smrž, Jiří:** *Eurydika v uhelném dole*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2003, 68 s.
- Správcová, Božena:** *Výmluva*, Český spisovatel, Praha 1995, 48 s.
Večeře, Host, Brno 1998, 40 s.
- Stašek, Marek:** *Pokus o sedmdesát textů*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 1999, 84 s.
Vidět?, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2002, 62 s.
- Stöhr, Martin Josef:** *Ted, noci*, Host, Brno 1995, 64 s.
Hodina hora, Host, Brno 1998, 80 s.
Přechodná bydliště, Host, Brno 2004, 64 s.
- Suchý, Jiří:** *Encyklopedie Jiřího Suchého, básně A–Ž*, Karolinum–Progetto, Praha 1999, 207 s.
No jo, ale..., Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 1999, 44 s.

- Černá vzducholoď*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2001, 54 s.
- Szpak, Roman:** *Bludiště*, Krásné nakladatelství, Praha 1994, 84 s.
Hvězda závěť, Krásné nakladatelství, Praha 1994, 52 s.
- Šanda, Michal:** *Dvacet deka ovaru*, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 1999, 80 s.
- Šiktanc, Karel:** *Hrad Kost*, MF, Praha 1995, 72 s.
Šarlat, MF, Praha 1999, 56 s.
Dílo 1–6, Karolinum, Praha 2003–2004.
Řeč vestoje, Karolinum, Praha 2005, 32 s.
- Šrut, Pavel:** *Zlá milá*, Torst, Praha 1997, 112 s.
- Štroblová, Jana:** *Světlohry*, Host, Brno 1996, 72 s.
- Šuranská, Pavla:** *Tvar jiného ticha*, Tomáš Ježek, Velehrad 2001, 54 s.
- Topol, Jáchym:** *Miluju tě k zbláznění*, Brno, Atlantis 1991, 96 s.
V úterý bude válka, Brno, Atlantis 1995, 108 s.
- Trojak, Bogdan:** *Kuním štětcem*, Host, Brno 1996, 56 s.
Pan Twardowski, Host, Brno 1998, 72 s.
Strýc Kaich se žení, Petrov, Brno 2004, 64 s.
Kumštkabinet, Host, Brno 2005, 192 s.
- Typlt, Jaromír:** *Concerto grosso*, Mladá fronta, Praha 1990, 72 s.
Ztracené peklo, Český spisovatel, Praha 1994, 132 s.
- Veselský, Jiří:** *Nezaručené pověsti*, Brno, Host a Intermezzo 1998, 123 s.
- Vokolek, Václav:** *Zříceninový mramor*, Torst, Praha 1996, 314 s.
Tanec bludných kořenů, Host, Brno 1998, 132 s.
- Wernisch, Ivan:** *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové*, Petrov, Brno 1997, 116 s.
Bez kufru se tak pěkně skáče po stromech neboli Nún, Petrov, Brno 2001, 94 s.
Proslýchá se, Petrov, Brno 2002, 136 s.
Půjdeme do Mů, Mladá fronta, Praha 2002, 104 s.

7. SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- Balaščík, M.:** „*Chybí velký český spisovatel, kterému by se vyplatilo nadávat...*“
Rozhovor s literárním kritikem Pavlem Janouškem. In Host 2005, č. 7,
s. 5–8.
- Balaščík, M.:** „*Jsem pro cechy básníků...*“ *Rozhovor s Petrem Borkovcem.* In Host 2003,
č. 10, s. 5–9.
- Balaščík, M.:** *Nová jména v české poezii 90. let,* Final Tisk, Olomoučany 1998.
- Balaščík, M.:** *Typologie nové básnické generace,* in Host 1998, č. 2, s. 15–20.
- Balaščík, M.:** „*Všechno začalo v Petrkově...*“ *Rozhovor s Jaroslavem Medem.* In Host
2002, č. 4, s. 5–8.
- Balaščík, M.:** „*Zbývá naučit se číst...*“ *Rozhovor s Petrem Hruškou.* In Host 2003, č. 3,
s. 5–8.
- Bílek, P. A.:** „*Generace*“ *osamělých běžců,* Český spisovatel, Praha 1991.
- Brukner, J. – Filip, J.:** *Poetický slovník,* Mladá fronta, Praha 1997.
- Cekota, P.:** *Noci bezmoci. Studie o křesťanství a současné české poesii.* Votobia,
Olomouc 1997.
- Janáček, P., ed.:** *Česká a slovenská literatura dnes,* Ústav pro českou literaturu AV ČR,
Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity Opava a Slezské
zemské muzeum, Praha–Opava 1997.
- Jareš, M.:** *Deset let poté... česká a slovenská literatura po roce 1989,* Ústav pro českou
literaturu AV ČR, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity
Opava a Slezské zemské muzeum, Praha–Opava 2000.
- Hanuška, P. – Novotný, V.:** *Česká literatura ve zkratce,* Brána, Praha 2001.
- Holý, J.:** *Léta devadesátá,* in *Česká literatura od počátků k dnešku,* NLN, Praha 2002,
s. 919–939.
- Horák, O.:** *Tichá vodka břehy mele. Rozhovor s Petrem Hruškou.* In Tvar 2002, č. 3,
s. 1, 12–14.
- Hrbáč, P.:** *O české poezii devadesátých let,* in Tvar 2000, č. 16, s. 12–13.
- ChochoLATý, M.:** *Na křižovatkách nejmladší ženské poezie,* in Weles 2005, č. 22,
s. 82–96.

- Jak se v posledních třinácti letech změnilo postavení a funkce literatury? Anketa.* In Host 2003, č. 6, s. 5–21; 2003, č. 7, s. 36–46; 2003, č. 8, s. 34–46.
- Janoušek, P.:** *Time-out aneb Mé kritické pokusy, omyly a bláboly z let 1987–1999*, Host, Brno 2001, 142 s.
- Jareš, M.:** *3 polohy současné české poezie*, in Tvar 2002, č. 4, s. 1 a 16–17.
- Kopáč, R.:** *Hvzd žlutého inkoustu – a facka*. Concordia, Praha 2003.
- Kopáč, R.:** *Pomalá slunce hlasů. K nové české literatuře*. Concordia, Praha 2005.
- Křivánek, V., ed.:** *Autenticita a literatura*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity Opava a Slezské zemské muzeum, Praha–Opava 1999.
- Langerová, M.:** *Fragmenty pohybu. Eseje o české poezii*. Karolinum, Praha 1998.
- Machala, L.:** *Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990–1995*, Rubico, Olomouc 1996.
- Málková, I.:** *Kasalův Jám (Úvodní poznámky k interpretaci)*, in Česká literatura na konci tisíciletí II, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000, s. 699–708.
- Málková, I.:** *Návrat básníka*, in Tvar 1995, č. 1, s. 21–22.
- Machala, L. – Petrů, E., ed.:** *Panorama české literatury. Literární dějiny od počátků do současnosti*, Rubico, Olomouc 1994, 552 s.
- Novotný, V.:** *Literární kritiky. Bohemica*. Praha 1997.
- Pegasovo poučení. Antologie české poezie 1945–2000*. Paseka, Praha a Litomyšl 2002.
- Piorecký, K.:** *Interiérová poezie. Na okraj poetiky prostoru v mladé poezii 90. let*, in Tvar 2005, č. 1, s. 4–5.
- Putna, M. C.:** *My poslední křesťané. Hněvivé eseje a vlídné kritiky*. Torst, Praha 1999, 404 s.
- Slovník českých spisovatelů*, Libri, Praha 2000.
- Staněk, J.:** *90. léta v české poezii*, in Tvar 2000, č. 11, s. 12–13.
- Štolba, J.:** *Otázky nad básněmi za sklem. Petr Borkovec: Needle-book*. In Host 2003, č. 10, s. 13–15.
- Štolba, J.:** *Sursum corda / prach z bot. Petr Hruška: Vždycky se ty dveře zavíraly, Miloš Vodička: Trialog*. In Host 2003, č. 3, s. 11–13.

Trávníček, J.: *90. léta*, in **Kožmín, Z. –Trávníček, J.:** *Na tvrdém loži z psího vína*, Books, Brno 1998, s. 245–282.

Trávníček, J.: *Vzpomínka, která se stává modlitbou*, in Host 2003, č. 1, s. 13–14.

Urbanec, J.: *Devadesátá léta – vyvrcholení vývoje 20. století?* in Česká literatura na konci tisíciletí II, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2001, s. 757–763.

Wiendl, J.: *Smrt v poezii mladých básníků konce století*, in Česká literatura 2002, č. 3, s. 288–304.

Vysoká škola: Univerzita Karlova
Katedra: Katedra české literatury a literární vědy

Fakulta: Filozofická fakulta
Školní rok: 2004/05

Zadání diplomové práce

Pro: Simona Martínková Racková
Obor: Český jazyk a literatura

Název tématu: Vývojové tendence současné české poezie

Zásady pro vypracování:

Diplomová práce se pokusí na základě dostatečně rozsáhlého materiálového vzorku současné české poezie (tj. poezie posledních 15 let) a na základě interpretace jednotlivých básnických sbírek vytvořit jistou typologii současné české básnické tvorby, a to z hlediska její tematiky a poetiky. Tato typologie by se tedy neměla opírat o zcela vnějšková fakta empirických životních údajů (generační či věková příslušnost, životní osudy apod.), ale měla by být založena na textové podobě vydávané produkce. Vlastní text diplomové práce by neměl být založen na medailóncích jednotlivých autorů, ale spíše na kontinuálním hledání podobností a rozdílů. Cílem není zcela přehledná klasifikace a vytvoření jednotlivých kolonek básnické tvorby, ale postžení jistých souvislostí, ať už ve smyslu vzájemného vlivu, nebo ve smyslu neovlivněného výskytu podobností.

Práce se pokusí zahrnout do svého konceptu i dosavadní reflexe soudobé české poezie a pokusy o její analýzu, ať už z literárněhistorického, nebo literárněkritického úhlu pohledu.

Cílem práce je vydedukovat z využívaného materiálu obecnější vývojové tendence tam, kde se pro to bude nacházet dostatečná textová opora. Cílem nejsou stručné dějiny soudobé české poezie, ale je jím snaha ověřit standardní interpretační nástroje na takto vymezeném materiálu s tím, že práce bude jakousi první sondou pro budoucí psaní dějin soudobé české poezie.

Seznam odborné literatury:

- Balaščík, Miroslav: Nová jména v české poezii 90. let. Olomoučany 1998.
---: Typologie nové básnické generace. Host 1998, č. 2, s. 15-20.
Janáček, Pavel, ed.: Česká a slovenská literatura dnes. Praha – Opava 1997
Holý, Jiří: Léta devadesátá. In: Česká literatura od počátku k dnešku. Praha 2002, s. 919-939.
Jareš, Michal: 3 polohy současné české poezie. Tvar 2002, č. 4, s. 16-17.
Kožmín, Zdeněk – Trávníček, Jiří: Na tvrdém loži z psího vína. Brno 1998.
Machala, Lubomír: Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995. Olomouc 1996.
Staněk, Jiří: Devadesátá léta v české poezii. Tvar 2000, č. 11, s. 12-13.

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Datum zadání diplomové práce: 3. 10. 2004

Termín odevzdání diplomové práce: únor 2006

Doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.
vedoucí katedry

V Praze dne 3. 10. 2004