

MIROSLAV BALÁŠTÍK

## NAD SBÍRKOU PAVLA KOLMAČKY VLÁL ZA MNOU SMĚŠNÝ ŠOS

*„Nejprve poslyš, které jsou čtyři kořeny všeho:  
zářivý Zeus<sup>1</sup> a Héra<sup>2</sup>, jež přináší život, a Hádés<sup>3</sup>,  
konečně Nestis, lidské jež prameny slzami živí<sup>4</sup>.“  
(Empedoklés — Zl. B 6 z Aetia a Sexta)<sup>5</sup>*

Je asi poněkud nezvyklé začínat interpretaci básnické sbírky z konce 20. století citátem zlomku jednoho z presokratiků, zeje-li mezi oběma průrva takřka dvou a půl tisíce let. Uvádíme jej zde především jako ilustraci našich úvah, což ostatně vyplýne z textu samotného, aniž tím však chceme naznačit přímé inspirační souvislosti.

Sbírka Pavla Kolmačky (1960) *Vlál za mnou směšný šos*<sup>6</sup> je výběrem z autorovy tvorby z let 1984-1991. Přestože se nejedná o sbírku ve smyslu jednotného autorského gesta, je možné, díky charakteru Kolmačkovy tvorby a citlivému výboru, k ní jako takové přistupovat.

Kniha je členěna do tří oddílů: *Tiché dny* (básně z let 1984-1989), *Jiné tiché dny* (1990) a *Lebka* (1991). Podívejme se nyní na první z nich. Martin C. Putna zde hovoří o splavnosti, zpěvnosti a prostotě, které v sobě nesou „i značné riziko — že se básník i čtenář nechají příliš ukolébat, že se samota vesnického blázna stane rurální idylkou, že samota a nouze bude hezká“.<sup>7</sup> Při zevrubném

---

1 Tj. oheň.

2 Tj. vzduch.

3 Tj. země.

4 Tj. voda.

5 Citováno podle: *Zlomky předsokratovských myslitelů* (překlad Karel Svoboda, Praha, Nakladatelství Československé akademie věd 1962, s. 85).

6 Pavel Kolmačka: *Vlál za mnou směšný šos* (Křesťanská akademie Praha, edice KDM, výtvarná společnost KRUH 1994).

7 Martin C. Putna: *Co všechno blázen může* (in: *My poslední křesťané*, Herman & synové, 1994, s. 226).

čtení se skutečně může zdát, že jde o jakési kvazideníkové záznamy, zdánlivě „hladký“ popis událostí, zážitků všedních okamžiků, sjednocovaný místem, časem a inventářem motivů, umocňovaný jen „líbeznými nápěvy a nápaditými rýmy“,<sup>8</sup> ostatně příliš zpěvně „lehkými“. Ovšem pouze na první pohled. Ocitujme pro názornost báseň „Sekerou rozbil jsem led“:

„Sekerou rozbil jsem  
led na jezeře.  
Z oblohy sníh  
se loudá.

Poslední průsvitné  
pevné dveře.  
Za nimi černá  
voda.

Obličej bez úst,  
bez tváře.  
Hluboká márnice  
ticha.

Dívám se do ní  
jak do snáše,  
do rozbitého  
břicha.“  
(str. 8)

Nejde nám nyní o to, abychom na této básni dokumentovali myšlenkovou bohatost Kolmačkovy poezie, ale citovali jsme ji proto, že v ní shledáváme poměrně přímočaře zobrazené schéma, které se, pochopitelně spíše jen jako ozvučky, vrací i v dalších básních tohoto oddílu. Podobně jako u výše citované básně nalézáme v úvodních slokách často jen strohý popis, záznam<sup>9</sup> skutečností („V dřevěné kůlně / hnojný vůz. / Zlámaná oj. I loukotě“ str. 9). Všimněme si však, jak se po prvních verších proměňuje minulý čas „sekerou rozbil jsem“ v čas přítomný „Z oblohy sníh se loudá“. Toto náhlé přítomnění, zastavení se v čase, pro Kolmačkovu poezii typické, totiž ruší distanci, kterou zaujímá minulý čas vůči popisovaným skutečnostem, a problematizuje tedy hned zpočátku onu Putnovu „lehkost“ či „splavnost“, kterou nachází v těchto verších.<sup>10</sup> Při-

8 Viz tamtéž.

9 Slovo „záznam“ zde není zcela na místě, neboť, jak uvidíme později, v zásadě nejde o jazykovou reflexi již prožitých událostí.

10 Putnovy v zásadě bezobsažné teze jsme zde uváděli jen z toho důvodu, abychom v kontrastu jimi poukázali na nejednoznačnost Kolmačkových veršů a na nebezpečí vyplývající z povrchního čtení.

tomný čas jako by zachycoval děje ve chvíli zrození básně. Respektive přistihoval skutečnost v okamžiku, kdy se stává básní, kdy transcenduje ve skutečnost „metafyzickou“. Samotný akt průniku do spirituality se pak v básních odráží v rozličných motivech „rozbití“, „otevření se“ („Les otevřel dlaň...“ str. 14), „vstoupení“ („Pak jsem do nich vstoupil...“ str. 10), „vylézání“ („Z kouta pod oknem, zpoza skříně / vylézá had“ str. 7), ale též ve „vztáhnutí dlaně“ či „vrčení remorkéru“ (str. 11). Právě ony svým způsobem rozrušují prvoplánovou jednotu dění a činí zpětně toto dění metaforickým. Tak je tomu i v dalších verších citované básně, kdy se za „rozbitými posledními průsvitnými pevnými dveřmi“ objevuje „černá voda“ jako „obličej bez úst, bez tváře, hluboká márnice ticha“, jako „snář“, „rozbité břicho“. Poetické obrazy venkovského života se pak tímto „vlamováním se“ mění ve skutečná duchovní dramata, dramata o to tísnivější, že se odehrávají v prostoru důvěrně známém a idylickém: „Když usínáme, / když chvějí se stěny našeho sklepního bytu“ vylézá „z kouta pod oknem, zpoza skříně“ had — „Hůl živá podzemního světa“, „z hlubin země“ (str. 7). Oduševnění skutečnosti (prostoru) je však též, jak již bylo naznačeno, zpochybnutím její stávající svrchovanosti. Proto je také zdrojem nejistot („večer co večer vcházím / do nepřehledných chodeb a dotekuplných jam...“ str. 10, „Snad neodplulo město... snad neutonul svět...“ str. 11), osamocení, a zejména otázek, v nichž se rodí básníková identita. Tyto otázky však mají nejčastěji charakter sebeoslovení („Koho tu čekáš? Kam odlétají ptáci? / A nad čím ses to rozplakal“ str. 15) nebo oslovení něčeho konkrétního („Ty stíne v klubku, tichooký prste, / hledáš-li neštěstí — či přítele? / Jsi z hlubin země. / I duší?“, str. 7), a jejich funkce je tedy spíše identifikační. Proto také zůstávají bez odpovědi, stejně jako se prolomením ledu otevírá jen „márnice ticha“.

„Tessara pantón rizóma“ — čtyři kořeny všeho. Zeus, Héra, Hádes a Nestis neboli slunce, obloha, země a moře — a konečně oheň, voda, vzduch a země. Vraťme se nyní tímto Empedoklovým výrokem zpět na začátek naší úvahy. Bylo již možné postřehnout, z oněch několika citovaných úryvků Kolmačkových básní, že živly (tedy oheň, voda, nebe a země) zde hrají důležitou roli. To, že zaujímají v básních prvního, a zejména druhého oddílu postavení přímo klíčové, pokusíme se dokázat v následujících úvahách.

Průniky spirituality do skutečnosti, o nichž jsme hovořili výše, se dějí takřka vždy ve spojení s některým z živlů. V básni „Sekerou rozbil jsem led“ se za „posledními průsvitnými pevnými dveřmi“ objevuje „černá voda“, had (v básni „Když usínáme“) je osloven jako ten „z hlubin země“, popis vozu („V dřevěné kůlně“) se stává metaforou dětství až ve chvíli, kdy „mraky na nebi / po větru odlétají / s housličkami a basou“, a konečně v básni „Svírají se břehy“ se verš „Vltavo, kam neseš své ostrovy“ mění v explicitní otázku „kam neseš ostrovy / a křídla kostelních vrat?“ a řeka je oslovena jako ta „bez duše, bez lítosti“ až poté, co „Maják hoří“.<sup>11</sup> Lze říci, že jsou to právě živly, ať již přímo jmenované

<sup>11</sup> Není neobvyklé, že se, jako například v této básni, setkávají všechny čtyři živly naráz (oheň — hořící maják, voda — Vltava, země — ostrovy, a nebe — v závěrečném verši „nebe se potí“).

nebo jejich atributy, a z nich pak především voda,<sup>12</sup> jež dávají prvotní impuls k onomu oduševňování skutečnosti a jimiž je dění v básni následně usouvztažňováno.

Poněkud odlišná je již situace v oddílu „Jiné tiché dny“. Ačkoliv se zde setkáváme s tímtež ukotvením básní ve vesnickém prostoru, mění se poněkud charakter motivické výstavby a formální půdorys básní. Zvyšuje se a upevňuje zejména četnost a postavení abstrakt (vzpomínky, nevíra, víra, pravda, znak, Bůh, bolest atd.) a na straně druhé při zachování čtyřveršových strof již nedochází (jak jsme tomu byli svědky v oddíle předcházejícím — viz citovaná báseň) častěji k rýmovým interakcím mezi nimi, ale je naopak zjevná tendence soustředit rýmy do prostoru strofy ponejvíce podle schématu *a b a b*. V souvislosti s tím, jak krystalizuje identita lyrického subjektu, prohlubuje se i míra reflexe. Spolu s ní se pak v básních „zabývá“ též minulý čas (a to nejen ve formě préteritálních tvarů sloves), který situuje popisované skutečnosti (básnické já nevyjímaje) do pozice objektů této reflexe, respektive sebereflexe. Mění se tak ovšem i pojetí živlů, i když spíše bychom již měli hovořit přímo o kořenech: z konkrétní existence řeky či rybníka se vyděluje a stává podstatnou jejich abstraktní esence — voda jako taková. To, co bylo dříve přítomno spíše v náznacích a nejistotách, konkretizuje se do víceméně přesně formulovaných otázek, ba přímo již tužeb.

„Zde v zelené láhvi terpentýn,  
jenž rozpil barvy věcí v cár.  
Jsou barvy staré ukryty  
v paměti jeho. Též věcí tvar.

Tajemství jejich, z dávna hlasy  
v něm utonuly — a zmizely.  
Ošklivost, bolest. I divné krásy.  
Příběhy, svěží i vyčpělý:

Kéž vylovím kdy z té tekutiny  
volání předmětů, ohně, vod.  
A slova dešťů, chvění třtiny,  
šustivý větru doprovod.

Kéž ve volání rozeznám  
ortel svůj, světa, skrytý smích.  
A pravdy skryté, holé, znak.  
A v hloubi sebe skrytý hřích.“  
(str. 25)

<sup>12</sup> Je příznačné, že je to právě voda, která obecně symbolizuje prvotní chaos, jež rozrušuje jinak poklidnou, statickou atmosféru a spolu s tím ukazuje i k onomu okamžiku zrození.

Je tedy zřejmé, že živly zde již nejsou pouze tím, co by svou tajemnou řečí provázelo, či spíše vytvářelo prostředí pro ony průniky do spirituality, ale stávají se přímo aktivními nositeli „tajemství“, posly „původnosti“.<sup>13</sup> Že jde o poselství, a nikoliv „jen“ projevy tajemna, je dáno zvýznamnělou přítomností adresáta. Cítil-li totiž v prvním oddílu básník soupodstatnost se skutečností (což se projevovalo mimo jiné i personifikacemi krajiny a celkově upozaděním básnického já), nyní začíná reflektovat primárně sám sebe a pod tímto úhlem i skutečnost. (Příznačně se v této souvislosti jeví srovnání dvou motivicky obdobných veršů z první a druhé části: „V noci nám chodí les / okolo domu“ str. 16, „chodil jsem po lese / a poslouchal krok jeho jítí“ str. 21.) Tím se ovšem proměňuje i médium dění. Byl-li jím v prvním oddílu popis vidění, nyní se do popředí dostávají vjemy sluchové. Básník již nevidí průniky, ono vlamování se spirituality, ve specifické konfiguraci částí prostoru, ale slychává je ve zvucích, které vnímá jako jeho poselství. A to ať již jde o konkrétní projevy skutečnosti („od řeky skřehot žab...“ str. 24, „nervní pokřik psů...“ str. 24, „Za větrna zvon klinkal bez přestání...“ str. 27) nebo (častěji) zvuky chápané jako metafora<sup>14</sup> („Snad nezřetelné volání / rozbité větrem v třišť, / z dávných dob oživlí berani / z mohyl a pohřebišť.“ str. 24, „Tajemství jejich, z dávná hlasy / v něm utonuly — a zmizely“, „Kěž vylovím kdy z té tekutiny volání předmětů, ohně, vod“ str. 25). Jak již bylo řečeno, souvisí profilování lyrického subjektu i s vnímáním času, zejména v jeho minulostním aspektu. Vnímání minulosti, odrážející se v motivech vzpomínky, dávná, dětství, původu, ustavuje však též stvořenost, hotovost, ba uzavřenost skutečnosti, a relevantními se tak stávají nejen otázky počátku, ale spolu s nimi též věčnosti, trvání stvořeného. Tajemství živlů, jako prizma, jímž byla nahlížena skutečnost a jako by přistihována v přítomném okamžiku tvoření, se tedy tvaruje v trvajícím poselství počátku, ve věčnost. Dění v tomto oddílu tak obecně krystalizuje v napětí mezi touto věčností a uvědoměním si vlastní časovosti, se všemi konsekvencemi z toho vyplývajícími. Interakce mezi nimi se v básni nejčastěji odráží ve vztahu minulosti a přítomnosti. Poselství původnosti, počátku, o němž jsme již z různých úhlů pojednali, tak básníkovi představuje, nahlíženo optikou přítomnosti, věčnost, trvání a z této pozice pak usvědčuje přítomnost z pomíjivosti („Jak list jsme kamsi nesení, / jak babí léto, mana. / Jak písmo psané do pěny. / Píseň — nedozpívána“ str. 24) a vyvěrá v touhu zachovat okamžik, v němž se odhaluje jejich prolnutí („A někdo řekl: kameny se staňme, / ať toto *ted'* víc nepomine. / Kěž anděl věčnosti nás zajme...“ str. 23, „Sám sebe zachraň, / prodluž v nekončící *jsem!*“ str. 22). Zmiňme se ještě na závěr této části o motivu vody. Vyše bylo řečeno, že vodu je možné chápat též

13 Odráží se to však nejen jako zde v kumulaci jednotlivých živlů do prostoru jedné sloky, ale jednotlivě se stávají i tématem celé básně (viz např. báseň „Ohni, rád dívám se“, nebo zemi tematizovanou v básni „Po roce sešli jsme se“).

14 Užijme na tomto místě termínu auditivní personifikace, aby byl dostatečně zdůrazněn posun vůči oddílu prvnímu, kde můžeme hovořit o personifikaci vizuální — a upozorníme znovu na již citované verše z prvního a druhého oddílu „V noci nám chodí les...“ str. 16 a „... poslouchal krok jeho jítí...“ str. 21.

jako symbol prvotního chaosu. Je příznačné, vzhledem k tomu, jak jsme interpretovali dění v básních oddílu „Jiné tiché dny“, že voda zde nefiguruje jen jako jeden ze živlů-kořenů, ale objevuje se též (častěji skrze své atributy) v souvislosti s motivem duše („Jen modré vážky tiše nalétají / jak andělé nad duši, nad hlubinu zel“ str. 29). I to naznačuje, že v okamžiku tvoření je tentokrát přistihoováno básníkově já (ego).

Sebeuvědomování lyrického subjektu a spolu s tím vydělování se z účasti na „tajemnu“, proces, který jsme sledovali v básních prvního a druhého oddílu, se završuje v oddílu třetím, nazvaném *Lebka* (verše z let 1991). Všimněme si nejprve, jak se zde proměňuje postavení a funkce „živlů“. Řekli jsme, že ve druhém oddílu jsou živly pojímány jako kořeny — abstraktní esence, poslové počátku a původnosti — a básník se snažil naslouchat a porozumět jejich zvukům, hlasům, volání. V oddílu třetím však náhle „nebe mlčí“ (str. 35), ohně „dobdělý“ a zůstaly „jen popely“ stejně jako po vodě „jen tvary blát“ (str. 38). Metaforicky je tím zobrazena proměna, kterou sledáváme v atmosféře tohoto oddílu vůči dvěma předcházejícím. Zrazenost, opuštěnost či spíše vyvrženost, to je tónina, jež zaznívá z básně *Lebky*. Reflexe, respektive sebereflexe tu dosahuje svého maxima, a to v tom smyslu, že „tajemno“ již není aspektem skutečnosti, ale je uvědomováno jako rozměr bytí. A pod tímto úhlem je pocítována, přesněji spíše hledána a dobírána soupodstatnost duše s tím, co člověka i svět přesahuje, tedy Bohem. Vůči tomuto „trans“ básník sice vnímá spjatost svého života se světem, ale tato profánní existence je chápána, řečeno metaforicky, jako okov duše (od Empedokla se tak dostáváme k Platonovi a křesťanství). Proto i abstrakta, jež zde nacházíme, mají většinou odstín nostalgie, smutku, bolesti, stesku, touhy. To souvisí i s další proměnou: přepólováním vztahu minulost — přítomnost ve vztah přítomnost — budoucnost („Jsi moře, vyplouvám. Majáky, zmizte. / Návrat se nečeká — dej, Bože, nevrátit se. / Je návrat lež, lež“ str. 42). Byl-li dále ve druhém oddílu přítomný okamžik nahlížen z aspektu věčnosti, věčnosti jako trvání minulého, původního, pak v tomto oddílu se takovým prizmatem stává budoucnost. Tím se ovšem rozpadá souvztažnost časovosti a věčnosti, respektive okamžik, v němž bylo dříve odhalováno prolnutí se přítomnosti s onou věčností, již z hlediska budoucnosti není možný, přesněji tímto okamžikem může být pouze smrt. Zastavme se na chvíli u tohoto motivu, který se v oddílu *Lebka* objevuje u Kolmačky vůbec poprvé, o to však naléhavěji.

\* \* \*

„Bál jsem se, stařena umírala.  
Kánoe, postel železná  
posouvala se po tichu,  
u okna duše unikavá  
chvěla se. Hle — pásmo dotyku.

(...)

To kdosi promluvil a hned se odmlčel,  
zámlka strašná, tak bezedné slovo zní,  
závrat, pád nikam odnikud.

Znak v srdci vyrytý v té chvíli rozluštěn.  
Nad řekou mlh. Hle, pásmo dotyku.“  
(str. 47)

„Smrt“ se zde pojí s motivem řeky. Obecně spojení s vodou nacházíme i v dalších básních (Tož u Léthé) a stejně tak obraz života jako plutí („Jako bys po moři na skořápce plul: / v dálce — snad — země beze jména“ str. 35). Díky těmto vazbám a symbolické povaze „vody“, jak jsme o ní hovořili dříve, lze tedy smrt vnímat též jako jakýsi návrat do prvotního chaosu (tím spíše, že se s motivem návratu i explicitně pojí). Citovaný úryvek básně však dokumentuje i to, co bylo řečeno výše: totiž, že je to právě smrt („Hle, pásmo dotyku“), která jediná umožňuje sepětí duše s oním „trans“ („Znak v srdci vyrytý v té chvíli rozluštěn“). Obrátme však na tomto místě pozornost jiným směrem a podívejme se, jak jsou v básni zobrazovány svět a skutečnost (a je zde účelné obojí rozlišit, neboť na jedné straně stojí svět, jenž je díky onomu „trans“ vnímán jako celek, a na straně druhé konkrétní, bezprostřední skutečnost). Řekli jsme již, že základním pocitem je zde osamocení, vyvrženost („Nebeské ptactvo odlétlo. / Jen vrabci zůstali, my též“ str. 34), a to jako důsledek dobírání se oné soupodstatnosti duše a Boha („Dno. Duše? Přitisknutá na zásvětná česna“ str. 36). Svět se v tomto pohledu jeví jako „pochmurná země“, plná stesků, smutků, nedoufání, ale též pokušení („Tak nebe mlčí, je pokušení k zlému“ str. 35) a démonů. Právě k němu se vážou básníkovy apokalyptické vize („Lámou se ledy nebes! / Pukají sloupy světů, / jen nářkem jsou!...Tak marná slova obhajob / zní světem, jenž byl na soud dán“ str. 37). Popis skutečnosti, událostí a jevů daných intimitou vztahů k básníkovi má pak funkci jakéhosi profánního protikladu vůči jeho duchovním reflexím, které uvozuje (viz například rozsáhlá skladba *Lebka*). Pohyb v básních směřuje k dění mimo tento svět a profánní skutečnost, a též mimo život v něm („Kdo dobře v život zabydlen..., / i já — s nohama třícíma ven“ str. 38). Vraťme se však ještě k citované básni a připomeňme si verš „zámlka strašná, tak bezedné slovo zní...“. Bylo již řečeno, že živly, respektive tajemno v nich, které promlouvalo v onom „volání“, se v oddílu *Lebka* zahalilo do mlčení. Naopak je to básník, kdo se je, přesněji Boha, snaží oslovovat. Konstituuje se tak celé schéma obousměrné komunikace<sup>15</sup> mezi básníkem a Bohem, přičemž médium, jak uvidíme později, je zde ticho. Tím se samozřejmě klade větší důraz na práci s jazykem a kompozici básně (o to více, že v nastalém tichu je slyšitelný právě básníkův hlas) a spolu s nimi se objevuje i reflexe slova. Nacházíme tu opakování („Blízko je chvíle Nic nemám, co bych dal. / Blízko je chvíle...“ str. 38), popěvky („A ticho v nás, a ticho v nás / a měsíc byl a sám se pás / já domů chtěl, však nebyl čas / v hospodě anděl lampu zhas“ str. 39), uží-

15 Dříve šlo většinou o komunikaci jednostrannou: v prvním oddílu byl básník tím, kdo kladl otázky, skrze něž se ovšem snažil spíše sebe a skutečnosti identifikovat, a odpověď tedy nebyla očekávána. Ve druhém oddílu naopak promlouvaly živly a básník se tímto „voláním“ jakoby sebeuvědomoval skrze roli adresáta.

vání obecné češtiny („Vystřih nám tatínek z papíru / pěkněj Betlehem.“<sup>16</sup> str. 40), mnohá „oslovení“ mají naopak charakter a rytmus jakýchsi „zaklínadel“ (viz např. opakování veršů pozpátku: „Kam, odkud, k čemu, v jaký svět. / Těvs ýkaj v, umeč k, dukdo, mak. / Káj osleplý hledí zraky Gerd. / Dreg ykarz ídelh ýlpelso ják“ str. 45). Se zvýšenou pozorností na ono „jak“ souvisí též tendence k rozměrnějším, kompozičně strukturovaným skladbám a vypravěčským postupům (např. obracení se ke čtenáři: „a někde — však víte — Herodes...“ str. 40). Slovo, básníkův hlas, či spíše zvuk obecně je však aspektem profánní existence, a je tedy zatížen i nedůvěrou vůči jeho možnostem působit jako médium komunikace se „zásvětnem“ (nikoliv ovšem sdělovat, vydávat svědectví):

„Vždy blízko je chvíle, kdy verš je zbytečný.  
V níž duše věží je a do vesmíru ční.  
V níž jedno končí u bran tajemných  
a do druhého nevezmeš si, nevezmeš si hřích.  
A do druhého sebe nevezmeš.  
Vždy blízko je chvíle, kdy k ničemu je verš.“  
(str. 38)

Tím se oklikou dostáváme zpět k vůbec nejfrekventovanějšímu motivu Kolmačkovy sbírky, jímž je ticho. Ačkoliv se objevuje již v obou oddílech předcházejících, dominantní roli sehrává až v oddíle třetím. Po onom „odmlčení se“ hlasů z dávna stává se ticho, ztišení nejen jediným modem komunikace s Bohem, ale přímo projevem Boží přítomnosti:

„Hle, Pane, s očima zavřenýma  
v té šíři Tě čekám, v té šíři volám Tě  
mlčením. Z pahorků dýchá zima,  
mlčením voláš Ty mne.  
Neslyším, Ty jsi to. Tak znám Tě po hlase.“  
(str. 50)

Právě tichem volá básník Boha, ba přímo jej oslovuje (ten paradox) jako „Pána Ticha“ a on mu tímtež tichem odpovídá („zašeptám ústy tiché přijd. / Nezvuk se vrátí odražen“ str. 44). Ticho, mlčení, odmlčení pak rovněž provází příchody Boha („Kraj tichý je, lehá pod stesku pluh. // Do domu vchází unavený Bůh“ str. 48) nebo se obecně projevuje jako aspekt duchovna („zámlka strašná, tak bezedné slovo zní, / závrať, pád nikam odnikud“ str. 47), jako kvalita „zásvětní“ („za oblaky, které jako rozbořené věže / valily se za svět, kde má

<sup>16</sup> Zde jde navíc o významuplný kontrast mezi sakrálním obsahem a profánní formou, který odráží výše nastíněnou polaritu mezi skutečností (životem, světem) a oním „trans“, podobně je tomu i v básni Tož u Léthé, kde se tento kontrast projevuje lineárně: „jakoby u mohyl, snad mohyl, snad / postínat uschlé cypřiše: / Buřty se budou opékat...!“ str. 33).



ticho trůn“ str. 54). Nacházíme je však též v podobě jakéhosi „memento mori“, jak je tomu v básni Tož u Léthé:

„Chlastal se líh a zpívalo  
hrubě, též přisprostle, občas vzlyk.  
Tichý a vážný, plný vrásek  
k nám přišel dědek převozník.

Tichý jak kámen na náhrobku,  
jen s nápisy rýh ve tváři...“  
(str. 33)

Na pozadí takového pojetí je pak příznačné též spojení ticha se symbolem světla, záře („Pojď, světlo, tichý příteli“ str. 44, „Váhavý svit jak tichá hra...“ str. 45).

Poněkud stranou našich úvah dosud zůstávalo Kolmačkovu chápání Boha, a je tedy nutné zmínit se na závěr i o něm. Výše jsme hovořili o Bohu spíše jako o tajemnu, duchovnu či transcendentnu. Samotné pojmenování Bůh se totiž objevuje až ve chvíli, kdy se básník snaží ono „trans“ oslovit, a tedy v jistém smyslu zpřítomnit jako adresáta. Děje se tak nejčastěji formou podobnou litanii („Bože, smiluj se...“ str. 52, „Ty, Pane Ticha... neopouštěj nás...“ str. 39, „dej, Bože, nevrátit se“ str. 42). Personifikace jako předpoklad „dorozumění se“ vyúsťuje pak až v antropomorfizaci („s Pánembohem... Když přijde / s náma pít pivo. Bejt potichu. Se hřát“ str. 40, „Do domu vchází unavený Bůh. / Tak strašně, strašně unavený. / Úsměvem letným zraní vzduch, / dívá se do ohně v roztopných kamnech“ str. 48).

Kolmačkova poezie však není konfesí stejně jako básník není apologetem, ale především tvůrcem. Bůh mu proto není zdrojem jistot v doléhající tíze života a vědomí smrti, není duchovní konstantou v proměnlivosti světa, ani ne tím, ba právě ne tím, kdo by dával odpovědi na stále vyvstávající otázky po bytí. Nao-pak. Znamení, projevy onoho „trans“, které básník nalézá jak ve skutečnosti (1. a 2. oddíl), tak v reflexi a seberefexi (3. oddíl), zpochybňují na jedné straně relevantnost skutečnosti, ale současně na straně druhé neposkytují konzistentní představu, jež by se mohla stát základem konfese.<sup>17</sup> Bůh není prostě „Ten, který je“, jak zní překlad židovského „Jahve“, ale jak zní verš Kolmačkův: „Ten, který je, je-li věřen“. Básníkovo vědomí něčeho přesahujícího je tedy především transponovanou touhou uvěřit, a to skrze vidění (1. oddíl), naslouchání (2. oddíl) a konečně dorozumění se s tímto „nad“ (3. oddíl).

<sup>17</sup> V zásadě zde narážíme na problém básnické tvorby jako takové. Ten samozřejmě nelze shrnout do několikavěté teze, přesto se však odvažujeme v této souvislosti vnímat Kolmačkovu tvorbu jako potřebu překlenout takto vzniklý deficit.

## ZUR GEDICHTSAMMLUNG PAVEL KOLMAČKA'S HINTER MIR SCHWEBTE EIN WITZIGER

Die Lyrik von Pavel Kolmačka läßt sich als christlich-spirituell bezeichnen. Es kommen hier keine hergebrachten und festgelegten Werte und Dogmen vor, an denen nicht gezweifelt wird. Im Gegenteil, Kolmačka's Lyrik entspringt dem Zweifel, der Suche nach Spiritualität des Alltags- und Naturerlebnisses. Im ersten Teil der Gedichtsammlung liegen die Einblicke in die metaphysische Wirklichkeit in den Motiven der Naturelemente: der Erde, des Himmels, des Feuers und des Wassers. Im folgenden Teil der Gedichtsammlung verlagert sich das Geschehen von den visuellen zu akustischen Motiven, insbesondere zum Motiv der Stille. Im Ausgang der Gedichtsammlung ist die Reflexion bzw. Autoreflexion des dichterischen Subjekts betont. Kolmačka's Gedichtsammlung stellt außer der Suche nach einer geistlichen Stütze auch einen Versuch dar, die Identität gegenüber der Wirklichkeit und Spiritualität auszugrenzen.