
DVA Z ORTENKY: NAD SBÍRKAMI ELENY PECENOVÉ A ONDŘEJE KRYSTYNÍKA

JAN M. HELLER

TWO FROM ORTEN AWARD: REFLECTION OF POETRY COLLECTIONS OF ELENA PECENOVÁ AND ONDŘEJ KRYSTYNÍK

The study deals with analysis of two contemporary Czech collections of poems – *Na cestu zpět si zapínám skryté titulky* (For the return trip I am turning on the hidden subtitles) by Elena Pecenová and Ondřej Krystyník's *Dům U Orobinců* (House by Typha). Both authors representing distinct but noticeable poetic approaches were nominated for The Jiří Orten Award in 2024. Pecenová connects her work with visual art and digital aesthetic, her poetry reflects identity in the digital environment and simulacra. On the other hand, Krystyník uses motifs of path, new ruralism, and spiritual reflection while fusing existential searching with humorous self-reflection. The comparison of those two poetics' shows distinct approaches to imaginative exploration of present-day reality. While Pecenová deconstructs boundaries between image and language, Krystyník is concerned with introspective and symbolic expression.

Keywords: The Jiří Orten Award; contemporary Czech poetry; digital aesthetic; simulacrum; new ruralism; visual poetry; experimental poetry; poetics of image; identity; deconstruction; introspection

V letošním ročníku Ceny Jiřího Ortena získala nominaci sbírka Ondřeje Krystyníka (1993) *Dům U Orobinců* a na longlistu se objevila mj. sbírka Eleny Pecenové (1994) *Na cestu zpět si zapínám skryté titulky*. U Pecenové jde o druhou básnickou sbírku, u Ondřeje Krystyníka o debut. Jsou to sbírky představující originální poetiky, třebaže v mnohém protichůdné.

U Eleny Pecenové je třeba se na prvním místě zastavit u autonomie grafického výrazu. Kniha totiž, jakkoli by to mohlo ležet už

mimo zájem textocentrické interpretace, působí volbou typů písma, barvou papíru i rozložením stránky jako výtvarný artefakt. I z hlediska více literárního však musíme konstatovat podstatný význam vizuální složky pro celkovou výpověď; autorka ostatně je absolventkou ateliéru intermédií na Akademii výtvarných umění v Praze. Připomeňme, že autorem grafické podoby knihy není sama básnířka, ale Vojtěch Novák; kde přesně leží hranice mezi autorským podílem tohoto a oné, nelze však nijak stanovit. Součástí textů básní jsou totiž neliterní grafické prvky z fontu textového editoru, „flipnutý“ neboli vertikálně zrcadlově převrácený text či prolnutí textu v jednom případě s ilustrací, v druhém přímo s materií tištěné knihy – s okrajem stránky. K tomu můžeme připojit ještě několik literárních „zcižovacích efektů“, jako je jedna jediná poznámka pod čarou nebo sestupné číslování jednotlivých básní v prvním oddíle. Texty se tak blíží obrazovým básním, třebaže nemůžeme bezvýhradně tvrdit, že jimi jsou.

Poetika obrazu by mohla být jedním z možných klíčů ke čtení sbírky. Obrácení čtenářské (či divácké) pozornosti na spojitost slova a obrazu autorce neslouží jako nějaký neoavantgardní kapric, ale jako svébytné tvůrčí vyjádření, jehož funkcí je vyjádřit ne snad nevyjádřitelné, ale v jistém smyslu plynulé, pohyblivé. Od čistě vizuální poezie se totiž liší v jednom velmi podstatném aspektu: na rozdíl od ní, jež antropologicky zdůrazňovala způsob vnímání zrakem, tedy měřítko a spektrum percepce lidského oka a možnosti jejich deformací a nalézání nových, iluzivních vyjadřovacích možností, poezie Eleny Pecenové představují pokus nalézt totéž v prostoru digitálním. Vizuálně má sice privilegované postavení, ale je zpochybňováno – zejména synestéziemi, reduplikacemi a dekonstrukcí subjekt-objektového vztahu. Pro takto vzniklý iluzivní prostor platí analogicky citace Marie Langerové z pojednání o obrazové poezii: „Ocitáme se tu v registrovaném pásmu nových evidencí, hýbajících s hranicemi vnitřních dimenzí a pohyblivých dálek, s neustále znovuutvářeným horizontem“ (LANGEROVÁ 2002, 385).

V prvním z oddílů, na něž se sbírka kompozičně rozpadá, nazvaném „Cesta vede na předem určené místo“ lyrická mluvčí vystupuje většinou jako součást párového *my* a jako taková vyjadřuje potřebu komunikace či šířeji orientace. Subjekty jako by se nacházely na bezcíl-
né titulní cestě prostorem, v němž jsou rozvrženy v hermeneutickém významu tohoto slova; prostorem, který určuje jejich vlastní hranice i nabízí možnost překročit tyto hranice směrem ven: „cesta z mapy je ale ještě poměrně dlouhá“ (báseň č. 11). Pasivní participium „rozvrženy“ není náhodné, analogii k němu nacházíme hned v první básni celé sbírky: „vržení k opotřeбенí / tlačení k setrvačnosti“ (báseň č. 14).

To, co se tu pojmenovává, jsou rozpaky z nemožnosti činu. Navzdory mnoha slovesům v první gramatické osobě (obojího čísla, neboť lyrická mluvčí se často dovolává přítomnosti druhého, pravděpodobně milované osoby) je existence subjektu pasivní. V první části sbírky pozoruje účinky okolního prostoru na tříštěnou a přerušovanou komunikaci či vůbec vůli k životu: „život se propadl / do několika verzí / nerealizovaného obsahu / který jenom sledujeme / a místo abychom pokračovali dál / díváme se dovnitř“ (báseň č. 9). Prostor způsobuje izolovanost subjektů: to prostor, nikoli subjekt, je agentem. Příčina tohoto zpasivnění spočívá v zákonitostech digitálního univerza, které Pecenová důkladně ohledává. To se zdaleka nevyčerpává jen přítomností motivů spojených s tímto univerzem, jako jsou avataři, rozhraní, programy jako internetový prohlížeč, chat, videozáznam. Dokonce ani ne zmíněnými synestéziemi vznikajícími na švu obou světů, když se vizuální vnímání propojuje s hlasem, stránka se načítá „nejprve jako vlnění / poté jako zdroj vlhkosti“ (báseň „stránka se načetla“), lyrická mluvčí se dotýká světla (báseň „nastavuji smyčku“). Právě na tomto švu vzniká mimo jiné originální reverzní metaforika, založená na konfrontaci technologického a živého, organického světa: i lyrická mluvčí o sobě může říct: „mám plnou paměť“ (báseň „kde jsem byla přesně před 22 lety?“).

Která zákonitost stojí tedy ve středu pozornosti? Obraznost básní Pecenové je důležitá v tom smyslu, že autorka chce vizuálně fixovat

jedinečný okamžik. To je v digitální sféře, která se tak jako tak vyznačuje tekutostí a dynamičností, ozvlášťující prvek. Zřetelné je to u básní, v nichž se objevuje motiv rozfázovaného pohybu: „pokud by sis mě teď zobrazil / viděl bys mé tělo jako zmnožení“ (báseň č. 7), „pohnu se, nalomím odraz / který se kaskádovitě rozevře“ (báseň č. 6). Ale zdaleka nejen on, motiv zastaveného pohybu či zmrazeného času se navrácí opakovaně. Klíčová otázka pak padne ve druhém oddíle s názvem „Když si zapínám prohlížeč, dlouho se nic neděje“. Zní: „Jaká z kopií je ta pravá?“

Nekonečná reduplikace subjektu v digitálních procesech, které máme zautomatizované, ale zde, v lyrickém prostoru, jsou pociťovány jako příznakové, odkazuje – s vysokou pravděpodobností – k teorii simulakra, jak ji rozpracoval Jean Baudrillard (BAUDRILLARD 1981). Podle ní je ve třetím historickém typu imitací setřen rozdíl mezi realitou a její reprezentací. V digitálním prostoru, kde je možné reduplikovat jakoukoli entitu v nekonečném množství kopií, to má hluboké implikace, které se Elena Pecenová pokouší ve svých básních pojmenovat. Dochází k odhmotnění, entropii subjektu, katabasi, dokonce ke „stvoření člověka 2.0“ (báseň č. 3).

V tomto ohledu autorka rozpracovává základy, jež položila ve své předchozí sbírce *Jako bych očima fotografovala stále ty stejné snímky* (2023): už v ní najdeme synestézie, znejistění, subjektivní bezprostřednost záznamu. Zatímco v ní však stálo v centru pozornosti ono napětí mezi procesualitou a staticností obrazu – vyjádřenou titulním fotografickým procesem –, aktuálně se pokouší prozkoumávat další způsoby rozrušování vztahu mezi skutečností a obrazem. Zvláštní případ iluzivního převrácení perspektivy představuje přesmyk mezi pozorujícím subjektem a budovou, rozvíjený v první básni třetího oddílu s názvem stejným, jaký nese celá sbírka, tedy „na cestu zpět si zapínám skryté titulky“. Budova se v básni stává liminální entitou, stojící na pomezí mezi objektem, na nějž „všichni [...] upínají své pohledy“, ale zároveň „stojí na prahu / jen ji překlopit ven“. Totéž, ale v jiných kulisách se odehraje v následující básni mezi lyrickou mluvčí

a prostorem pokoje, kde mluvčí simultánně zrakem registruje procesuální změny, jejími slovy řečeno: „takhle jednoduše uklízím pokoj rukama / předchozí majitelky“.

Z toho je vidno, že takové nekonečné rozeběhnutí sekvencí označujících a označovaných, pro oko identických – abychom se vrátili k již též zmíněné antropologické perspektivě –, zasahuje i samotný subjekt. „[T]ak tě opět hledám / dívám se do odrazu“, vyznává se lyrická mluvčí v básni č. 2, aby v básni č. 8 (která jí ovšem kvůli sestupnému číslování předchází) už jen suše konstatovala: „Už dávno žijeme vlastní avatary / kteří si diktují vlastní podmínky“. Pak však může dojít i k její identifikaci s její myšlenkou (autorce ovšem usnadňuje situaci metajazykově fakt, že substantivum *myšlenka* je rovněž ženského rodu): „jako otisk se ke mně vrací / v druhé fázi ověření identity // kód pro vstup je zmatený / vibruje ze strany na stranu // porovnává mě s fotografií / kterou jsem před chvílí vyfotila // už nás nedělí prostor / obě nehybně ležíme / na něco čekáme“ (báseň „zadávám / jaká z kopií je ta pravá“). Ačkoli se sbírka nese až na výjimky v neurčitém prezentu, místy se objeví i přesah do blížící se budoucnosti: „už brzy budeme zanechávat obrazy v objetí / ve stisku ruky jako zprávy“ (báseň „stáčíme ta kola...“).

Ve druhém oddíle, nazvaném „Když si zapínám prohlížeč, dlouho se nic neděje“, se nacházejí básně uspořádané do volného cyklu, postupně na sebe navazující. Právě zadávání dotazů, v případě básní Pecenové však skutečných otázek, do prohlížeče má – jak by předpokládalo naše předporozumění, formované zkušeností s tím, jak funguje jazyk – přinášet odpovědi. Právě zde však dochází k vrcholu gradovaného pohybu ke zhroucení kódu: objevují se motivy postupné smrti splynutím s nikoli již digitální, ale výsostně analogovou pralátkou, „křížení zvuků“, mluvení pozpátku. S tím je nakonec v souladu i ona subjektová pasivita. Subjekt, který se stal kopií sebe sama s pořadovým číslem nekonečno, už nedefinuje svůj vztah k bytí činem, ale neustálým pohybem mezi znakovými diferencemi: „pronikám bytím rozeznáním hranice / ploch, které už od sebe nejsme schopni oddělit“

(báseň „co když tu fotografii vymažu?“). Závěr je tedy ještě poněkud dystopičtější, než tomu bylo v případě autorčina debutu.

Básně ve sbírce *Dům U Orobinců* Ondřeje Krystyníka jsou oproti těkavým záznamům dění na švu dvou světů osobně laděné výpovědi, jejichž ucelenost je zřejmá na rovině syntaktické i argumentační či dramaturgické – častěji to první, protože spíše než k epice tíhnou k úvahám. Přesto jsou částečně dějové, rozumíme-li ději velmi obecně jako orientovanému pohybu, směřujícímu odněkud někam. Skutečně je ve většině básní silnou stránkou autorského gesta pointa, která má většinou podobu syntézy, ale také inverze či subverze. Lyrický mluvčí v nich popisuje v první gramatické osobě své prožívání postupu vpřed, a to včetně slepých uliček, překonávání překážek a případně ostrých, abruptních konců.

Dějovost ve smyslu nikoli pouhé procesuality, ale přímo cesty se odráží i v kompozici celé sbírky, konkrétně námořní metaforice titulů jednotlivých oddílů. Zde je zároveň přítomná gradace od názvu „Lom vln, slabý vítr“ přes „Přepadající hřebenatky; plný víchra“ a „Vlnobití, pěna ve vzduchu; orkán“ až po závěrečné „Zrcadlo; bezvětrí“. Současně postupuje od „Epilogu“ k „Prologu“ (paralela k sestupnému číslování básní v prvním oddíle sbírky Pecenové je bezpochyby čistě náhodná), v němž lyrický mluvčí sám sebe označuje jako „černého pasažéra“.

To je jeden z obrazů, který dobře ilustruje výrazný rys sbírky: seberomantizaci subjektu. Jako někdo, jehož vztah ke světu je určen zejména tím, jak mu s větší či menší úspěšností čelí, je Krystyníkův hrdina roztržštěný mezi – místy sebedojímavé – představy o zmíněné vlastní cestě, jejích zákrutách a koncích, reflektuje a analyzuje svoje pocity, nespavost, nesoulad okolního světa s vlastní představou o něm, duchovní meditace, reflexe vlastních uměleckých aspirací, sebevýmluvy a mlčení. Je tím, kterému postaví sochu, až „šikovně umře“ (báseň „V divadle“), ten, jenž potřebuje zájem a starost („Ani tentokrát / jsem neměl Billa kartičku, // ale paní u pokladny / se zeptá i příště. / Pořád se zajímá, / pořád má o mě starost“ – báseň „Kartička“), tím, kdo po

pozdním příchodu k lékaři zůstává „neobjednaný / od hlavy až k patě“ (báseň „Čekárna“). Je tím, kdo čelí světu, můžeme zopakovat ještě jednou, nebo precizovat, že spíše světům, v plurálu: ubíjen prací v administrativě snaží se najít refugium alespoň v aktu rukopisného psaní; je to právě odlišnost a nekompatibilita, která klade odpor a způsobuje neschůdnost a slepost cest a v subjektu vzbuzuje nakonec eskapistické, delimitační tendence: „Pouze si nárokují: / Opláchnout, oškrábat, / udusit; podávat“ (báseň „Otázka lovu a sběru“). Zároveň ovšem mu nečiní potíží tuto svou autostylizaci shodit: představuje si, jak po jeho smrti čerti „vytrhají papíry / z vši té dokumentace, // a složice je ve vlašťovky, / pošlou je naklást vajíčka“ (báseň „Fejír a brimštejn“). Jak vidno, je to hrdina, máme-li se držet romantického vokabuláře, spíše pečorinského než titánského typu. I on je subjektem bez činu. I on podléhá světu a svému sebepocitu z něj.

Přitom však nelze říct, že by byl subjekt znejišťován absencí struktury v tekutém prostoru, ke kterému se blíží Pecenová. Naopak má minimálně dvě tematicko-motivické kotvy, k nimž se uchyluje. To není pouhá fráze, protože v básních, v nichž k tomu dochází, se proměňuje i ono seberomantizování subjektu. Mluvím o sklonu k poetice, kterou bychom mohli nazvat „neoruralistickou“ a jež rozvíjí motiviku přírody jakožto útěšného místa i místa hledání kořenů v cyklických procesech, jak napovídají motivy až poněkud naivně idealizovaného dětství nebo stáří. Tuto poetiku Krystyník nachází také na intertextuální rovině, v inspiracích pohádkou, vyprávěnkou, dětskou literaturou: oddíl nazvaný „Interlog“, v němž tato intence nalezla vyjádření zřejmě nejdoslovnější, věnuje autorce knih pro děti Phoebe Erickson (1907–2006) a zakončí jej slovy „ukryté psaní; / ratolest kultury / svící a tkanin“ (báseň „Phoebe Erickson“).

Motiv sepětí domova s půdou a rodnou hroudou, motiv řekněme zahradnickovský, však Krystyník nevariuje mechanicky, ale tvůrčím způsobem upozorňuje na jeho paradoxní povahu. Tomu napomáhá i fakt, že jedním z principů neoruralismu bývá ožívování nebo oduchovňování každodenních objektů, zatímco zde jako by tomu bylo naopak:

vzhledem k víceméně civilnímu stylu jsou tu právě ony pociťovány jako příznakové. Subjekt se neobává metafory sestupu ke spodním, mytickým vrstvám, ale nachází v nich věci obtížně zařaditelné do jemu známého řádu: „Hrab chvíli, nalezněš střepiny / hrab déle, přetrhneš marš“ (báseň „Vodní plochy“). Báseň tak může skončit ve stylu deklamativním, pábitelském až blábolivém. Možná proto, že co to je vlastně za půdu? Krystyník se navrácí do svého rodného pohraničí, k němuž má ambivalentní vztah podobně jako vítězný držitel Ortenovy ceny za rok 2024 Marek Torčík ke svému rodnému Přerovu: „nešlo tu vyrůst / a zůstat příčetný. // Dnes už na tom nesejde. / S tou krajinou / jsme léta v tiché shodě / jako muž a žena, // kteří se stýkají ve vědomí, / že si k sobě kdysi / mohli najít cestu“ (báseň „Po návštěvě“).

„Ta pravá teologie, / teologie krev a mlíko, začíná až poté, / co padne gramatika na kámen“ (báseň „Střih“), říká subjekt v jedné ze závěrečných básní. Obzvláště v poslední třetině sbírky se dostává ke slovu druhý z „kotevních“ tematických komplexů, o kterých jsme mluvili výše a který v neoruralistickém gestu může s tím prvním souviset: tematika duchovní. Distribuce duchovních motivů probíhá ovšem již v dřívějších číslech, předtím než lyrický mluvčí, opět sebeironicky, pronese: „Mám tu smůlu, že jsem / duchovně založený člověk“ (báseň „Druhý pokus“).

I tato duchovní rovina je subjektem problematizována. U dílčích motivů, z nichž mnohé stojí na pomezí oné archaicky zemité a explicitně duchovní sféry, je toho dosahováno zejména jejich zapojováním do sémantických struktur odlišného významu, čímž vzniká efekt parodický, banalizující či přímo blasfemický. I zde je základní metodou pozorování, tentokrát nikoli obrácené k sobě samému, a mikroskopická úvaha, jako např. v básni „Absence“: „Buddhistické / modlitební korálky / přijdou draže / nežli růženec. // Vždycky platíš navíc / za absenci Krista.“ Duchovno křesťanského typu se prolíná se životní realitou subjektu, který tak např. přirovnává svoje balení věcí před pobytem v psychiatrické léčebně k balení dárků na sklonku adventního období (báseň „Předvečer nástupu“).

Jak řečeno, má Ondřej Krystyník občas náběhy propůjčit lyrickému mluvčímu exaltovanou gestaci. Bolestinství a sebelítost se místy vymknou kontrole a zasáhnou i subjekt v jeho tvůrčí roli: „každé jedno slovo / které má ruka kdy zaznamenala, / přitěžuje každým jedním plicím / a každému jednomu žaludku. [...] A vůbec, komu není shůry dáno, / naloží mu Krystyník – / tu máš hrb a tu máš vředy, číst básně se nevyplácí“ (báseň „Druhý pokus“). Přesto mu ji věříme, neboť: „Je mnoho možných odpovědí, / jen jedna ovšem léčivá: // vyčistit uši, / zchladit čelo, / zatáhnout břicho / a napsat je znovu“ (IBID.). Jak si povšimla Olga Stehlíková spolu s Ondřejem Mazurou v doprovodném textu ke Krystyníkově básni v pořadu „Jedna báseň“ na ČT Art: „Po chvíli hledání čtenář pravděpodobně sezná, že Krystyník je – vši tou kombinací – jen jeden“ (STEHLÍKOVÁ A MAZURA 2024).

Na základě komparace obou natolik odlišných poetik se zřejmě nedobereme žádného obzvláště vypovídajícího závěru. Tam, kde Ondřej Krystyník sestupuje k vrstvám nevědomí krajiny, zbožnosti a lidské duše, Elena Pecenová hledá ve vrstvách, jež zkoumá archeologie médií, struktury jazyka a vědění. Tam, kde Ondřej Krystyník romantickým gestem zahrnujícím pluralitu diskursů i sebeironii zkoumá možnosti vyjádření, jazyka i sebe sama, Elena Pecenová se ve světě, v němž je skutečnost přítomná jen jako nekonečná řada kopií, musí spokojit jen se zachycováním křížení diskursů, zhroucení subjekt-objektové difference a jazykové entropie. Oběma autorům nicméně jde o příbuznou podobu imaginativního hledačství – u Pecenové archimedovského pevného bodu, u Krystyníka bych se nebál ani pojmu „vznešena“. Oba stojí, chceme-li znát aktuální směr současné poezie, za další zkoumání.



Mgr. et Mgr. Jan M. Heller, Ph.D.
Akademie múzických umění v Praze
Malostranské náměstí 259/12
118 00 Praha 1
janm.heller@gmail.com

LITERATURA

BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée.

KRYSTYNÍK, Ondřej. 2023. *Dům U Orobinců*. Brno: Větrné mlýny.

LANGEROVÁ, Marie. 2002. „Vizuální aspekty básnického díla.“ In *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: Poetika literárního díla 20. století*. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Marie Kubínová a Marie Langerová. Praha: Torst.

PECENOVÁ, Elena. 2023. *Na cestu zpět si zapínám skryté titulky*. [Jihlava]: Adolescent.

STEHLÍKOVÁ, Olga a MAZURA, Ondřej. 2024. „Jedna báseň. Autoři čtou: Ondřej Krystyník.“ <https://art.ceskatelevize.cz/inside/jedna-basen-autori-ctou-ondrej-krystynik-4zxM9> (přístup 10. 6. 2024).