

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Bc. Vilma Manová

Sondy do české poezie 90. let 20. století

The probing of the Czech poetry of the 90. years of the 20. century

Praha 2013

doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové práce doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D., za cenné připomínky a podněty při psaní této práce. Dále bych ráda poděkovala svým blízkým za podporu nejen při vzniku této práce, ale také v průběhu celého studia.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 29. srpna 2013

ANOTACE

Tato diplomová práce se zabývá zkoumáním poetiky básníků, kteří oficiálně vstoupili na českou literární scénu v 90. letech 20. století, tedy v době po listopadové revoluci, kdy se zcela změnil charakter českého literárního života. Mapuje tvorbu autorů narozených v 60. a na počátku 70. let minulého století, a to Petra Borkovce, Martina Langer, Pavla Kolmačky a Petra Hrušky. Soustředí se na analýzu jejich prvních dvou samostatných sbírek vydaných mezi lety 1990–1998. Důležitou roli hraje nezatíženost spisovatelů zkušeností s kulturní politikou uplatňovanou před listopadem 1989.

Práce nejprve nastiňuje dění na české literární scéně po revolučním převratu. Následují sondy do tvorby jednotlivých básníků. Jejich součástí je představení dobové kritické reflexe, jádrem potom vlastní interpretace básnického díla. Prostřednictvím analytického čtení práce sleduje zásadní motivické konstanty a zohledňuje i další výrazné složky rané autorské poetiky. Cílem práce je poukázat na tendence v mladé české poezii v době náhlé mnohosti možností a doložit či vyvrátit přítomnost tradičních poetik.

Klíčová slova: česká poezie, 90. léta 20. století, básnický debut, Petr Borkovec, Martin Langer, Pavel Kolmačka, Petr Hruška

ANNOTATION

This thesis examines the poetry of poets who officially entered the Czech literary scene in 1990s – after The Velvet Revolution. That was a period of time when Czech literary life changed completely. The thesis focuses on the artists born during the 1960s and the early 1970s – Petr Borkovec, Martin Langer, Pavel Kolmačka and Petr Hruška. The thesis concentrates on the analysis of their first two individual collections published between 1990–1998. What is important is the fact that the authors are not negatively influenced by the cultural politics from the communism era.

First, the thesis outlines the events on the Czech literary scene after the revolution. Then it offers a view of the individual poets' works. This part also presents the critical reflection of the period, while the main focus is on the interpretation of poetic works. Through analytical reading this thesis follows the fundamental motive constants and it also reflects other important components of the early authorial poetics. The aim is to point out the tendencies in young Czech poetry at the time of sudden multiplicity of possibilities and to prove or disprove the presence of traditional poetics.

Keywords: Czech poetry, 1990, poetic debut, Petr Borkovec, Martin Langer, Pavel Kolmačka, Petr Hruška

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. ČESKÁ LITERÁRNÍ SCÉNA V POLISTOPADOVÉ DOBĚ	9
3. PETR BORKOVEC	14
3.1 Dobová kritická reflexe sbírky <i>Prostírání do tichého</i>	15
3.2 Interpretace básně ze sbírky <i>Prostírání do tichého</i>	16
3.3 Dobová kritická reflexe sbírky <i>Poustevna, věštírna, loutkárna</i>	17
3.4 Interpretace básně ze sbírky <i>Poustevna, věštírna, loutkárna</i>	20
3.5 Charakteristika sbírek <i>Prostírání do tichého</i> a <i>Poustevna, věštírna, loutkárna</i>	22
4. MARTIN LANGER.....	25
4.1 Dobová kritická reflexe sbírky <i>Palác schizofreniků</i>	25
4.2 Interpretace básně ze sbírky <i>Palác schizofreniků</i>	26
4.3 Dobová kritická reflexe sbírky <i>Animální evangelium</i>	27
4.4 Interpretace básně ze sbírky <i>Animální evangelium</i>	29
4.5 Charakteristika sbírek <i>Palác schizofreniků</i> a <i>Animální evangelium</i>	30
5. PAVEL KOLMAČKA.....	34
5.1 Dobová kritická reflexe sbírky <i>Vlál za mnou směšný šos</i>	34
5.2 Interpretace básně ze sbírky <i>Vlál za mnou směšný šos</i>	37
5.3 Dobová kritická reflexe sbírky <i>Viděl jsi, že jsi</i>	42
5.4 Interpretace básně ze sbírky <i>Viděl jsi, že jsi</i>	44
5.5 Charakteristika sbírek <i>Vlál za mnou směšný šos</i> a <i>Viděl jsi, že jsi</i>	46
6. PETR HRUŠKA	50
6.1 Dobová kritická reflexe sbírky <i>Obývací nepokoje</i>	51
6.2 Interpretace básně ze sbírky <i>Obývací nepokoje</i>	53
6.3 Dobová kritická reflexe sbírky <i>Měsíce</i>	54
6.4 Interpretace básně ze sbírky <i>Měsíce</i>	57
6.5 Charakteristika sbírky <i>Obývací nepokoje</i> a <i>Měsíce</i>	58
7. ZÁVĚR	61
8. SEZNAM LITERATURY	63

1. ÚVOD

Jak konstatuje Jiří Trávniček v úvodu své stati, listopadem 1989 se zcela mění charakter literárního života. Spatřuje v něm krizi i živorodý chaos, rozkvět i úpadek, zátiší i víry, návrat klasičnosti i postmodernu jako rej mnohostí. (srov. Zdeněk Kožmín – Jiří Trávniček, Brno 1998, s. 257). V následující práci se pokusíme přiblížit ranou poetiku básníků, jejichž oficiální vstup na českou literární scénu spadá právě do doby po listopadovém převratu.

Naše sondy budou směřovat do tvorby čtyř básníků narozených v šedesátých a na počátku sedmdesátých let minulého století, a to Petra Borkovce, Martina Langeru, Pavla Kolmačku a Petra Hrušku. V centru naší pozornosti budou stát jejich první dvě sbírky vydané mezi lety 1990–1998. Konkrétně Borkovcovo *Prostírání do tichého* (1990) a *Poustečna, věštírna, loutkárna* (1991), Langerův *Palác schizofreniků* (1990) a *Animální evangelium* (1992), Kolmačkova kniha *Vlál za mnou směšný šos* (1994) a *Viděl jsi, že jsi* (1998) a Hruškovy *Obývací nepokoje* (1995) a *Měsíce* (1998).

Vybíráme osobnosti víceméně nezatížené zkušeností s kulturní politikou uplatňovanou před listopadovou revolucí. Uvědomujeme si, že se v devadesátých letech objevuje tvorba i autorů starších, kteří vinou minulého režimu měli možnost vydat první knihy až s velkým zpožděním, ti však zůstanou stranou našeho zájmu. Při volbě debutantů jsme dále kladli požadavek na rozrůzněnost jejich poetik, abychom co nejdříve nastínili mnohost možností verbálních realizací. Vycházíme zde z četby Karla Pioreckého a jeho dosud nejnovější typologie mladé básnické generace, kterou vymezuje v publikaci *Česká poezie v postmoderní situaci*. Jeho kategorie nepojímáme jako neměnné, nebudeme se jimi pevně řídit, poslouží nám pouze pro počáteční výběr. Martina Langeru vybíráme coby zástupce imaginativní lyriky, Pavel Kolmačka je představitelem spirituální poezie a tvorba Petra Hrušky je řazena k poezii věčnosti. Petra Borkovce potom zařazujeme jako výraznou osobnost, tendující k experimentu.

Koncepce jednotlivých kapitol není zvolena náhodně. Nejprve představíme dění v českém literárním životě po roce 1989, pozornost budeme věnovat reflexím Jiřího Kratochvíla, Jiřího Trávnička, Miroslava Balašтика a Jiřího Holého, uvedeme také názory umělců z okruhu časopisu *Iniciály*. Poté přistoupíme k jednotlivým sondám do poetiky první a druhé sbírky zmiňovaných básníků. Po krátkém životopisu bude následovat dobová kritická reflexe knihy. Za tímto účelem vybíráme recenze ze „sešitů nezavedené literatury“ *Iniciál*, které vnímáme jako významnou a živou platformu pro mladou literární tvorbu v první

polovině devadesátých let. Dále upozorníme na ohlasy otištěné v *Hostu*, jemuž nemůžeme upřít důležitou roli v druhé polovině devadesátých let, a také v *Tvaru* a *Literárních novinách*. Tato tři periodika považujeme z literárněvědného hlediska za význačná, a to nejen na poli mladé tvorby. Přidáme reflexe článků také z časopisů, jako jsou *Nové knihy*, *Rok*, *Babylon*, *Obratník*, *Scriptum*, *Hanŕa Press*.

Jádrem práce bude vlastní interpretace básnického díla. Prostřednictvím analytického čtení budeme sledovat zásadní motivické konstanty a zohledníme i jiné, nosné složky autorské poetiky. Při výkladu smyslu básní budeme tam, kde to půjde, postupovat po jednotlivých verších. Uvědomujeme si, že ne vždy je tento postup ideální, ale je zřejmé, že kromě toho, že je základní jednotkou rytmické struktury, „svou roli hraje verš i z hlediska významové výstavby lyrického díla“ (Peterka 2004: 465). Rozbory jednotlivých básní si připravíme půdu pro syntézu rané poetiky, kterou provedeme v kapitole věnované charakteristice obou sbírek a jejich komparaci.

2. ČESKÁ LITERÁRNÍ SCÉNA V POLISTOPADOVÉ DOBĚ

Za důležitou spojnicí tvorby Petra Borkovce, Martina Langer, Pavla Kolmačky a Petra Hrušky považujeme jejich oficiální vstup do literatury po pádu komunismu, na literární scénu „přetíženou mnohostí – generační, vydavatelskou i směrovou“ (Trávníček 1998: 247). Nemalou mírou je také tmelí charakter básnického debutu. V této kapitole se pokusíme naznačit specifika dobového literárního klimatu a upozorníme především na ohlasy vstupu mladých nezavedených básníků na literární scénu. Nejdříve představíme vybrané úvahy literárněhistorické, potom vyjádření autorů, kteří v témže čase tvořili. Zpracování tohoto tématu budeme reflektovat také ve vybraném kompendiu učebnicové povahy. Nakonec uvedeme vzpomínku básníka, jenž v této práci bude stát ve středu našeho zájmu. Na základě dobových pramenů se rovněž zamyslíme nad problematikou existence nové básnické generace.

Nejprve si položíme otázku, jak se změnilo dění v českém literárním životě, a to zejména z pohledu „vnějšího“ (konkrétní básnickou tvorbu verbalizující niterné prožitky subjektu necháme zatím stranou). Za jednu ze stěžejních reflexí považujeme (následovníky hojně citovanou) esej Jiřího Kratochvila *Obnovení chaosu v české literatuře*, otištěnou v roce 1992 v *Literárních novinách*. Její autor vidí rok 1989 jako velmi důležitý mezník ve vztahu společnosti ke spisovatelům a k literatuře. Konstatuje, že před touto hranicí literatura představovala jakási pouta, jež omezovala, ale zároveň dodávala oporu a ukazovala čtenáři, jak vnímat skutečnost (z aspektu národotvorného, politického či jinak tendenčního). Po Listopadu pak spisovatelské povolání začíná být devalvováno a „velice rychle spadne na jednu z nejnižších příček společenského žebříčku“ (Kratochvil 1992: 5). Za důsledek nenadálého velkého množství možností a svobody, která neměla v minulosti obdoby, označuje přílišnou roztržitost spisovatelské obce, jež je „rozbitá a nesjednotitelná a každý institucionální i spontánní pokus ji spojit končí vždy v rezignaci“ (tamtéž: 5).

Kratochvil ještě tři roky po revoluci často operuje s kategoriemi oficiální a neoficiální literatury, je patrné, že toto členění má stále znatelný dopad. Pozoruhodné je, že dle jeho slov „zůstává dál propast mezi někdejší oficiální a neoficiální literaturou, přestože neoficiální mezitím zoficiálněla, anebo spíš právě proto“ (tamtéž: 5). Autory nejmladší generace potom nahlíží jako početnou skupinu stojící mimo tyto dvě „oddělené ohrádky“. Za klíčový a dalo by se říci i zastřešující pojem v problematice tehdejší české literatury považuje chaos. Kromě jeho zřejmého významu zmatku a neuspořádanosti poukazuje také na jeho původní a v této

souvislosti výstižný výklad jako počátku, prostoru, v němž se zahajuje něco nového, o čemž ještě není známo, jakým směrem se to bude ubírat. Autor eseje se vyjadřuje rovněž podrobněji k nastupujícím mladým spisovatelům, o existenci nové generace rozhodně nepochybuje: „Po dlouhém čase je česká literatura zas nejen svobodná a zproštěná všech společenských úvazků a národního očekávání, ale má také svou ‚generaci‘, která se obrací zády jak k literatuře 60. let, tak k oficiální či neoficiální literatuře okupačního dvacetiletí. A je to literatura, která s požitkem opovrhne všemi ideologiemi, poslánými a službami národu či komu“ (tamtéž: 5). Z tendencí v umělecké tvorbě této generace vyzdvihuje artistnost a artificialnost a také individualitu. Tu především v podobě vytváření určitých individuálních mýtů nastupujících na místo těch kolektivních, které v české literatuře dominovaly do 60. let 20. století.

Také Jiří Trávniček se o polistopadové době vyslovuje v kratochvilovském duchu obnovení chaosu. Zdůrazňuje jistou akci, v rámci literární scény vymezuje dva hlavní pohyby: zánik hranice mezi oficiálně vydávanou literaturou a všemi „periferiemi“, do nichž řadí např. exil, samizdat, underground apod., a za druhé konstatuje sesuv vrstev. Ten vysvětluje tak, že „domácí život se začíná podobat valící se kouli, v níž se vedle sebe ocitají autoři různých generací, ti, kteří se vrací do literatury po dvaceti a více letech [...] ti, kteří debutovali už v samizdatu či v exilu [...] básníci všech generací z oficiálně vydávaného oběhu [...] a pak také ryzí debutanti – dítko devadesátých let“ (Trávniček 1998a: 255). Valící se koule objasňuje jako metaforou pro střet mnohých diferentních kontextů, časů, její vlastností je vertikální i horizontální průnik všeho se vším (generací, žánrů, témat).

Miroslav Balašík shrnuje dosavadní stěžejní literárněhistorické práce, které pojednávají o vlivu pádu komunismu na literaturu, a dospívá k závěru, že změna charakteru literárního života v tomto období je nesporná. Shodně s Trávničkem vyzdvihuje dominantní pohyby v literatuře, jež na základě povahy změn označuje buď jako konvergentní, nebo jako divergentní. Konvergentní korespondují s oběma pohyby jmenovanými Trávničkem – „zánikem hranice“ i „valící se koulí“. Jde zde „především o splnutí tří dosud paralelních komunikačních okruhů, které zastřešovaly literaturu exilovou, samizdatovou a oficiálně vydávanou“ (Balašík 2010: 12). Řadí sem také skutečnost souběžného působení autorů několika generací. Na druhé straně divergentní pohyb se dle Balašíka generuje ze vztahu literatury a jejích funkcí: „Literatura přestává hrát roli akcelérátoru politických změn [...] korektivu politické moci nebo rezistence vůči ní“ (tamtéž: 12). Balašík dále upozorňuje na odlišné směřování společnosti a literatury a s tím související zánik mnoha z jejích předešlých mimoestetických rolí.

Jak se k situaci české literatury a jejímu vývoji na počátku 90. let vyjadřovali ti, kteří ji aktivně tvořili? Za jeden z výrazných dokladů považujeme pravidelnou anketu časopisu *Iniciály*¹ z roku 1993.

Redakce pokládá otázku po přirozeném vývoji české literatury a zároveň se ptá na hodnocení mladých a nezavedených autorů. Vyberme odpověď Andreje Stankoviče, který nic excentrického v tehdejší situaci neshledává a doplňuje, že „ti, kteří to umějí [...] debutují, a vše důležité se stejně jako vždycky odehrává v tzv. ‚dějinách tajemství‘, které se zdaleka nekryjí s dějinami literatury“ (Stankovič 1993: 60).

Více prostoru je v anketních stránkách věnováno problematice existence nejmladší literární generace, otázka cílí také na smysluplnost diskusí ohledně tohoto tématu. Oslovený Lubor Kasal poukazuje na překvapení starších spisovatelů nad objevením těch nových. Tuto skutečnost přičítá přebujelé publikační situaci, kdy se „před oči kulturní veřejnosti náhle dostaly hory knih různého data vzniku od tvůrců vesměs stárnoucích a starých [...] takže na věkově nejmladší autorskou vrstvu [...] se pozapomnělo“ (Kasal 1993a: 55). Diskuse o nejmladší literární generaci pak posuzuje jako dobrý znak obratu k normálním poměrům. Patrik Šimon odpovídá na dotaz ohledně existence generace poněkud vyhýbavě. Vidí ji ovšem jako stav přechodný a její členy popisuje jako „individuality ochotné i neochotné přijímat přítomnost a zrcadlení se sebe sama“ (Šimon 1993: 55).

Jiří Staněk potom upozorňuje na nezbytnosti, kterými musí generace disponovat (vymezení vnější či vnitřní, programové prohlášení) a s nimiž se v poslední době nasetkal. Přiznává ale, že nová generace možná existuje, jen tato realita k němu nepronikla. Oproti tomu Martin C. Putna jednoznačně konstatuje, že v kvantitativním smyslu generace existuje, že „prostě nemůže nebýt, a je zformována dosti zřetelně“ (Putna 1993a: 57). Vyslovení konkrétních jmen se ale brání. Roman Szpuk vnímá stejně jako Šimon převažující tendence k individualitě, jež jsou silnější než generační souputnictví: „Jsou to spíš všechno osamělci, jejichž čisté a opravdové hledání už tenhle hnusný zkomercializovaný svět vůbec neakceptuje“ (Szpuk 1993: 64). Skepticky nahlíží i na nastupující snahu šokovat, protože dle jeho slov už zde vše někdy bylo a lidstvo už nic nepřekvapí. Ve stejném duchu naráží na ztrátu opravdovosti a rozvíjející se emoční plochost recipientů: „Je mi líto všech opravdových básníků, a těch nejmladších zvláště, opovržení v podobě lhostejnosti bude odměnou jejich ryzímu hledání“ (tamtéž: 64). Petr Motýl ve své odpovědi konstatuje, že žádné diskuse

¹ *Iniciály* vycházely v letech 1990–1994 coby periodikum pro mladé autory. Od dvojčísla 8-9/1990 byly obohaceny o podtitul *Sešity nezavedené literatury*. Šéfredaktory byli Vladimír Křivánek, Petr A. Bílek, Naděžda Macurová, Ewald Murrer, Karel Rada.

ohledně nejmladší generace nezaznamenal. Každopádně se mu nejeví ani jako smysluplné. Podstatné dle něj je, že stále přicházejí mladí autoři.

Není bez zajímavosti, že na otázku, koho by z literatury „vykázal“ nebo mu do ní „nedovolil vstoupit“, Egon Bondy odpovídá, že všechny začínající básníky. Zejména pak ty nadané, protože se řítí do nebezpečí. Lubomír K. Weiss upozorňuje na chybějící autentičnost tehdejší literární tvorby tvrzením, že si zatím všichni jen hrají. Podává shrnutí slovy: „To je ovšem jen a jen důkaz o celkovém stavu duše národa: strach postavit se čelem ke skutečnosti“ (Weiss 1993: 60).

Co se týká publikací přehledových, učebnicového charakteru, můžeme poukázat na zpracování tohoto tématu Jiřím Holým v samostatné kapitole knihy *Česká literatura od počátku k dnešku*. Její autor hned v úvodu upozorňuje na jisté omezení v posuzování této literatury, a to z důvodu trvání procesu, který je dosud živý a neohraničený. Listopadový převrat poté považuje za důležitou hranici nejen v oblasti literatury, ale také kultury. Vyjadřuje se rovněž ke třem literárním proudům (veřejnému, samizdatovému, exilovému), jimž neupírá ještě určité příznaky, a jako podstatné vidí to, že „se ocitají ve stejné výchozí komunikační situaci“ (Holý 2004: 919). Dále připomíná institucionální změny a prudký nárůst počtu vydavatelství a literárních a kulturních časopisů (z nichž některé neměly v nové situaci přetíženu mnohosti dlouhé trvání). K tendencím, jež se po převratu objevují, řadí „návrat tradičních myšlenkových světů i příliv nových idejí“ (tamtéž: 922) spolu se znovuobjevením spirituální a křesťanské kultury a oživením zájmu o německou a židovskou literaturu na našem území.

Tak jako Kratochvíl a Balaščík i Holý poukazuje na „nebyvalý kulturní chaos, neboť na trhu se objevily knihy z různých časových období i roztodivných hodnot“ (tamtéž: 924). Stejně tak zaznamenává ztrátu prestiže literatury a spisovatelské činnosti, související se zánikem společenské a politické angažovanosti literatury. Ve stati o nejmladší básnické generaci se autor zaměřuje zejména na přehled začlenění tvůrců do skupin a na jejich umělecké směřování (Skupina XXVI, Portál, okruh revue Souvislosti). Z konkrétních básníků věnuje větší pozornost např. N. Holubovi, P. Borkovcovi, B. Trojakovi.

Na závěr tohoto pojednání uvedeme slova jednoho z námi analyzovaných debutantů Petra Hrušky. Vybíráme jeho autentickou vzpomínku na období převratu:

Moje věková vrstva byla vystavena zvláštní zkušenosti. Vstoupili jsme do polistopadových podmínek s dostatkem biologické energie a nedostatkem sociální víry – pomineme-li krátké nadšení prvního porevolučního období. Ten dostatek energie vyplývá z produkčního a reprodukčního věku. Ten nedostatek víry z toho, že v době, kdy jsme měli věk a právo na společenské sny, iluze a ideály, tedy někdy kolem patnácti, šestnácti, sedmnácti, byl režim tuhý, strašně nudný a „na věky“, takže snít v této oblasti bylo shledáno naivním, ba hloupým. Nám se příliš brzy prozradilo cosi, co mělo zůstat utajeno. Jakékoli vlastní smělé představy směrem ven, do společnosti, byly příliš kontaminovány nicotou.

(Z rozhovoru Michaela Procházky s Petrem Hruškou *Milostná báseň může i lekat*, otiskem 9. 1. 2003 v *Salonu*, příloze *Práva*.)

3. PETR BORKOVEC

Petr Borkovec se narodil 17. dubna roku 1970 v Louňovicích pod Bláníkem. Vyrůstal v Praze, kde v roce 1988 maturoval na gymnáziu. Ve studiu poté pokračoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde však obor český jazyk a literatura nedokončil. Publikovat verše a překlady (zejména ruských básníků – J. Odarčenka, V. Nabokova, V. Chodaseviče) začal v roce 1990. Již v průběhu studia, v roce 1992, se stal redaktorem revue pro křesťanství a kulturu *Souvislosti*, kde působí dosud. Jeho další, široká publikační činnost se vztahuje na periodika, jako je např. *Akord*, *Tvar*, *Tvorba*, *Revolver Revue*, *Host*, *Listy*, *A2*, *Lettre internationale*, *Iniciály*, *Velehrad*.

Byl zaměstnán jako korektor v deníku *MF Dnes*, v letech 1995–1997 pracoval v Nakladatelství Lidové noviny. V průběhu let 1998–1999 řídil týdenní přílohu deníku *Lidové noviny Umění a kritika*. V letech 2000–2001 byl členem redakce *Literárních novin*. V nedávné době působil také jako šéfredaktor prvního odborného evropského časopisu o tvůrčím psaní *Rukopis* (2006–2009). V současnosti vyučuje tvůrčí psaní na Literární akademii Josefa Škvoreckého v Praze. Na kulturním a literárním životě se významně podílí rovněž organizací autorských čtení, především jako dramaturg café Fra. Současně je redaktorem nakladatelství Fra, které mj. věnuje nemalý prostor vydávání poezie a básnických debutů. Je držitelem ceny Jiřího Ortena (z roku 1995, za sbírku *Ochoz*) a Ceny Josefa Jungmanna (z roku 2011, za překlad části díla V. Chodaseviče *Těžká lyra*). Žije v Černošicích u Prahy.

Z Borkovcovy beletristické tvorby jmenujme kromě jeho prvních dvou sbírek např.: *Ochoz* (1994); *Mezi oknem, stolem a postelí* (1996); *Polní práce* (1998); *A.B.A.F.* (2002); *Needle-book* (2003); *Vnitrozemí* (2005, výbor z předchozích sbírek i ještě nepublikované básně); *Berlínský sešit / Zápisky ze Saint-Nazaire* (2008); *Milostné básně* (2013).

V centru naší pozornosti bude stát Borkovcova prvotina *Prostírání do tichého*, kterou v roce 1990 vydalo nakladatelství Pražská imaginace v edici Nulté knížky. Poté se zaměříme na sbírku *Poustevná, věštírna, loutkárna*, jež o rok později vyšla v nakladatelství Mladá fronta jako součást edice Ladění.

3.1 Dobová kritická reflexe sbírky *Prostírání do tichého*

V září roku vydání sbírky *Prostírání do tichého* vychází krátká stať Aleny Vávrové, otištěná v periodiku *Hant'a Press*. Autorka dílo nijak výrazně neanalyzuje, spíše poetickou formou podtrhává nejvýraznější momenty Borkovcovy tvorby. Na základě svých asociací přirovnává jeho básně ke „křehkosti veršů Horymíra Zelenky, místy jsou tintoretovsky manýristické, se zlatým vláskem pomíjivého“ (Vávrová 1990: 19). Vyzdvihuje také jistou ornamentálnost, zdobnost a odstíněnost Borkovcových veršů. Také v nich vnímá čistotu a poctivost. Jednoznačně ukazuje na vliv Jana Skácela. Dodává: „Bude-li Petr Borkovec více svůj, těším se na jeho další knížky. Kdybych neznala pana Skácela, určitě bych si zamilovala Borkovce“ (tamtéž: 19). Borkovcovu tvorbu hodnotí kladně, označuje jej za básníka „niterného zaměření, který se přiznává (či spíše vyznává) svým celistvým dílkem (k) Janu Skácelovi“ (tamtéž: 19). V závěru básníka s jistou nadsázkou prohlašuje za Skácelova „syna“, který svému otci rozhodně hanbu nedělá.

Miroslav Petříček ve svém článku nazvaném *První kroky*, vydaném 7. 3. 1991 v *Tvaru*, podává přehled o třech sešitech veršů, které minulého roku vyšly v edici Nulté knížky. Vyzdvihuje příležitost, již i přes veškeré riziko poskytuje nakladatelství Pražská imaginace mladým nezavedeným autorům. Jako cenné se nám jeví, že naráží také na současnou českou kritiku, a to slovy „kdo si troufne s neomylnou jistotou tvrdit, že v těchto prvotinách, ať jakkoliv nevýrazných, se neskrývá talent dnes ještě nevědomý vlastních možností a bezradně tápající, který vydá své plody teprve zítra či pozítří? Nepřeceňujme spolehlivost kritiky na této vratké půdě, kde se může velice snadno zmýlit“ (Petříček 1991: 15).

Samotného Borkovce popisuje jako překvapení na naší literární scéně. Označuje ho za básníka, „který se nestydí za dojetí a něhu, nevláčí se za múzami do výčepů, ba ani si nestěžuje na odcizení!“ (tamtéž: 15). Rovněž zmiňuje inspiraci Skácelem a Borkovcovo přiznání se k ní i v titulu sbírky. Ačkoliv jako drobný nedostatek jeho tvorby vidí přítomnost dekorativní líbeznosti, autora *Prostírání do tichého* hodnotí mezi ostatními básníky debutujícími v Nultých knížkách² jako toho, který má ke skutečné poezii nejbliže.

² Miroslav Petříček ve svém pojednání představuje kromě Borkovce ještě sbírku Martina Langera *Palác schizofreniků* a Sabriny Karasové *Moře modré*.

Zmiňme také příspěvek Jiřího Navrátila, otištěný v *Tvaru* 25. 4. 1991. Jeho autor, Borkovcův přítel, v něm krátce shrnuje několik vzpomínek na zážitky s tehdy ani ne jednadvacetiletým básníkem z ledna roku 1991. Navrátil se skrz svou subjektivní zkušenost o něm vyjadřuje pochvalně, odhaduje jeho potenciál do budoucna: „Věřím mu, protože nepodléhá svodům svého talentu a sypat básničky z rukávu nikdy nebude, jde od samého začátku po rovné cestě nezviklán rozbouřenou dobou, nedosažitelným a pomíjivým, jde po té cestě tiše a nenápadně s jakousi křesťanskou jistotou a pokorou a nejde po ní sám“ (Navrátil 1991: 5). Navrátil Borkovce bez pochybností označuje za skutečného básníka.

3.2 Interpretace básně ze sbírky *Prostírání do tichého*

Jako ukázkou z Borkovcovy prvotiny jsme zvolili pro ni typickou drobnou báseň, čtyřverší. Demonstrujeme na ní především některé spirituální motivy, větší rozvinutí a postihnutí autorovy poetiky budeme realizovat v závěru této kapitoly, v souvislosti s Borkovcovou druhou sbírkou.

Za oslicemi

jsem si sed a seděl pod hvězdou
dokud ve městě nezhasli
pastýři stáli nad rybami
nelovili a nepásli

(str. 8)

Již samotný název básně v sobě zahrnuje křesťanský motiv. Osel byl přítomen v jesličkách už při narození Krista. Ačkoliv je toto zvíře nositelem i negativních významů (zejména v některých východních náboženstvích či v antice), zde ho chápeme právě v kladných konotacích, z perspektivy křesťanské. Vzpomeňme také na hříbě oslice, na němž přijel Kristus do Jeruzaléma – značí mírnost a pokoru (srov. Udo Becker, Praha 2002, s. 206).

„*jsem si sed a seděl pod hvězdou...*“ Zakotvení pod hvězdou, kterou zde vnímáme jako nadějeplnou záři, bývá vykládána také jako symbol duchovního světla pronikajícího temnotou (srov. Udo Becker, Praha 2002, s. 206). Samotný fakt, že hvězda je jen jedna, může evokovat betlémskou hvězdu.

„*dokud ve městě nezhasli...*“ Vstupuje sem civilnější atmosféra města. V jeho souvislosti dochází ke ztrátě světla nezpůsobené vlastní vůlí. Kromě mytických

a křesťanských ozvuků, z nichž na tomto místě spatřujeme vybočení, se zde nabízí výklad v jakémisi věcnějším duchu: Odraz toho, že ve městě zhasli osvětlení, a tedy i lampu pod níž se lyrický subjekt nacházel.

„*pastýři stáli nad rybami...*“ Zastavení, ustrnutí v okamžiku podobné tomu, které prožíval lyrický subjekt. Pastýři mají v mnoha kulturách „nábožensko-symbolický význam obezřetné a pečující otcovské postavy“ (Becker 2002: 210). Zmiňme také, že Bůh je pastýřem izraelského národa. Zde pastýři stojí výše, nad rybami. Ty jsou významově spjaté s Kristem (jehož první veřejné vystoupení rovněž spadá do začátku věku Ryb). Ryba je připoutána k vodě, jež bývá reflektována jako symbol nevědomí, síly ducha, božského na zemi (srov. Udo Becker, Praha 2002, s. 325).

„*nelovili a nepásli...*“ Konstatování pasivity. Světlo již není přítomné, dochází k jeho zániku, s čímž koresponduje také výklad lovu coby „vášnivého hledání spirituálních cílů, např. v křesťanské mystice obraz Kristova hledání duše“ (Becker 2002: 154). Obraz pokojné chvíle je dovršen v tichu, zastavení, ač zde reflektujeme jistou ztrátu naděje.

V básni lyrického ladění zaznamenáváme Borkovcův příklon ke spiritualitě, reflektujeme zřetelné křesťanské motivy a také odkazování na křesťanskou tradici. Všimáme si niternosti, jež se odráží i v zobrazované krajině. Básnický jazyk je zde prostý experimentu.

3.3 Dobová kritická reflexe sbírky *Poustečna, věštírna, loutkárna*

Ve druhé sbírce Petra Borkovce Karel Piorecký zaznamenává wernischovskou hru s jazykem. Samotný Ivan Wernisch se ke knize krátce vyjadřuje v *Literárních novinách*, v příspěvku z 19. 12. 1991. Neposkytuje zde nijakou podrobnější analýzu či interpretaci, spíš s jistou nadsázkou na toto téma promlouvá k potenciálnímu čtenáři: „Tak tahleta knížka veršů není čtením pro školometry a hnidopichy, kteří se táží, co chtěl básník říci tím, co řekl. Kterým není známo, že podstatné je to, co básník říká, a ne co říci chtěl“ (Wernisch 1991: 5). V závěru konstatuje, že sbírka asi nebude mít mnoho čtenářů, „neboť je to ‚jen‘ poezie“ (tamtéž: 5). Přes to všechno nelze nepostřehnout, komu Wernisch straní, a jeho důraz na zdařilé stránky Borkovcovy tvorby.

Recenze Milana Exnera otištěná 14. 5. 1991 v *Tvaru* je nazvána *Poezie ticha*. Tento jev Borkovcovy poezie recenzent dává do souvislosti s jeho básnickým jazykem a akcentuje jej slovy: „Borkovec [...] je bezpečně zakotven v jazyce, v jeho zvuku, významech

a možnostech [...] po dlouhé době opět poezie ticha, mimo hřmoty přetechnizovaného a zpolitizovaného světa“ (Exner 1991: 10). K jeho verbálnímu vyjadřování dále uvádí, že básník je „vitální introvert, z jehož veršů cítíme prudký vnitřní tep“ (tamtéž: 10). Splňuje také šaldovskou podmínku „vášnivého vztahu ke slovu jako nutné podmínce literárního tvoření“ (tamtéž: 10). Exner reflektuje tvorbu mladého básníka s nadšením, nešetří přívlastky, jako např. „básník vyvrátého výrazu a vidění světa“, „opravdový básník“. Pozornost recenzent do velké míry upíná k Borkovcově niternosti, upozorňuje na jeho dar (až dětské) schopnosti žasnout: „Borkovcova tvorba je především a proto celou poezií, že umí žasnout a umí tento úžas pojmenovat [...] Bytostný úžas je zbraní, kterou osvobozuje zemi upadlou ze snění do sna“ (tamtéž: 10). Připouští ovšem básníkům mladicky lehký krok.

Z druhého oddílu sbírky, nazvaného *Oslátko Háj*, Exner vyzdvihuje Borkovcův talent pro zpodobení něhy, obrazu, zvukovosti, nebrání se ani spojení „magie slov“. Vyjadřuje se rovněž k básnickově religiozitě: „Borkovcova religiozita je tichá, bez velkých gest, u země, u těch „škvořitých zidek“, ale o to blíž Kristovým ranám“ či „Borkovec je básníkem cudně duchovním“ (tamtéž: 10). O spirituálních skutečnostech v Borkovcově poetice se vyslovuje jako o zvnitřněných a ztvárněných významovou zkratkou. Zajímavě upozorňuje na prosvítající motiv ran, utrpení, které stojí v pozadí: „A náhle básník, kupodivu [...] nezpívá o své bolesti, ale rozbolavělosti světa“ (tamtéž: 10). Stejnou implicitnost si cení Jiří Navrátil, který v předchozí Borkovcově sbírce shledal mimoděk se vyjevující „kalužinky krve“, jež v básnickových procítěných slovech chápeme jako jakýsi zárodek tematizace utrpení.

Miroslav Zelinský svůj širěji pojatý příspěvek publikuje roku 1992 v *Iniciálách*. Nejprve se vyjadřuje k tendencím soudobé české poezie, upozorňuje na absenci literárních skupin a programových prohlášení, dochází k tomu, že zůstává „pouze“ autor a dílo. Vzpomíná rovněž na generaci „sýsovsko-žáčkovskou“ a na tehdejší názory na dobu a jazyk, jež bývaly označovány za ocitající se v krizi. Zmiňuje také, že Borkovec je jakýmsi pokračovatelem básníků, kteří na přelomu 70. a 80. let záměrně rozkládali básnická pravidla. Ačkoliv uznává akcentaci role individuality (pro 90. léta typickou), autora sbírky *Poustečna, věštírna, loutkárna* vnímá v kontextu „wernischovsko-kabešovsko-grušovské“ básnické linie a jeho dílo se mu jeví jako doklad její produktivity.

Zelinský se věnuje rovněž titulu sbírky, shledává, že právě ten „by mohl být vhodnou vstupní branou na cestě ke smyslu Borkovcových básní. Poustečna, věštírna, loutkárna – jako by těmito třemi reálnými, ale zároveň imaginárními prostory, určenými ale také snad k přebývání, vymezoval autorský subjekt svou lidskou i tvůrčí roli. Je v tom tušená ozvěna,

připomínka potulného truvérství a přes něj archetypu šaškovství“ (Zelinský 1992: 69). V této básnickově poetice nachází nestálost a putování, smutek z poznání i veselí, tajemství, spatřuje zde weinerovskou dikci zaříkavačů, věštců a vědem. Recenzent popisuje také podobu básnickova zobrazení transcendentna: „A je v tom ono vědomí řehole, duchovního úkolu, který je provázen zářící jistotou, vědomím nadosobního, božského řádu, ale také tíživou osamělostí z vlastní volby, protože čím jiným je provázená urputná snaha o báseň?“ (tamtéž: 69).

Důraz klade také na Borkovcovo pojmání jazyka, upozorňuje na užívání neologismů a stejně jako Exner poukazuje na magické skutečnosti nazvané magickými jmény. Vymezuje básnickovu tvůrčí gestaci, dvě gesta – básnické a jazykové, z nich každé je svébytné, jazykové však navíc zvýznamňuje ono básnické. Také vyjádření duchovna klade do úzké souvislosti s jazykem, jež ho zároveň spolutváří: „Dynamickým, energickým aktem originálního jazykového gesta vyjadřuje autor zároveň staticnost [...] křesťanského nasměrování lyrického subjektu“ (tamtéž: 69). Borkovcův přínos recenzent vnímá právě z perspektivy jeho práce s jazykem, jemuž přisuzuje i jistou metatextovou funkci dorozumivacího prostředku v době, která „dělá mnoho pro to, aby se lidé vůbec nemohli domluvit“ (tamtéž: 69). Právě pro básnickovu rehabilitaci jazyka způsobem, jenž klade zvýšené vnímatecké nároky, mluví v jeho případě dokonce o heroismu.

„Autor Petr Borkovec je mladičkový – a už je to mistr“ (Kundera 1992: 72) uvádí Ludvík Kundera již v úvodu svého pojednání otištěném 10. 6. 1992 v časopise *Rok*. Pozornost upíná zejména k Borkovcově práci s jazykem – k výtečnému užívání záměrného anakolutu, eliptického vyjadřování a ke schopnosti jeho básnického vnímání: „Vidí nebo spíš slyší svět rozsekaně, rozkouskovaně, v náznaku, nedořečenosti“ (tamtéž: 72). Vyzdvihuje také jeho „svěrázně znásilňovaný pravopis“. Kundera, jako mnozí jiní, odkazuje na vliv pozdního Skácela (zde v souvislosti s mezerami uvnitř verše). Jediné, co básníkovi vytýká, je časté opakování slovních hříček či žertíků, místo čehož navrhuje variování. V závěru oceňuje jeho „slušnou práci na poetice“.

Filip Waller publikuje roku 1993 v únorovém čísle *Babylonu* o Borkovcově druhé sbírce krátkou recenzi. Básníka staví do kontextu ostatních začínajících spisovatelů vycházejících v edici *Ladění*, jimž do velké míry přisuzuje pseudonovotářství a hru na originalitu. Oproti tomu konstatuje, že „básník Petr Borkovec však na první pohled patří k těm, jejichž invence neznámá jen vyčpělou fantazii vyšperkovanou banalitami“ (Waller 1993: 29). Stejně jako většina ostatních kritiků se pochvalně vyjadřuje především

k Borkovcově jazykové performativnosti, hře se slovy a básnickými obrazy a ke grafické formě básní. Vnímá také spirituální rozměr jeho tvorby. Co se týká vlivů jiných poetik, Waller naráží na lidovou slovesnost a také inspiraci Demlem či Zahradníčkem. Jako jeden z nemála hovoří o básnickově daru opravdovosti a invence: „Víte, či spíše se po přečtení prvních stránek sbírky jaksi mimochodem dovíte, proč Borkovcovi věřit, a vy mu jaksi samozřejmě věříte“ (tamtéž: 29).

Na závěr zmiňme reflexi Martina C. Putny, v níž se primárně vyjadřuje k Borkovcově tvorbě po vydání jeho druhé sbírky. V roce 1993 v *Iniciálách* o básnickových verších konstatuje, že drhnou, v jeho poetice vnímá problém v tom, „jak sloučit osamělá bytí dvou slov či jen dvou morfémů“ (Putna 1993b: 13). Jako jeden z mála nehovoří o Borkovcově opravdovosti, naopak negativně hodnotí jeho hravost, jež není bezprostřední, ale je dána artistností.

3.4 Interpretace básně ze sbírky *Poustevna, věštírna, loutkárna*

Kniha je členěna do dvou částí, přičemž pouze druhá má vlastní název – *Oslátko Háj*. Báseň volíme z úvodního oddílu.

Září

Vlci se vypařují k nebi. Zřetelná
lovná sunutí. A ještě zbývá
té nedaleké poutě: Řeklas:

V podtělí této zimy je jméno Sbohem
jež sněhu náleží
jej vezmi a k sobě vlož

a nazvi mne jím

neboť jsem toho hodna
neboť ti v jednotejném
umírám
a zachována jsem

neboť jsem toho hodna
neboť ti v jednomsamém
zůstávám a opouštím tě

jej vezmi
a nazvi mne tak

zadržiteli pláče.

(str. 30)

Titul básně označující měsíc v roce je pro Borkovce typický (ve sbírce se objevují také básně *Červen, červenec; Srpen; Říjen*). Září zde předesílá ladění následujících veršů a také začátek něčeho končícího.

„*Vlci se vypařují k nebi. Zřetelná / lovná sunutí...*“ Vlka chápeme v negativních konotacích, jako nebezpečné dravé zvíře. Vlci směřují vertikálně vzhůru, k nadpozemskému. Jejich činnost lovu implikuje přítomnost beránek – zde je vnímáme na metaforické rovině oblaků na nebi. V křesťanské symbolice může vlk rdousící beránka značit obraz Kristovy smrti. „Vlk byl také v germánském prostředí označením pro mrtvého, neboť ten byl stejně jako vlk mimo lidské společenství, a tedy v zászvěti“ (Becker 2002: 324).

„*A ještě zbývá / té nedaleké poutě...*“ Rozvíjení spirituality. Lyrický subjekt má před sebou duchovní cestu, úkol.

„*V podtělí této zimy je jméno Sbohem / jež sněhu náleží...*“ Začínající podzim, září, zde percipujeme jako „*podtělí*“ zimy. Zima značící konec a pomyslnou smrt přírody koresponduje s oním „*Sbohem*“. To přísluší sněhu, jenž je výsledkem působení nebes na zemi, a zůstaneme-li v perspektivě transcendentna, je nositelem bílé barvy, čistoty, světla.

„*a nazvi mne jím / neboť jsem toho hodna / neboť ti v jednotejném / umírám / a zachována jsem...*“ Do paralelních rovin se zde dostává na jedné straně zmar – pozemská smrt (těla) a na straně druhé zachování – duše, jež je nesmrtelná. Zakotvení v mimosvětském.

Další strofa přináší typický rys Borkovcovy tvorby, je variací předešlé, s malými obměnami. Stejně tak následující dvojverší, které částečně koresponduje se závěrem druhé sloky a samostatně umístěným veršem za ní.

Stejně jako u básně z jeho prvotiny i této nemůžeme upřít lyričnost. Dochází k verbalizaci jemné přírodní motiviky. Zřejmé je spirituální ladění spolu s tematizací transcendentna. V básni zaznamenáváme zásadní roli jazyka, jež je pro Borkovcovu poetiku typická. Ať již jde o výše zmíněné obměňování a hravost, nebo užívání neologismů. Básník rovněž propůjčuje velkou moc slovu a performativní řeči.

3.5 Charakteristika sbírek *Prostírání do tichého a Poustevna, věštírna, loutkárna*

Charakter Borkovcovy poetiky se téměř s každou jeho sbírkou znatelně proměňoval. V souvislosti se svými časnými díly bývá zařazován do rámce spirituální poezie či, dle typologie Jiřího Trávnicka, do „poezie ztišení a řádu“. U pozdější tvorby vnímáme převažující reflexe experimentálních tendencí až, dle Karla Pioreckého, včlenění do „poezie věčnosti“. V následujícím pojednání postavíme první dvě básnickovy sbírky vedle sebe. Na základě vytyčení stěžejních motivů a tam, kde je to nosné, také jazykových prostředků, se pokusíme postihnout hlavní, shodné i odlišné, rysy v poetice obou knih.

V celkové povaze první a druhé Borkovcovy sbírky vnímáme jisté rozdíly: *Prostírání do tichého* je laděno především velmi niterně, lyricky. Kniha *Poustevna, věštírna, loutkárna* vykazuje také spirituální prvky, ale v prostředí trochu jiném, s odrazem civilnosti. Jako její značně výrazný rys se nám jeví role jazyka.

V básních obou sbírek se tedy objevují časté křesťanské motivy, v *Prostírání do tichého* mnohdy vsazené do atmosféry lidových tradic či jemně odstíněného obrazu přírody. V *Poustevně věštírně, loutkárně* duchovno percipujeme spíše na pozadí konkrétních předmětů (hřbitovní zdi, sklepa, stolu v pokoji), zakomponovaných především do venkova či maloměsta. Na základě rozboru básní jsme demonstrovali některé spirituální motivy – ryby, role světla, vlk – beránek, které se nezdíka ve verších opakují. Motiv osla je ve druhé sbírce zastoupen už v názvu jejího druhého oddílu *Oslátko Háj*, a předjímá tak jeho duchovní ráz. Motiv pastýře shledáváme v Borkovcově prvotině, a to v různých kontextech – i v civilnějším prostředí, za užití hovorového jazyka a v souvislosti s písňovostí: „... nablízku nebi / za mostkem pro sedmou ovečku / Pastýř tam žil a ženu nebil [...] zapískal na pusu a byla písnička / o dobrejch o svatejch co padaj na víčka“.

Rovněž Kristus do básní vstupuje, a to metaforicky, implicitně, např. evokací „*tichého kříže*“ nebo ve všedním prostředí: „*Na hodinách je noc / a zažhnout znamená na stěně je podpálit [...] povím Ti řeknu příběh o králi [...] zhasnout by bylo poklonit se mu*“. Také bývá připomínán světlem značícím naději v temnotě. Jindy je výslovně jmenován, ale jsou mu přisuzovány obyčejné lidské atributy: „*Dvakrát na stejný říční kámen / Vstupuje Kristus – handlíř koní*“. Ve druhé sbírce je tematizován spíše skrytě, často gestem („*tou tíhou / ruce rozpínám*“) nebo bývá exklamován („*cesty jsou stržené / baráčky do nikam ó Pane*“). Kristus je zde navíc spjat s časovostí a pojímán coby přítomnost, věčnost, střed kříže: „*rukama sepjatýma / světlo se klene / prostředníku Nyní / ach Hodino prostřednice*“.

Ve verších jsou zastoupeni andělé, Panna Marie a také Máří Magdaléna. V první knize oproti druhé zaznamenáváme skutečnost, že ji, stejně jako Krista či pastýře, lyrický subjekt přibližuje světskému prostředí např. pouhým pojmenováním deminutivem: „*Jsou dušičky a Magdalenka Máří / Mi naslouchá když listopadky křísí*“. Máří Magdaléně lyrický subjekt naslouchá, když mlčí. Ticho je pak dalším zásadním prvkem Borkovcovy nejranější poezie. Je obsaženo již v titulu sbírky. Ve verších obvykle není explicitně tematizováno, ale vnímáme jej prostřednictvím zobrazované umírněnosti, pokory. Povaha ticha, jak již bylo mnohými recenzenty zmiňováno, koresponduje s pojetím Skácelovým (k jehož vlivu se Borkovec sám přiznává, a básníka také oslovuje familiárně v jedné z básní: „*Janečku Skácele stejně mi nepíšou / pražádná žena žádný muž*“). Ticho patří do duchovní sféry a bývá spojováno s čistotou, světlem, bílou barvou: „*Dvakrát do téže řeky / Vstupuje tiše bílý kůň*“.

V básních obou sbírek jsou často tematizovány různé obřady, tradice a křesťanské svátky, např. pohřeb, dušičky, Vánoce, Velikonoce. Bývají zasazeny zejména do období podzimu či zimy, syrové atmosféry: „*Za pohřbem prší [...] Pláč. V blátě se courají / tkaničky smutečních hostí*“. V *Poustevně, věštírně, loutkárně* není výjimkou odlehčenější ladění s patrnou personifikací: „*na kole složité konstrukce / jede Popeleční středa taková holka eště dítě*“.

Jako výrazný rys Borkovcovy první sbírky se nám jeví písňovost (blízká i dílu Skácelovu). Vyznačuje se charakteristickým rytmem a nejčastěji verši v hovorovém jazyce nebo nářečí. S ní souvisí také hojné opakování a refrény vyskytující se v básních: „*všeci sa žení všeci / ukřížovaný listím hledám skulinku / v proutěné kleci / všeci sa žení všeci*“. Zaznamenáváme i aluze na lidové písně a jisté parafráze jejich textů: „*Dvakrát do téže řeky / vstupuje grošovaný kůň / děvčátku co ho nenapojí...*“ nebo „*a branou putimskou v tom koňském klepotu / se dvě děvčátka za mnou nedívají*“. Ve druhé sbírce tyto tendence, ač řídkěji, také pozorujeme: „*Svitaj Bože svitaj / Aby skoro deň byl / Abych sa podíval / V kerém sem domě byl*“.

Co se týká formy básní, v první polovině *Prostírání do tichého* jsou zastoupeny kratší – čtyřverší, v druhé až několikaslobové. Básně jsou obvykle rýmované, ne však pravidelně. Pokud bychom hledali nějakou opakující se tendenci, asi nečastěji se objevuje střídavý rým. V *Poustevně, věštírně, loutkárně* se obecně vyskytují básně delší, až na výjimku několika trojverší. Verš se rozvolňuje, místo rýmů shledáváme pouze občasné asonance.

V Borkovcově díle hraje významnou roli jazyk. V jeho prvotině mu nemůžeme upřít jemnost a dekorativnost, vnímáme básníkovu zálibu pro neotřelé kombinování a následné variování slovních spojení. Ne neobvyklá je hravost spojená s metaforičností,

např. „z protější ulice / jdou vysmrkaní beránci“. Vyzdvihneme také Borkovcovu schopnost přiřazovat osobitým způsobem atributy k některým subjektům. Ať je to již zmiňovaný Kristus – handlíř koní, husa – zima („červená tlustá žena v podpaždí / nese si hloupou husu Zimu“) nebo třeba sníh – slepec („poloslepé harmonium slepec sníh“). Ve druhé sbírce potom vnímáme básníkovo užívání jazyka směrem k výrazné zvukovosti. Prototypická je pro to báseň stejného jména jako kniha, v níž se v neustálých variacích rozechvívají bubínky, gongy, snář a to všechno zní, rytmicky se pohybuje, zvěř se kývá, lyrický subjekt vzývá: „*jak snář zněl / slavík kývnul / zvěř se k nám kejvala / bubínky vzývaly / tak vzývaly: // kerej na flétnu / kerej hrá / kerej do bubnu / kerej hobluje*“. Často je také jazyk aplikován ve své hovorové formě, někdy téměř až ve fonetické transkripci – nikdy ne však do důsledku a přesně. Řazení slov do neobvyklých spojení a následně do částečně se obměňujících řetězců za účelem zvukovosti a rytmičnosti je dovedeno do krajnosti v poslední básni: „*je slavnost jezení ryb lžící a vidličkami [...] papáš ano papám žerte nebryndejte ne cože / přimastit prosím přidej si hamejte proč / pozor na kostičku jiná trubice nate hřbet*“.

V obou sbírkách znamenáváme občasné neologismy, v *Prostírání do tichého* např. „*nebekliční knihy*“, či cizojazyčné vsuvky, např.: „*Christus anklopfend*“. V následující knize např. „*povyrážka*“, „*počerná*“. Někdy jde Borkovec v experimentu ještě jiným směrem, např. ve zvukomalebne přizpůsobeném slově „*polllykám*“. Interpunkci ve svém debutu básník téměř neužívá, můžeme ji doložit jen v pár delších básních, a to pouze nepravidelně. Poměrně stabilně uplatňuje dvojtečky. Ve druhé sbírce je to podobné, interpunkce navíc dotváří naléhavost zvukové stránky.

4. MARTIN LANGER

Martin Langer se narodil 18. července 1972 ve Varnsdorfu. Absolvoval střední průmyslovou školu technologie piva a sladu v Praze. Poté byl zaměstnán např. jako knihkupec, dělník, sládek, myč nádobí a mistr v kořenářské výrobě.

Langer se umělecky realizuje také v oblasti režie, působí jako reportér a scénárista. V letech 2000–2011 natočil několik autorských dokumentů, filmových portrétů literátů. Režijně spolupracoval na televizních pořadech *Čtenářský deník* a *Česko jedna báseň*.³ V současné době se věnuje také fotografii. Je držitelem ceny Jiřího Ortena (z roku 2002, za sbírku *Pití octa*). Žije v Praze.

Z Langerovy beletristické tvorby jmenujme kromě jeho prvních dvou sbírek např.: *Já nezemřu zcela* (1996), *Průsmyky* (1997), *Pití octa* (2001), *Hlásky* (2007), *Stará gesta* (2009).

Svou pozornost zacílíme na Langerův debut *Palác schizofreniků*, který vyšel (stejně jako Borkovcova prvotina) v roce 1990 v nakladatelství Pražská imaginace v edici Nulté knížky. Poté se budeme zabývat sbírkou *Animální evangelium* vydanou v roce 1992 nakladatelstvím Mladá fronta v rámci edice Ladění.

4.1 Dobová kritická reflexe sbírky *Palác schizofreniků*

Miroslav Petříček se ke sbírce *Palác schizofreniků* vyjadřuje krátce ve stati otištěné 7. 3. 1991 v *Tvaru*. Reflektuje v podstatě pouze atmosféru veršů, sbírka dle něj „vyvolává dojem, jako by byla vznikla někde na vyvrženeckém okraji, nebo spíš v zamlžených končinách subjektu trpícího stavem ‚naprosté odloučenosti od vnějšího světa‘ a ztrácejícího kontakt s realitou, před kterou se ho zmocňuje strach“ (Petříček 1991: 15). Zamýšlí se dále nad tím, do jaké míry se autor do Dereka Jacoba stylizuje, či zda je jeho výpověď plně nebo částečně autentická. V žádném případě však Langerovi neupírá postoj „rebelujícího outlawa“, při jehož působení nám ale neběhá po zádech mráz. Zůstává zde ale otázkou, je-li tomu tak proto, že dnešní čtenář je otrlejší, nebo jestli naráží na jistou neoprávdovost Langerova básnického sdělení.

³ (srov. Portál české literatury [cit. 5. května 2013]. Dostupné z <<http://www.czechlit.cz/autori/langer-martin>>)

Petr A. Bílek v roce 1991 v dubnovém čísle *Iniciál* postihuje Langerovu tvorbu slovy: „Důsledně stylizovaná poezie založená na vyhroceném gestu, připodobnitelném k čemusi mezi Michalem Ajvazem a Jáchymem Topolem. Působivá především tam, kde oslovuje prostřednictvím této stylizace, a nikoli přímo formulovanými poznatky či pravdami“ (Bílek 1991: 69). Zamýšlí se nad hlavním tématem poezie, které spatřuje v problematice lidské identity, možnosti zůstat sám sebou. Dochází k tomu, že básník nepředkládá nové otázky ani odpovědi na ně, ale oceňuje jeho způsob kladení otázek, jenž se mu jeví jako neotřelý, a dále také osobité „k hlubším souvislostem směřující ladění obraznosti“ (tamtéž: 69). I přesto, že recenzent naráží na plytkost či nezáměrnou jednorozměrnost některých textů, neupírá básníkovi klubající se talent.

4.2 Interpretace básně ze sbírky *Palác schizofreniků*

Zákon o přežití

[...]

IV.

Jmenuji se Derek Jakob
Jsem potrat přírody,
nad kterým se ustrnula
lahvička barbiturátů,
a proto jsem tady.
Zeptali se, čeho chci
dosáhnout svým pobytem;
ať to nakreslím.
Nakreslil jsem rakev.
Pak se zeptali, co pro to
chci udělat.
15. září jsem byl
propuštěn
Dělám dál ze sebe imbecila,
většího než jsou ostatní.
Je to jediná sebeobrana
proti lidem
je to jediný způsob přežití.
Jmenuji se Derek Jakob

(str. 5)

Pro naši analýzu jsme vybrali čtvrtou, poslední část úvodní básně, a to především za účelem demonstrace podoby básnického já. V této básni (spolu s následujícím *Zákonem o touze*) se představuje poměrně detailně lyrický subjekt sbírky – Derek Jakob. V předcházejících pasážích sugestivně proklamuje svoji minulost, z níž vytrhává nesourodé vzpomínky, jež se následně čtenáři spojí v obraz schizofrenika se suicidálními sklony.

„*Jsem potrat přírody, / nad kterým se ustrnula / lahvička barbiturátů...*“ Básnické já ukazuje své sebepojímání, odhaluje způsob svého pokusu o sebevraždu – personifikuje léky snadno vyvolávající závislost, které pro tento účel využil. Následujícím veršem vysvětluje, proč se nachází v psychiatrické léčebně.

„*Zeptali se, čeho chci / dosáhnout svým pobytem...*“ Začátek rozhovoru s lékařem, dle ladění veršů tušíme blížící se zlom či překvapení v básnickém sdělení.

„*Nakreslil jsem rakev. / Pak se zeptali, co pro to / chci udělat...*“ Z reakce Dereka Jakoba cítíme jistý sarkasmus, nadhled – ne nad svým stavem, ale nespolupracováním, v souvislosti se zřetelným výsměchem lékařům a jejich postupům, jež mechanicky uplatňují za jakékoliv situace.

„*Dělám dál ze sebe imbecila, / většího než jsou ostatní...*“ Konfrontace dvou realit, psychotik brojí proti reálnému světu s nápadem příštího svého úniku v podobě další stylizace. Relativizuje pojetí normality.

„*Je to jediná sebeobrana / proti lidem / je to jediný způsob přežití...*“ Sebevražda nebyla řešením, lyrický subjekt i přes léčebné terapie, nebo právě díky nim, stále cítí puzení vymezit se vůči ostatním. Dospívá tedy do jisté míry k absurdnímu závěru, jak přežít.

Výše jsme si kladli otázku po podobě lyrického subjektu, jehož imaginace je v Langerově poetice zásadní. V básni shledáváme jeho zřetelnou revoltu a také impulzivnost. Důležitá je role jeho postavení na okraji společnosti a balancování mezi póly života a smrti. Vnímáme poněkud patologické pohrdání lidmi s vědomím vlastní výlučnosti a zároveň strachu, z jehož popudu vychází potřeba se bránit.

4.3 Dobová kritická reflexe sbírky *Animální evangelium*

Na počátku roku 1993 vychází v *Iniciálách* v rubrice *Telegrafické recenze* ohlasy na Langerovu druhou sbírku. Je podrobena drobné reflexi čtyř kritiků:

Petr A. Bílek poukazuje především na básníkovu impulzivnost, vytýká mu např. prázdnotu stylizací či nezvládnutelný patos chtěného. Zřetelně vnímá jistou rozevlátost

a neuhlazenost způsobující nevyrovnané vyznění básní. Konstatuje: „Nerovnost, emocionalita a labilitnost; hledání sebe sama jako faktor, který dynamizuje významové dění uvnitř básně“ (Bílek 1993: 61). Sbírku souhrnně označuje za doklad jedné duše.

Také Lubor Kasal zmiňuje básnickovu rozervanost – Langeru posuzuje jako nejmladšího a nejnevyrovnanějšího z trojice,⁴ v jejímž kontextu jej hodnotí. Vytýká mu jistou tvůrčí neskromnost a nepropracovanost básní, z nichž některé působí jako pouhé náčrtky. Naráží rovněž na určitou neverbální prázdnotu: „Velká slova jako Kristus či smrt jsou transparenty a plakáty, za nimiž se skrývá jen prkenná ohrada“ (Kasal 1993b: 61). Přesto nachází v Langerových básních záchvěvy, kterými mu byl nejbližší z posuzované triády.

Miroslav Kovářik Langeru pojmenovává „tvůrcem existencionálního magnetismu“. Více než samotné sbírce se však věnuje jejímu doslovu od Jaromíra Typlta, nad jehož vhodností vyslovuje pochyby. Oceňuje ale „kamarádké gesto, na jehož rubu je vidět už zcela čitelný generační punc“ (Kovářik 1993: 62).

Pavel Janáček se vyjadřuje velmi stručně. Nedůvěřuje tvorbě, která je poezií „silných slov, sebeprojekce do nebe a obrazové expresivity“ (Janáček 1993: 62). Jeho představě poezie, jež nekřičí nápadně, Langer rozhodně nevyhovuje.

Jiří Navrátil představuje Langerovy verše v *Tvaru* vydaném 9. 4. 1992. Z jeho krátkého vyjádření vysvítá osobní vztah k básníkovi, sám se označuje za blízkého svědka jeho poezie. Stejně jako Petříček otevírá otázku stylizace (která je patrná v obou Langerových knihách) a na rozdíl od něj se zaručuje za jistá fakta v jeho díle (např. za šlechtický původ znázorněný jménem Voronskij). Dodává: „Všechno, o čem ještě ne dvacetiletý básník [...] píše, nespadlo tedy z nebe: ze života to proudí přímo do básní – bez pózy a ve stylizaci velmi jemné“ (Navrátil 1992: 6). Téměř absentující stylizaci posuzuje jako velký klad začínajícího básníka: „Neboť si takové upřímnosti, obzvlášť když se objevuje na samém začátku, vážím. Neboť právě taková upřímnost přináší ovoce, které v Langerově poezii shledávám“ (tamtéž: 6). V jeho poezii potom vyzdvihuje také hluboké city, touhu po něze, lásce, světlu.

Petr Běleš uveřejňuje svou recenzi 6. 5. 1993 v *Tvaru*. Stejně jako mnozí jiní kritikové se snaží postihnout především atmosféru básnickových veršů, v níž hledá podstatu jeho poetiky: „Langerovy verše se pohybují v labyrintu, jenž apriori evokuje trýzeň tmy, možnost nenadálého útoku a hlavně snahu o nalezení správné cesty“ (Běleš 1993: 10). Poukazuje

⁴ Kromě Langeru se kritické reakce vztahují na Edwalda Murrera a Petra Motýla, jejichž knihy *Pěna za zdi* a *Šílený Fridrich* vyšly také v edici Ladění.

na užívání formálních a grafických prostředků, kterými básník spoluutváří své sdělení, a jeho poezie tak získává „efekt hmatatelnosti až fyzické působnosti“ (tamtéž: 10). Upozorňuje na roli utrpení a určité balancování na hranici a dochází k tomu, že „animální evangelium ztělesňuje poezii oscilace (schizofrenie, chcete-li), skrz niž má Langer snahu se dostat nultého bodu existence“. Oním bodem je smrt, což Běleš dokládá v souvislosti se subjektem Dereka Jakoba. Druhou část *Animálního evangelia* potom nechápe jako přelom, Langerovu polohu zde postihuje slovy: „jde spíše o ztišenou sublimaci Nenávisti v trpné ulpění na vlastní imaginaci“ (tamtéž: 10). U básní spatřuje tendence k formální čistotě a vidí v nich potenciální ukazatel Langerova dalšího směřování. Snad poněkud excentricky a s nadsázkou recenzent v závěru přirovnává charakteristický rys Langerovy poezie k „ejakulaci psýchy“.

4.4 Interpretace básně ze sbírky *Animální evangelium*

Sbírka je členěna do dvou částí, báseň vybíráme z té první (bezejmenné). Druhý oddíl knihy nese název *Poesie okamžiku*.

Domovy pro přestárlé

Na okraji vzpomínek
vychrapláváme studená slova
Na hranici ustrnutí
hrajeme vrásčitou melodii
a víření bubnů zní
krajinou bezhluků

Této démonské říše

/Kam jste nás to umístili?/

(str. 14)

Martin Langer báseň dedikuje „in aeternam memoriam“ Boženě Hospůdkové, tedy zesnulé ženě, na niž vzpomíná. Název *Domovy pro přestárlé* poukazuje na místo, kde se nachází lidé blízcí smrti. Otevírá se konfrontace světa pozemského a nezemského.

„*Na okraji vzpomínek /vychrapláváme studená slova...*“ Lyrický subjekt je stylizován do člověka, jenž se nachází na konci svého života, do bezmocného jedince, který má ale tu výhodu, že se dostává k okraji, po němž se otevírá něco nového a který je schopen zakoušet. Vnímáme syrovou atmosféru i jakousi zbytečnost slovního vyjadřování.

„*Na hranici ustrnutí / hrajeme vrásčitou melodii...*“ Stejně jako okraj, hranice je jistou mezí, která je alespoň drobnou oporou v relativitě reality. Langerův lyrický subjekt na ní často balancuje. Zde hranici spjatou také s ustrnutím chápeme jako mez, za níž už přichází smrt či jiný způsob existence.

„*a víření bubnů zní / krajinou bezhluků / Tého démonské říše...*“ Přichází rytmické a zvukové narušení. Víření jako by korespondovalo s překročením hranice života v domě pro přestárlé, kde působí zejména mrtvé ticho. Smrt je potom paradoxně „živá“, zastoupená hlučnými projevy. Relativizace tradičního pojetí života a smrti se stupňuje. Lidskost se dostává do vztahu s démoničností.

„*Kam jste nás to umístili?/...*“ Závěrečná otázka ještě umocňuje výše popsané. Lyrický subjekt se ptá, do jakého světa byl zařazen (potažmo kam se to narodil). Relativizace světa pozemského a nezemského dostupuje vrcholu.

Ve verších je verbalizováno utrpení spjaté se zřejmou nelibostí. Ta je umocněna také nelítostným prostředím zařízení pro přestárlé. Stejně jako schizofrenik v básni z Langerovy prvotiny jsou umístěni na okraj společnosti. Zaznamenáváme zde rozvinutí básnické imaginace v souvislosti se zobrazením žitých světů.

4.5 Charakteristika sbírek *Palác schizofreniků a Animální evangelium*

Poezie Martina Langerera, pokud se jí v tomto smyslu dostává pozornosti, bývá označována jako imaginativní. Tuto skutečnost jistě nebudeme vyvracet, pomocí analýzy motivů a jejich kontextu se však pokusíme nabídnout náhled i na její jiné tendence.

V obou sbírkách vystupuje lyrický subjekt Derek Jakob, prostřednictvím jehož pohledů a postojů vnímáme zobrazovanou realitu. V první sbírce hraje výraznější roli, představuje se jako jedinec zatížený schizofrenií (otázku stylizace nechme stranou), který se jeví ve výsledku až značně rozporuplně. Z jeho výkřiků je patrné, že pohrdá sám sebou, přesto (nebo právě proto) svůj svět konstruuje často z mnohdy brutálních „hrdinských činů“, jimiž se vymezuje proti společnosti, která dle něj nemá takovou odvahu: „*Předevčírem jsem se miloval / s desetiletou dívkou [...] strčili mě do temné kobky [...] zřejmě mě nenávidí za to, že jsem učinil, / na co oni jsou příliš slabí*“. Derek Jakob se nezdá oslovuje, a to nelichotivě („debil“, „magor“, „imbecil“), a zároveň se snaží dokazovat si svou výlučnost v kladném slova smyslu. Tato snaha ale pramení zejména z prožívání beznaděje nebo neschopnosti začlenit se do společnosti. Jeho revolta je uzavřená sama v sobě, vytváří si svého protivníka

a jeho insignie a většinou případů vede do vězení nebo do léčebny. V *Animálním evangeliu* se potom dozvídáme, že Derek Jakob zemřel, čemuž předchází upřímná výpověď o vlastním utrpení prostá jakékoliv rebelie: „*Derek Jakob zemřel [...] nahý jak mrzákova berle / a v jeho očích milióny belhajících / kteří nevěděli kde začíná dno utrpení*“.

Se vzpurnými činy je spjata také nenávist a především strach, jež lyrický subjekt zakouší a pouze zřídka si přiznává: „*Ve své skutečnosti máš blízko k nenávisti, / nenávidíš skutečnost [...] bojíš se vlastního stínu*“. Další stěžejní kategorií je potom samota, projevující se umístěním na okraji společnosti, kam schizofrenik snadno sklouzne: „*Na periférii veřejné samoty odumíráme*“. Tematizována bývá také normalita, na jejíž hranici básnické já osciluje, vyjevuje se vzhledem k societě: „*A já jsem ten, za něhož mě pokládáte, / vadím vašim představám o měřítku normalnosti*“. Ve druhé sbírce potom vnímáme explicitnější tematizaci Jakobova utrpení spjatou také s koketérií se smrtí. Za stěžejní zde považujeme jeho tendenci být otevřenější sám k sobě: „*Bolí to / jak nevydržím sám vedle sebe / jíst / spát / či plakat [...] Bolí to / a všichni mi opakují / že ještě není čas říci / Bolí to*“. Má odvalu si přiznat tíživé duševní stavy, aniž by je konstituoval na opozici vůči společnosti: „*Jen šílenství a chlad / a všichni jak strach / jež nikdo nedefinoval*“.

V básních *Paláce schizofreniků* nacházíme motivy milostné, erotické, sdělení, která lyrický subjekt adresuje ženám. V nich vnímáme jinou rovinu básnického já, jež je zde na rozdíl od většiny básní umírněné. Je oproštěno od revolty a ovlivnění psychotickými stavy. Zastoupeny jsou rovněž křesťanské motivy, a to zejména na pozadí svědectví o situaci, kterou lyrický subjekt prožíval v paralelní realitě. Bůh promlouvá prostřednictvím halucinací, nabádá Dereka Jakoba, aby se stal Kristem a poté Jidášem (i zde vnímáme typický rozpor). Zaznamenáváme kusy výjevů Ježíšova narození. Ve druhé knize se Bůh někdy objevuje jako samozřejmá součást básnického sdělení, do světů imaginace lyrického subjektu neodmyslitelně patří. Ať už se promítá do jeho vztahu k ženám („*Sním o dívce, která bude Lepší než já / aby mě učinila lepším a hodnějším svého Boha*“) nebo do procesu uměleckého tvoření a také propojení s jeho vlastní osobností („*Stvořitel je Zvěrstvo / rozdílnosti / těchto dvou chimér [...] Destrukce skutečná a imaginativní / prokleta mou hrůzou*“). Z biblických motivů jmenujme např. apokalypsu, kterou lyrický subjekt shledává ve své duši.

Velkým tématem *Paláce schizofreniků* je hledání. Z konání lyrického subjektu a z různě odstíněných rovin jeho sebereflexe mnohdy vyplývá, že neví, za koho se má považovat. Výsledky hledání sebe sama jsou stejně prchavé jako existence alespoň na hranici normality: „*Sedáš si na mokrou lavičku / ve své bezmocnosti. / Jsi sám svým vlastním sousedem, / chceš poznat vlastní já*“. V *Animálním evangeliu*, ač ne tak výrazně, tato

tendence zůstává (už jen proto, že je lyrickému subjektu bytostně vlastní). Motiv hranice pak vnímáme coby předěl mezi koncem života a začátkem smrti. Nejčastěji bývá tematizována v souvislosti s nekončící bolestí subjektu, který se pokládá na kříž utrpení a čeká, kam až může zajít. Jindy vnímáme jistý aspekt existenciální, lyrické já hledá východisko z beznaděje v podobě sebevraždy. Tou chce uniknout do světa nezemského, kde poté nastupují pochybnosti a dochází k tematizaci existenciálního „nic“. Zejména ve druhém oddílu sbírky zaznamenáváme motivy mytologické, jež také odráží trýzně vedoucí ke smrti, jako je např. Pandora, Tartaros, řeka Léthé. Charakter lyrického subjektu se nijak výrazně nemění, stále osciluje mezi touhou po životě na jedné straně a sebedestruktivními sklony (spjatými s nenávistí) na straně druhé. V obou sbírkách vnímáme tematizaci pudovosti (na pozadí otázky morálky), která se v *Animálním evangeliu* projevuje navíc v souvislosti s lidským zvěrstvem dopadajícím na zvířata.

Co se týká atmosféry, ladění veršů, v obou knihách se setkáváme s obrazy syrovými až naturalistickými, v prvotině se jako zásadní vyjevuje klima psychiatrické léčebny. Vnější ovzduší soukromého domu, interiéru i exteriéru nehraje příliš podstatnou roli, nejčastěji je vycházeno z duševního prostředí básnického já, jeho nitra. Někdy ve verších převládne jen pocit či myšlenka odrážející jeho vnitřní svět.

Básně Langerovy prvotiny vnímáme jako značně nekonzistentní. A to zejména svojí formou. Až na jednu výjimku jsou básně psané volným veršem, rytmus není jejich stěžejní složkou, mnohokrát mají blíže spíše k prozaickým výpovědím. Často ani nejsou členěny do strof, pouze ty obsáhlejší do oddílů. V této souvislosti vyvstává otázka, co je odlišuje od prózy. Jako výrazný rys spatřujeme opakování, anafory (v básních *Zákon o přežití* a *Zákon o touze*: „Jmenuji se Derek Jakob“), přítomnost básnických přesahů, apostrofy, oslovování sebe sama. Grafická forma některých básní koresponduje se sdělením, umocňuje jej (např. tematizace pádu naznačená na vertikální rovině, předsunutá opakující se spojka „a“ tak, aby působila jako zdánlivě nedůležitá). Jedno z dílek je koncipováno jako krátké a prosté interview. Všimáme si i drobných slovních hříček, např. v názvu básně *Ro z ho v or*. V *Animálním evangeliu* reflektujeme posun ve smyslu větší pozornosti věnované formě básní, např. členění do strof. I přes zjevnou labilitu přítomnou v básnické imaginaci se tu a tam Langer dobírá jisté pravidelnosti. Zaznamenáváme zde častější užití obrazných pojmenování, v druhém oddílu vnímáme změnu v podobě kratších a lyričtějších básní.

Také užití interpunkce je *Paláci schizofreniků* velmi nepravidelné, v některých básních je důsledně dodržováno, jinde pouze z části, někde chybí zcela. Ve sbírce následující pak vnímáme podobnou tendenci, ovšem s rozdílem logického opodstatnění aplikace

některých znaků (nejčastěji vykřičníků či tří teček) za účelem umocnění expresivity básnického sdělení.

5. PAVEL KOLMAČKA

Pavel Kolmačka se narodil 8. října 1962 v Praze. Absolvoval gymnázium, vystudoval Fakultu elektrotechnickou ČVUT a religionistiku, obor náboženství archaických kultur přírodních národů, na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Publikovat verše začal v samizdatovém *Almanachu 1987*, dále přispíval např. do periodik *Dolmen*, *Vokno*, *Portál*, *Souvislosti*, *Literární noviny*, *Revolver Revue*. V letech 1992–1993 působil jako redaktor katolického časopisu *Velehrad*, v letech 1998–1999 ve stejnojmenném nakladatelství (srov. Petr Šrámek a kol., Praha 2009, s. 73).

V roce 1987 pracoval coby asistent v ČKD Polovodiče, na přelomu 80. a 90. let byl zaměstnán v Ústavu sociální péče v Petrovanech u Prešova a jako sanitář v domově důchodců v Boskovicích. Vyučoval tvůrčí psaní na VOŠ publicistiky v Praze. Kromě překládání teologických textů z angličtiny a němčiny a literární tvorby učí v současné době češtinu a angličtinu na gymnáziu v Letovicích. Je držitelem výroční ceny Nadace Český literární fond (z roku 1999, za sbírku *Viděl jsi, že jsi*). Žije v Chrudichromech.

Z Kolmačkovy básnické tvorby jmenujme kromě námi analyzovaných sbírek: *Básně* (1989, s Bohdanem Chlípem, Miroslavem Salavou a Ewaldem Murrerem), *Moře* (2010).

Centrem našeho zájmu bude Kolmačkova básnická sbírka *Vlál za mnou směšný šos*, kterou v roce 1994 vydali společně autor, Křesťanská akademie Praha, edice KDM a výtvarná společnost KRUH. Dvojici doplní svazek *Viděl jsi, že jsi*, publikovaný v roce 1998 nakladatelstvím Petrov.

5.1 Dobová kritická reflexe sbírky *Vlál za mnou směšný šos*

Rudolf Matys ve své recenzi, otiskované 11. 1. roku 1995 v *Nových knihách*, již v perexu Kolmačku uvádí jako příslušníka skupiny křesťansky orientovaných básníků a považuje ho za jednoho z nejnadanějších z nich. V jeho díle vyzdvihuje dvě silné inspirace. Tou první je dle něj Reynkova tvorba (již s jistou nevolí označuje jako téměř „povinnou“ pro mladé křesťanské autory), v tomto případě pozdní. U Kolmačky tak z reynkovské perspektivy zaznamenává „duchovně zprůzračnělé krajiny podzimu a zimy coby míru pravosti a čistoty, do nichž se v průsvitech prolínají charakteristické biblické či kulturní nástřiky (Quijote,

Abrahám)“ (Matys 1995: 3). Další působení poté vidí v úspornosti verbálního ornamentu a převaze role světla nad konkrétní barevností.

Ačkoliv reynkovské ladění Kolmačkova díla nezavrhuje, jako originálnější a zejména v generaci osobitější spatřuje vliv druhý, a to ruskou poezii: „Cosi staroruského je pro mne nejen v atmosféře tíše melancholického tuláctví a projemněle družných přátelských posezení, na ruskou lyriku přírodně rustikálního, ‚jeseniovského‘ rodu upomíná také typ silně mélického obkročmo rýmovaného čtyřverší, charakter rýmu“ (tamtéž: 3).

Matys se vyjadřuje také k verbalizaci básnickovy víry. Píše o ní, že „nechce být deklarována, touží prozařovat, často tedy báseň evokuje proces pročišťování (a zároveň zhutňování) sebe sama, aby bylo možno rozeznat ‚skryté, holé pravdy‘, je tedy sebezpytem tváří v tvář Bohu“ (tamtéž: 3). Z motivů básnickovy tvorby vyzdvihuje kámen, světlo, ticho, půst – kladně hodnotí jejich užití v prolínání s konkrétními živými bytostmi. Jako zápor potom deklaruje Kolmačkovu mnohomluvnost i neobratnost, ale pouze v textech nemajících oporu ve výrazném mélickém impulzu. Básnickovu prvotinu celkově hodnotí především kritériem osobitosti – oceňuje osobitou opravdovost a niternou čistotu autora, na druhé straně zmiňuje ne zcela osobitou podobu jeho literatury.

Oproti tomu Ivan Wernisch ve svém krátkém pojednání, publikovaném 9. 2. 1995 v *Literárních novinách*, Kolmačkovu sbírku jednoznačně vyzdvihuje. Všímá si zde krásy jazyka: „Konečně básník, jenž [...] si nehraje s řečí ani v řeči, ale mluví“ (Wernisch 1995: 7). Cení si básnickovu lidskou přirozenost, která se promítá do jeho veršů. Porovnává ji také s jeho „nultou“ sbírkou *Básně*, již považuje za jeden z nejlepších debutů posledního čtvrtstoletí, a s jistou rozšafností a úlevou sděluje: „... žádný velký posun, žádná podstatnější změna. Spadl mi kámen ze srdce“ (tamtéž: 7). V závěru přisuzuje Kolmačkově sbírce pomyslný punc slovy: „*Vlál za mnou směšný šos* je knížka, jakou je možno beze studu závidět“ (tamtéž: 7).

Milan Exner ve svém příspěvku v *Tvaru* z 9. 2. 1995 začíná ihned výstavbou paralely k osobnosti a tvorbě Bohuslava Reynka. Poetickým jazykem naráží na (kritikou často zmiňovanou) podobnost Reynkovy a Kolmačkovy stylizace do venkovského blázna, stejně jako Rudolf Matys poukazuje na shodnou atmosféru jimi zpodobované krajiny. Zabývá se básnickovou sebeironií patrnou v titulu sbírky⁵ a klade důraz na interpretaci: „Kolmačka

⁵ Také titul Exnerova článku *Co vlaje za Kolmačkou* je dle našeho názoru volen s nadsázkou a jemným humorem.

zachycuje hlas ticha, v němž se rozpíjejí kontury předmětů jako olejové barvy v terpentýnu. Je to hlas tichý, ale důrazný. Nic nezůstává v klidu, vše je uchopeno jemným chvěním, které uvádí věci do pohybu [...] Kolmačka zachycuje pohyb ticha“ (Exner 1995: 22). Exner odlišuje třetí oddíl sbírky (*Lebka*) od předchozích dvou, spatřuje v něm posun od expresivnější idyly k dnešním polohám. Na pozadí vnímání Reynkovy poezie zde poukazuje na užití vulgarismu.⁶

V samotném textu *Lebky* potom nepřímo upozorňuje na kontrasty – spatřuje zde různé odstíny baroka: barok autentický, laický, selský a jejich modifikace. Věnuje se také podobě Kolmačkova verše, podtrhává jeho zvláštnosti – volbu mateřského verše, jenž v zrcadlově ozvěně dává souzvuk zaumného verše. Upozorňuje tak na korespondující stránku obsahovou a formální. Kolmačkova sbírka je z hlediska reynkovské paralely Exnerem hodnocena kladně. I když v závěru dodává: „Je to poezie, kterou je třeba brát vážně, byť snad za ní její šos vlaje víc, než by si přál katolický čtenář starší generace“ (tamtéž: 22).

Dne 30. 4. 1995 byla v časopise *Obratník* otištěna stať věnovaná dvěma novým básníkům. Vedle Jaroslava Vanči a jeho sbírky *Hrady* Jakub Zahradník poskytl prostor i autorovi „magicky bláznivému“. Z velké části se zde zabývá otázkou verbalizace básnickovy víry v Boha, jeho přiřazováním ke křesťanskému proudu: „Z jeho veršů proznívá především víra v Boha“ (Zahradník 1995: 23). Také z aspektu versologického se snaží dokládat souvislosti s křesťanskou poezií: „Od prvních řádků stojíme tváří v tvář pravidelným veršům, nejčastěji čtyřverším, zhusta rýmovaným, stopově rovnoměrným [...] Pro křesťanskou poezii situace obvyklá, avšak toto není křesťanská poezie doslova“ (tamtéž: 23).

Pavel Kolmačka tentokrát není nazírán v souvislosti s dílem Bohuslava Reynka, ale Jana Zahradníčka. Autor článku staví Kolmačku na jinou (nižší) kolej, poukazuje na rozdíly v jejich tvorbě, především na kontext užití apostrof či extatických zvolání. O Kolmačkovi píše: „Víra je přítomna tmou a tíhou u něho všude, ale její přítomné pojmenování se začasté setkává se ‚shozením‘ mnohdy kacířsky vulgárním“ (tamtéž: 23). Vytýká mu také, že nejexponovanější místa v básních z nich vycházejí mnohdy triviálně a odkazuje na Otokara Březinu. Kladně hodnotí momenty mimo básnickovo zbožnění (sebezbožnění), především ty kalné a dekadentní. V nich nachází podobnost s poetikou Karla Hlaváčka. Na krátkém čtyřverší také demonstrovuje možný vliv Jana Skácela. Kolmačka v Zahradníkových očích má dar psát. Měl by dle něj však ještě směřovat k postoji, kdy „odloží těžký individualismus, pozérství, ke kterému má sklony“ (tamtéž: 24).

⁶ Doslova píše: „Bohuslav Reynek vyslovil jen v soukromí nějaké to pepnější slovo: u Kolmačky se vulgarismus dostává do osnovy verše“ (tamtéž: 22).

A konečně Petr Hruška publikuje v roce 1996, v květnovém čísle časopisu *Scriptum* studii, v níž podává zevrubnou analýzu posledního oddílu sbírky. Básnická skladba *Lebka* se mu jeví být „těžištěm básnického debutu Pavla Kolmačky“ (Hruška 1996: 19). Zabývá se zejména motivy a jejich symbolikou. Ve své podrobné deskripci nejprve upozorňuje na kontrastující profánní prostor hospody, z něhož pak „hrdina přechází do prostoru iniciace-proměny: ven do tmy noci, kde vzhlíží k měsíci, jenž [...] připomíná žhnoucí lebku“ (tamtéž: 19). Do popředí staví motiv zjevení, píše i o okamžiku „existenciálního trnutí“. Jako zásadní vidí dotýkání se transcendentna, kdy se hrdina myslí „upíná od světského k zásvětnímu, ví, že podstatné pro něho začíná za hranicí jeho pomíjivosti“ (tamtéž: 19). Zdůrazňuje verbalizovanou roli Boží přítomnosti, anděla, času, domova. Upozorňuje také na obraz duchovní vertikality (vyvýšený kostelík poukazuje na svět sakrální). Jmenuje rovněž klasicky křesťanské motivy, vyzdvihněme např. „hrdinovo rozjímání v okamžiku jeho metafyzického uhranutí tváří v tvář měsíci – lebce“ (tamtéž: 21), které dle jeho slov silně připomíná způsob jezuitských kontemplací.

Skrz samotný motiv lebky Hruška odkazuje i k předchozím veršům sbírky, dává jej do souvislosti s mýtickou symbolikou řeky Styx. Opět, a ne naposledy, se tak dotýká témat veskrze existenciálních, hovoří-li např. o hlubině vlastního bytí. O Kolmačkově poezii se vyjadřuje tak, že „v mnohém vyrůstá z půdorysu tradičního křesťanského uvažování“ (tamtéž: 23). Upozorňuje také na skutečnost vnímání lebky v baroku, kdy symbolizovala melancholii. Ta dle něj koresponduje s Kolmačkovým tvůrčím naturelem. Stejně jako Jakub Zahradník poukazuje na básníkův sklon ke zpodobování extatických vytržení a zmiňuje také jeho inspiraci Bohuslavem Reynkem (tentokrát rovněž díky vlivu prosvítající melancholie, úzkosti). Neopomíná stylizaci básníka do šaška či venkovského blázna, který se oddává „jakémusi kierkegaardovskému skoku do milosti víry“ (tamtéž: 24).

5.2 Interpretace básní ze sbírky *Vlál za mnou směšný šos*

Kolmačkova první sbírka je členěna do tří částí: *Tiché dny*, *Jiné tiché dny*, z nichž jsme vybrali básně, a z oddílu *Lebka*.

Po roce sešli jsme se s přáteli.
Z pouta tak dlouhého času
jsme spolu vyšli do polí
uvidět kývání klasů.

A vlavé plutí pavučin
po klenbě vysoké k závratí.
Tak uchopit je, vyhnat stín,
a nikdy neztratit.

Mlčky jsme jedli chléb krajiny
dokola nastavený.
Otevřeným jak lekníny
srdcem, v němž pukly stěny.

A někdo řekl: Kameny se staňme,
ať toto *ted'* víc nepomine.
Kéž anděl věčnosti nás zajme,
vítr a déšť ať brousí nás svým mlýnem.

Vzduch horký po poli se lil.
Bíle žhnul slunce ovál.
Po dlouhé době s přáteli.
Tiše a beze slova.

(str. 23)

„*Z pouta tak dlouhého času...*“ Čas je jedním ze stěžejních motivů. Protože tematizace transcendentního přesahu se zároveň pojí s jakousi nečasovostí, vykresluje Kolmačka plynutí času z různých pohledů. Zde je poutem – to symbolizuje cykličnost a touhu subjektu po jistém vymanění se z ní. Zároveň je v předešlém verši zmíněna doba roku, jež evokuje lineární měření času.

„*jsme spolu vyšli do polí / uvidět kývání klasů...*“ Ono vykročení stranou z kruhu do rozlehlého prostoru, do polí – ta značí neustálou obrodu, plodnost. Klasy jsou potom konkrétními jednotlivinami, součástmi celku pole. Jejich vlastností je kývání (ve větru – vlivu, který na ně působí vnější silou a útočí na jejich pevnost, odolnost). Stejně tak se chvěje pochybující člověk, člověk hledající, směřující výše a vykračující, zde z kruhu, do nejistoty. Rozprostírá se před námi obraz živé přírody, již se lyrický subjekt s přáteli postupně stává součástí.

„*A vlavé plutí pavučin / po klenbě vysoké k závratí...*“ Vše je ve fluktuujícím nenásilném pohybu, jenž se vertikálně stupňuje, vyjevuje se touha po transcendentnu, poznání Boha. Jak již zmiňujeme výše, i zde důležitou roli představuje chvění, pochybnosti, pavučina je jemná, poškoditelná – to koresponduje s křesťanským pojetím, kde je symbolem pomíjivosti, pošetilých nadějí a zlého puzení (srov. Udo Becker, Praha 2002, s. 211). Pavouk coby strůjce pavučiny je, dle Beckerova *Slovníku symbolů*, znamením vesmírného řádu. Je to zvíře, které tvoří, tká svou radiálně rozpjatou síť a pohybuje se v jejím centru. Bývá

přirovnáván ke slunci: „vlákna souká ze sebe, podobně jako slunce vysílá své paprsky [...] Z toho pohledu pavučina může také symbolizovat emanace božství“ (Becker 2002: 211). Východní náboženství zdůrazňují fakt, že pavouk šplhá po vláknech, která si sám utká – značí tak duchovní sebevysvobození.

Nahlédneme-li toto básnické sdělení z trochu odlišné perspektivy, u lyrického já je zde patrné rozvíjení touhy po poznání skrze existenciální nejistotu. Samotnou závrať potom můžeme uchopit v modu existenciálního nazírání, spatřující opodstatnění v pádu prvního člověka. Již tam je zásadní touha po poznání, spjatá také s úzkostí, uvědoměním si nicoty. Je „stavem nejistoty vzhledem ke mně samému, nejistoty o sobě. Nejbližší jí stojí závrať, propadání se v sebe“ (Černý 1992: 19).

„*Tak uchopit je, vyhnat stín...*“ Touha ono vyšší, božské uchopit, ne se transcendentního jen dotýkat, ale poznat jej. Lyrický subjekt si chce uchovat pevnou víru, nepodléhat pochybnostem – „*a nikdy neztratit*“. (Vzpomeňme také na výše nastíněnou propojenost pavučiny se „zlým puzením“, jež bychom opět mohli chápat v souvislosti s oním stínem.)

„*Mlčky jsme jedli chléb krajiny / dokola nastavený...*“ Samotný akt orální inkorporace pomyslného chleba krajiny znázorňuje dle našeho názoru duchovní situaci. Tu sdílí společenství přátel. Ne náhodou bývá chléb označován jako nejdůležitější potravina jak z hlediska tělesného, tak i duchovního. Opět tedy pozorujeme odkaz ke křesťanské symbolice (srov. Udo Becker, Praha 2002, s. 95).

„*Otevřeným jak lekníny / srdcem, v němž pukly stěny...*“ Zde dochází k plynulému rozvíjení předešlého dvojverší. Dovolujeme si zdůraznit, že duchovní poznání se uskutečňuje otevřeným srdcem. Lyrický subjekt v sounáležitosti s přáteli otevírá své srdce Bohu, transcendentnu, chce zakusit věčnost. Boří své omezené (rozumové) vnímání – „*srdcem, v němž pukly stěny*“. Přirovnání k leknínu má také své opodstatnění – tato rostlina je pro svou vlastnost otevírání se s východem slunce symbolem světla.

„*A někdo řekl: Kameny se staňme...*“ Nastupující moc performance, magická síla slova, vyřčení. Aluze na *Bibli*, na knihu *Genesis*, kde Bůh tvoří vyslovením své vůle. S motivem kamene je odhalována síla v pochybnosti, pevnost přicházející skrze chvění: „Pro svou tvrdost a neměnnost bývá kámen často spojován s neměnnými božskými silami a často se v něm spatřuje obraz koncentrované síly. Přes svou tvrdost je vnímán jako životodárný“ (Becker 2002: 113).

„*at' toto teď víc nepomine...*“ Explicitně tematizovaná přítomnost přerůstající do věčnosti (již v souladu s Kolmačkou chápeme jako nekonečnou řadu „teď“). Také náznak

vykročení z onoho „*pouta tak dlouhého času*“. Ale přes veškerou blízkost zde zůstává především u touhy, jak dokládá rovněž následující verš začínající práci částicí

„*Kéž anděl věčnosti nás zajme, / vítr a déšť at' brousí nás svým mlýnem...*“ Gradace. Jako v jedné z mála básní zde Kolmačka vyslovuje explicitně výraz „věčnost“ (často jej pouze opisuje). Vítr a déšť se opět objevují jako vnější rušivé živly. Avšak jakkoliv se vítr na konci první a na začátku druhé strofy jevil jako element možná bořivý a zcela jistě způsobující chvění, a tedy lidskou labilitu, tady jejich ničivé vlivy chápeme spíše jako výzvu, kterou lyrický subjekt sám nabízí. Déšť hraje svou roli také, a především, tím, že přichází z nebe a je nezbytný pro život. Vnímáme zde odvahu, která by se ale zcela naplnila a rozvinula až po uskutečnění onoho „kéž“.

„*Po dlouhé době s přáteli. / Tiše a beze slova...*“ Jisté zkonstatování proběhlého, obraz souznění, dovršení vzpomínky. Návrat k úvodním veršům. Výrazný motiv ticha, jež je ovšem také způsobem komunikace – neverbální, ale o to dokonalejší, opravdovější, duchovnější.

V básni vnímáme jako stěžejní vyjádření Kolmačkovy spirituality. Ta je na jedné straně představována zobrazováním časovosti (tematizací věčnosti a přítomného okamžiku). Na straně druhé, a to je pro básníkovu poetiku zásadní, dochází k rozvíjení spirituality skrz vnímání krajiny. V této souvislosti je třeba také zdůraznit, že explicitně náboženské motivy se ve verších příliš často neobjevují, tuto roli přejímá přírodní motivika.

Analýze motivů druhé básně ze sbírky *Vlál za mnou směšný šos* budeme věnovat menší prostor. Doložíme zde zejména motivy v Kolmačkově tvorbě se opakující a nahlédneme je z perspektivy odlišného kontextu oproti básni předchozí.

Nebeské ptactvo odlétlo.
Jen vrabci zůstali, my též.
A lampa skrytá za světlo.
V nás nenápadná všednost, lež.
A neodbytná nostalgie
po nedostupných čistotách,
s nimiž se každý z nás jen míjel,
koketoval a měl z nich strach.

Jsou v prázdných hnízdech pavučiny
a trocha peří, starých špín.
Jsou stuhy kouře nad komíny
jak rozevlátý organtýn.
A neodbytná nostalgie
po bezelstnosti. Ta vnáší mír.
Snad daleko od nás přece žije –
v někom, kdo jiný je než my.

Jen vítr prázdnot pohrává
si lhostejně s plevou. A píská si.
Zase je blízko ta únava,
beznaděj plná zvláštních sil.
A neodbytná nostalgie
po bezbrannosti. Ta nemá štít.
Jen bolest, která posvěcuje
a v které neumíme žít.

(str. 34)

„*Nebeské ptactvo odlétlo. / Jen vrabci zůstali, my též...*“ Zřetelná symbolika posvátného na jedné straně a profánního na straně druhé. Pták bývá často spojován s obrazem duše (srov. Udo Becker, Praha 2002, s. 234). Člověk zde reprezentuje bytost spjatou se zemí.

„*A lampa skrytá za světlo. / V nás nenápadná všednost, lež...*“ Dva verše opět vyjevující kontrasty. Světlo je „oblíbený symbol nehmotnosti, ducha, Boha, ale také života a štěstí. Bohové bývají líčeni jako světelné bytosti“ (Becker 2002: 285). Lampa je potom čistě lidský artefakt, v podstatě jen jakýsi umělý zlomek světla. Všednost je zde explicitně vyslovena.

„*A neodbytná nostalgie / po nedostupných čistotách, ...*“ Poslední čtyřverší první strofy je v rámci Kolmačkovy tvorby zcela zásadní: Lyrický subjekt touží poznat Boha, zakusit jeho přítomnost, ale uvědomuje si překážky, které musí překonat před dosažením vyššího stupně svého duševního vývoje. Vnímáme zde strach z neznámého, jenž lze překonat vírou.

„*Jsou v prázdných hnízdech pavučiny / a trocha peří, starých špín...*“ „Ptáci v hnízdě ve středověkém umění mnohdy symbolizují mír ráje“ (tamtéž: 81). Opuštěné hnízdo nesoucí stopy minulých dějů dokládá onu všudypřítomnou nostalgii.

„*A neodbytná nostalgie / po bezelstnosti. Ta vnáší mír...*“ Explicitní tematizace míru. Co se týká motivu nostalgie, básník popisuje entity, s nimiž je spjata. Nemůžeme však

nezmínit také její prvotní význam – neodbytného stesku po domově. Otevírá se zde následně otázka, po jakém domově: Původním? Naráží na vyhnání z ráje?

„*Jen vítr prázdnot pohrává / si lhostejně s plevou. A píská si...*“ Kolmačkova oblíbená verbalizace větru coby vnějšího hybatele, kterému jsou, a zde o to víc, lhostejné lidské pochyby. Prázdnota úzce koresponduje s plevou, evokuje nevyslovený kontrast v podobě touhy lyrického subjektu po naplnění. V následujícím dvojverší se poté před námi rozprostírá úna spjatá s beznadějí plné „*zvláštních sil*“. Ty chápeme jako schopnosti vyvstávající právě v mezní lidské situaci, můžeme vzpomenout také na existenciální hranici, na níž se básnické já pohybuje.

„*Jen bolest, která posvěcuje / a v které neumíme žít...*“ Návaznost na předchozí motiv „*bezbrannosti*“, která „*nemá štít*“. Jedině člověk otevřený, který by neměl právě onen opevňující štít, jímž by se (zbytečně) bránil, nepřijímal by věci tak, jak by přicházely, a neznásilňoval by skutečnost, se může dostat výše. Troufáme si tvrdit, že v posledním dvojverší Kolmačka tematizuje vnitřní transformaci, k níž duchovní lyrické já v průběhu básně směřuje. Bolest je hluboce křesťanský motiv – skrze utrpení se člověk otevírá Bohu. Bolest posvěcuje – lyrický subjekt ví, že je nutné ji zakoušet, protože touží po smíření a po svém obrácení, ale svým způsobem se mu to nedaří. Závěrečným konstatováním „*v bolesti neumíme žít*“ vyjadřuje deziluzi z toho, jak je bolest většinou ve pozemsky pojímána, a také jistý rozpor mezi touhou a skutečností.

Kolmačkova spiritualita, stejně jako v předchozí básni, je úzce spjata s přírodou. Zde se do popředí navíc dostávají kontrasty světského a posvátného. Zřetelné, a pro Kolmačkovu poetiku typické, je i hledačství lyrického subjektu, který se chce nekonečnému prostoru přiblížit.

5.3 Dobová kritická reflexe sbírky *Viděl jsi, že jsi*

Na jaře roku 1998 byla otištěna v *Hostu* recenze Petra Čermáčka. Její autor sbírku *Viděl jsi, že jsi* nijak nadbytečně neanalyzuje, vyzdvihuje pouze obecné Kolmačkovy tendence. Vyjadřuje se k jeho pojmání časovosti, kdy ve zdánlivé prázdnotě najednou „přichází rozpomenutí, něco se děje, tedy něco je sděleno“ (Čermáček 1998: 77). V básních vnímá „hmatatelný pocit prázdna, ze kterého vytanula událost. Musí být cítit čas čekání. Kolmačkovy básně jsou plny čekání, čekání na Událost“ (tamtéž: 77). V prázdnu básnické já

hledá pevné body. Recenzent zdůrazňuje roli vnitřního světa subjektu, čekání je nabitě niterným dějem, v němž se odráží komunikace s Bohem či smích malého Tobiáše.

Čermáček upozorňuje na motiv rodiny, domova a domu, jež jsou „korábem, archou, plují a není znát kam a jak dlouho“ (tamtéž: 77). Dále hovoří o boji proti prázdnotě a o stylizaci lyrického subjektu do žalmisty. Vyjadřuje se také k formě Kolmačkových básní a jeho jazyku. Zde vnímáme oproti jeho předešlé sbírce výraznější posun: „Kolmačkovy básně jsou bez jazykových schválností, některé jsou psány volným veršem, jiné rýmované, zkrátka a dobře forma i jazyk pokorně a nenápadně slouží významu, vyznění, výrazu, jsou důležité, ale nikdy ne prvotní“ (tamtéž: 77). Básník se ani zde neubrání obvyklému srovnání s Bohuslavem Reynkem. O co překvapivěji pak vyzní jeho Čermáčkova komparace s Jiřím Krchovským, s nímž má společnou „nevidanou (zvláště v dnešní době) samozřejmost rýmů a překvapivost toho, co s čím je rýmováno“ (tamtéž: 77). Petr Čermáček pak jistou slovní hříčkou korespondující s Kolmačkovými výrazy hodnotí jeho sbírku kladně: „Kolmačkova kniha je [...] událostí, která nemůže být přehlédnuta. Četl jsem ji a viděl jsem, že Kolmačka je básník“ (tamtéž: 77).

Jiří Trávniček v roce 1998, v pozdějším čísle téhož periodika, publikuje příspěvek,⁷ v němž zpočátku přináší porovnání Kolmačkovy první a druhé samostatné sbírky. Básníkům dosavadní um staví vysoko: „Potvrdí jistotu svého básnického zázraku? Neupadne do pouhého variování toho, co už umí?“ (Trávniček 1998b: 12). Tento dle Trávničkových slov metafyzický venkovan byl ve své prvotině rozevlátější, „svou krajinu kreslil tahy stejně tak jednoznačnými, jako mocnými. Ve verších se odehrávala často až přemíra dějů“ (tamtéž: 12). Oproti tomu konstatuje, že se ve druhé sbírce Kolmačkův svět stal pomalejším, zvnitřněl, „mění se jeho prostorové souřadnice“ (tamtéž: 12). Zmiňuje motiv zahrady a především pokoje s oknem, který posuzuje jako základní prostorovou situaci v básních, vzhledem k níž se konstituuje vše ostatní. Trávniček používá výraz „cesta zpět“, v němž zachycuje Kolmačkovu tendenci k definitivnosti – „vědomí toho, že to takhle bude – a napořád [...] Jsem zde, je tady dům, v němž žiji, má rodina, ticho, noc. Nic dalšího nebude. Vše, co přijde, je pouze variací téhož“ (tamtéž: 13). Poukazuje také na tematizaci hranic – jak světa, jichž už bylo dosaženo, tak těch vlastních, které lyrický subjekt (v prázdnotě) hledá.

Kritik upozorňuje na Kolmačkovu elegické ladění, jež nastupuje namísto dřívějších „reynkovsky určitých a přitom wernischovsky vláčných“ (tamtéž: 13) krajin. Naráží rovněž

⁷ Podobným způsobem jako v tomto článku se Jiří Trávniček vyjadřuje ke sbírce *Viděl jsi, že jsi* v příspěvku *Výstup na druhohory* otištěném v *Hostu* zhruba o rok později.

na podobu básnickovy verbalizace transcendentna – tu spatřuje ne v úniku ze světa, ale právě v přijetí současného teď, „v jistotě vlastního ‚zde‘ a ‚nyní‘“ (tamtéž: 13). Do těsné souvislosti staví slovesa „vidět“ a „vědět“, přičemž tvrdí, že „největšího účinku dosahuje Kolmačka tam, kde chvíle svých dvojitých stavů [...] drží co nejvíce v rovnováze. Tam, kde nabývá převahu ‚vědět‘, se báseň proměňuje ve formulkovitou“ (tamtéž: 13). Trávníček v závěru vidí jako ne zcela produktivně zvolené užívání transcendentálních slov, odkazuje k lepšímu řešení v předešlé sbírce, kde „Bůh – po reynkovsku – do veršů přicházel jen jakoby mimoděk [...] jako pevná součást obrazu“ (tamtéž: 14).

5.4 Interpretace básně ze sbírky *Viděl jsi, že jsi*

Kolmačkova druhá sbírka je členěna do pěti částí: *Tobiáš se směje*, básnická skladba *Ezechiel v parku*, *Proti černi*, básnická skladba *Paprsek* a závěrečný stejnojmenný *Viděl jsi, že jsi*. Kromě českého vydání v roce 1998 se v roce 2001 dočkala také překladu do němčiny – pod názvem *Du sahst, es gibt dich* ji přeložila Christa Rothmeier. Pro naši analýzu jsme zvolili báseň z oddílu *Tobiáš se směje*.

Dívali jsme se na město.
Cihelna, nádraží, kostel, fabrika.
Kouř splýval s nebem.
Kousek pod námi děti pouštěly
draka, divoký vítr jím smýkal.

Řeklas mi:
„Po čem se nám stýská?
Chceme,
co možná není.“

Obrysy jemněly šerem,
v domech se rozsvěcela okna.
Klopýtali jsme o kamení
cesty, my jeden, my oba
duší a tělem obtíženi.

(str. 16)

„Dívali jsme se na město...“ Kolmačkův lyrický subjekt se často dívá na pomyslný druhý břeh. Ačkoliv v jeho básních spatřujeme spíše obrazy prostředí rustikálního,

venkovského, zde motivicky vystupuje město. Na jeho pozadí je však zřejmé, že básnické já je i nyní svým způsobem zakotveno v přírodě, která poskytuje určitý odstup a nadhled.

„*Kouř splýval s nebem...*“ Vertikální pohled, kouř vycházející zdola, ze země, směřuje výše, k nebi, je schopen s ním splynout a také spojit ono dole a nahoře. Kouř implikuje oheň, jenž můžeme vnímat jako symbol posvátného, obrozujícího, očistného. „Jeho ničivost se mnohdy vykládá jako prostředek k novému zrození na vyšším stupni“ (Becker 2002: 195). Vnímáme zde (v Kolmačkově uměleckém sdělení tolik typickou) metaforu pro touhu dostat se k vyššímu poznání, Bohu. Zvláště pak, chápeme-li nebe v souladu s mytologickými a náboženskými představami jako „místo, ze kterého působí bohové a božské bytosti a kam se vznese duše po smrti“ (tamtéž: 187).

„*Kousek pod námi děti pouštěly / draka, divoký vítr jím smýkal...*“ Rozvíjení z horizontální perspektivy. Lyrický subjekt vše pozoruje z výše (která však není tou, po níž touží). Paralela ke stoupání kouře. Děti, připoutané k zemi, drží draka, jenž směřuje vzhůru. Pojí je s ním tenká šňůra. Samo dítě je symbolem bezstarostnosti a nevinnosti. „V tom smyslu se o dětech mluví v evangeliu ‚... jestliže se neobráteíte a nebudete jako děti, nevejdete do království nebeského‘ (Mt 18,3)“ (tamtéž: 54). V Kolmačkových básních všudypřítomný vítr potom způsobuje kymácení, chvění (jež koresponduje s námi již zmiňovanou interpretací výše).

„*Řeklas mi: / „Po čem se nám stýská? / Chceme, / co možná není...*“ Vyzdvihněme nyní přímou řeč, v básníkově tvorbě neužívanou ojedinele. Samotná zde zahrnuje jak otázku, tak i odpověď. Evokuje vnitřní dialog. (Rovněž řečnické otázky v Kolmačkově tvorbě nejsou výjimkou.) Opět se před námi objevuje motiv stesku, nostalgie, určité hledačství příčiny nevědomého smutku, touhy po něčem, o čem tušíme, že existuje, ovšem jeví se to nekonkrétně. Pochybnosti o existenci Boha, které jsou umocněny kontemplativním okamžikem.

„*Obrysy jemněly šerem, / v domech se rozsvěcela okna...*“ Pozvolný nástup noci. Rozostřující se obrysy mohou značit jiný (nerozumový) stav lidského vnímání. S tím také koresponduje noc jako „symbol tajuplné temnoty, iracionální, nevědomí, smrti...“ (tamtéž: 189). Světlo, jež pojmáme coby naději a rovněž znak Boha, ducha, začíná zářit v temnotě, okno „někdy symbolizuje vstřícnost a otevřenost vůči vnějším vlivům“ (tamtéž: 196).

„*Klopýtali jsme o kamení / cesty, my jeden, my oba / duši a tělem obtíženi...*“ Návrat zpět, dolů do města. Motiv cesty, která je obtížná a přináší překážky. Můžeme ji chápat jako symbol hledání duchovních cílů. Dualita duše a těla potom úzce koresponduje s oním

vysokým a nízkým prolínajícím se celou básní, s tíží spjatou se zemí, k níž je bytost připoutána.

V básni vnímáme zásadní roli vizuální percepce (o jejíž roli vypovídá už název sbírky). Dochází zde k rozvinutí vertikality. I duchovní přesah v Kolmačkově poetice zůstává, zaznamenáváme stále silné hledačství lyrického subjektu.

5.5 Charakteristika sbírek *Vlál za mnou směšný šos* a *Viděl jsi, že jsi*

Pavel Kolmačka bývá jednoznačně řazen do okruhu spirituální, křesťanské poezie. Pro bližší specifikaci jmenujme, dle Trávníčkovy typologie, např. atributy „ztišení a řádu“ nebo „reynkovské stopy“.

Křesťanské motivy se v jeho díle objevují také explicitně: V obou sbírkách, které jsou předmětem našeho zájmu, velmi často v básnickém sdělení figuruje světlo v jakémkoliv své podobě – ať už jde o měsíc, hvězdy, obyčejnou lampu, oheň vrhající jiskry, drahokam na okně či jiný zářící bod v temnotě. Světlo značí Boha a také víru v pochybnostech, že má cenu k němu směřovat. Samotný Bůh je někdy apostrofován, bývá adresátem vnitřního přemítání lyrického subjektu: „*Zeptal ses mě, můj Bože, / kde jsem se potloukal*“.

Především v první sbírce, jak už názvy dvou jejích oddílů předesílají, bývá Bůh metaforizován rovněž tichem, např. takovým, kterému je třeba otevřít dveře a poznávat jeho krásu. Dochází také k oslovení Boha: „*Ty, Pane Ticha*“. Ve sbírce následující převládá v symbolice Boha motiv světla.

Důležitá je také role bolesti, utrpení, překonávání překážek, které je nutné podstoupit, protože lyrický subjekt touží po dosažení vyššího stupně svého duševního vývoje. Chce postoupit na pomyslný vzdálený druhý břeh, jenž vnímá, ale pouze omezeně skrz ten svůj: „*Skřehot žab / ze zátok přenesený i na náš břeh*“. Břeh, ostrov, most, maják bývají v básních nezřídka také explicitně tematizovány: „*Svírají se břehy. / Vltavo, kam neseš své ostrovy, Vltavo, stíne / pod mostem podemletým*“. V knize *Viděl jsi, že jsi* je bolest tematizována především ve skladbě *Ezechiel v parku*.

Jedním z nejtypičtějších křesťanských motivů (zastoupeným v obou Kolmačkových knihách) je had. Chápeme ho v souladu s biblickými významy jako nebezpečnou pokušitelskou bytost, která svedla první lidský pár k hříchu. Objevuje se hned v úvodní básni první sbírky, plíživě vylézá za tmy, zasévá pochybnosti: „*Když usínáme, / když chvějí se stěny našeho sklepního bytu [...] z kouta pod oknem, zpoza skříně / vylézá had. / Dvě kalné oči*“.

Tento tvor je také úzce spjatý s nejistotami ohledně víry, s hranicí, na níž básnické já mnohdy balancuje. Jak jsme již zmínili výše, důležitá specifická Kolmačkova lyrického subjektu tkví právě v jeho touze překonat pochybnosti, strach, umět se odevzdat nejistotě a dokázat svou víru: „*Nevíra, ta mnou proniká, a víra / pokušením*“.

Had má dvě kalné oči – oko je dalším častým básnickým motivem. Zde souhlasíme s Beckerovým (v podstatě zastřešujícím) výkladem symbolu oka jako „hlavního orgánu smyslového vnímání, který úzce souvisí se světlem, sluncem, vědomím. Je obrazem duchovního zření a také tvoření, neboť svět vzniká tím, že jej vnímáme“ (Becker 2002: 196). Kalné oko, stejně jako prázdné oko lebky, asociuje negativní konotace. Na druhé straně se setkáváme také s příměrem „*do jeskyní tvých očí*“ značícím hloubku, poznání. Vidění je zásadní i ve druhé sbírce, obsahuje jej už její titul. Ono duchovní zření dokládá např. verš „*S hlavou zakloněnou / hleděl jsem na bílou / oblohu jak na světelný kruh / a viděl víc*“ nebo „*Oko ve mně vidí / světlo, lesknoucí se vodu...*“. Nežřídka také Kolmačkův lyrický subjekt skrz vidění vnímá bolest.

S křesťanskou symbolikou korespondují také opakující se motivy ryb („*jak vlaštovky v letu k zemi lnou / a srdce k rybě*“), síť, ovcí („*Blízko je chvíle. / Bůh ovce ostríhal*“) či Abrahamův den. Dále zdůrazněme kontrastně stavěné motivy: ticho – slovo, prázdnota (lidský pocit) – naplnění (boží přítomnost), nevíra – víra. Ve sbírce *Viděl jsi, že jsi* jsou podobné kontrasty méně zřetelné. Vyzdvihněme zde ale básnickou skladbu *Ezechiel v parku*, kde v protikladu ke kráse vidění zjevení vystupuje sprostota dívek, špína, utrpení.

Z dalších, ne už výslovně křesťanských motivů, jmenujme z první sbírky např. až máchovsky laděný motiv lebky, na níž básnické já hledí, když se dotýká hranice mezi pozemským a nezemským, a jež je zasazena do zvukomalebných veršů „*práh pravdy jen / práh pravdy jen*“. Dále se objevují vlivy starořecké mytologie, např. podzemní řeka Léthé, z níž napije-li se duše, zapomene na svůj život na zemi, nebo řeka Styx, do níž se Léthé vlévá.

Svébytné postavení má v některých básních blázen, který percipuje Boha jinak než bytost „normální“, často rozporuplně. Přesto však nastavuje běžnému vnímateli zrcadlo. Jsme toho názoru, že Kolmačkův blázen je iracionálnímu poznání otevřený a uvědomuje si skutečnosti, jež zůstávají jiným skryté. Dokládá to také verš „*bud' blázne horou. Tmy horu hledají.*“ Zároveň hora spojuje zemi a nebe a toto spojení bývá „symbolicky pojímáno jako možnost duchovního vzestupu, a tedy vyššího vývoje, který je třeba namáhavě vybojovat“ (tamtéž: 83). V knize *Viděl jsi, že jsi* motiv (vidoucího) blázna pokračuje: „*Držel jsem za ruku blázna. / Díval se nepřítomně kamsi, někam celkem jinam*“. Objevuje se také prostřednictvím imbecilního chlapce a opomenuto není ani šílenství.

Motiv plynutí času Kolmačka často uchopuje z různých perspektiv. Od tematizace jeho linearitu, přes jeho, dalo by se říci, téměř existenciálně laděné cyklické pojmání, až po spočinutí v přítomném „nečasovém“ okamžiku, jehož zkušenost je jakousi podmínkou pochopení věčnosti. Tu básník verbalizuje nezřídka, nejčastěji však parafrází, jako je tomu např. ve verších: „*Sám sebe zachraň, / prodluž v nekončící jsem!*“.

Prostředí, které Pavel Kolmačka v první sbírce zobrazuje, představuje nejčastěji otevřená krajina, příroda, řidčeji také malé uzavřené prostory bytu (ten bývá podzemní, zatímco v přírodě jsou zdůrazňovány spíše vyšší body). Občas, v jisté nadsázce, dojde také na zmínku atmosféry hospody (v souvislosti s kontrastem s kultivovanými zájmy), ačkoliv i alkohol se v básních pije spíše na rozlehlých prostranstvích (např. u řeky Léthé). Ve druhé sbírce vnímáme spíše než samotnou přírodu atmosféru vesnice (města). Je typické, že do uzavřeného lidského příbytku se dostává malým otvorem – oknem, větrákem odraz vnějšího: „*Jdu na záchod, nárazy větru / vmetají sněhové vločky větrákem*“. V obou knihách je přítomný motiv větru, chvění, pohybu, v básních probleskuje atmosféra podzimu, ve druhé sbírce pak také sychrava, mlhava, zimy. V ní se rovněž objevují (i jmenovitě) postavy členů Kolmačkovy rodiny.

Sám titul sbírky *Vlál za mnou směšný šos* obsahuje v sobě existenciální hloubku i ironii. Je převzat z verše z poslední básně: „*V plandavých teplácích jsem běžel / [...] / Z kabátu za mnou vlál směšný šos, / jako by vzadu zůstával můj hněv / úzkosti, celá přítomnost*“. Básník se zde staví do role podivína, blázna.⁸ Vzadu za ním zůstává hněv, úzkost a on běží výše, za září, k Bohu. Prosvítá zde také apel na podobné chování, oproštění se od rozumových konstrukcí a od připoutání k zemi. Tímto dílkem zřetelně prostupuje radost. Ve svazku *Viděl jsi, že jsi* poslední báseň rovněž odkrývá určitý kontext jeho titulu a stmeluje mnoho stěžejních výše popsaných motivů. Lyrický subjekt zde kráčí podél světla, díky nimž vidí svůj vlastní stín, za atmosféry své trnité duchovní cesty: „*V lijáku, daleko, na dohled rána, sám, / vrhal jsi stín, a tedy viděl jsi, že jsi*“.

Co se týká formy básní, v první sbírce převažují rýmované, nejčastěji jedna strofa obsahuje čtyři verše se střídavým rýmem, ne vždy je však pravidelně dodržován, jinde zaznamenáváme rým obkročný. Nezřídka se objevují asonance, básnický přesah nebývá výjimkou. Kolmačka užívá zejména spisovný jazyk, z hlediska lexika by se dalo hovořit o poetismech či neologismech („tichooký prst“). Je možné zaregistrovat i písňové prvky spolu

⁸ Řada recenzentů Kolmačkova díla přirovnává tuto báseň k Reynkově básni *Blázen*, právě z hlediska stylizace jejího autora. Sám autor se k tomuto vyjadřuje v rozhovoru vedeném Antonínem Petruželkou v *Hostu* v roce 1998, kde kladně odpovídá na otázku, zda je „bláznem ve své vsi“. Vidí v tom převažující zisk, protože blázen svým způsobem žije opravdověji, je schopný se radovat z (pouhého) toho, že je.

s hovorovými výrazy. O mírné ironii (už v názvu knihy) nemůže být sporu, vnímáme také občasné, ve slovních spojeních skryté, humor, vtip: „*Když nebe mlčí, nechod' na pivo / [...] / Ať smutkem nezhrěšíš, ať v opici nerouháš se*“. Hojně jsou uplatňována epiteta a personifikace. Ve druhé sbírce jsou zastoupeny spíše básně nerýmované, tu a tam pozorujeme Kolmačkův jemný sklon k prozaičnosti či civilnosti (např. ve skladbě *Ezechiel v parku*). Stejně jako v předchozí knize reflektujeme časté přímé řeči, zvolání, apostrofy. Oproti ní se zde objevují (ač ne příliš hojně) vulgární výrazy. Kolmačka důsledně dodržuje interpunkci.

6. PETR HRUŠKA

Petr Hruška se narodil 7. června 1964 v Ostravě. Maturoval v roce 1983 na ostravském gymnáziu, poté tamtéž vystudoval Vysokou školu báňskou, obor úprava nerostných surovin, (specializace úprava vod), kterou absolvoval v roce 1987. V letech 1990–1994 vystudoval ještě českou literaturu a literární vědu na Filozofické fakultě Ostravské univerzity v Ostravě, v diplomové práci se věnoval tématu současné nezavedené české poezie a prózy. Pokračoval doktorským studiem na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, v roce 2003 obhájil disertační práci *Poválečný surrealismus a reakce na setrvačnost avantgardního modelu*.⁹ Přispíval literárněhistorickými pracemi do periodik, jako je např. *Tvar*, *Revolver Revue*, *Souvislosti*, *Literární noviny*, *Weles*, dlouhodobě spolupracuje s měsíčníkem *Host*. S Janem Balabánem založil časopis *Landek a Obrácená strana měsíce*.

Petr Hruška působil také jako organizátor kulturního života v Ostravě, s Ivanem Motýlem v letech 1992–1994 pořádal Literární hrendy – „částečně improvizované literární, text-appealové a happeningové večery“.¹⁰ S Janem Balabánem vystupoval v kabaretech Jiřího Sorůvky. V současné době pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV a učí českou literaturu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Coby literární historik se v roce 2008 významně podílel na kompendiu *V souřadnicích volnosti. Česká literatura 90. let 20. století* v interpretacích, v roce 2010 vydal monografii o Karlu Šiktancovi. Je držitelem ceny Jana Skácela (z roku 2009, za sbírku *Auta vjíždějí do lodí*). Žije v Ostravě.

Z Hruškovy beletristické tvorby jmenujme kromě jeho prvních dvou sbírek např.: *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002), *Zelený svetr* (2004, soubor předchozích tří sbírek a próz *Odstavce*), *Auta vjíždějí do lodí* (2007), *Darmata* (2012).

Ve středu naší pozornosti bude stát Hruškův debut *Obývací nepokoje*, který v roce 1995 vydalo nakladatelství S finga. Jeho v pořadí druhou knihou je sbírka *Měsíce*, jež vyšla v roce 1998 v nakladatelství Host.

⁹ (srov. Slovník české literatury po roce 1945 [cit. 5. května 2013]. Dostupné z <http://www.slovníkceskeliteratury.cz>)

¹⁰ (srov. Slovník české literatury po roce 1945 [cit. 5. května 2013]. Dostupné z <http://www.slovníkceskeliteratury.cz>)

6.1 Dobová kritická reflexe sbírky *Obývací nepokoje*

Ladislav Soldán ve svém příspěvku v *Hostu* vydaném 14. 2. 1996 cituje slova Ivana Wernische z obálky knihy:¹¹ „Daří se vám [...] verše bez zbytečností, tedy bez lyrického čvaňhání“ (Soldán 1996: 142). Snaží se odpovědět na Wernischovu otázku, zda Hruška tvoří přímo texty psané „na vlastní kůži“ či „na manžety“, tedy úsporné, oprostěné od jakýchkoliv nadbytečností, nebo jestli redukuje své „řidší texty“. Předpokládá první možnost: „Domnívám se, že mnohé z veršů této pozoruhodné, pathosu a harampádí, nikoliv ale zákoutí lyriky zbavené prvotiny jsou doopravdy psané na kůži. A sice s onou básnickou nenuceností, která je poznávacím znamením všech, kdož mají co říci a zbytečně to nevybubnovávají“ (tamtéž: 142). Poukazuje také na básnickou hravost a nápaditost, pro niž shledává inspiraci ve wernischovské hravosti a nápaditosti, naráží i na vliv Kainarova myšlení, a to v básni *Adam*. Hlavní těžiště Hruškovy tvorby potom spatřuje v poetice ani ne tak obývacích nepokojů, jako spíše obrazu nepokojů dospívajícího chlapce. Jediné, co Hruškovi vytýká, je jistá chtěnost a křečovitost určitých veršů, která nekoresponduje s verši „psanými na kůži“.

Pavel Kotrla v recenzi otištěné 15. 2. 1996 v *Tvaru* upozorňuje na katachretické spojení v titulu sbírky – obývací nepokoje evokují neklid, jenž je styčným motivem zejména prvního oddílu knihy. Neklid se projevuje neustálým pohybem, chvěním, a to především mezi (svírajícími) stěnami bytu. Zdi metaforicky chápe jako bariéry, které se promítají do vztahu mezi lidmi, rozbíjejí je a rozdělují. S tímto koresponduje motiv domů, rovněž s negativními konotacemi, např. ve významu věznění. V souvislosti s civilností témat se recenzent vyjadřuje i k Hruškovu jazyku: „Příběhy těchto lidí nalézáme v básních psaných jazykem neobyčejně oprostěným od poetických příkras. Dokonce by se zachtělo říci, že je nám předkládána pouhá, do mrtě ohlodaná kostra bez masa. Tato poetika jako by odpovídala na strohou siluetu betonového města“ (Kotrla 1996: 21). Neklid Kotrla vnímá rovněž jako vyslovení neustálých pochybností, poukazuje zejména na opakující se subjekt – stejně jako Soldán jmenuje malého chlapce Adama nacházejícího se v až naturalisticky laděných situacích, např. v syrové atmosféře prázdného domu, kde se odráží rozvod jeho rodičů. Zmiňuje také odkaz ke Kainarovi. Všimá si kontrastního vystupování světů dětí a dospělých, které jsou Hruškou

¹¹ Wernischovo vyjádření je otištěno v obou dosavadních vydáních sbírky: Hruška, Petr: *Obývací nepokoje*. Ostrava, Sfinga 1995. Hruška, Petr: *Zelený svetr*. Brno, Host 2004.

zobrazovány věcně, úsporně a zároveň přirozeně. Shledává zde přesnost prostou romantické stylizace.

Recenzent v druhém oddílu sbírky reflektuje změnu, tato část je „více zaměřena k vlastní osobě lyrického vypravěče“ (tamtéž: 21). Dále konstatuje odlišnou roli hluku: „Již to není křik okolního světa, který dotírá na jedince. Křik nyní vydává jedinec, aby pře hlušil ticha a prázdna, kterými může být obklopen. Není to dlouhodobý hluk, ale existenciální výkřik, který se ozve z ticha a zase v něm zaniká. [...] Je to vznesená otázka, která hledá svou odpověď“ (tamtéž: 21). V závěrečném odstavci Kotrla shrnuje klady básnickovy tvorby, oceňuje zejména to, že „jsme básníkem vtaženi do slov a přinuceni prožívat spolu s ním“ (tamtéž: 21), což se dle jeho slov v době, kdy převažuje kvantita sbírek nad kvalitou, nestává příliš často.

Marie Langerová uveřejňuje svou stat' 9. 5. 1996 v *Literárních novinách*. Zajímavě poukazuje na určitý existenciální aspekt básnickovy tvorby: „Ta cizota a neobyvatelnost světa, kterou Hruška tak nemilosrdně vytahuje na světlo, má něco z pronikavosti Ortenovy, jeho velmi subjektivního, ba intimního, přitom však přísného a distancovaného pozorování věcí“ (Langerová 1996: 5). Oceňuje Hruškovo „vyrazení příběhů, z nichž se skládá všední život“ (tamtéž: 5), jmenuje v této souvislosti také Kainara a Koláře: „Kolářovy mýty všedního dne Hruška oholil na kost“ (tamtéž: 5). Zdůrazňuje a kladně posuzuje básnickovo ostré vidění – pojetí všeho konkrétního jako pohybu předmětů, dále mluvnost pauz, mezer, nedopovězeností a dramatické napětí.

Jakub Bielecki se k Hruškově tvorbě vyjadřuje v *Tvaru* dne 14. 11. 1996. Představuje básníka v kontextu dalších ostravských spisovatelů. Staví jej do kontrastu s extrovertní a uvolněnou poezií Petra Motýla, s výše uvedenými recenzenty se shoduje, že už název sbírky evokuje jistou deziluzi a že nosnou složkou Hruškova díla je civilní prostředí: „V Hruškových (Ne)pokojích se nezahřejeme, natož abychom došli klidu. Jsme totiž v Ostravě, svět panelů a odcizení je studený, ale působivý a právě takové jsou *Obývací nepokoje*“ (Bielecki 1996: 6). Opět naráží na vliv Ivana Wernische. K popisu rozdílů mezi dvěma oddíly sbírky se Bielecki vyslovuje stejně jako Kotrla, akcentuje pouze o něco více motiv samoty, obavu z ní a z ticha. Dává do souvislosti složku obsahovou a formální, oběma přisuzuje stejný díl odrážení pocitu osamělosti a odcizení. Stejně jako mnoho recenzentů před ním cituje Wernischova slova otištěná na obálce sbírky.

6.2 Interpretace básně ze sbírky *Obývací nepokoje*

Kniha je členěna do dvou částí. První nese stejný název jako sbírka a vychází z ní analyzovaná báseň. Druhý oddíl je pojmenován *Chvilé pro rybu*.

Soboty

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
Ježišmarjá

(str. 22)

Zamysleme se nejprve nad názvem básně *Soboty*. Shledáváme v něm opakovaný děj, určitou periodicitu a s ní spjatou jakousi jistotu, že každý sedmý den lyrický subjekt činí stejný úkon. Zároveň je ale tato jistota vázána s všedností, která je naznačena užitím plurálu v titulu básně. Na druhou stranu z perspektivy křesťanství je číslo šest – a také sobota coby šestý den v týdnu – posvátné jako počet šesti dnů stvoření (srov. Udo Becker, Praha 2002, s. 291). Předjímá tato skutečnost transcendentní či existenciální přesah básnického sdělení?

„*Dělám pořádek v obýváku / Nic / Kromě lehounkých přesahů do vesmíru...*“ Obývací (ne)pokoj je stěžejním motivem Hruškovy sbírky. Obývací pokoj obvykle evokuje poklidnou atmosféru ohraničené místnosti, kde se rádi setkávají blízcí lidé. Zde jej, souhlasně s Kotrlou, vnímáme jako místo, v němž se projevují nejistoty, stále fluktuující chvění. Uklízení, rovnání se děje v nitru básnického já a jeho hledačství (řádu) zároveň ústí v ono nic. Ovšem shledává zde jistou naději v podobě přesahů do vesmíru.

„*Přejdu do ložnice / Nic / Kromě věčnosti nic...*“ Paralela k předchozímu trojverší. Dochází však ke zmínění věčnosti, což chápeme jako vyšší stupeň oproti objevení „pouhých“ přesahů do vesmíru. Problematika nicoty je velkou kategorií existencialismu. Hruškovo „nic“ se nám jeví být v souladu s touto perspektivou. Ve shodě s Kierkegaardem chápeme nicotu jako mez, která se vyskytuje v přítomnosti uprostřed minulého a budoucího. Věčnost je potom

nečasová, ona nicota k sobě váže atribut přítomnosti, obě spolu tedy korespondují a chápeme je jako značící tu stejnou skutečnost.

„*Dělám pořádek ve špajzce / Nic / Nic...*“ Třetí trojverší stavěné stejným způsobem, očekávali bychom tedy od něj vrchol gradace. Přichází však další konstatování definitivního nic. To je však stěžejní, protože pravděpodobně toto nic v sobě obsahuje věčnost. Tento moment posuzujeme jako klíčový z hlediska poznání lyrického subjektu a vnímáme v něm zároveň určité zoufalství. To je poté explicitně vysloveno v následujících a posledních dvou verších. Výkřikem, bytostně lidským a často ve společnosti užívaným, „*ježišmarjá*“ se lyrický subjekt začleňuje zpět do vnějšího prostoru reálného bytu a světa.

V Hruškově poetice můžeme poukázat na roli věcí, které úzce korespondují s nitrem lyrického subjektu. V básni shledáváme tematizaci určité rutiny, jež evokuje jistotu, ale zároveň také všednost a prázdnotu. Všímáme si rovněž existenciálního aspektu.

6.3 Dobová kritická reflexe sbírky *Měsíce*

4. 2. 1999 vychází v *Tvaru* recenze Ondřeje Macury, v níž autor nejprve reflektuje soudobou poezii, ve které vnímá hravost, zálibu v experimentování s klasickými žánry či poněkud sarkastické obměňování známých motivů. K těmto tendencím zařazuje také Petra Hrušku, od něhož má velká očekávání. V souvislosti s jeho první sbírkou jej označuje za vynikajícího minimalistu a samotnou knihu uvádí jako součást toho „nejzajímavějšího z produkce mladších básníků oné doby“ (Macura 1999: 23). Macura naráží na předpoklad daný tradicí žánru, formy básní, která by se od sbírky s názvem *Měsíce* očekávala. Ať už vzpomíná Karla Tomana, Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta a jejich zobrazování měsíců či přímo ročních období, nebo upozorňuje na to, že každý měsíc se jmenuje červenec a Hruškových básní je třicet dva a ne dvanáct, jak by se dalo očekávat, dochází k tomu, že básník si dělá legraci a s představou dodržet danou formu si „zlomyslně pohrál“. Konstatuje, že „Hruška se všem takovým klasickým normám brání, a to i přestože žánru samotného využívá, ač je onen neustále se opakující ‚červenec‘ vlastně gestem jemné ironie“ (tamtéž: 23).

Recenzent poukazuje na existenciální naladění a dramatičnost veršů (stejně jako to bylo patrné v Hruškově první sbírce). Neustálý červenec potom dává do souvislosti se staticností času: „Ona časová nehybnost ovšem nutně symbolizuje i jistou existenční bezvýchodnost. Tento pocit je někdy vázán i s motivem bytu, jenž není poklidným prostorem

bezpečí, ale spíše jakéhosi poklidného nebezpečí“ (tamtéž: 23). Motiv bytu dále reflektuje jako proměňující se v motiv domu se zahradou, který je spjatý s rodinou a vzpomínkou na dětství. Ta znamená pohyb, na rozdíl od přítomného statického dospělého života. Macura analýzu motivů uzavírá: „Klíčovým pro sbírku *Měsíce* je potom motiv času [...] zcela konkrétního životního času“ (tamtéž: 23). Samotný význam července pak chápe v rámci roku jako období přebývání ve zrání.

V tomtéž čísle *Tvaru* je otištěna rovněž stat' Jiřího Trávnička. Hrušku již od jeho předešlé sbírky nazírá coby básníka zůstávajícího v těsném kontaktu s realitou, civilností. Tuto skutečnost recenzent potvrzuje také ve sbírce *Měsíce*, kde však shledává zásadní změnu v akcentaci chvil a momentek, a tedy zobrazování času. „Oněch třicet dva červenců znamená u Hrušky jakousi pojistku proti času“ (Trávniček 1999: 23). Červenec popisuje jako stojatý, umrtvený a dodává, že „přijmout na sebe červenec [...] především jako perspektivu, dává Hruškovi možnost vyhnout se času a zažít tím – navíc dvaatřicetkrát – čistou, z proudu jakoby vymaněnou chvíli, jejíž trvání může být libovolné“ (tamtéž: 23). Jako další výraznou složku (projevující se už v první sbírce) básníkovy poezie vyzdvihuje prostor: „Vůbec tato poezie ctí dvě základní prostorové jistoty: vnitřní území bytu a pohled z okna ven“ (tamtéž: 23).

Trávniček se vyjadřuje také ke struktuře básní, v níž shledává jisté pravidelnosti. Upozorňuje na básníkovu snahu po spoutání chvíle a napsání básně „na jeden dech“, dodává, že „jeho texty lze číst i jako pokusy, jimiž se hledá textový výměr pro ‚ted‘“ (tamtéž: 23). Poukazuje i na syntax, řazení motivů bez významového rozvedení, pomocí čehož jako by Hruška chtěl vyjádřit zastavení. Reflektuje jeho poměrně novou tendenci: „Hruška se tedy zříká racionálního principu (rezignuje vesměs na pointu) a snaží se dávat slova a motivy svých básní dohromady spíše po způsobu evokačním či dokonce intonačním“ (tamtéž: 23). Recenzent knihu hodnotí kladně ve smyslu vnitřní poctivosti a spolehlivosti (dané básníkovou vnímavostí vůči světu).

Jan Štolba publikuje v roce 2000 v lednovém čísle časopisu *Host* článek, v němž pro Hrušku nachází přílehlavý výraz (který je zároveň názvem podkapitoly věnované Hruškovi): ontologie. Básníka staví do kontextu dalších tří autorů,¹² jež pojí podobný věk, kritérium jejich společného vztahu k zachycení okamžikovosti a schopnost „ostrého zachycení a pojmenování konkrétních momentů“ (Štolba 2000: 12). Štolba se zabývá zejména principy

¹² Jsou jimi Bohdan Chlábek, Lukáš Marvan a Pavel Kolmačka.

Hruškovy poetiky, analyticky přistupuje k jeho konkrétním veršům. Jako důležitý prvek básnickovy tvorby označuje posouvání akcentu a kontextů (případně vytváření nových). Na příkladech dokazuje torzovitost veršů a také roli samotného „nic“: „[...] důraz kladený na toto nic nechá uprostřed banality vyvstat utajenému obsahu“ (tamtéž: 12). Dodává, že „nic“ je výsledkem pečlivé a přesné volby jazyka a nese s sebou dramatičnost a napětí. Zmiňuje také prosvítající neustálý skrytý neklid, jehož evokace Hruška dociluje nestřeženým úkrokem, přesně zvoleným slovem či jistou zámlkou. Popírá přítomnost existenciálních kategorií, a to tvrzením, že nepokoj není „projevem nejistoty, zcizenosti, vydědění, nepatřičnosti, ohrožení; je jen přirozenou ontologickou vlastností plynutí času a věcí v něm“ (tamtéž: 12). A právě jádro básnickovy poetiky Štolba nachází ve velkém ontologickém schématu. Na zobrazení věcí v básních odhaluje to, že mají své vlastní bytí, a tuto myšlenku poměrně obšrně rozvádí. Jmenujme např., že Hrušku dle jeho slov nezajímá, čím by věci mohly být, jak se jeví smyslově, ale „vychází až z jejich danosti, proto také věci do jeho básní vstupují celkem bez obalu a ladu“ (tamtéž: 12). Věci mohou v daném okamžiku také pro kohokoliv nebýt: „Prosté, sebou samým stvrzené bytí je stejně samozřejmě prostoupeno i tajemstvím a neznámem, že by se paradoxně mohlo rovnat – ‚nebytí‘“ (tamtéž: 12).

Štolba se vyslovuje rovněž k básnickově obraznosti, podtrhává jeho uplatnění dětského vidění světa a logiky, což opět koresponduje se svébytností věcí: „Dětská mysl je navíc schopná zvláštní dvojdomosti: věci různě posouvat a transponovat – ale zároveň je zcela ponechávat jim samým. Podobně si počíná i Hruškova ‚obraznost‘, která není obrazností v běžném slova smyslu, ale spíš jen ‚nicotným‘ přesouváním či podsouváním obsahů“ (tamtéž: 13). Kritik se vyjadřuje také k Hruškovu „trochu znavenému“ čekání na pravý výraz, poukazuje na jeho schopnost křehkého vnímání detailu nebo na flegmaticnost při čekání na vyjevení pravého stavu věcí. Co však jiní recenzenti Hruškova díla příliš nezmiňují, je Štolbou připomínaná tematizace lásky coby nejvnitřnějšího obsahu zobrazované reality. Její přívlastky potom jsou: „láska tklivá, [...] láska ‚lítostně násilná‘, nenacházející v ničem tvar ani důvod“ (tamtéž: 13).

6.4 Interpretace básně ze sbírky *Měsíce*

Červenec

Ve tmě svítí
odřený roh
jako když někdo jde
neopatrně podél
skončeného příběhu
na chodbě
rány a kletba
chlapi
stěhují pietu

(str. 51)

Jak jsme již zmiňovali výše v souvislosti s Macurovou recenzí, výrazným rysem sbírky *Měsíce* je skutečnost, že každou báseň Petr Hruška pojmenoval *Červenec*.¹³ Jakkoliv je v tomto gestu možné spatřovat ironii, jako relevantnější se nám jeví poukázat na roli časovosti, statickosti, kterou implikuje a již rozvineme níže.

Připouštíme, že báseň není příliš vhodná pro interpretaci po jednotlivých segmentech, zejména uvědomíme-li si tendenci, o níž jde v Hruškově poetice na prvním místě. Tou je okamžikovitost, nehybnost, vytvoření celkového obrazu jistého „ted“. Přesto se o to částečně pokusíme.

„*Ve tmě svítí / odřený roh...*“ Kus oprýskaného nábytku svítí podobně jako měsíc (pro tuto sbírku příznačný) v temnotě. Světlo je nositelem kladných významů, naděje, štěstí, symbolizuje ducha a Boha. Pro Hrušku je typické, že se právě tyto významy uskutečňují skrz všední předměty, především vybavení bytu.

„*jako když někdo jde / neopatrně podél / skončeného příběhu...*“ Tematizace časovosti. Příběh má konec, musel mít tedy jistě i začátek. Vykreslení ohraničenosti evokuje jistou definitivnost. Skutečnost konce předpokládá zahájení něčeho nového, možná i návrat a následný koloběh. Zejména pak vybočení z neměnnosti, které zde vnímáme jako stěžejní.

„*chlapi / stěhují pietu...*“ Po určitém neklidu, hluku či chvění lyrický subjekt reflektuje realitu stěhování. Zde v korespondenci s prvními dvěma verši (s úlohou zářícího

¹³ Sám básník se k opakujícímu názvu vyjádřil 18. 5. 2013 při svém autorském čtení s diskuzí v rámci veletrhu Svět knihy. A to tak, že měl záměr v básních postihnout všech dvanáct měsíců, ale pokaždé nakonec spontánně vznikl *Červenec*.

artefaktu) dochází k návratu k duchovnímu motivu. Přesun věcí hraje v Hruškových verších velkou roli, odráží nitro lidí a často nastalou změnu.

V básni zdůrazněme pro Hrušku typickou deskriptivnost. Ta se uskutečňuje skrz vizualitu, zde spojenou také se světlem. Dochází k tematizaci nehybné chvíle, pro básníkovu poetiku příznačné, kterou zde v závěru naruší pohyb (spjatý s nepříjemnou zvukovostí).

6.5 Charakteristika sbírky *Obývací nepokoje a Měsíce*

K poezii Petra Hrušky bývá nejčastěji přiřazován atribut věčnosti. Nahlédneme-li na motivy, které v prvních dvou sbírkách převažují, skutečně se nám dostane pro toto tvrzení podpory. Ústřední téma každé knihy je naznačeno už v jejím titulu. Název *Obývací nepokoje* evokuje neklid, a to v místě, do něhož typicky nenáleží. Odhaluje rovněž roli prostorovosti, zejména interiéru sevřeného zdmi. V *Měsících* se tato tendence objevuje také, ale oproti předešlé sbírce poněkud ztrácí na významnosti. V tomto směru ji nahrazuje výrazné básníkově zaměření na fenomén času.

Zaměříme-li se na pojetí *prostoru* v Hruškově prvotině, upozorníme zejména na místnosti bytu, které se spolupůsobením člověka více či méně proměňují a také se v nich odráží jeho emoce. Typicky je tomu tak v kainarovsky laděné básni *Adam*: „*Vyklízeli dohola obývací pokoj / malý chlapeček / ležel v koutě / jako pohozený ulovený plyšový mrtvý / bobřík odvahy* –“. Byt bývá zasazován do neutěšené atmosféry ostravského sídliště. Dalším zobrazovaným prostorem je potom hospoda nižší kategorie, absorbující v sobě život na pozadí sprostoty a špíny (ne ale chápaných negativně) nebo kousek krajiny laděný většinou do sychravého podzimního až zimního ovzduší. Ve druhé sbírce jsou zachycována podobná místa, ovšem už bez zřetelné existenciální tísně. Svou roli hraje také motiv okna pokoje či vlaku coby průnik mezi vnitřním a vnějším. Zdá se, že Hruška tak nastavuje pomyslnou hranici, jejíž překročení a následné otevření prostoru koresponduje s otevřením lidské duše směrem k větší volnosti a štěstí. V této souvislosti užívá motivy centra a periferie, kraje: „*Přistupuju ke krajům / pozotvíraného / ke slunečným pruhům [...] vidím jakési štěstí / podle všeho / svoje*“. Obecně lze říci, že v *Měsících* básník častěji postihuje odkrytý a neohraňovaný prostor v přírodě. Působení větru a deště potom jako by zvědomovalo daný okamžik a příslušelo především vzpomínkám, které má lyrický subjekt vryté hluboko v paměti.

V prvním oddíle debutu dle našeho názoru hraje srovnatelně důležitou roli jako „obývací nepokoje“ dospívající chlapec Adam, jenž dětským pohledem na svět reflektuje

(mimo jiné) rozvod rodičů. V této souvislosti vnímáme v Hruškově tvorbě existenciální kategorie – nedobrovolnou samotu („*bobřík odvahy – / zůstat sám / v domě kde se stal rozvod*“), odcizení, strach, úzkost spjatou s poznáním („*a najednou / neudržitelně vím / a rozumím [...] začínám růst [...] nic nemohu dělat / jsem už veliký a chápu*“) a s ní související tematizaci nicoty. Nesouhlasíme v tomto případě s Ladislavem Soldánem, který považuje obraz dospívajícího chlapce a jeho pohledu na svět dospělých za jádro prvního oddílu knihy. Na rozdíl od něj přisuzujeme váhu také většímu počtu básní, v nichž figuruje žena po rozvodu, zobrazená z perspektivy dospělého pohledu: „*Několikrát do roka / náhradní milování / s hlavou zvrácenou jako / u zubaře [...] na druhý den se pak přecení v inzerátu*“. Často je akcentována její samota a také síla, již se jí dostává díky nejisté existenciální situaci. Objevuje se i motiv smutku a krásy či ošklivosti. V *Měsících* žena nestojí v popředí básnického sdělení, ale její přítomnost tušíme skrz lyrický subjekt. Pouze občas je žena jako taková tematizována explicitně, na rozdíl od členů rodiny, které lyrický subjekt reflektuje skrz své vzpomínky.

Poměrně nenápadně, ale přesto svébytně se v Hruškových básních vyjevuje víra a křesťanské motivy. Je tomu tak především v druhém oddílu *Obývacích nepokojů*, což dává tušit už jeho název *Chvilé pro rybu*. V kusech každodennosti a za určité deziluze se potom vyskytuje anděl, který „*měl křídla / tašky / uzené koleno*“, jindy dochází k tematizaci Vánoc, kdy „*zaskočená sousedka / připaluje zlatou rybku / i s jejími návrhy*“. Za stěžejní zde považujeme skutečnost, že křesťanská tematika bývá těsně spjata s existenciálními principy. Ty potom reprezentuje nedostatek naděje, subjekt balancující na hranici nicoty, pocit ohrožení a vědomí vrženosti na svět: „*není dostatek důsledků / nadějí / a výmluv / marně se hrnou / do úžasného prostoru této nebezpečné / tiše vržené chvíle*“. Nežídka je užit i motiv světla značícího Boha a přinášejícího alespoň částečnou oporu v nejistotě. Tentýž motiv, ač ne tak často, spatřujeme i ve druhé sbírce: „*Lijavec jasu / bůh jde kolem oken*“.

Jak jsme již naznačili v souvislosti s básní z *Měsíců*, Hruškovo vidění času akcentuje především jeho staticnost. Tu předjímá už úvodní motto sbírky z Camusova *Cizince*, poukazující na nehybnost a relativizaci času. Měsíce v roce (zde ovšem stále stejný jediný) odkazují na lidskou schopnost měřit čas, vycházející z činnosti měsíce, jenž je družicí Země. Básník se snaží v duchu neměnnosti zachytit okamžik, přítomnost, prchavé „*ted*“: „*až sem jsme dožili [...] ted / nemá smysl nic začínat / kříž a hodiny / visí stejně*“. Nežídka se tak děje právě skrz vnímání polohy věcí, které se projevují často samy o sobě a nenápadně, jindy, a to chápeme jako dramatictější momenty, své pozice mění, zejména když jimi manipulují lidé. Stěhování, ať už věcí, či přesun lyrického subjektu, se ve sbírce objevuje poměrně často

a symbolizuje začátek nové periody. Ta mívá různé trvání, někdy bývá vymezena: „*Nastěhovat se krátce / pro obvyklý letní důvod [...] neznámé polohy vypínačů / několikadenní naděje / přemístěných věcí*“. Celkově působení věcí chápeme wolkerovsky, ve smyslu jejich propojení s člověkem a jejich schopnosti odrážet lidské nitro. Co se týká časovosti v *Obývacích nepokojích*, výrazněji se zde jeví autorova tendence pojmenovávat básně po dnech v týdnu. Tuto skutečnost si vysvětlujeme v souvislosti s jeho reflexí každodennosti, která se odehrává buď v den všední, nebo sváteční, někdy naznačuje jistou periodicitu.

Ve druhé sbírce potom zaznamenáváme specifické nazírání na člověka skrz věci. Verbalizace ornamentů na jeho oblečení či jeho barva a typ synekdochicky vyjadřují přítomnost bytosti: „*U okna noční ložnice / jako u okna vlaku [...] za zády hledí zvířata / na dětském pyžamu*“. Příčinu spatřujeme ve vzpomínkovém ladění básní, a tedy ve schopnosti lyrického subjektu vybavit si v konkrétním okamžiku konkrétní detail. Výraznější roli hraje zelený svetr, jenž symbolizuje manželství se ženou: „*Zelený svetr / po všech těch společných letech [...] zezadu obejmů / zelený svetr*“.

Nahlédneme-li na formu básní, Petr Hruška se v obou sbírkách vyjadřuje volným veršem. Ve svém debutu dodržuje členění do strof, v knize následující už od této tendence upouští. Básnický jazyk obou sbírek je civilní, prostý poetismů či jakýchkoliv příkras, byť jen za účelem zvukomalebnosti či rytmičnosti. Jako by ve sdělení zůstalo jen to, co je nezbytně nutné. V *Měsících* toto směřování vnímáme ještě výrazněji, reflektujeme zde také básně menšího rozsahu. Hruška dle našeho názoru volí své básnické vyjadřování v korespondenci se záměrem zpřítomnit určitý kus skutečnosti, ono „ted“, které je nezřídka vyvolané okamžitým inspiračním impulzem, např. mihnuvší se vzpomínkou.

7. ZÁVĚR

V závěru se budeme snažit komplexněji zodpovědět otázku po charakteru raných poetik vybraných básníků, kteří oficiálně vstoupili na českou literární scénu po roce 1989. Naším cílem bylo vycházet z analytického čtení jejich díla a následně se zamyslet nad tím, jak se verbálně vyjadřovali v době náhlé mnohosti možností.

Prostřednictvím vybraných textů, jak úvah literárněhistorických, tak dobových pramenů a také reflexe přehledové publikace, jsme upozornili na okolnosti a ohlasy vstupu mladých nezavedených básníků do literatury. Stranou jsme neponechali ani problematiku existence nové básnické generace.

Následovaly jednotlivé sondy určené konkrétním autorům, kde jsme nejdříve načrtli krátký životopis a poté jsme přistoupili k analýzám tvorby Petra Borkovce, Martina Langerera, Pavla Kolmačky a Petra Hrušky. U každého básníka jsme představili kritickou recepci jeho prvních dvou knih, pocházející z devadesátých let 20. století. Jádrem práce byla vlastní interpretace básní, jejímž prostřednictvím jsme demonstrovali stěžejní motivy a tendence rané autorské poetiky. Ty jsme poté rozvinuli v kapitole věnované charakteristice obou sbírek a jejich komparaci.

Pokusme se nyní o větší obecnost. Na základě analýzy sbírek Petra Borkovce jsme poukázali v jeho tvorbě na zřetelné spirituální prvky. Jemný rozdíl mezi oběma poetikami jsme shledali v lyričtějším ladění prvotiny oproti civilnějším vlivům ve verších knihy druhé. Zřejmý je Borkovcův příklon ke křesťanství a s ním spjaté tradicionalitě. Přínos ve smyslu originality jsme spatřili zejména v jeho básnickém jazyce, v němž je uplatňována dekorativnost, hravost, experiment.

V poezii Martina Langerera jsme zaznamenali výraznou obraznost vycházející z osobnosti lyrického subjektu. Tematizováno je nejčastěji hledačství identity vlastního já a také problematika reality, která bývá zpochybněna psychotickým náhledem. Často je zpodobována oscilace na hranici. V Langerově tvorbě jsme vnímali existenciální kategorie (bolest, nevolená samota). Pro jeho poetiku je typická fragmentárnost, jistá iracionalita a rovněž destrukce, ať už skutečná, či imaginativní.

Prostřednictvím interpretace jsme v díle Pavla Kolmačky rekonstruovali jeho spiritualitu, přičemž jsme upozornili na charakteristické křesťanské motivy. Za důležitou jsme považovali vlastnost jeho lyrického subjektu – pochybovačství a neustálé hledání víry. U obou sbírek jsme pojednali o roli přírodní motiviky. Její význam tkví především v tom, že otevřená krajina odráží duchovní rozměr. Ten pak nabývá konkrétnějších tvarů skrz vnímání

lyrického subjektu. Ve druhé sbírce tuto funkci přebírá spíše prostředí vesnice a interiéru. Oproti prvotině jsme si všimli většího působení vizuální percepce. Na Kolmačkově raném díle jsme ocenili tematizaci transcendentního přesahu až do jisté mystiky.

Na základě rozboru jsme v poezii Petra Hrušky zaznamenali vizualitu, deskriptivnost, věcnost. Poukázali jsme na roli věcí a na jejich propojenost s nitrem lyrického subjektu. Naznačili jsme rovněž existenciální principy, a to z perspektivy uplatňování aspektu deziluze, ztráty víry, tísně. Jako stěžejní a osobité se nám vyjevilo Hruškovo zobrazování času, demonstrovali jsme jeho staticnost spjatou s všedností a skeptickým postojem básnického já k budoucnosti.

Z odstupu přibližně dvaceti let jsme na vybraných dílech doložili, že mladá básnická tvorba nepřinesla výslovně nové druhy poetik. Ačkoliv v autorské poetice některých z básníků spatřujeme podobné tendence (spirituální, existenciální), vnímáme v jejich poezii především zřetelné rozrůznění a individualitu. Tato skutečnost také logicky koresponduje s mnohostí možností, které se po roce 1989 rozevřely.

8. SEZNAM LITERATURY

Prameny

- Borkovec, Petr: *Poustevná, věštírna, loutkárna*. Praha, Mladá fronta 1991.
- Borkovec, Petr: *Prostírání do tichého*. Praha, Pražská imaginace 1990.
- Hruška, Petr: *Měsíce*. In: Hruška, P.: *Zelený svetr*. Brno, Host 2004.
- Hruška, Petr: *Obývací nepokoje*. In: Hruška, P.: *Zelený svetr*. Brno, Host 2004.
- Kolmačka, Pavel: *Viděl jsi, že jsi*. Brno, Petrov 1998.
- Kolmačka, Pavel: *Vlál za mnou směšný šos*. Praha, Křesťanská akademie Praha, edice KDM, výtvarná společnost KRUH 1994.
- Langer, Martin: *Animální evangelium*. Praha, Mladá fronta 1992.
- Langer, Martin: *Palác schizofreniků*. Praha, Pražská imaginace 1990.

Odborná literatura

- Balašík, Miroslav (2010): *Postgenerace* (Brno: Host), 168 stran.
- Becker, Udo (2002): *Slovník symbolů* (Praha: Portál), 351 stran.
- Běleš, Petr (1993): Ejakulace psýchy, in: *Tvar* 4, 1993, č. 18, s. 10.
- Bielecki, Jakub (1996): Básnická tvorba Ostravy 90. let, in: *Tvar* 7, 1996, č. 19, s. 6-7.
- Bílek, Petr A. (1992): Od gest k sebevýrazu, in: *Nové knihy* 32, 1992, č. 43, s. 3.
- Bílek, Petr A. (1993): Telegrafické recenze, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 31, s. 61-62.
- Bondy, Egon (1993): Anketa Iniciál, Podoby současné literatury, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 35, s. 58-60.
- Čermáček, Petr (1998): Pavel Kolmačka – Viděl jsi, že jsi, in: *Host* 14, 1998, č. 5, s. 77.

- Černý, Václav (1992): *První a druhý sešit o existencialismu* (Praha: Mladá fronta), 152 stran.
- Exner, Milan (1992): Poezie ticha, in: *Tvar* 3, 1992, č. 20, s. 10.
- Exner, Milan (1993): Co vlaje za Kolmačkou, in: *Tvar* 6, č. 3, s. 7.
- Holý, Jiří (2004): Léta devadesátá, in: Jan Lehár – Alexandr Stich – Jaroslava Janáčková – Jiří Holý: *Česká literatura od počátku k dnešku*. (Praha: NLN), s. 919-939.
- Hruška, Petr (1996): Bože, nad bláznem se slituj! in: *Scriptum*, 1996, č. 19, s. 19-24.
- Janáček, Pavel (1993): Telegrafické recenze, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 31, s. 61-62.
- Kasal, Lubor (1993a): Anketa Iniciál, Kde je „nejmladší literární generace“? 2. část, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 33, s. 55-57.
- Kasal, Lubor (1993b): Telegrafické recenze, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 31, s. 61-62.
- Kotrla, Pavel (1996): Hluk a ticho za prostupnou zdí, in: *Tvar* 7, 1996, č. 4, s. 21.
- Kovářík, Miroslav (1993): Telegrafické recenze, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 31, s. 61-62.
- Kratochvíl, Jiří (1992): Obnovení chaosu v české literatuře, in: *Literární noviny* 3, 1992, s. 1 a 4.
- Kundera, Ludvík (1992): 7x o nenápadných, in: *Rok* 3, 1992, č. 3, s. 72-73.
- Langerová, Marie (1996): Obývací nepokoje, in: *Literární noviny* 7, 1996, č. 19, s. 5.
- Macura, Ondřej (1999): Dvakrát Petr Hruška: Všechny důležité měsíce, in: *Tvar* 10, 1999, č. 3, s. 23.
- Matys, Rudolf (1995): Neodbytná nostalgie po nedostupných čistotách, in: *Nové knihy* 35, 1995, č. 1, s. 3.

- Motýl, Petr (1993): Anketa Iniciál, Kde je „nejmladší literární generace“? 3. část, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 34, s. 64-65.
- Navrátil, Jiří (1991): Radosti básníkovy i radost naše, in: *Tvar* 2, 1991, č. 17, s. 5.
- Navrátil, Jiří (1992): Martin Langer, in: *Tvar* 3, 1992, č. 15, s. 6.
- Peterka, Josef (2004): Poezie, in: Dagmar Mocná – Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha: Paseka), s. 463-472.
- Petruželka, Antonín (1998): Poezie není koníček (rozhovor s Pavlem Kolmačkou), in: *Host* 14, 1998, č. 2, s. 3-9.
- Petříček, Miroslav (1991a): První kroky, in: *Tvar* 2, 1991, č. 10, s. 15.
- Piorecký, Karel (2011): *Česká poezie v postmoderní situaci* (Praha: Academia), 299 stran.
- Putna, Martin C. (1993a): Anketa Iniciál, Kde je „nejmladší literární generace“? 2. část, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 33, s. 55-57.
- Putna, Martin C. (1993b): Úzké průchody, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 32, s. 13.
- Soldán, Ladislav (1996): Básně psané na kůži, in: *Host* 12, 1996, č. 1, s. 21.
- Staněk, Jiří (1993): Anketa Iniciál, Kde je „nejmladší literární generace“? 2. část, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 33, s. 55-57.
- Stankovič, Andrej (1993): Anketa Iniciál, 4. část, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 31, s. 57-60.
- Szpuk, Roman (1993): Anketa Iniciál, Kde je „nejmladší literární generace“? 3. část, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 34, s. 64-65.
- Šimon, Patrik (1993): Anketa Iniciál, Kde je „nejmladší literární generace“? 2. část, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 33, s. 55-57.

Šrámek, Petr a kol. (2009): *Pod cizím nebem bloudili jsme spolu* (Praha: FF UK), 136 stran.

Štolba, Jan (2000): Okamžiky, in: *Host* 16, 2000, č. 5, s. 12-16.

Trávníček, Jiří (1998a): 90. léta, in: Zdeněk Kožmín – Jiří Trávníček: *Na tvrdém loži z psího vína* (Brno: Jota), s. 245-286.

Trávníček, Jiří (1998b): „Film se zastavil, snad se i sune zpět“, in: *Host* 14, 1998, č. 8, s. 12-14.

Trávníček, Jiří (1999): Dvakrát Petr Hruška, in: *Tvar* 10, 1999, č. 3, s. 23.

Vávrová, Alena (1990): A tak jsem toho večera, in: *Hant'a Press*, 1990, č. 7, s. 19.

Waller, Filip (1993): O příchodu království, in: *Babylon* 2, 1992/1993, č. 5, s. 29.

Weiss, Lubomír K. (1993): Anketa Iniciál, Podoby současné literatury, in: *Iniciály* 4, 1993, č. 35, s. 58-60.

Wernisch, Ivan (1991): Petr Borkovec – Poustevna, věštírna, loutkárna, in: *Literární noviny* 2, 1991, č. 51, s. 5.

Wernisch, Ivan (1995): Pavel Kolmačka – Vlál za mnou směšný šos, in: *Literární noviny* 6, 1995, č. 6, s. 7.

Zahradník, Jakub (1995): Dva noví básníci, kteří mají co říci, in: *Obratník* 1, 1994/1995, č. 9/10, s. 21-24.

Zelinský, Miroslav (1992): Řeč jako obydlí, in: *Iniciály* 3, 1992, č. 27, s. 10.

Elektronické zdroje

Portál české literatury [online]. Dostupné z: <<http://www.czechlit.cz>>.

Slovník české literatury po roce 1945 [online]. Dostupné z:
<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>>.