

**Univerzita Palackého v Olomouci**  
**Filozofická fakulta**  
**Katedra bohemistiky**

# **Ohmatávám, tedy jsem**

**Tělo a prostor jako prostředky vnímání světa a vztahů  
v poezii Marie Šťastné a Anicy Jenski**

## **I touch, therefore I am**

**Body and space as ways for world and human relationships perception  
in Marie Šťastná's and Anica Jenski's poetry**

**Magisterská diplomová práce**

Světlana Kopřivová  
Česká filologie  
vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

**Olomouc 2013**

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci s názvem *Ohmatávám, tedy jsem: Tělo a prostor jako prostředky vnímání světa a vztahů v poezii Marie Šťastné a Anicy Jenské* vypracovala samostatně pod vedením Mgr. Petra Komendy, Ph.D., s použitím literatury uvedené na konci této diplomové práce v přiloženém seznamu.

V Olomouci dne

Světlana Kopřivová

## **Poděkování**

Srdečný dík za pomoc při vzniku této práce patří Mgr. Petru Komendovi, Ph.D., za odborné a trpělivé vedení; Pavlínce Surňákové za ruční vazbu diplomové práce; Anice Jensi za poskytnutí ilustrací na obálku diplomové práce a dalších podkladů; Blance Moje Dobešové, Evě Johnové a Ladě a Pavle Kopřivové za pozorné čtení, sdílení a pomoc při formulacích; Jiřímu Zapadlovi, milým přátelům a rodině za trpělivou a přesvědčenou podporu.

## Obsah

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| Úvod: Ohmatávám, tedy jsem .....                                     | 5  |
| 1 Je to tak ženské – bože, co? .....                                 | 7  |
| 2 Marie Šťastná: Interiéry .....                                     | 11 |
| 2. 1 Před Interiéry .....                                            | 11 |
| 2. 2 Interiéry a jejich pravidla .....                               | 13 |
| 2. 3 Prostor sbírky: Akty a Interiéry – ven a dovnitř .....          | 15 |
| 2. 4 Perspektiva – „pozorovatelské básně“ a „obrácení dovnitř“ ..... | 16 |
| 2. 5 Pojetí ženy – „žena v množném čísle“ .....                      | 19 |
| 2. 6 Tři části, tři postavy: Matka, Muž a Já .....                   | 19 |
| 2. 6. 1 „dům“: matka, její prostor a její pravidla .....             | 20 |
| 2. 6. 2 „mezi prahy“ .....                                           | 24 |
| 2. 6. 2. 1 Chaos a prázdnota, oproštění .....                        | 26 |
| 2. 6. 2. 2 Naplnění prázdnoty .....                                  | 27 |
| 2. 6. 3 „ze snů“ .....                                               | 30 |
| 2. 7 Ohmatávám, tedy jsem: ruce, nohy a hmat .....                   | 32 |
| 3 Anica Jenski: Dnes půjdu za ženu .....                             | 37 |
| 3. 1 Dnes půjdu za ženu .....                                        | 37 |
| 3. 2 Čtyři až: čtyři části sbírky .....                              | 39 |
| 3. 2. 1 Prostor .....                                                | 40 |
| 3. 2. 2 Tělesnost jako „živel“ Bytí .....                            | 43 |
| 3. 2. 2. 1 „až za hrudí“ .....                                       | 45 |
| 3. 2. 2. 2 Princip záměny .....                                      | 48 |
| 3. 2. 2. 3 Kudy k tobě? – části těla, tělesné otvory, smysly .....   | 51 |
| 3. 2. 3 „až půjdu za ženu“ .....                                     | 58 |
| 3. 2. 4 „až ponoří ji do mléka“ .....                                | 63 |
| 3. 2. 5 „až tehdy“ .....                                             | 67 |
| Závěr: Marie Šťastná a Anica Jenski – Žena, tělo, prostor .....      | 68 |

## Úvod: Ohmatávám, tedy jsem

---

prokládá své pohyby malými ústupky

v prostoru jejího ticha

upravím i svůj prostor

pro prokládání

Anica Jensi

„Upravím i svůj prostor pro prokládání.“ Pokud bych se měla pokusit vystihnout téma této diplomové práce jednou větou, byla by to tato. Poezie Marie Šťastné a Anicy Jensi, kterou na následujících stránkách budu interpretovat, má stejně mnoho společného jako odlišného. Proto najít výstižné styčné body není jednoduchým úkolem. „Upravím i svůj prostor pro prokládání“ znamená otevírání vlastního prostoru pro druhého a hledání cest pro sdílení a dialog, a tato témata se linou texty obou básnířek, ačkoli je každá pojímá po svém.

Tato diplomová práce je věnována dvěma sbírkám dvou současných generačně spojených (oběma je přes třicet let) českých básnířek: *Interiérům* (Host, 2010) Marie Šťastné, historičky umění a autorky dalších tří básnických sbírek, a *Dnes půjdu za ženu* (H\_aluze, 2009) Anicy Jensi, sociální pracovnice, matky dvou dcer a autorky několika scénářů k dramatům.

Společným tématem rozebíraných sbírek je vnímání tělem, topos domova a domácnosti a reflexe vztahů – mezi dcerou a matkou, mezi ženou a mužem, a také mezi ženou a dítětem. Každá z autorek klade větší či menší důraz na jiné složky, takže jejich sbírky jsou značně odlišné a naprosto svébytné. Jejich spojení vzniklo více na základě příbuznosti témat nežli podobnosti jejich pojetí či východisek – ráda bych je spíše prostě postavila vedle sebe, aniž bych hodnotila, které zpracování je lepší či horší, protože jejich odlišnost se hodnotícímu srovnání zpěčuje.

Výběru těchto autorek předcházelo poměrně dlouhé hledání na poli současné české poezie psané ženami. Omezujícím kritériem se nakonec stal věk autorek (zaměření na mladší básnířky) a témata, kterým se věnují. Na jejich poezii mě zaujala reflexe ženy jako bytosti, na niž je kladeno mnoho nároků zvenčí a která touží po seberealizaci a nalezení vlastní životní cesty – přičemž se zde nejedná o poezii feministickou, dokonce je problematické i její označení „ženská“, už proto, že tento pojem je v současnosti již poněkud zprofanovaný a vyčerpaný. V případě Marie Šťastné i Anicy Jensi (u té zřetelněji) můžeme říci, že se jedná o poezii psanou ženami o ženském vnímání světa, kdy lyrickým

subjektem je žena. Obě autorky se ale k zařazení své poezie do „škatulky“ ženská poezie staví s určitým odstupem – přijímají ho, ale nechťejí jím být svazovány. Ani mým cílem není v této práci vést rozsáhlejší diskusi na toto téma a dokazovat, co je na jejich poezii ženské, a co nikoli, ale spíše se zaměřit na reflexi světa ženou, a to v různých podobách. Pokud na „ženskost“ některých rysů ve sbírkách poukazují, pak je to spíše pro zajímavost souvislostí, které akcentují Daniela Hodrová a Annick de Souzenelle.

Otázce „ženské literatury“, resp. žen a ženskosti v literatuře věnuji krátkou první kapitolu, opírající se především o knihu *Literatura a feminismus* Pam Morrisové. Vlastní práce je pak rozdělena do dvou přibližně stejně rozsáhlých částí, z nichž každá rozebírá tvorbu jedné z autorek.

První část tvoří interpretace poezie Marie Šťastné, z níž se budu zabývat její poslední sbírkou *Interiéry*, přičemž některé problémy budu demonstrovat ve srovnání se sbírkou předchozí, *Akty* (Protis, 2006). Šťastná ve sbírce nastoluje prostor domova jako problematický a omezený pravidly a z tohoto prostoru se pak její lyrický subjekt snaží vymanit. Ústředním vztahem je vztah mezi matkou a dcerou, jenž se do problematiky prostoru promítá. Ženino opouštění domova a nastolování vlastního prostoru interpretuji za pomoci Eliadeho pojetí prostoru v knize *Posvátné a profánní*, přičemž akcentuji motiv prahu (nikoli sakralitu a profánnost), a knihy esejů Daniely Hodrové *Chvála schoulení*, která rozebírá ženin prostor chaosu a možnost jejího naplnění. Šťastná se zde zabývá otázkou, do jaké míry je možné vymanit se z prostoru pravidel určovaného rodinou (zde ponejvíce matkou), když si tato pravidla a zvyklosti neseme v sobě i po odchodu z domova. Samostatná kapitola je věnována motivu hmatu jako základního prostředku vnímání, která se opírá o *Symbolismus lidského těla* Annick de Souzenelle. Kromě několika recenzí, na něž odkazuji v textu, se Marii Šťastné podrobněji věnovala ve své bakalářské práci také Marie Kavková.

Druhá část práce se zabývá básnickou prvotinou Anicy Jenski *Dnes půjdu za ženu*, která ač velmi vyzrálá, po svém vydání žel zůstala téměř bez ohlasu. Jak název napovídá, téma ženství a ženského pohledu je zde přiznanější, zdůrazněnější než u Marie Šťastné. Jenski se zabývá otázkou, co a kdo tvoří ženu, akcentuje vztahy s mužem a s dítětem, na jejichž rozdíl ukazuje (ne)možnosti sdílení a propojení dvou bytostí. Klíčová část interpretace se opírá o koncept tělesnosti Maurice Merleau-Pontyho, na jehož základě je ukázáno, jakou roli hraje tělo a tělesnost nejen ve vnímání světa, ale také v komunikaci a přiblížení se dvou lidí. Tělo se zde ukazuje jako svébytný prostor, který je připraven do sebe přijmout druhého a souznít s ním, ale naráží na to, že k tomuto souznění nedochází. Jediným literárně-kritickým ohlasem na Jenski sbírku je recenze Jonáše Zbořila.

Prostor i způsob vnímání je v obou sbírkách výrazně prožíván hapticky, podobně jako vztahy k ostatním lidem, přičemž v *Interiérech* je akcentován především hmat, zatímco v *Dnes půjdu za ženu* je orgánem hmatu celé tělo. Obě básnířky se ve svých sbírkách věnují problému komunikace

a dialogu, komunikaci verbální a neverbální. Potenciál dorozumění, který v sobě komunikace obsahuje, ale často zůstává nenaplněn. Problematiku dialogu opírám o knihu Jolany Polákové *Smysl dialogu*. V této souvislosti je v obou sbírkách podstatný také motiv ticha a jeho naplnění.

Tato práce si přirozeně neklade nárok na objektivní vymezení typicky ženských témat či vyzdvížení básnířek nejlépe reprezentujících současnou českou tvorbu. Soustřed'uji se zde záměrně pouze na dvě autorky, jež jsou nositelkami několika význačných témat, což poskytuje větší prostor pro jejich hlubší rozbor a interpretaci než rozptýlení pozornosti na více básnířek či snaha o jejich úplný výčet.

Cílem práce je tedy podrobnější rozpracování ženského vnímání prostoru domova a domácnosti, tělesnosti jako základního prostředku vnímání světa a prožívání vztahů, motivu odcizení ve vztazích a způsobů, jakými se žena pokouší nastolit dialog v komunikaci. Zatímco Marie Šťastná se se svými čtyřmi sbírkami může v současné poezii psané ženami řadit již spíše mezi zavedené autorky, Anica Jensi je ve světě poezie opomenuta a s výjimkou jediné recenze se mi nepodařilo dohledat rozsáhlejší rozbor či interpretaci jejích textů, což bych touto cestou ráda alespoň částečně napravila.

## 1. Je to tak ženské – bože, co?

„Nemůžeme (...) předpokládat, že všechna díla napsaná ženami budou nezbytně nebo ze své podstaty vyjadřovat ‚ženský‘ pohled a ženské hodnoty. Ještě méně se dá očekávat, že jakékoli dílo napsané ženou bude tak či onak feministické a bude vyjadřovat (...) politické názory a program,“<sup>1</sup> píše ve své studii *Literatura a feminismus* Pam Morrisová.

Pojem „ženská literatura“ je v současnosti již tak zprofanovaný, že mnoho lidí, a to nejen autorek samých, se mu raději vyhýbá. Už to, že tento pojem, ve snaze o zařazení, typologizaci literatury, vznikl, ale ukazuje, že pravděpodobně existují určité „ženské rysy“ v literatuře a že tedy vůči nim lze vymezit také „mužské rysy“. Důvodem odmítání tohoto pojmu je, domnívám se, spíše než odmítání těchto „ženských rysů“ touha vymanit literaturu psanou ženami „škatulkování“ a genderovému vymezování (či omezování).

Simona Martínková-Racková ve své eseji *Být básnířkou* poezii současných ženských básnířek označuje jako „nikoli ‚ženskou poezii‘ – existuje někdo, kdo na tohle slovní spojení není alergický? – ale tvorbu žen, které jsou básnířkami.“<sup>2</sup> Zdá se, že takovéto označení je přijatelné, a to právě proto, že nechává dostatečně široký prostor k naplňování či nenaplňování představy o tom, co je či není ženské. Tedy takovéto pojetí není zatíženo předsudkem nebo očekáváním toho, co *by měla* „ženská literatura“ či „ženské psaní“ obsahovat, nechává prostor pro to, aby žena mohla psát o něčem zcela jiném než o ženském vnímání světa a zcela jiným stylem než takovým, který je ženskému psaní přisuzován. Toto pojetí netrpí předdefinovaností.

Stejně jako pojem „feministická literatura“ také pojem „ženská literatura“ má své přesnější vymezení. Je spojen s Francouzskou Hélène Cixous, spisovatelkou, literární kritičkou a teoretičkou a dramatičkou, která teoreticky i prakticky obhajuje ve světě literatury tzv. *écriture féminine*, ženské psaní. Její nejznámější teoretická práce, *Smích medúzy*, kromě výrazného feministického apelu také nastiňuje, jaké znaky může mít ženské psaní. Zároveň se však sama „vzpírá jakýmkoli klasifikacím“<sup>3</sup> a odmítá ženskou literaturu jakkoli definovat. Tím, že ji nedefinuje, *nepojmenovává* typické rysy, získává jakýsi „manévrovací prostor“, možnost nechat ženskou literaturu neuchopitelnou. Paradoxně se tedy snaha o to nebýt zařazena stává jedním z rysů ženské literatury. Pojem ženská literatura skrze *écriture féminine* získal feministické konotace, a tím spíše se k němu málokterá autorka hlásí. I bez napojení na feminismus je ale toto označení dle mého názoru determinující.

---

<sup>1</sup> Morris(ová), P.: *Literatura a feminismus*. Host, Brno 2000, s. 12.

<sup>2</sup> Martínková-Racková, S.: *Být básnířkou*. A2, 12/2012, s. 18–23.

<sup>3</sup> Morris(ová), *ibid.*, s. 137.

I formulace, již jsem zmínila v úvodu („poezie psaná ženami o ženském vnímání světa, kdy lyrickým subjektem je žena“<sup>4</sup>), je svým způsobem značně vymezující a nedá se samozřejmě použít pro všechny texty psané ženami – domnívám se však, že pro texty rozebírané v této práci je vhodná.

Tato práce byla motivována potřebou zabývat se sbírkami poezie, v nichž promlouvá ženský hlas, kde je reflektována zkušenost jiné ženy, kde je svět viděn ženskýma očima. „Ženskost“ je tedy do určité míry rysem, na který jsem se zaměřila a s kterým jsem se svou interpretací konfrontovala, avšak nejednalo se mi přitom o jasnou formulaci „ženskosti“ či determinaci toho, co „ženské“ je, a co nikoli. V tomto směru mi velmi vyhovuje označení „ženský hlas“, jež používá Martínková-Racková,<sup>5</sup> protože dává možnost ženě mluvit jakkoli a o čemkoli. Pokud pojem „ženskost“ či „ženský“ používám, potom je to ve smyslu obecně kulturním, ve smyslu *feminin*, jak jej rozvádí Pam Morrisová a Toril Moiová.<sup>6</sup> O tom, co je „ženské“ či „mužské“ (nejen v literatuře), se často zmiňuje ve své *Chvále schoulení* Daniela Hodrová a podobně jako Annick de Souzenelle v *Symbolismu lidského těla* tyto rysy vkládá do zajímavých souvislostí. Tyto souvislosti v interpretacích uvádím, často je však nevnímám jako jednoznačné, ale spíše jako možnosti.

Marie Šťastná ani Anica Jenski se označení svých textů jako „ženské poezie“ nebrání, ale zároveň ho berou s rezervou. V rozhovoru s Marií Šťastnou<sup>7</sup> čteme: „Sociolingvisté mluví o neoddiskutovatelných rozdílech mezi mužským a ženským jazykem. Platí to i v poezii?“ „Patrně ano. Někdy je na první pohled jasné, jestli text psal muž nebo žena, a je jedno, jestli jde o poezii nebo prózu. Byla bych ale opatrná s jakýmkoli rozdělováním na to a ono.“ „Lze tedy hovořit o „ženské poezii“ či „ženských tématech“? Vyhovuje vám toto označení?“ „Ale ano, vyhovuje, to ovšem neznamena, že „ženskou poezii“ o „ženských tématech“ nemůže psát muž.“

---

<sup>4</sup> Jak glosuje ve své recenzi S. Martínková-Racková (Martínková-Racková, S.: Tiché drama dospívání. A2, 10/2011 [cit. 15. 4. 2013]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2011/10/tiche-drama-dospivani>): „škoda, že tenhle termín nemá ženský rod“ – tento problém v následujícím textu řeším užíváním pojmu „žena“ či v případě M. Š. „dcera“, někdy ponechávám „lyrický subjekt“, většinou v závislosti na jazykovém kontextu.

<sup>5</sup> Martínková-Racková, S.: Být básníčkou. A2, 12/2012, s. 18.

<sup>6</sup> Morrisová (ibid.) rozlišuje ve své knize tři pojmy: ženský, femininní a feministický, a přikládá jim, na základě hlubšího rozboru Toril Moiové (Moi, Toril: Feminist, Female, Feminine. In Belseyová, C. – Mooreová J. (ed.), *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London, Macmillan; Cambridge, Mass.: Blackwell 1989, s. 115–132) tyto významy: ženský (angl. femaleness) = „pohlaví ve smyslu biologickém“; femininní (femininity) = „kulturní chápání pohlaví“, kulturní vnímání toho, co je „přirozené“ ženské, vlastností tradičně přisuzovaných ženám; feministický (feminism) = „pojem zahrnující politické postoje a cíle“. Protože pojem *femininní* u nás není zaužíván, rozhodla jsem se používat označení „ženský“, jež nese obsah slova femininní.

<sup>7</sup> Vondřichová, A.: Fantazie podléhá vzpomínkám. Rozhovor s Marií Šťastnou. A2, 12/2012, s. 25.

V rozhovoru s Anicou Jenski<sup>8</sup> pak: „V jedné z básní z vaší připravované sbírky *Už jdu mami* ženskost dost ironizujete, když píšete ‚je to tak ženské / bože co?‘. Skoro to působí, jako by vám ta škatulka ‚ženskosti‘ vadila?“ „Byla to spíš otázka, co bylo míněno tou ženskostí, kterou mne ostatní plácali po ramenou. Přišli mi *uklidnění tím, že ví, kam patřím*. Podrážděná otázka, co je pro ně samé vlastně pod tou jejich známkou ‚ženskosti‘“ [zvýraznila S. K.].

Anica Jenski v citované básni slovy „je to tak ženské / bože co?“ neodmítá ženskost ve svých básních a to, že reflektuje ženský pohled na svět, ale spíše upozorňuje na omezenost tohoto označení, jeho časté spojování, resp. omezování na „femaleness“, jak je vymezuje Toril Moiová: ženskost ve smyslu biologickém, ale i ironizuje ženské „řešení“ vztahů a dědičných rysů, když na konci básně pateticky ční „matko?“.

---

je to tak ženské

je to tak ženské

říkají o mně

bože, co?

sklonit se

k sobě

v měsíčných dnech

a vdechnout

své skvrny

ano

ještě přicházejí

je to tak ženské

bože, co?

odloupnout si tvou kůži mezi jednotlivými prsty

matko?<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Koprivová, S.: Ženskost zemité, bahenní. Rozhovor s Anicou Jenski. *Lžička v šuplíku* 4/2011, s. 23–24.

<sup>9</sup> Publikováno např. in *Lžička v šuplíku*, 4/2011, s. 22.

## 2. Marie Šťastná: Interiéry

### 2.1 Před Interiéry

Marie Šťastná (nar. 1981) je autorkou čtyř básnických sbírek – *Jarním pokrytcům* (Unarclub, 1999), *Krajina s Ofélií* (Knihnice Ortenovy Kutné Hory, 2003), za niž získala v roce 2004 Cenu Jiřího Ortena, *Akty* (Protis, 2006) a *Interiéry* (Host, 2010). V roce 2010 obdržela Drážďanskou cenu lyriky. Vystudovala dějiny umění a kulturní dějiny, žije v Praze a živí se výrobou šperků.

Pro tuto práci jsem z poezie Marie Šťastné vybrala její poslední sbírku *Interiéry* (Host, 2010), která oproti sbírkám předchozím (jak vyplývá již z názvu) obrací pozornost k prostoru – a to jak prostoru domu, tak vnitřnímu prostoru ženy.

Polooficiálním debutem Marie Šťastné je útlá sbírka s názvem *Jarním pokrytcům*, sbírka, v níž mladičká dívka zkoumá hranice své fantazie, možnosti slov, pozoruje, reflektuje, zjišťuje, jak vůbec funguje svět i báseň. Od mladé dívky bychom možná spíše očekávali sebereflexivní poezii zahroubanou do vlastní duše, Šťastná se ale ve své prvotině především dívá, vstřebává vjemy, popisuje. Přestože v některých básních se zračí naivita a touha po poetizaci,<sup>10</sup> nebo naopak přílišná existenciálnost,<sup>11</sup> už v této sbírce nemůžeme Šťastné upřít smysl pro ironizaci všech těchto aspektů.

Následující sbírka, *Krajina s Ofélií* (Knihnice Ortenovy Kutné Hory, 2003), je oproti *Jarním pokrytcům* vyzrálější, postupně se oprošťuje od frází a naivity, ale také postrádá větší množství hravosti a nadsázky. Básně jsou vážné, existenciální, fatální, někdy drastické – podobně jako téma Ofélie a dalších antických či biblických postav. Lyrický subjekt je jakoby opojen trápením, bolestí a smrtí.

„Titul každé sbírky má konkrétní význam a zároveň má působit jako název obrazu. V Krajině to ale bylo ještě dost prvoplánové, takové hraní si se slovy, vlastně jsem se trochu předváděla. To ale neznamená, že bych tehdy poezii nebrala vážně. Naopak, tato kniha je myšlena smrtelně vážně, a v tom asi byla chyba,“<sup>12</sup> komentuje s odstupem svou sbírku Marie Šťastná v rozhovoru z roku 2012.

<sup>10</sup> např. báseň *Modré jaro*: „Dvě bílé bytosti slyšely o jaru / a slétly ze stromu na žlutém listí / Zašuměl smích / Z pouhého rozmaru / utrhly shora veliký čistý / modrý kus nebe / Nebeská opona / celá se zachvěla nápoem perutí / Kdesi v poli kamenná Madona / provází pohledem let hejna labutí / Stromy se oblékly do modrých kabátů / Vlasy si zpívaly / Neměly soucit / Dvě bílé bytosti korunou z akátů / vzdávaly hold líbezné noci“ (*Jarním pokrytcům*, s. 11).

<sup>11</sup> např. báseň *Dvanáctý*: „Koho zradil Jidáš dnešní doby? / Sám sebe / Zbořil se mu kamenný most do nebe / Chápeme tu možná hodně pomalu / Kolem krku zadržela se smyčka příštích dnů“ (*Jarním pokrytcům*, s. 12).

<sup>12</sup> Vondřichová – Šťastná, A2.

Řekla mu

přitiskla jsem se nahá

na kované mříže starého domu

a vzala kliku do zubů

Ostrá bolest projela mými čelistmi

má ňadra se prolila chladnými pruty

a na mém těle zůstala mříž rzi<sup>13</sup>

Příznačným rysem sbírky jsou erotické motivy, oscilace mezi náhodnými a skutečnými vztahy, ženské tělo, zároveň je také zřejmý přechod lyrického subjektu z dětství do ženství: „Ještě dítě nebo už žena?“<sup>14</sup>

Na *Krajinu s Ofélií* v některých aspektech navazuje třetí sbírka s názvem *Akty*, sbírka plná milostné poezie i básní reflektujících ženství, ženy, tělesnost, nahotu, erotiku, tematizujících cudnost či nestoudnost, ale také všední situace žen. Šťastná pracuje s motivem svůdnosti, vášně, „ženskosti“ ve smyslu smyslnosti, což se blíží pojetí ženy jako bohyně či čarodějky. Sbírkou je chválou ženskosti – velmi často v sepětí s tělem. V ženském těle spatřuje krásu, a to hlavně v tom mladém, svěžím. Smyslnost je tu propojena živelně se smyslovostí, blahem skrze smysly – hmat, chuť, zrak, čich; laskavost a laskání. Většina básní je až překvapivě odlehčená, což stojí v kontrastu k existenciálním momentům, většinou převažuje nadhled a ironie, někdy až nepříjemný, znepokojující klid. To je změna oproti předchozí sbírce, v níž ironie či nadsázka chyběly. „Jaké to bylo? / ptáš se / a vlastně nejsi zvědavá / stejně / stejně jako vždycky / jen aktéři se vymění / stejně / zpocené / upachtěné // A bude se to / do nekonečna opakovat“.<sup>15</sup>

Úhel pohledu je pozorovatelský – básnířka pozoruje, popisuje. Skutečně jsou básně takovými *akty*, sbírkou obrazů, výjevů, situací spjatých s tělem, milostnou hrou či aktem. Lyrický subjekt stojí v textech spíše v pozadí, mnohem častěji jsou popisovány a reflektovány jiné osoby, jiné dívky či ženy a jejich výpovědi či prožitky. Oproti *Krajině s Ofélií* se však už mnohem více jedná o živé osoby, nikoli o postavy literární.

Výraznými se ve sbírce stávají místa, která nejsou přímo spjata s tělem nebo milostnou hrou, například ta, kde se vyskytují významotvorné předměty spjaté s domovem, s interiérem: „Je to v očích malých zvířat / v mlýnku na kávu / v kelímku od smetany / i v kapkách do nosu / je to ve mně / tak

<sup>13</sup> ukázka z básně *Oidipus* (Krajina s Ofélií, s. 35).

<sup>14</sup> b. *Změna času* (Krajina s Ofélií, s. 37).

<sup>15</sup> *Akty*, s. 63. Většina básní v dále rozebíraných sbírkách je bez názvu, proto u citací básní uvádím pouze strany.

jednoznačné a silné / že i ty si všimneš“.<sup>16</sup> Silné momenty přinášejí také básně, v nichž lyrický subjekt reflektuje sebe sama. Například báseň, v níž náhle přiznává, že nemá vlastní situaci pod kontrolou: „a stala jsem se neschopnou / pokračovat ve hře“,<sup>17</sup> či reflexe vlastního dívání se na svět, schopnosti pozorování: „snažím se nedívat se nahlas“,<sup>18</sup> „ať už moje oči / vidí co vidí / neumím se dívat“.<sup>19</sup>

## 2.2 Interiéry a jejich pravidla

Dosud poslední sbírkou Marie Šťastné jsou již zmíněné *Interiéry*, kterým v této práci věnuji více prostoru. Slovo *prostor* je zde příznačné, neboť právě ten je jedním z klíčových témat sbírky – jak je zvýrazněno již v anotaci na zadní straně knihy: „Prostor domu, ve kterém jsem vyrůstala, byl opatřen pravidly. (...) *Interiéry* vznikaly v době, kdy se zdánlivě neškodná pravidla přenesená z časů dětství začala na jiném místě vyjevovat jako znepokojující, omezující a absurdní.“ Prostor a jeho pravidla. Domácí prostory jsou zabrány všedními, ale zároveň intimními věcmi, které zažil asi každý – povinné úklidy, sušení bot na topení, noční rozhovory v koupelně. Jsou to zákoutí domova, která má každý v paměti zakódována jinak, a přesto se v leccem podobají.

„Ve stejné době, nezávisle na mých textech, vznikal cyklus pláten a grafik mé sestry Karly s názvem *Pokojičky*. Pochopitelně se tedy objevil záměr vydat tyto texty a grafiky společně,“ píše dále Šťastná. Grafiky Karly Šťastné, kterými jsou uváděny jednotlivé části sbírky, navozují a zároveň dotvářejí intimní atmosféru sbírky. Pohlízejí na tutéž realitu, na tentýž výchozí prostor a čas trochu jinýma očima než texty. Zaplňují mezery mezi Mariinými slovy a zároveň s nimi nacházejí styčné body. Intimní dojem podporují tím, že jsou černobílé, respektive černo-šedo-bílé, a navíc není vždy na první pohled jasné, co je na nich vyobrazeno. Nutí tedy čtenáře-pozorovatele k podrobnějšímu zkoumání, k zastavení se nad obrazem, k přemýšlení. Tak v šedých šmouhách rozeznáváme postavy v koupelně či kuchyni, vanu s odtékající vodou, vzorky tapet a záclon...

Podle mého mínění ilustrace s texty korespondují a doplňují se. Domnívám se také, že přítomnost ilustrací zajímavě nahrazuje přítomnost sestry.<sup>20</sup> Co je zajímavé, jsou lišící se názory autorů recenzí:

---

<sup>16</sup> *ibid.*, s. 37. Většina básní ve sbírce *Akty* je bez názvu (označena třemi hvězdičkami), proto u citací těchto básní uvádím pouze strany, u básní s názvem též názvy.

<sup>17</sup> *ibid.*, s. 45.

<sup>18</sup> *ibid.*, s. 21.

<sup>19</sup> *Akty*, s. 59.

<sup>20</sup> V textech jinak příliš nereflektované, a pokud ano, pak nepřímě. Vztah se sestrou se však jeví jako nekonfliktní. Např. v básni *Večer kreslila prstem po stropě...* (*Interiéry*, s. 28) vypovídá o dětském pokoji jako

Zatímco Petr Odehnal píše, že „společné vydání obou výpovědí je na místě, je funkční a jedno druhému svědčí,“<sup>21</sup> Ondřej Hanus je jiného názoru a tvrdí, že „zejména některé [ilustrace] jsou jaksi v rozporu s jinak cele introvertní a introspektivní povahou sbírky“.<sup>22</sup>

*Interiéry* jsou členěny do tří částí, oddělených zmíněnými ilustracemi, „mezi něž jsou básně distribuovány zhruba v poměru 1:2:1,“ jak podotýká Hanus a pokračuje: „Největší váha je tak již samotným ustrojením knihy položena na její prostřední část. Názvy oddílů odpovídají celému duchu sbírky, a je tak patrné, že v *Interiérech* máme čest (...) s koncepční prací. (...) koncepční povaha této knihy, symetrické rozčlenění veršů do jednotlivých oddílů, jednotný přístup k motivům i tématům, nenásilná metaforika a vědomá, cílená práce s veršovou organizací činí z této knihy velice koherentní básnickou událost.“<sup>23</sup> Koncepční členění je ve sbírce velmi podstatné – jednak odkazuje k oněm pravidlům, kterými je opředen prostor domu, a tím i konfrontuje s principem řádu a pravidel (zde se vyjevuje určitý paradox či protiklad ve sbírce obsažený – sbírka, v níž se jedná o vzepření se pravidlům, je velmi pravidelně uspořádána), jednak odráží to, co má být ve sbírce nejpodstatnější. A tím je právě prostřední část nazvaná *mezi prahy*, která, zjednodušeně řečeno, symbolizuje prostor *mezi*, prostor ani ne v rodném domě, ani ne v novém, vlastními silami (a také pravidly) vytvořeném domově.<sup>24</sup> Sbírka tedy reflektuje pozici ženy v určitém mezidobí, v období, kdy stále ještě patří k jednomu domovu, ale zároveň už vytváří jiný. Šťastná tento prostor sama nazývá *místem nikoho / mezi prahem a prahem*.<sup>25</sup>

---

o prostoru sdílení se sestrou: „Večer kreslila prstem po stropě / obrys draka / nebo pavouka / nebo jiného zvířete / které nahání strach // Co říkáš / jde to až do těla jako rakovina / nebo se z toho vyspíme?“

<sup>21</sup> Odehnal, P.: Když se všechna hlína lepí na boty. *Aluze* 1/2011 [cit. 28. 1. 2013]. Dostupné z:

[http://aluze.cz/2011\\_01/09b\\_recenze.php](http://aluze.cz/2011_01/09b_recenze.php).

<sup>22</sup> „Ilustrace. To první, co vám padne do oka, jsou ilustrace Karly Šťastné, básnířčiny sestry. Působí jako abstraktní kresby, ale při bližším zkoumání lze z mnohých vytušit velice pevné a konkrétní siluety, kontury (někdy připomínají až přeskicované fotografie). Nelze říci, že by byly naprosto rušivé, ale zejména některé jsou jaksi v rozporu s jinak cele introvertní a introspektivní povahou sbírky. Svou expresivní povahou a otevřeností místy přebíjejí text. Nebo mu jen dodávají nový rozměr? Uvážíme-li příbuzenský vztah výtvarnice a básnířky, vyloučeno to není. Jako by se však paradoxně střetávaly dva nesourodé světy.“ Hanus, O.: Transcendence od kuchyňské linky. *Lógr* 2/2011 [cit. 28. 1. 2013]. Dostupné z:

<http://logrmagazin.cz/2011/07/28/transcendence-od-kuchynske-linky/>.

<sup>23</sup> Hanus, *ibid.*

<sup>24</sup> „Řád je v mnoha ohledech potřebný, zvláště v každodenní mašinérii provozu vícehlavé domácnosti. Jednomu se časem vzepřeme, abychom pak ve svých rodinách vytvářeli řád jiný: v něčem diametrálně odlišný (protože), v ledasčem analogický (ať už ze sentimentu, z pocitu funkčnosti nebo jiných příčin).“ viz Odehnal, *ibid.*

<sup>25</sup> *Interiéry*, s. 47.

Co se týká grafické stránky textů, je zajímavé zmínit, že Šťastná nepoužívá interpunkci, což vede k jistému splynutí výpovědi, zároveň však básně přísně člení na krátké verše, což výpověď zpětně fragmentuje a zvýrazňuje tak některé její části. Texty jsou strohé, civilní, podobající se běžné mluvě, jazyk je prostý a málokdy metaforický. „Chci psát tak přirozeně, jako mluvím, to znamená nepoužívat mně nepřirozená slova. Chci psát tak, aby sdělení bylo jasné a přesné, a zároveň chci popsat emoci,“ komentuje svůj styl psaní Marie Šťastná v rozhovoru s Annou Vondřichovou.<sup>26</sup> O „citu pro rovnováhu emocí a racia“ píše v tomto kontextu i Martínková-Racková ve své recenzi.<sup>27</sup>

### 2.3 Prostor sbírky: Akty a Interiéry – ven a dovnitř

Prostorem sbírky je ve většině básní interiér, prostor domu či bytu. Slovo *interiér* vyvolává dvě protikladné asociace – v klasickém smyslu slova je interiér vnitřním uspořádáním prostoru domu, odkazuje k vybavení, designu.<sup>28</sup> V přeneseném slova smyslu ale můžeme vnímat *interiér* jako odkaz k vnitřnímu (internímu) uspořádání lidského nitra, jako vnitřní prostor člověka. I to je svým způsobem obsaženo v jednoduché definici interiéru jako *vnitřku*. V opozici interiér–exteriér tento přenesený význam může obsahovat odkaz k obrácení se dovnitř, do vlastního nitra, ale také ke vztahům. Interiér jako *vnitřek*, ať už v původním či přeneseném smyslu, v sobě také nese jistý potenciál intimity.

Ve sbírce *Interiéry* se dostává pojem *interiér* do konfrontace s pojmem *domov* – prostor domu či bytu, který v sobě nese možnost být prostorem domova, je degradován na pouhý interiér, prostor bez vnitřního obsahu. Konflikt vzniká z (nenaplněného) očekávání, že dům bude domovem, ale je *jen* interiérem, ale také z očekávání, že v prostoru domu se naplní také přenesený význam slova, že se zde uskuteční potenciál intimity vztahů a citové plnosti. Je-li slovo *interiér* používáno ve smyslu nepřítomnosti *domova* v prostoru domu, pak tuto nedostatečnost můžeme vztáhnout také k lidskému nitru, které je snad také „jen“ interiérem, designem bez skutečného obsahu.

V roce 1978 natočil režisér Woody Allen film se stejným názvem jako sbírka: *Interiéry* (*Interiors*), kde se konflikt mezi interiérem a domovem, problém vyprázdněnosti vztahů vyjevuje ve velmi podobných intencích, jako je tomu ve Šťastné sbírce. Rodina se dvěma dcerami obývá dům, jehož dokonalý interiér je přísně střežen matkou, vztahy v rodině jsou však klaustrofobické (což podtrhuje právě to, že se většina filmu odehrává v interiéru), úzkostlivé, vyprázdněné a plné nevyřčených výčitek. Zajímavá analogie sbírky s filmem, kdy je matka nositelem pravidel a strážcem prostoru a dcery od ní její úzkostlivost přebírají, ačkoli se jí snaží vzepřít, vrcholí ve scéně, kdy po

<sup>26</sup> Vondřichová – Šťastná, A2.

<sup>27</sup> Martínková-Racková, S.: Tiché drama dospívání. *ibid.*

<sup>28</sup> SSJČ: „vnitřek (budovy); vnitřní zařízení (zprav. bytu) (op. exteriér)“ [cit. 14. 4. 2013]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php>.

svatbě otce s jinou ženou jedna z dcer mluví v potměšném domě k matce, která v následující scéně vběhne do rozbouřeného moře a utopí se: „Řekla bych, že jsi opravdu moc dokonalá pro tento svět. Všechny ty nádherně zařízené pokoje, pečlivě navržené interiéry, všechno pod kontrolou. Nikde místo pro opravdové city. Žádné. Mezi kýmkoli z nás. (...) Ale přesto tě mám ráda. A nemáme jinou volbu než si vzájemně odpustit.“<sup>29</sup> Tato promluva ve filmu, slova, která v sobě dcera dlouho dusila, jako by v mnoha směrech shrnovala důležité aspekty sbírky – pravidla prostoru, odosobnění, vztah s matkou, která pravidla ztělesňuje, ale také touha po *opravdových citech*, které se i přes všechno odcizení přece jen objevují: *A přesto tě mám ráda*. V básni *Interiér*,<sup>30</sup> v níž se dcera konfrontuje s matkou: „Mám odvalu na to na co ona ne / nemám odvalu na to na co ona / (...) Co je zajímavé na malých městech / (...) Co je zajímavé na tobě“, čteme totéž vyznání: „Myslím na to a *miluji svou matku* / víc než všechny vypité noci“ [zvýraznila S. K.].

Zda je shoda sbírky s filmem náhodná či záměrná, není úplně zřejmé, protože přímou souvislost či odkaz se mi ve sbírce nepodařilo dohledat. Domnívám se však, že analogie je velmi výrazná a že Marie Šťastná film při tvorbě sbírky znala.

## 2.4 Perspektiva – „pozorovatelské básně“ a „obrácení dovnitř“

Slovo interiér tedy nemusí mít jen negativní konotaci jakési bezobsažnosti, formálnosti. Název sbírky nese více konotací – jednak informuje o prostoru, jeho pojetí a významech, jednak o způsobu nazírání lyrického subjektu na svět i sebe sama – o introspekci.

V recenzi na sbírku *Interiéry* říká Ondřej Hanus,<sup>31</sup> že „zásadním rozdílem oproti předchozím sbírkám Šťastné je ono viditelné obrácení dovnitř“, a upozorňuje na důležitý rozdíl mezi touto sbírkou a sbírkami předchozími, který ve své bakalářské práci uvádí Martina Kavková:<sup>32</sup> „(...) zásadní rozdíl oproti předchozím sbírkám spočívá v tom, že v Interiérech nejsou k nalezení ‚pozorovatelské básně‘. Tyto básně popisovaly především exteriér, lyrický subjekt byl v pozadí a naopak lidé z ulice se stávali zajímavým terčem, pozorovatelským cílem básní.“ Hanus dále pokračuje: „Šťastná činí obrat

---

<sup>29</sup> Woody, A.: *Interiors*. USA, 1978. „I think you're really too perfect to live in this world. I mean all that beautifully furnished rooms, carefully designed interiors, everything so controlled. There wasn't any room for any real feelings. None. Between any of us. (...) But I love you. And we have no other choice but forgive each other.“ Spojení prostoru vnějšího a vnitřního zdůrazňuje anglické slovo *room*, které zde funguje ve významu místnosti i obecně prostoru.

<sup>30</sup> *Interiéry*, s. 22.

<sup>31</sup> Hanus, *ibid.*

<sup>32</sup> Kavková, M.: *Nové osobnosti české poezie*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 27.

o 180 stupňů (stačí porovnat již názvy sbírek: Krajina s Ofélií, Akty) a obrací se od tohoto statického básnického infinitivu k dynamice vnitřního prožívání. V mnohém (ale jen v tom dobrém) její současné psaní připomene ‚bytový existencialismus‘ Petra Hrušky, svou podstatou však zůstává zcela svébytné, křehké, ale dospělé: v nejlepším slova smyslu ženské.“<sup>33</sup>

Recenzenti zde akcentují dvě věci: texty v této sbírce jsou psány z pohledu ženy, nikoli již dívky, a jsou vztahovány mnohem více „dovnitř“ – jak píše dále Martina Kavková,<sup>34</sup> „nejde pouze o interiéry, kam se básně situují, nebo vnitřní prostor obecně, který si lyrický subjekt ohraničí. *Interiéry* vypovídají i o stavu duše, o vnitřním prostoru lyrického subjektu (...)“. Jde tedy o obrácení dovnitř – do intimního prostoru domu, do intimního prostoru duše, i do intimního prostoru těla (které v předchozích sbírkách bylo mnohem více kontaktem s vnějším prostorem než s tím vnitřním).<sup>35</sup>

„Pozorovatelské básně“ se však v *Interiérech* podle mého názoru nacházejí, tyto básně se ale liší od typických pozorovatelských básní, jak o nich mluví Martina Kavková u předchozích sbírek. „Konflikt se odehrává především uvnitř – doslova ‚přechází z očí do srdce‘, hodně se tu totiž pozoruje –, a stále tak zvětšuje prostor osamění.“<sup>36</sup> Domnívám se, že tuto tendenci (změny rázu pozorování) lze sledovat také v *Aktech*, je tedy v další sbírce rozvíjena, je na ni navazováno. Jedná se o to, jakou měrou lyrický subjekt vstupuje do pozorovaného a popisovaného, jakou měrou je pozorovaným ovlivněn, jak moc se ho dotýká – tato míra se v *Interiérech* zvyšuje. Obrácení dovnitř se tedy projevuje dvojím způsobem – jednak se lyrický subjekt více věnuje introspekci, jednak se ho ve zvýšené míře dotýkají popisované situace.

Například báseň z *Aktů*:<sup>37</sup> „Mramorové obložení / je chladnější než peklo / zmodralé rty a mráz pod nehty / nic nenahání takovou hrůzu / jako zestárlá frigidní Venuše // V koupelně mi prohmatává tělo / – sáhni si na tuhle jizvu / a tenhle záhyb / a tuhle bouli / zdravá jsi / zdravá / plodná jako zvíře – / zůstávám s očima dokořán / a s rukama rozpaženými“. V této básni se propojuje mnoho podstatných aspektů šťastné tvorby, typických především pro *Interiéry*. Je to reflexe matky, která zde představuje stárí, a konfrontace s ní a jejími názory dovedená až do pocitu šokovanosti. Konfrontace se dcery *přímo dotýká*, je v ní strach, že jednou se bude chovat a bude vypadat stejně. Prostorem básně je koupelna, prostor velmi intimní. Zároveň lze dobře vidět pozorovatelský princip básně – kdy

<sup>33</sup> Hanus, *ibid.* Ono „v nejlepším slova smyslu ženské“ Hanus bohužel nekonkretizuje, konkretizací je ale pravděpodobně samotná recenze.

<sup>34</sup> Kavková, *ibid.*

<sup>35</sup> „V jejích intimních, soustředěných básních jde o to maximálně se ponořit do hloubky jednoho osudu, příběhu, zpřítomnit konkrétní vzpomínky,“ píše o *Interiérech* ve své recenzi Simona Martínková-Racková (Martínková-Racková, S.: *Tiché drama dospívání*, *ibid.*).

<sup>36</sup> Martínková-Racková, *ibid.*

<sup>37</sup> *Akty*, s. 11.

básniřka reprodukuje něčí promluvu. Také přesun k sobě, k vlastním prožitkům je v *Aktech* znatelný, je reflektováno, že žena až dosud nevěnovala dostatečný prostor sama sobě: „Při hledání dokonalého milence / jsem vlastně zapomněla / na sebe (...)“.<sup>38</sup>

Další báseň je již ze sbírky *Interiéry*:<sup>39</sup>

Dívala jsem se na ni  
jak si podpírá bradu a hledí do prázdna  
Teď vím že nemyslela na nic  
co by přesáhlo večer  
nebo příští hodinu

Po probuzení říkala:

„Zhrubnou ti ruce  
Musíš bývat v noci doma  
jinak tě muž podvede  
A když si vezmeš černocho  
budeš mít pruhované děti“

V této básni je pozorování naprosto explicitní – dcera pozoruje matku a reprodukuje její slova. To je pro předchozí Šťastné sbírky dosti typický postup.<sup>40</sup> Rozdílů je tu však několik: Kromě toho, že pozorovatelských básní je ve sbírce celkově méně, zužuje se také výběr osob, které jsou pozorovány – matka, muž, ale především lyrický subjekt sám. Z roviny pozorování se tedy dostáváme do roviny sebe-pozorování. Sebe-pozorování je obsaženo právě i v pozorovatelských básních, neboť pozorované osoby jsou s lyrickým subjektem velmi úzce spojeny, žena si do nich promítá sebe sama a konfrontuje se s nimi a se svým pozorováním. I to je podstatný rozdíl oproti předchozím sbírkám, kdy sice bylo možné rozpoznat ženin postoj k popisovanému, nebyl ale tak explicitně vyjádřen nebo se nedotýkal jí osobně. Nyní je živelnou, neoddělitelnou („že jsem se třikrát naruby obrátila / a přesto mě doma poznali“<sup>41</sup>) součástí pozorovaného, distanc od pozorovaného se zmenšuje nebo úplně mizí.

---

<sup>38</sup> Akty, s. 47.

<sup>39</sup> Interiéry, s. 25.

<sup>40</sup> K aspektu reprodukce výpovědi viz např. uvedená báseň z *Aktů*, s. 11 nebo báseň na s. 15, taktéž v *Aktech*: „Před neskrývanou nahotou / cudných dívek / musím přivírat oči // Vyprávíš mi o nich / a říkáš tím nejsi taková (...)“ [zvýraznila S. K.].

<sup>41</sup> Interiéry, s. 42.

## 2. 5 Pojetí ženy – „žena v množném čísle“

S principy intimizace a sebe-pozorování, k nimž v *Interiérech* básnířka směřuje, souvisí také ono zúžení výběru reflektovaných osob a též jejich individualizace.

„Jsou ženy / které v herbářích / nasliněnými prsty / hledají laskavec / aby jim bylo dobře“.<sup>42</sup> Zatímco v *Aktech* se často setkáme s ženou jako zobecněním, „ženou v množném čísle“, s ženou jako principem, s ženami, které prožívají tutéž situaci, v *Interiérech* se žena konkretizuje, individualizuje, je jedna. Jedná se opět o tendenci, která je postupná a nevzniká náhle přechodem mezi sbírkami. Tento proces lze dobře demonstrovat na reflexi matky, kdy v *Aktech* je matka vnímána buď s odstupem (viz výše) nebo právě jako „množina matek“, což dává lyrickému subjektu kýžený distanc, nadhled. „Když od matky k matce / od prsu k prsu / zatínám prsty“.<sup>43</sup>

V *Interiérech* vede individualizace matky k větší konkrétnosti. Matčino chování, její myšlenky, vlastnosti se stávají dědičným břemenem, jehož se dcera marně snaží zbavit, od nějž se bez úspěchu snaží distancovat. Namísto zobecnění je zde konkrétní příběh konkrétních postav, lyrický subjekt je do situace vtahován, není možné sebe z pozorovaného vyjmout. To přidává básním na síle a opravdovosti.

## 2. 6 Tři části, tři postavy: Matka, Muž a Já

Téma matky je tedy ve sbírce jedním z klíčových. Než ho rozeberu hlouběji, je třeba představit jednotlivé části sbírky a jejich souvislost s postavami, které ve sbírce hrají ústřední role.

Koncepční rozložení sbírky nám poskytuje výraznou nápovědu k tomu, jak básně číst, kde se lyrický subjekt právě nachází, ke komu mluví, ke komu se vztahuje. V oddíle prvním, *dům*, se nacházejí básně vztahované k domovu, tedy domovu původnímu, odkud žena pochází. Prostorem je tedy explicitně rodný dům či byt, osoby, které jsou reflektovány, jsou příslušníci rodiny, hlavně matka a babička.

V části druhé, *mezi prahy*, se prostor mění – žena se ocitá v nových prostorech nových domů, vychází z domu ven, stejně jako z jeho pravidel, nevztahuje se už jen k matce, ale též k muži. Ke komu se v básních obrací, je většinou rozeznatelné. Dochází ke konfrontaci s jinakostí vnějšího světa.

---

<sup>42</sup> Akty, s. 12.

<sup>43</sup> Akty, s. 57; podrobněji k „množině matek“ viz dále v podkapitole o matce a prostoru domu.

Třetí oddíl sbírky, *ze snů*, bychom mohli pomyslně věnovat sebereflexi, kde si básnířka „dovolí“ větší nelogičnost textů, nechává je vycházet z podvědomí – ze snů. I tak ale neustále zdůrazňuje, že se jedná o sny, a k realitě se v poslední básni opět vrací.

### 2. 6. 1 „dům“: matka, její prostor a její pravidla

„Dům je omezující, zaklíčovaný prostor, ze kterého je těžké vyjít, a když už se to podaří, je těžší nepostavit stejný, ještě lépe střežený prostor, ve kterém uvíznete,“ říká Marie Šťastná v rozhovoru.<sup>44</sup>

Matka v *Interiérech* je tak neodbytně spjata s prostorem domu, že se až zdá, že je s ním srostlá. Přesně takto je vykreslena matka ve zmíněném filmu – odtržení od domu, když se při rozvodu stěhuje, je pro ni bolestnou ztrátou (nyní pomímám, že veškeré matčiny emoce ve filmu působí jako hrané a neopravdové) a při představě, že by dům obývala jiná žena na jejím místě (je to jeden s aspektů, které k tomu přispějí), raději skočí do vln.

„Tvůj dům je tvým větším tělem. Roste na slunci, spí v nočním tichu. Má sny. Nebo snad tvůj dům nespí, a neopouští město, aby se ocitl v lese nebo na vrcholu hory?“<sup>45</sup>

V *Aktech* se postava matky či babičky, starší ženy, s níž je dcera „krví“ nezměnitelně svázána, vyskytuje, avšak jak bylo ukázáno, častěji jako postava nikoli konkrétní matky, ale matek či starších žen obecně, přičemž starší ženy zde představují kontrapunkt k mladosti, svěžesti dívek a mladých žen, starší ženy jsou ženami, které už rezignovaly na krásu. Matka a to, co představuje, nedoléhá na lyrický subjekt s takovou vahou, je to bráno s lehkostí, jako by se to dcery netýkalo. Tak je tomu např. v básni *Akty*:<sup>46</sup> „Některé staré ženy / už se nestydí při svlékání / dokonce si ani nevzpomenou / jak se svlékaly kdysi / s jakou chutí a pro koho / každý den / která není lakomá / a nepřeje nic zlého / nemá už se ani / z čeho zpovídat“. Ve srovnání s výše rozebranou básní<sup>47</sup> vidíme, že mluví-li lyrický subjekt o ženách v množném čísle, pomáhá mu to k většímu odstupu, kdežto je-li v básni žena (resp. matka) v čísle jednotném, je lyrický subjekt do situace více vtažen.

V *Interiérech* se vliv matky a jejích pravidel na dceřin život začne vyjevovat jako obtěžující, tíživý, znepokojivý. Matka je spojena s (jak bylo zmíněno výše, často absurdními) pravidly rodného domu. „Matka zaklíná prostor bytu“<sup>48</sup> – takto je vymezen prostor již v první básni, a tím je jasně dána

---

<sup>44</sup> Vondřichová – Šťastná, A2.

<sup>45</sup> Chalíl Džibrán, in Tokarczuková, O.: *Denní dům, noční dům*. Host, Brno 2012, s. 7.

<sup>46</sup> *Akty*, s. 60–61.

<sup>47</sup> *Akty*, s. 11.

<sup>48</sup> *Interiéry*, s. 18.

problematicnost celého vztahu, s prostorem i s matkou. Tyto dvě entity se kříží, jedna jako by ztělesňovala druhou – prostor matku, matka prostor.

Prostor bytu je v první části sbírky pevně a důkladně ohraničen, jak fyzickými částmi domu, tak např. pohybem („starý pes několikrát obejde kuchyni“<sup>49</sup>), ale také všednodenními, ženskými povinnostmi. Jsou-li básně konkrétně umístěny, často je jejich prostorem kuchyně – výsostný prostor matky. Je to právě tato uzavřenost a nezměnitelnost, které by mohly prostoru dodávat intimitu, domáckost a bezpečí, zde ale vyvolávají stísněnost, protože z prostoru není možné vystoupit, stejně jako z pravidel, která jsou s ním spjata. Lyrický subjekt zjišťuje neudržitelnost svého dalšího pobytu ve svém původním prostoru a opouští ho v naději, že si sám v budoucnosti nevytvoří stejné schéma pravidel, do něhož se zaplete. Zároveň tuší, že tomu tak bude, a otázkou už spíše je, jakou formu tato pravidla dostanou, do jaké míry budou svazující.

V tomto podivném obklíčení se pohybuje několik žen – dcera, matka a babička. Matka a babička zde představují zděděná pravidla, konvence a představy, které se, v dobré vůli samozřejmě, snaží přenášet na dceru a formovat tím její život. „Musíš vytříť než sem pustíš děti / sesbírat ořechy než pojedíš autem / vyndat maso z lednice než půjdeš spát“.<sup>50</sup> Ta ale z odstupu dospělé ženy<sup>51</sup> není ochotná do těchto forem vstupovat, brání se jim, snaží se je pojmenovat a vyargumentovat sama pro sebe jejich absurditu. Cítí se v jakémsi „zajetí rodu“.

Pojmenování zde hraje velmi silnou roli – může představovat způsob, jakým se lze od zarytých představ a vzorců chování oprostit (i v rovině osobní, kdy „vypsání se“ mohlo pomoci autorce oprostit se od zažitých forem), zároveň je jejich konstitučním rysem – promluvy matky a babičky jsou zaklínadly, která vyslovením nabývají větší platnosti.

Odvaha lyrického subjektu pojmenovat věci tak, jak skutečně jsou, i když je to skutečnost nepříjemná (především ve vztahu k matce) souvisí s odvahou vstupovat do těchto situací a přiznat sebe sama jako jejich účastníka, jako toho, koho se také týkají.

---

<sup>49</sup> Akty, s. 28.

<sup>50</sup> Interiéry, s. 23.

<sup>51</sup> Martínková-Racková (ibid.) ve své recenzi ženino vzeptění vidí jako období *dospívání* (viz název recenze *Tiché drama dospívání*), já se domnívám, že se jedná již o poněkud pokročilejší fázi v životě ženy (dospívání spojuji spíše s pubertou), v němž dochází k oprošťování se skrze vzpomínky (které mohou být k dospívání vztahovány).

Viním matku ze závislosti  
na čase  
vodě  
a zvedání obočí

Ona se zarazí  
a opatrně se ptá:  
„Opravdu si to myslíš?“

V dlouhém tichu se můj strach nesnese s jejím<sup>52</sup>

Ze strany matky a babičky se síla pojmenování či vyslovení nějaké pravdy blíží zaklínadlu, zaříkavadlu, jak je nastoleno v již zmíněné první básni: „matka zaklíná prostor bytu“.<sup>53</sup> Skutečná váha slov je však často jen domnělá (jako to uvidíme v rozboru motivu ruky a její moci, viz kapitola Ohmatávám, tedy jsem) – slova postupně svou moc ztrácejí a stávají se prázdnými, pověrami a domněnkami. Od „čekám na hrdelní zvuk / který znamená rozkaz / otázku / i znepokojení“,<sup>54</sup> kdy hlas disponuje určitou silou a těžko se mu vzepřít, nebo „při mytí schodů / nade mnou stojí babička / ,už jsi dlouho nebyla v kostele‘ / Bez možnosti úniku / přilepená k mokrému hadru / zbaběle kývám“,<sup>55</sup> přes až erbenovsky výstražnou báseň *Nechod’ ven...*: „Nechod’ ven / dlaní ohmatává opěradla židlí / Vyhlédnu z okna a vím / že ulicí právě projde muž / ke kterému pocítím velkou něhu“ až po do absurdity dovedené „A když si vezmeš černocho / budeš mít pruhované děti“.<sup>56</sup>

Žena-dcera se snaží najít způsob, jak s nimi komunikovat, jak je mít ráda, jak s nimi existovat, aniž by musela přijmout jejich pravidla. Současně si ale uvědomuje, že se již dávno staly její nedílnou součástí. Úzkoprsá matka je potom ta, kterou dcera viní ze své vlastní úzkosti, z neschopnosti vyznat se ve světě a rozeznat, co je správné a co ne, co je stálé a co pomíjivé... „Co říkáš / jde to až do těla jako rakovina / nebo se z toho vyspíme?“<sup>57</sup> nebo již citovaná báseň *Viním matku ze závislosti*, v níž se také ukazuje, že komunikace mezi dcerou a matkou je porouchaná, plná nepochopení. Martínková-Racková<sup>58</sup> vystihuje vztah dcera-matka-babička takto: „(...) tady se vynořuje (sebe)vymezující vztah

---

<sup>52</sup> Interiéry, s. 26.

<sup>53</sup> Interiéry, s. 18.

<sup>54</sup> Interiéry, s. 21.

<sup>55</sup> Interiéry, s. 27.

<sup>56</sup> Interiéry, s. 25.

<sup>57</sup> Interiéry, s. 28.

<sup>58</sup> Martínková-Racková, ibid.

s matkou plný tiché konfliktnosti; implicitní výčitka, že ač přítomna, přece jako by tu matka pro svou dceru bývala nebyla; frustrující vědomí, že vzhledem k odlišnému naturelu každá z nich myslela i cítila jiným směrem. Matka a dcera (v případě *Interiérů* i babička) jako rovnoběžky, které jsou si blízko, a přece se nemohou skutečně potkat, každá vepsaná v jiném čase, těle, psýché.“

Toto neporozumění se odráží i ve způsobu, jakým je dialog v básních veden, dochází-li k němu vůbec. Matčiny výpovědi jsou často vkládány do uvozovek, zatímco dcera odpovídá mlčením, odpovídá v duchu, nikoli nahlas. Dialogy se tedy většinou zaseknou na mrtvém bodě a končí tichem [zvýraznila S. K.]:

Při příchodu ukládám boty na místo  
Vejdu do všech dveří  
všude pozdravím  
ale *jako bych mluvila cizím jazykem*

Stojí na mnoha místech zároveň  
čekám na hrdelní zvuk  
který znamená rozkaz  
otázku  
i znepokojení

Chci ji obejmout  
ale nevím jak  
nevím  
*která z nich je zrovna přístupná  
mému tichu*<sup>59</sup>

Toto ticho je prázdňem, prostorem tíživým, bez naplnění. Vyjevuje se zde rozdíl mezi tichem, znamenajícím prázdno, a tichem naplňujícím. K tomu píše Daniela Hodrová ve své Chvále schoulení: „Ticho (...) nemusí být prázdné, i ono může být *událostí* – právě v tichu, mlčení lze snad někdy zaslechnout bytí.“<sup>60</sup> Lyrický subjekt si uvědomuje, že ticho může být také prostředkem dialogu (*která z nich je zrovna přístupná mému tichu*), ale tato možnost se v komunikaci s matkou nenaplnuje. Dcera

---

<sup>59</sup> Interiéry, s. 21.

<sup>60</sup> Hodrová, D.: *Chvála schoulení*. Malvern, Praha 2011, s. 34.

pocítuje velkou bezradnost, neví, jak se k matce dostat. „Ty zůstáváš v nahém prostoru / bez záchytných bodů / veškerou tíhou mé bezradnosti / trvale zachycená v síti“.<sup>61</sup>

„Nejistota přerůstající bezmoc a rezignaci, zklamaná nevyslovená očekávání, paradoxní neschopnost komunikovat právě s těmi, kdo by nám měli být nejbližší, „pasivní rezistence“ v podobě útěků anebo úniku vlastního světa, ale nakonec i vděčnost,“ shrnuje emoce a postoje obsažené ve vztahu k matce Martínková-Racková.<sup>62</sup>

Vidíme, že i přes tvrdost básní reflektujících domov a matku je zde zřetelná snaha o smíření i projevy vděčnosti (jak bylo zmíněno výše v analogii s Allenovým filmem), což bude prohloubeno na konci druhého oddílu. „Myslím na to / a moje kroky tlumí tráva / Myslím na to / a moje kroky klapou dlažbou / Myslím na to a miluji svou matku / víc než všechny vypité noci“.<sup>63</sup>

## 2. 6. 2 „mezi prahy“

„Mezi prahy je meziprostor, neutrální místa, kde se dějí nejdůležitější věci, není to doba ani prostor pro odpočinek, je to odrazový můstek, tady je možné měnit základy Domů. Také je ale možné se mezi nimi nikdy neocitnout a je možné je nikdy neopustit.“<sup>64</sup>

Práh je místem přechodu, přechodu mezi domovem a novým domovem, novým prostorem. Koncepce sbírky, kdy oddíl *mezi prahy* se nachází uprostřed, evokuje přítomnost více než jednoho prahu, je však víceznačné, co od sebe tyto prahy oddělují. Prostor ve sbírce bychom mohli rozdělit na „tady“ (prostor rodného domu; oddíl *dům*) – práh – „mezi prahy“ (oddíl *mezi prahy*) – práh – „tam“ (prostor nový; oddíl *ze snů*).<sup>65</sup> Rozdělení sbírky by tak odráželo přechod ženy z prostoru domova do prostoru nového domova. Nedá se ale jednoznačně říci, že by prostor *mezi prahy* byl něčím přechodovým a oddíl *ze snů* pak tvořil prostor nový. Koncepce spíše odráží psychický vývoj lyrického subjektu, který směřuje k hledání vlastní identity a k přijatelnému zakomponování matkou a babičkou symbolizovaných hodnot do vlastního světa, protože plné odtržení je nemožné. Prostor *mezi prahy* je tedy ve sbírce prostorem hledání a proměny, *ze snů* pak odráží vlastní nitro a podvědomí lyrického subjektu.

---

<sup>61</sup> Interiéry, s. 65.

<sup>62</sup> Martínková-Racková, *ibid.*

<sup>63</sup> Interiéry, b. *Interiér*, s. 22.

<sup>64</sup> Vondřichová – Šťastná, A2.

<sup>65</sup> Přičemž ono „tady“ a „tam“, přestože se žena k prostoru *dům* po celou sbírku vztahuje, jsou samozřejmě pojmy proměnlivé, okazionální, neboť v každém oddíle se žena nachází jinde, tudíž „tady“ je pro ni vždy v tom místě, kde se právě nachází.

Žena tedy ve sbírce opouští svůj původní prostor, který je sice v jistém smyslu bezpečný (prostor domova se může jevit jako bezpečný, bezproblémový až do chvíle, kdy jej opustíme a konfrontujeme se s něčím jiným<sup>66</sup>), ale toto bezpečí se začne ukazovat jako omezující.

Podle Mircei Eliadeho přejít práh („Práh, dveře, *ukazují* bezprostředně a názorně zlom v kontinuitě prostoru.“<sup>67</sup>) znamená krok do neznáma, do chaosu, do prázdnoty. Ve svém výkladu rozlišuje prostor sakrální a profánní, kdy sakrální může být prostor domu, který je prostorem bezpečí, prostor mimo dům je pak prostorem profánním, prostorem neznáma, nebezpečí, smrti (prostor mimo dům „je cizí, chaotický, obydlený strašidly, démony, „cizinci““<sup>68</sup>).<sup>69</sup> Ačkoli u Marie Šťastné se nepohybujeme v pojmech sakrální-profánní, můžeme si z Eliadeho rozlišení vzít dichotomii bezpečí a chaosu. Významný je pro nás právě motiv překročení prahu a toho, co se za tímto prahem nachází. Zatímco Eliade ale bezpečí a chaos jednoznačně přiřazuje k prostorům, u Marie Šťastné je toto rozlišení bezpečného a nebezpečného prostoru proměnlivé a ne-jednoznačné, jak uvidíme dále.

Krok z domova přes práh směrem k hledání vlastní identity je krokem do chaosu. Daniela Hodrová v již zmíněné *Chvále schoulení*<sup>70</sup> tento krok do neznáma charakterizuje jako něco typicky ženského, jinového, jako opozici k mužskému, racionálnímu, jangovému pojetí světa, které se chrání před prázdňem, do něhož by se mohlo vetřít neznámé, symbolizované smrtí, před prázdňem znamenajícím chaos – protiklad řádu a pravidel. Žena tedy vystupuje z prostoru řádu do prostoru chaosu, neboť prostor *mezi*, prázdňý prostor je potenciálem naplnění. Tento krok je poněkud riskantní, ale touha překročit omezenost řádu je evidentně silnější a také nevyhnutelná (odchod z domova je něčím, co nutně jednou musí přijít a je jen otázkou času, kdy to bude). Prázdno, píše Hodrová, se „může stát místem proměny nebo vyvstávání nového“.<sup>71</sup>

V *Interiérech* je to tedy krok ženy k tomu, aby konfrontovala svůj vnitřní svět z toho, ze kterého vzešla, a přehodnotila, co si z původního chce či nechce odnést, jak moc je ovlivněna, co je její

---

<sup>66</sup> „Při putování je třeba zabývat se sebou, aby si člověk pomohl, musí se dívat na sebe a na to, jak do světa zapadá. Člověk je soustředěný sám na sebe, myslí na sebe, stará se o sebe. Na cestě nakonec pokaždé narazí na sebe, jako by byla vlastní osoba jejím cílem. *Ve vlastním domě člověk prostě je, není třeba s ničím bojovat ani se o něco snažit.* (...)“ [zvýraznila S. K.]. Tokarczuková, s. 45.

<sup>67</sup> Eliade, M.: *Posvátné a profánní*. Oikoymenh, Praha 2006, s. 21.

<sup>68</sup> Eliade, *ibid.*, s. 24.

<sup>69</sup> Podobně J. M. Lotman: Sémiotický prostor. In Kolektiv autorů: *Antologie tematologie*. UP, Olomouc 2013, s. 57: „(...) prostor se projevuje jako ‚náš‘, ‚vlastní‘, ‚kulturní‘, ‚bezpečný‘, ‚harmonicky uspořádaný‘, atd. V protikladu k němu stojí ‚jejich-prostor‘, ‚cizí‘, ‚nepřátelský‘, ‚nebezpečný‘, ‚chaotický‘.“

<sup>70</sup> Hodrová, *ibid.*, s. 32, 234–235.

<sup>71</sup> Hodrová, *ibid.*, s. 34.

podstatou. Původně bezpečný prostor domu se stává spíše prostorem nebezpečným, neboť pro ni znamená omezení, a to je motivací k osamostatnění vlastní identity.

Krok směrem k vlastní identitě ale není jednorázovou akcí – snad právě proto se ve sbírce nenachází práh jeden, který by bylo možné jedenkrát definitivně překročit a tím vše vyřešit, ale je zde prostor *mezi prahy*, v němž se vyjevuje, že definitivní odstřihnutí se od původního *není možné* a že je potřeba ho spíše integrovat do vlastního světa a (alespoň částečně) ho přijmout.

### 2. 6. 2. 1 Chaos a prázdnota, oproštění

Tomuto oproštění se od původního, od „rodového břemene“, od prostoru „tady“ jsou věnovány první básně *mezi prahy*. Žena se ocitá v chaosu, v bezčase, v prostoru *nikde*, a zjišťuje, co z ní zbývá, když se pokusí změnit, oprostít, a zda je toto oproštění možné: „Předkládám na talíři / co ze mě zbylo / když už to jsem jen já / bez přívlastků / Přes nebezpečí že do týdne / bude zase všechno při starém.“<sup>72</sup>

Už bylo na čase  
zajíst to chlebem  
tvář pomazat sazemí  
límeč utrhnout  
a na stole pomalým tancem chválit  
že jsem se třikrát naruby obrátila  
a přesto mě doma poznali<sup>73</sup>

Tento text působí dvojakým dojmem: na jednu stranu se zdá, že představuje vděčnost<sup>74</sup> a potřebu usmíření s domovem, na straně druhé však může být ironickým *už bylo na čase* odtrhnout se od domova a *přesto mě doma poznali*, takže se odtržení „nepovedlo“.

Žena stále zůstává *V údivu nad pastí...*:<sup>75</sup>

V údivu nad pastí  
ruku před ústa

---

<sup>72</sup> Interiéry, s. 40.

<sup>73</sup> Interiéry, s. 42.

<sup>74</sup> Jak dokládá Martínková-Racková, ibid.

<sup>75</sup> Interiéry, s. 43.

Vězím v bezčasí  
Návraty dotykem  
drsné kůry nejstaršího stromu  
připomenou  
že útěk je mi bližší  
než křestní jméno

Právě tato báseň by se dala interpretovat tak, že žena dá raději přednost útěku do „chaosu“, úniku před *křestním jménem*, domovem, který je jí zátěží. (Tato báseň mimo jiné odkazuje k taktilitě, která je příznačná pro ženino poznání světa a které se budu věnovat později v samostatné podkapitole.) A podobně: „Měla bych se znovu narodit / abych mohla říct / nikdy jsem nic podobného neviděla / nic mi to nepřipomíná“. <sup>76</sup> Především první polovina oddílu je plná otázek, zda je možné se od domova vůbec někdy odtrhnout, a postupně oddílem narůstá odpověď, že to možné není – ne zcela.

#### 2. 6. 2. 2 Naplnění prázdnoty

I přes nemožnost úplného oproštění *mezi prahy* žena postupně začíná nacházet svůj vlastní prostor, to, co je jí skutečně vlastní, svou vlastní identitu. Je to pro ni bolestivý proces. Skutečně *mezi prahy*, *v místě nikoho* se ocitá v básni *Dnes nejsem celá...*,<sup>77</sup> kde čteme: „Chodím z místnosti do místnosti / a přenáším peřiny tak dlouho / až na nich usnu / v místě nikoho / mezi prahem a prahem“. Bloudění v prostoru domu, kdy s peřinami hledá klidné a bezpečné místo k spočinutí, až usíná v prostoru nikoho, v chaosu.

Postupně se zde vyjevují čtyři aspekty nesoucí potenciál zaplnit ženin prázdný prostor, které se prolínají a propojují. Žena nejprve nachází sebe samu skrze transcendentno, nachází svou vlastní, skutečnou původnost, ve vztahu k zemi, v uzemnění, v hlíně, půdě, v hloubce, a můžeme říci i obecně – v přírodě (motivy lesa a stromů). Její původ je se zemí spjat, a to víc než s vlastním rodem. „Tady je zem / na které stojím / V zemi srdeční ozvy // S uchem na jehličí / zapadnu do staré jizvy lesa // Trvá / Neztrácí se / Jen mění tvar“;<sup>78</sup> „Má kolena jsou plná vody / táhne silou křtitelnic / k tomu zemnímu / co je zřetelné // Hluboký hlas pramenů // Poznávám každé slovo / V té řeči jsem se narodila“<sup>79</sup> [zvýraznila S. K.].

---

<sup>76</sup> Interiéry, s. 39.

<sup>77</sup> Interiéry, s. 47.

<sup>78</sup> Interiéry, s. 44.

<sup>79</sup> Interiéry, s. 52.

V poslední básni je zachycen zážitek původnosti – *to zemní*, které vystupuje na povrch se zřetelností a jasností. Je čím dál jasnější, že *to* je *původní*, jímž se žena v sobě snaží nahradit původnost domu a rodu, k níž se nechce hlásit. Tento prožitek ještě více vystoupí ve spojitosti s básní z prvního oddílu *Při příchodu ukládám boty na místo...*,<sup>80</sup> kdy řeč matky a dcery je *cizím jazykem*, kdežto zde žena nachází *řeč, v níž se narodila*.

Poté, co dojde u ženy k sebeuvědomění skrze zemi, zdá se, že je připravena přijmout do svého vnitřního prostoru muže, oproti *Aktům* je však vztah s ním mnohem existenciálnější, závažnější:

„Volám tě / když jdu nakoupit maso na polévku / (...) Volám tě na nádraží / v koupelně i na schodech / ale ty jsi mlčenlivý / Někde bylo to pravé slovo / dnes k nerozeznání od náhodných darů“;<sup>81</sup> „Držím tě od sebe / na délku paže // Celé dny počítám tvé řeky / které tečou jako jindy doširoka / a nemohu ani na břeh / ani na most“.<sup>82</sup> Muž je již nahlížen jako celoživotní partner a také – jako otec dítěte. Hlína je životodárnou silou a ve spojení s mužem žena *uhněte* dítě, třetí aspekt, jenž utváří její prostor.<sup>83</sup>

Plná popela<sup>84</sup>  
mísím těsto  
Pohyby jako při milování

Těma rukama  
zadržet tě uvnitř sebe  
a z popela hlína  
z hlíny strom  
jako břízy na Žalově

„Už to nevádí // A pak se ve mně pohne hladký kámen / prudce udeří a dlouho klesá / na místo kde bývá dítě // Jsou dny kdy cítím velkou lásku / Jsou dny kdy si nemohu na nic vzpomenout“.<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Interiéry, s. 21.

<sup>81</sup> Interiéry, s. 48.

<sup>82</sup> Interiéry, s. 50.

<sup>83</sup> Interiéry, s. 41.

<sup>84</sup> Popel mimo jiné Daniela Hodrová spojuje s živlem země, vidí ho jako jednu z forem půdy. viz Hodrová, s. 45.

<sup>85</sup> Interiéry, s. 51.

Skrze prostor spojený s dítětem obnovuje žena víru v Boha, aspekt čtvrtý: „Pole otrhané / brázdy lepkavé / uprostřed země nikoho / dva kroky tam a zpět // Myslela jsem / žes mi umřel Pane / ale pláču pro Tebe / zase jen na Tvém rameni“.<sup>86</sup>

Bude-li toho příliš  
položí prst na ústa  
a zmlkne  
Na rány jitrocel  
a hodně pít při horečce  
řekne přes rameno  
Odežene stehlíka od dítěte  
Zůstane prázdné místo  
útěšné a teplé  
Čas nakrmit a uspat

Poslední báseň oddílu, *Modlitby k Panně*,<sup>87</sup> završující a potvrzující utvoření vlastního ženina prostoru, obsahuje dva velmi důležité prvky: Přítomnost dítěte – kdy však prostor pro dítě je (i v dalších básních) reflektován jako *prázdné místo*, *místo, kde bývá dítě*, a tak není zcela zřejmé, zda je to reflexe otěhotnění či ohrožení dítěte –, jde však především o to, že si žena tento prostor začíná jasně uvědomovat jako svou součást, jako součást vlastního vnitřního prostoru. Zároveň je tato báseň určitým přehodnocením, přijetím, snahou o rehabilitaci negativní konotace domova, deklaruje odpuštění a alespoň částečné přijetí některých zvyklostí a pravidel z původního domova, symbolizované zde tradičními babskými radami při péči o nemocné dítě. Nad vše je postavena smířlivost „vyšší moci“, pod níž *zmlkne*, *položí-li prst na ústa*.

Nacházení a přijímání těchto aspektů tvořících ženin svět však evidentně není bezbolestné. Ačkoli *to zemní* je pevné a lyrický subjekt si jím je dosti jistý, hlína a půda nese i konotace tísně a smutku: „Neusmívám se rty / Cestou / ke staré hrušce / všechna hlína se přilepí na boty // Chci nad tím zůstat / v nebolestivém ustrnutí / ale stále se vracím k tvému obličej“,<sup>88</sup> či již citované „z hlíny strom / jako břízy na Žalově“.<sup>89</sup> U muže a dítěte není pevnost tak jistá a jednoznačná. Zmínky o dítěti, jak jsem uvedla, jsou nejasné, vztah s mužem je také komplikovaný („a nemohu ani na břeh / ani na

---

<sup>86</sup> Interiéry, s. 53.

<sup>87</sup> b. *Modlitby k Panně*, Interiéry, s. 54.

<sup>88</sup> Interiéry, s. 45.

<sup>89</sup> Interiéry, s. 41.

most“,<sup>90</sup> „Jsou dny kdy cítím velkou lásku / Jsou dny kdy si nemohu na nic vzpomenout“<sup>91</sup>). Je tedy zřejmé, že stejně jako oprostění od starého světa není možné cele a definitivně, ani nalézání vlastního není definitivní, zůstává pohyblivé: „I tato blízkost je nejistá“.<sup>92</sup>

### 2. 6. 3 „ze snů“

„Sny jsou všechno dohromady. Neomezené možnosti snů, které mohou být inspirací – tady možná někdy můžeme zahlédnout něco, co jsme ještě nikdy neviděli, nemáme pro to slova. Ale s největší pravděpodobností to zase budou věci známé, jen v jiných souvislostech nebo zmatené,“<sup>93</sup> říká o tomto oddíle sbírky Šťastná.

Třetí oddíl sbírky, *ze snů*, je tvořen texty zachycujícími sny, básněmi, v nichž mnoho věcí nelze snadno rozluštit, uchopit. Pokud bychom mezi druhým a třetím oddílem viděli pomyslný práh, aby se naplnilo ohraničení *mezi prahy*, pak by to byl nejspíše práh *do ženina nitra*, *do podvědomí*, které může přinést ještě jiné vhledy než vědomí. Prostor tohoto oddílu myslím velmi dobře vystihuje *Sen o pláži*:<sup>94</sup>

Od posledního chomáče trávy  
k první vlně  
je prostor pro vyvržení  
neužitečných částí živého  
co se na zemi neuchytí  
a ve vodě neplave  
Nestojí za řeč

Ale projít nelze

Nacházíme se v jakémsi hraničním pásmu, v prostoru *mezi* (opět!), tentokrát však na jiném pomezí – mezi snem a skutečností. Názvem oddílu i způsobem, jak je se snem nakládáno, se zdá, že je odlišení snu a reality velmi podstatné: jde-li o sen, je vždy uvozen *zdálo se mi* nebo *ve snu*, a naproti tomu je zdůrazněno *ve skutečnosti*. Tyto básně jsou s realitou, jak je nastíněna v prvních dvou

---

<sup>90</sup> Interiéry, s. 50.

<sup>91</sup> Interiéry, s. 51.

<sup>92</sup> Interiéry, s. 37.

<sup>93</sup> Vondřichová – Šťastná, A2.

<sup>94</sup> Interiéry, s. 70.

oddílech, často spjaté a, možná paradoxně, se někdy zdá to, co je deklarováno jako *ze sna*, stejně „skutečné“ a „logické“ jako to, co je označeno za „skutečnost“ – a obráceně.

Například báseň pravděpodobně reflektující matku:<sup>95</sup>

V časové smyčce snu  
lehce nakláníš hlavu  
Držím se zárubně dveří  
a myslím na to  
že mohu kdykoliv odejít

Ty zůstáváš v našem prostoru  
bez záchytných bodů  
veškerou tíhou mé bezradnosti  
trvale zachycená v síti

Báseň tematizuje v podstatě totéž, co jsme viděli v oddíle prvním – problém odstupu mezi matkou a dcerou. V paradoxním *nahém prostoru*, který je zároveň *sítí*, se zdá nemožné vztah zlepšit. V prostoru snu jsou však pojmenování abstraktnější, nekonkrétnější. Jde ale o tutéž *skutečnost*, o niž se jednalo předtím bez navození snového prostředí.

A naproti tomu v básni *Ve skutečnosti*<sup>96</sup> čteme: „Ve skutečnosti / jsem ani nepřivřela oči (...) Ve skutečnosti / jsem se rozplakala / ale trvalo to jen pár vteřin“ – ve skutečnosti to tedy nebyl „jen“ sen, ale snění denní. Ve skutečnosti přišla emoce, která nebyla včas zadržena...

„Ostatně samo měření míry ‚reálnosti‘ je pochybné,“<sup>97</sup> píše Hodrová, a v této souvislosti to je skutečně příznačné.

K realitě jsou přimknuty také poslední verše oddílu i celé sbírky: „Ruka jako elektrická šňůra / připojení k realitě“,<sup>98</sup> je tedy jasné, k čemu se přiklání i sama autorka. V této básni také nacházíme nosný motiv prolínající celou sbírkou, kterému se budu věnovat v následující části, a tím je ruka a hmat jako prostředky k vnímání, poznávání světa (a také, připojení k realitě).

---

<sup>95</sup> Interiéry, s. 65.

<sup>96</sup> Interiéry, s. 67.

<sup>97</sup> Hodrová, *ibid.*, s. 35.

<sup>98</sup> Interiéry, s. 72.

## 2.7 Ohmatávám, tedy jsem: ruce, nohy a hmat

Ruce a nohy jsou v *Interiérech* nejčastěji používanými částmi těla. Výrazněji z básní vystupuje motiv rukou, motiv nohou je méně častý, v některých básních se tyto dva motivy přirozeně spojují.

Ruce, tedy hlavně dlaně a prsty jsou haptickými prostředky, skrze které lze svět a prostor zároveň poznávat i utvářet. „Ruka jako strom / Ruka jako pohyb / Ruka jako plocha / Ruka jako elektrická šňůra / připojení k realitě“<sup>99</sup>. Je prostředkem konstituujícím prostor, ohraničujícím, určujícím a zároveň poznávajícím. Ohmatávám, tedy jsem. Skrze hmat dochází k obousměrnému ovlivňování mezi tělem a prostorem.

Daniela Hodrová<sup>100</sup> popisuje na dílech Adrieny Šimotové techniku tzv. *vyhmatávání*, proces tvorby sochy. „Právě tento postup se mi zdá typicky ‚ženský‘ a ‚jinový‘, (...) ženy *hmatají*, vyhmatávají ‚sochy‘ ze země, z nebytí, muži *vztýčují* ‚stély‘. (...) Příklon k taktilnosti (...) může člověka vést k setkání s *jinou*, skrytou, ‚zavinutou‘, smyslům nedostupnou skutečností – s ‚nezvládnutou skrytostí‘, porušující a trhající uspořádanou a přehlednou souvislost.“ Taktilitu pak vkládá do souvislosti se vstupem do chaosu jako možností, jak jsem ji rozváděla v kapitole pojednávající o části sbírky *mezi prahy*. „Při tomto setkání, kdy se ocitne mimo bezpečná schémata rozumění a popisování, vystavuje se člověk chaosu, chaotické skutečnosti,“ píše Hodrová. „Avšak zároveň a právě proto dostává možnost zakusit a pochopit okamžik jako projev věčnosti a tím překonat pomíjivost.“<sup>101</sup>

„Ruka (...) je symbolem vědění, a tedy moci,“<sup>102</sup> odvozuje Annick de Souzaenelle v knize *Symbolismus lidského těla* symbolický význam slova ruka podle hebrejského základu. „Když si je [ruce] myje Pilát, znamená to, že se zbavuje odpovědnosti, odmítá poznání.“<sup>103</sup> U Marie Šťastné mytí rukou nenajdeme, zde se zdá, že lyrický subjekt je si vědom toho, jaké poznání ruce přinášejí, a nechce se ho zbavovat. Často ale nastává situace, kdy jsou ruce nějakým způsobem (omylem či záměrně) poškozeny, a tím se jejich schopnosti ztrácejí.

Souzenelle dále píše: „Hebrejské slovo *jada*, „poznat“, je vytvořeno z kořene *jad*, ruka – k němuž se připojuje písmeno *Ajin* s významem oko. Můžeme říci, že ruka je obdařena viděním a oko určitou schopností hmatu. Vidění a hmat vedou k osvobozujícímu poznání.“<sup>104</sup> To je zajímavé spojení, které

---

<sup>99</sup> Interiéry, s. 72.

<sup>100</sup> Hodrová, *ibid.*, s. 233–234.

<sup>101</sup> Hodrová, *ibid.*, s. 234.

<sup>102</sup> Souzaenelle, A. de: *Symbolismus lidského těla*. Malvern, Praha 2009. s. 103.

<sup>103</sup> Souzaenelle, s. 104.

<sup>104</sup> Souzaenelle, s. 275.

se ke sbírce Marie Šťastné velmi hodí – zrak a hmat se zde projevují nejvíce a jeví se jako nejdůležitější prostředky k *poznání* světa.<sup>105</sup>

Ruka je v básních nositelem určité moci, vykonavatelem důležitých gest. Jsou to gesta, pohyby utvářející, ovlivňující: „mísím rukama těsto (...) / těma rukama zadržet tě uvnitř sebe“,<sup>106</sup> „Chtěla po tobě natáhnout ruku / ale pak tě raději ovinula / mokkými plenami“,<sup>107</sup> ale také pohyby s jistou magičností, podobající se (proti)zaklínadlu: „I dnes se dotýkám dvěma prsty / dvou kachlí uprostřed / jako bych vypínala alarm dětského strachu // Matka zaklíná prostor bytu“.<sup>108</sup> Dotyk má moc připomenout zapomenuté či opomenuté: „V údivu nad pastí / ruku před ústa / Věším v bezčasí / Návraty dotykem / drsné kůry nejstaršího stromu / připomenou / že útěk je mi bližší / než křestní jméno“.<sup>109</sup> Možnost ruky jako nositele moci je v básních často vyjevena právě negací této schopnosti, vyjevením bezmoci.

Nechod' ven  
Dlaní ohmatává opěradla židlí  
Vyhlédnu z okna a vím  
že ulicí právě projde muž  
ke kterému pocítím velkou něhu

Nechod' ven  
žádá a přisedá si blíž  
Prsty a paty rozpukané  
jeden i druhý konec těla<sup>110</sup>

„Dlaní ohmatává opěradla židlí“, v tomto verši matka, v nervozitě z ohrožení dcery, ohmatává židle, a tím jako by se ujišťovala o tom, že její pravidla v prostoru bytu stále platí. Má-li „v rukou“

---

<sup>105</sup> Podobně se vyjadřuje také Maurice Merleau-Ponty v knize *Viditelné a neviditelné*, když říká: „(...) všechno viditelné se prořezává v hmatatelném, že všechno hmatatelné jsoucno je určitým způsobem příslibem viditelnosti a že existuje překrývání a přesahování nejen mezi dotýkajícím se a dotýkaným, nýbrž i mezi dotýkatelným a viditelným, jež je do něj zasazeno, stejně jako hmatatelné není nějaká nicotnost viditelnosti, neboť ani ona není bez určité vizuální existence. Poněvadž totéž tělo se dotýká a vidí, náleží viditelné a hmatatelné k témuž světu.“ (Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*. Oikoymenth, Praha 1998, s. 130–131).

<sup>106</sup> *Interiéry*, s. 41.

<sup>107</sup> *Interiéry*, s. 62.

<sup>108</sup> *Interiéry*, s. 18.

<sup>109</sup> *Interiéry*, s. 43.

<sup>110</sup> *Interiéry*, s. 19.

prostor, jenž v první básni sbírky zaklíná, bude mít také v rukou osud všeho, co se v tomto prostoru nachází. V tomto případě se jedná spíše o jakousi domnělou moc, respektive onu bezmoc, kterou matka ohmatáváním prostoru zahání. Bezmoc ještě více vystupuje, když si matka k dceři „přisedá blíž“. K tomu, že ruce v této situaci ztratily svou moc, odkazují poslední dva verše básně: „Prsty a paty rozpukané / jeden i druhý konec těla“. Oba konce těla, prsty i paty rozpukané, jako by tedy nebylo úniku, žádného východu – z předsudků a strachu, který má matka o dceru, když ji varuje. Na těchto verších vidíme, jak podstatné jsou pro lyrický subjekt končetiny a jejich funkce. Jsou spojnicemi s vnějškem, a jsou-li narušeny či nějakým způsobem poškozeny, paralyzovány, a tedy neschopny nebo neochotny hmatat a dotýkat se, pak je poškozena i možnost spojení se světem: „V deseti / místo trhání plevle z plotu / odřela jsem si schválně dlaně o brizolit / a pak je zapřela / jako by mi nepatřily / jako by to byly cizí ruce“.<sup>111</sup> Zde se přirozeně nejedná jen o dětské vyhnutí se práci – ale o odmítnutí a porušení vlastního prostředku k poznání světa. Současně s ním se vyjevuje i jakási pomíjivost, nemožnost poznání a zapření toho, co už bylo poznáno („jako by to byly cizí ruce“ – vše, co jsem kdy, poznala, jako by nebylo moje). Zároveň může být akt odření rukou vzepřením se vůči matce a jejím pravidlům.

V jiné básni čteme: „Zuby jsem zkoušela / pravost svých rukou a nohou / Dodnes nevím jak to přišlo / že jsem si kousla do masa“.<sup>112</sup> Znovu se setkáváme se spojením rukou a nohou a zde je naopak jejich pravost, skutečnost jejich schopnosti zprostředkovat lyrickému subjektu poznání, potvrzena. Lyrický subjekt si ověřuje, zda jsou ruce a nohy těmi správnými prostředky k poznávání světa a zjišťuje, že ano.

Ruce pro něj znamenají pohyb, život, hledání, tázání. Jejich nehybnost je ustrnutím žití. Zůstaneme-li s rukama v klíně, vše ustane (anebo – stane-li se něco neunesitelného, pak jsou ruce ukazatelem znehybnění, neschopnosti aktivity): „Hlava vykostěná pláčem / Ruce v klíně / jako dvě malé ryby / nebo suché listy // Tři dny nabírám dech“.<sup>113</sup> Citlivost a zároveň důležitost rukou vidíme také v básni z části *ze snů*: „Na proso rozdrobím ruce / Zdá se mi / o lití polévky do řeky / a broušení nehtů o zábradlí / Dívám se na tebe / přes ledovou krustu / zahřívám prsty / zakloubené do tvého obrazu“.<sup>114</sup> Rozdrobení rukou na proso bychom mohli vidět jako ochotu vzdát se něčeho velmi cenného, svou možnost poznání obětovat, aby mohly ruce být „zakloubeny“ do obrazu muže.

---

<sup>111</sup> Interiéry, s. 20.

<sup>112</sup> Interiéry, s. 43.

<sup>113</sup> Interiéry, s. 49.

<sup>114</sup> Interiéry, s. 63.

Také nohy podléhají obdobným zákonitostem jako ruce – mají možnost konstituovat prostor, skrze pohyb získávají moc a schopnost růstu. Podobně jako v básni *Nechod' ven...*<sup>115</sup> ruce mají odstraňovat bezmoc, také v básni *Interiér*<sup>116</sup> vidíme, jak je pohyb podstatný pro to, aby mohla matka prostor pojmout (a jak se jí to nedaří): „Pobíhá ode dveří ke stolu / „Je ti špatně nejsi těhotná?“ / s neskrývanou nadějí / Mám odvahu na to na co ona ne / Nemám odvahu na to na co ona“, přičemž tato bezmoc stojí v kontrastu k dceři, když ve stejné básni čteme: „Myslím na to / a moje kroky tlumí tráva / Myslím na to / a moje kroky klapou dlažbou“ – dcera se nachází venku, matka je uvězněná v prostoru domu, s nímž je srostlá. Situaci, kdy je prostor hledán skrze pohyb v něm, v tomto případě je to spíše tápání, dále nacházíme v básni z části *mezi prahy Dnes nejsem celá...*, jedné z klíčových básní sbírky, kde se vyjevuje nesnadnost nastolení nového, vlastního prostoru: „Chodím z místnosti do místnosti / a přenáším peřiny tak dlouho / až na nich usnu / v místě nikoho / mezi prahem a prahem“.<sup>117</sup>

Pohyb je tedy hledáním, pohyb nohou znamená vnitřní pohyb. Nohy ve sbírce figurují jako potenciál pohybu, a také zde se často setkáváme s tím, že pohyb je negován. Opakuje se motiv obrůstání nohou, které pohyb brzdí a znemožňuje, nacházíme jej například v již zmíněné básni: „V deseti / místo trhání plevle z plotu / odřela jsem si schválně dlaně o brizolit / a pak je zapřela / jako by mi nepatřily / jako by to byly cizí ruce // Mívala jsem opletníky a svačce / v kočárku // Dnes v mých snech / obrůstají mrtvým nohy“.<sup>118</sup>

Podstatné je propojení nohou se zemí, která taktéž souvisí s plodností. „Tady je zem / na které stojím / V zemi srdeční ozvy“,<sup>119</sup> píše Šťastná. Žena zde stojí pevně na zemi a skrze nohy je s ní spjatá. Zároveň i zde, v souvislosti se zemí, může dojít k narušení pohybu, k zablokování, zabřednutí v hlíně: „Neusmívám se / Cestou / ke staré hrušce uprostřed pole / všechna hlína se přilepí na boty“,<sup>120</sup> Zabřednutí v lepkavé hlíně dále stojí v kontrastu se (znovu)nalezením Boha: „Pole otrhané / brázdy lepkavé / uprostřed země nikoho / dva kroky tam a zpět // Myslela jsem / žeš mi umřel Pane / ale pláču pro Tebe / zase jen na Tvém rameni“.<sup>121</sup>

Podle Annick de Souzaenelle jsou se živlem Země, na niž člověk pokleká při modlitbě, a tím, „co je v ní nejmocnější a zároveň nejskrytější utajené v jejích zimních hlubinách“,<sup>122</sup> spojena kolena.

---

<sup>115</sup> Interiéry, s. 19.

<sup>116</sup> Interiéry, s. 22.

<sup>117</sup> Interiéry, s. 47.

<sup>118</sup> Interiéry, s. 20.

<sup>119</sup> Interiéry, s. 44.

<sup>120</sup> Interiéry, s. 45.

<sup>121</sup> Interiéry, s. 53.

<sup>122</sup> Souzaenelle, *ibid.*, s. 108.

Chodidla jsou spojena s živlem vody. „V tomto smyslu chodidla odpovídají plodu v mateřském lůně a kolena dítěti po narození. Ve vnitřním plánu pak chodidla představují ještě ne-dovršené, kdežto kolena dovršené.“<sup>123</sup>

V jedné z posledních básní druhého oddílu, tedy básni, kde se výrazně konstituují čtyři aspekty ženina vnitřního prostoru, píše Šťastná:<sup>124</sup> „Má kolena jsou plná vody / táhne silou křtitelnic / k tomu zemnímu / co je zřetelné // Hluboký hlas pramenů // Poznávám každé slovo / v té řeči jsem se narodila“. Jedná se o místo, kde si žena plně uvědomuje svou podstatu. Živel vody a země se zde prolínají, v hloubce se propojují. Transcendence se završuje (kolena – dovršené). Zajímavé je, že zde směřuje transcendence dolů, do hloubky, do země (*táhne silou křtitelnic*), nikoli nahoru. Není to ale nikterak hlubina děsivá. Následující báseň se pak vztahuje k hledání a nalézání Boha (viz ve zmíněné básni: „Myslela jsem žes mi umřel Pane“<sup>125</sup>). Souzenelle také spojuje kolena s transcendencí – s obrácením a naplněním. V souvislosti s *mezi prahy* se může jednat o naplnění prázdného prostoru, prostoru mezi, *místa nikoho*.

Annick de Souzenelle dále píše: „Od chodidel až po kolena symbolizují nohy veškerou potenci vývoje plodu až k jeho zralosti, tedy od početí až po narození. Když si uvědomíme, že v okamžiku našeho zrození se ocitáme v situaci nového zárodku v lůně vesmíru, představují nohy na jedné straně potenci růstu dítěte v děloze matky, na druhé straně pak potenci růstu člověka od narození až po jeho korunování. Jestliže nohy člověku slouží navenek k chůzi po vnější zemi, uvnitř jsou mu prostředkem k projití jeho vnitřních zemí.“<sup>126</sup>

V poezii Marie Šťastné nohy mohou tedy symbolizovat vývoj, cestu, pohyb, oproštění se a nabývání nového, vytváření vlastního vnitřního světa, tak jak probíhá *mezi prahy*. Završením vzniku vnitřního prostoru je pak přítomnost dítěte („Odežene stehlíka od dítěte / Zůstane prázdné místo / útěšné a teplé / Čas nakrmit a uspat“<sup>127</sup>). Souzenelle vidí také souvislost v tvaru chodidla s tvarem zárodku: „Chodidlo má tvar zárodku, podobu toho, čím je člověk ve svém výchozím bodě v celé své potencialitě, když je ponořen v plodové vodě.“<sup>128</sup> A dále píše, že chodidla „symbolizují naše ženství“.<sup>129</sup>

---

<sup>123</sup> ibid.

<sup>124</sup> Interiéry, s. 52.

<sup>125</sup> Interiéry, s. 53.

<sup>126</sup> Souzenelle, ibid., s. 114.

<sup>127</sup> Interiéry, s. 54.

<sup>128</sup> Souzenelle, ibid., s. 82.

<sup>129</sup> ibid.

### 3. Anica Jenski: Dnes půjdu za ženou

#### 3.1 Dnes půjdu za ženou

Anica Jenski je děčínská básnířka pracující s lidmi s mentálním postižením, v současnosti je na mateřské dovolené s druhou dcerou. Podílela se na hudebně-poetickém projektu Wittgenstein circle & Anica Jenski, s Alicí Prajzantovou vytvořila scénář k připravovanému grafickému románu. V současnosti se zabývá poetry komiksem. Je autorkou několika dramat, z nichž *Mlč, Jobe, mlč!* bylo v roce 2012 v režii Dodo Gombára zdramatizováno Švandovým divadlem. Doposud jí vyšla jediná sbírka *Dnes půjdu za ženou* (jako příloha literárně-kulturního časopisu *H\_aluze*, 2009), v rukopise zůstává sbírka *Už jdu, mami*.<sup>130</sup>

„Anica je básnířkou ryze ženskou, ostatně název sbírky tomu napovídá. Její poezie je zároveň velmi osobní i osobitá. Je z ní často cítit zpověď, reálná životní peripetie. (...) Ač osobní a velmi intimní, získávají její básně platnost širší, lze je chápat v měřítku obecném. Problémy, jež ve své juvenilní sbírce řeší, jsou zásadní. Jak žít s novým životem? Je mé dítě darem pro mne či jsem já darem dítěti? Proč není láska ve vztahu tím, čím byla na začátku? Dalo by se hovořit o banálnosti otázek a nemožnosti ‚správných‘ odpovědí, jenže není toho zapotřebí. Nemáme tu čest s poezií snažící se nalézat ‚pravdu‘, ani s poezií zbytečné romantiky a přetažených gest,“ čteme v anotaci ke sbírce.

Východiska Jenski poezie jsou tedy ženská – tematizuje především „vztahy mezi dvěma a více bytostmi“, <sup>131</sup> reflektuje pozici ženy ve světě, ve vztazích. Zároveň si je však vědoma toho, jak je nálepka „ženská poezie“ relativní (viz citace rozhovoru výše): „Když píšu, tak zarytě, někdy asi i surově, tak jak se odřezává nějaké to zbytečné odpadlé maso, v nějaké jiné části Anicy mlčím. Nevím, jestli je v tom ženskost. Jestli, tak zemitá, bahenní. Divá a bezohledná. Občas netušeně, a čeho se bojím, křehká.“<sup>132</sup> Tím zahrnuje pod pojem ženskosti nejen křehkou a něžnou část ženy, ale také tu syrovou a dravou. Právě kontrast mezi těmito polohami vytváří napětí v jejích textech.

Základními tématy, kterým se Jenski ve své sbírce věnuje, jsou vnitřní prostor (reflexe prostoru, vlastního i cizího těla v něm), tělo a tělesnost, vztah k muži, vztah k dítěti a role ženy ve společnosti.

Tematický rejstřík je poměrně úzký, omezený na několik postav a vymezený prostorem – dalo by se říci, že se v básních odehrává jakési „domácí drama“, většina textů je umístěna buď do prostoru

<sup>130</sup> Rukopis v současnosti autorka nechce zveřejňovat, proto mi jej neposkytla ani pro účely této diplomové práce.

<sup>131</sup> Jenski, A., Kopřivová, S.: Ženskost zemitá, bahenní. Rozhovor. *Lžička v šuplíku* 4/2011.

<sup>132</sup> Kopřivová – Jenski, 2011.

bytu, nebo je prostor specifikován tělem. Svět sbírky je nahlížen očima ženy, je tvořen především vztahy – mezi ženou a mužem, mezi ženou a dítětem, mezi ženou a jejím okolím. Žena reflektuje situace navázané na prostředí rodiny, domácnosti, ale jsou to hlavně situace *emocionální*, v nichž jsou zachycena citová hnutí, snaha o porozumění, hledání empatie, soucitu, skutečných emocí („některý pocity si ještě udržují výraz!“<sup>133</sup>). Výrazně ženský aspekt je právě toto citové nahlížení světa – každá situace odráží vztahy a emoce mezi lidmi. Základním prostředkem pro vnímání druhých i světa je ženské tělo, tělesnost není pojímána jen fyzicky, ale jako nástroj ke komunikaci, jak přiblížím dále, je nahlížena podobně, jako ji rozvíjí ve své fenomenologii vnímání Maurice Merleau-Ponty.

Konfrontovány jsou zde pojmy komunikace a dialog, verbalita a neverbalita, jsou zkoumány možnosti sdílení, propojení se s druhým člověkem skrze slova i skrze tělo.

Prostor sbírky je několikerý – lyrický subjekt se vztahuje jednak k prostoru vnějšmu, prostoru města (jen několik básní), jednak k prostoru bytu, domácnosti. Největší část sbírky však tvoří básně, v nichž je prostor specifikován tělem, tělem druhého a minimálním prostorem mezi těly. Části těla, především tváře, jsou výraznými motivy prolínajícími celou sbírku. Tělo je symbolem prostoru, v němž je možné se setkat, prostor je ale často spíše něčím abstraktním, básně jsou ukotveny do těla, ale tělesné části jsou metafora, jež neodkazuje ani tolik k fyzickému tělu či milostnému aktu jako spíše k otázce možnosti spojení, dorozumění, přiblížení se.

Tvar básní je sevřený, Anica Jenski je výrazná tím, jak vědomě a záměrně užívá a umisťuje slova i zámlky. Každé odsazení, kurziva, tečka nebo vynechaný řádek mají svůj smysl. Prostor básně funguje oboustranně – tam, kde nejsou slova, není prázdno, ale je tam ticho. „Anica Jenski není jednoznačná. Nenapovídá, neodpovídá, nedopovídá. A tak je její poezie plná zámlk – prázdných míst, která vyzývají k rozkrytí,“ čteme dále v anotaci ke sbírce. Tato zámlkovost je jedním z typických rysů nejen Jenski poezie, ale také dramatu, jejichž téma je obdobné k poezii – vztahy mezi lidmi, jejich blízkost, či naopak vzdálenost, možnost přiblížení se.

Velká písmena jsou v naprosté většině vynechávána, tím dosahuje Anica Jenski dojmu jednotnosti, přechodnosti z jednoho verše do druhého, z jedné básně do druhé, jako by hranice mezi slovy a básněmi neexistovaly. Intuitivní přesnost podtrhuje sdělení. Používá-li někde velká písmena, pak jsou to většinou vlastní jména nebo osobní zájmena, u kterých majuskule slouží jako zdůraznění („Annen, vstaň! / vzbud’ se!“<sup>134</sup>). Styl Jenski je strohý, zároveň ale nepostrádá prvky zvukomalebnosti nebo hry se slovy:

---

<sup>133</sup> Jenski, s. 50.

<sup>134</sup> Jenski, s. 46.

most přes řeku  
reziví chůze běh minuceněty  
umím se otáčet velice pomalu  
tnout vítr labe most  
směr kroku tebe

dnes ve mně železo dokáže lézt  
zena v ženě žena v zeně  
umím se otáčet velice pomalu  
stát v chůzi  
v běhu minut  
protáhnout se  
r\_ty i tvýho psa

rveš mě do jeho tlamy  
a já teču mu z očí  
sucho tře víc  
ale ty pouhý šelest prostě neslyšíš<sup>135</sup>

Sbírka je doprovázena několika ilustracemi Petra Mičky, přičemž každá z částí je uvozena jednou z nich. Jsou to jednoduché černobílé kresby nahých postav, u prvního a třetího oddílu postavy sedící na židlích a komunikující, u druhého a čtvrtého postava ženy v krkolomných pozicích, ukazující komplikovanost a zapletenost sebe sama. Kresby naznačují, co je tématem daného oddílu, avšak nikoli návodně – spíše otevírají možnosti interpretace.

### 3. 2 Čtyři až: čtyři části sbírky

Sbírka je rozdělena do čtyř nestejných částí, do čtyř „až“ – *až za hrudí, až půjdu za ženu, až ponoří ji do mléka, až tehdy* –, která reflektují několik fází ženského života, několik základních témat, přičemž „až“ je časoprostorem, který v sobě obsahuje jak prostorový rozměr (*až za hrudí*), tak rozměr časový, ale zároveň využívá toho, že je možné jej vykládat dvojsečně, dává tedy možnost obojího. Prostorově dosahuje především do hloubky ženského těla, skrze které je vše procit'ováno, kde se čas a prostor mísí. Žena je součástí muže, součástí okolního prostoru, součástí dítěte. Cítí a vnímá

---

<sup>135</sup> Jensi, s. 17.

druhého v sobě a sebe v druhém, prostor v sobě a sebe v prostoru. Anebo necítí, čímž je vytvářeno pnutí – síla tělesnosti se často vyjevuje právě tam, kde dochází k její negaci, kde je namísto tělesné vnímavosti necitlivost, neschopnost vnímat druhého a pojmout ho do sebe. „Svět (...) Anici<sup>136</sup> Jenski je zvláště zaklíněn uprostřed těla. Těla, které je porouchaným vězením,“ píše ve své recenzi Jonáš Zbořil.<sup>137</sup> „Nejspíš proto, že jde Anica Jenski za ženu, je v knize svět viděn prizmatem těla, zdůrazněny jsou pohyby, doteky (i když třeba ne příjemné): *obejmu mísu / a pozoruju sněh / ponořit do něj prsty // ponořit do něj prsty / a navždy / v něm setrvat*.<sup>138</sup> Básnička má vlastní, originální metodu pozorování, a to jí umožňuje být ve svém vyprávění velmi komplexní. Jenski se podařilo napsat sbírku tak ucelenou, že se do jisté míry dá číst jako příběh.“

První oddíl, *až za hrudí*, reflektuje vztah s mužem, touhu po sdílení a porozumění a její nenaplnění („neporozumění a z toho plynoucí samotu“<sup>139</sup>), zde se konstituuje pojetí těla a tělesnosti, jak ho rozvedeme dále. V druhé části, *až půjdu za ženu*, se autorka vyrovnává s rolí ženy, se sepětím ženy s domácností a jejím udržováním, s očekáváním, která jsou na ženu v tomto ohledu kladena. Název třetího oddílu *až ponoří ji do mléka* odkazuje k mateřství, reflektuje roli matky, která komunikuje s dítětem. Tato část v sobě nese optimismus a naději na možnost sdílení s druhou lidskou bytostí („Dětský element dělá její poezii zábavnější a empatičtější.“<sup>140</sup>). Poslední oddíl je tvořen pouze dvěma básněmi, což vede ke značné kompoziční asymetrii sbírky, tyto básně jsou nejasným poselstvím neukončenosti, sdělením, že sbírka není ukončeným příběhem, že nedošlo k rozuzlení a uzavření.

### 3. 2. 1 Prostor

Prostor sbírky je tvořen třemi dimenzemi, jak bylo naznačeno výše. Jednou z nich je prostor vnější – vnější svět, město, les, park –, který je obsažen pouze v několika básních a zdá se, že není tím nejpodstatnějším. Užším prostorem je pak prostor bytu, k němuž se vztahuje prostředí domácnosti a téma role ženy a toho, co je od ženy okolím očekáváno. Prostor bytu je spojen s rodinou, je také

---

<sup>136</sup> Po konzultaci s básničkou píše její jméno v genitivu s y: Anicy.

<sup>137</sup> Zbořil, J.: *Až mi pomůžeš ven*. [cit. 28. 1. 2013]. Dostupné z: <http://www.h-aluze.cz/2010/01/06/jonas-zboril-az-mi-pomuzes-ven/>.

Svá slova dokládá citací básně: „mezi lebkou a vlasy // usadil se prach / při pohybu nahoru a dolů / skřípe / při pohybu doleva a doprava / skřípe // nedělat pohyby!“

<sup>138</sup> Jenski, s. 35.

<sup>139</sup> Zbořil, ibid.

<sup>140</sup> Zbořil, ibid.

ukotvován ve vztahu k okolí, např. k sousedům. Tento prostor je ústřední v druhé části sbírky *až půjdu za ženu*. Třetím prostorem je prostor těla, který je pro sbírku primární. Základní ukotvení lyrického subjektu je v těle a vymezuje se ve vztahu k druhým tělům. Tento prvotní prostor těla se ukazuje v první části sbírky, *až za hrudí*, a projevuje se dále v celé sbírce. Prostor je tvořen nejen tělem lyrického subjektu, ale též tělem druhého, k němuž se tento vztahuje – to souvisí s možností propojení s druhou bytostí –, a úzkým prostorem mezi těly. Těla jsou v těsném kontaktu, přiléhají k sobě, někdy ani úzký prostor mezi nimi není: „/matko matek dokážu z tebe vyrodit sebe?/“.<sup>141</sup> Prostor sahá z těla do těla a nic mezi tím („v prostoru jejího ticha / upravím i svůj prostor / pro prokládání“<sup>142</sup>). Zajímavou roli hraje v prostoru těla metafora prostoru psa, k níž se vrátíme podrobněji.

Všechny tři prostory pak nějakým způsobem odrážejí rozpoložení lyrického subjektu.

Vnější prostor tvořený městem je například předělen řekou (Labe), ale přemostěn mosty: „most přes řeku / reziví chůze běh minuceněty / umím se otáčet velice pomalu / tnout vítr labe most / směr kroku tebe“.<sup>143</sup> Vnější prostor tedy může odrážet prostor vnitřní, v němž jde často především o nalezení mostů mezi lidmi, o přemostění toho, co lidi od sebe odděluje.

Prostor vnější a prostor těla je konfrontován v básni *Mädchen*<sup>144</sup> z druhého oddílu sbírky:

mám mädchen bez wurstu  
a taky cos čekám  
držím ji v těle  
za nehty za paty  
a mädchen jen zoufale  
slepýma očima těká

za dresden za ústí za mlhu  
kam unikne mi?

snad dresden spojí  
slepé oči  
prázdná těla

---

<sup>141</sup> Jensi, s. 24.

<sup>142</sup> Publikováno např. in *Lžička v šuplíku*, 4/2011, s. 21.

<sup>143</sup> Jensi, s. 17.

<sup>144</sup> Jensi, s. 36.

Tělo zde působí jako prostor, v němž se lyrický subjekt necítí dobře, naopak se cítí *prázdně*, *zadržovaně*, omezeně. Drážďany, město ne příliš vzdálené, avšak už za hranicemi, je prostor, kde lyrický subjekt doufá najít záchranu, vysvobození z „porouchaného vězení těla“.<sup>145</sup> Pnutí tedy tkví právě v tom, že tělo má podle ženy potenciál přibližovat, ale vězením se stává ve chvíli, kdy tento potenciál nenaplnuje. I zde vnější prostor symbolizuje přiblížení – *snad dresden spojí / slepé oči / prázdná těla*.

Prostor bytu je ve sbírce spojen s otázkou povinnosti, stereotypu a očekáváním okolí. Odráží pocit lyrického subjektu, že vše je zaběhnuto v rutinu, a to právě nejen běžné domácí úkony, ale také vztahy. „myslím / že je poledne / každý den bývá / (...) je prostřeno k rodině / dívám se“.<sup>146</sup> Také byt je do jisté míry vězením, kde se musí dodržovat dohody, kde platí určité konvence, odkud se ale lyrický subjekt také vztahuje k vnějšímu prostředí, sleduje vnější svět z bezpečného „úkrytu“.<sup>147</sup>

za okno vázu s čerstvými květy  
taková je dohoda  
staré ženy trpí  
na dohody

ulicí  
zvolna  
sledovat

ulicí  
zvolna  
sebe na provaz  
a psa na hlas

Tělu a tělesnosti jako prvotnímu prostoru se budeme věnovat podrobněji, protože je to prostor základní, konstituující celou sbírku. Zde se opřeme o fenomenologii vnímání Maurice Merleau-Pontyho a doplníme ji esejemi Daniely Hodrové a Petra Rezka.

---

<sup>145</sup> Zbořil, *ibid.*

<sup>146</sup> Jensi, s. 32.

<sup>147</sup> Jensi, s. 33.

### 3. 2. 2 Tělesnost jako ‚živel‘ Bytí

„Orgánem hmatu je celé tělo,“ píše filosof a teoretik umění Petr Rezek ve své knize *Tělo, věc a skutečnost*.<sup>148</sup> Celým tělem vnímáme například chlad či teplo a také další komplementární dvojice související s hmatem, s vnímáním.<sup>149</sup> „Tělesný život hmatový nespočívá jen ve styku povrchu těla s předmětem. (...) Musíme vzít v úvahu zkušenost, kterou vyjadřujeme slovy ‚je teplo‘. V této zkušenosti se nedotýkáme předmětu, k němuž bychom byli zaměřeni, spíše jsme sami teplem proniknuti.“ Na příkladu sochy pak Rezek vysvětluje možnost procítění vnějšího skrze hmat bez reálně provedeného dotyku. V případě sochy nám k „proniknutí“ s ní napomáhá zrak, přesto se však nejedná jen o vizuální vjem, je to též vjem tělesný. „O hmatovosti nemusíme vědět reflektivně, někdy se v rámci hmatovosti dotyk může odehrát, ale není možný v předmětném zaměření, v reflexi, která chce s hmatem zacházet v distanci. Prvotní styl tělesného povědomí tedy není hmatovost orientovaná k předmětu, základní tělesná předreflexivní zakotvenost ve světě není odkázána na ‚ohmatávání‘, a přesto je hmatová.“<sup>150</sup> Hmatový vjem však Rezek podmiňuje pohybem – aby mohlo tělo vnímat „hmatovou kvalitu“, je nutné provést změnu – *pohyb*, který dá změně hmatové kvality vyniknout, dá ji tělu pocítit. Na příkladu dále vysvětluje, že pohybem je v takovém případě i jen potenciál pohybu, myšlenka na pohyb, *vyzařování pohybu*, které tuto změnu může vyvolat.<sup>151</sup>

Hmat zde dostává mnohem širší a hlubší rozměr než „pouhý“ dotyk věci rukou, je jakýmsi šestým smyslem, dalším prostředkem k vnímání.

Takové vnímání, procítěvání tělem rozpracovává francouzský filosof Maurice Merleau-Ponty ve své fenomenologii vnímání. Tělo je v tomto konceptu prostředkem k vnímání a pojímání světa

---

<sup>148</sup> Petr Rezek: *Tělo, věc a skutečnost*. Jan Placák – Ztichlá klika, Praha 2010, s. 263 (kap. *Socha a hmat*).

<sup>149</sup> Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, s. 265–266. „Měkké má blíže k vlhkému než k suchému: lze nalézt souvislost hmatových kvalit (...). Společný je pro obě dvojice jejich vztah k životnosti. Studené a suché patří k mrtvému, teplé a vlhké k živému.“ V relativních dvojicích teplo–chlad, vlhko–sucho, měkkost–tvrdost je důležitým motivem země a její nahmatávání, pocit z ní. Přičemž země je vlhká, měkká, teplá a znamená „přítakání životnosti“.

<sup>150</sup> Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, s. 263.

<sup>151</sup> „Pro dotyk, jímž zjišťujeme, zda je předmět chladný či teplý, je neodmyslitelný *pohyb*. Teprve v rámci pohybu přiložení a oddálení ruky je možné mít hmatovou zkušenost. (...) podobně jako ve vodě necítíme, že je mokrá, tak též rozdílnou teplotu přestáváme zakoušet, nenásleduje-li po přiložení ruky pohyb oddálení. (...) Tělo je předreflexivním životě charakterizováno jako ‚zde‘, jako východisko tělesných aktivit, buďto v modu soustředění, koncentrace v bodě, nebo jako stření sahající dále do dějiště možné akce, jako vyzařování pohyblivosti. Soustřeďuji-li se k nějakému tělesnému výkonu, jsem usebraným centrem, ovšem centrem možného počátku pohybu; a druhý modus: v okamžiku ještě než například skočím přes příkop, vyzařuje pohyblivost až k místu, kam skokem mířím.“ (Rezek, *ibid.*, s. 264–265)

i vlastní existence, skrze tělo vnímáme okolní svět a vztahujeme se k němu.<sup>152</sup> „Člověk není duch a tělo, ale duch s tělem, jenž má přístup k pravé skutečnosti věcí jen díky tomu, že jeho tělo je mezi ně pevně vklíněno.“<sup>153</sup> Tento způsob vnímání, vztah mezi pohyby těla a tím, čeho se těmito pohyby tělo dotýká, nazývá Merleau-Ponty tělesností.

Koncept tělesnosti je založen na reciprocitě – stejně jako tělo vnímá svět, svět vnímá tělo, vzájemně zakládají a potvrzují svou existenci: „Dotýká-li se jich [tělo věcí] a vidí-li je, pak jen proto, že pochází ze stejného rodu, že samo je viditelné a dotýkatelné a že svého bytí používá jako nástroje účasti na jejich bytí, že každé z obou bytí je archetypem toho druhého, že tělo náleží k řádu věcí a tělesnost je universální látka světa.“<sup>154</sup> Tělo je ve stejném okamžiku hmatatelné i dotýkající, viditelné i vidoucí (ohmatává zrakem).

Tělesnost je principem a vztahem, „tělesnost není hmota, není to duch a není to substance. (...) Tělesnost je v tomto smyslu živé Bytí“,<sup>155</sup> píše Merleau-Ponty. Na přítomnost živlu tělesnosti upozorňuje také Daniela Hodrová ve své *Chvále scholení*. Podotýká, že v souvislosti s pomíjivostí nestačí čtyři živly, ale že je nutné připojit k nim ještě pátý a šestý, kterým je *ákáša*, jak jej nazývá východní filosofie, či *topostézie* – vnímání prostoru; a živle času – *chronostézie*. Oba tyto živly by se snad daly spojit v jeden právě skrze tělesnost: „Tělesnost je v tomto smyslu ‚živé‘ Bytí. Není to fakt ani souhrn faktů, a přesto přilíná k nějakému *místu* a nějakému *ted*“,<sup>156</sup> cituje Hodrová Merleau-Pontyho. Tím se tedy tělesnost dostává na úroveň naprosto elementární entity, na tutéž úroveň, kde se nachází substance ohně, země, vody a vzduchu.<sup>157</sup>

Obdobně elementárním je tělo a tělesnost Petru Rezkovi ve *Fenomenologické psychologii*.<sup>158</sup> Vidí „tělo jako oblast, v níž se odehrává lidské existování“<sup>159</sup> [zvýraznila S. K.], jako orgán, který zajišťuje lidskou subjektivitu, prostor, skrze který je vnímán vnější svět, nástroj k jeho poznání. Zavádí pojem *tělesnění* a definuje ho jako vztahování se ke světu, otevřenost světu. „Já je místem, kde se to, co

---

<sup>152</sup> Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*. Oikoymenth, Praha, 1998, s. 134–135.

<sup>153</sup> Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*. Oikoymenth, Praha 2008, s. 24.

<sup>154</sup> Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*. Oikoymenth, Praha, 1998, s. 134.

<sup>155</sup> Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*. Oikoymenth, Praha, 1998, s. 136.

<sup>156</sup> Hodrová, s. 37–38; Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, s. 136.

<sup>157</sup> Hodrová, s. 38: „To, co v sobě živly obsahuje, co je jejich směsí, vystupuje v představě Merleau-Pontyho jako další ‚živé‘-princip či aspekt světa, aspekt neméně dynamický a proměnlivý: tělo je ‚shlukem‘ a v tom spočívá jeho síla i slabost, křehkost – rozpouští ho voda, pohlcuje země, spaluje oheň, odnáší vítr, odchází v zapomnění působením času, vyklízí prostor.“

<sup>158</sup> Petr Rezek: *Fenomenologická psychologie*. Jan Placák – Ztichlá klika, Praha 2008. s. 53–62.

<sup>159</sup> *ibid.*, s. 57.

potkáváme, ukazuje. Já by pak nebylo vědomím, ale otevřeností světa, a tělesnění by pak bylo rysem, stránkou tohoto vztahu. (...) Tělesné bytí je tedy rysem lidského existování, tělesnit se znamená vykonávat otevřenost.<sup>160</sup>

Pojem tělesnit je tedy verbem pro tělesnost a je metafyzickým „ponechávat jsoucno být přítomným“.<sup>161</sup>

Jednoduše a výstižně obsahuje pojem tělesnosti Fernando Pessoa v *Knize neklidu*, již cituje Hodrová: „A pocitem těla se nakonec dotknu jakéhosi metafyzického poznání tajemství věcí.“<sup>162</sup>

### 3. 2. 2. 1 „až za hrudí“

Pocit těla, tělesnost či tělesnění, elementární přiblížení se vlastní podstatě i podstatě světa, propojení se s ním, základ vnímání. V těchto intencích lze nahlížet poezii Anicy Jenski, pro niž je tělesnost způsobem přiblížení se, sdílení, cestou k propojení s druhou bytostí. Touha po propojení a přesahu z jednoho těla do druhého, po napojení na stejný druh vnímání, po smazání hranic mezi těly a (tím) i mezi dušemi. Tělo je prostorem, *oblastí, v níž se odehrává lidské existování*. Těla se v básních propojují a kříží, až často není jasné, co je čím součástí. A právě tato oboustrannost dotyku, oboustrannost tělesnosti je příznačná. „*Jak se mám sama sebe přestat dotýkat Tvými prsty?*“<sup>163</sup>

Asi nejlépe toto vkládání se do sebe navzájem vystihuje báseň z dosud nepublikovaného rukopisu *Už jdu mami*, kterou si pro ilustraci dovolím citovat, přestože není z rozebírané sbírky:<sup>164</sup>

prokládá své pohyby malými ústupky  
v prostoru jejího ticha  
upravím i svůj prostor

pro prokládání

Prostor *až za hrudí* je místo, kde žena cítí muže a touží po tomtéž z jeho strany, místo propojení s ním. Propojení tu ale již od počátku sbírky nefunguje oboustranně. Tak jako se významotvornost hmatu konstituovala u Marie Šťastné především jeho negací, narušením, také zde sledujeme podobný

<sup>160</sup> ibid., s. 59–60.

<sup>161</sup> ibid., s. 62.

<sup>162</sup> Hodrová, ibid., s. 22.

<sup>163</sup> Jenski, s. 14.

<sup>164</sup> Publikováno např. in *Lžička v šuplíku*, 4/2011, s. 21.

princip (tato negace je také důvodem, proč jsem k ilustraci principu propojení použila báseň z jiné sbírky). K procitování druhého dochází skrze jeho chybění, nepřítomnost, nedostupnost: „z houpací sítě vyklepnu otlak tvýho pohybu // odpředu dozadu / odzadu dopředu / tvý j m é n o / odmlčuju“.<sup>165</sup> Části těla se prolínají, ale zůstává jen u ženiny touhy dostat se k muži, dorozumět se s ním, ať už slovem nebo dotykem. „doktor mi řekl / vyhýbejte se chladu // ale jak to mám proboha zařídit? // mám tě snad prosit / abys na mne dýchal?“<sup>166</sup> Prostor propojení je velmi výstižně v několika básních ve stejné chvíli nastolován i bourán, je odkazováno na potenciál tohoto prostoru a zároveň na jeho nevyužití, např. „zapomněl jsem se za dveřmi / tvého těla / zapomenout“.<sup>167</sup>

S tělesností je v úzké souvislosti také pohyb – pohyb jako podmínka pocítění hmatové kvality, jako podmínka k prožitku tělesnosti (jak je nastíněno výše, viz Petr Rezek), a také pohyb je zde jaksi v nepořádku, nedochází-li k pohybu, nedochází k procitění tělem, anebo – dochází k pohybu, ale přicházející prožitek není takový, jaký by žena očekávala. Za všechny jeden příklad:

mezi lebkou a vlasy  
usadil se prach  
při pohybu nahoru a dolů  
skřípe  
při pohybu doleva a doprava  
skřípe

nedělat pohyby!<sup>168</sup>

Jakýkoli pohyb se tedy jeví jako bolestný, nemožný, je lépe *nedělat pohyby*, je v tom jakási hořkost toho, že pohybovost není možná, tedy není možný ani očekávaný prožitek tělesnosti, a to prožitek pozitivní, prožitek sdílení. Nemožnost pohybu, nemožnost propojení a také nemožnost dorozumění, všechny tyto nemožnosti ve vztahu s mužem narůstají, jsou na sebe navázány, podmiňují se.

---

<sup>165</sup> Jensi, s. 19.

<sup>166</sup> Jensi, s. 12.

<sup>167</sup> Jensi, s. 15.

<sup>168</sup> Jensi, s. 34.

mohl by

přiložit dlaň k dlani k noze

a kamsi mezi svou hlavu

tak což a tak

místo jako místo

mohla by

zakřičet

zaklít

zašeptat

zatím jen plní hlásky

pod jazyk

sehne se

vypadnou?

tak což a tak

místo jako místo<sup>169</sup>

Prostor za hrudí je pro ženu klíčový, když ale vidí, že je jeho sdílení s mužem nedosažitelné, spokojí se vlastně s jakýmkoli dotykem, s jakýmkoli spojením, jen aby muži byla nablízku: „tak což a tak / místo jako místo“, „usnu v tvém chřípí / ráno mne vydechneš“, <sup>170</sup> které přechází až v ironické: „umím se otáčet velice pomalu / stát v chůzi / v běhu minut / protáhnout se / r\_ty i tvýho psa // rveš mě do jeho tlamy / a já teču mu z očí / sucho tře víc / ale ty pouhý šelest prostě neslyšíš“. <sup>171</sup>

Touha zůstává nenaplněná a žena se ptá, zda vůbec někdy naplňována byla:

zapomněl jsem se za dveřmi

tvého těla

zapomenout

toužím

by dokázal

---

<sup>169</sup> Jenski, s. 16.

<sup>170</sup> Jenski, s. 20.

<sup>171</sup> Jenski, s. 17.

za nimi dech  
tajně  
otevřít  
stehna své ženy

zapomněl jsem tvůj smích  
vyhodit z oken  
zapomněl jsem tvůj smích  
nebo ho nikdy neslyšel?

zapomněl jsem se za dveřmi  
tvého těla  
zapomenout  
nebo tam nikdy nebyl?<sup>172</sup>

Báseň *zapomněl jsem se za dveřmi* ukazuje další z důležitých principů užívaných ve sbírce, který zároveň dokládá onen „ženský pohled na svět“. Muž je v básních přítomen pouze z pohledu ženy, nefiguruje tu jako svébytná postava, ale jako *představa* ženy, jako muž vnímaný ženou (viz např. také dále rozebíraná báseň *svlékneš jí triko* ...).

### 3. 2. 2. 2 Princip záměny

Na tomto i předchozích příkladech je vidět, že není vždy jasné, kdo právě mluví a ke komu, stejně jako není jasné, kdo se koho právě dotýká, či část těla právě prolíná s jinou, či ruka za či hrudí se právě nachází. Těla a postavy se kříží, jsou zaměňovány. A právě zaměňování je dalším ze základních principů sbírky: „mohl by / přiložit dlaň k dlani k noze / a kamsi mezi svou hlavu / tak což a tak / místo jako místo“.<sup>173</sup> Zdálo by se, že dochází-li skrze záměny k jistému splynutí, zkřížení, mělo by dojít i ke spojení, po němž žena touží. Opak je však pravdou. Blízkost je jen zdánlivá, iluzorní. Záměna neznamena propojení. Záměna je matoucí a nikam nevede.

---

<sup>172</sup> Jensi, s. 15.

<sup>173</sup> Jensi, s. 16.

v noci se mi zdává  
/ano když nespím/  
že nespíš  
bys mne  
že nespím                      přistihl  
a tak se snažím poctivě spát a pak a pak pak

už nevím  
zдалis mne přistihl při činu  
nebo nečinu  
a v kom se usadila  
tíha  
předrána

a komu ztěžkne

a komu slehne<sup>174</sup>

Ačkoli v prvním oddíle sbírky figurují pouze dva lidé – žena a muž –, setkáme se tu hned se šesti „postavami“, které mezi sebou komunikují. Žena, vystupující jako „já“, „ty“ nebo „ona“; muž vystupující jako „já“, „ty“, „on“, přičemž není vždy zcela zřejmé, která osoba se vztahuje ke které postavě. Tento princip lze vidět na následující básni [kurziva S. K.]:

svlékneš *jí* triko  
pod ním tři rty prs  
dvě budou sána  
třetí sát  
a trhat

to *já*  
*tvůj* pes jeho fena  
žádný štěně ve *mně* už  
roky

---

<sup>174</sup> Jensi, s. 11.

zvládneš to

prsty si připneš k jemným dlaním  
dlaně až k jeho hrudi

trik je nějak málo<sup>175</sup>

V první strofě promlouvá lyrický subjekt k muži – *svlékneš ji triko*, žena je nahlížena jako třetí osoba, tedy odosobněně. V druhé strofě jako by si lyrický subjekt uvědomil, že onou ženou je on sám, říká: *to já*, a pokračuje *tvůj pes jeho fena*, kdy již není jasné, ke komu se přivlastňovací jména vztahují, resp. vztahují se obě k muži. Zmatení a zaměnitelnost umocňuje použití psa a feny, rozlišení pohlaví u zvířat, přičemž žena se zde snad považuje za obojí a umocňuje pocit podřízenosti vůči muži. Práce s rody u zvířat pokračuje štěnětem, *žádný štěně ve mně už roky*, tedy už dávno žádná hravost štěněte v ženě. V další strofě přechází oslovení *ty* v sebeoslovení – *ty* již není oslovením muže, ale sebeoslovením ženy, a pokračuje *prsty si připneš k jemným dlaním*. Báseň končí v přesně opačné pozici, než začínala: zatímco na začátku byl muž v pozici oslovovaného *ty* a žena ve třetí osobě *ona*, na konci básně je třetí osobou *on* nahlížen muž: *dlaně až k jeho hrudi*, a v pozici oslovovaného *ty* je žena, jedná se o sebeoslovení. Obě postavy tedy procházejí procesem, který odráží, jak na ně nahlíží lyrický subjekt. Muž prochází proměnou *ty* – *on*, žena proměnou *ona* – *já* – *ty*, přičemž vztahování ve druhé strofě zůstává význačné a poskytuje prostor pro další rozšíření těchto proměn.

Taková práce s osobami navozuje pocit velké komplikovanosti vztahu, překlápění postav, neustálé proměny. Jako by ve vztahu nefigurovali dva, ale více osob, což o to více znemožňuje přiblížení se, komunikaci. Přestože se osoby proměňují, nedochází v básni k dialogu. Podobné procesy vidíme v různých podobách ve více básních.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Jensi, s. 8.

<sup>176</sup> Např. v již citované básni *zapomněl jsem se...* (s. 15), kde v prvních třech verších promlouvá v první osobě muž: *zapomněl jsem se za dveřmi / tvého těla / zapomenout*, ve čtvrtém verši do této promluvy vstupuje žena: *toužím / by dokázal / za nimi dech / tajně / otevřít / stehna své ženy*, v posledním citovaném verši se žena přesouvá do třetí osoby a následuje opět promluva muže: *zapomněl jsem tvůj smích...* Nebo báseň z dalšího oddílu, s. 28, kde verbum *jím* může nabývat též smyslu osobního zájmena:

večeře  
do stolu nohama kopeme  
aby aspoň něco

### 3. 2. 2. 3 Kudy k tobě? – části těla, tělesné otvory, smysly

Ve sbírce jsou tematizovány jen vybrané části těla, které většinou nesou metaforický význam.

Akcentovány jsou, podobně jako u Marie Šťastné, ruce, jako prostředek hmatu, hmatání, dotýkání, a to hlavně dlaně a prsty („prsty si připeš k jemným dlaním / dlaně až k jeho hrudi“<sup>177</sup>), někdy se objevují také nehty, to když se jedná o *zarytost*, *uvíznutí*.<sup>178</sup>

jeho kůže svědčí o neohmatanosti

na chvíli propadáš dojmu

že ses zaryl do podšívky

ale to by ti za nehty

uvízly

nitě

Nebo také v básni *Mädchen*: „držím ji v těle / za nehty za paty“<sup>179</sup>, která zdůrazňuje tělo jako důležitý prostor (zde můžeme vidět podobnost s veršem Marie Šťastné: „Prsty a paty rozpukané / jeden i druhý konec těla“<sup>180</sup>).

---

polknutí

kopnutí

sousto se dotkne rtu

někdy až jazyka

vidličkou si propichuju tvář

jsem si pak jist JÍM

někdy se s NÍ v těle

probouzím

občas ji protne

polknutí

<sup>177</sup> Jensi, s. 8.

<sup>178</sup> Jensi, s. 10.

<sup>179</sup> Jensi, s. 36.

Ruce jsou také prostředkem spojení se zbytkem světa, prvotní částí těla, kterou se lze přiblížit k druhému („přiložit dlaň k dlani k noze“<sup>181</sup>) či *ponořit* do substance okolního světa („obejmu mísu / a pozoruji sních / *ponořit do něj prsty* // jen neslyšet její dech // *ponořit do něj prsty*“<sup>182</sup>).

Lyrický subjekt se zaměřuje na to, *kudy* a *jak* se dostat k druhé osobě. *Kudy* je otázka vztahující se k tělesným otvorům, neboť u nich je zřejmé, že ji mohou zodpovědět, mohou být cestou za. Zároveň se ale zdá, že nenaplnují potenciál, který je jim přikládán. Lyrický subjekt jako by toužil po *ještě jiném* způsobu, po jiné cestě, *kudy* je možné k druhému se dostat. Hmatáním? Přes kůži? Prosáknout?... Je to hledání „dveří“, za nimiž se muž *zapomněl zapomenout* (viz výše). Tyto dveře ale nenalézá, a tak se snaží nacházet otvory k průniku.

Tematizovanými otvory jsou otvory spjaté s tváří – oči, ústa a nos, a jejich části. Například uši ve sbírce nenacházíme vůbec (což je zajímavé, protože úzce souvisejí s komunikací, žena reflektuje pouze *neslyšení*: „ale ty pouhý šelest prostě neslyšíš“,<sup>183</sup> ale skrze uši se k muži dostat nezkouší – tento pokus je pravděpodobně nahrazován verbální komunikací), stejně tak intimní otvory. K těm je odkazováno metaforou stehen: „toužím / by dokázal / za nimi dech / tajně / otevřít / stehna své ženy“,<sup>184</sup> „On, stehno do stehna zatne“,<sup>185</sup> Už v první básni je možnost průniku komentována jako „tupá omezenost průniku“<sup>186</sup> (zde výjimečně naturalisticky odkazováno k sexuálnímu aktu), ačkoli je to spíše ironie, definuje tento verš vlastnosti průniku jako takového, průniku skrze zmiňované tělesné otvory.

K hledání prostoru k průniku se tedy nejvíce vztahují ústa, jež se zároveň vztahují k možnosti přiblížení se verbálního, resp. k nemožnosti dialogu. S ústy souvisí motiv jazyka a zubů, přičemž jazyk je nositelem řeči („zakryls ústa / a odevzdal jazyk“<sup>187</sup>), zuby jsou spojeny se skusem, držením, také agresí.<sup>188</sup>

*/skousnu JÍ jemně*

*tak*

*aby MI nevytryskly slzy/*

---

<sup>180</sup> Interiéry, s. 19.

<sup>181</sup> Jenski, s. 16.

<sup>182</sup> Jenski, s. 35.

<sup>183</sup> Jenski, s. 17.

<sup>184</sup> Jenski, s. 15.

<sup>185</sup> Jenski, s. 55.

<sup>186</sup> Jenski, s. 7.

<sup>187</sup> Jenski, s. 13.

<sup>188</sup> Jenski, s. 6.

Rty jsou pak znakem citlivosti (příp. citovosti), *schopnosti vůbec něco cítit*, jsou jakousi branou k ústům, kontaktem těla se světem.

sousto se dotkne rtu

někdy až jazyka

vidličkou si propichuju tvář

jsem si pak jist JÍM<sup>189</sup>

Ústní dutina s dutinami přilehlými se ve sbírce stává specifickým prostorem, v němž lyrický subjekt pobývá: „usnu v tvém chřípí / ráno mne vydechneš“, <sup>190</sup> nebo [zvýraznila S. K. ]:

*protáhnout se*

r\_ty i tvýho psa

rveš mě do jeho tlamy

a já teču mu z očí

sucho tře víc

ale ty pouhý šelest prostě neslyšíš<sup>191</sup>

Jak je patrné, každá část těla či otvor k sobě přitahuje určitá verba, otvorům je společné *protáhnout se*, *proložit* či *přiložit*, *uvíznout*, *skousnout*, atd. Tato slovesa evokují potřebu vmezeřit se (až *probourání se* do druhého – v tlamě psa), vtěsnat se do úzkého, omezeného prostoru („a kamsi mezi svou hlavu“<sup>192</sup>) a nemožnost tohoto vmezeření.

z houpací sítě vyklepnu otlak tvýho pohybu

odpředu dozadu

odzadu dopředu

tvý j m é n o

odmlčuju

---

<sup>189</sup> Jěnki, s. 28.

<sup>190</sup> Jěnki, s. 20.

<sup>191</sup> Jěnki, s. 17.

<sup>192</sup> Jěnki, s. 16.

podlahypodlehyprotahy  
neprve a nepotom  
nenavždy

prosby

odpředu dozadu  
odzadu dopředu<sup>193</sup>

Spojení *podlahypodlehyprotahy*, navíc v této formě spojení tří slov, evokuje úpornost, neustálost úsilí *protáhnout se* k druhému. Nepohodlnost a nepříjemnost tělesnosti přechází až v pocit agrese a násilnosti kontaktu (viz „rveš mě do jeho tlamy / a já teču mu z očí“), která je nejvíce akcentována právě v souvislosti s ústy, konkrétně zuby a kousáním, a ty jsou propojeny s metaforou psa a podřízenosti, pro násilí příznačné.

S tímto hledáním cesty k druhému souvisí také prostorová orientace těla, které hledá *směr* („směr kroku tebe“<sup>194</sup>) či *polohu*, v níž je možné být, aniž by to bylo nepříjemné. Lyrický subjekt to zkouší *odpředu dozadu odzadu dopředu*, zkrátka jakkoli, ovšem dochází k tomu, že je spíše žádoucí poloha sešněrovaná pravidly:

(...)  
vidličku pokládám  
na prázdný stůl  
/rovně/  
nůž s odstupem  
/velice rovně/  
a lžíci  
/velice velice rovně/  
(...)<sup>195</sup>

Anebo je lépe *nedělat pohyby*<sup>196</sup> vůbec, jak bylo naznačeno výše.

---

<sup>193</sup> Jenski, s. 19.

<sup>194</sup> Jenski, s. 17.

<sup>195</sup> Jenski, s. 32.

Lyrický subjekt zkouší navázat spojení různými cestami, z nichž některé jsou mu bližší, jiné jsou jen nahrazením těch, které si *představoval*. Jde o navázání spojení, tedy navázání komunikace, brzy se vyjevuje, že *jakékoli* komunikace, *aby aspoň něco*.<sup>197</sup> Žena touží po obou – verbální i neverbální komunikaci, touží však po komunikaci, která je *dialogem*, která není jednostranná. Pobyt v něčích ústech je tedy příznačný, ústa jako prostor pro komunikaci se stávají při nefunkční komunikaci („tvý jméno / odmlčuju“<sup>198</sup>) verbální prostorem pro dorozumění neverbální – resp. lyrický subjekt *doufá*, že by alespoň takto k němu mohlo dojít, ačkoli ví, že se tak neděje a nestane. Lyrický subjekt upřednostňuje *alespoň nějaký* kontakt než žádný, pracuje se tu s přirozenou lidskou potřebou kontaktu, kdy i násilný kontakt je lepší než žádný kontakt.<sup>199</sup>

V následující básni<sup>200</sup> je mnoho z uvedeného obsaženo: nefunkčnost verbální komunikace, porouchanost slov (mluvíme spolu, ale slova jsou *změkklý v sliny*), uvíznutost – pocit, že není možné se hnout tam ani zpátky, že není možný průnik, a také násilnost v podobě *oslabení ze skusů*. *Prázdný* prostor úst, klenba úst by měla být zaplněna slovy, ale dobrými slovy, komunikací-dialogem.

z úst by měli padat andělé  
ne ti padlí  
s ukousnutýma hlavama a olízanými křídly

z úst by měli padat andělé  
ne ti uvízlí  
ne ti oslabení ze skusů

z úst by měli padat andělé

andělé  
ne slova  
změkklý v sliny

---

<sup>196</sup> Jensi, s. 34: „mezi lebkou a vlasy / usadil se prach / při pohybu nahoru a dolů / skřípe / při pohybu doleva a doprava / skřípe / nedělat pohyby!“

<sup>197</sup> Jensi, s. 28.

<sup>198</sup> Jensi, s. 19.

<sup>199</sup> Tématem (domáciho) násilí se Anica Jensi zabývá ve svých dramatech *MLč*, *Jobe*, *MLč* nebo *Mé soukromé ticho*.

<sup>200</sup> Jensi, s. 18.

Význam úst je dále dotvrzován verby spojenými s tělesnými pochody a projevy, nezbytnými pro život: sání: „svlékneš jí triko / pod ním tři rty prs / dvě budou sána / třetí sát / a trhat“,<sup>201</sup> dýchání: „nadechni se / je noc // nutím se šeptat / zapomeň! // usnu v tvém chřípí / ráno mne vydechneš“,<sup>202</sup> „jen neslyšet její dech // ponořit do něj prsty“,<sup>203</sup> polykání: „polknutí / kopnutí“. <sup>204</sup> Jak je vidět, tyto činnosti nejsou spojeny s příjemností či samozřejmostí, jsou něčím bolestným, nechtěným. To jen potvrzuje násilnost spojenou s tím, co by mělo být nenásilné, přirozené a normální.

Také k motivu hlavy, který se ale nevyskytuje příliš často, se vztahuje násilí: „andělé (...) s ukousnutýma hlavama“, či „nedotýkej se mne pod hlavou / byla uškrcena“. <sup>205</sup> Dále nacházíme motiv nohou, k němuž se ale nevztahuje žádná výraznější asociace. Významnou tělesnou částí je *hrud'*, jež představuje hranici, za níž se žena snaží dostat, aby se přiblížila muži – viz název prvního oddílu *až za hrudí*.

S uvedenými částmi těla dále souvisí Jenski zaměření na smyslovost, vnímání smysly:

bude to bolet

když si přišlápnu svůj stín?

bude to cítit

když se podívám na jiného?

bude to vonět

když mu uhnu pohledem?<sup>206</sup>

Ze smyslů je nejvíce akcentován již rozebíraný hmat, ale také sluch. Zrak se objevuje ve formě *slepých očí*,<sup>207</sup> či *uhýbání pohledem*, které souvisejí s odcizeností a nemožností sdílení.

Hmat je ve sbírce představitelem tělesného vnímání světa, zatímco sluch je mnohem více spojen s poznáváním slovem.<sup>208</sup> Hmat, tělesnost představuje komunikaci neverbální, zatímco sluch, zvukovost komunikaci verbální.

---

<sup>201</sup> Jenski, s. 8.

<sup>202</sup> Jenski, s. 20.

<sup>203</sup> Jenski, s. 35.

<sup>204</sup> Jenski, s. 28.

<sup>205</sup> Jenski, s. 26.

<sup>206</sup> Jenski, s. 9.

<sup>207</sup> Jenski, s. 36: „(...) snad dresden spojí / slepé oči / prázdná těla“.

<sup>208</sup> Hodrová (ibid., s. 22–23) rozvádí, že poznávání slovem a poznávání tělem probíhá současně a neoddělitelně od sebe.

Uši, které se v textech jako motiv přímo nevyskytují, jsou zde zastoupeny zvukovostí, a to celou škálou různých hlasitostí a odstínění hlasu a zvuků, která opět odráží intenzitu úsilí lyrického subjektu o komunikaci s druhým. Hlas je spojen s živly (*žhnutí hlasu, vzplanutí šepotů*,<sup>209</sup> atd.), ale také je odstiňován různou intenzitou, aby bylo zřejmé, že lyrický subjekt verbálně vyzkoušel *opravdu všechno*. Toto úsilí vidíme např. v této básni,<sup>210</sup> kde se ukazuje, že žádný ze způsobů verbální komunikace nefunguje, že muž *pouhý šelest prostě neslyší*,<sup>211</sup> a není možné se s ním dorozumět.

mohl by

přiložit dlaň k dlani k noze

a kamsi mezi svou hlavu

tak což a tak

místo jako místo

mohla by

zakřičet

zaklít

zašeptat

zatím jen plní hlásky

pod jazyk

sehne se

vypadnou?

tak což a tak

místo jako místo

Lyrický subjekt v tomto oddíle tedy osciluje mezi komunikací verbální a neverbální a zdá se, že ani jedna pro něj není uspokojivá, přestože potenciál pro sblížení podle něj evidentně nese.

---

<sup>209</sup> Jenski, s. 14.

<sup>210</sup> Jenski, s. 16.

<sup>211</sup> Jenski, s. 17.

### 3. 2. 3 „až půjdu za ženu“

V prvních dvou oddílech sbírky *Dnes půjdu za ženu* můžeme sledovat zajímavou analogii s prvními dvěma oddíly *Interiérů*. Jestliže Marie Šťastná rozdělila texty reflektující matku a muže na dvě části, a je z tohoto rozdělení tedy většinou zřejmé, kdo je právě osloven, tak také Anica Jenski v prvním oddíle reflektuje muže a svůj vztah k němu a v oddíle druhém oslovuje matku (či tchýni?) a konfrontuje se s prostorem domácnosti a s požadavky s ní spjatými. Ani zde však není „klíč“ k postavám stoprocentně platný. Matka v textech Jenski nehraje zdaleka tak důležitou roli jako v textech Šťastné, i když se v nich objevuje.<sup>212</sup>

Co dělá ženu ženou, co by mělo dělat ženu ženou, jaký vliv na to má ona sama a jaký její okolí. To jsou otázky, které si Anica Jenski klade v časoprostoru *až půjdu za ženu*. „/matko matek / dokážu z tebe vyrodit sebe?“<sup>213</sup> ptá se v úvodu oddílu žena, poctivě usilující o nalezení sama sebe a své vlastní role, o níž si je vědoma toho, že vychází ze stejných rolí jako mnoha žen před ní, a na ní tedy je, jak svou vlastní roli pojme. Tíseň předchozí části zůstává a k ní jsou přidruženy tíhy nové: „A tak po muži je tady jiná tichá bitva. Domácnost.“<sup>214</sup> Žena je ženou pro své citové nahlížení světa, ale také pro schopnost rodit děti, postarat se o domácnost a o rodinu. Očekávané role komentuje Anica Jenski s příznačnou ironií: „je prostřeno k rodině / (...) dobrou chuť / nebo něco v tom smyslu“,<sup>215</sup> nebo jinde:

přeskládalas ručníky podle barev  
den předtím podle vzorů

nyní je teprve možno  
je považovat za

ručníky

nyní je teprve možno  
tě považovat za

---

<sup>212</sup> viz např. báseň *my mother is little monster* (Jenski, s. 37).

<sup>213</sup> Jenski, s. 24.

<sup>214</sup> Zbořil, *ibid.*

<sup>215</sup> Jenski, s. 32.

osobu

s ručníky

odvracíš jásoť

a hrubé hlazení matky matek

dětské výkřiky

zaschlé na dlaždicích

chceš oživit

ale musíš se přitlačit

až

ke zdi<sup>216</sup>

*Matka matek* je vzápětí poté, co se k ní básnička vztahuje, ironizována jako entita, která by měla schvalovat ženino konání, udělovat jí „titul ženy“ za její chování. Tato entita je v podstatě složena z očekávání lidí kolem ženy – sousedů, matky, tchyně, „starých žen“, které „trpí na dohody“<sup>217</sup>... Práce ženy v domácnosti je ironicky shozena jako naprosto stereotypní činnost bez dostatku podnětů,<sup>218</sup> čímž je zcela jasně deklarován postoj k očekáváním okolí. Básně vytvářejí prudký kontrast s texty v předchozím oddíle, kde žena očekává sdílení, citovost, propojení s mužem, a také s texty, které budou následovat v oddíle třetím, kde je navazováno pouto sdílení s dítětem. Očekávání okolí a očekávání ženy se tedy naprosto liší.

Prostředkem k vyjádření „té cizí stránky domácnosti“<sup>219</sup> je pro Jenskí přirozeně prostor – prostor bytu prosakující skrze stěny sousedů nebo přes balkony, prostor zdánlivě intimní, ale přítomností sousedů zvláště narušovaný.<sup>220</sup> Neosobnost a vyprázdněnost domova a rodiny ukazuje na situacích, jako je například společné jídlo.

---

<sup>216</sup> Jenskí, s. 27.

<sup>217</sup> Jenskí, s. 33.

<sup>218</sup> Jenskí, s. 29: „v koupelně se zdá vše jako obvykle // jen souseď pouští vodu dříve než ty“; s. 32: myslím / že je poledne / každý den bývá“.

<sup>219</sup> Zbořil, ibid.

<sup>220</sup> viz pozn. 39 nebo např. s. 14: „na fasádách žhnou hlasy / jak se mám sama sebe přestat dotýkat Tvými prsty? // z vedlejšího balkonu se na mne cosi usměje / naučeně to opětuji / cosi spokojeně kývne // za plotem vzplanou šepoty“

V následující básni Jenski naráží na neživoucnost běžných úkonů, na stereotypnost a neschopnost prociťování situací, zde opět tělesné, kdy je nutné bolestivě upozornit sebe sama na to, že existuji.<sup>221</sup>

večeře  
do stolu nohama kopeme  
aby aspoň něco

polknutí  
kopnutí

sousto se dotkne rtu  
někdy až jazyka

vidličkou si propichuju tvář  
jsem si pak jist                      JÍM

někdy se s NÍ v těle  
probouzím

občas ji protne  
polknutí

Závěr básně zajímavě odkazuje na to, že *někdy* snad muž cítí ženu v sobě, tento pocit se ale zde jeví spíše jako obtěžující, přibližně stejně objevný jako to, že právě jí, zároveň se zájmeno *ní* může stejně tak dobře vztahovat k vidličce či tváři. Hra se slovy – *jím* a *s ní* báseň posouvá do prostoru záměn a více smyslů.

myslím  
že je poledne  
každý den                      bývá

vidličku pokládám  
na prázdný stůl

/rovně/  
nůž s odstupem

---

<sup>221</sup> Jenski, s. 28.

/velice rovně/

a lžici

/velice velice rovně/

je prostřeno k rodině

dívám se

je prostřeno

a každý má něco říci

dobrou chuť

nebo něco v tom smyslu<sup>222</sup>

Sepětí domácnosti, role ženy s pravidly, jež je třeba dodržovat, je zde zřejmé. Ačkoli tento motiv není hlavním (jako je tomu u Marie Šťastné), náhled na pravidla je u obou autorek očividně dosti podobný. Žena se jimi cítí spoutána, má touhu vzepřít se jim.

za okno vázu s čerstvými květy

taková je dohoda

staré ženy trpí

na dohody

ulicí

zvolna

sledovat

ulicí

zvolna

sebe na provaz

a psa na hlas<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Jensi, s. 32.

<sup>223</sup> Jensi, s. 33.

Opět na principu záměny, tentokrát žena–pes (viz též: „protáhnout se / r\_ty i tvýho psa // rveš mě do jeho tlamy / a já teču mu z očí / sucho tře víc / ale ty pouhý šelest prostě neslyšíš“,<sup>224</sup> kde je prostorem, v němž se žena nachází, tělo psa, nebo již rozebíraná báseň, kde je záměna modifikována na žena–fena: „to já // tvůj pes jeho fena“<sup>225</sup>), ukazuje absurditu očekávání a nesvobodu z toho plynoucí. Vedle dalších citovaných básní motiv psa poukazuje na podřízenost ženy, vyhrocuje její postavení „až za psem“. Metafora psa v sobě nese podřízenost, ale také navázání na muže, vztah k němu, který, ve vyhrocené interpretaci, muž k psovi má a k ženě mu schází. Pes je jakousi „konkurencí“.

Zaměnitelnost psa a ženy je podtržena grafickou stránkou básně, kdy v posledním verši mezera mezi předložkou *na* a slovem *hlas* je přesně tak velká, že by se do ní vešlo slovo *provaz* z předchozího verše, a zároveň *hlas* je možné přesunout do předposledního verše na volné místo. Takovým náznakem zaměnitelnosti je ukázáno ženino přání – cítí se, jako by s ní bylo zacházeno jako se psem, ale přála by si, aby to bylo obráceně – *sebe na hlas*, což odkazuje k touze po fungující komunikaci.

Tělesnost v tomto oddíle se neprojevuje tak výrazně jako v oddíle prvním, poukaz na pocit odcizení a tělo jako vězení ale nacházíme např. v již rozebírané básni *Mädchen*.<sup>226</sup>

Proti (sebe)ironii a ostrosti v tomto oddílu sbírky pak stojí jasnost a radost v oddíle následujícím, který se jeví jako prostor úniku před nespokojeností obsažené v prvních dvou oddílech.

---

<sup>224</sup> Jenski, s. 17.

<sup>225</sup> Jenski, s. 8.

<sup>226</sup> Jenski, s. 36.

### 3. 2. 4 „až ponoří ji do mléka“

„Po narození holčičky se ve mně otevřel další rozměr“, <sup>227</sup> říká v rozhovoru Anica Jenski o tom, kdy začala psát básně. Třetí oddíl sbírky, *až ponoří ji do mléka*, tematizuje mateřství a vztah s dítětem. Jonáš Zbořil tuto část ve své recenzi oceňuje nejvíce: „Z posledních stránek sbírky je cítit změna, rozhovory už nejsou zamlčené, z monologů jsou dialogy: *přečtu ti oblíbenou // o potopě // nebo ty mně / ty to převezmeš / pomoooc / s výborným akcentem*. Konečně je možné osvobodit svět vzpříčený kdesi v těle: *některý pocity si ještě udržují výraz // až vylezeš na světlo ano tam nahoru / dětský prstíky ti podaj / dětský prstíky ti ukážou*.“<sup>228</sup>

Jonáš Zbořil tu akcentuje dvě výrazné změny spojené s posledním oddílem – z monologů přechází Jenski do dialogů, komunikační propast je zde přemostěna (ačkoli v první části se jednalo o komunikaci s mužem a nyní jde o komunikaci s dítětem, posun je v tom, že k dialogu dochází, že je možný), což souvisí s druhým aspektem – *osvobozením* těla, nabytím možnosti propojení.

Tento oddíl reflektuje novou zkušenost pocíťování druhé bytosti v sobě. Do života ženy vstupuje dítě, které se jí stává smyslem bytí, směrem a i jakousi záchranou. S příchodem dcery přichází k ženě klid a pocit bezpečí z její přítomnosti, zároveň také zakouší úzkost matky a strach o dítě:

#### **Annen hoří**

Annen, vstaň!

vzbud' se!

strach ze dna víček

noc či den

po pokoji trousím<sup>229</sup>

Anica Jenski tu nechává promluvit mateřskou něhu a nebojí se, že by vyzněla jako klišé. „všechny všechny šišky z okolí / nasbírat // šiška hod na dětskou tvář vystříkne radost / některý pocity si ještě udržují výraz // až vylezeš na světlo ano tam nahoru / dětský prstíky ti podaj / dětský prstíky ti ukážou“.<sup>230</sup>

Touha po propojení deklarovaná v první části sbírky je nyní naplňována skrze dítě, těla dvou bytostí se prolínají. I zde se uplatňuje výše zmíněný princip záměny, tentokrát však v sobě neobsahuje drásavé neuspokojení, ale je kýženým prolnutím.

---

<sup>227</sup> Kopřivová – Jenski, 2011.

<sup>228</sup> Zbořil, *ibid.*

<sup>229</sup> Jenski, s. 46.

<sup>230</sup> Jenski, s. 50.

nosila jsem tě v břiše  
nebo jsi to byla ty  
kdo nosil mne  
abych vůbec někam došla?

schovávala jsem tě v břiše  
nebo jsi to ty  
kdo schoval mě?

jsem vně?

už?

?

Je žena ochráncem dítěte, či naopak dítě přišlo ochránit ji? Verše *schovávala jsem tě v břiše / nebo jsi to ty / kdo schoval mě?* odkazují k vytvoření prostoru úniku, skryše před komplikovaným světem. Otázka po prostoru *jsem vně?* obrací prostor dovnitř, tělo ženy je zároveň hranicí pro dítě mezi vevnitř a vně, zároveň se žena ptá po své pozici – uvnitř či vně? Hranice se ztrácí, tělo ochraňující má vnitřní i vnější část, je samo prostorem, v němž se ptá po vlastním umístění.

Podobně jako v této básni<sup>231</sup> vidíme i jinde, že role se mění, že pomoc a podpora proudí jak od matky k dítěti, tak od dítěte k matce: „zvonek v deset dvacet / a já zrovna kafe / a dítě // to bude asi pošťák // a já zrovna kafe a dítě / *ale malá pomůže do bot* / a průkaz do ruky / poslušně odkrokovat směr // a hlavní vchod / i východ // to bude asi“<sup>232</sup> [zvýraznila S. K.], nebo „lehnu si k tobě / Annen / když to chceš / přečtu ti oblíbenou // o potopě // nebo ty mně / ty to převezmeš / pomoooooc / s výborným akcentem // a já budu moct konečně / usnout / po tolika dnech usnout / už vím, že někdo přijde // s takovým akcentem // někdo určitě přijde“.<sup>233</sup> Mluví zde naděje, úleva, že v tom žena není sama, že její prostor, *upravený pro prokládání*, už neplní jen ona sama.

Dochází k interakci, komunikace, verbální i neverbální, již není jednostranná, ale oboustranná. Dítě promlouvá svým vlastním jazykem („řeklas mi svý Tromiň“<sup>234</sup>), bytosti spolu existují v dialogu.

---

<sup>231</sup> Jenski, s. 47.

<sup>232</sup> Jenski, s. 49.

<sup>233</sup> Jenski, s. 51.

<sup>234</sup> Jenski, s. 48.

Jolana Poláková ve své knize *Smysl dialogu* vnímá dialog jako základ živoucího vztahu, jako první krok ke spojení dvou lidských bytostí. Dialog vyžaduje „bytostnou vzájemnou otevřenost“<sup>235</sup> a jeho cílem je „vzájemné porozumění“, <sup>236</sup> dialog znamená život, jeho nemožnost – smrt.<sup>237</sup> „Dialog je bytostně podmíněn spoluúčastí druhého,“<sup>238</sup> píše Poláková. A právě zde se požadavek dialogičnosti naplňuje – aby mohlo dojít ke sdílení, propojení, ke *vztahu* – je třeba (verbálního či neverbálního) dialogu.

Jednoduchost, s jakou blízkost s dítětem žena prožívá, stojí v kontrastu s nefungující komunikací v oddílech předchozích. Dětský svět je prostý a bezproblémový, tady si právě „některý pocity ještě udržují výraz“, <sup>239</sup> zato svět dospělých je komplikovaný. Dítě ve své prostotě ukazuje ženě směr: „dětský prstíky ti podaj / dětský prstíky ti ukážou“<sup>240</sup> a i zde se ukazuje rozdíl oproti prvnímu oddílu, kde směr byl nezodpovězenou otázkou, byl to „směr kroku tebe“.<sup>241</sup> Zatímco v prvním oddíle žena následuje muže, a je to vztah podřízenosti, tady si žena ráda nechá *ukázat* od dítěte.

Přestože básně v tomto oddíle jsou výrazně prostší, ani tato část ale nepostrádá existenciální otázky, ironii či jazykovou hru, ačkoli jí je podstatně méně než v oddílech předchozích, v nichž panovala nejasnost a množství otázek.

V následující básni<sup>242</sup> je tematizováno propojení matky s dítětem skrze dědičnost, ale také sebeprojekci matky do dcery. Matka si zde uvědomuje, že by se k dítěti neměla upínat, hledat v něm přespříliš sebe samu. Zároveň zde vidíme odlišný způsob propojení dvou bytostí – zatímco v prvním oddíle probíhalo slovy jako *uvíznutí*, *protáhnutí* apod., zde je to *vyrůstání*, *zapouštění*.

uřezala jsem ti vlásky  
nehty  
a kapradí za ušima

rychle se množí

---

<sup>235</sup> Poláková, J.: *Smysl dialogu*. Vyšehrad, Praha 2008, s. 8.

<sup>236</sup> *ibid.*

<sup>237</sup> „Dialogická komunikace má velmi malou šanci především v těch sociálních podmínkách, v nichž je člověk od útlého věku příkladem i radou vychováván k tomu, aby (v nejprostším slova smyslu) zabíjel.“ Poláková, s. 11.

<sup>238</sup> Poláková, *ibid.*

<sup>239</sup> Jensi, s. 50.

<sup>240</sup> *ibid.*

<sup>241</sup> Jensi, s. 17.

<sup>242</sup> Jensi, s. 48.

ale pořád v tobě vyrůstala  
jsem z kořene  
já

řeklas mi svý Tromiň  
ale mělo být v mém hrdle

zapuštěno

I v oddíle až *ponoří ji do mléka* se ale setkáváme s uvíznutím, které evokuje úzkost, což ukazuje nejednoznačnost a nedefinitivnost úniku nebo řešení.<sup>243</sup>

neslyšné MAMA  
uvízlo mezi rty

polapeno  
    polknuto  
        pohlčeno

To, že autorka neztrácí nadhled a (sebe)ironii, ukazuje báseň, v níž je reflektována matka uzavřená ve svém vlastním světě s dítětem, kde i *řasa na obličejí* je událostí.<sup>244</sup>

řasa dosud ležící na jejím obličejíku  
v tobě burcuje matku  
měla bys jí to říci  
tohle se přece musí dozvědět

Interpretaci tohoto oddílu může rozšířit ilustrace na jejím začátku, kde na dvou židlích proti sobě sedí dvě nahé ženy, komunikující. Je to obraz uvozující oddíl, v němž dochází k dialogu matky s dcerou, zdá se ale, že je to také prostor, v němž mluví žena s ženou. Dialog žena-žena ve sbírce jinak tematizován nenajdeme.

Tento oddíl je tedy určitým prostorem úniku i úlevy, prostorem propojení, sdílení. Ukazuje se zde, že žena je velkou měrou utvářena druhými lidmi, pro něž je schopna a ochotna uprázdnit sebe

---

<sup>243</sup> Jensi, s. 43.

<sup>244</sup> Jensi, s. 45.

sama, aby ji tvořili, nechává se jimi konstituovat, zaplňovat svůj prostor. Ve vztahu s dítětem je tato otevřenost podávána jako bezproblémová, ve vztahu s mužem přílišné otevření vlastního prostoru hraničí s obětí, kterou nacházíme v básni publikované v Almanachu Wagon.<sup>245</sup> Žena si zde uvědomuje, že i ona je tvůrcem vlastního prostoru, že míru otevření sebe sama vůči druhým může ovlivnit, že pozice oběti závisí také na jejím rozhodnutí.

### **bolest**

bolest přivřela oči

za nimi až dnes

objevila oběť

kdo ji sem přinesl

byls to ty

nebo já sama jsem se sem

dala?

### **3. 2. 5 „až tehdy“**

Poslední část sbírky je tvořena pouze dvěma básněmi. Dvěma básněmi, kterými jsme utvrzeni v tom, že naděje a radost z dítěte automaticky nevyváží všechnu ostatní tíhu. Žena se vrací ke vztahu k muži a zdá se, že zde nenastala žádná proměna, je to konstatování stejného stavu věcí, jaký byl reflektován v první části sbírky. Básně jsou krátké a jakoby zavínuté samy do sebe, tak, že není lehké z nich vyvodit jasný závěr. Tato neurčitost a nejasnost je pravděpodobně záměrná, má navozovat neukončenost, otevřenost, snad možnost změny. Jsou také připomenutím toho, že si je žena vědoma odlišnosti vztahu žena-muž a žena-dítě a ví, že není možné jeden druhým nahradit či překrýt, že svět dítěte je sice prostorem úniku před tíhou, ale není řešením problémů v prostorech dalších.

až k ránu

svléknu si ruce

sundám nohy

a nakonec

považ

---

<sup>245</sup> Almanach Wagon, I/09. <http://www.almanachwagon.cz/> [cit. 20. 4. 2013], viz archiv.

i hlavu smeknu

probuzen

poznáš mne?<sup>246</sup>

První báseň je otázkou – poznáš mne, poznal bys mě, kdybych se změnila? Pokládá otázku, co vlastně dělá člověka člověkem, co je jeho podstatou, tedy vypořádává se s hmotou a materialismem těla a ptá se, co je za touto materiální tělesností, co zbyde z člověka, když tělo není. Druhá osoba odkazuje k oslovení muže a jakémusi osočení muže z tohoto materialismu. Jsou zde akcentovány nejpodstatnější části těla, které jsou metaforicky zpracovávány v celé sbírce – ruce (které obsahují motiv dlaní, prstů), nohy (motiv stehen), hlava (tělesné otvory – ústa, rty, zuby; oči...) –, což ukazuje, že právě tyto části jsou v symbolice pro autorku podstatné.

až prsty sevru v mé malé pěsti

zatížím prostor

obtěžkán

On, stehno do stehna zatne

až tehdy

Druhá báseň<sup>247</sup> přináší tíhu, obtěžkání a sevřenost, nenaději. Sevřenost a zatnutí vyvolává dojem násilnosti, o níž jsem se zmiňovala výše. Motiv stehna odkazuje k sexualitě. Je možné, že v této básni promlouvá Annen, dítě – až prsty sevru v *mé malé pěsti* –, snad v dospělosti, je ale také možné, že lyrickým subjektem je stále žena. Časoprostor, kde se střetává minulé *tehdy* a budoucí *až*, není přítomností, ale jakýmsi neexistujícím bodem, zvláště se scvrkává do mezery mezi až a tehdy, je jakýmsi neprostorem, negací sebe sama. Nelogičnost tohoto střetu na jednu stranu poukazuje na nemožnost, nedosažitelnost rovnováhy, vyústění, cesty ven, na druhou stranu otevírá prostor a čas na obě strany, do minulosti i do budoucnosti, kde je snad změna možná, otevírá se zde časoprostor, který snad teprve přijde, který ještě nebyl objeven a který je třeba si odžít. Až za ženou, za její zkušeností.

---

<sup>246</sup> Jensi, s. 54.

<sup>247</sup> Jensi, s. 55.

## Závěr: Marie Šťastná a Anica Jenski – Žena, tělo, prostor

Texty básnířek Marie Šťastné (*Interiéry*) a Anicy Jenski (*Dnes půjdu za ženu*) mají mnoho styčných bodů, podobných motivů, dotýkají se týčž otázek existence, ale v mnoha ohledech jsou také dosti odlišné. Jak napovídají názvy sbírek, každá z básnířek akcentuje ve své poezii něco jiného, navíc zcela svým vlastním způsobem. Marie Šťastná se zabývá prostorem, Anica Jenski klade důraz na ženskost, ženství a vztahy, na roli ženy ve světě. Žena v *Interiérech* opouští omezující svět zaběhaných pravidel domova a vstupuje do vlastního života, který je rozhodnuta utvářet si sama. Žena v *Dnes půjdu za ženu* hledá cestu, jak se přiblížit k druhé bytosti. Témata se do značné míry překrývají, rozdíl je především v tom, na co je kladen důraz, jak je téma pojato, jaké v něm žena nachází východisko.

Obě básnířky při psaní vycházejí z velmi konkrétních situací, pro čtenáře je mnohdy složité je rozklíčovat a pochopit, co se v básni skrývá. V textech Anicy Jenski je naléhavost a úpěnlivost, často tušíme bolest, kterou žena cítí, jakousi drásavost, ale zároveň nevíme, co přesně je za slovy, z jaké situace text vychází, přestože je téměř hmatatelná. Podstatnější než konkrétní událost je tedy síla, s jakou je prožitek podán. Napětí plyne právě z toho, že je báseň jaksí zamlžena, že nevidíme dovnitř, ale zároveň víme, že se tam něco důležitého děje. Velmi výstižně tuto nepřístupnost v básních Šťastné reflektuje Markéta Kittlová<sup>248</sup> a také v anotaci k *Dnes půjdu za ženu* čteme: „Ač osobní a velmi intimní, získávají její básně platnost širší, lze je chápat v měřítku obecném.“

Přesah do obecnější roviny na osobním základě se zde tedy jeví jako cesta, jak dosáhnout básnické přesvědčivosti. Ačkoli v obou sbírkách najdeme básně, které postrádají větší sílu, není jich mnoho a převažují právě ty, které jsou schopny se dotknout čtenáře a jeho osobního prožívání (a nemusí jím být pouze žena).

---

<sup>248</sup> „Básně Marie Šťastné působí na první pohled poněkud nepřístupně – možná proto, že jsou tolik zakotveny ve specifickém prostředí konkrétního domova. Jsou založeny na konkrétních situacích a na velmi přesných vzpomínkách, z nichž autorka v tichosti staví a cizeluje konstrukt básně. Výsledná stavba je impozantní, pevná, ale vstoupit do ní je těžké. Mnoho básní, přestože jsou psány civilním a téměř prozaickým jazykem bez složité metaforiky, ke čtenáři promluví až po několikerém přečtení. Jejich jazyk je často obtížen významy, jichž není snadné se dobrat, protože jsou až příliš zavinuté do sebe. Cítíme, že za básněmi stojí hluboký a opravdový prožitek, ale ne vždy jsme schopni jej sdílet. Přístupnější jsou ty básně, v nichž se stěžejní téma sbírky posouvá do jiné, obecnější roviny a odpoutává se samo od sebe (a napodobuje tak cestu lyrického subjektu, jak je naznačena třemi oddíly sbírky).“ Kittlová, M.: *Marie Šťastná: Interiéry*. 8. 12. 2010. [cit. 7. března 2013]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/27595/stastna-marie-interiery>

Styl obou autorek je přesný, strohý a civilní (především u Marie Šťastné je civilnost cílená a záměrná, spojená s nemetaforičností vyjádření). V textech se neplýtvá slovy, každé má svůj význam a své přesné místo – básničky nepoužívají interpunkci, často scházejí i velká písmena. Výpovědi jsou fragmentovány do krátkých veršů, obzvláště Jenski pracuje také s mezerami mezi verši i slovy, čímž akcentuje motivy ticha a prázdna.

Podobnost nacházíme též v tom, že jsou sbírky rozděleny na několik oddílů. Klíčovými tématy obou básnířek jsou prostor, tělo a vztahy (žena-muž, žena-matka, žena-dítě), a právě na koncepčním uspořádání sbírek se vyjevuje odlišnost jejich pojetí v každé ze sbírek.

Sbírka *Interiéry* obsahuje tři oddíly, kdy v prvním z nich je středobodem prostor domova a domácnosti, vztah s matkou a pocit omezenosti pravidly. Sbírka *Dnes půjdu za ženu* má oddíly čtyři, přičemž první z nich je věnován vztahu s mužem, v němž je prostor většinou tvořen tělem, skrze které je vše vnímáno. Výchozí pozice ženy je tedy ve sbírkách odlišná – v *Interiérech* je žena primárně dcerou, v *Dnes půjdu za ženu* partnerkou. Druhou část *Interiérů* básnička utváří jako prostor proměny, prostor *mezi*. Teprve zde vstupuje do ženina života muž a následně také dítě. *Dnes půjdu za ženu* ve druhém oddíle tematizuje prostor bytu, vztah s matkou, případně tchýní, a očekávání kladené na svou osobu. Vztah s dítětem je akcentován v oddílu třetím. Poslední část *Interiérů* je pak především sebereflexí lyrického subjektu, pozornost je upřena na sebe sama a vlastní vnímání. Čtvrtý oddíl Jenski sbírky je tvořen pouze dvěma básněmi, které se vracejí k otázce vztahu s mužem. Vidíme tedy, že u Šťastné je klíčovým vztah s matkou a následně vztah s mužem, v centru pozornosti Anicy Jenski je vztah k muži a k dítěti.

Také způsob vnímání je u básnířek odlišný – pro obě je prostředkem vnímání jejich tělo, v básních Marie Šťastné je to hlavně hmat a zrak, od čehož se odvíjí výrazná haptičnost básní a pozorovatelský pohled; u Anicy Jenski převažuje vnímání celým tělem, tělo je otevřeným prostorem, skrze který žena pojímá vztahy k druhým i sobě samé. Tělo je v obou případech nositelem neverbální komunikace, jež stojí v obou sbírkách na stejné úrovni jako komunikace verbální, přičemž ani jeden způsob – komunikace slovem či komunikace tělem – není pro ženu uspokojivý, nefunguje. Obě ženy se trápí *tichem*, které postrádá naplnění a hlavně v případě Jenski vládne i v prostoru těla. Podstatný je zde rozdíl mezi *komunikací* a *dialogem*, neboť ke komunikaci často dochází, ale k dialogu přitom nikoli. Zdálo by se, že komunikace neverbální přichází na řadu až poté, co nefunguje komunikace verbální, že má být jejím nahrazením. Domnívám se, že verbální a neverbální komunikace, resp. komunikace slovem a tělem se zde doplňují, jedna bez druhé by nemohla existovat. Pokusy o komunikaci probíhají paralelně jak v rovině verbální, tak neverbální.

Podstatným rysem obou sbírek je nastolování témat skrze jejich negaci, jako je například právě nefungující komunikace. Často je tato negace tak silná, že se téma projevuje pouze svým chybením či porouchaností a k jeho pozitivnímu projevu nedochází (viz např. kontrast otevřeného prostoru u Anicy Jenski, kdy v prvním oddíle nedochází k jeho zaplnění, ke sdílení, kdežto v oddíle třetím ano). Ani u jedné z nich například nenacházíme básně, které by více odkazovaly k dialogu mezi dvěma ženami, neboť tento by byl pravděpodobně bezproblémový. U Anicy Jenski dialog žen částečně nahrazuje dialog s dcerou a je příznačné, že tyto básně jsou o mnoho prostší než texty, v nichž jsou tematizovány vztahy problémové.

Obě ženy pracují ve sbírkách s otázkou *úniku* z prostorů spojených s nejbližšími a zároveň nejproblematičtějšími lidmi ve svých životech. S nimi hledají cesty pro dialog, ale nenalézají je. Zatímco u Marie Šťastné je východisko především v ženě samé, v nalezení sebe sama a své podstaty (ačkoli ani to samozřejmě není definitivní), u Anicy Jenski východisko z ženiny situace vlastně nenacházíme. Únikem z neuspokojivého vztahu i ze situace spjaté s prostorem domova je u ní dítě. Ačkoli se stává integrální součástí ženina světa, neřeší se jeho přítomností ostatní otázky. V básních nenacházíme mnoho o tom, jaký má žena vztah sama k sobě, neboť akcentuje tělesnost jako otevřený prostor vůči nejbližším, cítí se jimi tvořena. Žena v *Interiérech* nenabízí svou bytost druhým cele, uchovává si velký prostor sama pro sebe, konstituují ji také další aspekty kromě muže a dítěte, příp. prostoru – žena nachází *to zemní* jako svou podstatu, uzemňuje se sama v sobě, ve své svébytnosti.

A zde můžeme vidět rozdílnost pojetí ženství u obou autorek. Prostor Anicy Jenski je emocionálně zabarvenější, žena je tu obětavější, což hraničí až s pojetím vlastní existence jako jisté oběti, je tvořena vztahy a lidmi kolem sebe, je prostorem průchozím pro druhé. S emocionalitou souvisí i její vnímání celým tělem a důraz kladený na smysly. Prostor těla se zde vyjevuje jako neuchopitelný, abstraktní, někdy snový, stejně jako jsou neuchopitelné ženiny vztahy. Ženskost je ve sbírce zdůrazněnější, a to už v názvu – *Dnes půjdu za ženu* –, ale také ironizovanější. Z názvu je patrné, že je možné „jít“ ještě za něco jiného, že žena je vlastně jakýmsi převlekem, maskou.

Prostor Marie Šťastné naproti tomu působí civilněji, žena si drží větší odstup, jako by nevstupovala do situací cele. Tento postoj souvisí s pozorováním a důrazem na *dívání se*, který se line všemi Šťastné sbírkami. Básně jsou konkrétnější, spojený s pravidly domu. Prostředkem k poznávání světa je vedle zraku hmat – tělo zde natolik průchozí, žena se zdá být svébytnější, možná i pevnější, a to právě tím, že si uchovává více vlastního prostoru. Sebeidentifikace se také odvíjí od druhých lidí, avšak žena se záměrně snaží být utvářena i něčím jiným. Ženskost je u Šťastné výraznější v návaznosti na předchozí sbírky (především *Akty*), ačkoli ji Šťastná netematizuje tak explicitně jako Jenski.

Tematizace vztahů, jejich napojování na prostor a neukončenost, nedefinitivnost v jejich řešeních stejně jako kritika očekávání spjatých s životem ženy je pak oběma básnířkám společná.

Na tomto srovnání je patrné, že texty Anicy Jensi pravděpodobně více odpovídají tomu, co si (v našem kulturním kontextu) představujeme pod pojmem „ženský“. Je snad ale možné v tomto srovnání označit básně Marie Šťastné za „méně ženské“? Je „ženštější“ odvíjet sebe sama od druhých či si ponechávat vlastní prostor? Takové otázky se zdají být poněkud absurdní. Je to tak ženské – bože, co?

Protože je tedy tato práce psána ženou o ženském hlase v poezii, dovolím si v souladu s paradoxem neuchopitelnosti literatury psané ženami ponechat tuto otázku částečně nezodpovězenou.

## Anotace

Světlana Kopřivová

Filozofická fakulta, katedra bohemistiky

Ohmatávám, tedy jsem: Tělo a prostor jako prostředky vnímání světa a vztahů v poezii Marie Šťastné a Anicy Jenski

Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Počet znaků: 136 866

Počet titulů použité literatury a internetových zdrojů: 29

Počet příloh: žádné přílohy

Klíčová slova: ženskost, žena, prostor, tělo, tělesnost, vztah, muž, matka, dítě, hmat, smysly, ticho, komunikace, dialog, očekávání, pravidla, interiér, pohyb, sdílení, negace, únik.

Tato diplomová práce je interpretací básnických sbírek dvou současných českých básnířek. Ve sbírce *Interiéry* Marie Šťastné žena opouští omezující svět zaběhaných pravidel domova a vstupuje do vlastního života, který je rozhodnuta utvářet si sama. Anica Jenski ve sbírce *Dnes půjdu za ženu* klade důraz na ženskost, ženství a vztahy, na roli ženy ve světě. Společným tématem rozebíraných sbírek je vnímání tělem, topos domova a domácnosti a reflexe vztahů (mezi dcerou a matkou, mezi ženou a mužem, mezi ženou a dítětem).

## Literatura

- Abram, D.: *Kouzlo smyslů*. DharmaGaia, Praha 2013.
- Eliade, M.: *Posvátné a profánní*. Oikoymenh, Praha 2006.
- Hodrová, D.: *Chvála schoulení*. Malvern, Praha 2011.
- Jenski, A.: *Dnes půjdu za ženu*. H\_aluze, Ústí nad Labem 2009.
- Jenski, A.: Už jdu mami – výběr z rukopisu. *Lžička v šuplíku* 4/2011.
- Kavková, M.: *Nové osobnosti české poezie*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.
- Kolektiv autorů: *Antologie tematologie*. UP, Olomouc 2013.
- Kopřivová, S.: Ženskost zemitá, bahenní. Rozhovor s Anicou Jenski. *Lžička v šuplíku* 4/2011, s. 23–24.
- Martínková-Racková, S.: Být básnířkou. *A2*, 12/2012, s. 18–23.
- Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*. Oikoymenh, Praha 2008.
- Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*. Oikoymenh, Praha 1998.
- Moiová, Toril: Feminist, Female, Feminine. In Belseyová, C. – Mooreová J. (ed.), *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London, Macmillan; Cambridge, Mass.: Blackwell 1989, s. 115–132.
- Morris(ová), P.: *Literatura a feminismus*. Host, Brno 2000.
- Poláková, J.: *Smysl dialogu*. Vyšehrad, Praha 2008.
- Rezek, P.: *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. Jan Placák – Ztichlá klika, Praha 2010.
- Souzenelle, A. de: *Symbolismus lidského těla*. Malvern, Praha 2009.
- Šťastná, M.: *Akty*. Protis, Praha 2006.
- Šťastná, M.: *Interiéry*. Host, Brno 2010.
- Šťastná, M.: *Jarním pokrytcům*. Unarclub, Hranice 1999.
- Šťastná, M.: *Krajina s Ofélií*. Knižnice Ortenovy Kutné Hory, Kutná Hora 2003.
- Tokarczuková, O.: *Denní dům, noční dům*. Host, Brno 2012.
- Vondřichová, A.: Fantazie podléhá vzpomínkám. Rozhovor s Marií Šťastnou. *A2*, 12/2012, s. 25.

Internetové zdroje:

Almanach Wagon, I/09 [cit. 20. 4. 2013]. Dostupné z: <http://www.almanachwagon.cz/>, viz archiv.

Hanus, O.: Transcendence od kuchyňské linky. *Lógr* 2/2011 [cit. 28. 1. 2013]. Dostupné z:

<http://logrmagazin.cz/2011/07/28/transcendence-od-kuchynske-linky/>

Kittlová, M.: *Marie Šťastná: Interiéry*. 8. 12. 2010. [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné z:

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/27595/stastna-marie-interiery>

Martínková-Racková, S.: Tiché drama dospívání. *A2*, 10/2011 [cit. 15. 4. 2013]. Dostupné z:

<http://www.advojka.cz/archiv/2011/10/tiche-drama-dospivani>

Odehnal, P.: Když se všechna hlína lepí na boty. *Aluze* 1/2011 [cit. 28. 1. 2013]. Dostupné z:

[http://aluze.cz/2011\\_01/09b\\_recenze.php](http://aluze.cz/2011_01/09b_recenze.php)

Slovník spisovného jazyka českého [cit. 14. 4. 2013]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php>

Zbořil, J.: *Až mi pomůžeš ven* [cit. 28. 1. 2013]. Dostupné z:

<http://www.h-aluze.cz/2010/01/06/jonas-zboril-az-mi-pomuzes-ven/>