

Katedra českého jazyka a literatury

Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové

<https://www.doi.org/10.17234/9789533792101.06>

Portréty po paměti: k poetice *Filtračních papírů* Petra Maděry

Abstrakt: Text je věnován stylu sbírky *Filtrační papíry* (2014) básníka Petra Maděry a analýze samotným autorem avizované filtrační poetiky. Konkrétní uplatnění této metody je zkoumáno na jazykových a motivických zvláštностech Maděrových básní. Pozornost je věnována především úmyslné fragmentárnosti (v protikladu k nedokončenosti), objektivizující estetice výčtu a obrazům zvířat a částí těla. Nacházeny jsou také styčné body mezi Maděrou a dalšími českými básníky počátku 21. století, Pavlem Kolmačkou a Petrem Borkovcem.

Klíčová slova: Petr Maděra, *Filtrační papíry*, česká poezie, básnický styl, básně o věcech, fragmenty

Petr Maděra patří k tvůrcům současné střední básnické generace. Narodil se 10. července 1970 v Kostelci nad Ohří a do literatury vstoupil v roce 1997 básnickou sbírkou *Krevel* (Stránský 1996: 91). Přestože se jedná o poměrně uznávaného autora, někdy bývá jeho básnická tvorba opomíjena – například rozsáhlá výběrová publikace *V souřadnicích mnohosti* jej zmiňuje pouze v souvislosti se spisovatelskou anketou Zlatá devadesátá časopisu „Host“, v níž šlo o zhodnocení tvorby devadesátých let (Fialová 2014: 23). Ve svých vzpomínkách na 90. léta sám Maděra uvádí, že jej ostatním tvůrcům Vladek Brabenec představoval jako „jediného skutečného zemědělce mezi námi“ (Maděra 2010: 22). To naznačuje, že Maděra patrně není vnímán jako výsostný umělec, nýbrž spíše jako člověk spojující různé světy – básník, prozaik, myslitel, výtvarný a literární kritik, ale také environmentalista. *V souřadnicích volnosti* pak jmenuje Maděru jako typického představitele fáze odmítnutí velkých gest, „zcivilnění“ české poezie a

snahu o osobní svědectví, společně s Děžinským, Rudčenkovou a dalšími (Hruška 2008: 53).

Maděrova poetika byla již od počátku jeho tvorby vymežována několika základními impulsy. Ovlivněna byla zaprvé vztahem ke krajině a životnímu prostředí, souvisejícím se studiem krajinného inženýrství a prací v oboru – Vratislav Färber hovořil o nevšedním citu pro vnímání krajiny, který se projevil především v autorových prvních dvou sbírkách, *Krevelu* (1997) a *Komorní hůrce* (2001), jakož i ve veršovaném atlase hub *Houbeles pictus* (2008) (Färber 2014).

Druhým klíčovým prvkem Maděrovy poetiky je blízkost k výtvarnému umění, zejména grafickému a sochařskému. Nikoliv náhodou Martin Jan Stránský v časopise „Host“ při publikaci Maděrových veršů zdůrazňoval, že básník nějakou dobu pracoval v domě U Sedmi čertů na Maltézském náměstí, kde měl svou dílnu renesanční mystik a sochař Adrien de Vries (Stránský 1996: 91). *Filtrační papíry* (2014) jsou pak uvedeny výrokem Wallace Stevense o vztahu poezie a malby: „Ve velké míře sdílejí básníci své problémy s malíři, a básníci se proto musejí často utíkat k jazyku malířství, aby si vůbec mohli promluvit o svých vlastních otázkách.“ (Maděra 2014: 11)

Klíčovým pojmem je názvem knihy avizovaná filtrace – v anotaci se uvádí, že „filtr, nastavovaný neodolatelnému plynutí, může zachytit vzácný sediment – báseň“. Vratislav Färber blíže označuje tyto procesy za „filtrování, vrstvení, kopírování, sedimentaci, rastrování, texturaci“ (Färber 2014). Spíše než o tradiční básnickou tvorbu se přitom jedná o poezii zvláštním způsobem performativní – více než o předvedení výsledku „filtrace“ jde v textu o zachycení samotného procesu.

Ten je přitom zajišťován několika výraznými stylistickými strategiemi. Z lexikálního hlediska je dojem filtrace vyvoláván postavením poměrně málo frekventovaných lexémů proti slovům, která ostentativně zdůrazňují svou neutralitu a „bezbarvosť“. Vzácně užívaná slova lze vysledovat například v básni *Ateliér* (Maděra 2014: 57), kde zaznívají jak výrazy spojené s původně cizojazyčnou odbornou terminologií (stafylokok, metabolická, transmutace, teritorium, mikroskopického), tak výrazy typické spíše pro lyrické vyjadřování (mykání, pradávna, kanutí, myriády, pstřeň, zardělé, rozklíženými).

Popsaný postup by nebyl nicméně ničím novým, ba ani výjimečným, kdyby nebyl jeho účinek násoben užíváním zmíněných neutrálních slov a obrátů, jež pro „vyfiltrované“ lexémy vytvářejí dojem jednolitého pozadí. Pod tento dojem se podepisují především tři okruhy výrazů: slova spojená s bílou barvou, slova spojená se světlem a slova spojená s papírem – ten je nejen asociativně spojen s bílou barvou i světlem (prosvícením), ale záro-

veň ukotvuje texty v představě určitějšího, materiálnějšího podkladu. Adjektivum „bílý“ lze v různých rodech a pádech na malé ploše sbírky napočítat celkem 22x, nemluvě o dalších obměnách (2x bělmo, 1x bělavý, bělice, Bělina a bledý). Slovo „světlo“ a z něj odvozené výrazy dostanou prostor celkem 21x. Slovo „papír“ a z něj odvozené výrazy se, kromě samotného názvu sbírky, objeví v průběhu sbírky celkem 13x.

Podobnou Maděrovou strategií je také důsledné spojování konkrétních a abstraktních substantiv. Například v básni *Vrstvy* narazíme na kombinace „slupky vědomí“, „vrstvy skutečnosti“, „součin země“, „souvrství emocí“ a některé další méně výrazné či jednoznačné vazby (ibid.: 14). Tento postup lze interpretovat jako slabší variantu výše popsaného způsobu, jak navodit dojem úspěšně provedené filtrace životního a myšlenkového materiálu. Za určitých okolností je přitom možné jako výsledek filtrace chápat kteroukoliv ze součástí spojení, jak část konkrétní, tak část abstraktní. Konkrétní slova mohou filtrační sediment reprezentovat svou materiálností, jež přetrvává coby vizuální či audiální představa poté, co dozní řeč, zatímco abstraktní slova může čtenář vnímat jako myšlenkovou strukturu, která zůstává v textu zachycena, když se vše hmotné odplaví. Básně jsou v tomto ohledu přístupné pro výrazně odlišné způsoby myšlení a interpretace.

Filtrační estetika má z podstaty blízko k poetice fragmentu s jeho otevřeností a nedořečeností, kterými bývá tematizována noetická a ontologická mezerovitost světa či kterými je čtenář puzen k vlastní aktivitě a doplňování (Hodrová 2001: 148). Nelze je však bez dalšího ztotožňovat. Zatímco fragment staví na akcentování své nekompletnosti a část, která chybí, je stavěna na odív a zdůrazňována, maděrovská filtrace staví právě na opačné představě, a sice, že obnažení esence věci či jevu pomocí filtrace ji činí uchopitelnější, pravdivější, a tedy zřejmě i kompletnější.

Blízkost filtrace k fragmentárnosti je přitom v samotné sbírce tematizována verši na konci poslední, dvanácté básně oddílu *Kristus nese Krista*, kde se píše, že „mnohé básně, / jak špiní rezem bělmo snu, / když se prodírají časem, mají půvab / rozdrčené řeči, podstatných fragmentů, / neartikulovaných chrlení lásky“ (Maděra 2014: 30). Hlubší zamyšlení nad touto formulací však přináší poznatek, že básně, o kterých je v této pasáži řeč, nejenže nemusejí být básněmi *Filtračních papírů*, ony jimi velmi pravděpodobně ani být nemají. Do celkového ladění sbírky se daleko víc hodí interpretace, že básnický subjekt zde své básně označuje coby „rez“, který „špiní bělmo snu“ – tedy barevný filtrační sediment vyjevující se proti bílému pozadí. „Básně“, které „nesou půvab rozdrčené řeči a podstatných fragmentů“, jsou tím, co vzniku filtračního sedimentu předchází, z hlediska autorského pohledu na genezi textu pravděpodobně myšlenka, představa, či dokonce

starší verze básní, dosud nefinální, nepřefiltrované, a tudíž svou neučesanou krásou fragmentární.

Rekapitulace Maděrových strategií užívaných pro čtenářské přijetí filtrace jako procesu, který v básních probíhá, by nebyla kompletní bez zmínky o roli přírodovědecké a technické slovní zásoby. Přestože zachycovaný svět je v zásadě zcela kulturní a lidský, mnohé popisy jsou formulovány způsobem, který naznačuje přirozenost, neodvratnost a objektivitu daných procesů „přeměny kovů, metabolických látek, transmutace tělních láv“ (ibid.: 57).

Lexikum spojené s flórou prorůstá celou sbírkou. Projevuje se jak užíváním rostlinného názvosloví ve spojení s lidským světem – například „poupata malých ponožek“ (ibid.: 61) či „svinutí lidé v temných poupatech“ (ibid.: 69) –, tak narážkami na zemědělskou činnost. Ty se projevují uplatňováním výrazů jako „krechty“ (ibid.: 69), tedy skladovací zemědělské jámy, nebo obratů typu „mrva na ramenou stromů“ (ibid.: 38). Ve všech těchto případech jsou nicméně přírodní a agrikulturní procesy připraveny o případné směřování: zmínky o poupatech jsou formulovány tak, aby bylo zjevné, že těžko rozkvetou v květiny, a zemědělské postupy a nástroje rovněž stojí v textu samostatně, neutěšeně a odtrženě od jakýchkoliv případných produktů.

Také technika, tento zdánlivý vrchol lidské pragmatičnosti a důrazu na funkci, je ve svém směřování k cíli oslabena a stává se pouhým pohrobkem někdejšího záměru. V průběhu *Filtračních papírů* se tak střídají přístroje vnímané jako zastaralé, jako „šumící“ kazetový magnetofon (ibid.: 14) nebo psací stroj se „vzpříčenými pařáty“ (ibid.: 28), s odkazy na každodenní techniku současnosti, například telefon, buďto „spící“ (ibid.: 62), nebo naopak „rozsápávající klid“ (ibid.: 84), či dokonce grafický program, když se objeví „úhlopříčná prasklina, / zvlněná jako gradační křivka fotoshopu“ (ibid.: 42).

K projevům technického slovníku lze zařadit též užívání měrných jednotek ve třetím oddílu sbírky. Ten je nazván „centimetry čtvereční“ a obsahuje básně *Centimetry čtvereční z myslí A. W. a Ateliér*. Části prvního jmenovaného textu jsou vždy uvedeny buď označením „cm²“ (kratší básně) nebo „2 cm²“ (rozsáhlejší básně). Nadpisům je přitom možné rozumět jak v tom smyslu, že označují rozsah místa básní zkoumaného, tak způsobem, že vymezují rozsah samotné básně na stránce knihy – a velmi pravděpodobně činí obojí současně. To dále posiluje už tak úzkou vazbu mezi jazykovostí a věcností a současně upozorňuje na samotnou materii básní: ty jsou prezentovány jako něco, co je současně textem a zbytkovým, přefiltrovaným nánosem skutečnosti.

K určujícím prvkům Maděrových básní ve *Filtračních papírech* patří rovněž jejich ne-hybnost či anti-teleologičnost, opět v ostrém kontrastu ke klasickým básním s jejich syntézou na konci textu. Velká část Maděrových básní není koncipována jako chronologické sdělení přecházející postupně od úvodu do vyústění, dějového, myšlenkového či jiného. Namísto toho jsou jazykové prvky i jimi vyvolávané asociace a obrazy řazeny paratakticky, a budí tak dojem seznamu či výčtu.

Předváděné objekty jsou umístěny do až zásvětní nepřítomnosti času, neustálého opakování, v němž se sice vyjevuje podstata věci či jevu, avšak bez jakéhokoliv, třeba i nepřímého, zasazení do velkého narativu světa. Pro příklad je možné nahlédnout do jedné z menších básní v oddílu „centimetry čtvereční“: „Kýbl zaklíněný za potrubím, voda z hadice, / ledová a svatá, neustále proudí / do kamenného koryta. / Bezmasý hák v bezčasí.“ (ibid.: 53) Tento příklad je obzvláště symptomatický, jelikož se v něm zřetelně objevují oba zmíněné prvky, bezčasí a „neustálost dění“.

Zároveň je vidět, že jednotlivé obrazy a hranice mezi nimi neodpovídají formální struktuře básně: první obraz (kýbl) zabírá polovinu prvního verše, druhý obraz (proudící voda) odpovídá druhé polovině prvního verše, jakož i druhému a třetímu verši, třetímu obrazu (hák) je pak vyhrazen čtvrtý verš. Určitá přerývanost, které je tímto nepoměrem dosahováno, je zneklidňující a může vnímání textu jako seznamu zastírat, avšak nakonec vždy pouze dočasně. Poměrně výrazně se však podílí na podtržení materiality textu. Jednotlivé „objekty“, které mají ve světě různou velikost a tvar, zabírají v jazykovém systému přibližně stejný prostor, to však neplatí pro konkrétní text – Maděrova řeč se přizpůsobuje materiálnímu světu tím, že malému a méně významnému háku vyhradí pouze jeden verš (čtyři slova), zatímco voda z hadice, která tvoří jádro básně a strhává na sebe pozornost, si uzurpuje dva a půl verše (jedenáct slov).

Jedna souběžná výpověď či obraz obvykle zabírá prostor jednoho či dvou veršů, výjimečně je ale užito ještě rychlejší střídání. Například na začátku třetí části básně *Kristus nese Krista* lze narazit na dvojverší: „Hřeby... okřísle oči... rty ženy... / polykání anděličků... prosvítání...“ (ibid.: 18) Důraz na estetiku výčtu opět není novinkou, a to ani v případě, že ji zůžeme na soupisy materiálních objektů – poměrně často se vyskytuje v básních o věcech, a to napříč historií, ve výrazné podobě například v manýristické stylizaci inspirované zátiším, ale i v jiných dobách. Zejména ve 20. století se pak zájem o objekty a předmětnou kulturu stal všudypřítomným (Brown 2020: 21–23).

V Maděrových textech však narazíme na snahu o popření očividné ornamentálnosti. Umberto Eco ve své vizuální eseji *Bludiště seznamů* rozděl-

lil seznamy na pragmatické a poetické, a jakkoliv se *Filtrační papíry* často svým výrazovým plánem úspěšně maskují jako první jmenovaný typ, svou funkcí se velmi zřetelně přiřazují k druhému jmenovanému. Podobně jako v buddhistických mantrách či mariánských litaních nezáleží ani tak na tom, co přesně a v jakém pořadí je vyjmenováno, ale na omamném až hypnotizujícím zvuku vršících se slov a na potenciálu nekonečna, který je naznačován (Eco 2009: 116–118).

Jednou z těžko opomenutelných vlastností seznamů, která stojí v přímém protikladu k výše uvedenému, je přitom jejich znakovost. Každý z prvků slovního výčtu odkazuje k významu, který je recipienty často dokonce vykládán jako něco, co stojí „v objektivním světě“, mimo sám seznam. Tendenci k sémiotickému čtení vzdorují Maděrovy texty svou na odiv vystavovanou materiálností, omezením symbolického a kulturního náboje zachycovaných věcí ve stylu proslulého steinovského „růže je růže“.

Zároveň však Maděrovy básně na tento typ chápání do určité míry přistupují, když v některých pasážích samy tematizují srovnání mezi „seznamem věcí“ (materiálních) a „seznamem znaků“ (textových). Jazykovost je otevřeně evokována hned několikrát. V předposlední básni sbírky pojmenované *Návrat ztraceného syna* se objevují verše, v nichž je zachycen vztah k matce: „Řeč věcí, které držela a bude držet tolikrát / jako řeka / své kameny...“ (Maděra 2014: 84) V básni *Portrét skla domovních dveří* je řečeno, že „to, co vyprasklo, vylíhlo se z rozbitých oken, ze skelných hrotů, temně nasládlé, zakrvácené,“ je „proud té vnitřní řeči života, poezie“ (ibid.: 43). Je však zajímavé, že i přes tuto tematizaci řečové povahy jevů ve světě není víceméně nikdy odhaleno, k čemu přesně by jednotlivé znaky měly odkazovat – či, lépe řečeno, s tím, k čemu odkazují, nejsou spojeny arbitrárně, nýbrž objektivně a materiálně. Matčiny věci se nevztahují k matce díky konvenci, nýbrž proto, že na nich matka svým dotekem zanechala svou esenci; rozbité sklo není poetické díky konvenci (jako by tomu mohlo být u slov jako „růže“, „láska“ nebo „stříbrojasný“), nýbrž proto, že v subjektu vyvolalo pocit poetična fyzickým prožitkem – patrně bolestivým a krvavým.

Maděrovskou filtraci lze popsat také jako zvěčňování prezentovaných výřezů světa. Většina zachycených objektů má povahu předmětu, někdy jde dokonce o věci denní potřeby, které lze označit za prototypické věci: zmiňují se „dna hrnců“ a „opilé nádoby“ (ibid.: 34), „zmordované boty“ (ibid.: 42), „televize“ (ibid.: 17), „kovový džber“ (ibid.: 55) a četné další. Jejich zařazením do seznamu se jejich věčnost nekonstituuje, pouze zvýrazňuje.

Tato mapa každodenních věcí, která je konstruována pomocí přítomnosti a vzájemných poměrů všedních předmětů, je pak doplňována dalšími objekty, někdy dokonce nikoliv materiálními. Obvykle jsou ovšem i koncepty v zásadě nehmotné nazírány prismatem materiálních objektů; kromě výše zmíněných vazeb abstraktních a konkrétních prvků narazíme například na verše „použitá bolest, obnošená, jako bys ji koupil / z druhé ruky v druhé polovině života...“ (ibid.: 25). Na pomezí mezi těmito pomyslnými póly každodennosti a nehmotnosti pak narazíme i na objekty, které v běžném chápání jako věci vnímány nejsou či se nacházejí na periférii jejich množiny. Jde především o zvířata a části těla – zatímco v prvním případě je na překážku naprostému zvěcnění představa alespoň určité autonomie či vůle, ve druhém případě je silně pocífována podřízenost jednotlivých tělesných částí mozku či duši člověka.

Ve zvířecích obrazech ve *Filtračních papírech* převažují tvorové drobnější, často takoví, kteří jsou považováni za škodné a nesou konotace spíše negativní – myši, krysy, pavouci či mouchy. Typická je v tomto ohledu báseň *Portrét jen po paměti, před nocí*, kde je zachycen obraz zanedbaných, rozpadajících se míst, věkovitých, přesto však plných hnilobného života – spojení „uzamčení křídla“ nasvědčuje, že se jedná o místnosti starého domu, možných interpretací je však více. Představu horečně se množící havěti neurčité povahy zde vyvolává především spojení „pokolení žijící v přehradě blаницe“ (ibid.: 68) – není přitom jasné, zda jde o hmyz, hlodavce, rybenky či jiné tvory. Výraz „pokolení“ předává jen informaci o mnohosti a proměnlivosti (současně však, podobně jako u proudící vody popisované výše, o určité neměnnosti a bezčasé věčnosti těchto „pokolení“).

V téže básni se pak objevují „pěšiny myši“ (ibid.: 68) a rovněž zde se jedná o využití strategie nedořečenosti: zatímco u „pokolení“ byli tvorové označeni a zachyceni, ale nebylo jasné, o které organismy vlastně jde, u myši je identita jasná, nikoliv však již jejich konkrétní lokalizace – na přítomnost hlodavců může čtenář usuzovat pouze na základě přítomnosti jejich cestiček. Vzhledem k převažující filtrační estetice můžeme i zde usuzovat, že zobrazen je výsledek filtrace, tedy to, co se udrželo nejdéle při odplavení všeho ostatního – toho, co je pro daný zobrazený prvek tím nejpodstatnějším či snad nejvytrvalejším. Ukazuje se přitom, že tato filtrace může probíhat i na úkor zjevné srozumitelnosti.

Kromě myši jsou v jiném textu podobným způsobem využívány rovněž krysy. Báseň *Obrazy zbořených jídel*, která zachycuje konzumní společnost přeplněných lednic a zbytečného plýtvání, pak jako by se přímému pojmenování krysy ostantativně vyhýbala: „rychlé chlupy doby / vyráží z tunelů / k popelnicím / se zpopelněnou žranicí. Igelitové rozmanitosti, / rostliny

uhýbají krysímu.“ (ibid.: 35). Slovo „(to) krysí“ pak upomíná na postupy německojazyčné poezie, především pak Georga Trakla, v práci se zpodstatněnými adjektivy. Také zde tedy můžeme vysledovat oba typy filtrace – synekdochální derivaci zvířete na „chlupy“ (které za sebou pohybující se krysa může zcela přirozeně zanechat) a současně též zobecnění zvířete na samotnou jeho podstatu, „to krysí“, které v sobě zahrnuje nejen abstraktizaci a zprůměrování množiny všech zástupců krysího rodu, ale především souhrn všech kulturních a jazykových nánosů.

Důraz na tvory vnímané jako nízké a hemživé přetrvává i v případě, kdy na scénu vstoupí „ušlechtilejší“ a symbolicky zatíženější zvíře: „Vlk vyrůstající z krajiny hlavohrudí, / ohonem v domě, u horoucí plotny / v rozkroku hospodyně.“ (ibid.: 54) Hlavohrud' se, jakožto součást hmyzího těla, zprostředkovává také do těchto veršů holou, odhalenou a pročištěnou realitu světa Maděrových básní, kterou lze popsat jako zcela ostentativně přízemní a zavrhuující vznešené iluze.

Části těla nalézají své místo téměř v každé básni, byť nikdy nepřevažují. V některých případech se jedná o další rozvíjení zvířecích obrazů, jako když se objevují „vlhké ptačí oči na skleněném dně konve“ (ibid.: 37) či „rýhování ledu psím špičákem“ (Maděra 2014: 83), častěji se ale jedná o výsledky filtrace lidské existence. Nalezneme „protínání vystouplých klíčnicích kostí v zámku lože“ (ibid.: 30), „vedlejší srdce v plechové schránce“ (ibid.: 41), „páteř a srdce v okrové písečné bouři“ (ibid.: 44) či „mícha spojená s očními stíny / vyvětrávaná v ozvech plamenů“ (ibid.: 63) a mnoho dalších.

Ve všech zmíněných případech je přítomna vazba mezi dvěma částmi těla, popřípadě jsou alespoň jmenovány v množném čísle – položením důrazu na tuto vazbu je však paradoxně ještě zostřen pocit vytržení z útrojnosti lidského těla. K tomu rovněž přispívá neobvyklá lokalizace („v zámku lože“, „v plechové schránce“, „v písečné bouři“, „v ozvech plamenů“) – ta ovšem může být současně vysvětlena coby další z návratů „filtrační estetiky“, tedy postavení konkrétních objektů proti neutrální a jednolitě ploše určitého pozadí (prostěradlo lože, plech schránky, nezřetelný závoj vířícího písku či ohně).

Skutečnost, že jsou kosti, srdce a další části těla prakticky vždy zachycovány samostatně, bez kontextu zbytku těla, pak napomáhá jejich ustavení coby materiálních, ne-funkčních objektů, výsledků „filtrace“ lidských životů – budí tedy dojem, že z nějaké příčiny zůstaly jako jediné poté, co zmizely všechny ostatní části člověka.

Tento pocit je ještě výraznější v okamžiku, kdy jsou zmíněny části těla, u kterých je jejich osamostatnění něčím běžným a očekávaným, například vlasy a nehty. Podobně jako části těla v užším slova smyslu jsou pozůstat-

ky také obvykle zmiňovány v množném čísle či ve spojení s jiným tělesným produktem. Narazíme kupříkladu na tyto kombinace: „Sifonem zadržlé ženiny dlouhé vlasy / s vysráženým spermatem“ (ibid.: 21) nebo „To je umění psát, / mít ve skřelích útržky z cizí koupelny, vlasy, chloupky / a jiné důkazy osobního růstu“ (ibid.: 23). Všechny tyto zmíněné pasáže vytvářejí poměrně svébytnou dynamiku: opakovanou činnost či „lidský život“ v minulosti a nehybnost a analytický pohled na věc v přítomnosti, tedy po provedení filtrace, jež tímto způsobem nabývá až apokalyptických rozměrů.

Vytvářením dojmu hmotného a taktilního světa vstupuje Maděrova poezie mimo jiné do dialogu se současnými proudy poststrukturalistického myšlení obracejícího se k materii. V některých ohledech je možné *Filtrační papíry* číst jako přitakání těmto důrazům, v současné české poezii poměrně obvyklé, jak je vidět například v textech Petra Borkovce, Pavla Kolmačky a dalších klíčových tvůrců. Kromě neustálého připomínání fyzického substrátu světa proniká materializace také do hodnocení procesu psaní – zmíněn byl obraz básně jako rzi, která špiní bělmo snu, nalezneme však i méně nápadné obraty jako báseň, která stojí „ve dveřích“ (ibid.: 28) nebo báseň, která je „zaprasená“ (ibid.: 75). Přítomny jsou též nové pokusy o metaforické promyšlení dualistických konceptů, jako když se objeví spojení „tělo, stínítko duše“ (ibid.: 74).

V jiných ohledech Maděrova poezie otázku hmoty problematizuje, a to zejména tím, že dokazuje, že příklon k materiálnosti nemusí nutně znamenat přijetí lidské smyslové tělesnosti. Lidské tělo je především prostřednictvím ukázaného důrazu na jednotlivé jeho části a zbytky přesunuto do pozice materiálu – není propojeno s pozorujícím a hodnotícím subjektem. Blanka Čínátlová si v *Příběhu těla* s odkazem na Merleau-Pontyho a Patočku všimá skutečnosti, že část potenciálně viditelného světa zůstává vždy neviditelným – zdrojem této neviditelnosti je hloubka (ukrytost za předmětem) a skutečnost, že tělesný člověk hledí v jeden okamžik vždy pouze jedním směrem (nedohlédne za svá záda). Toto nastavení posléze vede k úvahám o určující úloze prostorovosti v lidském životě a o tělesné aktivitě směřující k proměnám světa (a jeho horizontů) jako úběžníku lidského bytí (Čínátlová 2009: 12–13). Z tohoto úhlu pohledu využívají Maděrovy verše v plném rozsahu možnosti, které skýtá viditelnost a materiálnost objektů a současně zdánlivě paradoxní netělesnost subjektu.

Popisované tendence jsou lépe viditelné v okamžiku, kdy *Filtrační papíry* srovnáme s podobnými texty obou výše zmíněných básníků. Kolmačka v básni *Pumpy v pravidelném rytmu* vrství seznam obrazů podobně jako Maděra, skrytá dimenze textu se však nachází především ve spojení krajiny a lidského těla. S verši popisujícími pohyb ryb a planktonu se pak mísí pasá-

že jako „krvinky unášené proudem řítí se úžinou“ nebo „zdá se nám sen, mozek vysílá vlny“ (Kolmačka 2018: 9). Subjekt pozorující je současně pozorovaným: odhalováním skutečností o hmotě kolem současně poznává sám sebe, svou tělesnost a nervové ustrojení. Takové prolnutí Maděra neuznává, a přestože je možné k němu při interpretaci básně dospět – například v básni *Vrstvy*, kde se hovoří o „vrstvách vědomí“ (Maděra 2014: 14) –, je jeho subjekt v zásadě nehmotným a vševidoucím.

V Borkovcově *Obraceném kameni* se čtenáři nabízí osm oddílů, z nichž první tři a poslední čtyři téměř úplně odpovídají maděrovské stylizaci, kupříkladu: „1 / chodby, prázdná pouzdra / plná střevličí kapsle / důlek s víčkem pavučiny“ (Borkovec 2018: 67). Čtvrtá část básně je ovšem krátkou etymologickou citací vztahující se ke slovu „střevlík“. Dualita mezi přírodním a kulturním (a potažmo mezi tělesným a duševním) je díky této kompozici obzvláště napjatá a nepřehlédnutelná. V sedmi strofách se odhaluje, co subjekt vidí (nebo může vidět), v jedné strofě to, co subjekt ví (nebo nač si může vzpomenout). Subjekt tím na knižní stránce dostává své konkrétní místo, je mu vyhrazena část hmotné substance média. Něco takového se u Maděry opět takřka nevyskytuje – subjekt je všude a současně nikde.

Potvrzuje se tedy, že ačkoliv je poezie Petra Maděry pevně zakotvena v kontextu současné české tvorby, v mnoha ohledech kráčí vlastní cestou. Do básnických textů vnáší prvky z jiných druhů umění a přírodovědný a environmentální pohled – který se, jak bylo ukázáno, ve *Filtračních papírech* uplatňuje také při popisech interiérů a věcí. Popsané filtrační a pozorovací metody jsou pak nejen neobvyklým způsobem tvorby, umožňují také svébytný způsob recepce výsledných textů.

Filtrační papíry rovněž pokračují v tendenci, která byla v souvislosti s Maděrovým psaním zmiňována již před sestavením této sbírky, a sice v důrazu na všednost a civilní pohled na věci. Na některých místech se zachycené obrazy stávají až „ostentativně přízemními“. Důrazy na garanci osobním prožitkem a autenticitu, jež bývají v souvislosti s Maděrou rovněž zmiňovány, jsou nicméně povahou této básnické sbírky přinejmenším zpochybněny. Zatímco u básní Petra Borkovce nebo Pavla Kolmačky, jež užívají podobných postupů, je materiální role pozorovatele zřetelná, Petr Maděra se ve *Filtračních papírech* vydal cestou právě opačnou. Po důkladné filtraci zůstává přítomna špína a sediment, zatímco subjekt je potlačen; a autenticita, je-li vůbec přítomna, vyvěrá právě z jeho nepřítomnosti.

Prameny

- Borkovec, P. 2018. *Herbář k čemusi horšímu: ohlasy a centony a procvičování*. Praha: Fra.
- Kolmačka, P. 2018. *Život lidí, zvířat, rostlin, včel*. Praha: Triáda.
- Maděra, P. 2010. *Hodinky ztracené v závěži*. „Host“, 26, 5. S. 22–23.
- Maděra, P. 2014. *Filtrační papíry*. Praha: Fra.

Literatura

- Brown, B. 2020. *Teorie věcí*. V: Hrdlička, J. Pšenička, M. Snelling, A. (sest.). *Věci v básních: Od Achilleova štítu po hyperobjekty*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. S. 9–31.
- Činátlová, B. 2009. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská.
- Eco, U. 2009. *Bludiště seznamů*. Praha: Argo.
- Färber, V. 2014. *Úvodní slovo*. „Éditions Fra“. <https://www.fra.cz/autorska-cteni/2014/10/21/petr-madera-glosy-vratislav-farber>. Přístup 28. 12. 2021.
- Fialová, A. 2014. *Česká literární kultura 2001–2010*. V: Alena Fialová (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia.
- Hodrová, D. 2001. *...na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- Hruška, P. 2008. *V souřadnicích volnosti*. Praha: Academia.
- Stránský, M. J. 1996. *Petr Maděra*. „Host“, 12, 3/4. S. 91.

Portraits drawn from memory: On Petr Maděra's poetry collection Filtrační papíry

The paper aims to describe the style of the 2014 poetry collection Filtrační papíry (Filter Papers) by Petr Maděra, and to analyze the "filtration poetics" heralded by the author himself. The paper explores how this method was used in the creation of the specific language and motif structure of Maděra's poems. A particular attention is paid to the intentional fragmentariness (in opposition to unfinishedness), objectivizing aesthetics of enumeration and depiction of animals and body parts. Parallels between Maděra and other Czech poets of the early 21st century, Pavel Kolmačka and Petr Borkovec, are also drawn.

Keywords: Petr Maděra, Filtrační papíry, Czech poetry, poetic style, poems about things, fragments

