

JIŘÍ DYNKA: TAMPONÁDA

(2006)



Jiří Dynka (* 1959) debutoval roku 1986 pod pseudonymem Otík Bzenecký v samizdatovém časopisu *Host*. V bibliofilii *Povrchy form. A4* (1990) a především v knižní prvotině *Minimální okolí mrazícího boxu* (1997) se představil jako básnický i výtvarný experimentátor. Navázal na experimentální poezii šedesátých let, pozornost ovšem namířil k realitě současného světa, na jehož obraze se výrazně podílí agresivní pseudokultura reklamy a populární zábavy. V druhé sbírce *Wrong!* (1998) pokračoval v básnických průzkumech popkultury, když ji konformtoval s přírodou jako přirozeným prostorem lidského života. Dynkův výraz

se více přibližuje tradiční představě básně jako veršového a strofického útvaru až ve sbírce *Líviový lenkový* (2000), nicméně časté střídání typů a velikosti písma trvá. Dynkovo tematické zaměření se stále výrazněji orientuje k zobrazování postav, jež jsou zaměstnány svými bizarními rozkošemi – o existenciálních tématech vypovídá již jen jejich absence. Ve sbírce *Sussex Superstar* (2002) je grafické uspořádání textu zcela v intencích básnické tradice. Nikoli však už milostné téma, které v této sbírce dominuje. Lásky je zde představena jako záležitost živočišně tělesná, ale zároveň spojená s touhou „milovat abnormálně / nejenom souložit“.¹⁴¹ Téma tělesnosti Dynka rozvíjí novým směrem ve sbírce *Tamponáda*. V předchozích sbírkách Dynku zajímala tělesnost především v souvislosti s pudovostí a sexualitou, v *Tamponádě* se otevírá významové pole ohroženého těla, těla nemocného, které nepředstavuje jen možnost slasti, ale také nebezpečí bolesti a zániku.

Strach z nemoci a ze smrti se ale nakonec ukáže jako planý – důvod je totiž banální: „vyříznutí mateřského znaménka / a tamponáda – ucpání krvácející rány“ (49). Banalita v Dynkově světě proniká i tam, kde bychom čekali cosi závažnějšího. V tomto kontextu je tedy třeba hledat motivaci názvu sbírky. *Tamponáda* je zprávou o hledání způsobů, jak ucpat krvácející rány, strachy a bolesti i v přeneseném slova smyslu, jak se vypořádat s pocity marnosti, zoufalství a samoty ve světě, který už neposkytuje transcendentální ani obyčejnou mezilidskou oporu. *Tamponádou* je tedy

¹⁴¹ Dynka, Jiří: *Sussex Superstar*, Brno 2002, s. 13.

i pozorování žen a dívek, radost z krásy jejich těl, tamponádou je radost z přírody a také z psaní. To je strategie, s níž Dynka buduje provokativní obraz světa – světa, z něhož zmizely velké události i patos lidství jako něco vznešeného a člověk je degradován na pudovou bytost bažící po slasti, hromadící věci, lhostejnou, uzavřenou ve svém teritoriu, ve svém nitru, nekomunikující a odcizenou.

Nemoc má v Dynkově sbírce ovšem ještě rozměr sociální a mravní. Je příležitostí k tomu, aby si člověk uvědomil, jak dosud přistupoval k bolesti druhých a jakého stupně empatie i soucitu byl schopen, respektive aby si byl nucen přiznat svou apatii, egoismus, cynismus či škodolibost. Dynkův lyrický subjekt otevřeně přiznává svou lhostejnost vůči trpícím; je zaměřen k sobě samému, ke svým slastem: „*Nepřispěji / o několik dní později na Květinový den / zaměřený na prevenci rakoviny prostaty. / Nepřispěji ani na děti narozené bez končetin. / Jaké by bylo milování v japonštině? / Zlatorůžové?*“ (18) Zápis takové všednodenní situace zprvu působí cize, vyšinutě, cynicky. Čtenáře ovšem vede k nepředpojaté konfrontaci s jeho vlastní žitou zkušeností – to, co působilo zprvu groteskně, jeví se posléze jako realistický obrázek existence v současném městském prostoru. Míjíme na ulici řadu lidí, kteří nás prosí o pomoc, nepřispějeme na každou dobročinnou akci, s níž se setkáme, vytěšňujeme tyto momenty z paměti, nechceme vnímat jejich význam a reálné souvislosti. Dynkovy lyrické záznamy těchto situací mají funkci apelu – vyzývají ke kritickému přehodnocení čtenářovy vlastní sebereflexe a k odvaze přiznat si, že onou groteskní a cynickou postavou, která míjí na ulici potřebné a spěchá za svými radostmi, je i on sám. Dynka jde ovšem ještě dál: „*ulehčí se mi, když vidím, / že na tom nejsem tak zle jako vozíčkáři.*“ (33) Představuje člověka egoisticky zaměřeného ke svému tělu, neschopného vykročit z kruhu tělesných slastí a obav o tělo. Člověka, který by mohl být typickým produktem mediálního diktátu tělesné krásy, zdraví a dokonalého sexu.

Podobně jako v předchozích sbírkách je i v *Tamponádě* sexualita jedním ze základních témat. Dynkův lyrický subjekt je zcela ovládán vlastní sexualitou, která ovlivňuje jeho způsob vnímání, hierarchii hodnot i schopnost překonávat zátěžové situace. Opět nastupuje nutnost dvojího čtení, tak typická pro Dynkovu poezii. Po prvním kontaktu s textem se zdá, že je čtenáři předložen obraz osoby sexuálně vyšinuté, postrádající schopnost ovládat se. Při návratech k básním a při jejich pozvolném dozívání v paměti čtenář ovšem dospívá k poznání, že se Dynka velmi přesně dotýká jistých obecně platných principů mužského vnímání, respektive mužské vizuálně založené sexuality: „*Jak plivanec se lepím / na hýžděvá ústa, na stydké zadky / cestovatele tramvají: v dopravní zácpě / přijímám průsvitné teplo jejich zadků / svým zadkem – překypuji tepelnými polibky.*“ (11) Dynka zde samozřejmě pracuje i se značnou stylizační nadsázkou a promyšleným komičnem, ale vedle toho opět apeluje k upřímnosti a přirozenosti. Dynkův lyrický mluvčí dokonce i vlastní dceru vnímá mužskou erotickou optikou, jsou tu náznaky incestního uvažování: „*Počáteční prsy /*

jedenáctileté dcery se chvějí, kdykoli se k ní přiblížím“ (13); „*zákaz sexu s dcerami*“ (52). Jindy zase deskripce pozorované dívky vyústí v myšlenku na znásilnění, je tu demonstrován „*mužský strach ze znásilnění*“ (14). Znásilnění a incest je vnímáno jako cosi zakázaného, cosi, co patří do morálně a sociálně neakceptovatelného způsobu chování, jako něco cizího. Dynka ukazuje, že i toto zakázané je přirozenou součástí vědomí či podvědomí „spořádaného“ muže – manžela a otce. Čtenář je postaven před úkol, aby posoudil, zde jde o pouhou provokativní nadsázku, nebo o přiznávání se k čemusi přísně tabuizovanému.

Veškerá sexualita v Dynkově *Tamponádě* má ovšem podobu představ a pozorování, Dynkův lyrický subjekt je voyeur v nejširším slova smyslu. Je maximálně zaujat ženským tělem, ale s podobnou pečlivostí a detailností pozoruje rovněž věci a prostory, v nichž se nachází, přírodu a konec konců i sám jazyk, v němž žije a jímž se vyjadřuje. Postupný přesun ke zmíněnému pozorovateli je možné vnímat jako vývojový motiv „příběhu“ Dynkovy lyriky. Od ryzích experimentů výše zmíněné prvotiny se pozvolně propracoval ke stylu, který je svéráznou varietou básnické věčnosti. Základy umělecké strategie Dynkovy *Tamponády* stojí na směřování čtenáře k poznatku, že křiklavé kontrasty a prudké paradoxy a absurdity nejsou pouhým výsledkem nadsázky a literární stylizace, ale vycházejí z přesného pozorování současné reality a z jejího věčného záznamu.

Další významný stavební prvek fikčního světa *Tamponády* tvoří přírodní motivický okruh. Dynkův lyrický subjekt je také citlivým pozorovatelem přírody: „*Vizuálně vonné – magnólie / vzbuzují bezkonkurenční pozornost.*“ (15) Chronologická kompozice prvního oddílu sbírky a sledování přírody v proměnách ročních období jsou odkazem k tradici kalendářových cyklů přírodní lyriky, ale to je jediné, co Dynkova lyrika z této tradice přejímá. Emblematickým pro tuto vrstvu Dynkovy motiviky je obraz z básně *Mateřské znaménko*: „*Igelitový sáček uvízlý ve větvích / hadího smrku.*“ (48) Krajina je zde viděná očima člověka zformovaného technickou civilizací: „*park funguje jako chladič.*“ (21) Četné rostlinné motivy se stávají v kontextu civilistního městského prostoru nositeli nostalgie po životě v souladu s přírodou. Člověk není v přírodě doma, dokáže v ní strávit prodloužený víkend, v jádru je jí však odcizený a závislý na prostoru města: „*týden na venkově zhoršuje moji psychiku.*“ (22) Území Prahy je pro mluvčího klíčové. Odváží se na jeho okraje, ale ne dál, neboť dál se nachází prostor nejistoty, cizí prostor. Jedním z apelů, se kterým se na čtenáře Dynkova sbírka obrací, je tedy i apel ekologický, zaměřený k člověku, který se stal cizincem v prostředí, ze kterého vzešel.

Ovšem ani prostředí města není prostorem domovským, s nímž by se mluvčí jednoduše identifikoval. Dynka vykresluje město jako labyrint přeplněný lidmi, v němž se jeho hypersenzitivní mluvčí ztrácí a má tendenci uzavírat se do samoty: „*Zabarikádován: nechodit lidem na oči!*“ (42) Pro mluvčího je charakteristická touha po absolutní izolaci, snad i trocha misantropie. Je odcizen světu za oknem, nestojí o něj,

je šťastný ve svém privátním prostoru. Značí se tu krize sociálních vazeb. Někdy má tato stylizace mluvčího až rysy sociální fobie: „*Kdekoli jsem, kontroloju si únikovou cestu, / omotávam se ostnatým drátem – odpuzovat.*“ (55) Bojí se lidí, může u nich totiž předpokládat stejný cynismus, jaký má sám v sobě. Vnímá je jako nebezpečí, jako „*bacilonosiče*“ (50). V neposlední řadě vyhledává samotou, aby mohl „*písemně pracovat pohlavně*“ (41), tedy se soustředěně věnovat poezii.

Pro jazyk Dynkovy *Tamponády* už není typický experiment – ten sbírku od sbírky slábne ve prospěch jemnější a detailnější psychologické kresby zobrazující mluvčího a ve prospěch věcnosti. Frekvence neologismů je sice nižší, ale přesto na zvolených místech plní svou funkci: „*ufotografovaný gigantdiant Hradčan.*“ (52) Trvá tu Dynkova typická zaujatost adjektivy, především označeními barev a přechodů mezi nimi (zlatorůžová, temně hnědá, šarlatová, švestková modř atd.). To je dáno strategií ostentativní povrchnosti – adjektivní přívlastky neoznačují nic podstatného, pouze dokreslují vlastnosti věcí, Dynkův mluvčí jim ale věnuje nebyvalou pozornost, jeho vnímání je k této povrchnosti zaměřené. Demonstruje tak skepsi nad dosažitelností transcendence v současném světě.

Výše popsaná technika věcných popisů se projevuje v jazyce jako tendence k nominálnímu vyjádření, určité slovesné tvary často absentují nebo jsou odsouvány (pro češtinu netypicky) do koncových pozic ve větě. Zde působí spíše samy o sobě než jako klíčový prvek větné skladby, nominální výrazy získávají obdobnou samostatnost: „*na dobrou noc / jsem její víčka pod mým obočím políbil.*“ (13) Věta není plynulá, je segmentována podle specifických potřeb významového členění. Dynka už neupozorňuje na klíčová slova textu například velikostí písma jako ve sbírce *líviový lenkový*, ale právě parcelací věty. Její zadržávající intonace evokuje neklid, nervozitu, rozdrážděnost smyslů. Přerývaná výpověď připomene techniku filmového klipu: rychlý, těkavý pohyb kamery, dynamický, rytmický střih.

Záměrné užívání a podvracení prostředků z jazyka médií je pro Dynkovu lyriku typické. Přijetím a jakoby nereflektovaným užíváním těchto prvků dociluje výrazného komického efektu: „*důchodci užívají vitamínové bomby.*“ (13) Přejímá „deviantní“ pravopis reklamy, respektive zkracování podmíněné jazykem zpráv SMS: *4fázovým, 2krát, 3krát, po ixté*. Provokativně parafrázuje známé formulky: „*Tajně testováno na ženách.*“ (17) Tyto odkazy k jazyku médií a reklamy ve sbírce čtenáři naznačují, kde má hledat příčiny onoho všudypřítomného zplošťování významů, banalizace a okorávání citů.

Dynka velmi přesně pozoruje posuny významů slov, která by měla označovat základní existenciální danosti: „*Neufinancovatelné – nereálné / je nevycházet z bytu!*“ (42) Realita a finance jsou postaveny na stejnou úroveň, de facto zde figurují jako synonyma. Ještě markantnějším příkladem degenerace jazyka a zplošťování významů je Dynkova reflexe slovesa *být*, které se v lyrice tradičně pojí s existenciálním významem: „*Nemohu být (kempovat) déle mimo Prahu!*“ (22)

Úpadek jazyka a komunikace je klíčovým motivem také v závěrečné básni, věnované úmrtí básníka Jiřího Veselského: „18. 4. 04 mi došla krátká textová zpráva o smrti. / *Aspoň mám o čem psát* [...] / *A není to dezinformace dráždicí slzné žlázy* / [...] 22. 4. 04 – *esemeska smrti vymazána (je mi líto)*“ (58–59) Komunikace prostřednictvím zpráv SMS se ukazuje jako naprosto povrchní: přijímáme zprávy a brzy je mažeme, ovládáme mechanicky paměť přístroje a redukovujeme svou vlastní paměť na jeho úroveň. Jsme v neustálé nejistotě o pravdivosti slov. Dynkův mluvčí z poslední básně není schopen vnímat smrt jako závažnou událost. Úmrtí člověka je pouze cenou inspirací k napsání básně. Zároveň píše o dívčích prsech a jídle. Absentuje zde soucit, dojetí. Na jejich místo nastoupila tvrdost, strohost, citová vyprahlost, do které jsme byli zahrnuti. Celou sbírku je pak možno vnímat jako volání po vytrácejícím se smyslu bolesti a mizející schopnosti soucitu, jako kritiku stavu člověka, jehož každá rána – řečeno v duchu titulní metafory – je okamžitě ucpána tampónem.

Svou kritičností, subverzivním přístupem k modelům současné kultury a poměrně komplikovanou komunikační strategií poezie Jiřího Dynky spadá do (celkem úzkého) kontextu českého básnického postmodernismu. Na rozdíl od jeho vůdčího představitele Lubora Kasala nepracuje Dynka s technikou přepisování kanonických textů ani nepoužívá aktuální politické invektivy. Jeho pozornost je zaměřena více do nitra subjektu zmítaného nejistotami současného světa. Stylové souvislosti se obtížně stanovují i vůči ostatním postmodernistickým básníkům, k nimž lze řadit Boženu Správcovou, Petra Odilla Stradického ze Strdic, Michala Šandu či Norberta Holuba. Jiří Dynka do tohoto kontextu spadá především svým úsilím o analýzu degenerativních projevů současné kultury. Provokativní stylizací cynika a devianta se Dynkova sbírka dostává do blízkosti poezie J. H. Krchovského, který rovněž pracuje s tímto rejstříkem stylizací. Originální stylová specifika jeho poezie nemají v současné české poezii obdoby a činí z Jiřího Dynky výrazného tvůrčího solitéra.

Ukázka

Nemoc

Jsem plný krve.

Buráky v lednových slevách,

na rtu nemoc! Tabletku

zapíjím Dobrou vodou, nechci trpět!

Stárne se v zimě,

kdy jsou mi stromy bližší – bezlisté.

Nikdy jsem nedaroval krev.

(9)

Vydání

Tamponáda, Druhé město, Brno 2006.

Reflexe

Dynka místy dosahuje všednodennosti až hruškovské, přestože celkovým laděním je obrácen radikálně jinam. Ačkoli – *Tamponáda* poskytuje víc než kterákoli předchozí sbírka prostor pro ne konflikt, ale *průnik* neosobního s osobním; pro setkávání, soucit a dotek. A to tak, že tomu člověk – na rozdíl od předchozí sbírky – věří. Dynka tak zúročuje všechno, co si na poezii dosud vydobyl, a zároveň své syntéze dává další rozměr, posunuje své básnické sdělení na další úroveň.

Simona Martínková-Racková: „Troufnout si na křehkost. Jiří Dynka sestupuje na zem“, *A2* 2007, č. 15, s. 7.

Jeho tvorba se dlouhodobě opírá o hledání nového výrazu, ale v *Tamponádě* je výsledný nález mimořádně podařený. Dynkův subjekt se zdánlivě zpovídá z povrchnosti, avšak hloubka vyznění této zpovědi překvapí. Básník skládá působivé puzzle s obrazem muže ve středním věku: polykání tabletek, pohlavnost, vědomí, že pro -nácitěleť jsem už mrtvý a že se život opravdu krátí. To vše ve světě holých dívčích bříšek, mistrovství světa ve fitness a sms zpráv. Dynka to všechno svede napsat se smyslem pro hořkou komiku.

Jiří Koten: „Čepec dolů, prosil bych nízko“, *Host* 2007, č. 2, s. 65.

Dynka není jen básníkem tradičním, je zároveň moderním pěvcem Erotu a dumavým ohledávatelem možností, jak se potýkat s až perverzně nedýchatelným ovzduším přítomnosti. Na pozadí místy schizofrenně se zmítajícího mluvčího (autor rázně stvrzuje, že jím je on sám) a subjektů usiluje vymezit, co tu pro člověka zbývá, když to, co nechceme, aby bylo, je všude kolem nás.

Lukáš Neumann: „Šarlatová neudržitelnost s průkazem pojištěnce“, *Tvar* 2007, č. 1, s. 23.

Domnívám se, že jednou z hlavních příčin toho, že *Tamponáda* vzbudila v loňském roce zájem, je osobitost ekonomického jazyka a básníkovy pragmatické vidění, jež způsobují, že jeho významuplné sugestivní obrazy se přes svou neotřelost jeví něčím známé, ve svém výběru nutně a dovádějí do důsledku význam každodenní zkušenosti.

Petr Andreas: „Mezi pozorovatelem a voyerem“, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2007/DA08_07.pdf [přístup 28. 8. 2013].

Slovo autora

Vrchovatě mi [Praha] vyhovuje možností anonymity, psaní je být osamělý – možná že psát jsem začal proto, abych byl osamělý, že to byla pro mě jediná možnost, jak existovat. A taky mi Praha vyhovuje vizuálně, zář centrální Prahy koresponduje s mými nervovými centry, jsou pro mne důležitá ale i některá její okrajová místa jako Kunratický les nebo Modřanská rokle, ovšem velká část Prahy je odpudivá, panelová...

„S plechovým korýtkem osamělý“ (rozhovor vedl Ondřej Horák), *Tvar* 2003, č. 9, s. 4.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: D. Kaprálová, *Mladá fronta Dnes* 29. 11. 2006; L. Neumann, *Tvar* 2007, č. 1; S. Martínková-Racková, *A2* 2007, č. 15; J. Koten, *Host* 2007, č. 2; P. Andreas, *Dobrá adresa*, online: http://www.dobraadresa.cz/2007/DAo8_07.pdf [přístup 28. 8. 2013]; R. Kopáč, *Psí víno* 2007, č. 41; K. Piorecký, *Host* 2008, č. 3.

Karel Piorecký