

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA BOHEMISTIKY

POEZIE IRENY ŠŤASTNÉ
(INTERPRETACE)
POETRY OF IRENA ŠŤASTNÁ (INTERPRETATION)

Bakalářská diplomová práce

Natálie Paterová
Česká filologie
Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Olomouc 2015

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou diplomovou práci s názvem *Poezie Ireny Šťastné (Interpretace)* vypracovala samostatně pod vedením Mgr. Petra Komendy, Ph.D., s použitím literatury uvedené v seznamu.

V Olomouci 19. 4. 2015

.....
Natálie Paterová

Poděkování

Děkuji Mgr. Petru Komendovi, Ph.D., za odborné vedení mé práce a podnětné rady a návrhy, které mi poskytl. Ráda bych také poděkovala Ireně Šťastné za vstřícnou spolupráci. Mé poděkování v neposlední řadě patří rovněž Mgr. Jonáši Hájkovi a Mgr. Kateřině Danielové za pozorné a trpělivé čtení a neutuchající podporu a důvěru.

| | |
|--|-----------|
| 1. Úvod | 1 |
| 2. Zámky | 4 |
| 2.1. Prostor | 4 |
| 2.2. Čas..... | 6 |
| 2.2.1. Motivy zvířat..... | 8 |
| 2.2.2. Motivy lidí – Irena Šťastná ve srovnání s Milošem Doležalem | 11 |
| 2.3. Téma | 12 |
| 2.4. Básnické prostředky..... | 17 |
| 3. Všechny tvoje smrti | 22 |
| 3.1. Prostor | 22 |
| 3.1.1. Prostor a tělo..... | 24 |
| 3.2. Čas..... | 27 |
| 3.3. Lyrický subjekt | 29 |
| 3.4. Téma | 33 |
| 3.5. Básnické prostředky | 36 |
| 4. Závěr: „Až ve druhé knize jsem našla svůj výraz.“ | 40 |
| 5. Anotace..... | 48 |
| 6. Použitá literatura | 49 |

1. Úvod

„Práce věnovaná interpretaci by mohla vyvolat dojem, že po básni je nutno sahat jako po něčem, co je nutno za všech okolností interpretovat. Nepovažujeme interpretaci za žádné absolutno v našem vztahu k poezii. Vždyť interpretace je pouhým zracionalizováním fenoménu, který racionalitu pouze zahrnuje jako svůj dílčí moment. Každá báseň i tu nejdokonalejší interpretaci vždy přesahuje. Interpretovat znamená použít analýzy, včlenit mezi báseň a náš život jistý model, který má usnadnit proniknutí ke složité sémantice básnické výpovědi.“¹

Tato bakalářská práce je věnována dvěma sbírkám současné české básnířky a prozaičky Ireny Šťastné (nar. 1979). První sbírku *Zámlky* vydala Irena Šťastná ještě pod dívčím jménem Václavíková v roce 2006, druhou sbírku *Všechny tvoje smrti* v roce 2010.

V práci budeme usilovat o interpretaci těchto dvou sbírek. Při celkové interpretaci a jejich komparaci zohledníme zejména časoprostorové určení básní, jejich motivicko-tematickou výstavbu a analýzu výrazných básnických prostředků, jichž autorka používá. Naše metodická východiska pro interpretační práci se tedy nejvíce přibližují interpretační metodě Zdeňka Kožmína. Naší snahou a cílem práce je na základě strukturní analýzy rozehrát významové dění v díle, abychom odkryli smysl textu. Zdeněk Kožmín o významovém dění píše: „Báseň je vždy děním, také děním významů, do nichž se promítá několik dalších významů, významů z nás, kdo báseň čteme, z doby, do níž báseň vstupuje, ze samotného básníkovy tvůrčího zápasu, že se v každé básni očitáme spíše v průsečíku mnoha sil, do jejichž působení jsme vtaženi.“²

Jedním z východisek pro Zdeňka Kožmína byl strukturalismus, proto se v naší bakalářské práci budeme opírat také o strukturalistickou teorii, jakou představují *Studie*³ a *Kapitoly z české poetiky*⁴ Jana Mukařovského či knihy Františka Daneše (*Mluvená próza i verš*)⁵. Ve snaze o stanovení ústředního

¹ Kožmín, Z.: *Umění básně: Skácel, Kundera, Mikulášek*. K22a, Brno 1990, s. 13.

² Tamtéž, s. 12.

³ Mukařovský, J.: *Studie II*. Host, Brno 2001.

⁴ Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky I*. Melantrich, Praha 1948.

⁵ Daneš, F.: *Mluvená próza i verš*. Akropolis, Praha 2008.

tématu básní vycházíme z tematologie Claudia Guilléna (*Mezi jednotou a růzností*),⁶ jenž se věnoval především srovnávacímu studiu literatury.

Výběru tématu naší bakalářské práce předcházelo dlouhodobé čtení současné české poezie psané jak muži, tak ženami. Pro interpretaci a komparaci dvou sbírek jsme se rozhodli také proto, že jsme zaznamenali výrazný rozpor v kritických ohlasech na obě sbírky.

V recenzích na *Zámlky* kritika často hovoří o „partii rozehrané na půdorysu expresionismu“,⁷ o tom, že „konstantami jejích promluv jsou křik, hrůza a mrazivý vesmírný průvan, v němž se občas mihne stín zvířete anebo člověka“,⁸ o strohém výrazu, „miniaturním lyrickém leporelu“,⁹ o „ustrnutí nad zřeným, zlomkem vteřiny, kdy prohlédneme k syrovým začátkům všeho.“¹⁰ Také o tom, že se autorka „obrací k hlíně, rodné hroudě dědů a předků jako málokterá žena za patnáct let“¹¹ a zároveň si „vyrovnává účty s Bohem“,¹² o tematizaci smrti, stáří a nemoci.

Při druhé sbírce kritika mluví o „drobných mikropříbězích (o lidech osamělých, míjejících se, ztrácejících jeden druhého...)“¹³ či o prostém větném sdělení a složitosti výrazu, „která není vždy objevná, ale často sklouzává k zbytečné komplikovanosti“.¹⁴ Expresionistické ladění i strohý výraz ustupuje, do popředí se dostává příběh, v němž vystupují lidé. Zcela nově autorka využívá útržky hovorů a obecnou češtinu. A zatímco u první sbírky kritika upozorňuje na hojně využití infinitivů či sloves v trpném rodě, v knize druhé autorka „ráda sahá po slovesech v činném rodu a děje předkládá téměř reportážně“.¹⁵ Kritika také nově zmiňuje tělo a tělesnost a poprvé zde upozorňuje na podobnost poetiky Ireny Šťastné a Kateřiny Rudčenkové¹⁶ a naznačuje, že poetika Šťastné nabyla ve srovnání s první

⁶ Guillén, C.: *Mezi jednotou a růzností*. Triáda, Praha 2008.

⁷ Kopáč, R.: Žal a hvězdy: Irena Václavíková vydala sbírku *Zámlky*. *Právo*, roč. 16, č. 46, s. 17.

⁸ Tamtéž.

⁹ Štolba, J.: Právo prvotiny: Krok za krokem loňskými básnickými debuty. *Host*, roč. 24, č. 3, s. 12–16.

¹⁰ Pekárek, M.: Prvorozené děti. *Protimluv*, roč. 5, č. 1, s. 38–39.

¹¹ Pleska, G.: Míň slovům radši věřím. *Tvar*, roč. 17, č. 15, s. 2.

¹² Vrajobá, J.: Ví, co chce sdělit. *Tvar*, roč. 17, č. 15, s. 2.

¹³ Hejk, J. *iliteratura.cz* [online] 17. 1. 2011 [cit. 25. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/27711/stastna-irena-vsechny-tvoje-smrti>>.

¹⁴ Chocholatý, M.: Vytékáš z paměti. *Host*, roč. 26, č. 10, s. 78.

¹⁵ Martínková-Racková, S.: Pohledy do různých stran: Trojitá básnická nadílka z Literárního salonu. *A2*, roč. 7, č. 1, s. 6.

¹⁶ Tamtéž.

sbírkou výrazných proměn. *Zámky* bychom nemohli jednoznačně zařadit do linie poezie, která bývá poněkud fádně označována jako „ženská“. Odlišnost od první sbírky vidíme také ve výstavbě prostoru, který kritika popisuje jako „útěk, nebo alespoň pohyb někam, prorvání se dál – a město, které ohrožuje, láká i vábí.“¹⁷ Šťastná ve druhé sbírce píše „poezii ohrožení, tedy poezii, ve které je předkládaný svět (jak ten vnější, tak i ten zintimnělý) neustále vnímán jako svět konfliktu. Nebydlí se v něm dobře, má příliš mnoho hran. V tomto světě ohrožení se pak vše vnímá jako nebezpečí, jako něco, co se dá pojmenovat, ale v žádném případě to není zdomácnělé.“¹⁸

Cílem naší bakalářské práce je tedy interpretace a srovnání těchto dvou na první pohled tak odlišných knih, abychom zjistili, zda se opravdu tak zásadně rozcházejí v pohledu na svět.

¹⁷ Jareš, M.: [recenze]. *Tvar*, roč. 22, č. 18, s. 18.

¹⁸ Tamtéž.

2. Zámky

Debutová sbírka Ireny Šťastné (jež byla vydána pod jejím dívčím jménem Václavíková) *Zámky*¹⁹ vyšla v roce 2006 v nakladatelství Host jako 77. svazek Edice poezie Host. Kniha obsahuje padesát básní, jedenáct z nich však bylo publikováno už v roce 2000 v antologii *V srdci černého pavouka*.²⁰

2.1. Prostor

Irena Václavíková vyrostla a v současné době opět žije na velkém rodinném statku v Dobroslavicích, malé vesnici na Opavsku, a tuto skutečnost v básních také reflektuje. Prostor v básních vykazuje referenty s jistými autobiografickými prvky, proto při analýze sbírky začneme mapováním prostoru. Václavíková vyrostla na venkově, a tak je nejtypičtějším prostorem sbírky otevřená venkovská krajina: krajina dvorků, rozlehlých zahrad, statků, načrtnutá dvěma, třemi detaily. Tato krajina v básních ožívá a koná, nebo se dokonce stává pozadím a svědkem lidského existenciálního dramatu. Nejtypičtějším výsekem venkovské krajiny je pro Václavíkovou pole.

Druhým typem prostoru, který se ve sbírce vyskytuje, je městská (ostravská) periferie, v níž se autorka také pohybovala a pohybuje.²¹ Náznaky městských kulis se objevují v básních *Martinov* (Zml. s. 50) a *Krutost* (Zml. s. 40), která je plná ostravského smogu. V trojverší *Divoké* letí kačeny nad plesenským lesem.²² Poněkud výjimečná je v tomto ohledu báseň *Rys* (Zml. s. 31), oním rysem je zřejmě myšlen rys Ostravy, silueta v dálce, která je v básni líčena. Ostrava, „tak zřejmá / bývalou / poentou“ (Zml. s. 50), Ostrava s „černavou pustotou tváře“ (Zml. s. 50), Ostrava, která má to nejlepší už za sebou.

Prostor města Václavíková zobrazuje i v básni *Stařeny* (Zml. s. 32). Celá báseň je sugestivní metaforou stáří, opuštěnosti a blízkosti smrti. Subjekt stařeny oslovuje jako „Zpustošené věže / zřícenin moravských“ (tamtéž).

¹⁹ Václavíková, I.: *Zámky*. Host, Brno 2006. Edice poesie Host, svazek 77. Dále používáme zkratku Zml.

²⁰ Kozelka, M. (ed.): *V srdci černého pavouka*. Votobia, Olomouc 2000, s. 321–330.

²¹ Studovala Ostravskou univerzitu a byla zaměstnána v Knihovně města Ostravy.

²² Plesná je bývalá vesnice, která se dnes nachází na samém okraji Ostravy.

V další části básně je nazývá „přítečkyněmi hřbitovů“ (tamtéž). Jako významotvornou můžeme vnímat tedy i náhradu jednoho prostoru městského domu druhým prostorem hřbitova.

Zmiňme ještě, že další konkrétní místo, ke kterému Václavíková ve sbírce odkazuje, je poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou (*Zelená hora*, Zml. s. 12).

Prostorem sbírky je tedy buď otevřená venkovská krajina, méně často pak městská periferie, jež nabývá, podobně jako ve druhé sbírce, spíše negativních konotací. Již v debutu můžeme v náznaku spatřovat to, co ve druhé sbírce převažuje: prostor města či městské kulisy nejsou vnímány pozitivně.

Ve sbírce se ale také objevuje prostor, který je jasně lokalizován a uzavřen a často evokuje osamění, nemoc, stáří nebo smrt. Často je tímto prostorem hřbitov (*Zelená Hora*, Zml. s. 12; *Pohřeb*, Zml. s. 20), domov důchodců, nebo jen uzavřený pokoj (i když třeba nespecifikovaný), kde většinou leží nemocný nebo starý, osamocení člověk (*Pomoc*, Zml. s. 13; *Rakovina*, Zml. s. 46; *Nemoc*, Zml. s. 15; *Krajnost*, Zml. s. 26; *Chudokrevnost*, Zml. s. 57).

Uvedli jsme, jaké typy otevřených či uzavřených prostorů se ve sbírce objevují. Ve sbírce se ale také prolíná tělo a prostor. Nejvýrazněji to můžeme pozorovat v nepojmenované básni („*Vystavuji se infekci...*“, Zml. s. 18), která patří k těm delším ve sbírce, má 14 veršů a dvě strofy. V první strofě zachycuje noční procházku, v druhé strofě zachycuje návrat domů. Dům (uzavřený prostor) se prolíná s krajinou a s nocí. Noc je zde „vlnitá / jak modř pokrývky“ (tamtéž), kterou se subjekt přikryje v druhé strofě. Zároveň je noc v této básni personifikovaná do postavy ženy, která porodila „pět nových hvězd“ (tamtéž) – a subjekt se považuje za jednu z nich: „tělo čeká / než zhasnu“ (tamtéž). Můžeme zde také spatřovat motiv mateřství. Noc má ale od porodu „vytahané břicho“ (tamtéž), mizí tedy erotizující nádech onoho obrazu. Na začátku básně subjekt říká, že se vystavuje infekci, což může představovat metaforu obnaženosti v kontrastu k noci, která je „vlněná jak svetry“ (tamtéž). Subjekt se cítí obnaženě „při chůzi širokánským polem“ (tamtéž). Augmentativum širokánské evokuje nedozírnost, jakýsi přesah, který děsí, a právě proto subjekt obnažuje.

Uvedli jsme, že nejtypičtějším prostorem ve sbírce je otevřená

venkovská krajina. Ta je, na rozdíl od uzavřeného (městského) prostoru, vnímána spíše pozitivně, už proto, že umožňuje transcendentní přesah, jak jsme dokázali na příkladu básně („*Vystavuji se infekci...*“, Zml. s. 18). Výrazným rysem prostoru je i jeho prolínání s tělesnými prvky.

2.2. Čas

V básni „*Vystavuji se infekci...*“ (Zml. s. 18) můžeme také nahlédnout propojení prostoru a času u Václavíkové. Krajina v noci či večer je obecně nejčastějším časovým určením, které se ve sbírce vyskytuje, přičemž jsou obrazy noci nebo večera velmi často personifikovány. Noc je zahalena temnotou, tajemstvím, odehrávají se v ní náznaky citu nebo erotiky. Na pozadí dějů „i noc sebou cuká“ (Zml. s. 14). Například báseň *Večer* (Zml. s. 35) je expresionistickým popisem večera, autorka zde hojně využívá metaforiku barev, jako ostatně v celé sbírce. Personifikovaný den se „zadával černým kašlem“ (tamtéž), jeho „podlitýma očima cloumá vítr“ (tamtéž) a vyplachuje mu ústa „borovou krvavou svěcenou vodou“ (tamtéž). Toto spojení je v jádru protichůdné – borová voda nemůže být zároveň svěcená. Možná tento efekt způsobila absence čárek, nebo se jedná o dráždivé spojení epitet sloužící k tomu, aby čtenáře zneklidňovalo.

Časté jsou metafory svítání, ve kterých se něco stane personifikovanému slunci: „i slunci pukly rty“ (Zml. s. 19), „kdosi rozbil slunci ret“ (Zml. s. 22). Krev vytékající z oblohy je metaforou červánků. V básni *Krajnost* (Zml. s. 26) je velmi naléhavě popisován okamžik na rozhraní noci a dne, okamžik po probuzení z noční můry, kdy si nejsme jisti, co je realita a co je sen. Vyvolává pocit ohrožení, děsu a hrůzy.

S proměnami času i krajiny souvisí proměny ročního období. Nejčastějším ročním obdobím v básních Ireny Václavíkové je konec léta a podzimní období, poměrně často se vyskytuje také zima. Některé básně obsahují letní nebo podzimní měsíc přímo v názvu: *Srpen* (Zml. s. 10), *Září* (Zml. s. 56), *Říje(n)* (Zml. s. 30), některé jiné roční dobu: *Jaro* (Zml. s. 14), *Zima* (Zml. s. 58), *Letní Halehujá* (Zml. s. 54). V některých básních si můžeme časovou určenost vyvodit z náznaků, ale i z celých veršů.²³

²³ „Rozsněžilo se“ (Zml. s. 13) apod.

Na poslední básni sbírky *Zima* (Zml. s. 58) ukážeme, jak Václavíková nakládá s prostorem a časem.

„Každý den
na krku má smyčku.

Mráz rozkousal ptáky.
Mrtvolky pískají pod keři.

Obloha si z žalu rozpíchá žíly
a počká
než žlutá krev vkape do hvězd.“

První dvojverší je obecným konstatováním, metaforickým vyjádřením konečnosti lidského žití, tíhy lidské situace, smrti, která se přibližuje každý den. V zimních dnech si člověk ubývání jemu vyměřeného času uvědomuje dvojnásob. Druhé dvojverší nás zdánlivě odvádí od naší vlastní situace k „menší smrti“, smrti ptáků kdesi venku pod keřem, která se nás netýká, ale paradoxně právě tato skutečnost ještě umocňuje sílu a platnost naší konečnosti. Ve třetí strofě se objevuje transcendence: i obloha, to, co nás převyšuje, si ze žalu nad nastalou situací, nad stále se opakujícím koloběhem, nad nevyhnutelností „rozpíchá žíly / a počká / než žlutá krev vkape do hvězd“ (Zml. s. 58). Tato báseň je dalším příkladem toho, co jsme dokazovali v předchozím výkladu o prostoru sbírky, tedy že otevřená venkovská krajina ve sbírce umožňuje transcendenci.

Ve sbírce jsou však hojně zastoupeny i básně, u kterých nemůžeme konkrétní roční, denní či noční dobu určit. Básně Václavíkové se stávají „zastavenými“ obrazy, zobecněnými výseky reality. „Zastavený“ obraz považujeme za základní stavební prvek poetiky Václavíkové. Václavíková jistě „bezčasovosti“ dosahuje tím, že používá nominální výpovědi, infinitivy, příčestí. V obrazech zastavuje čas, aby ještě více dolehla tíha nastalé situace. Lyrický subjekt ke scéně poznamenává: „Čas obešel si revír“ (Zml. s. 40). Toto prosté sdělení působí velmi tísnivě, naléhavě a zároveň přísně a stroze, jako by revír obcházela sama smrt.

Nyní se zaměříme na další aspekty časovosti, neboť v básních se také

setkáváme s motivem uplývajícího času nebo času, který už nelze vrátit. Toto vědomí opět vyvolává tíseň. S motivem nenávratnosti autorka pracuje již v úvodní básni sbírky *Za humny* (Zml. s. 9). Text popisuje lidskou tragédii. „Muž s rozmělněnou duší“ (tamtéž) stojí na ochozu stodoly a uvědomuje si tíhu času, který mu právě protekl mezi prsty. „Muž s rozmělněnou duší“ je zároveň také „Muž roztroušený mezi berle / od včerejška – na věky“ (tamtéž). Báseň tedy zachycuje den po úraze, kdy na člověka nejvíce dopadá tíha nově nastalé situace, která už se nezmění.

Samozřejmě se vědomí uplývajícího času nejvíce promítá do básní, které tematizují stáří (*Stařeny*, Zml. s. 32; *Martinov*, Zml. s. 50; *Domov důchodců*, Zml. s. 34).

2.2.1. Motivy zvířat

V obou zmiňovaných básních *Zima* (Zml. s. 58) a *Za humny* (Zml. s. 9), se objevují motivy zvířat, které jsou pro Václavíkovou velmi podstatné. Pokusíme se vysvětlit, proč tomu tak je a jakým způsobem souvisejí s prostorem, který Václavíková buduje. Zvířata jsou ve světě Václavíkové nejčastějšími hybateli, dynamizují prostor, buď jsou v prostoru aktivními činiteli: „Sýkory letí z večere“ (Zml. s. 40), nebo se stávají pasivními příjemci popisovaných dějů: „Mráz rozkousal ptáky“. (Zml. s. 58). Václavíková využívá rovněž kontrastu mezi lidským a zvířecím: „Na ochozu čekal bys holuba. Tam zatím muž“ (Zml. s. 9). Motivy zvířat slouží taktéž k metaforizaci prostoru, jak jsme mohli vidět na příkladu básně *Zima* (Zml. s. 58), která je založena na paralelismu zvířecího a lidského osudu. Paralelismus považujeme v díle Václavíkové za zásadní významotvorný prostředek.

Nejčastěji se v knize objevují srny nebo srnci. To, že jsou ve sbírce tato zvířata rozlišena, vnímáme jako rozlišení mužského a ženského principu. Na jaře „srnci začali štěkat“ (Zml. s. 14). Chtějí se pářit. V jedné z předcházejících básní ale nevyhnutelně umírá po srážce s vlakem „srna s ukrojenou hlavou. / Stažena do sebe. / Nestihne to jaro“ (Zml. s. 11). V básni *Mihotání* (Zml. s. 38) se dokonce objevuje motiv milostného vzplanutí v lese, kdy dva lidé „těla / jak / dary štěkavým srcům kladou“ (tamtéž). Znovu se tu objevuje motiv štěkavých srců (jako v básni *Jaro*, Zml. s. 14), ale hlavně

opětovné spojení erotiky a tělesnosti s přírodním motivem srnců a srn. Srny a srnci jsou nejvíce spjati s venkovskou krajinou, zároveň jsou něžní, křehcí, zranitelní, jakoby sami v sobě nesli zárodek smrti, byli k ní předurčeni. I to je zároveň symbolem lidského osudu. Vědomí konečnosti bytí prostupuje celý poetický svět *Zámlk*. K symbolizaci dochází právě díky paralelám lidského a zvířecího.

Ve sbírce se objevuje motiv ptáků, jenž taktéž souvisí s venkovským prostředím. Ptáci jsou buď blíže neurčení: „ptáci se báli létat“ (Zml. s. 28), nebo specifikovaní – holubi, sýkory, husy, rackové. Ale i motiv koček, kocourů nebo koťat, který je taktéž spojen s neúprosným řádem venkova a přírody. Zvířecí motivy se tedy v *Zámlkách* pojí s neúprosností osudu venkovské přírody a symbolizují lidskou existenci.

Za dynamizující prvek prostoru bychom mohli považovat střet přírody a civilizace, který se v některých básních objevuje. Tento jev je často spojen právě se zvířaty. Můžeme to pozorovat například v básni *K vlaku* (Zml. s. 11), kde dochází ke střetnutí vlaku a srny. Existenciální tón podtrhuje poslední verš básně: „Den žije z podstaty a větru“ (tamtéž). Podobný moment nacházíme v básni („*Pustilo nebe sněh*“, Zml. s. 29), kdy za veršem „Pták pokřižoval oblohu“ (tamtéž), který čtenáři může evokovat venkovsko-křesťanský rámeček básně, následuje verš: „Cestáři přečerpali limit“ (tamtéž), který s křesťanskou evokací ostře kontrastuje.

Zvířata jsou tedy jedním z prostředků dynamizace prostoru. Jak jsme již uvedli výše, velmi výrazným prvkem *Zámlk* je i jeho personifikace. Nejčastěji se v básních vyskytuje personifikovaná krajina bez vyjádřeného lyrického subjektu. Václavíková popisuje krajní situace, a tím, že subjekt zůstává nevyjádřený, si udržuje od této situace odstup, nanejvýš se stává jejím nezávislým pozorovatelem a zapisovatelem. Subjektivitu vyjadřuje samotný prožívaný krajinný obraz. Stav, ve kterém se nachází krajina, je zároveň vyjádřením vnitřních pocitů a emocí lyrického subjektu, ač je tento subjekt nevyjádřený, což obecně dokládá Mukařovský tvrzením, že „motivy v lyrické básni znamenají obrazně tvůrčí subjekt.“²⁴ Krajina v *Zámlkách* tedy vyjadřuje pocity lyrického subjektu jednak tím, že je personifikovaná, čímž zdůrazňuje obecně lidskou rovinu, a jednak tím, že zde dochází k symbolizaci prostoru.

²⁴ Mukařovský, J.: *Lyrika*. In: *Studie II*, Host, Brno 2001, s. 71–74.

Symbolizaci definuje Mukařovský jako jev, kdy jsou skutečnosti vnějšího světa popisovány výhradně obrazně, a v důsledku toho je jejich význam promítán mimo vnější skutečnost. Jejich vlastní význam je kladen právě do oblasti nevyslovitelných významů psychických.²⁵ Například v básni *Vichřice* (Zml. s. 28), jež je expresivním popisem stavu krajiny po noční vichřici, může strach ptáků ve verši „ptáci se báli létat“ (tamtéž) symbolizovat úzkost lyrického subjektu.

²⁵ Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky I*. Melantrich, Praha 1948, s. 125.

2.2.2. Motivy lidí – Irena Šťastná ve srovnání s Milošem Doležalem

Uvedli jsme, že v *Zámlkách* zvířata symbolizují lidský osud. Nyní se pokusíme vysvětlit, proč jsou nositeli sémantiky ve sbírce zvířata a nikoli lidé. Prostor sbírky je do určité míry také zalidněn, autorka se obrací k předkům i k rodině. Občas se objeví náznak mileneckého vztahu či toužebného vzplanutí. Vše se ale odehrává pouze v náznacích. Osoby ani místa nejsou až na výjimky pojmenovány, nedozvídáme se nic o jejich životech či dalších osudech. „Zbyly děti / vnuci / když o neděli / o poledni / nedočkal ses / rána“ (Zml. s. 17) píše Václavíková v básni, která tematizuje smrt. Vystačí si s maximální zkratkou. O osobě, která zemřela, se nic nedozvídáme, pouze si můžeme vyvodit, že se jedná o muže, a jelikož po něm zbyli vnuci, mohl to být otec, nebo dědeček lyrického subjektu. To si ale jako čtenáři pouze domýšlíme, nic není explicitně řečeno. Zde se nám nabízí srovnání s Milošem Doležalem, konkrétně s jeho druhotinou *Obec*.²⁶ Miloš Doležal stejně jako Václavíková preferuje venkovský prostor, ale na rozdíl od Václavíkové je tento prostor pojmenován a přesně lokalizován, je to prostor Vysočiny. Doležal explicitně zdůrazňuje toponyma a propria, používá také regionální a nářeční výrazy. Básně ve sbírce *Obec* portréty jednotlivé osoby, dozvídáme se tu například o vdovci Mrkvičkovi. Je přítomen narativní prvek, básník chce vyprávět o lidských osudech. Ač stejně jako Václavíková využívá zkratky, podobně expresivního slovníku a popisu jednoho zlomového okamžiku, kterým je zpravidla smrt (což je téma, kterým se ve svých básních zabývá i Václavíková), vyznění Doležalových básní je zcela jiné právě pro svou konkrétnost a explicitnost.

V předešlém textu jsme se pokusili zmapovat prostor a čas, jež se ve sbírce rozprostírají. Poukázali jsme na to, že prostor mnohdy referuje k autobiografii Ireny Šťastné. Ve sbírce se častěji vyskytuje otevřený venkovský prostor, jenž na rozdíl od uzavřeného městského prostoru umožňuje transcendenci. Prostor v *Zámlkách* je také nedourčený, neboť zůstává většinou nepojmenován, a nositeli emocí a prožitků jsou v něm proto

²⁶ Doležal, M.: *Obec*. Atlantis, Brno 1996.

buď zvířata, nebo samotná personifikovaná krajina. Lyrický subjekt zůstává nevyjádřen a rozpoznáváme jej skrze náladu krajinných obrazů. Nyní se budeme věnovat tematickému horizontu, který zastřešuje prostor a čas.

2.3. Téma

Kdybychom měli stanovit ústřední téma celé sbírky, to, co Claudio Guillén nazývá „nevyhnutelným osudem a nepotlačitelnou posedlostí, která předchází nalezení konkrétních forem vyjádření, je tím nejhluběji lidským ze všeho, co vstupuje do tvorby, a je společné různým dílům téhož spisovatele“,²⁷ bylo by to pro nás téma pádu. Stále nás provází vědomí rozpadu, klesání pod tíhou života, který neseme na ramenou. Tento pád člověka se ve sbírce realizuje v různých podobách. Za příznačnou báseň považujeme právě *Pád* (Zml. s. 53).

„Rozkvedlat
žloutek do obzoru
– vysátý paroh srny.
Destička pokynu.
Noci zdymadlo.
S nožikem
za nehty.

Dole.“

Text zachycuje touhu lyrického subjektu po transcendentnu a zároveň jeho zápas s připoutaností k zemi, s tělesností, s nemožností cokoliv změnit. Báseň končí příznačně – slovem dole, které určuje pozici subjektu. Báseň i graficky připomíná trajektorii pádu.

Jak už jsme řekli, tento pád člověka nabývá v básních různých podob. V básních je tematizována nemoc, tedy upadání a rozpad lidského těla. Jak jsme zmínili v kapitole zabývající se prostorem, pro sbírku je typické prostupování tělesnosti a krajiny. Motiv těla, jenž je spojen především

²⁷ Guillén, C.: *Mezi jednotou a růzností*. Triáda, Praha 2008, s. 255.

s personifikací krajinných motivů, prostupuje celou sbírkou. Nemoc tematizuje například báseň *Chudokrevnost* (Zml. s. 57), která je zoufalým popisem nemocného těla, ze kterého se až v posledním dvojverší poskládá bytost – „pěšák / v roční kajutě“ (tamtéž) – nemocný člověk s vyměřeným časem, jenž je uvězněn v nemoci, ve vlastním těle. Podobně je tělo popisováno v básni *Nemoc* (Zml. s. 15). Jedná se o expresivní popis horečnatého stavu v nemoci, kdy prostor pokoje, vzduch v něm, klade nemocnému odpor, nemocný nemůže dýchat, buď ho má nedostatek, nebo je příliš těžký a neprostupný („vzduch rozlítostnil tě bez boje“ (tamtéž), nemocný ho přesto musí přetpět, „zabít vzduch“ (tamtéž). Důraz je ale kladen právě na tělo: „sáhneš / a kůže / propadá se do / kloubů kůstek / štěrbin.“ (tamtéž). I v další básni, která tematizuje nemoc, je nemocný popisován pouze těmito dvěma verši: „S holou hlavou / tělo v korzetu“ (Zml. s. 46).

Nemoc je často pouhým předstupněm smrti, propadání člověka z života do smrti. Smrt se tematizuje v několika básních (*Velké usnutí*, Zml. s. 17; *Pohřeb*, Zml. s. 20; *Vidina*, (Zml. s. 25; „*A koně dlouho...*“, Zml. s. 29; *Zima*, Zml. s. 58; *Rakovina*, Zml. s. 46). Ve sbírce se ale slovo „smrt“ či sloveso „zemřít“ nevyskytuje. Jiří Trávníček v souvislosti s tématem smrti v básnickém díle Zbyňka Hejdy hovoří o „motivickém inventáři, tedy různých označujících směřujících k jedinému označovanému. Comparandum má stále variantní podobu, ale comparatum je už pouze jedno, buď jaksi skryté, či zjevné, buď tlející toliko v náznaku či agresivně tematizující prostor textu. Není motivu, jehož význam by v sobě neobsahoval – skrytě či zjevněji – *jako smrt*.“²⁸ Podobný princip můžeme spatřovat v *Zámlkách*. V názvu první básně je užito eufemismu „usnutí“, sloveso zemřít je nahrazeno eufemistickým opisem „nedočkat se rána“ (Zml. s. 17). Člověk navíc umírá v neděli o poledni, tedy v čase svátečním, kdy se rozeznívají kostelní zvony, což ještě umocňuje účinek básně na čtenáře: Zvony (i když nevyslovené) jako by v uších zvonily na poplach. V básni „*A koně dlouho....*“, Zml. s. 29) subjekt oslovuje již zemřelého muže, který v předtuše smrti musel koně „dovést k jatcům“ (tamtéž), protože by se o něj neměl kdo postarat. I zde nacházíme paralelu mezi lidským a zvířecím osudem. Také v básni *Rakovina*

²⁸ Trávníček, J.: *Poezie poslední možnosti*. Torst, Praha 1996, s. 135.

(Zml. s. 46), v níž nemoc končí smrtí už proto, že ji „pozdě objevili“ (tamtéž), není smrt pojmenována, ale je konotována, neboť báseň končí velmi naléhavým dvojverším: „drží se světa / pouští se světa“ (tamtéž). Můžeme tedy říct, že tento „největší pád člověka“, jeho smrtelnost, je autorkou vědomě zamlčován, ač vědomí lidské konečnosti je přítomno v celé sbírce. Toto zamlčení je evokováno již názvem sbírky – *Zámky* – smrt zde zůstává zamlčena. I v dalších básních cítíme latentní přítomnost smrti, která je s námi každý den: „každý den na krku / má smyčku“ (Zml. s. 58). Blízkost smrti se odkrývá i v básni *Pomoc* (Zml. s. 13), která ztvárňuje matčinu nemoc, matka je ještě mezi živými, ale „naspod hrnku / stál / matčin / mrtvý vlas“ (tamtéž). Část matky je tedy již mrtvá, můžeme jen čekat, až ji smrt prostoupí. Pocit zoufalství v básni umocňuje také fakt, že je v ní jako v jedné z mála vyjádřeno lyrické já.

S tématem propadání se člověka z života do smrti a zároveň s vědomím vlastní konečnosti souvisí také stáří člověka. V již zmiňované básni *Stařeny* (Zml. s. 32) se setkáváme s obrazem opuštěných starých žen, vdov, které přilnuly k věcem, jež je obklopují, aby vyplnily prázdnotu svých dnů. Stávají se přítelkyněmi fenek, hřbitovů, kam chodí rozsvěcet světýlka za své muže, náplní jejich dnů je krmení holubů. Jsou přítelkyněmi front na hovězí, jako by se v davu cizích lidí mohla ztratit jejich opuštěnost a samota. Jsou to „panny dopoledních oken“ (tamtéž), už jen pozorují svět za oknem, už jsou od něj odděleny, už do něj nemohou, už toho mnoho nezažijí. Poslední verš „Však nedají vám prášky na samotu“ (tamtéž), kterým lyrický subjekt promlouvá ke ztvárněnému adresátovi, podle našeho názoru naznačuje, že nejen starý člověk se v dnešním světě cítí sám uprostřed davu, že stejnou existenciální osamocenost může prožívat kdokoli z nás.

Obrazy pádu nebo propadání můžeme spatřit také v básních, jež zachycují určitý stav krajiny. Například podzimní krajina v jistém smyslu chřadne, připravuje se na zimu, na svou podobu smrti. Díky tomu, že krajinné motivy jsou personifikovány, opět v krajině spatřujeme paralelu s lidským osudem. Jak jsme uvedli, nejčastějším časovým určením je noc – i zde můžeme tedy spatřovat propadání dne do noci, nebo naopak noci do dalšího dne, který bude stejně tíživý.

Jinou podobu může mít ústřední téma pádu v okamžiku, tedy v konfliktu člověka s transcendentem. Pokusíme se proto osvětlit, jakou

pozici zaujímá ve světě Václavíkové Bůh. Toto téma se propojuje s motivem stáří v básni *Martinov* (Zml. s. 50), která nám poslouží jako příklad.

„Jde muž
a berle
třukající o beton.
Kývneš hlavou nad životem
než střelí tě vůně
čerstvých chlebů
jež pokojně požvýkáš.
Tak bože vylez
z toho kostela!
To řvali psové
za okny všemi
řvali.“

Ve stáří člověku nezbyvá nic jiného, než nad uplynulým životem pokývat hlavou, smířit se časem, který nelze vrátit. O to dráždivěji pak působí kontrast staroby a čerstvosti chleba v dalším verši. I když je starý člověk u konce sil, koloběh se nezastavuje, nové se bude stále rodit, staré umírat. A tak nakonec nezbyvá, než i tento fakt pokojně přijmout. Ale ještě před smrtí je třeba si „vyrovnat účty“ s Bohem, vyhnat ho z kostela, podívat se mu zpřímá do očí. Ještě tísnivější je ale skutečnost, že Boha nevyzývá onen starý muž, výzvu Bohu štěkají psi, když kolem nich starý muž prochází. Psi nejen štěkají, psi v básni výzvu přímo řvou, toto sloveso se v posledních verších dvakrát opakuje. Uvedli jsme, že smrt je ve sbírce v podstatě zamlčována, stejně tak je tomu s Bohem. I přes religiózní vyznění mnohých textů se motiv Boha v básních explicitně vyskytuje pouze třikrát. Za důležitou v tomto ohledu pokládáme báseň *Rozednění* (Zml. s. 22):

„Kdosi rozbil
slunci ret.

Teklo trochu
krve.

Pánubohu
zabýlo zle
od žaludku.“

Celá báseň je metaforou svítání, krev, která vytéká z rozbitého rtu slunce, symbolizuje červánky. Důležitější je ovšem to, že je Bohu z nového dne špatně, a co víc, je mu špatně od žaludku. Je tudíž polidštěn, není metafyzickým principem, ke kterému by se subjekt vztahoval, je zcela tělesný. Všimněme si také, že je zde užito slova Pánbůh, nikoli Bůh. Tato lehká nuance evokuje venkov, lidovost, jakousi víru vyvěrající z podstaty a tradice.

Báseň *Zelená hora* (Zml. s. 12), která je expresivním popisem dojmu z návštěvy poutního místa, kde by člověk měl zažívat nejtěsnější a nejintenzivnější kontakt s tím, co nás převyšuje, vyvolává naopak tíseň a úzkost. Nebe je tu nad hřbitovem „dočista opilé“ (tamtéž), svíčky „žluklé“ (tamtéž) a sevřené hrdlo je „říznuté křížem“ (tamtéž). Hrdlo je navíc přirovnáváno ke „stěně z alobalu“ (tamtéž); autorka tím zjevně akcentuje obecnou pomíjivost života. Užití výrazů jako „opilst“ či „žluklost“ či „žízňivý pád“ vyvolává v konečném důsledku podobný pocit nevolnosti, jaký prožívá Bůh v básni *Rozednění* (Zml. s. 22). Na základě toho, jakými konotacemi disponuje slovo Pánbůh na rozdíl od slova Bůh, jsme dospěli k názoru, že autorka je vychována v křesťanské tradici. Hraje tu roli venkov a zvyk. Tuto skutečnost autorka ironizuje v básni *Rouhnutí* (Zml. s. 41).

Nyní se tedy dostáváme k ústřednímu tématu sbírky, jímž je pád tradičních hodnot a jistot, jejich upadání v současném světě. Pozorujeme vnitřní konflikt lyrického subjektu, který vyvěrá ze střetu mezi tradiční zděděnou hodnotovou výbavou, vazbou k rodu, předkům, k tomu, z čeho člověk vzešel, a mezi touhou po vnitřní svobodě, realizaci a smyslu. S tím souvisí také vyrovnávání se s náboženskou rigiditou a snaha o nalezení autentické podoby Boha, která by byla pro jedince v dnešním světě funkční, jak jsme ukázali v předchozím odstavci. V básni *K domu* (Zml. s. 23) se lyrický subjekt přímo obrací ke svým předkům: „jdu z cest / vraždíc venkovany / ostřím za bolest / tupým za pózy“ (tamtéž). Myslíme si, že onou „pózou“ je myšlena právě póza v otázce víry a tím nutně i její falešnost.

K předkům se lyrický subjekt vztahuje také v básni „*Beru kosu...*“ (Zml. s. 16), kdy s sebou vleče vědomí, že je posledním, kdo zbyl z velkého venkovského rodu.

Jako ústřední téma jsme určili téma pádu člověka a jeho tradičních životních hodnot, ukázali jsme, že tento pád je přítomen v nemoci, stáří či smrti, ale také ve stavu krajiny, která je paralelou lidského osudu.

2.4. Básnické prostředky

Nyní si položíme otázku, jak se toto ústřední téma sbírky promítá do dalších prostředků výstavby básně. Charakteristickým rysem celé sbírky je krátký verš. Václavíková píše verše úsečné, eliptické, strohé. Pracuje s minimem slov. Používá jednoduché až zkratkovité věty, často také eliduje věty do nominálních výpovědí: „Tam zatím muž. S rozmělněnou duší.“ (Zml. s. 9). Na uvedeném příkladu lze vidět, že někdy můžeme sloveso dosadit: mohli bychom říci – „Tam zatím stál muž.“ Frekventovanější než slovesa jsou v poezii Václavíkové přídavná jména, nebo podstatná i přídavná jména slovesná. Když už je sloveso užito, buď bývá v infinitivním tvaru, nebo autorka užije přechodníku, čímž si výpověď stále zachovává nominální charakter. Je to zcela jistě záměrné – Václavíkové se totiž tím, že sloveso „nevyjadřuje čas“, daří vytvářet zastavené, ale působivé obrazy. A obraz s často existenciálním nádechem považujeme za základní stavební prvek poetiky Václavíkové. Z výše popsaného vyplývá, že dalším zásadním rysem výstavby básně je intenzivní napětí mezi větnou a veršovou intonací a také napětí mezi zvukovou podobou a grafickým členěním básně. Toto napětí je vystupňováno také tím, že Václavíková ve své poezii neužívá čárky. František Daneš píše: „Báseň se člení pomocí intonace a pauz na promluvové úseky. Toto členění je svou podstatou rytmické, souvisí však s výstavbou promluvy, i s její výstavbou významovou, a konečně i se stavbou větnou. [...] Veršové členění neodpovídá často členění promluvy, a proto je třeba předpokládat, že členění na verše je jev sui generis a že vztah obou členění se v básni projevuje jako zvláštní funkční prostředek.“²⁹ Daneš dále popisuje typy promluvového členění na úseky. V promluvě můžeme rozlišovat mezislovní předěly

²⁹ Daneš, F.: Intonace a verš. In: *Mluvená próza i verš*. Akropolis, Praha 2008. s. 46–47.

neutrální, kdy je předěl možný, nutné, kdy je předěl nutností, a negativní, kde předěl být nesmí. Daneš dochází k tomu, že maximální rozchod členění promluvového a veršového nastává v případech, kdy veršový předěl připadá na mezislovní předěl negativní. A právě tento typ veršového členění vidíme u Václavíkové nejčastěji – a tím také dosahuje maximálního napětí básní. Jako příklad nám poslouží báseň *Vidina* (Zml. s. 25):

„Kulko moje
surová |
zpoza kterého
stromu? |
Zapadneš do
ňader? |
Klouzneš po
hrdle? |
Brázdu vryješ? |”

Zaznačením promluvoových předělů demonstrujeme jejich rozchod s předěly veršovými. V pátém a sedmém verši je tento rozchod umocněn tím, že se veršový předěl nachází na místě mezi substantivem a předložkou, čímž porušuje přízvukový takt. Dochází tedy také k rozchodu zvukové a grafické podoby básně. Což je jeden z prostředků, kterým se v básni umocňuje napětí, protože nutí čtenáře (recitátora) k transakcentaci. Daneš uvádí, že větný přízvuk je automatizován na posledním slově ve větě, nebo na posledním přízvukovém taktu ve větě. V otázce „Zapadneš do ňader?“ by tedy byl přízvuk jen na přízvučné předložce *do*. V případě, kdy je tato věta rozdělena do dvou veršů „Zapadneš do / ňader?“ se slovní, ale i větný přízvuk přesouvá na první slabiku ve slově *ňader*.

Václavíková ve zmiňované básni pracuje s napětím, i proto je první strofa básně složená pouze ze čtyř otázek. První otázka básně je rozdělena do čtyř veršů – první a třetí verš obsahuje vždy dvě slova, druhý a čtvrtý verš jedno slovo. Následně se otázky zkracují, další dvě se skládají pouze ze dvou veršů, přičemž opět první verš obsahuje slova dvě, druhý jedno. Poslední otázka je složená pouze ze dvou slov, přičemž má inverzní slovosled („brázdu vryješ?“), což může působit až provokativně. Otázky se zkracují, báseň

rytmicky i obsahově graduje a působí velmi naléhavě. Čtyřem otázkám v první strofě odpovídají čtyři verše ve strofě druhé.

Řekli jsme, že charakteristickým rysem celé sbírky je krátký verš. Na uvedeném příkladu jsme se snažili ukázat, jak Václavíková s tímto krátkým veršem pracuje a čeho tím dosahuje. Nyní si ukážeme, jaké metrické tendence se ve sbírce vyskytují. Převažuje zde tendence k dvoudobým stopám – jambu nebo trocheji, někdy jeden metrický útvar zahrnuje několik řádků, jako například v básni *Velké usnutí* (Zml. s. 17), kde můžeme vidět tendenci k trocheji i jambu: první tři verše tvoří trochej, čtvrtý a pátý jamb a poslední tři zase tvoří trochej. (Dodejme, že i tato báseň je dokladem negativních mezislovních předělů.)

„Zbyly
děti
vnuci
když o neděli
o poledni
nedočkal ses
rána.“

Kromě krátkého verše, intonace či metrických tendencí je pro strukturaci básně velmi důležitým prvkem paralelismus, což je syntaktická figura, na niž se váže přirovnání. Václavíková paralelismu velmi často využívá. Tím, že jsou dva básnické obrazy (verše, strofy) položeny vedle sebe bez explicitního srovnání, dochází k vědomému významovému posunu. Paralelismus může být zvukový i tematický, a vytváří v básni jisté ekvivalence mezi dvěma jevy. V předchozím výkladu jsme uvedli, jakým způsobem Václavíková pracuje s personifikací prostoru, či jakým způsobem nakládá se zvířecími motivy. Uvedli jsme, že ve světě Václavíkové zvířecí osud symbolizuje osud lidský nebo že Václavíková využívá kontrastu mezi lidským a zvířecím. Zvířecí motivy slouží k symbolizaci prostoru, tato symbolizace je umožněna právě prostřednictvím paralelismu. Využití paralelismu můžeme vidět také při budování kontrastu mezi přírodou a civilizací, který jsme zmiňovali v předešlém výkladu. Paralelismus Václavíková podporuje také prostředky hláskové instrumentace. Jako příklad

nám může posloužit již citovaná báseň *Rozednění* (Zml. s. 23), kde je paralelismus podporován hromaděním hlásky „r“, která jazyk přirozeně zpomaluje, vytváří napětí a celkový dojem nevolnosti, který je v básni tematizován.

Další příklad využití hláskové instrumentace, konkrétně aliterace hlásek, můžeme spatřovat v básni *Divoké* (Zml. s. 47):

„Divoké kačeny
nad plesenským lesem
popleskaly oblohu.“

Toto trojverší je založené na aliteraci hlásek pl/bl: nad *plesenským lesem popleskaly oblohu*, aliterace evokuje zvuk křídel divokých kačen. Václavíková využívá prostředků hláskové instrumentace k tomu, aby podpořila významové nebo zvukové podobnosti buď mezi jednotlivými obrazy vzájemně, nebo v obraze samotném.

Posledními prostředky, které v této části zmíníme a které jsou pro výstavbu básně také důležité, je opakování a ironie.

Autorka opakování využívá k různým účelům. Objevuje se zde opakování určitého motivu, například motivu papeže v básni *Jaro* (Zml. s. 14). Motiv se vyskytuje na začátku třetího a na začátku desátého, posledního verše. Autorka se tak oklikou vrací na začátek básně a dosahuje tím pointy. Podstatná je anafora slovesa „beru“ v nepojmenovaném čtyřverší (Zml. s. 16):

„Beru kosu z kolny.
Potajmu k zahradě.
Beru na sebe úděl
vyhynuvšího rodu.“

Celá báseň je založena právě na tomto opakování a z toho vyplývající hry se čtenářem. První verš čtenáři evokuje smrt (představu smrtky s kosou, jež vyplývá ze znalosti sémantického pole kosa), v druhém verši se ovšem čtenář dozvídá, že subjekt jde pouze sekat zahradu. Druhé dvojverší ale opět čtenáře navrací na stopu smrti – lyrický subjekt se stylizuje do role smrti

s kosou. Zůstává posledním, kdo zbyl z velkého venkovského rodu. Tato báseň nám tedy také může posloužit jako příklad paralelismu. Podstatným prvkem je opakování v také již citované básni *Stařeny* (Zml. s. 32). Objevuje se zde anafora slova „přítelkyně“ („Přítelkyně fenek / přítelkyně hřbitovů“ (tamtéž), v následujících verších je slovo „přítelkyně“ vypuštěno, pokračuje pouze výčet věcí, ke kterým jsou stařeny připoutávány ve své opuštěnosti a samotě.

Jak jsme viděli, i opakování je dalším prostředkem jednak k podpoře paralelismu v básních a jednak k umocnění napětí, které verše Václavíkové vyvolávají. To samé můžeme říct i o ironii, která se v básních poměrně často objevuje tam, kde básně pojednávají o smrti, stáří, nebo vztahu k Bohu, tedy kde se objevují základní podoby ústředního tématu, jak jsme jej charakterizovali výše. Jako doklad opět použijeme zmiňovanou báseň *Rozednění* (Zml. s. 22) – objevuje se zde paralelismus, využití hláskové instrumentace a ironie.

3. Všechny tvoje smrti

Svou druhou sbírku *Všechny tvoje smrti*³⁰ vydala Irena Šťastná v roce 2010 v Literárním salonu. Ve sbírce je uvedeno, že básně vznikaly v letech 2007–2009, navazují tak tedy poměrně bezprostředně na předchozí sbírku. Nabízí se otázka, zda se tím, že si autor změní jméno, respektive neponechá si své původní jméno alespoň pro účely publikování, záměrně nedistancuje od předchozího díla. Irena Šťastná o tom říká: „Já to беру jako přirozený vývoj, přišlo by mi nesmyslné nechávat si staré jméno, které by sloužilo jenom pro účely publikování, ale v reálném životě bych fungovala jako jinak pojmenovávaná bytost.“³¹ Tímto problémem se zabýváme především proto, že změna jména autorky se promítla do imaginárního obrazu psychofyzického autora a podílí se na interpretaci, neboť kooperuje se změnou poetiky.

Sbírka obsahuje 48 básní a je, na rozdíl od předchozí sbírky, rozdělena do tří oddílů (*Dějství první, Nikde nehoří, Trávníky nemocnic*), mezi kterými můžeme sledovat jistou návaznost. Ta se mnohdy objevuje i mezi jednotlivými básněmi, nikoliv pouze mezi oddíly, to je další podstatný rozdíl oproti debutu. V následujícím výkladu budeme sledovat nejen odlišnosti obou sbírek, ale také podobnosti mezi nimi, a pokusíme se popsat, jak se poetika Ireny Šťastné vyvíjela.

3.1. Prostor

V debutové sbírce jsme poukázali na autobiografické prvky prostoru. Typickým prostorem, který se v *Zámlkách* objevuje, je otevřená venkovská krajina, zatímco městská periferie se vyskytuje jen výjimečně. Uvedli jsme, že Václavíková jen zřídka odkazuje ke konkrétním místům. Nyní budeme v jednotlivých oddílech sbírky *Všechny tvoje smrti* analyzovat prostor a ukážeme, čím se tento prostor odlišuje od prostoru ve sbírce *Zámlky*.

V prvním oddílu *Dějství první* se setkáváme s několika typy prostoru,

³⁰ Šťastná, I.: *Všechny tvoje smrti*. Ilustrace Ján Petrovič. Literární salon, Praha 2010. Dále používáme zkratku Vts.

³¹ Správcová, B.: Je to moje volba, nedá se nic dělat. *Tvar*, roč. 22, č. 10, s. 1, 4–5.

téměř vždy se však jedná o prostor uzavřený. Je to prostor cizí (ať už jsou to explicitně pojmenované Doverské útesy, Bedford v Anglii, Vts. s. 14) či prostě „nesmyslné místo s kříži / a kotvícími čluny“, Vts. s. 7) a vůči subjektu nepřátelský („nebezpečný i pro přihlížející“, Vts. s. 7) prostor města, ve kterém „vzduch smrděl po mlze“ (Vts. s. 35), prostor holobytu či jednotky intenzivní péče. Objevují se tu konkrétní místa (města v Anglii, Petřín, Kopřivnice, náměstí Svornosti), ale také neurčitý kopec či zahrada.

Šťastná využívá krajinného prvku i jako metafory, jež odkazuje k emoci; například v básni, ve které je poprvé ve sbírce tematizována nemoc, čteme v prvním verši: „Ledový oceán se pohnul od žeber nazad“ (Vts. s. 12). Tato metafora může znamenat soucit s ležícím pacientem, což můžeme vyvodit z posledního verše básně, ve kterém je pacient osloven slovem „láska“. Stejně tak může verš „Golfský proud se otíral o okno“ (Vts. s. 11) znamenat naději na opětovné porozumění v partnerském vztahu, když uvážíme, že jde o silný teplý mořský proud. Toto naše tvrzení dokládá opět poslední verš v básni, v němž žena prosí muže, aby zase přišel na návštěvu do ložnice. Celý text tedy přináší naději a ponechává otevřenou možnost obnovení vazby v partnerském vztahu. Tato metafora také koresponduje s ledovým oceánem v hrudi z předcházející básně. Zároveň ale obě tyto metafory posilují dojem ciziny, dálky a chladu. Žádný prostor tedy není bezpečný, není domovem ani útěchou.

V druhém oddílu *Nikde nehoří* se opakovaně vyskytuje motiv vlaku, dynamizující prvek prostoru, jenž se v menší míře objevuje i ve zbývajících oddílech. V první básni se dvojice snaží uniknout ze stereotypu, z dosavadního bytí – „musíme spolu do zcela jiných měst // vlak lahodně hraje na dužinu mých žeber“ (Vts. s. 28). O několik básní dál se osamocený muž ocitá v nehostinné horské krajině, kde „zvuk vzdáleného vlaku / vytloukl uši oranisku“ (Vts. s. 32). V následující básni, jež se obloukem vrací k první básni a tematizuje promarnění života, čteme, jak „světelné znamení klinká / místo umíráčku // roky vlak neprojede“ (Vts. s. 33).

Častějším prostorem je opět město, jež není tak uzavřené jako v prvním oddílu. Je to prostor více dynamický, kde „Semafor hvízdly / kolona se hnula / tlačila polykala tě“ (Vts. s. 35). Nevyskytují se zde cizí země nebo města, ale dojem odcizení a dálky přetrvává, mnohem tísnivěji zní verš: „ale krajina nejde pojmenovat“ (Vts. s. 29). V druhém oddíle se nejvíce ze

všech tří oddílů vyskytují básně, které jsou svou poetikou podobny *Zámlkám*, ty jsou lokalizovány do venkovské krajiny. I zde ale pociťujeme změnu, neboť v oné venkovské krajině zazní výkřik „živý / jak lebky motolských“ (Vts. s. 40). Venkovská krajina je téměř vždy blízko „blátivému svahu satelitního města“ (Vts. s. 37), i tam visí „prádelní šňůry“ (Vts. s. 43). Do venkovské krajiny vždy vstupuje městský motiv, nebo motiv, který konotuje lidskou přítomnost.

Nejtísnivěji působí prostor ve třetím oddíle *Trávníky nemocnic*. Vlak nejprve odveze muže „expresem na operaci“ (Vts. s. 48), muž zůstává v nemocnici, zatímco osamocená žena „postává v zahradě“ (Vts. s. 50). Muž je poté upoután na lůžko a „vsakuje ho pokoj“ (Vts. s. 51). Prostor až do konce oddílu působí uzavřeným a tísnivým dojmem, ač mnohdy není explicitně lokalizován. Tíseň vyvolává nikoliv samotný prostor, ale uzavřenost životních možností a životního horizontu, jež je s tímto prostorem spojena. Konkrétní lokalizace se zde objevuje třikrát – ve vzpomínce na věstonický hřbitov, v putování k travertinové kaskádě, což je přírodní památka v Novém Jičíně, a v motivu Vltavy.

Ukázali jsme, jaké typy prostoru se ve sbírce *Všechny tvoje smrti* objevují. Zatímco v *Zámlkách* se nejčastěji objevuje otevřená venkovská krajina a městská periferie se vyskytuje jen výjimečně, ve *Všech tvých smrtích* je poměr obrácený. Zatímco v *Zámlkách* se konkrétní místa či odkazy k nim neobjevují, ve druhé sbírce převládá opačná tendence, nová je lokalizace básní do prostoru cizích zemí. Výrazná je dynamizace prostoru, například pomocí motivu vlaku. Důležitým rozdílem je také to, že ve druhé sbírce je veškerý prostor prostorem nepřátelským, odcizeným, prostorem, ze kterého je třeba utíkat. V obou sbírkách se vyskytuje uzavřený prostor, ve druhé sbírce je jím ovšem nejčastěji nemocnice, zatímco v první sbírce zůstává buď nepojmenován, nebo jsou konkrétní prostorové kontury pouze naznačeny.

3.1.1. Prostor a tělo

Velmi výrazným společným rysem obou sbírek je prolínání tělesných motivů a krajiny a personifikace krajinných motivů. Zatímco v debutu stav krajiny mnohdy vyjadřoval vnitřní stav subjektu, ač subjekt zůstal nevyjádřen, ve druhé sbírce je subjekt velmi výrazný a krajina se stává jeho rozšířením,

krajina je dalším tělem lyrického subjektu. Zatímco v debutu byla krajina tělu nadřazena, v druhé sbírce je tomu naopak. Sama autorka o tom říká: „Jako by to byly dvě verze krajiny, vnější, ta, kterou vidíme, a vnitřní, tělesná.“³² Často je to právě popis krajiny nebo města, který otevírá cestu k nahlédnutí do nitra člověka – a tyto krajinné popisy se zakládají na personifikaci nebo na tělesnosti. Krajina a tělo se zrcadlí v sobě navzájem. Můžeme to vidět v první básni sbírky (Vts. s. 7):

„Postarám se aby ptáci neklovali sušené rybí tlamy
– mluvím na tvá záda. Bylo to nesmyslné místo s kříží
a kotvícími čluny. Nebezpečné i pro přihlížející.

Šla jsem odtud – bát se šroubovice nebo lišejníků.
A potkávala jen serpentinu vlastní tepny.
Taky vnitřní hlas měl zrovna zlomeninu krčku.

A o tom hlazení cizí ženy
a obdivu k její kůži
už nechci slyšet.
Jde o všechno.
Jako vždycky.“

V první strofě lyrický subjekt reflektuje krajinu – cizí, nebezpečné nesmyslné místo, protože se zde patrně schyluje k partnerské hádce. Ve druhé strofě subjekt nastalou situaci reflektuje skrz tělo a až ve třetí strofě vidíme vyústění situace. Spatřujeme zde tedy schéma, kdy po reflexi krajiny přichází reflexe těla a až poté celková reflexe situace. Toto schéma se ve sbírce objevuje poměrně často, ve druhé básni sbírky (Vts. s. 8) vidíme navíc i zmiňovanou personifikaci krajinných motivů, po které následuje reflexe těla, vnitřního prožívání.

„Tato noc
má vadné držení těla

³² Správcová, B.: Je to moje volba, nedá se nic dělat. *Tvar*, roč. 22, č. 10, s. 1, 4–5.

jak tráva z městských zelených ploch.

Chci tě potkat. (...)“

Skrz tělesné prožívání subjektu, nejčastěji ženského, se do duše vtírají pocity bolesti a trýzně: „Mám šlachy zanesené modří z těch rozjařených dnů“ (Vts. s. 13). Není to tedy tělesnost smyslná, ale spíše zraňující, která skrze akcentovaný detail odkazuje k pomíjivosti života. Tělo jako torzo v prostoru města či krajiny je zastoupeno synekdochicky. Nejčastěji jsou to žebra, která je pomyslně drží pohromadě: „stojím za předměstím / s trámy v žebrech“ (Vts. s. 8), „podžeberní tajemství“ (Vts. s. 10), „vlak hrál na dužinu mých žeber“ (Vts. s. 28) apod. Tělo je často spojováno s termíny z medicínské praxe, tyto termíny se metaforicky pojí i s jinými skutečnostmi, např.: „přerušovaný oběh naší lásky“ (Vts. s. 48).

Mužská tělesná schránka není ve sbírce reflektována v takové míře jako ženská. Pokud je ve sbírce mužské tělo akcentováno, jsou změny jeho stavu prováděny imaginárními hybateli: „Cítíš jak ti nevolníci během noci zase povoskovali pleť“ (Vts. s. 53), „Berte si berte vlajkonoši mých obratlů“ (Vts. s. 51).

Ačkoliv je tedy výrazným společným rysem obou sbírek prolínání tělesnosti a krajiny a také personifikace prostoru, vidíme, že funkce krajiny je ve druhé sbírce odlišná. Taktéž lidská tělesnost nabývá ve *Všech tvých smrtích* významnější funkce než v debutu. Je tomu tak proto, že ve druhé sbírce má lyrický subjekt dominantní postavení, zatímco v *Zámlkách* je vyjádřen pouze okrajově. Tudíž ani zvířata, která byla v předchozí sbírce velmi výrazným motivem a která byla i nositeli sémantiky, protože lidská přítomnost byla v *Zámlkách* vyjádřena pouze v náznaku, nemají ve *Všech tvých smrtích* tak výraznou funkci.

Problematické lyrického subjektu se budeme věnovat později, nyní bychom rádi poukázali na další skutečnost, která se pojí s lidským tělem, totiž sexualitu. Zatímco v *Zámlkách* zůstává sexualita pouze naznačena a je často spojena se zvířecími motivy, respektive s paralelismem zvířecího a lidského, ve *Všech tvých smrtích* jsou erotično či nenaplněné sexuální touhy subjektu vyjádřeny nezvykle věcně. Přitom lidské tělo zůstává synekdochicky zastoupeno: „o obdivu k její kůži / už nechci slyšet“ (Vts. s. 7), „Kdo dneska

obtiskne záda do tvých plic? / Mázni tvaroh po stěně až přijde mrkající / s panenskou blánou na dlani“ (Vts. s. 15). Je zde popisována erotika bez jakékoliv něhy, jejíž absence je zdůrazňována: „Přišel cizinec / a zastudil // Měla ruku hluboko v prádle. / Aby je nepřistihli“ (Vts. s. 59).

Nenaplněné tužby lyrického subjektu souvisí s tím, jak je ve sbírce problematizován partnerský vztah muže a ženy. Partnerský vztah je ústředním tématem druhé sbírky; dříve než se na něj zaměříme, musíme analyzovat, jak se prostor sbírky propojuje s časem, ve kterém se toto dramatické partnerské soužití odehrává.

3.2. Čas

V předchozí sbírce je nejčastějším časovým určením noc, obrazy noci nebo večera jsou často personifikované. Noc či večer bývají častěji popisovány i ve druhé sbírce, můžeme zde spatřovat také personifikaci, která ale mnohem více akcentuje právě lidskou (ženskou) tělesnost. Večer se stává „milenkou města“, je „ovinut copem“, má „tělo vlhké od pohledů žen / vzlyku / obtisků rtěnek“ (Vts. s. 44). I když se i v *Zámlkách* setkáváme s motivem plynoucího času, převažují zde básně, u kterých nemůžeme konkrétní roční, denní či noční dobu určit. Básně jsou zastavenými obrazy, zobecněnými výseky reality, tato tendence ve *Všech tvých smrtích* ustupuje. Ve druhé sbírce se na rozdíl od debutu objevují životní příběhy, které jsou zachyceny prostřednictvím lyrických okamžiků. A skrze kompozici těchto lyrických okamžiků se básně blíží epickému vyprávění. Záměrnou kompozici lyrických momentů, která se blíží příběhu, vidíme například v básni, jejíž jednotlivé strofy se stávají dějstvími (dějství „prvé“ až „páté“), které zachycují vývoj partnerského vztahu od seznámení až po ženin potrat. Také úvodní báseň druhého oddílu *Útěk* (Vts. s. 28–9) je římskými číslicemi rozdělena do tří částí – v první části je akcentována nutnost útěku z životního stereotypu: „musíme spolu do zcela jiných měst“ (Vts. s. 28), ve druhé samotný útěk (cesta vlakem), ve třetí části se dvojice sice ocitá ve venkovské krajině, ale báseň působí stejně bezvýhodným dojmem jako na začátku: „Lidé nejsou nebo se zavřeli v domy.“ (tamtéž).

Lyrický subjekt v básních s plynoucím časem bojuje, uvědomuje si jeho ubývání: „Nemáš dost času / pečlivě je prohlédnout / přesto se budoucí

milenci / širokoplece roztahují městem“ (Vts. s. 57), toto uvědomění často zdůrazňuje osamocenost lyrického subjektu a jeho smutek: „Za nějakou vsí jsem tě milovala / lezoucího nemotorně po třešni“ (Vts. s. 60).

Výraznou pozici zaujímá ve druhé sbírce vzpomínka nebo prolínání právě teď prožívaného okamžiku, vzpomínky i následné reflexe, jak můžeme vidět například v básni, kdy lyrický subjekt v první strofě vzpomíná na společnou návštěvu věstonického hřbitova: „Jak dlouho budem? Ptám se hloupě na věstonickém hřbitově / když jsme si myli nohy (...)“ (Vts. s. 56). V druhé strofě subjekt vzpomíná na mužovu odpověď: „Až udělám všechny tvoje fotky směješ se očima“ (tamtéž). Následuje reflexe lyrického subjektu: „Na hrob stačí jediná pomyslím za rok. / To ryju levým nehem do fasád / řady panelových domů“ (tamtéž). Vzpomínka je v básních často konfrontována s neuspokojivou přítomností: „V mžiku stýsknu / po všech našich bývalých tavených nocích“ (Vts. s. 11). Vzpomínka a přítomnost jsou konfrontovány také v básni *E.S.* (Vts. s. 42), v níž krajina lyrickému subjektu evokuje vzpomínku na tragédii, kterou už nelze zvrátit: „Den od pohanky. Jako před rokem. // A přece nevstane ta z Nice / skokem z věže / mrtvá“ (tamtéž). Mnohdy ani vzpomínka není místem, které by přinášelo útěchu: „Ty obličejem v plotě. / Chycený v loňském podzimu / kdy ohavnost se ukrývala za kmeny“ (Vts. s. 61). A v přítomnosti lyrický subjekt namísto porozumění „vydechuje malé labyrinty“ (tamtéž). Veškeré přítomné děje se odehrají v rychlém sledu, ve spěchu: „Pak nečekaně líbnuta na osmý krční obratel.“ (Vts. s. 11). I intimní věci, jako je pohlazení nebo polibek, jsou vnímány prchavě a povrchně, takže se z nich stávají jen letmé a neprožité okamžiky. I milování je popisováno pouze jako okamžik, kdy „proplul tělem plž“ (tamtéž) a muž si pak rychle „obléká šaty“ (tamtéž) a ženě ještě stihne „zhladit lokty“ (tamtéž). Prožívaná přítomnost se jeví jako prázdná a nenaplněná.

Uvedli jsme, jak se ve druhé sbírce propojuje prostor a čas a poukázali jsme také na odlišnosti v pojetí času, které se v druhé sbírce objevují. Je to především příběh zachycený skrze lyrické okamžiky a s tím spojené plynutí času. Nově se ve druhé sbírce objevuje fenomén vzpomínky a prolínání časových rovin. Shodným rysem u obou sbírek zůstává častěji se objevující motiv noci, který je personifikován, tato personifikace ovšem nabývá ve sbírkách různých podob.

3.3. Lyrický subjekt

Již několikrát jsme se zmínili o tom, jak výrazné postavení má ve druhé sbírce vyjádřený lyrický subjekt. Tento rozdíl mezi oběma sbírkami pokládáme za nejvýraznější, budeme se jím v následujícím výkladu zabývat podrobněji.

Lyrický subjekt ve sbírce *Všechny tvoje smrti* je vyjádřený, vystupuje zde jako vypravěč, nebo postava, jež se účastní děje, a nejčastěji promlouvá sám za sebe. Odpovědi na otázky: jak, a k jakému explicitně ztvárněnému adresátovi tento lyrický subjekt promlouvá, se v jednotlivých oddílech drobně liší. Jednoznačná je dominance apostrofy, tedy oslovení druhého subjektu (lyrické „ty“), či sebeoslovení. Monolog nabývá dialogického zabarvení. Mukařovský o dialogu a monologu píše: „Dialogičnost a monologičnost jsou přítomny již při vzniku každého jazykového projevu, ať je jeho zjevná forma dialogická či monologická, jsou dokonce obsaženy v samém duševním dění: vztah mezi ‚já‘ a ‚ty‘, na kterém je dialog osnován, nepotřebuje ke své aktivaci individuí dvou, nýbrž stačí k ní vnitřní napětí, rozpory a neočekávané spory dané dynamikou psychického života každého jedince.“³³ Dále tuto myšlenku rozvádí: „Při monologu je jeden ze subjektů trvale pasivní, druhý trvale aktivní, kdežto při dialogu se role stále vyměňují. (...) Při samomluvě je individuum nositelem obou subjektů, aktivního i pasivního. Je-li projev rázu dialogického, mohou se oba subjekty, realizované tímž hlasem, obracet se vzájemně k sobě jako ‚já‘ a ‚ty‘.“³⁴

V prvním oddíle sbírky převažuje lyrický mluvčí ženského pohlaví, který oslovuje mužského adresáta, ten však zůstává převážně pasivním: „Postarám se, aby tu ptáci neklovali sušené rybí tlamy – / mluvím na tvá záda.“ (Vts. s. 7). Druhý subjekt neodpovídá buď proto, že nechce – je otočený zády, nebo proto, že nemůže, což můžeme vidět v básni „*Ledový oceán se pohnul...*“ (Vts. s. 12), v níž ženský subjekt promlouvá k muži ležícímu na jednotce intenzivní péče: „Tu máš – lokni si“ (tamtéž). Tato promluva ale bezprostředně pokračuje těmito slovy „představte si paní

³³ Mukařovský, J.: O jazyce básnickém. In: *Kapitoly z české poetiky I*, Melantrich, Praha 1948, s. 123.

³⁴ Mukařovský, J.: Dialog a monolog. In: *Kapitoly z české poetiky I*, Melantrich, Praha 1948, s. 141.

Kohoutková přišlo to na něho z čistého nebe – já viděla jak ho nesli na nosítkách“ (tamtéž), tato část je sice adresována jinému ztvárněnému adresátu, ale vztahuje se stále k nemocnému muži. Báseň je tedy jakýmsi asociačním monologem, do kterého jsou zakomponovány promluvy ostatních osob, jímž ženský subjekt promlouvá ke svému nemocnému muži: „řvu na tebe láska na jíp přišpendlená“ (tamtéž).

Dosud byl tedy mužský adresát v básních ztvárněn, objevují se zde také básně, kdy je mužský adresát oslovován i přes svou nepřítomnost, a to prostřednictvím dopisu: „Napiš zas věty olovnice / přetěžkané stářím – končím ten dopis“ (Vts. s. 14), anebo je mužský adresát oslovován prostřednictvím vnitřního monologu ženského subjektu, jako například v básni, která vyjadřuje ženiny obavy z potenciální nevěry muže: „Kdo dneska obtiskne záda do tvých plic? / Mázni tvaroh po stěně až přijde mrkající / s panenskou blánou na dlani. // Je zima v myšlenkách a kyselo při márnících“ (Vts. s. 15). Mužský adresát zůstává v jistém smyslu nepřítomný také v básni *Čas* (Vts. s. 24), ve které spolu subjekt a adresát komunikují telefonicky. Druhá strofa je přímým záznamem tohoto hovoru, je psána obecnou češtinou a působí tak autentickým dojmem: „Hele tady v Leedsu se Pákistánci nemaj rádi s vašima Romama (...)“ (tamtéž).

Výjimku v prvním oddílu tvoří tři básně, v nichž dominantní roli vůči ženskému subjektu zaujímá mužský subjekt. V již výše zmiňované básni, jejíž strofy jsou jednotlivými dějstvími, oslovuje mužský subjekt ženu ve čtyřech strofách z pěti, ovšem v poslední strofě, do níž je položeno celé významové těžiště básně, promlouvá opět žena: „Anižs byl u toho umřelo to malé“ (Vts. s. 17), což jen dokládá, jak významnou roli hraje v prvním oddíle ženský subjekt. I v dalších dvou básních, kde promlouvá mužský subjekt, je významové těžiště zaměřeno na ženu. V prvním případě žena muže opouští: „Jsi moje noční klenba / nocenko / hvízdám za ní od kolejiště“ (Vts. s. 21). Ve druhém případě je žena jen mlžnou vzpomínkou: „Vytékáš z paměti / po krovech a udroleným zdivem / tak dobře znáš cestu / holčičko“ (Vts. s. 23).

Považujeme za důležité dodat, že pokud se v prvním oddíle vyskytují texty, v nichž je lyrický subjekt pouze pozorujícím a zapisujícím médiem (*Pan P.*, Vts. s. 19; „*Ten kopec...*“, Vts. s. 18), tak vždy motivicky či tematicky souvisejí s těmi, v nichž lyrický subjekt explicitně promlouvá. V básni *Pan P.* se objevuje muž s rakovinou a tematicky tak souvisí s básní, v níž muž leží

na jednotce intenzivní péče, báseň „*Ten kopec...*“ je metaforickým popisem místa, kam ženy chodí na potrat, což lze odvodit i ze souvislostí s předcházejícím textem „*Dějství první*“, jež končí právě ženiným potratem.

Uvedli jsme, že v prvním oddíle má dominantní postavení ženský subjekt. V druhém oddíle je tato situace odlišná. Objevuje se zde také partnerská dvojice („když my se milovali“, Vts. s. 30). Ve druhém oddíle se objevují i básně, které jsou svou poetikou podobny *Zámlkám*, a proto jejich subjekt zůstává nevyjádřen. Právě v těchto básních se, podobně jako v *Zámlkách*, objevují zvířata: „oči lišky / jak baterky / sledují husu“ (Vts. s. 40); „Dvě lasičky příkře sedí / a kolem nevidí“ (Vts. s. 41).

V druhém oddíle je prostřednictvím apostrof oslovován mužský subjekt. Také se zde poprvé objevuje sebeoslovení ženského lyrického subjektu v básni *Kolikeři* (Vts. s. 39):

„Mojí nepotkaní muži
na okrajnicích cesty
– z větve setřepaný sníh.
Nedotýkej. Plech z bubínku
který mám i snopy slov padají
od zubů dolů. Škrabká to v uchu.
Ententýky. Sáhni si na něj na svého
– volá dáma od vedle. Běžím od nich.
Shýbám se. Zbývá jen hodit kamenem po děvce
(aby se ti udělalo dobře).“

Toto je příklad vnitřního monologu, jak jej uvádí Mukařovský (viz výše). Ve vnitřním konfliktu ženského lyrického subjektu probíhá zápas s tužbami, kterým si žena nedovolila podlehnout. Lyrický subjekt příkazem „Nedotýkej“ oslovuje sám sebe. Sebeoslovující je i poslední verš básně, který jakoby dodatečně pronáší vnitřní hlas subjektu. Příkaz „Nedotýkej“ logicky souvisí s veršem „Sáhni si na něj na svého“, který by se sám o sobě mohl jevit jako další sebeoslovení subjektu – také proto, že šťastná při přímé řeči nepoužívá uvozovky – v dalším verši se ale dozvídáme, že tuto větu na lyrický subjekt „volá dáma odvedle“.

Ve třetím oddíle sbírky se do středu pozornosti dostává dvojice muže

a ženy. Mužský lyrický mluvčí se přitom stává aktivnější částí dvojice a jeho promluvy převažují. Zatímco v prvním oddíle se pozornost soustředila na ženský lyrický subjekt a jeho prožitky, dá se říci, že nyní je tomu naopak. Nejpatrnější je tato proměna v básni *Ženo*: (Vts. s. 53), ve které právě muž určuje, jak se bude situace dále vyvíjet, je to muž, který říká, že „Manželství / houpe na rameni pažbu. / Bude střelba. / Do zátylků“ (tamtéž) a že ani ženiny „chloupky nad pupkem / nezmohly nic“ (tamtéž). Tato změna je patrná také z básně *Nemocen* (Vts. s. 57), ve které mužský subjekt popisuje průběh své nemoci a také její dopad na partnerský vztah: „Už nevidím tvou krásu ženo“ (tamtéž).

I když ve třetím oddíle nejčastěji promlouvá mužský lyrický mluvčí, objevuje se zde také sebeoslovení ženského subjektu, a to například v básni, která tematizuje, stejně jako báseň *Kolikeři*, nenaplněné potřeby a touhy ženského lyrického subjektu. Tyto své potřeby ženský lyrický subjekt ve třetím oddíle naplňuje, nechává se jimi zlákat (Vts. s. 57):

„Nemáš dost času
pečlivě si je prohlédnout
přesto se budoucí milenci
širokoplece roztahují městem.
(...)
Ustrneš blízkostí.
Zasytíš novým pachem. Udotýkáš.
(...)
Než se nahneš nad Vltavu
vysmekneš a vypustíš veškerou
jejich tmavou vodu ze svých pat.“

Rovnocenná subjektová dvojice – muž a žena – je nejvíce patrná v básni *O zamlčené věci* (Vts. s. 61), v jejíž první části spolu partneři vedou dialog:

„Ptám se: umíš pravidla dnešní oblohy?
Den zametají na lopatku.
Vydechujeme malé labyrinty.

Je tohle láska na ale?

Konipas nehýbe řít'kou jak brzdí čas.

Já na to: kolik dešťů umíš? (...)

Zjistili jsme, že zatímco v debutu převažuje nevyjádřený subjekt, ve druhé sbírce je tento subjekt velmi výrazným, protože zde vystupuje jako postava. V celé druhé sbírce převažují apostrofy, ale zatímco v prvním oddíle je oslovovaný mužský adresát spíše nepřítomen a promlouvá ženský lyrický mluvčí, v dalších oddílech je akcentována partnerská dvojice, přičemž se dominantnějším stává mužský lyrický mluvčí. Objevuje se zde také vnitřní monolog a sebeoslovení ženského subjektu a nechybí ani básně, jejichž subjekt je nevyjádřen. Doložili jsme, že se v básních objevují záznamy přímé řeči a hovoru, výjimkou v těchto případech není ani obecná čeština. Toto je velmi výrazný rys, který sbírku *Všechny tvoje smrti* odlišuje od debutu, proto se k němu později vrátíme.

Nyní se zaměříme na to, jak proměny lyrického subjektu v jednotlivých oddílech souvisejí s celkovou tematickou výstavbou básní. Opět se pokusíme určit ústřední téma sbírky a analyzovat, v čem se odlišuje od tématu předchozí sbírky.

3.4. Téma

Uvedli jsme, že v předcházející sbírce je ústředním tématem pád člověka a jeho jistot, který nabývá různých podob. Vědomí rozpadu nás provází celou sbírkou. Ústřední téma *Všech tvých smrtí* se podle našeho názoru příliš nezměnilo – v básních vidíme neustálou potencialitu rozpadu, ohroženost, možnost ztráty. Toto shodné téma obou sbírek je ve druhé sbírce vztaženo na určitou oblast lidského bytí – totiž partnerský vztah či rodinný život. Proto také název *Všechny tvoje smrti* – ztráta druhého člověka je zde neustále potenciální, nemusí se jednat pouze o úmrtí, definitivní ztrátu. Ztrácet se můžeme jeden druhému například v nepochopení, v odcizení či nevěře, jistou podobou smrti může být i rozpad manželství. A zde můžeme poukázat na další podstatný rozdíl mezi sbírkami: zatímco v debutu bylo slovo „smrt“ či sloveso „zemřít“ vždy opisováno, nyní je explicitně vyjádřeno přímo v názvu sbírky.

Ústřední téma se tedy již týká konkrétních lidí s konkrétními osudy, což Šťastná podtrhuje také výše zmiňovanými záznamy hovoru nebo konkrétními jmény osob: „a za nájem dám desátého pane Honěk“ (Vts. s. 38). Vidíme zde to, co v *Zámlkách* nebylo možné, Šťastná zprostředkovává lidský příběh.

Téma neustálé ohroženosti a boje o to, aby nedošlo ke ztrátě blízkého člověka, je v prvním oddíle vztaženo zejména na ženský subjekt. Žena si řeší své vnitřní konflikty, touhy, obavy, svou opuštěnost, pocíťovaný nedostatek lásky ze strany muže, a také svou žárlivost. I malá hádka s mužem je spouštěčem partnerského konfliktu („A o tom hlazení cizí ženy / a obdivu k její kůži / už nechci slyšet. / Jde o všechno. / Jako vždycky“, Vts. s. 7), který se promítá i do vnitřního napětí subjektu: „Kdy nepohrdnout nabídkou na jedinou noc? / Až budou pročesány všechny trpělivosti a / podžeberní tajemství v malých krabičkách?“ (Vts. s. 11). Žena v prvním oddíle vzpomíná na „všechny bývalé tavené noci“ (Vts. s. 10): a „laskonkové představy“ (Vts. s. 13), které měla o společném životě.

Naději na sblížení ve vztahu paradoxně přináší mužova nemoc, tedy reálná možnost absolutní ztráty. Toto téma je následně rozvíjeno v dalších oddílech.

Jinou podobou životní ztráty, která je ve sbírce tematizovaná, je nenaplněné mateřství,³⁵ nebo také ztráta otce, jenž není součástí života lyrického subjektu, žena tedy stále „hledá otce / (podle krotkých mezizubních prostor)“ (Vts. s. 24). Jeho nepřítomnost je v prvním oddíle tematizována dvakrát, poprvé mu lyrický subjekt píše dopis, podruhé spolu telefonují „jako každý srpen“ (tamtéž).

Téma ohrožení a neustálé možnosti životní ztráty partnera se přenáší i do druhého oddílu, ve kterém dominuje partnerský vztah dvojice, nikoliv pouze ženino nitro. Již v první básni spolu utíkají z města ve snaze zachránit svůj vztah, což se – snad – na chvíli daří,³⁶ avšak vzápětí nás jiný text vrací k ústřednímu tématu hrozícího rozpadu. Rozpad vztahu je přímo tematizován básní *Samoživitelka* (Vts. s. 38), která je jakýmsi sociálním portrétem samoživitelky: „v pět turka vzbudit děcka nabalit svačiny / šup bundu čepici

³⁵ Ženu sice v jedné básni „Zaoblenec na břicho tlačí“ (Vts. s. 14), ale o dvě básně dál se dozvídáme, že: „Anižs byl u toho umřelo to malé“ (Vts. s. 17).

³⁶ Dvojice se spolu „miluje v posteli pradědy“ (Vts.s.30).

ze školy rovnou domů / make-up aby se neřeklo že na sebe kašle / (...) a za nájem dám desátého pane Honěk (...) a sníh na obou parapetech se stane úplně zbytečným / když neprozradí / kudy táhnou sobi.“ Metafora sněhu, který neprozradí směr sobího tažení, může znamenat definitivní rozpad iluzí – sobi jsou v dětských představách zapřaženi do saní Santa Clause. Také báseň *Po* (Vts. s. 41) tematizuje rozpad vztahu, „čerstvě rozvedené manželství“ (tamtéž).

Ztráta smyslu dosavadního bytí, promarněnost života jsou v básni *Před závorami* (Vts. s. 33) vyjádřeny pomocí přirovnání – bezmocný člověk stojí před závorami a „světelné znamení klinká / místo umíráčku“ (tamtéž), člověk by chtěl křičet nad promarněným životem, ale nemůže, jeho „štiplavý ryk se vozí krkavicí / jako pták / sražený na zádičkách“ (tamtéž). Člověk si uvědomuje, že „roky vlak neprojede“ (tamtéž), ale přece ho jednou „srazí / v obyčejného člověka“ (tamtéž). Je zde tedy zachyceno i téma smrtelnosti člověka, jeho obyčejnosti a rovnocennosti s druhými, stejně jako v básni *Krajino*: (Vts. s. 34), v níž čteme, že „vnukům bude úplně jedno / na kterém zelenkavém kopci / na kterém hrudkovitém hřbitově / nahřejeme zemi“ (tamtéž).

Ve třetím oddíle jsou ohrožení a hrozba ztráty největší, je zde nejvíce tematizována nemoc muže, její dopad na manželský život a osamocení každého z dvojice. Můžeme zde také nejlépe pozorovat to, co bylo v menší míře patrné už v předcházejících oddílech, a to kompoziční návaznost básní. Můžeme říci, že zde lze dokonce prostřednictvím kompozice sbírky sledovat vývoj partnerského vztahu: „přerušovaný oběh naší lásky“ (Vts. s. 48).

V první básni je muž odvezen na operaci a jeho údělem je přežít „všechny svoje smrti“ (Vts. s. 48). Žena následně zůstává sama a má o svého muže strach – v básni *Nespavost* (Vts. s. 49) je první dvojverší vyjádřením zoufalství: „chce se třískat do kamene / dlaní k rozmělnění“ (tamtéž). Osamocení ženy se dále prohlubuje, muž je dlouhodobě upoután na lůžko, už nevidí krásu své ženy, navíc se jeho nemoc zhoršuje, jak můžeme číst v básni *Vjšetření*: „Jako nádoba / s rozmočeným chlebem naspod je perspektiva“ (Vts. s. 52). Přichází krize vztahu: „Manželství / houpe na rameni pažbu“ (Vts. s. 53). Muž se sice vrací z nemocnice domů, ale dveře jeho domu „za noc musely zarůst keři ostrých blan“ (Vts. s. 54), dlouhá nemoc prohlubuje odcizení dvojice. Následuje báseň *Symfonia domestica* (Vts. s. 55),

jež svým názvem odkazuje k symfonické básni Richarda Strausse; tato symfonická báseň zobrazuje bezpečný a harmonický domácí život. Tento odkaz tedy může, ale nemusí být chápán ironicky, v básni totiž čteme: „Už naše sliny nestékají z pelesti. / Péče prosákla do žeber“ (tamtéž). (Název tedy může také odkazovat pouze k faktu, že dvojice je opět spolu.) Ženin strach o muže roste: „tolik chci mačkat tvoji ruku / a nevědět že v zásuvce / čeká to parte“ (Vts. s. 56), ale zároveň se opět ozývají její nenaplněné sexuální potřeby a ona se nechává zlákat milenci, nebo unášet sexuálními fantaziemi („Přišel cizinec...“, Vts. s. 58). Vrací se také téma nenaplněného mateřství: „Kde uvízl porodník?“ (Vts. s. 59). Sbíрка končí básní *Poslední umývání* (Vts. s. 63), a za předpokladu, že básně ve třetím oddíle popisují vývoj vztahu partnerské dvojice, sbírka končí úmrtím nemocného partnera, a tedy i naplněním nejhorších obav, které jsou ve sbírce tematizovány. Dodejme, že poslední básně všech tří oddílů tematizují smrt, v prvních dvou případech je to smrt matky.

V předchozím výkladu jsme se pokusili určit ústřední téma druhé sbírky, které je podle našeho názoru shodné s tématem debutu – tedy pád člověka, jeho hodnotového světa a jeho jistot, téma je nyní vztaženo na partnerský či rodinný život. To, že ve druhé sbírce vystupují konkrétní lidé s konkrétními osudy, pokládáme za další velmi podstatný rozdíl mezi oběma sbírkami.

Nyní se zaměříme na to, jak se ústřední téma promítá do dalšího výběru básnických prostředků, které jsou důležité po výstavbu básně.

3.5. Básnické prostředky

Zatímco v *Zámlkách* Šťastná používala krátký verš, nyní je preferováno prosté větné sdělení, které často přebíjí členění veršové (Vts .s. 7):

„Postarám se aby tu ptáci neklovali sušené rybí tlamy
– mluvím na tvá záda. Bylo to nesmyslné místo s kříži
a kotvícími čluny. Nebezpečné i pro přihlížející.“

Tak jako tomu bylo v *Zámlkách*, ani ve druhé sbírce se grafické

členění básně mnohdy nekryje s členěním zvukovým. Šťastná stále vynechává čárky, ale hojně užívá pomlčky či závorky. Jeden verš se často skládá z několika výpovědí, tj. konce výpovědí tvoří promluvové předěly uprostřed veršů. Šťastná tím posiluje napětí (Vts. s. 11):

„Golfský proud se otíral o okno. Kdepak. Nedovedu čekat
až přijdou dobrodinci vytahat lýtkové broky.“

I ve druhé sbírce se setkáváme s častým negativním mezislovním předělem v básních.³⁷ Navzdory rozsáhlému verši si výpověď podržuje fragmentární a eliptický ráz, kdy mnohé je pouze napověženo, tak jako tomu bylo v *Zámlkách* (Vts. s. 57):

„Zrázu obyčejnost přesmykne do krásy.
Šeď sundá slupky. Ustrneš blízkostí.
Zasytíš novým pachem. Udotýkáš.“

Hojně jsou však zastoupeny i případy, kde se promluvové členění zcela kryje s členěním veršovým.³⁸ Ojedinelé nejsou ani případy, kdy Šťastná báseň nečlení do veršů a místo veršových předělů (které se kryjí s předěly promluvoými) používá pomlčky.³⁹ Shodným rysem obou sbírek zůstává občasné elidování vět do nominálních výpovědí: „Zem načesaná / jak děti po koupání“ (Vts. s. 30). V obou sbírkách jsou velmi frekventované básnické přívlastky, ve druhé sbírce je jejich frekvence ještě vyšší, Šťastná je mnohdy klade za sebe.⁴⁰ Adjektiva Šťastná také využívá ve snaze o zpravidelnění verše.⁴¹

Na rozdíl od *Zámlk* jsou zde velmi frekventovaná finitní slovesa v činném rodě, což souvisí s výrazným postavením subjektu ve sbírce a také

³⁷ „A kruhovousý / muž pálivý jinde sleduje zemi.“

³⁸ „Po večerech voníváš mléčnou kaší. / Už se neshýbneš v lukách. / Jsem snoubenec tvých dědiců? / Máš úzkost bojínků nade rty.“

³⁹ „Ledový oceán se pohnul od žeber na zad – tak napij se přece – ale obratle – nevděční podnájemníci – se rozeběhly do stran – tumáš lokni si – představte si paní Kohoutková – přišlo to na něho z čistého nebe – já viděla jak ho nesli na nosítkách – kontryhely právě neudržely vodu – řvu na tebe láska na jip přišpendlená.“

⁴⁰ Po dětech žena vyloupaná bezvlasá / o kámen zády ke zdi. / A kruhovousý / muž pálivý jinde sleduje zemi.“

⁴¹ „Až budou pročesány všechny trpělivosti a / podžeberní tajemství v malých krabičkách?“

s „příběhovostí“ básní. Když je užít infinitiv nebo trpný tvar slovesa, autorka tím dodává verši důraz a naléhavost, infinitivy také používá k určitému „výčtu“: „Chci uspat – vzepřít – amputovat – zpokornět“ (Vts. s. 11).

Většina básní ve druhé sbírce je strofická, můžeme pozorovat autorčinu snahu o pravidelnou formu strof (například stejný počet veršů v první a poslední strofě, jako v básni *„Ten kopec...“*, Vts. s. 18), která kontrastuje s ústředním tématem básní. Můžeme říci, že se autorka snaží dát řád rozpadajícímu se světu prostřednictvím pravidelné formy básní.

Domníváme se také, že pro autorku je velmi důležitá grafika básní, která souvisí s jejich významem. Šťastná k posílení tohoto efektu používá speciálního fontu písma (Courier New), jenž zřetelně prodlužuje verš. Použití tohoto fontu je podle našeho názoru záměrné, protože nekorresponduje s řadou básnických knih nakladatelství Literární salon. Například v básni *„Půlka tvé hlavy“* (Vts. s. 48) se verše od prvního zkracují, opticky couvají s tím, jak v básni ubývá naděje pro nemocného muže. Toto zkracování se zastavuje před závěrečnými dvěma verši, které obsahují naději, že muž „přežije všechny svoje smrti“ (Vts. s. 49), a verš opět nabývá původního rozsahu.

Ve druhé sbírce se proměňuje funkce krajiny, krajina se nyní stává rozšířením tělesnosti lyrického subjektu, popis krajiny nebo města otevírá cestu do nitra člověka. Tělo jako torzo je synekdochicky zastoupeno svými částmi, čímž zároveň odkazuje k ústřednímu tématu sbírky – neustálé potencialitě rozpadu. Stejně jako bylo pro první sbírku důležité přirovnání zakládající se na paralelismu, je pro druhou důležitá synekdocha lidského těla. Nejčastěji jsou to právě žebra, která drží tělo pohromadě. Uvedli jsme, že nemoc těla je ve sbírce často tematizována. To, jak se krajina nyní stává rozšířením tělesnosti lyrického subjektu, můžeme vidět ve využití paralelismu mezi krajinou a nemocným tělem člověka. Nemocného člověka odvázejí na operaci, „zatímco ráno sotva kulhalo za tmou“ (Vts. s. 48). Nemocného odnášejí na nosítkách ve chvíli, kdy „kontryhely právě neudržely vodu“ (Vts. s. 12). Spojení slov „neudržet vodu“ konotuje slovní spojení „neudržet moč“, což bývá pro nemocného člověka příznačné.

Jako tomu bylo v předchozí sbírce, je nyní tento základní prostředek – tedy synekdocha – podporován i prostředky dalšími, jako například hláskovou instrumentací. Jako v předešlé sbírce ve verších velmi často rezonuje hláska „r“ a dodává tím veršům ještě větší naléhavosti: „stojím

za předměstím / s trámy v žebrech“ (Vts. s. 48). Stejně jako v předchozí sbírce se ve *Všech tvých smrtích* objevuje také aliterace, jež podporuje dojem dramatickosti a pomalého plynutí času v básni popisující mužovu dlouhodobou nemoc (Vts. s. 51):

„Paže s blankami
a úzkými prsty. Poklice pomaleji pokládány.“

Šťastná pracuje také s opakováním. Aby zdůraznila naléhavost básně, používá v básni *Čekatel* na začátku strofy refrén „Chci tě potkat.“, který následně zkracuje na „Chci tě“ (Vts. s. 48), čímž zároveň dochází k významovému posunu.

Zcela novým rysem, který se ve sbírce objevuje, je užití přímé řeči, záznamu hovoru, monologu či dialogu a s ním související užití obecné češtiny. Jak už jsme uvedli výše, souvisí to s explicitním ztvárněním vlastností lyrického subjektu v textu. Do básní pronikají konkrétní reálie, například verš „ta oštěpačka co hodila nejdál je pěkná baba“ (Vts. s. 24) odkazuje k 13. září 2008, kdy Barbora Špotáková dosáhla světového rekordu v hodu oštěpem v ženské kategorii.

Analyzovali jsme podobu verše ve *Všech tvých smrtích* a poukázali na jeho shody i odlišnosti vzhledem k verši, který Šťastná používala v předchozí sbírce. Výrazná je zejména snaha o pravidelnou formu strof, která kontrastuje s ústředním tématem sbírky, neustálou potencialitou rozpadu. Zatímco pro předchozí sbírku je nejzásadnějším významotvorným prvkem paralelismus, ve *Všech tvých smrtích* hraje zásadní roli synekdocha lidského těla a její propojení s krajinou. Synekdocha je zde, stejně jako v předchozí sbírce paralelismus, podporována dalšími básnickými prostředky, jako je hlásková instrumentace. Krajina je druhé sbírce ztrácí svou dominantní pozici a stává se vyjádřením „těla“ lyrického subjektu – můžeme zde pozorovat zcela opačnou tendenci než v debutu.

Zcela novým rysem je pro druhou sbírku využití záznamu hovoru, ať už monologického či dialogického charakteru, a s tím spojené využití obecné češtiny.

4. Závěr: „Až ve druhé knize jsem našla svůj výraz.“

Po dokončení naší interpretační analýzy jsme požádali Irenu Šťastnou o rozhovor. Naším záměrem bylo především zjistit, do jaké míry změna prostoru, motivů, tématu a celkové poetiky druhé sbírky souvisí se změnou autorčiny životní situace a jakými dalšími skutečnostmi jsou tyto změny ve druhé knize motivovány.

Zajímaly nás také literární inspirační zdroje autorky (především to, zda je ovlivněna expresionistickou tvorbou, jejíž vliv na první sbírku zdůrazňuje literární kritika). Chtěli jsme znát také názor na tzv. „ženskou linii“ v české poezii, jíž se, především výraznou tematizací těla, svou druhou sbírkou přibližuje – zvláště – jak uvádí literární kritika – poezii Kateřiny Rudčenkové.

Mezi Vaší první a druhou sbírkou jsou na první pohled patrné obrovské rozdíly. Například zatímco v Zámlkách dominuje venkovská krajina, ve druhé sbírce se očitáme spíše ve městě, které ale není pro lyrický subjekt útočištěm a domovem, spíše naopak. Také můžeme ve druhé sbírce putovat na konkrétní místa, mnohdy v cizině – často zmiňujete Anglii. Čím je tato změna v „prostorové orientaci“ sbírky motivována a do jaké míry souvisí s Vaší reálnou zkušeností? Pobývala jste například opravdu v Anglii?

Proměna, či jednoduše posun mezi první a druhou básnickou knihou je dán, pochopitelně, již jen prostým faktem, že mezi vydáními uplynuly čtyři roky. Posune se člověk v čase, posune se poetika, zkušenosti, vlivy, emoce, prožívání, jedinec se obrousí, rozvine, variant je spousta. Prvotina v sobě téměř vždycky mívá jistou bezelstnou bezprostřednost, v mém případě to byl souhrn tvorby za delší časový úsek; člověk vybírá obezřetně, tuší, že texty patrně mají šanci obstát, jsou životaschopné, ale zároveň je tu i dávka sebekritiky a obav; prvotina v mém případě je odrazem zdánlivé bezstarostnosti vyvstávající z toho, že texty píše vysokoškolská studentka, která zcela jistě má své vlastní soukromé „tíže“, jež jsou v textech přítomny, ale jinak vede život takřka totožný se svými vrstevníky, život obyčejně průměrný; přestože možná způsoby náhledu na něj a způsoby jeho přetavování do textů lze vnímat jako svébytné.

Druhá sbírka vzniká v důsledku velice konkrétní životní události, která sice není zcela ojedinělá, ale nelze ji nazírat ani jako zcela běžnou. Hovořím o impulsu, kterým byla partnerova těžká nemoc, což je stopa, která se příznačně obtiskla do názvu knihy a je dohledatelná i v mnohých dílčích textech sbírky.

Uvádíte odlišná prostředí, která jsou kulisami v té které knize; vesnice je místem, v němž jsem dlouhá léta žila, než přišla dočasná záměna za město a rovněž zkušenost z cestování; ano, Anglie byla reálným místem pobytu. Lze to nahlížet i tak, že vesnice, to je ten základ, z něhož člověk vyrůstá, který nikdy nepopře; město je dočasným útočištěm, vytouženým, skýtajícím plno variací a možností, ale je povrchnější, kratkovlnnější, poslouží dobře k očekávatelnému účelu, nasytí částečně, ale nenaplní, v tom okamžiku je možnost ujet do jiného města/země, či se navrátit do vsi. Vyzkoušela jsem si obě verze.

Z druhé sbírky také mizí poměrně výrazné téma ze sbírky první – a to návaznost lyrického subjektu na svůj rod, jeho svázanost s pokolením, předky – a vymezení se proti tomu. Ve druhé sbírce už „nevraždíte venkovany“, ale obracíte se na svého partnera. Přestalo pro vás být toto téma důležité?

Tato otázka navazuje na předchozí; vesnice byla pouze upozaděna, na jistou dobu; je trvalá, je vrytá, nelze ji popřít, lze ji jen na určitý čas zasunout a překrýt městem; tyto světy jsou vždy kontrastní, ať se nám to líbí, nebo ne; ať to zní sebebanálněji; zároveň místo či prostředí je jedna věc, lidská bytost potkaná kdesi na cestě mezi jednotlivými místy je věc druhá.

Vystihla jste to v podstatě přesně – prvotní texty vyrůstají z místa, kdežto ty pozdější už mají bonus, adresáta, partnera, v jakémkoli významu tohoto slova. Nebo jinak – rané texty jsou výkřiky nebo šepoty; následující, z druhé knihy, jsou již promluvami, což si myslím vytrvalo dodnes. To už je nalezení výrazu, nikoli metoda pokus/omyl, autorské hledání polohy.

V souvislosti s venkovským prostředím a spjatostí s pokolením je ve Vaší první sbírce tematizován a problematizován vztah lyrického subjektu k Bohu, jeho vztahování se k transcendentnu. Toto téma ovšem z Vaší druhé sbírky také zcela mizí, proč? Jaký máte Vy jako autorka vztah k Bohu? Ve druhé sbírce se

jako jedna z mála narážek objevuje Sv. Urban – papež katolické církve. Byla jste vychována v katolické víře?

Opět možná osvětlím jednoduše. Naštěstí jsem měla možnost vybrat si sama; to je výborný startovní bod pro mladého člověka, totiž dostat svobodu rozhodnout se. Mám mezi kamarády mnoho těch, kteří věří, ale jimž byl zároveň bůh vtlačen do hlavy násilně, mají jej uvnitř sebe. Podobá se to prošlé masové konzervě uvnitř vlastního těla a mnohým to působí starost nebo bolest, v mém případě je výskyt atributu dán tím, že vím, nakolik byl přítomen v myšlení mých předků, byl přirozenou součástí jejich náhledu na svět, myslím generaci prarodičů. Souvisí to s jejich velice prostým a tvrdým životem, který vedli; v tomto kontextu byl bůh jakýsi bonus k té dřině a v mnoha místech, v krajině zůstal, přežil, je dohledatelný; nelze jej ignorovat. Tedy, vyskytuje-li se v textech bůh, je to vždy v návaznosti, povětšinou na krajinu, nestojí sám o sobě jako veličina. Do druhé sbírky se bůh jaksi nevešel, už pro něj nebylo místo, možná vyvanul, spíše uhnul, protože přišla jiná skutečnost, v níž už pro něj nebylo místo.

Nejvýraznější proměnou poetiky ve druhé sbírce je výrazná akcentace lyrického subjektu a apostrofa subjektu druhého. Zatímco v první sbírce zůstává lyrický subjekt nevyjádřen, pocity lyrického subjektu vyjadřuje krajina a přítomnost dalších lidí je pouze naznačena, druhá sbírka vypravuje lidský příběh. V první sbírce také hrají významnou roli zvířata, jež symbolizují lidský osud, což ve druhé sbírce už „není potřeba“. Co Vás přivedlo k tak výrazné proměně básnického světa?

Zde dám za pravdu interpretům, snad to tak i je; já jen píšu, analyzovat je úkolem jiných. Každopádně rakovina je nemoc, která tlačí, tlačí někoho někam, někoho někde; a změny bývají někdy odůvodněny právě nějakými tlaky. Proto snad až kontrastující posun mezi první a druhou knihou. Či jednodušeji, je to vývoj odněkud někam; jen v té příběhovosti se mi zalíbilo na delší dobu.

Výše zmíněné téma a lokalizace na venkov, spolu s expresionismem, který kritika v Zámlkách nachází, nás přivádí k tzv. reynkovské stopě – Bohuslav

Reynek byl jedním z hlavních inspiračních zdrojů spirituální poezie 90. let. Je Reynek i Vaší inspirací? A pokud ne, tak kdo? Četla jste např. jiné básníky v době, kdy jste psala Zámky a Všechny tvé smrti? Ústřední téma Všech tvých smrtí – neustálá hrozba rozpadu – může připomínat například Jiřího Koláře, jemuž je poetika Všech tvých smrtí blízká také ve využití promluv a dialogičnosti... Vyloženě kolářovská je báseň Samoživitelka...

Četba tvorbu ovlivňuje, to rozhodně, ale neumím už přiznat konkrétní autory v konkrétní době, je to dost dávno. Oba uvedené básníky jsem samozřejmě četla, to nepopírám; Reynkovy Odlety vlaštovek⁴² mám hluboko v sobě stejně jako Kolářův Křestní list.

A co tvorba německých expresionistů, jejichž vliv na Vaši první sbírku zmiňuje literární kritika?

Expresionistickou tvorbu znám, ale vědomého vlivu si vědoma nejsem, přestože mám dodnes živě v hlavě poutavé výklady k expresionistům z úst Pavla Hrušky, bratra ostravského básníka Petra Hrušky, kterými nás obohatil během vysokoškolského studia. Pamatuji-li si dobře, krom této studijní etapy jsem expresionisty nikdy cíleně nečetla.

V první sbírce je ústřední expresivní lyrická zkratka, ve druhé sbírce máte potřebu najednou vyprávět příběh a Vaše básně se mnohdy blíží básním v próze. Výraznější je tedy i proměna básnického výrazu. Co vás k tomu vedlo?

Neumím to zpětně rozklíčovat; píšu v tom tvaru a stylu, s nímž jsem následně spokojena, to je cílová hodnota. Nepřemýšlím nad tím, zda je text úsečný, zkratkový anebo rozvláčný a upovídáný; musí mi být zejména dobře, a to jak během aktu, tak po něm.

Vaší konstantou ale zůstává práce s náznakem, nedořečenost – zámlka. Co Vás přivedlo k tomuto způsobu psaní? Ve druhé sbírce je patrná také důslednější práce s formou básní, mimo jiné např. ve využití zvláštního fonu

⁴² Ponecháno v původním znění, Šťastná má na mysli Reynkovu sbírku *Odlet vlaštovek*.

písmu. Nabyla pro Vás práce s formou – lépe řečeno s grafickou podobou básně – na důležitosti? Například hojně využíváte adjektiva ve snaze o zpravidelnění verše...

Podstatou básně je dle mého názoru cosi vystihnout nebo postihnout; to se většinou uděje právě v náznaku. Mám ráda výstižnost, která však může být zčásti zamlčena, to jí na důležitosti rozhodně neubere. Klíčové je uhlídat si míru, tímto narážím i na objem adjektiv v knize druhé. Tenkrát jsem s tím byla spokojena, dnes už bych volila opět okleštěnější prostředky vyjádření. Nad vším stojí melodie, pokud ji text nemá, má vyšší ztrátu než zisk a to je špatně. Roli hraje i zmíněná pravidelnost, která chybět nesmí, bez ohledu na to, zda jde o text minimalistický nebo slovně objemný.

Na základě naší interpretační analýzy jsme dospěli k závěru, že pracujete i s návazností básní, zvláště ve třetím oddíle druhé sbírky je podle našeho názoru možné sledovat vývoj vztahu partnerské dvojice. Byl to Váš záměr? Je také zajímavé, že všechny tři oddíly končí smrtí – v prvních dvou případech je to smrt matky, potřetí smrt partnera...

Provázanosti jednotlivých textů v rámci oddílů je úmysl, ano; je-li to zřejmé, je to dobře. Výskyt motivu smrti je možná četný, ale tak to tehdy bylo; spadá do toho totiž nejen obyčejná smrt, ale také postupné odumírání. Někdy dochází k prostoupení či záměně.

Ve druhé sbírce je také mnohem více akcentována tělesnost – v první sbírce tělo explicitně vyjádřeno není, maximálně prostřednictvím smyslových počitků lyrického subjektu. Tělo také ve druhé sbírce „reflektuje situaci“ a velmi často otevírá cestu do nitra člověka. V rozhovoru s Boženou Správcovou⁴³ říkáte, že je tato změna zapříčiněna nemocí Vašeho manžela – opíráte se tedy o empirickou zkušenost. Ale přeci jen, tak výrazná proměna poetiky musí být nutně spojena se změnou vnímání světa. Jak jste se k tomu dopracovala?

⁴³Šťastná, Irena. Je to moje volba, nedá se nic dělat. Připravila Božena Správcová In: *Tvar*. roč. 22, č. 10, s. 1, 4–5.

Texty jsou přeci vždy vyvěřelinou, která vzniká mísením empirie a představy; nakonec se ta partnerova nemoc může jevit jako berlička, jíž se veškerý posun v poetice vyargumentuje; je to na jednu stranu laciné a strhne to nejvíce pozornosti; ale možná to tak není; neumím a ani nechci zpětně rozklíčovat; já vidím smysluplnost ve vytvoření textů, protože to je proces, který mi k čemusi slouží; ostatní přiměsí kolem, ani jejich vzájemný poměr, to neřeším.

Dá se tedy říci, že psaní poezie pro Vás mělo v těžkém životním období také terapeutickou funkci?

Ano, ale je to zúžený pohled. Psaní je pro mě terapií celý život, ve všech etapách.

Mužské tělo je ve sbírce také tematizováno, i když ne tak výrazně jako tělo ženské. Jak se Vám promlouvalo skrze mužský lyrický subjekt? Téměř vždy jsou při popisu mužského těla využíváni imaginární hybatelé, „vlajkonoši obratlů“ apod. Co Vás k této obraznosti vedlo?

Možná to, že jste svědkem velice primitivní zkušenosti v přímém přenosu, totiž, že své tělo úzkostlivě potřebujete, ale ono vám najednou nemůže sloužit; zastupují jej tedy jiní hybatelé, to je přesné vyjádření.

S velmi výraznou tělesností také souvisí velmi věcná a bez jakékoli něhy popisována erotika – absence lásky ze strany muže je velmi zdůrazňována. Tělo je navíc akcentováno skrze detail, je synekdochicky zastoupeno. Tímto pojetím těla a ženskosti se přibližujete například poezii Kateřiny Rudčenkové – jak ženské tělo a erotiku vnímáte? A jak se stavíte k tzv. „ženské linii“ v české poezii? Tematizace těla je pro ženskou linii je typická – Vzpomeňme např. na Marii Šťastnou nebo Violu Fischerovou...

Omlouvám se, ale s příslušností k liniím, ať jsou jakékoli, mám problém. Je to taková upachtěná snaha nastrkat styčné body odlišných poetik do stejných krabiček a vřadit je do řad, hlavně, aby v tom byl pořádek a jasno.

S radostí se tomuto vzepřu; nepotřebuji podobné kategorie, po pravdě – tvorby Fischerové si velice vážím, Rudčenkovou nepovažuji za výkvět, Šťastná je v mé mapě kdesi v neutrálním středu. V mých očích nejde o linii; svazovat texty příslušností k pohlaví je přeci hloupost, o ničem to nevyovídá. Když budu žena - lesba, budu připuštěna do takovéto ženské linie, anebo už bude potřebné vytvořit pro tento specifický „druh“ jinou?

Z rozhovoru s autorkou vyplývá, že ačkoli literární kritika zdůrazňuje podobnost poetiky debutu Ireny Šťastné s německou expresionistickou tvorbou, autorka sama expresionisty nikdy záměrně nevyhledávala. Toto zjištění ovšem nevylučuje možnost, že poetika *Zámlk* může mít s expresionismem mnoho styčných bodů.

Ověřili jsme si, že velmi rozdílná poetika v obou knihách souvisí především se změnou autorčiny životní situace – Šťastné tudíž jako hlavní inspirační zdroj slouží vlastní životní zkušenost, rozdílné literární inspirační zdroje při psaní druhé knihy neuvádí. Můžeme tedy říci, že ve druhé knize do značné míry dochází k identifikaci lyrického subjektu s empirickým autorem. I rozdílná prostorová orientace druhé sbírky souvisí s autorčinou žitou zkušeností, ovšem stále uvádí venkov jako pevný základ, jímž je její osobnost formována. Náhlá změna životní situace způsobila i mírnou proměnu tematického okruhu, ke kterému se Šťastná ve druhé knize vztahuje – jak sama říká, „pro boha nezbylo místo“. Šťastná do jisté míry vyvrací naši domněnku, že byla vychována v katolické víře, když uvádí, že se bůh v její první knize vyskytuje především proto, že byl součástí náhledu na svět generace jejích prarodičů, ale ona měla možnost „vybrat si“.

Také výrazná tematizace těla a výrazná akcentace druhého subjektu ve *Všech tvých smrtích* souvisí s empirickou zkušeností – partnerovou těžkou nemocí. Zároveň se Šťastná důrazně vymezuje proti svému zařazení do „ženské linie poezie“, či vůči tomuto termínu vůbec.

Co se týče proměny výrazu ve druhé sbírce, Šťastná naznačuje, že teprve ve druhé sbírce našla svůj výraz. Zatímco básně v první knize nazývá „šepoty“, básně ve druhé knize jsou již „promluvami“. Dodává, že v příběhovosti se jí prostě „zalíbilo“. Potvrzuje, že usilovala o návaznost

básní – tedy o vyprávění příběhu, který jsme ve druhé knize vyzorovali. Potvrzuje rovněž, jak důležitá je pro ni práce s melodií či tvarem básně a pravidelností veršů, můžeme ovšem vyzorovat také kritickou sebereflexi – autorka uvádí, že zpětně není spokojena s výslednou podobou některých básní. Také ale uvádí, že je pro ni nejdůležitější, aby jí při psaní bylo „dobře, a to jak během aktu, tak po něm.“ Což podle našeho názoru postrádá nutnou dávku sebekritiky u písničícího a publikujícího autora. A může to mít za následek fakt, o kterém se rovněž zmiňuje kritika⁴⁴ v souvislosti s druhou sbírkou – že ačkoli si autorka buduje svébytnou a velmi originální poetiku a básně zcela jistě promlouvají především k ní samotné, pro čtenáře mnohé obrazy zůstávají nesrozumitelnými, a básně k nim tudíž nemohou promlouvat. Jak se autorka s tímto rozporem ve své nově vybudované poetice vyrovná, zůstává otázkou, pro jejíž zodpovězení v této bakalářské práci již nezbyvá prostor.

⁴⁴Např. Miroslav ChochoLATÝ.

5. Anotace

Natálie Paterová

Filozofická fakulta, katedra bohemistiky

Poezie Ireny Šťastné (Interpretace)

Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Počet znaků: 98 699

Počet titulů použité literatury a internetových zdrojů: 28

Počet příloh: žádné přílohy

Klíčová slova: Irena, Šťastná, Václavíková, interpretace, strukturalismus, prostor, čas, motivy, ústřední téma, lyrický subjekt, synekdocha, paralelismus, personifikace, tělo, krajina.

Tato bakalářská práce se zabývá interpretací a komparací dvou básnických sbírek Ireny Šťastné (*Zámlky* a *Všechny tvoje smrti*). Důraz je kladen na časoprostorovou a motivicko-tematickou výstavbu textu. Metodologie vychází ze strukturalismu, především z práce Zdeňka Kožmína. Práce v komparaci sleduje především výraznou změnu poetiky mezi první a druhou sbírkou.

Key words: Irena, Šťastná, Václavíková, interpretation, structuralism, the spatial-temporal composition, motives, the central theme, lyrical subject, synecdoche, parallelism, personification, body, landscape.

This bachelor thesis interprets and compares two books written by Irena Šťastná. (*Zámlky* and *Všechny tvoje smrti*). It emphasizes the spatial-temporal and motivic-thematic composition of both texts. The thesis is methodologically anchored in Czech literary structuralism, above all in the works by Zdeněk Kožmín. The thesis provides a comparison of the poetics within the two abovementioned books, paying special attention to the changes in Šťastná's respective poetics applied in either of the books.

6. Použitá literatura

Primární

Václavíková, I.: *Zámlky*. Host, Brno 2006. Edice poesie Host, sv. 77.
Šťastná, I.: *Všechny tvoje smrti*. Ilustrace Ján Petrovič. Literární salon, Praha 2010.

Sekundární

Balaščík, M.: *Postgenerace: zátiší a bojiště poezie 90. let 20. století*. Host, Brno 2010.
Daneš, F.: *Mluvená próza i verš*. Akropolis, Praha 2008.
Doležal, M.: *Obec*. Atlantis, Brno 1996.
Guillén, C.: *Mezi jednotou a růzností*. Triáda, Praha 2008.
Hejk, J. *iliteratura.cz* [online] 17. 1. 2011. Dostupné z WWW: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/27711/stastna-irena-vsechny-tvoje-smrti>>.
Horák, O.: Neprodukuji stohy popsaných papírů. *Lidové noviny*, roč. 19, č. 34, příl. Kulturní premiéry, s. 3.
Horák, O.: Pánubohu zabylo zle od žaludku. *Lidové noviny*, roč. 19, č. 40, s. 19.
OH [Horák, O.]: Rozkřičela se ve mně žena, milý. *Hospodářské noviny*, roč. 55, č. 15, s. 11.
Chocholatý, M.: Ponory i surfování. *Host*, roč. 22, č. 6, s. 68–69.
Chocholatý, M.: Vytékáš z paměti. *Host*, roč. 26, č. 10, s. 78.
Jareš, M.: [recenze]. *Tvar*, roč. 22, č. 18, s. 18.
Kaprálová, D.: Úskalí jen dočasná? *Mladá fronta Dnes*, roč. 17, č. 47, s. C8.
Kopáč, R.: Popálené dlaně: (Ženy v české poezii). *Uni*, roč. 16, č. 6, s. 30–33.
Kopáč, R.: Žal a hvězdy: Irena Václavíková vydala sbírku Zámlky. *Právo*, roč. 16, č. 46, s. 17.
Kozelka, M. (ed.): *V srdci černého pavouka*. Votobia, Olomouc 2000.
Kožmín, Zdeněk. *Umění básně: Skácel, Kundera, Mikulášek*. K22a, Brno 1990.
Kundera, L. (ed.): *Haló, je tady víchřice! – víchřice!: expresionismus: antologie*. Československý spisovatel, Praha 1969.
Martinek, D.: Současná literatura Opavska psaná ženami. *Vlastivědné listy*, roč. 38, č. 1, s. 31–35.

- Martínková-Racková, S.: Pohledy do různých stran: Trojitá básnická nadílka z Literárního salonu. *A2*, roč. 7, č. 1, s. 6.
- Motýl, I.: Jó, mladé básničky. *Týden*, roč. 18, č. 39, s. 26–29.
- Mukařovský, J.: *Studie II*. Host, Brno 2001.
- Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky I*. Melantrich, Praha 1948.
- Pekárek, M.: Prvorozené děti. *Protimluv*, roč. 5, č. 1, s. 38–39.
- Pleska, G.: Míň slovům radši věřím. *Tvar*, roč. 17, č. 15, s. 2.
- Správcová, B.: Je to moje volba, nedá se nic dělat. *Tvar*, roč. 22, č. 10, s. 1, 4–5.
- Štolba, J.: Právo prvotiny: Krok za krokem loňskými básnickými debuty. *Host*, roč. 24, č. 3, s. 12–16.
- Trávníček, J.: *Poezie poslední možnosti*. Torst, Praha 1996.
- Vrajová, J.: Ví, co chce sdělit. *Tvar*, roč. 17, č. 15, s. 2.