

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Karel Piorecký

**Mladá poezie  
devadesátých let 20. století**

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Školitel:** prof. PhDr. Jiří Trávníček, M. A. (Ústav pro českou literaturu AV  
ČR, v. v. i. – Ústav české literatury a literární vědy FF UK)

České Budějovice 2008

Prohlašuji, že svoji disertační práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své disertační práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

15. 5. 2008

PhDr. Karel Piorecký

## Anotace

Předkládaná práce je zaměřena na básnickou tvorbu mladých debutantů, kteří vstoupili do literární komunikace v devadesátých letech 20. století, tedy autorů nezatížených zkušeností s kulturní politikou uplatňovanou před listopadem 1989. Jejich tvorba se rodila ve spletitém kontextu posttotalitní kulturní situace, v níž se setkávaly velmi rozdílné tradice, které byly v předchozích desetiletích vyloučeny z veřejné komunikace. Paralelně s tímto procesem se rodila mladá poezie devadesátých let, na jejímž charakteru se nemohl nepodepsat onen dobový zájem o vše minulé a donedávna zakázané.

V první kapitole věnujeme pozornost dobové literárněkritické recepci mladé poezie v devadesátých letech. Analyzujeme jazyk, hodnotové rámce, kritéria a očekávání, které uplatňovala soudobá literární kritika na mladou poezii. Klíčovou byla otázka po tradici, na níž by měla ve změněných a demokratizovaných kulturních a společenských podmínkách nová poezie navazovat. Očekávání literární obce byla orientována spíše směrem k minulosti, tedy k navázání na některou z hodnotných a po dlouhé době opět neproskribovaných tradic, než k neoavantgardnímu hledání nových výrazových rejstříků.

Následující tři kapitoly sledují trojici výrazných linií v rámci mladé poezie devadesátých let: linii poezie spirituální, věcné a imaginativní. Analytické a interpretační sondy do tří zmíněných linií propojuje společné hledisko – sledování lyrického subjektu a podob jeho stylizace. Toto metodologické východisko se opírá o Červenkovu teorii lyrického subjektu, jíž je věnována samostatná teoreticky zaměřená kapitola v úvodní části práce. Soustředění pozornosti k lyrickému subjektu umožnilo sestavit typologii podob lyrického subjektu a vysledovat obecnější tendence, charakteristické pro subjektivitu v mladé poezii devadesátých let.

Zmiňované tři tradiční lyrické mody a výrazové rejstříky sice mladá poezie devadesátých let ochotně přijímala, ale postupně z nich odstranila jakékoli programní a ideologické akcenty. Tradiční lyrické mody v posttotalitní a postmoderní situaci přestávají být součástí velkých příběhů. Jejich původní metanarativní charakter je eliminován. Ze spirituální poezie se vytrácí explicitní konfesijnost, imaginativní lyrika se zbavuje surrealistické revolučnosti a psychologismu, poezie věcnosti postrádá patos nutné vývojové změny, s níž tento lyrický mod aplikovala Skupina 42. V poezii devadesátých let tedy tradice nejsou rozvíjeny ve své původní podobě, ale selektivně používány s ohledem na aktuální stav kultury a myšlení.

## Annotation

The submitted work is oriented towards the writing of young poets who made their authorial debuts into literary communication in the 1990s. It regards the creation of authors unburdened by experience with the cultural politics valid before November 1989, and therefore creation born in the complicated context of the post-totalitarian cultural situation in which very different traditions were combined, including traditions which were banned from public communication during the previous decades. Parallel with this process the young poetry of the 1990s was born, whose character was inevitably marked by the period interest in everything from the past that had been until recently forbidden.

The work begins with an independent chapter devoted to the literary-critical reception of young poetry in the 1990s. Aspects analyzed include the language, framework of values, criteria and expectations which were valid for contemporary literary criticism of young poetry in the 1990s. It is demonstrated that the key question for young poetry to answer was the question of what traditions it should draw upon in the changed and democratized cultural and social conditions. Expectations were oriented in the direction of the past, towards a connection with one of the worthy and newly non-proscribed traditions, rather than towards a neo-avantgarde search for new expressive registers.

The subsequent three chapters follow three expressive currents within the framework of young poetry of the 1990s – spiritual poetry, objective poetry and imaginative poetry. Analytical and interpretational explorations of these three currents are linked by a common point of view, which is a focus on the lyrical subject and the form of its stylization. This methodological point of departure leans on Červenka's theory of the the lyric subject, to which is devoted the independent theoretically oriented chapter in the introductory part of the work. This unified focus of attention on the lyric subject made it possible in the conclusion of this work to create a typology of the form of the lyric subject and to follow basic tendencies characteristic for subjectivity in the young poetry of the 1990s.

It was demonstrated that the young poetry of the 1990s was willing to accept the three traditional lyrical modes and expressive registers, but it removes from them any kind of programmatic and ideological accents. Traditional lyrical modes, after their transplantation into a post-totalitarian and also post-modern situation, stop being part of a master narrative and therefore their original metanarrative character is eliminated (from spiritual poetry the explicit confessionality is lost, imaginative poetry removes surrealistic revolutionarity and psychologism, the poetry of objectivity eliminates the pathos regarding necessary developmental change, with it this lyrical mode was applied by Skupina 42). Traditions therefore do not continue to evolve in their original forms, but are selectively used with a view to the current state of culture and thought.

## **Poděkování**

Chtěl bych na tomto místě poděkovat prof. PhDr. Miroslavu Červenkovi, DrSc. (†) za cenné rady a konzultace v počáteční fázi práce na této disertaci.

Děkuji rovněž prof. PhDr. Jiřímu Trávníčkovi, M. A. za odborné vedení této disertační práce a za četné inspirativní rozhovory nad pracovními verzemi jednotlivých kapitol.

K. P.

## Obsah

Úvod .....	6
Červenková teorie lyrického subjektu (metodologická úvaha) .....	12
Recepce mladé poezie v devadesátých letech .....	36
Spirituální poezie .....	79
Poezie věcnosti .....	113
Imaginativní poezie .....	175
Závěr .....	229
Ediční poznámka .....	245
Prameny a literatura .....	246

# Úvod

## **Záměr projektu**

Cílem této disertační práce není zformulování nějakého stmelujícího generačního pocitu, či dokonce společné poetiky mladých debutantů devadesátých let 20. století. Jde spíše o pokus zmapovat dosti nesourodý korpus textů, jakož i vysledovat vývojové tendence ve výrazové i tematické rovině básnické výpovědi a způsoby navazování a přetváření tradičních výrazových rejstříků. Společným jmenovatelem jednotlivých sond (a jistým metodologickým vodítkem) bude sledování různých podob a stylizací lyrického subjektu. Jedním z cílů, jenž práce sleduje na této mikrostrukturní úrovni, je typologie lyrických subjektů a vůbec otázka podob a proměn subjektivity v mladé poezii 90. let

Na úrovni makrostrukturní je typologizační pohled zaměřen na ověřování „přiléhavosti“ tradičních konceptů lyriky: spirituální, věčný a imaginativní typ lyriky. K těmto lyrickým modům jsou zaměřeny tři hlavní kapitoly této práce. V samostatné kapitole je provedena analýza jazyka, hodnotových rámců, kritérií a očekávání uplatňovaných soudobou literární kritikou na mladou poezii.

Diachronní aspekt vstupuje do výkladu právě prostřednictvím sledování zmíněné přiléhavosti tradičních konceptů. Konstruování představy kontinuálního vývoje, který dal vzniknout mladé poezii devadesátých let, se chceme spíše vyhnout. Proto volíme za cíl raději typologii, která je (nemůže nebýt) sice také konstruktem, ale konstruktem, jehož vzdálenost od empiricky ověřitelného materiálu (literárního textu) se snaží být co nejmenší. V každém případě je adekvátnost výsledků typologizačního přístupu ověřitelnější než v případě konstrukce spočívající na představě vlivu starších děl na díla pozdější.

Vycházíme z přesvědčení, že v případě materiálu pocházejícího z relativně blízké minulosti je nezbytnou součástí koncepce této práce také (v užším slova smyslu) literárněkritické uvažování o hodnotě daných textů. Přístupy literární historie, teorie a kritiky se tedy budou prolínat a doplňovat.

## **Vymezení materiálu (pojem generace)**

Předmětem této práce jsou básnické texty autorů narozených v druhé polovině sedesátých let a v letech sedmdesátých, kteří debutovali po roce 1989. Přičemž rok 1965 bude pouze rámcovým, nikoli neprostupným mezníkem pro zařazení autora. Jde nám o tvorbu těch autorů, u kterých se (na rozdíl od předlistopadových generací) období vstupu do literatury více méně kryje s obdobím vzniku prvních literárních textů.

V porovnání se situací autorů, kteří vinou normalizační nenormality vydávají první knihy v devadesátých letech s mnohaletým zpožděním (Jiří Kuběna, Václav Vokolek...) nebo se vrací do literatury „druhým debutem“ (například Karla Erbová), lze k označení básnické produkce těchto debutantů připojit atribut „mladá“. Pojem „mladá poezie“ zde tedy užíváme pouze se záměrem vymezení materiálu. Neoznačují se jím kvality textu, které adjektivum *mladý* asociuje, ale pouze se jím vyděluje sledovaná část z mnohogeneračního celku poezie devadesátých let.

Cílem, jak bylo již řečeno, není vytvořit homogenní obraz „generace devadesátých let“. S pojmem generace hodláme zacházet velmi obezřetně. Tento pojem má totiž nebezpečnou tendenci sugerovat ostře ohraničený celek, který je navíc vnitřně sourodý, nebo alespoň přehledně uspořádatelný. Smysluplné vymezení materiálu, tedy vydělení některé generace, by bylo těžko možné pouze mechanickým výběrem autorů narozených v určitém období. Teorie kulturního dějepisectví s pojmem generace obvykle spojuje nějakou událost, která danou množinu osobností spojí, nebo společnou zkušenost, která nemusí být umístěna do jediného bodu na časové ose, ale může mít procesuální charakter.<sup>1</sup> V případě našeho materiálu je možné spíše než o společné zkušenosti mluvit o společné absenci zkušenosti, kterou disponovali generace bezprostředně předcházející. Mladá poezie devadesátých let je po dlouhé době opět projevem generace, která začíná tvořit v době, kdy literatura nemusí suplovat funkci svobodné publicistiky a nemusí se vymezovat vůči oficiální estetice, kdy už není a priori nástrojem společenské

---

<sup>1</sup> Jean Leduc ve svém výkladu pojmu generace počítá s pravděpodobností rozdílných resultátů oné společné zkušenosti uvnitř jedné generace: „Společná zkušenost z této události se projevuje prostřednictvím společných senzibilit, představ, rovnakej prevládající problematiky, aj keď poskytnuté odpovede sa môžu líšiť, dokonca aj protirečiť“ (LEDUC 2005: 130). V případě našeho materiálu, který má literární povahu, lze se zmíněnou vnitřní diverzifikací generace počítat téměř jako s jistotou. Domníváme se ovšem, že to nemusí znamenat diskreditaci generačního vydělení materiálu. Ostatně k poezii předchozího desetiletí přistoupila literární historie podobným způsobem (srov. BÍLEK 1991).



kritiky nebo dokonce politického (od)boje. Jediným úkolem, který je na mladou poezii kladen, je být sama sebou. Snad právě na tvorbě této generace, jejíž paměť není zatížena zkušeností s komunistickou kulturní politikou, se může ukázat, co z tradice české poezie přečkalo desetiletí publikační nesvobody a je nadále vývojově dynamické.

Z uvedeného vymezení pojmu generace logicky vyplývá, že k základnímu materiálu nebude patřit tvorba autorů, kteří jsou zmíněné generaci sice věkově blízcí, ale devadesátá léta jsou jen okamžikem jejich přechodu od ineditního k oficiálnímu publikování, nikoli jejich vstupem do literatury (Jáchym Topol, Vít Kremlička, J. H. Krchovský ad.). Ovšem v ojedinělých případech ani toto kritérium nemůžeme s úplností dodržet – je třeba velmi jemně rozlišovat a individuálně posuzovat míru zapojení autora do předlistopadového neoficiálního literárního života a literární komunikace. Řada autorů totiž první kroky v literatuře učinila ještě například v prostřední undergroundu sklonku osmdesátých let, ale teprve v letech devadesátých a v kontextu mladé poezie této dekády se vyprofilovaly jako výrazné tvůrčí osobnosti (například Pavel Kolmačka, Petr Motýl či autoři surrealistického okruhu A. I. V., jejichž podíl na ineditním životě české poezie v osmdesátých letech je nesrovnatelně menší než například u Jáchyma Topola nebo J. H. Krchovského).

## ***Dosavadní práce k tématu***

### **Typologie Jiřího Trávnička**

Jiří Trávniček věnuje mladé poezii devadesátých let několik podkapitol v knize *Na tvrdém loži z psího vína* (celkem 17 stran).<sup>2</sup> Rozlišuje tři linie uvnitř této generace: první nazývá poezií „rozmáchlého gesta a stylizace“, proti ní staví do protikladu „poezii ztišení a řádu“. Třetí linií je pro Trávnička poezie, v níž určující je „oslovení realitou“, tím autor rozumí poněkud negativně vymezenou poezii, která nesdílí nedůvěru ve svět a v realitu, ale naopak realitu vnímá jako „společnou konvenci, v níž a jejíž prostřednictvím se lze – stále – se čtenářem domluvit“ (TRÁVNÍČEK 1998: 271).

---

<sup>2</sup> Kromě tří zde uvedených typologií mladé poezie devadesátých let vzniklo ještě několik dalších pokusů na toto téma, například příspěvek Vladimíra Novotného ve sborníku *Bítov 97* „K typologii nové české poezie“. Jedná se ovšem o marginálie esejistického či žurnalistického rázu.

*Poezie gest a stylizací* svou nedůvěrou ve svět manifestuje tím, že realitu chce „přepsat poezií“, tedy potlačuje věcnou deskripci ve prospěch jazykového experimentu a stylizační originality. K tomuto typu mladé poezie řadí Trávníček Jaromíra F. Typlta, Martina Langeru, Karla Jana Čapka, Jaroslava Pížla, a Norberta Holuba.

U *poezie ztišení a řádu* podle Trávníčka zase nedůvěra ve svět vychází z náboženského transcendentalismu, tedy z potřeby ukotvení v bodu, jenž se nachází mimo svět. V rámci tohoto typu sleduje Trávníček jednak „reynkovskou stoupu“, tu pro něj představuje poezie Pavla Kolmačky, Martina J. Stöhra a Miloše Doležala, jednak „zprůzračňování“, což je tendence určovaná křesťanskou orientací a „pročišťováním“ stylu, sem Trávníček řadí Petra Borkovce, Ewalda Murrera, Bohdana Chlábce, ale také Tomáše Reichla, Pavla Petra a Bogdana Trojaka.

Jako protiklad k nedůvěřivému postoji k realitě je v Trávníčkově výkladu představena poezie Petra Motýla, Boženy Správcové, Petra Hrušky, Roberta Fajkuse, Víta Kremličky.

Trávníčkův přístup je cenný ve své kreativitě, kterou obohacuje pojmoslovný rejstřík, v originalitě, s níž přistoupil k rozlišení typů či tendencí v mladé poezii devadesátých let (rozlišování na základě vztahu k jazyku, hodnotovému řádu a realitě). Jistým limitem Trávníčkovy typologie je čas, ve kterém vznikala – byla totiž psána už v druhé polovině devadesátých let (vyšla v roce 1998). Absence časového odstupů nemohla neovlivnit rozvržení a proporce této typologie, u řady autorů měl totiž Trávníček k dispozici pouze jedinou sbírku. Z časové distance, která je k dispozici nyní, se může leccos jevit jinak (například Kolmačka opustil reynkovskou stopu a nechal se oslovit realitou, Borkovec postupně opouští křesťanské východisko atd.). Proto jsme také zvolili jiný přístup k typologizačnímu rozlišování: záměrně rezignujeme na pojmoslovnou originalitu a sledujeme, nakolik se v poezii našeho období naplňují tradiční koncepty jako například spirituální či surrealistická poezie a nakolik se mladá poezie od těchto tradic odklání. Zavádíme také poněkud přísnější vymezení oné „generace“ (například Norbert Holub či Vít Kremlička jsou autory, který do literatury vstoupili už v jiném kontextu a do našeho materiálu je tedy nezařazujeme).

## **Přehledové panorama Ivy Málkové**

Iva Málková vydala v roce 1997 dva sešity šaldovsky nazvané *O nejmladší poezii české*. Autorka se ve svém výkladu nevěnuje pouze mladým polistopadovým debutantům, ale také řadě autorů, kteří vstoupili do literatury už v osmdesátých letech (a jsou předmětem zájmu Petra A. Bílka v knize „*Generace“ osamělých běžců*): Svatava Antošová, Sylva Fischerová, Norbert Holub, Lubor Kasal. Zabývá se tvorbou autorů, kteří začínali publikovat v samizdatu osmdesátých let: J. H. Krchovský, Vít Kremlička, Luděk Marks. Vedle těchto autorů jsou zastoupeni nejmladší debutanti devadesátých let: Bogdan Trojak, Petr Borkovec, Jaromír F. Typlt, Tomáš Reichel, Miloš Doležal ad. Tak se například v těsné blízkosti ocitají interpretační odstavce o poezii Jáchyma Topola a o jedenáct let mladšího Jaromíra F. Typlta.

Málková kombinuje personální přístup (medailony o Sylvě Fischerové a Svatavě Antošové) a přístup typologický, který opírá o sledování různých postojů „básnických subjektů ke skutečnosti“. Konstruuje typologii pohybující se na relativně vysoké úrovni obecnosti, jak je patrné už z názvů jednotlivých typů, resp. skupin autorů: *Hledači sebe sama*, *Pochybující hledači*, *Ověřovatelé zákonitostí a jevů*, *Pokušitelé prostorů, jazyka a víry*, *Spříznění s realitou*, *Básníci mimořádného vytržení*, *provokace a zloby*. Autorka se přináší i obecnější soudy o tendencích v mladé poezii devadesátých let: nemožnost generačního vymezení, snaha po individualitě, potřeba existence v duchovním řádu, neodekadence, epizace, prozaické texty v básnických sbírkách, hravost, experiment, snaha očistit slovo od stereotypních vazeb, aluzivnost.

V práci Ivy Málkové se kombinuje přístup interpretační, typologický i kritický. Kladem, ale i úskalím této studie je její velmi široký záběr: do dvou sešitů autorka vřadila velké množství jmen, zbylo ale relativně málo prostoru na hlubší analýzu a interpretaci textů a na zobecňující přesahy dílčích pozorování. Sešity obsahují také drobnou antologii textů.

## **Univerzální básnické typy Miroslava Balaštíka**

Našemu pojetí se v některých bodech blíží pohled Miroslava Balaštíka, který prezentoval v časopisecky publikované studii „Typologie mladé básnické generace 90. let“. Balaštík vychází z předpokladu, že v mladé poezii devadesátých let lze

nalézt „všechny druhy tradičních poetik (od surrealistů přes dekadenty a mystiky až k civilistům)“ (BALAŠTÍK 2006: 8). K tomuto tvrzení se s drobným výhradami připojujeme.

Za poněkud diskutabilní považujeme tvrzení, že „nikdy dřív“ se takováto mnohost v české poezii nevyskytovala. Domníváme se naopak, že zmíněná různost je trvalou vlastností ve vývoji poezie, někdy bohužel mocensky potíranou, jindy nápadnější – v devadesátých letech ji zviditelňuje a akcentuje obecně rozšířená postmoderní tendence k aluzivnímu navazování na straší texty vzniklé v duchu zmíněných „tradičních poetik“.

Balaščík tuto situaci nazývá „inkubátorem poezie“ a snaží se postihnout a definovat „univerzální básnické typy“. Rozlišuje typ empirický, který se vztahuje k „obecně sdílené realitě“, typ magický, který určuje „víra v to, že slovo dokáže realitu vytvářet“, typ spirituální, „jehož horizont leží v metafyzické autoritě nejčastěji spojované s náboženskou zkušeností“, a typ reflexivní, „kde se úběžníkem stává ‚já‘ myslící bytosti a z toho vyplývající otázka identity člověka“ (IBID.).

Balaščík tedy směřuje k konstituování nadčasových typů, které lze hledat kdekoli v dějinách poezie. Naším cílem, ačkoli vycházíme z podobného postoje, je však něco jiného. Přítomnost oněch tradičních poetik vnímáme jako výzvu k pozorování jejich proměn, posunů či ke stanovení role, kterou prvky těchto poetik sehrávají v básnických textech mladé poezie devadesátých let. Nikoli pouze definování nových abstraktních básnických typů, ale re-definování tradičních poetik bude konečným cílem naší práce. Pohybujeme se tedy blíže historickému pohledu na věc, než pohledu teoretickému.

# Červenková teorie lyrického subjektu

## *(Metodologická úvaha)*

Metodologické uvažování nad úkolem napsat výklad o mladé poezii devadesátých let a především podat její typologii nás přivedlo k Červenkově teorii lyrického subjektu. Těžiště naší práce leží v pohledu interpretačním a typologizačním, který by měl být doplňován odkazy k historickému vývoji moderní české lyriky. Vývojový aspekt hodláme uplatňovat především v případech, kdy si o něj sám daný básnický text řekne svou intertextualitou. Proto se zdá vhodné zvolit si jako výchozí metodologickou základnu právě Červenkovu teorii lyrického subjektu, neboť ta skýtá propracovaný model uvažování o lyrickém textu jak v modu interpretačním, tak historickém.

Teorii lyrického subjektu Červenka nekomplexněji zpracoval ve studii *Fikční světy lyriky*, věnoval se jí však de facto po celou dobu své vědecké kariéry, počínaje disertační prací *Významová výstavba literárního díla*. Pro metodologii naší práce je podnětné sledovat vývoj, jímž tato část Červenkovy literárněteoretického myšlení prošla. Pokusíme se zde tedy tento vývoj nastínit a připojit několik dílčích alternativních návrhů.

## **Raná fáze Červenkovy teorie subjektů v lyrice**

Už ve zmíněné disertační práci nazvané *Významová výstavba literárního díla*, již dokončil a k tisku připravil na konci šedesátých let (česky mohla oficiálně vyjít ovšem až v roce 1992) Červenka charakterizuje lyrický subjekt jako významový komplex stojící uvnitř celkové výstavby literárního díla vedle významových komplexů na rovině tematické (motiv, postava, děj, zobrazené prostředí) a na rovině „literární techniky“ (ČERVENKA 1992: 117), jimiž Červenka rozumí literární druh, kompozici a básnický rytmus.

Lyrický subjekt Červenka už ve svých raných úvahách důsledně odlišuje od subjektu díla, jímž rozumí hierarchicky nejvyšší scelující element významové výstavby literárního díla, který stojí nad fiktivní realitou, kterou lyrická báseň představuje. Subjekt díla je tedy čtenářským (re)konstruktem, v němž se setkávají všechny významové komplexy a který představuje recipientem poskládaný obraz

básnické osobnosti stojící za dílem. Na rozdíl od subjektu díla, jenž je v Červenkově výkladu charakterizován jako svorník významové výstavby díla, lyrický subjekt je svorníkem (či „osou“; IBID.: 109) výstavby tematické.

Červenka si ve *Významové výstavbě literárního díla* rovněž klade otázku po povaze vztahu mezi autorem (ještě neužívá sousloví „empirický autor“) a lyrickým subjektem. Zde se zatím musí spokojit s konstatováním, že se jedná o problém z oblasti geneze díla, která pro badatelovu pozornost zůstává jen těžko přístupná. (Rozpracování tohoto aspektu teorie lyrického subjektu čekalo na okamžik, kdy ho autor spojí s otázkami teorie fikce.) Ani vztah (resp. hranice) mezi lyrickým subjektem a subjektem díla nemůže být podle Červenkova výkladu jednoznačným. Za nejvlastnější sféru subjektu díla totiž označuje sféru postojů, které dílo zaujímá ke skutečnosti – a právě tyto postoje jsou často explicitně verbalizovány v promluvě lyrického subjektu.

Jestliže subjekt díla je konstituován celými významovými komplexy (viz výše), konstituování lyrického subjektu probíhá v rámci verbální aktivity tohoto imaginárního mluvčího, je tedy výsledkem výpovědi o jeho emocionálním, myšlenkovém, smyslovém apod. životě.

Ve *Významové výstavbě literárního díla* není Červenkova představa o subjektech v lyrice (o modelu jejich vztahů) ještě tak vyhraněná, jako je tomu ve *Fikčních světech lyriky* (2003). Tam se snaží co možná nejzřetelněji narýsovat modelu lyrické komunikace a některá rozlišení provádí značně rigorózně. Jeho raná teorie lyrického subjektu je například otevřenější v tom, že se zde uvažuje v souvislosti se sférou lyrického subjektu o roli kompozice a básnického rytmu, která může být ve vyjadřování lyrického subjektu akcentována, jelikož je v lyrice obvykle upozaděno předmětné zobrazování, a tím umožněna větší významová aktivita smyslové stránky básnického jazyka. Důsledkem oslabení role předmětného zobrazování je podle Červenky také svobodnější básnické zacházení s prostorem a časem, které autor dále vykládá lehce psychologizujícím způsobem jako způsob nedbající nutně na časové a prostorové souřadnice v předmětném světě, ale jako způsob vlastnější psychologickým zákonitostem lidského vědomí, v němž se časy a prostory vzájemně prolínají.

Červenka charakterizuje lyrický subjekt ve svých ranějších úvahách také prostřednictvím specifické gramatiky textu; v němž dominuje úloha lyrického subjektu: v takovém textu sehrává centrální úlohu první slovesná osoba, eventuelně

modifikované užití osoby druhé, jež může mít funkci sebeoslovení, resp. oslovení neživé věci nebo adresáta, který není aktuálně přítomen v komunikační situaci. Jak vidno, už zde se připravuje způsob uvažování, který Červenka uplatní nad poezií Františka Halase (studie „Halasova sebeoslovení“, ČERVENKA 1991a) a rozpracuje v objevené studii „Sebeoslovení v lyrice“ (ČERVENKA 1996). V souvislosti s tímto aspektem textové reprezentace lyrického subjektu uvažuje Červenka dále o eventualitě lyrického dialogu, ten ovšem ve *Významové výstavbě literárního díla* shledává ještě spíše jako „obraznou transpozici protikladných obsahů vědomí subjektu do roviny promluvy výstavby“ (ČERVENKA 1992: 111) a mluví o převaze tendence k významové celistvosti v lyrice nad přirozenou dialogičností. Komunikačního aspektu utvářenosti lyrického subjektu, který Červenka rozpracoval ve výše zmíněných studiích, si všimneme ještě o něco později.

Pojetí lyrického subjektu jako fikčního světa (a také komunikace v lyrickém textu odpovídající tomuto pojetí) se začíná rýsovat tam ve *Významové výstavbě literárního díla*, kde Červenka uvažuje o zobrazování fiktivních předmětností v lyrickém textu – mluví o zdůrazněném prostřednictví vnímajících smyslů a aktivní účasti selektujícího a komentujícího vědomí. Už zde se pracuje s pojmem konstituování (sice ne ještě *fikčního*, ale *předmětného*) světa. Červenka zde pracuje také s pojmem „nulového bodu“ (ČERVENKA 1992: 111), tedy bodu, jenž je průsečíkem časoprostorových souřadnic, na nichž se nachází lyrický subjekt v situaci svého promlouvání. Červenka ovšem mluví o „počátku [podtrhl K. P.] časových a prostorových koordinát“ (IBID.). – Lyrický subjekt chápe jako imaginární psychofyzickou bytost disponující mimo jiné svým životním stylem. Je-li celé literární dílo indexem básnické osobnosti (resp. subjektu díla), kterou čtenář za dílem tuší, je celková tematická výstavba díla indexem lyrického subjektu (takto explicitně to Červenka ovšem neříká).

Kontext, do něhož je lyrický subjekt zasazen, Červenka ve *Významové výstavbě literárního díla* však ještě důsledně neoznačuje jako „svět“, pracuje s pojmem lyrická situace. Tu definuje jako horizont či perspektivu subjektu a zahrnuje do ní implicitně zobrazené postavy (adresáty promluvy lyrického subjektu), a také komunikační prostředky, jimiž se lyrický subjekt k těmto postavám obrací. Tyto komunikační prostředky jsou pod tlakem tradovaných žánrových kompozičních postupů, a proto podle Červenky mají sklon k „relativní stabilizaci v průběhu historického vývoje“

(ČERVENKA 1992: 112). Proto i malá inovace v rámci těchto stabilizovaných postupů může konkrétní básnickou výpověď podstatně individualizovat.

V souvislosti s lyrickým subjektem se Červenka ve *Významové výstavbě literárního díla* zabývá také otázkou autostylizace. Definuje ji jako „výraznou a záměrnou odchylku od pravděpodobnosti životních fakt“ (IBID.: 113). S autostylizací subjektu Červenka spojuje také odpovídající modifikace zobrazeného prostředí i jazykových prostředků. V tomto bodu si Červenka připravil prostor pro uvažování o tzv. personě jako specifické varietě lyrického subjektu.

### **Subjekt a teorie interpretace**

Otázku subjektů v lyrice a jejich vztahu k autorskému subjektu, resp. empirickému autorovi si Červenka klade také ve studii „Individuální styl a významová výstavba literárního díla“, která pochází z roku 1975 a je otištěna v knize *Styl a význam* (1991) jako její závěrečná kapitola. Pojem subjekt díla zde Červenka zapojuje do úvah spadajících do oblasti stylistiky a teorie interpretace. Stylistiku zajímá subjekt díla jako osobnost fiktivního původce díla, který učinil volby, které daly vzniknout individuálnímu stylu díla; tato osobnost se proto může stát předmětem stylistické analýzy. Stejně tak je subjekt díla podle této Červenkovy studie předmětem (významové) interpretace literárního díla, která je zaměřena na procesuální stránku významového dění, na rozdíl od stylistiky, kterou zajímají výsledky onoho dění.

I při této příležitosti se Červenka nevyhne vztahu mezi vnitrotextovým subjektem díla a „reálnou osobou autora“ (ČERVENKA 1991a: 259). (Otázka fikce je tedy v celém vývoji Červenkovy uvažování o subjektech v lyrice potenciálně aktivní.) Základní rozlišení mezi subjektem díla a autorem je zde připomenuto jako hlavní metodologický pokyn moderní literární vědy. Červenka ovšem odmítá tuto diferenci absolutizovat. Vědomí o empirickém autorovi dovoluje spojovat subjekty jeho děl ve vyšší celky, jež jsou spojovány nejen příslušností k jednomu biologickému původci, ale také svým vnitřním vývojem. V této souvislosti je rovněž zohledněno recepční hledisko – znalosti o empirickém autorovi a jeho mimoliterárních projevech nemůžou neovlivnit utváření představy o fiktivním původci díla, i když primárním zdrojem pro toto utváření jsou vždy stopy tvůrčích činností zanechané v díle. Červenka proto mluví o kruhu, v něm se pohybuje sémiotická analýza díla – musí předpokládat některé rysy osobnosti, jež má být



interpretací díla teprve konstituována. O kruhu (resp. cirkularitě) mluví také ve *Fikčních světech lyriky*, kde ho spojuje s principem inference (nikoli už tedy předpoklad, ale k textu namířená aktivita usuzování na nevyslovené): nad promluvou si konstruujeme představu o osobě mluvčího, kterou potom kladem před dílo jako jeho původce (srov. ČERVENKA 2003: 27). V souvislosti s recepční stránkou problematiky upozorňuje Červenka na otevřenost jako na jeden z charakteristických rysů subjektu díla. Ona otevřenost je dána indiciální povahou díla jako znaku, které si žádá mimořádnou vnímatelovu aktivitu už jen pro ten účel, aby složky díla byly vůbec rozpoznány jako indexy subjektu díla.

### **Subjekt a komunikační model lyriky**

Směrem ke komunikačním hlediskům posouvá Červenka svou teorii subjektů v lyrice ve studii „Halasova sebeoslovení“, která pochází z roku 1985 a byla na počátku devadesátých let dopracována do podoby rozsáhlejší a teoretičtěji založené práce s názvem „Sebeoslovení v lyrice“.

Červenku zde zajímá zdánlivě parciální problém – situace, kdy se v lyrické básni nepromlouvá obligátní první slovesnou osobou singuláru, ale osobou druhou. Klade si otázku, kdo je subjektem lyrické výpovědi, která nemá charakter konfese pronášené ústy *já*, ale je oslovením jakéhosi *ty*. Červenka staví na předpokladu, že v těchto případech na scénu nepřichází nějaký „druhý lyrický subjekt“, jenž by byl promlouvajícím subjektem oslovován, ale lyrický subjekt druhou slovesnou osobou oslovuje sám sebe, je tedy rozštěpen do dvou (potenciálně) komunikujících bloků – blok (sebe)reflektující a blok prožívající. Fiktivní adresát (resp. „blok“) tedy nedisponuje samostatnou existencí, je pouze řečovou figurou.

Červenka v této souvislosti připomíná zásadní rozdíl mezi subjektem díla a lyrickým subjektem, který je v situaci sebeoslovení postaven hierarchicky výš, než je jeho fiktivní adresát (*ty*), protože je řečově aktivní. Ten, kdo promlouvá v druhé slovesné osobě, není totožný s tím, kdo určil podobu strofy, zvolil si určité metrum, dal básni název apod. Ovšem pro oblast metaforiky přiznává „nezřetelnost hranice mezi lyrickým subjektem a subjektem díla“ (ČERVENKA 1996: 174). V situaci sebeoslovení je podle Červenky nositelem tvůrčí aktivity vytváření metafor promlouvající subjekt, tedy ta substruktura (blok) uvnitř lyrického subjektu, která je hierarchicky nadřazena struktuře prožívající, ale nevykonávající verbální aktivitu.

V ich-lyrice by potom spadala do sféry (neděleného) lyrického subjektu. Přitom o prostoru mezi subjektem díla a lyrickým subjektem v tomto typu lyriky se zde mluví jako o prostoru *nejistém, plynulém, nečleněném*. Přířknutí tvorby obraznosti lyrickému subjektu ovšem podle Červenky podléhá následující podmínce: „pokud vyhraněné stylové rysy nevkládají obrazné pojmenování přímo do úst lyrického hrdiny, vychází metaforická aktivita až z vyššího plánu hierarchie, od implikovaného subjektu díla“ (IBID.).

Zde se nabízí otázka, v čem je tak podstatný rozdíl mezi tvůrčí aktivitou volby metra a realizace rytmu a na druhé straně aktivitou vytvářející metaforickou rovinu výrazu.<sup>3</sup> Provokativní úvahu o rozdělení těchto kompetencí rozvíjí Červenka ve *Fikčních světech lyriky*, a tak se k ní vrátíme ještě o něco později.

Subjekt, v jehož nitru se setkává princip racionální (reflexe) a princip spontánní (prožitkovost), označuje Červenka za typický pro moderní poezii. Tento subjekt, který Červenka sleduje v situaci sebeoslovování, v sobě nachází „předmět stejně komplexní jako svět“ (ČERVENKA 1991a: 96). Už zde vidíme, že pojem světa Červenka má sklon umisťovat do nitra lyrického subjektu – tento postoj rozvede ve svém příspěvku k teorii fikce.

Fiktivní komunikační situace, v níž se lyrický subjekt nachází, je silně nedourčená; máme tendenci ji vnímat na pozadí naší zkušenosti s mimoliterární komunikací, avšak mezi touto vnímatelskou zkušeností a jinakostí fiktivní komunikace uvnitř lyrického textu vzniká nemalé napětí. Vždy si přirozeně klademe otázku po časové a prostorové určenosti výpovědi a stejně tak po identitě adresáta výpovědi. Tyto otázky v případě lyriky jsou však často těžko zodpověditelné. Červenka má dokonce za to, že hlavní „žánr“ tradiční lyriky, lyrická konfese, nemá v reálné mimoliterární komunikaci žádnou paralelu a že jeho vnímání umožňuje konvence, tedy neutralizace vztahu k reálným komunikačním situacím. Červenkově tezi o tom, že komunikace uvnitř zobrazeného světa lyriky „musí uzávorkovat“ nutnost přítomnosti adresáta pro vznik komunikační situace (ČERVENKA 1996:

---

<sup>3</sup> Marie Kubínová soudí, že původcem voleb, které vedly k tvorbě konkrétního obrazného pojmenování, je jednoznačně tvůrčí subjekt (resp. subjekt díla). Obrazné pojmenování ovšem podle Kubínové vnáší do textu konotace, které vnímatel básně užije k charakteristice lyrického subjektu, „ježž mohou obdařovat kupř. atributem ‚myslovosti‘, ‚duchovnosti‘, ‚imaginativnosti‘ atd., vnímavostí pro ty či ony stránky života a světa“ (KUBÍNOVÁ 1995: 66). Toto rozlišení mezi tvůrčím aktem volby a recepční aktivitou vnímatele, tedy dvou aktů, které se realizují na těžce substanci, je velmi podstatné, pokud povedeme uvažování o subjektech v lyrice k otázce *Kdo co dělá?* Lze také předpokládat, že vnímatel v procesu vytváření charakteristiky lyrického subjektu podobně čerpá indicie ze zvukové vrstvy vyjádření.

152), bychom mohli ovšem namítnout, že presupozicemi obsaženými v pomluvě lyrického subjektu je fiktivní postava adresáta (posluchače) vždy implicitně konstruována.

Nutno ovšem souhlasit s tím, že se nejedná o adresáta v pravém slova smyslu, ale spíše o svědka. Ten je ovšem ve fikčním světě básně přítomen (nemusíme tedy na domněle prázdné místo v komunikačním modelu dosazovat vnímáterský subjekt z jiné strukturní úrovně a sice virtuálního čtenáře (vnímatele), jak to činí Červenka). Buď můžeme předpokládat, že je ve fiktivní situaci promlouvání přítomen aktuálně jako ten, kdo naslouchá (posluchač, svědek), nebo je „přítomna“ jeho představa, která ho za jeho nepřítomnosti (nikoli neexistence) ve vědomí lyrického subjektu zastupuje.

Na rozdíl od Červenky soudíme, že není nutné klást lyrickou konfesi do takové vzdálenosti (ba autonomie) od sféry reálné mezilidské komunikace. Je totiž antropologickou daností, že představy o fiktivní komunikaci si konstruujeme podle našich zkušeností s reálným světem. Červenka by ovšem zřejmě namítl, že oním „adresátem“ konstruovaným prostřednictvím presupozic není nějaká postava z fikčního světa básně, ale právě onen virtuální vnímátel. V našem pojetí se ovšem nekladou tak ostré hranice mezi sférami subjektu díla a jeho komunikačního partnera a sférou lyrického subjektu a jeho komunikace. Jestliže přistoupíme na hru s fikčním světem básně musíme do ní zahrnout celou fakticitu textu, jedině tak je ona hra<sup>4</sup> na *jako by* možná, jedině tak se nám svět oné hry otevře a vyzve nás, abychom se stali aktivními hráči. Jiná „hra“ se iniciuje, když recepční pozornost zaměříme a ony stopy tvůrčích činností zachované v textu a budeme podle nich konstruovat profil subjektu díla a jeho komunikačního protějšku.

Červenka nalézá příklady textů, v nichž se lyrický subjekt natolik vnitřně diverzifikuje, že je možné mluvit o vnitřním dialogu – slovesné osoby se natolik zvětčují, že téměř získávají podobu oddělených subjektů. A právě otázka dialogičnosti v lyrice je teoretickým přesahem těchto dvou Červenkových studií. Lyrický subjekt se v nich ukazuje nikoli jako jednoduše homogenní celek, ale jako struktura vnitřně diverzifikovaná, u níž je možné, aby se v jejím rámci vydělovali relativně samostatné substrukтуры („bloky“) a zakládaly složitější komunikační

---

<sup>4</sup> Pojem hry, který převzal od Kendalla L. Waltona, zapojuje Červenka do řešení otázky po vztahu subjektu díla a lyrického subjektu ve *Fikčních světech lyriky*. Červenka rozlišuje fikční svět konstituovaný dílem, který je doménou lyrického subjektu, a svět hry s tímto fikčním světem, který se kryje se sférou subjektu díla.

perspektivy. Červenka zde polemizuje s Bachtinovou teorií dialogičnosti, v níž je možnost uplatnění polyfonie přiznána pouze próze a lyrika se v protikladu k ní jeví jako jednohlasá. Mnohohlasí je podle Červenkovy konceptu zabudováno do řeči jediného mluvčího, lyrického subjektu. Lyrický monolog tedy nelze považovat za akt jediného hlasu, v němž by se redukovala mnohoznačnost tematizované skutečnosti, ale naopak realizuje se v něm niterné mnohohlasí subjektu.

## **Lyrický subjekt a teorie fikce**

Jak jsme už několikrát v předešlém výkladu ukázali, Červenka si ve *Významové výstavbě literárního díla* vytvořil základnu pro své uvažování o subjektech v lyrice, které domýšlel, doplňoval, revidoval, aniž by ovšem zcela opustil výchozí pozice. *Fikčními světy lyriky* tedy dále rozpracovává původní strukturální koncept a dovršuje své uvažování o teorii subjektů v lyrice. V této práci setrvává v zázemí strukturalismu a sémiotiky, nechává se inspirovat novými podněty teorie fikčních světů, ale nechce se stavět do řady k teoretikům fikce, kteří za své prvotní východisko berou Kripkeho filozofickou koncepci možných světů.

Výchozí tezí, kterou Červenka ve své nejmladší práci k tomuto tématu rozvíjí a ověřuje, je tvrzení: „fikční svět lyrické básně představují její subjekty“ (ČERVENKA 2003: 23). Na cestě naznačené touto tezí musí nejdříve určit nejobecnější charakteristiky, které budou v jeho novém výkladu lyrický subjekt konstituovat. Jednou z prvních otázek, kterou si klade, je proto ta, zda lyrický subjekt má povahu procesuální nebo statickou.<sup>5</sup>

Procesuálnost lyrického subjektu nečiní závislou na časovosti, jak je tomu v epice (takový byl přístup Mukařovského), procesualitu subjektu (jako známku hledání sebeidentity) nachází v pohybu mezi „internalizovanými systémy“ a paradigmaty. Temporalitu lyrické výpovědi Červenka sice úplně nezamítá, ale časovou následnost omezuje na následnost danou lineární povahou jazykového materiálu, časovou a kauzální souslednost dějů typickou pro naraci u lyriky nepřipouští.

---

<sup>5</sup> Touto otázkou se zabýval už ve studii „Sebeoslovení v lyrice“, kde ji řeší ve prospěch procesuálnosti – subjekt zde není „pojímán jako fakt, nýbrž jako akt“ (ČERVENKA 1996: 158).

Zde bychom chtěli připomenout pojem lyrické situace<sup>6</sup>, kterou vnímáme jako průsečík časoprostorových souřadnic, který je tedy bodem, nezahrnuje časový vývoj a následnost událostí, ale je omezen na jediný okamžik, okamžik promlouvání. To ovšem nemůže znamenat, že tento bod (okamžik) nepatří do nějaké časové přímky. Už to, že mluvčí ve své promluvě zachází se slovesnými časy (často svou řeč stylizuje jako vzpomínku), dostatečně ukazuje k faktu, že součástí fikčního světa lyrické básně je časovost – ovšem v rovině textové reprezentace zůstává implicitní. K nutné existenci temporality ve fikčním světě básně ukazuje také profil mluvčího – ten se nesnaží sugerovat iluzi, že byl vždy tak zformovaným individuem, jaké k nám v okamžiku čtení promlouvá z básně. Naopak můžeme předpokládat, že před okamžikem promlouvání předcházely jiné okamžiky, že mluvčí prožíval události, které ho formovaly a konec konců dovedly k potřebě vypovídání. Dokonce bychom se nebáli vnímat lyrickou výpověď jako zvláštní typ narace, narace, jejíž převážná část zůstává v rovině implicitní a do textové podoby proniká pouze „přímá řeč“ ukotvená v její temporalitě jako bod na ose jejího časového vývoje. Ostatně úvahy některých teoretiků se tímto směrem už začínají ubírat (u nás například Milan Exner v knize *Aktanty a nevědomí*<sup>7</sup> a před ním také František Miko<sup>8</sup>).

Dále si Červenka při charakterizování fikčního světa lyrického subjektu všímá komplexity takto konstituovaného světa. Pokud hledáme fikční svět v nitru lyrického subjektu, neznamená to, že bychom redukovali tento svět pouze na psychologické danosti, které se v tomto niterné prostoru mohou nacházet. Hodna pozornosti je tato Červenková věta: „se subjektem ve svém jádru může fikční svět do sebe zahrnout kteroukoli entitu předmětného světa, neboť cokoli může být předmětem vnímání, vzpomínek, imaginace, reflexe, hodnocení, citového prožitku“ (ČERVENKA 2003: 25). Mluví se tu o jádru fikčního světa a oním jádrem či středem je lyrický subjekt. Prostřednictvím verbalizace jeho perceptů vstupuje do výpovědi okolí onoho středu, tedy fikční svět, který imaginárního mluvčího obklopuje. Tímto způsobem přiznává

---

<sup>6</sup> Petr A. Bílek definuje lyrickou situaci „jako ekvivalent určité životní situace; ovšem s tím, že za minimální projevy paralelismu obou situací lze považovat fenomény času a prostoru“ (BÍLEK 2004: 147).

<sup>7</sup> „Lyrika [tedy] pro nás představuje naraci mentálních entit. Lyrická narace vzniká v psychologické rezonanci s objektivním světem a ukládá se do literární fólie jako stav (dění) určité věci nebo jako metafora či symbol (stavu a dění) neurčité věci“ (EXNER 2002: 78). Pro Exnera dokonce „každá lyrická báseň představuje potlačený příběh“ (IBID.: 81).

<sup>8</sup> Ve stati „Epická zložka v lyrike“ Miko o podstatě lyriky píše: „Jej funkčným východiskom je hatenie sujetu a tematickým jadrom subjektívna reakcia na to. Lyrika vždy implikuje epické podložie, na ktoré reaguje.“ (MIKO 1973: 117)

Červenka (byť implikovanou) existenci fiktivního časoprostoru, do něhož je lyrický subjekt zasazen. Zároveň polemizuje s Doleželovou tezí: „je-li ve světě [díla] právě jen jediný činitel, pak doména tohoto činitele je ekvivalentní fikčnímu světu“ (IBID.). K tomu dodejme jen tolik, že literární dílo už tím, že se snaží komunikovat, tím, že zachází s jazykem, že tedy fikční svět připouští možnost řeči, nemůže být nikdy doménou jediného činitele (subjektu), ale zmíněnou přítomností jazyka implikuje (potenciální) přítomnost jiných subjektů, které ovšem nemusí být textově reprezentovány.

Červenka opakovaně jde k bližšímu vymezení lyrického subjektu prostřednictvím konfrontací lyriky a narace (resp. epiky). Výpověď lyrického subjektu spojuje s „absolutní znalostí a automatickou autentifikací“ (IBID.), a proto se jeví jako bližší analogie er-forma vševědoucího vypravěče než subjektivizující narativní způsoby. Na rozdíl od epiky, kde zobrazené předmětnosti svědčí sami o sobě (resp. o vrstvě fikčního světa, k níž náleží), v lyrice vypovídají zobrazené věci, prostory, osoby apod. především o lyrickém subjektu, jelikož jsou podány jako jeho zkušenosti. Už sám akt výběru entit, které jsou tematizovány, o lyrickém subjektu mnohé vypovídá.

Výše popsané pojetí lyrického subjektu a jeho fikčního světa staví Červenka do středu svého uvažování o teorii interpretace (takto výsadní postavení měl však subjekt v této části autorova literárněvědného myšlení už dříve, viz výše o studii „Individuální styl a významová výstavba literárního díla“). Subjekt v lyrice chápe jako „minimální kontext nezbytný pro porozumění básni“ (IBID.: 26). Za klíčovou lze považovat následující tezi: „Interpretace básně není popisem jejích témat, ale konstrukcí profilu imaginárního mluvčího v imaginární situaci promlouvání (a také posluchače v imaginární situaci přijetí), kreací hypotetické osoby, jejíž intence, názory, nálady nějak ‚odpovídají‘ textu“ (IBID.). Tuto tezi bychom mohli vnímat jako konkretizaci pojmu lyrická situace, s nímž Červenka pracuje ve svých starších studiích. V tom nám ovšem brání doplnění této teze, v němž se mluví o tom, že zmíněná konstrukce v se lyrice neodehrává na tematické rovině, která je v případě lyrického textu silně inkoherentní a nedourčená, ale ve vyšší strukturní úrovni, tedy ve sféře subjektu díla. Podle Červenky čtenář lyrické básně místo toho aby se snažil doplňovat prázdná místa v tematické rovině inkoherentního textu, uvažuje rovnou o motivacích oné inkoherence a pomocí inferencí (které jsou zde definovány jako usuzování z vysloveného na nevyslovené) konstruuje subjekt, „který nás k tomuto

jednání vyzývá“ (IBID.). V tuto chvíli by podle našeho názoru bylo také vhodné uvažovat o možných (modelových) podobách čtenářské intence, která vždy v procesu konkretizace nějak vstupuje do hry – lze si docela dobře přestavit čtenáře s intencí namířenou směrem, který naznačil Červenka, tedy od stop tvůrčích aktivit ke konstrukci imaginárního původce díla, stejně dobře si ovšem můžeme představit čtenářskou intenci setrvávající v tematické rovině díla a směřující tedy ke konstrukci lyrického subjektu v situaci promlouvání, která je zasazena do fiktivního časoprostoru světa, jehož element je představen básní.

Podstatným rozhodnutím, které Červenka při tvorbě své teorie lyrické fikce učinil, je odmítnutí již výše zmíněného pojmu presupozice. Píše: „Jelikož spisovatel tvoří fikční svět tím, že o něm mluví, pak to, co o něm neřekl, prostě neexistuje“ (IBID.: 29). Červenka má obavu z bezuzdného subjektivního čtenářského doplňování nedourčeného lyrického textu, z fantazmat čtenáře, „který se identifikoval s hrdinou příběhu a obestírá ho reáliemi svého venkovského mládí“ (IBID.: 30). Z našeho pohledu se zdá tento problém řešit tzv. princip minimální odchylky zformulovaný Ryanovou: „při rekonstrukci fikčního světa, vyplň prázdná místa textu na základě předpokladu, že tento fikční svět se podobá světu skutečnému. Neuchyluj se k libovolným změnám – jediné, co smí převážet nad tvou zkušeností s realitou, je autorita textu“ (RYANOVÁ 1997: 576). Červenkovi tato formulace nestačí, chybí mu pravidla pro definování oněch prázdných míst. Jinými slovy řečeno – zajímá ho moment, kdy ona doplnění prázdných míst začínají být irelevantní. Problém tu leží, domníváme se, v tom, že se v Červenkově výkladu pracuje pouze s vymežováním se vůči logickým presupozicím<sup>9</sup> a stranou zájmu zůstávají tzv. presupozice pragmatické<sup>10</sup>, tedy ty, které si jako účastníci komunikační situace nutně vytváříme,

---

<sup>9</sup> Podle Červenky mají být prázdná místa doplňována pouze o prvky, „které jsou tím, co bylo řečeno explicitě, bezprostředně vyžadovány a k nimž řečené jako k relevantnímu docelení, potřebnému pro integraci mentálního stavu (nikoli tímto stavem reflektované reality), víceméně důrazně vyzývá“ (ČERVENKA 2003: 33). Zde bychom připomněli komunikační aspekt recepce promluvy lyrického subjektu, čtenář nepřijímá promluvu „mentálního stavu“, ale imaginárního mluvčího, bytosti, která nutně přesahuje mentální stav, z něhož v básni promlouvá a při recepci básně jsme nuceni inferovat i na tyto přesahy. V našem pojetí je hranice, do níž má smysl vést inferenční sondy, dána relativní komplexitou představy o lyrickém mluvčím jako o komunikantovi, resp. konstrukcí alespoň té části jeho osobnosti, kterou lze vnímat jako motivujícího činitele jeho aktuální výpovědi. Přičemž inferované znaky oné osobnosti samozřejmě nesmí odporovat tomu, co se o mluvčím explicitně dozvídáme z textu básně, resp. sbírky.

<sup>10</sup> Pragmatickou presupozici definuje Milena Švehlová jako „předpokládaný obsah, který k obsahu propozice dodává kontext a situace“ a rozdíl mezi sémantickou (resp. logickou) a pragmatickou presupozicí ukazuje na tomto příkladu: „řeknu-li: *Nechtěl Petr vzbudit?* – odpovídá sémantická presupozice zhruba propozici: Petr spí. Pragmatická presupozice je zde tato: tazatel předpokládá, že tázaný má vědomosti, které mu umožní odpovědět“ (MACHOVÁ – ŠVEHLOVÁ 1996: 93). Zde

abychom mohli porozumět komunikačnímu partnerovi, abychom si zkonstruovali představu o jeho záměrech, strategiích apod. Podle našeho názoru jsou tyto pragmatické presupozice nedílnou součástí čtenářské recepce promluvy lyrického subjektu.<sup>11</sup> I o něm si snažíme udělat co možná nejkompexnější názor z toho, co je řečeno, i z toho, co je pouze implikováno. Zde by ovšem Červenka zřejmě opět nesouhlasil, neboť je toho názoru, že inferenční dotváření fikčního světa probíhá podle jiných pravidel než podobné dotváření ve světě aktuálním. Při tom ale neodmítá názor, že recipient si konstruuje představu o fikčním světě lyrické básně na základě své zkušenosti se světem aktuálním. U narace přiznává vnímateli právo na „usuzování z exponované fáze děje na předchozí, přímo nesdělené události“ (ČERVENKA 2003: 31), v případě lyriky vnímatel „inferuje na mluvčího z toho, co mluvčí o sobě nebo o světě říká, myslí, cítí sní a ovšem také podle toho, jak to říká“ (IBID.).

Nad doplňování a zcelování fikčního světa básně prostřednictvím analogií se světem aktuálním ovšem klade Červenka jiný způsob integrace – integraci na základě básnických tvarů: „Tematické celky jsou podřízeny organizaci motivované rytmem, kompozicí, metaforikou, uspořádáním hlasů podle principů paralelismu a kontrastu“ (IBID.: 34). Tuto úroveň integrace jistě nelze popřít, diskutabilní ovšem zůstává názor, že tvar – zakotvený v tradici – vstupuje pouze do „souhry nebo protihry“ s fikčním světem básně, ale na konstituci fikčních entit (tedy především lyrického subjektu) se nepodílí. Implikuje se zde neprostupnost mezi „světem“ literární tradice, z níž se rodí a na jejímž pozadí se modifikují tvary, a fikčním světem básně. Ale přece nedílnou součástí fikčního světa lyrické básně je i nálada, naladění<sup>12</sup>, v něm se promlouvající lyrický subjekt nachází a které z jeho promluvy vyzařuje. Není nositelem tohoto naladění v první řadě rytmus a vůbec zvuková organizace jeho promluvy? Verš má nezávisle na své ukotvení v tradici

---

je třeba zmínit analogické rozlišení, které provedl Umberto Eco, když odlišil presupozice mluvčího od presupozic věty (srov. ECO 2004: 246). Eco rovněž pracuje s nám blízkým pojmem kontextových presupozic: „Aby text dával nějaký smysl, tedy aby jej bylo možné pochopit, musí čtenář ‚vyplnit‘ text určitým počtem textových dohadů, spojených s velkou sadou presupozic definovaných daným kontextem (vědomostní základ, domněnky v pozadí, konstrukce schémat, spojení mezi schématy a textem, systém hodnot, konstrukce perspektivy apod.)“ (IBID.: 279).

<sup>11</sup> Petr A. Bílek rovněž pracuje s představou dialogické komunikační situace při vnímání lyrického díla, soudí, že „vnímání lyrického díla je tedy i hledáním podoby partnera v dialogu“ (BÍLEK 2004: 143).

<sup>12</sup> Není třeba dlouze připomínat, že „naladění“ patří ke klíčovým pojmům vymezení lyriky, které – na základě heideggerovské inspirace – provedl Emil Staiger v *Základních pojmech poetiky*, kde se mimo jiné u lyrického textu předpokládá „jednota hudby slov a jejich významu“ (STAIGER 1969: 42).



schopnost estetického a emocionálního působení a tento efekt nelze amputovat z výrazu promluvy lyrického subjektu. Naopak je to jeden z činitelů, kteří lyrický subjekt konstituují.<sup>13</sup>

Rozvržení kompetencí mezi subjekty v lyrice, jež vždy přitahovalo Červenkovu pozornost, věnuje autor *Fikčních světů lyriky* samostatnou kapitolu této studie. Na rozdíl od ranějších úvah do onoho rozvrhu zahrnuje kromě (již několikrát zmíněných) subjektu díla a lyrického subjektu také empirického autora na straně jedné a na straně druhé (potenciální) další mluvčí v lyrickém dialogu. Protějškem těchto řečově aktivních subjektů je rovněž čtveřice subjektů vnímajících: empirický čtenář, implikovaný čtenář, adresát lyrického monologu a další vnímatelé prezentovaní v básni. Přitom dva posledně jmenované subjekty označuje jako fakultativní.

Lyrický subjekt na rozdíl od všech ostatních subjektů, které jsou na lyrickém díle zúčastněni, je cele situován do fikčního světa konstituovaného dílem. Červenka srovnává vztah lyrického subjektu k fikčnímu světu a obdobný vztah v případě personálního vypravěče a dochází k závěru, že lyrický subjekt na rozdíl od osobního vypravěče neplní funkci zprostředkovatele mezi světem, o němž se referuje, a posluchačem. Lyrický subjekt v Červenkově pojetí není takto oddálen od svého světa, resp. toto oddálení je zajištěno jinými prostředky, například rytmem. Proti názoru na rytmus jako prostředek oddálení by se dal postavit názor opačný – rytmus je také prostředkem, který nás do fikčního světa básně zve nebo dokonce rovnou přivádí prostřednictvím naladění, jehož je nositelem. A platí-li teze o tom, že fikčním světem v lyrice je vnitřní svět lyrického subjektu, přivádí nás v tomto pojetí rytmus právě do vnitřního naladění subjektu. Není tedy prostředkem oddálení, ale spíše přiblížení posluchače a fikčního světa.

Na rozdíl od svých starších prací připouští Červenka s větší ochotou existenci onoho výše zmíněného posluchače, jako toho, kdo naslouchá promluvě lyrického

---

<sup>13</sup> Zde se dostáváme k problematice motivovanosti v lyrické poezii, jíž se podrobně zabývala Marie Kubínová. Ta soudí, že „každé slovo v básni tedy je [...] současně motivováno trojím způsobem“ (KUBÍNOVÁ 1995: 57), a za ony tři podoby motivovanosti označuje motivace potřebami zvukové struktury, motivace potřebami struktury konotační a motivace řečovou aktivitou zobrazeného mluvčího (která má především podobu zobrazování předmětné situace a zveřejňování myšlenkových úkonů). Zde je zřetelně vidět, jak se na úrovni slova setkávají motivace, které bychom při striktním rozlišování sfér subjektů v lyrice mohli je stěží zahlédnout v těsnější souvislosti. Slovo v básnickém textu tedy vždy slouží více účelům současně a my vždy můžeme jednu ze zmíněných motivací vyzdvihnout, ale sotva můžeme zároveň předstírat, že ostatní motivace, estetické kvality a významy slova pro tu chvíli neexistují.

subjektu a sdílí s ním prostor fikčního světa. Orientaci k adresátovi v případě lyrického subjektu už tedy zcela nezpochybňuje – připomíná ovšem, že se může jednat o stylistickou hru, a tedy o skrytou samomluvu. Rozprava s posluchačem je ovšem podle Červenky (na rozdíl od narativní prózy) lyrice vzdálená, resp. její uplatnění je omezeno na aktuální, časové básně, které tendují k žurnalistickým žánrům.

Při konfrontaci konstitutivních rysů lyrického subjektu a osobního vypravěče nalézá Červenka shodu v tom, že v obou případech se jedná o „vlastníky“ fikčního hlasu a fikčního těla. Fikční tělo je ovšem v případě lyrického subjektu přiřazováno podle Červenky pouze fakultativně. Kromě specifických případů (jako je například experimentální poezie, která preferuje grafickou reprezentaci jazyka) si lze jen těžko představit, že by fikční hlas nutně neimplikoval přítomnost fikčního těla, resp. domníváme se, že konstituování fikčního těla není závislé technice „autoportrétu“, tedy na tematizaci tělesnosti, ale je nutným významovým doplněním hlasu, který jako smyslově evidovatelný jev předpokládá oporu v nějakém (fikčním) materiálním původci.

Červenka navzdory tendenci nemodelovat obraz lyrického subjektu podle antropologických předpokladů nachází u lyrického subjektu „životní obsahy“ (ČERVENKA 2003: 52) a označuje lyrický subjekt za fikční protějšek živého člověka (na rozdíl od subjektu díla, který je abstraktní tvůrčí funkcí díla). To je důvodem tendence ztotožňovat lyrický subjekt s empirickým autorem. Zmíněné ztotožnění a stejně tak absolutně důsledné odlišení lyrického subjektu a autora označuje Červenka za extrémní a spíše modelové situace; reálný vztah mezi lyrickým subjektem a empirickým autorem se ve většině případů pohybuje někde mezi těmito krajními body. Pro vztažení lyrického subjektu k empirickému autorovi je nutný pragmatický kontext, v němž může být lyrický subjekt vnímán, tedy kontext zahrnující všechny známe projevy autorovy osobnosti. Znalosti o osobě empirického autora se ovšem nesmí stát kritériem hodnověrnosti významů sdělovaných v básni.

Příklad maximálního oddálení lyrického subjektu a empirického autora nalézá Červenka v tzv. básních role, v nichž odlišnost mluvčího básně a předpokládané autorské osobnosti nelze vysvětlit autostylizací, ale jde spíše o promluvu subjektu, který se blíží epické postavě. Z Červenkovy pohledu není v těchto básních lyrický subjekt vůbec přítomen, je nahrazen postavou a ze subjektů zůstává pouze subjekt díla. Ona postava však plně zastává funkci lyrického subjektu, vládne hlasem a vyvíjí

řečovou aktivitu. Bylo by tedy možné uvažovat také o zapojení postavy nikoli na úkor lyrického subjektu (tedy jako o jeho nahrazení), ale jako o modifikaci role lyrického mluvčího a jeho vztahů k ostatním subjektům. Estetická účinnost této modifikace zdá se spočívat právě v nesouladu očekávání, s nimiž k lyrické básni přistupujeme (bude se jednat o promluvu lyrického subjektu, který se snaží navozovat iluzi identifikace se subjektem díla a empirickým autorem), a textové reality.

Většina básní ovšem disponuje lyrickým subjektem který se pohybuje mezi krajními body – identifikací lyrického subjektu s empirickým autorem a básní role. Tento typ lyrického subjektu, pro nějž Červenka přejímá označení *persona*, je vymezován prostřednictvím vztahu fikčního a aktuálního světa – tyto světy se v případě *persony* nevylučují, ale zároveň nemohou vést ke ztotožnění lyrického subjektu a empirického autora. Při inferenčním konstruování *persony* čtenář nevychází primárně z autorovy biografie, ale opírá se především o znalost konvencionalizovaných literárních postupů. Proti těmto konvencionalizovaným postupům působí jejich dobové modifikace motivované historickými a kulturními posuny. To zapřičiňuje podobnost *person* v básnických dílech různých autorů z téže doby. Také díky tomuto principu podle Červenky čtenář rozpoznává uplatnění konvence při stylizaci lyrického subjektu, což ho oddaluje od obrazu individuálního empirického autora.

Zde začíná být Červenková teorie lyrického subjektu také inspirativní pro metodologii literární historie. Sám autor *Fikčních světů lyriky* upozorňuje na „závažnost proměn *persony* pro charakteristiku literárních období a generací“ (ČERVENKA 2003: 56). *Persona* je formována podle dobových etických a jiných ideálů a také na pozadí *persony* předchozí básnické generace. Červenka tedy soudí, že *persona* je utvářena podle dobových nadindividuálních modelů a také za pomoci kalkulace se čtenářskými očekávaními. Dává metodologický podnět pro potenciální monografické literárněhistorické práce: „I vývoj tvorby individuálního básníka lze si promítnout jako kontinuum proměn jeho *persony*, proměn analogických s proměnami osobního osudu v jeho jedinečnosti i v jeho historicky určených i obecně lidských fázích (,zrození‘ [básníka], ,zrání‘, ,úpadek‘)“ (IBID.: 57).

Červenka ve *Fikčních světech lyriky* nepostupuje přísně lineárně, ale naopak se k jednotlivým otázkám spojeným s lyrickým subjektem a jeho fikčním světem vrací, nahlíží je z různých úhlů, reviduje a zpřesňuje své vlastní teze, které představil

v předchozích pasážích výkladu. Někdy jsme dokonce překvapeni, když narazíme na výklad, který míří směrem, který bychom na základě předešlého neočekávali: „z projevů osoby a jejích reakcí [...] konstruuje vnímatel s vydatnou pomocí své znalosti aktuálního světa situační rámce dlouhodobé i okamžité, nezbytná dějiště, jiné postavy, kontury pravděpodobných akcí i jistých akcí a příhod“ (IBID.: 58). Z poslední citace tedy vyplývá, že i v Červenkově pojetí fikční svět je imaginárním časoprostorem, kde byl mluvčí formován, kde se mohl potkávat s jinými postavami atd. Červenka ale zároveň upozorňuje, že tento fikční svět je „mentálním obrazem v duši lyrického subjektu.“ My bychom spíše řekli, že prostřednictvím tohoto mentálního obrazu nahlíží čtenář do fikčního světa básně, že tedy je tímto obrazem fikční svět prostředkován, ale neomezuje se na něj. Vystihující je Červenková teze: „Persona vylučuje ze sebe svůj svět“ (IBID.). Ano, právě jen prostřednictvím promluvy lyrického subjektu (osoby) si konstruujeme představu o fikčním světě básně, máme k dispozici pouze jedno hledisko, hledisko mluvčího, jehož percepční a verbální aktivita formuje (či filtruje) obraz fikčního světa.

Červenka se opakovaně dotýká citlivého bodu v teorii subjektů lyriky, jímž je vztah lyrického subjektu a subjektu díla. Zastavuje se u problémové situace básní, v nichž je evidentně osobou básník.<sup>14</sup> Vyrovnává se s názorem, že součástí každé lyrické situace je nutně fikční osoba básníka. Červenka spíše odmítá absolutní platnost tohoto předpokladu. Jestliže k nám ale lyrický subjekt promlouvá formou básně, musí být (kromě jiného) nutně básníkem.<sup>15</sup> Je to fakt, který je někdy obtížně akceptovatelný (role básníka se nutně kombinuje s rolí zcela „nebásnickými“) a který nutno přičíst k specifickým, jímž se fikční svět lyrické básně odlišuje od světa aktuálního.

Zde opět vidíme, že ostře vedená hranice mezi subjektem díla a lyrickým subjektem je jen těžko možná. Vlastně se jedná o obdobnou situaci, jako u vztahu lyrického subjektu a empirického autora – lyrický subjekt se pohybuje někde mezi krajními póly ztotožnění se subjektem díla (persona = básník) a vyloučením tohoto ztotožnění (persona se svými autocharakteristikami a především řečovým gestem oproštěným od prostředků básnické řeči snaží vyloučit z „básnického diskurzu“).

---

<sup>14</sup> Nad poezií třicátých let se touto problematikou zabývala Marie Kubínová (KUBÍNOVÁ 1993).

<sup>15</sup> Této nevyhnutelné „básnickosti“ lyrického subjektu si všímá Petr A. Bílek, když píše o specifických jazyka lyrického subjektu: „Lyrický subjekt v sobě nese rys literárnosti – promlouvá ‚jiným‘, potenciálně obrazným, významově nelexikalizovaným jazykem, který ovšem je vnímán jako autonomní, nepříznakový, neboť právě do takového (‚básnického‘) jazykového ‚světa‘ je lyrický subjekt zrozen“ (BÍLEK 2004: 147).

Častější je ovšem blízkost prvnímu pólu a důsledná realizace vyloučení z básnického diskurzu je těžko představitelná. V žádném případě ovšem nemůže být persona básníka omezena na případy básní, v nichž je tvůrčí proces psaní básně apod. explicitně tematizován. Z básně k nám prostě vždy promlouvá někdo, kdo přikládá mimořádnou pozornost utváření výpovědi a jazyku vůbec. Nechceme tu ale rušit rozlišení mezi lyrickým subjektem a subjektem díla, druhý ze jmenovaných subjektů si svou identitu většinou bezpečně uchovává svou obeznameností s literární tradicí, na jejímž pozadí provádí rozhodnutí, která vedou k vytvoření jedinečného díla, které „ví“ o nutnosti vyčlenění se z oné tradice a chce překračovat soudobé estetické normy.

Červenka se také opětovně vrací k otázce rozdělení kompetencí mezi subjekty lyriky, tedy k ne zcela šťastně položené otázce *Kdo co dělá?*<sup>16</sup> Souhlasí s názorem, že všechna slova pronesená v básni patří do sféry lyrického subjektu, tedy toho, kdo v básni disponuje fikčním tělem a tedy i hlasem a je nositelem prožívajícího vědomí. V zápětí si ovšem klade lapidární, ale pozoruhodnou otázku: „od koho pochází to ostatní?“ (ČERVENKA 2003: 61). Podle Červenky totiž „fikční postava včetně lyrického subjektu říká jiná slova, než jaká čteme nebo slyšíme v básni“ (IBID.) – je pro něj nepřijatelná představa, že například Homérův Odysseus ve svém fikčním světě artikuluje svou řeč v časoměrné strofě nebo v hexametru. Přijmeme-li názor, že na lyrický subjekt usuzujeme nejen z toho co říká, ale také z toho, jak to říká, vyvstanou nad tímto tvrzením jisté pochybnosti.

Máme-li vnímat báseň jako dílčí vhléd do fikčního světa, z něhož k nám lyrický subjekt promlouvá, je třeba přijímat promluvu lyrického subjektu v její plné fakticitě. Ještě jinak řečeno – aby byla recepční hra s fikčním světem lyrického subjektu možná, je třeba do ní vtáhnout vše, co nám text dává k dispozici, a přistoupit tedy na pravidla hry, která jsou vepsána do básnického textu. Verš, metafora, intertextový odkaz, kompoziční uspořádání apod. nemohou v procesu recepce básnického textu být pouze prostředky, jimiž subjekt díla dosahuje oddálení jím konstruovaného fikčního světa od světa aktuálního. To by znamenalo, že jsou tyto významové komplexy pouze připojeny k promluvě lyrického subjektu, že tvoří jakýsi její obal, který je třeba při pokusu o charakterizování fikčního svět básně odstranit ze zorného úhlu. Domníváme se však, že tento akt odstranění či oddělení „přidaných“ vrstev

---

<sup>16</sup> Takto formulovanou otázku po kompetencích subjektů v lyrice přejímá Červenka od Mieke Balové.

není součástí recepční a interpretační aktivity, která vede k zkonstruování profilu imaginárního mluvčího a je otevřená komplexnímu estetickému působení jeho promluvy. Zvukové kvality verše, povaha metaforiky a vše výše zmiňované přece rovněž (a nikoli nepodstatnou měrou) nese informace o charakteru lyrického subjektu<sup>17</sup> – byť tyto „informace“ mohou mít povahu atmosféry či naladění, v němž se lyrický subjekt v okamžiku promlouvání nachází.

Chceme-li interpretaci básně postavit nikoli jen na analýze významové výstavby, ale také (nebo spíš přednostně) na estetickém prožitku textu, přistupujeme na pravidlo, že ve fikčních světech lyriky se ve většině případů mluví jinak, než ve světě aktuálním. A toto přistoupení na zmíněnou hru nemusí být pocíťováno jako něco zvláštního, je vlastně obsaženo už v rozhodnutí číst umělecký, resp. básnický text. Jde tedy o konvenci, která námitku, že reální mluvčí, jimž se lyrický subjekt podobá, takto přeci nemluví, ukazuje jako irelevantní.

V této chvíli vybízí k domyšlení následující Červenková věta: „Na identické substanci „týchž slov“ se v literárním díle realizuje několik dílčích struktur, uspořádaných částečně hierarchicky, částečně paralelně vedle sebe, a dokonce i každá z nich, byť typicky je relevantní buď pro lyrický subjekt, nebo pro subjekt díla, může být postavena do služby subjektu, s nímž obvykle spojována není“ (ČERVENKA 2003: 61). Ano, platí-li tvrzení, že všechna slova (a dodejme, že i jejich uspořádání) patří lyrickému subjektu, platí zároveň, že stejná slova patří subjektu díla. Jedná se ovšem v každém z obou případů o odlišný úhel pohledu, na tentýž předmět. V prvním případě chceme konstruovat co možná nejkomplexnější představu o fikčním světě, a užívám k tomu tedy vše, co je nám k dispozici. V druhém případě nám jde o text jako výsledek tvůrčích aktů, které mají svoji literární historicitu a jsou personifikovány v představě subjektu díla. Poprvé jde tedy o přístup k dílu z pozice interpretace, jež je založena na interpretově osobním zaujetí pro směřování k smyslu, které chce v díle vystopovat. Podruhé běží o přístup blízký pozici historické poetiky.

---

<sup>17</sup> S tímto bodem Červenkovy teorie lyrického subjektu se polemicky vyrovnává také Petr A. Bílek, který se domnívá, že součástí stylizace, resp. textového obrazu lyrického subjektu, „jsou i přítomnost či absence pravidelné veršové formy, rytmu, rýmu, míra a princip obraznosti pojmenování apod.“ (BÍLEK 2004: 151). Bílek tedy započítává i jazykovou utvářenost promluvy lyrického subjektu k prostředkům, jimiž je lyrický subjekt modelován a které o něm tedy rovněž vypovídají.

## Možnosti literárněhistorické aplikace teorie subjektů v lyrice

Zmíněné přístupy k dílu je samozřejmě nesmyslné stavět proti sobě, naopak autor tohoto textu je vidí jako komplementární a tuto stránku Červenkovy teorie subjektů v lyrice vnímá jako podstatný metodologický podnět pro takovou literární historii, která chce vyprávět nikoli o dění kolem literatury, ale chce do středu svého zájmu postavit text. Není možné pouštět ze zřetele, že literární dílo přednostně vyzývá k tomu, aby bylo interpretováno, aby byl hledán jeho smysl. Literární historik je v tomto pojetí tedy zároveň interpretem textů, je tím, kdo nabízí své čtení literárních děl s osobním zaujetím pro jejich smysl a zároveň s vědomím historických kontextů, do nichž dílo spadá.

Je dobře známo, že pokusy o takovýto přístup k literárněhistorickému zpracování dílčích částí dějin české literatury tu už byly. Na tomto místě bych rád připomněl práci Zdeňka Kožmína a Jiřího Trávnička nazvanou citátem ze Skácelovy básně *Na tvrdém loži z psího vína* (1998). Autoři v této knize předkládají dějiny jednoho literárního druhu (poezie, resp. české poezie od čtyřicátých let do devadesátých let 20. století) a už tím manifestují, že literárnědruhovú specifičnost textů, resp. texty samy budou postaveny do středu jejich pozornosti. Úvod zmíněné knihy, v němž autoři objasňují své metodologické východisko, začíná otázkou: „Dá se spojit literární historie s interpretací?“ (KOŽMÍN – TRÁVNÍČEK 1998: 7). Vnímají toto dilema jako střet výkladu zaměřeného na faktografii a přístupu interpretačního, který se soustředí na text a jeho směřování ke smyslu: „jde o dvě intence, z nichž ta první ‚myslí‘ v obdobích, směrech a autorských osobnostech, kdežto úběžníkem druhé je smysl a jeho *raison d'être*: text“ (IBID.). Svou práci chtějí toto dilema překonat a nalézt „území, v němž by se dalo slyšet na obě uši, literárněhistorické i interpretační“ (IBID.). Toto své předsevzetí realizují tak, že do stručných úvodních podkapitol čtyř částí, do nichž dějiny české poezie od čtyřicátých let rozvrhly, soustředí onu zmíněnou faktografii a následně má výklad podobu charakteristik autorských poetiky, které se střídají s interpretačními komentáři k vybraným ukázkám z básnických textů.

Jako jistý problém toho jinak velmi inspirativního přístupu k psaní literárních dějin se ukazuje odstředivá tendence v přístupu k interpretovaným textům a k autorským poetikám – každý text a každá individuální poetika si říká o to, aby byla vnímána pod zorným úhlem své stylistické dominanty, a tou je pochopitelně

pokaždé jiný strukturní prvek díla. Historicita interpretovaných textů je potom naznačena pouze jejich umístěním do příslušné kapitoly, která je vždy zároveň periodizačním úsekem. Nechceme tu vnucovat důraz na kontinuitu, která je v literárněhistorické práci vždy nutně konstruktem jejích autorů, ale čtenář by mohl – domníváme se – dostat příležitost, aby si sám představu o kontinuitě či diskontinuitě vývoje literární struktury vytvořil. A pro tento účel by ovšem bylo třeba ve výkladu sledovat jeden uzlových bod oné struktury (či průběžně se k němu vracet). Domníváme se, že pro případ dějin poezie, jím může být lyrický subjekt.<sup>18</sup>

Nabízejí se pochopitelně i další strukturní prvky, jejichž sledování by mohla zajistit literárněhistorickému výkladu kýženu jednotnost. Bylo by možné sledovat zobrazování prostoru a jeho diference v rámci mladé poezie devadesátých let i ve vztahu k předchozím obdobím české poezie. Podobně bychom mohli sledovat pojetí času, charakter metafory, strukturu verše atd. Lyrický subjekt na rozdíl od zmiňovaných strukturních prvků má komplexní povahu, spojuje zmíněné prvky z oblasti tematiky i z oblasti jazykového výrazu a dovoluje výklad zaměřit na jejich vzájemné vztahy. Červenkovo pozdní pojetí lyrického subjektu jako fikčního světa tuto komplexitu ještě podtrhuje. Proto v následujících kapitolách hodláme pozornost dostředivě stáčet právě k lyrickému subjektu.

Ani to ovšem není v dějinách českého literárněhistorického myšlení novum. Ve sborníku *Proměny subjektu* publikoval Vladimír Macura trojici studií, v nichž se pokusil učinit základem literárněhistorického výkladu o české poezii od přelomu století do dvacátých let 20. století právě sledování proměn lyrického subjektu.<sup>19</sup> Macura otevřeně deklaruje, že jeho práce je pokusem spojit výsledky teoretického bádání o roli lyrického subjektu ve struktuře básnického textu (tedy o jeho pozici „nejdůležitějšího strukturního prvku“ či významového korelátu básnické promluvy) s literárněhistorickým úkolem „výkladu určitého rozsáhlého úseku vývoje národní literatury“ (MACURA 1993a: 39). Nutno ovšem podotknout, že z Macurova úvodního teoretického výkladu není zcela zřetelné, jak onen „básnický subjekt“ (někdy též užívá termín „lyrický hrdina“) vymezuje. Hlásí se ovšem k rozlišení, které jsme zde už nejednou připomněli: „Metodologicky podnětné pro další budoucí směr

---

<sup>18</sup> Na tuto možnost upozorňuje rovněž Eva Horn, když píše, že lyrický subjekt „nezřídka slouží jako ultima ratio dějin literatury“ a také že „proměny literatury je možné popisovat jako postupné ‚vyjevování‘ ryzí, nezkraslené subjektivity“ (HORN 1999: 300).

<sup>19</sup> Jedná se o studie „Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory“, „Problémy subjektu v poezii ‚generace buřičů‘“ a „Básnický subjekt v poezii dvacátých let“, vše in HODROVÁ 1993.



bádání v dané oblasti se zdá být podstatnější využití odlišení básnického subjektu jako celistvého významového korelátu textu od těch jeho složek, které se opírají o bezprostřední tematizaci, či jinými slovy skrze něž básnický subjekt vstupuje do tematického plánu básně a stává se postavou“ (IBID.). Podle toho, co po teoretickém úvodu následuje, můžeme soudit, že se rozhodl sledovat proměny druhé ze jmenovaných podob subjektu, tedy proměny lyrického subjektu, tak jak jsou sledovatelné na tematickém plánu díla. Ovšem místy dochází ke kontaminacím s přístupem zaměřeným k významovým komplexům, které by Červenka jednoznačně zařadil do sféry subjektu díla, například intertextuální odkazování či zacházení s charakteristikami verše a rýmu. Ukazuje se, jak je při konkrétní literárněhistorické práci těžké vystačit s takto vyabstrahovaným (byť klíčovým) strukturním prvkem, jakým je lyrický subjekt. Zároveň máme na Macurově práci příležitost sledovat, jak by se zredukoval významový potenciál básnických textů, kdybychom při psaní literárněhistorické práce uzavorkovali významy, které se pojí se sférou subjektu díla.

## Dvě alternativy

Ale jak toto dilema překonat? Zdá se že v tuto chvíli se před námi otevírají dvě metodologické, nebo spíše metodické možnosti.

Můžeme si položit otázku, co nás do tohoto dilematu přivádí a odpovědět si, že je to především vžitá představa literárněhistorické práce jako plynulého a čtivého vyprávění. Pokud tuto představu přijmeme, pravděpodobně sklouzneme buď k eklektickému (byť chronologicky uspořádanému) těkání mezi tím, co je na jednotlivých textech a autorských poetikách nejnápadnější, nebo zvolíme jednu červenou nit, již budeme sledovat, ovšem za cenu toho, že vše, co se s onou nití bezprostředně nespojuje, zůstane mimo dosah výkladu. Červenková teorie subjektů v lyrice ovšem nabízí ještě jinou možnost.

Shodneme-li se na tom, že literárněhistorický text je jedním z typů textu narativního,<sup>20</sup> můžeme se ptát dále po možných podobách takového narativu. Červenková teorie subjektů v lyrice dbající na rozlišování sféry subjektu díla a lyrického subjektu inspiruje k otázce, zda literárněhistorický text je možný pouze jako kauzální a lineární vyprávění jediného narátora, nebo zda je také myslitelný

---

<sup>20</sup> Důkladný přehled o tomto směru myšlení o metodologii literární historie podává Tomáš Horváth v knize *Rétorika histórie* (2002).

literárněhistorický text, v němž by se střídalo více vypravěčů, kteří by se k tématu vyslovovali každý ze svého úhlu pohledu, ale spojoval by je shodný předmět vyprávění a ve výsledku by text byl polyfonní výpovědí, která může nabídnout plastičtější obraz skutečnosti a hlavně nepředstírá, že z jednoho místa lze obhlédnout celý předmět. Naopak komplikovanější vyprávěcí strategií se přiznává a demonstruje nesnadná uchopitelnost zkoumaného předmětu, jeho stále unikání před definitivním výkladem.

Pro případ dějin poezie by potom primární úlohu sehrával vypravěč sledující proměny a především historické vazby subjektu díla, resp. jeho vazby na literární tradici. Proud jeho vyprávění by byl ovšem narušován vstupy vypravěče soustředěného na lyrický subjekt a jeho fikční svět, a tady na interpretaci zaměřenou na osobní interakci s textem a na jeho směřování k smyslu hledaném v charakteru lyrického subjektu a v jeho promluvě. Chronologickým řazením těchto vstupů by se potom dosahovalo efektu obdobnému jako v Macurových textech, tedy představení historického „kontinua“ podob lyrických subjektů, jejich stylizací, resp. fikčních světů.

Druhou možností je následování směru, který naznačil Macura – ovšem s tím rozdílem, že důkladněji definujeme klíčový bod výkladu, tedy lyrický subjekt, jeho sféru. Vyjdeme z pojetí lyrického subjektu, které představil Miroslav Červenka ve studii *Fikční světy lyriky*, ale neobejdeme se bez jistých úprav a modifikací tohoto červenkovského konceptu.<sup>21</sup>

Lyrickým subjektem v tu chvíli budeme rozumět majitele fikčního hlasu, tedy promlouvající subjekt situovaný do fikčního světa básně. Do jeho sféry ovšem (na rozdíl od Červenky) započteme nejen všechny významy nesené tematickou rovinou výpovědi, ale i rovinu jazykového výrazu, tedy včetně zvukových charakteristik verše. V tomto pojetí není rytmus prostředkem oddálení fikčního světa a aktuálního světa, v němž je situován čtenář. Rytmus naopak vnímáme jako prostředek, který nám fikční svět, reprezentovaný vědomím lyrického subjektu, otevírá, prostřednictvím naladění, jehož je nositelem nás k němu přibližuje.

V našem pojetí se tedy na konstituci lyrického subjektu budou podílet rovněž rytmus, metaforika, polyfonie atd. Vycházíme z předpokladu, že součástí fikční

---

<sup>21</sup> Tím se dostáváme do relativní blízkosti koncepce lyrického subjektu, kterou představil Petr A. Bílek ve studiích „Lyrický subjekt a lyrická situace“ (BÍLEK 2004) a také v článku „K hledání hranice, kdo kde co v lyrice mluví“ (BÍLEK 2006).

osobnosti lyrického subjektu je jistý básnický naturel. Nechceme tím ale popřít existenci subjektu díla, či ho zbavit samostatné existence – koncept subjektu díla představuje jiný úhle pohledu na touž substanci, pohled soustředěný na rejstřík voleb, které vedly k vzniku textu. Lyrický subjekt a celou sféru významů, která se podílí na jeho konstituci, nepřestáváme vnímat jako konstrukt hypotetického původce díla, tedy subjektu díla. V centru našeho zájmu není geneze textu, ale jeho recepcce a interpretace, proto inklinujeme ke sledování lyrického subjektu, nikoli subjektu díla. Rozšíření sféry lyrického subjektu o výše zmíněné aspekty nám umožní usouvztažnit výpověď lyrického subjektu s historickým vývojem lyriky a doplnit tak interpretační polohu výkladu, která má tendenci inklinovat spíš k ahistorickému artikulování jedinečné významové dynamiky díla, resp. jeho směřování ke smyslu.

Vlastně budeme pouze důsledně realizovat Červenkův předpoklad, že v případě lyriky vnímatel „inferuje na mluvčího z toho, co mluvčí o sobě nebo o světě říká, myslí, cítí, sní a ovšem také podle toho, jak to říká“ (ČERVENKA 2003: 31). Od Červenkovy konceptu se ovšem odchylujeme ve stanovení hranice, za kterou smí inferenční soudy jít. Inference v našem pojetí mohou, resp. nutně musí přesahovat množinu nutných doplnění toho, co bylo básní explicitně řečeno, vychází to podle našeho názoru z komunikačního aspektu promluvy lyrického subjektu: čtenář si konstruuje relativně komplexní představu imaginárního mluvčího (nejen „mentálního stavu“, jak soudí Červenka), resp. má potřebu sestrojít profil alespoň té části promlouvající fikční „osobnosti“, již lze vnímat jako motivujícího činitele jeho aktuální výpovědi. Na rozdíl od červenkovského pojetí lyrického subjektu považujeme mluvčího lyrické básně za nutného majitele fikčního hlasu a fikčního těla (podle Červenky je toto vlastnictví pouze fakultativní). Zároveň předpokládáme něco, co Červenka připouští jen velmi neochotně – lyrický subjekt je nutně zasazen do nějakého fikčního časoprostoru, Červenka vnímá fikční svět spíše jako mentální obraz ve vědomí lyrického subjektu, my předpokládáme, že čtenář v procesu konkretizace na základě tohoto mentálního obrazu konstruuje představu fikčního časoprostoru.

Jak bylo výše naznačeno, sféru lyrického subjektu lze za jistých okolností rozšířit o elementy tradičně spadající do sféry subjektu díla (například verš). Takto definovaný lyrický subjekt umožňuje interpretační i historické uchopení materiálu zároveň. Čtenář tím neztratí přívětivější, „neexperimentální“, soudržný způsob

vyprávění,<sup>22</sup> ale především se vyhneme riziku neadekvátního rozpojení strukturálních prvků. „Soužití“, koexistence subjektů v lyrice je natolik těsná, že kromě ryze teoretických strukturálních analýz je jejich oddělování těžko možné, resp. odporuje přirozenému procesu recepce a interpretace lyrického textů. Ostatně autoři, kteří si jsou tohoto rozlišení jistě dobře vědomi, tak nečiní (viz Macura).

Obě tyto podoby „zrovnoprávnění“ subjektů lyriky ostatně odpovídají vývojové tendenci, již jsme mohli sledovat v průběhu čtení Červenkových studií týkajících se básnické subjektivity. Tato tendence je nejzřetelněji viditelná v proměně Červenkovy názoru na uplatnění subjektu při interpretaci básnického díla: v ranějších pracích je za předmět interpretace označována osobnost, jejímž indiciálním znakem je celistvé dílo; ve *Fikčních světech lyriky* se interpretací rozumí charakterizování imaginárního mluvčího v imaginární situaci promlouvání. Byť Červenka načrtává poměrně ostrou hranici mezi sférou subjektu díla a lyrického subjektu, nikdy nenaznačuje, že by jedna z těchto sfér měla být významnější pro porozumění literárnímu dílu než sféra druhá. Literárněhistorický výklad, který částečně kontaminuje sféry těchto dvou subjektů, aby dodal komplexnost svému pohledu, proto domníváme se neodporuje Červenkovu teoretickému rozvržení subjektů v lyrice. Je pouze jeho modifikací, která je určována cílem této práce.

---

<sup>22</sup> Hayden White soudržnost považuje dokonce za nutnou, ba nevyhnutelnou kvalitu historiografického textu: „Každá historie, má-li být považována za uspokojivou zprávu o tom, ‚jak se věci skutečně odehrály‘, musí splňovat měřítko soudržnosti úplně stejně jako měřítko podobnosti“ (WHITE 2007: 27).

## Recepce mladé poezie v devadesátých letech

Tato kapitola je na rozdíl od kapitol následujících zaměřena nikoli na analýzu a interpretaci básnických textů, ale její těžiště spočívá v pozorování dobového kódu, který uplatňovala soudobá literární kritika při hodnocení mladé poezie devadesátých let a vytvářela tak její metatextový obraz. Budeme zde sledovat charakter a proměny recepce dvou pro sledované období charakteristických a svou povahou protikladných, respektive komplementárních autorských poetik a osobností: Petra Borkovce a Jaromíra Typlta. V obou případech se jedná o autory, s nimiž bylo spojováno vysoké očekávání, jejichž tvorba vyvolala dříve nebo později rozporuplné reakce a v neposlední řadě jsou to autoři, kteří (byť různou měrou) spojili svou literární aktivitu také s aktivitou programní, jež zde bude rovněž sledována.

Z metodologického hlediska se zdá účelné aplikovat na náš materiál dva základní pojmy z pojmového aparátu Hanse Roberta Jausse, který představil ve své přednášce „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“: horizont očekávání a estetická distance (JAUSS 2001). Horizontem očekávání budeme rozumět pozadí (vytvářené dosavadní estetickou zkušeností), na němž soudobá literární kritika vnímá nově publikované dílo, tedy kontext s nímž má potřebu nové dílo srovnávat, resp. tradici či literární řadu, do níž nové dílo zapojuje. Na rozdíl od Jausse tedy horizont očekávání není abstrahován ze signálů obsažených v díle, jimiž se literární text vztahuje k tradici a jimž se obrací k dobovému čtenáři, oslovuje jeho dosavadní zkušenost s literaturou a vstupuje do kontaktu s jeho očekáváními,<sup>23</sup> ale konstruujeme jej prostřednictvím analýzy recepčních, resp. literárněkritických metatextů. Estetickou distancí potom rozumíme vzdálenost mezi hodnotovými schématy tvořícími horizont očekávání a estetikou nového díla, jež může tuto vzdálenost záměrně zvětšovat a usilovat

---

<sup>23</sup> „Literární dílo, i když je nové, se neprezentuje jako absolutní novinka v informačním vakuu, nýbrž svými předznamenáními, otevřenými i skrytými signály, důvěrně známými znaky či implicitními odkazy připravuje publikum pro zcela určitý způsob recepce. Probouzí vzpomínky na už přečtené, vede čtenáře k určitému emocionálnímu zaměření; a hned v začátku zasévá očekávání, jaký bude ‚prostředek a konec‘, očekávání, které může být v další četbě podle určitých pravidel žánru nebo textového typu potvrzováno nebo pozměňováno, přeorientováno, nebo také ironicky popřeno. [...] Nový text evokuje čtenáři (posluchači) horizont očekávání a pravidel hry známých z dřívějších textů. Ta jsou poté obměňována, korigována, měněna nebo také jen reprodukována“ (JAUSS 2001: 13). Jako příklad pro takto pojatý a fungující horizont očekávání uvádí Jauss na prvním místě Cervantesova *Dona Quijota*, který nejprve vzbuzuje horizont očekávání oblíbených starých rytířských knih, tedy horizont očekávání utvářený žánrovými, stylovými a formálními konvencemi, aby ho pak krok za krokem destrukoval a parodoval (srov. IBID.).

o změnu horizontu očekávání, či ji naopak minimalizovat a dosavadní horizont tak pouze potvrzovat.

### **Recepce klasicizující estetiky (Petr Borkovec)**

V následujících pozorováních se pokusím re-konstruovat (resp. vyprávět jeho příběh, tedy konstruovat) recepční proces básnického díla Petra Borkovce v devadesátých letech uplynulého století a osvětlit tak mechanismy, které přispěly ke genezi Borkovcova literárního úspěchu (jenž lze odvozovat od pozitivního kritického ohlasu a získání literárních cen), tedy mechanismy, jež z něj učinili objev a posléze respektovanou, téměř kanonickou literární osobnost.

### **Mytizující obraz mládí a „skutečné“ poezie**

Petr Borkovec vstoupil do literatury v roce 1990 sbírkou *Prostírání do tichého* prostřednictvím edice Nulté knížky nakladatelství Pražská imaginace. Už v literárněkritické recepci Borkovcovy prvotiny nalezneme základy hodnotících postupů, které budou určovat recepci autorova díla po celou první polovinu devadesátých let.

Borkovcova prvotina byla hodnocena spolu s dalšími svazky edice Nulté knížky, které pro recenzenty tvořily nejtěsnější kontext Borkovcovy poezie. Oním nejtěsnějším (a tedy i přísně synchronním) kontextem byly následující tituly: Josef Vadný – Zdenička Spruzená: *Totální brainwash*, Martin Langer: *Palác schizofreniků*, Sabrina Karasová: *Moře modré*. Miroslav Petříček první svazek vnímá v kontextu předlistopadového literárního undergroundu, hodnotí *Totální brainwash* negativně, u Langrovy sbírky si všímá stylizace vydědence, která by měla děsit, ale neděsí, u sbírky Sabriny Karasové konstatuje, že „ničím objevným nepřekvapí“, na závěr vyzdvihuje Borkovce, za to, že se „nestydí za dojetí a něhu, nevláčí se za múzami do výčepů, ba ani si nestěžuje na odcizení!“ (PETŘÍČEK 1991: 15). Je to vůbec možné?“, ptá se Petříček a připomíná také vliv Jana Skácela na Borkovcovu sbírku. Své hodnocení tedy strukturuje jako binární opozici, v níž na jedné straně jsou situovány (post)undergroundové poetiky a silně stylizované výpovědi o ztrátě identity; na straně druhé spočívá „skutečná poezie“, reprezentovaná Borkovcovou poezií. *Skutečná poezie* – toto velmi vágní sousloví dává tušit horizont očekávání –

očekávání nových, mladých, talentovaných básníků. Onou skutečnou poezií ale není poezie nová, překvapující, provokující... Ale poezie, která by se vyrovnala tomu nejlepšímu z tradice, poezie kultivovaná, střídá, krásná.

Také Petr A. Bílek hodnotí Borkovcovu prvotinu společně s dalšími svazky Nultých knížek, dochází ale k poněkud odlišnému výsledku, za formální bravurou a řádem mu chybí uspořádanost významová: „Petr Borkovec je jistě kultivovaný, sečtělý a o svém upřímně přesvědčený autor. Ke skutečné poezii mu ale ještě nějaký ten krůček schází“ (BÍLEK 1991a: 68). Opět ono magické spojení *skutečná poezie*, v Bílkově pohledu jí sice Borkovec ještě nedosáhl, ale rovněž k ní jasně směřuje. Bílek rovněž připomíná kontext, s nímž bude Borkovec ještě dlouho spojován, označuje ho totiž za autora „směřujícího ke katolické lyrice“ (IBID.).

Tentýž kritik však už v recenzi následující Borkovcovy sbírky *Poustevna, věštírna, loutkárna* (1991) svůj postoj k tomuto autorovi upravuje, nechává se jeho novými verši přesvědčit, že „za vnějškovou neurčitostí není umně skrývána vnitřní prázdnota nebo neschopnost formulovat, ale je za ní cítit něco, co nelze nazvat přesněji než čistota, pokorná oproštěnost od gest a prvoplánových stylizací“ (BÍLEK 1991b: 3). Zde už jde opět – jako v Petříčkově případě – o hodnotící soud postavený na protikladu gestičnosti či stylizovanosti a čistoty či pokory. Bílek soudí, že i Borkovec je lákán „k efektním snadnostem, k ohromujícím zvrátům a pointám“, ale že s těmito živly vede úspěšný boj. Horizont očekávání u Bílka získává již konkrétnější podobu, recenze je zakončena vyjádřením uspokojení z toho, že „jedna z linií české poezie nekončí jmény Reynek, Rotrekl, Slavík, Vokolek...“ (IBID.). Frapantní příklad toho, jak v první polovině devadesátých let není hodnota Borkovcovy poezie vyvozována ani tak z kvality samotného textu, ale spíše je odvozována od velikosti těch, na které se Borkovec zdá navazovat. Bílek (a nejen on) ovšem usouvztahňuje Borkovcovu lyriku také s mimoliterární realitou: „Co na něm v dnešní době velkovýroby slov, postojů a názorů nelze neocenit, je úcta ke slovu, pokora před jeho mnohovýznamovostí a zároveň vědomí, že i přesto dořící nelze“ (IBID.). Literární kritika počátku devadesátých let zdá se dokázala ocenit takto explicitně opozitní postoj vůči upadající jazykové kultuře; k uměleckým projevům, které se snažili touž realitu v básni zpřítomnit a subvertovat, nacházela cestu mnohem komplikovaněji. Borkovec je tedy představován také jako ochránce kultivovaného jazyka před jeho postmoderní devalvací.

Kritika sledovaného období klade také neobyčejně velký důraz na Borkovcovo mládí – v roce vydání prvotiny mu bylo dvacet let. Nečiní tak pouze pro generační zařazení autora, ale mládí zde získává až symbolický význam a jako takové vstupuje do hodnotících soudů. Symbolika mládí podstatnou měrou formuje textový obraz Borkovcovy osobnosti jako zhmotnění nového, ale na tradici dbajícího živlu v soudobé poezii, který vyvede básnictví ze slepé uličky. Mládí je opakovaně stavěno do kontrastu s autorovou schopností psát kultivovaně, po formální stránce téměř virtuózně. Pod zorným úhlem autorova mládí roste v očích recenzentů význam těchto textových kvalit.

Kontrastem mládí a vyspělého stylu otevírá svou recenzi sbírky *Poustevna, věštitelna, loutkárna* také Milan Exner. Exnerův text je hodný pozornosti ještě z jiného důvodu, je v něm totiž zcela explicitně představen motiv čekání na tento typ poetiky: „Ano, je to poezie ticha, po dlouhé době opět poezie ticha, mimo hřmoty přetechnizovaného a zpolitizovaného světa, ale také mimo ekologické licence...“ (EXNER 1992: 10). Zde se zřetelně ukazuje míra estetické distance Borkovcovy poezie od dobového horizontu očekávání, resp. její situovanost do velmi těsné blízkosti toho, co je očekáváno. Podstatné je také, že ono očekávání není očekáváním něčeho nového, ale čekáním na návrat „po dlouhé době“, návrat osvědčeného, klasického. Atribut klasičnosti Exner nepřímou k Borkovcově poezii připojuje také tím, že si půjčuje kritické měřítko od F. X. Šaldy – „klasika“ české literární kritiky: „Hovoří-li Šalda o vášnivém vztahu ke slovu jako nutné podmínce literárního tvoření, Borkovec tuto podmínku splňuje beze zbytku“ (IBID.).

Exner chválí odtrženost Borkovcovy lyriky od mimoliterární skutečnosti, oceňuje důslednou neslužebnost – zřejmě tedy jistý negativní recepční horizont zde tvoří také politicky a společensky „angažovaná“ undergroundová a postmoderní poezie. V recenzi Miroslava Zelinského je oním negativním horizontem zase předlistopadová oficiální poezie Karla Sýse a jeho generace, Borkovec v jeho pohledu naplňuje očekávání kontinuity „wernischovsko – kabeševsko – grušovské linie“ (ZELINSKÝ 1992: 68). Zelinský tedy pojmenovává oba kontexty, mezi nimiž hledá hodnotu Borkovcovy poezie. Je zde také patrná samotná mnohost kontextů a tradic, které se na počátku devadesátých let ocitly v jednom okamžiku na jednom místě. Na recepci Borkovcovy poezie je patrné, jak kritika v první řadě hledá tu správnou a adekvátní tradici, k níž mladého básníka přiřadit, jak velmi aktuální je otázka tradic a kontextů.



Zelinského recenze je také dobrým příkladem dobové tendence mytizovat Borkovcovu poezii a činit z ní bezmála posvátnou výpověď, která nás spojuje s nejhlubší duchovní tradicí, což je také dáno přítomností některých křesťanských motivů. Borkovec byl vnímán téměř jako mystik, který nás přivádí zpět „do dob, kdy první modlitby byly vyslovovány koktavě, zajímavě, do období, kdy rituály teprve vznikaly“ (IBID.). A zároveň jako ten, kdo pečuje o kontinuitu těch nejlepších básnických výkonů, jako básník, který je (nebo brzy bude) stejně dobrou značkou jako jsou značky Wernisch<sup>24</sup> nebo Kabeš. I zde je Borkovcova velikost odvozována od velikosti těch, na něž údajně navazuje, nebo od údajné malosti těch (současníků), které přesahuje.

Podobně postupuje při hodnocení Borkovcovy poustevny také Vladimír Novotný v recenzi příznačně nazvané „Učeň, či mistr?“. Označuje Borkovce za Wernischova žáka a – byť zároveň volá po větší původnosti – vyslovuje uspokojení nad tím, že tento velikán v Borkovcovi našel pokračovatele. Horizont očekávání je omezen právě jen na Wernische, představeného jako jednoznačného vládce soudobého českého Parnasu: „Už bylo totiž více než na čase, aby tvůrce velikosti Ivana Wernische [...] měl v české poezii své pokračovatele a ctitele, aby se zrodila Wernischova básnická škola, do níž by ovšem docházeli a v ní byli cvičeni jen ti nejnadanější“ (NOVOTNÝ 1992a: 14).

Na stránkách časopisu *Host* se hodnotu Borkovcovy poezie a jeho místo v kontextu soudobé poezie pokusil najít Dalibor Maňas Kaňas. Ten do recepčního horizontu započítává obě dosud uvažované linie – katolickou, resp. křesťansky orientovanou i experimentální. Vytváří iluzi kontinuity, navazování a rozvíjení. Nachází příznivé signály toho, „že začíná svítat nad tvorbou mladých Borkovců, Karlů Čapků, ale i Luďků Marksů a Krchovských. Jejich poezie začíná vyvěrat tam, kam pramen autority Wernische, Slavíka, Diviše či Juliše nesahá. Při četbě Borkovcovy sbírky se zdá, že inspirace jejich dílem je dovršena a slibuje být překonána“ (MAŇAS 1992: 156). Pro nás je ovšem rovněž zajímavé, že do příkrého kontrastu nestaví pouze vágní představy skutečné a falešné poezie, ale že tento kontrast personalizuje, jeho recenze je totiž vystavěna na příkrém odmítnutí poezie Jaromíra Typlta a na označení Petra Borkovec za příslib. K opozitnímu postavení těchto dvou autorských poetik v jejich recepci se dostaneme ještě později.

---

<sup>24</sup> Ostatně Wernisch sám k takovému vnímání Borkovce přispěl otištěním pochvalné glosy o sbírce *Poustevna, věštírna, loutkárna* v *Literárních novinách* (1991, č. 51, s. 5).

Dalším z problémů, který byl v rámci recepcce sbírky *Poustevna, věštírna, loutkárna* opakovaně zmiňován, je otázka originality. Filip Waller srovnává Borkovcovu sbírku s dosavadní produkcí v edici *Ladění*,<sup>25</sup> která se podle něj prozatím vyznačovala „jakousi ‚vyblitostí‘, pseudonovotářstvím a hrou na originalitu“ (WALLER 1993: 29). Hodnota Borkovcovy poezie podle recenzenta naopak spočívá „v dokonalém a dokonale osobitém vyjádření témat, i když poněkud odtržených od reality, přece jen velmi nosných“ (IBID.). Je tu přítomna opozice hledání originality za každou cenu (zřejmě především za cenu sdělnosti) a dokonalého výrazu, resp. vyjádření. Hodnocena je tedy sdělnost, jako by smyslem poezie bylo sdělování tématu. V recenzi Filipa Wallera je přítomné i konkrétní pojmenování recepčního horizontu, od něhož se Borkovec dle recenzenta vzdaluje: „Nejde o žádné dadaisticko-apollinairovské šílenosti nebo snahy být zajímavý“ (IBID.). Je tu zřetelně přítomna diskreditace modernistického důrazu na novost a originalitu.

Jedním z obecnějších rysů recepcce mladé poezie devadesátých let zdá se být otázka, zda je stále originalita měřítkem kvality nebo už je definitivně diskreditována. Originalita jako nutný předpoklad pro schopnost díla přimět čtenáře k zrevidování vlastního vztahu k jazyku i k mimojazykové realitě ustupuje kritériu autenticity, tedy otázce, zda autor má „dar opravdovosti“, či zda naplňuje představu již zmiňované „skutečné poezie“ – slovy Jiřího Navrátila „poezie původní ražby“ (NAVRÁTIL 1991: 11).

Navrátilova recenze je průzračným příkladem toho, jak Borkovec snadno vyhověl dobovému klasicizujícímu vkusu a stále přežívajícím žádostem ucelenosti, střídmosti a sdělnosti: „V záplavě různých módních poetik a všelijakých ‚básnických‘ a jen se často tak tvářících experimentů, které namnoze s poezií původní ražby mají už pramálo společného, [...] Petr Borkovec přichází s ucelenou a ujasněnou představou, která se opírá o tradici, a projevuje se zejména úctou ke slovu, tím, jak a jakým slovem básník vládne. Slova vybraných ryzích kvalit jsou řazena tak, že vše v básních spěje přímočaře k průzračnému sdělení, v němž se slovy vskutku neplýtvá, a i proto básník dokáže bez oklik a pádně vyjevit samu podstatu“ (IBID.). Představa *skutečné poezie* je zde odhalena jako omluva pro klasicizující

---

<sup>25</sup> Mohl mít na mysli Ajvazovu *Vraždu v hotelu Intercontinental* (1989), Prskavcův *Pokus o dorozumění* (1989), či Typltovo *Koncerto grosso* (1990). Více o edici *Ladění* viz článek Petra Hrušky „První knížky veršů v mladofrontovní edici *Ladění*“ (HRUŠKA 2002).

vkus. Jaussovy pojmy horizont očekávání a estetická distance se zde dají aplikovat zcela instruktivně – Borkovec je chválen proto, že jeho tvorba se pouze minimálně vzdaluje od zažité, tedy očekávané představy poezie, naproti tomu ta produkce, která je jiná, nová, hledající je vystavena podezření z falše či pouhého předstírání významu, modernosti, uměleckosti.

Na základě indicií zanechaných v recepčních metatextech lze předpokládat, že jako jeden z hlavních antipodů Petra Borkovce byl pocíťován Jaromír Typlt (například zmíněná recenze Dalibora Maňase Kaňase ad.), jehož básnickou produkcí doprovázela také činnost kritická. V jedné z kritik se Typlt vyslovuje také k poezii Petra Borkovce. Typltův článek je soubornou recenzí všech titulů edice Ladění, které vyšly v roce 1991 a obsahuje i obecnější soudy o tehdejší situaci v mladé poezii: „Renomovaní otcové hledají své talentované syny (Borkovec a Vašek obdrželi prémie Ceny Jiřího Orteny), ambiciózní mladí kritici hledají nadějně typy, senzitivnější část mladé generace se začíná ohlížet po svých mluvčích [...]. Pro nejlepší debuty v edici Ladění **bývala typická reaktivnost v blízkosti neuraligických míst doby**, problémovost, zaujatost konflikty. Průměrný věk autorů se nyní snížil přibližně o deset let a situace se změnila: Borkovec dýchá konejšivé bezčasí tradice, Vaškův strýček Váňa si vyhledal zátiší, kde se děje jen on sám, Syrovátka se opájí vymknutými gesty. A tak je jediným autorem, který se ‚nemoderně‘ vrhá do zápasu s větrnými mlýny, posluchač ČVUT Pavel Ctibor“ (TYPLT 1992: 2). Hodnotí u něj především svobodnou imaginaci a originalitu, podvratnost, vzdor. „Nesnaží se zbavit všeho, co nutí k důslednosti, jak je dnes pro postmoderní příliv příznačné. Odpovědnost za vlastní konformitu totiž zůstává, i když se dávné avantgardistické blouznění o tom, že umění budou dělat všichni, dnes proměnilo ve výsměšné ‚každý je chvíli básníkem / když vymýšlí heslo do vkladní knížky‘“ (IBID.).

V Typltově recenzi se projevuje protikladnost dvou soudobých přístupů k poezii. Typlt si všímá Borkovcova zřetelného přihlášení se k tradici, k tradici křesťanské poezie. Přiznává sice, že Borkovec obohacuje tuto tradici „novými harmoniemi“ (IBID.), vytýká mu ale dekorativnost a nedostatek autenticity a absenci imaginace: „K stavbě čehokoli skutečně nového není nadán, jeho přirozeností je virtuózně rozechvívat dostavěné, podmaňovat si náladou, jímavostí“ (IBID.). – *Poustevnu* Typlt spojuje s typem tradiční křesťanské poezie, od níž Borkovce dělí minimální estetická distance. Konstatuje bezkonfliktnost a předem danou hotovost, uzavřenost

výpovědí. Zde je Typlt zcela předvídatelný, v duchu vlastní poetiky pléduje pro imaginaci a novost.

Ještě zřetelněji se opozice těchto konceptů (personifikovaných v postavách Petra Borkovce a Jaromíra Typlta) vyjeví, postavíme-li vedle Typltovy vize nové lyriky programní text nazvaný „Skrz“, který spolu si Martinem C. Putnou Borkovec publikoval v roce 1993 na stránkách revue *Souvislosti*. Tento „manifest“ vychází z představy konce, k němuž dospěl vývoj poezie, z představy, že vše už tu bylo a že objevovat lze už jen objevené: „Jsme obklopeni starými texty, jsou všude okolo nás, to ony nám brání ve výhledu dopředu“ (BORKOVEC – PUTNA 1993: 119). V soudobé literatuře nalézají trojí reakci na tuto krizi originality: převzetí některého z hotových modelů lyriky (surrealistická, katolická, beatnická lyrika), postmoderní ekleticismus a konečně anti-postmoderní postoj, distancující se od současnosti a pokoušející se vzkřísit archaickou krásu poezie. Každé z těchto východisek je zavrženo a parodováno. Svůj vlastní, alternativní přístup k vývoji poezie nazývají klasickým: „Klasický pohyb není pohybem dozadu, ale směrem do středu, neboť to je jediný směr, který se nám v našem zorném poli otevírá“ (IBID.: 120). Dále za klíčové považují kázeň, soustředění, poučenost, odpovědnost vůči tradici, formální náročnost, obezřetnost vůči imaginaci, verbální úspornost. Manifest „Skrz“ je tedy jedním z pokusů o překonání krize originality, do níž se poezie konce 20. století dostává, ale jak už to u manifestů bývá, jejich teze se snadno minou s texty, v nichž by měly být realizovány.<sup>26</sup> Borkovcova poezie se blíží spíše onomu manifestem zavrženému anti-postmodernímu kříšení archaické krásy než proklamované alternativě.

---

<sup>26</sup> Okolností vzniku manifestu „Skrz“ se dotýká Putnův dopis Borkovcovi ze 16. 4. 1994 později otištěný v knize *My poslední křesťané*: „Milý Petře, chodils po pokoji a vykřikoval: Nesnáz! Zádrhel! a já bušil do počítače a dělal z těch slov věty – tak jsme spolu před rokem psali Skrz. Nápad to nebyl špatný a na analytické, negativně se vymezující části trvám dodnes. Tobě ale víc šlo o tu pozitivní – o vymezení programu do budoucna, o cestu z bezcestí. No a tady už... Pamatuješ, jak jsme probírali sem a tam básně našich současníků, jimiž jsme chtěli ‚klasický proud‘ dokumentovat, a jak to bylo těžké? Nakonec jsme se shodli na pěti jménech“ (PUTNA 1999: 347). Putna ovšem v zápětí poněkud zpochybňuje kritéria, podle nichž by mohli být autoři ke klasickému proudu přiřazováni; přiznává, že by takovým kritériím museli nutně vyhovet i mnozí autoři minulosti: „Jenže nám šlo přece o současnost! A tu se nám kruhem vrací čert, kterého jsme chtěli první částí Skrzů zahnat, totiž retrospektivnost, navazování na jednu ze starých tradic, kráčení ve stopách nějaké velké školy!“ (IBID.: 348). Putna dokonce vyslovuje pochopení s antitradicionalistickými a poněkud agrasivními poetikami: „Literatura je taková, jaká je společnost, a je-li společnost bezohledná, materialistická, zhnusená vším i sebou samou, bezcestná a je-li aspoň upřímná, pak i zoufalá – jaká asi může být literatura? Nemůže se vyvázat ze své doby. Může se z ní leda o kousek vytrčet, vzpřítit se o kousek, ale ten kousek je malý a nikdo si ho nevšimne. [...] Jediné, co můžeme, je asi opravdu štěkat. Štěkat na zlo a cynismus a přežranost kolem nás, s tím, že budeme směšnější a otíznější“ (IBID.: 349). Je tedy zřejmé, že už rok po napsání manifestu se jeden z jeho autorů programních tezí zřekl.

Typltovo negativní hodnocení Borkovcovy poezie je v kontextu kritiky počátku devadesátých let ojedinělé, spíše se setkáváme s rostoucím souhlasem s klasicizujícím pojetím poezie. Toto pojetí lyriky se dočkalo i „institucionálního“ uznání v podobě udělení Ortenovy ceny za rok 1995 Petru Borkovcovi za sbírku *Ochoz*. V předešlých letech ji za svou poezii získaly Jaroslav Pízl a Jaromír F. Typlt, pocíťování jako typologický protiklad Borkovcova psaní.

V případě *Ochozu* (1994) je patrný posun horizontu očekávání k synchronnímu kontextu. Jinými slovy řečeno – hodnota Borkovcovy poezie se už méně odvozuje od tradice, na níž autor navazuje, ale spíše od úrovně soudobé poezie. Pro Patrika Šimona je Borkovcova poezie příkladem „dnes tak vzácné poezie s vnitřním pevným řádem a nezaměnitelnou pečeti osobitosti, která je tím nejcennějším, co na konci našeho století má český básník“ (ŠIMON 1994: 19). Filip Waller zase oceňuje, že *Ochoz* je „ucelená výpověď o teritoriích básníkovy soustředěného nitra“ a že je v něm dominantní „práce s jazykem [...] krystalizující do jasného a sevřeného tvaru“ (WALLER 1994: 3). Je tu patrný akcent na ucelenost, soudržnost výpovědi, zřetelně uplatňovaným kritériím nemohou vyhovět texty disparátní, vnitřně problematické, rozporné, záměrně fragmentární. Oceňuje se, že je Borkovcova poezie jiná než „módní nesmyslné veršovánky či klasická intelektuální moudra“ a že v básních nejsou „nahodilé shluky představ“, ale impresie „vedené určitým směrem“ (IBID.). Mezi požadované kvality lze tedy zahrnout i jasnější intencionalitu lyrické výpovědi.

Ojedinělým negativním ohlasem *Ochozu* je recenze Tomáše Reichela, v níž autor dochází k závěru, že Borkovec je fascinován především „*metarovinou vlastního psaní, poezií, jazykem, slovem, fascinací, která je nemocí této poetiky a která se často zvrhává ve strojenost, artistnost a ornament*“ (REICHEL 1995: 51). Tento způsob uvažování nad Borkovcovou klasicizující poetikou se ve větší míře rozvine až v recepci následující sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí* (1996).

## **Zmnožení perspektiv**

V druhé polovině devadesátých let se zájem kritiky pomalu přesouvá tam, kde by měl spočívat především, tedy od kontextu k textu. Vedle tvrzení, která Borkovce posouvají do role kanonického autora, jenž se slovy Ivo Haráka „stal nezbytnou, typickou součástí domácí literatury“ (HARÁK 1999: 37) a zaujímá podle Jindřicha Jůzla „přední místo v současné české poezii vůbec“ (JŮZL 1996: 21), najdeme také

otázky po oprávněnosti „mýtu vytvořeného kolem Borkovce“ (ŠTOLBA 1996: 5). Jednoznačně pozitivní ohlas Borkovcovy poezie se tedy začíná relativizovat.

Argumenty podporující Borkovcovo postavení v kontextu soudobé poezie jakožto významného objevu zůstávají prakticky nezměněny. Znovu tu vyplouvá na povrch opozice skutečného a falešného, například u Jana Gabriela: „Nová sbírka Petra Borkovce [...] jen znovu dokazuje, že máme co do činění s opravdovým básníkem i se skutečnou poezií“ (GABRIEL 1996: 24). Borkovec je vnímán jako jeden z mála ještě existujících opravdových básníků, přitom ale není připojena žádná argumentace, žádné vymezení opozice opravdových a falešných básníků. Jistě je to dáno žánrem recenze, kde na detailní argumentaci není prostor. Tento žánr tedy umožňuje spíše intuitivní soudy, které ovšem mají svou nezanedbatelnou hodnotu – sice mnoho nevypovídají o posuzovaném textu, ale jsou zato svědectvím dobového horizontu očekávání, které je situováno právě na rovinu intuitivní a nemusí být podrobno sebereflexi.

Ke slovu se dostává stále účinná strategie protikladu postmoderna kontra Borkovec – nyní zcela zřetelně pojmenovaná a reflektovaná, například v recenzi Lenky Sedlákové: „Borkovcovy básně se výtvarností a snahou po dokonalosti vymykají současné postmoderní poezii. Proti ní jsou artistní, estetizované, jsou návratem ke starším tradicím, pro něž byla důležitá práce s jazykem, nikoli jeho destrukce“ (SEDLÁKOVÁ 1996a: 3). Je tu také patrná dezinterpretace postoje k jazyku, jež je charakteristický pro zmíněný typ lyriky – jde nikoli o destrukci, ale o distanci a především subverzi. Pokud je zde něco destruováno, pak to jsou pouze naše stereotypy, jimiž je řeč zatížena. Od nich se nás postmoderní poezie snaží osvobodit, má při tom odstup od jazykové utvářenosti textu, nepředkládá text jako ideál jazykového uspořádání, ale jako věc, která nás má znepokojit, znejistit a přimět k hledání autentičtějšího vztahu k jazyku.

Objevují se tu ovšem i protichůdné, možno říci demytizační snahy. Pro tyto kritické projevy je typické, že se přednostně a důkladně věnují kritice textu, fungování Borkovcovy poetiky v soudobém kontextu je pro ně druhořadé. Jan Štolba svou kritiku Borkovcovy sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí* staví na disproporcii mezi akcentovaným tvarem a marginalizovaným sdělením: „křehce nahozená gesta, vznosně modelovaný slovník či pečlivá dikce úsečných větíček úhrnem sdělují jen málo“ (ŠTOLBA 1996: 5). Štolba u Borkovce nachází pouze „pečlivě instrumentovanou iluzi obsahu“ (IBID.). Ačkoli by se dalo proti tomuto

myšlenkovému postupu leccos namítnout (především je pominuta významovost tvaru a na pozadí úsudku se rýsuje nepřekonaná dichotomie obsahu a formy), je cenný nepředpojatou reflexí čtenářského zážitku jakožto výchozího bodu kritického hodnocení. Štolba se jako čtenář cítí podveden, když shledává, že u Borkovce je vše pouze „obaleno efektním dramatickým staccatem“ (IBID.), že dramatičnost, problémovost, či jiný významově dynamizující aspekt nespočívá hluboko uvnitř struktury výpovědi, ale tato významová dynamika je pouze imitována povrchovou, tedy stylistickou úpravou textu. Pokud je tu zmíněna tradice, nefunguje už jako známka kvality a jistota kořenů a kontinuity, ale jako zátěž: „Najdeme tu i dobře známé šiktancovské dědictví, jehož se sám Šiktanc dlouze zbavoval: totiž neposkvrněný, důsledně vyčištěný a ‚propoetizovaný‘ kvazivenkovský prostor, v němž ves anebo krajiny jsou osazeny vždy jen ‚poeticky správnými‘ reáliemi“ (IBID.).

Nad zjednodušující požadavek autenticity, k němuž se občas uchýlí Štolba, je povznesen Josef Mlejnek, který vidí Brokovcův problém především v tom, že autor nedokáže včas „zapomenout na řeholi formy. [...] Ne pro to, že by měl psát podobně ‚autenticky‘, jak se dnes velkou měrou píše, ale proto, že forma je básníkovi totéž co ‚tíha letci‘ (Šalda)“ (MLEJNEK 1996: 10). Mlejnkova recenze obsahuje ještě jeden cenný postřeh, který obrací dosavadní hodnocení Borkovcovy kultivovanosti: „Prostor Borkovcových básní je vymezen téměř metodicky, proto je zde často více ‚vůle k poezii‘ než samotné poezie“ (IBID.).

Nad sbírkou *Mezi oknem, stolem a postelí* si rovněž Libuše Heczková klade otázku, zda Borkovec je právem považován za „pozoruhodného básníka“ (HECZKOVÁ 1997: 96). Navzdory četným výhradám (v jejichž rámci se objevují slova jako nepřesvědčivost, kýčovitost, prázdnota, ornament) si nakonec odpovídá pozitivně. Podstatnou je ovšem sama potřeba položit si otázku, zda je Borkovec tím, za co ho považujeme. Tato sbírka tedy přinesla podstatnou změnu recepčního mechanismu Borkovcovy poezie, proměňuje se především její kontextualizace, resp. podoba horizontu očekávání: otázka už nezní „*Co z tradice v Borkovcově poezii pokračuje?*“ ale „*Jak pokračuje Borkovcova poezie?*“. Mluví-li se o „vývojové kontinuitě“, pak jde o kontinuitu s předchozími autorovými sbírkami, nikoli s předchozím vývojem poezie jako takové.

Nad následující sbírkou *Polní práce* se literární kritika už definitivně rozděluje na pól velebící a obhajující a protipól negující a možná místy podléhající pokušení

podrobit kritice renomovanou značku, již na sklonku devadesátých let Borkovec už zajisté byl. Pozitivní soudy mají většinou podobu obhajoby před očekávanými výhradami proti konzervativnosti Brokovcovy poetiky: „na první pohled staromilská zahledění, avšak ze dna se pozvedá závan zrychleného tepu“ (SUK 1999: 1). A tato očekávání jsou oprávněná, Brokovec byl vskutku obviňován především z toho, že si pěstuje „dokonalou a artistní sterilitu a usedlost“ (DĚŽINSKÝ 1999: 13) a že v jeho verších významová dynamika ustupuje před tvorbou ornamentu: „místo toho, aby se představa udála, proběhla jako významový děj, zůstává se u pouhého dekoratérství“ (TRÁVNÍČEK 1999a: 22). Mýtus vytvořený kolem Borkovce jako objevu mladé poezie devadesátých let se tedy pomalu hroutí – od okamžiku, kdy kritika začíná posuzovat sám text a jeho schopnost uměleckého účinku.

### **Podmínky úspěchu**

Nicméně i po tomto odhalení „mýtu kolem Borkovce“ je již situace nastavena tak, že je v každém případě potřeba zaujmout k dalším literárním projevům tohoto autora stanovisko – lhostejno, zda kladné, či záporné. Obraz básníka je vygenerován tak, že se to předpokládá, autor už je apriorní otázkou a tématem. Borkovcovo básnické dílo se tedy stalo díky výše popsaným recepčním mechanismům kanonickým ve smyslu, který naznačuje Chvatík, když rozlišuje mezi díly klasickými, která jsou „posvěcená časem“, a díly kanonickými, která v jeho pojetí mohou být rozporná, problematická a jsou umístěna do „bezprostřední blízkosti současnosti“ (CHVATÍK 2005: 80).

Příčiny Borkovcova literárního úspěchu je třeba – podle našeho soudu – vidět v souvislosti se dvěma obecnějšími problémy: 1. s krizí originality, do níž se umění sklonku 20. století zřetelně dostává, a 2. s problematickou situací české literární kritiky první poloviny devadesátých let.

Umělec je ve sledovaném období postaven před úkol čelit krizi originality, jež je jednou z klíčových charakteristik umění postmoderního věku. Jedni k otázce originality přistupují subverzivně, problém originality povyšují na jedno z klíčových témat, prvky tradice vědomě a svévolně používají ve vlastním textu, čili bohatou aluzivností manifestují stav, v němž se umění a kultura vůbec nachází. Jiní – a k nim třeba počítat Borkovce – na originalitu vědomě rezignují, podobnost tradici, nepřekvapivost vlastních textů nevnímají jako problém, ale mnohdy dokonce jako



klad, jako výraz úcty k tradici a jazyku, jako projev kultivovanosti apod. (Tento postoj Borkovec demonstroval ve výše zmíněném programním článku nazvaném „Skrz“, napsaném spolu s Martinem C. Putnou. Jako jeho protipól lze vnímat Typltův manifest „Rozžhavená kra“ (TYPLT 1993a) a jeho článek „Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm“ (TYPLT 1993b). (Ke srovnání těchto manifestů se dostaneme ještě o něco později.)

Zmíněnou krizi originality, které jsem se tu dotkl, je jistě třeba posuzovat způsobem adekvátním postmoderní situaci, v níž se umění sledovaného období ocitlo. Můžeme dát za pravdu Wolfgangu Welschovi, který v souvislosti s diferenciací moderního a postmoderního pojetí originality píše: „Moderna byla tou epochou, v níž novum povýšilo na ideál bytí, a opouštění od tohoto novismu je tedy minimální podmínkou přechodu k postmoderně“ (WELSCH 1994: 56). Nemůže to, domníváme se, ale automaticky znamenat, že z poezie sejmeme úkol obnovovat náš vztah k jazyku, vytrhávat nás z myšlenkových a percepčních stereotypů, zkrátka slovy Přemysla Blažíčka schopnost umožnit nám „transcendovat dané“ (BLAŽÍČEK 1991: 158). K dosažení těchto úkolů je ovšem nezbytná jistá míra novosti, či spíše jinakosti, distance od tradice, jinakosti, která nemusí bít do očí a nemusí se manifestovat jako zásadní umělecký objev, který obrací vše dosud stvořené na hlavu, ale jinakosti, jež předloží čtenáři umělecký text jako úkol, výzvu, která rozhybe jeho vědomí a přiměje ho k přehodnocení svých dosavadních recepčních kompetencí. Ostatně sám Welsch o postmoderně soudí, že „minulé nechce jednoduše překonávat, nýbrž snaží se je osvojit v proměněné podobě“ (WELSCH 1994: 57). A právě v onom proměňování minulého je úskalí Borkovcovy poezie. Její estetika spočívá v minulém tak pevně, že k onomu proměňování může těžko dojít, a těžko tedy může dojít k proměnám čtenářova vědomí.

Jestliže si tento fakt česká literární kritika uvědomovala, mírně řečeno, pozvolna, musíme se ptát po historických podmínkách onoho uvědomování. Pozitivní přijetí Borkovcovy kultivovanosti, tradicionalismu a proklamované klasičnosti v první polovině devadesátých let je zřejmě třeba vnímat v souvislosti s mohutnou vydavatelskou aktivitou, která do literárního života a komunikace vracela tehdy už „klasické“ autory (Reynek, Zahradníček, Kolář, generace šedesátých let...), kteří před listopadem 1989 byly z oficiálního oběhu vyloučeni. Je tu patrná touha po tom, aby tato nově zpřístupněná tradice nebyla jen nově otevřeným skanzenem, ale byla

živá, aby byla impulzem pro pokračovatele, aby měla kontinuitu v nastupující básnické generaci.

Začátek devadesátých let byl ve znamení mnohosti tradic, na něž bylo najednou možno navazovat. Těžko lze stanovit jeden homogenní recepční horizont, jímž byla mladá poezie vnímána. Daleko spíš probíhal zápas o to, na jakou tradici nová poezie naváže, která z této mnohosti tradic bude plodná, vývojově dominantní. Poetika undergroundu osmdesátých let neprokázala větší životnost snad proto, že byla geneticky závislá na politické a kulturní situaci před Listopadem, byla nutně podstatnou měrou také mimoliterární funkcí. Ve změněných společenských podmínkách zcela logicky nenalézala živnou půdu a zřejmě také návaznost na ni nebyla očekávána. Podílela se zřejmě na generování „estetické frustrace“, která následovala po zveřejnění této dříve zakázané (a tedy lákavé) literární produkce. Rovněž nemalá část nové básnické produkce, vycházející z postavantgardních postojů (Typltův surrealismus) či z postmoderního pojetí textu (například Jaroslav Pízl, odsouzený Bohušem Balajkou jako představitel „blábolismu“; BALAJKA 1992: 4), se rozcházela s očekáváním, vkusem a mírou tolerance soudobého čtenáře poezie. Typ křesťansky orientované spirituální lyriky, s níž byla Borkovcova poezie spojována nejčastěji, se v oné mnohosti logicky jevil jako nejpevnější bod. Borkovcův úspěch zřejmě souvisí s frustrací z množství agresivních a programově antiestetických poetik, s nepřipraveností kritiky pro vnímání a hodnocení postmoderních básnických postupů a svědčí o přetrvávajícím archetypu lyriky jako kultivovaného bel canta plédujícího pro řád tradičních hodnot, nikoli pro zpochybňování děděných myšlenkových, percepčních a hodnotových schémat.

### ***Recepce neoavantgardního diskurzu<sup>27</sup> (Jaromír Typl)***

Jak již vyplynulo z výše uvedeného, charakteristickým případem, na němž si literární kritika tříbila svá kritéria, se v první polovině devadesátých let stala také poezie Jaromíra Typlta. Typltovu poezii lze z poetologického i recepčního hlediska vnímat jako protiklad k poezii Petra Borkovce. Ostatně už dobová recepce stavěla tyto dvě

---

<sup>27</sup> Pojem neoavantgardy přejímáme z teoretického konceptu Petera Bürgera, který ve své práci *Theorie der Avantgarde* prosazuje právě toto označení pro umělecké projevy, které se v obdobích následujících po etapě historické avantgardy hlásily k avantgardním východiskům a pokoušely se je rozvíjet, ale zároveň se s avantgardou rozcházely v základním ideologickém východisku, totiž v mimoumělecké pozici avantgardního hnutí a v jeho snaze o návrat umění do životní praxe (srov. BÜRGER 1974: 80).

autorské poetiky (i osobnosti) proti sobě. Protikladnost poetik těchto dvou tvůrců vyplyne z jiných částí našeho výkladu, zde se zaměříme na odlišnosti v recepčních mechanismech, které generovaly obraz těchto básníků. Petr Borkovec nenápadně pronikl do dobové poptávky po kultivované, klasicizující poezii, vyhověl jejím požadavkům a byl za to odměněn pochvalnými reakcemi. Typltova role v recepčním procesu je zásadně jiná. Tento autor totiž neskrývaně a velmi aktivně vstupoval do literárních diskusí i polemik a vědomě reguloval recepční mechanismy uplatňované na jeho tvorbu (především hlasitým přihlášením se k tradici surrealismu si určil kontext, na jeho pozadí byla jeho poezie vnímána). Typlt se v dobové literární komunikaci projevil (na rozdíl od Borkovce) jako akční typ, který se účastní na konstruování svého vlastního textového obrazu, vnímá literární komunikaci jako hru, testuje možnosti této hry mystifikacemi, provokativním egocentriem, kritičností, nadsázkou. Ale pojďme se podívat na průběh tohoto recepčního příběhu.

### **Mladý génius nebo (post)pubertální surrealista?**

Typltův vstup do literatury byl – ještě v daleko větší míře než u Borkovce – poznamenán jeho mládím. De facto žádný z recenzentů jeho prvotiny *Koncerto grosso* (1990) nevynechal informaci o tom, že autorovi je teprve sedmnáct let a nejstarší texty uveřejněné ve sbírce psal, když mu nebylo ještě ani patnáct. Není tedy divu, že se už nad prvotinou začal generovat mýtus „mladíka málem geniálního“ (NOVOTNÝ 1991: 4). Latentní očekávání příchodu básníka, který přinese novou energii a dokáže nově nasměrovat českou poezii, bylo v případě některých recenzentů náraz a nečekaně bohatě saturováno. S největším nadšením přivítal Typltův příchod Vladimír Novotný, který Typlta označil za novou hvězdu na českém básnickém nebi a jeho sbírku za „literární zázrak“. Pro podobné mytizující projevy je příznačné, že se v nich věnuje pouze minimum pozornosti konkrétním kvalitám textu. Stejně tak činí Novotný, pro kterého je rozhodující samotný kontrast mládí a umělecké vyzrálosti: „Skutečně – mladý básník. Jaromíru Typltovi je totiž teprve sedmnáct let [...] a umíněnou ‚heavymetalovou mši‘ napsal, když mu táhlo sotva na patnáctý rok. Došlo tedy k paradoxní situaci: neuvěřitelně vyzrálý tvůrce byl v té době ještě občansky nezletilý. Zbývající oddíly autor napsal pravděpodobně v šestnácti letech, a o to víc žasneme, nakolik suverénní poezie to je“ (IBID.). Svůj mytizující projev završil Novotný srovnáním Typlta s vrcholy české básnické tradice,

ba dokonce naznačením, že tyto vrcholy zřejmě překoná: „tak zralou sbírku ještě v české poezii posledních dvou století nenapsal vůbec nikdo, ani Holan, ani Seifert, ani Halas. Ba dokonce ani sám K. H. Mácha“ (IBID.).

Tato jména představují vrcholy pozitivně pocíťovaného horizontu, k němuž se Typlť v očích dobové literární kritiky blížil. V soudech o hodnotě Typlťovy prvotiny do hry však vstupoval i horizont pocíťovaný naopak negativně a reprezentovaný představiteli mladé poezie předlistopadové doby. Petr A. Bílek s uspokojením shledával, že na rozdíl od mnohdy uměle vygenerovaných předlistopadových mladých objevů je Typlť skutečně vyzrálý a sečťělý, o čemž svědčí i jeho činnost literárněkritická (srov. BÍLEK 1990: 3). Bílek souběžně s *Koncertem grossem* recenzuje prvotinu Libora Pločka *Dáma z Elche*, u kterého nachází pouze ozvlášťnění předem připravených tezí a podezírá ho také, že ve sbírce má ještě povinné ideologické úlitby předlistopadovým posuzovatelům mladé poezie. Typlť mu představuje budoucnost, Ploček naopak minulost, která musí být překonána. Typlť tedy (nejen pro Bílka) kromě jiného ztělesňuje proměnu literatury a literární kultury, k níž dochází po listopadu 1989 – Typlť nespolehá na pomoc a náklonnost vlivných literárních osobností, ale sází sám na sebe, manifestuje svoje sebevědomí (i jako kritik), je samostatný, svébytný a svérázný. I toto je přítomno na počátku devadesátých let jako očekávání od nové literatury.

Ovšem zdaleka ne všechny reakce na Typlťovu prvotinu byly takto pozitivní. Jindřich Jůzl, který podobně jako Bílek vnímal Typlťovu poezii na pozadí předlistopadové poezie, došel k docela opačnému výsledku – viděl v *Koncertu grossu* pokračování edice Ladění, v níž byla podle jeho názoru dosud tišťěna poezie pouze průměrných kvalit. Recenzent se pozastavuje nad tím, že Typlťova poezie je blízka „běžné mluvě a srovnaná do řádků tvořila by prózu“ (JŮZL 1991a: 2), ba dokonce tvrdí, že *Koncerto grosso* neobsahuje „téměř žádnou originální metaforu, obraz“ (IBID.). Jůzl rovněž není ochoten akceptovat Typlťův slovník, do něhož mimo jiné proniká rovina cizích slov (výrazy obvyklé spíše v žánru sci-fi). Tento recenzent reprezentuje klasicizující postoj k básnickému jazyku (který v Brokovcově případě naopak vedl k literárnímu úspěchu), výraznější inovace vnímá jako úpadek a poničení poezie: „podle mého názoru výrazy antihmota, plazma, gerontofobie, kyberprostor atd. dělají z poezie něco zparchantělého“ (IBID.). Recenzent neakceptuje smysl textu v podobě jazykové a imaginativní hry, očekává text, který nebude kontaminován slovní zásobou neetablovanou v poezii, text, který bude

střídmý, kultivovaný, vůči etablovaným estetickým normám nekonfliktní. Negativně vnímá především Typltovu mnohomluvnost, podle jeho kritérií by báseň neměla být stavěna jako proud řeči, ale pouze jako introvertní miniatura.

Jůzl nebere Typltovo mládí jako důvod k obdivu, ale vidí v něm jeho nejslabší bod, který se v recenzi snaží patřičně zvýraznit. U úvodní básně „Heavymetalová mše f-moll“ konstatuje exaltované hromadění nehorázností. Text hodnotí jako pouhý „výkřik pubertáckého mládí“. Ironicky tuto tezi stupňuje: „Někdy to dojde tak daleko, že to připomíná dětské žvatlání, základní školu“ (IBID.). Jůzlova recenze je zřetelnou reakcí na nadšené ohlasy Typltovy prvotiny, je pokusem uzemnit mytizující tendence, které se kolem Typlta rychle vygenerovaly – svědčí o tom ostatně i název jeho článku „Zázrak‘ jménem Typlt“, kterým ironicky parafrázuje titulky Novotného recenze (Jůzl pouze přidal uvozovky).

Ještě příkřejšího odsudku se Typltově prvotině dostalo od Dalibora Maňase Kaňase, který se k ní vyjádřil v souhrnné recenzi na stránkách časopisu *Host*. Recenzi otevřel odstavcem, v němž vylíčil paušálně mladou poezii jako případ nejhlubšího úpadku, jako sbírky, z nichž „poezie zmizela“ (MAŇAS 1992: 155). Nachází v této poezii spíše gesta než mozoly. Prezентuje tedy očekávání, že poezie bude něco pracného a jejím základem bude náročná technika. Zároveň očekává poezii, která bude věrná realitě a neakceptuje uměleckou transformaci mimoliterární reality do reality básně: „V každém slově dříme ukoptěná snaho po ‚přejmenovávání věcí‘“ (IBID.). Recenzent souzní s dobovou rétorikou té části literárněkrické obce, která se domnívala, že disponuje poznáním toho, co je a co není skutečná poezie. Má zřejmě velmi jasnou představu o tom, kdy text je uměním, jedním z kritérií, jejichž naplnění očekává, je přítomnost racionality, a tak básnické projevy opírající se naopak o iracionální pól lyrické subjektivity neakceptuje: „Typltova prvotina je vulgarizovanou výpovědí o mládí. Básník může být sprostý, ale jeho tvorba musí zůstat uměním; měla by být poezií. Měla by být vložena mezi dva kameny života – kámen rozumu a kámen citu“ (IBID.). Ve srovnání s Borkovcem hodnotí Typlta jako nevyzrálého.

Vzácným případem vyváženosti a střídmosti při hodnocení Typltovy prvotiny byl kritický soud Pavla Janáčka, který se později vyslovil i k dalším autorovým textům. Rozpoznal u Typlta významný motiv generačního konfliktu, který některé jiné recenzenty vedl až k úsměvným, byť nahněvaným reakcím, například Marii Štemberkovou: „Ve verších sedmnáctiletého studenta gymnázia nesmíme hledat

ohlasy koncertů České filharmonie či Smetanova kvarteta. Jeho vyvolená hudba musí přece otupovat ústrojí vnitřního ucha, vůbec nejlepší je při ní řvát a třískat hlavou o pódium či o zeď. Zatímco džínsová masa pluje v jejích decibelech jak kosatky v Pacifiku, pánovi v tesilkách je úzko“ (ŠTEMBERKOVÁ 1991: 7).

Janáček nepodleh snadnosti spojení Typltova nízkého věku a kvality textů, tento postup při hodnocení Typltovy poezie naopak podrobil reflexi a distancoval se od něj. Vymkl se iracionální a mytizující potřebě vidět v mladém autorovi ztělesnění nového živlu v české poezii, nebo naopak nebezpečí, které by budoucnost české poezie mohlo neblaze poznamenat. Ocenil, že „verše Jaromíra Typlta nemají nic z do sebe zahleděných mírností prvních pokusů“ (JANÁČEK 1991: 9). Ve shodě s ostatními recenzenty připomněl Typltovo ovlivnění rockovou hudbou a surrealismem, přičemž ovšem popřel, že by se u Typlta jednalo o automatické texty.

Spojování Typltovy poezie s kontexty rocku a surrealismu bylo v recepci jeho prvotiny stejně pravidelné jako implantování kritéria věku do hodnotících soudů. Je přitom pro recepci Typltovy tvorby příznačné, že oba zmíněné kontexty jsou explicitně zmíněny samotným autorem v básních jeho sbírky; recenzenti se ochotně nechali vést: „Surrealistická s nádechem adolescence je název jedné z básní v prvotině Jaromíra Typlta *Koncerto grosso*. Myslím, že tato slova nejlépe vystihují i celkové vyznění sbírky“ (BREZINA 1991: 41). V paratextu, resp. beletrizované autorské předmluvě ke sbírce *Koncerto grosso* je zmíněn i autorův nízký věk. Tedy už v prvotině se podařilo Typltovy významně zasáhnout do recepčních mechanismů, které generovaly jeho textový obraz, podařilo se mu určit kontexty, v nichž bude vnímán. Snad i k jeho vlastnímu překvapení.

Zralost Typltovy poezie byla v mnohých případech jedinou konkrétní kvalitou, kterou kritik byl schopen formulovat. Typltovo mládí a jeho prezentace a také kontextualizace vlastních textů dokázaly do značné míry zdeformovat hodnotící kritéria uplatňovaná na jeho prvotinu. I toto mohla být jedna z určujících zkušeností, které Typlta přivedly na cestu provokací, polemik a záměrně vyhrocených manifestů – zkušenost s iracionální a nekompetentní recepcí vlastní poezie.

Následující Typltova sbírka (resp. cyklus) *Procitající teurgos*, kterou vydal vlastním nákladem v novopacké edici Demolice, vzbudila o poznání menších ohlas, což bylo logickým důsledkem špatné dostupnosti svazků vydaných ve zmíněné edici. Nicméně i na minimálním počtu dvou recenzí se opět ukazuje, že Typltova poezie od počátku rozdělovala kritickou obec na dva protichůdné tábory.

Pro Petra A. Bílka *Procitající teurgos* znamenal důležitý předel v Typltově psaní, Bílek v něm viděl překonání prvotního hledačského tvaru, který byl charakteristický pro sbírku *Koncerto grosso*. Typltovu prvotinu s odstupem jednoho roku hodnotí jako projev verbalismu a zmíněného hledačství, které ovšem mnohdy skončí na úrovni banalit. Nachází v ní dokonce plytké verše ve stylu předlistopadové tzv. pozemšťanské poezie Skálovy či Florianovy. Tedy stále je kontextualizace nastavena jako otázka rozhraní před – po: to, čím se Typltova poezie podobá předchozímu, je špatné; to, čím se odlišuje, je dobré. (Toto uvažování je dáno jistě také kontextem edice, v níž Typltova prvotina vyšla, edice Ladění, která chtě nechtě představovala kontinuitu s předlistopadovou, politicky kontrolovanou mladou poezií.) Naopak *Procitající teurgos* je pro Bílka pobídkou, aby bylo odstraněno zjednodušující zdůrazňování Typltova mládí a jeho vztahování k hodnotě textů: „Zde už není třeba s obdivem vyslovovat, že je mu teprve sedmnáct. Zde je třeba s úctou konstatovat, že přichází básník“ (BÍLEK 1991c: 14). Typltův verbalismus tentokrát Bílek obhajuje surrealistickou tradicí, na níž hodlá básník navázat.

Pro Jindřicha Jůzla je Typltova orientace k surrealismu naopak důkazem jeho uměleckého pomýlení: „stále trvá jeho ovínění naivním surrealismem [...] měl by číst, aby pochopil, že to, co napsal, už napsáno bylo“ (JŮZL 1991b: 15). Jůzl je součástí toho proudu literární kritiky, která Typltovy vyčítala orientaci k surrealismu jakožto špatnou volbu z rejstříku tradic, na níž by mohla mladá poezie navázat. Surrealismus se tomuto kritickému proudu jevil jako vyčerpaný, uzavřený a pro další rozvíjení nevhodný.

Ale je zřejmé, že Jůzlovým kritériím odporuje i cosi víc než vývojová uzavřenost surrealismu. Typltovu tvorbu označuje za „neorientovanou“ a soudí, že „Typlt neví, o co jde, ani o co jemu jde“ (IBID.). Implicitně předpokládá a očekává tvorbu, která bude určena jasným záměrem (bude jím orientovaná) a že autor bude mít svůj text plně pod kontrolou a bude ho užívat jako sdělovací nástroj. Těmto očekáváním ovšem nemohl Typlt vyhovět, příkře totiž odporují jeho autorskému typu, pro který je klíčová naopak záměrná nezáměrnost, asociativnost, chaotičnost a vůle předložit čtenáři text jako nesnadný a snad také neřešitelný úkol, jenž disponuje dynamikou a energií a dokáže ji předat.

Typltovu vazbu k surrealismu velmi citlivě a přesně interpretoval Martin C. Putna v recenzi jeho prozaické prvotiny *Pohyblivé prahy chrámů* (1991). Hovoří o Typltově „programovém příklonu k surrealismu“ (PUTNA 1992: 5),

nenachází u něj ovšem ortodoxní surrealistickou ideologii založenou na freudismu. Soudí, že Typlt surrealismem rozumí umění nerealistické, resp. protirealistické, jakým byl ovšem i romantismus nebo baroko. Putnův článek naznačuje, že podobné úpravy a modifikace pojmů byly na začátku devadesátých let při hledání tradice vhodné k rozvíjení a navazování relativně časté. Netýkají se tedy jen Typlta, který sebe ani nikoho dalšího nedokáže vřadit do uzavřeného „bretonovského diskurzu“ (IBID.), stejně tak neúspěšní musí podle Putny být „resuscitátoři právě tak uzavřeného zahradníčkovského diskurzu“ (IBID.). Putna objasňuje i příčinu těchto nezdarů: „Doba ideologických diskurzů však minula a jejich používání mladým autorům nesvědčí, neboť vnáší do jejich psaní cizí, neorganický element“ (IBID.). Proti ideologii a literární inspiraci staví Putna autenticitu, s níž zachází jako s měřítkem hodnoty literárního textu.

Nejpilnějším budovatelem Typltova kultu byl nadále Vladimír Novotný, který i v recenzi na *Pohyblivé prahy chrámů* (ačkoli se jich ostatní recenzenti už většinou vzdaly) připomíná souvislosti mezi Typltovým mládím, talentem a kvalitou textů. Snaží se zároveň do Typltova recepčního „příběhu“ vnést dramatický moment, když ohlas na *Koncerto grosso* reflektuje slovy: „spustila se přímo lavina řevnivosti a nepřejčnosti“ (NOVOTNÝ 1992b: 3). Vytváří obraz mladého talentu, který se musí probíjet nepochopením a čelit atakům nepřejících. Nechává se vést modelovou představou příběhu mladého umělce, pro svůj příběh však mnohdy postrádá oporu ve faktech (mluvit o lavině nepřejčnosti, když na *Koncerto grosso* vyšla i řada pozitivních recenzí, je poněkud mystifikující).

*Pohyblivé prahy chrámů* Novotný označuje za „velkolepou reminiscenci českého modernismu ze začátku století (Karásek ze Lvovoic, Breisky, Klíma), napsanou ovšem perem současného surrealisty“ (IBID.). Za další vlivy označuje Kafku a Weinera. Rychle dodává, že nejde o poplatnost vzorům, ale že „tato vybraná společnost ovšem jen obklopuje literáta a uznale přihlíží jeho spontánní a perlivé vypravěčské imaginaci“ (IBID.) – Kritik implikuje souhlas nejlepších představitelů literární tradice, kteří se v načrtnutém příběhu mladého umělce staví na jeho stranu a mají ho zřejmě podpořit v polemice s nepřejícími kritiky.

Petr A. Bílek naopak odsoudil povrchní zaujetí literární kritiky Typltovým mládím i snahu ho mytizovat. Typlt tou dobou byl už zřejmě pevně etablován ve vědomí recepční komunity a byl na nejlepší cestě ke kanonizaci. Naznačuje to alespoň Bílkův výrok: „Stalo se součástí intelektuálního bontonu jméno Typlt znát,



patříčně je ohýbat a mít na jeho nositele názor“ (BÍLEK 1992: 14). Při hodnocení Typltových próz vytyká autorovi nedostatek autenticity: „Tam, kde jiný nabízí empirickou životní zkušenost, ucelený postoj, tam Typlt zaplavuje čtenáře z uvolněného stavidla obrazotvornosti“ (IBID.). Očekává, že autor bude těžit ještě z něčeho jiného než z jazyka, že zobrazený svět nebude uzavřen pouze v prostoru textu. Vnímá Typltovy prózy jako ornamenty, kterým chybí postoj – očekává, že literatura bude také zaujímáním postojů, nikoli pouze jazykovou hrou, a že dílo bude demonstrovat lidskost a vřelost. Podobně zhodnotil Typltovy prózy také Pavel Janáček, který ocenil, že Typlt přesahuje limity vlastní „konfesijně laděné ‚mladé‘ literatury“ (JANÁČEK 1992: 2), ale odmítl artificialnost a vypjatou literárnost. Jde tedy o jedny z mnoha projevů dobově podmíněného a z estetického hlediska poněkud problematického uplatnění kritéria autenticity.

Ohlas na *Epochu Setmění* (1992), další Typltovu básnickou knížku vydanou opět v edici Demolice, byl – podobně jako u *Procitajícího teurga* – velmi skromný. Přinesl však reakci, která (alespoň podle Typltových pozdějších prohlášení; srov. TYPLT 2003) pro autora znamenala víc, než reakce jiné. Jde o recenzi nazvanou „Typtomachie aneb příliš mnoho slov“, kterou údajně pod jménem Petry Nádvorníkové otiskl v časopise *Iniciály* Jakub Synecký, jehož poezie si Typlt vážil a edičně o ni pečoval (srov. TYPLT 2003). V této recenzi je surrealismus označen za východisko historicky uzavřené a vedoucí autora ke klišovitému vyjadřování. Recenze byla vzkazem pro autora, který se domnívá, že tvoří výlučné, originální a novátorské texty, ale ve skutečnosti (resp. podle recenzentova mínění) produkuje básně na pozadí tradice nevýrazné, omšelé. Byl tu vysloven také požadavek pevnější formy a jasnějšího záměru. Typltův záměrný a hyperbolizovaný akcent na ego zde (ale i v řadě dalších ohlasů na jeho poezii) nebyl vnímán jako mystifikace a hra, ale jako „neurotická posedlost vlastním já“ a „laciné exhibicionistické gesto“ (NÁDVORNÍKOVÁ 1993: 68). Chybí zde ovšem rozlišení autora a jeho lyrického subjektu, tedy rozpoznání vazeb mezi subjekty, s jejichž odlišným ontologickým statutem si Typlt s oblibou a často pohrával. Jedná se o postoj k lyrické subjektivitě, který se rozvinul až v následujících letech s příchodem většího počtu mystifikačních postmodernistický básnický projevů.

Martin Pilař naopak chápe Typlta jako záměrného provokatéra, který úspěšně rozehrává hru se čtenáři i literární kritikou. Tuto schopnost provokovat vnímá Pilař veskrze pozitivně, snad jako by právě v ní viděl smysl Typltovy literární aktivity.

Jistý problém Typltova psaní vidí ve verbalismu a monotónnosti proudu asociací a imaginací. Podobně jako v některých předchozích ohlasech, je zde nastolena úzká kontextová vazba k poezii let normalizace: „absolutním spolehnutím na sílu imaginace se svými ‚pokusy o průřez‘ více blíží Sýsově veršování z 80. let než třeba Brouskovým Střepům“ (PILÁŘ 1992: 10). Zde se ukazuje motivace negativního hodnocení způsobu Typltovy vazby k tradici. Je tu přítomna určitá neochota přijmout fakt, že někdo (talentovaný) si vybral z rejstříku možných tradic jako východisko pro navazování právě surrealismus. Surrealismus je totiž vnímán jako svého druhu ideologie, a proto je zřejmě přijímán velmi obezřetně v době, která chce literaturu zbavit veškerých ideologických mantinelů. Navíc nedávné Sýsovy (a dalších z okruhu tzv. pětatřicátníků, například Jiří Žáček nebo Petr Skarlant) snahy těžit z avantgardní imaginativnosti tuto část literární tradice v očích soudobé kritiky poněkud diskreditují. Znovu se tu ukazuje, že na počátku devadesátých let šlo kritice především o vyřešení otázky, na kterou tradici se bude navazovat: u Borkovce je vazba na spirituální tradici přivítána, u Typlta kritika vnímá naopak uzavřenost modernistických postupů (především surrealistických technik).

### **Rok manifestů a polemik**

Následující rok 1993 byl v procesu recepcí Typltova díla ve znamení reakcí na texty charakteru spíše programního a manifestačního, než básnického. Relativně blízko beletristického postupu se Typlt drží v silně imaginativní a z poetiky mýtu těžící próze *Zápas s rodokmenem* (1993). Tento text je ovšem čtenáři v závěru nabídnut k interpretaci jako autorův rozhovor s dílem Ladislava Klímy – který je zobrazen jako mytická medúza. Knihu uzavírá autorský doslov, který má zřetelné rysy manifestu a podle uvedených dat zazněl roku 1992 na manifestačním večeru v pražském Mamma klubu.

Ladislav Klíma byl Typltovi blízký svým antitradicionalismem, agresí a provokativností. Byl tedy dalším z řady umělců, o jejichž velikost Typlt opíral své teze zveřejňované v podobě manifestů, ale také próz, které disponují tímto programním aspektem jako jednou ze svých významových rovin. (Řadu z nich zařadil do souboru *Pohyblivé prahy chrámů*, kde onou klíčovou osobností, k níž je třeba se vztáhnout, byl Salvador Dalí). Typlt reflektoval závěr 20. století (resp. svoji současnost) jako čas, kdy je možné všechno, a to je pro umění zhoubné –

nemá se vůči čemu vymezovat, nemá s čím kontrastovat. Klímu vnímal jako příklad člověka, který se nenechal svázat dobovými tlaky, zůstal věrný sám sobě a zachoval si svéráz a jedinečnost. *Zápas s rodokmenem* byl nikoli náhodou, ale z logiky věci recenzenty čten jako text programní; například Vladimír Novotný ho nazval prozaickým manifestem a vyslovil předpoklad, že lze očekávat reakce a zčeření „hladiny našeho literárního života“. Typltovu návaznost na Klímu nachází v rovině stylu, nikoli myšlenky, a klade si otázku, zda přihlášení se k postojům a stylu Ladislava Klímy není v roce 1993 už anachronismus. Objevuje se tu tedy stejný druh pochybnosti nad Typltovou vazbou k tradici – je toto opravdu ta část literární tradice, na kterou je dobré nyní navazovat?

Pouhé tři roky po vydání prvotiny se opakovaně objevují v ohlasech na Typltovu tvorbu výroky typu: „Jakýkoli text, pod nímž je podepsán Jaromír Typlt (narozen 1973), budí v literárních kruzích pozornost. Většinou se však jedná o teoretické úvahy nebo náznaky uměleckého postoje, samotná tvorba zůstává spíše v pozadí“ (MANDYS 1993: 8). Typlt díky své aktivitě, a možno říci i strategii, velmi brzy vykročil směrem ke kanonizaci své vlastní literární osobnosti. Jeho fungování v dobovém literárním diskurzu bylo velmi výrazné a splnilo důležitou funkci, kterou si právě už nad jeho *Zápasem s rodokmenem* recenzenti začali uvědomovat. Ptali se, zda Typltova role nespočívá právě v kladení otázek po směru, kterým se má literatura v onom zlomovém období ubírat a zda jeho texty nejsou pouze druhotným produktem této funkce.

K reakcím na *Zápas s rodokmenem* lze přiřadit také článek Petra Hrušky „Typltův typ“, který sice vyšel v recenzní rubrice *Tvaru*, ale je spíše obecnějším zamyšlením nad charakterem Typltovy literární aktivity a nad jeho působením v kontextu české polistopadové literatury. Hruška soudí, že Typlt dokáže upoutat pozornost především díky poklidu a nevýraznosti toho, co jej obklopuje, tedy soudobé české literatury. Sdílí názor ostatních kritiků, že Typlt hodlá navazovat na způsoby psaní, které už jsou uzavřené, neaktuální, zprofanované (surrealismus). Nejužší kontext Typltovy literární aktivity, resp. její kořeny vidí v tvorbě surrealistické skupiny *Le Grand Jeu*, v osobnosti Ladislava Klímy a v tragické postavě gothic rockového hudebníka Iana Curtise. Nachází u Typlta dokonce také „barokní ‚vůli k extrému‘“ (HRUŠKA 1995a: 21). (Je příznačné, že všechny tyto „kontexty“ Typlt explikoval ve svých textech, kritika se stále nechává vést a nemá potřebu jít proti směru vyznačenému samotným autorem.) Hruška zobecňuje svá

pozorování v tezi: „ochota k následnictví je u Typlta silně vyvinuta“ (IBID.). Pro autorský typ Jaromíra Typlta je klíčová podle Hrušky „demonstrace“. Což zároveň Hruška vnímá jako největší úskalí Typltovy tvorby: „Dosavadní dílo autorův hodnotový systém více demonstruje, nežli v něm žije. [...] Typlt je autor lákavých manifestů. Těším se, že **z nich** jednou začne psát“ (IBID.).

Typlt by ovšem dozajista nezačal být vnímán nikoli jako básník, ale tvůrce programů a tezí nebýt jeho manifestu (resp. „vratifestu“) „Rozžhavená kra“, který otiskl na pokračování roku 1993 v časopise *Iniciály*.<sup>28</sup> Jde o jeden z dalších projevů Typltova aktivního postoje k tehdejší literární současnosti a také aktivního vztahu k procesu recepcce jeho vlastního díla. Redakce *Iniciál* vyhověla Typltovu záměru a před samotný text manifestu předsunula výzvu pro jeho čtenáře: „Vážení čtenáři, tento text předkládáme jako hozenou rukavici. Podle autora by mohl být impulzem pro širší diskusi, budeme tedy rádi, vyvolá-li ve Vás odezvu v podobě příspěvků, z nichž nejzajímavější se objeví na našich stránkách“ (TYPLT 1993a: 68). Typlt tedy přistupoval k programním textům velmi cílevědomě, nejednalo se v žádném případě pouze o exhibicionistickou snahu strhnout na sebe pozornost, ale o úsilí iniciovat širší diskusi o současné literatuře a jejím dalším směřování.

Jistá distance mezi autorem a textem manifestu je tu však přesto citelná. Typlt svůj manifest napsal jazykem silně beletrizovaným, bohatě metaforickým, plným vznosných zvolání, patosu, archaizujících odkazů k mytologii i sexuální motiviky (charakteristická je především metaforická transformace básnického aktu v obraz ejakulace). Tato stylová přepjatost dost zřetelně signalizuje autorovo vědomí jisté nesamozřejmosti žánru manifestu na sklonku 20. století. Zřetelným signálem ironické distance je také podtitul „Vratifest“, konotující spíše směr vracení se zpět, nikoli směřování kupředu, a také zacházení se slovem básník, které autora provokuje ke kaskádě ironických úšklebků: „Básník – zní to nacucaně jako houba ve zdi“

---

<sup>28</sup> Nebyl to ovšem první text programního charakteru, který Typlt publikoval. Již v roce 1990 otiskl rovněž v *Iniciálách* stať „Magnetická apologetika“, v níž polemizoval s marxistickou kritikou surrealismu a zdůraznil kontinuitu, kterou si navzdory nepřízni dobové kulturní politiky surrealismus dokázal zachovat, protože překonal úzké mantinely vymezené skupinovou a programní aktivitou. Surrealismus Typlt v tomto článku vnímá jako obecnější princip přístupu k umění a životu a nachází paralelu s romantismem: „je to něco, co ožívá, co se vsakuje do pórů, [...] co se nedá vymezit manifestem. Něco jako romantismus. Romantismus XX. století“ (TYPLT 1990a: 58). Důležitá je tu zmínka o roli manifestu v poválečném, resp. soudobém pojetí surrealismu: Typlt zde přiznává, že role manifestu se proměnila a že tento žánr je už poněkud neadekvátní době a stavu, k němuž surrealismus dospěl. Lze předpokládat, že i s tímto vědomím, resp. navzdory tomuto vědomí psal Typlt svůj „vratifest Rozžhavená kra“. Ukazuje se tu ironická distance od žánru manifestu, kterou autor měl a naznačil podtitulem i dalšími prostředky.

(TYPLT 1993b: 66). Zřetelnou distanci vůči žánru manifestu signalizují také otevřeně mystifikační pasáže a explicitní přihlášení se k hernímu pojetí umělecké tvorby: „proklínáme básnické umění a věnujeme se rozhořčené hře na rozžhavené kře“ (IBID.: 71). Vědomí, že je třeba rozhýbat literární diskurz, však bylo silnější, než obava z toho, že se dopustí anachronismu.

Klíčovým slovem Typltova manifestu je adverbium „dnes“. Jde mu především o pozice poezie v dnešním světě, o moc básnického slova v něm, o jeho ohlas i jeho pojmání samotnými tvůrci. Typlt prezentuje básnický tvůrčí akt jako cosi existenciálního, rozhodujícího, bytostného – poezie by měla být vnímána natolik váže, že by její tvůrce měl mít odvahu pro ni se i zabít (motiv sebevraždy – kterým mu symbolizuje a personifikuje především gothic rockový zpěvák Ian Curtis – je v jeho programních textech relativně častý). Chybí mu výraznější angažovanost básníků ve věci poezie, literární současnost vnímá jako hypertrofii únavy a nudy.

Podobně jako autoři manifestu „Skrz“ cítí tíhu literárních dějin a má potřebu se vypořádat s pocitem, že už všechno bylo napsáno a že „svět zesvazkovatěl“ (TYPLT 1993a: 68). Současný stav umění charakterizuje jako stav vyčerpání a únavy: „Literární dílo se zdá být vyčerpáno ještě před svým zrodem“ (IBID.). Ptá se: „čím oprávnit vznik dalších uměleckých výtvorů v té zatíženosti tradicí, přehlcnosti a při jistém zneužití?“ (IBID.). Otázka tradice zde tedy vystupuje zcela zřetelně na povrch, vnímá ji jako zátěž. S autory manifestu „Skrz“ se shoduje rovněž v přesvědčení, že cílem nemůže být odstranění literární tradice, ale její využití: „Obnošené modely umění, po jejichž odstranění jsme volali, nás tak zřejmě jako jediné mohou udržet v nezbytné nastraženosti“ (IBID.: 69).

Rozdílná je ovšem volba onoho zděděného modelu, na rozdíl od klasicizujícího pojetí umění Typlt volí model avantgardní. O této volbě nejlépe svědčí jeho programní teze: „Poezie musí vypuknout jako nákaza“ (IBID.). V tom je skutečně mnoho z avantgardního úsilí o rozšíření poezie mimo hranice umění tak, aby pronikla do všedního života. Typlt proklamuje i jistou dávku agrese, s níž má tvůrce přistupovat ke svému úkolu. Z avantgardní tradice vnímá jako inspirativní především surrealismus, ale nedělá si iluze o jeho další životnosti – vidí ho jako zkomercializovaný, sám sebe zrazující projekt, obdivuje ovšem jeho někdejší provokativnost. Estetickým ideálem, který Typlt v manifestu propaguje je krajnost, extrém, vzpoura proti kánonu. Tvorba se má opírat o imaginaci a o nevědomí, vyvarovat se má ornamentu a kalkulující role intelektu.

Negativně a velmi ostře se Typlt vymezuje proti postmodernismu. Toto vymezení ovšem vychází z poněkud nejasných předpokladů. Postmodernu vnímá jako šalbu, jako falešné a nespravedlivé popření moderny a avantgardy: „nenápadně podsunula moderně tendence, proti kterým se tato ohrazovala“ (IBID.: 70). Na citacích z prohlášení avantgardních umělců dokládá, že myšlenky a postoje, které máme za typicky postmoderní, nejsou nové, ale právě avantgarda s nimi již pracovala, především upozorňuje na nápadnou blízkost postmodernismu a dadaismu: „postmoderna nejen že nemá vlastní myšlenky, ale dokonce ani vlastní pocity“ (IBID.). Typlt viní postmodernu z toho, že se „chová loyálně, dokáže se sžít s tím, co kritizuje, o čemž snad svědčí i její ochotná spolupráce s kulturními tržnicemi“ (IBID.: 71). Chybí mu u postmoderny zásadovost, radikálnost, extrémnost, nevnímá ovšem subverzivní strategii postmoderního umění, které se sžívá s pokleslostí a komercí, aby je podvrátilo.

Je zřejmé, že na počátku devadesátých let byl pojem postmodernismu velmi frekventovaným a lákavým tématem,<sup>29</sup> oba sledované manifesty se k němu vyjadřují. Je rovněž evidentní, že se v dané době jednalo o pojem velmi nový, neustálený, nejasně definovaný. Projevuje se to na Typltově vizi budoucnosti, k níž podle něj postmodernismus směřuje – na rozdíl od manýrismu, který směřoval k extrémům barokního umění, postmodernismus podle Typlta „se pozvolna vrací ke klasicistní ukázněnosti proporcí a dozajista připravuje nastolení vyváženosti, jakmile v nás dozní romantická zaujatost krajnostmi avantgardy“ (IBID.: 71). Chápe postmodernu jako prvek ve vývojové imanenci. Tuto poněkud zkreslenou interpretaci postmodernismu je třeba vnímat v souvislosti se soudobým českým kulturním kontextem, do něhož teorie, které ukážou postmoderní umění nikoli jako protiklad moderny, ale jako její logické pokračování, teprve vstoupí.<sup>30</sup> Typlt tedy toto pojetí

---

<sup>29</sup> Svědčí o tom mimo jiné také zájem soudobých literárních časopisů o toto téma: jedno z prvních tematických čísel časopisu *Iniciály* bylo v roce 1990 zaměřeno právě na téma postmodernismu (konkrétně šlo o dvojčíslo 10/11, na obálce byl symptomatický titulek „Postmoderna??“, celým číslem prostupovala vědomá nejistota v užívání tohoto pojmu); *Kritický sborník* věnoval v roce 1993 podstatnou část čísla 4 tématu postmoderny, když se obrátil na vybrané literární vědce a filozofy s anketní otázkou „Co je postmoderna?“. Je tedy zřejmé, že postmodernismus byl na počátku devadesátých let v českém kulturním kontextu především otázkou, nikoli zřetelně vymezeným konceptem, k němuž by bylo možné se přimknout, nebo se od něj distancovat – jak by se mohlo zdát podle Typltových vyhoceně kritických soudů.

<sup>30</sup> Typlt datuje vznik *Rozžhavené kry* rokem 1992, základní práce o povaze postmoderního myšlení a umění, spis Jean-Francois Lyotarda *O postmodernismu* česky vyšel až v roce následujícím. U Lyotarda najdeme varování před mylným chápáním slova postmodernismus: tento pojem nemá být chápán jako návrat k modernismu ani jako jeho negace, ale „slovko ‚post‘ [...] je tu chápáno ve smyslu pouhého časového sledu, diachronické sekvence různých období, z nichž každé je samo

postmoderny, které Zygmunt Bauman velmi trefně vyjádřil rovnicí *postmoderna = moderna – iluze* (srov. BAUMAN 2006: 92), nevědomky potvrzuje.

V druhé části manifestu Typlt definuje své pojetí básníka a jeho úkolu: „Básník chce vidět a chce nechat zažívat, snaží se o postižení vize, která by vyvolávala mrazení nebo uvolňovala strnulost, je vidoucím, který působí. Rozvrací obrazem. Píše-li, zakládá minové pole, neboť básnický obraz je zhuštěnou energií, která čeká jen na roznícení, aby mohla destruovat“ (TYPLT 1993b: 66). Základem poezie i podstatou lidského vnímání světa je pro Typlta **obraz**, dalšími klíčovými slovy jsou **rozvrat** a **energie**: „Svět je obraz, rozvrat nám ho dává pocítit“ (TYPLT 1993a: 72). Autoři manifestu „Skrz“ jsou naopak programově velmi obezřetní vůči obrazům a imaginaci.

Typltovo pojetí básnické tvorby a úkolu básníka je akční, básník má cosi vyvolat, uvolnit, zničit, rozvrátit... Manifest „Skrz“ naopak za klíčovou vlastnost básníka považuje vůli, vůli dolovat ze slov smysl – básník v tomto pojetí není zodpovědný a zaměřený ke světu a ke čtenáři, ale k jazyku, je strážcem jazyka před jeho devalvací. Evidentní provokací na adresu stoupenců těchto (často též spirituálně ukotvených) poetik, které se těšily pozitivnímu ohlasu dobové kritiky, bylo Typltovo hlášení se k satanismu a výroky typu „buďme bohy a naším nektarem budiž adrenalin“ (TYPLT 1993b: 71).

Na rozdíl od klasicizujícího manifestu „Skrz“ Typlt naopak žádá po básníkovi, aby byl tvůrcem nové, jiné reality: „Vymanit se světu, vyzvat ho na souboj, postavit proti jeho verzi své vidění, proti jeho soudržnosti svůj řád, obraz proti obrazu“ (IBID.: 67). Typltovo pojetí umění je bojovné, jde o střet reality a fikce, resp. fikční reality vytvořené básníkem. Básník je ten, kdo má odvahu jít do souboje s realitou, kdo má sílu vybudovat vlastní imaginární svět: „Jakýkoli realismus nebo pravděpodobnost jsou projevy slabosti, nedostatečné vůle, ochablosti imaginace“ (IBID.). Básník má být autorem řádu, nikoli jeho příjemcem.

Nakonec tedy přece jen přijímá avantgardní destruktivní vztah k tradici, i když ho vnímá (už v intencích postmoderního diskurzu) bez větších iluzí: „nezbývá než tradici naprosto popřít, odmítnout, znevážit a nahlodat; víme stejně neochvějně jako ti, kteří podle jejích příkazů navrhuji uniformy a plavecké úbory, že nakonec stejně

---

o sobě zřetelně identifikovatelné. Toto ‚post‘ označuje něco jako určitý obrat: nové zaměření vystřídávající zaměření předchozí“ (LYOTARD 1993: 69). Též se dotýká již výše citovaná Welschova práce, která česky vyšla ještě o rok později.

zvítězí, dostihne nás a polapí, ať se před ní uchýlíme kamkoli, ale bude to v naprosto netušené formě, která se odhalí až pohledem budoucnosti, až poté, co bude to, co se za našich dnů chválilo jako navazování na tradici, přistiženo při obcování s vymřelými fosíliemi“ (IBID.: 68). Sám ovšem zároveň chce velmi úzce navázat na tradici surrealistickou. Je zde přítomno vědomí paradoxu, že tradici uniknout nelze, ale je nutné se o to snažit. Naproti tomu autoři „Skrz“ chtějí cítit tradici v zádech, chtějí z ní pečlivě vybírat.

Výzvu redakce *Iniciály* k reakcím na Typltův manifest skutečně někteří vyslyšeli. Zmíněný časopis otiskl v číslech 1993/34 a 35 celkem tři reakce. Nejen počet, ale také charakter těchto reakcí se ovšem zřejmě minul s Typltovým záměrem a očekáváním. Jako první vyšla reakce Tomáše Hájka, která byla spíše paralelní úvahou, nikoli polemiku s Typltovými názory, nebo naopak přihlášením se k nim. Hájek nepřistoupil na Typltův způsob uvažování a nahlížení na současný stav literatury a jeho manifest vnímal jako gesto, kterým chce autor na sebe upoutat pozornost, ale také jako „pokus přiblížit poezii rozkoši“ (HÁJEK 1993: 67). Hájek ve svém příspěvku zůstal na velmi vysoké úrovni obecnosti, jako by se ani nechtěl vyslovit ke konkrétním tezím „Rozžhavené kry“, ale pouze teoreticky zauvažovat o smyslu a funkci manifestů v literární komunikaci. S Typltovou intencí se definitivně rozešel v závěrečné tezi svého článku: „Manifest nevzniká pro program či antiprogram, který v sobě přináší“ (IBID.).

O něco adresnější a o poznání nahněvanější byla reakce Martina Gažiho v následujícím čísle *Iniciál*. Gaži zaútočil na Typltova východiska z pozic spirituálně orientované poezie, pro kterou „dílo básnické je kapkou vlašivého nebe“ a básníkem je ten, komu je dostupná „hostie inspirace“ (GAŽI 1993: 57). Z jeho projevu jasně vysvítá binární hodnotová opozice *my* (stoupenci klasicizujícího a spirituálního pojetí poezie) X *vy* (stoupenci chaosu, vykořenění a povrchního novátorství). Autor příspěvku se domnívá, že umělecký program je projevem neschopnosti vlastní, neprogramní tvorby, a kritizuje návaznost na ukončené a neživé koncepty; viní také programatiky z grafomanství. Soudí, že básnickou tvorbu nezle plánovat a také že poezie se nemá snažit o působení na společnost.

Největější a argumentačně nejspolehlivější reakcí na „Rozžhavenou kru“ byl článek Jiřího Tyla nazvaný „Manifestum post festum“. Tyl označuje Typlta za „programového skandalistu“ (TYL 1993: 56), kterému jde o získání pozornosti a daří se mu to. Ptá se zároveň po smyslu manifestů „dnes“, vnímá manifesty jako



produkt moderní doby a jako projev ideologie, s pojmem manifestu se mu pojí velmi negativní konotace: totalita, komunismus, ideologie. Soudí, že Typltův manifest je v kontextu postmoderní situace anachronismus: „Nevstoupíte dvakrát do téže řeky, Jaromíre. Nevstoupíte do ní ani jednou, protože plavete v postmodernismu jako všichni okolo“ (IBID.). „Postmoderní ruka však se již nemůže dopustit svatokrádeže. Vše posvátné bylo totiž již dávno rozkradeno“ (IBID.). Typl vytýká Typltovi verbalismus a usvědčuje ho z postmoderních postupů při stylizaci textu: hojné užívání nesourodých aluzí a mystifikací, verbalismus.

Typlův příspěvek velmi přesně ukazuje úskalí Typtova manifestu, která zapříčinila, že jeho ohlas byl velmi malý a že se k němu de facto nikdo nepřidal, nikdo z respektovaných osobností literatury a literární kritiky na něj nereagoval. Žánr manifestu byl na sklonku 20. století skutečně už anachronismem, který navíc na sebe vázal negativní konotace politické (tedy levicové) a ideologické. V době přechodu od komunistické totality k demokratickému uspořádání by bylo s podivem, kdyby tyto konotace nezpůsobily nezáměr či nevoli. Důvod neúspěchu tohoto manifestu je třeba také vidět v proměňujícím se postoj veřejnosti k jakýmkoli textům, které mají ambici cokoli regulovat a být svého druhu autoritou. Právě tato autoritativní dimenze manifestu jakožto žánru z něho učinila anachronismus v době, kdy se prohloubila nedůvěra k velkým příběhům, které se snaží rovněž vykonávat autoritu podobného druhu.

Nabízí se otázka, nakolik Typlt myslel svůj manifest vážně, resp. jak velkou distanci od něho zachovával (a že tato distance přítomna je, jsme ukázali výše). Odpověď poskytuje sám manifest „Rozžhavená kra“, kde se o vztahu současnosti a tradice říká, že ve světě, který „zesvazkovatěl“, není možné tradici uniknout, ale je nutné se o to pokoušet. Tento pokus mohl být úspěšný v básnických textech, jejichž vnímání (jakožto textového typu) se nezměnilo tolik, jako vnímání textu s autoritativní ambicí, kterým manifest vždy je.

Typlt tedy svým manifestem dokonale demonstroval nemožnost manifestu v době postmoderního relativismu. Nechtěně se tedy stal postmodernistou, který použil diskurzu moderny, aby ho v podmínkách a kontextech postmoderny nechal před zraky literární obce selhávat. Ukázal, že projektování budoucnosti pomocí moderních či avantgardních prostředků jako je manifest, už není možné.

Autor „Rozžhavené kry“ se ovšem nehodlal smířit s tak malým ohlasem svého manifestu. Především mu vadilo, že se k němu nevyjádřili surrealisté, k jejichž

východiskům se přihlásil a vyzval k jejich přehodnocení a inovaci. Svědčí o tom dopis,<sup>31</sup> který adresoval vůdčí osobnosti mladé surrealistické skupiny A. I. V. Brunovi Solaříkovi, v němž ho explicitně vyzval k veřejné reakci na „Rozžhavenou kru“, protože „mezi adresáty, na které Kra měla dopadnout, byli i potencionální ‚nástupci‘ avantgardních diskurzů“ (MÍROVÉ MISE 1995: 49). Typlt zároveň Solaříkovi sdělil své velmi kritické názory na tvorbu skupiny A. I. V., která se podle jeho soudu nesnaží surrealismus inovovat tak, aby byl adekvátní situaci člověka sklonku 20. století, ale pouze přitakává surrealistickému dědictví. Přitom je potřeba „důkladné proprání, zásadní revize východisek a zaktualizování“ (IBID.). Solaříkova odpověď Typlta ovšem neuspokojila, resp. potvrdila jeho očekávání, že okruh A. I. V. a také ostatní skupinově organizovaní surrealisté nemají zájem na důkladnější revizi surrealistických východisek. Typlt paradoxně Solaříkovi vytýkal to, co jeho vlastní poezii vytýkala většina kritiků: rozvíjení něčeho, co už není živé.

Výraznější odezvy se ovšem dočkal Typltův článek „Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm“, který autor prezentoval jako pokračování manifestu „Rozžhavená kra“: „Autor upozorňuje, že tyto časové úvahy mohou být plně vnímány pouze na pozadí vratifestu Rozžhavená kra [...], ke kterému se mají jako extrakt k esenci, střelba k válce, blouznění k horečce či horoskop k astrologii“ (TYPLT 1993: 5).

V této stati Typlt více než vlastní program formuluje – se značnou dávkou provokativnosti – svůj kritický postoj ke kritériím a očekáváním, s nimiž soudobá literární kritika přistupovala k mladé poezii. Viní kritiku, že se příliš jednostranně orientuje na poetiky minimalistické, tradicionalistické, střídmé, a složitější básnické potupy naopak přehlíží nebo jim nechce rozumět. Varuje před nekompetentností kritiků, kteří konstruují estetickou normu s nebezpečnou dávkou konzervatismu: „Současná literární norma tedy dává přednost minimalismu před maximalismem, řádu před třaskavinou, doteku před úderem, archetypálnímu symbolu před autentickým obrazem, nápovědi před šifrou, klíči před zámekem, přehledně uspořádanému světu před novou kosmogonií“ (IBID.: 1). Součástí této pokřivené normy je podle Typlte dále „fenomén ticha“ a „dostředivý pohyb“, který funguje

---

<sup>31</sup> Dopis i reakce na něj byl otištěn v časopise *Intervence*, který skupina A. I. V. v devadesátých letech vydávala.

jako znak „pocitivého přístupu“ k poezii (IBID.: 4). Soudí, že preferovanou tendencí v mladé poezii je novoklasicismus a že je při takto jasném nastavení normy velmi snadné jí vyhovět a dosáhnout úspěchu.

Typlt chce především obhájit takové pojetí poezie, „*keré se orientuje na větší rozměry, složitější motivické vazby, náročnější instrumentaci, mnohoznačnou obraznost, výraznější gesto*“ (IBID.). Zde vystupuje opět jako programatik. Opírá se o kritické soudy Bohumila Doležala ze šedesátých let a označuje výše popsanou normu za preferenci kýče; jeho zosobněním a autoritou je „kýčopěv Jan Skácel“ (IBID.). Příčinu geneze takto pojaté literární normy vidí ve „vpádu postmoderny“, na který soudobá kritika zareagovala tímto způsobem, tedy preferencí k postmoderně opozitního novoklasicismu. Neodpustí si v té souvislosti ostrý odsudek postmodernismu, který už předtím pečlivě zformuloval pro „Rozžhavenou kru“: „Postmoderna tak, jak se k nám v nezřízené a odvozené podobě vřítla, tedy představuje zjankovatělou ‚jinakost‘, která bez jakékoli hlubinné motivace chrlí nestrávené zbytky. [...] Charakteristické literární dílo této doby má povahu padrti – o fragmentárnosti či zlomkovitosti nelze mluvit vzhledem k absenci jakéhokoli celku, ze kterého by se tyto nudné hříčky odlamovaly. [...] A čtenář, který nehodlá svou šedou kůru mozkovou nahradit bránicí, drážděnou ostatně velmi násilně, se začíná cítit jako po kocovině. V tomto stavu bude spásným okurkovým lákem právě neoklasicismus“ (IBID.). Z tohoto stavu těží podle Typlta především Petr Borkovec a Jaroslav Pízl, protože preferují „*tvarovou ukázněnost*“. Typlt varuje, že zmíněná norma ohrožuje tvůrčí svobodu, snaží se ji spoutat, aby nedocházelo ke krajnostem, požaduje, aby byla ustálená témata zpracovávána ustáleným způsobem. V závěru navrhuje řešení – poté co odcituje pasáž z „Rozžhavené kry“, vyzve k přehodnocení a aktualizaci avantgardních východisek: „Už dlouho nebyla avantgardní východiska tak zralá k upřesnění, přehodnocení a aktualizaci, jako jsou právě nyní, kdy se celé umění zdá být vyčerpané, přestárlé, nicotné a živořící ze své podstaty“ (IBID.: 5). Soudí, že je třeba si zachovat „odvahu k popírání, výbojům i dosahování nejzazších zkušeností“ (IBID.).

Jak již bylo zmíněno, Typltův metakritický článek vyvolal řadu reakcí. První do polemiky vstoupil Jiří Trávníček článkem „Básníci, do boje!!! aneb Jak je důležité

míti ‚Filipa‘,‘<sup>32</sup> v němž s citlivostí pro estetiku Typltova esejistického stylu a také s kritickým nadhledem a humorem zhodnotil Typltovy teze. Předně odmítl logiku boje, evidentně mu připomínala nedávnou minulost, kdy se literaturou nutně také bojovalo.<sup>33</sup> Opět tu tedy vstupuje do hry kontext předlistopadové literární situace, který Typlt opakovaně (a nechtěně) aktualizuje: jsou zde krom jiných připomenutí Zdeněk Nejedlý nebo Ladislav Štoll a Milan Blahynka jakožto ti, kteří vnímali umění a literaturu jako boj mezi dvěma póly. Trávníček má zcela protichůdnou vizi fungování literatury: „Jestliže si umění v sobě schraňuje cosi z mýtu a náboženskosti, pak by přece mělo být hledáním ztracených celistvostí, ještě nerozdělené prvotnosti“ (TRÁVNÍČEK 1993a: 4). Soudí, že Typltovi chybí smysl pro pozitivní stránku postmoderny, pro ochotu k toleranci jinakosti a plurality.

Symptomatická je také rovina ironie, která prostupuje Trávníčkův článek. Zdrojem ironických narážek je zde domněnka, že Typlt sám sebe chápe jako autoritu, jejímž úkolem je iniciovat vývoj a uspořádávat literární dění. Ironicky a opakovaně nazývá Trávníček Typlta bohem, sekčním bůžkem, jahvíčkem apod. Paralelně s touto pseudoreligiózní obrazností evokuje přžívání jistých socialistických, resp. komunistických přístupů k organizaci kultury. Je tedy zřejmé, že role, kterou se pokusil Typlt na sebe vzít, v literárním diskurzu devadesátých let už nebyla akceptována, byla vnímána jako anachronismus, falešná autorita, relikv nedávné minulosti a důvod k ironickému úsměšku.

V tomtéž čísle *Tvaru* byla otištěna také reakce z pera Martina C. Putny nazvaná „Chvála jasné řeči“, v níž autor de facto reprodukoval a pokusil se obhájit programní teze manifestu „Skrz“, který byl nedlouho poté publikován v revue *Souvislosti*. Putna se především ohradil proti Typltovu tvrzení, že neoklasicistická orientace (resp. „pohyb do středu“, jak tuto vývojovou tendenci Putna označuje) přináší absenci energie, napětí, rozporu a autenticity. Namítá, že tato umělecká orientace se pojí se zápasem s tvarem, vlastní erupтивností, odstředivostí a s usilováním o „skutečnou odpovědnost, o sebezapření“ (PUTNA 1993a: 5). Cílem a motivací takto pojaté tvorby je podle Putny bolest, a spolu-utrpení, básník má na sobě nést „část bolestí světa“ (IBID.). Je evidentní, že tato estetická koncepce je odvozena

---

<sup>32</sup> Nutno dodat, že časopis *Tvar*, na jehož stránkách byl Typlův text i ohlasy na něj otištěny, přikládal této polemice značnou váhu, kterou signalizoval také tím, že dva z ohlasů (jakož i před tím Typlův článek) otiskl na titulní straně.

<sup>33</sup> Borkovec zřejmě naopak o mnoho lépe vyhověl potřebě odlišit se od všeho předlistopadového, pomohla k tomu především spirituální orientace jeho poezie, kterou v předchozí dekádě nebylo možné explikovat.

od křesťanské etiky a obsahuje prvky mesianismu. V úhrnu je v příkrém protikladu s tím, co proklamoval Typlt v „Rozžhavené kře“: co Typlt navrhuje akcentovat (například odstředivost, eruptivnost), to Putna hodlá potlačit. Rovněž Typltovo přihlášení se k satanismu se nyní ukazuje jako dobře mířená provokace. Zvláště když Putna explicitně odmítá k funkcím poezie přičíst i jistou funkci demytologizační, snahu bořit staré mýty považuje za marnou, jelikož má za to, že na jejich místech vyrostou hned mýty nové. Shodují se ovšem na jednom – postmoderní současnost představuje hluboký úpadek.

Typltova metakritická esej vyprovokovala k reakci také jeho vytrvalého kritika Jindřicha Jůzla, který se zároveň vyslovil i k předcházející „Rozžhavené kře“. Pro Jůzla je vůbec obtížné akceptovat Typltův manifest jako text hodný reakce, odrazuje ho vulgarita, pompéznost a mnohokrát s Typltem spojovaná mnohomluvnost. Jůzl především nesouhlasí s Typltovou kritikou postmodernismu, resp. upozorňuje na mezery a nedůslednosti při Typltově vymezení tohoto pojmu. Jůzlova emotivní stať kulminuje, když se dostane k Typltovu spojení „kýčopěv Jan Skácel“, které označí – zcela v souladu se svou vírou v kultivovanost – za „nehezkou provokaci“. Jůzl naopak slyší na Typltovy úvahy o neoklasicismu, ale poněkud mylně se domnívá, že v něm Typlt vidí východisko z postmoderního stavu, Typlt se totiž naopak obává, aby postmodernismus nebyl nahrazen nežádoucím neoklasicismem. Docela přesně také poznamenává, že „kontext doby“ (JŮZL 1993: 5) není příznivý pro návrhy, s nimiž Typlt přichází.

Významnějším příspěvkem do diskuse byla stať nazvaná „Anti-Typlt (aneb Pár slovíček k nezvedenci, klacíčkem šťourajícím)“ z pera respektovaného kritika a tou dobou také Typltova vysokoškolského učitele Petra A. Bílka. Bílek zvolil záměrně vygradovanou mentorskou dikci a vrátil tak do typtovské recepce akcent na autorovo mládí, který v ostatních ohlasech do hry už přestal vstupovat. Předně soudí, že za Typltovým programním úsilím stojí snaha nepochopeného a zneuznaného básníka, který má potřebu obhájit svou vlastní poetiku a pouze předstírá, že mu jde o vývoj aktuální české poezie v obecné rovině (srov. BÍLEK 1993: 1). Bílek tedy není ochoten akceptovat nadosobní přístup k otázce literárního vývoje, literaturu vnímá jako souboj individualit, které prosazují a hájí své partikulární zájmy. Je to jedno z dalších svědectví, že dobový kontext myšlení o literatuře už nedává příležitost manifestům a uměleckým programům, literatura je vnímána výhradně jako

projev individua, které si nemůže uzurpovat právo a autoritu k regulování literárního vývoje.

Bílek dále Typlta viní z toho, že si pojem literární norma upravuje tak, aby vyhovoval jeho vlastním potřebám, resp. snaze vystavět obraz protivníka. Obviňuje Typlta z manipulace a také neznalosti pojmu literární norma, v duchu zmíněné mentorské dikce mu doporučuje patřičnou odbornou literaturu, což ostatně udělá v této stati ještě několikrát. Bílek se ovšem neohrazuje pouze z pozice teoretika, ale také literárního kritika, který si musí bránit právo na svobodné formulování jakéhokoli názoru. Soudí, že autor kritikovi nemá doporučovat, co má či nemá dělat, nebo kde končí jeho svoboda. Opět tedy odmítnutí role, kterou Typlt zvolil, role sebevědomého literáta, který chce vývoj literatury veřejně reflektovat a aktivně do něj zasahovat. V pozadí tu opět cítíme předlistopadový kontext, kdy kumulace těchto rolí (básník – kritik – administrátor literatury) byla relativně častá.

Bílek a Typlt se nemohou shodnout především proto, že oba myslí na jinou část soudobé literatury: Typlt uvažuje o tzv. mladé poezii, má dobře zmapovanou její recepci a na tomto základě buduje své závěry; Bílek naopak uvažuje o celku soudobé literatury, neaplikuje generační hledisko, proto se mu jeví literatura jako pestřejší, mnohotvárnější, než Typltovi. Jistým problémem v přijetí Typltových programních a kritických tezí tedy zřejmě bylo i zrelativizování pojmu literární současnost – jak je známo, na počátku devadesátých let vedle sebe stála díla nejrůznějších generací, díla různého stáří a všechna byla de facto nová, protože dosud nemohla plně vstoupit do literární komunikace. Typltovi jde přednostně o literární budoucnost, kterou pro něho ztělesňují mladí autoři, v jeho tezích je patrný generační podtext, který ovšem není explikován a snad i proto nebyl v nepřehledné situaci mnoha paralelních „současností“ vždy zcela pochopen.

Příspěvek Roberta Dohnala „Tragédie současné poezie (nezavedené)“ je determinovan ve své době relativně rozšířeným paušálním odsouzením soudobé mladé poezie, která se podle autora „nedá číst, protože ztratila smysl“. Na rozdíl od sofistikované polemiky Bílkovy, která se opírala o literárněteoretické poznání, Dohnal představuje naivní pól dobové recepce, který žádá po poezii jasné sdělení a záměrnost, jež ztotožňuje se smyslem textu. Básník má brát ohled na čtenáře, snažit se o komunikaci s ním a vyvarovat se „chrlení obrazů, veršů a slov bez ladu a skladu“ (DOHNAL 1993: 4). Cílem básníka má podle Dohnala být „touha potěšit se se čtenářem“ (IBID.), být mu oporou v chaosu světa, postavit se proti tlaku

civilizace, nikoli ho napodobovat a navíc ještě destruovat možnost komunikace i další obecně uznávané hodnoty (morálka).

Polemika nad článkem „Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm“ inspirovala k reakci také autora píšícího pod pseudonymem Josef Tulipán, který ovšem už v roce 1991 vstoupil do diskuse o Typltově poezii statí „Ad causam Typlt“, v níž odmítl Typltovy časopisecky (v *Tvaru*) tištěné verše jako neplodné navazování na avantgardní postupy. Mirek Kovářík, v jehož rubrice „M. K. představuje...“ inkriminované verše vyšly, tehdy obhajoval Typltovu poezii s poukazem na to, že ortodoxně surrealistické metody u Typlta nenalézají a že jeho místo vidí spíše v kontextu postmodernismu. Kovářík vyslovil také domněnku, že pod pseudonymem Josef Tulipán by se mohl skrývat sám Jaromír Typlt.<sup>34</sup> Očekávání hry a mystifikace bylo tedy od počátku s osobou Jaromíra Typlta spojováno.

Josef Tulipán se do sledované polemiky roku 1993 zapojil překvapivě příspěvkem, v němž Typlta už nespojuje se surrealismem a neviní z návaznosti na uzavřené, ale (podobně jako Kovářík) ho vnímá jako postmodernistu. Dokládá to analýzou výstavby povídek ze souboru *Pohyblivé prahy chrámů*. Typltovu programní aktivitu vnímá jako složitější strategii, než se dosud kritikům zdálo: halasným odmítáním postmodernismu si Typlt-postmodernista a pseudoavantgardista pouze získává publikum, záměrně tají své postmodernistické východisko, rozehrává tak ryze postmoderní mystifikační hru, k níž mu slouží také paratexty, jimž básně a prózy obklopuje (srov. TULIPÁN 1993: 8).

Tulipánův příspěvek do diskuse je cenný především proto, že vyprovokoval (nepocházel-li ovšem přímo od něj) k další reakci samotného Jaromíra Typlta. Typlt se v článku „Příspěvek k rozhojnění Tulipánů“ de facto připojil k Tulipánově interpretaci svou autointerpretací a veřejně zformuloval sebereflexi svého vztahu k surrealismu a avantgardě a spojil ji s výzvou k vrstevníkům: „požadují, aby si každý, kdo mluví o krachu avantgardy, na vlastní kůži, vlastním tělem a vlastním mozkiem prožil hrdinské období avantgardy, pak její rozklad a potom teprve všechny transavantgardy a poststrukturalismy“ (TYPLT 1993d: 8). Tulipán Typlta tedy donutil k přiznání (možná i k uvědomění), že jeho manifestační a programní aktivity přivolávající zpět ducha avantgardního umění byly v konečném důsledku spíše testem přítomnosti a příležitostí si uvědomit její charakter. Typlt se rovněž otevřel

---

<sup>34</sup> Typlt nadále odmítá potvrdit svou možnou totožnost s Josefem Tulipánem, nicméně ani ji explicitně nevyklučuje. Ukázal to osobní rozhovor v prosinci roku 2007.

doznání, že smysl aktuálních diskusí nevidí v souboji konkrétních programů či manifestů, ale v nastolení otázky, „zda to příští tvořit či čekat, až „čas ukáže““ (IBID.). Tato autointerpretace ex post prezentuje Typltovu literární aktivitu jako pokus aktivizovat vztah soudobých literátů k vývoji literatury a jako záměrnou iniciaci širší diskuze, jež je sama o sobě nezastupitelnou hodnotou.

### **Završení sebemytizačního projektu**

Poslední publikací Jaromíra Typlta, která vyvolala rozsáhlejší ohlas, byl jeho autorský výbor *Ztracené peklo* (1994). Tato kniha je zároveň nejmarkantnějším příkladem Typltovy snahy prostřednictvím doprovodných textů regulovat a řídit recepci své vlastní literární produkce. Knihu otevírá „Poznámka autora k edici“: zde se Typlt distancuje od starších variant svých prací, předkládá výbor *Ztracené peklo* jako definitivní kolekci textů, na jejichž základě má být jeho poezie posuzována. Snaží se regulovat autonomní život svých publikovaných textů, jeho pozornost je namířena ke kritikům a literárním historikům, kteří mají přirozenou potřebu srovnávat varianty textů a vnímat je v jejich vývoji. Typlt nehodlá respektovat tyto přirozené principy recepčního mechanismu, aktivně do něj zasahuje. V těchto zásazích je ovšem opět přítomna nadsázka a ironie, která ukazuje na herní základ Typltova počínání: „Kdokoli na ně [varianty, poznámka K. P.] bude brát i sebemenší ohled, je VERŠOKAZEC, PARAZIT, LITERÁRNÍ HISTORIK A BIBLIKUCH. [...] TOTO JE MÁ POEZIE V CELKU A ÚPLNOSTI“ (TYPLT 1994: 7). Herní základ komunikace mezi autorským subjektem a čtenářem je ostatně explicitně demonstrován mottem: „ZKUSME HRÁT O VŠECHNO // Já / jsem autor / lžu na srozuměnou / a vy / nic nenamítáte: / Bylo nebylo // Pro nic za nic“ (IBID.).

Dalším výrazným autointerpretačním projevem je předmluva k zmíněnému výboru nazvaná „Typltea, Furor Typlti, Typltomachie“. Typlt zde přiznává, že v literární komunikaci si vědomě vyměňuje masky. Hodně pozornosti věnuje vyjmenování vzorů, k nimž se hlásí – ale opět jde zčásti o mystifikaci a hru, mezi básníky zmiňuje i Alexandra Makedonského, Iulia Caesara, také některé architekty, skladatele Wagnera, ba dokonce trojského koně. Distancuje se od označení za následníka či epigona surrealistů, souzní prý pouze z abstraktní představou o surrealismu, nikoli reálně existujícími texty surrealistů. Přiznává, že ho přitahovala především „surrealistická mýtotočnosť“ (TYPLT 1994: 15). I Typltovo



počinání je mýtotočrné, i když v jeho případě jde spíš o hru na sebemytizování odhalující fikčnost mýtů. Typlt se zde také vymezuje vůči výhradám kritiků a vůči protikladným přístupům k poezii, které byly kritikou preferovány (stylizace básníka jako zasvěcence vyslovujícího duchovní hlubiny).

Do předmluvy také včlenil vlastní výklad textů, které jsou obsaženy ve výboru. Typlt ovšem nezastírá, že účelem těchto výkladů je matení: „pokusím se vás zmást tím, že vám zjevím, co si skutečně myslím o svých výtvorech“ (TYPLT 1994: 11). Zmatení je pro Typlta stav, o který je dobré usilovat, stav, který vytváří podmínky pro zrod něčeho nového, který nutí člověka k aktivizaci svých schopností a osobních postojů.

Notná dávka ironie je také v opakovaných zmínkách o tektonice textu, o architektuře básní a sbírek a o inspiraci chrámovými stavbami. Typltovy texty naopak rozbíjí vžitou představu o přehledně a symetricky uspořádaném básnickém textu. Úvodní text uzavírá vysvětlením konce své básnické dráhy: přestal psát poezii intuitivně a začal produkovat cílenou tvorbu, čímž se zpronevěřil poezii, či spíše se dostal mimo její hranice.

Snaha řídit recepci je patrná také v užívání podtitulů knih a textů: *Kniha deflorací*, *Kniha deflagrací*, *Kytaromachie*, *vratifest*, *groteskní mýtus*, *kombinovaná agrese*. V podtitulu je vždy přítomen náznak tradičního žánrového určení (manifest, mýtus), který je ovšem pozměněn, deformován a přepsán novými významy a ryze autorským jazykem. Ukazuje se tu napětí mezi tradicí a inovací, které je pro Typltovu tvorbu klíčové. Svědčí to také o souznění spíše s postmoderní než surrealistickou poetikou, resp. s technikou palimpsestu.

V nejtěsnější vazbě na Typltovy autointerpretace posuzoval jeho knihy Vladimír Novotný, nebylo tomu jinak ani v případě výboru *Ztracené peklo*. Novotný reprodukuje řadu prohlášení, jimiž Typlt doprovodil soubor *Ztracené peklo*, a nechává se ovlivnit Typltovými přihlášeními k tradici a uměleckým vzorům. Návaznost Typltovy poezie na tradici vnímá Novotný jako akt zužitkování nezužitkovaného: „Umělec se totiž explozivním tvůrčím aktem vyrovnává jak s přetrvávajícími podněty modernistickými, tak s fascinující, nezužitkovanou poetikou surrealistickou“ (NOVOTNÝ 1994: 7). Zmiňuje též „barokní podtext verše“ (IBID.). Charakterizuje Typlta jako „tvůrce vyhraněně dalíovského typu“ (IBID.) – činí to v období, kdy sám Typlt už od těchto razantních prohlášení začal ustupovat (a recenzent si je toho vědom). Zařazení k tradici, které Typlt pro sebe

inicioval, zřejmě bylo nakonec pevnější, než si sám přál. Snad i to mohl být důvod jeho brzkého odmlčení – hra, kterou inicioval, až příliš přesně kopírovala jeho explicitně prezentované plány, a ztratila tak svůj půvab i smysl. V roce 1994, tedy pouhé čtyři roky po vydání prvotiny, Typlt už zřetelně ztrácel roli mladého talentu, do něhož jsou vkládány velké naděje a jehož budoucí vývoj vzbuzuje netrpělivé očekávání. Nyní už byl relativně jasně zařazen. Pro Novotného Typltova poezie představovala „to nejsuggestivnější a ‚nejdnešnější‘, co zejména v polistopadové české poezii vzniklo a vyšlo“ (IBID.). Kritik tedy Typlta stavěl do nevyšší možné pozice v kontextu mladé poezie devadesátých let, v jistém smyslu se ho snažil kanonizovat, zvláště když vybrané cykly *Ztraceného pekla* označil za „klasickou hodnotu novějšího českého básnictví“ (IBID.).

Pro jiné byl Typlt naopak zařazen jako umanutý provokatér, který se zcela pomýleně snaží navázat na vývojově mrtvou tradici surrealismu. Tento postoj nad *Ztraceným peklem* zopakoval Dalibor Maňas, který básně zmíněného výboru označil za výhradně surrealistické, tedy navazující na umělecký směr, který „zastaral a zkosnatěl“ (MAŇAS 1995: 52). Tedy nedůvěra jisté části kritiky ve správnost volby zmíněné tradice jako východiska byla trvalá, v tomto případě dokonce spojená s podezřením na konjunkturalismus, Typlt „umně využil zmatku a těží z komerčně úspěšného comebacku kultury retro-stylu 60-tých a 70-tých let“ (IBID.). Pro soudy tohoto typu je charakteristické nerozpoznání Typltova ironického odstupu od hlasitých prohlášení a přihlášení. V Maňasových očích je Typlt „napapaný grázlík, který ví, jak na to, a jemuž se dílo pomocí devótních vykladačů z institucí daří“ (IBID.). Maňas očekává naopak poezii pevně ukotvenou v soudobé realitě a vyslovující se k palčivým problémům doby (narkomanie, workoholismus, gamblerství): „Peklo znamená mnohem nosnější téma, než s jakým se předvedl autor svazku“ (IBID.). Není ochoten vnímat Typltovu výpověď jako tvůrčí akt setrvávající v těsné blízkosti svého materiálu, totiž slov a literární postupů. Kritika stále očekává, že poezie bude postavena a sdělování tématu, nikoli na intelektuálních hrách se slovy: „Stýská se poezii po krvi, po nenávislných heslech, po jedech Ivana Diviše“ (IBID.).

Je třeba si také uvědomovat, v kontextu kterého periodika se daná recenze ocitla – například Dalibor Maňas svůj odsudek publikoval v katolicky orientovaném *Proglasu*. Z podobných pozic odmítl Typltovo *Ztracené peklo* Martin C. Putna, když na stránkách křesťansky orientované revue *Souvislosti* obvinil autora ze satanismu

(srov. PUTNA 1994: 138) a krátkou, ironickou glosou se snažil demonstrovat, že kniha nestojí za pozornosti a je pouhým výplodem Typltova egocentrismu.

Nad výběrem *Ztracené peklo* se ale začaly, byť spíše ojediněle, objevovat úvahy, které šly z části, nebo zcela proti paradigmatu myšlení, které pro reflexi Typltova díla stvořil sám jeho autor. Tímto směrem vykročila například Vlasta Skalická, která hned v úvodu své recenze s jistou licencí přiznala, že se jí Typltovy instrukce hodí, neboť jí usnadňují recenzentskou práci. Skalická na rozdíl od řady předchozích recenzentů dokáže vnímat Typltovu manifestovanou sebestřednost nikoli jako egotické zaujetí vlastním Já, ale jako projev „mýtotvorné hry“ (SKALICKÁ 1995: 6).

Nutno dodat, že Typltův pokus stvořit mýtus o Typltovi, se zdařil. Ukazuje se tu protikladnost obou sledovaných recepčních procesů – Typlt svůj mýtus sám stvořil, reflektoval tento proces a umožnil tak zviditelnění toho, co obvykle probíhá intuitivně a nepozorovaně. Tak vznikl mýtus Borkovcův, který stvořili kritikové, jejichž očekávání Borkovcova poezie naplnila.

Proti Typltovu popírání postmodernismu a hlášení se k surrealistickému východisku šel ve své recenzi Ivan Vágner. Vágner Typlta zařazuje mezi postmodernisty a užívá k tomu dosti přesvědčivou argumentaci: zmiňuje aluzivnost, obavu před zařaditelností, uzavřeností díla, polemičnost, kombinování vysokého a nízkého, snahu demonstrovat, že nic není definitivní a dá se variovat. Vágnerův příspěvek je cenný tím, že jde proti Typltovým prohlášením (například že nenávidí varianty), nenechá se ovládat nabízenými kontextualizacemi, naopak odkrývá strategie, které stojí za nimi.

Vágnerova tvrzení jsou v souladu s těmi teoriemi postmoderního umění (například Welsch nebo v obecnější rovině též Bauman), které ho nevnímají jako protimoderní, ale naopak pokračující v linii moderny, pouze abstrahující od vážně míněných velkých příběhů idejí, resp. ideologií: „postmoderna je modernitou minus její iluze“ (BAUMAN 2006: 92). Typlt svou vypjatostí a extrémností signalizuje svůj vlastní (a svou povahou postmoderní) odstup od ideologické roviny uměleckých programů, de facto ukazuje jejich nemožnost, ale zároveň nutnost, nutnost nahlas se ptát, jaký směr a jakou funkci má umění v naší době mít.

Ke kritikům prokazujícím schopnost povznést se nad Typtovy instrukce a strategie, v neposlední řadě patřil Pavel Janáček, který ostatně principy typtovské recepce reflektoval už dříve. Janáček nehodnotí pouze výběr *Ztracené peklo*,

ale všímá si celkového kontextu, který se během několika let kolem Typltova fungování v literatuře vytvořil. Soudí, že Typlt zasáhl do soudobého literárního života měrou mnohonásobně větší než ostatní autoři jeho generace, a oceňuje jeho schopnost „katalyzovat debaty, jejichž účastníci museli tak či onak formulovat, čím literatura zavazuje je samé“ (JANÁČEK 1994: 3). Rodokmen Typltovy poezie přejímá z jeho vlastních výroků (Klíma, Dalí, Linhartová), ale jako jeden z mála si všímá ironické roviny Typltových autointerpretačních výpovědí. Typltovu poezii vnímá jako reflektovaně realizovaný projekt, jehož ideálem je „literatura jako analýza literárnosti“ (IBID.). V rozporu s těmi názory kritiků, kteří Typltovy vytýkali nedostatek autenticity a povrchní intelektuální hravost, Janáček soudí, že Typltova poezie se „neopírá o žádnou hotovou tzv. zkušenost života, je pokusem o tuto zkušenost“ (IBID.). Nepřijímá Typltovo přihlášení se k avantgardě, má tendenci ho vnímat v kontextu postmoderního umění, při kontextualizaci se opírá se o zjištění Miroslava Petříčka, že Typltův mluvčí je stylizován tak, aby „zosobňoval a zároveň bránil existenci absolutna před duchem postmoderní doby“ (IBID.).

Citovaná výpověď pochází z Petříčkovy studie „Sentimentální Typlt“, kterou v časopise *Host* otiskl v roce vydání výboru *Ztracené peklo*. Petříček velmi přesně vystihl postmoderní sémiotiku Typltova jazyka: „Jenže Typlt, který se zčistajasna ocitl v ‚postmoderně‘, ví, že navracení je cesta v kruhu: ani návrat k avantgardě, která tento absolutní nárok ještě brala vážně, není možný, byť podle Typlta doba potom není než doba rozměňování“ (PETŘÍČEK 1994: 37). Typlt nechce říci to, co jeho mluvčí explicitně vyslovuje, ale to, co se rodí v interakci literární promluvy, čtenářova očekávání, dobového kontextu a tradice. Tento komunikační princip byl v prvních letech Typltova literárního působení často nepochopen a vedl řadu kritiků k negativním soudům. Petříček také velmi přesně interpretuje Typltovu komunikační techniku sebestřednosti, dokáže ji reflektovat jako stylizaci (nazývá ji stylizací literárního darebáka), kterou Typlt nemůže brát vážně, k níž nepřistupuje naivně, ale rafinovaně a s ironickým odstupem: „umění [...] je poněkud egoistické. A Typltův narcismus je jakožto obhajoba narcismu obranou umění [...] Typlt nedemonstruje sebe, nýbrž demonstruje svou vizi, jež vyjádřena přímo, zněla by dnes nesnesitelně a nebo komicky“ (IBID.: 36).

Výbor *Ztracené peklo*, za který roku 1994 získal Ortenovu cenu,<sup>35</sup> sám jeho autor prezentoval jako uzavření své básnické tvorby. V druhé polovině devadesátých mu sice vyšly ještě dvě knižní publikace – prozaický text *Opakem o překot* (1996) a upravená varianta manifestu *Rozžhavená kra* (1996) – obě tyto knihy ovšem vzbudily pouze minimální ohlas u soudobé literární kritiky. V pozdějších letech se Typlt stáhl z literárního pole ještě důsledněji, publikoval pouze sporadicky formou bibliofilí, na nichž úzce spolupracoval s výtvarníky.

## **Závěrem**

Je tedy zřejmé, že recepce Borkovcovy a Typltovy literární tvorby probíhala dosti rozdílným způsobem. Borkovcova poezie byla až do vydání sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí*, tedy po celou první polovinu devadesátých let, přijímána výhradně pozitivně. Typltova tvorba naopak od samého počátku představovala pro literární kritiku problém, vyvolávala protikladné reakce, provokovala k nadšeným zvoláním i příkrým odsudkům. Oba sledované recepční případy tedy vstoupily velmi odlišně do kontaktu s dobovým horizontem očekávání. Borkovcova poezie, jak už bylo výše zmíněno, souzněla s dobovými očekáváními kultivované, klasicizující a o spirituální hodnoty opřené poezie. Poezie Typltova naopak s horizontem očekávání kolidovala – východisko, které Typlt zvolil, tedy surrealismus, bylo jen velmi neochotně akceptováno, resp. v mnohých případech bylo hlavním důvodem k odmítnutí autorovy poetiky.

Je na místě se ptát po motivacích oněch tak četných odmítavých soudů na adresu surrealistické tradice. Analýzy literárněkritických metatextů opakovaně ukazují, že podstatným motivem k odmítnutí surrealistické tradice nebyla pouze proklamovaná historická uzavřenost surrealismu, ale také jeho ideologická dimenze. Surrealismus, jak známo, vyrůstal v úzkém sepjetí s levicovými idejemi marxismu. Ty z pochopitelných důvodů byly na počátku devadesátých let velmi nepopulární. Navíc bylo velmi živé povědomí o snahách normalizačních básníků těžit z imaginativnosti avantgardní poezie (v souvislosti s Typtem byl zmiňován především Karel Sýs). Těmto ideologickým a politickým konotacím mohl Typlt čelit

---

<sup>35</sup> Podle dobových ohlasů komise udělila Ortenovu cenu Jaromíru Typltovy až po velkých polemikách, srov. např. PEŇÁS 1994: 19.

jen velmi obtížně. Jeho devizou byl především fakt mládí, který ovšem vstupoval významně také do recepčního procesu Borkovcovy poezie.

Důležitou součástí dobových očekávání byl samotný příchod mladé básnické generace, která nebude zatížena zkušeností s komunistickou kulturní politikou a dá směřování poezie nový směr. Onen nový směr se měl podle zmíněných očekávání ovšem opírat o některou z tradic, které se v širokém literárním poli počátku devadesátých let setkávaly. Klíčovou otázkou bylo, na kterou z tradic mladá poezie naváže. Typltův surrealismus byl z ideologických, historických a také estetických důvodů nepřijatelný.

Estetika řečového proudu, svobodné imaginace, fragmentární textové struktury, provokace a odvážného zobrazování tělesnosti nebyla v souladu s dobovými, většinou uplatňovanými kritérii. Kritika většinou preferovala přehledně uspořádanou básnickou strukturu se zřetelnou intencionalitou, přednost byla dáována úspornosti, introvertní básnické kontemplaci, spiritualitě. Křesťanský ideový systém zapojený do básnické výpovědi ke kritickým odsudkům nevedl. Preferováno bylo především to, co přerušovalo kontinuitu s předlistopadovou oficiální podobou poezie.

Typltova poezie a především jeho programní aktivita sehrála (navzdory rozporuplné recepci) v kontextu poezie devadesátých let významnou úlohu. Typltovi se totiž dařilo odkrývat souřadnice a limity, v nichž mladá poezie měla příležitost existovat. Díky jeho nápadnému mládí, které i sám zdůrazňoval, se zřetelně ukazovala poptávka po mladé poezii, resp. poptávka po básníkovi nezatíženém tradicí, který by svým talentem a sebevědomím ztělesnil a symbolizoval nadějnou budoucnost české poezie. Na druhou stranu Typltova aktivita zřetelně ukázala, že podmínky pro přijetí literární osobnosti, která by sehrávala roli autority, ba jistého demiurga literární budoucnosti, jsou velmi nepříznivé. Na konci 20. století už chyběla důvěra ve „velké příběhy“ a jejich proroky, chyběla důvěra v projektování společné budoucnosti, o níž se mohli opřít avantgardisté první poloviny 20. století. Literatura už nefungovala a nemohla fungovat na skupinovém základě, ale jako paralelní existence řady uměleckých individualit.

Shrme-li výsledky výše provedených analytických sond, ukazuje se pro recepci mladé poezie devadesátých let jako klíčová otázka, na kterou z existujících tradic, které byly po umělém deformování historického obrazu české poezie opět vyzdvihnuty na světlo, bude mladá poezie navazovat. Kritika byla do značné míry vedena snahou postavit zřetelný předěl mezi poezií vydávanou před Listopadem a po

něm. Proto se jeví jako vhodnější ty tradice, které se co možná nejvíce lišily od oficiální básnické produkce osmdesátých let. Imaginativní, neoavantgardistické přístupy konotovaly levicovost a také připomínaly z podobných zdrojů těžící tvorbu tzv. pětatřicátníků. Drsná, programově apoetická estetika undergroundové poezie přivodila zřejmě po svém zpřístupnění jistou frustraci a zklamání. Klasicizující, výrazově úsporná a spirituálně zaměřená lyrika měla z tohoto pohledu nejlepší podmínky.

Otázka tradic bude určující i pro následující kapitoly naší práce, v nichž budou sledovány proměny a modifikace zděděných poetických modů, konkrétně podoby stylizace lyrického subjektu v rámci tradičních konceptů spirituální, civilistní a imaginativní lyriky.

## Spirituální poezie

Jedním z charakteristických rysů mladé poezie devadesátých let 20. století je profilace její podstatné části jako poezie spirituální či křesťansky nebo katolicky orientované.<sup>36</sup> Je to jistým paradoxem, když si uvědomíme, že po Listopadu 1989 v české společnosti žádný trvalý příklon ke spiritualitě nenastal.<sup>37</sup> Materiál zvolený pro tuto kapitolu by byl tedy rovněž vhodnou příležitostí ke kulturologicky či sociologicky zaměřené analýze. My se však budeme držet v mezích historické poetiky a budeme sledovat vnitřní diferenciaci zvoleného materiálu a také jeho vývoj uvnitř zvoleného časového úseku.

Jako reprezentativní vzorek nám zde poslouží tvorba šesti autorů – Pavla Petra, Petra Čichoně, Tomáše Reichla, Martina J. Stöhra, Miloše Doležala a Pavla Kolmačky. Na příkladu těchto autorských poetik lze ukázat, jak se v devadesátých letech mladá spirituální poezie vnitřně diferencovala a vyvíjela. Stranou zůstávají texty Petra Borkovce, Bogdana Trojaka, Bohdana Chlábce dalších autorů, u nichž se sice setkáváme s tematizací křesťanské spirituality, ale tyto významy sehrávají nesrovnatelně menší roli při konstituování fikčního světa, než je tomu u autorů námi zvolených. – U Bogdana Trojaka (resp. v jeho prvotině *Kuním štětcem*, 1996) se religiózní motivika úzce pojí s lehce naivistickou či až infantilní stylizací, souvisí s rozjitřenou, chlapeckou emocionalitou lyrického subjektu, jehož dominantním gestem je úžas, schopnost dětského žasnutí nad obyčejnými věcmi, jež vnímá jako záhady, pro které hledá vysvětlení, nejde za nimi ovšem cestou kontemplanace či abstraktní reflexe, ale cestou obrazných analogií. Jednou v dlouhé řadě těchto záhad a ohnisek imaginace je v Trojakově lyrickém světě i Bůh. S podobně naivizující chlapeckou stylizací se setkáváme i v prvotině Petra Borkovce *Prostírání*

---

<sup>36</sup> O jistý výklad tohoto jevu se pokusil již Petr Cekota ve své esejisticky založené práci *Noci bezmoci*. Na rozdíl od tohoto autora nehodláme „opustit břehy stojatých a zrádných literárněvědných vod“ (CEKOTA 1997: 6).

<sup>37</sup> Počet osob hlásících se k náboženskému vyznání v roce 1991 činil 43,9 %, do roku 2001 poklesl na 32,2 %. Relativně vysoký počet věřících se v roce 1991 hlásil k Církvi římskokatolické (39 %), což statistikové vysvětlují přetrvávajícím pohledem na tuto komunitu jako na jednoho z odpůrců předlistopadového režimu. Jde však zároveň o církve, která k roku 2001 zaznamenala nejmarkantnější pokles počtu věřících (na 26,8 %).

Srov. údaje Českého statistického úřadu: [http://www.czso.cz/csu/2003edicniplan.nsf/o/41110-03--obyvatelstvo\\_hlasici\\_se\\_k\\_jednotlivym\\_cirkvim\\_a\\_nabozenskym\\_spolecnostem](http://www.czso.cz/csu/2003edicniplan.nsf/o/41110-03--obyvatelstvo_hlasici_se_k_jednotlivym_cirkvim_a_nabozenskym_spolecnostem) [přístup 4. 1. 2007]. Přechodný zájem o katolicky orientovanou spirituální poezii v devadesátých letech by bylo zřejmě možné vykládat i v souvislosti těmito daty.



do *tichého* (1990). Zde ale uplatnění religiózních významů souvisí také se skácelovským modelem budování obrazu venkovského světa a tamní lidské pospolitosti. Religiózní motivický komplex se částečně uplatňuje také v následující Borkovcově sbírce *Poustevna, věštírna, loutkárna* (1991), zde je ale spíše jen doprovodem experimentujícího zacházení s jazykem, jež má vyzdvihnout jeho magické či rituální funkce. U Bohdana Chlábce (v jeho prvotině *Zasněžený popel*, 1992) jde zase spíše o příklad reflexivní, filozofující lyriky holanovského ražení, religiózní tematika zde má své přirozené místo, ale je opět jen jednou z řady příležitostí pro básnické uplatnění filozofující analýzy, nikoli pořadajícím principem fikčního světa. Dalo by se také říci, že u těchto autorů je křesťanská spiritualita jednou z řady proměnných, na rozdíl od zvolené šestice básníku, u nichž představuje konstantu.

### **Terminologická úvaha**

Na úvod ještě terminologická poznámka. Pro typ lyriky, o který nám zde půjde, jsou k dispozici tři konkurenční označení: spirituální poezie, křesťansky orientovaná poezie a katolická poezie. Dostáváme se tedy do jistého pojmoslovného dilematu, pro jehož řešení současná literární teorie neposkytuje zatím žádný jednoduchý nástroj. Tomuto terminologickému problému se věnoval Jaroslav Med ve svém diskusním příspěvku otištěném ve sborníku *Víra a výraz*: „Vrátil bych se k pojmu spirituální literatura. Jsem při užívání tohoto pojmu velice opatrný, protože spirituální literatura může být literatura, která v podstatě vůbec nemá s křesťanstvím nic společného. Proto spíše volím termín křesťansky orientovaná, a to z důvodů určité šíře tohoto pojmu, abych se vyhnul úzkému termínu katolická literatura“ (KUBÍČEK – WIENDL 2005: 451n).

Naše řešení se od Medova vzdaluje z jednoho prostého důvodu – klíčový pojem hledáme v rámci úvah nad podstatně jiným materiálem, než má na mysli Med. Například poezii Jana Zahradníčka, jemuž především byla konference, kde tento názor zazněl, věnována, lze jistě označit jako křesťansky orientovanou – Zahradníček křesťanskou orientaci ve své poezii zřetelně manifestuje, hodnoty náboženské u něho těsně následují za hodnotami estetickými. V případě mladé poezie devadesátých let je tato hierarchie podstatně odlišná, rozestup mezi náboženskou angažovaností či explicitní konfesijností a uměleckým gestem

je podstatně větší. Proto se přikláníme – na vzdory vědomí jeho obtížné ohraničitelnosti – k pojmu spirituální poezie, přičemž předesíláme, že u všech autorů se bude jednat o spiritualitu křesťanskou. K tomuto rozhodnutí nás vede také obecnější zaměření naší práce, jež není orientována sociologicky (v tom případě bychom se přiklonili k označení křesťansky orientovaná, resp. katolická poezie), ale poetologicky s důrazem na charakteristiku lyrického subjektu (soustředíme se tedy na uplatnění lyrického subjektu, jehož obraz je dominantní měrou formován jeho hledačstvím spirituálních hodnot a přesahů). Ostatně sám Jaroslav Med ve studii „Ke zdrojům spirituality v moderní české literatuře“ (jež pochází z roku 1997) užívá nám blízký pojem „spirituálně orientovaná literatura“, přičemž důležité je, že zde uvažuje o zmíněné literatuře jakožto o „typu“ (srov. MED 2006: 163nn).

Našemu rozumní termínu spirituální poezie jsou blízké definice obsažené v německých literárně-lexikografických příručkách. V nich narážíme na ekvivalentní termín „geistliche Dichtung“. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* zahrnuje pod tento pojem široké pole literárních projevů – počínaje starou duchovní lyrikou, která byla úžeji spjata s liturgickou praxí, a konče moderní poezií tohoto typu, která opouští takto úzkou vazbu k liturgickému životu a k dogmatice a stává se spíše výrazem obecné religiozity (*allgemeine Religiosität*; srov. KOHLSCHMIDT – MOHR 1958: 540-547). Podobně zachází s tímto termínem také *Literaturwissenschaftliches Lexikon*, který v případě moderní literatury konstatuje přítomnost méně specifické, obecné religiozity, která může svědčit o zanikání duchovní poezie stejně dobře jako o procesu její obrody (srov. BRUNNER – MORITZ 1997: 114-117). Otto F. Best v lexikografické práci *Handbuch literarischer Fachbegriffe* definuje duchovní, resp. spirituální poezii jako básnictví formované světovým názorem a životní praxí některého náboženství. V zápětí dodává, že v případě evropské literatury, jde samozřejmě v první řadě o náboženství křesťanské (srov. BEST 1986: 175).

Jinými slovy řečeno: Z možných označení tohoto typu lyriky volíme označení *spirituální poezie*; zbylé dvě označení (křesťansky, resp. katolicky orientovaná poezie) jsou v případě našeho materiálu poněkud zavádějící – implikují výrazné uplatnění křesťanské symboliky, odkazů k biblickým textům či katolické liturgii a dogmatice.<sup>38</sup> Tyto motivické okruhy však mohou být a také – jak uvidíme – bývají

---

<sup>38</sup> Proměn tohoto typu literatury si všímá Martin C. Putna ve své studii „Kánon katolické literatury v evropsko-českém srovnání“. Podle Putny dokonce dochází „k pozvolnému zániku samotného žánru

relativně upozaděny. Za spirituální zde považujeme tu lyriku, jejíž fikční svět je podstatnou měrou spoluformován akcentem lyrického subjektu na duchovní, religiózní sféru života. Toto duchovní zaměření subjektu nemusí určovat pouze tematiku, ale proniká hlouběji do struktury textu: například určuje komunikační perspektivu (*my* – věřící, usilující o spásu *X oni* – nevěřící, hříšníci, barbaři), formuje obrazná pojmenování (například stále se vracející symbolika červené barvy – Kristovy krve v deskripcích krajiny a přírodního koloritu), určuje způsob zobrazení prostoru (vertikalita v krajinném i interiérovém prostoru). Kritériem pro výběr materiálu zde tedy nebyla náboženská konfese autorských subjektů, i když by nebylo obtížné ověřit si jejich katolické vyznání. Naše kritéria jsou ovšem přednostně vnitrotextová.

## Vydavatelská aktivita

Debutanti první poloviny devadesátých let vstupují do literárního kontextu v době, kdy je pojem současná literatura zrelativizován vydáváním knih, které by nebyť nenormální předlistopadové kulturně-společenské situace vyšly již před řadou let či desetiletí. Jako „nová“ tak tedy vychází i tvorba křesťansky orientovaných autorů, která byla po únoru 1948 snad nejdůsledněji potlačována.

Už v roce 1990 vychází několik titulů z poezie Jana Zahradníčka (*Ježíškova košilka, Rouška Veroničina, La Saletta, Znamení moci*) a od roku 1991 začíná vycházet Zahradníčkov *Dílo*; rovněž od roku 1990 se objevují tituly z díla Bohuslava Reynka (*Rybí šupiny; Rty a zuby; Had na sněhu*), roku 1992 (tedy v roce stého výročí Reynkova narození) vychází výbor *Vlídne vidiny* (uspoř. Jaromír Zelenka) a koná se výstava jeho grafického díla, roku 1995 v jednom svazku vycházejí kompletní Reynkovy *Básnické spisy*. Ve stejném roce vychází monumentální autorských výbor z celoživotního díla Jiřího Kuběny *Krev Ve Víno*. V roce 1991 vychází výbor z poezie Zdeňka Rotrekla *Sněhem zaváté vinobraní*. Ivan Slavík k vydání v roce 1994 připravil antologii české duchovní lyriky 20. století nazvanou *Krajiny milosti*. To je jen malá ukázka vydavatelské aktivity, které se křesťansky orientovaná poezie po Listopadu mohla těšit.

---

katolického románu a obecně katolické literatury. Náboženství jakožto velké téma jistě v české literatuře, tak jako v literatuře světové, zůstane – ale jeho vyjádření už na sebe bude brát jiné formy“ (PUTNA 2006: 85).

Poprvé se v první polovině devadesátých let ke čtenáři dostává tedy i poezie Jiřího Kuběny, která zapůsobila jako formativní prvek na část mladé básnické generace, především na poetiku Pavla Petra a Petra Čichoně (v menší míře též na Tomáše Reichla). Nejde tu však o případ epigonství, tito autoři nepřebírají od Kuběny hotový styl či uměleckou strategii, typicky kuběnovské experimentování s tvarem sonetu, se sylabickým veršem, bohatou aluzivností atd. – nic takového u nich nenajdeme. Spříznění s dílem Jiřího Kuběny jsou spíše v obecnější rovině – v neortodoxním pojetí katolické religiozity, které dovoluje individuu svobodně prožít a v básni tematizovat třeba i homoerotický vztah (Pavel Petr), a také v tvůrčím gestu, které je otevřené výrazné stylizovanosti výpovědi a které implikuje důvěru v moc básnického slova. – Ale pojďme se podívat podrobněji na poetiky těchto autorů.

## **Gestický typ**

### **Bipolární modelování světa (Pavel Petr)**

Pavel Petr vstoupil do kontextu české poezie na samém počátku devadesátých let bibliofilsky vydanou sbírkou *Děšť ve vězení řeky* (1990). V ní buduje obraz archaického světa zalidněného králi, katy, rukojmími, čeledíny, rekruty, kejklíři atd., světa, v němž probíhá permanentní souboj dobra a zla. Archaizace není dána pouze volbou historizující motiviky, ale také specifickou gramatikou Petrova básnického jazyka: četné jsou tu infinitivy na –ti, zastaralé tvary slovesa být (jest), slovosledné inverze a lexikální prostředky.

Rozhodující pro lyrickou situaci Petrovy prvotiny je opozice *my* X *oni*. Lyrický subjekt se stylizuje jako mluvčí kolektiva (*my*), jako jeho prorok či kazatel. Svůj lid nalézá v situaci rozhodování – nešetří slovesy v první osobě plurálu jako například *odřekneme, přijmeme, pohrdneme, vyhneme se...* I sám mluvčí je ve stejné situaci, když píše „váhám teď před nabídkou nízkých střeš / a měšťanských průčelí“ (PETR 1995: 12).<sup>39</sup> O několik stran dál zas čtete: „Je těžké se rozhodnout mezi tím zůstat dál ve vězení / nebo odejít domů pořadovým krokem, s podřízenými slovy / a nebýt tím zpěvem, / s nímž se dorozumívá poslušnost se štědrými dny“ (IBID.: 21).

Titulní motiv vězení má pro Petrova mluvčího pozitivní hodnotový náboj, jde o dobrovolné setrvávání u *dokonalosti mříží*, v ústraní, v bezpečí před světem,

---

<sup>39</sup> Citujeme zde podle upravené verze Petrovy prvotiny, která vyšla spolu k některými dalšími juveniliemi ve svazku *Rána střeleb* (1995). K srovnání s původní verzí viz níže.

kterému vládnou nemoudří, povrchní *oni*. Cela v onom vězení tak má spíše rysy cely mnišské. Ostatně postavy opatů, mnichů a noviců patří do světa Petrovy poezie zcela přirozeně a běžně se v něm vyskytují.

Mluví této sbírky jako by byl neustále vystaven hodnocení, ba soudu – mluví se tu o obhajobě, vyslychání, osvobození, přiznání se... Petrův mluvčí nejčastěji promlouvá ve chvíli, kdy jde o mnohé, kdy je třeba se rozhodnout, obhájit se nebo už jen vyslechnout verdikt. Těmto emocionálně vypjatým situacím přirozeně odpovídá i řečová gestace mluvčího – jeho věta (resp. volný verš) je segmentována do krátkých intonačních celků, verš je tedy mnohonásobně césurován a vzniká tak efekt citově vzrušené promluvy, která čím je expresivnější, tím více ztrácí na plynulosti. Koncovými předěly jsou nezdělaná oddělována i slova obvykle významově oslabená, ba syneantická – jejich role ve výpovědi se tak ovšem z významňuje.<sup>40</sup>

Tato parcelace věty je ovšem lépe patrná až v přepracované verzi Petrovy prvotiny. Zde je totiž doplněna interpunkce a jsou provedeny úpravy, které při srovnání s původní variantou textu prozrazují leccos o autorské intenci jakož i o samotném způsobu Petrova psaní.

Předně jde o (v mnoha případech výraznou) redukci rozsahu textu. Lze předpokládat, že tímto způsobem Pavel Petr běžně dokončuje i své pozdější texty – vysoká míra nedourčenosti (ba fragmentárnosti) u upravené verze sbírky *Děšít ve vězení řeky* je dána prostým faktem, že autor z větných struktur jednoduše vypouští celá syntagmata nebo jejich části.<sup>41</sup> Jako by se Petr snažil odstranit vše nefunkční, nadbytečné, pouze povrchně poetizující. Tuto motivaci lze tušit i za odstraněním řady genitivních metafor a epitet. Vnější ozvláštňování v druhé verzi sbírky je tedy na výrazném ústupu a akcent je položen na sdělení. Sdělení se však redukcí atributů z abstraktňuje, ruší se konkrétnější určení motivu, text je po takovém seškrtání významově vágní, neurčitý (ze „smíru velitelů“ zůstává jen „smír“ z „křídél bělásků“ jen „křídla“). Mizí určení, která ovšem nejsou z kontextu doplnitelná. Čtenář pak bezradně stojí nad přepracovanou verzí textu, v němž řada valenčních pozic nezbytných pro porozumění výpovědi zůstává prostě neobsazena. Při pohledu

---

<sup>40</sup> „Scházejí kříže, / anebo mosty, bez soch, bran, / se vrací, reznými plátny pevně kolem těla. Oděna. / Zapomenuta jest doba / a skutky, poprav, / panovati a užívati zlatého věžeňství. Vrchem ostroiti. / Na rukou tě nosit, / čehokoliv možno znát. A přitom. / Bohudík. Bohužel“ (IBID.: 40).

<sup>41</sup> Například báseň s incipitem „Zástupové“ zní v původní verzi takto: „zástupové / Všude ukazující Nezavřené knihy kde Možno / Na stavy s Urozenými pohlížejíce přes louče / V oddaný mu sněm Ale bez naděje na rozhodnutí“ (PETR 1990: paginace neprovedena.) Přepracováním byla zredukována v tento tvar: „Zástupové, / všude se ukazující, urozeně vzhlížíte přes louče, / ale bez naděje“ (PETR 1995: 60).

na původní variantu textu se ovšem celé tajemství ruší. Toto mechanické krácení nutno přičíst k vadám na umělecké kvalitě těchto textů.

O libovůli autorského subjektu svědčí rovněž nahrazení některých slov slovy jinými, při čemž se ovšem nejedná o synonyma ani o slova významově blízká.<sup>42</sup> Jindy jsou zase dva dříve samostatné texty mechanicky přiřazeny k sobě a spojeny v text jediný. Text zde tedy není relativně významově ohraničené entita, ale může do sebe přijmout jiný text nebo naopak svou část ztratit – má jakousi tekutou identitu.

V první verzi je Petrův subjekt svobodnější, nenechá svou řeč svazovat interpunkcí, hranicí verše ani (jak uvidíme za chvíli) hranicí jedné kultury. V přepracované verzi směřuje k soustředěnosti, disciplinovanosti, více zdůrazňuje svou kazatelskou či prorockou roli.

Ke změnám dochází ovšem i v motivickém plánu. Autor důsledně vypouští motivy, které textům dodávaly konkrétnější historicitu. Vytahuje výpověď nad časová, prostorová a kulturní ohraničení. (Například z „tichých bitev u Berlína“ se stávají pouze *tiché bitvy* (IBID.: 19), mizí slova jako předkapela, počítač, paneláky...) Cesta od první verze sbírky k verzi přepracované svědčí o dokončujícím se hledání duchovní cesty – zůstávají pouze odkazy ke křesťanskému náboženství, oslovení „můj Buddho ve mně“ a dedikace M. K. Gándhímu mizí jakož i jména Lao-C‘ a Che Guevara.

Možnost sledovat vývoj textu odhaluje neopodstatněnost násilných slovních spojení, enigmatických obrazů a četných elips – tyto prostředky v Petrově poezii začasté budí zdání hermetičnosti, v jádru jsou však pouze kulisou, za níž je jen konstrukce, která ji drží.

Stylizace lyrického mluvčího a povaha fikčního světa se výrazně nemění ani v druhé Petrově sbírce nazvané *Křest za hluboké noci* (1993). Texty jsou tu však už významově i formálně soudržnější, částečně ustupuje parcelace věty, text působí klidnějším, méně exaltovaným dojmem. Dokonce jsou tu uplatněny některé prvky písňovosti (například refrén).

Jasnější strukturovanost textů umožňuje sledovat výstavbové principy, na nichž stojí Petrova lyrická výpověď a které jsou společné pro jeho ranou tvorbu jako

---

<sup>42</sup> Například verše první verze: „poutník do prázdných síní je vyrovnán kladením / vpletených prstů na obřad viol,“ jsou nahrazeny takto: „poutník do prázdných síní je vyrovnán kladením / vpletených prstů na obřad jezer“ (IBID.: 14).

celek.<sup>43</sup> V první řadě je to dialogičnost jako konstitutivní vlastnost zobrazené komunikační situace, v níž se lyrický mluvčí nachází. Jeho pozice je průsečíkem vazeb *já – Ty/ty, já – my, já – oni/vy*.

Základní je zde dualita *já – ty/Ty*. Při čemž ovšem není zcela jasné, kdo se na pozici *ty* nachází. *Ty* je samozřejmě v promluvě subjektu, který se stylizuje jako křesťanský vizionář, především apostrofou Boha. *Ty* však může být rovněž postavou zcela profánní, k níž má mluvčí intimní či dokonce erotický vztah. Vzniká tu napětí mezi spirituální a milostnou citovostí, které ovšem můžeme vnímat jako svéráznou varietu mystické erotiky.

Vztah *já – my* je vztahem identifikace se společenstvím, které funguje na principu bratrství. Subjekt je mluvčím svých bratří, hledí do jejich budoucnosti, nejednou však přechází i do pozice kritika a promlouvá v apelativní dikci.

Vztah *já/my – oni* je vztahem mravního protikladu. *Oni* dostávají od mluvčího řadu nelichotivých jmen – zloději, vrazi, kupčící, zaprodanci, sluhové... Lyrický subjekt se zde vůči *nim*, kteří ztělesňují hřích a nebezpečí, staví jako bojovník, rytíř, který chce chránit zemi před zlem, hříchem a duchovním úpadkem.

Mluvčí explicitně charakterizuje svou roli, když říká: „jsem tvůj voják“ (PETR 1993: 90) nebo „Z drátěné košile se svlékám“ (IBID.: 11). Svůj úkol formuluje zcela přímo v básni nazvané „Strážce“: „chci hlavu v prachu míti / a střežit zemi / a střežiti zvon“ (IBID.: 59). Mluvčí je součástí vojska, jemuž „Po hladinách k přístavům smečkou poražených nám Mistr jde vstříc“ (IBID.: 57). Avšak v samém závěru sbírky konstatuje: „Oni kočírujou. / Jaká hanba!“ (IBID.: 90).

Ve výpovědích Petrova lyrického subjektu bychom těžko hledali deskriptivní pasáže, podle nichž by bylo možné snadno usuzovat na fiktivní časoprostor, z něhož k nám subjekt promlouvá. Čtenář je nucen si tento chronotop (resp. představu o něm) postupně sestavovat z konkrétnějších obrazů roztroušených po knize. Jak již bylo řečeno, nejedná se o časoprostor současnosti, nýbrž jakési archaické minulosti. Historizující motivy zde náznakově odkazují především ke středověku a rytířské kultuře. Je však zřejmá nechuť autorského subjektu vztáhnout výpověď ke zcela

---

<sup>43</sup> *Křest za hluboké noci* je rovněž sbírkou, v níž zřetelněji vyplouvá na povrch vliv poetiky Jiřího Kuběny: nejednou mají básně trojčlennou strukturu (titul, podtitul rozdělený do veršů, vlastní text – uplatňuje se tu tedy výstavba textu, kterou sám Kuběna popisuje jako hlavu, krk a tělo básně), verzály na počátcích významově zatížených slov, zakončení textu stroficky vydělenou pointou. V závěrečném oddíle sbírky k těmto kuběnovským inspiracím přibývají ještě prostředky založené za zvukových asociací: nepravidelně rozmístěné koncové a vnitřní rýmy, aliterace, hlásková instrumentace. Do archaizujícího a knižního lexika pronikají prvky hovorové a nespisovné (nekuňuba, špagát, paraple, vrtichvost, chcípat...).

určitému historickému období. Pavel Petr ve své rané lyrice vytváří imaginární časoprostor, snad jistou obdobu symbolistických krajin duše, který slouží především k mluvení, k promlouvání vnitřních hlasů a k zviditelnění niterných procesů. Symbolistně dekadentní poezii připomene i samotná temporalita Petrovy rané poezie, v níž dominuje okamžik zlomu, situace konce starého času, ale ještě ne začátku času nového.

Výraznější proměnou prochází Petrova poezie ve sbírkách *Zlé brusy nože* (1994) a *Trojlodí Jakuba* (1996). U *Zlých brusů nože* je posun od předchozí sbírky patrný na první pohled – po poměrně rozsáhlých básních sbírky *Křest za hluboké noci*, v nichž se slovem nešetřilo, ba naopak slova a verše nechával mluvčí asociativně navazovat a plynout; nyní před čtenářem leží básně, pro něž se nejednou hodí označení básnická miniatura. S touto proměnou jde ruku v ruce i změna stylizace lyrického subjektu – už zde nepromlouvá ke svým posluchačům vizionář, kazatel a bojovník, ale mluvčí je tentokrát mnohem mlčenlivější a introvertnější – uniká před světem, uzavírá se v sobě. Stylizuje se jako kající, když modlitbu zakončuje slovy „nech trpět!“ (PETR 1994: 7). Jindy doslovně říká „jsem seabemrška“ (IBID.: 41). Subjekt zde už nebojuje proti *nim* (nevěřícím, hříšníkům, barbarům...), ale sám se sebou.

Objevují se tu ovšem už také postavy panošů, Petrových erotických hrdinů. Jsou tu patrné zárodky zásadní proměny jeho poezie, k níž došlo ve sbírce *Trojlodí Jakuba* (1996). Z těchto náznaků erotického tématu se v této knize totiž stává téma hlavní. Náboženská motivika a symbolika zde naráz funguje už jen jako kulisa. Mluvčí už nevede dialogy s *ty* (Bohem), své promluvy orientuje výhradně na osu horizontální, k člověku blízkému ve vztahu mileneckém.

V následujících sbírkách, z nichž bychom rádi upozornili především na velice zdařilý lyrický deník *Srdéčko skonči* (2000), už zcela dominuje erotické (resp. homoerotické) téma. Tím se ovšem tato část Petrovy tvorby dostává pro tuto chvíli mimo rámec našeho zájmu, jímž i nadále bude poezie spirituální.

Básnická tvorba Pavla Petra z první poloviny devadesátých let má ze sledovaného vzorku autorských poetik nejbližší k tradičnímu modelu spirituální poezie, který je pevně ukotven v náboženském pohledu na svět. Svědčí o tom především charakter lyrického subjektu, jehož promluva strukturuje zobrazovaný svět do bipolárních sfér dobra a zla. Rovněž rejstřík stylizací, který sahá od vizionáře, mluvčího společenství bratří, přes rytíře bojujícího proti hříchu



až po kontemplančního kajícíka a flagelanta, dává tušit, že exaltovaně prožívaná a z archaických duchovních tradic vyrůstající religiozita je klíčovým, byť nikoli prostřednictvím tradiční symboliky demonstrovaným, tématem Petrovy poezie.

### **Estetizace religiozity (Petr Čichoň)**

Všimněme si nyní tvorby Petra Čichoňe, resp. jeho prvotiny nazvané *Chilia* (1995), v níž mužská identita subjektu, podobně jako u Pavla Petra, zdaleka není věcí samozřejmou – mluví se v ní o *zmadonisovném muži* (ČICHOŇ 1995: 42) a sám mluvčí k sobě extaticky volá „ó já děvče“ (IBID.: 13). U Čichoňe ale nejde (jako u Pavla Petra) o dání volného průchodu homoerotickému citu a vášni, smíšená (mužsko-ženská) identita subjektu souvisí s obecnější tendencí, kterou snad lze nazvat erotizací – totiž vztahy mezi zobrazenými (resp. tematizovanými) postavami a také vztahy zobrazeného mluvčího k těmto postavám mají povahu erotickou. Tak například vztah mezi Josefem a Pannou Marií ho zajímá jako vztah erotický, přičemž Josefa popisuje jako toho, kdo žárlí na Boha, otce Mariina dítěte. Pannu Marii mluvčí oslovuje „Madono, má ženo jistá“ (IBID.: 24). Dokonce i Bůh je nazírán jako bytost ženského rodu, když se o něm například praví: „Bůh se vdává“ (IBID.: 12). O a sv. Duchu čteme zvolání: „Ó, i On je žena, která je ráda poddána“ (IBID.: 40). Jednou z charakteristik mluvčího Čichoňovy sbírky *Chilia* je tedy jeho tendence duchovní témata konkretizovat, zmenšovat jejich vzdálenost od světa profánního.

Počíná si tak také proto, že jako „pěvec“ (což je jedna z dalších jeho autocharakteristik) důvěřuje spíše smyslům než abstraktní reflexi. U Čichoňe je vskutku na každém kroku zřejmá distance od intelektuálního způsobu uchopení tématu a jeho důvěra v iracionalitu, která do jeho textů proudí především prostřednictvím asociativního (v první řadě zvukově asociativního) rozvíjení zobrazené situace. Cestou k oné asociativnosti je Čichoňovi především rým, méně pak aliterace, asonance a hlásková (častěji vokálová) instrumentace – a to i v případě básní v próze, které tvoří podstatnou část sbírky *Chilia*.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Zřetelné je to například v básni „Mluvozpěv“: „Ó, zámek v Chrámě, v něm jitřník s šarlatovými varlaty. Dvnitř se lámu. Země vík ponechala si mé šaty. Svatý ryk ohlušil bolest mých šráků, k sobě paty mi přirazil do pozoru. Mulovozpěv z tří nik chrámu zapálil toru“ (IBID. 69).

Za zvýšenou pozornost stojí velmi frekventovaná rýmová echa, tedy případy, kdy celé jedno slovo účastníci se na rýmovém páru je obsaženo v hláskovém složení slova druhého, například „v něže líbal kněze“ (IBID.: 35). Mluvčí tak vytváří dojem těsného sepětí slov, která spolu ovšem geneticky nesouvisejí, vytváří svou vlastní básnickou etymologii, stylizuje se jako ten, kterému jazyk otevírá svá tajemství, svou logiku, historii, svou skrytou sémantiku. Svou stylizací zasvěcence, mystika či jazykového mága podpírá i explicitními výroky typu: „uviděl jsem nahé Slovo / se svým šatem si hrát!“ (IBID.: 29).

Čichoňův mluvčí nejednou tematizuje sám tvůrčí proces a představuje zvukové prostředky své výpovědi jako transcendentálně ukotvené entity, které tedy zdaleka nemají jen ornamentální funkci: „Já i Ty jsou Tvé mříže, jednoduché rýmy, s kterými nejsou šprýmy, můj Bože dvojediný, básníku i Bože“ (IBID.: 56). Roli zvukové asociativnosti nemáme tedy vnímat jako uplatnění prvku náhody, ale jako způsob jímž do básně proniká duchovní inspirace.

Vedle erotizace, již jsme si všimli výše, je to tedy estetizace jako druhý princip podle něhož Čichoň modifikuje religiózní téma. I bytost, jejíž jméno (*Chilia*) vstoupilo do názvu sbírky, je kromě ztělesnění zániku a víry příchod nového času pro mluvčího také svým způsobem múzou – na její adresu říká: „Vypsal jsem Tvé péro vbodené Kristovi do boku“ (IBID.: 11). Poezii (resp. zpěv) reflektuje Čichoňův mluvčí jako cestu ke spáse, cestu ze slzavého údolí, protože „žely struna objímá“ (IBID.: 13). Nutno dodat, že na pozici *ty* v těchto pokusech o komunikaci, je vždy bytost metafyzická, nikoli lidská. Zpěv je tedy pro Čichoňův lyrický subjekt způsobem kontemplanace a modlitby.

Ke gestu (pěvce a) estéta ovšem také patří dobrovolné uzavírání se před světem, pobývání tam, „kde samota je vůdce“ a vůbec cynické, ba nihilistické přehlížení světského a pozemského – mluvčí žije, protože „žít se po mně chce“. Báseň „Popíjím krásu“ (z níž jsou všechny citace v tomto odstavci) uzavírá takto: „já v černém šatu, v křesle z proutí matu krásu, jež nezarmoutí, jenom zabíjí toho, kdo ji popíjí!“ (IBID.: 41).

Vzývání smrti a zániku je rovněž častou manýrou lyrického subjektu Čichoňovy prvotiny *Chilia*. Právě na motivu smrti uplatňuje subjekt svou estetizující a erotizující imaginaci velmi důsledně: smrt nazývá *smutnou rybářkou, dívkou jemnou* (IBID.: 11). Subjekt stojí před smrtí sebevědomě, bez strachu, má jistotu své víry, nejednou smrt přímo oslovuje a vyzývá: „Smrti, daruji ti bolest, / tady máš mé

kosti, maso si z nich ojez!“ (IBID.: 20). Nad smrtí má vládu *Král*, tedy Kristus, ale také „páv Církve“ (IBID.: 23). Smrt je v této sbírce vlastně radostnou, s nadějami očekávanou událostí, jež má také svůj estetický rozměr patrný například ve výzvě: „Spláchni mě také, krásná vlna“ (IBID.: 23).

V druhé (a zatím poslední) Čichoňově sbírce nazvaná *Villa diabolica* (1998) se stylizace lyrického subjektu výrazně nemění, je tu ovšem zřetelně posílen akcent na písňovost textů, básně jsou pravidelněji stroficky členěné, rytmizace už není založena na záplavě vnitřních rýmů, asonancí, aliterací apod., ale jsou dodržována pravidelná rýmová schémata a taktéž metrum (nejčastěji daktylotrochejské). Jestliže v ediční poznámce ke sbírce *Chilia* byla zmínka, že část textů je určena rovněž pro orální provedení za doprovodu lyry,<sup>45</sup> sbírka *Villa diabolica* roli hudební prezentace Čichoňových textů již ukazuje jako nezbytnou a jako svou součást má hudební CD s autorským podáním některých písní.

Čichoň (ve druhé sbírce už zcela otevřeně) deklaruje, že mu jde o návrat k nejhlubším kořenům lyriky, to když svému mluvčímu navléká masku Orfea v básni „Orfeův růženec“ (i zde vidíme kontakt antické a katolické motiviky, který upomene na poezii Jiřího Kuběny).

V druhé Čichoňově sbírce je náboženská víra subjektu neustále zkoušena, ohrožována, ba zachycována ve svém zanikání. „Navždy ztratil jsem její lásku“ (ČICHONĚ 1998: 47), píše subjekt o svém nynějším vztahu k Panně Marii. Je totiž váben temnotou, peklem, d'áblem. Existence subjektu je bytostně svázána s jeho rolí pěvce, zpěv se ovšem nyní stává něčím d'ábelským – aspoň je tak mluvčím reflektován: „Snes mě hudbo vedle sebe. / Hudbo snes se do pekel“ (IBID.: 42). Sbíрку ovšem uzavírají básně, v nichž je krize subjektu překonána, v jedné z nich dostává od kněze rozhřešení a v jiné se přiklání k mytologické představě smrti starého a zrození nového Boha. I zde však více než autentický prožitek víry vidíme za verši Petra Čichoně spíš gesto a zálibu v ornamentu a vyhrocování kontrastů (podobně jako v poezii dekadentní – zvláště Karáskově – k níž Čichoňovo gesto ukazuje i výše zmíněným estétstvím a erotizací).

Čichoňův lyrický subjekt tedy nemá primárně charakter religiózní (jako například subjekt v rané poezii Pavla Petra), ale básnický či estétský: jeho mluvčí je v první řadě pěvcem, který se vědomě, ba až programově vrací k archaickým

---

<sup>45</sup> Některé texty byly časopisecky publikovány s notovým záznamem.

kořenům lyriky, teprve v druhém plánu je mystikem zasvěceným do spirituálních tajemství. Podstatné ovšem pro subjekt Čichoňovy poezie je, že motivaci básnického projevu důsledně prezentuje jako spirituální – jde o subjekt se silným duchovním zázemím, jehož zpěv má být vnímán jako nástroj transcendentního záměru, resp. jako služba Bohu a cesta ke spáse. Čichoňova tvorba představuje v kontextu námi sledovaného typu lyriky krajní polohu estetizace religiózního tématu a také rozmytí fiktivní hranice mezi sakrální a profánní sférou. Je také jedním z projevů obecnější tendence k inspiraci dekadentní estetikou.

### **Neodekadentní pojetí spirituality (Tomáš Reichel)**

Na dekadentní poetiku zřetelně navazuje také Tomáš Reichel ve své prvotině nazvané *Před branou popela* (1996). Sbíрка zaujme už svojí propracovanou kompozicí zdůrazňující uzavřenost a harmonii celku díla: sbírku rámcují dvě rozsáhlejší skladby („Clamor mortalis“ a „Clamor lethalis“), střední část sbírky tvoří oddíl „Rozmary“. Obě zmíněné rámcující skladby jsou vnitřně opět kompozičně uzavřené, v obou případech opatřené „Prologem“ a „Epilogem“. Tento estétský důraz na uzavřený tvar díla se na tematické rovině střetává s provokativními, mnohdy až apoetickými obrazy. Už touto strategií kontrastu protichůdných estetických kvalit (harmonizace, provokace) Reichel souzní s poetikou dekadentní lyriky.

Zůstaňme ještě chvíli u kompoziční výstavby Reichlovy prvotiny, tentokrát ovšem si všimneme kompozice jejího prvního oddílu, resp. skladby „Clamor mortalis“. Jeho kompozice je určována pravidelným střídáním stroficky nečleněných textů psaných šestistopým daktylem a textů, jejichž veršová struktura je daleko méně rigorózní, verš je velmi úsporný, krátký, rytmicky uvolněný, strofické členění podléhá potřebě členění logického, úlohu rytmyzace přebírá rým (který v daktylských verších absentuje). Pravidelné střídání těchto protikladných veršových útvarů činí samotnou kompozici oddílu nositelem rytmyzace.

Texty, které jsme právě položili do protikladu na základě jejich veršové utvářenosti, spolu kontrastují také po stránce tematické. Na sudých stránkách nalezneme lehce epizující výpovědi, v nichž se mluvčí stylizuje jako poutník kráčeující svou domovskou krajinou a směřující za obzor. Jestliže v prvním případě jde o texty konstruující fikční časoprostor, v případě textů na protistranách jde spíše

o jazykové hry a experimenty setrvávající takřkajíc uvnitř jazyka, zobrazování je v nich tedy potlačeno ve prospěch efektních zvukových konfigurací a sémantických paradoxů.

Podívejme se nejprve trochu podrobněji na texty prvního typu. Svůj lyrický subjekt Reichel v těchto textech tedy stylizuje do podoby poutníka, či putujícího mnicha. Leitmotivem a osou, na níž je konstruován fikční prostor zobrazeného světa, je cesta, která je opakovaně spojována s atributy jako *stará, okolo kříže, vedoucí za obzor*. Zřetelně je tu manifestováno metafyzické pojetí tohoto religiózně konotovaného motivu, nejde tedy o cestu *mezi*, sloužící k překováním vzdálenosti dvou míst, ale o cestu *za*, při níž je podstatné samotné spočívání na cestě a směřování za obzor, vzdalování se.<sup>46</sup> V řadě náboženství patří pojem cesty ke klíčovým, v Reichlově případě jde o souvislost s křesťanským významem tohoto symbolu – navazuje zde na hlubokou tradici křesťanské obraznosti, v níž je pozemský život vnímán jako zajetí, resp. putování z tohoto zajetí.<sup>47</sup> Cesta je tu ovšem vnímána také jako místo ochrany a jistoty – mluvčí věří, že cesta „chrání ta duši mou posvátným kruhem / před světem který tam za stromy za mlhou přec se mne dočkal“ (REICHEL 1996: 14). Zde je cesta už explicitně reprezentována jako prostor posvátný a spojena s tradičním náboženským motivem sejití z cesty. Paradoxní zobrazení cesty jako kruhu zde zřejmě vychází z cirkulární představy života jako vracení se tam, odkud jsme vyšli. O sémantice zobrazeného prostoru tu také vypovídá opakované užití předložky *za*, která zde figuruje jako vymezení hranice světa lyrického mluvčího – svět, s nímž se identifikuje, začíná až v prostoru „za“. Z uvedeného vyplývá, že motiv cesty zde má v konečném důsledku spíše časový, než prostorový význam, podporuje to i užití motivu chodce jako alegorie času ve verších: „obtěžen časem tím chodcem jenž kráčí ač nemíří nikam / nemaje o co by opřel svůj krok mým místem jež značí / koloběh jeho tu“ (IBID.: 16).

---

<sup>46</sup> Uvědomíme-li si, že Reichel mnohými prostředky intertextově odkazuje k poezii přelomu 19. a 20. století, můžeme takto pojatý topos cesty vnímat na pozadí básnického díla Otokara Březiny. Jak ukázal Josef Vojvodík ve své březinovské monografii, především ve sbírce *Svítání na západě* sehraává symbol cesty klíčovou úlohu a je rovněž teleologicky orientovaným pohybem, reprezentuje životní pouť směřující ke smrti (srov. VOJVODÍK: 2004: 106nn).

<sup>47</sup> Zdeněk Hrbata tuto alegorickou podobu uplatnění cesty při konstruování fikčního prostoru spojuje s pojmem *via regia*: „Starý pojem královská cesta (*via regia*), vyznačující se historickým a symbolickým významem, značí oproti křivolakým cestám přímou, rovnou dráhu bez oklik a zastávek. Tato cesta jednak přivádí do hlavního města království, jednak označuje vzestup duše, případně duchovní život upínající se k jedinému cíli. Já jsem cesta, pravda a život, říká Kristus“ (HRBATA 2005: 441).

Nabízí se tu rovněž interpretace takto sémantizovaného motivu cesty jako popření fysis a obratu k antifysis, který byl typický pro poezii dekadentů sklonku 19. století,<sup>48</sup> k jejichž tvorbě Reichel četnými prostředky odkazuje, zřetelně například dlouhými daktylskými verši,<sup>49</sup> v nichž se slovosled archaizuje, resp. plně se dává k dispozici potřebám naplnění metra. Archaizaci není v těchto textech podroben ovšem pouze syntaktický, ale také lexikální plán Reichlova básnického jazyka, vedle lexikálních archaismů jsou četné též tradiční poetismy (například nekane, krůpěj, již, chvatně, kdys, šiky, skvět se). K dekadentní poetice odkazuje také tematizací časových úseků na rozhraní dne a noci, dále motivickými okruhy únavy, nemoci, astenie ad.<sup>50</sup> Reichlův subjekt je tedy v této poloze typologicky blízký subjektu lyriky Petra Čichoně. S Čichoněm ho pojí i tematizace samotného tvůrčího procesu, „daktylů a jambů“ – i Reichlův mluvčí manifestuje svou roli básníka, pěvce, kterou ovšem v okamžiku promluvy překonává, odvrací se od ní a vydává se „na cestu prastarou“ (IBID.: 10), míněno cestu v metafyzickém smyslu, cestu duchovní.

Ale domníváme se, že v případě Reichlovy prvotiny nejde jen o povrchní estetizaci tradičního křesťanského obrazu, ale o lyrickou eschatologii jejíž metaforika má religiózní původ. Onen spirituální transcendentalismus se zřetelně ukazuje na již výše naznačené práci s předložkami. Klíčovou je předložka *za*. Signalizuje to už úvodní báseň oddílu a zároveň sbírky nazvaná „Prolog“: „i předložkou / lze říci víc / než nic // tak třeba / za“ (IBID.: 9). Subjekt se v prologu představuje jako jazykový experimentátor a analytik jazyka tendující odhalit jeho latentní mystiku, vnímá jazyk jako *cestu za*, cestu k transcendentnu. Ale to už se dostáváme k oněm protilehlým, k experimentu tendujícím textům. K jejich charakteristikám v první řadě patří nerespektování přirozené sysémantičnosti a autosémantičnosti slov – již zmíněné předložky se v těchto verších (resp. větách) mění v plnovýznamová slova: „zda / za sáhnout // za sebe / pro úděl // opadat // před / nastavit / leč nepodat // a / za / zní / nad“ (IBID.: 15). Změny gramatických vlastností užitých slov nejsou způsobeny pouze deformacemi syntaktických struktur,

---

<sup>48</sup> Tímto gestem v textech české dekadence se podrobně zabývala Hana Bednaříková ve své monografii *Česká dekadence* (2000).

<sup>49</sup> Velmi dlouhými a rovněž rytmicky velmi pravidelnými daktylskými verši Reichel zřetelně navazuje na dekadentní lyriku Karla Hlaváčka. Srov. ČERVENKA 1991b: 79nn a ČERVENKA 1999: 79.

<sup>50</sup> Pro tyto intertextové vazby na dekadentní poetiku, jež jsou pro poezii devadesátých let typické, razí Miroslav Zelinský (v návaznosti na slovenský literárněkritický diskurz) termín neodekadence. Ukazuje se však, že tento jev měl zřejmě daleko větší dosah, než předpokládá Zelinský, který svůj pojem konstruuje především nad poezií J. H. Krchovského a Ludka Markse (dále zmiňuje Norberta Holuba a Petra Motýla). Viz ZELINSKÝ 1996/1997: 91-94.

ale rovněž jim napomáhá výrazná redukce rozsahu verše, která vybízí k vnímání slova jako relativně uzavřené a samostatné významové jednotky.

Snad v duchu návaznosti na koncept tzv. čisté poezie se pořádkajícím principem textu nejednou stávají zvukové prostředky, nejčastěji hlásková instrumentace. Zvlášť uplatnění rýmové kaskády jako generátoru či kompoziční osy textu připomene asociativní polohy v lyrice Jiřího Kuběny: „má duše náhle je tak volná / jako kříž / když / Snímáním smí výš / můj Bože / je tak lehká / ztiš / tu bouří / vrať mi / tíž“ (IBID.: 19). Na tomto textu je dobře patrný výše popsaný kompoziční princip – text stojí a padá s rýmovým řetězcem *kříž – když – výš – ztiš – tíž*, výraznou měrou je zvýznamněna úloha samohláskové instrumentace, která koresponduje s tematickou výstavbou. Tematická stránka výpovědi je tu však spíše na ústupu ve prospěch bezprostředního emocionálního působení zvukové vrstvy výrazu. Podstatnější roli tu ovšem sehrávají explicitní odkazy ke křesťanské religiozitě: motivy kříže, snímání, a především apostrofa „můj Bože“, jíž mluvčí manifestuje svůj osobní vztah k Bohu. Tyto motivy intertextově, hodnotově a snad i kulturně orientují tento významově spíše vágní text/modlitbu – a spolu s ním i celek oddílu, v němž se explicitní atributy křesťanství mluvčí snaží spíše skrýt a nerušit jimi estetickou stylizovanost básní.

„brání se umíráním / květ po němž prahnu / mým dlaním / což nedosáhnu // za / ?“ (IBID.: 21). Zde je zřetelné, k čemu mají jazykové deformace posloužit, kam s nimi směřuje – mají umožnit onen často tematizovaný přesah *za*. Zde se jde ale ještě o krok dál, nikoli jen zplnovýznamnění předložky, ale i pouhého grafému ?.

Tato formální virtuosita často kombinovaná též s vršením efektních paradoxů ovšem v některých textech působí jako samoučelná hra a pouhá sebe prezentace subjektu jako jazykového mága: „propadám ve výkřik / ve výkřik propadání / čekáním obnažen // nedomilován pláním // ve výkřik zaklíněn / propadáním“ (IBID.: 13).

Funkce a smysl těchto textů se ale vyjeví až při posunutí interpretační pozornosti k jejich interakci s texty druhého typu. Těsné setkání dvou odlišně, ba protikladně stylizovaných subjektů posouvá do popředí právě samu stylizovanost, literárnost výpovědi – čtenář vnímá odstup autorského subjektu od mluvčích, kteří k němu promlouvají z textů, všímá si jejich střídání a má příležitost posoudit, co je (literární či stylizační) proměnná a co je konstantou. Religiozita, transcendentalismus a eschatologické vize se pak zřetelně zařazují mezi konstanty, jsou přítomny, ať je mluvčímu nasazena ta či ona stylizační maska.

Podobnou roli – ovšem v rámci celku Reichlovy prvotiny – sehrává oddíl „Rozmary“, kde Reichel ze svého mluvčího už zcela snímá dekadentní stylizační masku, tenduje spíše k věcnosti a k autenticiní dikci. Už před nás nepředstupuje jazykový mág a mystický poutník k absolutnu, ale citlivý pozorovatel venkovské reality, jindy zase novodobý „truvér“, oslovující básní milovanou ženu. Tvar básní se rovněž zásadně proměňuje – předchozí střídání dlouhých daktylů a úsečných, méněslabičných veršů uzavřených ve svébytné realitě deformujícího se jazyka nahradily básně po formální stránce méně nápadné, psané volným veršem, přehledně stroficky členěné. Mizí (až na drobnosti) vypjatá archaizace jazyka i jazykové experimenty. Na tematické rovině zůstává uhranutí smrtí, tedy ono směřování „za“. Ovšem sama tematizace smrti tu prochází reflexí lyrického subjektu: „Vstával jsem / sledoval úsvit / a myslil na smrt – / z hloupého / krutého / rozmaru“ (IBID.: 43). Dostředivá pozornost kroužící kolem tematiky smrti, která v předchozím oddíle působila bezmála jako manýra, se zde proměňuje v gesto, které chce působit autenticky; lidská smrtelnost už není tematizována jako součást básnického ornamentu, ale je evokována jako hluboce prožívaná danost: smrt už není zahalována do alegorických obrazů cesty a putování po ní za horizont, ale je silně subjektivizována, tentokrát jde především o „čas / který mi zbývá“ (IBID.: 42). Součástí tohoto tematického komplexu jsou i zcela konkrétní fyzické pocity: „Modlil jsem se o spánek / když mě nad ránem / budily bolesti zad“ (IBID.: 43). Religiozita zde zřetelně spadá k oněm charakteristikám mluvčího, jež máme vnímat jako autentické a konstantní: „Jen nadechnutí / dělí milost Božího hlasu / od tupé bolesti / nicoty“ (IBID.: 40). Konstantní je rovněž prostorová určenost mluvčího – stále jde o venkovský prostor s projevy lidové zbožnosti (kříže u cest, madony v polích...).

V závěrečné skladbě sbírky nazvané „Clamor lethalis“ se Reichlův lyrický subjekt v souladu se zkonkrétněním v předchozím oddíle obrací k mikrosvětu rodiny a vypovídá především o bolestných peripetiích vztahů k matce a otci. Charakteristické je zde velmi konkrétní, ba až naturalistické zobrazování vlastního porodu i početí: „Volám tě Matko / vždyť/ je to dávno / tak dávno kdy v polích / ožilas jarem / a tisíce prameny / rozlehlý, teplý tvůj klín / v mokřinách měkl / a v bažinách vláčněl... / Kdo byl tvým milencem / jakého zrna do tebe zasil / že touhy plevelné / klíčí teď ve mně –“ (IBID.: 51). Ačkoli zde už nenalezneme tak zřetelné odkazy k dekadentní poetice jako v úvodní skladbě sbírky, můžeme vnímat stylizaci vydědence či přízraku jako jednu z dalších aluzí na tuto tradici.



Volání matky a zhnusení otcem má zde jak jsme již uvedli velmi konkrétní, ba až tělesné kontury, Reichel ovšem zároveň tuto konkrétnost zpochybňuje, nechává ji přesahovat rámec zobrazeného světa, posouvá ji na roveň symbolu. Signalizuje to i užíváním majuskulí u klíčových slov *Matka*, *Otec*. Skladba ovšem není jednoduchou náboženskou alegorií, v níž bychom mohli k postavě *Matky* přiřadit Pannu Marii a postavu *Otce* vnímat jako Boha Otce. Reichlův mluvčí zřetelně zůstává v reáliích své fikční existence, problematizujícím faktorem je tu ovšem jeho stále latentně aktivní religiozita – disharmonická realita rodiny pak musí nutně kolidovat s náboženským modelem rodinného soužití, který je hluboce vepsán do vědomí promlouvajícího subjektu. Tato kolize je vlastně hlavním, byť implicitním dynamizujícím prvkem skladby. Otec je podroben zdrcující negaci, která je však nakonec relativizována otázkou: „což ale mohu / vzepřít se Otci / který mne stvořil“ (IBID.: 53). V uspořádání eschatologických významů je náboženské schéma zřetelné už zcela: „zpět v lůno Matčino / budu se klást – / a k Otci stoupat / ve věčnou vlast“ (IBID.: 54).

Druhá a zatím poslední Reichlova sbírka *Ztracený ráj* (1999) poněkud zneřehledňuje vývoj autorovy poetiky – otevírá ji totiž oddíl „Básně (1989–1994)“, do něhož jsou zařazeny juvenilie vzniklé dříve než texty zařazené do sbírky *Před branou popela*. Setkáváme se tu s lyrickým subjektem výrazněji vnitřně rozpolceným, než byl subjekt Reichlovy prvotiny. Na jedné straně se mluvčí představuje jako spirituálně založený hloubavec směřující za absolutní horizont, na straně druhé je lákán a přitahován tělesností, sexuální vášní, až perverzitou, které podléhá. Spiritualita v případě Reichlova lyrického subjektu je neodmyslitelnou součástí této duality, v jejím rámci je významově a esteticky aktivní.

Místy stylizace subjektu dosahuje až démonických poloh, nadsázka místy hraničí až s groteskností a absurditou: „jsem démon, sebevrah a lesní běs“, „měsíční krev žen [...] upíjím z uren“ (REICHEL 1999: 15). Dezintegrací subjektu, stylizací šílenství, nezřízené perverze i zde zřetelně navazuje na dekadentní poetiku. Na rozdíl od prvotiny se mu zde ovšem nedaří tento způsob lyrického projevu nějak aktualizovat, inovovat, posunout. Pěstuje tak čistě literární a z literatury odvozenou stylizaci. Výpověď je uzavřená ve své intertextuální síti, nemá sílu tuto síť roztrhnout, odrazit se od ní, je poplatná svému vzoru. V prvotině se tomu dokázal vyvarovat kompozicí, která umně pracuje s kontrastní utvářeností textů.

Upravit podmínky čtení a nastavit interpretační rastr se Reichel pokouší v úvodu k oddílu „Netečnost (sonety)“: „Uvažuji už jen o ‚formě‘, o tvaru. V mysli se mi vynořují metrická nebo rýmová schémata, sloky s různým počtem veršů, kratší či delší skladby, sonety... vyplněné jen neurčitými náznaky témat, jen tichým plynutím a rytmickým ševlením, vzdálenou ozvěnou lesa, parku, zahrady; vyplněné významem působícím beze slov, přímo – jen tlakem v prsou, zvýšením srdečního rytmu, bušením ve spáncích, bolestí hlavy...“ (IBID.: 37). Z této konfese zřetelně vyplývá snaha o již zmíněný návrat ke konceptu čisté poezie, který ve své známé přednášce z roku 1925 zformuloval Henri Bremond a jehož klíčovým postulátem je hudebnost poezie: „Básník je jen hudebníkem jako mnoho jiných hudebníků. Poesie a hudba je totéž“ (BREMOND 1935: 35). Posiluje se tu tedy také pěvecká vrstva stylizace subjektu, která se uplatňovala v prvotině především v úvodním oddílu tam, kde se uplatnil osmistopý daktyl.

V oddíle „Nostalgie“ opět ustupuje dekadentní stylizace ve prospěch téměř věčných pozorování přírody. Stále je zde ovšem přítomna subverzivní síla, která znejišťuje religiózní zázemí subjektu. V Reichlově sbírce jsou přítomny dva protichůdné komplexy hodnot a významů – vertikála, na níž spočívají hodnoty vykoupení, spásy... a horizontála, která subjekt k sobě váže především vřelostí milostného citu a tělesné lásky. Tyto dva významové komplexy se ovšem nikdy nestřetávají v prostoru jediného textu – básně jsou zachycením protikladných situací, buď se subjekt přimkne k jednomu pólu, a je cele zaujat například vizí křesťanské eschatologie, nebo převáží pól opačný a tentýž subjekt je plně ponořen do erotické citovosti a vášně, zahalené do démonických ornamentů a odkazující k pohanským ritům.<sup>51</sup> Horizontála je démonická a pohanská, vertikál je křesťanská. Subjekt je charakterizován právě tímto rozparem, který ovšem vyplývá až z celku sbírky, nikoli z jednotlivých oddílů nebo básní.

Záměrná vnitřní disparátnost je vlastně obecným rysem Reichlovy poezie, kterým se odlišuje od zbývající části mladé spirituální poezie devadesátých let. Reichlův subjekt prochází řadou stylizačních transformací, jeho orientace k duchovním otázkám je však stálá a výrazná a vychází především z religiózního nazírání lidské smrtelnosti. Démonická či pohanská a také estétská stylizace subjektu je v Reichlově poezii sice rovněž silná, ale její význam je odvozen od role protihráče

---

<sup>51</sup> Jde o paganismus, jímž Reichel opět posiluje vazbu na dekadentní poezii.

oné spirituální podoby lyrického subjektu (v případě prvotiny jde především o stylizaci poutníka); není její negací, ale strukturním komplementem. Ona disparátnost je také implicitním přiznáním se k stylizovanosti a literárnosti výpovědi, což Reichlově poezii dává větší plasticitu, vede čtenáře k aktivnější účasti na konstrukci smyslu, než je tomu například v případě básní Petra Čichoně, u nichž hrozí povrchní ulpění na kráse mélického stylu.

### ***Rustikální typ***

U Pavla Petra, Petra Čichoně a Tomáše Reichla jsme mohli sledovat snahu vytáhnout výpověď nad konkrétní časovou určenost prostřednictvím výrazně stylizované archaičnosti a snahu s pomocí jazykových deformací, asociativnosti a akcentem na hudební kvality verše otevřít jazyk básně nadosobnímu a nadčasovému řádu (v intencích křesťanského náboženství).

Zcela jiným směrem za tímto duchovním přesahem své poezie jdou Martin J. Stöhr, Miloš Doležal či Pavel Kolmačka, na které zřetelně zapůsobilo dílo Bohuslava Reynka. U nich je pro charakter lyrického subjektu zásadní jeho situovanost ve venkovském prostoru a jeho vazba na čas a řád přírody.

### **Symbolické čtení krajiny (Martin J. Stöhr)**

To v plné míře platí pro první dvě sbírky Martina J. Stöhra (*Ted' noci*, 1995; *Hodina Hora*, 1998). Stöhrův lyrický subjekt neustále vstupuje do komunikace a interakce s přírodním světem, který ho obklopuje. Dokonce se tu jakoby ztrácí hranice mezi vnitřním světem subjektu a okolním „objektivním“ světem, v prvotině píše: „sám se / vidím v kůži z kůry jabloní“ (STÖHR 1995: 12). Mluvčí své vnitřní stavy inkorporuje do obrazu krajiny, vidí pak „v úzkosti les“ (IBID. 1998: 33), nebo *tesknici hvězd*. Stejně tak si podmaňuje subjektivní náboženský život mluvčího zobrazování krajiny. Mluvčí vnímá krajinu filtrem své náboženské zkušenosti – červené květy na loukách pro něj jsou Kristovou krví, jindy zase „dým své prsty do ran / šípků vloží“ (IBID. 1995: 19).

Jako by zobrazená krajina byla prodlouženým Kristovým tělem. Při metaforických transformacích se neustále vrací situace ukřižování: „Zas teče krev té / první trávy / a její vůně nad lukami / jak břevno kříže stojí“ (IBID.: 54).

V Stöhrově poezii se biblické události dějí v blízké, domovské krajině, kde zcela přirozeně „kolem humen kráčí Jidáš“ (IBID.: 57). Religiózní téma se tím zdůvěrňuje, subjekt se stává bezmála aktérem popisovaných dějů a motivické okruhy v sousedství těchto motivů získávají symbolickou platnost. Vůbec má mluvčí tendenci vnímat krajinu jako text obsahující symbolická sdělení, chce přechít, co je „psáno v runách ptáků/ po nebi“ (IBID.: 55).

Přírodní svět mluvčí často zastihuje ve chvíli, kdy znehybněl v mrazu a upadnul do ticha. Nehybnost, chlad, ticho – tyto atributy smrti (spolu s velmi frekventovaným explicitním motivem smrti) jsou rozprostřeny v krajině a těsně sousedí s motivy náboženskými, které připomínají, že Kristovou objetí byla smrt překonána. Stöhrův mluvčí totiž není jen pokorným křesťanem smířeným s lidským osudem a žijícím idylicky v souladu s přírodou a transcendentním řádem. Bytí je pro něj vytrvale nesamozřejmé, tajemství smrti mu neumožňuje existovat v jednoduché harmonii. Tuto existenciální situaci subjektu vystihuje stále se vracející obraz noci jako situace chladu, tmy, ztráty jasné perspektivy.

Po těchto motivických pozorováních je třeba konstatovat, že repertoár motivů je ve Stöhrově poezii velmi skromný: stále se vrací motivy jako měsíc, mráz, noc a relativně úzké sady motivů přírodních (jeřabiny, šípky...) a náboženských (kříž, krev, Bůh...). I v tom se ukazuje gesto mluvčího, který nechce do básně shrnout maximum významů, ale naopak soustředěně artikulovat dílčí aspekty svého vztahu ke krajině a transcendentnu.

Střídmostí, úsporností či sevřeností se vyznačuje také Stöhrův verš, který jen zřídka přesáhne šestislabičný rozměr (ale nejsou výjimkou verše tvořené jediným jednoslabičným slovem). Poměrně hojně užívanou strategií je u Stöhra střídání víceslabičných a méněslabičných veršů. Tento postup nejen výrazně rytmitizuje strofu, ale přivádí čtenáře ke zvýšené pozornosti k vybraným (nezřídka jednoslovným) periodám.

Tvar Stöhrovy básně působí jako pevný, sevřený, koncentrovaný – nikoli však důsledkem přísného dodržování metra či rýmového schématu a strofické struktury, ale výše popsanou úsporností, která evokuje soustředěnost mluvčího, introverzi, zaměřenost na detail a zvýznamnění každého motivu. U takto uspořádaných slov

očekáváme váhu, resp. závažnost, prvoplánový ornament tu působí dvojnásob rušivě – bohužel takto prázdných ornamentálních miniatur není u Stöhra málo.<sup>52</sup>

Po druhé sbírce následovala u tohoto autora šestiletá tvůrčí odmlka, až v roce 2004 přišel s novou sbírkou nazvanou *Přechodná bydliště*. Jestliže v předchozích sbírkách autor hledal a nalézal jistotu v náboženské víře a své básně nezřídka psal jako veršované modlitby, v *Přechodných bydlištích* je jeho vztah ke křesťanské religiozitě docela jiný, polemický, ba ironický – Bůh už není součástí důvěrně známé krajiny, ale kdesi daleko „smaží / papouška na laguně“ (STÖHR 2004: 47).

Jestliže u první trojice autorů bylo religiózní prožívání nejsilněji zastoupeno ve stylizaci subjektu Petrovy poezie, je mezi autory druhého, jinak spíše protikladného typu mladé spirituální poezie tím „nejortodoxnějším“ případem symbiózy religiózního a básnického myšlení poezie Martina J. Stöhra, resp. básně jeho prvních dvou sbírek. Stöhrův mluvčí je ponořen do religiozity natolik, že v jeho promluvách jakýkoli alternativní úhel pohledu nedostává příležitost. Pozornost subjektu je plně napřena směrem ke spirituálnímu rozměru skutečnosti, zobrazování krajiny, které dominuje motivickému plánu Stöhrovy poezie je plně podřízeno autoritě křesťanské symboliky (především ukřižování). Stöhrova poezie je svou tematickou soustředěností a asketičností tvaru zřetelným protikladem Reichlových sbírek, pro něž je charakteristická tvarová i stylizační různost.

### **Lyrická eschatologie (Miloš Doležal)**

Poetice prvních dvou sbírek Martina J. Stöhra je v lecčem blízká prvotina Miloše Doležala, sbírka *Podivice* (1995). I zde můžeme sledovat protínání biblického světa s domovskou krajinou mluvčího.<sup>53</sup> A rovněž tematika smrti je značně akcentována. Rozdílný je ovšem rastr, jehož prostřednictvím subjekt Doležalovy sbírky vnímá venkovskou realitu a vytváří její obraz.

U Stöhra je to náboženská zkušenost, a především symbolika kříže a Kristova těla, která podstatnou měrou vstupuje do procesu modelace fikční krajiny a reality vůbec. U Doležala takto těsný vztah mezi křesťanskou symbolikou a básnickou

---

<sup>52</sup> Jako příklad uvádím báseň „Tišina“: „Lasice soumraku, / hranostaj stínu / u kolen stébel, / v kořenech kmínu. // Úsměv až na maso / nájemních hostí, / ještě níž tišina / s pohrobky kostí“ (STÖHR 1998: 41).

<sup>53</sup> V Doležalově případě se jedná o region Vysočiny – plurálový tvar „Vysočiny“ se stal i názvem jednoho z oddílů sbírky. Doležala s Vysočinou ovšem nepojí pouze jeho osobní rodokmen, nýbrž také „rodokmen“ básnický – v jeho verších není těžké vystopovat aluze na poezii Zbyňka Hejdy, Ladislav Fikara, Ladislava Dvořáka či Bohuslava Reynka.

obrazotvorností nenajdeme. Souvisí to jistě a především s odlišnou rolí samotné religiozity ve světě Doležalovy sbírky. U Stöhra je náboženská víra alfou a omegou prožívání subjektu, u Doležala je sice rovněž stále latentně přítomna, ale nedělá si takto absolutní nárok, je důležitá pro vědomí duchovních kořenů, pro zakotvení v tradici, ale život zobrazeného mluvčího a dalších subjektů jde svou vlastní cestou, není předem určen zděděným modelem. Není to spiritualita mystická, nebo dokonce bojovná – ale naopak soukromá, intimní, někdy rodinná – zde je příbuzný s Kolmačkou.

Onou alfou a omegou v případě Doležalova mluvčího je časovost lidské existence, tedy smrtelnost, která ovšem automaticky mluvčího nevede k tematizování nábožensky pojaté eschatologie – smrt člověka je zobrazovaná se strohou fakticitou, někdy až morbiditou, je tu zřetelná tendence k tvorbě novodobého memento mori. Oním významovým komplexem, který se pravidelně aktivizuje při tvorbě básnického obrazu, je v případě Doležalova mluvčího zanikající či už posthumní lidská tělesnost. Frapantním příkladem Doležalova obrazotvorného mechanismu je báseň „Potoky“: „napnuté, k prasknutí / křečové žíly / cévy kornatělé mrazem / podfízlé zánhla přes noc / ledem, solingenem“ (DOLEŽAL 1995: 48).

S lehkou licencí můžeme stylizaci Doležalova lyrického subjektu nazvat lyrickým eschatologem, který svůj předmět neuchopuje prostřednictvím abstraktní reflexe, ale naopak skrze zcela konkrétní vizuální zkušenost – svou zprávu o lidské odcházení na onen svět podává jako svědek či pozorovatel. Doležalova eschatologie není ortodoxně katolická (narazíme tu i na odkazy k starořecké mytologii), nejde mu o dogma, ale o prožitek, o konfrontaci s představou konce, a nejen s představou, se smrtí, která je blízko: „Odplula pramice / a převozník --- / nechal mě ještě stát“ (IBID.: 37). Mluvčí nevnímá svou existenci samozřejmě (žiju), ale důsledně prizmatem její konečnosti (ještě žiju).

Za svým cílem, jímž je již zmíněné memento mori, jede Doležalův mluvčí důsledně a ke kýženému emocionálnímu efektu přispívá i výraznou jazykovou expresivitou. Na rovině zvukových prostředků je to poměrně častá kakofonická hlásková instrumentace, v básních „Po vybírání brambor“ a „V orání“ je k tomuto účelu působivě užito četné opakování souhlásky *r*: „orá Áron čela na rozhory / rezavou kramlí / [...] orá Áron po vrstevnicích rodů“ (IBID.: 14). Mnohdy hlásková instrumentace úzce koresponduje s motivickými komplexy auditivních jevů („ječivý vichr“, úpění apod., například v básni „Zima v dešti“: „vím, a přesto nevidím /

a vodku piji, upíjím/ ú – pí – jím“, IBID.: 31). Expresivní charakter má také průběh veršové intonace, která je často přerývaná, segmentovaná do menších intonačních celků a evokuje tak vzrušenou, emotivní dikci mluvčího: „odejít, opustit, propást / ves jedinou, poslední, první / nekončící zima, ochraňuje chlast“ (IBID.: 30).

Na rovině slovotvorné je velmi účelně užívána tvorba neologismů, která nechce upoutat za každou cenu křečovitým novátorství, ale jde přesně za svým cílem (třeba v otázce „kdy nám ty tesknice / vykvílíš?“ IBID.: 37 nebo „nepovolí vskříplé tělo“ IBID.: 51). Expresivně působí i hojně užívané regionalismy a archaismy (*rozhořý, křovice, konopák, bachry, vychladlo, strmilovy, drdle, schnilo* aj.). A v neposlední řadě je to velké množství lexikálních prostředků s příznakem expresivity (šrajtofle, pidlovoký vítr, chlast, zaban, rejčáky...).

Temporalita Doležalových *Podivic* ale není pouze lineární, napjatá mezi narozením a smrtí člověka. Subjekt těchto básní prožívá se stejnou intenzitou rovněž cyklický čas přírody a jejích proměn během roku. Je to patrné už z názvů básní této sbírky, které v mnoho případech obsahují časové určení umisťující výpověď do příslušného ročního období, resp. vztahují ji ke konkrétnímu měsíci. Další vrstvou stylizace Doležalova subjektu je tedy „lyrický diarista“<sup>54</sup> – pozorovatel zaznamenávající děje v časovém (kalendářním) sledu. Básní se tu mnohdy odpovídá pouze na jedinou otázku: Jaký byl den? Motivací básně bývají výrazné smyslové vjemy, něčím významné promluvy apod., tedy to, co uvízlo v paměti z jednoho konkrétního dne.

Tento zájem mluvčího o čas přírody je součástí celého komplexu významů, které umisťují svět Doležalovy sbírky na pomyslné horizontále pozemského bytí. Jak jsme již výše naznačili, Doležalova spirituální lyrika není jednoznačně přimknuta k vertikále. Religiózní transcedence není pro něj jediným východiskem, ale nemenší oporu, jistotu, možnost východiska hledá na horizontále, v hodnotách jimiž jsou rodina, společenství obce, milostný vztah. Jde o subjekt, který se nestylizuje jako bezkrevný vyznavač, jeho život je bohatší, pestřejší, nejednoznačný, religiozita je pouze jednou z charakteristik toho subjektu. Ona horizontální ukotvenost subjektu je dobře patrná v básni „Zaklínadlo“: „vytržen ze strže noci / po místnosti vrávorám / den propad řízlá laň / volám tebe ku pomoci / ženo ženo marnivá“ (DOLEŽAL 1995: 41). Je tu načrtnuta situace slabosti, ohrožení, krize, volání o pomoc a oním

---

<sup>54</sup> Naplno se tato vrstva projevů až ve sbírce *Čas dýmu* (2003), která je opatřena podtitulem „lyrický deník“ a jejíž básně jsou už s takřka absolutní důsledností datovány.

adresátem prosby, k němuž je upírána důvěra, není žádná transcendentální bytost, ale žena (ba dokonce žena „marnivá“). Intimní svět milostného, resp. partnerského vztahu je pro subjekt Doležalových básní především centrem securitatis, k němuž se obrací v situacích ohrožení.

V širším smyslu je prostorem bezpečí rovněž pospolitost obce. Tento fakt nemá ovšem pouze axiologickou, nýbrž také poetologickou dimenzi. Pro Doležala je charakteristické užívání konkrétních vlastních jmen místních i osobních.<sup>55</sup> Už názvem sbírky je zvýznamněn prostor konkrétní vsi na Vysočině a v textech se objevují názvy dalších reálných míst. Vlastní jména osob sehrávají snad ještě podstatnější roli, vytvářejí iluzi blízkosti, důvěrnosti, obrazu prostředí dodávají plasticitu.

Samostatnou pozornost si v souvislosti s uplatněním poetiky věčnosti zaslouhuje i báseň neopatřená názvem, pouze datací 20. září. Jedná se o text způsobem výstavby blízký žánru náboženské litanie, leč postrádající tradiční náboženskou motiviku. Text má dvojdílnou strukturu, střádají se pasáže složené z enumerativní řady apostrof (analogie k invokacím) a jednověšových lapidárních proseb, které jsou odlišeny graficky užitím verzálek. U Doležala je litanická faktura textu užita k evokaci situace venkovského pohřbu, daří se mu tak vyvolat velmi plastickou představu smutečního zástupu sousedů a známých – obce, která pohřbívá jednoho ze svého středu, de facto část sama sebe, na místě světců jsou obyčejní lidé:

„hrobníku Půrku  
hrobníku Rydlo  
hrobníku Skuhroh  
hrobníku Strachoto  
hrobníku Hlino  
**DO ŠACHTY SE POTOPTÉ!**  
truhláři Herdo  
zvoníku Křížalo  
pošťáku Voráči  
hospodský Bejčku

---

<sup>55</sup> Marie Kubínová považuje vlastní jména za jednu z charakteristických podob uplatnění věčnosti v poezii: „Vlastní jméno totiž označuje svého nositele komplexně, v úhrnu všech jeho vlastností, aniž by na rozdíl od pojmenování obecných [...] některou vyzdvihovalo a ostatní zatlačovalo do pozadí“ (KUBÍNOVÁ 2002: 297).



trumpetáku Blažku  
handlíři Davide  
kamarádi Vráno a Závíško  
MÁR SE CHOPTE!  
TRUHLY SPUSŤTE!  
knězi Pípale  
faráři Zdrchale  
knězi Ťoukálku  
faráři Mraku  
velebíčku Moráku  
ministrante Lahvoni  
DRN VYKROPTE!“

(IBID.: 17).<sup>56</sup>

Ale jak je z ukázky zřejmé, nejde o nějakou (pseudo)dokumentaristiku, jména mají zřetelnou ambici působit jako nomen omen, mísí se tak temné tóny a groteskní komično. Místy tato skladba připomíná litanické pasáže Halasových *Starých žen*: „necky oprané / ořechu bez jádra / [...] kudlo tupá / pastviště noční / pařezy převrácené / loukotě uražené“ (IBID.).

Jistě i díky bohatému a ve valném většině pozitivnímu ohlasu Doležalovy prvotiny následovalo už dva roky po prvním vydání vydání druhé. Do něho autor vřadil některé básně z cyklu *Kamení*, který vyšel roku 1996 jako bibliofilský novoroční tisk. Bohužel úprava sbírky nevyznívá v její prospěch. Básně z cyklu *Kamení* (a některé jiné dodatečně do sbírky zařazené) sice souzní z celkem sbírky v základním tematickém i tvárném ustrojení, ale je na nich až příliš znát, že vznikaly v jiné atmosféře či situaci – svět *Podivic* už je ustavený, hotový, nevysvítá text za textem, nové texty ho jen dodatečně doslovují.

Texty z cyklu *Kamení* se na první pohled liší od původní textů *Podivic* svou krátkostí, menší textová plocha Doležalovi ovšem příliš nesvědčí, je silnější v epizujících polohách, a také tam, kde pracuje s opakováním, refrénem, tedy

---

<sup>56</sup> Jedná se zde ovšem také o aluzi na báseň „Pohřbívání slov“ ze sbírky *Srdeň* již zmíněného Ladislava Dvořáka: „ženče Kosaříku / čeledíne Svorníku / pohůnku Formánku / podomku Hrodku / krčmáři Plucare / tovaryši Lacre“ (DVOŘÁK 1969: 23).

s muzikálními prostředky kompozice. Texty působí jako nedokončené náběhy, mají zřejmě evokovat nevyslovený celek, ale ne vždy se to daří. Subjekt tu již není lyrickým eschatologem, stavějícím čtenáři před oči nemilosrdné memento mori, ani trpělivým diaristou zaznamenávajícím podstatné okamžiky všedních dní, z nichž lze vždy vytušit cosi přesahujícího a věčného. Mluví se stává povrchním krajinářem, jehož pohled ulpívá na povrchu dějů a pouze vyplňuje plochu předem daným inventářem motivů.

Zmíněnou epizující linii rozvedl Doležal plně ve sbírce *Obec* (1996), jež je komponována (podobně jako *Spoonriverská antologie* Edgara Lee Masterse) jako řada drobných portrétů rázovitých postaviček – obyvatel obce. Subjekt této sbírky je spíše lyrickým vypravěčem anekdotických mikropříběhů či spíše výjevů, které zachycují často komickou či bizarní situaci, jejímž prostřednictvím je tematizovaná postava charakterizována. V této sbírce tedy zvítězila ona výše popsaná horizontální významová rovina Doležalovy lyriky, tendování k religiózní transcedenci zůstává tentokrát mimo hru a taktéž v našem výkladu se její interpretace ocitne na jiném místě.

Ke spirituální tematice se Doležal částečně vrací ve sbírce *Les* (1998). První oddíl sbírky („Stromy, lesy, houštiny“) je sice věnován lyrice přírodní, ale uzavírá ho báseň „Za mrtvé stromy“, kde mluví vystupuje opět (jako v *Podivicích*) v roli lyrického eschatologa – tentokrát ovšem nejde o smrt člověka, ale o „smrt“ stromů. Je tu lépe vidět významové pozadí Doležalovy přírodní lyriky – i ona má výrazný spirituální přesah. Stromy ve vizi Doležalova mluvčího stejně jako lidé odchází do Ráje, tam se s nimi opět setká. Text je komponován způsobem blízkým litanické formě, i intonace inklinuje k tomuto religióznímu žánru (text se podobá litanii, které jsme si povšimli u sbírky *Podivice*).

K tematice smrti se naplno vrací oddílem nazvaným „Za“. Název je tu v těsném vztahu k dedikacím, jimiž je opatřena každá báseň oddílu a vždy začínají předložkou *za*, například „za † Miroslava Jeřábka z Ledče, kamaráda“. Básně oddílu „Za“ jsou vlastně podobně osobní jako básně sbírky *Obec*, jsou osobně adresné, adresátem je ovšem nebožtík, jeho pozůstatky. Jako by i mrtvé tělo bylo stále při vědomí a identita *já* a těla nebyla přerušena ani smrtí. Jinými slovy řečeno – v obrazné logice Doležalových básní v hrobě přebývá člověk, a ne jen jeho mrtvé tělo.

Doležal tu velmi zdařile pracuje s komunikační perspektivou promluvy svého lyrického mluvčího; objevují se tu totiž texty stylizované ve druhé osobě singuláru,

tedy jako oslovení. Při uplatnění zmíněných dedikací a při funebrální tematice se rozmyšlí představa o adresátovi těchto oslovení. Je jím zemřelý, jemuž je báseň dedikována? Nebo se jedná o sebeoslovení? Nebo je dokonce osloveným sám čtenář? Text funguje při uplatnění každé z těchto tří možností a tato neurčitost jako by rušila kontury možných třech adresátů, přiváděla je k sobě a smrtelnost představovala jako nevyššího společného jmenovatele: „Bradu do jámy zaboříš / už slova nevykřešeš / hlad po kameni ukojíš / hřebenem z vlasů jí vyčešeš / do ošatky hrobu“ (DOLEŽAL 1998: 40).

V oddíle „Cesty“ se tematika smrti pojí už s explicitnější křesťanskou religiozitou. Nad tradiční dikcí modlitby, s níž se setkáváme v básni „Velikonoce 1996“ („Kriste, uvláčený strnade / na mezi v tratolišti těla ležíš / jediný, poslední útulek jsi náš“, IBID.: 43), tu ovšem převažuje individuální přepis některých tradičních topoi náboženské lyriky. Příkladem tohoto postupu je báseň „Vzkříšení“:

„To bude světlo  
ranního kuropění  
kroky na zápraží uslyším  
někdo u dveří zazvoní  
vstanu z tepla, rozespálý  
ve dveřích pasecký děda v kšiltovce  
v té nedělní  
– Tak jsem tady, voblíkej se, vyrazíme – řekne  
A celé dopoledne  
bude-li dopolednem  
do každého bufetu a hospody  
co jen jsou na ledečském náměstí zajdem  
a poručíme si párky s hořčicí a pivem  
To bude Vzkříšení“

(IBID.: 49)

Individuální představa vzkříšení tu je vědomě stavěna do kontrastu s tradiční církevní představou.<sup>57</sup> Vzkříšení je líčeno ve zcela profánní rovině (vzkříšení jako běžné ranní vstávání), jako radost spojená s gastronomickými požitky a především jako setkání s blízkou osobou z rodiny. Jediným svátečním motivem je nedělní kšiltovka vzkříšeného dědy. Relativizován je ovšem čas – jeho představa je ve vizi mluvčího nejasná, vlastně nepředpokládá, že pozemská časovost bude zachována. Opět se tedy aktivizuje pro Doležala typické významové zatížení času. Prostředí je ovšem konstantní, důvěrně známé. Všednost a věcnost tu jsou silnějším živlem než patos náboženské vize, tradiční náboženská imaginace spojená s posmrtným životem nemá do Doležalova světa přístup. Doležalova spirituální poezie zde opět ukázala, že patří k té šťastnější části tohoto typu lyriky, v níž umělecký živel je silnější než dogma.

V pozdějších letech Doležal navázal na funebrální a spirituální linii své tvorby sbírkou *Čas dýmu* (2003)<sup>58</sup>, již koncipoval jako lyrický deník.<sup>59</sup> Podobně jako ve sbírce *Podivice* stojí zde v centru pozornosti mluvčího (zvláště výrazně v oddíle *Zápisky z nemoci*) lidská tělesnost, resp. její zanikání. Tentokrát ovšem obraz lidského těla není metaforicky projektován do krajinné scenerie, nýbrž tělo je podrobno věcnému, nic nepřikrášlujícímu popisu. Doležalova poetika se zde dostává do kontaktu s tradicí německého expresionismu – v morbidní obrazech tělesnosti připomene poezii Gottfrieda Benna, výraznou barevností zase odkazuje k poetice rakouského expresionisty Georga Trakla.<sup>60</sup>

I v této sbírce mluvčí svou religiozitu představuje jako všední součást života rodiny (ostatně většinu básní s duchovní motivikou soustředil do oddílu „Rodinná vigilie“): „Anička se ve vaničce modlí k andělu / aby jí duši opatroval / a prosí přilít teplou vodu plecháčkem“ (DOLEŽAL 2003: 76). I tam, kde se religiozní založení subjektu téměř manifestuje (například báseň „Modlitba“), nejedná se o převzetí a šíření předem hotového modelu, Doležalův subjekt je stále hledající, ba snad

---

<sup>57</sup> Báseň je ovšem také aluzí na Holanovu báseň „Zmrtvýchvstání“ ze sbírky *Bolest*: „[...] utěšuju se, / že počátek a vzkříšení všech nás nebožtíků / bude ohlášen tím, že prostě zakokrhá kohout... // To potom zůstaneme ještě chvíli ležet... / První, kdo vstane, / bude maminka...“ (HOLAN 2000: 209).

<sup>58</sup> Roku 2000 vydal Doležal ještě knihu fejetonů a drobných satirických básní *České feferony*.

<sup>59</sup> Součástí této sbírky se stal rovněž cyklus „Z přelomů“, který roku 2002 vyšel samostatně jako bibliofilský tisk.

<sup>60</sup> I nad dřívější tvorbou (především sbírka *Podivice*) Miloše Doležala by bylo možné uvažovat o expresionistických vlivech zprostředkovaných lyrikou Bohuslava Reynka. Ostatně v mladé poezii devadesátých let se s navazováním na expresionistickou lyriku nesetkáváme pouze u Miloše Doležala, markantní je tato intertextová vazba nepř. ve sbírce Milana Děžinského *Kašel mé milenky* (1997).

dokonce i odmítající přijmout konkrétnější představu Boha, jeho vztahování se k Bohu dobře charakterizuje apostrofa „neznámá tváři tichých úst“ (IBID.: 78).

Zmíněné zobrazování religiozity jako procesu a jako jednoho z řady kontextů lidského života činí z Doležalových básní jedny z umělecky nejkvalitnějších projevů spirituální lyriky v devadesátých letech 20. století. Šťastné je u Doležala také střídání expresivních stylistických poloh (které se často pojí s tematizováním smrti a se stylizací lyrického subjektu jako eschatologa) s výrazovou věčností (která podporuje diaristickou stylizaci subjektu) mající podobu vlastních jmen a užití přímé řeči. Důraz na přesvědčivost prožitku, otevřenost pozorováním všednodenních situací a evokaci prosté lidské sounáležitosti jsou v Doležalově poezii silnější než patos náboženské vize nebo věrnost církevní dogmatice. To ovšem neznamená, že se tvorba tohoto autora dobrovolně vyřazuje z kontextu křesťansky orientované spirituální poezie, nedomníváme se ani, že by Doležalova poezie byla svědectvím o doznívání zmíněného typu lyriky, je spíše jedním z nejpocitivějších pokusů o jeho inovaci.

### **Spiritualita jako proces a hledání (Pavel Kolmačka)**

Stejně jako v *Podivících* a *Lese* Miloše Doležala a v prvních dvou sbírkách Martina J. Stöhra i ve spirituální poezii Pavla Kolmačky sehrává podstatnou roli přírodní motivika. Ovšem jestliže u Stöhra bylo religiózní podloží obrazu krajiny zřetelně viditelné, u Kolmačky doslovná náboženská symbolika často chybí (v tom je bližší Doležalovi). Spiritualita v Kolmačkově prvotině *Vlál za mnou směšný šos* (1994) je nesena především motivikou přírodní – mluvčí se stylizuje jako ten, kdo je v těsném kontaktu s přírodou, kdo jí hluboce rozumí a dokáže s ní komunikovat.

Kolmačka přistupuje k obrazu krajiny z opačné strany než Stöhr, který zobrazenou krajinu formuje podle kontur své vnitřní, duchovní reality (či krajiny). Kolmačkův mluvčí naopak krajinu pečlivě vnímá, nechává ji vstupovat do sebe a spirituální děje jejím prostřednictvím teprve odhaluje. (Což se mimochodem ukazuje jako postup umělecky účinnější.)

Pro zobrazení krajinného prostoru je u Kolmačky zásadní jeho vertikální uspořádanost. Vnímající subjekt je orientován na prostor výšky. Plně zde platí to, co o vertikálně uspořádaném uměleckém prostoru napsal Jurij Michailovič Lotman: Výška se v uměleckém textu mnohdy ztotožňuje s otevřeným prostorem,

duchovností a životem; hloubka naopak se stísněností, materiálností a smrtí (srov. LOTMAN 1990: 249–263).

Dominantou krajiny v Kolmačkově prvotině je zvonice na kopci, v níž létají „hvězdy děravými okny“ (KOLMAČKA 1994: 27), či „na kopci kostelík ohrazený / zdí z kamene, hořkých úhorů,“ který „prstem – svou věží hmatá, šátrá v rány / nekonečného prostoru“ (IBID.: 37). Kolmačkův mluvčí nepřijímá tradiční křesťanskou představu nebe, plně důvěřuje pouze svým smyslům, proto je v jeho promluvách nebe nejčastěji charakterizováno jako nekonečný nebo prázdný prostor. A právě ona nekonečnost a prázdnota ho fascinuje a provokuje; neurčitost, nepoznatelnost, tajemství nebe mluvčího stále znovu přivádí k tomuto motivu.

Od vizuálního vjemu kostela a jeho vertikality je jen krok k tematizaci vertikality ve smyslu přeneseném jako směřování individua k transcendentním sférám, u Kolmačky totiž „duše věží je a do vesmíru ční“ (IBID.: 38). Kolmačkův mluvčí očekává komunikaci na vertikální ose, komunikaci s nebem, ale musí konstatovat „nebe mlčí, vše tihne k nedoufání“ (IBID.: 35). Což ukazuje na další charakteristický rys stylizace Kolmačkova lyrického subjektu – subjekt není samozřejmým vlastníkem víry, naopak je stále na cestě přibližování se k ní, usilování o ni, ale také narážení na bariéry vlastní nedostatečnosti a na noetické limity; je v něm „neodbytná nostalgia / po nedostupných čistotách“ (IBID.: 34).

V druhé sbírce nazvané *Viděl jsi, že jsi* (1998) se Kolmačka částečně vzdaluje od deskripcí přírodních dějů a svou pozornost soustředí do mikrosvěta rodiny a interiéru obývaného rodinou. Jeho poetika se tak dostává do blízkosti autorských východisek, z nichž v devadesátých letech vyrůstala poezie Petra Hrušky, Petra Borkovce a dalších autorů kladoucích důraz na věcné, jako by nezúčastněné pozorování jevové skutečnosti. V závěru sbírky sám sebe lyrický subjekt označuje za *očitého svědka* (KOLMAČKA 1998: 87) a hlásí se tak poetice Skupiny 42, v níž stylizace svědka hrála významnou roli.

Duchovní přesah se tedy z Kolmačkovy poezie nevytrácí. Je například přítomen v motivu dítěte, které „zpívá / písničku o Bohu, který nám dává chléb“ (IBID.: 12). Dítěti se daří to, o co se lyrický subjekt jen marně pokouší – rozmlouvat s bytostí neviditelnou, přesto však tušenou za každou věcí, s Bohem. V přítomnosti dítěte netíží nezodpověditelné otázky a „jako by ticho, co rozléhá se / nad domem, nebylo drtivé“ (IBID.: 13).

V Kolmačkově světě mají přímý kontakt s Bohem právě jen děti a blázni. U Kolmačky jen bezelstní a bezbranní nejsou Bohem opuštěni. Ostatně už ve své prvotině se také sám Kolmačkův mluvčí stylizuje jako blázen, který běhá *v plandavých teplácích*, za kterým *vlaje směšný šos* a který prosí: „Nad vesnickým bláznem / raději, / Bože smiluj se / a vlij do vši bázně / naději“ (KOLMAČKA 1994: 53). Tyto verše je třeba také číst jako aluzi na Reynkovu báseň „Blázen“, jejíž incipit zní: „Bláznem jsem ve své vsi, / znají mne smutní psi“ (REYNEK 1995: 623). K Reynkově poezii ostatně Kolmačka zřetelně odkazuje výše popsanou prací s přírodní motivikou a způsobem zobrazování krajinného prostoru.

Zobrazený prostor je i ve druhé Kolmačkově sbírce uspořádán vertikálně. Ovšem jde tu o vertikálu takříkajíc prodlouženou: vedle významově zatíženého prostoru výšky (nebe) je to prostor hloubky jako jeho prostorový a významový protiklad. Život zobrazených postav se odehrává v hloubce, v hloubce sklepního bytu, který je zde přirovnáván ke kryptě a kde „zamlklost starých zdí / sálá do prostoru“ (KOLMAČKA 1998: 11). Zdi jsou bariérou postavenou mezi člověkem a okolním světem, zapřičiňují tíživé ticho a nepředstavují ani jistotu v bezpečí intimního prostoru: „Houštiny chladu, keře tmy / semkly se kolem starých zdí. / Šlahouny, trnité větévky / nahmatávají skuliny // a vrůstají dovnitř“ (IBID.: 44). Člověk je ve svém prostoru jakoby v lisu: „Zdola drtí studená tvrdá kra / shora tíha prázdnoty“ (IBID.: 65).

Kolmačkův lyrický subjekt je tedy pozorovatelem a interpretem prostorů: exteriéru otevřeného nekonečné výšce nebe a interiéru stísněného v hloubce bytu. Podobně jako subjekt Doležalův nespolehá na tradované modely vnímání, ale silně důvěřuje smyslům, především své vizuální zkušenosti. Je očitým svědkem života, který může mít duchovní hloubku, když se člověk stane bláznem nebo dítětem, tedy když opustí racionální schémata, v nichž se jeho život odehrává. Kolmačkova poezie je zprávou o tom, že spirituální přesah nelze jednoduše vlastnit, lze ho ale hledat, usilovat o něj – a toto hledání a postupné objevování spirituality je ve světě Kolmačkových básní prezentováno jako klíčový, centrální bod existence subjektu.

## **Závěr**

Po vydání své druhé sbírky *Viděl jsi, že jsi* v roce 1998 se Pavel Kolmačka jako básník odmlčel a publikoval pouze sporadicky v časopisech ukázky z připravované

románové prózy.<sup>61</sup> To zde není zmíněno jen pro faktografickou úplnost, ale spíš jako jev příznačný pro vývoj mladé spirituální poezie devadesátých let – stejně jako Kolmačka po dvou vydaných sbírkách přestává publikovat Petr Čichoň<sup>62</sup> a Tomáš Reichel; Martin Stöhr se do aktuálního literárního kontextu vrátil po šestileté odmlce sbírkou, kterou vskutku nelze označit za sbírku spirituální poezie. Jiní autoři sice publikují kontinuálně, ale došlo v jejich tvorbě k razantní změně poetiky i tematiky, takže je dnes rovněž nelze označovat za spirituální básníky – týká se to například zde zmíněného Pavla Petra.

Nelze tedy tvrdit – i když rozsah materiálu by k tomu sváděl – že v devadesátých letech 20. století vstupuje do české literatury mladá generace spirituálně orientovaných básníků. Šlo daleko spíš o přechodnou vlnu zájmu o tento typ lyriky, nebo dokonce o módu, která relativně rychle ztrácí pro tvůrce atraktivitu a stává se, byť nikoli nepodstatným, literárněhistorickým faktem, který jsme se zde pokusili částečně popsat a vnitřně diferencovat.

Tradičně velmi produktivním typem spirituální poezie – který rovněž nalézá své pokračovatele v mladé poezii devadesátých let – je typ, který bychom mohli nazvat přírodně – rustikální podobou spirituální lyriky.<sup>63</sup> Venkovská situovanost lyrického subjektu zde funguje jako východisko, z něhož se různými cestami, tedy podobami stylizace subjektu, putuje za spirituálním přesahem lyrické výpovědi: jednou k nám promlouvá lyrický „eschatolog“ usilující především o tvorbu co možná nejúčinnějšího memento mori (Miloš Doležal), jindy se zase setkáváme se soustředěným pozorovatelem venkovské krajiny, který odhaluje její duchovní, ba mystickou propojenost s biblickou zvěstí (Martin Stöhr), či „očitým svědkem“, který se dává k dispozici věčné lyrické deskripci dějů v přírodě a také uvnitř mikrosvěta rodiny (Pavel Kolmačka).

Tento typ lyriky je rovněž charakteristický specifickým tradicionalismem, který ovšem nespočívá pouze ve venkovské situovanosti mluvčích, ale také v jejich usilování o klasicky působící tvar básně, tedy tvar pravidelně stroficky členěný, dodržující rýmová schémata a metrum. Je příznačné, že v poetikách tohoto typu se uplatňuje častěji jambický a daktylský spád, než prostý trochej, který bychom vzhledem k venkovské stylizaci mluvčích očekávali spíše. Jamb a daktyl vyžadují

---

<sup>61</sup> Román *Stopy za obzor* vyšel v roce 2006.

<sup>62</sup> Čichoň se do literatury vrátil po devítileté odmlce sbírkou *Pruské balady* (2006)

<sup>63</sup> Vedle Bohuslava Reynka tuto linii v české moderní spirituální lyrice spoluvytváří poezie Zdeňka Rezníčka, Josefa Suchého, Ladislava Dvořáka ad.



větší tvárné úsilí autorského subjektu a mají tím zřetelněji demonstrovat autorovu distanci od verše volného, jako symbolu modernosti a odklonu od tradice a řádu. Potvrzuje se tím zjištění Miroslava Červenky o tom, že volný verš se stal základním, bezpříznakovým útvarem a někteří autoři dnes proto vyhledávají méně obvyklé, a tedy významově aktivnější veršové typy v oblasti klasických meter (srov. ČERVENKA 2001: 225–227).

V autorských poetikách druhého typu, který zde nazýváme typem gestickým,<sup>64</sup> se hojněji vyskytuje verš volný, autoři své tvárné úsilí uplatňují častěji v jiných oblastech, než je versifikace – v Petrově případě v bohaté dialogičnosti a také v experimentech se syntaktickou výstavbou výpovědi, u Čichoně je to zase užití asociativnosti jako výstavbového principu básně, u Reichla propracovaná kompoziční výstavba sbírky významově těžící z kontrastní utvářenosti textů. Mají tedy společné sebevědomé gesto básníka-demiurga, který zřetelně ovlivňuje pravidla, podle nichž bude fungovat jazyk básně. Typická je zde tedy stylizace pěvce, zasvěcence, mystika či jazykového mága (Petr Čichoň a Tomáš Reichel, který je kombinuje s nábožensky konotovanou stylizací poutníka). Dalšími charakteristickými vrstvami ve stylizaci subjektů tohoto typu jsou rétoričnost (lyrický subjekt se stylizuje jako mluvčí kolektiva, jako jeho prorok či kazatel), bojovnost (stylizace rytíře chránícího duchovní hodnoty a tradice před vlivem opozitního kolektiva „jich“), či naopak introverze (stylizace kajícího a flagelanta – vše se týká především poezie Pavla Petra). Opakovaným a často velmi nápadným jevem je zde také intertextové navazování na dekadentní poezii přelomu 19. a 20. století, s níž pojí tuto varietu spirituální poezie vypjatá stylizovanost a gestičnost. Obecnou platnost má také zjištění, že fikční světy jsou zde umísťovány do daleko větší vzdálenosti od světa aktuálního, než je tomu u autorů prvního typu.

---

<sup>64</sup> Vedle zmiňovaného Jiřího Kuběny lze uvažovat o jisté návaznosti na jazykové experimenty Zdeňka Rotrekla či k dekadentnímu modelu tendující ranou poezii Františka Daniela Mertha.

## Poezie věcnosti

Další z řady výrazných tendencí v mladé poezii devadesátých let je inklinace její nepřehlédnutelné části k poetice věcných záznamů vizuálních či auditivních vjemů, která odsouvá lyrický subjekt poněkud stranou, resp. jeho centrální pozice je překrývána samotným aktem zprostředkování vjemu, který má působit jako autentický, literárně nestylizovaný. S touto poetikou se úzce pojí postupy jako jsou deskriptivnost, prozaizace a epizace básnické promluvy a tendence k neobraznému vyjadřování.

### **Úvodem (terminologická úvaha)**

Na úvod je opět nutné odpovědět na základní pojmoslovné a metodologické otázky. Podobně jako v případě spirituální poezie se tu nabízí několik alternativních či konkurenčních střešových pojmů.

### **Civilismus**

Nejstarším z možných označení tohoto typu poezie je civilismus či civilizační poezie. S tímto pojmem je tradičně spojována snaha o překonání subjektivismu ve prospěch neosobní předmětnosti a také tendence otevírat tematiku básní směrem k všední realitě moderního světa.<sup>65</sup> Ačkoli se námi sledovaná tendence v mladé poezii devadesátých let s těmito obecnými rysy civilismu kryje, aplikování tohoto pojmu na náš materiál brání obdivná tematizace technických vymožeností moderní civilizace, či jejich estetizace, kterou tento pojem konotuje. Tento patos v devadesátých letech lze už těžko předpokládat. Mladá poezie devadesátých let se opět ukazuje (na pozadí tradice) jako zřetelně ustupující od velkých a stmelujících idejí (tentokrát konkrétně od vize proměny světa prostřednictvím moderní civilizace). devadesátá léta už jsou v tomto ohledu dekadou střízlivosti, nadindividuální projekt společenský nebo umělecký ustupuje a přenechává místo koncentraci na privátní svět člověka žijícího v době, kdy už jsou relativně jasné klady i záporny industrializace, kdy produkty vědy a průmyslu jsou už samozřejmou

---

<sup>65</sup> Srov. heslo „Civilizační poezie“ ve *Slovníku literární teorie* (VLAŠÍN 1984: 56).

součástí všedního života, takže na sebe nestrhávají tak velkou pozornost jako dříve. Ona pozornost v tomto typu lyriky nyní setrvává v mikrosvětě subjektu, ulpívá na věcech, které se vyskytují v jeho nejbližším okolí.

## Poezie všedního dne

Dalším pojmenováním, které se pro tuto tendenci nabízí je poezie všedního dne. To je užíváno především v souvislosti s básnickou tvorbou básníků sdružených kolem časopisu *Květen* navazující (byť nevědomě) na poetiku Skupiny 42. Obě skupinové poetiky vyrůstají z přesvědčení o nutnosti změny směřování dosavadního umění. Skupina 42 ústy svého teoretika Jindřicha Chalupeckého vychází z představy krize moderního umění, které se dostalo do izolace od soudobé reality, od světa, v němž žijeme.<sup>66</sup> Skupina *Květen* se zase negativně vymezuje vůči oficiální poezii první poloviny padesátých let, v níž vládl neosobní socialistickorealistický schematismus a především nebyl v poezii tolerován subjektivismus. „Květnáci“ tedy usilovali navrátit do centra básnické výpovědi osobní prožitek, zkušenost, která měl být cestou ke konkrétní, žité skutečnosti (srov. BLAŽÍČEK 2002: 166nn).

Tendence v mladé poezii devadesátých let, kterou zde hodláme sledovat, se sice s tematickým zaměřením obou skupinových poetik překrývá, ale těžko bychom u ní hledali onen zmíněný patos nutné vývojové změny, který jako svůj hlavní úkol na sebe braly skupiny čtyřicátých a padesátých let. Mladí tvůrci v devadesátých letech, o které nám na tomto místě jde, si prostě vybrali z rejstříku možných přístupů ten, který jim osobně nejvíce vyhovoval. Jistě tuto volbu lze interpretovat také jako výraz diskreditace postupů, které jsou tradičně považovaných za typicky básnické a od nichž se poezie všedního dne snaží oprostit. Ale poezie devadesátých let se nachází ve zcela jiné situaci, otevřenost poezie těmto „nebásnickým“ postupům je už vybojována, jejich aplikace neznamena průlom, provokaci, zásadní inovaci, ale prostě volbu jedné z možností, které nabízí tradice moderní poezie a jež je možné

---

<sup>66</sup> „Má-li umění nabytí ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž žije. [...] Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné“ (CHALUPECKÝ 1999: 29). Návrat k věcem, tolik zdůrazňovaný v Chalupeckého programním článku „Svět, v kterém žijeme“, je charakteristický i pro nemalou část mladé poezie devadesátých let, nejde ovšem už o situaci, která by byla vnímána takto vyhraněně jako otázka ztráty či zachování smyslu umění jako takového. Je to dáno jistě do značné míry také tím, že v devadesátých letech absentuje role skupinového teoretika, který by vizi budoucího umění takto dynamicky artikuloval, a zčásti také umírněnější básnickou praxí, v níž není přítomna vůle k tak radikálním inovacím a experimentům, jako tomu bylo u básníků Skupiny 42. Uvidíme to v následujících analýzách.

dál rozvíjet a modifikovat. Mladá poezie devadesátých let se navíc od těchto konceptů liší v řadě případů poměrně přímočarou cestou k transcendování všedního, každodenního zážitku – už nejde pouze o objevy toho nejbližšího, konkrétního, ale také o to, co je skrze ně možné zahlédnout.<sup>67</sup> (Jde o osobní, privátní okamžik transcedence, nikoli o nadosobní mýtus všedního dne a cestu k obecným kořenům lidství, k němuž směřovala Skupina 42.)<sup>68</sup>

## Poezie věčnosti

Lze se domnívat, že v případě mladé poezie devadesátých let, jde spíše o volbu básnického postupu, či úhlu pohledu, než o celý koncept disponující i jistou ideologií, kterou poezie všedního dne (vzhledem k historii tohoto pojmu) nutně implikuje. Oním postupem, či úhlem pohledu je domnívám se věčnost a střechovým pojmem pro námi sledovanou tendenci volníme proto označení *poezie věčnosti*. Jedná se o poněkud méně frekventované označení, než jsou dvě výše zmiňovaná, nicméně ho považujeme za adekvátní našemu materiálu. Pojem poezie věčnosti užívá Přemysl Blažíček ve své knize *Sebeuvědomění poezie*, když analyzuje věčnost v Holanově a také v Kolářově poezii.<sup>69</sup> My v základní metodologických obrysech vyjdeme právě z Blažíčkova pojetí básnické věčnosti.

Blažíček rozlišuje věčnost v širším a užším smyslu:

1. Věčnost v širším slova smyslu definuje spolu s Merleau-Pontym takto: „Vrátit se k věcem samým znamená vrátit se ke světu, který předchází veškerému poznání“ (BLAŽÍČEK 1991: 131). Věčnost tedy v tomto smyslu chápe jako návrat k věcem, jako vyřazení pojmového poznávání ze hry. Při realizaci této podoby věčnosti

---

<sup>67</sup> Potvrzuje se tu správnost Mathauserova přesměrování zájmu literární teorie a estetiky o umělecký text: estetik soudí, že na sklonku 20. století už není adekvátní klást otázku „O čem hovoří umělecké texty?“, ale je třeba ji nahradit otázkou „Co vidíme uměleckými texty?“, Mathauser totiž v návaznosti na Merleau-Pontyho soudí, že „literatura sídlí zároveň ve viditelném i neviditelném, existuje ‚viditelné neviditelné‘: smysly a významy vyslovované spisovatelem-filozofem nejsou absolutně neviditelné, neviditelné není opakem viditelného; leží v linii viditelného, vepisuje se do něho jako jemná zlatnická práce, viditelné má žilkování neviditelného“ (MATHAUSER 1999: 64).

<sup>68</sup> Chalupecký tuto mytologizující tendenci pro budoucí Skupinu 42 postuluje v již zmíněném programním článku „Svět, v kterém žijeme“: „odevšad zaznívá něco, co nazvu *mytologie moderního člověka* čili svět, v kterém žijeme“ (CHALUPECKÝ 1999: 27).

<sup>69</sup> Terminologickou potenci pojmu věčnost dokládá rovněž německá literární historie, která pro jeden z proudů německé literatury dvacátých let 20. století tradičně užívá termín *Neue Sachlichkeit* (nová věčnost). Jedná se o termín nejprve užívaný historiky výtvarného umění a následně převzatý literární historii jako označení pro literární projevy, v nichž dominuje střízlivost, objektivita, jednoduchost, strohost, přesnost a které se vyhýbají zdobnosti, patosu a sentimentu (srov. BRUNNER – MORITZ 1997: 247). Do značné míry jsou zmíněné estetické kvality určující i pro sledovanou tendenci v mladé poezii devadesátých let, již nazýváme poezií věčnosti.

dochází u vnímatele (čtenáře) k dojmu, že prostřednictvím díla promlouvají věci samy (srov. IBID.: 126).

2. Věcností v užším slova smyslu rozumí Blažíček zobrazování konkrétních předmětností, tedy objektivně působící zobrazení konkrétní jevové skutečnosti (srov. IBID.: 131). Ale i to může být, jak upozorňuje, pouhým výrazem konvenčních pojmových schémat. – Aby věcnost v užším smyslu slova měla oporu ve věcnosti širší, je potřeba dle Blažíčka „zvláštního druhu ‚věcí‘: lidských postav, jejichž jednání má vlastní smysl a vtiskuje proměnlivé významy věcem kolem nich. K dosažení věcnosti v užším slova smyslu stačí jednání zcela útržkovité: jedno smysluplné gesto. V krajních případech je dokonce možný i takový obraz, kde lidská postava vůbec nevystupuje a který pouze nepřímě odkazuje k lidské aktivitě“ (IBID.: 133). Blažíčkovo pojetí věcnosti je dosti široké, zahrnuje nejen obrazy věcí v tradičním smyslu, ale i věcí zvláštního druhu, za něž Blažíček označuje lidské tělo, pokud je vnímáno ve své viditelné a slyšitelné dimenzi, tělesná gesta zobrazené figury a také její gesta řečová.

Pro poezii věcnosti je podle Blažíčka charakteristické to, že pozornost je soustředěna na to vnější, viditelné, u postav na jejich gesta. A také slovní projevy postav, tedy jejich řečové gesto je sledováno ve své charakteristické konkrétnosti. Gesta a věci jsou v tomto typu poezie popisovány ve své fakticitě, jakoby jen kvůli sobě samým. Tento princip Blažíček nazývá záměrnou nezáměrností (srov. IBID.: 80). Podle Blažíčka „poezii věcnosti v užším slova smyslu vytvářejí autoři, kterým se takové výmluvné výjevy [...] naskýtají mnohem častěji, autoři, které takto oslovují i věci, jež pro ostatní lidi zůstávají zcela němé a jež ostatní básníci mohou přimět k řeči jen tím, že jim zjevně a s jistým násilím vnutí svůj vlastní hlas (tj. zařadí je do určitých víceméně nesamozřejmých významových souvislostí)“ (IBID.: 150).

Pro tuto část naší práce je metodologicky podnětná také studie Marie Kubínové „Cesty básnické obraznosti“, resp. její kapitola „Neobrazné vyjádření a další mody věcnosti“. Kubínová zde rozlišuje dvojí význam pojmu věcnost: 1. mluvení o věcech 2. věcné mluvení či konstatující mluva, tedy mluvení bez příkras, přímo, bez oklik (srov. KUBÍNOVÁ 2002: 293n). Věcnost je v poezii artikulována podle Kubínové prostřednictvím nástrojů, k nimž patří uvádění co nejkonkrétnějších předmětných detailů, tematizace každodennosti, mnohohlasí, citace městské mluvy a užívání vlastních jmen. Věcnost v poezii podle Kubínové funguje na principu analogií – u čtenáře je aktivizována analogická zkušenost jakou mluvčí v básni artikuluje,

evokuje popisem či užitím vlastního jména, reprodukcí hovoru apod. (srov. IBID.: 299). Důležitý je také postřeh, že neobrazné pojmenování je v básnickém textu svým způsobem obrazné, protože nabývá symbolických významů (srov. IBID.: 295).

V našem pojetí tedy poezií věcnosti budeme rozumět takovou poezii, v níž subjekt nevnucuje věcem svůj vlastní hlas, svůj hlas naopak potlačuje, snaží se o nezaújaté, věcné líčení věcí či podávání záznamu hovorů. Subjekt tohoto typu zachycuje předmětnosti v situacích, kdy mají šanci říci něco o celku světa a kdy jsou nastaveny k estetickému vnímání, nikoli k praktickému užití. Mluvčí akcentuje smyslové vnímání vizuální (pozorovatel) či auditivní (posluchač hovorů). V obecnější rovině lze uvažovat o stylizaci svědka, tedy o subjektu, který neklade akcent sám na sebe, na své prožívání, své ego, nepředkládá nám svou subjektivní konfesi, ale jde o subjekt, který ustupuje do pozadí, jako by se pouze dával k dispozici vnímajícím smyslům a byl zapisovatelem toho, co ve vnímání uvízne.<sup>70</sup> Poezie věcnosti se zřetelně odklání od pojetí lyriky jako projevu výsostně subjektivního, intimního, sebeprezenačního. Subjektivita ve výpovědích tohoto typu poezie je však stále přítomna, byť na ní není upozorňováno: její sférou není tolik sféra tematiky (sebetematizování) ani jazykového výrazu (subjektivní stylizace řeči a básnická deformace jazyka), ale sféra vnímání, jeho způsob, úhel pohledu, výběr vnímaného, uspořádání vjemů do „zápisu“. Subjekt tohoto typu se snaží zastříti svoji centrální pozici ve fikčním světě, prezentuje se jako prostředník, vnímatel – tím se přibližuje pozici čtenáře, který rovněž vnímá též reality, „pouze“ reprezentované pomocí textu. Obecně lze také říci, že fikční svět prostředkovaný poezií věcnosti se snaží vypadat podobně jako aktuální svět, v němž je báseň čtena, fikční svět tohoto typu je tedy vůči aktuálnímu světu ve vztahu podobnosti, analogie, nikoli jinakosti (jako například u gestického typu spirituální poezie nebo v poezii surrealistické).

Poezii věcnosti zde budeme opět sledovat, analyzovat a interpretovat prostřednictvím pozorování lyrického subjektu a konstruování modelu jeho fikčního světa. Vnitřní diferenciací popsané tendence v mladé poezii devadesátých let bude představena prostřednictvím tvorby Petra Motýla, Michala Šandy, Petra Hrušky,

---

<sup>70</sup> Zdá se, že by bylo možné pro analýzu našeho materiálu modifikovat Chatmanův koncept narativního hlasu, v jehož rámci zmíněný naratolog uvažuje o spektru vypravěčů sahajícím „od vypravěčů nejméně slyšitelných k těm, kteří jsou slyšitelní nejvíce“ (CHATMAN 2006: 97). Rovněž moderní a postmoderní lyrika pracuje s různou mírou akcentace podávajícího, resp. lyrického subjektu a jeho hlasu. V této kapitole nám tedy půjde o subjekty, které by Chatman zařadil mezi ty nejméně slyšitelné, jejichž úkolem je především zaznamenávat.

Petra Borkovce, a vybraných sbírek Pavla Kolmačky, a Miloše Doležala. Z uvedené řady jmen vyplývá, že v některých případech (Kolmačka, Doležal) narážíme na protínání sledovaných tendencí v poetice mladé básnické generace devadesátých let. Je to jev zcela očekávatelný a nevyhnutelný. Autorská poetika a celek autorova díla je jednotkou natolik proměnlivou, že na jejím základě lze jen těžko budovat obecnější, typologizující výklad. Také proto dáváme přednost kategorii lyrického subjektu a jednotkou, která je z našeho úhlu pohledu relevantní (určuje mantinely, mezi nimiž hledáme indicie pro konstruování profilu lyrického subjektu), se stává básnická sbírka, resp. skladba.

### **Technika básnického portréту<sup>71</sup> (Petr Motýl)**

Počátky sledované tendence v mladé poezii devadesátých let je třeba hledat v raných sbírkách Petra Motýla, který debutoval na samém počátku devadesátých let sbírkou *Ten veliký veliký kamenný dům nebo hrad tam daleko daleko v horách* (1990). Tu ovšem ještě nelze vřazovat do kontextu poezie věčnosti, byť jisté náběhy k tomuto způsobu psaní tu také nacházíme. Motýlova prvotina se pohybuje spíš na pomezí poezie experimentální a nonsensové. Jazyk této sbírky je velmi bohatý na neologismy, řeč se v některých případech zcela odpoutává od sdělovací funkce, slova působí čistě svými fonologickými kvalitami. Je tu zřetelná tendence ke kumulování kakofonických hláskových konfigurací a k rytmičtější postavě na mnohačetném opakování totožných či jemně variováných veršů: „pojď jen pojď / beroušek kní / beroušek íkn / beroušek nkí / šekroube šekroube / šekroube šekroube / pojď jen pojď / bertrám kní / bertám íkn / bertrám nkí / pojď jen pojď“ (MOTÝL 1990: 6). Texty působí jako tajemná zaříkadla, v některých případech jsou jako zaříkadla také prezentována názvem básně. Stylizace subjektu je magická, ale také záměrně insitní a dětinská (když aplikuje primitivní veršovou strukturu dětských říkanek). Rozvíjení textu je nejednou postaveno na principu asociálního navazování,

---

<sup>71</sup> Proměňující se role lyrického subjektu v mladé poezii devadesátých let si všiml už Pavel Hruška ve studii „Figurální autoportrét v galerii poezie“. Odklon od ich-lyriky k technice básnického portrétu Hruška ovšem nespojuje s ostatními projevy básnické věčnosti, svou tezi, že „v české poezii posledních let (zvláště u mladších autorů) prožívá renesanci stylizace subjektu do ‚postavy‘ jakéhosi básnického hrdiny“ (HRUŠKA 1996a: 111), demonstruje na imaginativních básnických projevech, v nichž si autorský subjekt konstruuje imaginární postavu a inscenuje její fikční existenci. Nám zde půjde o poněkud jiný jev, o akcentaci samotné distance mezi lyrickým subjektem a tematizovanou, resp. portrétovanou postavou. Nicméně je Hruškova studie dokladem, že odklon od konvenční lyrické konfesijnosti v devadesátých letech byl obecnějším jevem přesahujícím hranice poezie věčnosti.

bohatá imaginativnost se zapojuje také do modelace prostoru (v místnosti může být „dlouhý kamenný sráz“, schody jsou ze zlata, na dveřích je havraní znak, IBID.: 34–35).

Do kontextu poezie věcnosti Motýl vstoupil až následující sbírkou *Šílený Fridrich* (1992). Na úvod je třeba upozornit, že tato sbírka se skládá ze dvou relativně samostatných částí – první a titulní část „Šílený Fridrich“ je opatřena ročením 1989, druhá část je nazvána „Chemie v zubech“ a pochází z roku 1990. Nástrojem spojení obou částí je věta umístěná na samém počátku knihy a vztahující se k oběma jejím částem: „Odehrává se v Ostravě-Přívoze a na okolní zeměkouli“ (MOTÝL 1992: 7). Konkrétní lokalizace je tedy od samého počátku zřetelně akcentována, subjekt má potřebu toto místní situování textů předeslat, seznámit s ním čtenáře, ještě než začnou číst vlastní text sbírky. Sloveso „odehrává se“ implikuje příběhovitost, je v něm obsažena další instrukce pro čtenáře, který si má z jednotlivých básní konstruovat celek, příběh.

Samotné toponymum Ostrava v úvodu básnické knihy je nutně významově aktivní.<sup>72</sup> Ostrava je prostorem, který jako by umožňoval jen určitý typ poezie, typ vyznačený literárními konotacemi, které si s fikčním světem situovaným do ostravského regionu nutně spojujeme: Bezruč a Závada. Ostravská lokalizace je připomenuta také v textu na záložce: „Sbírka Petra Motýla *Šílený Fridrich* zobrazuje dnešní život na Ostravsku s upřímností, která dává četbě punc zážitku, zaujme syrovostí životního detailu, na který jsme v této podobě zvyklí spíše v próze. Zároveň však skutečnost povznáší do roviny básnického mýtu. Proto v jejím pozadí můžeme slyšet tak různorodé, ale přece zažité vlivy, jaké představují Wernisch, beatnici, ale i Bezruč.“ I tento paratext iniciuje čtení koncentrované k prostorově-charakterizační funkci, kterou má sbírka mít. Zmínka o postupech vnímaných spíše jako prozaické je rovněž příznačná, Motýl se touto sbírkou otevřel prozaizaci a věcnosti, která v průběhu devadesátých let v mladé poezii postupně sílila a našla své vrcholy v druhé polovině dekády.

Klíčovým problémem první části sbírky je vztah subjektů, resp. role lyrického subjektu a titulní postavy ve struktuře výpovědi. Těžko lze souhlasit s poněkud zjednodušujícím pohledem Pavla Hrušky, který postavu Fridricha vnímá jako

---

<sup>72</sup> Podobně zachází s ostravskou lokalizací fikčního světa Petr Hruška ve sbírce *Obývací nepokoje*, kde se toponymum Ostrava objeví hned v první básni a orientuje čtenářovu imaginaci zapojenou do konstrukce fikčního světa zcela jasným směrem.



stylizační masku lyrického subjektu, jako pouhou transpozici lyrického *já* do třetí osoby.<sup>73</sup> Lyrický subjekt zde nemizí, jeho role je pouze posunuta v souladu s celkovou prozaizací Motýlovy lyriky k pozici vypravěče. Subjekt není skryt, *já* vystupuje z textu zcela zřetelně, ale není samo sobě problémem a tématem – jím je postava Fridricha. Stylizace tohoto lyrického subjektu je silně literární – je tím, kdo píše Fridrichovy dějiny: „zrovna píši čtvrtý díl Fridrichových dějin [...] / na čtvrtém dílem sedím / dokončit musím“ (MOTÝL 1992: 12). Identita lyrického subjektu se odvozuje od psaní o Fridrichovi: „dnes se jen o Fridricha zajímám [...] / od dětství jsem byl příliš zaneprázdněn / Fridrichem / a psaním o něm“ (IBID.: 21). Ve výpovědích lyrického subjektu lze tedy rozlišit dvě úrovně: 1. lyrický subjekt píšící o Fridrichovi 2. Fridrich žijící v jeho vyprávěních.

Mluvčí vnímá realitu zorným úhlem psaní, zorným úhlem poezie, dokonce reflektuje sám proces psaní, což je postupem obvyklým spíše v próze: „sedím za tři roky nemytým oknem / a dál o Fridrichovi píši“ (IBID.: 21). K jeho charakteristikám patří také užívání spisovných i archaických slovesných tvarů (píši). Rejstřík stylistických poloh, jež mluvčí ve svých promluvách střídá, je poměrně široký. Na jednom pólu zmíněného rejstříku stojí spisovnost, knižnost a archaičnost („jen já vím že zemře / za pět dní na úsvitu náhle / jak v Fridrichově předpovědi psáno stojí“, IBID.: 11; „náhodou jsem kráčel kudy jsem neměl / potkám milenku s novým milencem / ach jsem tedy odložen pomyslím si“, IBID.: 19), na druhém hovorovost, nespisovnost a vulgárnost („to prase Fridrich“, IBID.: 16; „podřízni si krk na zastávce padesátšestky / padni pod vlak u koksovny / idiote poctivý s rukama bez špíny / bez jizev nikdy jsi nemakal co / jak hajcmana si vinu nes“, IBID.: 27). Přitom projevy nespisovnosti se do promluv lyrického subjektu dostávají výhradně prostřednictvím záznamů a reprodukce hovorů postav, spisovnost, knižnost a archaičnost je doménou lyrického subjektu. Jeho vyhoceně literární stylizace se těmito prostředky, které ostře kontrastují s charakterem zobrazeného prostředí průmyslové aglomerace, dostává do ironického nasvícení. Jako signál ironického odstupu subjektu díla od lyrického subjektu jsou také závěrečné verše oddílu „Šílený Fridrich“, kde je užito v banalizované formě tradičních lyrických prostředků (gramatický rým, čtyřstopý trochej, přírodní a milostná motivika): „Fridrich mizí

---

<sup>73</sup> Srov. Hruškovu interpretační studii, která vyjde v souboru interpretací *V souřadnicích volnosti* (HRUŠKA 2008).

a má milá / někde v dálce sama spává / listí padá na má slova / podzim se mi zdává zdává“ (IBID.: 32).

Lyrický subjekt je stylizován jako literát, tedy ten, kdo žije proto, aby psal; Fridrich je naopak tím, kdo je psán, je objektem záznamu, zkoumání, pozorování, mluvčí o něm doslova říká: „můj potomek Fridrich“ (IBID.: 15). Jeho existence se jeví jako fiktivní, mluví o něm pouze lyrický subjekt, ostatní zobrazené postavy, které s mluvčím sdílí fikční svět, nikoli. Komunikační situaci, kterou mluvčí modeluje, je tedy možné vnímat jako obnaženou, přiznanou jazykovou a literární hru.

Centrálním bodem této hry je otázka Kdo je Fridrich? Subjekt evidentně směřuje k charakteristice této bytosti, píše její dějiny, ale zároveň staví důsledně překážky do cesty jednoznačného a uceleného vnímání titulní postavy. Kromě významové rozpornosti informací, které se o Fridrichovi dovídáme, je prostředkem zamlžování významu také četné užití veršového přesahu, který do těsné blízkosti přivádí slova významově a syntakticky nespojená a zakládá tak další možnosti rozumění. Intencí této literární hry zdá se být právě demonstrování neuchopitelnosti toho určujícího principu, který vstupuje do lidských životů a promlouvá do dějinných pohybů, principu, pro který je ve sbírce užíváno alegorické pojmenování „šílený Fridrich“. V rámci této hry je zpochybňována hierarchie subjektů v lyrice, resp. je tu snaha vyvolat iluzi subjektu díla přivedeného přímo na scénu básně, ba dokonce iluzi splynutí subjektu díla a lyrického subjektu. To je samozřejmě jen hra, hra s fikčním světem, jeho součástí je (tentokrát explicitně) i literární proces, subjekt díla samozřejmě stále zůstává nad textem, je původcem básníka písničím o Fridrichovi i Fridricha samotného. Jde pouze o objektivizační strategii – jako by klasická lyrická subjektivita byla diskreditována, jsou potřeba prostředky oddálení fikčních subjektů od autorského subjektu. Lyrický subjekt, který by mohl být identifikován s autorem, je nežádoucí. Motivací je také ludismus a potřeba činit jeho prostřednictvím lyriku přitažlivější, nebo alespoň neodpudivou pro čtenáře nelyrického věku (sentiment, subjektivita, patos... jsou pocíťovány jako nežádoucí, zprofanované, diskreditované, směšné).

Fridrich tedy není maskou lyrického subjektu (a už vůbec ne zástupcem empirického autora ve fikčním světě), je personifikací zmíněného abstraktního principu, jeho kontury se ovšem skládají z relativně konkrétních jevů a indicií. Signifikantní je především vztah této fiktivní postavy k času. Fridrich je na způsob

postav mytických nezávislý na časových limitech individuálního lidského života, prostupuje dějinami a podepisuje se na jejich uzlových bodech: „v dobách průmyslové revoluce vyváděl / a v dobách stavby železnic snad ještě víc / již tenkrát těmito termíny / prostřáčky ohromoval“ (IBID.: 14); „v tom roce všechny děti v Přívoze / jsou jeho / píše se rok 1900 přesně nachlup“ (IBID.: 16). „kde komunista prohrál / Fridrich trvá dál“ (IBID.: 15). Lyrický subjekt reflektuje i dějinné události nejbližší, vlastně ještě aktuální,<sup>74</sup> Fridrich se jeví jako princip zla prostupující dějinami a nemizející s pádem totalitních režimů apod.

K poetice mýtu postava Fridricha neukazuje pouze svou vyvázaností z časových souřadnic, ale také jistými demiurgickými schopnostmi: „vždyť manželku ani děti nemám / jen psané knihy nepsaných zákonů / především fyzikálních / Fridrich je kdysi určoval / v roce 1620 dávno před objevením Ameriky / zpupně si nadýmal břicho / a tesknému dešti naslouchal“ (IBID.: 19). Tento citát ukazuje také znovu na strategii matení, kterou lyrický subjekt uplatňuje vůči čtenáři, který má zakoušet neuchopitelnost a nedefinovatelnost denotátu jménem Fridrich. Lyrický subjekt se zde prezentuje jako nespolehlivý, když objevení Ameriky umisťuje do doby po roce 1620. Je to zřetelná instrukce k nedůvěře v promluvy lyrického subjektu a také prostředek satirického výsměchu intelektuálům, jejichž je lyrický subjekt reprezentantem. Tento postoj bude rozvinut v druhém oddílu sbírky.

Fridrich je abstraktním principem jehož ucelené hodnocení je téměř nemožné, je ovšem možné konstatovat, že v jednání této postavy převažují ahumánní postoje a činy, Fridrich je personifikací nezničitelného principu zla a nesmyslné krutosti. Výpověď lyrického subjektu (resp. celý cyklus) lze vnímat také jak mravní apel. Mluvčí ho realizuje ovšem bez didaktizování, zobrazuje personifikaci zla, nechává ji působit svou vlastní odpudivou silou, zachovává si distanci od vyprávěného.

Cyklus „Šílený Fridrich“ je možné vnímat na pozadí bezručovského bardství, k němuž text opakovaně ukazuje. Subjekt Motýlův ovšem není zřetelným mluvčím etnika a regionu, který by s útočnou a obranou dikcí hájil jeho práva, ukazoval na podoby zla a burcoval k nápravě. Lyrický subjekt v přísném slova smyslu je zapisovatelem, literátem, který se před realitou spíše uzavírá, píše Fridrichovy dějiny, je Fridrichovým prorokem, věnuje mu celý svůj život, je jím fascinován,

---

<sup>74</sup> Sběrka *Šílený Fridrich* je jedním z mála případů, kdy se v poezii devadesátých let reflektoval pád komunismu. Tato dějinná událost byla hojněji tematizována někdejšími oficiálními básníky normalizační éry, ovšem s negativním znaménkem.

i když se ho děsí. Stylizace básníka tu posouvá sociální a morální apelativnost do poněkud jiné roviny než u Bezruče, fikční svět Motýlovy sbírky je literární, jeho konstrukce je obnažená, čtenář jednoduše eviduje, že jde o svět udělaný ze slov, je si vědom, že je zatažen do jazykové hry. Motýlův apel je namířen právě a přednostně k jazyku, k jeho vnímání – předkládá nám příběh (dějiny) bytosti, u které si nemůžeme jednoznačně odpovědět na otázku, kým je, čtenář je neustále znejistiťován, psané slovo mu není oporou ale šalbou, střídají se tu náznaky autobiografické, mytologické i alegorické stylizace Fridricha. Fridrich je ale spíše, jak již bylo naznačeno, personifikací abstraktního nadčasového principu zla prostupujícího dějinami a beroucího na sebe rozličné podoby: „šlápnout na krk různým pronárodům / Fridrich vždy uměl / černochům / cikánům / kudrnáčům [...] / směle přes ně kráčel / jako nádherná stopa / táhnoucí se dějinami“ (IBID.: 25).

Druh oddíl sbírky nazvaný „Chemie v zubech“ (1990) navazuje na básně „Šíleného Fridricha“ obecnou tendencí k vytváření básně – portrétu, tedy podobným postavením lyrického subjektu. I zde není v centru pozornosti intimní prostor subjektivity promlouvajícího *já*, ale spíše objektivní realita zobrazených postav. Subjekt tu ovšem nesleduje jednu postavu, která by zároveň vytvářela konstrukci celku, ale každý text věnuje jiné z charakteristických figurek regionu. Oním scelujícím principem je tentokrát řeč zobrazených postav, do jejich idiolektů totiž proniká chemické názvosloví, jako by prostředí industriální aglomerace prosakovalo do niter lidí, zasahovalo jejich myšlení a jazyk. Řeč lyrického subjektu se tentokrát nevyděluje tak zřetelně od řeči postav, i do ní proniká jazyk chemie.

Rozdíl mezi první a druhou částí sbírky nespočívá pouze ve zmnožení počtu postav, ale i v obecnější intenci. Subjekt v „Šíleném Fridrichovi“ budoval atmosféru neurčitosti, nejasnosti, rozehrával hru s představou neuchopitelné, nedefinovatelné bytosti šíleného Fridricha. Druhý oddíl naopak manifestuje a hyperbolizuje jednoznačnost tím, že do jazyka postav je vpouštěno chemické názvosloví, které neomylně a jednoznačně vystihuje svůj předmět. Jde ovšem o záměrnou významovou kolizi mezi pojmenováním a denotátem – chemické názvy jsou užívány pro označování emocí, mezilidských vztahů, projevů lidského jednání apod., tedy pro jevy velmi nejednoznačné. Je tu také přítomna disproporce mezi jazykem subjektu a postav na jedné straně a možností rozumění na straně čtenáře – pro mluvčího a postavy jsou chemické názvy jednoznačné a samozřejmě srozumitelné, pro čtenáře

jsou srozumitelné naopak velmi málo, čtenář je vystavován poznání vlastní nedostatečnosti a cizosti jazyka, jímž se komunikuje ve fikčním světě.

Frekvence chemických názvů je v textech vysoká a plní různé funkce. Na jedné straně je to zapojení zmíněné lexikální vrstvy do těch pozic ve větných strukturách, kde bychom čekali lexikum neterminologické, nejčastěji z oblasti abstrakt vyjadřujících lidské city: „holka v třetím měsíci tam bývalého odvrhla / nového si našla / v záři plamenů trochu romantiky / autokatalýza manganatými ionty / podotkl Čecháček k věci“ (IBID.: 37). V myšlení subjektu vznikají analogie mezi chemickými procesy a životem lidí: „přezdívka Pind'a / jinak nepřliš mnoho informací / o jeho nejistém postavení ve světě / ostatně i jodometrické metody / jsou založeny na vratké reakci [...] / Pind'a se jako jod nevrátil za mříže“ (IBID.: 37). Chemické výrazivo formuje metaforiku: „koncentrace roztoků beznaděje“ (IBID.: 47). Dezorientované postavy čekají „na všeobecné vysvětlení / s jasným chemickým složením“ (IBID.: 45).

Upozadění subjektivity mluvčího, charakteristické pro poezii věčnosti, zde ústí až k rozvržení celé sbírky jako sledu básní-portrétů, tedy v každé básni je představena jedna postava, jejíž portrét se v kontextu ostatních básní oddílu podílí na celkové charakteristice prostředí, resp. společenství dělníků, pijáků alkoholu, kriminálních, žen lehčích mravů... Subjekt se představuje jako sběratel příběhů, jako ten, kdo se chce o těchto figurkách dovědět víc: „soud Pind'u / šoupnul na tři a půl roku / víc jsem se už nedověděl“ (IBID.: 37). Samy zobrazované postavy a jejich načrtnuté osudy mají mít schopnost uměleckého účinku. Jde o postavy, jejichž život je naplněný základními otázkami, o postavy, které žijí tyto otázky a problémy v naprosté konkrétnosti, například pojem svoboda je pro ně odvozován od svého protikladu, jímž je vězení a výkon trestu.

Věcnost metody básnického portréту je podpořena důsledným označováním postav vlastními jmény nebo přezdívkami. Užití přezdívek implikuje neformální, lidové prostředí, do něhož jsou postava i subjekt situovány. Subjekt tak také manifestuje svou znalost zobrazeného prostředí a lidí. Je to svět, kde si lidé povídají, sdílejí své problémy, je to svět lidské blízkosti. Znakem oné blízkosti je právě konkrétní jméno a přezdívka.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Těchto funkcí vlastních jmen si všímá též současná kognitivní lingvistika, například Irena Vaňková v knize *Nádobá plná řeči* píše: „Když nás, někdo oslovuje jménem, je to výrazem faktu, že mu jde výhradně o nás“ (VAŇKOVÁ 2007: 216). Úvahy Ireny Vaňkové ukazují také na podstatnou roli jmen

Na lexikální rovině je věcnost „Chemie v zubech“ založena také na již zmiňovaném užití chemického názvosloví a také na lexikální stránce řečových gest zobrazených postav, jejichž jazyk těží v podstatné míře z nespisovných rovin češtiny, nevyhýbá se vulgarismům, slangovým výrazům a také dialektismům. V promluvách lyrického subjektu je frekvence prvků nespisovnosti nižší, subjekt častěji volí jazykové prostředky ze spisovné, literární a také administrativní stylistické roviny (např. neprodleně, nepříliš mnoho informací, podotkl). Přímá řeč postavy není označena, ocitá se v bezprostřední blízkosti popisu lyrického subjektu a chemických výrazů – stylistická pestrost, kolážovitost a zároveň odpor ke klasickým narativním postupům přehledně oddělujícím pásmo vypravěče a pásmo postav patří k charakteristickým rysům tohoto oddílu. Lyrický subjekt se i těmito jazykovými prostředky snaží vybudovat plastický obraz prostředí a společenství lidí průmyslové Ostravy.

Mluvčí zachycuje postavy v situacích všednodenních, nezajímají ho události mimořádné, ale typické, charakteristické – mimořádné je samo zobrazené prostředí a společenství. Zde vzniká základní napětí sbírky: čtenář pociťuje jako mimořádné a jiné to, co mluvčí líčí jako typické a všední, relativizuje se tu pojem normálnosti, čtenář poezie je nucen vystoupit „z věže ze slonoviny“, je mu nabídnut pohled na drsný život dělníků, které poezie a jiné intelektuální výkony zhora nezajímají. Čtenář je konfrontován s drsnou autenticitou života, je vtažen do společenství dělníků a lidí, kteří se permanentně pohybují na hranici zákona, tedy s lidskými typy, s nimiž by se reálně těžko setkal. V této fiktivní interakci má příležitost uvědomit si specifčnost svého života, své society, v níž se obvykle pohybuje. Lyrický subjekt tento způsob čtenářské recepce iniciuje, obrací se ke čtenáři s rétorickými otázkami „co byste mu řekli“ (IBID.: 35) či kontaktovou vsuvkou „jak říkám“ (IBID.: 49). Promluva lyrického subjektu má charakter hospodského povídání, bodrého sdílení příběhů, subjekt přitom presuponuje znalost prostředí a slangu, vtahuje čtenáře do fikčního světa syrové industriální reality. Lyrický subjekt nabízí svůj pohled a chce, aby byl sdílen. Jazyk zde nic neskrývá, mluví se tu přímo, drsná realita se označuje drsnými slovy: „co byste řekli jemu / tlustému hovadu opilému“ (IBID.: 35); „na kachličkách / na poblitém záchodě Sokolovny / skvrny od krve“ (IBID.: 46).

---

(nejen vlastních) v gnoseologických procesech: „to, co je ‚venku‘, je sjednoceno s oním ‚uvnitř člověka‘ tak, že je to ‚vysloveno jménem““ (IBID.: 214). Uvedený princip je určující pro poznávací postupy Motýlova lyrického subjektu, který užívá vlastních jmen někdy i zcela redundantně s potřebou osvojení a zvnitřnění skutečnosti (například báseň „Apo“).

Mluvčí se staví na stranu zobrazených postav, opakovaně ironizuje vyšší vzdělanost, vědu, umění, uměleckou kritiku: opilec vykřikující nesmysly se v očích lyrického subjektu stává „hudebním a literárním / kritikem a učencem / musí být co nejrychleji / zneutralizován roztokem amoniaku“ (IBID.: 44). Preferuje postavy, které „křičí si na ulici / s veselou nezkalenou myslí“ (IBID.: 36). Sdílí s postavami pohrdání intelektuály: „myšlenky hodné zaznamenání / nějakého zasraného PhDr“ (IBID.: 48). Vzdělání je traktováno jako něco, co je na obtíž, co způsobuje neobratnost, zmatení (příkladem může být báseň s výmluvným názvem „Se vzděláním opatrně“). Motýlův subjekt zobrazuje ovšem i zjednodušující, zkratkovité uvažování dělníků, nesnaží se jim lichotit, pouze je chce zachytit, zaznamenat, nahlédnout do jejich světa: „blbečci z Prahy / smějí se a sklapne jim / ba ne nikdy jim nesklapne / s plnými kapsami peněz / vezou se v metru nebo v mercedesu“ (IBID.: 41). Sní spolu s nimi o spravedlnosti, ale ví, že je nedosažitelná.

Subjekt Hruškův, Borkovcův i Kolmačkův – jak uvidíme zanedlouho – je zaměřen k soukromí, nikoli k egu, ale k mikrosvětlu rodiny. Lyrický subjekt Motýlův plní roli výraznější měrou nadindividuální, je společenským kritikem, jeho postavy jsou reprezentanty větších sociálních skupin (dělníci). Jde vlastně o sociálně angažovanou poezii, ale nikoli na triviální rovině tezí a prvoplánové bojovnosti, jíž by báseň sloužila. Třídní nenávist je přítomna pouze jako jedna z charakteristik zobrazeného prostředí, spíš jde ale o potřebu zanádat si – když postava vyřkne oslovení „vy svině / co jste to všechno zkurvili“ (IBID.: 46), chce spíš uvolnit své emocionální přepětí, nikoli zahájit proletářskou revoluci. Motýlův subjekt je nesmiřitelným kritikem a soudcem kultury, která ničí jeho prostředí: „dům za domem je strháván / uvolní místo / mnohem nesmyslnějším stavbám / co taky se zahrádkami / plnými kedlubnů a jahod / uskutečníme slepý pokus / a narveme všechny za panely“ (IBID.: 48). Pozoruje město ničené necitlivými architektonickými zásahy. Ale zde je přítomna kritika politiky ještě předlistopadové.

Techniku básně-portrétu Petr Motýl uplatnil s nejvyšší mírou důslednosti ve sbírce *Lahve z ubytovny*, která je komponována ryze z básní tohoto typu a portrétní technika je manifestována už názvy básní, jež jsou nejčastěji tvořeny jménem či přezdívkou portrétované postavy. Sbírkou *Lahve z ubytovny* je tedy užitím techniky portrétní blízká cyklu „Chemie v zubech“, který jsme analyzovaly výše. Je tu však přítomna také podstatná odlišnost – jestliže pro „Chemii v zubech“ byla

charakteristická dostředivost, postavy byly v lecčem podobné, promlouvaly podobným jazyk, měly podobné problémy se zákonem atd. V *Lahvích z ubytovny* jde o záměrnou pestrost: široká škála portrétů přináší pestrý rejstřík lidských typů a osudů, prostor ubytovny je představeny jako zmenšenina světa, jako jeviště, na kterém se vystřídají všechny možné i nepředstavitelné lidské charaktery. Ustupuje tu akcent na regionální situovanost mluvčího, která hrála podstatnou roli v celé sbírce *Šílený Fridrich*, kde prostor průmyslové Ostravy výraznou měrou spolufirmoval charakter lyrického subjektu i zobrazených postav. O to víc se ovšem do popředí dostává sociální situovanost subjektu.

Motýl zde ještě důsledněji realizuje poetiku věčnosti – zobrazené postavy nechává vypovídat bez další literární stylizace pouze jejich vlastní povahou (v „Chemii v zubech“ zasahoval do jejich jazyka). Jazyk postav je svérázný, ale vždy individuální – tentokrát jde především o jedinečnost postavy, charakter celku není předzjednáán, ale pomalu vyvstává v procesu čtení. Typičnost a nadindividuálnost je dosahována hyperbolizováním určité vlastnosti (agresivita, šetrnost, nedbalost...), nikoli alegorizací, postava je v kontextu ostatních postav vnímána jako přirozená součást společnosti, které je ovšem jako celek „mimořádné“.

Sbírka *Lahve z ubytovny* byla vydána sice až v roce 2000, ale obsahuje texty vzniklé na počátku devadesátých let a mající zřetelnou genetickou vazbu k věčné lyrice *Šíleného Fridricha*. Dokládá to text na záložce jehož prostřednictvím se autor rovněž snaží iniciovat autenticitní čtení: „Tuto sbírku jsem napsal na jaře roku 1992 v plynové kotelně v Praze-Hostivaři, její texty se vztahují k přelomu osmdesátých a devadesátých let, kdy jsem pracoval jako vrátný v ubytovně Staveb silnic a železnic.“ Tato snaha o nastavení interpretačního rastru, který by čtenáře vedl k vnímání textů jako (téměř) realistických záznamů žité skutečnosti je podpořena ještě dalším paratextem, který je umístěn před první básně sbírky: „Jména jsou skutečná, pokud si je pamatuji, ale dost jsem jich zapomněl. / Zpětně do ubytovací knihy jsem si je zjišťovat nešel“ (MOTÝL 2000: 5).

Stylizace lyrického subjektu je tentokrát tedy ryze autobiografická. Mluvčí demonstruje detailní znalost zobrazeného dělnického prostředí, v němž se pohyboval, když byl zaměstnán jako vrátný jedné pražské ubytovny. Předložené texty tedy nemáme vnímat pouze jako literární kompozici, ale také jako zprávu o realitě a prostředí, které běžně nebývá čtenářům poezie blízké. Ona neliterárnost je demonstrována už rozvržením sbírky, které postrádá jakékoli kompoziční členění,



sbírka je jednoduchou řadou textů, v kterých lyrický subjekt představuje postavy, s nimiž se v prostředí ubytovny setkal. Co báseň, to jedna obyčejná postava, náznak jejího životního osudu a vykreslení jejích tělesných a psychologických charakteristik. Některé postavy ovšem vystupují ve více básních, jeden text představuje portrét postavy, v jiné vystupuje postava jako dílčí aktér události. Sbírka jako celek je tedy spleť osudů a drobných příběhů, je silně epizovaná, má až románové rysy.

Lyrický subjekt v těchto básních-portrétech vystupuje jako pečlivý pozorovatel, svědek událostí, v nichž se charaktery postav měly možnost nejlépe vyjevit, a věcný zapisovatel viděného, slyšeného a zažitého. Subjektivní postoj mluvčího je zde přítomen, ale sehrává marginální roli, pozornost je zaměřena přednostně k postavám, tedy vně subjektu a je regulována technikou básně-portrétu.

Motýlův mluvčí při vytváření portrétů postav zaměřuje pozornost přednostně k jejich tělesnosti: „váha přes sto kilo a bujně kvetoucí vous / v montérkách znamení jisté solidnosti / závažnost chůze se známkou kolébání“ (IBID.: 48).<sup>76</sup> Velcí, silní, mohutní muži jsou jistou normou tělesné konstituce, která je ve zobrazeném prostředí kladně přijímána. Subtilnější tělesnost je vnímána jak handicap: „velmi prudký frajer / jenže maličký / každý ho zbil“ (IBID.: 6). Jde o svět, kde tělesná síla je rozhodujícím kritériem, které určuje sociální status jedince. Vitální tělesnost je existenční nutností zobrazených postav – tělesně pracují, prostřednictvím tělesnosti se baví a relaxují (pití alkoholu, sex), tělesností si budují respekt uvnitř society.

Lyrický subjekt se při vnějších charakteristikách postav s oblibou zaměřuje na zdánlivě nepodstatný detail, pomocí těchto věcně zachycených detailů dotváří jejich plastický obraz a zřetelně postavy individualizuje, vyděluje je z celku jako nezaměnitelné a originální: „na hlavě čepičku s emblémem SSŽ“ (IBID.: 30); „z kapsy mu čouhal hřebec“ (IBID.: 6). Jde o postavy, jejichž charakter je rozpoznatelný z jejich vzezřením, z tělesné konstituce, pohybů, oblečení, vzhledu, například báseň „Vlasáč“: „vlasy do půl zad spoutané olezlou čelenkou / a pohyb značně nerovnoměrný / jako smutkem rýhovanou tvář k bezpočasí / k bezlásce a k beznaději / při chůzi se překlápěl dopředu oči vodnatěly“ (IBID.: 51). Účinek těchto básnických portrétů je založen do značné míry právě na této jednoduchosti a průzračnosti zobrazených postav. Motýlova sbírka tím odporuje vžitě představě

---

<sup>76</sup> Zobrazení tělesnosti se tu podílí na fungování básnické věcnosti v intencích, které naznačil Blažiček a jež jsme připomněli v úvodu kapitoly.

lyriky jako čehosi vznešeného, komplikovaného, intelektuálního. Jeho mluvčí naopak ukazuje jednoduché lidi, jejichž život se odehrává v těsné blízkosti základních existenčních daností a hodnot (tělesná existence a její potřeby, svoboda, bezprostřední, smyslový kontakt s realitou, přátelství...).

Další rovinou básní-portrétů jsou charakteristiky nemateriálních vlastností zobrazených postav, jejich způsobu myšlení a vyjadřování. V obojím bývají postavy velmi svérázné. Postavy hájí své pravdy, hodnoty a poznání, k nimž došly osobní zkušenosti. Před logickou racionální úvahou preferují právě zkušenost: „hlavně nebydlet tam kde pracuješ / a taky si nestěžovat ano říká nestěžoval jsem si nikdy / ani teď / ještě pořád je to dobré“ (IBID.: 12). Často je možnost racionální úvahy znemožněna prudkou emocionalitou či ryzí iracionalitou: „hádky měl rád jak jiný tlačenu / okradený se cítil pořád o tu trochu věcí co měl / a vyžadoval satisfakci dej zpátky nebo zabiju / přitom sám krad jak jinak / třikrát se šíboval z pokoje na pokoj / ale aby se jak nákladní vlak sešíboval a vyrazil / za poměrně jasným cílem to ne“ (IBID.: 6).

Důležitou roli v uvažování postav hraje také sexualita – muži se snaží budit dojem úspěšných svůdníků žijících pestrým promiskuitním životem. Je to jeden ze způsobů, jak si zlepšit prestiž ve společnosti dělníků na ubytovně. Téměř povinností muže v komunikaci se ženou je svádění, komunikace probíhá tak, že by v jiném prostředí byla označena za „sexuální harašení“. Lyrický subjekt je opatrný v důvěře k tomu, co mu postavy říkají, předpokládá lež, nadsázku, zkreslování. Jde o societu, kde se neutěšená realita přibarvuje tak, aby vypadala atraktivně. Lžím zřejmě postavy, které je vytváří, věří.

Do způsobu uvažování postav se v neposlední řadě zapisuje sociální tlak, který pociťují, resp. logika společenské nespravedlnosti. Řídí se podle myšlenkového schématu, v němž na jedné straně stojí poctiví, tvrdě pracující a zneužívání dělníci a na straně druhé vychytralí, pyšní, zneužívající intelektuálové, resp. „ti nahoře“. Tuto logiku sdílí s postavami i lyrický subjekt, na adresu intelektuálů říká: „jsou to svině / a kurvy ze všech kurev nejhorší / zase se s nima dá povídat o umění to pobaví“ (IBID.: 61). Explicitním výrazem tohoto myšlenkového schématu je báseň „Nahoře“, v níž mluvčí otevřeně manifestuje své pohrdání elitami a inteligencí, ty „nahore“ vnímá jako snoby odtržené od reálného života a pohrdající dělníky, přejímá perspektivu vykořisťovaného dělníka, který nemá možnost volby, neboť o něm rozhodují ti „nahore“: „Teorie elit tu kroutila svůj dutý břich / na cestě

k lepším lanýžovým hotelům / [...] obyčejných dělníků si ovšem nevšímala / leda si s nima občas zašukat / když se v lepších kruzích u nás tak málo sportuje / [...] pak si sednout na ministerstvo nebo kam / smát se obskurním postavám v montérkách / a můžeš si s nima dělat co chceš“ (IBID.: 43).

Zobrazené, resp. portrétované postavy v neposlední řadě lyrický subjekt charakterizuje prostřednictvím reprodukování jejich řečových gest. Do výpovědi postav proniká jejich tvrdost, agresivita, emotivnost, ale především přímost, upřímnost, neschopnost komunikační manipulace, maximálně se postavy dopouští průhledných lží, vymýšlí si, vytvářejí iluzivní realitu, která je přijatelnější, než realita, v níž skutečně žijí. Mezi lexikální prostředky patří pochopitelně široký rejstřík vulgarismů a expresivních výrazů, pravidelně se vyskytují při tematizaci sexuality: „jenom ju vymrdám a ráno jde“ (IBID.: 104). Postavy se neobávají používat silná slova a být verbálně agresivní: „dej zpátky nebo zabiju“ (IBID.: 6). Postavy ale na sebe snadno prozradí i pocit ohrožení, tísně a nejistoty: „no jo ale zdvihli nájem za pitomou cimru na 30 Kč denně“ (IBID.: 48).

Nespisovnost, expresivita a vulgarita proniká rovněž do jazyka lyrického subjektu, který se identifikuje se způsobem myšlení i vyjadřování dělnických obyvatel ubytovny, ač sám pochází z jiného sociálního prostředí. Promluvy postav neodděluje od vlastních promluv tradičními prostředky k označování přímé řeči, vizuální percepty, zaslechnuté věty a soudy mluvčího tvoří homogenní celek, v němž se ztrácí hranice mezi subjektem a vnímanou realitou, subjekt je součástí této reality, nestojí nad ní, ale uprostřed ní. V tom je výpověď subjektu zřetelně lyrická

Pro řečové gesto lyrického subjektu je charakteristická marginalizovaná role první slovesné osoby a naopak relativně akcentované druhá slovesná osoba, již se mluvčí obrací ke čtenáři, jako by s ním byl v přátelském hovoru. Řečové gesto lyrického subjektu spočívá právě v tomto bodrém vypravěčství: vystupuje jako ten, kdo disponuje znalostí svérázného prostředí, postav a příběhů, které stojí za to vyprávět. Vyprávění mívá polyfonní charakter, jímž se blíží textům prozaickým: kromě hlasu lyrického subjektu, zaznívá hlas titulní (portrétované) postavy, a v některých případech ještě postavy, s níž portrétovaný vstupuje do interakce a jež je součástí zobrazené situace. Čtenář je postaven do role posluchače těchto vyprávění, a je tedy zakomponován do fikčního světa. Je tu zřejmě tendence k minimalizaci vzdálenosti mezi fikčním a aktuálním světem. Také proto je výskyt tradičních prostředků básnického jazyka minimální.

Narušování tradičního paradigmatu lyriky se v Motýlově sbírce patrně také na práci se slovesnými časy. Lyrika tradičně preferuje přezens,<sup>77</sup> Motýlův mluvčí ovšem volí préteritum, zde je spíše vypravěčem. Minulý čas jako by zde otevíral širší prostor minulosti, kdy všechno bylo jinak a subjekt se k této minulosti ve svém lyrizovaném vyprávění nyní vrací. Jak již bylo řečeno, vyprávění má charakter mluvenostní, neformální, mluvčí předává vlastní zkušenosti s postavou i to, co o ní slyšel, text je rozvíjen asociativně jako běžně mluvený projev.

Subjekt přijímá sociolekt dělníků: „seděl jsem na pivu a dost jsem dával pod kotel“ (IBID.: 46). Jako by si potřeboval zajistit akceptabilitu pro své vyprávění, užívá expresivní výrazy a vulgarismy, ovšem koncovky jsou ponejvíce spisovné (chcát, žrát, hajzl, rypák, vyšoupli ho, bordel, ožralý), nevyhne se ale ani slovům v dělnickém prostředí exkluzivním (například satisfakce). Sdílí se svými postavami drsné hovorové řečové gesto, gesto shrnující v sobě přímost, svéráz a nemilosrdnou tvrdost dělnického prostředí: „chlapík s rozjebaným břichem / [...] teď ležel a šíleně ho bolelo v břiše / možná byl fakt nemocný“ (IBID.: 89).

Ve vyjadřování lyrického subjektu převažují věcné popisy a neobrazná pojmenování. Významnou roli tu sehrává užívání vlastních jmen osob, která jsou nejčastěji obsažena už v názvu básně. Je charakteristické pro subjekt této sbírky, že vlastními jmény pravidelně označuje postavy dělníků, nikoli postavy intelektuálů, které se v menší míře mezi portrétovanými postavami též vyskytují. Jejich anonymita je znakem pohrdání a nevěle subjektu komunikovat s nimi. Věcnost vlastních jmen je v menší míře též zastoupena toponymy, především názvy městských částí Prahy a jmény hospod.

Vyskytují-li se ve výpovědích lyrického subjektu obrazná pojmenování, je jejich charakter opět odvozen od dělnického sociolektu a poznamenán všednodenní motivikou: „v hlavě má nasráno“ (IBID.: 28); „přišel ožralý usnul znenadání jí dal bombu do ksichtu“ (IBID.: 45); „jeho břicho se dme jak tatra plně naložená pískem“ (IBID.: 20). Obraznost tu často funguje nikoli jako prostředek lyrizace, ale jako signál ironie a despektu k intelektuálnímu způsobu uvažování a vyjadřování: „kolem dějiny prohýbaly svá psychologická patra / i sociologické zdi se bořily / hluk tříštění idejí mohutněl a zněl“ (IBID.: 15). Nádech ironie a distance od tradičních prostředků jazyka lyriky je přítomen pravidelně. Obraz je velmi plastický a esteticky účinný,

---

<sup>77</sup> „V lyrice převládá přezens natolik, že by bylo zbytečnou námahou vypočítávat příklady“ (STAIGER 1969: 44).

je ale zároveň doplněn příznakem nadsázky, ironické distance, jíž se snadno docílí užitím knižního tvaru či poetismu, který v kontextu strohých popisů drsné reality dělnického světa působí nutně nepatřičně, kontrastně: „tady jen usedala tklivá noc na plechový plot“ (IBID.: 22); „i mě jako by ovíjel lankem otevřeného srdce“ (IBID.: 10); „oharek věčné cigarety komína žhnul“ (IBID.: 14). Jiná situace je v básni „Mirka“, kde subjekt prostřednictvím obraznosti zpracovává své erotické okouzlení a rozjitřené emoce: „kde jsem zapomněl visací zámek kde své lásce“; „podmalované oči se hrabou chlapům v otevřených lebkách“; „krájím si popel samoty / pokládám ho na tři dny starý chleba“ (IBID.: 35).

Výskyt (byť ironií subvertovaných) tradičních prvků básnického jazyka (k nimž patří i právě zmíněná metaforika) a také jazyka vědy ukazuje na obeznámenost subjektu s prostředím situovaným mimo svět dělnických ubytoven. Motýlův mluvčí se od postav sbírky odlišuje právě zkušeností s univerzitním prostředím a vzděláním, které ovšem odmítl přijmout jako determinantu svého života a dobrovolně zvolil prostředí, které má tradičně mnohem nižší sociální status. Je vrátným v ubytovně, kde se pohybují buď dělníci, pro které jde o prostředí běžné, nebo (v daleko menší míře) intelektuálové, pro které znamená bydlení na ubytovně zásadní sociální propad a je znakem životního neúspěchu (zkrachovalí vědci, umělci). Svou pozici v tomto prostředí lyrický subjekt podrobuje řadě sebereflexí, resp. mezi portréty obyvatel ubytovny vřazuje také několik svých autoportrétů (především básně „Vstávání“ a „Odborník na historii“).

Mluvčí reflektuje sám sebe jakožto básníka, uměleckou činnost ovšem vnímá v protikladu k fyzické práci dělníků jako falešnou, marnou. Měřítkem normálnosti jsou zde souřadnice dělnického světa (život naplněný fyzickou prací). Zcela tu absentuje patos básnického poslání, psaní básní je vnímáno jako jakýsi zlovyk, slabost a podivínství, které člověka zbavuje možnosti přirozeně se včlenit do lidského společenství: „na normální práci stejně dávno nestačím / krumpáči se vyhýbám pár kilometrů a let / kladivo uctivě obcházím a s cihlou se nechci znát / jak pomatený pták ve větvích mrtvého stromu / cvrlikám melodii která nikoho nezajímá / kterou nikdo neposlouchá a nikomu je určena / splašky vteřin tečou s odporem po schodech / já po nich také scházím“ (IBID.: 56). Subjekt je situován na rozmezí dvou sociálních sfér – dělnické a umělecké, s dělníky si rozumí, je mu blízký jejich svět, řeč, myšlení, problémy, přímost, jednoduchost, sám ovšem není schopen plně tento životní styl přijmout a pociťuje to jako vlastní nedostatečnost.

S umělci ho pojí touha tvořit, ale jinak je jim odcizený, pohrdá jimi, nedokáže s nimi komunikovat (například báseň „Americká výtvarnice“, kde vzájemné sympatie básníka a výtvarnice končí větou „jdi si za těma zkurvenýma dělníkama / já jdu nemám si s nima co říct“, IBID.: 46n).

Odlišnost těchto dvou zobrazených pohledů na život lze považovat za základní strategii sbírky. Je v ní představen dlouhý zástup lidí, do jejichž životů se nevejde smysl pro umění a čtenářství poezie – osm hodin denně tvrdě pracují, pak už dokážou pouze pít. Čtenář poezie se tu tedy setkává se světem viděným optikou outsidera a plebejce, jehož život ovšem lyrickému subjektu připadal hodný zaznamenání, literárního ztvárnění. Jde tu o zpochybnění vžitě představy o důležitosti a zajímavosti konkrétních lidských příběhů. Jako zajímavé tu nejsou představeny životy umělců, politiků, sportovců a podobných celebrit, které plní stránky časopisů, ale obyčejných lidí, kteří zdánlivě ničím nevyčnívají z průměru. Jejich životy jsou ale zajímavé svojí bizarností a hlavně opravdovostí, průhledností, jednoduchostí.

Ostentativní plebejskost a nekulturnost postav ostře kontrastuje se vžitou představou o poezii a jejích čtenářích. Poezie mívá naprosto protikladné čtenáře, než jsou zobrazené postavy, které se čtenáři poezie musí nutně jevit jako jiné, cizí, exotické. Mluvčí – básník se zřetelně staví na stranu dělníků a naznačuje tím svou strategii. Předpokládá čtenáře, který nepochází z dělnického prostředí, nýbrž z prostředí intelektuálního. Vyhrocenou dehonestací všeho, co se váže ke světu intelektuálů, útočí na stereotypy, postoje, hodnoty implikovaného čtenáře. Z této kolize vychází významotvorné napětí sbírky.

Poetiku věcných deskripcí a techniku básnického portréту Petr Motýl ve svých dalších sbírkách aplikoval už jen v marginální míře. V drobné sbírce *Jazykem haldy* (1993) zachoval sice motiviku všednodennosti, jazykovou expresivitu a záměrnou plebejskost, ale promluvy lyrického subjektu se zde už neopírají o věcnou kresbu postavy či prostoru a přecházejí do konfesijní polohy. Klíčovým tématem je opět drsná, průmyslová a hornická Ostrava a obava subjektu z mizení její staré tváře a genia loci. Podobně založeným lokálním patriotismem je určována rovněž poetika sbírky *Černá pěna Ostravice* (1995). Jazyk se zde ještě výrazněji posouvá směrem od věcnosti k metaforičnosti, lyrický subjekt už nestojí v pozadí, ale přesouvá se na exponované pozice ve struktuře textů. Motýlův příklon k imaginativní lyrice je zcela zřetelný ve sbírce *Perleťový dům* (1998), v níž částečně zůstává drsná

všednodenní motivika, ale mluvčí už není pozorovatelem a zapisovatelem, ale aktérem drobných dějů fascinovaným metaforickými transformacemi.

K poezii věcnosti se Motýl zčásti vrací ve sbírce *Hálec* (1999). Lyrický subjekt zde ustupuje a do popředí se dostávají strohé výčty věcí a všedních dějů, k nimž už není připojován subjektivní komentář. Zobrazení je natolik fragmentarizované, že si lze jen stěží vytvořit ucelenější představu o fikčním světě. Jako by zde spíše svět autonomních předmětů promlouval k subjektu, a nikoli subjekt ke světu. V omezené míře se zde uplatňuje také technika básnického portrétu. Už tu ale nejde o svéráz prostředí, z něho portrétovaná postava vychází a které reprezentuje, mluvčí už neusiluje o autentické čtení, vytváří spíše snové než realistické obrazy jako například v básni „Hráč“: „bouře zasahuje hráče karet / blesky se ztrácejí v červeném esu / a prudký déšť v žaludské sedmě / hráč nechává výkladu / a staví malý karetní domek / s čoudícím komínem / s vadnou elektroinstalací a smutkem / kořenícím v květináčích / bledý hráč / v černém širokém klobouku“ (IBID.: 60).

Spíše než techniku portrétu uplatňuje Motýl ve sbírce *Hálec* techniku náčrtu, kterou lze vnímat jako další z možných podob poezie věcnosti: rezignuje na soudržnost textu, předkládá hrubě načrtnuté texty, jakoby nedodělané záznamy a útržkovité poznámky. Četní sbírky se tu podobá náhodnému nahlédnutí do poznámkového bloku. Tomu odpovídá i kompozice sbírky, pro níž je charakteristické velké množství velmi krátkých oddílů. Jako by se autor rozhodl předložit vše, co má rozpracované. Dominantním gestem je tentokrát tedy syrovost, neučesanost textů. Přítomnost lyrického subjektu je nenápadná, vystupuje pouze jako ten, kdo pořizuje poznámky a který rezignoval na jejich literární komponování, resp. ho minimalizoval.

### **Řečové gesto (Michal Šanda)**

Věcnost založená na technice básnického portrétu vstoupila výrazně také do poezie Michala Šandy. Šanda debutoval v roce 1994 sbírkou *stoa*, v níž navázal na experimentální (především vizuální) poezii šedesátých let a hravostí a humorem se přihlásil k dadaistickému ludismu. Estetice věcnosti se otevřel až ve sbírce *Ošklivé příběhy z krásných slov* (1996) a setrval u ní de facto až do závěru devadesátých let.

Už z dedikace sbírky je patrná orientace subjektu ke zobrazování postav, resp. k jejich portrétování: „Tato kniha je věnována mým strýčkům. Byli kouzelní.

Ovšem: než si vychlastali mozky. Potom kouzlo pominulo a byli k nesnesení“ (ŠANDA 1996: [3]) Výrazným signálem obsaženým už zde je rovněž motiv alkoholu, který (nejen) u Šandy funguje jako symbol životní autenticity a drsnosti prostředí, v němž se postavy pohybují.

První třetinu sbírky tvoří básně, které dohromady skládají portrét postavy, jež byla v hospodském prostředí známá pod přezdívkou Lumumba. Mluvčí neskrývá silnou citovou vazbu, jež ho poutala k tomuto strýci a jež ho k němu de facto poutá i po strýcově smrti. Postava strýce je zde opatřena až mytizujícími rysy: „Na sv. Benedikta v pátek / potemněla obloha / a ohlušující úder rozetnul zemi / na sever jih východ / a západ. / to strýcovi puklo srdce / z alnagonů / vodky / a piv“ (IBID.: 8). Kabát, který mluvčí zdědil po strýcovi, se stává v jeho očích magickým předmětem, který ho chrání a v němž jako by byl přítomen duch zemřelého strýce. Mluvčí se zděděným kabátem přijímá i strýcův život, resp. životní styl spočívající především v navštěvování hospod a pití alkoholu: „Kabát mého strýce / se mnou uhání / od hospody k hospodě / aniž chci. / vyšší vůle: / do Vladislavky k Jelínkum / Pařížská U Pravdů Na Šumavě / Alcron – / strejcova štreka“ (IBID.: 7). Zděděný kabát uchovává jako relikvii, je nedotknutelný, nesmí se prát ani opravovat. Má pro mluvčího magickou sílu, je v něm jakési nemateriální dědictví po blízké postavě. Věc zde zastupuje nepřítomnou a už nežijící postavu, je do ní zapsán čas a svéráz postavy.

Mluvčího zajímá všechno, co nějak svědčí o centrální postavě sbírky. Strýc je měřítkem důležitosti (konkrétní filmová scéna je pozoruhodná, protože „tohle byla **jeho** scéna“, IBID.: 15), vnímání subjektu je určováno touto postavou, resp. záměrem shromáždit maximum výmluvných záznamů strýcových příhod, které by umožnili postupné zkonstruování jeho plastického portrétu. Lyrický subjekt je ve služebném postavení vůči tematizované postavě, funguje jako její prorok, pečuje o strýcovu památku, obdivuje se mu, líčí jeho svérázné zvyky a příhody, chce o nich svědčit. Postavu strýce-pijana čtenáři předkládá jako neobvyklý a svérázný vzor, vzor autentického, plného života.

I další zobrazené postavy ve sbírce jsou úzce svázány s prostředím hospody a s pitím alkoholu. O charakteristiku postavy strýce Zdeňka se postaraly věci, které po něm zbyly, když zemřel v nemocnici: „mezi strýcovými krámy byla i peněženka / naditá korunama do automatu / a tranzistorák / kterej jsem už řádně zmrskanej cestou z nádraží / bouchnul v hospodě u šranek za pade“ (IBID.: 35). Život v hospodách



a alkohol je určující i pro postavu strýce Borise, bizarní postavy s ještě bizarnějším osudem, který je – podobně jako některé Holanovy básně ze sbírky *Příběhy* – zakončen tragicky, nepředvídatelně, absurdně, když je roztrhán vlastním psem, který se stal krvelačnou šelmou, protože byl týrán hladem.

Životní ztroskotání a outsiderství jsou charakteristickými znaky i osudů ženských postav: rozvedená žena sama vychovávající dospívajícího syna („plivnul mi do ucha / ale vykládejte žárlivému pubertákovi / že jste pro jeho mámu / možná už poslední zvonění“, IBID.: 21); žena frustrovaná samotou a náhodnými sexuálními kontakty; starší žena mající strach o svá vnoučata, jejichž matka se živí prostitucí... Tyto pohnuté osudy mluvčí líčí věcně, nezaujímá k nim hodnotící stanovisko, své emoce odmítá explikovat. Emocionální efekt nechá přirozeně vyvstávat z věcných záznamů. Jeho účast na bolesti druhých je přítomna pouze ve výběru a tematizaci daného mikropříběhu.

Hospodské prostředí přináší mluvčímu také setkání, v nichž musí čelit verbální agresi či prostě jen obstát ve slovní přestřelce. V těchto situacích je velmi obratný, někdy se zaštití autoritou strýce Lumumby („a kabát je po strejcovi / Lumumba / jestli jste ho znali.“ „Josef slyšíš? Lumumba / takovej udělanej / rambo / kormidelník.“ IBID.: 13), jindy si vystačí sám se svou pohotovostí a schopností fabulovat, například když ohromí agresivního opilce výčtem jmen slavných boxerů a předstírá, že je znalcem boxu. Schopnost fabulovat a poutavě vyprávět je těsně spjatá s prostředím hospody, subjekt jí musí disponovat, aby v daném prostředí obstál. Vyprávění je kromě jiného sebeprezentačním aktem, jímž si mluvčí chce vydobýt respekt, chce zaujmout posluchače, imponovat hospodské společnosti. Její součástí je také implicitní čtenář, i k němu (resp. právě k němu) se charakteristickým orálním stylem vyprávění obrací. Promluvy Šandova lyrického subjektu tak nemají daleko k žánru hospodské historky, resp. hovoru.<sup>78</sup>

Ačkoli v Šandových básních stále figuruje lyrický subjekt jako svorník výstavby textu, je v jeho promluvách zřetelně přítomna vyprávěcí funkce. Ostatně už název sbírky *Ošklivé příběhy z krásných slov* implikuje uplatnění dějových motivů a epizace. Podle Doleželovy typologie narativních způsobů se jedná o vyprávění

---

<sup>78</sup> Jiří Kraus k základním znakům hospodského hovoru řadí – zcela v souladu s utvářeností Šandových textů – vysokou frekvenci přímé řeči a za podstatu tohoto žánru označuje neustálý boj o monolog (srov. KRAUS 1997). Šanda jazykovou a prostorovou situovaností fikčního světa do hospodského prostředí volně navazuje na bohatou tradici zobrazování hospody jako prostoru svobodné komunikace, kterou na materiálu české literatury 19. století popsal Vladimír Macura (srov. MACURA 1997).

v osobní ich-formě, v níž „vypravěč je fiktivní postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, když je jeho hlavním hrdinou“ (DOLEŽEL 1993: 48). Označovat však promlouvající subjekt Šandových básní za osobního vypravěče a texty vnímat jako básnickou epiku by bylo zkreslující. Rozsah textů nedovoluje rozvinout vyprávění do epické šíře, subjekt předkládá záměrně fragmenty příběhů, které synekdochicky zastupují hypotetický dějový celek. Čtenář nemá možnost vnímat zobrazené situace jako součásti jediného příběhu, ale je nucen je přijímat jako jednotlivé obrazy či výjevy, které promlouvají svojí jedinečností a uzavřeností a generují náladu, do níž je stržen promlouvající subjekt a spolu s ním i čtenář. Nálada jakožto centrální kritérium lyrična v staigrovském pojetí tu tedy figuruje, je jí ovšem docilováno za pomoci prostředků etablovaných primárně v epice.<sup>79</sup>

K atributům lyriky uplatněným v Šandově sbírce v neposlední řadě patří detailní pozornost napřena k jazykové utvářenosti promluvy, resp. k řečovému gestu mluvčího. Právě ono je zde (vedle techniky dějového fragmentu) generátorem naladění, které výpovědi Šandova mluvčího umožňuje působit jako výpověď lyrická. Není to gesto pěvce, který organizuje svou řeč, tak aby podtrhl její zvukové kvality a obdařil ji bezprostředně působící hudebností (tak je generováno naladění v pojetí Staigrově). Šandův lyrický subjekt preferuje přirozenost mluveného jazyka, chce zachovat maximum jeho charakteristik, respektuje jeho přirozenou intonaci a čtenářově estetickému vnímání předkládá hovorovou, resp. obecnou češtinu včetně četných prvků nespisovnosti, expresivity a dělnického či hospodského slangu. Obecná čeština do promluv lyrického subjektu (a postav) vnáší příznaky obyčejnosti, každodennosti, přirozenosti, bezprostřednosti, upřímnosti, vitality, ale také přízemnosti, vulgárnosti a primitivnosti. Především tu ale jde o vyvolání efektu reálnosti, resp. autenticity (srov. MAREŠ 1999: 94). Verš zde funguje pouze jako prostředek významového členění, jako formální nástroj oddělování dialogových replik a v neposlední řadě jako jediný znak tradičního básnického jazyka, který zde

---

<sup>79</sup> Ukazuje se tu relativita rozlišování lyriky a epiky a také možnost aplikování naratologické terminologie na moderní lyriku. Prostupnost pomyslné hranice mezi narativem a lyrickou výpovědí naznačuje také Aleš Haman, když píše, že „personifikace vyprávění může dílo přiblížit k lyrické výpovědi“ (HAMAN 2003: 57). Pro naše záměry je rovněž inspirativní Hamanova typologie vyprávěcích funkcí, především jeho pojetí personifikované homodiegetické vyprávěcí funkce, pro niž nalézá označení reportér. V případě Motýlovy a Šandovy epizované lyriky je tento pojem vhodný, dobře vystihuje formu účasti mluvčího na zobrazovaných situacích a událostech.

představuje rastr, jímž jsou záznamy všední, expresivní, lidové mluvy vnímány jako projevy vybavené estetickou funkcí.

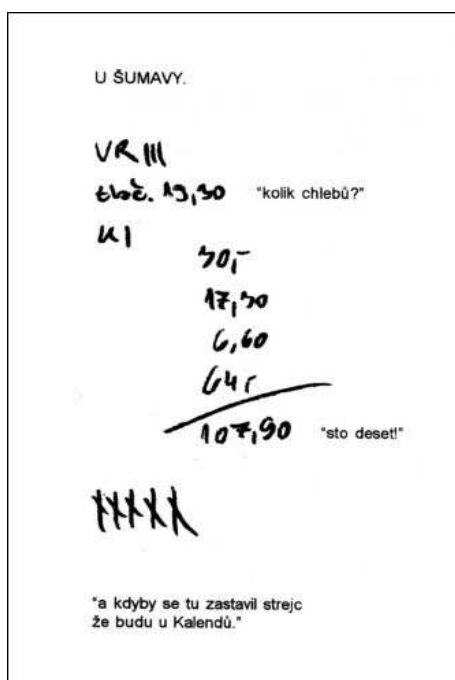
Mluvenostní stylizace výpovědi je zde velmi důsledná, zasahuje jak do výpovědi lyrického subjektu, tak do přímé řeči postav a proniká do všech jazykových vrstev. Na úrovni hláskosloví jde především o redukci kvantity samohlásek (muj, svuj, k Jelínkum, domu, ve dvaadesátym, v lehým, jakým, levým, na zadním, pedagogickým, učim se, obroušeným, není), méně často o ztrátu jotace (esli, eště, pučte mi) a předsunutí protetického v (vo fr'an, vodpal). Na morfologické rovině jsou to nespisovné koncovky jmenných tvarů (nadrženejch, černej, přibitej, kterej, kterým, nezvěstnej, mladej, papírovej, jehlovejch, u'atejma, ostříhanej) a tvarů slovesných (povídaj, svítěj, stékaj, viděls). Mluvenostní stylizace ovlivňuje i uspořádání syntaktických struktur. Nepřípravenost, asociativnost a emocionalita mluvené, resp. dialogické řeči je evokována parcelací věty, osamostatňováním větných členů, subjektivním slovosledem, neukončeností vět, elipsami apod. („dokud mám sílu beru je k sobě. / učim se / s nima / hlavně s žábou / a najíst / jsou jak lunt / ale napořád / ptala jsem se / mi je nedaj / že jsem stará. a žalovat ji? / víte co by s nima bylo / v děčáku“, ŠANDA 1996: 27; „Schmeling! / Max Schmeling víš jakým trikem / ho odrovnal?“, IBID.: 24; „po zavíračce / a prát se mi tady“, IBID.: 25).

Lexikální zásoba je bohatě prosycena expresivními výrazy (prachy, doják, kýbl, děčák, spratek, hulákat, boučač, chcíplejma vajgl, tyjátr) a její přirozenou součástí jsou také vulgarismy (prdel, kurvy vožralý, připosraná, hajzl). K iluzi velkoměstské lidové mluvené češtiny nemalou měrou přispívají četné germanismy (mantl, cimra, štreka, dáchnout, kasírovat, grutovat, špitál, kunšafti) a slangové výrazy (byť lyrický subjekt z tohoto prostředí nepochází, má gymnaziální vzdělání) odkazující k jazyku dělníků (šífáci – lodní dělníci, dělák – dělník, bouchnout – prodat, zmrskat se – opít se, vymáznul jsem – odešel jsem). Sociálně charakterizační funkci vzhledem ke zobrazenému prostředí a lyrickému subjektu má rovněž užití prvků lidové frazeologie: nebuď labuť, sekati latinu, vzít fába, to máš píchni nebo řízni, „zved se mi kufr / a já hodil šavli“ (IBID.: 47).

Šandova schopnost evokovat styl mluvené řeči je mimořádná. V rámci mluvenostní stylizace dokáže výtečně rozlišovat charaktery postav. Dobře je to patrné na textu, v němž promlouvá dospívající chlapec: „máte mi pučit. / mama říkala / nevěříte? / jí na cigára. [...] / já je koupím / a pudeme za mamou / esli nevěříte / [...] jo? / ne jo? zavolám fízly / a uvidíte. / mam jít? / [...] ted'konc du pro

záchytku / mam jít? / já du úúú!“ (IBID.: 32). Smysl mluvenosti se ovšem nevyčerpává zmíněnou charakterizační funkcí. Obvykle bývá psaná mluvenost stylistickým protějškem psanosti a spisovnosti. To ovšem není případ Šandovy sbírky *Ošklivé příběhy z krásných slov*. Protiklad psanost – mluvenost, resp. spisovnost – nespisovnost zde nevstupuje do hry, promluvy lyrického subjektu i promluvy postav sdílejí stejný kód, obecnou češtinu, čímž je estetická potence nespisovnosti poněkud neutralizována. Jejím protějškem je pouze latentně přítomná představa o literárním jazyce, v němž mluvenost a nespisovnost stále nejsou pocíťovány jako norma. Šandův mluvčí opouští veškerá omezení básnického jazyka (kromě veršového členění) a snaží se jazyk básně přiblížit kódu, jímž se skutečně mluví.

Hlavní funkcí a cílem, k němuž směřuje řečové gesto lyrického subjektu, je autenticita, estetická a axiologická kvalita, jež je pro literaturu devadesátých let příznačná.<sup>80</sup> Šandův lyrický subjekt usiluje o to, abychom jeho promluvy a promluvy postav, které reprodukuje, vnímali jako reálné, skutečně prožité, věcně zaznamenané, autentické.<sup>81</sup> Jistý interpretační klíč k tomuto autenticitnímu gestu poskytuje závěrečná báseň sbírky, v níž je na způsob koláže užito faksimile skutečného účtu z hospody:



(IBID.: 56)

<sup>80</sup> Pavel Janoušek příčinu této tendence vidí v „šoku z náhlé ztráty nepřítele a tím také ztráty tématu, kterým česká literatura prošla po roce 1989“, a také v nadprodukcii slov a inflaci příběhů v „dnešní komunikační společnosti“ (srov. JANOUŠEK 1999: 12).

<sup>81</sup> Chatman o těchto postupech uvažuje v souvislosti s nevyprávěnými formami narativu a pro subjekt těchto forem razí pojmenování stenograf (srov. CHATMAN 2006: 110).

Zde je realizována věcnost v ryzí podobě, v podobě ikoničnosti. S podobnou technikou koláže se setkáváme ovšem už v básni „Podzimní den“ ze sbírky *Tento večer* Ivana Blatného, kde Blatný včlenil do textu básně účtenku z obchodu. U Šandy ale vstupuje do hry ještě protiklad rukopisu a sazby. Přetištěný rukopis zde boří hranici mezi fikčním světem, který je generován textem, a aktuálním světem, v němž je situován čtenář a text, který mu fikční svět prostředkuje. Estetika autenticity je u Šandy spojena právě s mluvenostní stylizací výpovědi, s rezignací na literární konvence, s úpornou snahou zrušit distanci mezi literární a žitou realitou. Báseň má pouze poskytovat optiku, jíž žitá realita může být lépe vnímána.

Estetika autenticity podstatnou měrou formuje charakter a stylizaci lyrického subjektu.<sup>82</sup> Jde opět o případ subjektu, který dobrovolně opouští exponovaná místa ve struktuře textů, nestaví do ohniska pozornosti egocentricky sám sebe, ale svou pozornost decentruje, je pozorným pozorovatelem, ale především posluchačem hovorů, dialogů a vyprávění lidí z nižších sociálních vrstev, lidí z ulice, dělníků, alkoholiků. Je pečlivým zapisovatelem, resp. reproduktorem jejich příběhů a jejich jazyka, který čtenáři předkládá jako jazyk básnický. Šandův lyrický subjekt odmítá konvenční lyrický egocentrismus, potlačuje *já* ve prospěch *ty*, zřídá se zaujetí sebou samým, aby se mu otevřela možnost pochopení druhého, důraz na ego by v takovém případě znamenal nepřekonatelnou bariéru. Ovšem i zobrazené postavy mají zájem o druhé, což je patrné v neustálé tendenci k navazování dialogu. Šandova sbírka je snad především výzvou k opuštění sebezahleděnosti a otevření se druhým, nekonečné mnohosti a různosti lidský osudů. Hospodské prostředí je preferováno právě proto, že jde o místo, kde se navazuje dialog, kde se chvástá, ale i naslouchá. Technika portrétu je materializací této vůle k poznání druhého a potlačení egocentrismu.

Role mluvčího se mění v případech, kdy je sám aktérem zobrazeného děje, potom se jeho promluva stává sebezprezentačním aktem a pozorovatelská stylizace se mění ve stylizaci akční, subjekt je vypravěčem vlastních příhod, které ovšem reprodukuje se stejnou dávkou věcnosti a za užití obdobných jazykových, resp.

---

<sup>82</sup> Janoušek ve svém pokusu definovat poetiku autenticity nemohl nenarazit na otázku subjektů v díle stylizovaném jako autentické. Soudí, že pro poetiku autenticity je charakteristická „snaha o zrušení přirozené opozice mezi konstantními subjekty literárního díla, mezi psychofyzickým autorem a interním autorem v textu“ (JANOUSHEK 1999: 18). V případě Motýlovy a Šandovy poezie je tato tendence přítomna zcela zřetelně, autoři tuto strategii neskrývají, realizují ji prostřednictvím paratextů i dalších postupů.

řečových prostředků jako v případě příběhů, do nichž sám aktivně nevstoupil. Mluvčí je aktérem mikropříběhů, které neslouží k introspektivní analýze sebe sama, ale svědčí primárně o někom dalším, o postavách, s nimiž vstupuje do interakce a dialogu. Subjekt se chce prezentovat právě a jen jako vypravěč, nikoli jako téma básně. Tedy i těmto textům, v nichž promlouvá mluvčí v první osobě a je součástí dění, je cizí zmíněný egocentrismus.

Řečové gesto Šandova lyrického subjektu je protikladem veškeré lyrické vznešenosti, estétství, artificialnosti, exkluzivity. Chce vyrůst přímo z reality, ze života, z jazyka v jeho nebásnickém užívání.<sup>83</sup> Chce zaujmout silou načrtnutého příběhu a přímostí a otevřeností jeho prezentace. Zkoumá mluvenou řeč v okamžicích, kdy samovolně, jako by mimochodem a nezáměrně prozradí cosi podstatného o promlouvající postavě, ale i o celé societě, k níž patří, ba dokonce v okamžiku, kdy konkrétní promluva umožní transcendovat úroveň předmětného světa a ukáže na cosi obecného, co platí pro životy lidí bez ohledu na jejich sociální původ a životní styl.

Šandův mluvčí chce také předat i samotnou radost z vyprávění a své vlastní okouzlení bizarním, živelným a přirozeně emotivním a imaginativním jazykem „malých lidí“. Ukazuje na možnost poznávat lidi po jazyce. Jazyk na postavy prozrazuje věci, které by samy nerady sdělovaly. I proto je přímá řeč součástí valné většiny textů a mnohdy dokonce zaujímá větší textovou plochu než vlastní promluva lyrického subjektu.

V následující sbírce Michala Šandy nazvané *Dvacet deka ovaru* (1998) se stylizace lyrického subjektu zásadně nemění, tuto sbírku lze chápat jako velmi volné pokračování sbírky předchozí. Subjekt si zachovává své charakteristické řečové gesto, které se silně opírá o mluvenostní stylizaci promluvy, je portrétistou a vypravěčem mikropříběhů. Lyrické *já* je přítomno, ale opět ne proto, aby akcentovalo své vlastní ego, ale aby se dávalo k dispozici věcným deskripcím a vyprávěním. Fikční postava mluvčího se od subjektu předchozí sbírky liší pouze věkem – jestliže v *Ošklivých příbězích* byl mluvčí v prostředí hospod a ulic vnímán jako mladík a jestliže texty měly nejednou charakter vzpomínky na nedávná

---

<sup>83</sup> Zde se opět ukazují výrazné filiace Šandova lyrického subjektu a subjektu v básních Skupiny 42, například Kolářova sbírka *Vršovický Ezop*, ale také v pozdějších básnických projevech, například v poezii Jana Zábrany či Jáchyma Topola.

studentská léta, nyní jde o postavu potýkající se problémy dospělého muže pracujícího v dělnické profesi a žijícího v partnerském vztahu se straší ženou.

Sbírka *Dvacet deka ovaru* je dalším krokem Michala Šandy směrem k epice. Centrální postavou je tentokrát žena Marie. Sbírka je komponována jako útržkovité vyprávění milostného příběhu, počínaje bizarním seznámením mluvčího s Marií, k němuž došlo na pánském záchodku hospody U Drsných, a konče rozchodem, resp. opětovným sblížením. Texty tentokrát už nespojuje pouze opakovaný výskyt týchž postav, ale jsou komponovány do celku, jehož soudržnost je dána také časovými a kauzálními relacemi tematizovaných událostí. Sbírkou jako celek lze tedy vnímat jako fragmentární vyprávění svérázného milostného příběhu. Ovšem spíše než ucelený příběh, lze z fragmentů vyprávění sestavit portrét hlavní ženské postavy (doplněný o portréty postav vedlejších: kamarádi oslovení přezdívkami Džastik, Robin, Zoban, vietnamský trhovce Luan, servírka Denisa a další). Momentky ze soužití se „zralou ženou“ tu fungují v dalším plánu jako synekdochická charakteristika sociálního prostředí, z něhož žena pochází – dělníci, sociálně slabší vrstvy, pijani. Sociální aspekt výpovědi subjektu je tentokrát akcentován a explikován: „v duchu jsem se všema těma chlapama / klimbajícima v šichtáckým autobuse“ (ŠANDA 1998: 19); „údělem chudejch je zbytek života mezi šichtama / trávit ve vyhnanství na sídlištích / nebo v krcáčkách 4. kategorie“ (IBID.: 24). Ke kritičnosti a třídní nenávisti, s níž pracuje subjekt Motýlův, je zde však stále daleko.

Klíčovým tématem je především soužití muže a ženy, jejich rozdílné pohledy na svět, hodnoty a potřeby. S tím rovněž souvisí posun od prostorů veřejných k prostoru soukromému. Základním fikčním prostorem je tentokrát byt, resp. společná domácnost. Žena v tomto prostoru nefiguruje jako ztělesnění citlivosti, jemnosti, zranitelnosti, ale naopak jako jedinec zcela samostatný, tvrdý, drsný, rázný, průbojný, autoritativní. Základem vztahu je souboj o to, kdo bude dominovat: „vždycky musí mít jeden navrch. / o co běží je síla / unést svůj vlastní osud“ (IBID.: 64). Žena požaduje dominanci muže, Šandův mluvčí ovšem není schopen dostát všem pravidlům dělnického prostředí, postrádá ráznost a agresivitu, s níž muži podle nepsaných pravidel mají přistupovat k ženám.

Mluvčí se ze society vyděluje svým zájmem o umění, svou vzdělaností a básnickou tvorbou. Nedává tyto odlišnosti najevo, ale ony se odhalí sami. Do dělnického prostředí se zapojuje především díky intenzivní konzumaci alkoholu.

S Marií, která zde funguje jako reprezentant onoho periferního sociálního prostředí, sdílí živelnost a živočišnost jak v sexuálním chování, tak v další projevech tělesnosti. Svůj anti-literární postoj, jímž navazuje vazbu se zobrazeným prostředím a jeho plebejskostí, demonstruje minimalizovanou účastí subjektu na stylizaci textu, která je patrná už absencí názvů básní, místo názvu je prostě první věta textu vysázena verzálkami.

Ve sbírce *Metro* (1998) se Michal Šanda částečně vrací k poetice hravosti a experimentu, která byla charakteristická pro jeho prvotinu *stoa*. Princip hry je přítomen už ve způsobu užití pseudonymu. Šanda sbírku vydal pod jménem Dirty Jane, do bookletu (sbírka je totiž vydána v plastovém obalu na CD) ale umístil mystifikační biografický text, který tento pseudonym přiřazuje Janě Kroustové, což je ovšem další fiktivní postava. Princip hry a mystifikace tu – v souladu s podtitulem sbírky „postmoderní jukebox“ – odkazuje ke strategiím postmoderního textu.

Postmoderní ludismus zde vede Šandu k úzkému propojení textu a výtvarného projevu, jehož je rovněž sám autorem.



(ŠANDA 1998b: 22)



Žert, na němž je postavena tato báseň (záměna javorového listu a listu konopí), by nefungoval nebýt spolupráce slova a kresby. Šandův text vskutku nemá daleko k dadaistické technice básně-obrazu (ostatně k dadaismu autor odkazuje přímo, když v jednom z textů tematizuje postavu Marcela Duchampa). Ukazuje se tu relativita rozlišení moderna – postmoderna. Šandova báseň neomylně odkazuje k avantgardním básnickým projevům, pro něž byla blízkost výtvarného a literárního vyjádření charakteristická.<sup>84</sup>

V kontextu námi sledovaného jevu, tedy básnické věčnosti, mají tyto verbálně vizuální kompozice ještě další konotace. Lze je vnímat jako rozvedení už výše zmíněné radikální podoby věčnosti, která má ikonický charakter. Kresba promlouvá bezprostředně tím, že napodobuje zobrazovanou věc, text se k této ikonické struktuře připojuje, rovněž promlouvá přímo ze své doslovné roviny, úhrnný význam vzniká však až v interakci slova a obrazu.

THE DARK SIDE	10 Bunkr (Hers)	24 konec! Barin...
OF THE MOON	11 My Dry Willow	25
music: Pink Floyd	12	26 deprese
lyric: J.K.	13 Borát	27
	14	28 gynda
1	15 } čundr Barin	29
2	16 } & spol.	30 Guns N'Roses
3 Toyen	17	31 Bunkr
4	18 Rock Café	
5 } US Burger	19 Bunkr	
6 } brigáda	20 DJ Bogo	
7 }	21	
8 }	22 } chata (máti)	
9 Mammáč	23 } no comment	

(IBID.: 20)

<sup>84</sup> Asi nejbližší mají Šandovy vizuálně-verbální texty k tzv. realizovaným básním Jindřicha Heislera, které vytvářel společně s malířkou Toyen a věnil je do sbírky *Z kasemat spánku* (1940). I zde obraz a slovo tvoří svébytný imaginární výjev, v němž verbální a vizuální aspekty koexistují a spolupracují tak, že je nelze oddělit bez ztráty smyslu (srov. LANGEROVÁ 2002a). Volná souvislost je tu také s tzv. kresbobásněmi Aleny Nádvořnickové, jimiž v druhé polovině šedesátých let debutovala a které mají podobu faksimile rukopisu, jenž přirozeně přechází v kresbu, resp. je v imaginárním prostoru vytvořeném kresbou umístěn a toto umístění se podílí na jeho sémantice.

Ikonický charakter mají i texty, v nichž po způsobu postmoderní techniky palimpsestu dochází k přepisování neliterárních textů: texty psané jako listy z kalendáře (viz zobrazení na předchozí straně), jako vyplněný formulář dotazníku, či slovníkové heslo.<sup>85</sup>

Ovšem také podoba věcnosti, která dominovala v předchozích dvou sbírkách, tedy věcnost založená na výrazném řečovém gestu, má rovněž zde své místo. Lyrický subjekt zde přijímá jazyk nonkonformní mládeže, resp. slang narkomanů. Jeho řečové gesto je opět výrazně mluvenostní a nespisovné: „Dyš zve Barin neexistuje vodmítnout. Barina znam eště ze školy. taky schizoidní pako. ale mu to myslí. v pojmech a tak. dycky profesorku ve výsledku dostal. nojo Barin. i teď musí bejt za borce. jako první se nastřelil. až po něm Šoupek a po něm Zlatoušťák.“ (IBID.: 25). Rovněž technika básnického portréту stojí v pozadí řady textů, sbírka je de facto portrétem postavy zastoupené iniciálami J. K. Sbíрка *Metro* je tedy dalším Šandovým pokusem o estetiku věcnosti a autenticity, i když hravost a humorná nadsázka tato východiska poněkud zastírají. Úvodní text sbírky se ovšem naopak snaží iniciovat čtenářovu důvěru v autenticitu výpovědi: „Pravdivost. ‚To je to oč tu běží‘, řečeno se Shakesparem“ (IBID.: 5). Vypravěčská, anti-egocentrická stylizace subjektu<sup>86</sup> a jeho distance od literárnosti signalizovaná i v předchozích sbírkách a tentokrát přítomna už ve fyzické podobě sbírky (podobnost kompaktnímu disku),<sup>87</sup> činí ze sbírky *Metro* další z epizod Šandova prozkoumávání možností básnické věcnosti.

K technice básnického portréту se Šanda plně vrátil a nejdůsledněji ho realizoval v knize *Blues 1890–1940* (2000). Ovšem i zde je přítomen prvek mystifikace, tato sbírka je totiž komponována jako vydavatelská fikce: Šandův subjekt je tentokrát stylizována jako editor a lexikograf, který pouze zpracoval nalezené archivní

---

<sup>85</sup> Tento postup Šanda využil i ve skladbě *Hovězí srdce* (1998), jejíž kompozice je vystavěna na protnutí dvou textů rozdílné provenience. Kompoziční osu skladby tvoří Šandova báseň „Hovězí srdce“ (kterou otiskl též ve sbírce *Dvacet deka ovaru*), ovšem tento text je opakovaně přerušován postupně vkládanými pasážemi ze slovníkového hesla „Jatky“, převzatého z *Ottova slovníku naučného* včetně plánu pražských dobytčích jatek a nákresu hovězího srdce. Mimoumělecký text v těsném sousedství textu básnického získává v procesu čtení estetické kvality, resp. je vnímán jako text umělecký. Přitom je zachována maximální věcnost odborného výkladu, umocněná důkladností lexikografů sklonku devatenáctého století. Připomíná to Kolářovy textové koláže, v nichž autor používal a umělecky zhodnocoval cizí texty.

<sup>86</sup> Marie Langerová vnímá subjekt vizuálně-verbálních básnických struktur jako od textu distancovaný nebo v textu rozpuštěný (srov. LANGEROVÁ 2002a: 455). Jeho vztah k výpovědi se tedy pohybuje v intencích námi sledovaného jevu básnické věcnosti.

<sup>87</sup> Paratexty (booklet) a grafická úprava odkazují spíše ke kultuře rockové hudby než k literatuře.

materiály a sestavil z nich slovníkovou příručku čítající padesát jedna hesel věnovaných starým bluesovým muzikantům z oblasti mississippské delty. Kniha má všechny náležitosti lexikografické práce: předmluvu vysvětlující původ pramenů a popisující jejich stav, ustálenou strukturu hesla včetně diskografie, seznam použitých zkratk, soupis literatury k tématu, jmenný rejstřík. Mystifikační charakter „slovníku“ je však přiznán hned v textu na záložce knihy, kde se o encyklopedických portrétech mluví jako o textech „zpracovaných na pomezí mystifikace a fikce“. V úvodu knihy je další řada signálů, které knihu prezentují jako výsledek literární hry, nikoli odborné práce. Signál ironické distance obsahuje už nezvykle rozsáhlý podtitul knihy: „Robert Boyer, život a legenda v zaprášeném světle archivních dokumentů uložených pod signaturou 82219 C v krabici od bot v depozitáři Noxubee County Library, 103 East King St., Macon“. Leccos naznačuje i dedikace „Ivanu Wernischovi“. „Předmluva“ potom už čtenáře nenechá na pochybách, že jde o mystifikační hru plnou nadsázky a humoru: bizarní okolnosti nalezení archivní materiálu, jejich špatný stav, který editora vedl k doplňování „podle povahy kontextu“, editor se zde také přiznává k „uspořádání textů do podoby veršů“ (ŠANDA 2000: 9). Samo přiřazení původu archiválií postavě Roberta Boyera je pochybné, resp. učinil ho kterýsi knihovník v minulosti podle neznámých indicií. Pátrání po povaze Šandovy mystifikační strategie ovšem nebude našim cílem.

Sbírka je v kontextu poezie věčnosti hodná pozornosti díky velmi důslednému uplatnění techniky básnického portrétu. Jak bylo již naznačeno, portrét zde přijímá parametry slovníkového hesla: heslo vždy obsahuje základní biografická data (vlastní jméno, pokud vystupoval pod pseudonymem, datum narození a úmrtí, místní určení, povolání), v závěru hesla jsou většinou informace o vydaných hudebních nahrávkách. Text hesla tvoří vylíčení vždy velmi bizarního životního osudu muzikanta či muzikantky. Jedná se o postavy z prostředí sociálně slabého inklinující k alkoholu a drogám, neochotné přijmout pravidla spořádaného života. Postavy vědomě porušují společenské konvence a pohybují se na hranici zákona (bigamista, zloděj, ilegální bookmaker atd.), svým charakterem se tedy blíží postavám předchozích sbírek Michala Šandy. Čím se odlišují, je bizarnost jejich osudů, v nichž se kumulují neuvěřitelné události: narodil se, když jeho matce bylo 11 let, později se stal jejím pasákem; sirotek adoptovaný farářem se později stal zlodějem a zemřel ve věznici ubodán škrabkami na brambory; zaměstnanec kafilérie propadne žhářství a oběsí se na telefonní šňůře; blues začal skládat „až v 80. letech po smrti manželky,

aby zaplašil pocit samoty a potěšil bratry krokodýly“ (IBID.: 22). Tyto svérázné osobnosti, podivíni, alkoholici a kriminálníci sdílejí tendenci a odvahu vybočit z řady, nejsou deformováni konvencemi, jdou svou vlastní cestou, byť by byla sebe podivnější.

Uvedené bizarní události působí jako neuvěřitelné, ovšem čtenář by jim uvěřit měl, alespoň subjekt Šandovy sbírky nás k tomu vyzývá stylizací textů jakožto výpovědí podložených archivními prameny. Navzdory užití mystifikační strategie tu jde o obdobu estetiky autenticity, o kterou Šanda usiloval ve sbírkách *Ošklivé příběhy z krásných slov* a *Dvacet deka ovaru*: i tentokrát je čtenář postaven do situace, která po něm žádá, aby přistoupil na hru s představou, že předložené texty mají oporu v realitě a vycházejí z autentických zdrojů. Jediným rozdílem je, že toto přistoupení na hru tentokrát má být reflektováno a je řízeno autorským subjektem. V předchozí sbírkách byl herní princip estetiky autenticity latentní, nepřiznaný.

Jako jeden z prostředků autentifikace je zde užitá také (pod)titulní postava Roberta Boyera, fikčního původce archivních materiálů, na jejichž základě portréty bluesmanů vznikly. Tato postava se totiž nevyskytuje pouze v paratextech, ale vstupuje do řady textů – hesel. Dokládá se tak přímý kontakt původce výchozích textů a portrétovaných postav bluesmanů, onen původce má být vnímán jako jeden z nich. Postava Roberta Boyera sehrává také významnou úlohu v kompozici sbírky, tvoří její průběžné téma a jakýsi podtextový makropříběh. Ovšem spíše než životní příběh můžeme si z útržkovitých informací sestavit zase pouze portrét, resp. můžeme sledovat, jak tento portrét postupně vysvítá z dílčích textů (postupně je identifikován jako tulák, pijan, falešný slepec, nezaměstnaný, karbaník). Portrétistická stylizace subjektu je tedy i v tomto makrorámci přítomna.

Sbírka *Blues 1890–1940* představuje jeden z dalších dílčích posunů Šandovy poezie od lyriky k epice, ovšem čistě epickému výrazu stále ještě cosi chybí, stále se tu spíše pracuje se záměrným vyvoláváním napětí mezi lyrickým a epickým živlem. Prostředkem k tomu není pouze zmíněná fragmentárnost vyprávění, ale také přítomnost veršovaných textů se slinou lyrickou složkou, resp. jejich nepravidelné umístění mezi prozaické mikropříběhy / hesla / portréty bluesmanů. Odůvodnění přítomnosti těchto textů ve sbírce obsahuje opět „Předmluva“: má se jednat od dvacet textů nalezených mezi archiváliemi, psány byly na účtenkách a mají dokreslovat dobovou atmosféru. Jejich téma ladí s osudy bluesmanů tematizovanými v heslech (motivicky těží z představ o americkém venkovu) a jako nositelé

atmosféry, resp. lyrického naladění fungují bezesbytku. Veršované texty zde slouží jako důležitý funkční prvek v kompozici sbírky – (pseudo)slovníková hesla v jejich dosahu jsou najednou nasvícena z jiného úhlu, veršované texty vytváří kontext, který upozorňuje na jejich lyrické momenty, které by jinak mohly být přehlédnuty. Toto záměrné střídání kódů nutí čtenáře k permanentní aktivitě a pozornosti, nedovolí setrvat u opakovaného interpretačního schématu. Disponují lyrickým naladěním, které v čtenářově vědomí nutně přesahuje i do čtení sousedících textů lexikografické povahy. Po jazykové stránce jsou veršované texty charakteristické opět známým mluvenostní řečovým gestem, nespisovností a bohatou dialogičností. Nesou tedy zřetelné stopy jazyka předchozích Šandových sbírek.

Poezie věčnosti, k níž Šanda našel cestu ve sbírce *Ošklivé příběhy z krásných slov*, zde v neposlední řadě vstupuje do hry velmi vysokou frekvencí výskytu vlastních jmen. Každá, i zcela periferní postava mikropříběhu, zde má své jméno, evokuje to lexikografickou snahu o přesnost, ale především se jedná o signál autenticity a věčnosti. Jinou pravdou je, že se ve většině případů jedná o jména smyšlená nebo převzatá z jiných oblastí lidské činnosti, než je bluesová hudba a také z jiných historických období, například Muggsy Bogues nevstoupil do dějin jako bluesman ale jako basketbalista, Tiger Johnson pro změnu jako hráč amerického fotbalu. Podobným způsobem Šanda použil také jméno Williama Shakespeara, který byl v jeho podání barovým pianistou a majitelem nepřilíš důvěryhodné gramofonové firmy. Shakespearovo jméno je znakem nejvyšší myslitelné literárnosti, zde je Shakespearova postava travestována postupem bezmála dadaistickým, jejím prostřednictvím je signalizován odstup a distance od literárnosti, tradice a exkluzivity. V neposlední řadě je účinným prostředkem komiky a příznakem mystifikace. Šandův subjekt tedy nepracuje jako decentní lexikograf, ale jako vypravěč bizarních historek, jehož cílem je zaujmout posluchače, pobavit a předat svou radost z vyprávění.

### **Vizualita a deskriptivnost (Petr Hruška)**

Jednou z velmi výrazných podob věčnosti v mladé poezii devadesátých let je deskriptivnost založená na vizuální zkušenosti lyrického subjektu věcně popisujícího věci, prostory, figury a situace, v nichž akcent na vnímání statických předmětností vede až k anulování, „zvěcnění“ času, resp. k jeho vytěsnění

z imaginární reality fikčního světa. Téměř emblematickým zástupcem této variety básnické věcnosti v devadesátých letech se stala poezie Petra Hrušky.

Lyrický subjekt Hruškovy prvotiny *Obývací nepokoje* (1995) je charakterizován dostředivým zaměřením své pozorovatelské pozornosti k mikrosvětů rodiny. Tento fikční (mikro)svět nemá ovšem svou dominantu, jak tomu obvykle v lyrice bývá, ve fikční osobnosti mluvčího. Pozorovatelská stylizace naopak mluvčího odsouvá z exponovaných míst ve struktuře těchto světů. Toto odsunutí subjektu se zřetelně projevuje v morfologii jeho jazyka, je v něm totiž na lyriku relativně nízká frekvence slovesných tvarů první osoby. První slovesnou osobu užívá pouze když *já* konfrontuje s nějakou vnější skutečností (osobou, prostorem), nikoli pro účel lyrické konfese. Tvary osoby první jsou často nahrazovány tvary osoby druhé. Ale především je depersonalizace výpovědí docilována elipsou slovesných tvarů, tedy tendencí k nominálním vyjadřování. Tato skutečnost má samozřejmě ještě další důsledky především v oblasti temporality, k nim se dostaneme ještě o něco později.

Jak bylo naznačeno, lyrický subjekt sbírky *Obývací nepokoje* nechce být pozorován. Svou pozorovatelskou pozornost tudíž zaměřuje vně sebe, nejčastěji se v centru jeho pozornosti ocitá postava chlapce Adama. Centrální postavení této postavy je patrné také z opakovaného užívání vlastního jména Adam, ostatní postavy, které jsou ve sbírce tematizovány, jsou buď anonymní, nebo se jejich jméno objevuje pouze jednou (to je případ ženského jména Yvetta, které lze zřejmě přiřadit ke všem tematizacím mladé ženy, ovšem mluvčí tak nečiní). Postava Adama je díky užití vlastního jména zřetelně individualizovaná a může být vnímána ve velmi konkrétních obrysech na pozadí celku ostatních postav, jejichž zobrazení tenduje spíše k obecnosti, typičnosti. Kontrast je ve výpovědích lyrického subjektu užíván jako významotvorný prvek, uvidíme to i na jiných strukturních úrovních díla.

V neposlední řadě se věcnost vlastních jmen uplatňuje při lokalizaci fikčního světa, který má být vnímán jako městský prostor Ostravy. Subjekt vnímá prostor města jako obklíčení, je situován do jeho středu: „kolem je Ostrava“ (HRUŠKA 1995b:13). Ostrava je v očích lyrického subjektu drsným prostředím hospod a rázovitých lidí, ale zároveň prostředím, se kterým se identifikuje, cítí ho jako domovské, pozorně zaznamenává všechno cizí, jiné, povšimne si například „japonské číšnice z přívozu“ a v zápětí vidí, že je „všude plno japonských vlasů / vytržených ze souvislosti“ (IBID.: 13). Souvislost či souznění

s domovským prostředím, resp. časoprostorem je pro mluvčího klíčová, v deskripčních interiérových prostorů vyplouvá na povrch ještě zřetelněji.

Nápadným rysem interiérů v Hruškově prvotině je statičnost, jsou to prostory jakoby bez času. Čas pro mluvčího existuje a je viditelný pouze vně domu, v krajině, nad kterou vychází a zapadá slunce. Vnímající subjekt netráví své odpoledne v bytě, ale zvnějšku se „odpoledne tlačí do oken“ (IBID.: 31). Uvnitř pokojů jsou pouze „tiše vržené chvíle“ (IBID.: 47), čas plyne vně domu. Čas a prostor se zde chtějí navzájem podobat – ohraničený prostor pokoje může hostit pouze ohraničený výsek času; otevřená krajina s plynoucí vodou v řece a s plynoucími mraky je místem, kde existuje plynoucí čas. Subjekt, vnímá-li čas přeci jen zčásti jako entitu dynamickou a vyvíjející se, abstrahuje od proměnlivosti, kterou časový vývoj obyčejně implikuje. Vnímá čas jako nudnou linii stejných dní, je apatický vůči času, budoucnost nevnímá jako něco lákavého, nového, neočekává se od ní nic dobrého. Čas je spíš něco, co by se mělo zdržet, aby nepřinesl něco zlého. Aktuální den stojí pouze „před / nějakým dalším dnem“ (IBID.: 27), den není nezaměnitelná konkrétní jednotka s jedinečným datem, ale je pouhou variací na obehnané téma, nazve-li báseň jménem dne, je toto jméno v plurálu, který stírá jeho jedinečnost („Soboty“, „Neděle“, „Pondělí“).

Hruškův lyrický subjekt často tematizuje prostory statické, avšak zároveň prostory po nehodě, prostory s nějakou nepatřičností, která způsobí zaskočení, překvapení a v jinakosti se pak zjeví něco z tajemství domu. Stačí k tomu třeba jen *čmoud na chodbě* nebo *kuchyň po rajské omáčce*. Potom je i *kuchyň vytřeštěná* – prostory zírají na to, co se v nich děje. Důležitý je okamžik, který je něčím jiný, zvláštní, okamžik, který otevírá oči, vnímání vrací svěžest, intenzitu, opravdovost.

Jednou z variant zmíněné jinakosti je také byt po úklidu. Po úklidu zbývají jen stálé charakteristiky prostorů, ne jejich proměny, které svědčí o životě. Byt se úklidem umrtvuje, odcizuje, zanikají v něm zlidšťující detaily, nezbývá v něm „kromě věčnosti nic“ (IBID.: 30) Hruškův mluvčí konstatuje „dělám pořádek“ (IBID.: 30) a v zápětí se děsí toho, jak věci snadno podléhají jeho představě pořádku. Po úklidu je byt zabydlený nicotou. Věci jsou na svých místech, a tak zanikají pro zrak obyvatele bytu.

Podstatnou charakteristikou interiérového prostoru této sbírky je ovšem také to, že se popisované pokoje nacházejí „v domě kde se stal / rozvod“ (IBID.: 24). Dům ztrácí roli útočiště, centra bezpečí, ale stává se místem, kde se koncentruje samota, smutek. V básni „Adam“ je postava chlapce situována do pokoje který je vyklízen,

vyprazdňován, chlapec zůstává v pokoji jako poslední věc připravená k vyklizení. Tělo chlapce ležícího v koutě ukazuje na věci, které z pokoje zmizely jako na drobná svědectví o životě, který se na daném místě dosud odehrával a nyní končí. Život je ve fikčním světě této sbírky koncentrován ve věcech, s nimiž postavy zachází, denně se setkávají, mizí-li věci, mizí život.

Existenciální váha zobrazené situace je v případě této básně podtržena ještě také literární aluzí na podobně zaměřenou báseň Josefa Kainara „Stříhali do hola malého chlapečka“: „Vyklízeli dohola obývací pokoj / malý chlapeček / ležel v koutě / [...] zůstat sám / v domě kde se stal rozvod // Už mu to končí“ (IBID.: 24). Kainarovu chlapečkovi život začíná („už mu to začalo“), a tudíž může očekávat veškerou jeho tíhu a krutost, ale prostor pro očekávání tu je. Hruškův chlapeček je na konci, na předčasném konci dětství. Jedná se o tematizaci téhož, ovšem různou optikou: pohled Hruškova mluvčího je tíživější v absenci perspektivy, dětství končí, ale nic nového nezačíná, chlapec je zvěcnělým svědectvím konce: „pohozený ulovený plyšový mrtvý / bobřík odvahy“ (IBID.).

Přítomnost literární aluze však také doplňuje charakter lyrického subjektu o další dimenzi, jde o subjekt obeznámený s literární tradicí a nějak se vůči ní vymezující. Mluvčí vysílá zřetelné signály ironie namířené proti konvenčnímu lyrismu: „řeka unášela žluté listíčko ach“ (IBID.: 51). Tuto stránku stylizace lyrického subjektu je třeba mít na zřeteli při sledování vztahu mezi obrazným a neobrazným vyjadřováním v této sbírce. Oby tyto mody básnické řeči tu koexistují a navzájem spolupracují. Metaforika je však nejednou travestována, záměrně banalizována a užívána jako pozadí, na kterém vynikne věčnost neobrazných vyjádření. Věcné pojmenování všedních předmětů bývá často soustředěno do závěrečných veršů básně a užíváno jako jistá pointa. Příkladem tohoto postupu může být báseň „Ráno“, jejíž první strofa demaskuje metaforická klíšé („Odlétají krátkonohé labutě / lží / zůstávají špačci / cigaret“, IBID.: 28), aby se v závěru druhé strofy zcela překvapivě a nemotivovaně objevil obraz otvíráku na konzervy.

Podobným způsobem zachází lyrický mluvčí i s dalšími tradičními znaky lyrického stylu, zřetelně například s rýmem. Verš je v této sbírce povětšinou nevázaný metrem ani rýmovými schémata, proto velmi příznakově působí sporadické užití banálního gramatického rýmu. Mluvčí má tendenci parodovat tradiční básnické prostředky, distancuje se od povrchní zdobnosti a ornamentalismu. Tento postoj k básnickému jazyku je podpořen volbou explicitních literárních odkazů



k básnickým dílům, která jsou signifikantní právě svou tendencí zbavovat se umělé estetizace jazyka ve prospěch věcnosti (vedle zmíněných *Nových mýtů* Josefa Kainara je zde připomenuta sbírka *Maminka* Jaroslava Seiferta).

V souvislosti s výše zmíněným vztahem mezi obrazným a neobrazným vyjadřováním je třeba zmínit v lecčem příbuzný vztah a napětí mezi abstraktností a konkrétností ve výpovědích lyrického subjektu. Subjekt Hruškovy sbírky, byť jeho výpovědi tendují ke konkrétnosti a věcnosti, je také subjektem racionálním, intelektuálním a diskurzivním. V jeho projevech se setkáváme také s projevy tendujícími k pojmovému uchopování skutečnosti, tento abstraktní živel má však své pevné a permanentní ukotvení v konkrétní, žité realitě, resp. do konkrétna ústí, je jím dovršován (podobně jako metaforický živel v rovině obraznosti).

Vztah abstraktního a konkrétního principu lze dobře ukázat na básni „Žádost o ruku“, v níž mluvčí tematizuje charakterové vlastnosti, které je třeba prokázat v situaci, již označuje titul básně. Osu básně tvoří výčet zmíněných vlastností a hodnot: jistota, spokojenost, zásady, láska, věrnost, slušnost. Každé z těchto abstrakt je konkretizováno atributem, který ho metonymicky transformuje a antropomorfizuje. V závěru básně pak může mluvčí zmíněný výčet označit za „průvod“. Konkretizující atributy činí z abstrakt v obrazné logice básně postavy disponující tělem, ve fikční realitě je tedy popřena abstraktnost těchto pojmů, jsou zvěčněny přiřazením tělesné existence: „Jistota / s lacinou kravatou [...] // Urostlé zásady / Potom láska /s pugétem nešťastných básniček / před vypaseným pohlavím // Za ní věrnost / vyzáblá klaustrofobií domácího vězení / Slušnost s vyholeným podpaždím“ (IBID.: 22). Mluvčí abstrakta užívá, ale nechce je ponechat sama o sobě, vztahuje je ke sféře konkrétní, věcných pojmenování, materiální reality. Hodnověrnost abstrakt je de facto konkretizujícími atributy zpochybněna, abstrakta tu jsou odhalována jako prázdné pojmy které pouze zastírají konkrétní, pravdivou skutečnost, která je daleko méně ctnostná a korektní. Konkrétní zastupují sféru autenticity, opravdovosti, abstrakta naopak jsou signály myšlenkových stereotypů, naučených postojů, vnitřní nesvobody a předstírání.

Jistou protiváhu věcnosti ve sbírce *Obývací nepokoje* představuje také skupina básní, které jsou charakteristické oslabenou syntaktickou a sémantickou soudržností a v nichž ke slovu přichází rovněž moment jazykové hry. Jejich slova působí spíš sama o sobě, než v souvislostech věty a textu. Příkladem může být báseň „Kachle“:

„žena v domě / popoleze / kachle / nohu vzepře / v kolenu pokrčí pod břicho podstrčí / všechno vydrží / v domě kašle / a kachle“ (IBID.: 26).

Mluvčí zde většinu významové aktivity přenechává jazyku, jeho obnaženým (protože rozbitým) strukturám. Pozorovatelská stylizace subjektu se ale ani zde nevytrácí, rozdíl je pouze ve způsobu zápisu – u tohoto typu textů jde o jakoby rychle, nedbale zapsané poznámky, jejichž plnou souvislost vnímá pouze jejich původce. V tom je obsažena výzva ke čtenáři, provokace jeho zkušenosti, paměti, která je potřeba k docelení textu, k jeho konkretizaci, která umožní vnímat ho jako smysluplný.

Fragmentárnost těchto básní – zápisů lze vnímat jako další podobu věčnosti. Ta je ještě o něco zřetelnější v případě, kdy tímto způsobem není zapsán projev lyrického subjektu, ale cizí, náhodně zaslechnutá výpověď: „já ne / já tedy ne / kdeže / řval ze sídlištního balkónu / pokud jde o mne / pokud by šlo o mne / kdepak // řval ze sídlištního balkónu“ (IBID.: 37). Sdělení je zde téměř nulové, jde tu o něco jiného, o řečové gesto, jeho věčnost, razanci, opravdovost, jeho schopnost synekdochického zastupování celého hovoru, příběhu, lidského osudu. Za pozornost zde také stojí, že mluvčí zaslechnuté věty zapojuje do kompozice básně bez formálního odlišení. Není tu hranice mezi básnickým slovem a básnickým použitím slova nebásnického. Pro mluvčího existuje jen jedna řeč, záleží jen na úhlu pohledu, stane-li se řeč básnickou. To souvisí s obecnější tendencí subjektu rušit hranici světů fikčního a aktuálního, tedy minimalizovat distanci mezi fikčními subjekty básně a čtenářem.

Reprodukce cizích promluv a centrální pozice zobrazených postav lze vnímat jako epizující tendenci v promluvách lyrického subjektu. Epický postup je zde ovšem přítomen právě jen svými dílčími projevy, které jsou generovány obecným gestem lyrického subjektu, jímž je věčnost. Epizace nepřekračuje hranici příběhu a vyprávění, zřejmě nejbliže k těmto klíčovým komponentám epiky má báseň „Rozvedená“, jež obsahuje i některé dějové motivy, je fragmentárním příběhem rozvedené ženy hledající partnera a překonávající peripetie života svobodné matky. Tento příběh je ale podán jako příběh typizovaný, nikoli individuální: neznáme jméno dané ženy, nevíme, kdy se popsane události odehrály – dění je představeno jako typické, opakující se: „Několikrát do roka / náhradní milování [...] Ale většinou je klid“ (IBID.: 14). Spíše než vyprávění příběhu je zde uplatněna technika portrétu. Hruškův mluvčí své postavy portrétuje, zachycuje je v situacích pro ně typických, které podporují charakterizační rovinu portrétu, čtenáři jsou představeny nikoli

příběhy, ale jednotlivé, relativně uzavřené výjevy, které ovšem mají schopnost synekdochicky zastupovat příběh, který není uceleně vyprávěn. Čtenář je tak nepřímou vyzýván k dotváření příběhu za pomoci aktivizace vlastních zkušeností, což je ostatně obecný rys poezie věčnosti v interakci se čtenářem.

Zobrazené, resp. portrétované postavy se samozřejmě také podílí na komunikačních perspektivách a rolích lyrického subjektu, jelikož se stávají také adresáty jeho promluv. Adresáty tedy jsou Adam, který staví mluvčího do role nevlastního otce, Yvetta, jejíž oslovení implikuje roli manžela či partnera, a v neposlední řadě je oslovovanou postavou matka, která aktivizuje synovskou roli lyrického subjektu. Portrétované a oslovované postavy tedy konkretizují fikční svět sbírky jako mikrosvět rodiny. Mluvčí se nejednou staví na pozici dítěte a z jeho perspektivy vnímá realitu, přitom ale nepřijímá dětskou řeč a myšlení. Realita se mu pak rozpadá na sféru *já* a sféru *oni*, mluvčí tímto způsobem zviditelňuje vzdálenost, která dělí centrální postavu Adama od dospělých, na nichž je závislý a kteří určují jeho osud.

Tento akcent na relace mezi individuem a jeho okolím poněkud slábne v následující Hruškově sbírce *Měsíce* (1998). Základní časoprostorové souřadnice fikčního světa však zůstávají zachovány. Temporální aspekt lyrické situace, v níž se mluvčí *Měsíců* nachází lze opět charakterizovat jako zastavený čas, utkvělý okamžik či nehybnou chvíli. Tato jiná časovost je významovou kvalitou, s níž je čtenář od počátku sbírky konfrontován a která se významnou měrou podílí na atmosféře knihy. Každá z básní se jmenuje totožně „Červenec“, vzniká tedy rozpor mezi očekáváním, které vzbuzuje titul sbírky, a její reálnou skladbou. Nikoli básně na téma dvanácti měsíců a proměny přírody během nich, ale dvaatřicetkrát a pokaždé jinak červenec.

Autorský subjekt tím presuponuje nutnost zastavit se v jedné (třeba červencové) chvíli, potlačit procesuální a dynamické ve prospěch statického. Statičnost, která se opět projevuje rovněž v gramatice Hruškova jazyka nápadně nízkou frekvencí sloves ve finitních tvarech, není v *Měsících* něčím, proti čemu by se člověk vzpouzel, není znakem stereotypu, ale je vyhledávána jako gnoseologická nutnost; nevzniká jako rezultat imaginativní aktivity subjektu, ale je objevována v realitě jako její přirozený stav. Čas ztrácí dynamickou povahu, a tím se částečně materializuje a stává se spíše

kvalitou prostorovou<sup>88</sup> – dny jsou *rozlehlé* (HRUŠKA 1998: 13), mají své *okraje* (IBID.: 18), poledne je místo, nad nímž si lze uvědomit, že „až sem jsme dožili“ (IBID.: 31). Časové entity mají ve světě *Měsíců* tedy přirozeně také vizuální vlastnosti, a tak může být „dopoledne kropenaté hračkami“ (IBID.: 43).

Teprve po zastavení a zvěcnění času je zde možná lyrická výpověď založená na důvěře ve vidění.<sup>89</sup> Jako by se mluvčí obával, aby v dění neunikla jistota, že se vyslaný pohled zastaví o předmět, k němuž byl zaměřen. Je tu cítit potřeba zjednat slovům optimální podmínky pro jejich pravdivost – předmět v dění uniká a relativizuje své nahlížení a pojmenovávání. Je třeba zastavit se. Zastavit se u věcí. Zasnít se. Právě snění,<sup>90</sup> to je stav, z něhož Hruškův mluvčí pozoruje svět, stav, který z jeho textů sálá ke čtenáři. Jde však o snění, které neodvádí od reality, ale které naopak – a paradoxně – umožňuje procitnutí k věcem. Toto snění nerozmyšlí kontury věcí, ale umožňuje poodstoupit od nich, vzdálit se od vědomí důvodů, pro které věci přinášíme do svého životního prostoru a uvidět je jakoby poprvé.

Oním životním prostorem je i v Hruškově druhé sbírce především interiér bytu (v druhém plánu potom město Ostrava, méně již venkovský dům). Zobrazování tohoto prostoru se děje mezi souřadnicemi výška – hloubka,<sup>91</sup> mluvčí konstatuje, že „kolem se zdvíhá domácnost“ (IBID.: 16) a také že „bledé prádlo / padá do ponížení / hlubokého bytu“ (IBID.: 32). Prostor bytu je místem, kde se život střádá, kumuluje, kde „v laku vysokých pokojových dveří / v porcelánové kaluži talíře / odráží se / množství života“ (IBID.: 34) – věci v Hruškově sbírce jako by vskutku měly oči, ba dokonce, jako by si pamatovaly vidění. Věci zde vědí o lidech víc než oni sami,

---

<sup>88</sup> Hruškův subjekt svými implicitními poznávacími mechanismy souzní s epistemologií Bachelardovy *Poetiky prostoru*, kde je explicitně postulována jistá nadvláda prostoru nad časem: „Niekedy si myslíme, že sa poznávame v čase, a zatiaľ poznávame iba sled fixácií v priestoroch stability bytia, bytia, ktoré nechce plynúť, ktoré chce v minulosti, aj keď sa uberá k hľadaniu strateného času, „zastaví“ jeho let. Priestor vo svojich tisícich alveolách drží stlačený čas“ (BACHELARD 1990: 45).

<sup>89</sup> Jako by Hruškova poezie převáděla do básnického diskurzu tezi Maurice Merleau-Pontyho „svět je *to, co vidíme*, i to, že se musíme učit vidět“ (MERLEAU-PONTY 2004: 15). Říká-li zmíněný fenomenolog, že „filozofie chce vyvést věci samy z jejich mlčení k výrazu“ a „zastihovat věci ještě před jakoukoli zkušeností tak, jako je světlo vyzdvihuje ze tmy“ (IBID.: 16n), lze totéž říci o Hruškově poezii.

<sup>90</sup> Snění je klíčovým pojmem výše zmíněné fenomenologické práce Gastona Bachelarda: „všetky prístrešia, všetky útulky, všetky izby majú súzvučné snové hodnoty“ (BACHELARD 1990: 41). Bachelard vnímá interiérový prostor především jako prostor umožňující snění, které ovšem není pouhým bezúčelným oddáním se toku emocí, ale hraje nenahraditelnou roli v procesu sebereflexe subjektu: „dom poskytuje prístrešok sneniu, dom chráni rojčivca, dom nám umožňuje pokojne snívať. [...] K snívaniu patria hodnoty, ktoré poznačujú človeka v jeho hĺbke. Snenie má dokonca výsadu sebaaprehodnocovania“ (IBID.: 42).

<sup>91</sup> Srov. Bachelardovu formulaci: „Dom sa predstavuje ako vertikálne bytie. Dvíha sa. Diferencuje sa v zmysle svojej vertikálnosti. Je jednou z výzev k nášmu vertikálnemu vedomiu“ (IBID.: 57).

protože je denně *pozorují*. Jedním z hypotetických cílů lyrického subjektu je tedy nahlédnout do pomyslné paměti věcí. Hruškův člověk totiž transcenduje materiální povahu světa a svou tělesnost právě a především pozorováním věcí a nahlížením do jejich paměti, kde se ony obrazy života vrství a fixují.

Podstatná pro sémantiku Hruškova interiérového prostoru je také přítomnost zdí, které vymezují areál člověka pohybu a oddělují ho od otevřenosti a neukončenosti exteriéru, který je někdy též sídlištěm metafyzických entit: „bůh jde kolem oken / [...] / bůh jde kolem zdí / strmých zdí s policema“ (IBID.: 44). Ale přesto není byt vnímán jako vězení, mluvčí se s ohraničeným prostorem identifikuje, v intimitě a důvěrnosti hledá přesah materiálna. (V souvislosti s tendencí mluvčího setrvávat v ohraničeném prostoru bytu je třeba upozornit na korespondenci zobrazovaného prostoru s ohraničeným, koncentrovaným prostorem malé textové plochy.)

Zmíněný přesah je ale možný pouze po oproštění se od stereotypního nazírání na věci. Hruškův člověk se tedy snaží byt, v němž je doma, přestat užívat jako slepec, který ví, kde která věc má své místo a přistupuje k nim po paměti. Proto se mluvčí snaží pozorovat věci v situacích, kdy se jeví jako neobvyklé, jiné. V jednom z „Červenců“ se mluví o *neznámých polohách vypínačů a několikadenní naději přemístěných věcí* (srov. IBID.: 29), to když se mluvčí přesune do nesamozřejmého prostředí letního bytu. Věci tam mají svou naději, protože jsou (na čas) viditelné, jako by jejich plná existence závisela právě na tom. Platí zde pravidlo, co není viditelné, neexistuje – a tak mluvčí musí konstatovat „věci v noci / zase nebyly“ (IBID.: 44). Ale ona naděje uviděného v konečném důsledku nepatří věcem, ale vnímajícímu subjektu, který ve chvíli zahlédnutí věci zdůvěrňuje, naplňuje svůj vztah se světem, přestává být věcnou položkou v mechanismu každodennosti a dosahuje sebeuvědomění.

Role zraku a vidění je v *Měsících* skutečně zásadní. Vizualní percepce má maximální důvěru mluvčího, což v nemalé míře ovlivňuje „logiku“ zobrazovaných situací. Platí zde nepsané pravidlo, že vše zrakem evidované má stejný existenční status. A tak i zvířata na dětském pyžamu nejsou (v logice básně) jen tiskem na látce, ale jsou přítomna v bytě a mluvčí nerozlišuje mezi jejich fiktivní existencí a plnou existencí ostatních věcí. Důvěra ve zrak je maximální, ale lyrické deskripce na něm založené se nevyčerpávají pouhou evidencí viděných věcí. Věci nejsou konečným cílem vidění, Hruškův mluvčí chce dohlédnout dál – k obecným vlastnostem a vztahům, ba až k samému bytí.

Lyrický subjekt svérázným způsobem kombinuje sensualismus a pojmovost. Jeho sensualismus netkví v opájení smyslů, je to spíš cesta k ukotvení kognitivního procesu. Abstraktní musí být u Hrušky vždy svázáno s konkrétním, jen tímto nalézá své místo v kolokacích a tak i procesu pojmenovávání světa: „Stesk / to je nezavřená zásuvka s mýdly“ (IBID.: 37). Pojmovost tu není přítomna v rozvinuté podobě, ale sledujeme tu jisté nakročení k pojmovému uchopování reality. Lze to pozorovat na jazyce některých textů, zvláště tam, kde na místě substantiva je abstraktní adjektivum, pak se mluví o *půvabu rozlitého* (IBID.: 50), o přistoupení „ke krajům / pozotvíraného“ (IBID.: 52), o tom, že „teprve vrátit se tam / pro nechané / znamená přistihnout mečíky / něčím rozkývané“ (IBID.: 47). Pozornost je potom upřena ne na věc, ale na její obecný rys, a to zakládá viditelnost a pojmovou uchopitelnost vztahů mezi jevy.

Dalším projevem tohoto nenápadného zabstraktňování (či typizování) výpovědi je skutečnost, že postavy lyrického světa *Měsíců* nemají konkrétní jména, vždy to je jen muž, žena, syn, chlap... I když cítíme, že výpověď vychází z jedinečné a zcela konkrétní situace, tato konkretizační a individuační funkce jmen tu chybí. Jde tu tedy spíš o životy typických figur přistižených jakoby náhodou v *této* chvíli.

Je až paradoxní, že o postavách, které s mluvčím sdílí společný prostor bytu (a společný život) se čtenář nedozví takřka nic. Lyrický mluvčí je blíže necharakterizuje, nenavazuje s nimi hovor, i když by k tomu byly příležitosti. Postavy se v pohledu Hruškova mluvčího zvěčňují, postrádají jakýkoli náznak psychologie, jsou v básni přítomny pouze svou viditelnou částí, tělem, které stojí mezi věcmi a je o něm referováno totožným způsobem jako o neživých předmětech: „stojíme v předsíni jako horko / jako závěs s tygry“ (IBID.: 19). A někdy je svět druhého natolik vytěsněn ze zorného pole mluvčího, že mizí i obraz těla, respektive je skryt za věcí: „zvednu se / zezadu obejmu / zelený svetr“ (IBID.: 30).

Být sám doma s věcmi – to je základní situace Hruškovy sbírky *Měsíce*, přítomnost blízkých je proto nejednou uměle z vědomí (a zobrazení) vytěšňována, je vytvářena iluze samoty a soukromí: „poslán pro něco malého / vedle / v tkvění přehozů a skla / otálím s nalezením“ (IBID.: 50). I proto zde chybí hlasy postav. Hruškův lyrický subjekt se nechce dělit o svou perspektivu, nabízí pouze svůj pohled, svůj hlas. V tom je poezie *Měsíců* výsostně subjektivní.

Na první pohled to tak ovšem nevypadá. Mluvčí se nezabývá svým *já*, to naopak potlačuje (slovesné tvary v první osobě singuláru jsou spíše vzácné), jednou

promlouvá er-formou, někdy v plurálu, přičemž prostě bez osobního zaujetí pojmenovává viděné. Básně *Měsíců* jsou (nevtíravě) subjektivní, ale brání se být egocentrické. Zde popsanou podobu subjektivity a věčnosti rozvíjí Hruška bez výraznějších inovací také ve sbírce *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002), jiný směr jeho tvorba nabírá až v cyklu básní v próze *Odstavce* (2004), v níž se výpověď abstraktňuje: už tu nejde o spatření věci v její nesamozřejmosti a její věčný popis, ale o myšlenku zachycenou ve chvíli svého vzniku.

### **Archeologie paměti (Petr Borkovec)**

Technikou skrývání lyrického *já* je Hruška blízký především Petru Borkovcovi ze sbírek *Mezi oknem, stolem a postelí* (1996) a *Polní práce* (1998), s ním ho pojí rovněž odhodlání *psát oči*, tedy pozorovat a zapisovat viděné. K poetice věčnosti se Borkovec ovšem propracovával relativně pozvolna. Od chlapecky, ale také křesťansky citlivé a poněkud dekorativní lyriky své prvotiny *Prostírání do tichého* (1990) se ve sbírce *Poustečna, věštitrna, loutkárna* (1991) posunul směrem k jazykovému experimentu, básnický slovník otevřel lexiku z nejrůznějších stylistických rovin, od neologismů, přes nespisovné tvary až po archaismy, maximum pozornosti věnoval hláskové instrumentaci, texty rytmizoval četným užitím opakování a variování. Vše dohromady to vytváří dojem ani ne tak básnického, jako spíše rituálního či magického užití slova: „skrže bubínky a pišty oslyšení / od nemocí hladu a moru uchránění / sluncem zpitoměni / do trávy vykostění // to si přejem // ó gongy / ó gongy / ó gongy“ (BORKOVEC 1991: 9). Častou strategií lyrického subjektu v této sbírce je fiktivní reprodukování cizích promluv, ale nejde zde o věčnost zaslechnutého a zaznamenaného řečového gesta, Borkovec zde spíše v intencích svého experimentujícího postupu zmnožuje komunikační perspektivy, uměle modeluje mnohohlasí, subjekt nestylizuje jako svědka sledujícího a zaznamenávajícího dění, ale jako experimentátora předstírajícího různé hlasy a promlouvajícího v různých stylizačních maskách. Obecně lze říci, že v této sbírce víc než kdekoli jinde u Borkovce jde o zvuk (resp. rytmus) a ještě více o hlas. Jazyk přivedený k sebereflexi experimentováním s jeho fonetickými, tvaroslovnými a slovotvornými charakteristikami a vedle toho mluvenostní stylizace textu, která v básni přivádí řeč a lidských hlas jakoby

pod zvětšovací sklo, činí z *Poustevny* Borkovcovu jazykově nejinvenčnější a nejoriginálnější knihu.

Jestliže na *Poustevně* oceňujeme enigmatické zacházení s jazykem, které nás vtahuje do jakéhosi slovního rituálu, v následující sbírce *Ochoz* (1994) se vůle po tajemnou přesouvá do oblasti obraznosti: „V zakoroptvených sklepích klečí / domky omítlé po kůzlečím“ (BORKOVEC 1994: 31). Ve jménu estetizace se tu ztrácí veškerá (byť sebesvráznější) logika obrazu. Začasté je kýžená tajemnost nikoli předváděna významovým děním uvnitř jazyka, ale je prostě tematizována – slouží k tomu motivy tajemných znamení, znaků, symbolů, hieroglyfů, šifer: „Na šifrou štekotu, černý klín dvorku vrážen / do opřených motyk, / padá luštící mříž / rozsvíceného okna“ (IBID.: 42). Explicitně se tu deklaruje, že poezie je něco komplikovaného a komplikujícího: „Zádrhel poezie // ve všem. Hieroglyf“ (IBID.: 53). Subjekt se explicitně stylizuje jako literární, když v básni „Kresba krajiny“ říká „je mi jít / po rozcákaných strupech / tiskařské černi“ (IBID.: 39). K věcným kresbám krajin a interiérových prostorů, v nichž dosáhl relativně vysoké umělecké účinnosti, se tedy bude muset teprve pracovat.

Z *Ochozu* ovšem nutno vyzdvihnou básně zařazené do cyklu „Zatmy“ – ty upoutají přítomností druhého subjektu, resp. jeho hlasu, jsou totiž psány jako koláž složená z útržků hovoru, k němuž nemáme klíč, neboť chybí kontext, ale je jisté, že je to hovor, který se nedaří, mrazivě neúspěšný hovor. Tento cyklus Borkovec použil také v úvodní části následující sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí* (1996), již lze vnímat v souvislosti s dobovou tendencí, kterou zde nazýváme poezií věčnosti, jelikož její subjekt se koncentruje na popisování vnějších, ale především vnitřních prostorů, věcí, resp. jejich konfigurací, i drobných, všednodenních dějů. Aktivita mluvčího je určována imperativem „pozoruj“ (BORKOVEC 1996: 22). Pozorovatelství se zde stává až jakýmsi programem: pozorovat a přenést pozorovatelství i na čtenáře.

Borkovec už titulem sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí* definoval souřadnice, v nichž se jeho lyrický mluvčí bude ponejvíce pohybovat: jde o *prostor dění*, jímž je stůl, u něhož se pracuje a jí, u něhož se postavy setkávají a mluví spolu; *prostor snění*, kterým je okno, jímž zrak vnímajícího subjektu přesahuje do jiného prostoru, a *prostor zapomnění*, jímž je postel, v níž postava opouští bezútěšnou přítomnost.

Popisované interiéry jsou neútluné, poloprázdné. „Sklo okna, stůl a postel. / Nic víc, nic svěšené, zas déšť“ (IBID.: 22), prostor fikčních pokojů jako by umožňoval



jen takto strohou deskripci, není nic dalšího, o co by mohl zrak zavadit. Ale přesto je to prostor pokoje, který získává hlavní díl pozornosti vnímajícího subjektu. To, co je blízké, to, co je tady, co je na dosah, je tím jediným, o čem lze promlouvat. Alternativou by mohl být vnější prostor, k němuž zrak proniká oknem, ale kontakt s věcmi za oknem je porušený. To, co je vidět za oknem, je v Borkovcově poezii sotva reálné, sotva vnímatelné, jsou to jen jakési kresby, konstelace tvarů – mluví se tu o *čáře lesa, bodu dravce, ploše polí*. Prostor za oknem se zabstraktňuje, pro vnímání jsou dosažitelné věci blízké, pouze ty si zachovávají svou konkrétnost.

Interiér drtí svou strohostí, repertoár možných dějů je v něm omezený, přesto je jediným místem, kde lze být, kde lze budovat vztah se světem, ono totiž „okno je plné černých gest“ (IBID.: 24). Vyjít ven by znamenalo vydat se v šanc nekonečnu možností pro interakci člověka a světa, nekonečnu nebezpečí.<sup>92</sup> Borkovcův mluvčí potřebuje prostor, v němž lze chodit *po paměti*, prostor známých věcí, které setrvávají na svých místech, a tak zakládají pocit důvěrnosti a jistoty. (V tomto bodě je Borkovcovo pojetí vztahu člověk – prostor protikladné k tomu, které nalézáme v poezii Petra Hrušky.)

Jde však zároveň o prostor obývaný mužem a ženou – jejich život je jako na divadle vtěsnán mezi stěny pokojů a komplikován permanentními nárazy na neviditelné stěny neporozumění a odcizení. Promluvy obyvatel bytu se ocitají v textu básně vedle perceptů věcí, jako by byly skutečností stejného řádu. V homogenizujících enumeracích se vše zvětňuje – i pohyb, i promluvy, které ovšem z výčtů trčí jako něco nepatřičného, co ruší tichý text pokoje.

Enumerativnost se také promítá do charakteru verše, který je zde často mnohonásobně cézurován, rozpadá se do kratších intonačních celků a evokuje tak vzrušenou atmosféru, napětí, dramatičnost. Mluvčí se touto dramatičností snaží překonat statičnost popisů a vyvážit jejich povrchnost. Tento postup je účinný u již výše zmíněných textů, které do sebe absorbují útržky rozhovorů – zde intonační přerývanost dotváří emocionální rovinu výpovědi a je esteticky účinná: „– Je chladno. – Zima. – Žhneš. – / Četls, co píší? – Ne , nechci to číst. – / Takovým tónem! – Polotemno, / o stěnu opřen stůl, opřena postel, knihy, list“ (IBID.: 16).

---

<sup>92</sup> Tento vztah interiérového a exteriérového prostoru reflektuje Zdeněk Mathauser ve svém pokusu o fenomenologii světnice. Interiér vnímá jako „domov“, který je naší autoprojekcí – „naším větším já“ (MATHAUSER 1999: 25). Vystoupíme-li z interiéru, znamená to, že budeme „atakováni přílivy neznámého nám v té chvíli jsoucna. Ocítáme se například ve vnější přírodě, která podle Heideggera vystupuje jako prvotní násilí“ (IBID.: 26).

Je patrné, že zde nejde o estetiku přesného záznamu idiolektů, ale spíše o samotnou dynamiku rozhovoru. Cítíme tu, u Borkovce poměrně vzácnou, osobní angažovanost subjektu na zaznamenaných hovorech, máme tendenci si dosazovat mluvčího do role jednoho z účastníků komunikace. Subjekt je sice skryt za záznam, který nám zprostředkovává, ale přesto text působí jako nepřímá forma lyrické konfese. Vzdálenost mezi mluvčím a záznamem, který tvoří jeho výpověď, je zmenšována jeho relativně nápadnými tvůrčími zásahy do jazyka básní.

V tom spočívá také jistý problém Borkovcových lyrických popisů ve sbírce *Mezi oknem, stolem a postelí*, je v nich totiž relativně silná tendence popisované ještě dodatečně ozvláštnit, přizdobit, básnický opracovat: „Ves spočívá v světle jako bělostná členitě složená perut“ (IBID.: 47). Nepíše se tu o křídlech, ale o perutích, kdosi nám cosi praví, nikoli říká, shůry se co chvíli ozývá hlas: „Slyš, / ty jsi, komu rozumím, / ty mi rozumíš“ (IBID.: 42). Kde to jen trochu možné, jsou věci dekorovány genitivní metaforou či archaismem: „Ztrhané rysy polí. Plihne obzor / z vyhládlých žerdí cest“ (IBID.: 24).

V následující sbírce *Polní práce* (1998) se sice ještě místy objeví estétská stylizace subjektu, ale většinou se už rezignuje na povrchní dekoratérství, v řadě případů jsou básně strohými výčty věcí a dějů, které má mluvčí před očima, věta je segmentována do menších intonačních celků, verš působí dynamicky, získává přirozenou rytmizaci. Text jsou nadlehčovány pravidelnější, zpěvnou zvukovou organizací a imaginace je také uvolněnější: „V uších ženy / kymácejí se dva jaspisové hleny“ (BORKOVEC 1998: 14). V básni s incipitem „Večer cloumal světlem. Do deště se dalo...“ se dokonce mihne i ironická nadsázka, tedy něco, co je u Borkovce velmi vzácné.

Věcná evokace interiérových prostorů trvá, ovšem s tím rozdílem, že se tentokrát v interiérech už nemluví, pokoje existují již jen proto, aby byly pozorovány. „Nic nechci, jen se dívat, dívat, dívat, / stržen – ale jen jako divák. / Ztratit se věcem, ztratit věci. / Ztratit se krajině, ztratit krajinu. / Psát oči.“ (IBID.: 21) Takto v básni nazvané „Doma“ definuje Borkovec – prostřednictvím svého lyrického subjektu – svou soudobou poetiku. Lyrický subjekt zde tedy žije především svým zrakem, na dějích se nepodílí, jen je pozoruje, nebo si o nich vytváří vizuální představy. Je pasivním pozorovatelem, voyeurem věcí.

Věci jako stůl a židle nejsou zobrazovány jako odkazy k životu člověka, který by se v nich značil, ale jako objekty zasazené do prostoru a nemající vztah k ničemu

kolem: „Stůl končí, začínají židle. Křehce / jdou hodiny. Kamenné lino“ (IBID.: 25). Lyrický subjekt – jak již bylo řečeno – zde plní funkci diváka, jeho „oči drží prostor jako slepce“ (IBID.: 25). Zobrazený svět se skládá z jeho vizuálních perceptů a on si toho je vědom. Prostor se při pozorování dostává do vztahu vidoucí – viděný, do vztahu, který se primárně pocítuje jako oboustranný – v obrazném plánu básně Borkovcův prostor má oči, ale ztratil zrak. Prostor je pozorován, ale bez zaujetí stanoviska k pozorovanému, zrak lyrického subjektu se dává k dispozici prostoru, a tak se prostor může vzhlížet sám v sobě jako by měl vidoucí oči.

Vizuální vnímání a verbální aktivita jsou v případě tohoto subjektu v maximálně těsném vztahu. Uvidět věc znamená uslyšet její jméno, jako by ho sama věc vykřikovala, pojmenování jakoby vyrůstají přímo z věcí. Na tomto principu vznikají enumerativní popisy a tento princip je subjektem také reflektován: „Areál. Lesík. Komplex. Řvaní psa. / Nalevo trhala se šňůra stříbřenkových lamp, / dál už se sbíral jen zvuk pole. / Reflektor auta vyrval z tmy kus lesa – / smrk, houští, tráva vykřikly svá jména“ (IBID.: 22). Role mluvčího je tedy umenšena, samy věci vykřikují jména, lyrický subjekt je pouze ten, kdo je dokáže slyšet a zaznamenat. Role vizuality je dokonce tak akcentována, že v obrazné logice je možnost existence přiznána pouze tomu, co je aktuálně viditelné: „Dívej se na mě při čaji a kávě. / Jsem tu. Nahoru od pasu. / Kuchyň je bez stěn. Ohrazena plentou, / ze které rozkvétají samorosty. / Pod stolem nehledej – jsem Kentaur“ (IBID.: 25). Je tu přítomno podobně radikální zvýznamnění vizuality, jako v poezii Petra Hrušky (viz jeho verš „Věci v noci zase nebyly.“) Borkovec zřetelně směřuje k ideální podobě věčnosti, tak jak ji popsal Blažiček v knize *Sebeuvědomění poezie*.

S Hruškovou poezií má Borkovcova sbírka *Polní práce* společné také specifické pojetí temporality. Záměrná staticnost, retardace času vedoucí až k jeho vyloučení z fikčního světa je i u Borkovce motivována tendencí k věčné deskriptivnosti, která si žádá uvést staticnost věcí a dynamičnost času do souladu, materializovat čas. Borkovec je v těchto momentech opět explicitnější a tuto jinou časovost má tendenci představovat jako program: „Čas téměř stál. / I Všechny věci stály. Slunci z pelesti / nechtělo se výš“ (IBID.: 26).

Je tu však přítomen i moment, který u Hrušky nenajdeme, jistá archeologie paměti, resp. průzkum prostorů a věcí, do nichž se během let vtiskly osudy lidí, kteří je užívaly. Subjekt se pozorným sledováním a pojmenováváním těchto předmětů snaží zrušit časovou distanci, která ho dělí od postav, s nimiž už nemůže být

v přímém kontaktu, které zřejmě už zemřely. Tento postup je nejzřetelněji realizován v dvojici básní, které jsou v kompozici sbírky umístěny do těsné blízkosti a rovněž jejich názvy naznačují komplementární vztah mezi nimi: „Pokoj“ a „Pokoj s chodbou“.

V obou případech se jedná o popis prostoru a věcí v něm obsažených, v obou případech jsou to pokoje a věci opuštěné, staré, zašlé, zaprášené. Ovšem věci spočívají na svých místech, jako by je jejich majitelé opustili zcela nedávno. Lyrické deskripce zde zřetelně ukazují za sebe, věci nemají smysl v sobě samých, ale ve schopnosti sdělovat osud a charakter svých majitelů. V prvním případě se jedná o pokoj ženský: „porcelán v skleníku je plný starých rtěnek / a klubko růženců se hřeje na dně mísy. / [...] skříň, na skříni hlava, / příčesky, prach sponky; televize, / pod kterou krajka sotva dýchá, odráží venkovskou cestu, slunce, vížku kostela –“ (IBID.: 32). Tento prostor je místem, kde se žilo, ale už je to pryč, už se tu nebydlí – pokoj je příbytkem věcí, které jsou pomalu pohřbívány prachem, které žijí už jen svou minulostí. Zrak mluvčího touží sledovat pohyb, snad právě proto je zde důležité, kde která věc má své místo – v rozestavení věcí snad přeci jen utkvěl pohyb ženy, která tu žila. V druhém případě jde o pokoj mužský, zde je rodový charakter prostoru explicitně zmíněn: „Byl pánský. Zkřížené dunlopky; dole / nízké, tvrdé lůžko; míčky na tenis / v plechovkách na knihovně. A spartánský / i pohled z okna: pozdní podzim, pole“ (IBID.: 33). Klidná, až letargická nálada textů pomáhá velmi silné evokaci plastických obrazů prostoru, které ve čtenářově paměti vyvolávají představy podobných míst, s nimiž má osobní zkušenost, a snad také vedou k uvědomění, že jednou i on bude na druhé straně, za věcmi, které po něm zbudou.<sup>93</sup>

U obou básní se jedná de facto o portréty lidí, portréty v zastoupení věcí. Tím Borkovec souzní s obecnější tendencí v mladé poezii věcnosti devadesátých let, s tendencí nahrazovat egocentrismus tradičního lyrického subjektu věcným portrétováním postav (všimli jsme si této tendence už u Petra Hrušky, Petra Motýla a Michala Šandy, později ji ještě ukážeme na sbírce *Obec* Miloše Doležala).

Při zobrazování interiérového prostoru, k němuž se pozornost subjektu dostředivě stáčí, hraje stále zásadní roli motiv okna. Být u okna zde znamená být vysoko a uvnitř, mít odstup a být v bezpečí. Okno je vnímáno jako výřez

---

<sup>93</sup> Na tento rys básnického uplatnění věcnosti upozorňuje Kubínová, když píše, že básnická věcnost funguje díky analogii mezi zobrazenou skutečností a osobní zkušeností čtenáře (srov. KUBÍNOVÁ 2002: 299).

z hypoteticky vnímatelného celku. Je za ním vidět „fragment zahrady“ (IBID.: 17) už o mnoho konkrétnější než v předchozí sbírce, ale přesto pocíťovaný jako „naskicování, načrtnutí, studie / k jaké epopěji, k jakému panoramatu?“ (IBID.). Stále spíš fikce než krajina, do níž se dá vstoupit. Borkovcův mluvčí jako by krajinu pozoroval prostřednictvím objektivu kamery, která se pomalu posouvá a věčně registruje krajinný reliéf i některé detaily: „Ve svahu dům, zažloutle ohozený, / přežralý sad za vyspraveným plotem, / záhon, na němž je vidět ruka ženy, / v altánu mísa bergamotek“ (IBID.: 18). Záznam působí spíše jako filmová fikce než jako žitá skutečnost, na níž by byl mluvčí nějak angažován, nebo která by se ho svou vnitřní dynamikou a problémovostí dotýkala. Borkovcův subjekt je programově apatický, věčnost jeho popisů je charakteristická nezaujatostí, ba až lhostejností.

Umělá realita obrazů je ve sbírce *Polní práce* ovšem také součástí vnitřního prostoru domu; pokojem, v němž se mluvčí nachází, je totiž ponejvíce pracovna – pokoj s knihovnou, z níž jako by do prostoru vnikala literární skutečnost a doplňovala obraz interiéru jako jeho organická součást. Ale především na zdech visí obrazy – jejich virtuální realita je ve světě Borkovcovy poezie jediným místem, kde se něco děje, kde se žije. Prostory jsou jinak opuštěné, nehybné. Je v tom dost z dekadentního preferování umění před životem, s nímž ladí i pocity přesycenosti a nudy, malátnosti a letargie: „Nic na práci. / Jak sousta v očích převracet / knihy v knihovnách, mapy vlhkých stěn. / Mít v práci nic a jeho jemný sloh“ (IBID.: 19).

Borkovcovy pokoje by mohly být prostory idylickými, ale idyla se vždy navzdory čtenářovu očekávání z nějakého důvodu nekoná – pracovna s lampou a knihovnou není prostorem intelektuální aktivity a zábavy, protože člověk zde drží v ruce „knihu, v níž vůbec nic není, / krom konce“ (IBID.: 27). Ještě intenzivnější očekávání idyly vzbuzuje báseň nazvaná „Štědrovečerní kuchyň“. Ovšem i zde jde o místo nehostinné, místo, kde se něco změnilo, kde lhostejnost nahradila vztah k věcem. Kuchyň zde už není místem přípravy jídla a jedení, místem kde pečujeme o svou fyzickou existenci, ale kde se už jen myje nádobí a kde je průvan. Sváteční dny se nekonají, všechny už kdysi byly.

Také proto jsou Borkovcovy popisy tolik strohé, enumerativní – adjektiva se v nich skoro nevyskytují a plnovýznamová slovesa jsou zde spíše ojedinělá. Sledujeme tu tedy proces deverbalizace a depersonalizace podobně jako v poezii Petra Hrušky. Vnímající subjekt jako by jen převáděl pomyslný text pokoje tvořený věcmi a vztahy mezi nimi do textu básně.

Borkovcův subjekt má tendenci zpřítomňovat neměnnost, stereotyp vedoucí až k prázdnotě, aby mohl provést průzkumu paměti zobrazených prostorů. V tomto bodě je v protikladu k subjektu poezie Petra Hrušky, který se zaměřuje naopak na latentní dynamiku a dramatickosti soukromých prostorů, zajímají ho náhlé proměny ustálených konstelací, nikoli jejich trvání.<sup>94</sup>

### **Očité svědectví transcendece (Pavel Kolmačka)**

V kontextu poezie věčnosti je třeba vnímat také sbírkou *Viděl jsi, že jsi* (1998) Pavla Kolmačky, zde jsou ovšem civilnost, věčnost a poetika interiérového prostoru spoluformovány religiózním transcendentalismem. Proto se jeho poezií zabýváme primárně v kapitole věnované mladé spirituální poezii devadesátých let. Tam jsme také již upozornili na autocharakteristiku lyrického subjektu, který se – v návaznosti na program a poezii Skupiny 42 – nazývá očitým svědkem. U tohoto subjektu leze tedy předpokládat povědomí o literární tradici poezie věčnosti, kterou sám rozvíjí.

Podobně jako ve sbírkách Petra Hrušky, je i u Kolmačky fikční svět formován jako mikrosvět rodiny. Prostorovým jádrem tohoto světa je byt, konkrétně kuchyň – místo setkávání, blízkosti, mluvení, vzpomínání; místo, kde se lidská existence zjednodušuje a přimyká se ke svým biologickým základům. Jen zde mluvčí může říci: „Líp je dnes u kamen, když lžící míchám čočku / v plechovém kastrůlku a na nic nemyslím.“ (KOLMAČKA 1998: 22). Místo, kde se jí, kde jsou kamna, oheň a teplo má blízko k rodinné idyle. Idyla u Kolmačky ale nemá přebít a anulovat negativní skutečnosti, je k nim stavěna do juxtaopozice, kontrastuje s běsi v podobě mediálních zpráv, s bídou sklepního bytu, ale především s holanovsky metafyzickou přítomností zdí, které mlčí a které svou převahu nad člověkem vrhají dovnitř pokoje, aby ho ovládly a proměnily ho ve vězení. U Kolmačky totiž „zamlklost starých zdí sálá do prostoru“ (IBID.: 11).

---

<sup>94</sup> I v následujících sbírkách A. B. A. F. (2002) a *Needle-Book* (2003) Borkovec setrvává u techniky lyrické deskripce se všemi pozitivy i úskalími, které to jeho poezii přináší. Hlavním úskalím je stále se vynořující estétská rovina stylizace subjektu – Borkovcův mluvčí je estét, který vnímá realitu prizmatem své zkušenosti s jejím zobrazováním, jako by byla skutečnost pouze namalovaná, dvojrozměrná, realita se mění v neživý obraz, stává se statickou, resp. je jí amputována dynamika, a tak snadněji pozorovatelná – jako sýkorka ze sbírky *Needle-Book*, která „přilétá k ruce s knihou / v okenním rámu na plátně tepla z topení“, a teprve když znehybní, je „na vteřinu měří- / telná jen jinými lesklými věcmi, co jsou vidět“ (BORKOVEC 2003: 68). Sám mluvčí přiznává, že chce být jen divákem, každé zaujetí – pokud vůbec nastane – tak čtenář vnímá jako předstírané.

Stojí za pozornost, že Kolmačkův mluvčí v prostoru pokoje vnímá často především a právě zdi. Jednou se tu dokonce pokoj přirovnává ke studni – člověk je obklopen stěnami, jediný průhled ven je průhled vzhůru do nebe. Skutečně, jako by Kolmačkovy pokoje měly pouze zdi (jistě, jde o sklepní byt) a stropem bylo teprve nebe. Zobrazený prostor je tedy u Kolmačky budován po vertikální ose. Mluvčí sleduje, jak se vnitřní prostor bytu propojuje s prostorem výšky, píše: „slyšíme vločky padat / mezerou v rozbitých taškách“ (IBID.: 10). Upírá svůj zrak (a očekávání) k vertikále, protože s prostorem, v němž je mu dáno se na horizontále pohybovat, ztratil kontakt. Neidentifikuje se s místem bydlení, čeká na chvíli odchodu, která ovšem nepřichází, protože není kam odejít. „Jsme tady? Nebo už nikde?“ (IBID.: 50), ptá se mluvčí. Ale zdi mlčí.

Bydlení zde je přebýváním na kraji propasti, která se rozevírá *tam venku*. Snad právě proto je prostor pokoje destabilizovaný: *stůl je třeba zatížit (lahví), podlahu je nutno vyrovnávat nohama*. Pokoj tedy není prostorem, o který by se postava mohla opřít, ale naopak existence pokoje závisí na tom, že člověk v něm setrvává a zachází s jeho částmi. Kolmačkův pokoj je prostorem drceným jako v lisu – zespona mrazivou zemí, shora děsivou prázdnotou a nekonečností nebe.

Kolmačkův lyrický subjekt, jak již bylo zmíněno, je stylizován jako pozorovatel, očitý svědek. Kolmačkovu pozorovatelství je ovšem poněkud jiného rázu, než pozorovatelství Hruškovo či Borkovcovo. Kolmačkův subjekt se nespokojí s úkolem „psát oči“, nejde mu pouze o rezonanci mezi věcným zobrazením všedního děje, prostoru, věcí se zkušeností čtenáře, jehož svět se podobá světu fikčnímu. Věci a prostory mají u Kolmačky ještě o dimenzi navíc, jsou to předměty, za nimiž stojí jejich stvořitel, Bůh. Jednoduchost a skromnost životního prostoru, v něm se Kolmačkovy postavy pohybují, tak nutně konotuje také křesťanský rozměr chudoby jakožto ctnosti.

Odsunutí subjektu ve prospěch věcného zobrazování je u Kolmačky relativně méně výrazné, subjekt se nevyhýbá konfesijním výpovědím (i když konfesijnost v některých případech tlumí volbou druhé slovesné osoby, tedy užitím sebeoslovení), frekvence první slovesné osoby je také vyšší než u předchozích dvou autorů. To lze vnímat jako důsledek protnutí poněkud protichůdných tradic: spirituální poezie a poezie věčnosti. Postupy pocházející z repertoáru druhé ze jmenovaných tradic jsou nepřehlédnutelné zvláště v rozsáhlejších k epizaci tendujících básních, například v básni „Paprsek“: „On i ona cítí, / že ten druhý nespí, / ale neprozradí se. // Slyší,

jak dýchají a jak dýchají věci. / Pohozené kalhoty, stará košile, / lustr, který se v průvanu neznatelně houpe, / lampa bez žárovky, kostra houpacího koně, / dětská postýlka, plesnivé vlhké stěny, / v krabicích o banánů slovníky a knihy“ (IBID.: 65). V této básni je lyrický subjekt de facto nahrazen vypravěčem poskytujícím věcné deskripci prostoru a enumerace věcí a předávajícím slovo promlouvajícím postavám.

Věcnost v Kolmačkově sbírce tedy nemá pouze podobu koncentrace subjektu k pozorování a popisu prostorů a věcí (i když sám pojem věc je opakovaně tematizován – zajímá ho totiž „Výmluvné, jasné mlčení / všedních a přehlížených věcí“, IBID.: 72), ale také reprodukce rečových gest zobrazených postav, resp. uplatnění přímé řeči. Přímá řeč není u Kolmačky záznamem, který má být vnímán jako autentický, jsou zde totiž setřeny charakteristiky mluveného jazyka (postavy mluví spisovně, syntax promluv je plynulá, soudržná, úplná apod.). Postavy Kolmačkových básní mluví literárním jazykem, přímá řeč je spíše prostředkem zmnožení perspektiv. Je tu tedy pouze volná souvislost s typem básnické věcnosti, kterou jsme sledovali v první části kapitoly (především u Michal Šandy). Ale i toto užití epizujících postupů (vypravěč, postavy, množení perspektiv) posiluje stylizaci subjektu typickou pro poezii věcnosti, resp. ustupování subjektu z exponovaných pozic v komunikační struktuře výpovědi: subjekt je i zde „pouze“ prostředníkem, posluchačem a pozorovatelem, který zaznamenává a předává záznamy, které mají vypovídat svou vlastní silou, nikoli silou subjektivní konfese mluvčího.

Podobně jako u předchozích dvou autorů, je v případě Kolmačkova subjektu akcentováno vidění, vizuální zkušenost mluvčího je tu však explicitně zapojována do existenciálních (sebe)reflexí a konfesí: „V lijáku, daleko, na dohled rána, sám, / vrhal jsi stín, a tedy viděl jsi, že jsi“ (IBID.: 87). Mluvčí se zde nachází ve chvíli sebeuvědomění, plnosti uvědomění vlastní existence, k tomuto uvědomění ovšem nedospívá racionální reflexí (*uvědomil jsem si, že jsem*), či zkušeností (*poznal jsem, že jsem*), ale prostřednictvím vizuálního vjemu, zahlédnutí vlastního stínu (*viděl jsem, že jsem*). Vidění tu tedy jako u Hrušky a Borkovce získává maximální důvěru a jeho role v mentálních procesech subjektu je klíčová. Rovněž pojetí času je u Kolmačky podobné, jede mu o okamžiky zjitřeného vnímání, kdy se skutečnost jeví poněkud jinak než obvykle nebo kdy je možné si uvědomit věci jinak neuvědomované. Temporální orientace subjektu je explicitně relativizována: „Co je dnes za den? Kolik je hodin? / Blíží se večer, nebo už byl?“ (IBID.: 75).



S poezií věčnosti souvisí Kolmačkova lyrika sbírky *Viděl jsi, že jsi* také v rovině motivické, a to otevřeností k motivickým okruhům tradičně vnímaným jako antipoetické (záchod, traktor, modráky...), zřetelnou vůlí navázat na rovině motiviky vazbu mezi fikčním světem básní a aktuální světem všedního dne a jeho banálních dějů, které se ovšem v zorném úhlu lyrického subjektu jeví jako významné, sdělující a esteticky aktivní. Kolmačka stírá hranici mezi motivickými okruhy tradičně pocíťovanými jako stylisticky vysoké (například spirituální motivika) a nízké (tělesnost, jídlo, všednodenní venkovské předměty, alkohol, vulgarismy). Nízké a konkrétní je pro něho cestou k vysokému, abstraktnímu, metafyzickému, jedno podporuje druhé, esteticky i významově.<sup>95</sup>

### **Metafyzika básnického portrétu (Miloš Doležal)**

K proudu básnické věčnosti se v polovině devadesátých let připojil také Miloš Doležal, jehož poezie (podobně jako poezie Kolmačkova) se opírá o spirituální východisko. Sbíрку *Obec* (1996) komponoval jako řadu básnických portrétů postav spojených lokálními a rodovými vazbami. Svůj lyrický subjekt tedy stylizoval – podobně jako řada výše jmenovaných autorů – jako portrétistu a vypravěče drobných příběhů, jejichž prostřednictvím je portrétovaná postava charakterizována. Lyrický subjekt tu tedy opět ustupuje do pozadí a dává se k dispozici věcné deskripci a vyprávění.

Do úvodu sbírky Doležal umístil rozsáhlou báseň, jejíž titul se shoduje s titulem sbírky, tedy představuje také usměrnění čtenářovy interpretační aktivity. Báseň je komponována jako enumerativní pásmo rozdělené do tří částí: v první je variována struktura *OBEC je...*, v druhé je opakovaně explikováno, kudy vede cesta do *OBCE*, (ve verších se opakuje anafora *skrze...*), třetí obsahuje návod, kterak *OBEC* poznat, (anaforicky se tu opakuje slovo *podle*). Text je uzavřen dvojverším: „Nad OBCÍ: krouží krkavec / Pod OBCÍ: krysí štoly“ (DOLEŽAL 1996: 11). Prostor je zde vnímán zřetelně jako vertikála, která na obou svých stranách přináší symboliku smrti. *Obec* je tedy v pojetí Doležalova lyrického subjektu entitou nehmatatelnou, metafyzickou. Mluvčí zřetelně demonstruje, že jeho cílem nebude poskytnout realistický obraz vesnické skutečnosti, ale že ho bude zajímat obec jakožto

---

<sup>95</sup> Podobná oscilace mezi spiritualitou a věčností je také charakteristická pro sbírky Lukáše Marvana *Stíny a příběhy* (1998) a *Je to napsáno v čarách světa* (2000). Věčnost je tu ovšem kontaminována snovou imaginací.

substance, na jejímž základě fungují mezilidské vazby a vůbec život ve venkovském prostředí. Zmíněná vertikálnost, funebrálnost a substanciálnost nemohla neovlivnit techniku básnického portrétu, již Doležal originálním způsobem ve sbírce *Obec* realizoval.

Doležalova portrétní technika je založená, jak již bylo naznačeno, na vyprávění drobných anekdotických historek, které danou postavu vystihují. Absentuje tady abstraktní charakteristika, pojmové myšlení není přítomno, pouze konkrétnost, věcnost a epičnost. Předmětem zájmu lyrického mluvčího jsou postavy, u nichž se kříží všednost a obyčejnost (jsou obyčejnými členy poněkud starosvětsky stylizované society obce: uzenář, holič, hrobař, kovář, učitel, kněz...) a svéráz, bizarnost až vyšinutost.

Doležalův subjekt buduje iluzi mezilidské blízkosti, pospolitosti, idylly. Ve fikčním prostoru obce se všichni znají jménem a textově jsou reprezentovány důsledně právě osobními jmény,<sup>96</sup> někdy také ještě atributy umožňujícími jejich snazší identifikaci (např. „Jaroslav Pěnkava se zlatým zubem“, *IBID.*: 46). Mluvčí a adresát sdílejí obdobnou paměť, resp. minulost, mají o čem si povídat, disponují řadou společných témat, ale především znají postavy, o kterých se vypráví. Svéráz postav a bizarnost příběhů je dána vypravěčskou stylizací subjektu: vybírá příběhy, které stojí za to vyprávět, které jsou atraktivní, mohou zaujmout, pobavit nebo naopak dotknout se něčeho závažného či tragického. Kompozičním principem těchto krátkých anekdotických vyprávění je jejich rychlé směřování k pointě. Texty bývají zakončeny efektním a lapidárním výrokem vysvětlujícím některou vlastnost zobrazené postavy („proto měla ruce / silnější než krk“, *IBID.*: 26), nebo efektně zakončujícím mikropříběh, nejednou je taková pointa drobným mementem mori („Dědci se smáli / jenže každý rok / jeden ubyl“, *IBID.*: 25). Často jsou předmětem vyprávění bizarní osudy postav, které dostaly životní lekci, která jejich život změnila či poznamenala. Postavy se z toho důvodu chovají iracionálně a vyprávění o nich budí komický efekt (například člověk, který zažil nálety, si později vozil majetek stále s sebou na kole;

---

<sup>96</sup> Takto akcentovaná role vlastních jmen ukazuje na souvislost Doležalovy sbírky se sledovanou linií poezie věcnosti a autenticity. Nad vztahem vlastních jmen a autenticity se zamýšlí Peter Zajac (v návaznosti na Paula de Mana) ve studii „Autenticnosť ako rétorická figura“: „mať meno znamená všeobecně ostať v pameti, neupadnúť do zabudnutia a do anonymity, byť podobný a zároveň iný ako ti druhí. Práve to byť podobný a zároveň iný znamená byť autentický, byť sám sebou“ (ZAJAC 1999: 27). Tato definice vystihuje zcela přesně roli vlastních jmen v Doležalově sbírce *Obec*: jde především o uchování zobrazené postavy v paměti, o její individualizaci a současně o zachování podobnosti s ostatními postavami tvořícími societu obce.

anarchista, který ve vězení byl vystaven agresivitě, si proto sedal v hospodě do rohu; apod.).

Řada postav svou „lekci“ zažila ve zcela konkrétních historických okolnostech. Nejčastěji se vyprávění vrací k událostem druhé světové války a také k padesátým letům, tedy procesům znárodnování a kolektivizace, nebo k okupaci v roce 1968. Tzv. velké dějiny se protínají s malými dějinami rodů a individuálních lidských osudů. Velké dějiny se v rozměrech dějin malých banalizují, stávají lidštějšími, absurdními, komickými (například mluvčí vypráví o setkání, k němuž mělo dojít v padesátých letech v leopoldovské věznici, kde se v jedné cele sešli generál legionář Karel Kutlvašr a velitel pražského wehrmachtu generál Toussaint: „Celé měsíce pak spolu hráli šachy / co jen se nasmáli / – Pane generále, jste na tahu – / – Pane veliteli, dejte si pozor na levou frontu – / – Tu barikádu z pěšáků koněm neprostřelím, pane generále – / Pane veliteli, máte šach přímo do týla –“, IBID.: 73), ale také se v nich vyjevují skutečné lidské tragédie, jejich osobní emocionální rozměr, který může být při jejich celkovém vnímání setřen (například příběh zámeckého pána zbaveného v padesátých letech majetku: „Od stavení ke stavení / žebrel zatím polívky Štangler bývalý pán / světem se mu staly polní cesty kraje / umřel v poli / zámek na dohled“, IBID.:72).

Velkou skupinu portrétů, resp. mikropříběhů, lze označit za morytáty. Doležal tedy ani v této sbírce neopouští své klíčové téma, jímž je lidská smrtelnost. Většina portrétovaných postav jsou lidé již mrtví a básní se často dovídáme bizarní okolnosti jejich úmrtí (sebevražda nůžkami, oddělení hlavy vlakem, oběšení na kabelu od žehličky, opilý kněz umrzlý v příkopě...). Motiv smrti je v nějaké podobě přítomen ve většině portrétů a činí z nich drobná memento mori. Titulní pojem obce tedy Doležalův mluvčí nechápe v jeho doslovné konkrétnosti, ale vnímá ho jako společenství živých a mrtvých, které je nerozdělitelné, resp. vyprávěním o mrtvých je tato vazba stále oživována.

Vypravěčská stylizace lyrického subjektu a jeho mluvenostní řečové gesto zde tedy sehrávají – podobně jako například poezii Šandově – klíčovou roli. Tentokrát ale nejde o hovor hospodský, spíše o sousedské povídání. Tematizovány jsou osudy osob, které mluvčí i posluchač tak či onak znají, nebo o nich alespoň slyšeli. Vyprávění evokuje lidskou blízkost a soudržnost venkovské society. Neformální a důvěrný ráz promluv je evokován užitím mluvenostních jazykových prostředků. Na rovině hláskoslovné je to redukce kvantity samohlásek (v koženým, promaštěným,

dolu, mrtvým, lidským), předsouvání protetického v (vodhozeným, vožrala) či elize koncové hlásky (uklouz, vypad, umrz). Na rovině morfologické se mluvenostní stylizace projevuje užitím nespisovných jmenných tvarů (žloutkovejma, nějakej, na starý kolena, krytý záda, celej), nikoli však tvarů slovesných. Lexikální vrstva promluv lyrického subjektu je bohatá na expresivní výrazy (vepřák, smeták, posraný kšíry, hovno, krim, cajkový hadry, štamprle, kelnerka, funus, parťák, frťan, načuřit se, kisna, lokál). Subjekt rovněž v souladu s pravidly neformálního vyprávění aplikuje přímou řeč a relativně často užívá verba dicendi (říkaj, vykládali, šuškali).

Frekvence mluvenostních aspektů promluvy lyrického subjektu není ovšem tak vysoká, jako v případě Šandova lyrického subjektu. Mluvenost a nespisovnost se tu kombinuje se spisovností, dojem autenticity zaznamenaného a produkováného vyprávění není cílem, vyprávění samo je zde aktem transcendence, přesáhnutí fyzické existence a průniku do prostoru metafyziky. Ona metafyzická rovina fikčního světa je ve sbírce *Obec* ještě méně nápadná, než tomu bylo u ostatních sbírek Miloše Doležala, kterým jsme se věnovali na jiném místě. Přesto jisté náznaky přítomnosti metafyzického řádu ve fikčním světě *Obce* jsou, mají podobu jisté vyšší spravedlnosti, která dokáže v pravý čas zasáhnout a vykonat svůj záměr, který se ovšem může jevit jako náhoda (například příběh básně „Z dohraný“, jejíž protagonista za svou zlomyslnost zaplatí zlomením nohou). Jisté religiозní konotace jsou přítomny ve dvou textech, které se odchyľují od jinak důsledně držené techniky básnického portrétu. Báseň „Zvon“ rozvádí titulní motiv a transformuje ho v religiозní symbol zastupující křesťanské ctnosti jako jsou láska, soucit, ochrana slabých atd. Dalším příkladem religiозní metafyziky ve sbírce *Obec* je báseň „Náměstí“, jejíž dikce se blíží zařikání a implikuje magickou moc slova: „kdo do tě vstoupí / hlas se mu do země zaryje / krok uplyne / tělo se ztratí / [...] v náměstí stíny zatažené / rozvažte se!“ (IBID.: 48).

Doležalův lyrický subjekt ve sbírce *Obec* je tedy portrétistou a vyprávěčem drobných, anekdotických příběhů, který ovšem horizontální rovinu své výpovědi doplňuje i osou vertikální. Je také archeologem paměti svého rodu a obce, nechce nechat zapomenout postavy, které v jeho prostoru žily před ním, chce upamatovat na jejich životní příběhy a dějinné události, které do nich zasáhly. Vnímá sám sebe jako součást metafyzické jednoty, pro níž nachází pojmenování obec. Demonstruje sounáležitost jako klíčovou hodnotu, které nemůže stát v cestě hranice rodu ani čas, který ho dělí od doby, kdy žili jeho předci.

## Závěr

Doležalova sbírka *Obec* má zřejmě nejbliže k dílu, s nímž byly básnické projevy založené na technice básnického portrétu často dobovou kritikou spojovány, a sice k *Spoonriverské Anthologii* Edgara Lee Masterse. Toto už klasické dílo americké poezie, pocházející z roku 1915, se stalo jistý archetypem básnických kompozicí vystavěných jako prostý sled portrétů a mikropříběhů zobrazených postav, kompozicí inklinujících tímto způsobem k epičnosti a věčnosti. Přesto lze sledovat mezi Mastersovou sbírkou a básnickými portréty z devadesátých let podstatné rozdíly. Doležalovu sbírku pojí se sbírkou Mastersovu jednak technika portrétu, jednak výše popsaná funebrální tematika. Masters své portréty rovněž pojal jako portréty mrtvých, prostorový rámec jeho sbírky je dán prostorem hřbitova a sbírka bývá označována za soubor epitafů. U zmíněných dvou styčných bodů souvislosti obou sbírek ovšem končí. Podstatný rozdíl totiž spočívá v roli lyrického subjektu ve struktuře textů a celkově v kompozici sbírky. V tomto bodě se Mastersova sbírka nerozchází jen se sbírkou Doležalovou, ale se všemi ostatními projevy básnického portrétování, které jsme výše analyzovali. Mastersův lyrický subjekt je pouze pořadatelem oné antologie, sám (kromě úvodního a závěrečných textů) ve sbírce nepromlouvá, naopak každá báseň, tedy každý portrét má jiného mluvčího a jím je sám portrétovaný. Mastersovy básně jsou tedy subjektivními výpověďmi zemřelých, kteří mají potřebu shrnout svůj životní osud a objasnit okolnosti a příčiny své vlastní smrti, tedy vytvořit si ideální epitaf, resp. autoportrét. Nejedná se tu tedy ani tak o věcné deskripce, portréty a vyprávění osudů, ale o subjektivní konfese. Sbírka tak tvoří jakési sympozium lyrických subjektů.

Básnické portréty v mladé poezii devadesátých let, resp. v její linii, již zde nazýváme poezií věčnosti, jsou naopak v rámci jednotlivých sbírek spojeny přítomností subjektu, který je tvoří a podává. Tento mluvčí se do značné míry zřiká své vlastní subjektivity, dává se k dispozici věcnému líčení a vyprávění. Tato distance od konfesijnosti a tradiční lyrické subjektivity je charakteristickým rysem lyrického subjektu tohoto typu. V Mastersově *Spoonriverské antologii* je naopak zachována, pouze je decentrována tím, že každá báseň má svého vlastního lyrického mluvčího. Poezie věčnosti devadesátých let má naopak mnohem blíže k domácí tradici, kromě již zmiňovaných básníků Skupiny 42 například také k poezii

Vladimíra Holana, konkrétně jeho báseň „Návrat“ ze sbírky *Příběhy*, která je rovněž tematicky ohraničena vzpomínáním na mrtvé a je lokalizována do prostoru vesnického hřbitova, je svým charakterem Doležalově sbírce mnohem bližší. Její subjekt je rovněž vypravěčem drobných bizarních příběhů (byť spojených do jednoho textu), které mají vystihnout charakter zemřelých rodáků. V neposlední řadě je třeba připomenout Holanovu sbírku *Rudoarmějci*, jejíž role ve vývoji žánru básnického portrétu je nezanedbatelná.

Zmíněná vypravěčská a portrétistická stylizace lyrického subjektu<sup>97</sup> je pouze jednou z podob subjektivity v rámci sledovaného komplexu poezie věčnosti. Další z výrazných podob stylizace lyrického subjektu v rámci poezie věčnosti devadesátých let je stylizace pozorovatelská.<sup>98</sup> I v tomto případě se lyrický subjekt odsouvá z exponovaných míst ve struktuře textů, resp. fikčních světů. Dává k dispozici svůj pohled a svůj hlas, mnohem méně už své hodnocení, reflexi či postoj ke zobrazované realitě. Dostředivě se v případě těchto subjektů pozornost stáčí k mikrosvětů rodiny, k fikčním interiérovým prostorům a k věcem.

Jestliže v případě vypravěčské a portrétistické podoby lyrického subjektu hraje klíčovou roli auditivní zkušenost, tedy posluchačství hovorů obyčejných lidí, reprodukce jejich řečových gest jakož i mluvní gesto samotného lyrického subjektu, pozorovatelská stylizace akcentuje vizuální zkušenost, schopnost dívat se a věcně popisovat. Lyrický subjekt je v této podobě pasivním pozorovatelem, voyeuem věcí či divákem. Specifickou varietu lyrického subjektu tohoto typu je mluvčí stylizovaný jako archeolog rodové paměti, který se pozorováním prostorů a věcí snaží zrušit časovou distanci, která ho dělí od postav, s nimiž už nemůže být v přímém kontaktu.

Zde se samozřejmě nabízí srovnání subjektu poezie věčnosti devadesátých let a subjektu chápaného jako očitý svědek v poezii Skupiny 42. Jiří Trávniček ve své

---

<sup>97</sup> Tato podoba básnické věčnosti se v rámci mladé poezie se nejzřetelněji realizovala v tvorbě Petra Motýla a Michala Šandy a také ve sbírce *Obec* Miloše Doležala. Ve devadesátých letech k ní tendovala rovněž poezie Tomáše Řezníčka, ukázal to výbor *Ranžír přede mnou* (1999). Řezníčkův lyrický subjekt je rovněž charakterizován výrazným řečovým gestem těžícím z obecné češtiny a železničářského slangu a také tendencí k vyprávění anekdotických mikropříběhů. Role subjektu je u Řezníčka ovšem odlišná, de facto setrvává v centrální pozici charakteristické pro konfesijní ichlyriku. K technice autentický záznamů hovorů inklinuje také Lukáš Marvan ve své prvotině *Levhart nebo leopard* (1993). Reprodukce zaslechnutých promluv a dialogů a potlačení subjektivity se zde kombinuje se snovou imaginací a jazykovou hrou. Marvanův subjekt tedy osciluje mezi stylizací reportéra usilujícího o autenticitní čtení svých záznamů a stylizací demiurga imaginární reality fikčního světa, jehož parametry odporují parametrům světa aktuálního.

<sup>98</sup> Tuto podobu lyrického subjektu realizovali především Petr Hruška a Petr Borkovec a zčásti i Pavel Kolmačka. Inklinuje k ní také Petr Maděra ve své prvotině *Krevel* (1997). Věcnost deskripcie pozorovaných prostorů a situací je ovšem u Maděry kontaminována jistým metaforickým ornamentálním a neskrývanou subjektivitou.

analýze subjektu v poezii Skupiny 42 došel k závěru, že právě v poezii Skupiny dochází k zásadním změnám komunikačních pravidel lyrického textu a role subjektu v něm: „Jeho úloha předpokladu smyslu, tematického svorníku a majitele klíče k básnickému světu, který se kolem něho a skrze něho odehrává, je potlačena na minimum, rozpuštěna v pleneru, ba jakoby zcela odsunuta mimo území textu. Evokovaný svět přestává být jeho světem, výrazem, postojem. A stejně jako se vytratil integrující moment, jednota celku, ustoupil ze svých pozic i lyrický mluvčí se svou promluvou“ (TRÁVNÍČEK 1993b: 132). Leccos z těchto tvrzení by bylo možné aplikovat i na náš materiál, podstatná shoda je tu v onom odstoupení subjektu z centrální pozice v textu a fikčním světě. Ono odstoupení subjektu do pozadí ale není u našich autorů nikdy tak radikální, jako u básníků Skupiny, kde skutečně lyrický subjekt do textu mnohdy vůbec nevstoupí (například subjekt Kolářovy sbírky *Vršovický Ezop*). U našich autorů subjekt v textu a zobrazeném světě zůstává, byť je pouze pasivním pozorovatelem či posluchačem a následně tím, kdo vypozerované či vyslechnuté věcně reprodukuje. V mladé poezii devadesátých let se zvýznamňuje právě tato distance mezi subjektem a zobrazeným světem, subjekt je přítomen, ale jen jako divák či posluchač a právě toto jeho diváctví a posluchačství je jeho klíčovou charakteristikou. Gesto lyrického subjektu tohoto typu je nenásilným apelem obráceným ke čtenářově vnímatelské aktivitě, apelem majícím ambici očistit vnímání od nánosů stereotypů, předpojatostí, naučených interpretačních rastrů. Subjekt poezie věcnosti chce nabídnout realitu v její danosti, procesualitě a autenticitě. Nechce být demiurgem reality, ale jejím prostředníkem.

Toto pojetí básnické tvorby s sebou samozřejmě nese rovněž četná úskalí mající své konsekvence v nevyrovnané literární kvalitě sledovaných textů. Především je autor tohoto typu poezie vystaven riziku, že jeho věcná a deskriptivní výpověď nepřekoná rozměr pouhého dokumentu, stane se banálním záznamem konkrétního zážitku, který nemá sílu přesáhnout svou vlastní doslovnou rovinu. Touha po autenticitním psaní na toto scestí přivedla nejednou především poezii Petra Motýla (zejména ve sbírce *Lahve z ubytovny*). Opačnému pokušení podlehl nejednou Petr Borkovec, když věcný popis doplnil zcela povrchní estetizací. Zřejmě nejúspěšnější v hledání rovnováhy mezi věcnou deskriptivností a schopností její transcendence byli Petr Hruška a Pavel Kolmačka, jejichž poezie se vyslovuje o věcech, ale má zároveň sílu otevírat nehmotný prostor za nimi.

## **Imaginativní poezie**

V této kapitole budeme sledovat třetí nevýraznější tendenci v mladé poezii devadesátých let, tendenci, která je vůči předchozím dvěma v příkrém protikladu – vůči poezii věcnosti v protikladu výrazovém (především ve vztahu subjektu a imaginace) a vůči spirituální poezii navíc ještě v protikladu ideovém (relativně častá je antiklerikální pozice subjektu). Půjde nám tu o básnické projevy, v nichž dominuje důvěra v sílu svobodné imaginace a výrazné tvůrčí gesto, s nímž subjekt přistupuje k jazyku i k tematické rovině výpovědi. Jde o poezii, v níž je racionální dimenze lyrické subjektivity záměrně potlačena ve prospěch iracionality, náhody, asociativnosti a hry. Z řečeného již vyplývá, že se jedná o produkci autorů, kteří buď vědomě a manifestovaně, nebo intuitivně a volně navazovali na tradici avantgardní a především surrealistické poezie.

### ***Terminologická úvaha***

#### **Surrealistická poezie**

Jako první v řadě možných pojmenování pro sledovanou tendenci v mladé poezii devadesátých let se nabízí označení surrealismus, resp. surrealistická poezie. Jak již bylo naznačeno a jak jsme již viděli v kapitole o literárněkritické recepci, byl surrealismus v první polovině devadesátých let jedním z témat, o nichž se na stránkách literární periodik relativně hojně diskutovalo. Stal se jím proto, že se někteří autoři domnívali, že právě on je onou hledanou tradicí, na níž je možné a správné navázat v době, která se zdála jako klíčová pro další směřování české poezie. Nejhlasitějším propagátorem surrealistického východiska mezi mladými básníky devadesátých let byl Jaromír Typlt, ovšem ani jeho poezie, jak se záhy ukázalo, není bez pochyb označitelná za surrealistickou. Ostatně sám pro svůj způsob psaní brzy přijal označení postmodernismus, byť ho původně ostře odmítal (viz o tom v kapitole věnované recepci).

Pojem surrealismu v sobě nese mnohé významy, které souzní se sledovanou tendencí v poezii devadesátých let, ovšem také řadu významů, které jeho aplikaci komplikují. Důvěra v sílu imaginace, ve svobodné tvůrčí gesto a naopak nedůvěra v budování fikčního světa ryze na základě zkušenosti se světem aktuálním a v konveční konfesijní lyrismus nepochybně a neomylně spojují tuto část produkce



mladých debutantů devadesátých let se surrealistickou tradicí. Nenajdeme u nich ovšem některé další konstitutivní rysy, které se nutně se surrealismem pojí od jeho vstupu na uměleckou scénu v meziválečném období. Především není tvorba sledovaných autorů součástí nějakého širšího projektu, majícího ambice přesáhnout hranice umění a přispět k zásadní změně sociálních a kulturních principů. Rovněž bychom u našich autorů už marně hledali tak úzkou vazbu k freudovské psychologii, jakou měli zakladatelé surrealismu (Breton, u nás Nezval). Technika automatického psaní a implementace psychoanalytické symboliky do básnického textu už rovněž nepatří ke stylovým faktorům. Zásadní je také odklon od odmítání estetiky a uměleckosti.<sup>99</sup>

Ovšem ani sám surrealismus (resp. jeho autointerpretační a programní teorie) nezůstal v poválečném období zdaleka u všech původních komponent původního (bretonovského) surrealistického projektu. Vratislav Effenberger musel roku 1969 v příspěvku pro sborník *Surrealistické východisko* nazvaném „Varianty, konstanty a dominanty surrealismu“ konstatovat, že surrealistické hnutí už de facto neexistuje, resp. přestalo být hnutím, což je „důsledkem vlastního imanentního rozvoje“ (EFFENBERGER 1969: 192). To ovšem pro Effenbergra neznamena, že by byla zpochybněna základní myšlenka surrealismu, resp. jakéhokoli hnutí, které se časem transformuje ve volné společenství těch, kteří jsou si vědomi původní sounáležitosti a kolektivity, i toho, že se tyto kvality staly už pouze potenciálními. Zároveň konstatuje, že surrealismus ustoupil z bezprostřední politické angažovanosti, „nicméně respekt k Marxovu a Engelsovu revolučnímu romantismu v surrealistické ideologii nikdy zcela nezaniká, třebaže nabývá stále širších filozofických dimenzí“ (IBID.: 193). Onou dominantou a konstantou surrealismu, která je nezávislá na jeho historických proměnách, je podle Effenbergra tendence k „harmonizaci nevědomých zdrojů imaginace a vědomých systémů v rekonstrukční perspektivě nové psychologické a sociální základny života“ (IBID.: 196). Ovšem ani toto obecné vymezení základní surrealistické ideje není zcela v souladu s realitou sledované linie v mladé poezii devadesátých let. Především jí nejde o ustavení nějaké nové *základny života* – jinými slovy, ani surrealismus zbavený explicitní a bojovné revolučnosti

---

<sup>99</sup> André Breton definoval surrealismus v rámci jeho prvního manifestu jako „čistý psychický automatismus“ a „diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální“ (BRETON 2005: 39).

není odpovídajícím označením.<sup>100</sup> Surrealismus je totiž nutně spjat s (byť různě modifikovatelným) ideologickým východiskem – a Effenberger také opakovaně a bez negativních konotací hovoří o ideologii surrealismu. Z jeho úvah je patrné, že pokud by se surrealismus vzdal ideologie, přestal by být sám sebou a poklesl by na úroveň povrchního estétství, kterého se podle Effenbergra dopouští epigoni surrealismu. Ke konstantám surrealismu totiž třeba řadit jeho mimoartistní povahu, totiž situovanost mimo oblast umění a estetiky.

Mladá poezie devadesátých let ve své většině se na rozdíl od surrealismu vyhýbá jakékoli ideologii, pátrá v minulosti, aby našla výrazový rejstřík vhodný k rozvíjení, nemůže při tomto průzkumu nenarazit na surrealismus a jeho imaginaci. Také si je však vědoma, že nemůže jednoduše přijmout jeho ideologii, protože doba velkých příběhů a velkých idejí už minula.

### **Avantgardní poezie**

Dále se nabízí pojmenování avantgardní poezie. Pojem avantgarda je ovšem problematický hned ze dvou důvodů. Jednak se jím označuje relativně přesně ohraničený úsek ve vývoji moderního umění (od desátých do třicátých let 20. století) a na druhé straně má tento pojem zřetelnou tendenci k nadčasové sémantice (ve smyslu svého doslovného významu „předvoj“, tedy antitradicionalistický, progresivní umělecký proud zaměřený k překonání minulé a konstruování budoucí podoby umění). Problémem pojmu avantgarda je také jeho singularita, z povahy věci by se totiž mělo mluvit o avantgardách, tedy uměleckých proudech, které mají společný právě onen progresivní prvek a některé další obecné znaky, ale jinak je jim bytostně vlastní navzájem se odlišovat. Dobře je tato vnitřní diverzifikace zvažovaného pojmu vidět na pokusu Pavola Winczera vymezit základní znaky avantgardní poezie: například vztah avantgardní poezie ke skutečnosti může mít podle slovenského badatele tyto podoby: kvazi objektivní záznam života; záznam rozumem kvazi nekontrolovaného proudu vědomí; záznam kvazi nevědomí; vizionářství; stylizovaná nezávazná humorná hravost (srov. WINCZER 2005: 18).

---

<sup>100</sup> Ostatně už na počátku padesátých let cítili vůdčí osobnosti hnutí pojem surrealismus jako problematický, Effenberger například navrhoval nahradit ho termínem „objektivní poezie“; na konci šedesátých let se pojem surrealismus ovšem opět vrací v plné síle (srov. DRYJE 2003: 9). O problematičnosti zmiňovaného označení svědčí také fakt, že Stanislav Dvorský ve svém příspěvku pro kolektivní publikaci *Alternativní kultura* (2001) týkajícím se čtyřicátých a šedesátých let užívá raději termín „postsurrealismus“.

Pro náš cíl, jímž analogicky k předchozím kapitolám bude sledování lyrického subjektu, jeho stylizace a vztahu ke představovanému světu, je tedy tento pojem nevhodný.

### **Neoavantgardní poezie**

Když teoretik avantgardy Peter Bürger uvažoval ve své práci *Theorie der Avantgarde* o snahách umělců šedesátých let o návrat k avantgardním východiskům a o jejich další rozvíjení, musel konstatovat zásadní rozdíl mezi aktuálním stavem umění a směřováním historické avantgardy. Odmítl označovat umění šedesátých let za avantgardní a navrhl termín neoavantgarda. Neoavantgarda se v jeho pojetí liší od avantgardy především tím, že avantgardní postupy spojuje s institucí umění, a tím je v rozporu se základní intencí avantgardy, kterou byla naopak destrukce institucionální povahy umění a navrácení umění do sféry životní praxe (srov. BÜRGER 1974: 80). Potud odpovídá Bürgerův výklad i mladé poezie devadesátých let. Pojem neoavantgardy v Bürgerově pojetí dobře vystihuje její vztah k hnutí avantgardy, ale jako zastřešující pojem pro sledovanou tendenci je také nevhodný pro přílišnou šíři, která nevyhovuje analytičtějšímu a poetologicky založenému směřování naší práce.

### **Imaginativní poezie**

Necháme-li se vést zmíněným metodologickým východiskem, jímž je sledování lyrického subjektu, jeho stylizace a gesto, záhy dojdeme ke klíčovému slovu, které hraje důležitou roli i ve struktuře výše zmíněných pojmů, leč nelze ho označit za jejich synonymum. Oním pojmem je imaginace. Subjekt sledované linie v mladé poezii devadesátých let je charakteristický právě výraznou imaginativní aktivitou a silným tvůrčím gestem, které je onou imaginativní obrazností a vůbec kreativním přístupem k jazyku manifestováno. Analogicky k poněkud méně často užívanému, byť inspirativnímu pojmu imaginativní umění, budeme nazývat sledovanou linii linií imaginativní poezie.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> René Wellek ve studii „The Two Traditions of Czech Literature“ rozlišil dvě základní linie české literatury, linii intelektuální a racionalistickou, a na druhé straně linii imaginativní a artistní, do níž zapojuje například literární umění baroka nebo poezii Karla Hynka Máchy. Vladimír Papoušek v návaznosti na tuto Wellekovu práci ověřil platnost tohoto rozlišení ve studii „Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance“, a ukázal jeho relevanci i pro poezii druhé poloviny 20. století

Pojem imaginativní umění se do českého uměnovědného diskurzu pokusil vnést historik umění František Šmejkal v knize *České imaginativní umění*, která vyšla ovšem až po jeho smrti jako katalog ke stejnojmenné výstavě, jež se konala roku 1997 v pražské Galerii Rudolfinum (základy pro svůj koncept vytvořil Šmejkal už v šedesátých letech). Šmejkal v úvodní kapitole vymezuje sám pojem imaginativního umění. Musí přiznat, že imaginace „ve větší či menší míře spolupůsobí při vzniku každého díla“ (ŠMEJKAL 1996: 17) a nalezneme ji tudíž v každé etapě vývoje evropského i mimoevropského umění počínaje pravěkem. Pro Šmejkalův pojem je ovšem klíčová otázka funkce, kterou imaginace v celkové struktuře uměleckého díla může plnit.

V imaginativním umění sehrává imaginace roli dominanty, která celek díla posouvá mimo sféru vnímatelovy běžné zkušenosti a staví ho do protikladu k ní. Imaginativním není to umění, v němž imaginace slouží pouze ke konkretizaci skutečných dějů a plní tedy pouze ilustrativní funkci, nýbrž umění, které překračuje oblast běžné logiky a pravděpodobnosti. Šmejkala zajímá umění, v němž je imaginace „ozvěnou hluboko v nevědomí uložených instinktů, pocitů a představ“ (IBID.: 18) a stojí u zrodu „zcela nové, autonomní obrazové skutečnosti, která je nezávislá na podobách vnějšího světa“ (IBID.: 19). Hlavním principem imaginativního umění je podle Šmejkala „realizace fantazijních představ, vyvěrajících z nejhlubších vrstev umělcovy psychiky, kde se jeho zážitky a vjemy přetvářejí do ireálných celků“ (IBID.). K dalším důležitým znakům imaginativního umění řadí odmítání apriorního syžetu, resp. námětu a vytváření iracionálních významových komplexů. Šmejkal si také všímá komunikačního aspektu imaginativního umění – jde o umění, které po svém vnímání žádá aktivizaci mimoracionálních poznávacích schopností. Smysl imaginativního umění vidí právě v jeho schopnosti dát vnímání pocítit skryté instinkty a komplexy duševního života, které ve všedním životě zůstávají skryté, a vyrovnat porušenou rovnováhu mezi inteligibilním a emocionálním životem (srov. IBID.. 23).

Počátek imaginativní linie českého umění klade do devadesátých let 19. století a spojuje ho s tvorbou symbolistů, surrealismus označuje za jeho „dílčí, byť určující

---

(srov. PAPOUŠEK 2002). Mladou imaginativní lyriku devadesátých let můžeme vnímat také na pozadí tohoto vývojového konstruktů. Pro nás je ovšem důležitější vazba k tradicím, které byly živé v povědomí recepční komunity ve sledovaném období, proto zůstaneme při kontextualizacích v mezích 20. století.

složku“.<sup>102</sup> Pojem imaginativní umění se především otevírá sféře estetiky, kterou surrealisté odmítali. Imaginativní umění není pouze výrazem umělceva postoje ke světu, jeho životního pocitu a světového názoru, jak to požadovali surrealisté, ale také (a především) souborem estetických kvalit, jež nemohou být nezávislé na úrovni technického zpracování díla a také na dobových estetických normách. Surrealisté se podle Šmejkalů snaží o pořízení přesné kopie vnitřního modelu, o jeho přenesení na plátno. Imaginativní umění není takto úzce zaměřené, fantazijní představa je „pouze východiskem tvůrčího procesu, během něhož může být modifikována, upřesňována nebo spojována s jinými představami. Dochází zde tedy k vědomému zpracování představy, které však nikdy nejde tak daleko, aby popřelo její základní iracionální charakter“ (IBID.: 25). Imaginativní umění je rovněž otevřenější co do sfér inspirace: nejsou to pouze surrealismem proklamované zdroje jako sen, podvědomí, halucinace, ale také například mýtus nebo kolektivní nevědomí. Imaginativní umění také přesahuje základní surrealistický rejstřík témat a symbolů (pocházejících především z libidózní a sexuální sféry), ale naopak se otevírá široké škále existenciálních pocitů a problémů. Obecně lze říci, že imaginativní umění je osobnější, individuálnější, tedy nesvazované apriorními teoriemi a programy.

Je tu patrná potřeba najít širší pojem než je surrealismus, který nemůže vystihnout celou škálu imaginativních uměleckých projevů. Podobně modelovaný pojem si vynucuje rovněž sledovaná linie v mladé poezii devadesátých let. Řadu jejích znaků bychom skutečně mohli vymezit pomocí terminologického aparátu teorií surrealismu, ovšem při důsledném setrvání v mezích této specificky zaměřené a motivované teorie bychom se v řadě případů dopouštěli násilné deformace materiálu. Je tedy evidentní, že náš materiál si žádá pojmenování širší než je pojem surrealismu, ovšem konkrétněji vymezené než je pojem avantgardy, resp. neoavantgardy. Pokusíme se tedy adaptovat Šmejkalův koncept a zkonstruovat na jeho pozadí pojem imaginativní poezie.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Pojem imaginativní umění se také objevuje v sebedefinujícím teoretickém diskurzu „praktikujících“ surrealistů, zde ovšem funguje de facto jako synonymum pojmu surrealismus, například v přednášce Zbyňka Havlíčka „Psychoanalýza a imaginativní umění“ (HAVLÍČEK 2003).

<sup>103</sup> Šmejkal svůj koncept imaginativního umění zapojuje do širšího návrhu archetypální teorie umění založené na Jungově hlubinné psychologii. Tímto směrem ovšem naše práce nepůjde. Jsme si také vědomi kritiky, již byl tento koncept už v šedesátých a posléze v devadesátých letech podroben. Je možno souhlasit s Josefem Vojvodíkem a dalšími kritiky Šmejkalova návrhu, že jako interpretační paradigma pro historický výklad o českém umění 20. století je tento koncept sporný a potřeboval by detailnější propracování (srov. VOJVODÍK 1997). Nicméně pro výklad o situaci mladé poezie

Jestliže jsme se v předchozí kapitole zabývali poezií věčnosti, která byla založena na konkrétních, paměťových představách reprodukcí smyslové optické či auditivní vjemy, tentokrát před námi leží texty docela protikladné. Texty, v nichž nedominuje svědectví a reprodukce, ale naopak výrazné tvůrčí gesto, jehož klíčovým prostředkem je svobodná imaginace nesusvazovaná parametry běžné logiky a racionality, ale naopak otevírající se asociativnosti a hře. Výsledkem takového gesta jsou pak nepravděpodobné fikční světy, jejichž fungování se zřetelně odlišuje od světa aktuálního. Imaginace zde tedy funguje jako projev kreativního aktu, který chce na sebe strhnout pozornost, tedy postavit sám sebe do centra sémantické struktury textu. Subjekt<sup>104</sup> se prezentuje jako aktivní tvůrce, demiurg fikčního časoprostoru a také jako ten, kdo výrazně ovlivňuje jazyk, nepřijímá ho jako danost, ale podrobuje ho četným modifikacím, deformacím apod. v duchu již zmíněného kreativního gesta a demonstrování iracionality.<sup>105</sup>

V následujících pozorováních se přednostně soustředíme na tvorbu autorů, kteří se explicitně hlásili k surrealistické tradici.<sup>106</sup> V první řadě se předmětem našeho zájmu stane poezie Jaromíra Typlta, která se na počátku devadesátých stala až emblematickým případem přihlášení se k surrealistickému tvůrčímu východisku a vzbudila také poměrně bohatou diskuzi – jak jsme ostatně viděli v kapitole věnované recepci mladé poezie v devadesátých letech. Dále se nelze vyhnout

---

devadesátých let je pojem imaginativního umění inspirující především svojí tendencí přesáhnout ostré hranice avantgardních -ismů, které jsou na konci 20. století již rozmytý, byť řada dílčích principů avantgardního umění je v závěrečné dekádě století přítomna a pro jeden z proudů mladé poezie se jeví jako nejvhodnější základ k rozvíjení.

<sup>104</sup> Budeme zde analyzovat linii imaginativní lyriky opět na základě sledování podob a funkcí lyrického subjektu navzdory tradičnímu názoru, že v surrealistické poezii je role lyrického subjektu radikálně potlačena. V českém kontextu k takto radikálnímu potlačení subjektivity nedošlo ani v třicátých letech (srov. ČOLAKOVÁ 1999), ani u autorů druhé (Hynek, Havlíček, Effenberger) a třetí (Dvorský, Král, Erben, Šebek, Voskovec) generace surrealistů. Současný teoretik surrealismu (resp. surrealistické skupiny) František Dryje nad poválečným surrealismem dochází k závěru, že „v souladu s individuální dikcí, ale zejména dle nekonečné variability mentálních vzorců proměňuje se i funkce a podoba tzv. básnického (lyrického) subjektu, a tak se rozevírá škála od – řekněme – effenbergerovské ‚objektivní‘ poezie k (stejně přibližně) hynkovské tematizaci subjektu“ (DRYJE 2003: 17).

<sup>105</sup> Vladimír Borecký upozorňuje na marginalizovanou roli imaginace v kontextu západoevropské kultury, která zřejmě funguje jako jistá negativní inspirace pro imaginativní umělecké projevy nejen v devadesátých letech: „Tradiční západoevropské myšlení dává přednost jistotě percepce a jasnosti myšlení před nejasností a zmateností imaginace. [...] Obrazotvornost je – a to nejenom v přírodovědné perspektivě – obtížně uchopitelná. Proto se od ní západoevropské myšlení odvracelo a podrobovalo ji obrazoborecké redukci“ (BORECKÝ 2005: 32).

<sup>106</sup> Surrealismus byl jednoznačně nejinspirativnějším ze všech avantgardních ismů, ovšem nikoli jediným, na který se v devadesátých letech mladí autoři pokoušeli navazovat. Dalším byl například dadaismus. Návaznost na dadaistické techniky (například střihání a opětovné skládání textů) proklamoval na obálce své sbírky *Dvakrát opakované nádro* (1999) autor píšící pod pseudonymem Viki Shock (vlastním jménem Viktor Pípal).

literární produkci autorů surrealistického okruhu A. I. V.: Bruno Solaříka, Romana Telerovského, Blažeje Ingra a se skupinou A. I. V. spřízněného Jakuba Effenbergera. Samostatnou pozornost si zaslouží poezie Tomáše Přidala. Ten se po rozpadu skupiny vydal vlastní, už nikoli programově surrealistickou cestou a nutno říci, že jeho tvorba dosáhla zřetelně vyšších literárních kvalit, než tomu bylo u ostatních členů někdejšího okruhu. Přidalova imaginativní poezie se tak v našem výkladu stane příkladem ryze neprogramního zhodnocení surrealistické tradice a jejího posunutí k postupům literárního postmodernismu. Se sledovanou tendencí imaginativní poezie úzce souvisí také tvorba Karla Jana Čapka, Martina Bezkočky, Martina Langer, Vikiho Shocka či Boženy Správcové, i jejich poetik se výklad dotkne, byť spíše marginálně.

### ***Lyrická křea a destrukce (Jaromír Typl)***

Pro literární aktivitu Jaromíra Typla byly klíčové roky 1990–1994, během nich vydal řadu textů vzniklých v druhé polovině osmdesátých let i textů zcela nových, zapojoval se do četných diskuzí, mohutná byla jeho aktivita programní. Tou jsme se ovšem zabývali už v kapitole věnované recepci, tentokrát tedy už zůstane mi rámec našeho zájmu. Soustředíme se na Typlovu tvorbu básnickou. Stranou zůstanou Typlovy texty prozaické a dramatické. I v nich sice hraje výraznou úlohu imaginace a kreativita při zacházení s jazykem i kompozicí textu, ovšem z pochopitelných důvodů je nemůžeme zařadit do úvah ohraničených konceptem imaginativní lyriky, který zde sledujeme pod zorným úhlem lyrického subjektu a jeho stylizace.

### **Rocková revolta**

Prvotinu Jaromíra Typla *Koncerto grosso* (1990) otevírá titulní skladba „Koncerto grosso. Heavymetalová mše f-moll /1987–88/“. Jedná se zároveň o nejstarší text, který byl do sbírky zařazen. V této skladbě Typl ještě neuplatňuje svou vizi surrealistické poezie, jak ji proklamoval v manifestech a realizoval v textech jen o něco málo starších. Poměrně rozsáhlá úvodní skladba, psaná volným veršem a založená a technice řečového proudu, připomene spíše básnické texty beatníků.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Na rozmezí vlivu surrealismu a beatnické poezie se v první polovině devadesátých let pohybovala také poezie Martina Bezkočky. Jeho sbírku *Hrošák levituje ve Víně* (1994) otevírá skladba nazvaná „Automatický svatý Hrošák“, jíž se pokusil přiblížit surrealistické technice automatického psaní.

Jazyk této skladby je charakteristický výraznou mluveností, nespisovností, dialogičností, emocionalitou a silnou expresivitou. V kontextu mladé poezie devadesátých let má blízko spíše k poezii věčnosti – je vystavěna jako zpráva o rockovém koncertu, její mluvčí věčně zaznamenává jména, vzhled a charaktery účastníků koncertu, centrálním tématem je ovšem generační konflikt. Svět je v pohledu mluvčího této skladby rozdělen do dvou sfér: *my* – pubertální mládež, bránící svůj pohled na svět, svobodu a hodnoty, které vyznává *X vy* – generace zmodřelých rodičů, vyznávajících pouze rozum a pragmatické myšlení a materiální hodnoty. Lyrický subjekt je zde stylizován do podoby svědka, ale také mluvčího své generace, která usiluje o svobodu (která má zcela konkrétní podobu metalové hudby a dlouhých vlasů), usiluje o zachování vlastní identity, mladistvé vitality a energie, brání se zařazení, nudě a spořádanosti jakožto atributům životního stylu generace rodičů. S následující Typtovou tvorbou má tento text společný moment odporu proti normám, racionalitě, spořádanosti, provokativní dikci a vzdor.

### **Iracionální kontemplace**

V následujícím oddíle „Popel na sítnici /Soubor cviků na zdokonalení zraku/“ se surrealistická inspirace projevuje už zcela jasně a programově. Už titulem a podtitulem oddílu je zřetelně signalizováno vizuální zaměření subjektu a především vůle překročit expresivní a estetickou funkci textů a učinit z básně nástroj, jehož prostřednictvím lze cosi konkrétního vykonat a změnit. Zde konkrétně (v souladu s usilováním surrealistů) jde o antropologicky zaměřenou snahu po zdokonalování perceptivních schopností a úsilí o dosažení rovnováhy mezi racionální a iracionální dimenzí lidské mysli.

Fikční svět, v němž je situován lyrický subjekt, je ryze imaginární, neslučitelný se světem aktuálním, neplatí v něm běžná kauzalita. Subjekt není jeho povahou překvapován, identifikuje se s ním a zároveň disponuje absolutní znalostí fikčního světa: nereferuje pouze o tom, co vnímá nebo co se domnívá, ale i o skrytých, na první pohled nezřetelných dějích – jeho vědomí s naprostou samozřejmostí obsáhne

---

Přes nespornou inspiraci surrealismem má Bezkočková poezie přeci jen blíže k faktuře poezie beatnické, ukazuje nato mnohoslabičný volný verš rétorického charakteru, provokativní a silně kritická dikce namířená proti destruktivním kulturním jevům a falešným hodnotám: „Viděl jsi / kolaps nádherné možnosti degenerující civilizace Mohutný / svěrák pokroku v ní zlámal všechny obratle viděl jsi / člověka, který se pyšní slabostí a který přeje upřímnou soustrast / sám sobě na vlastním funuse kde žvaní v / orgasmu o slastné cele ÚROVNĚ a v ní žije“ (BEZKOČKA 1994: 15).



vše. Není ani tak svědkem a pozorovatelem, jako spíše demiurgem onoho světa, který vzniká v proudu jeho promluvy, resp. v proudu psaní. Obraznost má zde tedy epistolární charakter, obrazy jsou generovány procesem psaní, což je podstatnou shodou, která Typltovy tvůrčí postupy přibližuje postupům surrealistů.<sup>108</sup>

Nejedná se u těchto básní ovšem o případ automatického textu, jehož vznik není regulován pravidly kauzality a estetickými a etickými normami tak, aby ve výsledku budil dojem dokumentu, či protokolu o psychoautomatickém experimentu.<sup>109</sup> Promluva Typltova lyrického subjektu daleko spíše odpovídá parametrům iracionální kontempace, která podle Vratislav Effenbergera surrealistům nahradila v poválečném období původní surrealistické tvůrčí postupy. Effenberger soudí, že v poválečném vývoji surrealismu se posouvá „imaginativní základna od iracionální výtvarnosti k iracionální kontemplaci“, která „nesnižuje původní psychoautomatickou intenzitu v imaginativních asociacích, ale zároveň respektuje nebo spíše parafrázuje určitý pojmový kontext“ (EFFENBERGER 1969a: 208). Princip iracionální kontempace definuje jako „odklon od zobrazování založeného na percepci [...] a sklon k pojmovému zobrazování“, jež do sebe absorbovalo hermetismus a magickou působnost hlubinných symbolů. Toto vymezení relativně dobře odpovídá i charakteru obraznosti poezie Jaromíra Typlta.

Pod vrstvami iracionální imaginace je v Typltových textech vskutku mnohdy patrný racionální, resp. pojmový půdorys, který může zasáhnout i do kompoziční výstavby textu. Tak je tomu například v básni nazvané „Vněvýheň“, která je vybudována na principu kontrastu resp. opozice dvou pojmů klíčových pro teoretický diskurz surrealistů: na jedné straně oné opozice spočívají pojmy jako racionalita a každodennost, na straně druhé jejich protiklady: iracionalita, fantastičnost. V obrazné rovině výpovědi je tato opozice zastoupena motivy, resp. symboly šroubu a matice: šroub symbolizuje iracionální dimenzi reality, je jistým falickým a totemickým symbolem: „Šíleně veliký šroub / vyzýván rozjitřenými

---

<sup>108</sup> Žoržeta Čolaková identifikovala epistolární dimenzi jako podstatný rys ve struktuře básnického obrazu v české surrealistické poezii třicátých let: „Surrealistická obraznost má epistolární charakter, tj. její sémantika se neprodukuje jako reflexe sociálního bytí, nýbrž jako projev kreativního principu. [...] obraz se přímo rodí verbálním pojmenováním, z čehož vyplývá potřeba zkoumat jej jako epistolární strukturu“ (ČOLAKOVÁ 1999: 25).

<sup>109</sup> Marie Langerová automatický text charakterizuje jako „volně plynoucí věty, které mají nominální povahu, jsou k sobě volně přiřazovány, aniž by vytvářely složitější syntax. [...] Věty nejsou podřizovány vědomým pravidlům, proto jak svými celky, tak v jejich vnitřním uspořádání mohou slova, případně krátké větné úseky nespojitě čnít do prostoru, postrádat kauzální souvislost, tvořit však návaznosti jinými způsoby (například po linii smyslových kvalit, zvukových, rytmických, obrysových či barevných podobností)“ (LANGEROVÁ 2002b: 538).

okultisty / [...] desítky fanatiků se vrhly ke šroubu / a objaly ho“ (TYPLT 1990b: 27); matice symbolizuje naopak racionalitu a každodennost, přičemž tyto významy jsou vysloveny explicitně genitivní metaforou „Matice každodennosti“ (IBID.). Subjekt zde figuruje nikoli jako svědek, ale jako demiurg fantastického děje, jehož intencí je vyslovení kritického názoru, který souzní s tradiční surrealistickou kritikou rozpojení racionální a iracionální dimenze v psychice moderního člověka.

### **Subverze diskurzivního jazyka**

Racionalita a pojmovost ovšem nevstupuje do promluv Typltova lyrického subjektu pouze v takto pozitivní roli, tedy roli nástroje, ale je také podrobována kritice a subverzi. Typltův lyrický subjekt se snaží subvertovat diskurzivní jazyk, ukazuje, že jeho prostředky je možné užít, aniž by se cokoli logického řeklo. Je to další projev antiracionalistické tendence v jeho poezii, v němž je navíc přítomna implicitní výzva ke čtenáři, aby konfrontoval své navyklé způsoby myšlení v jazyce s jejich ironickou podobou prezentovanou básnickým textem. Dobrým příkladem této subverzivní tendence je text „Sublimace /Surrealistická II/“, v němž se vedle tradičních motivů surrealistické provenience (například motiv snu) ocitají termíny z přírodních oborů (plazma, antihmota) i z filozofického diskurzu (čas, prostor), ale také idiomy zdomácnělé v těchto typech profesní mluvy (osvětlit problém, atavistická tendence). Na syntaktické rovině se zmiňovaná diskurzivnost projevuje relativně složitou (hypotaktickou) výstavbou souvětí. Explicitním signálem této subverzivní intence je vsuvka ze závěrečné části textu, jejímž prostřednictvím subjekt paroduje kompozici odborných textů: „/doporučená literatura: / Člověk – extravagance bílkovin“ (IBID.: 38).

Tyto subverzivní postupy mají relativně blízko k jednomu ze základních postupů postmoderní literárního jazyka, k technice palimpsestu.<sup>110</sup> U Typlta nejde o přepisování nějaké konkrétní a obecně známé textové předlohy (jako například v případě skladby *Jám* Lubora Kasal, jejímž prototextem se stal Máchův *Máj*),

---

<sup>110</sup> Tibor Žilka označuje palimpsest za typický příklad postmoderního literárního postupu, který „znamená toľko, že sa text zámerne tvorí na podklade iného textu či iných textov a že sa citácie či kvázicitácie vkladajú do nového diela bez zjavného odkazu na pretext“ (ŽILKA 2000: 66). Německý teoretik Herbert Grabes tento jev nazývá estetikou jemné odchylky (*die Ästhetik der subtileren Differenz*) a soudí, že intertextualita má v moderním a postmoderním umění podstatně jinou podobu a funkci: v moderní literatuře byly citace a narážky podřízeny snaze demonstrovat protiklad mezi starým a novým, naproti tomu intertextualita v postmoderní literatuře vede autory k vytváření celých, pouze jemně se od originálu odchylojících variací na známé texty, žánry, témata či motivy (srov. GRABES 2004: 115).

ale spíše bezpečně etablovaných textových typů a žánrů. V tomto procesu přepisování hraje významnou úlohu ironie jako nástroj kritického hodnocení, které směřuje k odsudku a zesměšnění daného textového typu. Příkladem tohoto postupu může být báseň nazvaná „Popel v útrokách“, kde lyrický subjekt paroduje a ironicky přepisuje autoritativní a regulativní typ textu, jímž je v tomto případě zákon („zákon lehkosti“).<sup>111</sup> Textový typ, mezi jehož konstitutivní znaky patří jasnost, racionálnost, autoritativnost, je přepsán jazykem programního iracionalismu, nonsensu a neurčitosti: „bstruda kadra rofaté / ontrokala sampi uhošepě / vompero kadra neprotrepě / ustotřič mocka, v epě / bstrvda foante rofaté“ (IBID.: 29). Projevuje se tu opět radikální kritičnost Typltova lyrického subjektu, ba až destruktivní postoje proti projevům autoritativnosti a vůle regulovat lidský život (v obecnější rovině je cílem této destrukce autoritativní racionalismus).

Destruktivní rovinu stylizace Typltova lyrického subjektu je třeba vnímat s jeho programovým zaměřením proti jakémukoli pokusu o omezování svobody jednotlivce. Rozbitím strnulých jazykových struktur se Typltův mluvčí pokouší uvolnit skrytý významový potenciál jazyka, snaží se osvobodit jazyk a jeho uživatele od norem (gramatických a komunikačních), jimiž jsou obvykle limitováni. Analogický atak proti strnulosti struktur lze nalézt také v motivické a tematické rovině výpovědi lyrického subjektu – nejzřetelněji v jeho častých a vyhrocených antiklerikálních projevech.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Podobným způsobem ovšem postupuje také v básni nazvané „Kyberpunková /Budoucnost“, v níž – jak signalizuje název – čerpá z výrazového rejstříku kyberpunkové a sci-fi literatury, resp. pouze používá tyto prostředky ke svému záměru varovat před citovým vyprazdňováním slov (jako např. *láska*), která se zasazením do zmíněného žánrového kontextu mění ve „vědecké termíny“. Za pozornost zde také stojí způsob pojmenování textu – intertextovost a palimpsestových charakter textu je demonstrován už adjektivem, které přesně vystihuje kontext, na něž je aluzivně navazováno. Podobně je ovšem několikrát použito i adjektivum „surrealistická“ – jako by si subjekt pouze hrál s různými výrazovými rejstříky, střídal je a v duchu postmoderní mnohosti a intertextovosti mezi nimi volně přecházel. Je těžko představitelné, že by autor vnímající sám sebe jednoznačně jako surrealistu nazýval své básně „Surrealistická I“, „Surrealistická II“ apod., šlo by o redundanci a samozřejmost, kterou není nutné explikovat. Surrealistická tvůrčí metoda tedy není pro Typltův subjekt zcela samozřejmá, je spíše výrazovým rejstříkem, z něhož bohatě čerpá a jehož možnosti ve svých textech testuje.

<sup>112</sup> Tyto postoje Typltova lyrického subjektu souzní s tím, co Čolaková nazývá „kulturologickým nonkonformismem avantgardy“, tedy odporem proti „autoritativnímu systému hodnot ve všech sférách života a umění“ (ČOLAKOVÁ 1999: 10). U historické avantgardy šlo v případě těchto postojů o naivní inspiraci marxismem – Typl se kombinací antiklerikalismu a hlášením se k surrealismu nepřímou (a zřejmě nezáměrně) přihlásil i k tomuto ideovému zdroji, což se v těsně polistopadové atmosféře negativně projevilo v recepci jeho poezie (viz kapitola „Recepce mladé poezie v devadesátých letech“).

## **Destrukce formálních autorit**

Náboženství a jeho církevní prezentace je pro mluvčího symbolem pokusu o zásadní zasahování do lidské intimity a svobody, pokusem, který musí být zmařen a zesměšněn. (De facto ovšem provádí analogický pokus o prosazení ideologie vlastní surrealismům, a to včetně propagování jejich ikon: Freud, de Sade, Masoch, Dalí, ...). Mluvčí se ostentativně odvrací od „směšňounkého kostelíka / ve vsi pohrdaných předků“, protože sám je „odchovanec města / vzývatel jazzrockové mimodravosti / vetřelý absolutně hallových tónů / do racionální duše a / *podřizující* si ji v momentu ohromení“ (IBID.: 48). Provokuje ho naivita zbožnosti, pokrytecká církevní morálka a manipulativnost liturgických obřadů. Jazyk náboženství travestuje a překrývá jazykem surrealistické teorie (resp. ideologie), například v básni „Kostel“ přejmenovává Janovo evangelium na „automatický text svatého Jana“ (IBID.: 47). Dogma o neposkvrněném početí zase karikuje prostřednictvím jazyka vědy, když se ho dotkne spojením „Pánbu / ze zkumavky“ (IBID. 39). Odmítá autoritativnost religiózního modelu světa (ale podobně též modelu vědeckého), vnímá ho jako falešnou interpretaci, bez níž se lze snadno obejít: „není třeba vzývat / Boha ani historiky / tohle divadlo na nich nezávisí / ta triumfální scéna kroužení / je zcela svobodná“ (IBID.: 49).

Lyrický subjekt demonstruje svou nezávislost na konvenčních vazbách morálky a estetiky především prostřednictvím libidózní obraznosti, tedy provokativním uplatňováním sexuální motiviky a transformací věcných motivů ve freudistické symboly podvědomí. Libidózní symbolickou vrstvou je vybavena například motivika již výše citované básně „Vněvýheň“, v níž motiv obrovského šroubu zřetelně funguje jako falický symbol, který je „vystaven stovkám chtivých očí / obtékán potem roztoužených dívek / nahých jako křeč stahující obličej“ (IBID.: 27); motiv matice pak nutně asociuje představu ženského lůna. Doslovnou instrukci k freudistickému čtení libidózních obrazů zakomponoval do textu „Stopa pozůstalosti“: „Pranýř je Milé panstvo Pouze pro zamilované / a pro ty kterým je už dostatečně falický“ (IBID.: 31).

Jinou podobou oné demonstrace vnitřní svobody subjektu je jeho tendence bezmála dadaisticky se vysmívat zdánlivě nedotknutelným kulturní statkům, resp. uměleckým dílům prověřeným tradicí a vnímaným jako kanonická – setkáváme se s tím například v básni „Surrealistická s nádechem adolescence“: „Stonožka, celá modrá, / zahrála na kytaru Osudovou“ (IBID.: 34). Nutno dodat, že rovněž charakter

humoru v Typltově poezii je do značné míry inspirována surrealismem, má velmi blízko k černému humoru surrealistů, který Vladimír Borecký (v návaznosti na Bretonovo pojetí) charakterizuje jako „urážlivý smích, který vychází z hloubky revoltujícího já, vzdorujícího veřejnému mínění i kosmické fatalitě“ (BORECKÝ 2000: 132).

## Vývoj textů

Jak již bylo výše uvedeno, po básnické prvotině Typlt vydal v krátkém čase několik titulů prozaických, které se pohybovaly na pomezí žánrů povídky, eseje a manifestu. Stylizaci lyrického subjektu, k níž zde soustředíme naši pozornost, můžeme pozorovat a analyzovat až v textech Typltova autorského výboru *Ztracené peklo* (1994), jímž autor shrnul svou dosavadní básnickou tvorbu a proklamativně ji uzavřel. Většina textů byla otištěna před vydáním výboru jako samostatné sbírky či cykly básní, většinou se ovšem jednalo o vydání vlastním nákladem v Typltově strojopisné edici Demolice (sbírky *Procitající teurgos*, *Světlo vetřelcem* a básnická skladba *Epocha Setmění*). Tyto „samizdaty“ jsou dnes bohužel nedostupné, tudíž jedinou příležitostí ke sledování variant textů a jejich vývoje od prvního vydání k definitivnímu znění ve výboru *Ztracené peklo* jsou básně, které do výboru převzal ze sbírky *Koncerto grosso*.

Básně převzaté z prvotiny tvoří úvodní oddíl výboru nazvaný „Vněvýheň (Popel na sítnici)“. Autor celkem převzal ze sbírky *Koncerto grosso* devět textů, ovšem z nich pouze dva jsou převzaty beze změny. Ostatní tu více, tu méně výrazně přepracoval. Charakter posunů mezi texty lze souhrnně charakterizovat jako zabstraktňování: Typlt v pozdějších variantách textů potlačuje smyslovou názornost obrazů (například motiv *dlouhých kostnatých prstů* je změněn na motiv *všeprůstupných prstů pravděpodobnosti*), místo konkrét v řadě případů volí abstrakta (například spojení *malba na křišťálu* se mění v *zášť na křišťálu*) a v neposlední řadě radikalizuje významovou nesourodost a nedourčenost výpovědí: například sdělné a sentimentální zvolání „Úžasem vykřiknete: / co všechno nosíme v sobě!“ (TYPLT 1990b: 49) je proměněno v silně neologizující a významově zamlženou výpověď „Prohodíte žertvu: / co všechno veškrcujeme!“ (TYPLT 1994: 22).

Důležitým a pro vývoj Typltova lyrického subjektu příznačným je také posun od proklamativních a doslovných přihlášení se k surrealismu k důslednějšímu

osvojení a aplikaci surrealistických tvůrčích postupů: například v básni „Princip člověka“ čteme spojení „v mezích nadreality / a nalezeného smyslu života“ (TYPLT 1990b: 49), v přepracované verzi tyto verše zní „v mezích dělohy / a přesnosti kladených otázek“ (TYPLT 1994: 22). K surrealistické obraznosti se ve výboru *Ztracené peklo* už nehlásí proklamací nadreality (o čemž svědčí také eliminace výše interpretovaného adjektivy „surrealistická“ v podtitulech básní), ale užitím jí vlastního principu dekompozice tělesnosti, zde osamostatněním motivu dělohy. Ale v radikalizaci tvůrčího gesta lyrického subjektu jde v některých případech ještě dál: v básni „Sublimace“ nahrazuje metaforickou konstrukci „několik kostiček času“ (TYPLT 1990b: 37), která má evokovat fragmentarizaci a zvěcnění času, experimentální, syntakticky defektní, resp. radikálně fragmentární strukturou, která to, co bylo původně evokováno metaforou, demonstruje přímo na jazyce jeho deformováním: „V čase však praskliny: Tu Pak Ještě Přitom Vzápětí / Předem Ihned Následkem toho“ (TYPLT 1994: 21). I na dalších místech Typltův subjekt v pozdějších verzích textů porušuje i zbytky logiky a nahrazuje ji agramatickou syntaxí: věta „než se záře vypaří / do sousedních prostorů“ (TYPLT 1990b: 37) je změněna v syntakticky defektní strukturu „než se záře stvoří / do prostorů zničehonic“ (TYPLT 1994: 21).

Tyto přechody k výrazně abstraktnějšímu a vizuálně méně konkrétnímu výrazu, dobře ukazují, že sémantika celku v případě Typltovy poezie není ani zdaleka souhrnem významů dílčích pasáží, vět či motivů – ty jsou naopak libovolně nahraditelné, text je schopný absorbovat téměř cokoli, aniž by porušil normy, které by sám pro sebe zakládal. Typltovy texty jsou naopak založeny na nenoremnosti, svobodě, volnosti, tekutosti, svou významovou neurčitostí chtějí otevírat široké pole pro čtenářovu imaginaci a kreativitu při konstruování smyslu či prostě čtenáře konfrontovat se situací, v níž nevystačí s navyklými racionálními a kauzálními způsoby interpretace.<sup>113</sup> Tyto postupy však u Typlta také nejednou hraničí s libovůlí a povrchní verbální exhibicí.

Sledování vývoje textů nám ale také dovoluje zformulovat kritický soud o Typltových tvůrčích postupech. Jejich úskalím je právě ona důslednost v odstraňování všeho konkrétního, představitelného, všeho, co jde relativně snadno

---

<sup>113</sup> Neucelenost a relativní autonomii části vůči celku díla, kterou můžeme pozorovat také v Typltově poezii, označil Peter Bürger za hlavní odlišující znak avantgardního díla a díla uceleného, resp. realistického (*das organische Kunstwerk*) (srov. BÜRGER 1974: 117).

významově uchopit. Lze předpokládat, že by Typltovy texty byly daleko více esteticky účinné, kdyby pracovaly s kontrastem konkrétního, reálného a ireálného, nepravděpodobného. Typlt poněkud hazarduje se čtenářovou ochotou vztahovat ireální svět textů, ke světu reálnému, resp. k literárnímu kontextu a jeho protikladné, aktuální svět napodobující linii. Svým extrémním postupem Typlt připravuje své texty o notnou dávku významotvorného napětí, které by mohly mít. Jinak řečeno, Typltovy texty mnohdy jen velmi slabě evokují kontext, k němuž se chtějí kriticky a kontrastně obracet (tedy kontext umění, které usiluje o věrné zobrazení reality, umění, jehož výpovědi odpovídají zkušenosti s aktuálním světem a neopouštějí sféru kauzality a racionality).

### **Dekompozice obrazu těla**

Stylizace tvůrce a demiurga se tedy v básních knihy *Ztracené peklo* radikalizuje, v základních obrysech se však charakter lyrického subjektu nemění. Zmíněná radikalizace je dobře patrná na posunu ve zobrazování těla a tělesnosti. Jestliže v básních *Koncerta grossa* byla patrná identifikace subjektu se svou tělesností a celistvost těla byla porušována pouze při uplatnění libidózní symboliky (motivické osamostatňování falu a vulvy), v poezii *Ztraceného pekla* je primární podobou tělesnosti tělo defigurované, resp. dekomponované, rozložené na části. Motivy tělesných orgánů vstupují tentokrát do struktury textů samostatně, jsou mobilní a ocitají se v nečekaných souvislostech.

Například v básni tajemně nazvané „Zvrzrak“ se součástí imaginativního proudu obrazů stávají motivy tělesných orgánů nijak nespojené intencí k zobrazení fikční figury nebo jejího torza (jazyka, dvanáctník, jazyk, žaludeční stěna, pobřišnice, dásně, bulvy) a také odpudivé motivy žluči, tráveniny či dávení. Motivika tělesnosti se zde dostředivě stáčí k představě ústní dutiny a trávícího traktu. Ústa zde nejsou zobrazována jako důležité artikulační ústrojí, jako jakési materiální centrum řeči – jako je tomu například v poezii Miloslava Topinky, kterou po této stránce analyzovala Irena Vaňková (srov. VAŇKOVÁ 2002: 267) – ale jako počátek trávícího traktu.

Obraz lidské tělesnosti není u Typlta podroben pouze silné fragmentarizaci, ale tělo je rovněž důsledně spojováno s nejnižšími biologickými procesy – tělu je odepřena celistvost a také jakékoli možnost transcendence své materiální úrovně.

Zčásti je toto pojetí tělesnosti dáno již výše popsaným antiklerikalismem Typltova lyrického subjektu, který se – jako řada dalších strukturně-tematických prvků – v básních *Ztraceného pekla* stupňuje a dostává se až do kontaktu se satanismem (zřetelně je to například v básni „Oscularum infame“, která už svým názvem odkazuje k satanistické praktice tzv. polibku hanby, resp. líbání ďáblovy zadnice, jež je součástí černé mše). Typltův mluvčí spojuje klerikalismus především s programovým potlačováním tělesnosti a přirozenosti, proto mnohdy religiózní symboly profanuje jejich imaginativním spojováním s tělesnými úkony, sexualitou apod. (například „trnová koruna provlečená otvory pásu cudnosti“; „monstrance močící do příkopů“, obojí TYPLT 1994: 63)

Charakteristickým znakem motiviky tělesnosti v Typltově poezii je její provokativní těsná vazba k estetice oškřivosti. Typlt v poezii svého *Ztraceného pekla* nezobrazuje krásu těla a jeho libidózní konotace, ale naopak děs z těla rozervaného, nemocného či hanobeného – jako například v básni „Oslava fasády“: „Ucítla, že jí zednická lžíce vybrala vnitřnosti s těla“ (TYPLT 1994: 58). Tělo se proměňujev objekt, s nímž se lze jen stěží identifikovat, stává se z něj „otevřená galerie / hýbajících se vředů plísni hnisu mokvání a smradu“ (IBID.: 57). Tělo ztrácí tvar, nekrotizuje, podléhá rozpadu a spolu s ním je rozpadu vydána i lidská identita, která je s vnímáním vlastní tělesnosti úzce spjatá. Typltův mluvčí inscenuje děsivé výjevy („Dítě sedící nedaleko odtud / [...] si ze zoufalství z vyhaslého jasu / vymáčklo pálící bulvy z očnic“, IBID.: 50), provokuje a burcuje k obnově vitality a k hledání jejích nových zdrojů.<sup>114</sup> Tato morbidní a nekrotizující imaginace se u Typlta kombinuje s hojným užíváním personifikace a antropomorfizace.<sup>115</sup> Vzniká tak paradoxní převrácenost: tělo je rozkládáno na soubor fragmentů, které nejsou schopny

---

<sup>114</sup> Podobný způsobu zobrazování tělesnosti nalézá Josef Vojvodík ve výtvarném díle Jindřich Štyrského: „člověk a svět ztrácí pevné kontury a nabývají fyziognomie odpudivé beztvorosti a defigurace [...] vypreparované orgány, které se stávají bez jakékoli souvislosti částmi vnějšího optického prostoru, kde jsou vystaveny agresivitě okolního světa“ (VOJVODÍK 2006: 285).

<sup>115</sup> Podobný způsob zobrazování tělesnosti nalézáme také v imaginativní lyrice Pavla Ctibora, především v jeho druhé sbírce *Předkus* (1996), kde se podobně jako u Typlta kombinuje svobodná, expresivní imaginace s experimentálním zacházením s textem a destruktivní tendencí namířenou proti celistvosti obrazu a koherenci jazyka: „Z domova palců, / z domova kolen / vypadne ruka úsměvu, / špinavá voda žebry staví vlak“ (CTIBOR 1996: 5). Je třeba ještě dodat, že texty zmíněné sbírky vznikaly ve stejné době (1992–1993) jako definitivní verze textů Typltova *Ztraceného pekla*, a připomenout, že Pavel Ctibor byl autorem, kterého Typlt jakožto kritik vysoce oceňoval.



samostatného života, je tedy umrtvováno<sup>116</sup> – na druhé straně neživé věci nabývají vitality, získávají lidské vlastnosti a figurují v textech jako hybatelé dějů.

Josef Vojvodík nalézá podobně fragmentarizující způsob zobrazování těla v Nezvalově surrealistické sbírce *Absolutní hrobař*. Nezvalova obraznost je zde dle Vojvodíka založena na principu aglutinace nesourodých prvků a destrukci homogenní struktury, již je „výrazně posílena samostatnost, dalo by se říci mobilita jednotlivých prvků“ (VOJVODÍK 2006: 293). Mezi Nezvalovou zobrazovací technikou a zobrazením těla u Typlta je ovšem podstatný rozdíl. Nezval například v básni „Muž, který skládá z předmětů svou podobiznu“ nebo v titulní básni sbírky „Absolutní hrobař“ sice vybavuje motivy tělesných částí či orgánů relativní samostatností, ale souhrn těchto motivů poskytuje poměrně dobře soudržný obraz lidské postavy, což je dáno také technikou básnického portrétu, kterou v této sbírce Nezval opakovaně užívá. Osamostatnění tělesných motivů je u Nezvala motivováno jeho vůlí k permanentní metaforické transformaci prvků reality, k neustálému hledání analogií a překvapivých souvislostí. U Typlta naopak žádný ucelený obraz těla, resp. postavy nevzniká, rozklad figury na segmenty je mnohem důslednější. Typltova mluvčího právě zajímá přesunutí motivů tělesnosti do zcela jiných, netělesných kontextů a přetržení vazeb ke kontextům původním, konvencionalizovaným. Tyto dva protikladné zobrazovací postup lze vnímat prostřednictvím dichotomie, kterou Vojvodík užil při porovnání Štyrského imaginativní techniky s typickými postupy surrealismu: rozlišuje analyticko-metonymickou techniku (k ní řadí avantgardu desátých a dvacátých let a také Štyrského) a synteticko-metaforickou techniku (symbolismus, surrealismus) (srov. IBID.: 125).

Typltovu imaginaci dobře vystihuje ona prvně zmíněná analyticko-metonymická technika. Typlt analyzuje, rozkládá, ale nespojuje do nových celků, neokouzluje efektními metaforami a nalézáním nečekaných vizuálních analogií, ale zakládá metonymické souvislosti sémanticky nesourodých prvků. Analytická a metonymická

---

<sup>116</sup> Nutno zde také zmínit opakovaně se vyskytující suicidiální motivy, které nalézáme v Typltově poezii, ale i esejistice. Ostatně sebevražda je jevem úzce spojeným s imaginací, alespoň tak jí rozumí Michel Foucault: „Představy patří do oblasti řešení, nikoli do oblasti úkolu. Do rejstříku obraznosti patří štěstí a neštěstí, nikoli povinnost a ctnost. Proto jsou hlavní formy obraznosti spřízněny se sebevraždou. Či spíše sebevražda se jeví absolutně představovaného chování: každá sebevražedná touha je naplněna takovým světem, kde bych už nebyl přítomen jen zde či tam, ale všude, kde by všechno bylo pro mne průzračné a označovalo svou příslušnost absolutní přítomnosti. [...] Spáchat sebevraždu je nejzazší způsob imaginace“ (FOUCAULT 1995: 58n). Překonání prostorových a časových limitů tělesnosti, jež Foucault vnímá jako podstatu sebevražedné touhy, Typltův subjekt realizuje dekompozicí těla a volným a ničím nelimitovaným umístěním tělesných částí do libovolných kontextů.

imaginace ostatně dobře kooperuje s žánrem iracionální kontempace, k němuž se Typlť přiklonil ve své prvotině a neopustil ho ani v básních z pozdějších let.

Dekompozice těla je jedním z dalších projevů destruktivní tendence v Typlťově poezii. S nepřehlédnutelnou a nesmlouvavou přímostí se zde signalizuje nutnost změny, jejímž prvotním předpokladem je destrukce, resp. uvědomění si samovolného rozpadu všeho stávajícího. Tělo, jakož i celé fikční univerzum, Typlťův lyrický subjekt rozkládá na drobné fragmenty, z nichž má vzniknout nová celistvost – což je v Typlťově pojetí nikoli úkol autorův, nýbrž čtenářův. Básníci mají být „zapojení do atentátu na svět / [...] protože jen vichr zániku uvolní energii básní“ (IBID.: 77), alespoň tak to píše v programně laděné básni „Světlo vetřelcem“.

### **Enumerativní kontexty**

Analytické, fragmentarizující a destruktivní zaměření lyrického subjektu se pochopitelně projevuje také v jeho zacházení s jazykovými a veršovými strukturami. Příznačným příkladem fragmentarizující tendence v kompoziční výstavbě Typlťových básní je užívání enumerativních pasáží, které příležitostně vkládá do textů, narušuje jimi celistvost a nabízí čtenářově pozornosti nikoli celek, ale sled jednotlivin, které si přes své zapojení do enumerativního kontextu zachovávají relativně vysokou míru významové autonomie.

Enumerativní řada se stala určujícím kompozičním prvkem například v básni „Erotea“, kterou otevírá epický motiv výstupu na věž (která má zřetelné rysy falického symbolu), z níž se lyrickému subjektu (maskovanému er-formou) otevírá „zakázaná vyhlídka na úmysly pruderie“ (TYPLT 1994: 47). Po dvojtečce následuje dlouhá řada významově autonomních obrazů, které evokují panorama oněch zakázaných skutečností: „opasek vysmeklý z poutek tesknících kalhot / ministrant se slinami v očích / nadržený termofor s kachním zobákem / vosková figurína ovinutá ostnatým drátem / rocker napínající kolejnici do baskytary“ (IBID.). Typlťův subjekt díky technice enumerativní řady velmi účinně evokuje mnohost, heterogenitu, disparátnost reality a zároveň si vytváří ideální podmínky pro realizaci svého tvůrčího gesta, jehož klíčovou komponentou je schopnost svobodné imaginace odpoutávající vědomí od životní empirie a zbavující výpověď mimetismu.

Enumerativní kontexty také dobře ukazují na charakteristické chápání temporality u Typlťova (ale i obecně surrealistického) lyrického subjektu – nikoli

časová linearita a sukcesivnost, ale simultaneita dějů, událostí a existencí je příznačná pro lyrický subjekt tohoto typu. V případě Typltova mluvčího toto pojetí časovosti přivádí do fikčního světa množství elementů z různých historických epoch a kulturních tradic, které se setkávají se skutečnostmi pocházejícími z aktuálního světa i z fikčních světů uměleckých děl.

Klíčovou roli hraje princip enumerace také v nejrozsáhlejší skladbě *Ztraceného pekla* nazvané „Epocha Setmění. Kytaromachie“. Typlt zde užívá enumerativní pasáže především k časovému vymezení situací, z nichž promlouvá jeho lyrický subjekt (pasáž, v níž verše vždy začínají anaforou *kdy*), a také k vymezení klíčového slova *kytara*, jež je rovněž anaforicky opakováno. Anaforami vybavená enumerativní řada působí jako syntakticky homogenní celek. Na půdorysu analogických či totožných syntaktických struktur spojených ve výčtu však ostře vystupuje vše, čím se takto přiřazené výpovědi liší, tedy jejich významová heterogenita. Mluvčí zde zřetelněji než jinde demonstruje rozmanitost zorných úhlů, z nichž může být nahlížen jediný předmět,<sup>117</sup> a nepřímo vyzývá čtenáře k plnému využití interpretační svobody a tvořivosti.

Typltův mluvčí se v „Epochě Setmění“ snaží evokovat radikální heterogenitu a k tomuto účelu užívá také grafickou stránku výrazu, která je – a to platí pro jeho poezii obecně – hlavním nositelem rytmizace textu.<sup>118</sup> Plynule a rychle přechází od veršů k próze a zpět, verše a strofy rozmisťuje nepravidelně na ploše stránky, strofa je mnohdy kaskádovitě roztažena ve směru od levého k pravému okraji stránky. I těmito prostředky se snaží zabránit čtenáři v poklidné a plynulé recepci textu, nutí jeho oči, aby těkaly po stránce a zároveň aby se jeho pozornost rychle posouvala mezi obrazy a nechala se vést dynamikou jejich střídání.

## **Deformace jazykových struktur**

Akční postoj Typltova lyrického subjektu vůči jazyku ovšem nesetrvává pouze na rovině výstavby textu, ale proniká i do nižších strukturních rovin jazyka, kde se podílí na celkové tendenci k rozkladu sémantické soudržnosti výpovědí. Mluvčí výrazně zasahuje do slovtvorby, což ústí ve velmi bohatou produkci neologismů

---

<sup>117</sup> Na tyto aspekty enumerativních řad upozorňuje Marie Kubínová ve studii „Cesty básnické obraznosti“, resp. v její kapitole „Obrazná ekvivalence v enumerativních kontextech“ (KUBÍNOVÁ 2002).

<sup>118</sup> Po stránce rytmu je Typltova poezie psána volným veršem s výjimkou kratší pasáže „Epochy Setmění“, která je psána šestistopým daktylotrochejem majícím ambici působit jako hexametru.

a také v deformaci existujících slovních tvarů. Tento kreativní i agresivní postoj k jazyku byl přítomen už v básních Typltovy prvotiny *Koncerto grosso* (ukázali jsme to výše), ve *Ztraceném pekle* je ovšem přiveden ke krajnosti, ostatně jako řada dalších aspektů Typltova stylu. Nejlepším důkazem toho je báseň „Kakofrenie neoterismu“, která je psána důsledně neologizujícím (zaumným) jazykem. Lze na ní sledovat rejstřík slovotvorných postupů, jejichž prostřednictvím Typlt neologismy vytváří: skládání (hněvuzpytný chrposyp), připojování „neadekvátních“ prefixů a sufixů (udarován, vytřísnil), deformování či tvorba kořených morfémů (hlížnice, dohněříte v stepření). Pouze synsémantická slova jsou zde zachována ve své běžné podobě – což z nich činí významově aktivní prvek, text totiž díky nim působí po syntaktické stránce přirozeně, přirozeným dojmem působí rovněž větná intonace. Celek textu tak vyvolává dojem, jako by byl původně sestaven ze srozumitelných slov, která po jakémsi agresivním zásahu (či mutaci) byla zbavena srozumitelnosti.

Jinou podobu deformace přirozené stavby slova lze pozorovat v básni „V dásních deprese“, kde je tvorba neologismů založena na agramatickém odsouvání negující předpony *ne-* (např. horázný netvor, ordinační hodiny koncilu duživých božtíků a domrlých dochůdčat, urvalost, rudnost, vrlost, stydatost, ochvějnost, tečnost, vraživost, japnost, ořelost, hostinnost, ohrabanost, srov. IBID.: 66). Devět veršů začíná na tato zdeformovaná abstrakta, která jsou tak postavena na exponovaná místa ve struktuře textu a plní roly syntakticky a sémanticky klíčového slova příslušného verše. O to ostřeji je vnímána jejich významová nedourčenost, resp. nedourčitelnost – subjekt klade překážky jednoduchému přiřazování významů a vůbec konvenčnímu čtení, snaží se čtenáře odvést od záměru zkonstruovat úhrnný význam a naopak ho strhnou k pozornému vnímání jednotlivostí a detailů jazykové utvářenosti promluvy. Typltův subjekt si klade za cíl učinit jazyk viditelným, uvědomovatelným, vytrhnout ho ze sféry samozřejmosti a danosti. Tímto narušováním a analytickým zkoumáním text nutně ztrácí svou celistvost, rozpadá se na jednotliviny (v některých případech až na morfémy, které ještě jsme schopni vnímat jako smysluplné) a na základě těchto jednotlivin je poznáván. Typltova poezie se tedy jeví být básnickou reflexí jazyka, resp. jím prostředkovaných významů, ale také reflexí lehkosti, s níž je možné tyto významy ničit nebo falšovat.

## Charakter lyrického subjektu

Typltův mluvčí ovšem není pouze jazykovým analytikem a experimentátorem – s touto rovinou jeho stylizace úzce souvisí také jeho intelektuální charakter demonstrováný četnými doklady sečtěllosti a širokou vzdělanostní základnou. Do již výše zmiňované skladby „Epocha Setmění“ (ovšem i do řady jiných textů) zapojuje relativně velké množství citací a narážek na cizí literární texty, mytologické systémy či historické události. V „Dovětku“ k této skladbě dokonce některé citace doplňuje o odkazy k jejich zdrojům – je výmluvné (nikoli pouze pro „Epochu Setmění“), že se jedná o texty velmi staré, nejčastěji biblické nebo se o biblickou zvěst opírající (Dantovo *Peklo*, Miltonův *Ztracený ráj*). Jiné provenience jsou ovšem intertextové odkazy, které zapojuje do textů formou mott – zde naopak odkazuje k literatuře modernistické, avantgardní i soudobé: Richard Weiner, Fernando Pessoa, Roger Gilber-Lecomte, Jakub Syneček. Setkávání starého, archaického, mytického a moderního je obecným rysem fikčního světa vznikajícího v promluvách Typltova lyrického subjektu.

Mnohost a heterogenita jakož i bohatá intertextualita a relativizace hodnotových hierarchií, resp. profanace kanonických kulturních hodnot (například obraz Baudelaira onanujícího nad pisoárem v básni „Naoko“) ukazují na souznění Typltovy poezie se soudobou postmoderní estetikou.<sup>119</sup> Ostatně i přímo ve skladbě „Epocha Setmění“ ústy lyrického subjektu se vyslovuje k postmoderní kulturní situaci, která významně čerpá z minulosti a nesleduje žádný nový projekt: „Naše očekávání uplynulo... Nic velkého / se nestane, už není kam se zřítit – střed polk krajnosti. Nic / velkého, jen nekonečné / rozměňování“ (IBID.: 115).

Typlt tedy zjevně klade na čtenáře maximální nároky. Žádá po něm orientaci v heterogenních intertextových vazbách a především ho provokuje důslednou alogičností. Čtenář i po investování značné intelektuální energie není schopen a nemůže být schopen zkonstruovat představu či hypotézu úhrnného významu daného textu, je nucen rezignovat – ale nikoli na čtení, nýbrž na racionální způsob interpretace textu. Vnímá spíš fragmenty textů, které mají vlastní obraznou sílu a energii. Typlt inscenuje selhání inteligibilního interpretačního (poznávacího) aktu,

---

<sup>119</sup> Postmoderní charakter a funkci citací a aluzí dobře vystihuje výklad o těchto typech mezitextového navazování ve studii Marie Langerové „Variace a pohyb mezi texty“: „Citát je pilířem postmoderní literatury. [...] Citací se uvádí do pohybu sémantický potenciál textu, ona jej naplňuje významem a následně proměňuje v stereotypy a klišé“ (LANGEROVÁ 2002b: 517). Intertextualita v Typltově poezii má blízko k archeologickému pojetí aluzivnosti, které Langerová definuje jako usazení textu ve starém světě jiných textů, pro něž je charakteristická zlomkovitost (srov. IBID.: 522).

velmi počítá se čtenářem, je vůči němu nesmlouvavý, až krutý, atakuje iracionální dimenzi čtenářovy osobnosti a především jeho toleranci k jinému, tedy k jazyku, který se podstatně odlišuje od jazyka, který čtenář běžně užívá.

Typltova imaginativní lyrika je kombinací iracionality a obraznosti, mající zřetelně surrealistický původ, a kreativního, experimentujícího ba i destruktivního vztahu k jazyku. Čtenář je u Typlta nucen akceptovat lyrický subjekt jako tvůrce a stvořitele fikční reality, jehož jediným a neomezeně účinným nástrojem je jazyk, a to jazyk subjektem modifikovaný, jazyk, jehož pravidla jsou ovlivnitelná, nikoli daná.

K charakteru Typltova lyrického subjektu je třeba ještě dodat, že nápadně často potlačuje své *já*, nahrazuje ho *er*-formou nebo *nadosobním my*. Demonstruje tím odmítání tradiční lyrické konfesijnosti a také zaměření k obecným principům, nikoli k svědectvím o svých prožitých zkušenostech. Usiluje dotknout se obecných, ovšem neuvědomovaných antropologických daností. Neskrývá konstruovanost výpovědi a fikčních prostorů, postav a dějů, naopak sám sebe (byť implicitně) prezentuje jako konstruktéra a demiurga oněch imaginárních entit, které předvádí textem čtenáři. Nepokouší se zastírat, že tyto entity vznikají v procesu psaní, předkládá je jako výsledek jazykové kreaace a hry, a také jako výzvu ke hře a kreativnímu, imaginativnímu dotváření textu – chce strhnout čtenáře do sféry hry s fikčním světem.<sup>120</sup>

## ***Poezie surrealistického okruhu A. I. V.***

### **Historie a programní tendence skupiny**

Jaromír Typlt nebyl ovšem jediný, kdo z mladé básnické generace devadesátých let věřil v plodnost surrealistického tvůrčího východiska a snažil se ho rozvíjet a modifikovat.<sup>121</sup> Ještě na sklonku osmdesátý let (konkrétně v roce 1987) se v Brně

---

<sup>120</sup> A tím čtenáře de facto postavil na roveň tvůrčímu subjektu, resp. subjektu díla v červenkovském pojetí, který je situován právě do zmíněné sféry hry s fikčním světem (srov. ČERVENKA 2003: 44). Srov. k tomu též metodologickou kapitolu této práce.

<sup>121</sup> Z velmi podobných tvůrčích postojů vycházela také poezie Karla Jana Čapka (1962–1995), který sice svou náklonnost k surrealismu nedeclaroval tak zřetelně jako Typlt, nicméně stopy surrealistické inspirace v jeho sbírkách *Menuet s krejčovskou pannou* (1993) a *Karel je nemocný a předčítá* (1997) lehce najdeme. Čapkova poezie je bohatě imaginativní, podobně jako Typltova lyrika čerpá z rozsáhlého kulturního zázemí, je v ní patrná i obdobná destruktivní tendence. Bohatá intertextualita spojená se silnou mytizující tendencí a reflexe tvůrčího procesu však posouvá Čapkovu lyriku blíže k postmoderním než surrealistickým tvůrčím postupům. – Na Čapkovu vědomou inklinaci k surrealismu lze také usuzovat z jeho přispívání do surrealistických revue *Analogon* a *Intervence*.

ustavila pod názvem A. I. V. skupina mladých autorů hlásících se k surrealismu. Zakládajícími členy skupiny byly Blažej Ingr, Tomáš Přidal a Bruno Solařík, vrstevníci (narozeni 1968) a někdejší spolužáci z gymnázia. V roce 1989 se ke skupině přidal David Jařab a o dva, resp. tři roky později ještě Lenka Valachová a Roman Telerovský. Zvláštní pozici v rámci okruhu A. I. V. měla Ivana Ciglínová (1976), jejíž insitní a hravě imaginativní texty, které psala jako sedmiletá až dvanáctiletá, okouzly členy okruhu natolik, že ji začali označovat za členku skupiny (srov. SOLAŘÍK 2007: 58). O roli textů Ivany Ciglínové vypovídá také jejich umístění do úvodní pasáže samizdatového sborníku *A. I. V.*, který skupina vydala roku 1988.

Určujícím pro okruh A. I. V. byl ovšem až rok 1989, kdy členové okruhu vypracovali koncepci tzv. modrého humoru, kterou poté naplňovali po celou první polovinu devadesátých let. V pojetí Bruno Solaříka, který plnil roli skupinového teoretika, „modrý humor v první řadě postihuje absurditu každodenní skutečnosti v co nejcivilnějších, nejméně zřetelných polohách“ (SOLAŘÍK 1994a: 76). Ke konstitutivním rysům této imaginativní koncepce patřily infantilita, hravost, absurdita, nehoráznost, drzost, likvidace soudnosti, zneklidnění. Modrý humor se stal pro autory okruhu A. I. V. subverzivní technikou, jejímž prostřednictvím zpochybňovali možnost úspěšného dorozumění a komunikace vůbec (srov. DRYJE 2003: 32nn). Předmětem oné subverze se v případě modrého humoru stal především sám humor, resp. jeho konvenční, zautomatizované a úpadkové pojetí, které podle autorů této koncepce produkuje degenerovaná civilizace.

Klíčovým bodem koncepce je pojem nehoráznosti – ta je totiž jediným (pseudo)ospravedlněním pro snahu autorů vydávat za humorné to, co je pouze nesmyslné a hloupé.<sup>122</sup> Z komunikačního hlediska je určujícím momentem samotný akt vydávání, resp. označování za humorné, jenž vzbuzuje očekávání, která jsou

---

Čapkova poezie prošla (byť rozsahem nesrovnatelně menším) obdobně strukturovaným recepčním procesem jako poezie Typltova – ostře rozdělila literární kritiku na tábory příznivců a odpůrců a stala se dokonce pro představitele starší kritické obce Bohuše Balajku příkladem *blábolismu*, tedy úpadkové tendence v poezii devadesátých let, kterou tento kritik opakovaně ostře odsoudil. V neposlední řadě je spojnicí mezi Typltem a Čapkem deklarovaný vliv literárněhistorických přednášek Jiřího Brabce, které oba na počátku devadesátých let navštěvovali na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Čapek svou prvotinu Brabcovi dokonce dedikoval.

<sup>122</sup> Solařík k tomu říká: „Modrý humor, jehož zarážející nehoráznosti se s do nebe volající drzostí vydávají za anekdoty [...], propojuje s dialektickou přesností polohy ‚asanace a konstrukce‘ /kritiky a touhy/ tak, že je možno cestou objektivní náhody poukázat na jeho hlubinnou povahu“ (SOLAŘÍK 1994a: 76).

nutně a záměrně zklamávána neumělostí a hloupostí anekdotických textů.<sup>123</sup> Modrý humor chápala skupina A. I. V. jako pokus o očistu a regeneraci humoru a jeho osvobodivé a kritické funkce a jako radikální kritiku toho, co se za humor obvykle vydává v kultuře nacházející se ve stavu, kdy – slovy Blažeje Ingra – „blbost fušuje i do humoru“ (INGR 1994: 76). V neposlední řadě je samotný vznik koncepce modrého humoru zřetelným dokladem snahy mladé generace surrealistů přehodnocovat dosavadní pojetí surrealistické tvorby, modifikovat její postupy a podoby, k nimž tradičně patří černý humor, vůči němuž se humor modrý už svým pojmenováním poněkud polemicky vymezuje.<sup>124</sup> Pro autory okruhu A. I. V. byl černý humor uplatňovaný předchozími generacemi surrealistů „ve svých sériových, standardních variantách [...] ničím jiným než schválností“ (IBID.).

Pro naši práci je podstatným (a také poněkud limitujícím) fakt, že koncepce modrého humoru byla realizována především v textech – vznikajících individuálně i kolektivně – prozaických a dramatických. Literární projevy skupiny A. I. V. byly soustředěny do povídkových souborů a vznikl na jejich základě také cyklus divadelních představení, který pod názvem „Penězokazi“ v letech 1992–1996 uvádělo brněnské HaDivadlo.<sup>125</sup>

Skupina A. I. V. se také v roce 1995 pokusila vybudovat vlastní publikační platformu v podobě časopisu *Intervence*, který ovšem nepřežil svůj první ročník, vyšla pouhá tři čísla. Ovšem i analýza takto malého vzorku textů může osvětlit hodnotové postoje a záměry, s nimiž skupina vstupovala do literární komunikace, resp. do surrealistického diskurzu. *Intervence* vycházela jako dvouměsíčník, jejím šéfredaktorem byl Bruno Solařík. Solařík v úvodníku k prvnímu číslu *Intervence* definoval tento časopis jako „revue pro aktuální projevy imaginativních forem

<sup>123</sup> Blažej Ingr na adresu textů vznikajících v duchu koncepce modrého humoru říká: „Jsou dokonce tak blbé, že mnohdy až s ohromující přesností postihují ‚objektivní debilitu‘ světa“ (INGR 1994: 77).

<sup>124</sup> Breton ovšem původně užíval označení *objektivní humor*, který je slovy Vratislav Effenbergera „jednou z nejmocnějších sil imaginace, jimiž je ozbrojena nevědomá lidská touha k svobodnému rozvoji ducha proti všem formám intelektuálního, morálního a společenského útlačku“ (EFFENBERGER 1969b: 46). Ona objektivní povaha surrealistického humoru v bretonovském pojetí spočívá v jeho bezprostřední nevědomé determinaci a nezávislosti na subjektivní, vědomé vůli (srov. IBID.). Effenberger však dodává, že „ideologická obsažnost surrealistického pojetí iracionality a imaginace dává mu [objektivnímu humoru, pozn. K. P.] však většinou vědomě nebo bezděčně, zřetelnou záměrnost v morálním, sociálně rekonstrukčním a filozoficky revolučním smyslu“ (IBID.). Od těchto konotací se modrý humor skupiny A. I. V. evidentně distancuje, místo ideologicky podmíněné záměrnosti usiluje o dekonstrukci civilizačních a kulturních stereotypů, které humoru berou jeho poznávací a evaluační dimenzi.

<sup>125</sup> Textové podklady (mající většinou podobu jednoaktovek) pro tato scénická čtení vyšly roku 1998 knižně pod titulem *Irena. Milionové aktovky. Surrealisté vypravují. Kriminální soukromí. Bratři Lumierové v triku (Penězokazi)*.



vědomí“ (SOLAŘÍK 1995a: 1) a vymezil pole jeho zájmu a cíle. Vyšel z představy mentální krize současné civilizace, kterou je potřeba podrobovat kritice, resp. surrealistické intervenci, kterou chápe jako „objektivaci svobodomyšlnosti v postavení proti represivním či oblbujícím principům“ (IBID.). Klíčovým slovem je zde svoboda, resp. proces osvobozování, který chápe v souladu s tradicí surrealismu jako vlastní smysl surrealistické tvorby. Proklamovaným cílem revue *Intervece* se tedy stalo „dokumentování imaginativně-kritických projevů alternativní ideově-kulturní orientace“ (IBID.).

Důležité je, že se v tomto programním editoriale šéfredaktor a teoretik skupiny nehlásí k surrealismu jako k ostře ohraničené doktríně a ideologii (označení surrealismus nezvolil „ze zřetelů separačně-ideologických“, IBID.), ale zřetelně naznačuje, že revue bude sice surrealistické východisko respektovat a rozvíjet, ovšem bude ho také přesahovat, resp. že do jeho rámce zahrne i projevy, které nevznikly jako surrealistické: „je zřejmé, že klasifikace surrealistického původu postoje či díla je dána povahou procesu osvobozování, kterou si tvorba ponechává, ať je její konkrétní zaměření a ustrojení třebaš jakkoli nepodobné výsledkům dosaženým tvůrci ‚historického‘ i ‚současného‘ surrealismu, romantismu atp.“ (IBID.). Neméně podstatným je také záměr vymanit „imaginativní projevy [...] z područí filozoficko-esejistických, což je v rozporu se skutečnými proporcemi imaginativní aktivity“ a také „podrobovat tuto aktivitu poněkud živější diskusi“ (IBID.). Tento kritický akcent namířený vůči dosavadním představitelům surrealismu a názor, že se surrealismus zapouzdřil, stává se anachronismem, není přítomna diskuse a je potřeba ji vyvolat, se shoduje s názory a požadavky, které v předchozích letech veřejně prezentoval Jaromír Typlt. Jde stejně jako u Typlta o pokus o resuscitaci avantgardního (resp. surrealistického) diskurzu, o jeho modifikaci, která by ho činila adekvátním změněné historické, společenské a kulturní situaci. Dobově příznačný je rovněž pokus učinit pojem surrealismus elastickým, aby byl schopen obsáhnout širší pole tvůrčích projevů, které nevznikly pouze v úzkých souřadnicích surrealistických technik.

V prvním čísle *Intervence* je rovněž otištěn Solaříkův text „Vymezení postoje (k diskusi o politickém stanovisku surrealistů)“, v němž autor odmítá, že by se sociálně-revoluční aktivita „ve své ‚klasické‘ podobě mohla stát reálnou součástí surrealistické aktivity za dnešních podmínek“ (SOLAŘÍK 1995b: 31). Ukazuje se tu výrazný odklon od revoluční dimenze surrealistické diskurzu, od níž se vzdaloval

celý proud imaginativní lyriky devadesátých let a která byla rovněž odmítána soudobou kritikou. Solařík hodlá nahradit politickou aktivitu obecným vlivem na smýšlení lidí ve smyslu propagování svobody a svobodomyšlnosti.<sup>126</sup>

Konkrétní skladba a náplň čísel revue (a – jak vidíme později – také charakter tvorby členů skupiny) ovšem ukázala na stále trvajícím silnou vazbu k surrealistické tradici: vedle textů skupiny A. I. V. byly na stránkách *Intervence* tištěny texty například Karla Hynka, Zbyňka Havlíčka, Vratislava Effenbergera, Jindřicha Heislera, Ludvíka Švába, Karla Šebka, Františka Dryje, Aleny Nádvorníkové, Josefa Jandy, Pavla Řezníčka, Jana a Evy Švankmajerových a překlady textů zahraničních surrealistů.

Posun od scientistního teoretického diskurzu, o nějž skupina A. I. V. ústy svého teoretika usilovala, se nejzřetelněji projevovala v rubrice „Mírové mise“, kterou redakce proklamativně označila za prostor vyhrazený diskusím a polemikám nad vztahem tradice a revolty, ovšem umísťovala do ní texty, které se žánru teoretické statě či eseje pouze vzdáleně podobaly, byly výrazně beletrizované, či dokonce čistě beletristické (například v třetím čísle je do rubriky zařazena hra Davida Jařaba *Ostrostřelci aneb Tři muži a kůň-pes*). Avantgardní diskurz s jeho programní a manifestační dimenzí je zde subvertován a zesměšňován v duchu modrého humoru – ostatně tento beletrizující subverzivní přístup aplikoval Bruno Solařík i v polemice s Jaromírem Tykltem, která tvořila náplň zmíněné rubriky v prvním čísle *Intervence* (věnovali jsem se jí výše v kapitole o recepci). Jde tu vlastně o uplatnění postmoderního, resp. poststrukturalistického přístupu k teoretickému diskurzu: odmítání systémovosti a tradičního jazyka teorie vůbec a odkrývání jeho klamů neskrývanou beletrizací. Důležitým rysem tohoto subverzivního stylu je také bohatá intertextovost, eseje (především Solaříkovy) mají mnohdy charakter koláže vlastních a cizích textů.

---

<sup>126</sup> Tento odklon od revolučního postoje meziválečné avantgardy reflektuje Solařík také v zahajovací řeči pronesené 5. března 1994 při vernisáži prací členů A. I. V. v prostějovské galerii Bašta: surrealismus se podle Solaříka posunul „od odmítání určité společenské formace k odmítání celkového paradigmatu stávající civilizace“ (SOLAŘÍK 1994b: 92). Zmiňuje také způsoby, jimiž se tento posun projevuje v charakteru tvorby členů skupiny A. I. V., totiž v jejich inklinaci k mytologickému myšlení, jež aplikují při tvorbě drobných narativní útvarů. Krize aktuální civilizace vede členy skupiny k návratu k předcivilizačním formám, tedy mýtům. Podobnou motivaci má dle Solaříka také další důležitý stavební prvek tvorby skupiny, jímž je humor – ten zase slouží jako nástroj kritiky civilizace.

Ovšem už roku 1997 Surrealistická skupina A. I. V. (pod tímto názvem vystupovala od roku 1993) zaniká, resp. většina jejích členů vstupuje do Skupiny českých a slovenských surrealistů. Od téhož roku také začínají vycházet sbírky textů (básnických i prozaických) někdejších členů A. I. V. v edici Analogonu, což nám umožňuje sledovat charakter poezie, jejíž tvorbě se tito autoři vedle bohatší produkce prozaické a dramatické rovněž soustavně věnovali. Samostatnou pozornost si vyžádá básnická tvorba Tomáše Přídala, který se po rozpadu skupiny A. I. V. na skupinovou aktivitu rezignoval, vydal se vlastní cestou a jeho poezie vykazuje výrazně odlišné kvality než tvorba ostatních členů někdejší skupiny.

### **Iracionální kontemplace a konfese (Jakub Effenberger)**

Než však přejdeme k charakteristikám básní někdejších členů skupiny A. I. V., musíme se krátce zmínit o poezii Jakuba Effenbergera, který sice nebyl členem skupiny A. I. V., ale úzce s ní spolupracoval. Byl autorem grafické úpravy revue *Intervence*, do níž rovněž přispíval svými texty.<sup>127</sup> Dalším důvodem, proč se na tomto místě zmínit o poezii Jakuba Effenbergera, je jeho generační blízkost k autorům A. I. V. (narodil se 1964) a v neposlední řadě také fakt, že jeho sbírka *Předpovědi* (1996) vyšla rovněž v edici Analogonu. Effenbergrovu sbírku – podobně jako sbírky autorů skupiny A. I. V. – tvoří básnické texty pouze z části. Pozornost zde soustředíme na básnické cykly „8“ a „Předpověď pohlaví“ a charakter jejich lyrického subjektu.

Cyklus nazvaný „8“ na první pohled zaujme úzkou, ovšem také absurdní vazbou mezi textem a kresbou umístěnou na protistraně: k vybraným slovům, slovním spojením či veršům míří šipky, které je spojují s vybranými částmi důsledně nemimetické kresby Romana Telerovského.<sup>128</sup> Jde vlastně o výraz ironického postoje vůči tradičnímu chápání vazby obrazu a slova v knize, šipkami naznačené souvislosti pochopitelně nic nevysvětlují, jsou absurdní, nesémantizovatelné, tvoří nesmyslnou síť čar, která se pouze tváří jako exaktní nástroj zviditelnění vazeb textu a obrazu, ve skutečnosti je ovšem pouze chaotickou změtí přímek, jejichž průběh je obtížné sledovat.

---

<sup>127</sup> Jakub Effenberger je již od roku 1987 členem Surrealistické skupiny v Československu, resp. Skupiny český a slovenských surrealistů, což ukazuje na volnou prostupnost obou paralelně existujících skupiny surrealistů. Nikoli nepodstatným je také biografický fakt, že Jakub Effenberger je synem určující figury českého poválečného surrealismu, teoretika Vratislava Effenbergera.

<sup>128</sup> Špatná grafická kvalita předlohy bohužel neumožňuje na toto místo zařadit obrazovou ukázkou.

Textová složka této duální kompozice je charakteristická poměrně jasnou (a na surrealistickou poezii neobvyklou) přítomností lyrického subjektu, který promlouvá v první osobně, nemá tendenci se skrývat za stylizační masky nebo za vrstvu zdánlivě nezúčastněného popisu. Promluvy lyrický subjekt jsou pronášeny v osobním, konfesijním tónu, mluví se v nich přiznává ke svým sklonům, emocionálním pnutím i vnitřním děsům, reflektuje své postoje a vlastnosti. Tato zpovědní dikce ovšem vstupuje do výrazného významového napětí s volnou, iracionální imaginací, která zabraňuje čtenáři vytvořit si koherentní představu lyrického subjektu jako fikční figury.

Jazyková stránka promluv lyrického subjektu je nápadně nasycena slovesnými kondiciálovými tvary. Subjekt neskryvaně předkládá své osobní fantazijní vize, tvorbu prezentuje jako výsledek imaginativní hry: „Kdybich si koupil nůši ústřic, / kráčel bych vstříc rozednění / na mořském pobřeží / nenechal bych se vyzvednout, / až se ostatní odněkud vrátí“ (EFFENBERGER, J. 1996: 27). Jedná se o sebereflexivní odhalení tvůrčího postupu analogické ke grafické rovině vyjádření, tedy onomu zmiňovanému umístění šipek spojujících ilustraci a text a odhalujících reflexi samotného tvůrčího procesu. Imaginace se touto strategií odlehčuje, činí čtenářsky přístupnější, i když ireálný a akauzální charakter zobrazených skutečností trvá. Vyzdvižen je ovšem sám akt svobodné tvorby, tedy nezávislosti na racionálních normách a konvencích. Setkáváme se tedy s podobně těsným sblížením lyrického subjektu a subjektu díla jako v případě poezie Jaromíra Typlta.

Rovněž v relativní blízkosti k poetice Jaromíra Typlta osciluje v Effenbergerově poezii výstavba textu mezi racionálním konstruováním, které se projevuje relativně složitou syntaxí některých souvětí, a asociativním rozvíjením textu. Zmíněná oscilace ukazuje na vazbu Effenbergrova psaní k postupům iracionální kontemplace. Iracionální a automatických charakter nabývá Effenbergrovo psaní tam, kde se báseň stává „nekonečnou“ větou, která je rozvíjena přiřazováním rozvitých přívlastků:

„není nad dobrou výchovu  
bičem a cukrem – cukrem a řemenem,  
řemenem a řepou připnutou k pasu  
na způsob lovců perel,  
ukrytých na hrázy obecního rybníka,  
vypouštěného na svatodušní svátky

do kádě plné marinovaných rusovlásek  
s uzly na uších,  
a puškou bezpečného sexu nad dveřmi,  
kterými se vchází do salónu postindustriální  
společnosti s fialovými kokardami  
nepřemožitelnosti na hlavě  
plující v nedozírných výškách“

(IBID.: 37).

S poetikou autorů okruhu A. I. V. spojuje Effenbergerovu poezii výrazné uplatnění humoru a absurdity. Autorův humor ovšem zůstává v intencích humoru černého. Effenbergerův mluvčí produkuje komické výpovědi, jejichž ironie a sarkasmus jsou stále relativně zřetelně řízeny ideologickými zřetely, například antiklerikalismem, jak je patrné v jedné části cyklu „Předpověď pohlaví“ mající charakter anekdoty: „Kost a Kurva šly po vídeňském náměstí. ‚Koho zabijeme dneska?‘ zeptala se Kurva. Kost chvíli mlčela. ‚Papeže,‘ napadlo ji konečně. ‚Protože souloží s přistávacími drahami?‘ zeptala se Kurva. ‚A protože jezdí autem,‘ doplnila ji Kost. A tak šly dál a ve čtvrt na jedenáct zabily Bílého dominikána“ (IBID.: 49).

### **Snění a jeho subjekt (Bruno Solařík)**

Dalším svazkem v edici Analogonu, který bezprostředně následoval po Effenbergrově sbírce *Předpovědi*, byla sbírka Bruno Solaříka *Za sudy s petrolejem* (1997). Jedná se o soubor textů vzniklých v letech 1993–1994, ilustrace pocházejí od surrealistické básnířky a výtvarnice Kateřiny Piňosové, která rovněž spolupracovala s autory skupiny A. I. V. a přispívala do revue *Intervence*.

Básnické texty v Solaříkově sbírce tvoří pouze menší část souboru, autor je včlenil do cyklu „Prozatímní vláda je svržena“, ostatní části sbírky tvoří drobné prozaické texty, mající ponejvíce charakter anekdotických mikropovíděk. Zmíněný cyklus tvoří tři rozsáhlejší skladby, v nichž se volně přechází mezi veršovanými a prózou psanými pasážemi.

I zde hraje významnou roli humor. Jsou jím prosyceny pseudohistorické výjevy a jiné mikropříběhy s absurdními pointami v duchu modrého humoru: „Usedám k vedlejšímu stolu a vytahuju z kapsy / monarchistické noviny / Martov zmlkne k podezíravě si mě prohlíží / Náhle ve mně poznává menševika Ceretěliho / Napětí je

rázem zažehnáno a Martov se směje / [...] Oznamuji Martovovi že jsem vstoupil do Prozatímní vlády a převzal jsem ministerstvo pošt a telegrafů / Martov si myslí že je to zase nějaký vtip / Oznamuju Martovovi že nejsem Ceretěli / Martov se stále směje“ (SOLAŘÍK 1997: 44). Postavy příběhů nejsou schopny efektivní komunikace, brání jim v tom naprosto rozostřená podoba humoru, neschopnost určit, co je míněno vážně, a co nikoli. Solařík zde tematizuje krizi komunikace a krizi identity, což je problém dotýkající se podstaty modrého humoru.

Ovšem mnohem podstatnější důsledky než uplatnění principů modrého humoru má pro charakter imaginace v Solaříkově poezii její temporalita. Hned první skladba cyklu nazvaná „Na hřbitov dějin“ upoutá neobvyklou prací se slovesným časem. Ačkoli texty spojené v cyklus mají většinou narativní charakter a jsou budovány jako vyprávění drobného příběhu, gramatický čas v promluvách lyrického subjektu osciluje mezi přítomností a budoucností. Mluvčí navzdory tomu, že promlouvá v první osobě, zaujímá výrazně distanční pozici vůči popisovanému a vyprávěnému. Jeho prezens neevokuje právě probíhající děj, ale popisuje představu možného děje: „Ve spánku kreslíš páte znamení na okno dodávky / Je to had s náramkovými hodinkami připnutými na krku / Rozesměje mě to / Beru řidiči kapesník a přikrývám tě / Je větší než prostěradlo / Rychle tě pod ním chytám za ruku / Zapomněl jsem si sundat rukavici / Usínám kousek před státní hranicí“ (SOLAŘÍK 1997: 47). Dynamičnost a aktuálnost je tedy nahrazována hypotetičností, což je ještě zřetelnější v těsném kontextu promluv psaných budoucností, které projev lyrického subjektu posouvá už jednoznačně a neskryvaně do oblasti představ a snění:

„Chci tě přikrýt ale ty vstaneš a utíkáš ke kamenné zdi  
na které visí čtyři plakáty s motivem hořících  
Hradčan  
Zastavíš se a otočíš ke mně hlavu  
Sáhnu do kapsy a vtáhnu z ní bramboru  
Usměješ se a zvedneš ze země kabát od uniformy  
francouzského dělostřelectva  
Přehodíš si ho přes ramena a zase se usměješ  
Mírným kývnutím hlavy tě pozdravím“

(IBID.: 43).

Tato temporální stylizace promluv lyrického subjektu se blíží jazyku surrealistických pseudoscénářů Vratislava Effenbergra publikovaných ve svazku *Surovost života a cynismus fantasie* (1991). Effenbergrovské scénáře jsou ovšem psány důsledně v přítomnosti, to zajišťuje jistou státnost a zároveň potlačuje subjektivitu – subjekt je nezřetelný, zastřený vrstvou strohé deskripce obrazů. V Solaříkově poezii se naopak relativně často přepíná mezi časy, promluva přechází plynule z přítomnosti do futura a zpět. Budoucí čas je zde užit pro vyjádření přítomných dějů, ovšem nikoli dějů probíhajících před očima lyrického subjektu, ale v jeho představivosti. Nevypráví se zde o tom, co se stalo, ale o tom, co se děje a co se vzápětí stane, bude-li mluvčí ve svém proudu představ pokračovat. Vyprávěný děj má tedy silně hypotetický charakter, charakter snové představy, o níž víme, že není reálná, ale přesto ji jako reálnou bereme. Subjekt Solaříkův je ve srovnání s Effenbergrovými pseudoscénáři zřetelněji pozorovatelný, vystupuje jako původce obrazotvorné energie, jako mluvčí, který svobodně verbalizuje své na racionálních a kauzálních normách nezávislé snové představy a strhává tím čtenáře k analogické činnosti.

Na základě promluv Solaříkova lyrického subjektu se vytváří autonomní realita, která absorbuje některé prvky aktuálního světa (například konkrétní lokalizace) a historické fakty, ale vedle toho na stejné rovině platnosti též snové, imaginární, ireálné děje a objekty (průsvitný pes, modře svítící vlasy, starožitné kanape ve tvaru židle apod.). Hypersenzitivní subjekt je vržen do reality snu, do imaginárního prostoru, kde se dějí nebezpečné, záhadné a děsivé události. Svět a *já* se odcizují, dostávají se do opozice, světu vládne blíže neurčený mocenský aparát, byrokracie, která svět mění v děsivou a nebezpečnou scénérii. Identifikace subjektu s fikčním světem je hluboce narušena, ale nikoli proto, že by se svět posouval mimo rámec pravděpodobnosti, ale proto, že v imaginárním souboji o moc vítězí agresivita a nelidskost.

Subjekt se přesto v tomto fikčním světě pohybuje samozřejmě, není překvapován jeho jinakostí (na rozdíl od čtenáře), je ale v první řadě jeho pozorovatelem, který popisuje dění. Konstrukční aspekt promluvy, resp. epistolární charakter imaginace zde není tak zřetelný jako u Typlta. Solaříkův subjekt je mnohem méně vnímavý vůči jazyku a příležitostí pro kreativní aktivitu, kterou jazyk skýtá, daleko víc se pohybuje v původních dimenzích surrealismu, těží z podvědomí, jeho texty mají zřetelně automatický charakter. Silná je inspirace

snem, ovšem ne tematizace snu, ale jeho verbalizace. Zatímco byla u Tylta imaginace výsledkem kreativního aktu, u Solaříka je výsledkem snění. Jestliže je fikční realita u Tylta zřetelně stvořená ze slov, Solaříkův subjekt ji vnímá jako danou, předem hotovou, pouze v procesu snění vyvolanou z podvědomí a zaznamenávanou.

Pro Solaříkovu imaginaci platí obecný princip fungování snu: „Pro snícího je svět, který jej obklopuje, skutečným světem. Nechápe snovou událost ‚jako ve snu‘, ale jako ve skutečnosti. Snící není jen nezúčastněným pozorovatelem svých snových obrazů a událostí. Je schopen rozdvojení [...], sebepozorování v událostech, které neovládá“ (LANGEROVÁ 2005: 575). Z promluv lyrického subjektu nelze vyabstrahovat představu řádu, jímž se fikční svět řídí, čtenář je konfrontován s jinakostí, kterou nemá možnost vnímat na pozadí kreativního aktu a analyzovat ji (jako u Tylta), ale může ji pouze přijmout jako realitu, do jejíchž principů nebude moci proniknout. Racionální přístup k interpretaci tedy musí nutně selhat, čtenář se má naopak příležitost oddat osvobozující funkci jiného, zažitými pravidly nsvázaného světa.<sup>129</sup> Ostatně už Gaston Bachelard chápal snění jako stav osvobození od racionality, když definoval snící subjekt jako toho, „kdo sní své snění, vděčný za tuto volnou chvíli, kdy nejsem nucen myslet“ (citováno podle BORECKÝ 1998: 33).

Lyrický subjekt v Solaříkově poezii, jak už jsme výše naznačili, podstupuje jisté rozdvojení: jednak je aktérem událostí, tedy prožívajícím subjektem, jednak je subjektem pozorujícím, který pozoruje vše včetně sám sebe<sup>130</sup> – je původcem proudu představ majících většinou narativní charakter, který ovšem nevnímá představy jako něco ireálního, ale jako realitu sui generis, realitou snu, realitu, kterou je možné pozorovat a zároveň být jejím původcem, resp. médiem, či prostředníkem. To mu umožňuje onu pozorovatelskou stylizaci: potlačuje

---

<sup>129</sup> K nutným a antropologicky daným pravidlům vnímání imaginativních uměleckých projevů patří jejich konfrontace se zkušenostmi s přirozeným, resp. aktuálním světem. Upozorňuje na to i Marie Kubínová ve stati „Obraznost jako přetváření a prostupování světů“, která je součástí její studie „Cesty básnické obraznosti“: „Řád empirie, o kterém se denně ubezpečujeme a kterým se řídíme (sem patří platnost základních přírodních zákonů a z nich plynoucí možné sestavy věcí, známé chronologické a kauzální posloupnosti atd.), je obzvlášť silně ukotven v našem povědomí, takže řečí zpřítomňované předmětné motivy mají tendenci automaticky se ukládat do jeho schémat a rámců. [...] Zpochybnění a restrukturační, k nimž dochází prostřednictvím obrazných vyjádření, jsou na pozadí řádu empirie obzvlášť citelné a patrné“ (KUBÍNOVÁ 2002: 326).

<sup>130</sup> Ve skladbě „Vlnami vlasů“ toto rozdvojení subjektu nabývá explicitní podoby v motivu dvojníka.



kreativní gesto, staví se k promluvě jako prostředník sdělení, která pocházejí z nevědomí, a jako zaznamenávající pozorovatel zároveň.

Rozdvojení snícího subjektu si všímá i Gaston Bachelard ve své *Poetice snění*: „když snění přenáší snícího do jiného světa, dělá snícího jiným, než kým je. Nicméně tento jiný je ještě sebou, dvojníkem sebe. [...] Snění – nikoli sen – hájí vládu těchto zdvojení“ (citováno podle BORECKÝ 1998: 38).<sup>131</sup> Podstatné je naposledy zmíněné rozlišení, s nímž Bachelard důsledně pracuje: sen a snění. Pojem sen pevně spojuje s atributem noci a vnímá ho jako stav, který je zcela mimo kontrolu subjektu. Naproti tomu ve snění „si snící podržuje dost vědomí, aby se mohl ujistit, že je tím já, které sní své snění“ (IBID. : 33). Solaříkův lyrický subjekt není zapisovatelem snů, naopak, oddává se snění a text vytváří jako záznam tohoto stavu na rozhraní vědomí a nevědomí, v němž myšlení pojmové je nahrazeno obrazným. Setrvává v souladu s tradičními postuláty surrealistické ideologie v pozici mimoestetické, oblastí jeho zájmu je mnohem více psychologický průzkum hraničních stavů mezi vědomím a nevědomím než umělecký účinek. U Typlta tomu bylo přesně naopak, interakce racionality a iracionality se v jeho poezii stala klíčovým tématem, nikoli ovšem jejím smyslem, ten se u něho odvíjí primárně od uměleckého působení básnického jazyka jakožto svědectví o kreativním aktu. Ovšem ani Solaříkova antiestetická stylizace lyrického subjektu nemůže čtenáři zabránit, aby si spolu s Bachelardem povšiml, že „snění probouzí estetiku psychologie“ (IBID.: 39).

### **Básnická psychologie šílenství (Roman Telerovský)**

V těsné návaznosti na Solaříkovu sbírku vyšla jako další svazek edice Analogonu sbírka Romana Telerovského *Dokud je vlk v sanici* (1998). Rovněž v ní je zřetelně přítomna mimoumělecká tvůrčí pozice a silný psychologismus, ba dokonce obojí ještě v mnohem radikálnější podobě, než tomu bylo v poezii Bruna Solaříka. Nemalou roli zde sehrávají jistě také Telerovského profesní zkušenosti klinického psychologa.

Ukazuje se to hned v úvodním oddíle sbírky nazvaném „Schovávaná“, jež tvoří dvojice textů: „Tvář Onona“ a „Tvář Bradkule“. Texty na první pohled zaujmou věcností, oproštěností od obrazných vyjádření, tendencí k věrnému zaznamenávání

---

<sup>131</sup> Vladimír Borecký ve své knize *K otázkám symbolické imaginace* otiskl relativně rozsáhlou citaci této Bachelardovy práce, o níž se zde opíráme a která vyšla poprvé v Paříži v roce 1960 pod názvem *La poétique de la rêverie*.

zaslechnutých hovorů – tedy postupy, které se etablovaly spíše ve věcné než imaginativní lyrice a které se inspirovaly poetikou Skupiny 42. Subjekt těchto básní se představuje jako pozorovatel a posluchač, který zaznamenává viděné a slyšené a svým mluvenostním řečovým gestem a nespisovností se zapojuje do světa všedních událostí a banálních úkolů:

„Ale ano stará paní no příma pojd'te dál akorát  
jste nám tady chyběla copak asi chcete nech toho  
běž pohlídat malýho seber prádlo kolíčky dej do  
vaničky už máš všechno hotový nebudeš chtít s něčím  
pomocť podrž mi to tady prosím tě co to bude  
nechcete se podívat na nový tapety berte si atd. atd.“

(TELEROVSKÝ 1998: 11).

Promluva lyrického subjektu se ovšem v úvodní básni „Tvář Onona“ postupně propadá do nejistoty a ambivalentnosti. Mluvčí rezignuje na významovou soudržnost a sdělnost výpovědi, rezignuje na schopnost jazyka sdělit význam v úplnosti, hromadí neukončené výpovědi, jež značí opakovaným „atd. atd.“. Soudržnost textu udržuje nakonec pouze epický motiv, resp. vyprávění, které směřuje k vylíčení záhadného setkání s jakousi ženou ve sklepě. Ovšem v momentě, kdy onomu setkání dojde, subjekt už zcela opouští racionální a věcnou rovinu výpovědi, z neznámého (pouze nezřetelně naznačeného) důvodu propadá v děs a šílenství: „Rozhazoval jsem sesbírané kolíčky po pokoji / prohrabával je skládal šmátral boural bál se / lepil atd. atd. // Podívejte se na to jsou tam oba ona on a já / tvář Onona“ (IBID.: 13).

Telerovský zde pracuje s významovým a estetickým napětím mezi věcným popisem a vyprávěním a na druhé straně s iracionalitou. Ta ovšem v tomto případě není přirozenou součástí fikčního světa, neovládá ho, ale nečekaně do něj proniká v podobě šílenství. Báseň „Tvář Bradkule“ uzavírá sentencí, která snad až příliš doslovně vyjadřuje záměr této torzovité struktury prostředkující pohled na skutečnost očima subjektu, jež je situován mimo souřadnice psychické normálnosti: „tušit všechno a nevědět nic“ (IBID. 16).

Silný psychologismus je určujícím prvkem i v jiných částech Telerovského sbírky. Autorovy profesní zkušenosti se zřetelně projevují například v cyklu „Břicho

v prachu“. Telerovský zde, s relativně vysokou mírou autobiografičnosti stylizuje svůj lyrický subjekt jako odborníka, který přemítá nad psychologickými problémy a vnímá realitu prizmatem právě tohoto vědního oboru. Do jazyka básně pronikají dokonce i psychologické termíny a báseň se pak stává jakýmsi beletrizovaným psychologickým esejem: „Uvědomil jsem si, že Já je hieroglyf – už to je problém. / A je vůbec ono das Selbst? // [...] Teorie vyhasnutí slunce? Projekce velmi pradávného prolnutí s životem, / tedy i smrtí slunce!? / Oheň spálí slunce, to vykřikoval jeden z těch mála skutečných / bláznů, které jsem potkával v dětství“ (IBID: 74).

Jádro sbírky tvoří ovšem skladba *Naruby až do*, resp. *Naruby až do naruby*. Text je uveden komentářem, v němž autor sděluje, že skladba vznikla v letech 1991–1992, kdy působil jako ošetřovatel v psychiatrické léčebně v Horních Beřkovicích. Určující vliv na vznik textu mělo autorovo údajné setkání s pacientkou Janou K., „jejíž neobyčejně jiskřivý a syrový verbální projev“ (IBID.: 18) ho inspiroval k napsání textu.

Skladbu otiskl ve sbírce ve dvou variantách. Nejprve jako silně fragmentární básnický text bohatě nasycený jazykovými deformacemi, vulgarismy, neologismy a iracionální imaginací. Text v této verzi provokuje explicitními pasážemi s vysokou frekvencí fekálních a genitálních motivů. Lidská tělesnost je zde degradována na animální rovinu, soustředí se kolem ní projevy estetiky ošklivosti a hnusu. Telerovského subjekt zde akcentuje napětí mezi autenticitou záznamu (tak je text prezentován) a bizarností zobrazených událostí i jazykových projevů. Jazyk je defektní, nerespektuje morfologická a syntaktická pravidla: např. *děkuje na kundu, má mě žrádla, tolokoč močí už i vedne, mazlanej blebtanej na dvě šoustky dělanej, mrdáme naruby* apod. Rezignací na interpunkci a záměrnou kompoziční výstavbou, která přivádí nespojitě a nesouvisející sentence do těsné blízkosti, se lyrický subjekt v této variantě textu snaží akcentovat imaginativní rovinu zaznamenaných vjemů.

Do následující verze ovšem autor vkomponoval řadu autointerpretačních komentářů vysvětlujících genezi textu a označujících, které sentence jsou čistými záznamy promluv Jany K. a při jakých souvislostech je pronášela. Komentáře činí z textu, který původně působil jako text básnický, protokol o chování psychicky nemocné osoby, resp. zprávu o životě v bizarním prostředí psychiatrické léčebny. Autor tak vědomě zabraňuje estetickému vnímání textu, upravuje podmínky čtení tak, aby čtenář vnímal především psychologický rozměr sdělení a nechal na sebe

působit projevy šílenství, které jsou prezentovány jako subverzivní průniky iracionality do obrazu skutečnosti. Telerovský tedy minimalizuje kreativní gesto lyrického subjektu, stylizuje ho naopak jako věcného pozorovatele psychický jevů, zvláště šílenství, jehož projevy zaznamenává a nechává jejich iracionalitu působit na čtenáře.

Je evidentní, že v případě poezie Romana Telerovského se básnický diskurz dostává do těsné blízkosti diskurzu vědeckého, konkrétně psychologického a psychiatrického. Telerovský tak navazuje na původní vědecké zdroje surrealismu, mezi nimiž nejvlivnější byla Freudova psychoanalytická teorie. Vnucuje se zde otázka, zda básnický projev natolik ukotvený v myšlenkovém světě psychiatra, ještě považovat za poezii, resp. jaký způsob rozumní Telerovského texty vyžadují, jsou-li zveřejněny v podobě básnické sbírky.

Telerovského poezie vyžaduje mnohem naléhavěji než poezie Jakuba Effenbega nebo Bruno Solaříka, aby její čtenář přijal surrealistický diskurz a vnímal předložené texty právě jeho optikou. Surrealistická teorie totiž nevnímá výše zmíněný těsný kontakt psychiatrického a básnického jazyka jako rozpor, ale jako logickou symbiózu.

Ukazuje se to zřetelně například v teoretické stati Zbyňka Havlíčka „Básnický obraz a schizofrenní symptom“, v níž Havlíček nalézá zásadní analogii mezi strukturou básnického obrazu (zvláště metafory) a verbálním projevem schizofreniků. Havlíček vychází z předpokladu, že do básnického obrazu autor projektuje určitý emocionální děj, který v procesu čtení dešifrujeme. Funkcí básnického obrazu je potom podle Havlíčka verbální zpracování a zvládnutí prvotního emocionálního napětí – tvorba básnického obrazu je v jeho pojetí tedy náhražkou činu (srov. HAVLÍČEK 2003: 274). Analogické projekční mechanismy nalézá ve verbálních projevech schizofreniků. Básník při tvorbě obrazu podobně jako schizofrenik neguje do jisté míry realitu, od schizofrenika se liší pouze tím, že je schopen se do reality opět vrátit. „Básník si na psychózu jen hraje,“ píše dokonce Havlíček.

V tomto kontextu a za předpokladu, že přijmeme toto svérázné pojetí básnické imaginace, se jeví Telerovského přístup k tvorbě poněkud jinak.<sup>132</sup> Autor do svého

---

<sup>132</sup> Adekvátnost vztažení Telerovského poezie ke kontextu Havlíčkovy psychologické interpretace básnické obraznosti dokládá i Telerovský zájem o Havlíčkovy teoretické statě, který vyústil v řadu článků interpretujících Havlíčkovu poezii surrealismu a jeho vztah k psychoanalýze, například studie

výrazového gesta včleňuje prvek autenticity, nekonstruuje svůj lyrický subjekt jako tvůrce obrazů, ale jako sběratele těchto obrazů v jejich nejčistší podobě. Obraz vytvořený schizofrenikem je v rámci implicitního axiologického systému, který Telerovského poezie předpokládá, hodnotnější, než obraz uměle a záměrně stvořený básníkem. Ostatně zájem o imaginativní projevy v této čisté a přirozené podobě provázel členy skupiny A. I. V. od počátku: už na sklonku osmdesátých let se nechali okouzlit a inspirovat imaginativními texty vytvořenými dítětem (Ivana Ciglínová, viz o ní výše), tedy bez uměleckých ambicí, čistě z vnitřní psychické potřeby.

### **Básnická realizace modrého humoru (Blažej Ingr)**

Jestliže u Telerovského je přítomnost projevů modrého humoru pouze marginální (v některých básních drobného cyklu „V srsti hrob“), pro básnické texty Blažeje Ingra, které vložil do souboru *To byli jistě noční hlídači* (2001), je koncepce modrého humoru naopak určující. Nutno ovšem dodat, že tato sbírka, která shrnuje Ingrovy texty vzniklé v letech 1987–1999, je z valné většiny tvořena texty nebásnickými, mikropovídkami na jedné a jednoaktovkami na druhé straně.

Ingrovy básnické texty spojuje inklinace k insitní dikci, primitivnímu rýmování a jednoduchým rytmickým strukturám (čtyřstopý trochej, čtyřverší, střídový či sdružený rým). Drobné veršované sentence, či básnické mikropříběhy většinou ústí do naprostého nesmyslu a nechťejí být ničím jiným. Základ absurdních situací tvoří všední výjevy, které ovšem opouští souřadnice běžné kauzality. Příkladem těchto anekdotických příběhů, jejichž aktéry jsou zoufale směšné, vyšinuté figurky, může být například báseň „Incest“: „Přemek ve své pošetilé snaze / usnout v zimě s kurvou na podlaze / když si toužil zahřát zkrehlé pařáty / dostal zčistajasna facku od táty“ (INGR 2001: 65).

Ingrův subjekt, podobně jako subjekt básní Romana Telerovského, soustředí svou pozornost k projevům vyšinutosti či šílenství. Ingrův mluvčí to ovšem nečiní jako odborník věcně zaznamenávající a zkoumající psychopatologické projevy, ale jako insitní glosátor, který se snaží události porušující obecně sdílenou představu o normálnosti podat jako vtip, resp. anekdotu: „Přemek šílí / Zavřel se do lednice / Je

---

„Havlíčkovu pojetí funkcí básnické a surrealistické aktivity“, která je údajně součástí větší rukopisné práce *Psychoanalýza v surrealismu. K surrealismu a psychoanalýze principu imaginace Zbyňka Havlíčka* (srov. TELEROVSKÝ 1999b). Vztahu surrealismu k šílenství se věnoval Telerovský také ve stati „Poesie, psychiatrie, subverze“, v níž vyvrací názory, že surrealisté pouze romantizují šílenství. V autorově pojetí surrealismu využívá „subverzivní potenciál“ šílenství v boji proti „všem formám akademismu, omezené morálce a karteziánskému rozumu“ (TELEOVSKÝ 1999a: 82).

už bílý / Pět ran do čepice“ (INGR 2001: 30). V tomto čtyřverší konfrontuje motiv vyšinitosti s lidovým uvažováním a vyjadřováním, k němuž odkazuje titulní frazém *pro pět ran do čepice* převzatý z lidové mluvy. Přirozená imaginativnost zmíněného frazému je pro Ingrova mluvčího stejně inspirativní a provokující jako jeho ustálenost, strnulost. Proti ustáleným vazbám se Ingrův subjekt totiž obrací především, což se projevuje také v defektní syntaxi postrádající významovou soudržnost: „Žíněnka nastražila uši a běž!“ (IBID.: 60).

Ingrův lyrický subjekt je čtenáři prezentován jako původce literárních pokusů, které selhávají a nejsou s to splnit očekávání, jež svou strukturou a žánrovými charakteristikami vzbouzí. Ingr konstruuje svůj lyrický subjekt zcela v intencích modrého humoru jako individuum marně se snažící tvořivě pracovat s jazykem a vytvářet humorně působící texty. Je zde tedy inscenována výrazná distance mezi autorským a lyrickým subjektem. Autor touto strategií burcuje čtenáře k reflexi samotné literárnosti daného sdělení a především k reflexi úrovně a charakteru humoru, o který texty marně usilují.

Tato strategie úzce souvisí s výše popsanou koncepcí modrého humoru. Vlastně jde o příklady velmi čisté realizace tohoto postupu, který lze pokládat za největší přínos skupiny A. I. V. V Ingrových imaginativních básních není iracionalita proklamována, ani se za ní nejde cestou analýzy symbolů podvědomí, je naopak nalézána v jazyce, v jeho deviantním užití. Jazyk se v těchto básních ukazuje nikoli jako prostředek sdělování významů či budování nějaké složitější komunikační struktury, ale jako materiál velmi snadno podléhající devalvaci, úpadku, krizi, iracionalitě.

### ***Imaginativní hra (Tomáš Přidal)***

Humor a imaginace jsou rovněž určujícími komponentami básnické tvorby Tomáše Přidala, dalšího z někdejších členů skupiny A. I. V. , ovšem – jak již bylo výše zmíněno – jediného, který po zániku A. I. V. nevstoupil do Skupiny českých a slovenských surrealistů. Toto Přidalovo distanční gesto vůči skupinovému a ideologickému založení surrealismu je dobře patrné i v jeho básnických textech, které jsou zřetelně poučeny surrealismem a sdílejí s ním základní požadavek svobody – vnitřní svobody individua, která se projevuje především jako svoboda imaginace. Ovšem žádný z dalších konstitutivních znaků surrealistické tvorby Přidalova poezie

nesdílí; je imaginativní lyrikou, která se nebrání estetickému působení a nechce být pouze psychologizující intervencí.

## Ludismus

Humor Přidalovy poezie není vázán na koncepci modrého humoru, nesnaží se záměrnou neobratností subvertovat ustálené postoje k humoru, ale naopak k humoru přistupuje pozitivně, usiluje o čtenářův smích, akcentuje osvobodivou a relaxační funkci humoru. Počínaje prvotinou *Všechno má barvu mýdla* (1995)<sup>133</sup> patří k určujícím strukturním prvkům Přidalova humoru inkongruence, tedy spojování nesusoudných, kontrastních entit do alogických, nepravděpodobných celků, a především ludismus,<sup>134</sup> tedy herní naladění, kterým disponuje lyrický subjekt a jež implicitně požaduje i po čtenáři. Vladimír Borecký ve své *Teorii komiky* upozorňuje, že „ludismus se může rozvinout v produktivní kreativitu“ (BORECKÝ 2000: 144), a Přidalova poezie, resp. řečové jednání jeho lyrického subjektu to plně potvrzuje.

Kreativita a imaginace Přidalova lyrického subjektu má herní charakter.<sup>135</sup> Podle Cailloisova třídění her by Přidalovy imaginativní postupy patřili ke hrám mimetickým: jejich principem je „hra s fantazií, nápodobou, předstíráním, předváděním. Jejich vlastním smyslem je duplikace reality, zdvojování mezi skutečností a zdáním“ (BORECKÝ 2005: 92). Klíčovým principem imaginace v Přidalově lyrice je právě zmíněná duplikace – Přidalův subjekt nekonstruuje autonomní imaginární světy, ale buduje vizi dvojdimenzionálního světa, v němž vedle běžné, empirií ověřené reality existuje ještě realita paralelní, nezjevná, ale o to lákavější. Sám vztah mezi realitou podobnou aktuálnímu světu a realitou imaginární

---

<sup>133</sup> Charakter lyrického subjektu se Přidalových sbírkách z devadesátých let výrazně nemění, proto zde nebudeme sledovat vývoj jeho psaní v chronologickém sledu, ale soustředíme se plně na charakteristiku základních principů jeho osobitého pojetí imaginativní lyriky.

<sup>134</sup> Teorie komiky označuje ludismus za důležitý prostředek, jímž výpověď opouští sféru vážnosti a vytváří si podmínky pro genezi komického účinku: „Ludismus je důležitým momentem komiky v tom, že umožňuje, abychom inkongruenci neodmítli pro její neadekvátnost, ale našli v ní jako ve hře specifické uspokojení, radost a zálibu, nikoliv s ohledem na užitečnost, ale právě s ohledem na směšnost“ (BORECKÝ 2000: 144).

<sup>135</sup> Podle Johana Huizingy se poezie jakožto specifický projev lidské kreativity už od raných stádií kultury ze hry rodí a jako jedna z mála oblastí lidské činnosti tento svůj herní základ neztratila ani v moderní době: „*Poeisis* je funkcí hry. Rozvíjí se v hravé sféře ducha, v jakémsi vlastním světě, který si duch vytváří. Tam nabývají věci jiné tvářnosti než v ‚obyčejném životě‘ a jsou navzájem spojeny jinými než logickými pouty. Jestliže považujeme za vážné jen to, co je možno plně vyjádřit slovy bdělého života, pak básnictví není nikdy úplně vážné. Stojí na druhé straně hranice vážnosti, na oné původnější straně, kam patří dítě, zvíře, divoch a věstec, v oblasti snu, stavů vytržení, opojení a smíchu“ (HUIZINGA 1971: 111). Přidalova poezie se k tomuto původnímu kulturnímu a hernímu základu poezie vrací, vyzdvihuje ho a tvořivě ho rozvíjí.

se stává předmětem reflexe lyrického subjektu. Přidalův mluvčí nerecipuje imaginární jevy jako samozřejmé, ale jako překvapující, narušující běžný chod věcí. Interakci reality a ireality vnímá jako dialogický vztah, k němuž dvojdimenzionální svět nutně směřuje.

Ovšem ani ono zdvojení dimenzí, ona přítomnost paralelní reality není představována jako samozřejmost, ale jako reflektovaný produkt imaginace lyrického subjektu, který neskrývá své konstrukční úsilí a předstupuje před adresáta jako vnitřně svobodný tvůrce, který si otevřeně hraje s představami, vytváří nepravděpodobné vize a baví se jejich bizarností a absurditou. Ostatně již výše citovaný teoretik v knize *Imaginace, hra a komika* zdůrazňuje, že „hra má blízko k imaginaci. [...] Je činností tkvící plně v realitě a můžeme ji kontrolovat observací. Ve snu dominuje nevědomí, ale i vědomá obraznost nás odvádí od skutečnosti. Ve hře se pohybujeme v obou oblastech, ve fantazii i v realitě“ (BORECKÝ 2005: 87). A zde spočívá hlavní odlišnost Přidalovy lyriky o tvorby ostatních členů někdejší skupiny A. I. V. – u Přidala je vždy zachována velmi silná vazba s realitou, imaginární výjevy jsou k ní vždy vztaženy a jejich účinek právě spočívá v onom kontrastním sousedství s věcně vylíčenými situacemi všedního dne (které v mnoha případech dokonce nad imaginací dominují). Surrealistický ponor do imaginárna, do skutečnosti snu či do reality proměněné šílenstvím u Přidala nenalezneme.

### **Reflexe a tematizace tvůrčího procesu**

Reflektovaný a herní vztah subjektu k imaginativní aktivitě je patrný na jazykové utvářenosti jeho promluv: básně jsou nezdědka psány v kondicionálu, hra s představami je přiznávána slovy „kdyby“, „jakoby“ či dokonce performativní výpovědí „představuju si“. Přiznání konstruovanosti textu proniká i do tematického plánu básní a to tam, kde lyrický subjekt vnímá sám text jako imaginární trojrozměrný prostor, do něhož v rovině představ může vstoupit: „Kdyby básně měly dveře, / otevřel bych je, vešel do této / a nějaký čas zůstal v přísně pravouhlém bludišti / ze všech těch L, / uvelebil se na poduškách / měkoučkých O a nechal se obskakovat vykřičníky“ (PŘIDAL 2000: 41). Přidalův subjekt se stylizuje jako básník, jako původce textu, který právě nyní leží před čtenářem a je čten. Dává na odiv svou moc nad textem: „Přejdi v mé básni / zleva doprava / usmívej se nenučeně / ale ne zas moc“ (PŘIDAL 2000: 70). Relativizuje hranici mezi lyrickým



subjektem a subjektem díla, resp. autorským subjektem. Z této vžití hierarchie subjektů v lyrice činí předmět hry a nástroj komického účinku: „Autor této básně / byl shledán / nezpůsobilým / umývat nádobi“ (PŘIDAL 1998: 41).

Přidalovy text jsou na poezii nebývale sebereflexivní v tom smyslu, že mluvčí opakovaně reflektuje sám proces tvorby, či výsledek, k němuž psaním došel. Váhá, pochybuje, neprezentuje se jako vševědoucí a samozřejmý tvůrce-básník, ale jako ten, kdo si hraje s představami a s jazykem a je jimi překvapován. Například v básni „Vědecká práce“ nejprve imituje vědecký styl dlouhým a nudným výčtem atributů, nakonec text převrátí do hravě imaginativní roviny – jako by se mluvčímu vetřel do vědomí imaginativní obraz a on tento průnik diskurzivního a imaginativního kódu reflektoval. Nakonec si klade absurdní a komické rétorické otázky: „Ale dá se takto psát vědecká práce?! / A k tomu ve verších?“ (PŘIDAL 2000: 16).

Sebereflexivní stylizace textů je také jedním z prostředků, jimiž lyrický subjekt vyjadřuje svůj ironický vztah k umění a literatuře, v titulní básni sbírky *Škytavka z hlediska literární teorie* (1998) se tímto způsobem vyjadřuje k módní vlně dobového zájmu o žánr haiku: „Ze zajímavých haiku / skládám opravdový / epos. Započaté / a nedopovězené věty / uvízlé v plicích, / asyndetony vychrlené / ve chvílích klidu. // Ani stopa po rytmu / a syžet se rozsype / při každém dalším / výbuchu. Báseň / rozpuštěná jako / kostka cukru / kyselině citrónové“ (PŘIDAL 1998: 12). Tyto metaliterární a metajazykové výpovědi spojují Přidalovu tvorbu s tvůrčími postupy postmoderní literatury.<sup>136</sup>

## Vysoké a nízké

Metaliterární reflexe ovšem nejsou jediným znakem, který spojuje Přidalovu poezii s rejstříkem strategií a technik, které jsou obecně považovány za postmoderní. Klíčovou roli hraje v případě Přidalova lyrického subjektu také jeho tendence relativizovat hranici mezi tzv. vysokým a nízkým, tedy mezi lyrikou jakožto žánrem tradičně pociťovaným jako materializace vznešenosti a duchovnosti a populárními žánry obvykle řazenými k brakové literatuře, jako jsou komiks nebo detektivka.

---

<sup>136</sup> Nutno ovšem dodat, že tematizovaná reflexe vznikání textu je mnohem častější v postmoderní próze, v poezii jsou tyto postupy relativně vzácné (pracuje s nimi klíčové dílo české postmoderní lyriky, *Jám* Lubora Kasala, i když i zde je jejich role relativně slabá). Tibor Žilka – v návaznosti na teorii románu Daniely Hodrové – soudí, že autor postmoderního díla „v jeho rámci diskutuje aj o vlastnej poetike, zaceluje sa na moment tvorby, generovania, konštituovania textu. Ich prostredníctvom sa rozvíja hra, založená na ironii“ (ŽILKA 1995: 29).

Tibor Žilka ve své práci *Text a posttext* dochází k závěru, že na charakter postmoderního literárního textu má nemalý vliv fakt, že „dochází k stieraniu hraníc medzi ‚vysokou‘ (elitnou) a masovu kultúrou“ (ŽILKA 1995: 34). Podobně uvažuje o postmoderním umění německý teoretik Herbert Grabes v knize *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne*, který k základním znakům postmoderny řadí míšení stylů a žánrů a především proces rozšiřování oblasti umění a literatury (*die Ausweitung des Kunst- und Literaturbereiches*). Umění podle Grabese už v rané postmoderně šedesátých let integruje do literární struktury prvky z oblastí všednosti a banální masové kultury, kýče a ze znakových systémů reklamy a zábavního průmyslu a žánrových forem populární literatury, jako jsou komiks, horor, fantasy, science fiction ad. (srov. GRABES 2004: 77nn).

Tyto postupy nalézáme rovněž v Přidalově poezii, ale domníváme se, že jsou motivovány jinou intencí, než kterou konstatuje Grabes na příkladu rané postmoderny: ta se snažila těmito strategiemi destruovat a drancovat oblast populární kultury, aby si zachovala prostor pro umělecké působení nedegradované na úroveň lidové zábavy (srov. IBID: 78). Subverzivní aktivita Přidalova lyrického subjektu je zjevně namířena jiným směrem, ba dokonce směrem opačným – Přidal křížením vysokého a nízkého útočí proti konvenčním a neúčinným podobám tzv. vysokého umění, které ztrácí kontakt s aktuální realitou a není s to navázat kontakt s vnímatelem, s jeho způsobem vnímání, který se nutně a přirozeně mění spolu s globálními proměnami kultury.

V Přidalově poezii jde tedy spíše o jev související jednak s výše zmíněnou anti-estétskou stylizací lyrického subjektu a jeho tendencí ironizovat konvenční a apriorní přístupy k umění a uměleckému provozu (což je spíše moderní než postmoderní postoj), jednak s intermediálním charakterem jeho výpovědí.

## **Intermedialita**

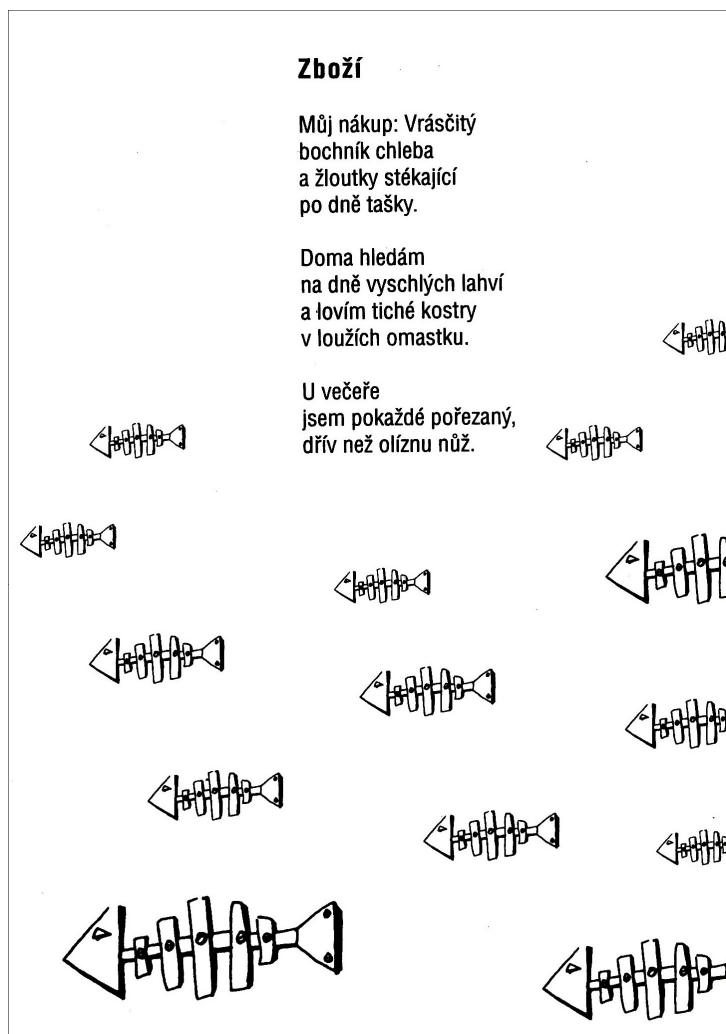
Výraznou spoluprací literárního a výtvarného projevu inscenoval Přidal už ve své prvotině *Všechno má barvu mýdla*, kterou zpracoval komplexně též jako výtvarník.<sup>137</sup> Výtvarné práce nemají ve sbírce ovšem charakter ilustrací, vstupují

---

<sup>137</sup> Tato tendence sílí počínaje sbírkou *Úschovna rozhovorů* (2003), v níž už zcela pravidelně realizuje duální výpovědní strukturu text – obraz. V posledních letech Přidal též autorsky zasahuje do samotné fyzické podoby knihy, navrhuje i její materiální podobu, projektuje ji jako objekt, který využívá ke komunikaci s vnímatelem i haptický kanál, resp. sám svůj habitus: sbírku *Kokosová opice* (2004)

naopak velmi aktivně do interakce s textem a vytvářejí spolu s ním komplexní intermediální strukturu.

Markantní je to například u textu „Zboží“, který je graficky zasazen do imaginárního prostoru tvořeného opakovaným motivem rybí kostry, který je rytmicky rozmístěn po ploše stránky a paradoxně je silnějším nositelem lyrizace než samotné verše, které obsahují poměrně strohý výčet věcí a všedních, opakujících se dějů.



(PŘIDAL 1995: 30)

V některých případech výtvarný kód dokonce převažuje nad kódem verbálním, například komiks „Empty room“, v němž absentuje textová složka, nebo čtyřstránkový detektivní komiks „Skříň“, který rovněž autor včlenil do své prvotiny.

---

navrhl jako krabici, v níž leží volné dvojlisty s básněmi a kresbami, *Hlasy v sušence* (2007) jsou svázané do desek vyložených molitanem, takže při prvním kontaktu s knihou je vyvolán překvapivý haptický vjem.

Přidal přivádí do těsného kontaktu lyriku a žánry populární literatury, usiluje o to, aby poezie byla také zábavnou hrou. V tomto úsilí souzní s usilováním avantgardy (vzpomeňme na programní poetistickou hravost), ale zcela zde absentuje jakýkoli projekt, podle něhož by se Přidalova lyrika řídila a jehož cíle by usilovala dosáhnout. Spíše se tu jedná o postmoderní strategii dvojího kódování: Přidalovy texty lze číst jak v povrchové rovině zábavy, tak v širším kontextu včetně volných intertextových vazeb jako kritiku kultury a životního stylu postmoderní doby.

Intermediální charakter výpovědí Přidalova lyrického subjektu má ovšem ještě také jinou podobu, než vytváření duální výtvarně vizuální struktury. Vizuální, resp. výtvarné vnímání je přítomno v řadě případů i tam, kde absentuje kresba, je tedy přesazeno do textu a realizováno verbální aktivitou lyrického subjektu. Nejednou mají totiž Přidalovy básně charakter verbálních komentářů k (neexistujícím) výtvarným dílům, resp. charakter ekfráze.<sup>138</sup> Například báseň „I básně lze jíst“ je budována jako návod ke konceptuálnímu dílu akčního charakteru: „Ano, i básně lze jíst. / Vezměte třeba tuto, / namažte ji zavařeninou / nebo obložte hovězím / a klidně ji snězte. / Jenom název ponechte, aby každý měl tu možnost / dozvědět se něco nového / o básních“ (PŘIDAL 1995: 29).

Přidalův subjekt se vyjadřuje a přemýšlí do značné míry jako výtvarník, což je v některých případech oslabujícím prvkem této poezie, a sice tam, kde text pouze doplňuje obraz místo toho, aby promlouval svým vlastním kódem, tedy slovy, a tento verbální kód zároveň také podroboval reflexi, například v textu „Komiksová báseň“: „Na dvorku polorozpadlého domu / leží žebřík / a zpod střechy visí / kus utrženého okapu. // Kaluž barvy / pod převráceným kbelíkem / a štetka přilepená / chlupy k zemi. // Nad střechou / se vznáší němý obláček“ (IBID.: 32).

---

<sup>138</sup> Termín *ekfráze* je etablován v oblasti teorie a historie výtvarného umění, kde označuje verbální reprezentace prostorového uměleckého díla (malířského, sochařského, méně často i architektonického). Ekfráze má své historické kořeny v antice, kde byla součástí rétorického umění a její funkce spočívala v užití takových řečnických nástrojů, jež byly schopny evokovat reprezentované dílo v jeho plnosti tak, aby vnímatel zakusil stejný estetický zážitek, jako při přímém kontaktu s výtvarným dílem. Některé antické ekfráze se pravděpodobně vztahují i k dílům fiktivním. Ostatně americký literární teoretik John Hollander zavádí pojem *notional ekphrasis*, tj. ekfráze vztahující se k imaginárnímu dílu (srov. JEDLIČKOVÁ – FEDROVÁ). Charakter *notional ekphrasis* má i zmíněný typ promluv Přidalova lyrického subjektu.

## Kritika kultury konzumu a zábavy

Kritický postoj vůči kultuře konzumu a populární zábavy, na který jsme upozornili v souvislosti se zdvojeným kódováním výpovědi, je další důležitou komponentou ve stylizaci lyrického subjektu, byť se ve své přímočaré podobě nepromítá do žánrové a jazykové utvářenosti textů. Jeho doménou je v případě Přidalovy poezie rovina tematiky – nápadně často jsou mikropříběhy a popisované výjevy zasazovány do komerčních prostorů a spojovány s motivem nakupování. Otevírání tematiky těmto motivickým okruhům (signalizovaným už názvy básní jako „Nakupování“, „Zboží“ apod.) je třeba vnímat také jako subverzivní postoj subjektu vůči lyrice jako žánru, resp. vůči její konvenční podobě, která nereflektuje proměnu světa a životního stylu. Přidal naopak tuto rovinu aktuální reality, která je podmíněna diktátem médií a reklamy, vnímá velmi intenzivně, začleňuje ji do zmiňovaného dvojdimenzionálního obrazu fikčního světa, resp. do té jeho poloviny, která tvoří jakousi rezonanční desku pro imaginaci a hru jako projev opačné, osvobodivé a přirozené polohy lidské existence.

Předmětem kritiky a ironického výsměchu se v neposlední řadě v Přidalově poezii stávají média a jimi prostředkovaná populární zábava, resp. obecná snaha postmoderní kultury produkovat zábavu takřka neustále a za všech okolností. Tento jev reflektuje Přidalův lyrický subjekt v cyklu „Pět básní o smíchu“ ze sbírky *Člověk v mé vaně*. Zde se humor přeci jen zčásti blíží koncepci modrého humoru, kterou prosazovala skupina A. I. V., a sice v tom, že zde není humor generován, ale reflektován. Přidalův mluvčí zde reflektuje humor v textech, které podává, pochybuje o něm, konotuje dobově a kulturně podmíněnou nutnost (či imperativ) bavit, být vtipný, zábavný.<sup>139</sup> Hyperbolizuje tento imperativ a stupňuje ho až do podoby agrese: „Dostanu z tebe / aspoň úsměv. / Vydrhnu ti / vrásky / a vytluču zuby, / aby to vypadalo, / že se směješ. / Přibiju tě před program / s kreslenými groteskami. / Doženu, / doženu tě / k smíchu“ (PŘIDAL 2000: 19).

Všudypřítomný imperativ zábavy spolu s postmoderním rozpadem jednoty označujícího a označovaného vrhá Přidalův subjekt, resp. zobrazené postavy do hluboké nejistoty, pohybují se v nesrozumitelném technicistním světě, v němž habitus věci nemusí nic říkat o její funkci. Určující charakteristikou vztahu subjektu

---

<sup>139</sup> Tento kulturní fakt popsal Neil Postman v knize *Ubavit se k smrti*, kde druhou polovinu 20. století označil na období soumraku tisku a nástupu věku televize, která komunikaci nasycuje imperativem zábavy, protože „zábava je zastřešující ideologií veškeré televizní komunikace“ (POSTMAN 1999: 95).

a světa se stává zmíněná nejistota. Dobře to ukazuje báseň v próze nazvaná „Tajemství parkovišť“, která polopřímou řečí vypráví mikropříběh, v němž stará žena na parkovišti nalezne loutku klauna vydávající elektronické zvuky, posléze zobrazená postava propadá nejistotě z neznámé věci a nakonec ji začne považovat za inovaci parkovacích hodin. Imaginace zde vyrůstá zřetelně z interakce subjektu a postmoderní kultury, v níž vztah mezi znakem a označovaným je velmi nejistý, resp. deformovaný imperativem zábavnosti a tato nejistota je impulzem k imaginativnímu dotváření.<sup>140</sup>

### **Dialogičnost**

Nejistota ve vztahu subjekt – svět zasahuje také velmi citlivou oblast, jíž je interpersonální komunikace. Přidalovy básně mají relativně často dialogický charakter – lyrický subjekt se snaží navazovat kontakt s druhým, resp. se světem právě dialogickou formou, ovšem nejednou tato snaha ztroskotává – Přidalovy postavy žijí, nehledě na společné prostory domu a bytu, samotářské separátní životy, i mezi nejbližšími jsou neviditelné a neproniknutelné bariéry. Mezilidské vztahy podléhají i uvnitř mikrosvěta rodiny, která je centrem fikčního světa Přidalovy poezie, vyprázdňení a mění se v míjení, komunikace se zvrhla v pouhé poskytování protislužeb.

Proti této devalvaci a degeneraci komunikace staví Přidal jednak mluvenostní stylizaci promluvy lyrického subjektu, jejíž organickou součástí jsou oslovení čtenáře a užívání kontaktních slov a další prvky dialogičnosti, jednak samu imaginativní aktivitu lyrického subjektu, jejíž důležitou součástí je komunikativnost. Imaginace Přidalova subjektu totiž usiluje o komunikaci i tam, kde podle platných fyzikálních zákonů nebo psychologických či sociálních daností a momentálních vztahů nemůže fungovat. Takto vznikla řada textů vystavených na principu antropomorfizace,<sup>141</sup> textů, které mají charakter tzv. básně role,<sup>142</sup> v níž lyrický

---

<sup>140</sup> Přidalova poezie zde má silně kulturně kritický akcent, který nalézáme v postmoderní poezii již zmiňovaného Lubora Kasala a v této podobě především v tvorbě Jiřího Dynky, který ve své lyrice už počínaje prvotinou *Minimální okolí mrazícího boxu* (1997) soustavně kriticky reflektuje stav postmoderní kultury především ve vztahu k médiím a konzumnímu životnímu stylu.

<sup>141</sup> Marie Kubínová antropomorfizaci definuje jako obrazný přechod „mimolidského a neživého objektu do sféry lidské“ a upozorňuje, že doprovodným efektem uplatnění antropomorfizace bývají „další přeměny uvnitř přirozeného světa“ (KUBÍNOVÁ 2002: 328). V Přidalově poezii se tento jev spojený s antropomorfizací potvrzuje, resp. antropomorfizace se stává jedním z pořádacích principů fikčního světa.

subjekt nepromlouvá sám za sebe, ale nasazuje si masku v Přidalově případě nikoli postavy (jak je běžné u básní role), ale věci či rostliny a promlouvá jejich imaginárním hlasem. Takto je vybudována například báseň „Kdo by se bavil s koprem“, v níž lyrický subjekt ve svém herním postoji promlouvá hlasem zmíněné rostliny a jež je odvozená ze základní a výše zmíněné dvojdimenzionální představy světa, resp. dvou paralelních světů, které by spolu měly komunikovat, ale neděje se tak, jelikož lidé přistupují k realitě příliš utilitárně, samozřejmě:

„Když nebudeš šlapat v záhonu  
a přestaneš mě trhat, sušit a krájet,  
možná ti prozradím víc.  
Moje kořeny znají zemi zespod;  
jsou tam stejní lidé jako ty,  
i když trochu menší  
a jejich život se odehrává vleže.  
[...] Tolik vím,  
ale kdo by se bavil  
s kousky mého těla  
rozprášeného v omáčce  
nebo snítkou přilepenou  
k bramborové kaši“

(PŘIDAL 2000: 28).

Dialogický charakter má v jistém smyslu také základní metaforický princip přítomný v Přidalově imaginativní lyrice, princip zrcadlení, který patří k dědictví avantgardní lyriky. Žoržeta Čolaková ho popsala ve své práci o surrealismu třicátých let, především v pasážích věnovaných poezii Konstantina Biebla: „Princip zrcadlení předpokládá interakci dvou nebo více prostorů, které jsou v surrealistické obraznosti nejčastěji různorodé. Spojování prvků patřících rozličným významovým řádům však připomíná velmi často hravost tvůrčí imaginace poetismu“ (ČOLAKOVÁ 1999: 107). Na takto strukturované dialogické interakci je vystavěna metaforika například

---

<sup>142</sup> Miroslav Červenka definuje báseň role jako báseň, jejíž mluvčí „se blíží epické postavě, která evidentně nemůže být autostylizací nebo personou autora díla“ (ČERVENKA 2003: 55). Srov. též metodologickou kapitolu této práce.

v Přidalově básni „Stolní pláž“, v níž imaginární prostor vzniká hravou kontaminací prostoru pláže a psacího stolu: „Nůžky se vyhřívají / v žáru lampy // a tužky jsou zahrabány v kelímku. / Pero v nových plavkách / stojí na břehu. / Nůžky se otočí. / Tužky se ohlédnou. // Nad perem se zavře / hladina papíru“ (PŘIDAL 2000: 51).

### **Charakter lyrického subjektu**

Máme-li závěrem shrnout klíčové komponenty stylizace lyrického subjektu v imaginativní lyrice Tomáše Přidala, musíme na prvním místě zmínit jeho herní naladění – Přidal konstruuje svůj lyrický subjekt jako vnitřně svobodného, na konvencích a racionálních schématech nezávislého jedince, který vyvažuje tlak každodennosti imaginativní hrou s představami a permanentním odporem proti zvykovému, stereotypnímu vnímání. Okruhem stereotypů, vůči nimž se Přidalův subjekt obrací nejostřeji, patří stereotypy literární a umělecké, ty vedou až k antiliterární stylizaci lyrického subjektu a kritice vžitých perceptivních a hodnotových schémat uplatňovaných na umění.

Zároveň se jedná o subjekt, který podobně jako v subjekt Typltův neskrývá svou konstrukční roli, text prezentuje jako svůj aktuální výtvar a toto své kreativní a herní gesto předkládá čtenáři jako implicitní výzvu k následování. V neposlední řadě je konstitutivním prvkem lyrického subjektu a jeho imaginativní aktivity dialogičnost – na jejímž základě (resp. principu zrcadlení) buduje imaginativní výjevy i celé fikční komunikační situace. Podobně jako u Typlta je také zde často přítomna tendence k potlačování explicitní subjektivity, u Přidala se to ovšem děje díky přijímání stylizačních masek v rámci básní role, resp. technikou promlouvání hlasy imaginárních antropomorfizovaných entit.

### **Závěrem**

Pozorování soustředěná v této kapitole sledovala silný a z hlediska dobové literárněkritické recepce též významný imaginativní proud v mladé poezii devadesátých let, a to na vzorku autorských poetik, jejichž společným jmenovatelem bylo surrealistické východisko, resp. pokus o resuscitaci surrealistického diskurzu. Užité prostředky a dosažené cíle se však v jednotlivých případech významně liší. Můžeme odlišit dvě obecné podoby tohoto resuscitačního úsilí.



Na jedné straně je to regresivní podoba, která se navrácí k původním surrealistickým východiskům a zachovává ideologickou podstatu surrealismu. Tímto směrem se ubíralo usilování někdejších členů skupiny A. I. V., ovšem vyjma Tomáše Přídala. V poezii těchto autorů lyrický subjekt plní funkci psychologizujícího experimentátora či analytika, který bez uměleckých ambic sleduje a zkoumá hraniční stavy mezi vědomím a nevědomím (Bruno Solařík), analyzuje projevy šílenství jakožto nejčistší formy iracionality a je stylizován jako odborník, který přemítá nad psychologickými problémy a vnímá realitu prizmatem tohoto vědního oboru (Roman Telerovský), nebo podniká subverzivní experimenty v intencích skupinové koncepce modrého humoru a je stylizován jako původce nezdařilých literárních pokusů, který se marně snaží tvořivě pracovat s jazykem a vytvářet humorně působící texty (Blažej Ingr). Závislost stylizace lyrického subjektu na skupinových, programních a ideologických principech je v těchto básnických projevech enormní, mnohdy dokonce podmiňuje jejich rozumění.

Navzdory proklamovaným snahám o posunutí surrealismu za ideologické hranice a mimo dosah autoritativních teoretických projevů setrvala tvorba básníků skupiny A. I. V. u zděděných surrealistických principů (automatismus, snovost, psychologismus, inspirace šílenstvím, subverzivní formy humoru). Nové koncepce, o jejichž prosazení usilovali, neprokázaly dostatečnou životaschopnost a výmluvným a logickým vyústěním se stalo splynutí Surrealistické skupiny A. I. V., která původně působila v surrealistickém kontextu jako alternativní, se Skupinou českých a slovenských surrealistů jakožto nositelkou tradice českého surrealismu.

Na druhé straně sledovaného proudu, stojí autoři, kteří postupně, ale nakonec velmi radikálně odmítli ideologickou stránku surrealistického diskurzu a své úsilí o jeho oživení spojili s jeho posunutím do oblasti uměleckého a estetického působení.<sup>143</sup> V rámci takto de-ideologizovaného surrealistického diskurzu, resp. proudu imaginativní lyriky vznikly texty, které umožňují svobodné interpretační dotváření a především reflektovaně pracují s nejvlastnějším materiálem poezie, tedy s jazykovým výrazem.

To platí především pro charakter lyrického subjektu v poezii Jaromíra Typlta (a také jí blízkou tvorbu Karla Jana Čapka a zčásti též Pavla Ctibora a Martina

---

<sup>143</sup> Tato část mladé poezie devadesátých let potvrzuje zjištění Vladimíra Papouška, že umění vzniklé po etapě historické avantgardy (a také paralelně s ní) nelze vnímat jako její opozici, protože „řeč avantgardy volně prolínala do slovníku nejrůznějších umělců a vytvářela množství specifických alternativních variant“ (PAPOUŠEK 2007: 138).

Langra). Typltův subjekt není tvůrcem fascinujících obrazů, neobvyklých setkání věcí a fantastických dějů (i když také to se v jeho textech objevuje); neustále osciluje na hranici konkrétního (obrazného) a abstraktního (diskurzivního) a právě o tuto hranici mu jde, o její relativizaci, rozmytí, spojení oněch dvou komplementárních dimenzí, racionality a iracionality. V této intenci je tedy ve schodě s usilováním surrealistů. Na druhé straně musíme konstatovat podstatné odlišnosti mezi Typltovým surrealismem a surrealistickou poezií českých otců zakladatelů tohoto směru. Například poezie Vítězslava Nezvala fascinuje schopností ukázat na podobnost zdánlivě nepodobného, nesouvisejícího, tedy tím, že spojuje nespojitelné v celek, který nepůsobí disparátně. Nezvalova poezie je stále relativně pevně ukotvena v realitě, z ní vychází a ji přetváří a umožňuje ji nově a jinak nahlédnout. Typlt naopak vytváří zcela autonomní realitu, alogickou, akauzální, která ztratila spojnicu (byť by byla velmi volná) s aktuálním světem. Aplikuje techniku nehorázného výmyslu, podstatnou složkou stylizace jeho lyrického subjektu je naprostá nekázeň a odpor k pravidlům, který je implicitní výzvou k obraně svobody myšlení a vnímání. Uzurpuje pro svůj subjekt daleko více prostoru pro svobodnou modelaci fikčního světa a básnickou modifikaci jazyka, než je tomu u surrealistů třicátých let. Při recepci jeho textů si čtenář nevystačí se schopností vnímat analogie mezi zdánlivě nesouvisejícími předměty a jevy, je daleko radikálněji nucen opustit svou zkušenost se světem a oddat se realitě slov a z nich vyvstávajícího fikčního světa, jehož existence není reálně možná a v jehož základech tkví neskrývané rozpory a absurdity.

Typltova imaginativní lyrika je bližší tvorbě tzv. druhé generace českých surrealistů. Některé společné rysy lze najít například při srovnání Typltovy poezie s básněmi ze sbírky *Ikarské hry*, kterou napsal Karel Hynek v letech 1948–1951. I zde se pracuje velmi svobodně a experimentálně s jazykovou výstavbou promluvy, nejednou je text vystavěn jako prostá asociační řada, v níž slovo následující je asociováno poslední slabikou slova předchozího („Atletova / varlata / a také / kedluben“, HYNEK 1998: 255). Zobrazování těla je svou důslednější fragmentaritou rovněž bližší Typltovu tvůrčímu způsobu. Ovšem pokaždé u Hynka cítíme, že podniká dílčí experiment, zkouší momentální tvůrčí nápad, testuje jazyk a čtenáře činí svědkem dílčích testů. Typlt naopak představuje tyto postupy v relativně uzavřeném kontextu svého autorského stylu jako samozřejmé a osvojené,

vytváří komplexnější a radikálnější iluzi jiné jazykové reality a jiného perceptivního způsobu, než je běžné v mimoliterární realitě.

Výraznou fragmentárností a nesoudržností textu, jakož i kombinací iracionality a reflexivnosti, má Typltova poezie relativně blízko také k poezii Zbyňka Havlíčka. Ovšem i zde musíme konstatovat, že Typltovy postupy jsou mnohem agresivnější – soudržnost výstavby textu není narušována pouze asociativním rozvíjením obrazů a montáží segmentů (podle principu Havlíčkovy metody Monte Carlo), ale také výraznými zásahy do pravidel fungování jazyka a četným užíváním neologismů. Typltův lyrický subjekt je mnohem více jazykovým experimentátorem, než tomu bylo u surrealistů druhé generace (v případě Havlíčkovy poezie speciálně jde vždy mnohem více o psychologický než jazykový experiment). Jeho vztah k jazyku je mnohem destruktivnější, po tvůrčích zásazích se nerozpadá pouze pevná sémantická struktura textu, ale mnohdy i mikrostruktura věty či slova. Typltův subjekt nalézá jazyk v daleko hlubší krizi, než tomu bylo u surrealistů první a druhé a konečně i třetí generace (k níž se řadí mladí surrealisté šedesátých let: Stanislav Dvorský, Petr Král, Roman Erben, Karel Šebek, Prokop Voskovec; z této generace jsou Typltovu pojetí poezie nejbližší silně fragmentární a jazykově experimentující básně Věry Linhartové, které rovněž vznikaly v kontaktu se surrealismem, ale zřetelně přesáhly jeho programní limity). Typlt posouvá surrealistické tvůrčí východisko od psychologismu ke kreativnímu přístupu k jazyku, nepracuje se slovem pouze jako s médiem, jehož prostřednictvím se mohou projevat podvědomé procesy a danosti; slovo je pro něho také a především materiálem, z něhož se buduje umělecký text. Typlt tedy posouvá surrealismus směrem k umění, čímž neguje jeho výchozí mimoumělecké stanovisko, které ortodoxní surrealisté v devadesátých letech stále hájili a hlásí se k němu dodnes.

Typltův subjekt spojuje dvě protikladné, ale de facto komplementární intence – destrukci a kreaci. Destruktivní rovina stylizace lyrického subjektu se projevuje v jeho způsobu zobrazování, který odmítá celistvost, a stejně tak ve způsobu vyjadřování, který z jazyka vytěšňuje koherenci. Typltův mluvčí fragmentarizuje obraz světa až do té míry, že je znemožněna identifikace subjektu se světem. To ovšem není jeho konečným cílem, ale naopak pouze východiskem pro jeho kreativní aktivitu. Běží o lyrický subjekt, který v žádném případě nechce být pouze pozorovatelem či svědkem, ale naopak původcem, demiurgem světa, který vzniká díky jeho verbální aktivitě. Destrukční akt lyrického subjektu je součástí jeho

usilování o konstrukci světa nesvazovaného konvencemi a stereotypy, světa, kde bude ve vyvážené podobě přítomna racionální a iracionální dimenze. Typltův lyrický subjekt je tedy aktivním, agresivním a autoritativním pořadatelem fikčního světa, který otevřeně prezentuje jako literárně stvořený. Je agresorem rozbíjejícím jazykové a významové struktury a experimentátorem, který tímto způsobem vniká do zkoumaného předmětu a v neposlední řadě původcem nových pravidel fungování fikční reality.

To ovšem neznamená, že Typltův subjekt je v absolutní izolaci vůči světu aktuálnímu, naopak, jeho prvky a fragmenty zapojuje do světa vzešlého z epistolární imaginace a obrací se vůči nim s radikální kritičností. Mluví je kritikem a soudcem pokusů autoritativně regulovat lidský život, zvláště důsledný je ve svých antiklerikálních projevech. Se stejnou mírou ironie a výsměchu se obrací vůči nedotknutelným kulturní statkům, resp. uměleckým dílům prověřeným tradicí a vnímaným jako kanonická.

Typltův subjekt je v neposlední řadě subjektem zřetelně prokazujícím svůj intelektuální charakter demonstrováný četnými doklady sečtěllosti a široké vzdělanostní základy. Přivádí do fikčního světa množství elementů z různých historických epoch a kulturních tradic, které se setkávají se skutečnostmi pocházejícími z aktuálního světa i z fikčních světů uměleckých děl. Zde se Typlt výrazně vzdaluje původnímu surrealistickému východisku a stylizuje svůj lyrický subjekt způsobem blízkým postmoderní literatuře pracující s bohatou intertextualitou a aluzivností a snažící se demytizovat kanonické kulturní hodnoty.

Ještě mnohem výraznější odklon od surrealistických východisek a situování imaginativních tvůrčích postupů do blízkosti postmodernismu je patrný v poezii Tomáše Přídala. Jestliže u Typlta jsme mohli sledovat tu větší tu menší shody s kanonickými texty českého surrealismu, v Přidalově případě je toto vztažení k minulosti mnohem obtížnější. Přidal nepřijímá surrealistické tvarosloví, netěží z původních technik (automatické psaní), ani z jejích pozdějších modifikací a variant (iracionální kontemplace), abstrahuje od znaků, které by ho spojovali se surrealistickou ikonografií (symboly podvědomí, libidózní imaginace, psychologismus, freudismus). Nezávazná hra a humor spíše ukazují na spříznění s poetismem či dadaismem (tím je Přidalově poezii blízká tvorba Vikiho Shocka).

Imaginace je v Přidalově případě plně v kompetenci svobodné hry a slouží především k subverzivním atakům vůči stereotypu, ubíjející všednosti, ohlupující

kultuře konzumu a populární zábavy. Přidalova poezie stojí na rozmezí avantgardního a postmoderního pojetí tvorby. S avantgardou má společnou silnou vazbu k imaginaci a také intermediální, vizuálně založený způsob zobrazování. S postmodernou ji spojuje především zpochybnění vžitých hranic mezi vysokým a nízkým a také sociologizující kritický postoj vůči degenerativním kulturním jevům. Nicméně řadu konstitutivních znaků postmoderního textu v Přidalově poezii nenajdeme, především zde není uplatněna postmoderní intertextualita, aluzivnost a palimpsestová technika. Větší měrou přesahuje imaginativní lyrika do oblastí literárního postmodernismu v díle Boženy Správcové nebo Petra Odilla Stradického ze Strdic, o nichž se ještě zmíníme v závěrečné kapitole.

Přidalův lyrický subjekt se na rozdíl od subjektu Typltova zachovává relativně silnou vazbu mezi fikčním a aktuálním světem, resp. tuto vazbu významově zhodnocuje jako iniciátor imaginativních her, v nichž se kontaminují fantazijské a mimetické obrazy. Naopak významnou shodou ve stylizaci lyrického subjektu u Typlta a Přidala je přiznaná role subjektu a jako původce textu, který má přímý vliv na jeho podobu. Tato kreativní a aktivní stylizace lyrického subjektu nutně relativizuje hranice mezi vnitrotextovými subjekty básnického díla. V mladé imaginativní lyrice devadesátých let dochází k maximálnímu sblížení lyrického subjektu se subjektem díla, jakožto původcem stop tvůrčích činností zachovaných v díle. Přesto se nelze domnívat, že je jím lyrický subjekt nahrazen; hranice mezi těmito vnitrotextovými subjekty je zachována, pouze je relativizována potlačováním sebetematizace lyrického subjektu a akcentem na kreativní aktivitu, kterou obvykle spojujeme primárně se subjektem díla.

V neposlední řadě se imaginativní lyrika ukazuje jako další z proudů vzdalujících se od tradiční lyrické konfesijnosti. Lyrický subjekt tohoto typu často ustupuje od výpovědi v první osobě a nahrazuje ji er-formou či plurálovým tvarem (časté u Typltova lyrického subjektu) nebo přijímá stylizační masky a v intencích žánrového typu básně role promlouvá hlasem fikční postavy či antropomorfizovaného objektu. Imaginativní lyrika se v devadesátých letech ukazuje být doménou subjektu, který je ztělesněním vnitřní svobody a kreativní energie a jenž se staví do prudké opozice vůči falešným, zdánlivě samozřejmým autoritám a pokusům oklešťovat individuální lidskou svobodu (Přidal).

## Závěr

Naše typologizační pozorování mladé poezie devadesátých let se blíží ke konci, je tedy na místě výsledky dílčích sond shrnout a interpretovat. Dospěli jsme k typologickému výkladu o dvou úrovních – na mikroúrovni se jedná o typologii lyrických subjektů, jak fungují ve strukturách konkrétních básnických textů; na makroúrovni potom o typologii základních lyrických modů, resp. tendencí, které určovaly poetiku mladé básnické generace devadesátých let.

### *Lyrický subjekt v mladé poezii devadesátých let*

#### **Lyrický subjekt ve spirituální poezii**

Obecným znakem této podoby lyrického subjektu je jeho akcent na duchovní a religiózní dimenzi života, což se promítá do charakteru jeho básnického jazyka (uplatnění náboženské symboliky) a do tendence formovat fikční svět na základě spirituální tradice a religiózní axiologické osy (zřetelně vymezená opozice dobra a zla, akcent na vertikálnost zobrazeného prostoru apod.). Subjektivita v rámci spirituální linie v mladé poezii devadesátých let se v obecné pohledu diverzifikuje do dvou typů.

1. **Rustikální typ lyrického subjektu** je determinován situovaností do venkovského fikčního prostoru a výrazovým tradicionalismem (pravidelné strofické členění, dodržování rýmových schémat a metra). Nabývá konkrétních realizací v podobě pozorovatele a interpreta duchovních a religiózních dimenzí venkovské krajiny (Martin Stöhr), či očitého svědka zdánlivě všedních, avšak ke skrytým spirituálním významům ukazujících událostí v krajině i uvnitř mikrosvěta rodiny (Pavel Kolmačka), nebo lyrického eschatologa ponořeného do tradice kraje a rodu a usilujícího o tvorbu novodobého memento mori (Miloš Doležal).
2. **Gestický typ lyrického subjektu** je vůči předchozímu typu protikladný ve svém vztahu k výrazovým prostředkům – nebrání se experimentu,

akcentuje tvůrčí gesto básníka-demiurga, který nechce pokorně přijímat tradici ověřené výrazové způsoby, ale hledá vlastní cesty a aktivně se podílí na modelaci fikčního světa, který je ve vztahu k aktuálnímu světu nepravděpodobný, vzdálený. Toto hledání je ovšem opět motivováno spirituálně a generuje stylizace lyrického subjektu v podobě duchovního pěvce, zasvěcence, mystika a jazykového mága (Petr Čichoň a Tomáš Reichel). Jedná se zároveň o subjekt aktivní jak ve sféře rétorické jako mluvčí kolektiva, tak ve sféře konativní jako bojovník proti hříchu, obránce duchovních hodnot či flagelant (Pavel Petr).

### **Lyrický subjekt v poezii věčnosti**

Hlavní charakteristikou lyrického subjektu tohoto typu je jeho situování mimo exponované pozice ve struktuře výpovědi – jeho centrální pozice je méně zřetelná, než už typů ostatních, protože je překrývána samotným aktem zprostředkování vjemu, resp. osobní zkušenosti. Lyrický subjekt v této podobě usiluje o podání autentického svědectví a o výpověď, která nebude působit jako literárně stylizovaná, ale jako vycházející ze syrové životní empirie. Subjekt tohoto typu tedy do značné míry rezignuje na explikování své vlastní subjektivity, dává se k dispozici věčnému líčení a vyprávění, nechce být stvořitelem umělé reality, ale prostředníkem reality žité, byť mnohdy vlivem perceptivních stereotypů nepřesně vnímané. Opět můžeme sledovat dvojí způsob realizace tohoto pojetí lyrické subjektivity.

1. **Portrétistický typ lyrického subjektu** je příznačný svým radikálním odstupem od konvenční ich-lyriky a lyrického egocentrismu. Místo svého *já* klade do centra pozornosti figuru druhého, kterou se snaží svou výpovědí portrétovat, resp. charakterizovat či přiblížit její povahu vyprávěním drobného lyrizujícího mikropříběhu. Klíčovou roli v případě subjektu tohoto typu hraje jeho auditivní zkušenost, tedy sklon poslouchat hovory lidí, zaznamenávat a reprodukovat je včetně jejich charakteristických řečových gest. Tento typ subjektivity má svou doménu v poezii Petra Motýla, Michala Šandy a také ve sbírce *Obec* Miloše Doležala.

2. **Pozorovatelský typ lyrického subjektu** akcentuje především individuální vizuální zkušenost, dává k dispozici svůj pohled a svůj hlas, méně už své hodnocení či reflexi pozorované reality. Lyrický subjekt tohoto typu má nejčastěji podobu pasivního pozorovatele, diváka či voyeurů věcí. Zvláštní podobou lyrického subjektu tohoto typu je mluvčí stylizovaný jako archeolog rodové paměti, který se vnímáním a deskripcí konkrétních předmětů snaží překlenout časovou vzdálenost, která ho dělí od lidí, s nimiž už nemůže být v přímém kontaktu. Tento typ lyrického subjektu se nevýrazněji projevil v poezii Petra Hrušky, Petra Borkovce a zčásti též Pavla Kolmačky.

### **Lyrický subjekt v imaginativní poezii**

Dominantní charakteristikou lyrického subjektu tohoto typu je jeho důvěra v sílu svobodné imaginace a výrazné tvůrčí gesto. Subjekt imaginativní lyriky přistupuje k jazyku i k tematické rovině výpovědi s velkou dávkou kreativní energie, tedy s vůlí vytvářet ze slov novou realitu, nikoli pouze realitu zaznamenávat. Racionální dimenze lyrické subjektivity je v případě tohoto typu záměrně potlačována ve prospěch iracionality, náhody, asociativnosti a hry. Subjekt sledované linie je tedy typický výraznou imaginativní aktivitou a silným tvůrčím gestem, které je onou imaginativní obrazností a vůbec kreativním přístupem k jazyku manifestováno. Vnitřní diverzifikace tohoto typu lyrického subjektu je do značné míry dána vzdáleností dané autorské poetiky od surrealistického tvůrčího východiska a také mírou uplatnění postupů postmoderní literatury.

1. **Psychologizující a ideologizující typ lyrického subjektu** je přítomen především v poezii básníků okruhu A. I. V., kteří realitně těsně navázali na surrealistické východisko. V poezii těchto autorů je lyrický subjekt psychologizujícím experimentátorem zkoumajícím hraniční stavy mezi vědomím a nevědomím (Bruno Solařík), jindy zase analytikem iracionálních projevů šílenství, resp. odborníkem, který tematizuje psychologické problémy a vnímá realitu optikou tohoto vědního oboru (Roman Telerovský), nebo konečně původcem záměrně nezdařilých literárních pokusů, který se v duchu skupinové koncepce modrého humoru marně snaží tvořivě pracovat



s jazykem a vytvářet komicky působící texty, čímž se subverzivně obrací proti ustáleným podobám humoru (Blažej Ingr).

2. **Destruktivní typ lyrického subjektu** svůj charakter projevuje ve způsobu zobrazování, které se vyhýbá celistvosti, a také ve způsobu vyjadřování, který záměrně rozbíjí koherenci textu. K obrazu fikčního světa přistupuje agresivně, radikálně ho fragmentarizuje. Destruktivní a vyhoceně kritická tendence subjektu má ovšem motivace spočívající v touze na troskách starého vystavět nové, nedeformované, vyváženě uplatňující racionální a iracionální dimenzi. Lyrický subjekt tohoto typu je tedy aktivním a autoritativním pořadatelem fikčního světa, který určuje pravidla fungování fikční reality. Subjekt tohoto typu byl realizován především v poezii Jaromíra Typlta, ale také v básních Karla Jana Čapka, Pavla Ctibora nebo Martina Langerá.
  
3. **Herní typ lyrického subjektu** zachovává relativně silnou vazbu mezi fikční a aktuálním světem, resp. tuto vazbu významově zhodnocuje jako iniciátor imaginativních her, v nichž se prolínají fantazijní i realitu napodobující obrazy. Lyrický subjekt prostřednictvím imaginativní hry podniká subverzivní útoky proti stereotypním způsobům vnímání, banalitě, všednosti a ohlupující kultuře konzumu a populární zábavy. Pohybuje se na rozmezí avantgardní hravosti a postupů literárního postmodernismu, s nímž ho pojí rozrušování tradičních hranic mezi vysokým a nízkým a také kritický postoj vůči degenerativním kulturním jevům. Tento typ lyrického subjektu je přítomen především v poezii Tomáše Přídala, zčásti také Vikiho Shocka. Má k němu relativně blízko lyrický subjekt poezie Boženy Správcové či Odilla Stradického ze Strdic – tito autoři ovšem důsledněji uplatňují postmodernistické techniky.

## Subjektivita v mladé poezii devadesátých let

Subjektivita v malé poezii devadesátých let – jak je patrné z uvedené typologie – má značně heterogenní charakter. Přesto můžeme sledovat několik obecnějších tendencí, které prostupují napříč výše vymezenými lyrickými mody a typy lyrických subjektů. Předně je zřetelný ústup od tradiční lyrické konfesijnosti. Uvažuje-li Miroslav Červenka ve studii „Sebeoslovení v lyrice“ nad českou meziválečnou lyrikou o lyrické konfesi jako o ústředním žánru *ich*-lyriky, od něhož se ovšem v době mezi válkami začíná poezie odklánět, což dokládá četnými příklady nahrazení subjektivní konfese v první slovesné osobě *ne*-subjektivní formou *sebeoslovením* v osobě druhé (srov. ČERVENKA 1996: 152), v následujících desetiletích můžeme sledovat pokračování a prohlubování tohoto procesu. Výrazným impulzem pro další pohyb lyriky směrem od manifestované subjektivity a egocentrismu byla tvorba básníků Skupiny 42. Zřejmě právě ta svým prosazením lyrického subjektu v podobě očitého svědka pomohla ustálit *ne*-egocentrickou podobu lyrické subjektivity jakožto normu, nikoli porušení normy. A právě tak vstupuje tato podoba subjektivity do mladé poezie devadesátých let, jako samozřejmost a norma.

Důraz na lyrické *já* a subjektivní konfesi se naopak stává příznakovým a vyskytuje se pouze v silně stylizovaných výpovědních typech (především u gestického typu spirituálně orientovaného lyrického subjektu). Hojně se vyskytujícími podobami oddálení od konfesijního egocentrismu jsou v mladé poezii devadesátých let (vedle *sebeoslovení* ve druhé osobě) výpovědi, v nichž subjekt promlouvá v osobě třetí (*er*-forma), dále pak báseň role, v níž subjekt promlouvá hlasem fiktivní postavy, a v neposlední řadě lyrizující mikropříběhy, jejichž mluvčí se pohybuje na rozmezí lyrického subjektu a vypravěče.

Subjektivní lyrická konfese, jak se domnívá Červenka ve výše citované práci, nemá obdobu v reálných komunikačních formách – u mladé poezie devadesátých let tedy sledujeme kulminaci procesu sblížení lyrické a reálné mimoliterární komunikační situace. Obdobnou situaci ostatně nalézáme také při versologickém pohledu na mladou poezii devadesátých let. Normou je jednoznačně verš volný. K tradičním metrickým formám se obrací pouze ty výpovědi, jejichž subjekt akcentuje hodnotový i estetický tradicionalismus (rustikální typ subjektu spirituální poezie) nebo se snaží intertextově navazovat na konkrétní historické, resp. archaické podoby veršové struktury (daktylský verš dekadentů, pokusy o hexametru). Normou

se tedy stává volný verš, jehož intonace a rytmus jsou relativně blízké běžně mluvenému jazyku.

Druhou obecnější tendencí, která se promítla napříč mladou poezií devadesátých let, je explicitní relativizace hranic mezi lyrickým subjektem jakožto mluvčím básně situovaným do zobrazeného fikčního světa a subjektem díla, který v červenkovském pojetí je vnitrotextovou entitou, jíž přiřazujeme funkci původce stop tvůrčí činností, které nalzáme v díle (tedy voleb, které určily poetologické charakteristiky daného textu). Vlivem postmoderní tendence k reflektování tvůrčího procesu i v poezii dochází k stírání difference mezi těmito subjekty. Bývá tematizován sám proces tvorby a subjekt neskrývá svou konstrukční roli v procesu geneze textu. Toto viditelné splývání lyrického subjektu a subjektu díla nalezneme v imaginativní lyrice, která má k postmodernistickým postupům nejbližší, ale také v lyrice spirituální (především u Petra Čichoně a Tomáše Reichela) a věcné (především v Motýlově sbírce *Šílený Fridrich*, jejíž subjekt je stylizován jako literát, a v mystifikačním textech Michala Šandy). Tento konvergentní pohyb vnitrotextových subjektů je v komplementárním vztahu k výše popsanému potlačování subjektivní konfesijnosti: lyrický subjekt v mladé poezii devadesátých let se nechce svěřovat, nechce odkrývat svou intimní emocionalitou, ale chce být přednostně tím, kdo píše, tvoří či zaznamenává a kdo tento tvůrčí proces reflektuje.

V neposlední řadě k obecným rysům subjektivity mladé poezie devadesátých let patří již výše zmíněná rozrůzněnost a mnohost vzájemně se odlišujících typů lyrického subjektu. I tato stránka dobové lyrické subjektivity souzní s postmoderní situací, do níž česká kultura sklonku 20. století dospěla. Dobře je tato vnitřní divergence patrná na vztahu subjektu a fikčního světa. Tento vztah je v rámci mladé poezie devadesátých let diverzifikován měrou maximální – pohybuje se od stylizace demiurga, který svět ustavuje a konstruuje během svého promlouvání, až po očitého svědka, který představený svět vnímá jako daný, pozoruje ho a svou výpověď stylizuje jako záznam tohoto pozorování. Tento rozptyl je sledovatelný uvnitř každé ze tří základních tendencí, resp. v rámci spirituálního, věcného i imaginativního lyrického modu. Pluralita prostupuje mladou poezií devadesátých let na obou sledovaných úrovních, tedy mikroúrovni typů lyrických subjektů i makroúrovni historicky ukotvených lyrických modů. Na této heterogenitě, resp. welschovské „radikální pluralitě“ se ukazuje postmoderní charakter celku mladé poezie devadesátých let.

## ***Mladá poezie v postmoderní a posttotalitní situaci***

### **Radikální pluralita**

Německý filozof Wolfgang Iser charakterizoval postmoderní situaci kultury jako situaci radikální plurality. Tento klíčový pojem své teorie zkonstruoval na základě konfrontace rozdílných podob plurality v době moderny a postmoderny: „Charakteristické pro postmoderní pluralitu proti pluralitě dřívější je to, že nepředstavuje jen dílčí fenomén uvnitř celkového horizontu, nýbrž že se dotýká každého takového horizontu, popř. rámce či půdy. Proniká k mnohosti horizontů, působí rozdílnost situačních kontextů, určuje rozmanitost základů, na nichž se pohybujeme. Jde k substanci, protože jde ke kořenům. Proto se zde postmoderní pluralita označuje jako „radikální pluralita“ (WELSCH 1994: 13). Na rozdíl od moderny, v níž se pluralita teprve začínala prosazovat, v postmoderně se pluralita (ve Welschově pojetí) stává uznanou realitou a základním stavem společnosti.

V situaci radikální plurality se ocitá rovněž česká literatura po roce 1989, kdy se zhroutily dosavadní mechanismy její institucionální a ideologické regulace. Postmoderní charakter kulturní situace a umělecké tvorby pochopitelně nevstoupil do českého prostoru náraz s rokem 1989, například i Petr A. Bílek uzavírá svou knihu o oficiální poezii osmdesátých let konstatováním, že se poezie „osamělých běžců“ svou touhou po autentičnosti a pocitu samoty a outsiderství „přiklání k symptomům – a traumatům – postmoderního věku“ (BÍLEK 1991: 100). Rok 1989 byl ale nesporně předělem, po němž se mohl postmoderní charakter kulturní a umělecké situace teprve naplno projevit. Radikální pluralita poezie devadesátých let je pluralitou generovanou setkáváním (tedy vydáváním textů a jejich reflexe) všeho dosud zakázaného či potlačovaného – křesťansky orientované poezie, surrealismu, experimentální poezie, undergroundové poezie, poezie Skupiny 42, ale také znovu objevované barokní lyriky. Atribut *postmoderní* se v případě české kulturní situace devadesátých let tedy nutně překrývá s atributem *posttotalitní*. Zároveň jde o situaci, v níž si žádné z uvedených pojetí poezie nemůže činit nárok na hegemonné postavení, nejedená se o situaci konkurence, ale koexistence.

Welschův pojem „radikální pluralita“ také dobře vystihuje vztah mladé poezie devadesátých let k tradici, resp. k tradicím či k zděděným výrazovým rejstříkům,

kteře se právě teprve po roce 1989 objevily ve veřejném prostoru jako dosud zakázané, tedy atraktivní a svým způsobem nové. Modernistická ideologie prosazovala negaci tradice (srov. WELSCH 1994: 15), v tomto bodě, je situace mladé poezie devadesátých let protikladná. Tradice nejsou zavrhovány, ale naopak můžeme sledovat obrat k tradicím a jejich zhodnocování, rozvíjení a přizpůsobování aktuálním kulturním podmínkám. K jejich používání.

### **Používání tradic**

Podívejme se nyní, jakým způsobem je tradice používána a modifikována v rámci jednotlivých tendencí mladé poezie devadesátých let. Leží před námi tedy výsledek pozorování podob lyrického subjektu v mladé poezii devadesátých let po jeho vztažení k historickým podobám lyrické subjektivity, resp. k tradičním lyrickým modům, k nimž mladá poezie intertextově odkazovala.

1. **Spirituální lyrika** těží z bohaté tradice křesťansky orientované či katolické poezie. Přejímá její rámcová hodnotová schémata (nábožensky založená opozice dobra a zla), tradiční tematické okruhy (přírodní a venkovská tematika, eschatologická tematika), symbolická topoi (nebe, krev,...). Do centra zájmu lyrického subjektu staví transcendentní otázky, jejichž odpovědi hledá v prostoru vymezeném křesťanskou věroukou. Na rozdíl od tradice, která je touto linií mladé poezie tvořivě použita, ovšem subjekt v těchto textech užívá minimum tradiční křesťanské symboliky, minimum odkazů k biblickým či liturgickým textům. Téměř úplně absentuje apelativnost, s níž křesťanskou myšlenku prezentuje lyrický subjekt v například v poezii Jana Zahradníčka. Religiozita je v mladé spirituální poezii záležitostí intimní či rodinou, a také estetickou; lyrický subjekt ji neprezentuje jako projekt, podle jehož zásad by měl být organizován chod světa. Mladá poezie nedemonstruje religiozitu konfesijně vázanou, ale spíše obecnou, pohybující se nad hranicemi církevních dogmat. Její lyrický subjekt se brání angažovanosti či služebnosti ve vztahu k idejím, o něž se opírá. Proto se intertextově vztahuje spíše k podobám spirituální poezie, které křesťanskou duchovnost inkorporují do textu na základě privátního prožitku (Bohuslav Reynek) či estetické zaujetí (vazby k dekadentní poezii).

2. **Poezie věcnosti** vyrůstá ze silné tradice civilistní poezie a poezie všedního dne. Opět ovšem vybírá pouze některé tvůrčí postupy a estetické postoje. Velmi obezřetně přistupuje k celkům těchto tradic jako ke koncepcím a projektům směřujícím za svým cílem. Sdílí s těmito tradicemi potlačování konvenčního lyrického subjektivismu, orientaci k neosobní předmětnosti a ke všední realitě moderního světa. Ovšem v tomto proudu mladé poezie devadesátých let bychom těžko hledali okouzlenou estetizaci vymožeností nejnovější techniky. „Velký příběh“ proměny světa prostřednictvím moderní civilizace je v devadesátých letech už definitivně destruován. Poezie se naopak koncentruje na privátní svět člověka, pro něhož jsou produkty vědy a průmyslu už samozřejmostí. V devadesátých letech rovněž absentuje patos nutné vývojové změny umění, s nímž vstupovala na literární scénu Skupina 42 (formovaná teoretickými tezemi Jindřicha Chalupeckého). Je výrazně oslabena experimentální rovina výrazu, jež byla přítomna v poezii básníků Skupiny (nejvýrazněji u Jiřího Koláře). Umělecká praxe mladé poezie devadesátých let je mnohem umírněnější, než tomu bylo u jejích předchůdců z let čtyřicátých. Část mladé poezie se v devadesátých letech obrací k věcnosti, ale ne proto, aby vyvedla dosavadní poezii z krize nebo aby realizovala progresivní tvůrčí experiment, ale proto, že tento lyrický modus je ověřeným nástrojem jak eliminovat postupy tradičně pocíťované jak básnické, které se jeví už jako diskreditované (ornamentálnost, subjektivismus, sentiment, emotivnost). Ani za volbou této tradice tedy nestojí nadosobní projekt, ale estetická preference individuálních autorských osobností – už neběží o mýtus všedního dne, ale o privátní okamžik transcendence všedního.
  
3. **Imaginativní poezie** se rovněž vztahuje k tradici, aniž by přijímala její velké příběhy nebo ideologické rámce. Z tradice avantgardní, a především surrealistické poezie přijímá akcent na svobodnou imaginaci a výrazné tvůrčí gesto lyrického subjektu, jakož i inklinaci k iracionalitě, náhodě, asociativnosti a hře. Imaginativní lyrika, na rozdíl od avantgardy, ovšem není součástí širšího projektu majícího za cíl revolučně změnit dosavadní podobu umění, přesáhnout jeho hranice a přispět k celkové změně společnosti

a kultury. Rovněž bychom v mladé imaginativní lyrice devadesátých let těžko hledali úzkou vazbu k freudovské psychoanalýze, již zakladatelé surrealismu používali jako legitimizující meta-vyprávění pro svou snahu posunout poezii mimo rámec estetiky a umění a přiblížit ji vědeckému experimentu. Imaginativní poezie už není (až na marginální proud ortodoxních surrealistů) situována mimo umění, není také svazována tradičními tvůrčími metodami surrealistů (automatické psaní). Surrealistický diskurz podrobuje de-ideologizaci a používá pouze jeho vybrané prvky, které mohou fungovat nezávisle na programních a skupinových limitech. Charakteristickým rysem mladé imaginativní lyriky je také kombinace prvků etablovaných v surrealistické poezii a postupů považovaných za typicky postmoderní (intertextualita, používání populárních žánrů apod.).

Ve všech třech základních tendencích mladé poezie devadesátých let tedy šlo o použití hotového konceptu a jeho posunutí směrem od ortodoxie k umírněnosti, od skupinového programu k individuálnímu hledání, od objevitelského experimentu k rozvíjení zděděných postupů. „To, co moderna od svého vzniku dobývala spektakulárním způsobem krok za krokem, to se v postmoderně stalo samozřejmým a všeobecným. Kde byla dříve erupce, tam je nyní půda“ (WELSCH 1994: 105). Tyto Welschovy věty velmi dobře vystihují vztah mladé poezie devadesátých let k předchozí tradici: poezie devadesátých let staví na tom, co vybojovala moderna, nemusí už tedy sama bojovat, je klidná, nevybojná, hravá. Cílem mladé poezie devadesátých let není minulost překonat, ale naopak vrátit se k ní a vybrat z ní to, co je adekvátní dnešku. Poezie sklonku tisíciletí zcela adekvátně postmoderní situaci „za sebou zanechává ideologii stupňování, inovace, předhánění a překonávání, dynamiku –ismů a její akceleraci“ (IBID.: 15).

Mladá poezie devadesátých let (moderní) tradici neodvrhuje, ale recipuje. Má tedy charakter afirmativní, nikoli novistický či objevitelský. Recipuje a upravuje, daleko méně konstruuje a zakládá.<sup>144</sup> Ostatně Herbert Grabes tento afirmativní,

---

<sup>144</sup> Situace soudobého českého výtvarného umění je v tomto ohledu zásadně jiná – devadesátá léta jsou totiž obdobím razantního nástupu elektronických médií do oblasti vizuálního umění, čímž se zásadně mění jeho jazyk a otevírají se daleko širší možnosti reflexe soudobého stavu společnosti a kultury (srov. ZEMÁNEK 2007). Poezie devadesátých let zůstává po mediální stránce konzervativní, až na sklonku devadesátých let se objevily ojedinělé příklady tvořivého užití elektronických médií v oblasti literatury: internetový román *Město* Markéty Baňkové (<http://mesto.avu.cz/>) a projekt *HyperHomer* Petra Odilla Stradického ze Strdic, který je rovněž založený na hypertextualitě a navíc také na principu kolektivního autorství.

nikoli konkurenční vztah k tradici identifikoval jako základní rys pozdní postmoderny, jejíž počátek klade do osmdesátých let: v pozdní postmoderně už zcela otevřeně literatura vzniká z literatury, stává se uměním variace, a proto můžeme vedle sebe nalézt řadu velmi heterogenních uměleckých proudů, jejichž pojmenování by měla začínat předponou neo- (srov. GRABES 2004: 104n). Grabes nazývá estetiku pozdního postmodernismu estetikou jemné odchylky a soudí, že tato estetika vede k proměně estetické sensibility. Na rozdíl od avantgardní literatury, která usilovala o radikální jinakost, se vnímatel postmoderního díla pohybuje na půdě zdánlivě známých postupů, jeho úkolem je hledat jemné odchylky, tedy souvislosti či rozpory s již dříve existujícími výrazovými formami a tématy.

Dalším rysem, který spoluurčuje vztah mladé poezie k tradici, je de-ideologizace zděděných konceptů. Postmoderní situace, v níž se literatura devadesátých let ocitla, není charakterizována pouze výše popsanou radikální pluralitou, ale také definitivním rozpadem ideologických meta-vyprávění. Jean-François Lyotard destrukci důvěry v tyto velké příběhy používá jako základní diferenci mezi moderním a postmoderním myšlením: moderní myšlení je orientováno k budoucnosti, v níž má být realizována velká Idea, „všechny lidské skutečnosti jsou orientovány na ni. Modernímu myšlení dává jeho typickou formu: *projekt*“ (LYOTARD 1993: 29). Literatura v sklonku 20. století už není ochotna svůj vývoj podřizovat autoritě velkých příběhů, už nemůže být nadosobním projektem revoluční změny umění, ani jakýmkoli jiným plánovitým usilováním o změnu paradigmatu literárního myšlení. Ba dokonce se ukazuje, že je velmi obtížné otevřeně se hlásit k meta-vyprávění natolik v tradici ukotvenému, jakým je křesťanská zvěst. Autoři volí raději nenápadné způsoby navazování na velká vyprávění, nebo se jim vyhýbají úplně. Poezie se stala spíše zprávou o individuálním a privátním hledání jedné z mnoha možných a rovnocenných verzí pravdy o světě.



## **Otevřená dekáda**

### **Stará a nová diskontinuita**

Mladá poezie devadesátých let nepřinesla nic zásadně nového, ale tvořivě rozpracovala mnohé z tradic, které se po roce 1989 opět objevily na veřejné scéně. Její hlavní úloha a hodnota (kterou naplnila především v první polovině dekády) spočívá v prověření zmíněných tradic s ohledem na jejich možné využití pro další rozvoj žánru a ve výrazné účasti na latentní (chvílemi i explicitní) diskusi nad dalším směřováním české poezie.

Poezie mladých debutantů devadesátých let se stala významným scelujícím prvkem, kterým se zčásti překlenula trhlina násilně vnesená do vývoje české poválečné poezie. Ovšem zároveň byla založena nová diskontinuita, a sice v přerušené vazbě k poezii vydávané v desetiletí těsně předcházejícím. S poezií osmdesátých let (až na několik výjimek z oblasti ineditní) nemá mladá poezie let devadesátých, snad kromě vnitřní heterogenity poezie „generace“ osamělých běžců, mnoho společného. Poezie osmdesátých let nepředstavuje normu, vůči níž by se poezie následující dekády polemicky vymezovala. Inspirující a provokující je pro ni vzdálenější minulost.

Rok 1989 byl okamžikem zlomu, po němž vstoupila do literární komunikace mladá poezie, jejíž charakter není odvoditelný z charakteru poezie dekády předcházející. Vazba mladé poezie devadesátých let k tradici nemá povahu sporu generací, je do značné míry ovlivněna diskontinuitou, která vyhřezla na povrch po uvolnění politického dozoru nad literaturou, tedy během opožděného vydávání všeho, co už mělo být dávno minulostí. Mladá poezie devadesátých let je mnohem více než minulostí determinována mnohavrstevnou a paradoxní povahou své posttotalitní současnosti, v níž jsou přítomny jako nové a atraktivní texty oněch výše popsaných tradic, z nichž nejvíce čerpá. Mladá poezie těží především z nově vyplněných „bílých míst“, nikoli z „šedých míst“ vyplněných oficiálně vydávanou poezií doby normalizace. Především v první polovině devadesátých let sehrála mladá poezie krom jiného důležitou úlohu jednoho z činitelů opravujících násilně roztrženou kontinuitu české poezie 20. století.

## Projevy postmodernismu

Je třeba ovšem připomenout, že se v letech těsně polistopadových čekalo od mladé poezie nejen překonání hluboké diskontinuity, ale také naznačení nového směru, jímž by se česká poezie měla ubírat. S vysokými očekáváním (v příslušné části literárněkritické obce) byl spojován tehdy velmi atraktivní, ale stejně tak vágní pojem postmodernismu (viz kapitola „Recepce mladé poezie v devadesátých letech“). K nástupu postmoderní poezie ve smyslu nového tvůrčího způsobu či koherentního uměleckého směru srovnatelného s proudem spirituálním či imaginativním ovšem nedošlo. Postmodernismus se v české literatuře devadesátých let vyžíval především v próze, v básnických textech lze identifikovat pouze izolované projevy postmoderních tvůrčích postupů a reflexe postmoderní kulturní situace.

K postmodernistickým tvůrčím postupům měli v rámci poezie devadesátých let nejbližší nikoli autoři generace nejmladší, ale střední, která do literární komunikace v různých formách a s různou intenzitou vstupovala už v letech osmdesátých. Je třeba zmínit především poezii Lubora Kasala (\*1958). V Kasalově lyrice postupně sílila významová ambivalence a aluzivnost, které vyvrcholily v palimpsestovém přepisu kanonického díla české poezie, Máchova *Máje*, tedy ve skladbě *Jám* (1997). Jinou podobou postmoderního psaní představuje kritická a subverzivně vyostřená poezie Jiřího Dynky (\*1959), v níž je pozornost subjektu namířena k realitě současného světa, na jehož obraze se výrazně podílí agresivní pseudokultura reklamy a populární zábavy a v němž se lidský život banalizuje a zplošťuje pod tíhou stereotypů.

Mezi mladými debutanty devadesátých let měla k postmoderním technikám nejbližší poezie Boženy Správcové (\*1969). V tomto případě jde o model mytizující poezie, který nutně a záměrně selhává potom, co je zasazen do aktuálních reálií, tedy do kontextu postmoderního zhroucení velkých příběhů. Správcová touto strategií podrývá donedávna nedotknutelné hodnoty a nechává selhávat jazyk, jímž se tyto hodnoty po tisíciletí pojmenovávaly a konstituovaly. Podobně destruktivní pojetí poezie jsme ovšem identifikovali v tvorbě Jaromíra Typlta. Poezie Boženy Správcové ostatně dobře zapadá do kontextu imaginativní lyriky, pouze nasycení prvky postmoderního psaní a citlivostí vůči postmoderním proměnám kultury je zde vyšší. Z podobných pozic vychází také poezie Petra Odilla Stradického ze Strdic (vlastním jménem Petr Stančík, \*1968), v níž se pseudo-mytizace a ironizující

archaizace pojí ještě také s mystifikačními postupy. Prvky postmodernistického tvůrčího postupu, k nimž patří aluzivnost, mystifikace, významová heterogenita a ambivalence, relativizace hierarchií, palimpsestová technika či používání populárních žánrů nalezneme v různé míře ve všech sledovaných liniích mladé poezie devadesátých let. Nikdy ovšem nevytvářejí samostatnou, svébytnou strukturu, vždy se inkorporují od některého tradičního lyrického modu, který různou měrou nasycují či deformují.

Postmodernismus v poezii devadesátých let tedy netvořil tendenci srovnatelnou s dobovými liniemi spirituální, věcné a imaginativní lyriky. Snad by to bylo i v rozporu s jeho klíčovou vlastností, totiž s jeho heterogenitou. Jistou odlišnost představuje také fakt, že každá ze zmíněných tří linií disponuje jak souborem shodných základních a určujících rysů poetiky, tak vytváří volné, ale přesto identifikovatelné sociální struktury (například okruh spirituálních básníků kolem redakce časopisu *Host*, surrealistický okruh A. I. V., společná vystoupení Jaromíra Typlta, Pavla Ctibora a Martina Langerera). Projevy postmodernismu v tomto smyslu žádnou identifikovatelnou strukturu nevytvářejí.

Postmoderní charakter má tedy mladá poezie devadesátých let jako celek, nikoli pouze některá z jejích linií.<sup>145</sup> Je třeba si v této souvislosti uvědomit, že postmoderna není projektem umělců či teoretiků, ale je stavem, k němuž umění (a kultura) dospělo. Pojem postmodernismus potom zastřešuje pokusy o uchopení tohoto stavu. Přesně tuto někdy mylně chápanou genezi postmoderny (resp. postmodernismu) popsal Welsch: „Nadto si musíme uvědomit, že postmoderna a postmodernismus nejsou v žádném případě vynálezem teoretiků umění, umělců a filozofů. Spíše se naše realita a svět našeho života staly ‚postmoderními‘. [...] Reálná je celková situace současnosti a vzájemného prolínání rozdílných konceptů a nároků. Postmoderní pluralismus se snaží odpovědět na její základní požadavky a problémy. Tuto situaci nevynalézá, nýbrž reflektuje ji. Nedívá se jinam, nýbrž snaží se postavit době a jejím výzvám“ (WELSCH 1994: 12).

Situace, v níž se mladá poezie po roce 1989 ocitla tedy není situací posthistorickou, není naplněna skepsí na tím, že nadále nelze očekávat žádné inovace

---

<sup>145</sup> Podobně zacházejí s pojmem postmoderny také autoři antologie *Rytíři textových polí I*, která si klade za cíl představit slovenskou poezii po roce 1989. V doslovu se nemluví o postmoderní poezii, ale o postmoderní literární situaci: „Vnitřní pluralita a diferencovanost přitom nesměřuje k zásadní dominanci jedné formace, generace, orientace nebo skupiny, respektive k jejich konkurenci, ale nese se ve znamení individuální diverzity“ (ŠRANK – RÉDEY 2005: 259).

(srov. WELSCH 1994: 27), ale je v pravém slova smyslu situací postmoderní, protože je naplněna očekáváním v příchod dalšího vývojového kroku, nikoli posthistorickou představou konce všech vývojových kroků. Mladá poezie (i literárněkritická diskuze o ní) především v první polovině devadesátých let je – navzdory svému obratu k tradicím a k jejich používání – orientována do budoucnosti, aktivně přistupuje k otázce po dalším směřování poezie a testuje různé možnosti vývoje.<sup>146</sup>

\* \* \*

Na počátku sledované dekády byla v literárním diskurzu zřetelně přítomna otázka, *na kterou z tradic bude nová, budoucí, mladá poezie navazovat*. Přirozenými procesy byly vygenerovány tři odpovědi: 1. na tradici spirituální lyriky, resp. katolické lyriky, která byla na počátku devadesátých let preferovaným (i axiologicky) proudem a tradicí; 2. na tradici avantgardní, neoavantgardní, resp. surrealistickou, která vzbuzovala nedůvěru, ale byla zároveň cenným generátorem diskusí, její vliv ale relativně brzy zeslábl 3. na tradici civilistní, věcné lyriky, která měla svůj předobraz a ideál v poezii Skupiny 42.

Tři sledované linie se v druhé polovině devadesátých let začínají pozvolna rozplývat spolu s tím, jak slábne naléhavost oné výše zmíněné otázky po dalším směřování české poezie. Za zlomový lze, domníváme se, označit rok 1994, kdy se z veřejné literární komunikace stahuje Jaromír Typl, čímž se uzavírají léta relativně emotivních diskusí a upřímné zvědavosti na vývojové pohyby v mladé poezii. Spolu s ním postupně mizí výrazný proud imaginativní lyriky opírající se o agresivní a destruktivní tvůrčí gesto: Karel Jan Čapek roku 1997 dobrovolně odchází z literatury i ze života, Pavel Ctibor svou druhou a poslední sbírku poezie publikuje roku 1996, Martin Bezkočka se po roce 1994 k další knižní publikaci už nedopracoval atd. V průběhu druhé poloviny poslední dekády milénia pozvolna doznívá silná linie mladé spirituální poezie: Pavel Petr publikuje svou přelomovou sbírku *Trojloďí Jakuba* v roce 1996 a následně v jeho poezii začíná dominovat

---

<sup>146</sup> Srov. konfrontaci pojmů *postmoderna* a *posthistorie* in WELSCH 1994: 27.

erotická tematika; řada autorů této linie (Petr Čichoň, Martin Stöhr, Pavel Kolmačka) se po roce 1998 odmlčela a vrátila se až po řadě let poezií, která s původní orientací jejich tvorby nemá mnoho společného. Jako vývojově nejplodnější a nejtrvalejší se nutně jeví linie poezie věčnosti, v jejímž rámci nezaznamenáváme tak výrazná kolísání a proměny estetických východisek. Nejsilnější a nejvytrvalejší pokračovatele má tato linie v Petru Hruškovi a Petru Borkovcovi. Její historicky významná úloha se ukazuje také na její schopnosti inspirovat básnické debutanty vstupující do literatury po roce 2000.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Například Jonáše Hájka (\* 1984), jehož debut *Sut'*, otevřeně se hlásící k Hruškově a Borkovcově poezii, byl oceněn Ortenovu cenou za rok 2007.

## Ediční poznámka

Některé části této disertační práce byly publikovány časopisecky. Ve všech případech jde o verze, které se od textů obsažených zde liší rozsahem a zčásti též textovým zněním. Jedná se o tyto studie:

- 2005 „Interiérová poezie. Na okraj poetiky prostoru v mladé poezii 90. let“, *Tvar* 16, č. 1, s. 4–5
- 2006 „Červenková teorie lyrického subjektu“, *Česká literatura* 54, č. 6, s. 30–55
- 2007 „Dekonstrukce úspěchu. Nad kritickými ohlasy Borkovcovy poezie“, *Tvar* 18, č. 10, s. 8–10
- 2007 „Technika básnického portrétu. Petr Motýl a poetika věčnosti v mladé poezii 90. let“, *Tvar* 18, č. 18, s. 8–9
- 2008 „William Shakespeare byl barovým pianistou. Věčná poezie Michala Šandy“, *Tvar* 19, č. 5, s. 8–9
- 2008 „Mladá spirituální lyrika devadesátých let“, *Česká literatura* 56, č. 1, s. 16–46

## **Prameny a literatura**

### **Prameny:**

A. I. V

1998 *Irena. Milionové aktovky. Surrealisté vypravují. Kriminální soukromí. Bratři Lumierové v triku (Penězokazi)* (Brno: Větrné mlýny)

BEZKOČKA, Martin

1994 *Hrošák levituje ve Vinoři* (Praha: Mladá fronta)

BLATNÝ, Ivan

1945 *Tento večer* (Praha: B. Stýblo)

BORKOVEC, Petr

1990 *Prostírání do tichého* (Praha: Pražská imaginace)

1991 *Poustevna, věštírna, loutkárna* (Praha: Mladá fronta)

1994 *Ochoz* (Praha: Mladá fronta)

1996 *Mezi oknem, stolem a postelí* (Praha: Český spisovatel)

1998 *Polní práce* (Praha: Mladá fronta)

2002 *A. B. A. F.* (Studnice: Opus)

2003 *Needle-book* (Praha a Litomyšl: Paseka)

CTIBOR, Pavel

1991 *Takže* (Praha: Mladá fronta)

1996 *Předkus* (Praha: Herrmann & synové)

ČAPEK, Karel Jan

1993 *Menuet s krejčovskou pannou* (Brno: Host)

1997 *Karel je nemocný a předčítá* (Brno: Host)

ČICHONĚ, Petr

1995 *Chilia* (Brno: Host)

1998 *Villa diabolica* (Brno: Host)

DOLEŽAL, Miloš

- 1995 *Podivice* (Třebíč: Arca JiMfa)  
1996 *Kamení* (Praha: Martin Dyrnk)  
1996 *Obec* (Brno: Atlantis)  
1997 *Podivice* [druhé, upravené vydání] (Brno: Atlantis)  
1998 *Les* (Brno: Atlantis)  
2000 *České feferony* (Brno: Atlantis)  
2002 *Z přelomů* (Praha: Luboš Drtina)  
2003 *Čas dýmu* (Brno: Atlantis)

DVOŘÁK, Ladislav

- 1969 *Srdeň* (Praha: Československý spisovatel)

EFFENBERGER, Jakub

- 1996 *Předpovědi* (Praha: Sdružení Analogonu a Kozoroh)

HAVLÍČEK, Zbyněk

- 1994 *Otevřít po mé smrti* (Praha: Český spisovatel)

HOLAN, Vladimír

- 2000 *Spisy. Svazek 3. Lamento* (Praha a Litomyšl: Paseka)  
2001 *Spisy. Svazek 6. Dokumenty* (Praha a Litomyšl: Paseka)  
2002 *Spisy. Svazek 7. Příběhy* (Praha a Litomyšl: Paseka)

HRUŠKA, Petr

- 1995b *Obývací nepokoje* (Ostrava: Sfinga)  
1998 *Měsíce* (Brno: Host)  
2002b *Vždycky se ty dveře zavíraly* (Brno: Host)  
2004 *Zelený svetr* (Brno: Host)

HYNEK, Karel

- 1998 *S vyloučením veřejnosti* (Praha: Torst)



CHLÍBEC, Bohdan

1992 *Zasněžený popel* (Praha: Vokno)

INGR, Blažej

2001 *To byli jistě noční hlídači* (Praha: Sdružení Analogonu)

KAINAR, Josef

1987 *Vybrané spisy I* (Praha: Československý spisovatel)

KOLMAČKA, Pavel

1994 *Vlál za mnou směšný šos* (Praha: Pavel Kolmačka)

1998 *Viděl jsi, že jsi* (Brno: Petrov)

KOLÁŘ, Jiří

1993 *Dílo Jiřího Koláře. Svazek III* (Praha: Odeon)

KUBĚNA, Jiří

1995 *Krev Ve Víno* (Olomouc: Votobia)

MADĚRA, Petr

1997 *Krevel* (Brno: Host)

MARVAN, Lukáš

1993 *Levhart nebo leopard* (Praha: Český spisovatel)

1998 *Stíny a příběhy* (Praha: Torst)

2000 *Je to napsáno v čarách světa* (Brno: Petrov)

MASTERS, Edgar Lee

1957 *Spoonriverská anthologie* (Praha: SNKLHU)

MOTÝL, Petr

1990 *Ten veliký veliký kamenný dům nebo hrad tam daleko daleko v horách*  
(Havířov: Revue MUKL)

- 1992 *Šílený Fridrich* (Praha: Mladá fronta)  
1993 *Jazykem haldy* (Frýdek Místek: ECO Press)  
1995 *Černá pěna Ostravice* (Frýdek Místek: ECO Press)  
1998 *Perleťový dům* (Brno: Větrné mlýny)  
1999 *Hálec* (Brno: Vetus Via)  
2000 *Lahve z ubytovny* (Brno: Host)

PETR, Pavel

- 1990 *Děšť ve vězení řeky* (Zlín: Archa)  
1993 *Křest za hluboké noci* (Olomouc: Votobia)  
1994 *Zlé brusy nože* (Zlín: Archa)  
1995 *Rána střeleb* (Brno: Host)  
1996 *Trojlodí Jakuba* (Brno: Host)  
2000 *Srdéčko skonči* (Brno: MaPa)

PŘIDAL, Tomáš

- 1995 *Všechno má barvu mýdla* (Brno: Větrné mlýny)  
1998 *Škytavka z hlediska literární teorie* (Brno: Větrné mlýny)  
2000 *Člověk v mé vaně* (Brno: Větrné mlýny)  
2003 *Úschovna rozhovorů* (Brno: Větrné mlýny)  
2004 *Kokosová opice* (Brno: Petrov)  
2007 *Hlasy v sušence* (Brno: Petrov)

REICHEL, Tomáš

- 1996 *Před branou popela* (Brno: Host)  
1999 *Ztracený ráj* (Brno: Host)

REYNEK, Bohuslav

- 1995 *Básnické spisy* (Zlín: Archa)

ŘEZNÍČEK, Tomáš

- 1999 *Ranžír přede mnou* (Děčín: Městská knihovna Děčín)

SHOCK, Viki

1999 *Dvakrát opakované ňadro* (Praha: Clinamen)

SOLAŘÍK, Bruno

1997 *Za sudy s petrolejem* (Praha: Sdružení Analogonu)

STÖHR, Martin Josef

1998 *Hodina Hora* (Brno: Host)

1995 *Ted' noci* (Brno: Host)

2004 *Přechodná bydliště* (Brno: Host)

ŠANDA, Michal

1994 *stoa* (Brno: Kulturní a informační centrum města Brna)

1996 *Ošklivé příběhy z krásných slov* (Praha: Protis)

1998 *Dirty Jane: Metro. Postmoderní jukebox* (Praha: Protis)

1998 *Dvacet deka ovaru* (Praha: Klokočí; Příbram: Knihovna Jana Drdy)

1998 *Hovězí srdce* (České Budějovice: Velarium)

2000 *Blues 1890–1940* (Brno: Petrov)

TELEROVSKÝ, Roman

1998 *Dokud je vlk v sanici* (Praha: Sdružení Analogonu)

TROJAK, Bogdan

1996 *Kuním štětcem* (Brno: Host)

TYPLT, Jaromír

1990b *Koncerto grosso* (Praha: Mladá fronta)

1991 *Pohyblivé prahy chrámů. Kniha deflorací* (Praha: Mladá fronta)

1993e *Zápas s rodokmenem* (Praha: Pražská imaginace)

1994 *Ztracené peklo. Dryjáky z magmatu a černé žluči (1988–1992)* (Praha: Český spisovatel)

## Literatura:

BACHELARD, Gaston:

1990 *Poetika priestoru* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

BALAJKA, Bohuš

1992 „Literatura, která si podřezává větev, aneb nástup blábolismu“, *Literární noviny* 3, č. 47, s. 4

1993 „Procházka s Hosty po říši blábolu“, *Tvar* 4, č. 37, s. 8

BALAŠTÍK, Miroslav

1998 „Harmonie počátku, nebo chaos konce? (Nad sbírkou Petra Čichoně Chilia)“, *Host* 14, č. 4, s. 16–22

2001 „Nad sbírkou Pavla Kolmačky Vlál za mnou směšný šos“, in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Bohemica litteraria. Řada literárněvědná bohemistická* (V), Roč. 49 (2000), č. 3, s. 103–111

2006 „Typologie mladé básnické generace 90. let“, *Tvar* 17, č. 3, s. 8–9

BAUMAN, Zygmunt

2006 *Humanitní vědec v postmoderním světě* (Břeclav: Moraviapress)

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana

2000 *Česká dekadence* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

BEST, Otto F.

1986 *Handbuch literarischer Fachbegriffe* (Frankfurt am Main: Fischer)

BÍLEK, Petr A.

1990 „Dva způsoby debutu v Čechách“, *Nové knihy* 30, č. 46, s. 3

1991 „Generace“ *osamělých běžců* (Praha: Československý spisovatel)

1991a „Pokusy a přísliby aneb Čtyřikrát Nulté knížky“, *Iniciály* 2, č. 17/18, s. 68

1991b „Mladí zrají rychle?“, *Nové knihy* 31, č. 48, s. 3

- 1991c „Typlt v plenkách a ve fraku“, *Tvar* 2, č. 14, s. 14
- 1992 „Papírový svět“, *Mladá fronta Dnes* 3, 17. 6. 1992, s. 14
- 1993 „Anti-Typlt aneb Pár sloviček k nezvedenci, klacíčkem šťourajcímu“, *Tvar* 4, č. 24, s. 1, 4–5
- 2004 „Lyrický subjekt a lyrická situace. K otázce konstrukční, kontrolní a interpretativní funkce v lyrice“, in Fořt, B. – Hrabal, J. (eds.): *Od struktury k fikčnímu světu* (Olomouc: Aluze), s. 141–164
- 2006 „K hledání hranice, kdo kde co v lyrice mluví“, *Česká literatura* 54, č. 2–3, s. 140–147

BÍLIK, René

- 2004 „Červenka, Miroslav: Fikční světy lyriky“, *Slovenská literatúra* 51, č. 3, s. 242–244

BLAŽÍČEK, Přemysl

- 1991 *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi V. Holana* (Pardubice: Akcent)
- 2002 „Poezie všedního dne: skupina Května 1956 – 1958“, in *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda), s. 166–183

BORECKÝ, Vladimír

- 1998 *K otázkám symbolické imaginace* (Praha: Karolinum)
- 2000 *Teorie komiky* (Praha: Hynek)
- 2005 *Imaginace, hra a komika* (Praha: Triton)

BORKOVEC, Petr – PUTNA, Martin C.

- 1993 „Skrz“, *Souvislosti* 4, č. 2, s. 119–121

BREMOND, Henri

- 1935 *Čistá poezie* (Praha: Orbis)

BRETON, André

- 2005 *Manifesty surrealismu* (Praha: Herrmann & synové)
- 2006 *Antologie černého humoru* (Praha: Concordia)

BREZINA, Ivan

1991 „Hledání přesné polohy“, *Iniciály* 2, č. 16, s. 41

BROŽEK, Lubomír

1995 „Na pokraji sebe“, *Rudé právo* 5, 6. 2. 1995, s. 7

BRUNNER, Horst – MORITZ, Reiner (eds.)

1997 *Literaturwissenschaftliches Lexikon* (Berlin: Erich Schmidt)

BÜRGER, Peter

1974 *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Mein: Suhrkamp)

BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel

1996 *Český surrealismus 1929–1953* (Praha: Galerie hlavního města Prahy, Argo)

CEKOTA, Petr

1997 *Noci bezmoci* (Olomouc: Votobia)

CTIBOR, Pavel

1994 „Zkušenost, která prochází zdí“, *Tvar* 5, č. 17, s. 6–7

ČERVENKA, Miroslav

1991a *Styl a význam* (Praha: Československý spisovatel)

1991b *Z večerní školy versologie II* (Pardubice: Akcent)

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

1996 *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)

1999 *Z večerní školy versologie IV* (Praha: ÚČL AV ČR)

2001 *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host)

2003 *Fikční světy lyriky* (Praha a Litomyšl: Paseka)

ČOLAKOVÁ, Žoržeta

1999 *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu* (Praha: Karolinum)

DĚŽINSKÝ, Milan

1999 „Na hrábě nešlápneš“, *Host* 15, č. 1, *Recenzní příloha*, s. 13

DOHNAL, Robert

1993 „Tragédie současné poezie (nezavedené)“, *Tvar* 4, č. 24, s. 4–5

DOLEŽEL, Lubomír

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

2004 *Identita literárního díla* (Praha–Brno: ÚČL AV ČR)

DRYJE, František

2003 „Existovat znamená být vnímavý aneb Jako se leze na střechu (několik orientačních poznámek), in Dryje, F. – Řezníček, P. (eds.): *Letenka do noci. Antologie současné surrealistické poezie* (Brno: Petrov), s. 7–50

ECO, Umberto

2004 *Meze interpretace* (Praha: Karolinum)

EFFENBERGER, Vratislav

1969a „Varianty, konstanty a dominanty surrealismu“, in Dvorský, S. – Effenberger, V. – Král, P. (eds.): *Surrealistické východisko* (Praha: Československý spisovatel), s. 191–212

1969b *Realita a poesie* (Praha: Mladá fronta)

1991 *Surovost života a cynismus fantasie* (Praha: Orbis)

EXNER, Milan

1992a „Poezie ticha“, *Tvar* 3, č. 20, s. 10.

1992b „Co se děje pod prahem“, *Tvar* 3, č. 37, s. 11

2002 *Aktanty a nevědomí. Pokus o přiblížení teorie archetypu a strukturální sémantiky* (Liberec: Technická univerzita v Liberci)

FLAIŠMAN, Jiří

1994 „Tylptea“, *Obratník* 1, č. 8, s. 13–14

FOUCAULT, Michel

1995 *Sen a obraznost* (Liberec: Dauphin)

GABRIEL, Jan

1996 „Knihovnička“, *Literární noviny* 7, č. 16, s. 24

GAŽI, Martin

1993 „Básník a grafomani“, *Iniciály* 4, č. 35, s. 57–58

GRABES, Herbert

2004 *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne*  
(Tübingen, Basel: A. Francke)

HÁJEK, Tomáš

1993 „Cesta k poezii – cesta k manifestu o poezii“, *Iniciály* 4, č. 34, s. 66–67

HAMAN, Aleš

2003 „K otázce vyprávěcí funkce a formy“, in *Literatura v průsečíku pohledů*  
(Praha: ARSCI), s. 53–57

HARÁK, Ivo

1998 „Mýtus místa, mýtus města“, *Alternativa nova* 4, č. 7, s. 318–319

1999 „Rozvažování nad poezií Petra Borkovce (dojmy i pojmy)“, *Alternativa plus*  
5, č. 1/2, s. 32–37

HAVLÍČEK, Zbyněk

2003 *Skutečnost snu* (Praha: Torst)

HECZKOVÁ, Libuše

1997 „Zanítit se nebem“, *Kritická Příloha Revolver Revue*, č. 7, s. 96–101



HODROVÁ, Daniela

1997 „Smysl pokoje“, in Hodrová, D.a kol.: *Poetika míst* (Jinočany: H&H), s. 217–238

HODROVÁ, Daniela (ed.):

1993 *Proměny subjektu*, sv. 1 (Praha: ÚČSL ČAV)

HORN, Eva

1999 „Subjektivita v lyrice: ‚prožitek a báseň‘, ‚lyrické já‘“, in Pechlivanos, M. a kol.: *Úvod do literární vědy* (Praha: Herrmann & synové), s. 293–304

HORVÁTH, Tomáš

2002 *Rétorika histórie* (Bratislava: Veda)

HRBATA, Zdeněk

2005 „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, in kol.: *Na cestě ke smyslu* (Praha: Torst), s. 315–509

HRUŠKA, Pavel

1996a „Figurální autoportrét v galerii poezie“, *Host* 12, č. 6, s. 111–116

2008 „Petr Motýl: Šílený Fridrich“, in kol.: *V souřadnicích volnosti*, v tisku

HRUŠKA, Petr

1995a „Typlův typ“, *Tvar* 6, č. 7, s. 21

1996b „Chvála genia loci aneb Neopakovatelný průchodce Pakou (ani ne o překot)“, *Box* 8, č. 6, s. 138–139

2002a „První knížky veršů v mladofrontovní edici Ladění“, *Slovenská literatúra* 49, č. 5, s. 399–403

HUIZINGA, Johan

1971 *Homo ludens. O původu kultury ve hře* (Praha: Mladá fronta)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1999 *Cestou necestou* (Jinočany: H&H)

CHATMAN, Seymour

2006 „Nevyprávěné příběhy“, *Aluze* 10, č. 3, s. 97–128

CHVATÍK, Květoslav

2005 „Znovu k problémům literárního kánonu“, *Host* 21, č. 1, s. 80

INGR, Blažej

1994 „Strážmistr Papoušek. Poznámky k modrému humoru“, *Analogon* 1994, č. 11, s. 76–77

JANÁČEK, Pavel

1991 „Vněvýheň. Býti romantikem z Nové Paky“, *Lidové noviny* 4, 29. 1. 1991, s. 9

1992 „Panství ohně. Konflikt v kontextu: kniha pro ty, kdo uvěřili“, *Lidové noviny* 5, 26. 3. 1992, příl. *Národní* 9, č. 13, 1992, s. 2

1994 „Básnické Dílo anachronika“, *Lidové noviny* 7, 12. 11. 1994, příl. *Národní* 9, č. 46, s. 3

JANOŠEK, Pavel

1999 „Autenticita jako protipól literární tradice“, in Křivánek, V. (ed.): *Autenticita a literatura* (Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu, Slezská univerzita Opava, Slezské zemské muzeum), s. 11–19

JANKOVIČ, Milan

2005 „Svět hry a kontemplace“, *Česká literatura* 53, č. 1, s. 120–128

JAUSS, Hans Robert

2001 „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“, in Sedmidubský, M. – Červenka, M. – Vízdalová, I. (eds.): *Čtenář jako výzva* (Brno: Host), s. 7–38

JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava

2008 „Ekfráze: deskripce vs. narativ“, v tisku

JÚZL, Jindřich

1991a „Zázrak‘ jménem Typlt“, *Labyrint* 1, č. 2, s. 2

1991b „Procitající Typlt“, *Tvar* 2, č. 36, s. 15

1993 „Neklidné zátiší a bojiště bez mrtvých“, *Tvar* 4, č. 20, s. 5

1996 „Není nám dáno uhlídati mince v mechanikách!“, *Labyrint* 6, č. 3, s. 21

KOHLSCHEIDT, Werner – MOHR, Wolfgang (eds.)

1958 *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Berlin: de Gruyter)

KOLEKTIV AUTORŮ

2008 *V souřadnicích volnosti*, v tisku

KOŽMÍN, Zdeněk – TRÁVNÍČEK, Jiří

1998 *Na tvrdém loži z psího vína (česká poezie od 40. let do současnosti)* (Brno: Books)

KRAUS, Jiří

1997 „Ke konverzačním maximám hospodského hovoru“, in Novotný, V. (ed.): *Hospody a pivo v české společnosti* (Praha: Academia), s. 13–18

KUBÍČEK, Tomáš – WIENDL, Jan (eds.)

2005 *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“ Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století* (Brno: Host)

KUBÍNOVÁ, Marie

1993a „Tvůrčí subjekt a zobrazený mluvčí v poezii dvacátých let“, in Hodrová, D. (ed.): *Proměny subjektu*, sv. 1 (Praha: ÚČSL AV ČR), s. 78–102

1993b „Sebereflexe tvůrčího subjektu a téma slova v poezii třicátých let“, in Hodrová, D. (ed.): *Proměny subjektu*, sv. 1 (Praha: ÚČSL AV ČR), s. 103–130

1995 „Motivovanost v lyrické poezii“, in Kubínová, M. (ed.): *O poetice literárních druhů* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 45–76

2002 „Cesty básnické obraznosti“, in kol.: *Pohledy zblízka* (Praha: Torst), s. 277–376

LANGEROVÁ, Marie

2002a „Vizuální aspekty básnického díla“; in kol.: *Pohledy zblízka* (Praha: Torst), s. 377–473

2002b „Variace a pohyb mezi texty“, in kol.: *Pohledy zblízka* (Praha: Torst), s. 475–548

2005 „Zavřené oči. Poetika snu“, in kol.: *Na cestě ke smyslu* (Praha: Torst), s. 573–641

LEDUC, Jean

2005 *Historici a čas. Konceptie, otázky, diela* (Bratislava: Kalligram)

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1990 „Problém umeleckého priestoru“, in *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava: Tatran), s. 249–263

LYOTARD, Jean-François

1993 *O postmodernismu* (Praha: Filosofia)

MACURA, Vladimír

1993a „Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory“, in Hodrová, D. (ed.): *Proměny subjektu*, sv. 1 (Praha: ÚČSL AV ČR), s. 38–51

1993b „Problémy subjektu v poezii ‚generace buřičů‘“, in Hodrová, D. (ed.): *Proměny subjektu*, sv. 1 (Praha: ÚČSL AV ČR), s. 52–65

1993c „Básnický subjekt v poezii dvacátých let“, in Hodrová, D. (ed.): *Proměny subjektu*, sv. 1 (Praha: ÚČSL AV ČR), s. 66–77

1997 „Kontexty české hospody“, in Hodrová, D. a kol.: *Poetika míst* (Jinočany: H&H), s. 63–71

MACHOVÁ, Svatava – ŠVEHLOVÁ, Milena

1996 *Sémantika a pragmatika jako lingvistické disciplíny* (Praha: Univerzita Karlova)

MÁLKOVÁ, Iva

1997 *O nejmladší poezii české* (Ostrava: Scholaforum)

MANDYS, Pavel

1993 „Typlovo veřejné hledání tématu“, *Český deník* 3, 3. 12. 1993, s. 8

MAŇAS KAŇAS, Dalibor

1992 „Edice deníkových záznamů“, *Host* 8, č. 8, s. 155–157

1995 „Opožděná reportáž psaná na oprátce“, *Proglas* 6, č. 3, s. 52

MAREŠ, Petr

1999 „O nespisovné češtině v současné literatuře“, in *Přednášky z 42. běhu Letní školy slovanských studií. 1. díl. Přednášky z jazykovědy* (Praha: Desk Top Publishings), s. 93–98

MATHAUSER, Zdeněk

1999 *Estetika racionálního zření* (Praha: Karolinum)

MED, Jaroslav

2004 *Spisovatelé ve stínu* (Praha: Portál)

2006 *Od skepse k naději* (Svitavy a Řím: Trinitas)

MERLEAU-PONTY, Maurice

2004 *Viditelné a neviditelné* (Praha: OIKOYMENH)

MIKO, František

1973 *Od epiky k lyriке* (Bratislava: Tatran)

MLEJNEK, Josef:

1996 „Zapomenout na řeholi formy“, *Lidové noviny* 9, 18. 6. 1996, s. 10

MOTÝL, Petr

1994 „Ztracené peklo nebo intelektuálská hra“, *Modrý květ* 1, č. 3, s. 41–42

## MÍROVÉ MIŠE

- 1995 [Polemická korespondence mezi Jaromírem Tyltem a Brunem Solaříkem],  
*Intervence* 1, č. 1, s. 48–55

## NÁDVORNÍKOVÁ, Petra

- 1993 „Tylptomachie aneb příliš mnoho slov“, *Iniciály* 4, č. 33, s. 68

## NAVRÁTIL, Jiří

- 1991 „Takový je a takový už zřejmě i bude“, *Tvorba*, č. 24, s. 11.

## NOVOTNÝ, Vladimír

- 1991 „Zázrak jménem Tylt“, *Mladá fronta Dnes* 2, 8. 1. 1991, s. 4  
1992a „Učeň, či mistr?“, *Mladá fronta Dnes* 3, 8. 1. 1992, s. 14  
1992b „Moc imaginace. Tylt – prozaik“, *Nové knihy* 32, č. 8, s. 3  
1993 „Óda a filipika“, *Nové knihy* 33, č. 47, s. 3  
1994 „Jaromír Tylt aneb poezie našich dnů“, *Práce* 50, 28. 9. 1994, s. 7  
1998 „K typologii nové české poezie“, in Pluháček, M. (ed.): *Bítov 97* (Brno: Petrov)

## PAPOUŠEK, Vladimír

- 2002 „Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance“, *Tvar* 13, č. 18, s. 8–9  
2007 *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století* (Praha: Akropolis)

## PECHAR, Jiří

- 2003 „Subjekt v básnickém díle“, *Literární noviny* 15, č. 44, s. 9

## PEŇÁS, Jiří

- 1994 „Ortenova cena pro nejmladšího pohrobka avantgard“, *Mladá fronta Dnes* 5,  
4. 11. 1994, s. 19

## PEŠAT, Zdeněk

- 1998 „Literatura Skupiny 42“, in *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst), s. 70–97

PETŘÍČEK, Miroslav

1991 „První kroky“, *Tvar* 2, č. 10, s. 15

1994 „Sentimentální Typl“, *Host* 10, č. 3, s. 35–37

PILAŘ, Martin

1992 „Ani médium, ani stvořitel“, *Tvar* 3, č. 36, s. 10

POSTMAN, Neil

1999 *Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy* (Praha: Mladá fronta)

PUTNA, Martin C.

1992 „O čem? O kom?“, *Literární noviny* 3, č. 22, s. 5

1993a „Chvála jasné řeči“, *Tvar* 4, č. 19, s. 5

1993b „My poslední Římané aneb Kdo dá Evropě ránu z milosti?“, *Literární noviny* 4, č. 17, s. 4

1994 „Zápisník 2“, *Souvislosti* 5, č. 3, s. 134–139

1999 *My poslední křesťané* (Praha: Torst)

2000 „Poetika homosexuality v české literatuře. II. díl“, *Neon* 1, č. 4, s. 40–45

2006 „Kánon katolické literatury v evropsko-českém srovnání (první polovina 20. století)“, in Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 75–87

RAMBOUSEK, Jiří

1996 „Obecná čeština v české poezii“, in Šrámek, R. (ed.): *Spisovnost a nespisovnost dnes*. Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Řada jazyková a literární, sv.133, č. 27, s. 183–187

REICHEL, Tomáš

1995 „Básnění o básnění“, *Proglas* 6, č. 3, s. 51

RYANOVÁ, Marie-Laure

1997 „Možné světy v soudové teorii literatury“, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 570–599

SEDLÁKOVÁ, Lenka

1996a „Topolnatá noc‘ Petra Borkovce“, *Nové knihy* 36, č. 18, s. 3

1996b „Nervy drásající ,vratifest““, *Nové knihy* 36, č. 43, s. 1

SKALICKÁ, Vlasta

1995 „Typlt čili typlt“, *Literární noviny* 6, č. 37, s. 6

SOLAŘÍK, Bruno

1994a „Ten temný předmět smíchu“, *Analogon* 1994, č. 11, s. 76

1994b „Počkejte, vy páni, černí zemanové. Panna a orel“, *Analogon* 1994, č. 12, s. 92–93

1995a [úvodník], *Intervence* 1, č. 1, s. 1–2

1995b „Vymezení postoje (k diskusi o politickém stanovisku surrealistů)“, *Intervence* 1, č. 1, s. 35

2007 „Nové polohy touhy a protestu“, *Analogon* 2007, č. 50/51, s. 58–62

STAIGER, Emil

1969 *Základní pojmy poetiky* (Praha: Československý spisovatel)

STEMPEL, Wolf-Dieter

1978 „Zur literarischen Semiotik Miroslav Červenkas“, in Červenka, M.: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks* (Mnichov: Fink Verlag)

SUK, Jan

1999 „Práce pro oko“, *Nové knihy* 39, č. 3, s. 1

ŠIMON, Patrik

1994 „Krvotočivé schody neporaženého“, *Tvar* 5, č. 18, s. 19

ŠIMŮNEK, Jaroslav

1994 „Skončení (?) a naděje“, *Svobodné slovo* 50, 6. 10. 1994, s. 7

ŠMEJKAL, František

1996 *České imaginativní umění* (Praha: Galerie Rudolfinum)



ŠOKARTS, Martin

1994 „J. Typlt? Plno otázek a literární cena!“, *Moravskoslezský den* 5, 1. 12. 1994, s. 13

ŠRANK, Jaroslav – RÉDEY, Zoltán

2005 „Rytíři textových polí I“, in Šrank, J. – Rédey, Z. – Zelinský, M. (eds.): *Rytíři textových polí I. Antologie slovenské poezie postmoderny* (Zlín: Marek Turňa), s. 258–278

ŠTEMBERKOVÁ, Marie

1991 „Odpoutání – či jen odvázaní?“, *Lidová demokracie* 47, 7. 3. 1991, s. 7

ŠTOLBA, Jan

1996 „Dobře pěstěné básně“, *Literární noviny* 7, č. 40, s. 5

TELEROVSKÝ, Roman

1999a „Poesie, psychiatrie, subverze“, *Analogon* 1999, č. 25/1, s. 79–83

1999b „Havlíčkovo pojetí funkcí básnické a surrealistické aktivity“, *Analogon* 1999, č. 26/27, s. 13–18

TRÁVNÍČEK, Jiří

1993a „Básníci, do boje!!! aneb Jak je důležité mítí ‚Filipa‘“, *Tvar* 4, č. 19, s. 1, 4

1993b „Svědék v poezii Skupiny 42“, in Hodrová, D. (ed.): *Proměny subjektu*, sv. 1 (Praha: ÚČSL ČAV), s. 131–141

1996 *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst)

1998 „90. léta“, in Kožmín, Z. – Trávníček, J.: *Na tvrdém loži z psího vína* (Brno: Books), s. 245–288

1999a „Borkovec se nám zabydlel“, *Tvar* 10, č. 5, s. 22

1999b „Výstup na druhohory“, *Host* 15, č. 8, s. 10–13

TULIPÁN, Josef

1991 „Ad causam Typlt“, *Tvar* 2, č. 12, s. 8–9

1993 „Per aspera ad causam Typlt“, *Tvar* 4, č. 22, s. 8

TYL, Jiří

1993 „Manifestum post festum“, *Iniciály* 4, č. 35, s. 56–57

TYPLT, Jaromír F.

1990a „Magnetická apologetika“, *Iniciály* 1, č. 5/6, s. 56–58

1992 „Kontexty v konfliktech“, *Lidové noviny* 5, 26. 3. 1992, příl. *Národní* 9, č. 13, s. 2

1993a „Rozžhavená kra (Vratifest)“, *Iniciály* 4, č. 31, s. 68–72

1993b „Rozžhavená kra (Vratifest). Část II.“, *Iniciály* 4, č. 32, s. 66–71

1993c „Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm“, *Tvar* 4, č. 16, s. 1, 4–5

1993d „Příspěvek k rozhojnění Tulipánů“, *Tvar* 4, č. 26, s. 8

2003 „Definitivní nápis si prostě nenapíšeš (S Jaromírem Typltem Petr Šrámek)“, *Souvislosti* 14, č. 3, s. 173–226

VÁGNER, Ivan

1994 „Ten, který nechce být zařazen“, *Nové knihy* 34, č. 34, s. 3

VAŇKOVÁ, Irena

2007 *Nádoba plná řeči. Člověk, řeč a přirozený svět* (Praha: Karolinum)

VLAŠÍN, Štěpán a kol.

1984 *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel)

VOJVODÍK, Josef

1997 „Je koncept ‚české imaginativní umění‘ udržitelný?“, *Ateliér* 10, č. 21, s. 1,16

2004 *Od estetismu k eschatonu* (Praha: Academia)

2006 *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě* (Brno: Host)

WALLER, Filip

1993 „O příchodu království“, *Babylon* 2, č. 5, s. 29

1994 „Šerý pták na ochoze“, *Nové knihy* 34, č. 35, s. 3

WELSCH, Wolfgang

1993 *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota* (Praha: KLP)

1994 *Naše postmoderní moderna* (Praha: Zvon)

WHITE, Hayden

2007 „Literární postupy při reprezentaci faktů“, in Bolton, J. (ed.): *Nový historismus / New historicism* (Brno: Host), s. 26–31

WINCZER, Pavol

2005 „Otázka životnosti ‚klasickej‘ avantgardy, avantgarda a avantgardné literárne smery“, in Cvrkal, I. – Pašteková, S. (eds.): *Európske literárne avantgardy 20. storočia* (Bratislava: Veda), s. 13–22

ZAJAC, Peter

1999 „Autenticitosť ako rétorická figura“, in Křivánek, V. (ed.): *Autenticita a literatura* (Praha – Opava: ÚČL AV ČR, Slezská univerzita Opava, Slezské zemské muzeum), s. 21–28

ZELINSKÝ, Miroslav

1992 „Řeč jako obydlí“, *Iniciály* 3, č. 27, s. 68–69

1996 „Neodekadence v současné české poezii“, *Rmen*, č. 3, s. 91–94

ZEMÁNEK, Jiří

2007 „Od ideologie reality k pluralitním modelům. České umění elektronických médií v devadesátých letech“, in Švácha, R. – Platovská, M. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/2. 1958 – 2000*, (Praha: Academia), s. 903–927

ŽILKA, Tibor

1995 *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne* (Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre)

2000 *Postmoderná semiotika textu* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)