

Svatava URBANOVÁ
Ostrava

Básník Petr Hruška – marginálie

Keywords: contemporary Czech poetry, Ostrava poet of the middle generation, poetic objectivity, the time-space and existential dimension

Klíčová slova: současná česká poezie, ostravský básník střední generace, poetika věcnosti, časoprostorové a existenciální dimenze

Abstract

This study presents the work of the Ostrava poet Petr Hruška (1964), one of the most remarkable figures of the middle generation, the poetry of which is of interest due to its authentic message, poetic contemplations and sincere account of its relationship to life. Hruška's poetry is marked by unity, focus and economy. It deals with both perceptions of the world as well as the spiritual sphere of life. It is marked by established toposes of places (industrial Ostrava), along with the intimacy and individualization of poetic gestures. The poet's internal line of development is in evidence in his five collections of poetry entitled *Obývací nepokoje* (*Unrest Rooms*; 1995), *Měsíce* (*Months*; 1998), *Vždycky se ty dveře zavíraly* (*The Door Had Always Been Closing*; 2002), *Auta vjíždějí do lodí* (*Cars Drive Into Ships*; 2007), *Darmata* (2001) and in the compilation publication of his first three collections entitled *Zelený svetr* (*The Green Sweater*), expanded with the part *Odstavce* (*Paragraphs*). His reflections range from internal, intimate questions concerning family, full of tension and small family conflicts to man's relationship to the natural world and the landscape. The collection *Darmata*, awarded the State Prize for Literature 2013, deals with the confusions of life, with changes in communication and with the relativizing of the impact and value of words. He expresses critical views without denying, however, his own imperfections.

Studie představuje tvorbu ostravského básníka Petra Hrušky (1964), jednoho z nejpozoruhodnějších umělců střední generace, jehož poezie vyniká svou autentickou výpovědí, poetickým zamyšlením a nepatetickým vyznáním vztahu k životu. Hruškova tvorba se vyznačuje soudržností, soustředěností, úsporností, je v něm zastoupeno jak předmětné vidění světa, tak duchovní sféra života. Příznačnými se stávají ustálené toposy místa (industriální Ostravsko), intimizace a individualizace básnického gesta. V interpretacích pěti básnických sbírek s názvy *Obývací nepokoje* (1995), *Měsíce* (1998), *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002), *Auta vjíždějí do lodí*

(2007), *Darmata* (2001) a v souborně vydaných prvních třech sbírkách s názvem *Zelený svetr*, rozšířených o část *Odstavce*, se naznačuje básníkova vnitřní vývojová linie. Jeho sebereflexe směřují od vnitřních, základních intimních vztahů v rodině, které jsou plné neklidu a drobných dramatických střetů, ke vztahům k přírodě a krajině. V *Darmatě*, sbírce oceněné Státní cenou za literaturu 2013, se vyrovnává se změnami života, se změnou komunikace, s relativizací váhy a hodnoty slova. Vystupuje kriticky, aniž by se zříkal vlastní nedokonalosti.

Jedná se poznámky k individuálnímu čtení Hruškových básnických textů, které jsou sledovány v jejich vývojové kontinuitě. Nečiní si větší nároky než být pohledem, proto postřehy nazýváme margináliemi. Autorova básnická tvorba se vyznačuje vzácnou soudržností, soustředěností, úsporností, je v ní zastoupeno jak předmětné vidění světa, tak duchovní sféra člověka. Snaha poznamenat si, co nás kdy zaujalo, nevylučuje, že podobný postřeh byl již někým přesněji vysloven, dokonce by bylo smutné, kdyby tomu tak nebylo.

Básník Petr Hruška (nar. 7. června 1964) zůstává věrný vlastní poetice. V jeho poezii se rytmus textu a grafika textu spíše rozcházejí, místy volný verš přechází v prozaizaci. Vnitřní napětí pramení z výjevů, které mají racionální i emocionální rozměr, tematizují se v nich lidské životní situace, které se dotýkají těch nejzákladnějších – téměř archetypálních vztahů mezi mužem a ženou, avšak viděných v civilizačních souvislostech, opakovaně, spíše zpomaleně, soustředěně, vytrvale se snímá okamžik, pozoruje se a vnímá, co se děje, přitom stavebním principem se stává polaritní kontrast. Spolu s individualizací a intimizací básnického gesta tvoří základnu jeho básní metaforičnost. Ta je založená na označování poetického vztahu mezi určitou skrytou vlastností substantiva a přívlastku. Rafinovaně se pracuje s epitetem a genitivní metaforou, základními poetologickými črtami básnické tvorby Petra Hrušky. Upoutá rovněž časoprostorové vztahování a promyšleně propracovaná kompozice sbírek. Je podstatné, jak básník strukturuje text a napomáhá k pochopení smyslově silných vjemů a k spoluprožívání významů, zda báseň čteme samostatně, jak je zařazena, co ji rámcuje.

Hruškův lyrický subjekt byl od prvotiny *Obývací nepokoje* (1995) spojován s postavou básníka, čemuž se nikdy nebránil, jeho výpověď je subjektivní, avšak nikoliv sebestředná, bývá spojována s básnickým domovem, s činžovním bytem a prostory s okny, dveřmi, stěnami, se stolem, kredencí i postelí a různými užitkovými předměty, které patří k nejintimnějším zónám mužského a ženského světa. Představují něco tak hruškovsky příznakového, že se uvažuje o básnickém (autorském) typu a z tohoto hlediska je jeho poezie mnohostranně interpretována. Byt představuje svět vnitřní, žensky tajemný, láskyplný, poklidný, nevylučuje ovšem uzavřenost, která vyvolává až stísněnost, avšak na rozdíl od uzavřených prostor jiných (tramvaje, vlaku, auta, láhve) je přece jen důvěrnější, plný křehkosti i něhy, životadárnosti. Město je naopak světem brutálním, vnějším, syrovým a nesmlouvavým, vyrabovaným, s podivnými až temnými osudy lidí – outsiderů. Představuje se pozice místa – města, které nesmlouvavě obkličuje, vtahuje se svou tíhou k člověku a tlačí ho k zemi. Tyto dva světy, vnitřní a vnější, nestojí proti sobě, ale vedle sebe, prostřednictvím řečových figur přirovnání a mnohoznačných náznaků se stávají součástí živoucího organismu. Podobně jako žena stojící ve středu domova bývá spojována s mýtotvornou silou mateřství a s podstatnými živly, které sestupují k úplným počátkům zrodu (v básni *Ráno*: „...Na břehu velkého moře | svlečené ženy | s otvírákem na konzervy”), tak město je spojeno s ulicemi a cestami do pekel, vstupuje do noci se světly kiosků, prosáklým smradem a lihovinami, vybírajícími tvrdou daň za své vydrancování (*Nesu kurv*).

Vnější a vnitřní krajiny

Zatímco pobývání ve městě je dramatické, vyznačuje se neklidnou podloží a existenciální úzkostí, venkovská krajina má obrozující účinek. V *Měsíci* (1998) se navíc spojuje s prázdninovým letním časem, něčím pomalu plynoucím (včetně vody v řece, oblaků, ptáků), takže i partnerské vztahy, kterým s přibývajícími léty hrozí únava a odcizení, se tady křísí. Líbezné obrazy zahrady s ovocnými stromy,

možná symboly něčeho zděděného, připomínají zátiší. Hruškovo zacházení s prostorem souvisí stále více s rušením hranic mezi reálným a imaginativním, procítěným a synekdochicky vysloveným, souvisí s jeho povlovným oboustranným přecházením z lyrizace do epizace a naopak. Metaforicky vyjádřený lyrický obraz léta ve sbírce *Měsíce* najde oporu v dějovém fragmentu, kdy se vnímatel na chvíli může opřít o vlastní zkušenost. Nicméně do dětské ložnice se nečekaně vplíží tma, horkem znehybní africká zvířata na předsínovém závěsu, strach může číhat odevšad a nabývá podobu stesku, který je připodobněn nezavřené zásuvce s mýdly, nejistota je spojena s neznámou polohou vypínačů apod. Milostné vjemy se prchavě vtisknou do paměti jako květinový vzor na šatech vlastní ženy, které ji obepínají tak, že si samy na chvíli podrží tvary ženského těla. Erbovní se stalo objetí zeleného svetru (zezadu), malé vyznání, které bachtinovsky řečeno v sobě nese „organizující sílu”, přes kterou lyrický subjekt potvrzuje svou sounáležitost. Nositelem významu se v Hruškově poezii stává především metaforické pojmenování vztahů s něčím konkrétním, co je situováno do konkrétní životní situace. Jsme svědky prchavých chvil, díváme se škvírou nebo štěrbinou na osvětlené předměty, které jsou rámovány do rodinných rituálů například spojených se stolováním. Ty se stávají integrující stopou, upevňují rodinu, prodlužují společné sdílený čas.

Ohledávání inspirací

Za typově modální básnické gesto můžeme považovat vhledy do reality všedního dne. Obyčejné životní situace obvykle připomínají poetiku Skupiny 42, zvláště se rozpoznává vliv Kainarovy sbírky *Nové mýty*, v níž se objevuje proslulá báseň o stíhání malého chlapečka. Tento životní předěl se mění v parabolou lidského života. Není vykladače Hruškovy poezie, který by nepřipomínal existenciální váhu zobrazované situace a necitoval báseň *Adam*. Soukromé děje se podobně jako u Jiřího Koláře proměňují v mýty, chlapec Adam je v ní individualizován a jeho existence se stává svědectvím bolestných manžel-

ských rozhodů, jeho pozice připomíná „pohozeného uloveného plyšového mrtvého bobříka odvahy“. Do Adamova chlapeckého údivu se skrytě promítá dospělost, místy až trneme nad úzkým sepětím dětství s elementární lidskou zkušeností.

Poprvé vydané *Obývací nepokoje* v roce 1995 doprovázely dětské kresby nevlastního syna Adama, konkrétní postavy, která žije „svůj příběh“; je tematizována jeho jinakost, přičemž oporu nachází autor v biografii. Vztah mezi dospělými a dětmi se v Hruškových básních nevyčerpává v úzkém prostoru partnerských a rodinných vztahů, jak se často v recenzích uvádí. Děti se objevují také v tematicky odlišně laděných verších, ale právě vztah k chlapci zaujme hloubkou průniků do podvědomí a nevědomí a do jiných libidózně motivovaných obrazů a motivů (*Měl radost; Jako modlitba*). Dětské zobrazení slunce („chlapeček kreslí | únor v listnatém lese | a obrovské | sprosté | slunce“) je jednoduché, jasné a zřetelné, jako je spontánní dětské poznání světa. Nápadnou se stává proměna pozitivní a negativní sémantiky. Poprvé se s Adamem objevuje motiv oblečení, např. košile, která je „úpěnlivě vyhrnutá jako modlitba“, a jinde, ve sbírce *Měsíce*, je modrá košile důvěřivě zapnutá na poslední knoflíček u krku. Neznámé skvrny nalezené na prostěradle dvanáctiletého kluka jsou také stopami, ovšem tady vyvolávají jeho strach a paniku, neboť náhle nezvratně končí dětství a zároveň začíná něco, co nelze zadržet ani zastavit. Ve sb. *Vždycky se ty dveře otevíraly* má Adam tak „dlouhé nohy | jako pravda | visí z horní postele...“

Snad každého recenzenta zaujalo pojetí věcí jako svědků každodenní existence, obyčejnost situací, profánní chování, fyziologie, které přestávají být náhodně zvolené. Osobně se domnívám, že Hruškův postup vzdáleně připomíná obraznost Jiřiny Haukové a její sbírku *Cizí pokoj* (1946). Básniřka se tehdy pokusila zachytit odcizení prostřednictvím drobných životních detailů, momentek, náznaků a fragmentů. V Hruškových *Obývacích nepokojích* se usiluje o to, aby byla zachována stabilita, nedošlo k úplnému odcizení, proto skládáme síť podstatných rodinných vztahů zejména z nevyslovených samozřejmostí v konfrontaci s neživými předměty (trubky, láhve, přehozy, matčina

hůl, knihy, hodiny). Partnerský vztah a komunikace jsou proměnlivé, nesamozřejmé, utváří se mnohým způsobem, v drobných důvěrnostech a fragmentech: v „drobínkách ticha“ je smutek a v „žilce písne | celé štěstí“ (*Yvetta*). Spíše s ostychem, plaše, zdrženlivě nechává Hruška vyplout své niterné city. Nepřehlédnutelný je postoj v *Žádosti o ruku*, jako kdyby se básník chtěl sebeironií vyhnout trapnosti, jinde se vědomě brání patosu a klišé (*Zpráva z domova; Matko*). V básních – momentkách rozpoznáváme životní příběhy spojené s konkrétním ostravským sociálním prostředím, odrážejí se v nich existenční proměny, tíha osamění spojená s rozchody, rozvody, vyhoštěním, absencí rodinného prostředí, s plíživým zánikem něčeho podstatného. Velmi často věci padají, rozpadají se, hrouť nebo praskají, ale navzdory tomu básník píše, tvoří hnízdo „hned pod trámem | srdce“ (*Svítim*), protože tak činí s bytostnou osudovostí.

Prvotinu otevírá báseň *Kolem Ostravy*, v níž v drobných výsečích pronikáme pod kůži básnickova rodného města složeného z mnoha prostých „žilnatých“ příběhů. Jsou v ní vzpomenu ty hospody, později přibývají tržnice, pivnice, konkrétní průmyslové závody číselně označované, betonové zdi, podchody, pojmenovaná sídliště i asijská bistra. Nejedná se ale jen o lokální zakotvení. Ostrava se pro Hrušku stala místem osudovým, je spojena s domovem, s historií města a jeho nezaměnitelným svérázem a příznačným koloritem, s živými lidmi, kteří jsou sociálně propojeni se společenským prostředím a jeho sítí vztahů. Jistě ne nadarmo se v *Odstavcích* ve výboru *Zelený svetr* objevuje esej *Místo Ostrava* a zmiňují se fotografie Viktora Koláře, což potvrzuje, že se paměť míst mění, že se jedná o lokality s existenciálně laděnou podloží. Městem sice protékají řeky, ale mnohem více se v něm prolétají labyrinty potrubí, které upoutají skrytým hlomozem přenášeným v Hruškových básních do intimity života. Tyto momentky a prchavé chvílky ožívají, odhalují další východiska Hruškovy tvorby. Rozšiřuje se v ní naše povědomí o epizodních námětech s podivným kontrastem industriální a přírodní krajiny, se stromy v parku, které autor umí pojmenovat odborně, přitom poeticky i laskavě a důvěrně.

Rodinná dramata

Hruškovy básnické obrazy a výjevy přitahují od začátku tím, že nepostrádají napětí (nepokoj), tajemno, skryté v nejbanálnějších situacích. Většina se hluboce vrývá do paměti právě pro svou běžnost. Rodina, od začátku představována v trojúhelníku žena – muž – dítě, je viděna v záběrech: celek – detail – polocelek, je zachycena nelibivě, formou nearanžovaných snímků, které spojuje potřeba sdílení a nevyřčená samozřejmost. Ve sbírce najdeme literární výpověď o hluboké spjatosti s domovem a především s lidmi, kteří ho vytvářejí. Zachycuje přítomnost v širším časovém chápání (chronotop je dán rány, sobotami, kdy si evokujeme obnaženost bytu v době sobotních úklidů, nedělemi s opuštěností zbytků po nedělním obědě). Pocitově vnímáme ticho v bytě po manželské hádce, umocněné strmostí zdi nebo otlučeností rohů tolik podobných pošramoceným vztahům nebo neopatrnosti při pohybech, stěhování i hrách. Texty jsou vystavěny na spojování a vrstvení malých částí, skládají se ze segmentů a fragmentů něčeho viděného, ale jinak důvěrně prostorově blízkého, pouze se odlišují hloubkou svého záběru. Malá dramata se odehrávají v bytě činžovního domu, v domácnosti s kuchyní, obývacím, koupelnou, předstíní nebo špajzem, na sídlištním balkónu, v obchodě s vanami. Je v nich zachycen životní horizont básníka i celý životní horizont subjektu básně. Jestliže se někde těmto autentickým místům vzdaluje, zase se k nim vrací, protože jsou místem tvořivé seberealizace a místem jeho osudové volby.

Metafyzický rozměr

Hruškova časová perspektiva není nijak nápadná. Lyrický subjekt se dívá kolem sebe, popisuje, zaznamenává, sděluje, avšak na rozdíl od nás vidí nějak více, vnímá niterněji, senzitivněji, se zvláštní optikou zachycuje okamžiky, které statický obraz znovu oživují. V básni *Chvilí pro rybu* se spojuje věčnost a imaginativnost, což vede k vytvoření silné metafory o čase identifikovatelném ve vztahu k zasvěcenému i žitému modu (vztahovému a postojovému):

pro tuto chvíli
pomalou důkladnou chvíli
chvilí pro rybu
na samém přechodu nicoty
rybu soustředěně sněženou
z umakartu
vytřeštěné kuchyně
se světlem
není dostatek důsledků
nadějí
a výmluv
marně se hrnou
do úžasného prostoru
tého nebezpečné
tíše vržené chvíle.

Pojmenovává situace a stavy, které v sobě nesou to prvotní a nezaobalené. Básnickovy vhledy nám umožňují uvidět člověka v jeho neinscenované podobě až neidylicky či nepatříčně, v životném světě v jeho elementární socializaci, ale také jinak. Směřuje od zdánlivých drobností k širší interindividuální konfrontaci a reflexnímu přesahu metafyzického charakteru.

Oddíl básní *Chvilí pro rybu* z *Obývacích nepokojů* nenese v sobě napohled žádné dramatické stupňování. Tuto část sbírky ovšem dále charakterizují autobiografické momenty. Jedná se o zachycování času (chvíle, okamžiku, sekundy). Je tam jednota prostředí (opět poznáme město Ostravu s názvy konkrétních lokalit), základní intimní vztahy, je v nich opakovaná modalita životní pozice. Něco ho žene jinam, s pocitem provinění se vrací, aniž by si přesně uvědomoval, co je toho příčinou. Nejde jen o věčný obsah výpovědi, protože co je v pozadí, stává se důležitějším. Tvořivě variovaná témata a motivy s výraznou vizuální silou vytvářejí množinu s polycentrickými podmnožinami významů. Tento přelévavý pohyb můžeme vysledovat od prvotiny *Obývací nepokoje* (1995) přes sbírku s názvem *Měsíce* (1998), dále ve sbírce *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002) i v rozšířeném souboru tří sbírek, které dostaly název *Zelený svetr* (2004). Směr se mění až ve sbírce *Auta vjíždějí do lodí* (2008) a *Darmatě* (2012).

Trvání v čase

Sbírka *Měsíce* (1998) se vede v proudu proti času. Někdy se recenzenti zmiňují o bezčasí, což nepovažují za přesné. Zdá se, že *Měsíce* vytvářejí tři polohy. První je časová – nerozlehlá, sevřená prázdninovým vrcholem, kdy bují léto, nedostavuje se chlad ulice a žhne oltář kredence, kdy se trhnutím budíme, slepeni spánkem, kdy všichni vyjíždějí ven z města, vrcholí opravy v domech, sílí otupující horko a pocit zastavení času střídají krátké intervaly, kdy spadne z nebe tolik vody, že žasneme. Všech 32 básní, které nesou stejný název *Červenec*, není prosto emocionálního prožívání. Druhá poloha se dotýká postav. V čase letního bezvětří, kdy horký vzduch doslova stojí a čeká se na kapku deště, graduje nejistota, která souvisí s neurčitostí postav. Mihně se v ní chlap v pruhovaném triku, ženská s holýma rukama, matka s holčičkou. Postavy nejsou svázány svými jmény, a třebaže bezpečně rozpoznáme, že nevlastní syn je Adam a žena v zeleném svetru bude Yvetta, není to podstatné. Každý možná trochu ujídá ze společného života, je zde nedojedené jídlo i nakousnutý život, jíme a něco nadrobíme. Navzdory přesnému vymezení měsíce v roce se objektivní čas rozrušuje a deformuje, stojíme uprostřed, s nemožností určit začátek a konec, den je jako den, střídá se okruh dům – pokoj – stůl – jídlo. Nejen čas, lidé a vztahy se dostávají do nových významových souřadnic („bělavé peří nepokoje | v červenci sněží | z holubníku i orloje”), ale také předměty v prostoru. Třetí polohou je právě změna prostorová. V červenci se přemísťují věci z města na venkov, nastěhují se krátce pro obvyklý letní důvod jinam, ale smysl se nevyčerpává instrumentálním vztahem k nim.

V Hruškově poezii setrvává lidské spolubytí, ovšem přibývá síla, kterou člověk získává od přírody. Ve venkovské krajině vnímá mnohem intenzivněji tvořivou zákonitost, sílu země, barvu a světlo, oblé zvuky prostředí, kontinuitu. V zahradě se najednou konkretizuje letmá vzpomínka na tatínka, který někde v rohu u rybízů kdysi dávno štípal skříň, vnímá se kontinuita. Hruškovo literární uchopení světa je spojeno s utvářením osobní identity, která se formuje jedině v kontaktu

s druhými, v propojení prožívané přítomnosti s určitým individuálním vědomím („vidím jakési štěstí | podle všeho | svoje”). Opakované tišivé motivy mají v sobě něco až mytického, cítíme něco skrytého, co probíhá simultánně a nepozorovaně, třebaže se lyrický subjekt brání přiznat tajemnost a nalézá pro jev racionální vysvětlení (mečiky jsou rozkývané větrem; šelest vychází ze špatně pověšeného pláště), pomalu se do jeho vyjádření vkrádá.

Při výstavbě básní do sbírky zařazených využívá Hruška přírodně-psychického paralelismu. Na větším významu nabývá fenomenologická obraznost, která souvisí s hledáním sebe samého, s opatrováním světla a vody nejen ke koupeli. Venkovské stavení je opět spojeno s rodinou, avšak není v něm tak intenzivně vytvářen osobní, intimní prostor, v členitém domě se rodinní příslušníci spíše jen potkávají. Zatímco v městském bytě nebo ve vlaku musí stačit pohled z okna na stromy, například na kaštan, což je spojeno s dynamickým vnitřním psychickým napětím a jeho uvolněním, tady se ve stínu zahrady odehrává dopoledne téměř idylické, objevuje se motiv dětských hraček, květiny, ptactvo a ryby jsou na výhled a stačí rozhodit ruce a svět je až majetnický přivlastňován. *Měsíce* jsou svou polohou pocitově křehké, přitom jako kdyby se právě v přírodní scénérii osudově rozhodovalo o partnerském spoluzití.

Základní princip sbírky *Měsíce* spatřuji v potřebě opakovaně pronikat do individuálního osudu, přičemž se nepostupuje odtažitě, nedeformuje se hodnotové vědomí jen proto, že by chtěl autor zazářit experimentální vynalézavostí a metaforickou originalitou. Spíše hledá vhodná slova pro portrétování, zachycení žitého, je aktérem i svědkem, který má vytríbený smysl pro věcný detail a prolínání protikladů, pozoruhodně zachycuje prostředí, které má záměrnou podobnost, přiblížnost, ale najednou ho vidíme jinak, odlišně, s kumulovaným napětím:

Okry stěn
popraskané do větví cypřišů
vinárna na Nádraží
v okrovém bezvětří

sedění pijaček
úsporně nehnuté
v cikánských domech naproti
navečer hasnou
rudé koberce.

(Červenec)

Tajemství života

Sbírku *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002) tvoří nadále autentická výpověď, která se děje ve znamení hledání slov pro vyjádření polarity banálního a metafyzického, tak typického třeba pro Jiřího Koláře. Sbírku tvoří soubor drobných textových útvarů básnických i prozaizovaných, kdy se těží z fantazie a skutečnosti a jsou v nich pospojovány věci, které patří do běžného života. Vyznívají v souvztažnostech realita – iluze – nová realita, skládají se z okamžiků, z drobností reálného života, jež se stávají téměř poetickým zamyslením o jeho záhadách. Ve stejnojmenné básni se dveře nezavřely, což se neděje podle básníka náhodou, ale z nějakých zvláštních příčin; stáváme se spolu s ním svědkem záhady něčeho, co funguje nezávisle na vůli subjektu, možná náhodně a jednoduše, nebo z důvodů skrytých, co můžeme prožívat stejně dobře jako smyslový prožitek spojený s reálnem, ale také jako něco úplně jiného, osudového nebo snového. Obdobně ustrneme, zahlédneme-li v jiné básni zcela nečekaně na stole stín jarního pustorylu, nebo uvidíme-li poslední kus sněhu v předjaří jako zbytek něčeho navždy ztraceného, překvapí-li nás hluboká tma v dětském pokoji, zahlédneme-li ženu v nelichotivě uvolněné pozici při odpoledním zdřímnutí.

Těžiště je ve sbírce posunuto na rozhraní myšlenkové a pocitové asociace a imaginace. Již ve stejnojmenné básni se záračnost spojuje s lyrickým subjektem, s vypravěčem odkázaným do sféry autobiografičnosti, neboť jsou všechny básně sbírky věnovány ženě Yvettě. Stávají se obměnou základní polohy první knihy, přitom novost spatřuji ve větším průniku do individuality lidského osudu, nikoliv v senzualnosti. Vjemy a pocity jsou opět formálně rámcovány do důvěrně zná-

mého prostředí domova, vynikají svou subtilností a rozlišením jemných významových nuancí (marně se utírá deska stolu v *Pustorylu*, stále je cítit vikslajvant utřený vlhkým hadrem v básni *Co ještě*). Převažuje milostná lyrika s výsledným zvnitřnělým účinkem. Prolínání poezie a prózy ukazuje na autorskou a životní situovanost, na vkládání poezie do prózy života. Z pozice outsidera básník sestavuje svou morální páteř, uvědomuje si, že něco je „tady“ i tam, „přibližně“ a „podle všeho“, na něco se skřípavě čeká, a to nepateticky, bez sentimentálnosti nebo sebelitosti, spíše střídme v milostnosti, důvěrně, přitom s odstupem (*Přibližně; Před koupelí*).

Rozšíření záběru

V *Zeleném svetru* (2004), nazvaném podle incipitu jedné milostné básně ze sbírky *Měsíce*, se zveřejňují první tři sbírky Petra Hrušky. Na rozdíl od původního vydání je přidáno motto, citát z *Cizince* A. Camuse: „Už dvě hodiny se den nehnul z místa, už dvě hodiny kotvil v oceánu rozteklého kovu“. Navíc ve vydání čteme esejisticky laděné deníkové záznamy nazvané *Odstavce*, které vznikaly a byly publikovány průběžně, při různých příležitostech. Některá témata a inspirace básnické tvorby se jimi ozřejmují, dopovídají. Poučený a empatický interpret Hruškovy poezie Jan Štolba na mnohé důležité prvky Hruškovy poetiky upozorňuje, nemíníme je opakovat. Konstatujeme pouze, že ve sbírce *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002) a ve vydání *Zeleného svetru* (2004) se utváří širší scénérie (uvažujeme více o domu, městě, krajině). Člověk a věci se začínají podobat přírodě, protože přestávají být nehybné. Hruška nám konkretizuje již známý prostor rodiny, důvěrně pojmenovává věci prostřednictvím adjektiv (zelený svetr), kterými jsme si zvykli charakterizovat to živé. Zvolený postup vytvářený se smyslem pro detail (tvarový, barevný) neobyčejně dotváří viděné, otevírají se nejen průhledy, ale přímo obzory, umocňuje se atmosféra čekání na moment, až něco pomine. Ustoupí tma, přestane pršet, z nehybnosti se vymaníme, plynoucí čas fyzický, poměřovaný hodinami, dny, měsíci se vyváží světem duchovním.

V závislosti na textovém kontextu a ve spojení s životem rodiny se oceňuje čas vnitřní, s tolik potřebným řádem a cykličností. Prostor a čas tak nabývají na hlubším symbolickém významu.

Znovu a znovu si uvědomujeme, jak za Hruškovou tvorbou stojí konkrétní čeští autoři (vybavuje se nám postupně Karel Toman, Jaroslav Seifert, František Halas, Jakub Deml, Josef Kainar, Jiří Kolář, Jan Hanč, Ivan Wernich, Karel Šiktanc, Petr Kabeš, Ivan Martin Jirous, Petr Král, Miloslav Topinka, Vít Slíva, Pavel Řezníček, Jan Balabán, Petr Motýl), rozpoznáme vliv anglosaské poezie, dále Préverta, Camuse, Williamse, Saroyana, Steven-Thompsona, Raymonda Carvera. Prožitky z četby sahají do hloubky a dostávají se do básnickovy obraznosti, někdy jsou zmiňovány, třebaže je v nich vazba nejistá, jedná se o vztah spíše vnitřní, jím zažívaný a subjektivně objevovaný. Vizuální metaforika zase svědčí o silném vlivu výtvarného umění na jeho tvorbu. Není bez zajímavosti výtvarný doprovod textu, vložené ilustrace nejsou jen doplňkem jednotlivých vydání.

Horizontála života

Ve sbírce *Auta vjíždějí do lodí* (2007) se ve čtyřech oddílech uvozených krátkým textem posiluje horizontální rovina, rozšiřuje se mapa míst. Životní cesty neubíhají plánovaně, dostavuje se deziluze, znepokojení, nesoulad, někdy až bizarnost. Opět pozorujeme, že Hruška nechává motivy přelévat jeden do druhého a následně do dalšího, nevyhýbá se intimním vztahům, citové vroucnosti k dětem, avšak je zaskočen, když je okraden, pocituje odvrácenost věcí, trapnou bezmocnost, vřavkost, podivnost situace, stydí se za své plané naděje, stává se ostražitější a úzkostnější. Pod zdánlivou povrchní čitelností básní je skrytá obava z temné spodní energie. Zatímco v komorních básních předcházejících sbírek převažovala něha a láska, tady se objevuje vřavost a hamižnost, svět viděný horizontálně se zaplňuje břemeny převodovek, tiráky a trajekty. Podobně jako v *Odstavcích* básník přidal eseje a dodatky a komentáře, jakési vysvětlení svých inspiračních ohnisek a také tentokrát se objevují bonusy v po-

době kontemplativních vět, klíčů k interpretacím. Možná se jedná o nadbytečné zdvojování, ne-li o zatemňování zajímavě zvolených metaforických titulů (*V prudké blízkosti*, *Nocovina*, *Ruce v krmítku*, *Neznámé úsili*).

Báseň po básni

V úvodní básni prvního oddílu otevíráme příběh s názvem *Zatímco jsme v kuchyni*. Před námi se předestírají cestovní plány, vzrušující představy mizející krajiny, přerušené noční zastávkou s kouřem od úst a choulením se do svetřů ve světle reflektorů, možná s pocitem ztracenosti, jestli se nezeptáte na cestu a opět se neskryjete v kabině auta, ale také plné okouzlení. Příběh pokračuje básní *Krádež*, to „neznámé usilování“ někoho anonymního, zavlého a zákeřného, pro něhož nepotřebná taška s osobními věcmi náhodně shluklými je bezcenná a následně odhozená. Až surreálně se dostávají do nejtěsnější blízkosti modrá košile s kostkami, obálky a červená ženská spona. Cesta reálná a fantazijní, do budoucna i s návratem do minulosti se evokuje při náhodném listování v knize o vlámském malířství 17. století, nesmyslně objevená v čekárně v nádražní kulturní místnosti (*Ve středu*). Předělová je koupě auta v bazaru (*Opel*), stříbrné Něvy, jak se později dovídáme, která představuje změnu v rodinných vztazích. Stávají se vřelejšími, jako když je ze sněhu připraven horký čaj (*Čaj*). Při náhodné cestovní zastávce v *Noclehu* stoupáme strmým schodištěm do pronajatého pokojíku, kde je tak těsno, že se partneři musí obejmout, aby se otočili. V *Titanu* zase žasneme nad zprávou, že na Saturnově měsíci je divoké moře metanu, v němž se vynořují mrazivé oranžové skály, přitom nás až zamrazí blízkost žlutých trubek v bytě. Při jízdě do hor jen tak na obrátku (*K horám*) sdílíme společnou radost z rychlé jízdy, stejně jako v *Ryzci* prožíváme podzim v bílém světle, odpoledne s houbařskou radostí, od prvního nálezu až po nadbytek hřibů. Prostá sdělení jsou dovršena samostatně stojícím čtyřverším:

Z mokrého hadru předjaří
vyletěl hýl.

V tom záblesku zahlédneme,
že jsme stále spolu.

První oddíl uzavírá báseň *Auta vjíždějí do lodi*, podle níž je nazvaná celá sbírka, pouze se singulár mění v plurál. K společnému přelutí je zapotřebí nalodění. Metafora lodi jako plavidla s nákladem a posádkou, plavba jako symbol lidského života, prapůvodní pohyb dovnitř, do útrob, postihuje svou dvojitostí vztah dvou simultánně uzavřených prostorů, menšího a většího. Hruška zde dovedl asociovat prostorovou strukturu velikosti a časovou strukturu trvání tak, že se oba dopravní prostředky k sobě vztahují jako dvě těla. Loď a jeho asociace se ženou je zároveň formotvorným činitelem, který určuje kompoziční posloupnost, výstavbu sbírky, vede k přecházení jednoho asociálního momentu k druhému: „Nesmírná vřava a přitom klid“. Motiv tvoří asociální trsy, kolem kterých jsou shlukovány další časoprostorové implikace: shrnují všechno možné, různé obrazné vjemy, a přímo vybízejí k utřídění.

Druhá část sbírky nese název *Nocoviny*. Název není slovní hříčkou pro kocoviny, spíše se prostřednictvím neologismu odkazuje k nočním dějům, výjevům a obrazům, cizím nepokojům, které se vryjí do paměti. Otevírá ji báseň *Kšiltovka*, v níž v noční tramvaji mířící do Zábřehu se nedaří uklidnit suchý pláč malého chlapce s mokрыmi kalhotami, jehož okšiltování rodiče nevšímavě spí. Dětskou samotu marně rozhání cizí laskavá slova. Dětství není jen hořkosladká nostalgie, ale také hluboký smutek a samota uprostřed lidí. Oddíl je v protikladu s tím vstupním výjevem prostoupen rodičovskou láskou, spojenou s úzkostmi a strachem o zdraví vlastních dětí, s nočním probouzením a žádostí o čaj, protože chtějí přilákat pozornost dospělých (*Vila*), s věčným přikrýváním zad, aby nenachladly (*Ledviny*), s brzkým vyprovázením dcery na vlak ve sněžné hodině, kdy „snad ani řeč není“ (*Krupkovitý sníh*). Právě v této části se objevuje městský noční chodec v laciných vietnamských botách, znepokojený úzkostí, neboť se mu honí hlavou, co by se dalo zařídit, nakopnout, předejít, kde už jsme mohli být (*Partyzánské náměstí*). Opakuje se pocit ztraceného času

i naděje na změnu (*Něva*). Zaujme půl příběh a půl sen, s polovinou tíhy a lehkosti (*Noční loď*).

Špaňhelovy temné obrazy nočních benzinových stanic v metropolích nacházejí svůj pandán v Hruškově básni *Ostrava – Mariánské Hory*, v níž se k nočnímu prodejnímu okénku v oparu noci stahují temné postavy s igelitovými taškami, aby snad něco oslavily a „nelze vyloučit | že skvrny na některých kamenech | znamenají život“. Ještě připomeňme báseň *Večerní obchod*, v níž se promítá Hruškovo kompoziční promýšlení a dokazuje se smysl pro předmětnost dění. Výpověď, která není stroficky členěna, má hned několik velkých syntaktických pauz. Představy jsou odvíjeny od slova jídlo, které pochybí v době, kdy „pomalu leze zítřek“. Po jmenném výčtu vystaveného zboží se zachycuje pohyb v zadním prostoru večerky, zamlklém, jako kdyby se ze skladu se zbožím vyvažovala hlubina noci, zakonzervovaném, podobně jako kupované baltické sardinky.

V části s názvem *Ruce v krmítku* se podle básnickovy interpretace objevují portréty opuštěných lidí, kteří podle něj „znají cestu k velikému jezeru“. Zahrnuje ožraly i outsidersy, mládence i chlapy, tvory nešťastné i bezmezně se snažící uplatnit (*Hlídač*, *Stěhovák*, *Pořád Adam*). Ve stejnojmenné básni *Ruce v krmítku* je tematizována nepatřičnost. Muž opilecky rozněžněný chce nakrmit ptáčky knedlíkem, přitom mu uvíznou velké ruce v malém prostoru. V básni *Za Kamenem* zase chlapci na kolech ujíždějí „touze dospělých | nadělat z nich | smysl života“. Jako kdyby se antcipovala závěrečná báseň sbírky *Po neštěstí*, kdy je „jedno, co se přihodilo, | Jedno, v kterém sirotčinci to jsme.“

V závěrečné části *Neznámé úsilí* se koncentrují Hruškovy opakované motivy s existenciální symbolikou a imaginací propojené se subjektivní touhou a usilováním, stejně jako s výmluvami, pocitem ohrožení, s nerozhodností, obavami a strachem z rozpadu rodiny: obrazy jsou spojovány jak se základní situovaností v okruhu blízkých, tak ve světě a tedy tkví jak ve vědomí, tak v pocitech: obsahují znejistění (*Pokoj*), završení (*Moje matka*), izolovanost (*Na okraji*), cizost (*Tvář*), altruismus (*Volat Jarkovi*), voluntarismus (*Řetězy*), nesa-

mozřejmost bytí (*Po neštěstí*) i vědomí, že je zapotřebí udržet oheň (*Oheň*), střed veškeré energie, která je pro člověka osudově předurčující. V tomto gestu vlastního existování je obsažena naděje, že nalezne prostřednictvím básnických slov odpověď na otázky vlastní existence.

Na počátku bylo slovo

Zatím poslední sbírka s názvem *Darmata* (2012), koncentruje většinu dějů a dramat Hruškova tvůrčího životopisu a způsobu psaní. Otevírá další etapu básnickova tvůrčího vývoje, neboť se v ní pokorně loučí s něčím nezvratným, jako je dětství potomků, uvědomuje si zmatečnost zbytečně vyřčených slov. Zůstává sebekritický k tomu, s čím se nechce a ani nemíní smířit a je odhodlán to změnit. Nepochybně existuje několikéré čtení Hruškovy básnické tvorby, také se různí rozšifrování nového slova *darmata*. Jeho užití v titulu a v klíčové básni *Chlapče*, mimochodem zařazené do výboru s názvem *Nejlepší české básně 2009*, je svým rozsahem snad vůbec nejdelší. Napovídá, že autor uvažuje o „marném slovu” i o tom, kdy je darmo mluvit – o něčem ztraceném, co už doprovází jen mlčení. Darmata jsou ovšem variovány a projevují se také jako zvukové vlny, trapné řeči, žvásty politiků, všechno co zahlušuje, pohlcuje a otupuje, ať se jedná o prázdné sliby nebo nesrozumitelnou hantýrku úvěrových a jiných ďábelských smluv, seznamovací e-maily, počítačové hry, reklamu, robotické překlady. Hruškův neologismus připomíná Šiktancovo slovo Darmoděj, zařikávadlo lásky, které najdeme ve *Dni čtvrtém* ve sbírce *Adam a Eva*. Také ve třiceti šesti Hruškových básních nalezneme Šiktancovu polohu milostného ohrožení, a to z obou stran. Na straně muže vládne zatemňující démon alkoholu, „pekelnování po samotách | s varletem holé žárovky u stropu”, na straně ženy převládá křivda, smutek, vyčerpání (*Škrt*). Jazyčky váhy se nebezpečně vychylují, vznikají „prázdná a neúplná místa” slibů i zahlušující ticho. Nicméně sbírkou zní „Darmata! | Ochcaná darmata!”, chlapcovo zlostné řvaní na otce přes kalné peřeje. Výkřiky v sobě nesou emoce, včetně matči-

na zklamání, deziluze, vášně, vzpoury, malověrnosti, stávají se zařikáváním vin a provinění.

Hruškova biografická ukotvenost se opakuje v konkrétních realitách, a třebaže básně vykazují zřetelnou zdrženlivost, možná ostych vůči důslednému tematizování rodinné historie, najdeme zde četné sebereflexe s potřebou hledání vyváženého středu. Čtyřnásobný refrén o dopise do léčebny s důvody, pro které má smysl vrátit se zpátky, má vždy rozvinutou další strofu, která litanicky posouvá orodování za návrat a připomíná něco zásadního. Například se vrací k natažené ruce chlapce s dravcem, kdy se oba vzali na vědomí a vzájemně pocítili živou váhu. Váha života i vstupní vzpomínka na všechno, co sakra chtěli, je obsažena v *Pořádném tuňákově*, básni dedikované Janu Balabánovi. Poslední z dopisů nám svými významy a symboly připomíná Balabánovu prózu *Zeptej se táty*, kterou Hruška připravil k vydání. Dopis zní:

A viděl jsem
jak vyzábly
je ten dopis do léčebny,
přestože obsahoval všechny důvody,
pro které má smysl vrátit se zpátky,
sem,
do světa důvodů.
Navečer si hory berou zpět
celý svůj stín.
Odevšad zírá prostor.
Pouštní pes zvedne hlavu,
oči mu plavou
rozfoukané větrem.
Odehnán vrženým odpadkem
brzy přibíhá
a ulehá neomylně
do středu.

Novost situovanosti

Posun, který ve sbírce najdeme, možná spočívá v četných existenciálních přesazích. Jeho básně dále zahrnují intimitu. Žena se ale spíše

dostává do obrazových výjevů podobných starým holandským mistrům (*Průhled*). Opakování stereotypů v sobě obsahují vzdor vnějším tlakům, které by mohly rozložit, o co kdy člověk usiloval. Zásadní proměny lidského života jsou ve sbírce *Darmata* spojeny jak se změnou sociálních rolí, tak s vědomím, že lze všechno nabyté ztratit, nebo získat nejen zlomově, ale stejně nebezpečnou povlovnou cestou. Nevyhýbá se odpovědnosti za svůj život (*Chodba*), staví se pokorně k osudu, opravdově usiluje o překlenutí pauzy mezi nádechem plným exprese a výdechem spojeným s intimitou a něhou (*Návrat*). Dvojakost, která Hrušku v celé tvorbě doprovází, není již jen konfrontací všednosti harmonie a vnitřního neklidu, reality a snovosti, není pouhým ohledáváním vlastní situace v bytí a obrany před možným nebytím (mizením, uplýváním), kdy se „pozdě přesype v brzy”. Jeho tvůrčí akt nabývá na dalších konotacích, které souvisí s významem řečového gesta jako existenciální hodnoty.

Skutečnost, v níž se pohybuje, je nejen žitá. Děsí ho marnost slova, ztráta jeho váhy, odumírání ochranných mimikrů, postupující morální koroze, povlovný proces zániku stabilních hodnot, proto se v jeho poezii srážejí slova vulgární označující konkrétní smyslové pocity s abstraktními pojmy. Ničivé působení času a doby plné bankovních domů a „stávajícím jeku hromadění” stále více vykazují člověka z aktivizující reality, počítačové hry nebo hry na počítačovou hru se stávají podivnou plochou pro životní hodnotu a strategii, lidem chybí zážitkovost a sdílení, děsí nesrozumitelnost emailové komunikace. Zhuštěnost výrazu, která byla vždy Hruškovi vlastní, tady ještě více tlumočí změtenost života. Jestliže se dnes uvažuje o angažované poezii, o záměrnosti a intencionalitě tvorby, pak se *Darmata* zařazuje mezi pozoruhodné počiny. Jeho verše jsou dále významově naplněny úzkostnými i zlostnými sebereflexemi, necouvá před vlastní nedostatečností, avšak odmítá ustupovat dryádnickým nájezdům do soukromí bezbranných nebo naivních lidí typu Adam, odmítá dále hlupácky přihlížet k drancování krajiny a země, sekundovat při konzumních atacích a marketingových fintách, které se nevyhýbají ani reklamě o emailech zasílaných po smrti. *Darmata* je sbírka s poctivě zvažo-

vaným slovem, je zpovědí i zaklínáním, vyznáním člověka hříšného a chybného, nikoliv však zaslepeného všeobecnou lhostejností.

Dodatek

Petr Hruška (1964) je jediným ostravským básníkem, který obdržel Státní cenu za literaturu (2013). Dlužno dodat, že je stejně dobrým literárním historikem. Připomeňme, že jeho zásluhou vyšlo posmrtně celé Balabánovo dílo, vznikla monografie *Někdy tady. Český básník Karel Šiktanc* (2010), že je editorem části věnované poezii v knize *Souřadnice volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (2008). Z dalších aktivit uveďme, že spolu s Ivanem Wernischem opatřil doprovodné slovo k vydání starých fotografií *Byl jednou jeden svět* (2009). Je člověkem s přirozenou lidskou autoritou, na jehož hlas slyší veřejnost, která se jinak o literaturu a poezii příliš nezajímá. Spolu s Janem Balabánem se výrazně podílí na současném všeobecném literárním povědomí o Ostravsku.

Literatura

- Hruška P., 1995, *Obývací nepokoje*, ilustrace Adam Plaček, Ostrava.
- Hruška P., 1998, *Měsíce*, ilustrace Zdeněk Janoše-Benda, Brno.
- Hruška P., 2002, *Vždycky se ty dveře zavíraly*, ilustrace Daniel Balabán, Brno.
- Hruška P., 2004, *Zelený svetr*, ilustrace Hana Puchová, doslov Jiří Trávniček, Brno.
- Hruška P., 2007, *Auta vjíždějí do lodí*, ilustrace Jakub Špaňhel, Brno.
- Hruška P., 2012, *Darmata*, ilustrace Katarína Szanyi, Brno.
- Kopáček R., 2005, *Rozostřené obrysy nejbližších jistot*, „Psí víno” 9, č. 32, s. 40–41.
- Piorecký K., 2011, *Česká poezie v postmoderní situaci*, Praha, s. 159–171, 179–182.
- Polách R., 2013, *Darmata*, „Weles”, č. 53, s. 146–147.
- Řehák J., 2008, *Změna osvětlení*, „Tvar” 19, č. 2, s. 2.
- Řehák J., 2012, *Hruškův bod nula*, „Host” 28, č. 9, s. 64–65.
- Štolba J., 2003, *»Sursum corda | prach z bot«*, „Host” 19, č. 3, s. 11–14.
- Štolba J., 2007, *Sprosté slunce*, „Weles”, č. 29, s. 112–115.
- Štolba J., 2008, *Trajekt*, „Host” 24, č. 1, s. 22–23.