

KATEŘINA RUDČENKOVÁ: LUDWIG

(1999)



Svou knižní prvotinu *Ludwig* vydala Kateřina Rudčenkova (* 1976) po sérii časopiseckých publikací a po úspěšné účasti v několika literárních soutěžích. Vědomí rozpadu a povlovného zániku věcí i lidských vztahů, intenzivní potřeba kontaktů s nějakou vskutku rozumějící a vnímavou bytostí – kontaktů, jež by lyrickému subjektu alespoň na okamžik prolomovaly kruh jeho osudové osamělosti, osamělosti uprostřed světa lidí – a zároveň i trpké poznání jisté marnosti a nemožnosti takovýchto sebeosvobodivých aktů, to jsou základní, intelektuálně emocionální zdroje Rudčenkovec básnické výpovědi.

V asi nejkryštalicičtější podobě se tato východiska prezentují v textech úvodní, stejnojmenné části knihy; v básních, jež byly – jak je uvedeno v autorčině počátečním přípisu – „vzdáleně inspirovány postavou Ludwiga ze hry Ritter, Dene, Voss rakouského dramatika Thomase Bernharda“ (7). Rudčenkovec Ludwig se v nich vyjevuje jako solitér ve světě formalizovaných vztahů a vyprázdněných gest, jako někdo, kdo si „pohledem vidoucího“ demaskoval falešně iluzivní povahu vezdejšího bytí a odsoudil se tak k totální vnitřní samotě, mocný i bezbranný ve své prožitkové a noetické výjimečnosti, zraňovaný vlastní osamělostí: „vím, odkud se bere strach a odkud vzlyk/ [...] Tam, kde se nejvíc cítí opuštěný/ i jen pták/ [...] tam žiji. Zvířecí a němý/ zvířený touhou po čemkoli/ neb já jsem všechno, co je prázdné.“ (9) Prostor smysluplné existence se mu paradoxně otevírá až kdesi za hranicemi obecně přijímaných nástrojů poznání a dorozumívání, v ústraní tradičních kulturotvorných principů a postupů; hnán touhou vystupovat ze svého duchovního a emocionálního exilu formou sdílení své vlastní zkušenosti s kýmsi chápajícím, nalézá jen netečnost a přehlídku zplanělých, ritualizovaných gest: „stále hůř hledám někoho/ jen k mlčení/ [...] stále dokola táž slova/ tytéž melodie“ (16); „Velká potřeba komunikace/ [...] kdosi o tichu/ kdosi o samotě žvaní.“ (18) Svět se ostatně jeví jako divadlo a čas života je tak časem hry své vlastní role v nějakém rmutném, málo srozumitelném a osudově předepsaném ději – odtud i četnost divadelních metafor v básních ludwigovského cyklu (jejich organickou součástí se pak stávají i citace některých motivů a pasáží z Bernhardových dramatických textů, jež svým charakterem odpovídají intimním situacím a stavům lyrického subjektu, zesilující tak pocit jisté iluzornosti jeho vlastního bytí). Je-li

pak na této „scéně“ cosi podstatného, lze se s tím setkávat spíše mimoslovně, v aktech povahy jaksi pre- či parajazykové; symptomaticky se v této souvislosti ukazují i časté motivy tmy či zavřených očí (rovněž svého druhu symbolické rezignace na jeden z tradičních poznávacích nástrojů), spojované zde i s motivy fantazie či snění. Jako by právě v mlčenlivém zákulisí, v krajině zázračně imaginativní, bylo ono útočištné místo, v němž se lze konečně potkat s kýmsi vpravdě blízkým: „*nevidět na sebe nemluvit spolu// nechat si zdát o jiném místě*“ (19); „*Tam, kde je tma, se jenom hmatá/ a také šeptá snad/ tam jdou spolu ti/ co navzájem si donedávna/ byli zapovězeni.*“ (10)

Rudčenkové Ludwig je jakýmsi básnickým hrdinou, komplementárním hlasem lyrického „já“, subtilní personifikací jistých životních pocitů a postojů korespondujících s náladami a stavy lyrického subjektu, jemuž se tak stává určitým „osamostatněným“ duchovním a emocionálním pobratimem i metaforickým zpodoběním bytosti až milostně důvěrně, úběžníkem osudové palčivé touhy – zintenzivněle zde vědomím vlastní dočasnosti – po styku s někým opravdovým, celistvým, skutečně rozumějícím. V rovině osobního básnického mýtu pak místy nabývá rozměrů až étericky snových, esenciálních, stává se tak hodnotou bezmála metafyzickou (jaksi „erbovním“ se tak jeví verš: „*Ludwig tu chybí*“, 11). Celý cyklus těchto textů je tedy možno číst i coby vypjaté sebereflexivní gesto (v závěrečné básni s příznačným názvem *Elegie usmíření* lze najít verše „existencialisticky“ sumarizující sisyfovský úděl vlastního bytí: „*sami se najít sami se rozcházet/ nezměnění stále s marnou touhou na rtech/ stále odhodlaně nakročení někam za sebe/ moci tak začít ještě jednou nic by se nezměnilo.*“ (30)

Pronikavá potřeba opouštět onen vymezený prostor osamělosti je pak i nadále jednou z určujících výpovědních poloh básní následujících. V lyrických reflexích shromážděných v části *Ubledlá* jako by dosahovala svého emocionálního vrcholu; verše jsou zde – oproti tvorbě předchozí – citově vznícenější: jejich naléhavé prosebné invokace, místy až horečnatý rytmus i emfaticky podbarvené řečové figury se proměňují ve zřetelné indexy duchovní a citové vyprahlosti lyrického subjektu: „*nelze se přiblížit nelze promluvit nelze se bát.*“ (48) Podstatně je ve verších přítomna i tematika těla a tělesných stavů a prožitků, jako tomu ostatně bylo už i v části úvodní. Tam tělo představovalo jisté zosobnění údělu marnosti a osudové danosti („*Zbavit se svého těla by byl dobrý začátek*“, 25), zde se tělesnost ukazuje též coby neodmyslitelná, „svěhlavá“ mocnost a podstata, tajemný předmět svěbytných, namnoze erotických žádostí („*Znám jenom prsy od pohledu/ a někde v hloubi tebe tušit/ zlověstný přetrpký/ nakažený klín*“, 49). I sama smrt vystupuje v Rudčenkové verších nezřídka jako cosi eroticky tělesného (např. její personifikovaný „mluvní part“ v ludwigovských textech je i hlasem zřetelně fyzické touhy). V básních přibývá mytologických či pohádkových motivů a intimní stavy a situace jsou tu zčásti metamorfovány až do roviny téměř rituálně obřadného a mysterijního gesta („*Půlím ústřici/ [...] pojd*

budeme svoji/ [...] pojd' pojím poobědvám tebou/ ze rtů nakrvím tě ubledlá“, 43), či jsou traktovány na tradičních kulturních půdorysech – závěrečná báseň této části je parafrází starozákonní *Písně písní* a její název *Jsi černá* je aluzí na biblický verš „*černá jsem, a přece půvabná*“ (Pís 1,5). Řadu textů lze tak číst – díky použité symbolice – i jako alegorické zprávy o trpkém potýkání se s fenomény výsostně metafyzickými (např. v básni s příznačným názvem *Rybí blues* jsou interferovány motivy z okruhu křesťanských a buddhistických náboženských tradic: „*Sedím pod stromem/ čekám na tebe/ nejdeš/ [...] rybo rozřezaná k smíchu/ to je celé“*, 52). A tak ani v těchto polohách jako by nedocházela „úkoje“ ona všudypřítomná, fundamentální touha lyrického subjektu těchto sémanticky ambivalentních veršů, osnovaných na napětí mezi rovinou erotických asociací a sférou významů čistě duchovní povahy: touha po plnokrevném prožitku a vztahu k věcem, jevům a bytostem v osudově vyprázdněném čase vlastní existence.

Strach z prázdna je pak dále vystupňován v sérii básní *Břeh*. Zatímco v úvodní části byl tento horror vacui reflektován – přese všechnu trýzeň jeho zakoušení – i v poloze určitého smíření se s takovouto zkušeností (v poloze jakési hemingwayovské „důstojnosti pod nátlakem“), zde je už přetaven do forem palčivých a přímočaře artikulovaných obav („*Bojím se že nikdo nepřijde a nezavoní“*, 75; „*bojím se, že už nic nenapíšu“*, 76; „*bojím se umřít“*, 78). Úměrně k jisté bezvolnosti a zemdlenosti lyrického já je tu akcentována nutnost čehosi, co by se nějak osvobodivě vlomilo do prostoru jeho setrvačného a úzkostného bytí; nutnost pevného, opěrného bodu, nějaké – byť i absurdní či paradoxní – jistoty („*Něco se nakonec stát musí/ I kdyby jenom nepatrná/ smrt“*, 75). Vše je zintenzivněno poznáním pustošivé role času, a tedy i povědomím o dočasnosti vlastní existence (už titulní motiv břehu je rovnocenně symptomem rozdvojení a fatální oddělenosti i metaforou vyměřeného času lidského života), stejně jako prožitkem zániku podstatných vztahů (zde zejména poměru k otci, kterýžto vztah jako by se lyrickému subjektu místy stával až jakýmsi paradigmatickým principem určujícím jeho vnímání okolního světa; rovněž se zdá být i jedním z inspiračních půdorysů části veršů ludwigovského cyklu). Smrt v různých podobách je vůbec častou motivickou rekvizitou na scéně veršů: poměr k tomuto fenoménu je pak v básních traktován v rozpětí od tísně z nebytí k polohám až koketně afinitním, stává se tak jedním z významových těžišť výpovědi. Také ve zbývajících částech sbírky (*Zjevy, Z ústraní do závětrí*) lze pak nalézt již výše zmiňované sémantické dominanty Rudčenkové poezie: intenzivní prožitek samoty (osamělost se představuje jakožto stav téměř vrozený lyrickému subjektu těchto veršů), cirkusově divadelní metaforizaci světa a lidského bytí aj. Příznačně se jeví závěrečné a svým způsobem resumující verše celé sbírky, jež se dají interpretovat i coby jinotajné vyjádření určujících rysů básnířčiny poetiky: „*Vychází slunce maje pod očima skoby/ na nichž/ [...] visí oběšenci/ [...] mí bratříčkové/ [...] sestry jejich chodíme po zemi/ a jsme raději když prší.“* (89)

Jako zřejmá inspirace se v poezii Kateřiny Rudčenkové ukazuje tvorba rakouského spisovatele Thomase Bernharda, zejména jeho drama *Ritter, Dene, Voss* (vedle této explicitní intertextuální vazby jsou v básních přítomny též motivické parafráze, citace a jmenné či místopisné odkazy i k dalším dílům zmíněného autora). Základní výpovědní poloha Rudčenkové veršů připomíná – alespoň rámcově – monology Bernhardových hrdinů, osudových samotářů a společenských outsiderů, vskutku žijících už jen ve více či méně dobrovolném exilu svých vlastních představ. Básně úvodního dílu pak částečně imitují strukturu dramatických textů: místy jsou psány jako parciální promluvy lyrického já, jako série různých mluvních partů (koncentrovaných kolem téhož tematického ohniska, jímž je „postava“ Ludwiga), zvýrazňující tak (jako by na principu loutkového divadla) komplexitu básnířčina hlasu. Tu dokládá mimo jiné též střídání jmenných a slovesných tvarů příslušejících mužskému či ženskému gramatickému rodu, přechody od ryze privátních artikulací k zobecňujícím soudům a naopak. Cyklus dvanácti textů sbírky je inspirován japonskou sedmnáctislabičnou básní haiku (její originální slabičné schéma pak Rudčenková ve své tvorbě dodržuje – s jedinou výjimkou – i z hlediska distribuce předepsaného počtu slabik do jednotlivých veršů). Nahořkle melancholický i mužně vyrovnaný tón těchto drobných reflexí na téma uplývajícího času upomene na některé klasické představitele této tradiční japonské básnické formy (Bašó, Santóka aj.).

Ukázka

Ludwig posté

Prohlubují se tyto otvory
a bolí.

Zdali se ještě spatříme
mezi futry jakých dveří
mihnutím v jakém ději

Ale ovoce zevnitř shnilé
v křehkých ulitách
se drolí
lehkým zavaděním
tenhle vyvanulý trik:

Posté se otočit a odejít
po těžce replice
on – větve sedrané
já – listí zdrženlivé k jeho povislé
a rozkývané nahotě
(27)

Vydání

Ludwig, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 1999.

Reflexe

V této poezii se v neobyčejně výrazné a suverénně básnicky zvládnuté podobě znovuoobnovuje tradice analytické hlubinné poezie smrti, času a ticha; zdá se nám, že znovu ožívá Holanova lyrika třicátých let, Halasova mučivá básnická trýzeň, Ortenovo exaltovaně mladé a sebezničující existenciální gesto.

Vladimír Křivánek: „Poezie opřená o propast“, *Literární noviny* 1999, č. 42, s. 10.

Její výrazový aparát poučeně sahá do zásobnic prvků holanovských i třeba k dotekům se světem beatnickým. Různorodost této cesty tradicí a jejími stylizacemi k vnitřnímu sebeurčení je ovšem provázena tvárným úsilím, které Rudčenkovou v její prospěch odlišuje od vágnosti průměru mladé produkce: s nepochybnou zručností se dokáže pohybovat v kondenzované miniatuře haiku stejně jako v rozvětveném tvaru a uvolněné dikci deníkového citového záznamu...

(mat) [= Rudolf Matys]: „Dům s kuřimi křídly“, *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 15, s. 30.

Tato poezie nevytváří celistvé obrazy. Věci, děje, události tu mizí do propastí, sotva se vynořily. Nazírané objekty čiší práchnivinou a hrozí se co chvíli rozpadnout. Podobné je to se slovy, jimž jako by neustále hrozil pád do ticha a tmy. Antonín Brousek přirovnal kdysi takový způsob Ortenova básnění k plivání pecek, pod jejichž dotekem se věže zachvívají v základech.

Marie Langerová: „Slovům v básních Kateřiny Rudčenkové hrozí pád do ticha a tmy“, *Lidové noviny* 1999, č. 187, s. 21.

Slovo autorky

[...] našla jsem v něm [v Bernhardově díle] tolik společného se svým životním pocitem: V *Ludwigovi* není žádná budoucnost, je to ohromná metafora bezvýchodnosti, vzteku, žádná tendence něco měnit. Je to postava plná rozporů: muž na konci svého života, hledač, myslitel, člověk vychýlený, výjimečný, silný i bezmocný.

„Muž na konci svého života, hledač, myslitel, člověk vychýlený, výjimečný, silný i bezmocný“
(rozhovor vedl Radim Kopáč), *Tvar* 2000, č. 4, s. 8–9.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: P. Čermáček, *Host* 1999, č. 10; J. Staněk, *Tvar* 1999, č. 17; vk [= Vladimír Křivánek], *Nové knihy* 1999, č. 29; týž, *Literární noviny* 1999, č. 42; M. Langerová, *Lidové noviny* 13. 8. 1999; R. Kopáč, *Mladá fronta Dnes* 20. 9. 1999; (mat) [= R. Matys], *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 15; J. Straka, *Weles* 2001, č. 13.

Pavel Hruška