

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY

Básnickou hrou proti smrti:

Sémantika sbírek *Čítanka jaro* a *Cesta k mrazu* Jiřího Ortena

*(The Poet's Game Against Death:*

*Semantics of The Collections Čítanka jaro and Cesta k mrazu by Jiří Orten)*

Bakalářská diplomová práce

Pavel Očenášek

*Česká filologie*

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, PhD.

OLOMOUC 2013

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

V Olomouci dne .....

### **Poděkování**

Rád bych na tomto místě poděkoval Mgr. Petru Komendovi, PhD.,  
za odborné vedení práce, cenné připomínky a trpělivost.

## Obsah

1. Úvod.....	1
2. Teoretická východiska .....	2
2. 1. Existenciální lyrická situace.....	2
2. 2. Sémantika prostoru .....	4
2. 3. Specifikace pozice subjektu.....	5
3. Prostor dětství .....	9
3. 1. Obecná charakteristika .....	9
3. 2. Opuštění prostoru dětství .....	11
3. 3. Motivy dětství a jejich deformace.....	13
4. Ochranitelská funkce poezie .....	16
4. 1. Prožitek a reflexe .....	17
4. 2. Matka .....	20
4. 3. Hra.....	25
4. 4. Řeč .....	28
5. Závěr .....	37
6. Resumé.....	42
Anotace .....	43
Literatura.....	44

## 1. Úvod

Poezie Jiřího Ortena je zcela nepochybně dílo, které vznikalo ve vyhoceném dobovém kontextu. Autor musel čelit zvyšujícímu se tlaku ze strany společnosti vinou sílící moci nacismu, vzniku protektorátu a s tím souvisejících represí zvláště proti židovské části obyvatelstva. K nazírání na Ortenovo dílo v souvislostech s reáliemi doby také vybízí zasazení básní do deníků, v nichž máme mnohdy možnost sledovat záznamy poodhalující genezi textů. Právě princip *svědectví* vedl některé recipienty, za všechny jmenujme Václava Černého, k oslavě čistoty a nejryzejší autenticity této poezie.

V našem uvažování se však oprošťujeme od mimotextových skutečností, klademe důraz na analýzu výstavby textu a jeho komunikačních struktur, byť uznáváme, že právě určitá znalost dobového kontextu nedovoluje provádět čistě nepředsudečné čtení.

Naše východiska tedy nejsou historická, ale především strukturálně semiotická. Dílo vnímáme jako komplexní znak, jenž vytváří určitou strukturu sémantických prostorů, které jsou obývány fikčními entitami, především lyrickým subjektem. Vedle otázky *Co je nám jako fikční svět prezentováno?* se zamýšlíme i nad způsobem *Jak je nám fikční svět zobrazován?*

Tímto způsobem analyzujeme nejpodstatnější znaky poezie prvních dvou sbírek *Čítanka jaro* a *Cesta k mrazu* společně se souborem textů *Modré a Žíhané knihy*, jejichž geneze odpovídá období vzniku zmíněných sbírek. Dále potom jako sekundární oporu používáme i texty deníků doprovázející ty básnické, prózu *Eta, Eta, žlutí ptáci* a v neposlední řadě i poezii všech následujících sbírek Jiřího Ortena.

## 2. Teoretická východiska

### 2.1. Existenciální lyrická situace

Václav Černý ve svém *Druhém sešitu o existencialismu* analyzuje společenské důvody „růstu ‚existenciální‘ situace“.<sup>1</sup> Vyjmenovává krizi hospodářskou, krizi ideologií i politický vývoj končící Mnichovskou zradou. Do tohoto kontextu zasazuje mladou generaci básníků. Píše o nich: „Takovýchle je rodný list lidí mladých v létech třicátých, ba vlastně i v našich létech čtyřicátých. Jestliže potom skupina mladých básníků, vnímajících lidskou skutečnost doby citlivěji než ostatní, vystoupí s myšlenkou ‚hledání nahého člověka‘, kdo jim bude mít za zlé? Kdo si bude vůbec troufat jim nerozumět? Hledat ‚nahého‘ člověka znamená zajisté potom zjišťovat především to, co člověku zbylo po rozprášení všech iluzí; uvědomit si a vyslovit nejzákladnější vnitřní konstanty lidskosti; zbavit je nánosů a prachu ideologií, omylů, formulek a tezí; a na získané základně nového humanismu vybudovat, to jest z poznané podstaty člověka odvodit, novou představu vztahů mezilidských a života sociálního.“<sup>2</sup> Z toho vyplývá, že Černý chápe existenciální situaci i v souvislostech s mimotextovými jevy. Dále o Ortenově poezii píše: „Tato vnější zvláštnost [přesná datace většiny básní zasazených do deníků, pozn. –po-], ne zrovna častá v básnické historii, má pak to zvláštnější ještě pozadí, patrné teprv z četby jeho Barevných knih, v souvislosti prožitkových záznamů a básní, že tu není téměř básně, která by nebyla přímým odrazem existenčního zážitku [...] Jiří Orten je povýtce básníkem konkrétní situace existenciální.“<sup>3</sup>

My však existenciální lyrickou situací rozumíme „výsledek procesu ‚vnímání‘, kterým prochází **lyrický subjekt**; ten ji tematizuje, označuje, ten pojmenovává věci a jevy ve **svém** světě a **svou** pozici v nich.“<sup>4</sup> [zvýraznil -po-] Už tento fakt nás uvádí čistě do textu a do pozadí odsouvá tíživou životní situaci empirického subjektu, psychofyzické osoby básníka. Text není náhodným procesem vygenerovaný shluk znaků bez záměru, autor se

<sup>1</sup> ČERNÝ, Václav: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 82-88.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>4</sup> BÍLEK, Petr A.: Lyrický subjekt a lyrická situace. In: *Od struktury k fikčnímu světu*. Aluze, Olomouc 2004, s. 151.

nutně jako reálná bytost (i se svou reálnou situací) v textu projeví, ale právě pouze tyto textové manifestace jsou pro nás relevantní. Zároveň však nepopíráme Černého tvrzení a uznáváme, že vlivy, které Černý popisuje, se mohly v textu Jiřího Ortena odrazit např. výběrem tématu.

Existenciální lyrickou situaci tedy chápeme jako pozici lyrického subjektu ve fikčním světě, jenž je definován motivy a tématy textu. Subjekt „má podobu zosobněného vědomí, které se pokouší chápat svět kolem sebe, vyslovit zkušenost bytí v takovém světě“.<sup>5</sup> A právě pouze popis fikčního světa, který lyrický subjekt obývá, nás může vést k jeho definování jako existenciálního.

Zároveň se nám však lyrický subjekt v kontextu existenciální situace jeví jako nutně antropomorfizovaný, protože pouze lidská bytost, která je schopna uvědomit si svoje bytí, může mít též existenciální pocity. Jedná se ale o textový klam, poněvadž „výchozí abstraktnost, neživost, gestičnost [subjektu] je tím, co chce být – a v procesu vnímání [čtení, pozn. –po-] nutně je – konkretizováno, zživotňováno, zdůvěrňováno, a to nejen v duchu dispozic textové struktury, ale i v duchu dispozic vnímatele.“<sup>6</sup> *Bytost*, kterou popisujeme jako trpící pobyt v existenciální situaci, budeme vždy vnímat pouze jako *fikční bytost* obydlející pouze *fikční svět* básní.

To také souvisí s tím, že empirický „[a]utor vždy vědomě či nevědomě stylizuje svůj obraz na pozadí textu, vzdává se sebe sama ve prospěch obrazu – autorského subjektu, a na tomto pozadí potom stylizuje i výchozí ‚tvář‘ lyrického subjektu“.<sup>7</sup> Ani zasazení básní do kontextu deníku nemůže tuto myšlenku nalomit, poněvadž i „[a]utobiografická literatura je založena na re-konstrukci určité individuální zkušenosti [...] psaním o sobě a své zkušenosti autor ztrácí sebe sama (už romantismus tento posun reflektoval, když hovořil o vyšší intuici; modernismus tomu pak dal ‚přízemnější‘ označení: stylizace). ‚Já‘ se stává nástrojem rozvíjení textové struktury: tématem je psaní o ‚já‘, nikoli toto ‚já‘ samotné. Nelze se tomu vyhnout: ‚já‘-subjekt se musí stát tím ‚já‘, o němž se vypráví, tedy ‚já‘-předmětem. ‚Zobrazení‘, tj. textová fixace zkušenosti se stává zároveň

---

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 142.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 143.

transformací této zkušenosti. Nikoli ovšem směrem k objektivitě či k opravdovosti, ale směrem k zákonitostem psaní, podílejícím se na utváření personálního mýtu“.<sup>8</sup>

Existenciální lyrickou situaci chápeme jako charakter prostoru, který je obývaný lyrickým subjektem. Tento charakter prostoru se kryje s tématy a principy děl existencionalistů, jak je definoval Václav Černý. Prostor existenciální lyrické situace je charakterizován jako: poznání absurdity bytí ke smrti; z toho plynoucí úzkost a závrať; pocit zranitelnosti; osamění; závrať z nutnosti volit mezi různými životními možnostmi; úzkost z definitivnosti životních rozhodnutí subjektu.<sup>9</sup>

## 2.2. Sémantika prostoru

Pro uchopení některých principů významové výstavby textů Jiřího Ortena budeme používat pojem sémantický prostor. Ten chápeme jako sémantickou oblast, soubor významů, jež konstituují sémantický prostor, do něhož je, nebo byl lyrický subjekt zasazen (tedy ho prožívá, či prožíval), nebo jež nazírá z prostoru jiného (tedy ho reflektuje). Z toho vyplývá, že může docházet k přechodům z jednoho prostoru do druhého, přičemž jak bude onen přechod pocíťován, záleží hlavně na disonanci účastníků se prostorů. Hranice mezi prostory jsou potom logicky vnímány jako body zvratu, mnohdy jsou zobrazovány jako symbol zásadní změny. V prvních dvou Ortenových sbírkách lze jako základní určit střet prostoru dětství s prostorem dospělosti.

Na druhou stranu, sémantické prostory se často překrývají s konstituujícím se fikčním prostorem ve fyzikálním slova smyslu. Např. reminiscence na prostor dětství je provázána tematizováním rodné krajiny, dětského pokoje, či např. znázorněním fyzikálního prostoru, který nese podobné znaky jako prostor sémantický: „A potom hoch jda mezi stromy / tohoto háje v temnotách / je jenom sám ač hlavu kloní / je jenom sám a malá tma.“<sup>10</sup> Zde můžeme vidět, že samota subjektu (tedy jeden ze znaků

<sup>8</sup> BÍLEK, Petr A.: Možnosti „já“: Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz). Tvar, 1996, 7, č. 14, s. 9.

<sup>9</sup> Srov. ČERNÝ, Václav: *První a druhý sešit o existencionalismu*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 34-47.

<sup>10</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 37.



existenciálního sémantického prostoru) je manifestována skrze opuštěnost ve fyzikálním prostoru lesa. Jakékoli překrývání těchto dvou významů pojmu prostor však nikdy neznamená jejich totožnost.

### 2.3. Specifikace pozice subjektu

Naše další uvažování se opírá především o analýzu vztahů mezi těmito sémantickými prostory, je však nutné nejprve specifikovat pozici lyrického subjektu, protože to je právě on, kdo tyto prostory obydluje. Námi dva určené základní prostory, tedy prostor dětství a dospělosti, mají takový charakter, že je možné je označit na obecnější úrovni jako prožitek a reflexi. Upozorňujeme však, že se vztah prožitku a reflexe bude postupně s rostoucím počtem deťinovaných sémantických prostorů komplikovat.

Jako vhodné teoretické východisko k tomuto problému se jeví studie Miroslava Červenky *Sebeoslovení v lyrice*.<sup>11</sup> Zdůrazňujeme však, že myšlenky zde obsažené nám mohou sloužit pouze jako vodítko k uchopení specifické výstavby Ortenova diskurzu, ne jako metoda analýzy, poněvadž princip sebeoslovení není objektem našeho zájmu (čímž netvrdíme, že Ortenovy texty jsou ho prosty). Neobejdeme se tedy bez nutných modifikací Červenkovy teorie.

Sebeoslovení je vystavěno na principu, kdy je subjekt „rozštěpen do dvou (potenciálně) komunikujících bloků – blok (sebe)reflektující a blok prožívající. Fiktivní adresát (resp. ‚blok‘) tedy nedisponuje samostatnou existencí, je pouze řečovou figurou.“<sup>12</sup> Pro Červenku je tedy základem sebeoslovení konstituující se komunikační situace uvnitř textu, když tvrdí, že „úkol [sebeoslovení] je z nadhledu pozorovat, pojmenovávat, usouvztažňovat, hodnotit ostatní složky osobnosti a s celkem osobnosti o této bilanci komunikovat.“<sup>13</sup> Z toho také vyplývá jeho zaměření na první a

---

<sup>11</sup> ČERVENKA, Miroslav: Sebeoslovení v lyrice. In: *Proměny subjektu*. První svazek. UCL AV ČR, Praha 1993, s. 142-178.

<sup>12</sup> PIORECKÝ, Karel: Červenková teorie lyrického subjektu. *Česká literatura*, roč. 54, 2006, č. 6, s. 35.

<sup>13</sup> ČERVENKA, Miroslav: Sebeoslovení v lyrice. In: *Proměny subjektu*. První svazek. UCL AV ČR, Praha 1993, s. 146.

druhou slovesnou osobu, třetí nazývá nástrojem „označení čisté předmětnosti“.<sup>14</sup>

Pro nás je důležitá schopnost lyrického subjektu prožívat a reflektovat v rámci jednoho konkrétního textu. To však nevnímáme z perspektivy komunikační situace, ale jako určitý vztah mezi dvěma sémantickými prostory (resp. vztah mezi subjekty obydávající dva sémantické prostory). V našem případě nelze říci, že ten, kdo prožívá, je v okamžiku promluvy komunikačním partnerem reflektujícího subjektu, poněvadž reflektující subjekt nijak s prožívajícím subjektem nekomunikuje. Reflektující subjekt pouze hodnotí prožívání subjektu druhého. Mezi subjekty obydávající prostor prožitku a reflexe se vytváří prostorově časový vztah. V našem případě i reflektující subjekt byl kdysi subjektem prožívajícím. V okamžiku reflexe však prožívání subjektu není možné, a tak je tento dříve prožívající subjekt zasoupen postavami („Tvůj bratříček si doma spí / tvůj bratříček si doma spí / chtěje si loknout tajemství“<sup>15</sup>), nebo charakteristikou prostoru dětství jako takovou („Žít tam kde tančí víly / vznášet se v oblacích... / ach kdysi jsme tam žili / to se však nevrací“<sup>16</sup>). Co však spojuje zástupné prožívající subjekty se subjektem reflektujícím, je to, že reflektující subjekt má též žitou zkušenost s prostorem prožitku.

Důležité je to, že „je dán i rozdíl informačních hladin, tedy podmínka k tomu, aby došlo k přenosu informace: mluvčí, tj. onen vyčleněný blok, něco souhrnného o individu (k němuž patří) ‚ví‘, zatímco oslovený, individuum jako celek, to ještě ‚neví‘ a v průběhu sdělování se to ‚dovídá‘.“<sup>17</sup> Tento výrok v našem pojetí sématických prostorů funguje dosti podobně. Liší se však zásadně v tom, že prožívající subjekt se v průběhu sdělování nic nedovídá, protože v našem případě (na rozdíl od sebeoslovení) reflektující subjekt se subjektem prožívajícím nenaazuje komunikační akt. Prožívající subjekt je pouze nahlížen ve své existenci *per se*. Vědomosti může prožívající subjekt nacházející se v prostoru dětství (prožitku) získat pouze přechodem do prostoru dospělosti (reflexe). Od sebeoslovení se však

---

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 142.

<sup>15</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 74.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>17</sup> ČERVENKA, Miroslav: Sebeoslovení v lyrice. In: *Proměny subjektu*. První svazek. UCL AV ČR, Praha 1993, s. 146.

toto nabytí vědoucnosti liší tím, že takový přechod znamená i ztrátu prožívání a přeorientování se na reflexi. Z toho vyplývá, že prostor dospělosti může být obýván pouze reflektujícím subjektem. Naopak subjekty spočívající v prostoru prožitku jsou charakterizovány nevědomostí (k tomu viz níže).

V našem případě tedy není nezbytná ani časová distance mezi momentálně prožívající postavou a reflektujícím lyrickým subjektem (byť je zkušenost reflektujícího subjektu logicky odžita v minulosti). Stačí pouze prostorová distance prostorů, v kterých se tyto subjekty nacházejí. Červenka ostatně sám správně poukazuje na možnost textové iluze nutnosti časové distance mezi komunikujícími subjekty: „To je ovšem jen model bez opory v psychologii, realizovaná synekdocha, paradoxně, groteskně a s vědomou naivitou zvěčňující a uměle rozhraničující to, co může být jen relativně samostatnými složkami jediného niterného života individua. Nadto jen jako součást modelu lze přijmout, že tu mluvčí o stavu, který líčí, jako o něčem předmětném něco předem ‚zjistil‘: spíš ten stav svou promluvou a v jejím průběhu teprve vytváří a ustavuje.“<sup>18</sup>

Co však platí i pro nás, je reflexí vytvořená distinkce mezi prostory dětství a dospělosti (prožitku a reflexe). Červenka dodává, že „[d]istance se opírá tím důrazněji o *nadřazenost* niterného mluvčího nad osloveným, jež plyne už ze samého rozdělení komunikačních rolí.“<sup>19</sup> Toto se shoduje i s námi navrhovanou modifikací Červenkovy teorie, samozřejmě za předpokladu, že osloveným míníme reflektovaného (prožívající subjekt) a niterným mluvčím reflektující subjekt.

Co podporuje naše usouvztažňování sebeoslovení k specifčnosti vztahů mezi dvěma sémantickými poli Ortenovy poezie, je potom druh sebeoslovení, které Miroslav Červenka nazývá *sebevýzva*. Zde se tematizuje „identita osloveného; jen kontext a především sémantika slovesa rozhodne, je-li jím i zde lyrický subjekt, anebo kolektiv (v poezii mezi válkami často kterýkoli básník). Není to úplná roztržka s autokomunikací, lyrický subjekt je nebo se cítí příslušníkem takto odvozeného celku.“<sup>20</sup> Opustíme-li opět

---

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 149.

komunikační rámec Červenkovy teorie, jedná se zde právě o onu žitou zkušenost dětství reflektujícího subjektu, který je díky tomu schopen ztotožnit se se subjekty obývající prostor dětství i nadále.

### 3. Prostor dětství

#### 3.1. Obecná charakteristika

Z výše řečeného je tedy patrné, že promlouvající subjekt se v prostoru dětství nenachází, již překročil sémantickou hranici, díky níž nabývá schopnosti rozlišovat, uvědomovat si rozdíly. Charakter prostoru dětství je vůbec nejzásadněji definován jako prostor nevědomosti. Přísně vzato může být prostor dětství významově konstituován až z pozice reflexe, vnější perspektivy, neboť subjekty (postavy) pohybující se uvnitř prostoru dětství si bez vědomí nějakého odlišného prostoru nemohou uvědomit ani ten svůj. Je jim tak znemožněno vůbec definování sebe sama. Jednoduše řečeno: dosud chyběla distinkce mezi prostory.

Je zřejmé, že ono *vědění* promlouvajícího subjektu nese negativní konotace, poněvadž je omezeno pouze na uvědomění si překročení hranice mezi prostorem dětství a dospělosti. Subjekt přechodem do prostoru dospělosti nedostává odpovědi. Taková nedostatečná informovanost i reflektujícího subjektu je patrná např. ve verších: „Kam stále jdete nohy mé / tou levou a tou pravou / kam stále jdete nohy mé / jednou se stejně zpozdíme / kam stále jdete nohy mé / krajinou nevidanou.“<sup>21</sup>

Prostor dětství je přitom primárně vystavěn na principu harmonie. Naopak v prostoru dospělosti, do kterého je subjekt vržen, se stále prohlubuje existenciální lyrická situace.

Zároveň to ovšem neznamená, že by prostor dětství nějak trpěl neschopností prožívajících subjektů ho definovat, že by se snižovala jeho, byť absencí řeči v určitých rovinách oslabená, ontologická kvalita. Přestože je definován z pozice reflexe, prostor dětství nese významy v prvním plánu<sup>22</sup> jednoznačné. Mnohdy je prezentován jako vzor harmonie: „ó nebe dej již noc mírnou jak pro děti.“<sup>23</sup>

Prožívající subjekty v prostoru dětství jsou sice nazírány jako slepé a nevědoucí, ale jen z pozice vnějšího prostoru dospělosti, sami u sebe nežijí

---

<sup>21</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 118.

<sup>22</sup> Blíže o rozrušení jasné opozice harmonického dětství a absurdity dospělosti viz kapitulu 4.2.

<sup>23</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 56.

v iluzi, jejich momentální prožívání je ryzí, kryto přístřeším bezpečí,<sup>24</sup> smysluplné a plné očekávání dalšího smysluplného bytí. Nelze tedy tvrdit, že přechod do prostoru dospělosti by se rovnal principu *deziluze*. Zde se z pohledu prožívajícího subjektu jedná přímo o deformaci primární významové struktury univerza.

Co, nebo kdo je reflektován lyrickým subjektem? Především postavy dětí, s kterými se dokáže lyrický subjekt ztotožnit. Subjekt má totiž žitou zkušenost prostoru dětství, ve kterém se ony reflektované děti nacházejí. Právě proto jsou malé děti v textech z období vznikání *Čítanky jaro* velmi častými postavami: „O malých dětech které rosa chladí / o malých dětech kterým ptáci pění / jak chytají je jak se smějí rády / zpívali bychom ve své beznaději.“<sup>25</sup> Dále jsou lyrickým subjektem reflektovány rekvizity spojené s dětstvím, mlád'ata a v neposlední řadě něco jako kolektivní vědomí významů prostoru dětství: „Jak malý zahradník / pískající si k práci / ó Sacré Coeur ó babky vousaté / i vaše srdéčko / rádo se zpátky vrátí / k těm sladkým časům které nemáte // Vždyť stejná matička / nás jednou houpávala / už je to dávno toť se ví / na zádech ranec let / tančily byste – trala! / v noci vám chodím za rakví.“<sup>26</sup>

Pro Ortenův často oxymóronický charakter textů je také typické využití střetu reálně přítomného prožitku postavy a reflexe lyrického subjektu v rámci jedné básně: „Tvůj bratříček si doma spí / tvůj bratříček si doma spí / chtěje si loknout tajemství / Říkáš si: ó pardon // promiňte mi že klopýtám / promiňte mi je velká tma / tma jako po smrti // jež jistě přijde po chvílce / Jsi opět doma v noční košilce / a v krásném zhasnutí.“<sup>27</sup> Na omezeném prostoru několika veršů je nejprve reflektována prožívající postava bratříčka, který spí v bezpečí domova (nachází se v prostoru dětství, prožitku). Zároveň je ve verších přítomný v prostoru dospělosti se nacházející reflektující subjekt. Ten se snaží zobrazit vlastní náležitost do

---

<sup>24</sup> Právě ztráta přístřeší je použita jako symbol pro opuštění prostoru dětství, např. „Pro radost dětem pro potěchu / holčičkám nemocným / a pro dům který nemá střechu / stoupá ten hodný dým.“ (ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 215.)

<sup>25</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 51.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 74-75.

původního prostoru harmonie. Je ale zároveň charakterizován jako již „klopýtající ve tmě“.

### 3.2. Opuštění prostoru dětství

Moment překračování distinktivní hranice mezi sémantickými prostory se logicky stává jedním z častých motivů básní z období našeho zájmu. I zde dětské nevědomí, resp. cesta k uvědomění si změny prostoru pobývání, hraje primární roli. Je důležité říci, že nevědomý prožívající subjektu může maximálně tušit *cosi přicházející*. To však subjekt vnímá pouze jako tajemství, od kterého se neočekává, že by v případě vyjevení přineslo negativní konotace. Ještě častěji je ale nevědomí prožívajícího subjektu zcela neuvědomované: „Tenkrát, a je to už dávno, tak dávno, že se nevidím, jsem byl člověk jako jiní a byl jsem šťasten a nevěděl jsem o tom. Dnes, po čase, skoro dva roky starém, se mi zdá, že jsem velmi podoben onomu broku, vstřelenému do jablka, jenž (jablkem zatřese-me-li), s jádrem přece zahrká, ač velmi cizí jim.“<sup>28</sup>

Vědění je mnohdy spjato s principem spatření, vidění. Úryvek z Toníka a Mařenky ukazuje přesně takový Toníkův pohyb od tajemství k principu vidění a poznání: „Šel pomalu po tmavé chodbě s narovnanými balíčky, až došel k bílým dveřím. Zastavil se před nimi. Byly velice bílé se zlatou klikou uprostřed a vyhlížely jako brána k něčemu neznámému a tajemnému. [...] A tu uviděl. Rty těch dvou, byl to chlapec a děvče, byly na sebe položeny. Ruka chlapcova byla tam, kde mají ženy ňadra, ano, právě na tom místě ležela, na místě, pod nímž Toník tušil jablka, zlá a nebezpečná jablka. Dívka je, bože, – Pavlína a Ota, co ten tu pohledává? Co to tu dělají? Líbají se? Líbají se přece milenci, a Ota, Mařenka, která včera zemřela... [...] Poznal, že Mařenka byla pouhé jméno, jež se dá lehce nahradit jiným, třeba méně krásným, jež se dá nahradit, jako se vyměňuje křehký koflík, který jsme z neopatrnosti rozbili.“<sup>29</sup>

Hra a tajemství určované nevidomostí prožívajícího subjektu jsou tematizovány dále i takto: „Poslouchej. Před dvaceti lety, a ještě dřív, jsem si nesmírně rád hrával na slepou bábu. Znáš tu hru, není-li pravda? Někomu

---

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 59-60.

se zavážou oči, aby nic neviděl, poví se průpovídka a slepá bába hledá. Tápe kolem sebe nataženýma rukama, klopýtá o předměty ve světnici a o stromy, hraje-li se v lese, až někoho chytí a ten se stává novou slepou bábou.<sup>30</sup>

Jiným způsobem se potom projevuje překročení hranice mezi sémantickým prostorem dětství a dospělosti v kontextu prostoru ve fyzikálním slova smyslu. Při přechodu od prožitku k reflexi totiž může dojít ke specifické fyzické fixaci subjektu.

Je podstatné, v jaké lokaci se nachází ono promlouvající *já*. Dochází totiž k jeho vyčlenění, k jeho postupné izolaci. To se děje většinou nečekaně, což má za následek úzkost a naplnění nejistotou (přesně jak je definována existenciální lyrická situace): „Pak jsem byl zticha / chtěl jsem odejít / ale náhle jsem zjistil že nemohu / náhle jsem pocítil že neodejdu / bylo to smutné / a zároveň plné naděje / bylo to tak pošetilé / bylo to bylo jako bývalo v pohádce / jenomže děti by bývaly mohly odejít / jenom já jsem nemohl / jenom já nemohu odejít.“<sup>31</sup> Subjekt je fixován proti své vůli kdesi, odkud se náhle (po překročení sémantické hranice) nelze vrátit do původního prostoru dětí, poněvadž subjekt k nim již nepatří. Navíc je tento nový prostor velice často zobrazen jako izolace naprostá. Prostor dospělosti se tak stává metaforou pro existenciální samotu. Do vnějšího prostoru dospělosti bylo básnické *já* vyvrženo jako jediné: „je to víko a pod víkem já“<sup>32</sup>. Jinde je hmotné vyčlenění vyobrazeno pomocí zdi: „Slyšel jsem hlas sladký hlas / za zdí z promarněného dětství a červených cihel / Otevřel jsem potom kovaná vrata noční / a mé oči se dívaly.“<sup>33</sup> Jinde potom: „Ale vždyť kolem mne je vysoká zeď.“<sup>34</sup>

Lokace básnických obrazů také nesou nezbytnou sémantiku přechodů mezi prostory: „Žít tam kde tančí víly / vznášet se v oblacích... / ach kdysi jsme tam žili / to se však nevrací // Na nejkrásnějším stromě / přebývá malá veverka / nezná mě víc než vy a skromně / loupá svá hloupá jádérka.“<sup>35</sup> Pohádkové motivy jasně konotují svět dětské harmonie,

---

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 160.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 72.



schopnosti dětské imaginace, naopak prostor, ve kterém se nachází reflektující subjekt, je zasažen deformací v podobě existenciální charakteristiky: „Je smrt v mém údolí a smrt nás slovem zcelí.“<sup>36</sup>

Ota Ornest v *Modré knize* píše: „Ortenův román *Toník a Mařenka* je první ohlédnutí, začátek hledání ztracených věcí, pro něž je potřeba nalézt nová slova, ztracených, či jen proměněných lidí, hledání jejich dávné tváře a v souvislosti s tím vždy nové zkoumání vlastní tváře jakožto odrazu duše; věčná konfrontace věcí minulých a pominuvších s tím, co je právě teď. Převládá tu hrůza z nebezpečí ztráty dítěte v sobě, která ho od této chvíle až do smrti vede k tomu, aby se neustále vracel domů.“<sup>37</sup> Návrat domů však není úspěšný. Básník se přece jenom snaží prolomit situaci, ve které „není již vidět staré domy / v nichž hrávals na svou píšťalku.“<sup>38</sup> Ocitá se tak v lokacích, fyzikálních prostorech, které obýval současně s obýváním sémantického prostoru dětství. Vše je však již nenávratně poškozeno přechodem subjektu do prostoru dospělosti. Fyzikální prostor se sice nezměnil, subjekt ho však vnímá z perspektivy změněného prostoru sémantického (subjekt prostor prožívání reflektuje): „Jsi doma zvonek zacinká / a radosti je plný stůl / jsi doma čadící kamínka / už dávno vítr odvanul // i radost leží rozpůlena / na starém pultě s knížkami / Tehdy jsi četl Andersena... / – můj Bože je to za námi? // Tvé šatičky v té černé skříní / která se těžko odmyká / – můj Bože jsme to my ti jiní? / Bůh mlčí ani nedýchá // a přísně schovává ten klíček / který ti jednou v spánku vzal / – co si jen myslí andělíček? / Už nemyslí už dohlídal.“<sup>39</sup> Jinde potom podobně: „V tom pokoji kde píšiš nyní / jsem se prý kdysi narodil / nevím co říkávají jiní / však přenešťastný den to byl.“<sup>40</sup> Návrat fyzikálního prostoru dětství neznamená návrat sémantického prostoru dětství.

### 3.3. Motivy dětství a jejich deformace

Přechod subjektu do prostoru dospělosti je provázen také jedním podstatným jevem: subjekt si s sebou stále nese některé motivy dětství,

---

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 308.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 151.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 75-76.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 92.

keré harmonicky fungovaly v prostoru dětství, ale po střetu s prostorem dospělosti dochází k jejich deformaci.

Stěžejní jsou v tomto případě zvířata, velmi často bezbranná mláďata. Zvířata mohou např. onemocnět: „Zůstati živý v mrtvém těle / tak zcela sám když zvoní noc / jak jezdec který zůstal v sedle / ač se kůň pod ním rozstonał.“<sup>41</sup> V básni *Noc s přestávkami* se potom krutost dopouštěná na koníčkoví dostává do souvislosti i s utrpením reflektujícího subjektu: „Koníčku / poranili tě v boku / mučili ti srdce / a tvým nozdram odňali vzduch / když jsi byl pak celý poblácený / převrátili tě naznak / aby mé tělo jež vídám v nočním zrcadle / bylo pod tebou jehož miluji / poranili tě do hloubi srdce / celého tě poničili ti / mladí a s krásnými ústy / ti o překrásných nohách / ti o hrdlech jako bič / ti kteří odejdou.“<sup>42</sup> Také je podstatné, že subjekt se s tímto mučeným zvířetem ztotožňuje a bere si ho za svého: „Po kolena v blátě / s mučeným srdcem jež bije / s poraněným bokem / a hlavičkou napřímenou / zůstává stát můj čas / zůstává dlo uho stát / můj koníček.“<sup>43</sup>

Mrzačení je přítomno ve velkém množství textů, mnohdy je destrukce spojena s omezením pohyblivosti. Tak se děje např. odnětím končetin („Ó černí ptáci bez kraje / k čemu jsou křídla ne-li k ustříhnutí“<sup>44</sup>), nebo alespoň omezením možnosti jejich pohybu („A poledne všechna oslátka jdou do chléva / mají spojené nohy a pletou jimi ospale / jako by šla svou poslední cestu na níž se také hýkává“<sup>45</sup>). I když Jiří Trávniček píše o *Čítance jaro* jako o chlapecké touze domluvit se se světem něhou,<sup>46</sup> tato něha, která je vyvolávána zkušeností prostoru dětské harmonie, je v silném kontrastu s krutostí světa vnějšího. Něha potom proti krutosti prohrává už ze své podstaty: „Tenkráté mladé vrány z hnízda vypadly / a za pršících teček / běžel k nim zmoklý mraveneček / pozdravovat je tykadly.“<sup>47</sup> I onen mraveneček, který zlehka ohledává k smrti (!) odsouzené vrány, je zasažen deštěm.

---

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 206.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>46</sup> TRÁVNÍČEK, Jiří: *Poezie poslední možnosti*. Torst, Praha 1996, s. 29.

<sup>47</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 208.

Bez zajímavosti v souvislosti se zvířaty také není Ortenovo uchopování pastýřského principu. Ten je určován vztahy mezi hierarchií Bůh/člověk/zvíře. Lyrický subjekt se ztotožňuje se stádem ovcí („Komu? ach dýmu ne to volá na beránky / všechny jsou bělostné a něžně nadýchané / i já jsem jeden z nich mám rozložené stánky“<sup>48</sup>). Ovce sice důvěřují svému pastýři, ale spočívají ve svých stavech nevědouce proč:<sup>49</sup> „Ovečky šly už spat – Odevzdaně / za nimi půjdeme // kolem těch nízkých věží / až k louce kde je studánka / a stará ovce střeží / spícího beránka...“<sup>50</sup> Opět zde můžeme pozorovat dvojí charakter této situace; prožívající beránek je v bezpečí klidného spánku a přítomnosti staré ovce, reflektující subjekt již však poukazuje především na onu odevzdanost. Odevzdaný pohyb bez jasného cíle se rovná bloudění: „Ó bludná ovce jdi a pověz černým mrakům / že ještě není soud – ne to jen vyprchává / z hrnečku bílý dým – že už je po zázraku / a jenom jemu Bůh své požehnání dává.“<sup>51</sup>

Mimo zvířata jsou tematizovány také věci spjaté s dětstvím, zde však většinou nedochází k jejich deformaci. Především je pocíťována jejich absence: „Kam odešly jste věci malé / provázku míči a tak dále // mé housličky tak ukryté / ke komu nyní mluvíte // Rozpomněl jsem se nenadále / kam odešly jste věci malé // čmáráním slz vás nevrátím / dřevěným mečem navždy přijatým // čmáráním slz jež končí vždy / když jedna z vás mne pohladí.“<sup>52</sup> Ten, kdo destruuje, či způsobuje ztrátu, může být lyrický subjekt sám: „Už dovedu bez značných obtíží / polykat andělíčky // Právě jsem polkl toho strážného / ach kde je náhrada za něj?“<sup>53</sup> Také hračky, které byly součástí prostoru dětství, jsou přechodem do prostoru dospělosti poznamenány: „Má radost s níž se loučíme / má radost Kašpárek který cinkával / má radost – kde jsou rolničky.“<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>49</sup> Podobně jako cirkusový koník v *Šesté elegii*, viz k tomu TRÁVNÍČEK, Jiří: *Poezie poslední možnosti*. Torst, Praha 1996, s. 23.

<sup>50</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 87.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 111.

#### 4. Ochranitelská funkce poezie

Jiří Orten však nepoužívá poezii pouze jako nástroj pojmenování a zobrazení ztraceného, nespokojuje se s tím, že harmonické kdysi bylo a již není. Snaží se testovat možnosti textu a řeči. Hledá tak cesty rekonstrukce prostoru harmonie, odtud velmi silný *princip návratu*.<sup>55</sup> Návrat ale neznamená ani znovuzískání slastného nevědomí, ani návrat do již prožitých prostorů harmonie (dětství, lůno, viz níže). Jde o návrat k principům, které sice tyto prostory harmonie utvářely, avšak jejichž nynější použití musí probíhat v novém kontextu prostoru dospělosti (resp. v existenciální lyrické situaci). Sám Orten k tomu píše: „A známe-li únik, jenž není únikem, ale návratem tam, kam prsty zla nezasahují, nejsme již opuštěni. Děkuji vám, rýmy!“<sup>56</sup>

Opozice prostorů dětství a dospělosti je tím pádem tou nejjednodušší a v našem pojetí nejzákladnější distinkcí v mnohem komplikovanějším fikčním světě Ortenovy poezie. Tázání *V jakém světě se lyrický subjekt nachází?* musí být doplněno o otázku *Jak (a zda vůbec) je možné textem dosáhnout obrany proti tomuto světu?* Tím se také komplikují vztahy mezi sémantickými prostory, je nutné je dále segmentovat a některé s přihlédnutím k jejich charakteru izolovat jako prostory ležící mimo primární rovinu znaku (metarovina).

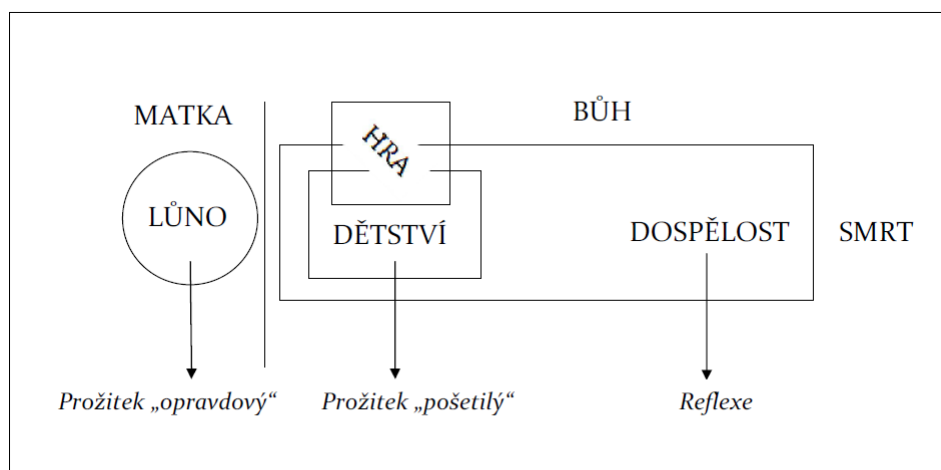
Pro Ortenovu poezii je zcela typické, že sama sebe tímto způsobem analyzuje, dokonce nezřídka sama sebe dekonstruuje poté, co zdánlivě dosáhla kýženého cíle, metody funkční ochrany před existenciální lyrickou situací.

Pro snadnější výklad vztahů mezi segmenty sémantických prostorů jsme vytvořili jejich grafické znázornění (*Obr. 1*). Tento model obsahuje již všechny prvky, které budeme v průběhu této kapitoly explikovat. Podle obrázku je patrné, že pojem prostor dospělosti je totožný s pojmem reflexe. Prožitek již ovšem není dále možné jednoduše chápat jako prostor dětství.

---

<sup>55</sup> Srov. ČERNÝ, Václav: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 108-109.

<sup>56</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 262.



Obr. 1

#### 4.1. Prožitek a reflexe

Jak jsme již nastínili, základní distinkci mezi sémantickými prostory dětství a dospělosti je možno nahlížet ze dvou hledisek: za prvé jako opozici řádu a chaosu z hlediska univerza fikčního světa, za druhé potom jako nevědomí a vědomí opozice prostorů z hlediska entit obývajících básníkův fikční svět.

Mezi tyto entity patří i lyrický subjekt, ten se však převážně (mimo pokusy o vytržení z existenciální situace ochrannými principy, viz níže) nachází v prostoru dospělosti (resp. v prostoru reflexe), což ho odlišuje od entit přebývajících v prostorech harmonických (lůno, hra, dětství). Nutno dodat, že v básních (kterým se nedaří vyvázat z opozice reflexe a prožitku) nemusí být explicitně tematizovaný proces přechodu hranice mezi prostorem dětství a dospělosti, jak jsme ukázali např. ve verších „chtěl jsem odejít / ale náhle jsem zjistil že nemohu / náhle jsem pocítil že neodejdu“.<sup>57</sup> Reflexe totiž proces přechodu implikuje už ze své podstaty. Jak jsme již zmínili, reflektující subjekt se vždy nachází v prostoru dospělosti, ale zároveň se do něho musel dostat z prostoru prožívání (dětství či lůna).

Promluva takové básně je tedy vedena z pozice reflexe, existenciálního prostoru dospělosti. To je patrné např. ve verších: „Na tomto místě stůj / na tomto místě chvíli aspoň chvíli / nepřišla ještě doba bláznění / ó prosím na kolenu prosím / na tomto místě ty se zastav [...] Ať život přesný jako báseň / jen zlému slovu podobá se / ať jak chce malost kolem

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 160.

duje / na tomto místě stůj / na tomto místě zastav se ty čistý.“<sup>58</sup> Ačkoli tyto verše explicitně nepopisují dobu spočívání v prostoru dětství a přechod do prostoru dospělosti, je zřejmé, že promluva je vedena právě z prostoru reflexe. Už imperativ prvního verše v kombinaci se silnou prosbou ve třetím verši a příslovcem „aspoň“ sugestivně zobrazuje pocit úzkosti z neznámé a nepojmenovatelné budoucnosti. Tato budoucnost ale zcela jistě přichází, přičemž nese negativní konotace, subjektem je popsána jako „doba bláznění.“<sup>59</sup> Takže lyrický subjekt musí být i v této básni, která explicitně nepopisuje přechod hranice mezi prostorem dětství a dospělosti, provádět reflexi, což ho zasazuje jasně do prostoru dospělosti (protože prostor dětství je určovaný nevědomím). Zde je nutné dodat, že taková interpretace básně není možná v její izolovanosti od celého souboru textů, poněvadž traumatizující proces poznání není přítomný ve všech básních.

Tím chceme poukázat na to, že v Ortenově případě jsou již při *vstupu* do promluvy hodnoty sémantických prostorů jasně dány. Přestože forma příkladových veršů vyvolává pocit přítomnosti (imperativ v kombinaci s přítomným sloves) s ohlašování nečitelné budoucnosti, přijmeme-li fakt, že bod reflexe je možno vést pouze vzhledem k již nabytému uvědomění si sebe sama, je taková promluva též vztáhnuta k minulosti. Znovu řečeno ten, kdo mluví, musí být i v tomto případě v prostoru reflexe a dospělosti.

Charakter prostoru dospělosti se tak překrývá s prostorem existenciální úzkosti. Ten je ohraničen dvěma body, řekli bychom vstupem a výstupem. Vstupem je ono trauma uvědomění si spočínutí v novém prostoru dospělosti, přičemž tento nový svět neposkytuje odpovědi, subjekt a další entity jsou ztraceny, což je patrné např. ve verších „Kam jste se holčičky poděly / běžíte cesta je tmavá / cesta je prázdná čelo se nachýlí / a něco minulého oplakává.“<sup>60</sup> Výstupem potom rozumíme zesilování existenciální úzkosti, kterou vyvolává znesmyslňování subjektu. Znesmyslňování je dáno jak během ke smrti, tak ztrátou účelu subjektu očituvšího se v prostoru dospělosti (k tomu viz níže). Charakter takového

---

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 83.

bytí ještě umocňuje fakt, že vržení subjektu do existenciální úzkosti probíhá zjevně v období adolescence či rané dospělosti, kdy subjekt cítí, že se mu dostává nejvíce životní energie. Ta je ale poznáním zmarňována: „[...] že sil jsem proso na souvrati / a nebudu již žíti.“<sup>61</sup>

Jedním z rozdílů mezi *Čítankou jaro* a *Cestou k mrazu* je právě i určitým způsobem se zesilující orientace na budoucnost, jejíž hrůznost pramení právě z neurčitosti pojmenovávaného: „Vzdálené světlo. Strach. A cosi zlého nese. / Tělo, má přetvářka, to napovídá rytmy, / jež oddalují pád. Vy zaposloucháte se / a neslyšíte nic. Jen náznak. Úzkost. Přítmi.“<sup>62</sup> Nelze ovšem ani tvrdit, že by se motiv dětství jako nevědomosti zcela vytratil, ještě v *Elegiích* básník píše „příteli, vrať se, nechod' po té cestě, / jež vede slepě k vyhanému nebi / důvěřivé a nevědomé děti, / a ony vzdorné, které poslouchaly / jenom své srdce, jenom matku svoji, / zazdívá, zdí, a hořem po nich střílí [...],“<sup>63</sup> byť je zde již zcela zřetelný charakter obžaloby.

Také zájmeno *cosi* má v Ortenově poezii výjimečné postavení: často se objevuje ve dvou souvislostech. První z nich je použito k zesílení úzkosti z neurčitého nebezpečí v budoucnu, např.: „Zde každá hláska cosi oddaluje“<sup>64</sup> nebo „Tajemství světla. Světlo. Cosi svítí. / Je třeba uvidět. Je třeba odejít.“<sup>65</sup> Za druhé je potom zájmeno *cosi* velmi často použito v souvislosti s nesmyslným čekáním, nebo čímsi bez úmyslu. *Cosi* jako nástroj zobrazení absurdity: „zatímco ošatky plné až po okraj / na cosi čekají“<sup>66</sup> či „To není matka. To je cosi zlého / a zlého bez úmyslu, jenom tak.“<sup>67</sup>

Paradoxně, aby se mohla sémantika Ortenovy poezie ubírat k principu ochrany, musí zároveň obsahovat tak ohrožující prostory, jaké má. Pro nás není relevantní tázat se, do jaké míry je prožitek služebným nástrojem reflexe, která aktem promluvy v přítomnosti vytváří logicko-jazykovou iluzi jakého *předsvěta* prožívání k dosáhnutí významové opozice,

---

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 236.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 235.

<sup>63</sup> ORTEN, Jiří: *Červená kniha*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 83.

<sup>64</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 141.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 251.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 267.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 253.

a tedy zesílení účinku textu. Problematiku autenticity textu ponecháváme stranou.

Básník si samozřejmě uvědomuje, že právě jednoznačná opozice dětství vůči dospělosti mu způsobuje existenciální úzkost, proto hledá cesty, jak vztahy mezi základními prostory narušit, nebo obejít. Básník využívá celou škálu metod; od pokusu totálně zrušit moc reflexe vytvořením alternativního prostoru prožívání až po využití silné funkce matky, jež posouvá hranice harmonie až do prenatalního stadia života.

#### 4.2. Matka

Jedním ze způsobů, jak se subjekt vypořádává s opozicí sémantických prostorů, je paradoxně zrušení prostoru dětství jako ryze harmonického světa. Jako harmonický prostor je označeno lůno matky. To se děje posunutím hranice právě mezi lůno matky (vnitřní svět) a zbývající dva prostory; dětství a dospělost (vnější svět). To můžeme vnímat buď jako transformaci jedné binární opozice (dětství/dospělost) na jinou (lůno matky/veškerý vnější svět), nebo jako zrod tří lišících se částí celku (lůno/dětství/dospělost), přičemž tak vznikají dva druhy prožitku (opravdový/pošetilý).

Takové rozlišení úzce souvisí s tím, jak je v Ortenově poezii vnímán smysl bytí „Já“. Tento smysl má zde silně egocentrický charakter a souvisí s tím, zda je momentálně obydlovaný prostor vytvořen pro „Já“, či nikoli. Subjekt hledá to, jaký má vůči němu prostor *účel*.

Prvním a v Ortenově dikci nejryzejším stupněm bytí je obydlí lůna matky. Subjekt se totiž ocitá v prostoru, jehož existence je neodmyslitelně spjatá s existencí plodu, smysl tohoto prostoru je poskytnout nenarozenému dítěti bezpečí pro vývin. Lůno má jasný a prostý účel, být zde pouze pro onen subjekt a nevztahovat se již k ničemu dalšímu. Subjekt zde cítí, že má existence smysl, a proto je nám tento prostor prezentován jako *prožitek opravdový*: „Pověz, maminko má, // já vím, co ty jsi, tebe dotýkám se, / jsem s tebou svázán, v tobě jsem, jsem v jase // tvé lásky, která má je a nás oba chrání / veliký pohyb. Sladké kolébání.“<sup>68</sup> V období prenatalního života

---

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 251.



je pro subjekt lůno jediným potřebným světem, je celé nadosah, ohraničené, proto hmatatelné. Princip lůna ale jako určité spiklenectví přetrvává ve vědomí subjektu i po porodu při přebývání v jakémkoli jiném prostoru: „matčina krev, jíž navždycky jsi svěřen.“<sup>69</sup>

Prožívání narozeného dítěte, které si ještě není vědomo prostoru dospělosti, je potom pro Ortenu již kvalitativně odlišné od toho v lůně. Dítě je sice nadále schopno kvalitně prožívat, např. skrze dětskou hru, avšak pouze neuvědoměním si situace vnějšího prostoru. Slovy básníka takovou reflexi nazveme jako *pošetilou*. Taková se však zdá pouze subjektu reflektujícímu, pro kterého není prostor dětství náhle ničím jiným, než slepotou: „Na nejkrásnějším stromě / přebývá malá veverka / nezná mě víc než vy a skromně / loupá svá hloupá jádérka.“<sup>70</sup> Krása prostoru stromu zde spočívá v tom, že jako prostor dětství nabízí prožívajícímu subjektu určitou možnost jistoty, i když se reflektujícímu zdají „hloupá“, protože ne trvalá. Přesto egocentrismus prostoru dětství veškeré jevy interpretuje jako jemu služebné: vše, co se kolem *mě* děje, je představení pro *moje* oči, pro *moji* potěchu, smyslem okolí i věcí kolem mě je obklopovat můj subjekt a chránit mě.

Uspokojení tohoto egocentrismu prožívajícího subjektu není pochopitelně v prostoru dospělosti přítomno, proto je dětské prožívání reflektujícím subjektem napadáno jako „[...] pošetilé dětství / odejde / a jenom v očích zanechává smyčku“.<sup>71</sup> Jednoduše řečeno vztahy mezi těmito třemi prostory (lůno, dětství, dospělost) jsou u Ortenu určeny posloupností: v prostoru lůna *máš* smysl, protože jeho účelem tu je být pro tebe; v prostoru dětství *si myslíš*, že máš smysl, protože se domníváš, že účelem okolí je tu být pro tebe; v prostoru dospělosti *nenacházíš* smysl existence, protože už víš, že účel prostoru chybí.

Výlučnost matky, reps. jejího lůna je evidentní. Objevení takového ryzího prostoru se však paradoxně děje za cenu narůstání toho nepříznivého vnějšího (přiřazením prostoru dětství k prostoru dospělosti). Také je pocíťována nemožnost ochrany skrze princip lůna, vždyť sám básník

---

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 65.

zoufale volá: „jak vstoupit do tebe, jak proměnit se zcela / a jak se zase vrátit zpět.“<sup>72</sup> Logika posloupnosti od narození ke smrti je zde neúprosná. Jak se tedy k funkci matky vztahuje reflektující subjekt?

Rozporuplnost principu matky je tématem především básně *V mamince*. V první a druhé části básně je subjekt fyzicky i mentálně spojený s osobou matky, nachází se v prenatalním stadiu života: „tak spolu, tak sami, tak navždycky, / matko.“<sup>73</sup>

V kontextu lůna také pozorujeme obrácení světelné symboliky. V prostoru vnějším (dětství a dospělosti) je primárně cesta od světla ke tmě brána jako cesta od života ke smrti. V kontrastu dítěte v lůně matky a dítěte po narození se význam světla a tmy mění: „nic, nic, matko, jenom ty, / tma tvého života, kde tě nejlíp znám, / tma tvého života, ta něžná, teplá klenba, / tvá vnitřní krása, matko, která věčnější je, / než všechna slova, která život říká, / aby se zbavil mlčenlivé smrti.“<sup>74</sup> Tma uvnitř matčina těla chrání subjekt, vytváří klenbu harmonie. Naopak světlo související s porodem je vnímáno jako hrozba související s odchodem z opravdového prostoru prožívání. Orten ovšem dokáže použít symboliku světla ambivalentně i v rámci velmi krátkého úseku textu: „[...] co je to světlo? Pověz, maminko má, // já vím, co ty jsi, tebe dotýkám se, / jsem s tebou svázán, v tobě jsem, jsem v jase // tvé lásky, která má je a nás oba chrání [...] Tajemství světla. Světlo. Cosi svítí. / Je třeba uvidět. Je třeba odejít. // A to je smrt? Tvá měkká ruka na mé? / Ta radost a ten jas? To po čem toužíváme?“<sup>75</sup> Světlo, které přichází z vnějšku a které je bráno jako prvotní smrt, není tím samým jasem, který spojuje matku s dítětem.

Třetí část básně *Jízda* potom zobrazuje porod jako počátek cesty ke zklamání, porod jako přechod hranice mezi harmonií a prostorem nepokoje.

Prostor dětství nenabízí žádný úkryt (protože není možné znovu stanout v nevědomosti), takže subjekt touží po návratu mnohem intenzivnějším, po návratu do prvotního a nejryzejšího principu lůna natolik, že označuje matčino tělo jako hrob. Pokouší se tak vytvořit sémantickou

---

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 250.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 251.

<sup>75</sup> Tamtéž.

smyčku, když spojuje významy lůna s významy smrti: „Překrásný hrobe  
maminčina těla, / pod zemí očí jak tě uvidět, / jak vstoupit do tebe, jak  
proměnit se zcela / a jak se zase vrátit zpět / a mluvit o tom všem, co v sobě  
tají / hučení krve tvé, té řeky podzemní?“<sup>76</sup> Sám ale na takové smyčce cítí  
cosi pokřiveného, cosi neautentického a nepodobného původnímu  
absolutnímu lůnu. Zároveň obviňuje demiurga, který stvořil onen fikční  
svět, z tvrdosti: „To není matka. To je cosi zlého / a zlého bez úmyslu,  
jenom tak, / žert Boha, neboť z hrobu překrásného / nevzlétl anděl, ale  
chromý pták, / matčina krev, jíž navždycky jsi svěřen, / teď, když jsi v  
světle, proměnila se.“<sup>77</sup>

Zde je možné pozorovat, jak se zároveň s posílením funkce matky (a  
především autentického zážitku původního lůna) vytváří velice silná  
opozice funkce otce. Princip otcovství je zde přítom (mimo další spíše  
*vzpomínkové* tematizování otce, rodiče) reprezentován Bohem. Představa o  
jeho hodnotě je jasná. Bůh by měl být hybatelem, původcem živého, tím, ve  
kterém je obsažen smysl bytí. V kontextu křesťanské tradice (Orten často  
využívá postavu Ježíše Krista) je potom princip otcovství rozšířen o bližší  
kontakt s Otcem skrze Syna, který byl do vnějšího prostoru vyslán stejně  
jako reflektující subjekt. Navíc byl však Ježíš obětován jako důkaz  
nesmírnosti lásky Boha Otce.

Ortenův Bůh je ovšem jiný. Je původcem života, který nevede ke  
smyslu. Je právě tou entitou, která má mandát zastřešit vnější prostor  
účelem, ale nečiní tak. Pokud byl plod už z podstaty věci v prostoru lůna  
opatrován, prosperoval, potvrzoval se skrze *úcel* prostoru vůči němu,  
v prostoru vnějším je subjekt Bohem (principem dávající smysl i v prostoru  
vnějším) opuštěn, zrazen, klamán, odsouzen k absurditě. Subjekt potom  
sahá v děsu z mlčelivosti Boha až k blasfemii: „Není tedy Boha vždyť  
připustil / aby se vyskytly květiny / jejichž barvy byly bílé ale chladné / jež  
byly z cárů a bez vůně / i vůni usmrtil / a mne zanechává na jediném místě /  
se slovy jako zámky.“<sup>78</sup> Básník vůbec v souvislosti s Bohem aktualizuje  
konotace typické pro jiné entity. Např. „upsání se“, které bychom spíše

---

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>77</sup> Tamtéž.

<sup>78</sup> Tamtéž, 20.

usouvztažnili s postavou ďábla, pojímá takto: „a celý jsem se upsal Bohu / vzlétám teď za ním do výšky / a hledím jenom na oblohu / však víš cosi mne zradilo.“<sup>79</sup>

Na druhé straně se potom básník ztotožňuje s postavou Krista na kříži („Vidění mám že sebou jsem se stal / Kriste Pane“<sup>80</sup>), který volá Boha ve své bezmoci, pokouší se nepodlehnout zkoušce víry a pokory.

Velmi silně se v tomto kontextu projevuje již zmíněný pastýřský princip. Přestože zde pastýř chybí, kdo přítomně střeží, je opět matka: „Ovečky šly už spat – Odevzdaně / za nimi půjdeme // kolem těch nízkých věží / až k louce kde je studánka / a stará ovce střeží / spícího beránka...“<sup>81</sup> Pastýřský princip je také různě transformován. Např. v básni *Jablka* se subjekt staví do pozice zmarněného dozrávajícího ovoce. I jako flóra subjekt pocítuje nezaštitěnost sadařem: „zatímco ošatky plné až po okraj / na cosi čekají, tak samy, bez sadaře, / jenž oči zavírá.“<sup>82</sup>

Neznamená to však, že by Bůh byl němý stále: „Někdy však přijde Bůh a podává mi / levici s pravicí / a jsme-li sami jsme-li zcela sami / hovoří podivně s mou rychlou nemocí.“<sup>83</sup> Bůh je tedy schopen se starat, tato jeho pozice je ale nevyzpytatelná. Vždyť básník jinde Boha opět osočuje: „Stojí a pláče a stojí / v ramenou slzy a v ústech slzy / a ty ji Bože necháš takto stát / a ty se o ni vůbec nestaráš / vždyť ona neví co ty víš / vždyť ona vůbec neví.“<sup>84</sup>

Matka je ale i v prostoru vnějším (především v prostoru dospělosti) připravena subjekt chránit. Zároveň je ale i ona subjektem obývajícím vnější prostor dospělosti (existenciální prostor), stejně jako reflektující subjekt žije ve světě mlčenlivého Boha. Společně se zážitkem prostoru lůna, který matka pro subjekt vytvořila, tak spojuje matku s lyrickým subjektem také intenzivní sounáležitost, pocit určitého spiklenectví vůči zlému demiurgovi. Oba sdílejí stejnou vrženost do světa. Subjekt potom funkci matky téměř glorifikuje, když dává do kontrastu schopnost matky vytvořit prostor

---

<sup>79</sup> Tamtéž, 47-48.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 142.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 267.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 221.

klidného lůna v době, kdy ona sama již obydluje prostor existenciální úzkosti: „A potom žil, žil velmi dlouho / v té teplé kulaté, / v té milované ústí, hrdlem / a srdcem, srdcem dvakráté, / v Dívence, čekající ženě.“<sup>85</sup>

### 4.3. Hra

Opačná strategie je potom uplatněna ve snaze o vytvoření alternativního prostoru prožívání. Jednou z možností, jak čelit pasti reflexe, je hra. Eugen Fink k ní píše: „Hra, hraní se neděje jednoduše a prostě v našem životě jako vegetativní procesy, je to vždy *ve svém smyslu* zjasněné dění, je to prožitý výkon. [...] V mnoha případech, kdy jsme hře intenzivně oddáni, jsme daleko vzdálení každé reflexi [...]“<sup>86</sup>

Motiv hry bychom v našem případě mohli rozdělit na čtyři kategorie, přičemž první tři jsou určovány reflexí a čtvrtý prožitkem. V prvním případě se jedná o jakousi vzpomínku na dětské hraní a souznění s tímto aktem, stýskání si po něm. Patří sem především rekvizity dětství, tedy hlavně hračky: „Lokýtkem zašpičatila / hrad celý z písku jímž se vchází / až v bránu malých snů / snů kterými se zaslíbila“.<sup>87</sup>

Za druhé dochází podobně jako v prvním případě také k reflexi souvisejících rekvizit a subjektů se hrou, lyrický subjekt je však již v pozici nezúčastněného, pokud byla v prvním případě prožitku odpuštěna jeho pošetilost, zde tomu již tak není: „Tam na náměstí / víme kde / hraje si chlapec na chodníčku // Ó pošetilé dětství / odejde / a jenom v očích zanechává smyčku.“<sup>88</sup>

Třetí kategorií je hra herců, chápaná jako maska, přetvářka, hra hazardní, či pohrávání si s někým. Zde se již ale jedná o vzdálení se prvotní bezelstnosti: „A dívenky ty pružné závistnice / které si rády hrají na děti / nás potom mohly neviděti / když milovaly nevidíce“.<sup>89</sup> Fink k tomuto píše: „Dítě toho ví ještě málo o svodu masky. Hraje si nevinně. Kolik skryté, přetvářené a tajemné hry je také ještě v tak zvaných ‚vážných‘ záležitostech

---

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>86</sup> FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 8.

<sup>87</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 27.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 142.

světa dospělých, v jejich počtách, hodnotách, ve společenských konvencích – kolik ‚scény‘ s setkávání pohlaví!<sup>90</sup>

Nás ovšem zajímá čtvrtá kategorie, a to ta, která dovoluje lyrickému subjektu prožít autentický zážitek hry v její původní smysluplnosti. Fink<sup>91</sup> se zmiňuje o futurismu, ze kterého nás hra dokáže vytrhnout do vlastního času. V Ortenově případě je budoucnost vnímána jako silně nejistý projekt, nejedná se o žádnou terapii po traumatizujícím zážitku, to nejhorší se teprve má odehrát, či se nějakým nečitelně deprimujícím způsobem již odehrává. Hra se vyvlečením z reálného času (v našem případě primárního fikčního času) vyvazuje také z cílů, ke kterým realita spěje, „podobá se ‚oáze‘ dosaženého štěstí v pustině našeho ostatního pachtění za štěstím a tantalovského hledání. Hra nás *unáší*.“<sup>92</sup> Ryzí „[h]erní jednání má [pak] jen své vlastní účely a žádné takové, jež je překračují.“<sup>93</sup>

Ochranu může hra přinést tím, že probíhá „[...] sice v tak zvaném skutečném světě, avšak přitom si ‚vyhráváme‘ oblast, záhadné pole, jež není jen pouhé nic a přitom není ničím skutečným.“<sup>94</sup> Zároveň se jedná o akt přesně ukotvený pravidly, které si je možné poupravit či při sponntání hře zcela vytvořit. Tím je hráčem omezována nadvláda chaosu a nejistoty existenciální lyrické situace.

Jedná se tedy o ustalování nového prostoru, který má určitým způsobem velice blízko k reflektovanému ryzímu prostoru dětství. Tento nový prostor má navíc tu výhodu, že je možné jej naprosto ovládnout. Hrající se stává výhradním demiurgem nově vzniknuvšího prostoru a jako takový si i nárokuje imperativní modus: „Tak pískej modrou, / pískej růžovou / a nestarej se o květiny. // A mraky zapískej, / s kterými připlouvou / slzičky Mariiny.“<sup>95</sup>

Druhá osoba, imperativ a časté variování onoho rozkazu souvisí také s tím, že „[ch]arakteristické pro to, jak se provádí hra, je spontánní jednání, aktivní počínání, živoucí impuls; hra je zároveň v sobě pohnutým

---

<sup>90</sup> FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 11.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>95</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 232.

pobytem.<sup>96</sup> Druhá osoba také do hry vtahuje potencionálního adresáta sdělení *pravidel*, poněvadž „[h]raní je základní možností sociální existence.“<sup>97</sup> Bez adresáta není hra možná „[n]eboť za prvé je otevřenost pro možné spoluhráče již obsazena ve smyslu hry a za druhé si takový osamělec hraje často s imaginárními partnery.“<sup>98</sup>

Promluvou ve druhé osobě imperativu se tak subjekt obrací na komunikačního partnera, byť by jím mohl být sám lyrický subjekt rozdvojený sebeoslovením. Právě sebeoslovení by zde znamenalo uzavření do vnitřního demiurgického kruhu; hráč, který vytváří prostor hry a také určuje jeho pravidla, by tak do hry zapojoval zase pouze sebe (své imaginární druhé já). Tím by omezil (i když ne zcela eliminoval) nebezpečí střetu s jiným komunikantem, který by si mohl vynucovat změnu pravidel: „Udělej zajíce / umíš to dvěma prsty / pěst jako hrášek sevřená / tajemství stínové / tajemství zahledění / malinovými ústy / pak na dobrou noc mamince / líbati poprvé / tma na nás klesá s bílé stěny / a ještě není skončená // Udělej černou myš / bude ti tančit před očima / do srdce hlodající / tajemství stínové / tajemství zahledění / a bude stále jiná / a bude stále níž / trošinku od krve / v čistotu snu se změní / na lehkých křídlech spící“.<sup>99</sup>

Subjekt neustálým opakováním imperativu do jisté míry eliminuje chybu pojmenování obsáhnutím vícero možností označení, které se mu nabízí.

Dalo by se říci, že prostor spontánní hry se něčím podobá prostoru lůna. Prostor je vyvázaný z času, má svoje vlastní účely, které si vytvoří sám hráč v podobě demiurga. Ten má zde také jako určitá role svoje místo a smysl. Hra na něco se v tomto případě stává ontologicky hodnotnější než ono něco samotné.

---

<sup>96</sup> FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 13.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>98</sup> Tamtéž.

<sup>99</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 95.

#### 4.4. Řeč

Jiří Orten si uvědomuje, že jedinou hmatatelnější matérií poezie je slovo, resp. řeč. Jiří Trávniček píše o *Elegiích*: „Svět se básníkovi hroutí, ztrácí těžiště. Zůstává jen slovo, to poslední, co lze vztyčit proti rozkladné nicotě. Slovo tvoří Ortenovu komnatu tepla, zabydlenou alespoň po dobu psaní.“<sup>100</sup> Podobně je tomu již v *Modré knize*.

Básník používá slovo v jeho vůči světu nejvyhrocenějším vztahu. V běžném jazyce jsou takové výpovědi, jež mají moc aktem promluvy měnit svět, ke kterému se vztahují, nazývány performativní.<sup>101</sup> Ty musí v kontextu běžné komunikační situace splňovat buď vhodnost slovesa a použití náležitých tvarů,<sup>102</sup> nebo se musí jednat o výpovědi, jež jsou kontextem vzdáleny běžné komunikaci; míníme tím například různá rituální (silně konvenční) zařikadla, mantry, modlitby, či např. slovo podílející se na transsubstanciaci během eucharistie.

Básník si je vědom této schopnosti jazyka, drží tak v ruku demiurgický nástroj, který se navíc dostává do silného kontrastu s mlčenlivým Bohem<sup>103</sup> („Snad víš že kolikrát / jsou slova strašně lichá / Bůh ústa uzamyká“<sup>104</sup>). Básník se řídí pravidlem *Dokud mluvím, mohu narušovat existenciální ticho*. Mlčení tak znamená smrt („V bílé krajině s myrtovým / kde slova chodí spat / říkati noci den / smrtí se upínat“<sup>105</sup> nebo „a zradu smrti která nezeptá se / která tě ztiší jako dítě / až jednou navždy vezme si tě“<sup>106</sup>), neboť „existence se usídluje v bytí-ve-slovu, v bytí slovem ‚Já mluvím‘ se tak ve chvíli plného oddání se slovu proměňuje v nejvlastnější a vlastně jediný způsob bytí.“<sup>107</sup> Básník tedy věří, že slovy lze utvořit val alternativního prostoru ve struktuře fikčního světa. Zároveň

---

<sup>100</sup> TRÁVNÍČEK, Jiří: *Poezie poslední možnosti*. Torst, Praha 1996, s. 20.

<sup>101</sup> HIRSCHOVÁ, Milada: *Pragmatika v češtině*. Univerzita Palackého, Olomouc 2006, s. 121.

<sup>102</sup> Např. dodržení 1. osoby prézentu ve výpovědi „Slibuji“, která se právě svou performativností liší od výpovědi „Vidím“, ale též „Slibili“.

<sup>103</sup> Čímž je také rozvíjena opozice mezi funkcemi matky a Boha: „tak milující jako od maminek, // takové slovo pošli mi, ó Pane!“ (ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 259.)

<sup>104</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 117.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 169.

<sup>107</sup> TRÁVNÍČEK, Jiří: *Poezie poslední možnosti*. Torst, Praha 1996, s. 21.



se ovšem Orten snaží vyvázat z oné časovosti bytí vytvářením vlastních časových pravidel, slovo „[...]“ mu dává iluzi, že *ovládá čas* v níž lze právem vytušit tajné přání uniknout nemilosrdné pouti ke smrti.<sup>108</sup>

Ticho ve vztahu ke smrti, ale také k úzkosti z *bezúčelnosti* můžeme pozorovat např. ve třech básních s motivy hudebních nástrojů *Klavíry*, *Kde jsou moje housle* a *Pátý den*. Především první dva texty zobrazují nepoužívané nástroje v jejich zbytečnosti, ztraceném smyslu: „Klavíry na něž vítr hrál / klavíry opuštěné / ten kdo vás rozehrál / mým srdcem hudbu žene // V nejzamlklejších pokojích / prach pokryl vás / klavíry jako vy je tich / můj prázdný hlas // A ticho ticho v klávesách / pro všechnu úzkost pro můj nach / jen ticho ticho v klávesách / klavíry na něž vítr hrál“.<sup>109</sup> V textu *Kde jsou moje housle* je potom onen instrument dokonce postrádán, zbývá pouze poškozené příslušenství a i dříve uskutečněný výkon je dehonestován zabarveným výrazem „fidlat“: „Kde jsou mé housle chtěl bych hrát / pouzdro je prázdné smyčec odpočívá / koho se mohu ještě ptát? [...] Poloha spánku dlouhá prodleva / a jedna přetržená struna // Kampak jsem včera dofidlal?“<sup>110</sup> Zde je již evidentně přítomný motiv ztráty prožitku a také souvislost s básněním (tedy řečí), což je hlavním motivem básně třetí, která naopak zobrazuje víru ve slovo, které je schopné vzdorovat cestě ke smrti: „To zde je piano / a nikdo neumí hrát / jdu tiše potají / chci jenom zabrnkat / nevěř že zahraji / má přísná Morano / nevěř že zahraji! // To zde je piano / zakloněn trochu vzad / na cosi čekaje / zkouším svůj těžký prstoklad / Snad přece zahraje / má přísná Morano / snad přece zahraje!“<sup>111</sup>

Opět se tedy dostáváme k tomu, že jako ochrana je použitelné pouze to, co je schopno lyrický subjekt vytrhnout z pobytu v existenciálním prostoru dospělosti, byť by se tento nový prostor vytržení nacházel právě uvnitř prostoru původního. Tento fakt je nutné si uvědomit také vzhledem k tomu, že básník nevolí cestu konstrukce harmonického fikčního světa (řekli bychom idealizace světa), který je existenciální sémantiky prostý,

---

<sup>108</sup> ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. OIKOYMENH, Praha 1998, s. 23.

<sup>109</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 122.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 212-213.

právě naopak. Ukryvání *musí*<sup>112</sup> probíhat v rámci prostoru dospělosti, protože každý pokus o vytvoření nového alternativního prostoru je právě s prostorem dospělosti porovnán. Tento vnější prostor potom určí, zda může nový prostor obstát, či nikoli.

Řeč je v Ortenově poezii v prvním plánu pojmenována explicitně jako řeč dětí, další z atributů náležejících do prostoru dětství (stejně jako rekvizity hry, hra samotná, pečující matka atd.). Jako taková je pochopitelně postrádána, např. ve verších: „Krásná písni mého dětství / kde jsi kde jsi?“<sup>113</sup>; „slovo / to ztracené to chlapečkově“.<sup>114</sup> Ostatně jazyk dětí se bude vyznačovat vysokou mírou hravosti, vlastními pravidly, zkoušením hranic srozumitelnosti a možností imaginace. Básník se snaží vytvářet obrazy dětského prostoru, opět určované imperativním modem a zcela pochopitelně zvýšeným množstvím deminutiv: „Můj vláčku vez mě vez / a třeba do veliké dálky / až tam kde v noci hafal pes / a jahody se červenají na rusálky // až do vysoké trávy / kam jezdím vždycky strašně rád / kůzlátka spojí své hlavy / a přijdou mě trochu potkat“.<sup>115</sup>

Pokud ovšem hovoříme o řeči jako ochraně, máme na mysli právě onu materii básnického okamžiku bytí, která umožňuje prožitek promluvy (resp. akt psaní), a navíc se básníkovi podvoluje. Pojem řeči lze tedy nazírat ze dvou hledisek: řeč jako relikvium dětství a řeč jako okamžik bytí básnického výrazu. Oba významy souvisí tak, že jsou synonymem pro prožívání, avšak liší se podobně jako reflektovaná hra dětí a pokusy o básnickou hru spontánní. Tak potom např. verše „Volám zpět co bylo vysloveno / a co se neopakuje / volám zpět z čeho je pouhé jméno“<sup>116</sup> obsahují řeč v obou významech. Je zde přítomno ztracené dětské vyslovené slovo, avšak zároveň je zde silný důraz na přítomné promlouvání. Teď *volám*, nyní promlouvám, a tedy *probíhám*. Básnění je pak skutečně posledním

---

<sup>112</sup> K tomu Václav Černý píše: „[...] neboť sám právě pocit osamocení člověka rozvíjí se Ortenovi v konsekvenci aktivně etickou – *proto*, že jsem *sám*, musím vykonat věrně, co na mě jest, jsem na to *sám!*“ (ČERNÝ, Václav: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 103). S tímto názorem se ztotožňujeme, ovšem opět ve smyslu textovém. V Ortenově poezii se skutečně neustále projevuje jakási autoverifikace pokusů uniknout z existenciální lyrické situace.

<sup>113</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 54.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 174.

zbývající útočištěm, když princip lůna i hra selhává, pouze slovy je možno vzdorovat cestě ke smrti: „a obrací se stránka. / Z jedné jsme kdysi vyšli. / Druhou dosavad nemám. / Z jedné zůstala slova. / Druhá mne zradila.“<sup>117</sup>

Básnická řeč umožňuje rozrušovat původní referenci slov k věcem, básník může např. usouvztažňovat zdánlivě nesouvisející, aktualizovat tak konotace. Básnická reference se vymezuje proti referenci z běžného jazyka: „hluboko do dna tiše piji / a věřím, neboť vím, / že jako slova v poezii / se v čistotu tvou proměním.“<sup>118</sup>

Skrze aktualizovanou strukturu jazyka lze dosáhnout otupení původní konvenční povahy výrazů, množství pojmenování téhož vytváří štít nejasného významu, ochranný princip poetické reference. Zároveň se však v básních projevuje závrať z takové možnosti, která nabízí nepřeborné množství pojmenování: „který rým je lékem pro tvé rány? / ten jehož písmenkem je smrt / ten jehož písmenkem je rychlost / ten jehož písmenkem je zastavení“.<sup>119</sup> Proto je již v básních z období vznikání prvních dvou sbírek přítomno „vědomí jeho [slova] stálé dvojlovnosti.“<sup>120</sup> K rozporuplnosti řeči, jeho jediného nástroje, sám Orten píše „V pohybu úst, která vytvořila slovo, byl počátek. Klam si tehdy stoupl plnýma nohama na zem, jež se pro něj nepřestala otáčeti. Zároveň však sestoupila (vystoupila?) i víra, a ona pohání zemi a ona ji švihá, unavenou, když otálí.“<sup>121</sup> Problém víry a nevíry tedy nespočívá pouze v nejistotě ze správnosti pojmenování, ale vůbec v konceptu ochranitelské moci poezie: „Má slova to jste vy / maličcí oškliví / a v tichém bezvědomí / tak k závidění chromí“.<sup>122</sup>

Tato oscilace mezi vírou v moc slova a jeho nicotou způsobuje, že Orten neustále hledá nová pojmenování, že není básníkem jedné perspektivy: „na lokti nebe malířova / však dálkou smrti jat / já vytesal jsem stará slova / abych jak pokaždé je mohl rozšlapat.“<sup>123</sup> To se projevuje dvěma způsoby: za prvé silnou oxymóroničností některých básní, za druhé potom

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>118</sup> ORTEN, Jiří: *Žihaná kniha*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 49.

<sup>119</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 20.

<sup>120</sup> TRÁVNÍČEK, Jiří: *Poezie poslední možnosti*. Torst, Praha 1996, s. 21.

<sup>121</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 170.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 46.

ambivalentní povahou symboliky. Např. v *Nepojmenovatelné básni*, která již názvem tematizuje básnickou volbu slov, je většina veršů vystavěna na oxymóronickém základě: „Ó kolovrátky v tichu ticha / nedotknutelnosti v ranách ran / ó zalykání v tom kdo dýchá / cípe jenž zůstal nepojmenován // Ó chlade v prstech rozvášněných / ó úkryte jejž kdosi zná / ó láska v pohrdání ženy / ó v ošklivosti líbezná“.<sup>124</sup>

Ambivalentní charakter Ortenovy symboliky předvedeme na příkladu symboliky světelné. Právě *světlo* a od něj odvozené jevy (tma, stmívání, usínání, vidoucnost, nevidomost apod.) mají takovou protichůdnou povahu. Významy těchto jevů se mnohokrát proměňují v závislosti na jejich specifikách v konkrétní situaci, ale důležitou roli hraje také časový vztah mezi okamžikem promluvy a bodem na časové ose, na které se básnický obraz nachází. Už ve sbírce *Čítanka jaro* básník využívá čtyři kontrární vztahy mezi symboly světlo a tma, stmívání a svítání, bdění a snění, vidoucnost a nevidomost. Zásadním způsobem se promítá symbolika světelnosti do básně *V mamince*.

Jak jsme již výše nastínili, prostor lůna je jako ten primární a bezpečný určován pozitivní (prvotní) tmou: „tma tvého života, kde tě nejlíp znám, / tma tvého života, ta něžná, teplá klenba“<sup>125</sup>. Jedná se tedy o chronologicky prvotní paradigma, protože blížící se porod, resp. blížící se světlo a jas je pocíťováno jako protějšek tmy, negativně. V části Veliký pohyb dochází ke kontaktu s vnějším světem, okušení „[t]ajemství světla“,<sup>126</sup> které je spojeno s nutností „uvidět“,<sup>127</sup> tedy poznat. S ním ale přichází zklamání: „Musíme jít. Jít za ním, / za světlem, ta tmou, za poznáním - / a zklamat se s ním.“<sup>128</sup> Máme zde tedy poměrně jasnou opozici: tma matčina lůna (tedy bezpečí) vs. světlo tajemného vnějšího světa, přičemž nový člověk tuší, „[č]emusí se bránit [...] z temna jede / Chtěl by se nenarodit“.<sup>129</sup>

---

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 183.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 251.

<sup>126</sup> Tamtéž..

<sup>127</sup> Tamtéž.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>129</sup> Tamtéž.

Přechod mezi světem tmy a světem světla je také spojen se smrtí, porod subjekt vnímá jako „smrt plnou světla a děsivých tváří“.<sup>130</sup> Je ale nutné si uvědomit, že po porodu dochází k důležité změně paradigmatu (dokonce explicitě přítomno ve verších: „matčina krev, jíž navždycky jsi svěřen, / teď, když jsi ve světle, proměnila se“<sup>131</sup>). Sekundární tma, ke které bude nyní subjekt postupovat, přebírá významy prvotního světla.

Motiv porodu lze také nalézt ve fragmentu *Eta, Eta, žlutí ptáci*.<sup>132</sup> Zde je však vypuzení plodu provedeno pohybem z prostoru „Skleněného vnitřku“ do prostoru „za jezerem“, ovšem s využitím opozice vidění-nevidění: „Byla to ruka, později jsem se naučil jmenovat ji tak, byla to měkká, chladná ruka a hladila. [...] V příštím okamžiku jsem zavřel oči.“<sup>133</sup> Podobně je tomu i v básni *V mamince*: „Tenkrát, když cizí ruka měkce zaťukala na mamince / břicho, / myslil si hošíček, že zemře. [...] Měl zavřené oči a zavřená ústa.“<sup>134</sup>

Pokud tedy zrekapitulujeme fungování světelného principu v básni *V mamince*, lze říci, že se zde nacházejí primární tma a světlo (jako protiklady) a sekundární světlo a tma. Básník tedy prožívá cestu z primární tmy do té sekundární, přičemž se význam těchto jevů diametrálně liší. Na druhou stranu je ovšem patrná snaha o určitou cykličnost: „Překrásný hrobe matčina těla.“<sup>135</sup> Hrob jako pojem spojený především se sekundární tmou je zde jasně spojen s tmou prvotní. Podobné cyklické spojení světelnosti je i ve verších z pozdější sbírky *Ohnice*: „K tobě [zimě] jak k mamince se navracívám domů, / tam do tmy hluboké, jež neptá se a chápe.“<sup>136</sup> Zima (ve významu smrti, viz níže) je zde stejně chápavá a uklidňující jako matčino lůno.

Je tedy patrné, že střídání světla a tmy je nutno interpretovat především ve vztahu ke konkrétní situaci každého jednotlivého básnického

---

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 254.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>132</sup> Srov. ORTEN, Jiří: *Eta, Eta, žlutí ptáci*. Severočeské nakladatelství, Liberec 1966, s. 142.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>134</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 254.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>136</sup> ORTEN, Jiří: *Knihy veršů*. Český spisovatel, Praha 1995, s. 105.

obrazu, poměrně logicky uspořádanou páteř světelné symboliky básně *V mamince* lze jen stěží aplikovat globálně.

Se střídáním cyklů světelnosti souvisí také to, jakým způsobem básník využil principy ročních období. Orten klasickým způsobem usouvztažnil lidský život k obdobím jednoho roku, specificky však pozměnil původní významové konotace jednotlivých časů, čímž symbolicky vyjádřil existenciální pozici subjektu.

Jaro je spojeno klasicky s dětstvím, probouzením se do života a očekáváním jeho naplnění. Jaro je vlastně jediným nepokřiveným paradigmatem, není tedy překvapením, že subjekt tolik touží po návratu do něj. Zima také typicky konotuje s útlumem, odcházením, strachem a smrtí.

Naproti tomu podzim je pojímán netradičně. Zásadní rekvizitou podzimních básní se stává ovoce, resp. jeho zrání, vzhled k matečnému kmeni a jeho osud po utržení (příp. neutržení). Symbol zralého jablka (typicky podzimního ovoce) je spjat s definitivním opuštěním prostoru dětství, avšak s dozráním v mladého člověka. Je silně pocíťována absence léta jako času životní realizace. To je situace vyloženě absurdní. Subjekt je připraven vkročit jako kvalitní zralé ovoce do života, paradoxně v tento čas již čeká pouze zima, nebo ještě hůř, ponechání neutrženého ovoce na stromě napospas mrazu: „zatímco ošatky plné až po okraj / na cosi čekají, tak samy, bez sadaře, / jenž oči zavírá“.<sup>137</sup> Proces zrání tedy vyjde vniveč, nepřichází nic, co by mohlo využít jeho hodnotu, ani jeho ochutnání nepřináší vytoužený výsledek, dužina jest červivá: „tvé tělo červivět začíná“<sup>138</sup> nebo „Bronzová hruška z Itálie, / ta také hnije, také hnije / a rozpadá se, až z ní zbývá / jen smutný červík bez lásky.“<sup>139</sup>

Subjekt je vržen do tohoto času a prostoru jako zbytečně existující entita: „že sil jsem proso na souvrati / a nebudu již žítí.“<sup>140</sup> Pokud přicházejí ke stromu další subjekty, nelze od nich nic čekat: „Jsem lehká jako dým, jak dým jenž zadýmá a potom zmizí v zase. Planá planina.“<sup>141</sup> Subjekt si je vědom promarněné příležitosti, když ví, že „jen jedenkrát v roce uzlátne

<sup>137</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 267.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 175.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 249.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 236.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 248.

obilí.<sup>142</sup> Motivy ročních období se tak podílejí na významové výstavbě existenciálního charakteru prostoru dospělosti.

Sémantika světelnosti také souvisí s jedním podstatným rysem. Je důležité, odkud světlo přichází, zda je spojeno s rytmem den/noc, či zda je umělého původu (lampa, pochodeň apod.)

Motiv lampy zaujímá pozici zcela stěžejní rekvizity pokoje, protože (a nyní se opět dostáváme k funkci básnické řeči) dokáže vytvořit intimitu potřebnou k procesu básnění, je prezentována jako svědek, nástroj, jímž lze v prostoru šera vytvořit podmínky pro záznam řeči: „S laskavou lampou (tíše vyslovím / to slovo plné osamění)“.<sup>143</sup> Pozitivní hodnotu světla lampy také charakterizuje to, že je zobrazena jako instrument, jenž má vliv i na slova samotná: „A venku velká tma je. / Slova si povídám, jsou bílá od lampy“.<sup>144</sup> Světlo umožňující vytvořit intimitu pokoje, kde lze psát, je povýšeno na denní světlo v pozitivním slova smyslu: „Já nejsem prach! Lampa ať za mne svědčí, / lampa a světlo dne.“<sup>145</sup>

Instrumenty, které jsou *vyvolávány* jako spolupodílníci aktu psaní, ona *těžítka* Druhé elegie,<sup>146</sup> jsou tedy právě básnickou řečí pozměněny, přestávají být věcmi a stávají se tak slovy s novými významy; v tomto případě vytvářejí sémantický prostor básnění, prostor prožívání řeči.

Že je světlo psaní spojeno s intimitou pokoje, je patrné např. z veršů básně *Daleké svítání*, kde je nepřirozené světlo přicházející za šera z vnějšku vnímáno jako „Strach“<sup>147</sup>, jenž „cosi zlého nese“.<sup>148</sup>

Básník tedy prezentuje řeč jako něco, co je schopno nastavením nové struktury významů vytrhávat z bytí v existenciálním prostoru. To nás vede k zamyšlení o souvislosti s mýtem. M. Eliade o mytickém charakteru poezie píše: „Každá poezie usiluje o *oživení* jazyka, jinými slovy chce odstranit běžný jazyk a vytvořit nový, osobitý, soukromý, dokonce *tajný* jazyk. Poetická tvorba jako každé literární dílo předpokládá zrušení času, historii transformovanou do jazyka a usiluje o dosažení prvopočátečního rajského

<sup>142</sup> ORTEN, Jiří: *Žihaná kniha*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 134.

<sup>143</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 257.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 236.

<sup>145</sup> ORTEN, Jiří: *Žihaná kniha*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 31.

<sup>146</sup> ORTEN, Jiří: *Červená kniha*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 83.

<sup>147</sup> ORTEN, Jiří: *Žihaná kniha*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 236.

<sup>148</sup> Tamtéž.

stavu, kdy se *tvořilo samovolně a minulost* neexistovala; neexistovalo totiž vědomí času ani jeho plynutí. Dodnes se ostatně říká: minulost pro velkého básníka neexistuje; básník odkrývá celý svět, jako by byl středem kosmogonie, jakoby byl současně prvním dnem stvoření. Z určitého hlediska lze říci, že každý velký básník *znovu vytváří* tento svět, protože se ho snaží vidět, jako by čas a historie neexistovaly.<sup>149</sup>

Tak jako hra hra vyvázala subjekt z očekávání smrti, může také řeč vystupovat z časovosti bytí, což je v souladu s tím, co poznamenává Eliade: „Prožívání osobního dobrodružství jako opakování mytické ságy je především obratným odstraněním *přítomnosti*. Úzkost z historického času, doprovázená nejasnou touhou podílet se na bájném, prvotním čase, se u moderních lidí někdy projevuje beznadějným pokusem o průlom jednotlosti času, aby z něj ‚vyšli‘ a splynuli s kvalitativně odlišným časem, než jaký vytváří jejich vlastní ‚historii‘. Tak si můžeme lépe uvědomit, co se stalo s posláním mýtu v moderním světě. Moderní člověk se mnohými, ale srovnatelnými prostředky snaží vyjít ze své ‚historie‘ a prožívat odlišný časový rytmus. A přitom se setkává, aniž si to uvědomuje, s mytickým chováním.“<sup>150</sup> Tento fakt je pro výstavbu Ortenova fikčního světa velice podstatný, neboť právě silně negativně prezentovaná budoucnost bez východiska se podílí na vytváření existenciální lyrické situace.

Slovo jako princip existence, prvotní jev světa, je ostatně přítomno již v Bibli: „Na počátku bylo Slovo, to Slovo bylo u Boha, to Slovo bylo Bůh.“<sup>151</sup> Slovo utěšuje, slovo dává smysl, účel, v Novém zákoně dokonce uzdravuje: „Proto jsem se ani neodvážil k tobě přijít. Ale dej rozkaz, a můj sluha bude zdrav.“<sup>152</sup> V Ortenově fikčním světě však tato moc slova nepřichází („Mlčící nebe které mříží zříme / mříží svých slz pro lásku / prolitých / dej dlouhé noci noci trpících / a kéž je s jitem všechno jiné“<sup>153</sup>), a tak básník spoléhá na řeč vlastní.

---

<sup>149</sup> ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. OIKOYMENH, Praha 1998, s. 23.

<sup>150</sup> ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. OIKOYMENH, Praha 1998, s. 22.

<sup>151</sup> Bible. Česká biblická společnost, Praha 2007, s. 1204.

<sup>152</sup> Bible. Česká biblická společnost, Praha 2007, s. 1178.

<sup>153</sup> ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 55.



## 5. Závěr

Veškeré tyto prvky poezie prvních dvou sbírek je možno pozorovat s větší či menší intenzitou i v následující Ortenově básnické tvorbě.

Subjekt se bude nadále snažit vyvázat z prostoru dospělosti. Jak jsme ukázali v předchozích kapitolách, tento prostor reflexe je subjektem nejčastěji chápán jako opozice vůči prostoru dětství či ještě lépe vůči prostoru lůna, které je básníkem charakterizováno jako místo *opravdového prožívání*. Právě pevným uvíznutím v prostoru dospělosti (s vědomím absurdnosti bytí apod.) se bude také zesilovat obžaloba principu Boha, poněvadž právě jeho básník chápe jako jedinou entitu schopnou dát prostoru dospělosti smysl. Báseň *Jeremiášův pláč*, která byla napsána devět měsíců po posledním textu z *Cesty k mrazu*, je vystavěna právě jako obžaloba hrozivého stvořitele absurdního prostoru, byť není blasfemií: „až zloba zhrouť se, tvá zloba, Hospodine, / až budeš laskavý, až se rozeznáš, / že trpím pro tebe, ne pro království jiné, / že zmirám pro tebe, pro tebe v nebi až.“<sup>154</sup> Pokud ovšem lyrický subjekt spatřuje východisko z prostoru dospělosti, pak pouze to krajní: v tomto případě se jedná o vysvobození z existenciálního prostoru, kterou může nabídnout již pouze smrt.

Básník Boha žaluje prostředky jemu vlastními. Také Boha označuje jako toho zodpovědného za vrženost subjektů do existenciálního prostoru dospělosti: „Oblaky zastřel ses a skryl ses za vodami, / abys už neslyšel, co křičím k nebi až, / a mne jsi zastřel též, noc dal jsi, v níž se zdá mi, / že nesmím usnouti, že mne snad zavoláš.“<sup>155</sup> Jako štít proti mlčení Boha subjekt staví vlastní řeč: „to tobě platí zpěv, jenž chvíli zastavil“.<sup>156</sup>

Pokud byl Bůh v dřívější tvorbě alespoň občas přítomným a chránícím principem, v básni *Jeremiášův pláč* se již Bůh jeví pouze jako mlčenlivý a hrozivý demiurg.

Právě tím se může posílit funkce matky, ačkoli jsme již ukázali, že její role ochránitelky je v prostoru dospělosti oslabena. I když subjekt není schopný navrátit se do prostoru lůna jako takového, staví do opozice vůči

---

<sup>154</sup> ORTEN, Jiří: *Žihaná kniha*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 210.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 209.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 208.

Bohu alespoň schopnost matek vytvářet harmonický prostor lůna dalším (dost neurčitým) subjektům. Vytvoření prostoru lůna jsou matky schopny právě v existenciálním prostoru dospělosti. Alespoň tak lze oslabit děsivost prostoru dospělosti: „Já jsem ta země Tma, dal jsi jí kameníčko, / dal jsi jí holou stráň a smrt a močály, / dal jsi jí oko dne a nedal jsi jí víčko / pro její temnotu. A matky počaly. // A matky počaly a sladce obtížené / šly česat ovoce, česati s podzimem, / šly, dotýkaly se půdy, již touha žene / za věčným počátkem, za světlem v mládí mém.“<sup>157</sup> I tak je ale patrný posun v charakterizaci matek. Jejich schopnost vytvářet lůno je řečena jako by mimochodem, není již tématem textu, jako tomu bylo u básně *V mamince*.

Báseň *Jeremiášův pláč* je totiž především kritikou víry. Silná krize víry je vyvažována zběsilým hledáním cesty k chybějícímu principu, který by nabídnul subjektu vrženému do prostoru dospělosti jeho účel. Není bez zajímavosti, že právě vyjití z prostoru dětství a *prvotní* uvědomění si sama sebe se projevuje především kritikou Boha, poněvadž ten již náhle nenabízí odpovědi. Již nestačí příběhovost Bible a jasná náboženská symbolika lehce uchopitelná i dětmi. Právě takto je charakterizována tzv. individuálně reflektující fáze víry W. J. Fowlera,<sup>158</sup> ten navíc charakterizuje tuto fázi jako „demytologizační“.<sup>159</sup> Kritika se tak nevztahuje přímo na Boha jako takového, ale na to, jak byl jeho obraz subjektu předkládán v období dětství. Takový obraz samozřejmě v období dospělosti nemůže obstát. Lyrický subjekt se však již do fáze nastupující po té individuálně reflektující nedostal. Je zajímavé, že během procesu demytizace obrazu Boha se zároveň neustále posiluje mytizace vlastní řeči (samozřejmě zároveň s tím se zesiluje úzkost z možnosti pochybení básnického slova).

Takové posilování pozice řeči je pochopitelné z toho důvodu, že ochranná funkce matky<sup>160</sup> i hry (její nedůrazností) postupně selhává. U hry je toto posilování principu *pádu* patrné již při porovnání *Čítanky jaro* s *Cestou k mrazu*.

---

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 209.

<sup>158</sup> Viz GREEN, W. Charles; HOFFMAN, L. Cindy: Stages of Faith and Perceptions of Similar and Dissimilar Others. *Review of Religious Research*, 1989, 30, č. 3, s. 248.

<sup>159</sup> Tamtéž.

<sup>160</sup> Časovým vzdalováním se subjektu od prostoru lůna a zároveň přibližováním se k okamžiku smrti. Takovou situaci bychom charakterizovali jako pevné uvíznutí v existenciální lyrické situaci.

Báseň *Jeremiášův pláč* nese ale i další znaky, kterými jsme charakterizovali texty prvních dvou sbírek. Jedná se např. o využití symboliky ročních období Zralý čas podzimu, kdy je ovoce vhodné k utržení a využití (tj. má účel), je zobrazen jako deformovaný svou nevyužitelností: „Polnice podzimu. Na koho ona volá? / Ach, na mne, věděl jsem, za dne i za noci / vábí můj dávný strach z roztočeného kola / po smrti v útrokách, po červech v ovoci.“<sup>161</sup> To nese jasné znaky absurdnosti a zmarnění potenciálu. Všechny tyto prvky jsme pozorovali již v *Čítance jaro*. Také se nadále projevuje úzkost z neznalosti slova funkční ochrany proti existenciálnímu tichu: „Čím tedy zavolat, čím chtít, abys byl při mně, / u slz a bídy mé, ty který nejsi můj?“<sup>162</sup>

V *Elegiích* je potom dětství již nekompromisně chápáno jako *pošetilé prožívání*: „příteli, vrať se, nechod' po té cestě, / jež vede slepě k vylhanému nebi / důvěřivé a nevědomé děti, / a ony vzdorné, které poslouchaly / jenom své srdce, jenom matku svoji, / zazdívá, zdí, a hořem po nich střílí“<sup>163</sup>. Na tomto místě je vhodné říci, že ono nebe či Bůh nemusí nutně souviset s náboženskou vírou, ale jsou spíše symbolem jakéhosi životního slibu účelu bytí. Je jisté, že v *Elegiích* je subjekt jasně svázán s prostorem dospělosti, existenciální úzkosti. Veškeré dřívější snahy o vytvoření alternativního prostoru jsou pojmenovávány ve své nahotě jako marné: „matčino teplo nikdy neoddýcháš, / tatínekův úsměv nikdy nerozmrazíš, / bezpečí svaté není rtuť či voda, / nedotkneš se ho, nepřiblížíš se mu / a schlíple budeš muset odejít / za dospělými, kteří bloudí sami.“<sup>164</sup> Na druhou stranu básník nadále trvá na tom, že původní paradigma harmonie dětství nebylo iluzí, když se táže: „Ve kterých věcech byl jsi tehdy, Bože?“<sup>165</sup> A odpovídá si takto: „Ó, nevím kde, však jistě vím, že byl jsi!“<sup>166</sup> Z toho je patrná i úcta k tzv. *pošetilému prožívání*, které (byť mnohdy jinde subjektem zesměšňováno) se z pohledu prostoru reflexe jeví jako záviděníhodný prostor existence.

---

<sup>161</sup> ORTEN, Jiří: *Žihaná kniha*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 211.

<sup>162</sup> Tamtéž.

<sup>163</sup> ORTEN, Jiří: *Červená kniha*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 83.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>165</sup> Tamtéž.

<sup>166</sup> Tamtéž.

Subjektu opravdu zbývá pouze řeč, promluva, která je schopna vytvořit fikční prostor příbytku spisovatele: „Všimni si záclon, křesla povšimni si / a obrázků, co na stěnách tu visí, / všimni si knih a stolu, postele té, / které jsi náhle svoji tíhu vzala, / všimni si lampy, ženo, víc mi patří / než ty.“<sup>167</sup> Imperativní modus bude velice častým prostředkem zdůraznění probíhající promluvy, reliktem slovní hry *představ si*. Druhým způsobem jak využít imperativ bude ono již dříve přítomné vyvolávání ztracených věcí souvisejících s prostorem dětství či lůna: „Ó, vrať se, řeko, obzore můj milý, / hle, země pláče, neboť ztratila tě, / tvůj pramen vyschl, koryto tvé vyschlo, / jen ústíš, ústíš, zmíráš, nejsi, řeko!“<sup>168</sup>

Princip *pádu* ke smrti má jeden podstatný charakter: nelze ho zastavit, pouze zdržet. Pokud lůnem a hrou bylo možno dokonale se vyvázat z futurismu prostoru dospělosti, ani řeč *Elegií* není takové moci schopna: „jenom moje srdce / křičelo ještě, ještě vzpíralo se, / pád zdržovalo, který nelze zdržet.“<sup>169</sup> Ubývá tedy i možností jazyka. Až nebude možno básnit, přijde skutečně smrt: „do krajin bezčasých, kde mizí přirovnání, / kde nahým nitrem svět je třeba ze tmy rvát, / kde, běda, zmenšuje se vše, čím zde jsme zváni, / kde nelze propasti již s pádem rýmovat.“<sup>170</sup>

Podstatné ovšem zůstává, že existenciální lyrická situace, kterou můžeme vidět v posledních sbírkách autora, má stejné rysy jako v textech *Čítanky jaro* a *Cesty k mrazu*. Subjekt si je od počátku vědom své pozice v prostoru dospělosti, pojmenovává jeho charakter a vymezuje se vůči němu zobrazením prostorů odlišných. Tyto prostory jsou zobrazeny buď jako žitá zkušenost (lůno, dětství, dětská hra, dětské slovo), nebo jsou vytvářeny jako alternativa vůči momentálnímu prostoru pobytu, prostoru dospělosti (hra básnická, řeč, ztotožnění se s principem mateřství).

Téma očekávané smrti a zesilující se úzkost z pobývání v existenciální situaci posmrtně vydaných *Elegií* jistě působí v kontextu tragické smrti Jiřího Ortena velice sugestivně. Na druhou stranu jsme analýzou struktury fikčního světa Ortenovy poezie poukázali na to, že existenciální základ (a tedy např. jistota smrti, vrženost do absurdního

---

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 87.

prostoru bez účelu atd.) jeho básní je patrný od prvních veršů *Čítanky jaro*, byť se pochopitelně pohled lyrického subjektu postupně orientuje od nostalgie k prostoru lůna a dětství k čelení absurdnímu prostoru dospělosti básnickým slovem.

## 6. Resumé

This Bachelor thesis focus on analysis of the fictional world and lyrical subject in the Jiří Orten's poetry. We aimed particularly on the collections *Čítanka jaro* and *Cesta k mrazu*.

We begin with clarification of some concepts of lyrical subject and poetry principles. We lay aside historicizing point of view and emphasized analysis of text itself. We distinguish experiencing lyrical subject and reflecting lyrical subject the second one was described as self conscious subject. We also defined semantic space which consists of various expressions and descriptions of the lyrical subject's fictional world.

In next part of the thesis we focused on the space of childhood and its exchange for the space of adulthood. This change is perceived by lyrical subject as an existential anxiety. The lyrical subject miss features of the space of childhood and the semantic space is subject to deformation.

The subject tries to create an alternative space through which he is able to escape from the space of adulthood. He creates the space of play in which he can have authentic experience. He also perceives the time in different way.

We also analyzed the protective function of the mother. In the lyrical unmerciful world the mother can create harmonical space of the womb and she is in opposition to God, who stands above the fictional world, but provide no protection nor any sense to the lyrical subject.

The last protective function we analyzed was the lyrical speech. The lyrical speech becomes the last defence against the absurd living toward the death. The poet is even only able to exist within the ongoing speech. It is presented as the only possible way of existence and defiance against the silent God.

The last part of the thesis focus on the comparison with principles of the defensive role of poetry in the Jiří Orten's later work. There is apparent increase of the emphasis on the speech, while the role of the mother and childhood weakens. Also we can see how the God is seen less mythical while the speech is seen as more and more mythical in Orten's later work.

## **Anotace**

**Jméno a příjmení autora:** Pavel Očenášek

**Název katedry a fakulty:** Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

**Název práce:** Básnickou hrou proti smrti: Sémantika sbírek *Čítanka jaro* a *Cesta k mrazu* Jiřího Ortena

**Jméno vedoucího práce:** Mgr. Petr Komenda, PhD.

**Počet znaků:** 76 159

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 31

**Klíčová slova:** Jiří Orten, existencialismus, lyrický subjekt, stylizace, mýtus, fikční svět, básnická řeč

## Anotace

Tato bakalářská práce analyzuje poezii sbírek *Čítanka jaro* a *Cesta k mrazu* básníka Jiřího Ortena. Zkoumá fungování fikčního světa básní a především to, jaké má v tomto světě postavení lyrický subjekt. Dále se zaměřuje na definování sémantických prostorů, z kterých je fikční svět složen, a poukazuje na další alternativní sémantické prostory, jež v kontextu této poezie fungují jako ochrana před existenciálním charakterem fikčního světa. Též neopomíjí porovnání principů výstavby textu prvních dvou sbírek s tvorbou následující.

## **Literatura**

*Bible*. Česká biblická společnost, Praha 2007.

BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha 2009.

BARTHES, Roland: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004.

BEDNÁŘ, Kamil: *Ohlasy Slova k mladým*. Václav Petr, Praha 1941.

BEDNÁŘ, Kamil: *Slovo k mladým*. Václav Petr, Praha 1940.

BÍLEK, Petr A.: Lyrický subjekt a lyrická situace. In: *Od struktury k fikčnímu světu*. Aluze, Olomouc 2004, s. 141-164.

BÍLEK, Petr A.: Možnosti "já": Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz). *Tvar*, 1996, 7, č. 14, s. 8-9.

ČERNÝ, Václav: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992.

ČERVENKA, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Paseka, Praha; Litomyšl 2003.

ČERVENKA, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996.

ČERVENKA, Miroslav: Sebeoslovení v lyrice. In: *Proměny subjektu. První svazek*. UCL AV ČR, Praha 1993.

ČERVINKA, Jaroslav: *O nejmladší generaci básnické*. Vyšehrad, Praha 1941.

ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. OIKOYMENH, Praha 1998.

FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Mladá fronta, Praha 1992.

GREEN, W. Charles; HOFFMAN, L. Cindy: Stages of Faith and Perceptions of Similar and Dissimilar Others. *Rewiew of Religious Research*, 1989, 30, č. 3, s. 247-264.

HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002.



- HIRSCHOVÁ, Milada: *Pragmatika v češtině*. Univerzita Palackého, Olomouc 2006.
- HODROVÁ, Daniela (red.): *Proměny subjektu. První svazek*. UCL AV ČR, Praha 1993.
- KOMENDA, Petr: *Čas a dějinnost v poezii Jiřího Ortena*. Aluze, Olomouc 1999.
- ORTEN, Jiří: *Červená kniha*. Český spisovatel, Praha 1994.
- ORTEN, Jiří: *Eta, Eta, žlutí ptáci*. Severočeské nakladatelství, Liberec 1966.
- ORTEN, Jiří: *Knihy veršů*. Český spisovatel, Praha 1995.
- ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Československý spisovatel, Praha 1992.
- ORTEN, Jiří: *Žihaná kniha*. Český spisovatel, Praha 1993.
- OTRUBA, Mojmír: *Znaky a hodnoty*. Český spisovatel, Praha 1994.
- PAPOUŠEK, Vladimír: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004.
- PIORECKÝ, Karel: Červenková teorie lyrického subjektu. *Česká literatura*, roč. 54, 2006, č. 6, s. 31-55.
- ŠTOCHL, Josef: *Svět díla Jiřího Ortena*. Torst, Praha 2011.
- TRÁVNÍČEK, Jiří: *Poezie poslední možnosti*. Torst, Praha 1996.
- TRÁVNÍČEK, Jiří: Poznámky k existencialismu (zejména u Ortena), In: *Česká literatura*. 2003, roč. 51, č. 6, s. 709-714.
- URBÁNEK, Zdeněk: *Člověk v mladé poesii*, Václav Petr, Praha 1940.