

Disertační práce

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DISERTAČNÍ PRÁCE

METAFORY A NOVÉ SLOVNÍKY SOUČASNÉ ČESKÉ POEZIE

Školitel: prof. PaedDr. Michael Bauer, Ph.D.

Autor práce: Mgr. et. Mgr. Libor Staněk

Studijní obor: Dějiny novější české literatury

Ročník: 5.

2022

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne 11. června 2022

Libor Staněk

Anotace

Předkládaná disertační práce se prostřednictvím neopragmatické a postanalytické interpretační optiky zaměřuje na probíraný diskurz současné tuzemské lyriky, jejíž časové ohraničení je vymezeno přelomovým rokem 1989 do současnosti. Pod tímto teoretickým backgroundem, který je primárně osvětlen v metodologické části, je zmiňovaný literární terén nahlížen jakožto určité herní pole se specificky vydefinovanými pravidly. V rámci těchto herních pravidel se práce pokouší vysledovat určitý typ úspěšných metafor (např. „environmentální lyrika“, „konceptuální psaní“, „mileniálská poezie“) a na ně napojené slovníky, včetně řečových strategií iniciujících nový pojmový aparát soudobé české poezie. Koncept metafory je v tomto doktorském projektu posuzován dle teorie Donalda Davidsona, jenž vyslovuje názor, že metafora nemá žádný zvláštní kognitivní obsah, ale je pouze jazykovou hrou žádající spíše ocenění než vysvětlení. V návaznosti na tuto teorii se práce v analytických sondách pokouší zhodnotit pragmatický přístup Richarda Rortyho, konkrétně jeho úvahy o nahodilosti jazyka, jež jsou rovněž stěžejní metodou, pod jejímž hledím prozkoumáme zde předložený básnický materiál. Hlavním meritem předkládané disertační práce je celkem pět případových studií, které se skrze výše uvedené teoretické postuláty kontinuálně v rozmezí – od devadesátých let minulého století do začátku třetí dekády 21. století – zaměřuje na interpretační průzkumy námi ohraničeného básnického pole, v němž se pokusíme hovořit o zdařilých metaforách generujících nové produktivní slovníky, jež udržují chod řeči na téma současná česká poezie.

Klíčová slova:

Metafora, teorie metafory, nahodilost jazyka, teorie řečových aktů, nahodilost jazyka, čeští současní básníci, česká poezie, česká poezie devadesátých let, environmentální lyrika, mileniálové, konceptuální psaní, angažovaná poezie.

Abstract

The presented dissertation will focus, through neo-pragmatic and post-analytic interpretation, on the discussed discourse of current domestic lyric poetry which is delimited by the period from the revolutionary year of 1989 to the present day. Based on this theoretical background, which will be primarily explained in the methodological part, we will perceive the mentioned literary territory as a certain playing field with specifically defined rules. The work will try to find within the scope of these rules a certain type of successful metaphors (for example „environmental lyric poetry“, „conceptual writing“, „millennial poetry“) and vocabularies connected to them including the speech strategies initiating the new notion apparatus of current Czech poetry. The concept of metaphor will be treated in this work according to the theory of Donald Davidson who comes with an opinion that metaphor does not have any particular cognitive content but it is merely a language game requiring rather an appreciation than clarification. In connection to this theory, the study will try to evaluate the pragmatic approach of Richard Rorty, particularly his ideas about the randomness of language. These ideas will also be an important method on which basis we will examine the presented poetic material. The main merit of this dissertation is five case studies from the already mentioned time period which by means of theoretical postulates mentioned above focus on the interpretation of our delimited poetic field in which we will try to talk about successful metaphors generating new productive vocabularies maintaining the flow of speech on the topic of current Czech poetry.

Key words:

Metaphor, theory of metaphor, randomness of language, theory of speech acts, randomness of language, current Czech poets, Czech poetry, Czech poetry of nineties, environmental lyric poetry, millennials, conceptual writing, engaged poetry.

Poděkování

Mé poděkování patří panu prof. PaedDr. Michalu Bauerovi Ph.D., za jeho kontinuální podporu během studií. Za cenné kritické připomínky a velmi důležité myšlenkové inspirace vděčím také prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. a prof. PhDr. Petru A. Bílkovi CSc. Děkuji rovněž Mgr. et Mgr. Barboře Koritenské a Mgr. Martinu Dvořákovi, Ph.D. za veškerou pomoc s dokončením práce.

OBSAH

Úvod	9
Metodologická část.....	13
1. Svět nemluví, mluvíme jenom my: Neopragmatický obrat k jazyku	14
1. 1 Nahodilost jazyka	18
1. 2 Ukázat svět podle sebe.....	20
1. 3 Řečové a ilokuční akty v literárním textu	21
1. 4 Souboj intencí: kolektivní vs. individuální	24
1. 5 Literatura jako institucionální fakt.....	26
1. 6 Otázka pravdivosti literárního díla	30
1. 7 Teoretické koncepty metafory	32
1. 8 Shrnutí: Metafory a nové slovníky	44
Případové studie	50
2. Střet básnických slovníků na pozadí 90. let: Typltova neoavantgarda vs. Borkovcův klasicismus.....	51
2. 1 Les metafor let devadesátých.....	51
2. 2 Inkubátor poezie	55
2. 3 Postmoderní hrátky	56
2. 4 Neoavantgardní slovník	59
2. 5 Klasicistní slovník.....	69
2. 6 Závěr: Slovníky zahleděné do minulosti	77
3. Nový typ angažovaného básnictví v české poezii na přelomu první a druhé dekády 21. století	79
3. 1 Poobrozenecké období	79
3. 2 Interiérová lyrika.....	80
3. 3 Rehabilitace angažovanosti.....	85

3. 4 Závěr: Od rehabilitace angažovanosti k vyčerpání jejích slovníků	96
4. Metaforické náhledy na estetické oceňování přírodní lyriky: od impresionistické rozptýlenosti k environmentálnímu žalu	99
4. 1 Metafora: zrod nového slovníku	101
4. 2 Proto-environmentální slovníky	107
4. 3 Závěr – střet řečových promluv	121
5. Vybrané metafory v současné tvorbě mladé básnické generace mileniálů.....	123
5. 1 Havlovy děti.....	123
5. 2 Environmentální žal	128
5. 3 Imaginace digitality	131
5. 4 Zašifrovaná intimní angažovanost	134
5. 5 Mileniálové a poetika novodobého nonsensu	138
5. 6 Závěr: Syntéza protichůdných slovníků	141
6. Konceptuální psaní v soudobé české poezii druhé dekády 21. století.....	143
6. 1 Neoriginální géniové.....	143
6. 2 Nekreativní psaní	146
6. 3 Tereza Bínová: Poezie oborových skript	149
6. 4 Miroslav Olšovský: Trosky slov	154
6. 5 Petr Borkovec: Akce krádež	158
6. 6 Závěr: Slovníky „nevlastní“ řeči.....	161
Závěr	163
Bibliografie	173
Prameny	173
Literatura.....	176
Internetové zdroje	185

Úvod

Hlavním smyslem předkládané disertační práce je rozvíjet možnosti spočívající v uvažování o současné české poezii, přičemž ona současnost české poezie pro nás začíná událostí, která pomyslně odděluje přítomnost a minulost, tedy pád komunismu v roce 1989. Jsme si vědomi toho, že danou problematiku nelze pojmout jedním unifikovaným způsobem – nemůže existovat pouze jediný způsob reprezentace, který by nahlížel českou soudobou poezii jako nějaký esenciálně neměnný prostor. Předkládaný disertační projekt proto nehledá „objektivní pravdy“, ale spíše invarianty možností, jak může být svět reprezentován prostřednictvím literatury.

Z toho důvodu se v metodologické části budeme snažit osvětlit interpretační metodu neopragmatismu, jejíž myšlenky zde budou úzce korelovat s postanalytickou filozofií. Tato teoretická fúze nám přijde produktivní, jelikož ve svém teoretickém jádru hledí na literární texty především skrze interpretační mřížku antiesencialismu a zároveň zachovává pluralitu rámovanou realitou sociální praxe. Oba uvedené směry se navíc shodují v tom, že z jazyka (respektive jeho popisů jakožto lidských konstruktů) nelze nikdy vystoupit. V metodologické části práce se proto pokusíme nastínit fakt, že i v terénu současné české poezie nalézáme mnoho takových různě diferenciovaných popisných referenčních rámců či slovníků, které se mezi sebou utkávají: chtějí se stát těmi „nejpravdivějšími“, a tím pádem i nejúspěšnějšími. Tato práce si ale uvědomuje, že v konečném domýšlení se jedná pouze o nikdy neukončenou „hru“, v níž kritik či básník performuje (jak nejlépe dovede) své přesvědčení o tom, co je to poezie. Žádný z těchto popisů přitom nikdy není plně exaktní reprezentací toho, jaká je současná česká poezie o sobě.

Abychom mohli rozvíjet výše popsané postuláty, je nutno v metodologické části objasnit teorii řečových aktů (J. L. Austin, J. R. Searle). Ty nám dovolí přemýšlet o literárních dílech, ale i rétorice literárních vědců, jako o jistém typu ilokučních aktů, jež se vždy odehrávají v kontextu nějakého řádu či souboru daných pravidel, které vycházejí z určitého typu společenské smlouvy či sdílené víry určitého společenství. Tento přístup by nám měl odpovědět na to, jak chápeme „pravdivost“ literárních textů včetně toho, jak jsou v nich reprezentovány objekty, které jsou vždy vedeny nějakou intencí (kolektivní vs. individuální), a zároveň nám

v této práci metaforicky připodobnit terén soudobé české poezii kotevřenému hernímu poli, jehož prostřednictvím se má performovat co nejlepší báseň, literární kritika nebo metafora. Tento disertační projekt proto nebude sledovat pravdivost díla na pozadí jeho ověřitelnosti v relaci ke skutečnosti, ale spíše se zaměří na daný soubor řečových aktů, který je zdařilý ve svém vlastním výkonu řeči. Konkrétně tedy zacílíme na úspěšné „řečové akty“ současné české poezie, které se proměnily v produktivní metafory iniciující nové slovníky. Abychom tak mohli učinit, bude ale potřeba v bližším pohledu objasnit teorii metafory. Zajímat nás budou především teorie substituční a interakční, které posléze komparujeme se statí Donalda Davidsona *What Metaphors Mean* (1978), jež ve stručnosti přichází s radikální myšlenkou, že metafora nemá kromě doslovného významu žádný další metaforický význam, neboli slovy autora: „(...) metafory znamenají to, co ve své nejdoslovnější interpretaci znamenají slova, a nic více“ (Davidson 1997, s. 3). Tento výrok bude pro naši metodologickou část zcela klíčový. V souladu s Davidsonovou koncepcí se pokusíme ozřejmit fakt, že metafora nám dopomáhá k ocenění nějaké skutečnosti – ale ne tím, že by onu skutečnost vyjadřovala nebo přímo zastupovala. Kognitivní obsah metafory je zkrátka obsažen v samotném vyvolání interpretačního snažení, přičemž o něm bude produktivní hovořit jako o čistě řečovém výkonu, který ale nepopírá vztah metafory k realitě. A právě toto velmi svobodné pojetí metafory se pokusíme aplikovat i na diskurz současné české poezie, respektive na její literárněvědný pojmový aparát, v němž má podle nás většina termínů a literárních objektů (typologie, teoretická označení, básnické sbírky atd...), ale i příběhů a událostí metaforický charakter. Všechny tyto pojmy se tak na základě výše popsaných zjištění budeme snažit charakterizovat jako metafory, které se tak stávají užitečnými instrumenty v souvislostech konkrétní diskuse na téma „co je to současná česká poezie“.

V kontextu těchto poznatků se pro metodologickou část práce stane rovněž klíčová kniha *Nahodilost, ironie, solidarita* od Richarda Rortyho, která v mnohém navazuje na myšlenky Donalda Davidsona. Metafoře přisuzuje vlastnost spočívající ve vytváření nových slovníků (referenčních rámců), které v našem případě umožňují rozvoj řeči na téma současná česká poezie. V této disertační práci proto usilujeme o postihnutí některých zdařilých metafor, které v kontextu současné české poezie

přicházejí s produkcí nových slovníků nebo na ně v nějakém slova smyslu navazují tím, že je ožívují, a tím pádem navrací zpět do hry. Je rovněž důležité zmínit, že tato práce nepředstírá, že lze vytvořit nějaký definitivní slovník, který by tuto „řeč“ mohl završit.

Výše uvedené analýzy budou v tomto disertačním projektu fundamentem pro celkem pět případových studií, jež se skrze interpretační sondy zaměří na metafory produkující nové slovníky, které dopomáhají spoluutvářet obraz současné české poezie od roku 1989 do současnosti.

První studie analyzuje tuzemský básnický prostor devadesátých let, na jehož pozadí vymezí velké množství různě diferenciovaných slovníků, z nichž vystane příběh-metafora, kterou lze sloučit do sporu mezi neoavantgardním slovníkem Jaromíra Typlta a klasicistním slovníkem Petra Borkovce. Každý z těchto básníků pracuje s jiným rezervoárem metafor, které se ale shodují v tom, že magneticky přitahovaly další produktivní interpretace a udržovaly tak v chodu řeč týkající se poezie devadesátých let.

Druhá případová studie si klade za úkol interpretovat fenomén angažované poezie, jež se v našem kontextu objevuje na konci nultých let 21. století. Meritem této části je komplexní interpretace básnického díla Jana Těsnohlídka ml., jehož dílo obsahuje reprezentativní soubor metafor, který zapříčinil nejmarkantnější genezi nového typu angažovaného slovníku afirmujícího nové intence řeči na téma soudobá česká poezie na přelomu první a druhé dekády 21. století.

Třetí studie komparuje dva literární diskurzy (impresionistický a environmentální), skrze něž poukazuje na jejich odlišné estetické náhledy na přírodu. V obou případech se transformovaly do sdíleného přesvědčení a vyprodukovaly nový systém metaforického uchopování. Studie poukáže na fakt, že současná environmentální lyrika si na konci druhé dekády nového století za svůj úkol stanovila zrevidovat zastaralý slovník (mimo jiné i ten impresionistický) týkající se přírody. Na příkladu básnického díla aktuálních environmentálních lyriků sledujeme nové metaforické zacházení s přírodou vyrůstající z ekologické krize v našem tuzemském literárním poli.

Čtvrtá studie prozkoumává fenomén týkající se básnické generace mileniálů, ke kterému přistupujeme rovněž na základě metodologické interpretační optiky jako k určité produktivní a zároveň velmi propustné metafoře, jež cirkuluje našim současným literárním polem, aniž bychom jí přisoudili nějaký speciální kognitivní obsah. Otázkou je, zda v tomto kontextu můžeme mluvit o homogenní a unifikované generační básnické skupině či nikoliv. Odpovědi na tyto otázky analyzujeme skrze dobové soubory řečových prostředků, skrze něž autoři a autorky z generace Y realizují své představy o tom, co je to poezie.

Závěrečná studie se věnuje básnické strategii několika českých básníků a básnířek, respektive se snaží v jejich díle nalézt znaky tzv. konceptuálního psaní, jež do našeho kontextu proniklo z angloamerického prostředí (především díky tvorbě amerického básníka Kennetha Goldsmitha). Právě pojem konceptuálního psaní lze považovat za zdařilou metaforu, která i na přelomu druhé a třetí dekády tohoto století okysličuje terén současné české poezie, jelikož produkuje nový typ literární řeči.

Metodologická část

1. Svět nemluví, mluvíme jenom my: Neopragmatický obrat k jazyku

Neopragmatismus¹ lze považovat za široký myšlenkový proud, který ve svých interpretačních intencích částečně koreluje s postanalytickou filozofií, konkrétně s jejím instrumentálním a behaviorálním pojetím jazyka. Ve svých tezích klade největší důraz (obdobně jako filozofická postmoderna) na antiesencialismus, historicitu, procesualitu a pluralitu rámovanou realitou sociální praxe (viz Skalický – Kaplický 2018, s. 11). Jeden z jeho čelních představitelů Richard Rorty jej do diskurzu literární vědy zařazuje studií z roku 1961 s názvem *Pragmatismus, kategorie a jazyk* (v originálu *Pragmatism, Categories, and Language*), která začíná slovy: „Pragmatismus se stává znovu respektovaným“ (Rorty 2014, s. 16). Tím, že Rorty obrací svou pozornost od zkušenosti směrem k jazyku, ale mluvíme v souvislosti s jeho filozofií už o neopragmatismu.²

V tomto zásadním obratu hraje stěžejní roli analytická filozofie. Rortyho kniha vydaná roku 1967 se proto jmenuje příznačně *Obrat k jazyku: Eseje o filozofické metodě* (v originálu *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*). Rorty v ní potvrzuje, že analytická – či spíše postanalytická – filozofie zásadním způsobem utvářela jeho filozofické přesvědčení, stejně jako filozofické přesvědčení dalších autorů řazených k neopragmatismu. Obrat k jazyku, potvrzující nástroje analytické filozofie, Rorty v úvodu ke své knize pojmenovává jako: „přístup, podle

1 Jak už je z názvu patrné, tento směr navazuje na pragmatismus, který se zrodil ve specificky společensko-kulturním kontextu soudobé Ameriky. Od svého počátku kladl důraz na úzkou provázanost myšlení a reálné praxe. Stěžejní je pro něj fakt, že od svého zrodu neměl být ani tak filozofickým systémem, jako spíše metodou. Jeden z jeho zakladatelů Charles Peirce pojmenovává „výrazem pragmatismus takové (filozofické) myšlení, které nebude založeno na autoritě, jež určí, co je pravdivé a správné, ani na metafyzických spekulacích zcela odtržených od naší zkušenosti, ale které bude otevřeno pochybnostem, protikladným názorům a kritickému přezkoumávání“ (Skalický – Kaplický 2018, s. 14). Za základní aspekt pragmatismu můžeme rovněž považovat důraz na vztáženost, jelikož pod touto interpretační optikou není žádná věc ani žádný pojem nikdy dán sám o sobě, ale vždy je zařazen do určitého kontextu. Pragmatismus zároveň přijímá limity pozorovatele a experimentátora. Z toho důvodu mu finální záměr jeho směřování zůstává nedostupný.

2 Rorty tvrdí, že mezi pragmatisty a neopragmatismy existují dva velké rozdíly: „Prvním (...) je rozdíl mezi mluvením o ‚zkušenosti‘, jak to činil James a Dewey, a mluvením o ‚jazyce‘, jak činí Quine a Davidson. Druhým je rozdíl mezi předpokladem, že existuje cosi nazývané ‚vědeckou metodou‘, jejíž použití zvyšuje pravděpodobnost, že naše přesvědčení budou pravdivá, a tichým opuštěním tohoto předpokladu“ (Rorty 1999, s. 35, citováno dle Skalický – Kaplický 2008, s. 28).

kterého jsou filozofické problémy takové problémy, jež můžeme vyřešit (anebo rozpustit) buď nápravou jazyka, nebo hlubším porozuměním jazyku, který nyní užíváme“ (Rorty 2002, s. 188).³ Rorty tím vlastně říká, že filozofovat lze pouze v jazyce, a proto je nutné porozumět jeho charakteru, respektive relaci jazyka a skutečnosti, jazyka a myšlení.

Analytická filozofie považovala za primární věc zájmu, aby se jazyk revidoval a reformoval, případně nahradil jazykem novým za tím účelem, aby reprezentoval skutečnost správně a pravdivě. Slabina této teorie ale spočívala v tom, „že jazyk – zdá se – ne vždy náležitě funguje: umožňuje mluvit o věcech, které neexistují, či formulovat věty, které nedávají žádný dobrý smysl“ (Skalický – Kaplický 2018, s. 29). Korespondenční pohled na jazyk zastoupený díly G. Fregeho, B. Russela, R. Carnapa a dalších se tak v této perspektivě zdál velmi omezující, jelikož princip řeči neodrážel autonomně a předchůdně existující realitu. „Ptám-li se na svět, můžete mi nabídnout výpověď o tom, jaký je, v jednom či více referenčních rámcích; trvám-li však na tom, abyste mi řekli, jaký je svět mimo všechny rámce, co mi na to můžete říci? Jsme vázáni způsoby popisu, ať už popisujeme cokoli“ (Goodman 1996, s. 14–15) píše Nelson Goodman a dokazuje tak, že možnost vystoupit z jazyka a stvrdit jeho přesnou korespondenci se světem, jak po tom toužila analytická filozofie ve své první fázi vývoje, se jeví jako „iluzivní představa, s jejímž zpochybněním přestává korespondenční teorie jazyka odpovídat reálné skutečnosti“ (Skalický – Kaplický 2018, s. 30).

Namísto toho postanalytičtí myslitelé (např. Goodman, Davidson) přicházejí s různě popisnými rámci (slovníky), které vykazují vzájemnou nepřevoditelnost a neredukovatelnost.⁴ I ve světě umění (literatury) existuje bezpočet takových slovníků, jež mezi sebou vedou zápas o to, který ze slovníků (referenčních rámců) bude ten

3 Zde uváděná citace nepochází z anglického originálu, ale z českého překladu Rortyho textu. In: *Aluze* 2002, č. 1, s. 117–144.

4 Nelson Goodman k tomu dovysvětluje: „Nemáme zde žádný úhelný soubor referenčních rámců, žádná hotová pravidla pro transformaci fyziky, biologie a psychologie mezi sebou navzájem a vůbec žádný způsob, jak kteroukoli z těchto verzí transformovat do Van Goghova vidění nebo Van Goghův způsob vidění do Canalettova. (...) Dramaticky rozporné verze světa lze pochopitelně relativizovat: každá z nich je správná v daném systému – pro příslušnou vědu, pro určitého umělce, pro určitého vnímatele za daných podmínek. Opět zde dochází k posunu od popisu či zobrazení ‚totoho světa‘ k debatě o popisech a zobrazeních, tentokrát však bez útěšné možnosti vzájemné převoditelnosti či jakékoliv patrné organizace příslušných rozdílných systémů“ (Goodman 1996, s. 15-16).

„nejpravdivější“, a tím pádem i nejúspěšnější. V konečném domyšlení se ale jedná pouze o jakousi nekonečnou „hru“, v níž „velcí vědci (vynalézají) popisy světa, které jsou vhodné k předpovídání a ovládání toho, co se děje, právě tak jako básníci a političtí myslitelé vynalézají jiné popisy světa jiným účelům. Žádný z těchto popisů však není v nějakém slova smyslu přesnou reprezentací toho, jaký je svět o sobě“ (Rorty 1996, s. 4).

Z výše řečeného tedy můžeme v souvislosti s odvratem od korespondenčního pojetí jazyka mluvit o pragmatickém obratu ve filozofii jazyka (viz Peregrin 1998, s. 38–41). Tento obrat ve svém díle *Jak udělat něco slovy* [*How To Do Things with Words*, česky 2000] mimo jiné rozvíjí i John Austin, podle něhož jazyk nereprezentuje pouze danou zkušenost. Podle Austina existují nejen výpovědi, které zastupují určitou událost (konstativy) a u kterých se můžeme tázat, zda jsou pravdivé či nikoliv, ale také výpovědi, které se snaží prostřednictvím slov něco změnit (performativy) a které nahlížíme spíše z hlediska úspěšnosti či neúspěšnosti. Austin tak nastiňuje jazykovou komunikaci, která je složena nejen z pronesených slov (lokuce), ale také z jejich určitého záměru, s nímž jsou vyslovena (ilokuce), včetně jejich účinku na vnímatele (perlokuce).

V neopragmatickém duchu proto nemá cenu hovořit o nějaké „pravdivé reprezentaci“. Ta se stává, jak poznamenává Rorty, naprosto iluzivní: „přesná reprezentace je prostě jen automatický a prázdný kompliment, jenž skládáme těm přesvědčením, která nám úspěšně pomáhají dělat to, co dělat chceme“ (Rorty 2012, s. 19). Zkoumat bychom proto měli nikoliv vztah slov a označovaných věcí, ale způsob, jakým jazyk používáme.⁵ To ale neznamená, jak ve své studii „Pragmatismus, neopragmatismus a literární věda“ (2018) zmiňují Skalický s Kaplickým, že se máme zříci odlišování popisů správných od nesprávných a pravdivých od nepravdivých. Davidson ani Rorty nechtějí náš slovník ochudit o slovo „pravda“. Naopak je pro ně klíčovým výrazem pro naši jazykovou interakci – jen bychom ji neměli chápat jako věc vztahu mezi výrokem a stavem, ale jako věc našeho přesvědčení: „Přesvědčení jsou buď pravdivá, nebo nepravdivá, ale nic nereprezentují. Nakonec, bude jenom

⁵ „Reprezentační pojetí jazyka by tedy mělo být nahrazeno instrumentální a behaviorálním pohledem na jazyk jako na prostředek interakce se světem“ (Skalický – Kaplický 2018, s. 30).

dobře, když se zbavíme reprezentace a s nimi i korespondenční teorie pravdy“ (Davidson 2004, s. 63).

Neopragmatismus už netíhne k přesvědčení pragmatiků, jako byl např. Wiliam James, že zavrhneme-li korespondenční teorii pravdy, je nutné vypracovat teorii alternativní. V jeho myšlení navíc absentuje i fakt, že odmítneme-li předchozí všeobjímající výklady skutečnosti, je třeba nabídnout jiný metafyzický systém.⁶ Rorty s Davidsonem proto o pravdě mluví jako o primitivním pojmu, jenž afirmuje skutečnost, že jsme o něčem přesvědčeni. To, že pravda není objevována, ale vytvářena, znamená, že „pravda není tam, kde nejsou věty, že věty jsou prvky lidských jazyků a že lidské jazyky jsou lidskými výtvy“ (Rorty 1996, s. 5). Pravda se tak stává otázkou koherence, nikoliv „korespondence nějakého tvrzení či teorie se skutečností, neboť neexistuje nic, s čím by naše tvrzení nebo teorie mohly korespondovat (Rorty 2006, s. 12). „Svět nemluví. Mluvíme jenom my,“ vyslovuje Rorty a dodává, že svět je však „příčinou našich mínění“, že „obsahuje příčiny oprávněnosti našeho přesvědčení“ (Rorty 1996, s. 5–6). Jinak řečeno: „Vztah mezi našimi pravdivostními tvrzeními je kauzální, není to vztah reprezentace. Tento vztah nás vede k jistým přesvědčením a z nich si ponecháváme ta, která nás spolehlivě vedou k tomu, co chceme“ (Rorty 2006, s. 120).

Tento antireprezentacionalismus filozofů jako byl Davidson či Rorty nás přitom nemá nasměrovat k nějakému svévolnému relativismu, kdy o čemkoli můžeme říkat cokoliv. Je potřeba si uvědomit, že naše jazyková praxe se neodehrává v řečovém vzduchoprázdnu, ale naopak ve společenství druhých lidí. „Podle pragmatismu lze o pravdě mluvit pouze v tom smyslu, že určité přesvědčení je zdůvodněné ve vztahu k nám, našim známým, případně k publiku, které si dokážeme představit, někdy v budoucnosti se však může vyskytnout jiné publikum, které ho za zdůvodněné považovat nebude. (...) Jedinou úlohou slova pravda v jazyce je vlastně vyjádřit opatrnost vůči neznámé budoucnosti. Rozlišení mezi zdůvodněným a pravdivým bude potřebné vždy, když budeme potřebovat rozlišení mezi námi a možným budoucím společenstvím“ (Rorty 2006, s. 12–13).

⁶ Výtvar těchto systémů byl typický pro pragmatiky typu Peirceho (vědecké pojetí sémiotiky), Deweyho (široce pojatá zkušenost), stejně jako pro Jamese (náboženská zkušenost) (viz Skalický – Kaplický 2018, s. 34).

1. 1 Nahodilost jazyka

Richard Rorty ve své knize *Nahodilost, ironie, soidarita* [*Contingency, Irony, and Solidarity*, česky 1996] striktně odmítá představu o univerzální a neměnné odpovědi na otázku po lidské existenci. Jako zastánce antiesencialismu a pluralismu se staví proti jakékoliv teologii a metafyzice.⁷ V první kapitole knihy, příznačně nazvané *Nahodilost jazyka*, proto znovu opakuje, že ani samotný jazyk nemůže reprezentovat svět v jeho vlastní povaze, ale že je spíše lidským konstruktem, který skutečnost daleko více aktivně rozvrhuje, než pasivně zrcadlí, přičemž různé jazyky tak činí různými způsoby (viz Skalický 2018, s. 43). To ovšem neznamená, že jazyk neslouží k popisu světa. Je to právě jazyk, který se stává základním principem k interakci mezi člověkem a světem. Neopragmatické tendence teorie jazyka⁸ pouze popírají skutečnost, že jazyk má nějakou vlastní „vnitřní přirozenost“ tendující k možnosti něco reprezentovat.

Přijali jsme tedy Rortyho tvrzení, že svět nemluví a že prostřednictvím sebe nevyjevuje nějaké skryté poselství, které má být odtajněno. To, že se ale jeho pravda spíše vytváří, než objevuje, znamená, že „může být příčinou našeho oprávněného přesvědčení o pravdivosti nějaké věty“ (Rorty 1996, s. 5). Tam vně je tedy svět, ale nikoliv jeho věty. Pravdivé nebo nepravdivé proto mohou být pouze naše popisy světa. Toho vědce, umělce, či filozofa, který přistoupí na fakt, že skutečnost lze odhalit a odtajnit, nazývá Rorty metafyzikem. Metafyzik totiž doufá, že lze objevit univerzální slovník, díky kterému budeme schopni deskribovat svět v jeho vlastní

7 David Skalický ve své studii „Ironik, který chce být pomocníkem básníka“ (2018) zmiňuje, že takový názor lze zaměňovat s myšlenkově vágním relativismem typickým například pro postmodernismus. Pragmatici ale takový postoj odmítají. „Absolutní a univerzální pravdy, hodnoty a normy totiž podle nich nejsou než pojmenováním pro jednu z jejich nahodilých, institucionalizovaných a naturalizovaných konfigurací“ (Skalický 2018, s. 42).

8 Jak už bylo zmíněno dříve, tyto tendence můžeme zaměnit s koncepty postanalytické filozofie (Goodman, Davidson), které se rovněž snaží o to, abychom se vzdali pojetí jazyka jako média reprezentace či vyjádření, a namísto toho jej chápali instrumentálně (viz Rorty 1996, s. 11-12).

povaze.⁹ Oproti němu stojí ironik, který se zdráhá vyslovit, že skutečnost má jakoukoliv esenci, s níž může určitý způsob popisu korespondovat.¹⁰

Jedno mají ale metafyzikové a ironici společné: chtějí se do světa skrze své slovníky „vepsat“. Rorty, vyzbrojen myšlenkovým backgroundem neopragmatismu, se podle očekávání stává ve svém díle ironikem a tvrdí, že veškeré dějiny filozofie, věd, politiky, ale i umění spočívají ve vytváření nových slovníků, nových popisů skutečností. Ty se ale nikdy nesmí zavinout do neměnně pravdivých tezí v metafyzickém slova smyslu.^{11,12} Každý, kdo prohlašuje, že popisuje svět takový, jaký skutečně je, pouze usiluje o verifikaci určitého nahodilého definitivního slovníku.¹³

Pokud ale žádný slovník nemůže popsat skutečnost v její esenciální vlastnosti, jak navrhuje Rorty, je tedy otázkou, k čemu slouží všechny ty transformace slovníků stávajících a vytváření slovníků nových. Neopragmatici na tento problém odpovídají tím, že nechtějí pronikat do podstaty věcí, ale, řekněme darwinovsky, skrze hledání

9 To přirozeně platí např. i v literární vědě. Literární vědec, – „metafyzik doufá, že objeví privilegovaný slovník – správný způsob popisu literatury, který mu umožní formulovat univerzálně platné výsledky zkoumání. Věří, že objeví podstatu literatury, určitého literárního díla, směru, žánru atp. a že jeho objev bude univerzální, platný pro každého a pro všechny časy“ (Skalický 2018, s. 61).

10 Ironik se navrácí k slovníku ostatních, aby upozornil na jejich konečnost. Míní, že neexistuje nic takového jako vlastní povaha literatury a že literárněvědný problém je (stejně jako problém filozofický) „výsledkem nevědomého přijetí předpokladů, jež jsou vetkány do slovníku, v němž byl daný problém formulován“ (Rorty 2012, s. 62). Literárněvědné problémy pro něho nejsou univerzální a věčné, odvozené od vlastní povahy literatury, ale objevují se, mizí a proměňují v důsledku nových předpokladů a slovníků (viz Rorty 2012, s. 9). Nebo řečeno jinak: „Ironik se pokouší vymanit z cizích slovníků, kterým byl učen a které si přisvojil, a vytvořit slovník vlastní, který nabídne nové popisy literatury – to vše s vědomím, že také jeho koncový (definitivní – pozn. autora) se stane předmětem kritiky, také on bude odložen a nahrazen. Necítí přitom potřebu vytvořit teorii, která bude jakýmsi fundamentem praxe, nemá touhu budovat nové estetické systémy, necítí se povinen odpovídat na otázky druhých či zavázán nabídnout nový literárněvědný program vždy, když kritizuje program druhých“ (Skalický 2018, s. 62).

11 Pro tuto disertační práci, jež mapuje literární pole současné české poezie, to například znamená, že slovník surrealistických básníků neodpovídá podstatě skutečnosti lépe než slovník environmentálních lyriků. Nebo že zobrazovací model apropriace konotující model konceptuálního psaní je „pravdivější“ než introspektivnější poezie generace mileniálů.

12 To samé ovšem platí i pro politické či biologické slovníky. I nové popisy skutečností, jak je nabízí současná fyzikální nebo biologická věda, nejsou nějak blíž „věcem samým“, méně závislé na vědomí než nové popisy dějin, které nabízí současná kulturní kritika (srov. Rorty 1996, s. 18).

13 V českém překladu knihy *Nahodilost, ironie, solidarita* je výraz „final vocabulary“ přeložen jako „poslední slovník“. Dáváme přednost spíše překladu „definitivní slovník“, jelikož se jeví pro předkládanou práci příhodnější. Další možnost, jak tento výraz přeložit, nabídl např. David Skalický ve své studii „Ironik, který chce být pomocníkem básníka“, jehož překlad počítá s výrazem „koncový slovník“ (Skalický, 2018, s. 47).

nové formy se adaptují na prostředí, ve kterém žijeme. Vědecký pokrok proto nemáme chápat v tom smyslu, „že věda se stále víc přibližuje k pravdě, ale (...) že současná věda dokáže víc, než dokázala věda v minulosti, věda minulosti však nedokáže vysvětlit současnou vědu“ (Rorty 2006, s. 14). Jak tedy poznamenává David Skalický: „Nové slovníky nám slouží jako nástroje v naší interakci se světem – nástroje, které v různých souvislostech a historických, či kulturních kontextech nacházejí různé využití, zastarávají, jsou odkládány a nahrazovány za nové, ale také znovu připomínány a používány“ (Skalický 2018, s. 47).

1. 2 Ukázat svět podle sebe

„Změna toho, jak mluvíme, znamená i změnu toho, čím jsme pro své vlastní cíle,“ (Rorty 1996, s. 22) píše Rorty a připouští názor, že změna slovníku znamená jiné vidění světa, ve kterém žijeme, včetně nás samých, a tedy i změnu způsobu, jímž ve světě jednáme a jímž organizujeme lidskou praxi (viz Skalický 2018, s. 48). Transformace dějin lidstva proto esenciálně souvisí s tím, jak svět, v němž probíhá naše bytí, pojmenováváme. A právě nejznámější osobnosti vědy, filozofie, politiky či umění jsou podle Rortyho ty, které nás přinutily mluvit odlišnou řečí od té předchozí.

„Francouzská revoluce ukázala, že celý slovník společenských vztahů i celé spektrum společenských institucí se dají změnit skoro přes noc,“ (Rorty 1996, s. 3) prohlašuje Rorty v úvodu své studie „Nahodilost jazyka“ a dokazuje, že revoluce v politice či umění jsou nutně provázány s radikální proměnou slovníku: „Je (...) typické, že k revolučním výkonům v umění, ve vědách a v morálním a politickém myšlení dochází tehdy, když si někdo uvědomí, že dva nebo více našich slovníků si navzájem překáží, a přistoupí k tomu, že vymyslí nový slovník, který by je nahradil“ (Rorty 1996, s. 13). Za tvůrce těchto nových slovníků Rorty prohlašuje básníky: „Řemeslník obvykle ví, jakou práci potřebuje udělat, již předtím, než zvolí nebo vynalezne nástroj, kterým ji bude dělat. Naopak člověk jako Galileo, Yeats nebo Hegel (‘básník‘ v mém širokém slova smyslu – ve smyslu ten, který věci obnovuje) není obvykle schopen přesně objasnit, co chce udělat, dokud nerozvine jazyk, v němž se mu to podaří. Teprve nový slovník mu umožní formulovat účel tohoto slovníku. Je to nástroj na něco, co se nedalo objevit dříve, než se rozvinul určitý soubor popisů, které sám pomáhá zajistit“ (Rorty 1996, s. 13–14).

Tato imaginativní postava Rortyho „básníka“¹⁴ se nechce spokojit s tím, že bude přejímat či reprodukovat slovníky předchozích umělců, filozofů a revolucionářů. Nechce být jen mluvčím jiných, ale chce stvořit vlastní unikátní slovník, který se vryje do kůže ostatních básníků a přebije jejich vlastní slovníky: „Umělec může přijmout svou roli toho, kdo nabízí jen další možnou perspektivu vidění, další možný – konečný a nahodilý – nástroj popisu, jeho touha však jistě může být větší: vytvořit slovník, který už nebude nikdy překonán, který bude tím, co se nejjasněji skví ve všech slovnících, které přijdou, a stát se tak ústřední postavou kánonu, největším autorem minulosti i budoucnosti“ (Skalický 2018, s. 49).

Richard Rorty opět v neopragmatickém duchu tvrdí, že je to právě literatura, která umí nasvětlit podobné události z perspektivy různých vypravěčů. Je médiem, díky kterému můžeme zásadně pozměnit porozumění sobě samému i skutečnosti na základě vyprávění. Prostřednictvím ní totiž můžeme „novým popisem docílit, aby cokoli vypadalo buď dobře, nebo špatně, důležité, nebo nedůležité, užitečně, nebo neužitečně“ (Rorty 1996, s. 7–8), a že mít volbu popisovat zkrátka znamená mít moc – moc ukázat svět podle sebe (viz tamtéž, s. 99). Tato možnost nás má pudit k tomu, abychom nereprodukovali popisy druhých, ale popisovali skutečnost ryze individuálně.¹⁵ Podle Rortyho tedy nemáme být pouze pasivními příjemci cizích slovníků, ale tvořit slovníky vlastní, podle kterých budeme v budoucnu posuzováni (viz tamtéž, s. 108).

1. 3 Řečové a ilokační akty v literárním textu

Než se pokusíme vstoupit na teoretické pole, v němž budeme hovořit o metaforách generujících nové slovníky, je potřeba vyjasnit povahu objektů, s nimiž literární teorie nakládá. Zajímat nás pak bude především povaha pojmových aparátů a dalších nástrojů, s nimiž zachází literární vědec.

14 Rorty se inspiroval knihou od Harolda Blooma *Úzkost z ovlivnění*, která nastiňuje fakt, že každý básník trpí úzkostí z toho, že jeho tvorba nebude nic jiného než reprodukce převzatého slovníku. Trpí úzkostí z toho, že „by nevtiskl jazyku svůj punc a svůj život by strávil přesouváním již vyřazených částí. Jeho výtvořiny i jeho já by byly pouze lepší nebo horší exempláře dobře známých druhů“ (Rorty 1996, s. 26).

15 Tím, že člověku má být dán prostor k seberealizaci, aby svůj život utvořil podle vlastních představ (ale jen do té míry, do jaké tím neškodí druhému), se Rorty otevřeně hlásí k ideologii liberalismu.

Vladimír Papoušek ve své studii „K čemu je literární teorie“ (2018) z neopragmatického hlediska popisuje literární texty jakožto objekty specifické kategorie psaných entit ustanovené mezi množinou veškerého psaní (viz Papoušek 2018 A, s. 75). Upozorňuje, že tato kategorie byla v průběhu dějin negociována kvůli svým specifickým prvkům, přičemž nikdy nebylo možné určit striktní esenciální hranici mezi texty literárními a neliterárními.¹⁶ Literární texty jsou pak tvořeny invarianty řečových aktů,¹⁷ které většinou nespojuje totožná identita, což znamená, že je můžeme donekonečna různě variovat: „Není možná jejich exaktní identifikace jako přesně ohraničeného objektu náležejícího literatuře, jehož metafyzikou se lze zabývat“ (tamtéž, s. 76). Z toho lze usuzovat, že ani souhrnná množina nazývaná literatura nemá žádné zřetelné objektové hranice, které by definovaly její neměnnou esenci. Jednoduše řečeno: „hranice objektu ‚literární text‘ i objektu ‚literatura‘ jsou vždy nejasné a vždy v pohybu, závislé na způsobu používání a stavu negociace mezi jedincem, společenstvím a institucí, respektive intencionálním objektem, o němž je vyjednáváno“ (Papoušek 2018 A, s. 77).¹⁸ Pojem literatura (ve vší jeho obsáhlosti) je tedy tvořen permanentní společenskou negociací jejich uživatelů.

Z výše uvedeného bude dále podnětné o literárních dílech (v našem případě především poetických dílech) uvažovat jako o jistém typu ilokučních aktů,¹⁹ jejichž autoři prostřednictvím nich netvrdí nic jiného, než „napsal jsem knihu veršů“ či

16 Papoušek k tomu dovysvětluje: „Na této bázi se nachází volně prostupná membrána umožňující, aby se z textu původně neliterárního stala literatura, zatímco mnoho původně literárních textů umírá a tuhne v cosi, co připomíná jakousi zatuhlou lávu tvořenou soubory mnoha různých spisování, jejichž příslušnost k literatuře je buď zapomenuta, nebo se z ní stává jen evidenční číslo v encyklopediích a lexikonech“ (Papoušek 2018 A, s. 75–76).

17 Řečový akt je základním pojmem tzv. teorie řečového jednání (teorie mluvnických aktů). Tato teorie nechápe jazykový výraz jako abstraktní demonstraci jazykového systému, nýbrž jako něčí výpověď vyslovenou v dané situaci s určitým konkrétním záměrem. Propagátor této teorie John L. Austin ve své knize *Jak udělat něco slovy* (2000) odlišil řečové akty konstativní (pouze popisující situaci) od aktů performativních (jejich pronesení vytváří, či rovnou mění danou situaci).

18 Nelze stanovit pevnou hranici ani pro subjekt, ani pro invarianty společenství, jejichž potřeby mohou být často rozdílné. Například představy o literatuře básnických mileniálů ve druhém desetiletí 21. století se jistě liší od představ básníků vzešlého z českého undergroundu 90. let.

19 Už jsme uvedli, že podle Austina existují nejen výpovědi, které reprezentují určitou událost či entitu (konstantivy) a u kterých dává smysl ptát se, zda ji reprezentují pravdivě či nepravdivě, přesně nebo nepřesně, ale také výpovědi, které se snaží spíše slovy něco udělat (performativy). Ty posuzujeme nikoli z hlediska pravdivosti či přesnosti, ale z hlediska úspěšnosti či neúspěšnosti. Jazyková komunikace v nich totiž není utvořena pouze pronesenými slovy (lokuce), ale je vyslovena rovněž s určitým záměrem, s nímž jsou pronesena (ilokuce). Výsledný účinek, který má promluva na posluchače se pak nazývá perlokuce.

„stvořil jsem báseň“.²⁰ To samé platí i o rétorice literárních vědců, kteří sice mají k dispozici tradici vydefinovaný slovník pojmů, ale i tak lze jejich řeč považovat za soubor ilokučních aktů, v nichž tvrdí, že toto je báseň nebo že toto je metafora, podporující celkové vyznění básně právě takovým způsobem (viz tamtéž, s. 78).²¹ Nástroje literární vědy k jejímu popisování tedy vykazují značnou nestabilitu, jelikož jsou fundovány jazykem a řečovými akty, které generují – na rozdíl například od matematického škálování – neustálou tenzi afirmující nedorozumění: „Z toho důvodu i teorie konstruované literárními teoretiky mají spíše povahu deskripcí možných stavů, jejichž verifikovatelnost je odvislá od typu literatury, jazyka, lokality a doby, odvislá od stavu negociace v dané komunitě uživatelů a jen velmi obtížně by bylo možné postulovat nějaké stabilní teoretické koncepty přežívající bez úhony časové, prostorové a jazykové transporty a transformace“ (Papoušek 2018 A, s. 80).²²

Můžeme se dlouze dohadovat o „pravdivosti“ literárních textů včetně toho, jak jsou v nich reprezentovány objekty. Tato problematika se táhne od Aristotela přes zmiňovaného Austina až po J. R. Searla a jeho studii „Logický status fikčního diskurzu“ (2007). Papoušek ve svém souboru studií *Maxwellův Démon* (2017), konkrétně v kapitole nazvané „Systém kvazi objektů v literárním textu a intencionalita“, na tuto linii navazuje, když tvrdí, že v literárním textu, tedy ve fikci tvořené vyprávěním nebo verši, neexistují žádné objekty, ale jakési kvazi veličiny, které nerepresentují objekty reálného světa, ale zůstávají součástí hry zvané literatura (viz Papoušek 2017). Ta je tvořena konvoluty textů a tyto texty tvoří soubory

20 Papoušek uvádí, že když „básník ve verši uvede například ‚nebe zářilo tyrkysově‘, nejde o nic jiného, než o jistý typ tvrzení. Jeho ‚pravdivost‘ a funkčnost jistě nebude ověřována pohledem na nebe nebo pátráním po místě, kde nebe září tyrkysově, ale bude souzena pouze v rámci daného výpovědního celku, tedy básně, jako úspěšné nebo neúspěšné tvrzení podporující nebo ponižující výslednou expresi“ (Papoušek 2018 A, s. 78).

21 Vědecký přístup v literární vědě často neobstojí ani u tak zdánlivě jasných entit, jako jsou veršové systémy. „To znamená, že literární vědec je odkázán na tvrzení, přesvědčení nebo víru, kterou jistě může sdílet s druhými, ale nikoliv tak, aby jeho tvrzení tvořilo ukončené definice“ (Papoušek 2018 A, s. 79).

22 Například J. Hilis Miler v knize *New Starts: Performative Topographies in Literature and Criticism* (1993) dokazuje, že jednotlivé literárněvědné teorie často vrůstají do lokální a časově omezené diskuse.

řečových aktů, konkrétně již zmiňovaných aktů ilokučních, v nichž autor vyslovuje své „říkám, že je to tak a tak.“²³

V literárním textu proto nečteme pouhé znaky, jak tvrdí Papoušek (tamtéž, s. 22), ale nějaké velmi flexibilní a dynamicky proměnlivé kvazi tělesnosti, pro něž je typické to, že se objevují v nějakém prostředí, s nějakou funkcí v textu a jsou to „jakoby objekty“ v „jako prostoru“ a v „jako čase“. Literární text pak není „lingvistické cvičení ani filozofická rozprava o jazyce, ale právem se tu počítá s evokací, konstrukcí a imaginací percipienta, s představivostí, která není abstraktní jako u zdatného matematika, ale v zásadě konkrétní, objektová“ (tamtéž, s. 23). Zároveň je ale nutné přiznat, že toto označení není schopno něco skutečného ztělesnit. Text podněcuje imaginaci, ale nekonstruuje objekty. To nám ale nebrání nazírat ony kvazi objekty jako součást řečových aktů a prozkoumávat jejich pohyby v rámci daných pravidel (viz tamtéž, s. 23). Jak uvádí J. R. Searle ve své knize *Řečové akty* (1969), neexistuje totiž žádný řečový akt bez pozadí a rámců řeči.

1. 4 Soubor intencí: kolektivní vs. individuální

Znázornění objektu je součástí řečových gest, která jsou vždy vedena nějakou intencí. Tato intence musí vykazovat rysy proměnlivosti, nechceme-li jen recyklovat slovníky svých předchůdců. To znamená, že „každý kvazi objekt je zmítán energiemi několika silových polí: rozdílnými a proměnlivými intencemi autora, čtenářů, kritiky, stejně jako svým náležením do pole literatury, ale také sounáležitostí se společenským diskurzem doby,“ píše Papoušek (2017, s. 27), jenž ve své knize *Maxwellův démon* dále nastiňuje po vzoru J. R. Searla střet individuální intence s intencí kolektivní, přičemž intence kolektivní se dále dělí na instituci literatury a instituci definující obecně sdílené víry daného společenství. Vztah individuální a kolektivní intencionality zkoumal J. R. Searle ve svých knihách *Construction of Social Reality* (1995) a *Making the Social World* (2010). Obě uvedené teorie navazují na východiska, jež Searle poprvé představil už v 60. letech ve výše citované knize

23 Jakýkoliv řečový akt pronesený v literatuře nelze jakkoliv spojovat s realitou. Ani kdyby nám spisovatel tisíckrát naznačoval, že se jedná o deníkové zápisy. Například pojem „kočka“, který spisovatel vyřkne ve větě „Vidím kočku,“ neexistuje, ale „je pouhým slovem, které je součástí řečového aktu a ten je součástí definovaných pravidel hry. To znamená, že daná věta je součástí onoho souboru řečových aktů tvořících literární dílo – a také všech dalších utvářejících jisté kolektivní povědomí o tom, co je literatura“ (Papoušek 2017, s. 22).

Řečové akty. Zde pojmenoval skutečnost, že každý řečový akt se děje v kontextu nějakého řádu, respektive systému pravidel, která ovšem nejsou jednoduše ztotožnitelná pouze s gramatikou daného jazyka, jako spíše s pravidly a možnostmi jeho užití: „Každý řečový akt, tedy k tomu, aby byl v rámci nějakého společenství dekódovatelný, musí vycházet z jistého souboru pravidel,“ píše Papoušek (tamtéž, s. 28), pro jehož uvažování (kterého se chceme v disertační práci po vzoru J. R. Searla držet) je principiálním východiskem fakt, že literární text je souborem specifických řečových aktů. Tento soubor se posléze vztahuje k literatuře v tom smyslu, že chce být pochopen v rámci společenského kontextu své doby včetně dobové řeči a jejích pravidel. Jedná se o kolektivní intenci, která ilustruje to, co si daná společnost vydefinovala pod pojmem literatura, ale také to, co od literatury očekáváme – jakou hodnotu v sobě skrývá nebo čemu má být prospěšná či naopak neprospěšná (tamtéž, s. 29).²⁴

Rovněž ale musíme počítat s tím, že autorem každého jednotlivého textu je individualita – „jedinec s vlastním tělem, myšlením a místem v societě a historické periodě času, individualita, která prostřednictvím svého psaní realizuje svou představu o tom, co je literatura, i o tom, co chce nebo co se domnívá, že je potřeba sdělit – jde tedy o individuální intenci“ (tamtéž, s. 29). Literární text proto není nikdy pouze autonomní řečovou expresí, jelikož ten, kdo vstupuje do světa literatury, má alespoň minimální představu o tom, co napsali ostatní před ním, respektive co tvořilo rámeček daného pole a jaká jsou jeho základní pravidla (tamtéž, s. 29).²⁵

Literární pole se pak stává dynamickým bojištěm, kde se odehrává střet kolektivní intence s intencí individuální. V tomto střetnutí se nevykazuje žádná stabilita, ale naopak permanentní pohyb, proměna a neustálá rektifikace či kalibrace: „Právě tato pohyblivost, flexibilita a souvztažnost mezi individuální intencí a intencí kolektivní umožňují variabilitu a bohatství fenoménu literatura v západní kultuře. V zásadě jsou tyto charakteristiky odpovědné i za to, že literatura vzniká jako

24 Tato hodnota nebo užitečnost není imanentně spojená jen s literaturou jako takovou, ale obecně s hodnotami či představou užitečnosti, jak tyto koncepty sdílí dané společenství a jak tvoří jeho systém společné víry (viz Papoušek 2017, s. 29).

25 Pravidlem v literatuře míníme spíš „dobovou diskurzivní možnost, to jest, na jaké témata a jak je možno mluvit, jaké typy řečových aktů obecně jsou přístupné; tedy nikoliv jen, co je krásné, ale co je sdělitelné. Hranice sdělitelného je přitom pohyblivá, což znamená, že to, co se zdálo zcela nepřipustné, může náhle rozšířit dané pole“ (Papoušek 2017, s. 29).

instituce“ (tamtéž, s. 30).²⁶ Každý adept literátství se tak musí nutně utkat s institucí zvanou literatura, jelikož vstupuje do již obsazeného prostoru, který je zanesen řečovými akty spisovatelů/básníků konstituující představu o tom, co je to literatura. Zároveň se jeho napsané dílo musí ucházet o přízeň redaktorů, recenzentů a nakladatelů, aby se vůbec mohlo stát veřejným (viz tamtéž, s. 30).

Díky tomu jsme svědky toho, jak individuální intence autora vchází do dvojího konfliktu s intencí kolektivní – s literaturou jako institucí a se společenstvím s jeho představami morálky, práva, užitečnosti či společenského užitku. Podle Papouška (tamtéž, s. 30) si lze představit dvě základní pozice individua a jeho intence ve střetu s intencemi kolektivními – subordinační²⁷ a konfrontační.²⁸ A právě tyto střety ustanovují instituci literatury, přičemž zajišťují její trvání i proměny. „Institucionální fakt literatura je určován permanentní dynamikou mezi individuální intencí a intencionalitou kolektivní. Není tu pevná hranice, jako třeba u pravidel rugby nebo fotbalu, ani relativně pevná hranice, jako u občanského zákoníku. Prostor a struktura institucionálního faktu tohoto typu jsou vystaveny neustálým návrhům na změnu, korekci, alternativu, a právě tato svoboda činí z literatury, potažmo z umění, zásadní prostředek společenské sebereflexe“ (tamtéž, s. 32).

1. 5 Literatura jako institucionální fakt

Výše jsme uvedli, že neexistuje striktní linie mezi literárním a neliterárním. Za literaturu většinou považujeme určitý soubor textů se specifickými vlastnostmi, které do sebe zahrnují nějaké estetické cítění. Papoušek trefně poznamenává, že když se

26 Papoušek zde uvádí příklady školní praxe, v níž se žák vždy setkává s nějakými autoritativními texty, které jsou institucionálně uznány, např. jako struktura doporučených knih k maturitě (Papoušek 2017, s. 30).

27 V subordinační pozici je subjektivní intence podřízena té kolektivní. Spisovatel se v ní pokouší vyhovět tomu, co je v literárním světě považováno za standardizované. Je maximálně poddajný tomu, co aktuálně dominuje ve společenské diskusi jako užitečné a potřebné. Sem spadá např. i autorova potřeba zalíbit se čtenářské obci, jejím požadavkům (viz Papoušek 2017, s. 31–32). V ne tak vyostřené verzi ji můžeme v terénu současné české poezie vysledovat například u některých environmentálních lyriků (Olga Stehlíková, Jonáš Zbořil), kteří toto ekologické téma do své tvorby aplikovali mimo jiné kvůli určitému současnému módnímu trendu.

28 V konfrontační pozici dochází ke střetu mezi individuální a kolektivní intencí. Projevuje se jako jistý druh rebelie vůči ustanoveným pravidlům literatury, jak je většinově vnímá společenství. V této pozici autor většinou produkuje nový typ literární řeči (viz Papoušek 2017, s. 32). V kontextu naší současné poetické scény lze například tuto pozici přisoudit poezii Terezy Bínové, která nezáměrně a velice originálně pracuje s tzv. konceptuálním psaním, jež pomocí apropriace nabourává dosavadní vnímání lyriky tak, jak ji známe z našeho prostředí.

pak kohokoliv zeptáme na přesnější definici toho, co tedy literatura, jak ji obvykle vnímáme, je (a tedy jaké jsou ve skutečnosti tyto specifické vlastnosti souboru určitých textů, které je odlišují od školních diktátů, slohových cvičení nebo soudních protokolů, a jak identifikovat onu jejich estetickou ambici), bude dotazovaný zřejmě obvykle argumentovat pomocí slov jako „spisovatel“, „kniha“, „román“, „báseň“ (Papoušek 2017, s. 34). Z toho lze usuzovat, že termín literatura je velice mlhavý a nejasný a z hlediska exaktně vědeckého zkoumání obtížně uchopitelný. Zároveň je ale živě přítomný v naší řeči a je silně zakořeněn do našeho kulturního společenství.²⁹

Je tedy zjevné, že literatura o sobě bude spíše záviset na určitém typu společenské smlouvy a na jistém typu sdílené víry určitého společenství, přičemž se začíná ustanovovat spolu s tím, jak roste autorita básníka a jeho produkce.³⁰ Finální produkt literatury – kniha (společně například i se jménem autora) – reprezentující symbolické hodnoty jistého společenství se v literárním prostoru nepohybuje samovolně (není volnou akvizicí), ale je vždy nějak vlastněna. Tyto symbolické hodnoty posléze vstupují do určitého souboru operací, které na jedné straně legitimizují literaturu vůči „společenství vlastníků“ (jedná se o ty, kteří daného básníka uznávají a sunou ho do oné „směny“) a zároveň zpředměťují literární dílo, potažmo literaturu, jelikož z ní tvoří objekt obchodních transakcí (viz tamtéž, s. 38).

Už v několikrát zmiňované knize *Řečové akty* rozvíjí John Searle klasickou teorii J. L. Austina, přičemž předkládá názor, že naše užívání slov a jazyka je

29 S tímto problémem se chtěli vypořádat například ruští formalisté a v návaznosti na ně později strukturalisté, kteří termín „literárnost“ zaměňovali s vlastní esencí díla (jeho imanentní vlastností), kterou se literatura na rozdíl od jiných jazykových projevů vyznačovala. Ruští formalisté se tedy zajímali o to, co například dělá text poetickým textem a sledovali jeho strukturální zákonitosti. Mezera v této teorii ale spočívá v tom, že tyto specifické znaky nelze vyloučit ani z okruhu textů, které obvykle za literární považovány nejsou, a které tedy nepatří do literatury. Tak i happeningová veršovaná koláž umístěná na velkou plochu zdi může být prohlášena za poezii.

30 Papoušek k tomu dodává, že například Aristoteles má báseň ještě za cosi jako „falešnou řeč“ (Papoušek 2017, s. 37). Povědomí o tom, co je literatura – tak jak ji známe dnes –, se tak utváří až v renesanci, kdy je básník společností uznán jako jakási „komodita“, jíž přísluší pojmenování a která nese specifickou hodnotu ve společenské směně: „Mluví se o ‚naší literatuře‘ nebo o ‚našem básníkovi‘. Vlastněná literatura je importována, předváděna jiným jako nástroj moci, vyjadřující superioritu jednoho společenství nad jiným. Jednoduše máme něco, co vy nemáte, něco, co není jen materiální hodnotou, jako obilí nebo drahé kovy, ale je posvěceno božskou přízní – propůjčeným talentem, a legitimizuje to vědomí jistého společenství o kulturní nadřazenosti nad jiným.“ (tamtéž, s. 38).

organizováno zřejmými závazky, která slova nesou vůči společenství. Slova jsou tedy pronášena na základě pravidel vytvořených díky společenskému pozadí (background). Papoušek upozorňuje na fakt, že Searle odmítá metafyzické pokusy přemoci jazyk jazykem (tamtéž, s. 39). Namísto toho mu chce přidělit funkce, které ho vyváží z jeho společenských a materiálních závazků. Řečové akty jsou tak zcela závislé na „herních pravidlech“, která utvořila společnost. V jejich moci není tyto zákonitosti jakkoliv měnit či se nad ně řečově „vyvyšovat“: „Ačkoliv Řečové akty vznikly v jistém lidském kolektivu, nesou v sobě závazky, které nedovolí individuu jednoduše od nich odstoupit a vytvářet si pravidla vlastní, protože by pak ono individuum muselo rezignovat na jazyk jako takový, respektive vytvořit si vlastní slovník, gramatiku a syntax, které budou ovšem nepoužitelné mimo vědomí tohoto jedince. Onen ‚background‘ obsahující přijatá pravidla musí být spjat se společenskou a materiální praxí kolektiva, jinak by opět gramatika a slovník nedávaly žádný smysl“ (tamtéž, s. 39).

V předkládané disertační práci proto uvažujeme o literárním díle jako o souboru řečových aktů. Jakýkoliv zde probíraný současný český básník/básnička používá jazyk společný určitému společenství, a tím pádem podléhá postulovaným zákonitostem Searla, které nelze libovolně měnit. Ani ten nejexponovanější mystický básník se nemůže ocitnout vně pravidel, jež jsou součástí slov a jejich syntaktických vazeb, s nimiž nakládá. Tato hra, ve které se například poezie nazývá poezií, je tedy založená na jakémsi typu sdílené víry. John Searle rozeznává dva druhy faktů. Ty první označuje jako „brute facts“ a ztotožňuje je s evidencemi nezávislými na mínění či víře jedince nebo společenství. Sem zařadíme například existenci přírodních útvarů – hor, řek, počasí a tak podobně (viz Searle 1995, 2010). Druhým typem faktů jsou podle Searla tzv. fakta institucionální, existující jen na základě sdílené víry a pravidel přijatých v rámci jisté komunity. Takovými fakty jsou například bankovky, kreditní karty, předseda vlády nebo třeba pravidla fotbalu. Papoušek z toho vyvozuje, že „literární dílo je tedy realizováno jedincem s jeho individuální intencionalitou, je souborem řečových aktů více nebo méně propojených intencí autora. Ale zároveň se pro to, aby bylo rozpoznáno jako literární dílo, musí individuální intence podřizovat kolektivním pravidlům regulujícím existenci literárního díla, jako je jazyk, strategie narace, společenské tabu, aktuální možnosti diskurzu nebo prostě žánrová

hranice“ (Papoušek 2017, s. 40). To znamená jediné: sebevíce excentricky svobodomyšlný básník nemůže napsat literární dílo bez vlivu regulačních pravidel organizujících existenci samotného faktu literatury.³¹

Jelikož literatura může pro společenství vykazovat stejnou hodnotu jako peníze nebo prezident, je zřejmé, že ji můžeme vyložit pod prizmatem Searlovy teorie institucionálního faktu. Společnost totiž sdílí jistou víru v užitečnost a použitelnost daného institucionálního faktu. Skrze literární dílo se pak odehrává výše popsaný střet individuální intence s intencí kolektivní. Autor má zkrátka potřebu něco sdělit, ale aby toto subjektivní sdělení bylo přijato do diskurzu literární mapy, musí být oceňováno jako součást literatury. Je ale otázkou, jaká pravidla pro toto oceňování platí.³²

Vraťme se ale opět k tomu, že literární dílo definujeme jako soubor řečových aktů. Papoušek připomíná, že v historii měly tyto řečové akty velmi praktickou funkci. Zmiňuje například soubor řečových aktů nazývaný óda, který měl někoho významného oslavovat. Žalm byl pak zase obřadní performancí panovníka předvádějícího svému kmeni boží přízeň (tamtéž, s. 42). K tomu, aby se tyto řečové akty uchovaly v povědomí komunity a nezanikly pod návalem času, musely být všechny úspěšné: „Stejně jako se i dnes vyskytnou příkladně anekdoty buď dobré, nebo pomínutelné a nepovedené, tak od prvopočátků existovaly básně s úspěšnými obraznými vyjádřeními i ty méně povedené, jakož i vyprávění sdělovaná dobře a dobře vystavěná vedle případů právě opačných,“ píše Papoušek a dokazuje tím, že úspěšné soubory řečových aktů se stávají literárními díly a také určují rámeček herních

31 Searle zde podkrývá skutečnost, že pro literárního vědce je empirické zkoumání literárních textů mnohem produktivnější než jakákoliv metafyzika: „Propojením systému jazyka, řeči, s lidskou individuální a kolektivní intencionalitou v konstruktivní sociální realitě našeho světa nabízí Searle logické spojení často izolovaně zkoumaných fenoménů, a inspiruje tak k novému položení otázek v rámci literární vědy. Především se tím ukazuje, že literatura je součástí lidského světa; je součástí lidské negociace o tom, co je skutečnost, a není nijakým kódem vedoucím k vyšším skrytým pravdám, není mystikou ani čarodějnicím“ (Papoušek 2017, s. 43).

32 Papoušek zde připomíná, že tato pravidla nemohou mít pouze jednu úroveň (Papoušek 2017, s. 42). I přesto se ale například v historii literární vědy občas tato unitární tendence objeví. Stanovit ji ve svém díle *Úzkost z ovlivnění* (1975, česky 2015) chtěl například Harold Bloom, který skrze svou koncepci tvrdil, že vztah mezi básníky lze vysledovat na pozadí čisté linie literárního vlivu, respektive vlivu literárně-psychologického. Tento systém pak ale stavěl jakési násilně vymodelované metafyzické nebe těch nejlepších autorů, na jehož vrcholku Bloom usadil Williama Shakespeara. Teorie přitom ostentativně popírala pravidla mnohem přízemnější, jako například ta spojená s nakladatelskou praxí, knižním trhem, distribucí či ekonomickými možnostmi autora, respektive nakladatele.

pravidel (tamtéž, s. 43).³³ I o soudobé české poezii je podnětné přemýšlet jako o jakési otevřené soutěži, prostřednictvím níž se má performovat co nejlepší báseň, literární kritika nebo metafora. Kdo zkrátka vymyslí lepší a originálnější řečový akt, ten vyhrává.³⁴ I v tomto soudobém literárním teritoriu se hraje o co nejúspěšnější řečové strategie. Soutěží se o to, kdo v rámci utvořených pravidel vytvoří lepší báseň, vyprávění nebo metaforu. Tedy to, co čtenáři či literární kritika ocení jako inovativní, překvapivé, nadčasové nebo rovnou geniální. Tyto úspěšné řečové akty přžívají a stávají se produktivními metaforami, které v literárním prostředí iniciují nové slovníky. Jen málokterý slovník ale v průběhu dějin přežije a nestane se mrtvou metaforou.³⁵

1. 6 Otázka pravdivosti literárního díla

Popsali jsme, že literární texty, které z mnoha důvodů (veršové schéma, aspekt lyričnosti atd.) vykazují svou příslušnost k poezii (ale i k próze), nemohou nikdy vystoupit mimo distrikt řeči, respektive řečového aktu. To velkou měrou komplikuje možnost prokázat, že jazyk přímo reprezentuje objekty a události vnější reality. Výše uvedené nás opět podněcuje mluvit o literárních dílech, tak jak o nich na popud Austina přemýšlel John Searle.³⁶ Ten už v souvislosti s literaturou nemluví o falešných performativních jako jeho předchůdce, ale o performativních „předstíraných“: „Literatura je tedy zbavena obvinění z falše či lhaní, alespoň v očích analytických filozofů“ (Papoušek 2017, s. 46).

Dále je pak nutné zdůraznit, že John Searle v knize *Seeing Things as They Are* (2015) uvádí, že v reálném světě nevnímáme věci jednotlivě, ale v kontextových

33 Tato pravidla se ale v rámci soutěže záměrně porušují, jelikož každá metafora a na ně napojené slovníky se časem stávají zastaralé.

34 Papoušek obdobnou situaci popisuje na pozadí známé hry černochů z newyorského Harlemu, která je založená na vzájemných nadávkách. Kdo vymyslí lepší a originálnější nadávku, stává se vítězem. Tento princip se ostatně vyskytuje i v rapu (Papoušek 2017, s. 43).

35 To se týká také každého sebeúspěšnějšího literárněvědného slovníku. I ten je pokaždé dočasný a bude brzy nahrazen.

36 Je nutné připomenout, že Austin ve své klasické knize *Jak udělat něco slovy* (2000) rozlišil dva základní typy řečových aktů: deskriptivní a performativní, přičemž pravdivost performativu spočívala právě v tom, že je ilokučním aktem, který posuzuje společnost. Literaturu Austin stavěl zcela mimo otázku pravdivosti, protože podle něho byly literární performativy ze zásady nekontrolovatelné.

vztazích.³⁷ V samotném textu pak nejde jen o kontext věcí a událostí, ale především o operace se slovy v řečových aktech. Nesejde na tom, zda se prostřednictvím básní promlouvá o reálné skutečnosti, protože na prvním místě jde o expresi. O to, jak je prostřednictvím slov realizována určitá autorská intence: „Vždy a znovu se tedy pozornost obrací k aktu mluvení nebo psaní spíše než k reprezentacím nějakých objektů nebo událostí. Nakonec se zdá, že to, co je reprezentováno v literárním textu, je řeč, řečový akt nebo soubor řečových aktů, a nikoliv konkrétní entity jsoucna,“ píše Papoušek a dodává, že v textu jde vždy jen o znaky, jež jsou předmětem ilokučnických aktů vypravěče, románové postavy či lyrického subjektu (Papoušek 2017, s. 47). Jestliže je tedy literární dílo specifickým uspořádáním ilokučnických aktů, které jsou podle Austina „falešné“, podle Searla „předstírané“, jak to, že jsou v souvislosti s literaturou vůbec používány pojmy „pravdivé“ a „nepravdivé?“ ptá se Papoušek (tamtéž, s. 48) a připouští, že v přirozeném světě není většina ilokučnických aktů snadno ověřitelná a kontrolovatelná.³⁸ Pokud náš lyrický subjekt bude v básni tvrdit „jsem šťastný“, „vidím“, „směji se“ atd., nehodnotíme aktuální pravdivost těchto výroků, ale naopak jejich důvěryhodnost z hlediska segmentů textů. Papoušek v tomto případě používá Šaldovo slovo „věrojatnost“: „Performativy aktérů díla jsou buď věrojatné, nebo nevěrojatné, což by se patrně spíše než jako pravdivé a nepravdivé dalo přeložit jako uvěřitelné a neuvěřitelné v rámci daného textového výkonu, v rámci sledovaného tvůrčího gesta. Jsou jinými slovy úspěšné či neúspěšné ve vztahu díla a ve vztahu ke čtenáři, respektive ve vztahu k tomu, co je dobově nazýváno literaturou“ (tamtéž, s. 49).

V této disertační práci proto neuvažujeme o pravdivosti díla, o jeho ověřitelnosti ve vztahu ke skutečnosti. Spíše nám jde o to, jak je daný soubor řečových aktů tvořících dílo úspěšný ve svém vlastním výkonu řeči. Zde probíraní současní čeští básníci a kritici (včetně autora této práce), tak zkrátka performují (jak nejlépe dovedou) své přesvědčení, že to, co produkují, je báseň, kritika atd. Literární

37 Papoušek zmiňuje, že „jakékoliv označení konkrétního objektu nebo události může být zároveň součástí metafory nebo jiné figury. Součástí literárního textu mohou být také označení neexistujících bytostí, objektů či časoprostorových událostí, vždy ale budou součástí nějakého řečového aktu: narativu či figurativní exprese básníka“ (Papoušek 2017, s. 46).

38 Papoušek zde konstruuje analogii se soudní praxí: „Jakékoliv mé svědectví, například o dopravní nehodě bude narativem, který bude v praxi vyžadovat další ověření. Mohu pouze tvrdit: ‚Viděl jsem to takhle.‘ Víme, že u soudu se obvykle nerozhoduje na ose pravda-nepravda, ale spíše na ose úspěšný-neúspěšný výkon advokáta, státního zástupce, soudce“ (Papoušek 2017, s. 48-49).

text tak nejvíce ze všeho reprezentuje literaturu – tedy současný názor básníka o tom, co je literatura. Básník se skrze své dílo snaží přesvědčit množinu potencionálních uživatelů – čtenářů, kritiků, vydavatelů. Vždy přitom musí počítat s dobově regulativními pravidly diskurzu,³⁹ která pro dané společenství ustavují, co literatura je a co není (tamtéž, s. 49).

I v kontextu současné české poezie literární text reprezentuje a demonstruje sám sebe. Autor vkládá do tohoto dobového diskurzu své přesvědčení o tom, co je literatura a kdo je básník. Papoušek zmiňuje, že pravdivost tohoto tvrzení je vyjednána dvojím způsobem. Za prvé vně – tj. z hlediska aktuálního stavu diskuse o tom, co je, a co není literatura.⁴⁰ A za druhé vnitřně – z hlediska soudržnosti či působivosti performativů v díle, které způsobují dojem důvěryhodnosti, přesvědčivosti a dále pak z hlediska obecné úspěšnosti či neúspěšnosti celého konvolutu performativů v díle, které mohou být dány dodržením přijatých pravidel, nebo naopak jejich radikálním porušením (tamtéž, s. 50). V této disertační práci se více zaměříme na druhý (vnitřní) faktor, aniž bychom ale ze zřetele ztratili ten první. Oba tyto náhledy totiž rozhodují o pravdivosti či nepravdivosti autorových tvrzení, že to, co napsal, je dobrá báseň, že právě on je ten skutečný básník.

1. 7 Teoretické koncepty metafory

Pokud pojmáme literaturu jako jistý druh institucionálního faktu, je důležité přijmout fakt, že literatura je sdílená víra skupiny uživatelů, čtenářů, literárních badatelů nebo učitelů, kteří věří v to, že právě toto je literatura. Naše přesvědčení o pravdivosti je odvozeno od výše popsané negociace o literatuře, o jejích hierarchiích a kanonizaci. Jak ale uvádí Papoušek, vždy jde o „střet přesvědčení a víry spíše než o nějaké esenciální nalézání pravdy jako takové či o možnost jednou provždy ukončit diskusi tím, že s jasnou evidencí určíme hranici mezi pravdivým a nepravdivým

39 V této disertační práci nebudeme tato pravidla detailně rozklíčovat. Je ale potřeba si uvědomit, že nikdy neplatí v dané době plošně a nikdy nejsou v literárních dílech zaměnitelná. Například současný český básník Jakub Řehák se hlásí k surrealistické větvi, která disponuje svými regulativními pravidly, jež v jistém slova smyslu řídí tvůrčí akt básníka. Řehák se ve svých eseích rád vymezuje proti ostatním skupinám, když mluví o tzv. „čisté poezii bez přívlastků“ (Anketa o environmentální poezii II, 2019).

40 V tomto procesu se většina může vůči menšině usnést, že určité dílo je považováno za literaturu a jiné zase nikoliv. Tento poměr ale není trvalý, což dokazuje mnoho historických příkladů textů původně ostrakizovaných a později kanonizovaných (viz Papoušek 2017, s. 50).

v literatuře“ (Papoušek 2017, s. 51). Z toho důvodu můžeme o literatuře mluvit jako o jakési „hře“, která je tvořena konvoluty textů tvořících soubor řečových aktů (konkrétně těch ilokučních), prostřednictvím nichž básník říká „toto je báseň“ nebo „toto je novela“.

Řečové akty jsou přitom zcela závislé na „herních pravidlech“, jež utvořilo jisté společenství a zároveň se odehrávají v kontextu nějakého řádu, respektive systému pravidel. Jednoduše řečeno: aby byl řečový akt v rámci nějakého společenství dekodovatelný, musí vycházet z jistého souboru pravidel. K tomu, aby se tyto řečové akty uchovaly v povědomí komunity, musely být všechny úspěšné. Nemá proto smysl literární díla hodnotit na ose pravdivosti / nepravdivosti, ale spíše úspěšnosti / neúspěšnosti. V předložené disertační práci se proto zaměříme na úspěšné „řečové akty“ současné české poezie, které se proměnily v produktivní metafory iniciující nové slovníky. Abychom tak učinili, je ale nejdříve třeba ve stručnosti objasnit teorii metafory.

1. 7. 1 Substituční a interakční teorie

Metafoře byly po dlouhou dobu (až do poloviny 20. století) skrze klasické substituční teorie, vycházející z řeckého, především Aristotelova náhledu, přisuzovány velice degradační atributy. Tento jmenný prostředek byl pojmán jakožto čistě rétorický či poetický, sloužící k pouhé okrase naší řeči. Již v samotné etymologii tohoto pojmu nalezneme ono „přenesení“ z jedné věci na druhou. Také v latině se pro metaforu našlo přívzisko *translatio*, doslova přenesení.⁴¹

V antické rétorice byla metafora především rétorickým toposem. Fungovala jako *figura* tzv. nevlastní řeči, kdy se namísto doslovného smyslu dávalo na srozuměnou něco jiného. Aristotelova definice metafory pochází z jeho knihy *Poetika*: „Metafora je přenesení jména na něco jiného, a to buď z rodu na rod, nebo z druhu na druh, nebo podle analogie“ (Aristoteles 1996, s. 98). V této situaci se nejedná o vlastní jméno, ale obecně o znak, kterému je v doslovném znění přiřčeno

41 Naše nejznámější úvody do studia literatury, popřípadě slovníky literární teorie, k metafoře přistupují obdobně: „Metafora realizuje přenesení významu na základě podobnosti pojmenovávaných jevů“ (Petrů 2000, s. 111) nebo „v zájmu nového poznání skutečnosti konfrontuje významy tím, že nahrazuje slovo nebo slovní obrat slovem nebo slovním obratem jiného druhu (z jiné smyslové oblasti, z jiné sféry věcí)“ (Vlašín 1984, s. 226).

něco jiného, než čemu se metaforicky přisuzuje. Metafora je prostřednictvím této teze chápána jako přenesení významu, které zprostředkovává vztah mezi dvěma předměty vytvořený na základě jejich podobnosti. „Klasické“⁴² vymezení metafor ve svém jádru ale vždy ukrývá zlomky represivního nahlížení na samotnou podstatu metafor. Tato jazyková, či chceme-li literární, konstrukce je proto zejména v 19. a 20. století podrobena velkému zájmu ze strany vědeckého a filozofického diskursu.⁴³

V zásadě rozlišujeme dvě hlavní teorie metafor – substituční a různé podoby interakční teorie. Ta, která vzešla z antické rétoriky a o které jsme pojednávali výše, se nazývá substituční. Metafora je v tomto případě výraz nevlastní, jež nahrazuje výraz vlastní, s nímž ji pojí vztah podobnosti. Na nedostatky této teorie ovšem upozorňoval již sám Aristoteles, který zjistil, že metafor v některých řečových fázích jaksi vrůstají do jazykových mezer. Nelze je tedy nahradit „vlastním výrazem“ v tom smyslu, že bychom přetransformovali metaforický postup.⁴⁴ Veliký

42 Klasické období kupříkladu Mathauser pojmenovává jako tzv. období rétorické kultury, ve které platilo spíše ornamentální pojetí tropů vůbec. Staví ho do jakési opozice k romantické koncepci, která prosazovala spíše hlubinnou funkci metafor uvnitř samé podstaty uměleckosti (viz Mathauser 1995, s. 55–56).

43 Účelem této práce není dopodrobna „vyselektovat“ všechny filozofické koncepty, které svou myšlenkovou strukturou odkazují k teorii metafor. Zmiňme, že sem spadají např. teorie Henri Bergsona, jež popsal metaforu jako vyšší řeč intuice, nebo teorie José Ortegy y Gasset, který pojímal metaforu jako koncentrované přirovnání, jež ale vždy afirmuje vztah k něčemu, co je opět metaforou (viz José Ortega Y Gasset 1969, s. 58). Na stejný problém mimo jiné reaguje ve 20. století tzv. filosofie jazyka, jež chce vyloučit z teorie metafor vždy přítomný rámec srovnávání. Tento systém v sobě zahrnuje dvě starší teorie, a to teorii verbální opozice (M. C. Beardley) a teorii ikonické signifikace (P. Henle, návazně na Ch. S. Peirce). Další ze známějších teorií zabývající se metaforou, jejíž základy se vztahují k myšlenkovému dědictví Frankfurtské školy, zejména k T. W. Adornovi, je endeetická teorie. Základ této vědy na pomezí literární vědy, kognitivní lingvistiky a filozofie spočívá v myšlence, že „metafor jsou výrazy, které v sobě konotují určitou potřebu: například říká-li určitá osoba větu ‚slunce se směje‘, pak pouze metaforicky neopisuje objektivně potvrditelnou skutečnost, že právě svítí slunce, ale nadto vyjadřuje ještě něco jiného, co je jakoby navíc“ (Horyna 2007, s. 16). Zde zmíněné teorie se slučují v premisách, které metaforu nechápu primárně jako poetický či rétorický prostředek, ale upozorňují na její čím dál větší provázanost s filozofickým kontextem, v němž metafor zásadně stanovuje lidskou interakci se světem. Pod touto filozofickou „tíhou“ se metafora dostává do centrálního aspektu jazyka i porozumění a zároveň ztrácí výsostný status nahrazení vlastního významu (proprium) výrazem nevlastním (improprium). Více se dané problematice věnuji ve své diplomové práci *Kognitivní funkce metafor v epoše poststrukturalismu* (Staněk 2017).

44 Aristoteles jako předchůdce moderního myšlení vkládá do jazyka logiku a v poezii shledává oproti svému učiteli Platónovi kladné hodnoty: „Užívat náležitým způsobem básnických forem je vskutku velká věc. (...) Věcí ze všech daleko největší je však stát se mistrem metafor“ (Aristoteles 1996, s. 145). Aristotelova definice probíraného termínu zde tedy poprvé otevírá brány k tomu, abychom metaforu chápali v její schopnosti polysémie. Prostřednictvím ní můžeme jaksi vybočit z navyké cesty v používání obyčejných slov, díky metafore slovně „uchopujeme“ vždy něco nového. Tato „chvála“ metafor ovšem nikdy zcela nepronikne do moderního filozofického myšlení.

problém taktéž nastává při substituci metafor prezentujících původce obrazu a jeho recipienta v těsné jazykové spojitosti. Tato teorie se navíc nedostatečně vyrovnává se zvláštnostmi spojenými s metaforou překračující hranice jednotlivých slov, například v alegorii.

Produktivnější a zároveň centrálnější metodou pro současné vnímání metafory je proto tzv. interakční teorie, za jejíhož zakladatele bývá považován Max Black. Ten ve své studii „More about Metaphor“ (1977) a knize *Models and Metaphors* (1962) rozvinul Richardsovu terminologii.⁴⁵ Její jádro spočívá v myšlence, že v metafoře spojujeme dvě rozdílné představy do jednoho protikladného aktivního kontextu. Metaforika není odchylka od běžného užití slov, ale celkově obraz myšlení, které je založeno na ustavičném srovnávání a vytváření pojmů. Jedná se o vzájemný aktivní kontext představ.

Black tedy definitivně vyvrací názor, že metafora se odvozuje od doslovného výrazu. Pro Blacka jsou metafory jakýmsi explicitním důkazem kognitivního nástroje poznání. Metafora v rámci našeho jazyka nejen usměrňuje poznání nových souvislostí, ale podobnost dokonce sama vytváří. V metafoře se zkrátka nevyměňují slova za slova, ale spojují se v ní dvě odlišné představy do sloučeného protikladného aktivního kontextu. Pokud tedy chceme porozumět metafoře, je nutné, abychom vždy komparovali dvě myšlenky.⁴⁶ Substituční teorie metafory je zde rovna omylu, jelikož interakční metafory nelze v žádném případě nahradit.

45 I. A. Richards se odklání od „aristotelské“ substituční teorie. Metafora již není náhrada jedné věci za druhou, ale všudypřítomný princip řeči a ontologický základ myšlení strukturující naše rozumění. Dle Richardse pojmáme veškerý svět prostřednictvím našeho metaforického vnímání (viz Richards 1936, in: *The Philosophy of Rhetoric*, s. 90). Richards důsledně kritizuje dosavadní chápání metafory v rétorice jako pouhého prostředku k dosažení jakéhosi triku, kterým ošálíme či ozdobíme svou řeč: „Během dějin rétoriky bylo k metafoře přistupováno jako k typu zvláštního triku hry se slovy, příležitost k vyjádření troskotající univerzálnosti metafor, někdy na správném místě, ale vyžadující neobvyklé dovednosti a obezřetnost“ (Richards 1936, s. 90, přel. Libor Staněk).

46 Black přidává metafoře novou úroveň, kterou nazývá jejím ohniskem. Metaforické vyznění nabývá dvou odlišných subjektů, tedy primárního a sekundárního: „Výsledná dualita referencí se vyznačuje kontrastem mezi ohniskem metaforického výroku, tedy slovem či slovy v přeneseném významu, a okolním rámcem v doslovném významu“ (Stachová 1992, s. 285). Ohnisko metafory tak získává nový význam, který se neslučuje s jeho doslovným významem ani s významem, který by měl jeho jakýkoliv doslovný ekvivalent. Metafora se stává výsledkem interakce (viz Black 1977, s. 39). Je nutné si uvědomit, že k oné interakci nedochází mezi významy jednotlivých pojmů, ale právě mezi dvěma subjekty, primárním a sekundárním, a jejich souhrnem, tzv. „systems of associated commonplaces“ (souborem asociovaných implikací) (viz Black 1977, s. 40). Implikační komplex je pak jakási množina implikací (potažmo vlastností) daných subjektů.

1. 7. 2 Teorie Donalda Davidsona – metafora je to, co jest

Interakční teorie, která nabourala ústřední koncepty substituční teorie, se pod stejnou kritikou dostává pod optikou analytické školy, jejímž zastáncem byl taktéž Donald Davidson. Jeho článek „What Metaphors Mean“ (1978) se zabývá různými teoriemi metaforického významu. Ústřední myšlenka tohoto eseje spočívá v radikální myšlence, že metafora nemá kromě doslovného významu žádný další metaforický význam:⁴⁷ „(...) metafory znamenají to, co ve své nejdoslovnější interpretaci znamenají slova, a nic více“ (Davidson 1997, s. 3). Metaforický význam není dle Davidsona nikterak abstrahován z významu doslovného, jako tomu je v interakční teorii. Tyto dva významy nejsou na stejné názorové úrovni. Metaforu nemůžeme chápat jako aplikaci sdílených pravidel interakce. Nelze ji zjednodušovat na realizaci takových předpisů.

Metafora je v Davidsonově eseji uvolněna ze spárů veškerých interpretačních metod. Její pochopení je založeno na stejně neuchopitelném tvořivém procesu jako její samotná tvorba: „Neexistují instrukce pro tvorbu metafor, neexistuje manuál pro určení toho, co metafora ‚míní‘ nebo ‚říká‘, neexistuje test na metafory, který by se neodvolával na cit“ (Davidson 1997, s. 3). Davidson tvrdí, že metafora je podobna vtipu. Podle něj neexistují nezdařilé metafory, stejně jako neexistují nesměšné vtipy. Při tvorbě i recepci metafory Davidson poukazuje na její subjektivní charakter.⁴⁸ V

Na ty mohou být v rámci extenze nabaleny další běžné názory (stereotypy), které sdílejí členové určité jazykové komunity. Může se jednat o názory, jejichž pravdivostní validita nemusí být potvrzena. Stačí, když jsou v rámci komunity za pravdivé považovány. Výběr implikačního komplexu je tak ve velké míře ovlivněn kontextem. Ve větě „člověk je vlk“ je tedy slovo vlk rámcem metafory (sekundární subjekt) a slovo člověk ohniskem metafory (primární subjekt). Mechanismus metafory funguje tak, že promítá do primárního subjektu souhrn běžně asociovaných implikací „zahrnutých v implikačním komplexu, takových implikací, které mohou být predikáty pro sekundární subjekt“ (tamtéž, s. 28). Jinak řečeno, efekt metaforického nazývání člověka vlkem spočívá v rezonanci souboru asociovaných běžností mezi sekundárním a primárním subjektem. Každý primární subjekt je projektován na poli sekundárního významu. Na člověka se v imaginativní bázi promítá soubor vlastností, které náleží vlkovi. Oba dva výrazy navzájem spolu korespondují v tom smyslu, že „jsou připisovány člověku vlastnosti, které patří vlkovi, a přitom jde o určitý výběr vlastností, které lze nebo které chce autor metafory připsat člověku“ (Stachová 1992, s. 287).

47 Davidsonova kritika směřuje především k pracím literárních kritiků Blacka, Aristotela, Richardse, Empsona, Platóna, Lakeoffa a dalších, kteří metafoře přisuzovali kromě doslovného významu další metaforický význam. Metafora dle Davidsona nemá žádný specifický smysl, ani ji nelze chápat jako prostředek pro sdělování myšlenek (viz Davidson 1997, s. 4).

48 „Nejedná se ovšem o analýzu pojmu jako v interakční teorii, nýbrž o psychologický asociativní proces, který lze chápat kauzálně. Chybou interakční teorie je, že tento psychologický obsah

žádném případě jí neupírá její legitimitu v literatuře, vědě či filozofii, avšak nesouhlasí s tím, jak metafora vytváří své divy. Davidson trvá na diferenci mezi tím, „co slova znamenají a k čemu se používají“ (Davidson 1997, s. 4). Samotnou metaforu, vzniklou z imaginativních použití slov, přiřazuje do oblasti zaběhlých zvyklostí či úzu. Davidson odmítá odkrývat nebo kategorizovat metaforický význam či ho násilně vkládat do metafory samotné. Metafora se nedá vyložit pomocí kategorie metaforického významu.

Davidson následně formuluje své negativní postřehy týkající se toho, co metafory znamenají. Nejčastěji dle něho upozorňují na nějakou podobnost mezi věcmi, což vede k tomu, abychom tuto premisu vztahovali k definitivnímu závěru o významu metafory. Tato podobnost ale není založená na metafoře – když ji činíme, použijeme pouze jiná slova znamenající totéž: „Běžná podobnost závisí na seskupeních ustanovených běžnými významy slov“ (tamtéž, s. 5). Pro Davidsona není lákavé najít pro metaforu nějaká pravá, dokonalá slova. Vábí ho ale předpoklad, o který stojí za to se pokusit, totiž podniknout ono setkání s metaforickým významem.

Při vysvětlování metaforických pravd používáme myšlenky, které „nevysvětlují metaforu, metafora vysvětluje je“ (tamtéž, s. 4). Vložit jakýkoliv význam do metafory je, jak Davidson uvádí ve svém slavném aforismu, „totéž jako vysvětlovat, proč nás prášek uspí tím, že řekneme, že má uspávací sílu“ (tamtéž, s. 4). Řečeno jinak: jakýkoliv specifický metaforický význam by z metafory jen vyseletoval pouhý polysémantický pojem (mrtvou metaforu).⁴⁹ Existence metaforického významu by totiž v tomto případě byla zahrnuta v původním pojmu nebo by z něj byla nějakým způsobem odvoditelná. Metaforický význam by se ničím neodlišoval od doslovného významu, plnil by funkci sekundárního významu slova. Pokud by tedy metafora obsahovala nějaký sekundární či druhý význam, mohli bychom očekávat „že budeme schopni specifikovat speciální význam slova v metaforickém kontextu, počkáme-li, až metafora odumře. Figurativní význam žijící

prohlašuje za metaforický význam, za sdělení, jež je v metafoře obsaženo a jejím prostřednictvím sdělováno“ (Mácha 2010, s. 142).

49 Jedná se o tzv. bývalé metafory, které nejsou metaforami ve vlastním slova smyslu (viz Mácha 2010, s. 143).

metafory by měl být znesmrtelněn v doslovném významu metafory mrtvé“ (tamtéž, s. 9). Podle Davidsona ale metafory nevyjadřují žádnou pravdivostní hodnotu. Dle jeho lakonického vyjádření prostě jsou.

Davidson své myšlenkové operace radikalizuje dále, když tvrdí, že každá metafora je založena na lži: „Pokud je metaforicky užitá věta pravdivá nebo nepravdivá v běžném smyslu, pak je jasné, že je obvykle nepravdivá. Nejzřejmější sémantický rozdíl mezi přirovnáním a metaforou je, že všechna přirovnání jsou pravdivá a většina metafor je nepravdivá“ (tamtéž, s. 12). Pokud učiníme z vět metafory, stanou se nepravdivé. Když o někom říkám, že je vlk, říkám to jen proto, že vím, že vlk není. Podstatné je to, aby tato věta byla tak chápána, nejde o její aktuální nepravdivost: „Pouze pokud bereme větu jako nepravdivou, tak ji přijmeme jako metaforu a začneme hledat skrytou implikaci“ (tamtéž, s. 12). Diference mezi lží a metaforou spočívá pouze v tom, jak je uijeme. Davidson k tomu poznamenává: „Užití věty ke lhaní a užití věty k tvorbě metafory jsou samozřejmě dvě zcela odlišná užití, odlišná natolik, že se spolu nepletou, tak jako se, řekněme, plete hraní a lhaní“ (tamtéž, s. 13). Metaforu nediferencuje význam, ale její použití. I z této doložené premisy nemůže dle Davidsona žádná teorie metaforického významu nebo metaforické pravdy osvětlit způsob, jak metafora funguje.

Pokud ve zkratce připomeneme interakční teorii aplikovanou Blackem, vyjde nám dle Davidsona teze, ve které onen „systém samozřejmostí“⁵⁰ asociujeme prostřednictvím metaforického slova na subjekt metafory. Ve větě „člověk je vlk“ tedy použijeme běžné atributy (stereotypy) vlka na lidskou osobu. Metafora jako by organizovala či selektovala vlastnost primárního subjektu (člověka) tím, že o něm implikuje tvrzení, které většinou afirmují vlastnosti sekundárního subjektu. Davidson upozorňuje, že pokud se parafráze v Blackově teorii nepodaří, nesignifikuje to fakt, že by metafora neměla kognitivní obsah, jedná se v jiném slova smyslu o parafrázi, která ztrácí „schopnost informovat a osvětlit jako originál“ (Black 1977, s. 46). Tato ztráta poukazuje na ztrátu kognitivního obsahu. Black k tomu poznamenává: „Relevantní slabost doslovné parafráze není v tom, že může být únavně obšírná nebo nudně explicitní, není překladem, protože se jí nedaří podat

50 Black tento termín nazýval „systems of associated commonplaces“ (souborem asociovaných implikací) (viz předchozí kapitola).

onen vhléd, který podala metafora“ (tamtéž, s. 46). Davidson tento názor odmítá a ptá se po jeho správnosti. Nechápe Blackův názor, že pokud má metafora nějaký speciální kognitivní obsah, proč je tak obtížné či dokonce nemožné stanovit jeho vymezení. „Proč si Black myslí, že doslovná parafráze nevyhnutelně říká příliš mnoho a s chybným důkazem? Proč nevyhnutelně? Nemůžeme se, pokud jsme dosti chytrí, dostat tak blízko, jak se nám zlíbí?“ (Davidson 1997, s. 15). Davidsonovi se přičí skutečnost, že by metafora disponovala nějakým zakódovaným významem. Jeho apel směřuje k tomu, abychom se vzdali myšlenky, že metafora nese jakékoliv skryté poselství: „Společnou chybou je chytit se obsahů myšlenek, které metafora vyvolává, a vepsat tyto obsahy do metafory samotné“ (tamtéž, s. 15).

Metaforický výrok v sobě sice obsahuje jistý prvek gnoseologického poznání skutečnosti, ale rozhodně tuto skutečnost přímo nezastupuje.⁵¹ Při parafrázi metafory se nikdy nemůžeme pokoušet o vyřčení jejího významu. Jsme pouze účastni sledovat metaforickou sílu, skrze kterou na nás metafora působí. Tento nikdy nekončící pohon metafory se dle Davidsona nedá vtěsnat do kterékoliv teorie metaforického významu. S metaforou není spojen žádný kognitivní obsah. „Vždy, když se snažíme říci, co metafora ‚znamená‘, brzy si uvědomíme, že není konce tomu, o čem chceme mluvit“ (tamtéž, s. 17).⁵²

Metafora je „neinterpretovatelná“ pro svou neukončitelnou polysémii. Toto určité podlehnutí síle metafory ale neznačí Davidsonův alibismus, evokující únik ze završení posledního smyslu. Je to naopak odvážné přitakání interpretaci, která nikterak nepotírá dynamickou podstatu metafory. Kognitivní obsah metafory je obsažen v samotném vyvolání interpretačního snažení. Interpretační výzva metafory tak dle Davidsona zůstává ve svém sémantickém poli neustále otevřená. Metaforičnost metafory sice odkazuje k interpretaci, avšak interpretace není součástí toho, co metafora říká: „Teoretik, který se snaží vysvětlit metaforu odkazem na

51 Metafora je v tomto bodě přirovnána ke snu nebo již zmíněnému vtípu, které nám mohou dopomoci k jistému ocenění nějaké skutečnosti, avšak ne k jejímu zastoupení.

52 Davidson zde tento proces neukončitelného mluvení připodobňuje mimo jiné k interpretaci uměleckého díla: „Když někdo přejede prstem podél pobřeží na mapě nebo zmíní krásu a ohebnost čáry v Picassově rytině, na kolik věcí obrátíme pozornost? Mohli bychom vyčíslit značné množství, ale nemohli bychom skončit, protože myšlenka konce by neměla jasné užití. Kolik faktů nebo propozic je sdělováno fotografií? Žádný, nekonečně mnoho, nebo jeden velký nevyslovitelný fakt? Špatná otázka. Obraz nemá cenu tisíce slov ani žádného jiného počtu. Slova jsou nevhodnou měnou pro výměnu za obraz“ (Davidson 1997, s. 17).

skrytou zprávu, podobně jako kritik, který se snaží onu zprávu vyjádřit, je tady v úzkých nebo podává zmatečné výklady. Žádné takové vysvětlení nebo vyjádření nemůže vzejít, neboť žádná taková zpráva neexistuje“ (tamtéž, s. 17).⁵³ Davidsonovo umrtvení metafory (myšleno v rámci její interpretace, kterou nikdy nezavršíme) je zároveň jejím dokonalým znovuvzkříšením. Metafora prostě jest, děje se ustavičně vždy a znovu, vždy jinak a donekonečna. Neexistuje hranice toho, k čemu metafora budí naši pozornost.

1. 7. 3 Metafora: iniciátor nového slovníku

Výše jsme analyzovali, jak Donald Davidson osvobodil pojetí metafory od veškerých kognitivních rámců, přičemž o ní uvažoval jako o čistě řečovém výkonu, který ale nepopírá vztah metafory k realitě. Je ale nutné zdůraznit, že tento vztah není zakódovaný uvnitř metafory samotné, ale spíše v tom, co dokáže skrze řeč způsobit. A právě toto velmi svobodné pojetí metafory lze aplikovat i na diskurz současné české poezie, respektive na její literárněvědný pojmový aparát, v němž má většina termínů metaforický charakter.⁵⁴ Konkrétně máme na mysli například typologii mladé básnické generace 90. let od Miroslava Balaščíka⁵⁵ nebo označení angažovaná poezie, která se u nás začala prosazovat kolem roku 2008 v okruhu časopisu *Psí víno*. Spadají sem ale i v této práci aplikovaná teoretická označení environmentální lyrika, mileniálská poezie či konceptuální psaní. Všechny tyto termíny mají charakter metafor a můžeme je chápat jako užitečné instrumenty v souvislostech konkrétní diskuse na téma „co je to současná česká poezie“.

Metaforická povaha termínů v kontextu Davidsonova volného pojetí, v němž je metafora chápána jako určitý druh iniciace, navíc dovoluje rozvoj teoretického uvažování i tím, že podněcuje produkci dalšího řečového výkonu na dané téma:

53 Tím ovšem nechce Davidson říci, že bychom neměli metafory interpretovat. Dle něho je mnoho tzv. líných čtenářů, kterým by měl kritik dopomoci k lepšímu uchopení díla: „Tím, že to kritik dělá, a to zřejmě nejlepší metodou, kterou má po ruce, obrací pozornost ke kráse nebo schopnosti, skryté síle samotné metafory“ (Davidson 1997, s. 17).

54 Vladimír Papoušek popisuje, že tyto metafory se hojně objevují i v diskurzu literární teorie. Uvádí například Kristevové termín *jouissance*, Derridovo *dissémination*, Greenblattovu cirkulaci sociálních energií nebo Wimsattovu verbální ikonu. Ani jeden z těchto pojmů přitom nemá žádné přesné empirické charakteristiky a mnohé z nich se překrývají se slovníkem filozofie (viz Papoušek 2018 A, s. 88).

55 Miroslav Balaščík se ve své studii *Postgenerace* (2010) pokusil definovat mladou básnickou generaci 90. let na příkladu jednotlivých typologií. Definoval celkem čtyři okruhy básníků: typ empirický, magický, spirituální a reflexivní.

„Tato iniciace vychází ze snahy mluvčího rámovat termín, definovat ho a vysvětlit, což se mu do jisté míry může dařit v rámci vlastní argumentace, aniž ovšem jakkoliv metaforu-termín dokáže kompletně pojmut a fatálně adaptovat jen pro svou vlastní teorii. Jeho pokus o rámování a zpřesnění bude vždy neúspěšný v původní intenci, ale nelze říci, že neproduktivní“ (Papoušek 2018 A, s. 88).

Richard Rorty v již zmiňované knize *Nahodilost, ironie, solidarita* navazuje na Donalda Davidsona následovně: „Davidson nám dovoluje o dějinách jazyka a tedy i kultury uvažovat tak, jak nás Darwin učil uvažovat o dějinách korálového útesu. Staré metafory neustále odumírají do doslovnosti a poté slouží jako základ a půda pro metafory nové“ (Rorty 1996, s. 17). Rorty tím odkazuje k Davidsonovi a všimá si toho, že metafora vyplouvá na povrch tehdy, kdy řeč narazí na své mantinely, respektive nelze v ní pokračovat dál zaběhlými prostředky. Rorty navazuje na Davidsona i v té skutečnosti, že metafora není signifikantní pouze pro literární svět, ale je zároveň frekventovaně používaná ve vědě, filosofii i právu.⁵⁶ Na základě toho Rorty mluví o tzv. zlomové metafoře, která transformuje kompletní slovník doby. Za příklad této metafory, kterou mimo jiné uvozuje svou knihu *Nahodilost, ironie, solidarita*, si vybírá heslo francouzské revoluce „Volnost, rovnost, bratrství“, které spolu s význačnou událostí radikálně pozměnilo slovník tehdejší doby (viz Rorty 1996, s. 3).

Pro předkládanou práci je důležité, že metafora se dle Rortyho stává iniciátorem zrodu nového slovníku. Na základě Davidsonovy teorie ale připomeňme, že takovou metaforou může být pouze metafora úspěšná, upoutávající pozornost, úspěšná jako povedený vtip. Jako cosi, co provokuje naši pozornost právě svou kognitivní nepostižitelností. Každá metafora, pokud je rozklíčovaná, totiž nutně umírá. Mrtvé metafory z naší řeči ale nikdy úplně nezmizí, protože slouží jako základ pro metafory nové. Toto propojení myšlenek Davidsona a Rortyho týkajících se metafory a slovníků přináší zásadní skutečnost, že nový slovník zrozený z metafory umožňuje rozvoj řeči na určité téma – v našem případě na téma současná česká

56 Papoušek si všimá, že „jako argument k tomuto pojetí univerzálnosti metafory lze použít i z hlediska neopragmatismu klíčovou práci T. S. Kuhna *Struktura vědeckých revolucí* (*The Structure of Scientific Revolution*, 1962), v níž autor zcela zjevně prezentuje skutečnost, že za mnoha paradigmatickými změnami, kdy se radikálně promění způsob uvažování o určitém jevu, stojí metafora například typu ‚paprsky X‘“ (Papoušek 2018 A, s. 92).

poezie, na jejím modelování možností a diskusí o ní. Aby byla řeč na téma současná česká poezie vedena, je potřeba přítomnosti úspěšných metafor a následně slovníků, které její pokračování zajišťují.⁵⁷ Tato řeč se pak odehrává ve světě literatury, kterou pojmáme po vzoru Johna Searla jako institucionální fakt. Ten je založen na sdílené víře, přičemž ve svém jádře vymezuje jistá pravidla, kterým se individuuum nemůže nikdy plně vzepřít. Institucionální fakt literatury pak musí být zakládán na kolektivní intenci, sdílené víře jistého společenství, v jehož rámci se konstituují pravidla daného faktu afirmující způsoby jeho užívání. Papoušek zmiňuje, že tato pravidla disponují vlastními slovníky, které jsou do značné míry metaforické, ale rovněž nejsou zcela nezávazné (Papoušek 2018 A, s. 96). Například zde užívaný pojem „environmentální lyrika“ produkuje jistý systém pravidel a zákonitostí, který ale mnohé přebírá ze staršího slovníku přírodní lyriky. O environmentální lyrice tak lze hovořit jako o jakémsi žánrovém derivátu přírodní lyriky, která ale zároveň už disponuje odlišným slovníkem a zároveň poukazuje na jinou zkušenost a také jiné uživatele.

Literatura jako institucionální fakt má tedy své slovníky, aby mohla být používána. Papoušek následně popisuje, že tyto slovníky určují jakási pravidla hry a nové metafory přitom zároveň rozvíjejí daný prostor diskurzu, aniž se zcela vyloučí ten stávající (tamtéž, s. 97). Díky tomu lze „řeč v rámci institucionálního faktu literatury vnímat jako proměňující se a rozvíjející negociaci, v níž jsou vytvářeny pojmy stabilnější, nebo i účelově pro potřeby aktuální argumentace v okamžiku, kdy se střetává individuální intence s intencí kolektivní – když například jistý kritik performuje svůj názor, jímž se pokouší změnit obecně přijímaný soubor pravidel v rámci předmětu“ (Papoušek 2018 A, s. 97). Obvykle se mu to podaří, když objeví úspěšnou metaforu, jež vyvolá novou produkci řečových aktů a nový slovník na dané téma.

57 Davidsonovo a Rortyho uvažování o metafoře a slovnících zahrnuje jakousi časovou posloupnost či dějinný rozhovor, který Papoušek ilustruje na pozadí literární teorie. Uvádí, že o jednotlivých teoretických školách nelze přemýšlet jako o uzavřených metafyzických blocích. Pojímané teorie podle něj nejsou bludné kosmické lodě poletující bezprizorně v lidském vesmíru, ale naopak prostory vytyčující místa k otevřenému dialogu: „Jelikož v kritické interpretační praxi ani po příchodu nových teoretických nevytizel slovník těch klasických a jelikož se jeví jako užitečný instrument, je možné konstatovat, že ačkoliv jistá teorie umírá ve své zobecňující víře, zanechává na poli, jež opouští, celou sadu instrumentů, kterou je možné jen zdvihnout a použít“ (viz Papoušek 2018 A, s. 93–102). Stejně tak i různé teoretické koncepty současné české poezie nejsou izolované, ale spíše simultánně koherentní.

I v této disertační práci proto budeme pracovat s některými novými slovníky, které často nebudou vystavěny na nějaké exaktní definici, ale na metafoře, jež v sobě ukrývá možnosti samotné rozpravy na téma „pojmový aparát současné české poezie“. Je ovšem potřebné zdůraznit, že úmyslem nebude hledání nějaké velké teoretické shody, která by ukončila všechny kladené otázky. Jinak řečeno: v této práci není potřeba předstírat, že lze stanovit nějaký definitivní teoretický slovník současné české poezie. Teoretik totiž „nehledá pravdy, ale invarianty možností, jak může být svět reprezentován prostřednictvím literatury“ (tamtéž, s. 106).

1. 7. 4 Jazyková hra, performativy a obraz-metafora

Výše jsme se shodli na faktu, že literární texty nejsou jen speciálními estetickými objekty, ale svého druhu rovněž určitými popisy světa či prožívání tohoto světa různými subjekty. Papoušek ve své studii „Co lze slovy dělat s dějinami literatury v dějinném čase“ (2018) v tomto kontextu mluví o jakési jazykové hře, kde mezi objektem a jeho reprezentací neexistuje žádné fatální spojení.⁵⁸ Spojením „jazyková hra“ ovšem nemíní nějakou volnočasovou činnost, ale spíše zkoušení různě diferenciovaných způsobů, jak prostřednictvím slov popsat svět tak, aby to bylo užitečné v rámci dané interpretační komunity (viz Papoušek 2018 B, s. 184). Každý text, který tak vzniká a vstupuje do dobového kontextu jiných literárních textů, se vždy performuje⁵⁹ několika způsoby, přičemž zároveň vždy říká: toto je literatura nebo toto je básnické dílo. Opět se tu dle Papouška setkáváme s dvojitým typem víry. První typ se vztahuje ke kontextu jisté skupiny, v jejímž rámci se slovník utvářel. Druhým typem je pak víra v hodnotu intencionálního objektu, kterým je literatura, a zároveň přesvědčení, že realizovaný performativní akt v podobě textu odpovídá na otázku, co literatura je (viz tamtéž, s. 184-185). Slovníky všech básníků, spisovatelů i kritiků jsou tedy identické v momentu společně sdílené víry – „a to, že právě jejich

58 Znovu připomeňme, že Papoušek zde mluví z pozice neopragmatismu, kdy nemá cenu pracovat s jakkoli předurčeným kritériem správnosti či nesprávnosti, ale jen s kritériem aplikovatelnosti či neaplikovatelnosti.

59 Tyto performativní akty jsou typické jak pro literární teoretiky, tak i literární historiky. Vždy jde z jejich intence o strategii přesvědčování a demonstraci. Výsledný performativní akt je ale přístupný k ocenění z hlediska užitečnosti, použitelnosti, novosti, škodlivosti, nikoliv však v kategoriích správnosti či nesprávnosti, pravdivosti či nepravdivosti (viz Papoušek 2018 B, s. 182–183).

texty, jejich slova reprezentují to, čemu lidé jejich doby říkají literatura“ (tamtéž, s. 185).

„Slovníky nabízejí cesty, jak vyprávět příběh o nás samotných. Vyprávět nový příběh znamená stvořit nový slovník. ‚Kotvami‘ takových příběhů jsou metafory. Když lidé přijmou nový příběh, přijímají s ním i nový soubor metafor a narativních konfigurací“ (Martin 1993, s. 137) píše Bill Martin, jenž interpretuje obrat analytických a neopragmatických filozofů od logických zkoumání kognitivních obsahů skutečnosti k přirozenému jazyku. Papoušek si všímá, že zde Martin stručně shrnuje pozici, kterou zaujme Davidson, aby následně inspiroval Richarda Rortyho (Papoušek 2018 B, s. 187). Znovu zopakujme, že Davidson ve své studii „Co znamenají metafory“ konstatoval, že metafory nefungují v řeči na základě nějakého speciálního kognitivního obsahu. Metafora je podle Davidsona naopak něco jako vtip nebo bouchnutí do hlavy, které jsou sice určitými druhy výpovědi, jež jsou pro interpreta lákavé, ale zároveň se nevztahují k nějakému konkrétnímu faktu (tamtéž, s. 188).

Metafora tedy upoutává naši pozornost, ale naše pokusy vyjádřit, co metafora míní, jsou ze své podstaty neukončitelné. A právě proto je pro Richarda Rortyho metafora jedním z principiálních hledisek zrodu nového slovníku: „Pro Rortyho je metafora okamžikem, kdy dobová řeč, kterou určité společenství považuje za adekvátní pro komunikaci o nejrůznějších tématech, je přerušena a místo ní se objeví cosi jako obraz-metafora, která přitahuje pozornost, iniciuje imaginaci a interpretace. Obraz-metafora klade otázku po svém smyslu, aniž sám o sobě tento smysl obsahuje“ (tamtéž, s. 188) píše Papoušek a dále popisuje fakt, že metafora na sebe kvůli své novosti, neobvyklosti a neuhnědnosti v dobovém řečovém provozu strhává pozornost, přičemž umožňuje nové rozvrhy a produkuje nové narativní konfigurace.

V této disertační práci se proto budeme snažit o postihnutí některých metafor, které v kontextu současné české poezie přicházejí s produkcí nových slovníků nebo na ně v nějakém slova smyslu navazují tím, že je ožívují a tím pádem navrací zpět do hry. Je rovněž podnětné připomenout, že podle Rortyho spočívá specifická novost nových metafor, které produkuje tyto narativní konfigurace, v tom, že s jejich příchodem a

případnou dobovou dominancí nemizí metafory staré. Metafory, které tedy iniciují v daném dobovém kontextu nové slovníky, mohou vyvěrat z části z jiných dobových slovníků (např. vědeckých, filozofických či estetických). „Pokud je tedy metafoře přisouzen status prostředku literární řeči, a protože chápeme metaforu jako objekt volně plující v dobovém diskurzu, znamená to, že nelze předpokládat ani existenci zcela endemických uzavřených slovníků“ (tamtéž, s. 189).

Metafora proto nemusí v literárním textu generovat jenom další metafory, které nikdy nepřekročí hranice literatury. Zároveň může metafora vyvěrající z řeči přírodních věd či filozofie způsobit imaginativní produkci v literatuře. Něco obdobného se v současné české poezii událo v tzv. environmentální lyrice, jejíž slovník byl zásadně ovlivněn soudobým společenským backgroundem. Jakýkoliv slovník jisté doby tedy může iniciovat vznik literární řeči. A stejně to platí naopak. Literatura může zkrátka řečově nabourávat jakékoliv jiné slovníky.

1. 8 Shrnutí: Metafory a nové slovníky

V předchozích kapitolách bylo řečeno, že objekty v literatuře, konkrétně v řečových aktech jejich uživatelů, nepodléhají jasné identifikaci jako nějaké izolované jednotliviny. Pokud se k nim tedy chceme přiblížit, nezbyvá nám nic jiného než využít tropiky.⁶⁰ V této disertační práci proto budeme o metafoře přemýšlet jako o fundamentálním prostředku řeči literárního vědce, přičemž zde předložené řečové akty nebudeme považovat za ryze deskriptivní.⁶¹ Daleko užitečnější bude nahlížet jakékoliv gesto literárního teoretika čtoucího a interpretujícího literární texty (včetně těch našich) pod prizmatem performativů, ilokučních aktů typu „tvrdím, že je to tak a

60 V tomto případě nelze nepřipomenout „novohistorická díla“ Haydena V. Whita, konkrétně jeho knihy *Metahistorie* (1973, česky 2011) a *Tropika diskurzu* (1978, česky 2010). Právě v nich dokazuje, že fundamentálním nástrojem řeči historika je obraz. Papoušek jeho sofistikované dělení na metonymii, synekdochu, metaforu a ironii radikalizuje tím, že uvažuje o metafoře jako o zcela základním nástroji řeči literárního vědce, historika, teoretika a jakéhokoliv dalšího uživatele zmiňovaných objektů, což využíváme i v této disertační práci (Papoušek 2017, s. 107).

61 „Ačkoliv se literární historici a teoretici ve své řeči pokoušejí simulovat, jak nejlépe mohou, že jádrem jejich činnosti jsou deskriptivní akty, že tedy vidí a popisují objektivní realitu, je tato snaha vždy marná a vždy odhalitelná jako simulace“ (Papoušek 2017 s. 107).

tak“.⁶² Zde předložené popisy současné české poezie tak budou reprezentovány spíše prostřednictvím obrazů než pomocí exaktní, kontrolované deskripce.

Pokud se shodneme na tom, že každá řeč literárního vědce je tedy postavena na ilokučních aktech zmiňovaného typu, nemá smysl v duchu neopragmatismu zkoumat jejich pravdivostní hodnotu. Ta je totiž v jasné evidenci víceméně nekontrolovatelná. Papoušek ale dodává, že tyto akty jsou nicméně nástrojem negociace o obtížně dostupných objektech, jakými ty literární jistě jsou: „Některé akty takové negociace mohou být přitom úspěšnější než jiné – ono ‚tvrdím, že se věci mají tak a tak‘ se pak stane určitou dobu předmětem sdílené víry jistého společenství a bude přijímáno jako východisko a základ pro další vyjednávání“ (Papoušek 2017, s. 107). Společně s Papouškem se proto domníváme, že zmíněná vyjednávání nemohou probíhat jinak než prostřednictvím obrazů – metafor. Metaforou zde pak míníme operace směřující k identifikaci takových objektů, jako je třeba „česká soudobá poezie“, „environmentální lyrika“, „surrealistické tendence“, „česká polistopadová undergroundová poezie“, ale třeba i „básnické dílo Radka Štěpánka“, stejně jako jeho sbírku *Hic Sunt Homines* atd. Konvolut těchto metafor ale budeme rovněž nacházet i uvnitř poetických děl, jelikož i ty iniciují další rozvrhy nových slovníků kontinuálně udržující v chodu řeč na téma současná česká poezie.

Znovu je potřeba zopakovat, že k tomu, abychom takto o literárních objektech mohli rozmlouvat, je potřeba uchopit metaforu skrze interpretační optiku Donalda Davidsona. Ten ve své studii „Co znamenají metafory“ upozorňoval na fakt, že klasická substituční teorie je zcela nefunkční.⁶³ Davidsonovi nevyhovovaly ani teorie takzvaně interakční, z nichž nejrozšířenější je zřejmě přístup Maxe Blacka (1962). Tento náhled totiž počítal s napětím mezi částí a celkem a z toho pro metaforu vyvozoval jistý kognitivní obsah, neřešil tím však Davidsonovu námitku, že má-li metafora speciální kognitivní obsah, je pozoruhodné, že je tak obtížné ho určit (viz Davidson 1997, s. 17). Davidson oproti tomu přichází s teorií, v níž metafora

62 Tato inspirace pochází z již několikrát citované knihy J. L. Austina *Jak udělat něco slovy* (1955/1962, česky 2000).

63 Mezi srovnávanými objekty by v substituční teorii musel existovat jakýsi vnitřní vztah. Pak bychom mohli v této záměně pokračovat donekonečna. „Toto infinitum by však muselo být definováno věčným opakováním, kruhem, neboť substituční teorie implikuje, že v daném světě je pouze určitelný a známý počet objektů, které mohou být užity jako základ metaforické substitute“ (Papoušek 2017, s. 108).

nevlastní žádný speciální kognitivní obsah, ale je pouze jakousi jazykovou hrou žádající spíše ocenění než vysvětlení (viz tamtéž, s. 4). Metafora tak láká naši pozornost a tím pádem otevírá řeč dalším variabilním potencialitám. Překlenuje proud mluvení tím, že předkládá obraz namísto kontinua promluvy. Pokud tedy tento názor přijmeme, pak můžeme konstatovat, že toto pojetí je pro naše představy o operacích s literárními texty při tvorbě literárněvědného diskurzu soudobé české poezie tím nejužitečnějším, protože „nás osvobozuje od nezbytnosti hledat nedosažitelné nebo toto hledání simulovat“ (Papoušek 2017, s. 108). Navíc, jak dodává Papoušek, tento názor nám představuje „literárněvědný diskurz jako historicky proměnlivé a permanentně se rozvíjející hledání možností toho, jak mluvit na téma literatura, dějiny, teorie literatury, aniž nás nutí bránit iluzivní stability, které řeč na toto téma ukončují a zmrazují v definitivních maximách, jež se opírají o poznání evidentní objektivní pravdy“ (tamtéž, s. 108).

Na základě těchto premis si můžeme představit, že veškeré zde interpretované literární objekty, ale i slova a struktury v řeči literární vědy, jimiž se pokoušejí literární historikové a teoretikové postihnout větší celky⁶⁴ (tedy „poetická díla“, „básnické typologie“, včetně všech lyrických typů: „environmentální lyrika“, „konceptuální psaní“, „queer poetika“ apod.) nejsou ničím jiným než obrazem-metaforou bez speciálního kognitivního obsahu, „obrazem, jehož úkolem je iniciovat a produkovat řeč obkružující tento obraz, aniž je přesný význam tohoto obrazu určitelný“ (tamtéž, s. 108). To ale neznamená, že tyto metafory bez speciálního kognitivního obsahu máme chápat jako „bezobsažné“. Jejich text jistě obsahuje velké množství odkazů k objektům, událostem, dalším textům, myšlenkových pochodům, které jsou obvykle uloženy v sémiotickém prostoru kultury uživatelů, tak v jejím prostoru fyzikálním (viz tamtéž, s. 109–110). Přesto ale není každá kompletní reprezentace textu uchopitelná jinak „než jako obraz, diagram, respektive vzorec, jehož obsah je v celistvosti neurčený, ale je hodný ocenění jako vtip, dobře

64 Papoušek zmiňuje, že metaforami jsou i jednotlivé klastry děl některé z epoch v jisté lokalitě jazykové či areálové nebo komplex díla jednoho autora a charakteristika jeho poetiky (Papoušek 2017, s. 112). Radí sem i příběhy periodizující literární proces, zákonitosti ve struktuře díla či ideje zastávající paradigmatické řešení literárního diskurzu určité doby atd.: „Objekty literárněvědného myšlení, jako jsou například ‚pražská židovská‘, ‚poetická avantgarda‘, ‚Pražský lingvistický kroužek‘, ale i ‚strukturalistická metoda‘, ‚close reading‘ a ‚dekonstrukce‘, nejsou ničím, co by bylo přístupné jinak než prostřednictvím interpretace, respektive použití nějakého příběhu či obrazu, který iniciuje další zobrazování“ (tamtéž, s. 112).

vyprávěná příhoda, jako řečová inovace, která je překvapující, dráždivá nebo provokující“ (tamtéž, s. 110). Je zřejmé, že jakémukoliv literárnímu teoretikovi není přístupné nic jiného než právě tento obraz či textový vzorec, jenž je schopen individuálně nahlédnout a po svém ocenit. Takový obraz nebo vzorec ale nemá stabilní časové a morfologické atributy. Vždy je zakotven v aktuální a lokální negociaci s textem afirmujícím jeho subjektivní operace (čtením, interpretací, analýzou, kontextualizací atd.).

Každý, kdo tedy zachází s literárním textem, „nemůže dělat nic jiného než podávat k diskusi své návrhy o povaze a charakteru toho, co uviděl. To může učinit jedině prostřednictvím následné kreace dalšího obrazu na téma původní metafory“ (tamtéž, s. 110). Tato skutečnost ale znamená nalezení nového slovníku, který může být v našem případě mnohdy v konfrontaci s dosavadním obrazem konstituujícím pole současné české poezie.⁶⁵

Aby tedy mohl literární objekt sestavený řečovými, respektive ilokučními akty sehrát svou roli metafory, kterou lze spíše ocenit než vysvětlit, je nezbytné, aby text produkoval nový slovník, aby ustanovil nové konstelace slov, aby tak z promluvy vyzařoval určitý objev či výzva (viz tamtéž, s. 109). Nový slovník díla pak lze považovat „za příčinu zvýšeného zájmu těch, kdo s textem zacházejí, protože nový slovník vzbuzuje jejich neklid, touhu pochopit celek obrazu“ (tamtéž, s. 109). Tento celek je sice nedostupný, avšak podněcuje k novému rozvrhu řeči, v našem případě na téma soudobá česká poezie. Zároveň jsme v této situaci vždy svědky geneze nových slov a nových větných spojení, protože námi popisovaný jev je těžce uchopitelný skrze stávající slovník.⁶⁶

Každá úspěšná metafora, která nabízí doposud něco nediskutovaného nebo klidně rekontextualizovaného, zkrátka umožňuje další rozvíjení řeči a generuje nový slovník. A také současná česká poezie se transformuje do jakéhosi bitevního pole,

65 Je potřeba připomenout, že v kontextu současné české poezie se nebude jednat o žádné „supertěžké“ metafory typu Rimbaudových *Illuminací* či Ginsbergova *Kvílení*, které radikálně přerušily tehdejší dobovou řeč na téma poezie. Metafory v současné české poezii přirozeně nemají takovou sílu, aby předpokládaly totální změnu slovníku a tím pádem vedly k epochální změně celého paradigmatu. Pro Papouška jsou to metafory „střední magnitudy“, které sice iniciují jistou proměnu slovníku, ale v limitované míře (Papoušek 2017, s. 112).

66 Papoušek dodává, že pokud je pokus o rozumění prováděn za využití pouze starého slovníku, je výsledkem obvykle odmítání a jistá sebeobrana před nárazem neznáma (Papoušek 2017, s. 109).

kde určité slovníky (referenční rámce) mezi sebou svádějí souboj o to, který z nich se stane v řeči jejich uživatelů úspěšnější. Na čas vyhrává ten slovník, který je schopný skrze metaforu produkovat další a další rozpravy na námi vybrané téma, přičemž těchto úspěšných slovníků může být vedle sebe v dané periodě hned několik. Parafrázujeme-li Richarda Rortyho, pak žádný z těchto popisů ovšem není v nějakém slova smyslu přesnou a definitivní reprezentací, ale slouží nám jako nástroj v naší interakci se světem (Rorty 1996, s. 4). Vždy se tedy jedná o jakousi „nekonečnou hru“, jež bude probíhat do té doby, dokud bude existovat svět literatury a v něm výše uvedené pojmy jako prostředek sdílené víry, že právě operace s nimi rozšiřují, identifikují a legitimizují prostor daného literárního společenství (viz Papoušek 2017, s. 110). Z toho důvodu po vzoru J. R. Searla literaturu jako institucionální fakt, kde jde o sdílené přesvědčení skupiny uživatelů, že právě toto je literatura. Řečové akty jsou zde přitom zcela závislé na „herních pravidlech“, které utvořilo jisté společenství a zároveň se odehrávají v kontextu nějakého řádu, respektive systému pravidel.

V této disertační práci proto neuvažujeme o pravdivosti díla, o jeho ověřitelnosti ve vztahu ke skutečnosti. Spíše nám jde o to, jak je daný soubor řečových aktů (transformovaný posléze do metafor iniciujících nové slovníky) tvořících dílo úspěšný ve svém vlastním výkonu řeči. V předložené disertační práci se proto zaměříme na úspěšné „řečové akty“ současné české poezie, které se proměnily v produktivní metafory iniciující nové slovníky.

Jsme si přitom vědomi toho, že metafory nenesou žádná jiná poselství než ta, která jsou jim v konkrétní jazykové hře přisouzena, přičemž jsou prostředkem společenské negociace v jistých diskurzivních formacích (viz Papoušek 2017, s. 114). V rámci tohoto vyjednávání se zaměříme na ty metafory, které se dlouhodobě prokazují jako užitečné (produkují nové obrazy) s přihlédnutím k tomu, že v této disertační práci jsme z tohoto konvolutu metafor soudobé české poezie schopni pojmut jen jejich nepatrný zlomek – konkrétně se jedná o metafory „environmentální lyrika“, „mileniálská poezie“, „nový typ angažované poezie“ či „konceptuální psaní“.

Případové studie

2. Střet básnických slovníků na pozadí 90. let: Typltova neoavantgarda vs. Borkovcův klasicismus

2. 1 Les metafor let devadesátých

Silné a úspěšné metafory vyplouvají v literárním diskurzu nejčastěji na povrch tehdy, narazí-li řeč na své mantinely, respektive nelze-li v ní pokračovat konvenčními prostředky. To mimo jiné zapříčiňují i význačné historické události, které radikálně mění slovníky dané doby. Jakýkoliv předěl v čase, afirmující jisté periodické rozvržení⁶⁷ (v nějaké obecně historické souvislosti), bude mít ale vždy podobu příběhu – metaforického obrazu, který musí vykazovat dostatek přesvědčení, aby alespoň po nějakou dobu vykonával pro dané společenství užitečný narativ. Tímto obrazem – metaforou – jsou i devadesátá léta dvacátého století, která představují v dějinách moderní české poezie periodu, pro niž neexistuje analogie. Striktně rozdělené hranice dříve násilně oddělených proudů (oficiálního, samizdatového a exilového) se v ní totiž slévají do nepřehledného toku, který se vymaňuje z ideologického podloží represivního komunismu. Dřívější striktní rozdělení mezi zakázaným a povoleným se transformuje do chaotické plurality determinované omezeností tržního systému. Obrovský příval autorů, stylů a tendencí generuje nepřehlednou tkáň, která vyžaduje opětovné rozvržení a diferenciaci.⁶⁸

Dosavadní aplikované slovníky se tak pod návalem nových okolností stávají zastaralými a nefunkčními, jsou odkládány a nahrazovány za nové, ale také znovu připomínány a používány:⁶⁹ „Množství autorů, poetik, stylů a tendencí vytváří až

67 Máme zde přirozeně na mysli situace zapříčiněné politickými, respektive mocenskými důvody: okupaci Československa nebo únor 1948 a na něj napojené komunistické převzetí moci. Pro zde interpretovaná 90. léta je samozřejmě nejdůležitější tzv. sametová revoluce, která rovněž zapříčinila extrémní proměnu literárního diskurzu, když stála za zhroucením represivního totalitního režimu. Tato událost je „periodizačním mezníkem“ i pro většinu literárně-historických publikací (viz např. Machala – Petrů 1994, s. 398). Za „hranici celého období české literatury a kultury“ ji zase označují autoři v publikaci *Česká literatura od počátku k dnešku* (Lehár – Stich – Janáčková – Holý 1988, s. 922).

68 Literární kritik Jiří Trávniček tento příval textů, typický zejména pro první polovinu devadesátých let, charakterizoval jako „atomistický zmatek bez řádu“ (Trávniček 1993, s. 1). I tento příběh dokazuje fakt, že do terénu současné české poezie se chtělo vepsat velké množství slovníků. Návrat do literatury si totiž nárokovali autoři mnoha generací, poetik a směrů, přičemž bylo třeba najít místo i těm, kteří již nežili.

69 To bylo patrné především po listopadu 1989, kdy se do prostoru současné české literatury naválilo obrovské množství dřívějších „zakázaných slovníků“, které se například projevovaly

nepřehlednou změť, která vyžaduje diferenciaci a hierarchizaci. Její naléhavou součástí se stává i potřeba vydělit významná, podstatná a typická díla, vyložit je v nejširších souvislostech estetických, kulturních i společenských, a přispět tím k lepšímu reflektování a chápání období téměř na rozhraní současnosti a minulosti“ (Zizler 2008, s. 9) píše Jiří Zizler v úvodu kolektivní monografie nazvané *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, která už podle svého názvu rámuje jednu z neplodnějších „meta-metafor“ let devadesátých. Tu lze označit za „Živel volnosti“.⁷⁰

Česká poezie devadesátých let se proto z výše uvedených okolností jeví jako velmi různorodý, fluidní a mnohvrstevnatý celek, do jehož reprezentativního průřezu by mohlo být zařazeno veliké kvantum metafor, které stojí za zrodem nových slovníků. Tuto nepřehlednou (a do budoucna dosti rozporuplnou) situaci popsal trefně již zkraje devadesátých let Jiří Kratochvíl ve svém eseji „Obnovení chaosu v české literatuře“ (1992): „Dosud nikdy nebyla česká literatura tak svobodná. Ale zůstala jen sama se sebou (a s hrstkou těch nejvěrnějších čtenářů) v autistické a solipsistické izolaci“ (Kratochvíl 1992, s. 5).⁷¹ V poezii devadesátých let se tak kontinuálně objevuje jakýsi nepřehledně hustý les metafor, který ale velmi plodně prorůstá řeči jejích uživatelů na téma současná česká poezie. Tomu nahrávají i slova básníka a literárního kritika Petra Hrušky, jenž tvrdí, že esence oněch devadesátých let v poezii spočívá v její neroztříditelnosti a zmatečné koexistenci všeho se vším (viz Hruška 2008, s. 37). „Můžeme si však zajisté všímat alespoň různých obecnějších tendencí, různých názorových magnetických polí této doby, různých

reminiscencemi na šedesátá léta či sahaly k inspiracím prvorepublikovým. Velký počet těchto revokací, někdy idealizovaných či absolutizovaných, překrýval zvláště v první polovině dekády slovníky současné. Zároveň to znamenalo, že dosud privilegované literární slovníky disponující kompletním repertoárem tehdejší dobové řeči (např. socialisticky angažovaná poezie atd.) se rázem dostaly na periferii zájmu a brzy upadly v zapomnění.

70 Tento živel prosakuje mimo jiné i do literárního provozu, který byl obohacen fenoménem internetu, a to s jeho klady i zápory: „Personální unie autora a vydavatele, vysoká flexibilita, pluralita a nezávislost na trhu stojí proti nepřehlednosti, nediferencované bezbřehosti a atomizaci jednotlivých subjektů, mezi kterými je těžké ustanovit hodnotící relace“ (Zizler 2008, s. 21).

71 Tento Kratochvílův řečový akt se stal doslova emblematickým pro úvahy o polistopadovém vývoji v literatuře. Kratochvíl totiž v obrysech načrtl jednu z cest, kterou by se mohla ubírat i česká poezie. Chaos, který podle něj zavládl v literatuře po sametové revoluci, asociuje nejen rozpad „obrozenecké tradice, ale je také příznakem geneze nové generace, která je veskrze svobodná, nezatížená minulostí a zproštěná všech společenských závazků a očekávání“ (Kratochvíl 1992, s. 1).

soustředných projevů a společné situace,“ dodává dále v souboru studií *Souřadnice volnosti* (2008) věnované poezii let devadesátých (tamtéž, s. 37), přičemž není od věci ona magnetická pole a soustředné projevy pojímat jakožto metafory produkující nový slovník.

Metaforou, která v polistopadové době iniciuje další zobrazování, je tzv. „**zpřítomnění minulosti**.“⁷² Už byla řeč o tom, že do této periody vpadlo díky politické situaci mnoho slovníků ze starší doby, se kterými jejich uživatelé doposud nemohli volně zacházet. S nevídanou rychlostí se tak do rukou čtenářů dostala básnická díla, která byla do té doby šířena pouze samizdatově nebo vycházela v exilových nakladatelstvích. Máme tím na mysli například sbírky básnických velikánů Ivana Diviše (*Moje oči musely vidět*, 1991), Ivana Wernische (*Ó kdežpak*, 1991), Petra Kabeše (*Skanseny*, 1991) nebo výběry z děl dlouho nedostupných, konkrétně například Jana Skácela (*Noc s věstonickou Vemuší*, 1990) nebo Bohuslava Reynka (*Vlídne vidiny*, 1992). Spadají sem přirozeně i tzv. verše z pozůstalosti: Oldřich Mikulášek (*A trubky zlatý prach*, 1990).

Další ze zdařilých metafor, která se do mapy poezie devadesátých let vryla z minulosti (ale silně ovlivňuje i svou přítomnost) byla tzv. „**Generace osamělých běžců**“.⁷³ Ta do sebe absorbovala velice rozdílné poetiky a jména (například Svata Antošová, Jiřina Salaquardová, Vít Slíva, Sylva Fischerová, Norbert Holub a další), jejichž úběžníkem byla distance vůči normalizačním autorům starší generace i vůči

72 Metaforou může být v našem teoretickém backgroundu přirozeně i událost (příběh) rámující literární proces.

73 Jedná se o generační básnické vymezení, které se poprvé objevilo ve stejnojmenné publikaci Petra A. Bílka z roku 1991. Napsána však byla již v osmdesátých letech. Tvořili ji autoři značně odlišného věku: narození na konci čtyřicátých let, stejně jako v letech padesátých i šedesátých. O síle této metafory svědčí četné polemické reakce, které v literárních kruzích vyvolala. Například Jaromír Slomek označil básníky vstupující do literatury v 80. letech za „haldu literárních nedochůdcat“ (Slomek 1991, s. 5). Pro Sylvu Fischerovou pak byly v knize použité pojmy jako výpověď, autenticita nebo spontánnost chápány jako příznaky nemoci doby, která stonala na lež (viz Fischerová 1991, s. 1). Víceméně rezervovaně se ke generačnímu konceptu stavěl i Mirek Kovařík, jenž upozornil na absentující jména z řad nejmladší generace undergroundu, surrealistického okruhu a dalších skupin (viz Kovařík 1991, s. 6-7). Za zmínku rovněž stojí, že časopis *Tvar* věnoval Bílkově knize dokonce mimořádnou pozornost, když kvůli ní zřídil zvláštní rubriku nazvanou „PAB“. Více se těmto kritickým pnutím věnuje Miroslav Balašík ve své knize *Postgenerace* v kapitole „Generace osamělých běžců“ (Balašík 2010, s. 274).

„sýsovsko-žáčkovské“⁷⁴ skupině, jejíž slovník byl zanesen normalizační ideologií. „Osamělí běžci“ namísto toho do české poezie vnášeli od konce sedmdesátých let s přesahem do těch devadesátých morálně existenciální podtext, afirmující kritický pohled na viděný svět.⁷⁵

Jakýmsi slovníkovým příznakem z minulosti je i další metafora, afirmující rovněž narození autorů/autorek, kterou lze označit přízviskem „**generace šedesátých let**“.⁷⁶ Jedná se o generační vymezení básníků a básnířek, kteří se narodili kolem roku 1940 a které spojoval podobný tvůrčí osud. Konkrétně máme na mysli autory/autorky (Antonín Brousek, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Pavel Šrut, Věra Jirousová ad.), kteří v rozvolněných šedesátých letech publikovali své debutové sbírky. Ty byly ale na dlouhý čas jediné oficiální, jelikož v období normalizace docházelo k jejich umlčení. Do literárního kontextu devadesátých let tak velmi výrazně promlouvají především reedicemi svých starších děl, která tehdy (většinou již připravená k vydání) skončila ve stoupě (např. Petr Kabeš: *Odklad Krajiny*, 1992, Miroslav Topinka: *Kryší hnízdo*, 1970). Mezi touto generací se ale najdou i tací, kteří plodně píšou i po sametové revoluci. Jedním z nejaktivnějších básníků tohoto okruhu je bezesporu „nejživější básník české poezie“ Ivan Wernisch, jemuž vychází hned několik nových sbírek: *Doupě latinářů* (1992), *Proslýchá se* (1996) nebo *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové* (1997). Aktivně tvůrčí je i ironický básník Andrej Stankovič, kterému vychází sbírka *To by tak hrálo, aby nepřestalo* (1995). Tohoto autora lze mimo jiné zařadit po boku Ivana Martina Jirouse, Svatopluka Karáska, Vratislava Brabence nebo o něco mladšího Pavla Zajíčka i do „**poezie českého undergroundu**“, kterou lze v této době považovat za další důležitou metaforu, jejíž autenticky syrový

74 Pojem „sýsovsko-žáčkovská generace“, který aplikuje Bílek, se víceméně kryje s dalším metaforickým označením „pětatřicátníci“, které užívali sami autoři této generace. Kromě K. Sýse a J. Žáčka do ní patří například M. Černík, P. Skarlant, J. Čejka a další (viz Pelcl 1981, s. 6–7).

75 Petr Hruška si v řečových aktech této generace všimá silného důrazu na autentický prožitek, který se přiči konzumnímu přežívání a odcizení typické jak pro společenský vnějšek, tak pro privátní zónu mezilidských vztahů. „Zaznívá to v hněvivých výbuších Lubora Kasala (...) např. ze sbírky *Vездеjšína* (1993) či v ostrém sarkasmu Norberta Holuba (...), typickém pro jeho dílo (*Cizí sonety*, 1996; *Úplně úzké úly*, 1999)“ (Hruška 2008 s. 51).

76 V kontextu poezie let devadesátých lze hovořit také o „generaci desátých let“, kam patří autoři křesťansky orientované poezie (Zdeněk Rotrekl, Ivan Slavík, František Daniel Mert) nebo o „generaci dvacátých a třicátých let“ sepnuté kolem Skupiny Května (Karel Šiktanc, Miroslav Holub, Miroslav Červenka, Miroslav Florian). Takto bychom mohli pokračovat k autorům narozených v sedmdesátých letech.

slovník, vymezující se v předrevoluční době vůči zprofanované normalizační poezii, se naplno institucionalizuje až v devadesátých letech minulého století, přičemž i ona je ve své provokativní neuchopitelnosti⁷⁷ příčinou nové imaginace a nových promluv na téma česká lyrika.

2. 2 Inkubátor poezie

Vedle těchto znovu připomínaných slovníků ale v kontextu poezie devadesátých let koexistují i ty aplikované přímo na devadesátá léta. Jako jedna z nejužitečnějších metafor⁷⁸ se projevila Balaščíková „typologie mladé básnické generace“, kterou tento literární teoretik vymezil ve svém souboru studií sloučených pod název *Postgenerace: Zátíší a bojiště poezie 90. let 20. století*.⁷⁹ Univerzální básnické typy Balaščík nakonec slučuje do čtyř metaforických okruhů: „**empirického**“, který se vztahuje k obecně sdílené realitě, „**magického**“, který určuje víra v to, že slovo dokáže realitu vytvářet, „**spirituálního**“, jehož horizont leží v metafyzické autoritě nejčastěji spojovaného s náboženskou zkušeností, a konečně do typu „**reflexivního**“, kde se úběžníkem stává „já“ myslící bytosti a z toho vyplývající otázka identity člověka (viz Balaščík 2010, s. 124). Všimněme si, že zde uvedené metafory neafirmují žádné nové či originálně specifické slovníky. Tento fakt svědčí o jejich úzkém navázání na

77 Český underground jako takový podle mnohých literárních teoretiků zanikl s pádem totality. Neukotvenost této metafory ale budí vášně i na začátku třetí dekády tohoto století, o čemž například svědčí anketa na webovém literárním portálu Ravt (Stehlíková, 2021). Výstižná je z tohoto hlediska odpověď básníka Kamila Boušky: „Žádný underground dnes neexistuje. Žádné neoficiální, skryté umění není, a pokud je, nevíme o něm. V českém prostředí se však ocitá v jakési hybridní undergroundové pozici veškeré básnictví a převážná část prózy“ (tamtéž, vyhledáno 8.12.2021).

78 Nejužitečnější v tom smyslu, že tento typologický model literární teoretici přejímají k popisu dalších dekad. Viz například ojedinělý sumarizační příspěvek *Současná česká poezie* od Olgy Stehlíkové a Ladislava Zedníka na webu czechlit.cz z roku 2017 (viz Stehlíková – Zedník 2017).

79 Potřeba utřídit a hierarchizovat tvorbu nové básnické generace (tedy těch básníků, kteří vstoupili do světa literatury po roce 1990) a nalézt v ní nějaké obecnější tendence (a zároveň tím tedy vytvořit produktivní metaforu), se objevila hned u několika literárních kritiků a historiků. Namátkou zmiňme pokus Jiřího Trávnička, jenž v polistopadové lyrice nacházel jako „nejvíce určující napětí (...) poezii rozmáchlého gesta a stylizace v protikladu k poezii ztížení a řádu“ (Trávniček 1997, s. 67–74). Trávniček proto stanovuje na základě těchto linií čtyři typy: „Reynkovskou stopu“, „zprůzračňování“, „vůli ke gestu“ a „oslovení realitou“ (tamtéž, s. 67–74). Dále můžeme zmínit ve stejný rok vzniklou typologii Ivy Málkové, která ji dělí do pěti skupin: „pochybující hledači“, „ověřovatelé zákonitostí a jevů“, „pokusitele prostorů, jazyka a víry“, „básníky mimořádného vytržení, provokace a zloby“, a „spřízněné realitou“ (viz Málková 1997, s. 8). Podobnou typologii, avšak možná obecnějšího rázu než je ta Balaščíková, pak přináší Petr Hruška, jenž se opírá o básnické typy: „křesťanská linie“, „civilní každodennost“, „imaginativní linie“ a „meditativní“, či „kontemplativní linie“ (viz Hruška 2008, s. 35–70).

minulost, což je ostatně typické pro poezii devadesátých let, která je definována především svým vztahem k předešlým básnickým vzorům.⁸⁰ Například „empirická linie“ (Petr Hruška, *Obývací nepokoje [1995]*; Petr Motýl, *Jazykem haldy [1993]*) avazuje svým slovníkem na poetiku Skupiny 42, případně na poezii všedního dne. Typ „spirituální“ (Martin Stöhr, *Hodina hora [1998]*; Pavel Kolmačka, *Vlál za mnou směšný šos [1996]*) e pak inspiruje u poetiky Bohuslavy Reynka, částečně i Jana Skácela nebo Vladimíra Holana. Pro „magický okruh“ básníků (Karel Jan Čapek, *Karel je nemocný a předčítá [1999]*; Petr Čichoň, *Villa diabolica [1999]*) je podnětné navazovat na slovníky surrealů a avantgardní poezii obecně.

2. 3 Postmoderní hrátky

Ústřední a velmi svébytnou metaforou, která v devadesátých letech iniciovala zrod nových slovníků, byl termín „**postmoderna**“. Ta okázale sytila řečové strategie básníků, prozaiků, ale i literárních teoretiků a historiků.^{81,82} Také do tehdejšího diskurzu české poezie tak pod její taktovkou vplouvá příklon k absenci normativního poznání, které už nechce tíhnout k nějaké nezpochybnitelné metafyzické transcenci. V duchu postmoderny se v některých básnických dílech /např. (Lubor Kasal, *Jám [1997]*; Jiří Dynka, *wrong! [1998]*; Michal Šanda, *Metro [1998]*) objevuje spíše pluralitní a mlhavá neurčitost afirmující absurdní nelogičnost světa, jež je navíc interpretovaná prostřednictvím ironických až groteskních jevů, které smazávají rozdíl mezi „vyšším“ a „nižším“ uměním. Intertextový slovník postmoderny se zdráhá vymezovat jednolitou pravdu, kterou namísto toho

80 Sám Balašík zmiňuje, že v těchto básnických typech nalezneme zřetelné ozvuky tradičních poetik (od surrealů přes dekadenty a mystiky až k civilistům). Devadesátá léta pro něj v tomto směru představují jakýsi inkubátor poezie, v němž se vyvíjejí všechny její životně důležité orgány (viz Balašík 2010, s. 123).

81 Postmoderní tendence se v západním myšlení i umění naplno rozvinuly již od šedesátých let. Hlavním představitelem byl Charles Jencks se svou knihou *Jazyk postmoderní architektury* (1977), v níž kritizoval především funkcionalismus. Tento příklad svědčí o tom, že metafory nepocházejí pouze z pole literárního diskurzu samotného. Vstupují do něho totiž často obrazy, které mají původ jinde, avšak nakonec podstatným způsobem ovlivňují právě literaturu včetně jejích dějin.

82 Postmodernistický slovník se v našem kontextu vzhledem k dobové situaci naplno projevil s velkou mírou zpoždění až v polistopadové éře. A to nejen díky zmíněným zásadně proměněným podmínkám literární komunikace, ale také díky tomu, že stěžejní postmodernistické myšlenky v tomto období samy o sobě ve světě velmi rezonovaly.

relativizuje v unikavých, neuzavřených a tekutých intencích s velmi subjektivizovaným vnímáním prostoru a času.

Geneze nového slovníku se ale do nového prostředí neetabluje vždy jednohlasně, o čemž svědčí tuzemská diskuse o literární postmoderně, která se v devadesátých letech přetavila do roviny střetu mezi zastánci „tradičnějšího“ umění a propagátory nové experimentálnější poetiky. Jeden z nejvíce se vymezujících řečových aktů vůči postmoderně rozehrál ve svém článku „Literatura, která si podřezává větev aneb Nástup blábolismu“ (1992) literární kritik Bohuš Balajka, jemuž se protivila postmoderní grafomanie a infantilita (Balajka 1992, s. 4). Obdobně jako další kritici vnesl námitky vůči destrukci veršů, syžetové struktury, kompoziční logice, asociativnímu automatismu a experimentujícím zvukovým hrátkám.⁸³ V podobném duchu se nesla i kritika Milan Jungmanna *Kudy kam z chaosu* (1993). Ten se zase vymezoval vůči postmoderní vyumělkované „exkluzivizaci“: „Tvorba omezená na jediný artistní proud by produkovala [...] literaturu pro literáty, pro znalce, pro fajnšmekry a zbavila by se své živné půdy“ (Jungmann 1993, s. 7). Námitky vůči novému slovníku postmoderny se objevily rovněž v článku Aleše Hamana „Literární program, nebo osobní poetika?“ (1997), jenž zbrojil proti absolutizaci estetické hodnoty a narcistní samoučelnosti: „Norma estetického solitérství jako výrazu osvobození pozbývá tvořivé nosnosti. Bylo by asi třeba uvažovat o opětném návratu ke světu druhých“ (Haman 1997, s. 5). Zdrženlivější pak byl ve své kritice směřované přímo k postmoderním tendencím v poezii Jan Štolba, jenž hovořil o postmoderní básni v tom smyslu, že nemá být chápána jako metafyzický instrument, ale jako soběstačné gesto, které je samo u sebe (viz Štolba 1997, s. 7).

Ve značně rozvětvené polemice na toto téma se ale přirozeně objevili i kritici, kteří se stavěli do role obhájců postmoderny. S koncepcí postmoderny jakožto synonymem pro něco nepůvodního, eklektického a svým způsobem agresivně

83 Balajkovo odmítnutí postmoderny nebylo náhodné, jelikož se zde jako kritik setkal s pro něj naprosto novým slovníkem korespondujícím s novým jazykem literárního díla. Ten narušoval jeho dosavadní „normální kritickou řeč“ a stanovoval ve srovnání s ní jakousi odchylku, která kritika nutila k jisté formě konfrontace tím, že ji odsoudil. V podobných intencích můžeme mluvit i o dalším zmiňovaném kritikovi Milanu Jungmanovi, který postmodernu odmítal za tím účelem, aby uhájil svůj slovník kladoucí důraz na konsenzuální etické přízvuky i společenský status umění (srov. Papoušek 2017, s. 87–104).

bezduchého směru, který postrádá své vlastní myšlenky, nesouhlasil ve svém článku „Básníci, do boje!!! aneb Jak je důležité mítí Filipa“ Jiří Trávniček (Trávniček 1993, s. 1). Postmoderní přístup se podle Trávnička ze své podstaty míjí s jakýmkoliv hierarchickým myšlením, neboť postmoderní vnímání je spíše než hierarchické paralelní, nikoliv kompetitivní: „Věci kolem sebe snad mohou existovat, aniž se vzájemně vytěšňují“ (tamtéž, s. 4). Z toho důvodu má být postmoderna především „školou citu pro jednotlivinu (oproti avantgardistickému generalizátorství), jakož i médium tolerance vůči mnohosti a jinakosti“ (tamtéž, s. 4).

Je zřejmé, že zde uvedené kritické náhledy lze považovat za performativní akty, které jsou typické jak pro literární teoretiky, tak i literární historiky. Vždy jde z jejich intence o strategii přesvědčování a demonstrace: „Výsledný rezultat performativního aktu je pak přístupný k ocenění z hlediska užitečnosti, použitelnosti, novosti, škodlivosti, nikoliv však v kategoriích správnosti či nesprávnosti, pravdivosti či nepravdivosti“ (Papoušek 2017, s. 88–89). Smyslem této studie proto není postihnout úplné a komplexní kategorizace všech možných invariantů kritického slovníků let devadesátých,⁸⁴ ani sumarizační analýza všech do této periody zanesených literárních objektů a na ně napojených typologií básnické řeči včetně jejich konstituujících metafor. Nejde nám ani o to podat nějaký únavný historický přehled všech střetů kritiky s každým novým slovníkem této dekády. Na následujících řádcích se pokusíme pouze nastínit interpretační modelaci jednoho takového střetu, v němž podle našeho přesvědčení došlo na pozadí různých poetických přístupů k radikální konfrontaci básnických slovníků.⁸⁵

Hovořili jsme o tom, že v rámci ustavování postmoderny se v našem literárním diskursu devadesátých let odehrál střet rozdílných slovníků, z nichž jeden obhajoval „tradičnější“ umění, aby ten druhý vyzdvihoval jeho experimentálnější

84 O komplexní analýzu kritických střetů v rámci pronikání postmoderny do našeho literárního diskursu se pokusil Marek Lollok v monografii nazvané *Kritika v pohybu*, konkrétně v kapitole „Kritika postmoderní“ (Lollok 2019, s. 53–75).

85 Těchto konfrontačních střetů mezi různými slovníky v devadesátých letech proběhlo přirozeně více. Letmo můžeme zmínit tzv. spor o autenticitu na pozadí významných děl non-fikce, jako byly například deníky Jana Zábrany (*Celý život*, 1992) nebo Ivana Diviše (*Teorie spolehlivosti*, 1994). Metafora „autenticity“ totiž vyvolávala v literárním společenství kritické spory, prostřednictvím nichž se jedna část přikláněla k názoru, že sugestivita deníků spočívá v mravní naléhavosti a formální pozoruhodnosti jako „otevřeného díla“, aby ta druhá kritizovala tuto uměleckou hloubku jakožto rafinovaný autostylizační postoj (viz Zizler 2008, s. 21).

pojetí. Takřka analogická konfrontace nastala ve stejné době i v české poezii. Lze ji zřetelně vylíčit v rozdílnosti poetických přístupů básníků Jaromír Typlta (neoavantgardní slovník)⁸⁶ a Petra Borkovce (klasicistní slovník). Pro oba autory se přitom postmoderna stala vhodnou záminkou pro ustanovení subjektivní poetiky, respektive jejich názorové sebeidentifikace.⁸⁷

2. 4 Neoavantgardní slovník

Když Jaromír Typlt vydává v roce 1990 svou prvotinu *Koncerto grosso*, vnáší do české poezie básnický slovník, který na sebe okamžitě strhává pozornost. Děje se tak zejména kvůli jeho individuálnímu a svéráznému autorskému gestu,⁸⁸ ale velký podíl na tom má rovněž faktor mimoliterární, který značí velkou poptávku (zejména u kritiků) po tomto exkluzivně sebestředném typu básnění. Tomu nahrával výše uvedený fakt, že devadesátá léta jaksi uvízla ve „zpřítomnění minulosti“ a očekávaná změna paradigmatu v sobě nesla příznaky minulých slovníků, v nichž byla potřeba „spíše katalogizovat a splácet dluhy, než selektovat a přehodnocovat“ (Balašík 2010, s. 55). Velké naděje se tak vkládaly do nejmladší literární generace. Kritici zkrátka toužili najít básníka, který českou poezii vyvede z onoho sevření minulosti a ustanoví její literární současnost.⁸⁹ Snad nejexplicitněji se toto hledání projevilo v recenzi

86 Pojem neoavantgarda přejímáme od teoretika avantgardy Petera Bürgera, jenž diferencoval avantgardu od neoavantgardy především tím, že avantgardní postupy se nikdy nespojovaly s institucí umění, ale naopak se ho snažily destruovat. Neoavantgarda, která v mnohém na avantgardu navazuje, se naopak tomuto propojení nebrání (viz Bürger 2015, s. 80).

87 Jaromír Typlt si ve svém vratifestu *Rozžhavená kra* (Typlt 1993 B, s. 68–72, Typlt 1993 C, s. 66–71) postmodernu definoval jako neobjevný, neplodný klam, který byl kritizován prostřednictvím neotřelých obrátů a neologismů. Petr Borkovec zase ve svém manifestu *Skrz* (Borkovec 1993, s. 119–121), jenž napsal společně s Martinem C. Putnou, odmítal postmodernu coby období úpadku a bezvýchodnosti ve prospěch pokorného přitakání k tradici. Marek Lollok si všimá, že tyto na první pohled dva rozdílné slovníky tedy mají společného nepřítele, a sice postmodernu: „Oba autoři (Putna, Typlt – pozn. autora) se na počátku 90. let zařazují k nejhlasilivějším odpůrcům literární a umělecké postmoderny, k níž – každý za sebe – nabízí alternativní koncept: Putna, zjednodušeně řečeno, poučeně respektování literárních a kulturních ‚tradicí‘, Typlt naopak sebevědomá gesta imaginativního tvůrce“ (Lollok 2019, s. 64). Za společného jmenovatele obou kritiků lze považovat i snahu o posílení významu subjektu, který postmoderna záměrně podkopávala.

88 Toto gesto bylo navíc umocněno 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, s. 4).

89 Miroslav Balašík k tomu dodává: „Jinak řečeno, že naleznou (kritik, či ‚nový básník‘ – pozn. autora) adekvátní výraz pro soudobou realitu a přinesou měřítko, podle něhož se bude literatura

debutu Jaromíra Typlta od Vladimíra Novotného (viz Novotný 1991, s. 10). Kritik zde nadšeně (s odstupem času dost přepjatě) vítá mladého génia, jenž je pro českou literaturu doslova zjevením, neboť je dle něj ve svých letech lepším básníkem, než byl stejně starý Mácha, Holan, Seifert či Halas.

V teoretické části jsme uvedli, že i samotná básnická sbírka může (pokud ji chápeme jako metaforu bez speciálního kognitivního obsahu) mnohdy produkovat zdánlivě novou řeč, která rozvíjí imaginativní promluvy na námi dané téma současné česká poezie. Mám za to, že Typlt takovou řeč (v kontextu dobového literárního prostoru charakterizovanou úspěšnými soubory řečových aktů) hned ve své prvotině *Koncerto grosso* uplatnil, a zároveň tím rozčeřil stojaté vody tehdejšího básnického pole (viz Balašík 2010, s. 55). „Vztekl leje se jak láva / všechny voči hoří / Tlouct o zdi / Zařvat si / Nikdo už nezkrátí tu hmotu / Nezastaví proud / Co se valí / dolů po schodech / po ulicích / po parcích / po partajích / Všechno naplňuje ten nevybitej proud / a stačila by jen chvilka do konce vystoupení...“ (Typlt 1990, s. 20), píše energicky v úvodu sbírky Typlt, jenž nás hned v první kapitole knihy, nazvané stejně jako celá kniha, zavádí do extatického prostředí rockového koncertu, kde se prostřednictvím sugestivní neurvalosti vystavuje autorova řeč na obdiv. Typlt se už v rané poezii stylizuje do titánského demiurga svého poetického vesmíru, jehož tvůrčí heslo se řídí principem záměrné slovní provokace. Na stránkách knihy je tak v až rapové dikci chrlena lavina asociativně rozmáchlých veršových pásem, v jejichž jádru ale spočívá jakési vědomé racionální usměrnění. Motiv rockového koncertu a na něj napojeného fanouškovství: „Já u toho jsem! / Pozoruju je / Vznášim se nad nima / a strašim mezi nima! / Sál šilí / Musí šilet! / Ta kapela na to má“ (Typlt 1990, s. 17) je přitom pro sbírku *Koncerto grosso* zásadní. Kniha proto v některých momentech nepřipomíná klasicky strukturovanou knihu poezie, ale spíše jakýsi hravý fanzin referující o metalové subkultuře s jejími emblematickými „kmenovými atributy“, které vystupují na povrch v akčním dění zaznamenávané akce: „a zboří se to tu / v rytmu / GOTHIC / BLAK / APOKALYPTIC / RAP TRASH SPEED PUNK / metalu“ (Typlt 1990, s. 13).

nadále třídit a hodnotit. Tím by se obnovila literární tradice v tom smyslu, že hodnota minulého by byla odvozována od potřeb současnosti“ (Balašík 2010, s. 55).

V kontextu tehdejší současné české poezie je nonkonformní i básníková matérie slov, která se opět ve své mnohomluvnosti nevyhýbá pocitu opájení z vlastní tvůrčí invence. Do Typltova slovníku proto ve velké míře proniká rovina vědeckých slov (např. plazma, kyberprostor, antihmota) a neologismů (např. sochatění, Testosterones, deflorace), jejichž geneze plyne mimo jiné z žánru sci-fi. Pod těmito slovními nánosy se přitom latentně objevuje jakýsi „weird“ erotický podtext, umocňující už tak rozvinutou autorovu jazykovou imaginativní hru se čtenářem. O tom svědčí jedno z poetických pásem sbírky nazvané *Kyberpunková /Budoucnost/*, v němž autor v absurdně sarkastických kulisách popisuje sexuální akt s androidem: „Šel jsem k ubohé jednoruké dívce / a dal jí železný květ / Zadívala se na mou ohnivou paruku / řekla: ‚Ta je ohavná!‘ / a nechala se bez okolků znásilnit / a do ucha mi přitom šeptala / vědecké termíny / jako ‚Lásko‘ / / nebo ‚Miláčku‘ / tak těžko pochopitelný, / že jsem si připadal jako panic / při své první holce / Já Prohlášený děvkař / zvláště / na androidky“ (Typlt 1990, s. 41).

Typltův provokativní slovník náležející jeho prvotině přirozeně vzbudil rozporuplné reakce u soudobých literárních kritiků, kteří tak vytvářeli metatextový obraz poezie devadesátých let. Jeden z nejradiálnějších odsudků přišel z pera Jindřicha Jůzla, který tvrdil, že *Koncerto grosso* neobsahuje „téměř žádnou originální metaforu, obraz“ (Jůzl 1991, s. 2). Jůzl Typltovu snahu o inovaci reflektuje jako úpadek a hanobení poezie: „podle mého názoru výrazy antihmota, plazma, gerontofobie, kyberprostor atd. dělají z poezie něco zparchantělého“ (tamtéž).⁹⁰ Na druhou stranu barikády (která Typltovu poezii přijímá vcelku kladně) se prostřednictvím své recenze zařadil po boku již zmiňovaného Vladimíra Novotného například Petr. A Bílek. Ten kvitoval fakt, že Typlt se na rozdíl od mnohdy uměle vygenerovaných předlistopadových mladých debutantů jeví skutečně vyzrálé a

90 Literární kritik Karel Piorecký si ve své publikaci *Česká poezie v postmoderní situaci* (2010) všimá, že recenzent neakceptuje smysl textu v podobě jazykové a imaginativní hry, ale spíše prahne po textu, který nebude kontaminován slovní zásobou neetablovanou v poezii. Jůzl tak vyžaduje poezii, která bude střídá, kultivovaná a vůči etablovaným estetickým normám takřka nekonfliktní. Piorecký poznamenává, že Jůzlova recenze je zřetelnou reakcí na nadšené ohlasy Typltovy prvotiny, je pokusem uzemnit mytizující tendence, které se kolem Typlta rychle vygenerovaly. O tom mimo jiné svědčí i název jeho článku „Zázrak“ jménem Typlt“, kterým ironicky parafrázuje titlek Novotného recenze (Jůzl pouze přidal uvozovky) (viz Piorecký 2011, s. 42-43).

sečtěle. Důkazem je pro něho plodná autorova literárněkritická činnost (viz Bílek 1990, s. 3).

Znovu je třeba připomenout, že meritem této studie není podat kompletní výčet všech kritických recenzí týkajících se probíraných sbírek, ale spíše poukázat na to, že bouřlivé polemiky nad sbírkou zřejmě přiměly autora k jistým interpretačním dovysvětlením, která se na povrch dostávala skrze záměrně vyhocené manifesty. Ty jsou totiž z hlediska tradice nejpříhodnějším gestem, jejichž prostřednictvím „je možné nejen pojmenovat určitý trend v soudobém básnictví, ale také deklarativně (byť jednostranně) vymezit způsob, jakým má být poezie vnímána“ (Balaščík 2010, s. 56) píše Balaščík, pro něhož právě manifest reprezentuje kolektivní projev demonstrující svou „jinakost“, čímž se zároveň utváří nový literární kontext, který se ihned stává součástí dějiny literatury. Pro Balaščíka byla právě účast na dějinách jejich objevování a nové interpretace, které jsou průvodními jevy doby, kdy se jeden kontext rozpadá a nový ještě není utvořen, v prvních porevolučních letech logicky důležitou motivací mnoha textů (tamtéž, s. 56).

Uvedli jsme, že každý básník performuje, jak nejlépe dovede, své přesvědčení, že to, co produkuje, je báseň, kritika atd. Básník se skrze své dílo zkrátka snaží přesvědčit množinu potencionálních uživatelů (čtenářů, kritiků, vydavatelů), že právě jeho užívaný slovník je ten „nejpravdivější“. A u manifestu to platí dvojnásob. Typlt píše své první programové prohlášení nazvané *Rozžhavená kra* už zkraje roku 1993.⁹¹ Je opět plné vzletných řečových výpadů, které spoléhají na velkou dávku proklamativní autostylizace, dráždivě větné rozšafnosti a jakési „sebemýtotvorné“ provokativní tezovosti.

„Poezie musí vypuknout jako nákaza. Avšak trávit studně s vědomím, že voda zůstane nezávadná, je stejně zoufalé jako vyměřovat podle kaluže mrtvole na rubáš“ (Typlt 1996, s. 15) píše Typlt v úvodu manifestu a znovu volí velmi

91 Manifest *Rozžhavená kra* vyšel poprvé ve dvou dílech roku 1993 v *Iniciálách* (Typlt 1993 B, s. 68–72, Typlt 1993 C, s. 66–71). Jaromír Typlt ale v této souvislosti nazýval toto literární dílo „vratifestem“. Jedná se o autorské gesto, které s největší pravděpodobností absolutistickou doktrínu manifestu účelně shazuje. O tři roky později, když *Rozžhavená kra* vychází knižně (z této knihy uvádíme citace), jej navíc Typlt označí za mystifikaci, když píše: „Považoval jsem to za mystifikaci, protože mi v tomto textu šlo o intonaci a stavbu odstavců mnohem spíše než o nějaké explicitní teze. Také slovo vratifest v podtitulu je myšleno jako žánrové označení“ (Typlt 1996, s. 87).

intenzivně rozbujelý metaforický slovník plný stylové přexponovanosti, která v některých pasážích knihy může asociovat záměrnou nadsázku a hravou stylizaci. Ta je například patrná z jakýchsi „para-básnických“ návodů, konotujících ironické mystifikace: „Podle chemických teorií některých van Helmentových žáků se básník samovolně zrodí v moždíři, rozdrťí-li se terakotová soška, nutrií čenich, devatenáct set stránek homérského eposu, prokurátorská paruka a struna z violy“ (tamtéž, s. 41–42).

Manifest kromě těchto záměrně kabalisticko-magických pouček tematizuje rovněž poezii samotnou, respektive ztrátu její imaginativní moci. Zaobírá se i jejím aktuálním působením a dopadem na společnost. Autor opět v živelně exaltované dikci pojímá proces básnění osudově „rimbaudovsky“. Tvorba poezie je připodobněna k válečnému stavu,⁹² v němž dochází k agresivním srážkám poetických obrazů a „krystalizaci energeticky nasycených šifer“ (tamtéž, s. 50). Ústředním slovem se zde stává slovo „energie“⁹³ afirmující nespoutanou destrukci slovních obrazů, které mají podněcovat autorovu fantazii: „Zápas o energii vtahuje básníka jako salamandra oheň, vždyť energie je mu nejvlastnějším určením, ze kterého se rodí a v němž se rozplývá, jsa zároveň ložiskem, výtryskem i zamořením“ (tamtéž, s. 41). U těchto definic „básnických cest“ se Typlť asi nejvíce přibližuje avantgardnímu přesvědčení spočívajícímu ve fatálním prolnutí umění a života. Právě avantgardní úsilí totiž hlásalo expanzi poezie mimo její literárně estetické hranice: „Básník, nasazuje-li skutečně i dásně a pánevní kost za onu rozvratnou hru, se dostává do pásma obrovského napětí a je nucen vložit do pokusu celou svou osobnost,“ vyslovuje Typlť (tamtéž, s. 49) a pojímá poezii jakožto vůli k extrému a krajnosti. Neodpustí si přitom rýpnutí do postmoderny, kterou prohlašuje za zastaralou a nefunkční. Je pro něj pouhou šalbou, jejíž „obrovský ohlas pramení

92 „Z hlediska obrazu je jazyk rozvratem. Báseň nabývá zázračné hodnoty pouze tehdy, prochází-li místy nejukrutnějších bojů mezi těmito protivami, je-li sama dějištěm jejich ostrých střetů“ (Typlť 1996, s. 49–50).

93 Typlť tuto energii opisuje ve svém manifestu s umanoutou zaujatostí. Básník proto „rozvrací obrazem. Píše-li, zakládá minové pole, neboť básnický obraz je zhuštěnou energií, která čeká jen na roznícení, aby mohla otřást“ (Typlť 1996, s. 45). I z toho důvodu je pro něho ornament zánět „šířící se nakažlivým ovzduším dobových mód“ (tamtéž, s. 47). Typlť zde zřetelně obhajuje sílu imaginace a přiklání se k surrealistickým tendencím. Konkrétně oslavuje jejich tvůrčí princip postavený na bázi podvědomí. I tak ale surrealismus nahlíží kriticky a nedělá si iluze o jeho životnosti. Nahlíží ho jako zkomercionalizovaný a sám sebe popírající projekt (viz Piorecký 2010, s. 53).

z toho, že se v bodovém světle dobového vkusu předvádí BEZ ničeho, dokonce i bez zamaskování své přeludnosti. Bezbřehá, bezzásadová, bezkrevná, bezostyšná, bezmezně přitažlivá“ (tamtéž, s. 18) a ve které „umělci povýšili nezávazné žertování na zákon, který už není jak přestupovat“ (tamtéž, s.24). Postmoderna se přitom podle něho paradoxně vrací ke klasicistní ukázněnosti, protože směřuje k nastolení nudné vyváženosti.⁹⁴

2. 4. 1 Bouřlivě vytleskávané ticho

Typlův manifestační performativ ovšem nevzbudil u literární veřejnosti velký zájem. Žádná z dalších respektovaných osobností literární kritiky na něj totiž nenavázala. Typlt možná nezáměrně ilustroval fakt, že žánr manifestu byl na konci 20. století anachronismem, který básnické společnosti nevyhovoval kvůli jeho autoritativní dimenzi. Ta zkrátka nevycházela vstříc tehdejší poptávce, která od textu vyžadovala naopak jakoukoliv míru „odideologizovanosti“.

Výraznější odezvy se ale Typlt dočkal ve stejném roce, kdy v časopise *Tvar* vydal článek „Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm“, který autor prezentoval jako pokračování manifestu *Rozžhavená kra*.⁹⁵ Typlův zvolený slovník zůstává víceméně stejný, více se ale zaměřuje na výpady vůči soudobé literární kritice a klasicistní tendenci v poezii: „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“ (Typlt 1993 A, s. 1). Součástí této negativně pojímané normy je podle Typlta rovněž „fenomén ticha“ (tamtéž, s. 4) a „dostředivý pohyb“ (tamtéž, s. 4), který zastupuje poctivý přístup k poezii: „Ticho se dnes stalo vyžadovaným předpisem. Halasí se o tichu. Ticho je bouřlivě vytleskáváno,“ (tamtéž, s. 4) píše s eruptivní jízlivostí autor článku,

94 Podle Pioereckého se ale Typlt nemohl vymanit z postmoderního diskurzu. Svým manifestem tak pouze elegantně demonstroval nemožnost manifestu v době postmoderního relativismu: „Nechtěně se tedy stal postmodernistou, který použil diskurz moderny, aby ho v podmínkách a kontextech postmoderny nechal před zraky literární obce selhávat“ (Pioerecký 2011, s. 58).

95 Typlt v dovětku k článku píše: „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 A, s. 1).

jenž na základě toho dále rozvíjí myšlenku, že preferovanou tendencí v mladé poezii je novoklasicismus a že při takto jasném nastavení normy je snadné vyhovět a dosáhnout úspěchu.⁹⁶ Novoklasicismus je ale pro Typlta pouze „druhotným nepřítelem“, protože vznikl jako přímá reakce na postmoderní situaci, která zapříčinila smrt autora jakožto jedinou záruku autenticity.⁹⁷ Jinak řečeno: geneze novoklasicismu v našem literárním poli je zapříčiněna vpádem postmoderny: „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“ (tamtéž, s. 4). Tuto normu podle Typlta dodržuje především básník Petr Borkovec, konkrétně jeho sbírka *Poustečna, věštírna, loutkárna* (1991), ze jejíž dokonalým tvarem a „tvarovou ukázněností“ zeje prázdnota vyřčeného.⁹⁸

96 Emblematickým zástupcem této poezie „řádu a ticha“ je pro Typlta Jan Skácel, který podle něho vytváří jakousi formu „kýčopěvu“.

97 Miroslav Balašík upozorňuje na to, že právě proto Typlt ve svém článku oceňuje Martina C. Putnu, jenž je pro něj ryzím teoretikem neoklasicismu: „Přestože Putna stojí ideově na opačné straně barikády, tím, že připravuje manifest, ukazuje, že sdílí tentýž (modernistický) postoj k literatuře. A právě takového protivníka Typlt potřebuje. Aby totiž mohl vznést požadavek nového promýšlení avantgardních principů, musí existovat novoklasicismus jako výrazný protihráč (...), na nějž by mohl útočit“ (Balašík 2010, s. 66).

98 Velmi podnětné je opět sledovat ostrou polemiku nad Typltovým metakritickým článkem, který inicioval další rozvíjení řeči na téma současná česká poezie a její pozice v devadesátých letech. Jeden z prvních odmítavých ohlasů byl ten od Jiřího Trávnička, jenž v roce 1993 publikoval článek „Básníci, do boje!!! aneb Jak je důležité mít ‚Filipa‘“. Trávniček striktně odsuzuje Typltovu zbytečně vyhocenu dikci, která mu připomíná reminiscence na dobu totality, v níž se umění sunulo do násilného boje mezi dvěma póly. Trávniček zmiňuje, že v Typltových tezích absentuje náznak pro pozitivní stránku postmoderny, pro ochotu k toleranci jinakosti a plurality. Ohlásit se se svým příspěvkem *Neklidné zátiší a bojiště bez mrtvých* (1993) musel i dlouholetý Typltův kritik Jindřich Jůzl, který byl nejvíce pohoršen „kýčopěvem“ Jana Skácela. O Typltovi soudí, že jeho projev je nasáklý zbytečnou vulgaritou, pompézností a verbalismem. Asi nejpodnětnějším příspěvkem do diskuse pak byla stať nazvaná „*Anti-Typlt (aneb Pár slovíček k nezvedenci, klacíčkem šťourajícimu)*“, kterou v roce 1993 napsal literární teoretik Petr A. Bílek. Ten Typltovi z „kantorského můstku“ vyčítal chybný literárněvědný přístup a pak především to, že své nadosobní a obecné metakritické úvahy pouze schovával za egoistickou potřebou obhájit svou individuální poetiku. Bílkovi rovněž vadila Typltova slovně agresivní upjatost, která má se čtenářem manipulovat namísto toho, aby otevírala demokratickou diskusi.

2. 4. 2 Soubor „Typltových metafor“

Vzhledem k uvedené teoretické části je zřejmé, že i v Typltově esejistické a básnické tvorbě bychom mohli nalézt některé stěžejní metafory, jež úspěšně rozpohybovaly diskuse na téma současná česká poezie. Soubor těchto metafor se pokusíme – přirozeně i s přihlédnutím k básnickově zde již interpretované tvorbě – stanovit v jeho stěžejní básnické knize *Ztracené peklo* (1994).⁹⁹ Tato kniha je uvozena „Poznámkou autora k edici“, ve které se Typlt s pro něj typicky absolutistickými výroky distancuje od starších verzí svých rukopisů: „Ani jedno z těchto prvních vydání bohužel není definitivní. Cítím se vším upřímně vinen. Rád bych však toto vydání prohlásil za kanonické, zaručené ve svém celku i částech – cosi jako číslovaný opus v klasické hudbě,“ (Typlt 1994, nečísł.) píše autor v úvodu a pouze zintenzivňuje způsob psaní, který jsme mohli vypořádat v již uvedených manifestech a prvotině *Koncerto grosso*.

Jedná se o metaforu „**ironicky mystifikační autostylizace**“, která graduje i v následné autointerpretační promluvě k výboru nazvané příznačně *Typltea, Furor Typlti, Typltomachie*. Typlt v ní vlastně přiznává, že je jakýmsi literárním chameleónem, jenž mnohokrát s typicky avantgardním sebevědomím mění básnickou kůži, o čemž vypovídá jeho bizarní výčet poetické tradice, respektive jeho básnických vzorů: „Jde-li o můj literární výraz, za své vlivy mohu uzнат jen zřetelné výpady proti uměřenosti: Julius Caesar, Alexandr Makedonský, trojský kůň, vulkán tónů Michal Pavlíček, temný Hérakleitos, i když se obávám, že bych jeho ohnivosti byl příliš vlhkým, architekti Guarini, Kryštof Dientzenhofer, Antoni Gaudí, snad alchymista Impactatus Cibatio, který nedávno ve svém traktátu *Compositiones ad fulmine ictum (Předpisy k zasažení bleskem)* označil poesii za pátý živel, leč rozhodně evangelista Filip“ (Typlt 1994, s. 10). Typlt zde podle mého soudu – ostatně jako v celém svém díle – paroduje sám sebe (svůj tvůrčí akt), jakožto jediného vyvoleného a zasvěceného vykladače svého díla. Schválně tak mate čtenáře,

⁹⁹ Konkrétně se jedná o výbor s podtitulem *Dryjály z magmatu a černé žluči (1988–1992)* z Typltových předešlých knih, za který v roce 1994 obdržel Jaromír Typlt cenu Jiřího Orteny. Je tvořen z pěti částí nazvaných *Vněvýheň, Procitající Teurgos, Světlo vetřelcem, Epocha Setmění a Vniveč*. Výjma finálního oddílu jde o výběr ze čtyř samostatně publikovaných sbírek – básně shrnuté do *Vněvýhne* byly součástí Typltovy oficiální prvotiny, ostatní sbírky vyšly jako soukromé tisky v Edici Demolice. Všechny části souboru jsou uvozeny přesným určením doby vzniku a opatřeny podtitulem.

kterého zavádí hlouběji do svých interpretačních labyrintů mnohdy afirmujících záměrně mnohomluvné bláboly: „pokusím se vás zmást tím, že vám zjevím, co si skutečně myslím o svých výtvorech“ (tamtéž, s. 11). Autorova inklinace k vlastnímu výkladu a k tvoření rétoricky až kazatelsky koncipovaných manifestů přitom není obsažena pouze v jeho sekundárních textech (předmluva, manifesty), ale často proniká napřímo do jeho poetického obsahu: „Poesie je mnohodimenzionální brouk urputně se deroucí / pod dvourozměrnou tabulku Ústavu pro šeromyslné / Jsou to i výhrůžky vosí báně uvnitř psacího stroje/ Jsou to i jedem pocákané ubrusy prostřené na zorničce / Perly v cyklostylovacím stroji přesto dál věští...“ (tamtéž, s. 76).

Autor zkrátka ve snaze jistého „**sebemytizačního procesu**“, jež můžeme označit za další produktivní metaforu v jeho díle, s oblibou svůj slovní projev jaksi rozleptává a chystá tím vědomou interpretační past jak svým řečovým výkonům, tak i čtenářově porozumění. Básník chce mluvit prostřednictvím extrémně vypjatých formulí jako nějaký nezpochybnitelný čaroděj nebo prorok, ale čím více jeho řeč na stránkách knihy postupuje, tím zřetelněji je odhalován onen ironicky mystifikační přístup generující intelektuální hravost. Ta se posléze zakukluje do obširných „typltovských stylizací“, které mnozí kritici neprohlédli (viz výše) a shledávali je jako sebestředně narcistní komunikační techniku.¹⁰⁰

Z výše řečeného vyplývá další metafora uvozující „typltovský model“ básnění: „**obrana imaginace**“. Ta značí obrovské tíhnutí k sugestivě výrazu, v němž se takřka vše se surreálním nádechem transformuje do dynamické obraznosti. Autorova řeč je tak ve víru vizionářských extází opájena nezávaznou kombinací slov, jejich významů a zvuků. Typltova poezie je podepírána vírou v to, že tvůrčí akt může bezprostředně atakovat skutečnost, kterou lze posléze slovně tavit a znovu ji utvářet: „Motýl abraxas / na sklonku svého šestého života / jasně formuloval první zákon

100 Je potřeba zmínit, že takováto interpretace Typltových textů se u kritiků neshledávala s přílišným pochopením. Jedním z mála kritiků, který dokázal pojímat Typltovu sebestřednost jako druh určité stylizace, byl Miroslav Petříček. Ten ji označoval za stylizaci literárního darebáka: „Typlt nedemonstruje sebe, nýbrž demonstruje svou vizi, jež vyjádřena přímo, zněla by dnes nesnesitelně anebo komicky: vše, co píše, chce být pochopeno jako obrana imaginace a její výlučnosti – obrana absolutního ve světě, jenž dovolává se plurality a univerzální ekvivalence zdá se cokoliv neměřitelného a výjimečného co nejrozhodněji popírat. Typltova obrana musí být provokací právě proto, že současně s obranou výlučného a absolutního ví o tom, že hájí cosi, co duch doby vyhostil do antikvariátů, a i ty se snaží vystěhovat z center na předměstí. Neboť umění – a to jak jeho tvorba, tak i jeho recepce – je poněkud egoistické. A Typltův narcismus je jakožto obhajoba narcismu obranou umění“ (Petříček 1994, s. 36–37).

lehkostí: / popel / stošedesátčtyři kouzelníci / objevili tento vzkaz v jeho útrokách a z mikroskopického rozčilení: / bstruda kadra rofaté / ontrokala / sampi uhošepě / vompero kadra neprotrepě“ (tamtéž, s. 29). I proto mají Typltovy básně blízko k spletitým zaklínadlům či magickým zaříkávadlům. Shledáváme se zde s okázalou a svobodnou tvůrčí invencí, jež nebere ohled na konvence literárního vyjádření. Ta se projevuje příklonem k již zmíněným neologismům, a to dokonce v titulech básní: „Knížetea“, „Zvrazrak“, „Vněvýheň“ *atd.* Básník se stylizuje do titánského strůjce textu. Jeho poezie se stává projekčním plátnem, do něhož otiskává svou imaginativní moc. Lyrický subjekt napíná v tematické i motivické rovině svá veršová schémata k prasknutí a jeho básnění kráčí vstříc, alespoň v prvním čtení, imaginativně živěnému proudu deformovaných obrazů.

Právě „**deformace básnické řeči**“ afirmující kreativní i agresivní postoj k jazyku je další z důležitých metafor Typltovy tvorby. Tu detailně rozebírá ve své studii Karel Piorecký, jenž si všímá akčního postoje Typltova lyrického subjektu vůči jazyku. Piorecký tvrdí, že „nesetrvává pouze na rovině výstavby textu, ale proniká i do nižších strukturních rovin jazyka, kde se podílí na celkové tendenci k rozkladu sémantické soudržnosti výpovědi“ (Piorecký 2011, s. 216). Autor básní tak výrazně zasahuje do slovtvorby, což ústí ve velmi bohatou produkci neologismů. Ve *Ztraceném pekle* se tyto tendence vyhrocují do krajnosti, o čemž svědčí báseň „Kakafoine noeterismu“. Ta je napsána doslova neologizujícím (zaumným) jazykem: „Hněvuzpytný chrposyp udarován k mlatu / vytrísnil protlívající hlíznice jako by vyslézal / prosluklé skluřiny nestelou v souzření / a nevlajte / zapoustřelní chrámořezi!“ (Typlt 1994, s. 60).

Vypadá to, že obrazná lavina enumerativně tryskající z významového přetlaku Typltových veršů tedy tenduje k nespoutané a nekontrolovatelné mnohomluvnosti. Opak je ale pravdou. Tyto na první pohled explicitně vypadající surrealistické toky myšlenek jsou totiž v Typltově díle konstruovány s umanitou pečlivostí. Svědčí o tom i veršová struktura výboru *Ztracené peklo*, v níž nacházíme protikladné druhy kompozice. V jednotlivých básních i delších skladbách převažuje pojetí textu jako otevřeného prostoru, avšak v uspořádání výboru lze rozpoznat prvky promyšlené (a tedy uzavřené) kompozice, která je srovnatelná se zásadami klasického dramatu či hudební skladby (viz Pilař 2008, s. 133). Tuto metaforu v Typltově tvorbě můžeme

označit za „**organizovaný chaos**“. Takováto práce s textem vědomě vyplouvá na povrch i v uvolněné básníkově obraznosti, která je ovšem mnohdy racionálně usměrňovaná. V jeho díle proto nalézáme i surrealistické básně psané v hexametru.

Poslední stěžejní metafora Typltova díla, na kterou zde upozorníme, je tzv. „**energický rozvrat obraznosti**“. Psali jsme o tom, že pro Typlta je básnění jistým druhem bitevního pole, v němž neustále dochází k vyhroceným srážkám všemožně pulzujících poetických obrazů. I ve *Ztraceném pekle* nacházíme tyto energické přívaly slov, které autor chrlí v až v grafomansky zběsilém tempu: „Hordy sfér, které na udání kolaborujících laboratoří obklíčily rock / aby mi jehličkami připevnilly ozvěnu ke krkovicí / a do pohlavních žláz voperovaly požár uhelných slojí / Vypálily mu tím kornatění kabelů“ (Typlt 1994, s. 21). Je patrné, že základem Typltovy poezie je obraz: „Svět je obraz, rozvrat nám ho dává pocítit,“ (Typlt 1993 B, s. 72) napsal ostatně ve svém manifestu *Rozžhavená kra*. Aby ale poetický obraz mohl být skrze imaginaci uvolněn, je potřeba ho slovně rozvrátit. Tato snaha definuje Typltovu poezii jakožto nespoutanou destrukci slovních obrazů. Úkolem básníka, aby mohl být stvořitelem nové reality, je tyto obrazy aktualizovat, uvolňovat, destruovat a rozvracet.

2. 5 Klasicistní slovník

Každé soudobé literární pole se vyznačuje nemalým množstvím různě diferenciovaných slovníků, které se shlukují a rozvíjejí pod záštitou nějaké úspěšné metafory. I proto měl Typltův slovník plný sebevědomě rozmáchlých gest v kontextu české poezie devadesátých let svůj protipól. Ve stejný rok, kdy Typlt vydává svůj manifest *Rozžhavená kra* (1993), vyzývající k následování avantgardních východisek, totiž formulují rovněž svá východiska Martin C. Putna a Petr Borkovec. Ti ve svém manifestačním textu „Skrz“ (1993) jednoduše řečeno odmítají postmodernu i avantgardu a vycházejí vstříc klasicistní kázni a zodpovědnosti, přičemž chtějí prostřednictvím svých ilokučních tvrzení reflektovat tvorbu, která v sobě obsahuje vědomí literární tradice: „Jsme na konci cesty. Možná ne na konci, jen před nepřehledným zákrutem, za nímž nikdo neví, co nastane. Nevidíme dopředu – vidíme jen dozadu, vidíme generace a generace lidí pracujících se slovem, s motivy, s obrazy, se zvuky, s myšlenkami. Jsme obklopeni starými texty, jsou všude okolo

nás, to ony nám brání ve výhledu dopředu. Kamkoliv bychom chtěli pokračovat, kamkoliv se domníváme, že lze jít, zjišťujeme stopy těch, kdo tu už byli před námi, objevili a vyřkli vše, co se v daném směru objevit a vyřknout dalo“ (Putna – Borkovec 1993, s. 119) píše autoři v úvodu svého manifestu s daleko umírněnější dikcí než Typlt. Autorská dvojice dále dodává, že na takovýto stav je možno reagovat třemi způsoby. Za prvé: vědomým popřením takové situace, což ve tvorbě básníků generuje dětskou a naivní poetiku, která sklouzává k epigonství. Za druhé: oslavou postmoderních technik (koláže, persifláže, hříčky), jejichž významové prvky jsou ale schizoidní a narcistní. A za třetí: anti-postmoderním postojem usouvztažňujícím rezignaci, v níž „by bylo možno zaslechnout ozvěnu krásné staré básně“ (tamtéž, s. 119).

Ani jedna ze tří cest není pro autory východiskem, a proto je potřeba začít od znovu, jelikož dějiny neskončily, jak hlásá postmoderní věk. „Co nám tedy zbývá?“ (tamtéž, s. 119) ptají se autoři a odpovídají: „Vůle“ (tamtéž, s. 119). Právě otázka vůle se pro autory stává klíčovou dispozicí básníka. Už to ale není ona Typltova „radikální vůle k vizionářskému gestu“, ale naopak vůle umírněná, soustředěná a plně zodpovědná za své činy: „Hmoždit se s těmi slovy, trpělivě přikládat jedno k druhému, posté, až se najde to pravé spojení dvou. Dosáhnout takového tvaru, který bude těžký, který bude vážit mnohokrát více než prvky, z nichž je složen, i než princip složení tohoto tvaru“ (tamtéž, s. 120). Manifest „Skrz“ je tak velmi obezřetný vůči imaginativní spontaneitě a odmítá s ní okázale hazardovat. Podle Borkovce a Putny mají básníci naopak své poetické vyznění pečlivě tříbit, a tím pádem směřovat k tradici, která bude silně cítit v jejich zádech a která (pokud ji přijmeme) může i přes svou tíži osvobodit.¹⁰¹

101 Zmiňovaná tradice je asi především podle M. C. Putny chápána v křesťanském diskurzu skrze bolestné vykoupění. To ostatně potvrzují i do manifestu aplikovaná slova jako jsou askeze a spoluutření: „A přesto – cítit v zádech tradici. Ne jako závazný vzor, ani jako každému přístupné skladiště libovolně použitelných motivů, ale jako tíži, která zavazuje: ke kázni, k soustředění a k poučenému, do hlubin souvislosti jdoucímu vnímání světa. Zavazuje k moudrosti soumraku, k vědoucečnosti, k jednání nejednáním, k jednání oproštěnému od touhy po výsledcích. Tíži lze cítit jako obtížnou, ale také jako osvobozující, pokud ji přijmeme. Osvobozuje nás k osamocení, k askezi, jež není samolibá a soběstačná. Naopak – je účastí a spoluutřením se všemi, se vším. Je šancí očistit se ponořením a udržovat se v čistotě zdrženlivostí. Zdánlivý chlad této askeze je ve skutečnosti jen ztišenou a přijatou bolestí“ (Putna – Borkovec 1993, s. 120).

Výše popsany ideální „básnický návod“ označují Borkovec s Putnou ve svém článku za „klasický“: „Klasický pohyb není pohybem dozadu, ale směrem do středu, neboť to je jediný směr, který se nám v našem zorném poli otevírá. Směr zhuštění, koncentrace, krystalizace“ (tamtéž, s. 120) vyslovují autoři a vymezují svým manifestem jasné opozitum vůči neoavantgardnímu Typltovu modelu. Tam, kde Typlt heroicky hlásal imaginativní destrukci, rozvrat obrazu a vzpříčení se světu pomocí silného autorského gesta, Borkovec s Putnou přicházejí s tradicionalističtějším a pokornějším „klasicistním režimem“, v němž se nechťejí proti tradici romanticky bouřit, ale usilovně a pečlivě ji skrze intelektuální práci znovu zkonsolidovat a nově ustanovit.

2. 5. 1 Miláček kritiků

Ještě před manifestem ale Petr Borkovec vydává dvě své první sbírky *Prostírání do tichého* (1990) a *Poustečna, Věštírna, loutkárna* (1991). Už v těchto „metaforách“ produkujících další rozpravu na téma současná česká poezie, je ale patrné ono výše uvedené manifestační gesto asociující klasicistní kázeň a zodpovědnost vůči vědomí literární tradice. Tomu nahrává především Borkovcova prvotina, která je psána s formální precizností a jakýmsi vnitřně stmelěným slovním řádem, z něhož vyrůstají velmi minimalistické a obrazně kondenzované básně: „Ptáče v keři jak v hodinách / zapomenutý na dopisy nůž / Janečku Skácele stejně mi nepíší / prázdná žena žádný muž“ (Borkovec 1990, s. 9). Jako by byly autorovy strohé verše neustále zakleté do naivní mládenecké perspektivy reprezentující ritualizovanou harmonickou každodennost. Se slovem se zde nevede litý boj (jako v případě Typltovy poezie), ale mezi autorem a jeho jazykem naopak vládne smír. Z toho pramení až jakési lehkovážně psané básně, připomínající svou tematikou folklorní písně bez okázalých dramatických svárů: „pod kameny tráva bývá vždycky jiná / pod kameny tráva bývá přiočila / i mé tělo takové je / když z něj ráno vstává milá“ (tamtéž, s. 14).

Tyto ozvuky „skácelovské čistoty“ Borkovec částečně narušuje ve své druhé knize *Poustečna, Věštírna, loutkárna* (1991), v níž dostává daleko více prostoru řemeslně vycizelovaná jazyková hra a na ní napojený slovní experiment vzdáleně připomínající poezii Ivana Wernische. Borkovcovy verše zde nabírají obrysy enigmatické až mlhavé polosrozumitelnosti, která básním ve sbírce přisuzuje rituální

až magický charakter: „tintinnabulum vyřezané / tintinnabulum zoubkované / tintinnabulum spájené / tintinnabulum vytloukán / tintinnabulum čisté / to ty seš ó ty / a my jen s bubínky ó my jen / to ty seš / ó ty / a my jen s bubínky / ó my jen / ale i jinak vyzývaly / všelijak jinak“ (Borkovec 1991, s. 10). Z ukázky je patrné, že v básních je pregnantně využíván typ cyklického slovního zařikávání, které uvozuje Borkovcův příklon k repetitivní rytmyzaci, v níž se vše opakuje a různě variuje. Básníkův slovník je navíc syčen velmi diferenciovanými stylistickými rovinami od neologismů přes nespisovnou češtinu až po archaické výrazy. Velký důraz je rovněž kladen na specifickou hláskovou instrumentaci: „lín dne je stínán / slinami žab / olůvky vody trň och / svléchající hlubí / vřesíni kradmí / upité klap / korábký křeslic hou / sůvy na paluby“ (tamtéž, s. 36). To, co ale zůstává z prvotiny, je kultivovaná poetizace nejprostších věcí, jejichž děj je zanesen nejčastěji do venkovských scenerií. Zpěvně magické a velmi sémanticky rozvětvené poetické obrazy se přeci jen snaží zpřítomnit cosi prapůvodního: „při příchodu království / jsem se upřeně / díval z okna / Pršelo / zvláštní / jak byl ten déšť vidět“ (tamtéž, s. 34).

V teoretické části jsme uvedli, že každý literární text není pouze autonomní řečovou expresí, jelikož ten, kdo vstupuje do světa literatury, má alespoň minimální představu o tom, co napsali ostatní před ním, respektive co tvořilo rámec daného pole a jaká jsou jeho základní pravidla.¹⁰² Literární pole se pak stává permanentně se rozvíjejícím bojištěm, kde se odehrává střet kolektivní intence s intencí individuální. Když pročítáme literárně kritickou recepci na první dvě Borkovcovy sbírky, jsme svědky toho, jak kritická obec přisuzuje tomuto autorovi tzv. subordinační pozici.¹⁰³ Toho si ve své knize *Česká poezie v postmoderní situaci* (2011) všimá Karel Piorecký, jenž uvádí flagrantní příklady toho, jak kritika nachází v první polovině

102 J. R. Searle tuto problematiku podrobněji rozebírá ve svých knihách *Construction of Social Reality* (1995) a *Making the Social World* (2010), kde zkoumal vztah individuální a kolektivní intencionality v literárním poli.

103 Připomínáme, že v subordinační pozici je subjektivní intence podřízena té kolektivní. Básník se v ní pokouší vyhovět tomu, co je v literárním společenství dané doby považováno za standardizované nebo normativně očekávatelné. Právě Petr Borkovec snadno vyhověl dobovému klasicizujícímu vkusu. Prostřednictvím jeho díla se v kritické obci vytvářela iluze kontinuity v tom smyslu, že se navazovalo na předešlé tradiční poetické směry. Oproti tomu hravě provokatérská a v mnohém egocentricky mystifikační poezie Jaromíra Typlta zaujímala v literárně kritickém poli devadesátých let tzv. konfrontační pozici. Ta se projevuje jako jistý druh vzpoury vůči konvenčním pravidlům literatury, jak je většinou vnímá společenství (více viz Papoušek 2017, s. 31–32).

devadesátých let v Borkovcově poezii ideální estetické i mimoliterární parametry úspěšného díla (viz Piorecký 2011, s. 25–29). Hodnota Borkovcovy poezie není přitom vyvozována ani tak z kvality samotného textu, ale spíše je odvozována od velikosti těch, na které se Borkovec snaží navazovat: „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“ (tamtéž, s. 27). Literárním kritikům zkrátka vyhovovaly Borkovcovy řečové akty plné minimalistické střídmosti a ztišené kultivovanosti, které reinkarovaly předešlé poetiky do básnického pole devadesátých let. Tento klasicistní slovník zde přitom pro kritiky často vystupoval jako opozitum k nuceně avantgardním gestům (viz poezie Jaromíra Typlta) i vůči devalvovanému slovníku postmoderny.¹⁰⁴

2. 5. 2 Vidět slovem

V pořadí třetí Borkovcově sbírce nazvané *Ochoz* (1994)¹⁰⁵ přetrvává dominantní práce s jazykem, která čtenáře okamžitě upoutá výrazným rytmickým nádechem. Autor frekventovaně využívá aliterace a velmi neobvykle variuje hlásky uvnitř svých veršů: „Větrno. Klektání větví. / Verš ne. Natožpak věty. / Ne větou, ne veršem, vše příliš plavé / na zdejší střečkování. Klektání. Klání / Drnčí zvěř. Les. / Hrmma a drmma, hrmma a drmma: pole: / Drmma a hrmma a drmma a hrm: / V polích Ers. / Tursko. / To taras. / Lyrik. To lar“ (Borkovec 1994, s. 60). Z úryvku je patrné, že předchozí nesrozumitelnost veršů, asociující báseň jako tajemnou šifru, přetrvává. Je ale zjevné že se tato slovní magie postupně přetavuje do tematizace samotného procesu psaní, které se zde vyjevuje velmi komplikovaně a nepřístupně: „Bezchybné rošty zahrad. / V okrajích lesa / napnuté uzly strádajících sm. K prasknutí. / Zádrhel

104 O tom, že Borkovcův klasicistní slovník vyhovoval poptávce kritiků, svědčí například recenze „Mladí zrají rychle“ (1991) Petra A. Bílka, jenž v ní mluví o autorově úctě ke slovu, čistotě výrazu, pokoře před mnohovýznamností nebo gestech zbavených prvoplánové stylizace (Bílek 1991, s. 3). Milan Exner se zase ve svém článku „Poezie Ticha“ (1992) vyjadřuje pozitivně k Borkovcovým veršům v tom smyslu, že stojí mimo hřmoty přetechizovaného a zpolitizovaného světa (Exner 1992, s. 10). Našli se ale i tací kritici, kteří Borkovcovu poezii reflektovali v negativních konotacích. Není překvapením, že jedním z nich byl právě Jaromír Typlt, jenž přímo v duchu své poetiky Borkovcovi vyčítal dekorativnost, nedostatek autenticity a absenci imaginace: „K stavbě čehokoli skutečně nového není nadán, jeho přirozeností je virtuózně rozechvívat dostavěné, podmaňovat si náladou, jímavostí“ (Typlt 1992, s. 2).

105 Sbíрка je vymezena lety 1990–1993 a její první část tvoří básně ze sbírky předcházející. Tím autor dosahuje jistého formálního napětí tendujícího k diskontinuálnímu nazírání jeho tvorby.

nebe nad vším. / Zádrhel země pod vším. Zádrhel poezie / ve všem. Hieroglyf“ (tamtéž, s. 53).

Autorova básnická řeč se tedy jaksi neustále zadržává, což generuje nemožnost jakéhokoliv přímého popisu. V *Ochozu* tak nacházíme cyklické struktury básní vracející se opakovaně k jednomu a témuž motivu: „co říct za touto zahradou, kde / stojím, / desátá, jedenáctá, dvanáctá, / očekáváje znamení, snad kruhu, snad trnitého, / očekáváje prostě nějaké znamení: co říct, když / oblohou jen hladcí ptáci, kreslíci letem / velká Deleatur?“ (tamtéž, s. 43).

Tematické scénérie básní, ze kterých tentokrát prýští větší smysl pro mysteriózní tajemnost a zastřenou neuchopitelnost, je opět zakořeněná do vnějšího rurálního prostoru. V něm sledujeme z různých těkavých úhlů nazíraný koloběh přírody a s ním provázané hemžení lesa nebo pohyb divé zvěře a ptáků. Příroda už ale není vyobrazována s mladickou bezelstností, ale naopak s krutou a nevyzpytatelnou realističností: „... trhali jsme je / všemu vzdálení v lesích. / Při návratu / jsme přihlíželi stržení srny. / Její bolestný křik“ (tamtéž, s. 63).

Poprvé se zde v Borkovcově poetickém univerzu navíc jasně vymezuje prostor, z kterého lyrický subjekt zapisuje viděné. Básníkův fokus je ohraničený intimně důvěrnými místy (zahrada, dvůr, pokoj, ložnice), z nichž se pozorují drobné a ritualizované všední děje. Pro Borkovce se stává primárním tvůrčím aktem oblast obraznosti, která je v počátku jeho tvorby permanentně konstruována jazykově zašifrovanými impresemi: „Noční hodina. Čerň pevná tak. / že podepírá Tuš stéká věží, / zahlcený zvuk. Smekl se pták / po temném mokru. Rám okno svírá / kdesi, kam už nelze. Lema: / navržit náčrty, / sta kreseb, skic – / a zešilet. Na tváři trne / černý údiv – tma mizí, noc je nic“ (tamtéž, s. 73).

2. 5. 3 Soubor „Borkovcových metafor“

Také v Borkovcově díle lze nalézt specifický soubor metafor reprezentující jeho dílo navenek. Jednu ze stěžejních metafor, která byla už v náznacích patrná v jeho prvních dvou sbírkách, ale do popředí se dostala především v pořadí čtvrté sbírce

Mezi oknem, stolem a postelí (1996), lze shrnout pod označení „**zprůzračňování**“.¹⁰⁶ Autorův jazyk se totiž časem snaží odklonit od enigmaticky mlhavé obraznosti směrem k velmi přesné deskripci plné ztišených momentů určitých prchavě zahlédnutých chvil: „Čára obzoru / mění se v pruh, / stoupá nahoru / sluneční kruh. / V Zahradách ptáci / poletují, / v cestách i polích, / v lesním chvoji. / Do výše kruh si / stoup, / obracím oči / v sloup. / Slunce se večer / navrátí, / v jíní sloup oči / obrátím“ (Borkovec 1996, s. 46). Tyto okamžiky chce básník vycizelovaným pohledem znehybnit a udat jim ráz metafyzické věčnosti. Borkovcova obraznost tak spěje k zachycení přítomného děje v jeho něžném tkvění, prázdnotě a tajemnosti: „K bělostným květům planých třešní / sune se čtvercový stín. / Srdce je oko. / Fialoví / v slábnoucích, pozdních paprscích“ (tamtéž, s. 52). Tento tvůrčí postup se pak zintenzivňuje v poslední Borkovcově sbírce z devadesátých let *Polní práce* (1998), v níž jsou některé básně zbaveny jakéhokoliv náznaku dekoratérství ve prospěch stručných výčtů věcí, popřípadě dějů. To se týká i samotných veršových schémat, která jsou postupně segmentována do menších intonačních celků: „Okna jsou zotvíraná do záclon, / kyvadlo pendlovek, úzkých, tmavohnědých, / stojí, zlaté, pod zaprášeným sklem; / nalevo kamna, čaloun na křeslech / je červený, i přehoz, a i stůl / Poslední večere, co nad postelí visí; / porcelán v skleníku je plný starých rtěnek / a klubko růženců se hřeje na dně mísy“ (Borkovec 1998, s. 28).

Výrazová úspornost a tvarová sevřenost se projevuje i v další aplikované metafoře: „**orámování viditelná**“. Už jsme uvedli, že Borkovcovou konstantou jeho tvorby je zřetelně vymezený prostor, z kterého lyrický subjekt pozoruje viděné. Tyto lyrické vhledy jsou frekventovaně zasazeny do interiéru domova, z kterého hledíme nejčastěji do zahrady či přílehlého okolí domu: „Zbývají omítky, poslední práce, bílení... / Přes nízkou zeď se převažují blumy / jak bělma zelenooké, jež ruce pouští mi, / rudnoucí zahradou přecházejíc. / Je dostavěn dům. / Shrbenými kmeny / odchází vůně ještě čerstvých stěn. / Stydnoucí volná ruka hrne sem, / co završeno není“ (Borkovec 1996, s. 64). I z tohoto úryvku je vidět, že lyrický subjekt se v enormní míře obrací do intimních interiérů každodenního života, ze kterých

106 Tuto metaforu přejímám od literárního teoretika Jiřího Trávnička. Ten o ní mluvil v kontextu Borkovcova díla, konkrétně ve svém článku *Básnické pokolení 90. let* (viz Trávniček 1997, s. 67–74).

pozoruje vnější scénérie (zahrady, krajinu, pole apod.) skrze jasně vymezený rám. Tímto rámem je pochopitelně nejčastěji míněno okno. Vnější prostory jsou tak nahlíženy prostřednictvím tohoto optického ohraničení, které získává hlavní díl pozornosti vnímajícího subjektu: „Tchyniny jazyky čekaly pod oknem / až tělo šera z parapetu sjede. / Čekaly dlouho, stříhaly si nehty. / A zatím kurty rudly do soumraku / pod sluncem zakoplým za fotbalové hřiště. / Dva stromy na pláni se podobaly vraku. / A já stál u okna jak u ohniště,“ (Borkovec 1998, s. 30) píše autor ve své poslední sbírce z devadesátých let *Polní Práce* a jasně tím vymezuje hranice svého básnického hledí. Lyrický subjekt může tvořit konkrétní a přesnou obrazovost pouze z těch objektů, kterými je přímo obklopen, respektive které má na dosah. Interiér pokoje se tím pádem pro Borkovce stává jakousi sítí důvěrných vztahů, v níž se dynamické pojetí obyčejného prostředí stává nereflektované ve své samozřejmosti. Z toho vyplývá další metafora Borkovcovy tvorby, kterou označíme za „**fenomenologii světnice**“.¹⁰⁷ „Jdu tupě spát. Tmavými místy – / stůl, okno, kamna – k černé posteli. / A někdo při mně je náhle jistý, / je utkvělý“ (Borkovec 1996, s. 26). To, co se rozléhá dál za oknem pak nelze zarámovat a slovně uchopit v pevných konturách. Exteriérový prostor se tak transformuje do abstraktně nejasných tvarů afirmující záhadné hieroglyfy. „Nad tlustou čarou vzdáleného lesa / stoupá bod dravce, výš než jindy. / Na plochu polí soumrak klesá, / pevněji chodec sevře hůl. / Čára, bod, plocha, těžký ovál hlavy / převalující se mezi rameny. / Rozevívá chodec pěst, hůl opatrně staví – / je u ráje“ (tamtéž, s. 31).

Ona potřeba skrze básnické slovo vytepat co nejzaostřenější obraz magicky postihující všední realitu uvozuje další metaforu prorůstající Borkovcovým básnickým dílem devadesátých let. Je jí zřetelná tendence „**vidět jazykem**“. Ať už tedy lyrický mluvčí popisuje venkovský či jiný prostor, vždy spoléhá na poetičnost pozorovaného: „Pozoroval jsem kouř tvé cigarety, přebaly knih na nočním stolku, květy, / ryby, ptáky na odkopnuté dece – / stékali, pluli, slétali se do koberce, / kde vychládali v modrou geometrii“ (Borkovec 1998, s. 24). Mantrou autorova tvůrčího

107 Jedná se o pojem, který ve své studii zabývající se interiérovým a exteriérovým prostorem vymezil Zdeněk Mathauser. Interiér vnímá jako „domov“, který je naší autoprojekcí – „naším větším já“ (Mathauser 1999, s. 25). Vystoupíme-li z interiéru, znamená to, že budeme „atakování přílivy neznámého nám v té chvíli jsoucna. Ocitáme se například ve vnější přírodě, která podle Heideggera vystupuje jako prvotní násilí“ (tamtéž, s. 26).

aktu se tak stává imperativ „pozoruj“: „Pozoruj, / složitě vzplála kostelní okna (...) to hnědé, dělné světlo –, / je pryč. / Sklo okna, stůl a postel. / Nic víc, nic svěřené, zas déšť“ (Borkovec 1996, s. 22). Lyrický subjekt tedy sytí svou poetiku především zrakem. Zejména ve sbírce *Polní práce* se stává pasivním pozorovatelem a voyeurem viděných věcí¹⁰⁸ (více viz Piorecký 2011, s. 175). Interiérové prostory zde existují jen proto, aby mohly být zachyceny básníkovým pohledem. Ten posléze přenáší toto umanuté pozorovatelství i na čtenáře: „nic nechci, jen se dívat, dívat, dívat, / stržen – ale jen jako divák. / Ztratit se věcem, ztratit věci. / Ztratit se krajíně, ztratit krajinu. / Psát oči“ (Borkovec 1998, s. 19).

Radikální zvýraznění vizuality, v níž dochází k preciznímu zachycování vnějšku namísto vnitřku, evokuje poslední zde uvedenou metaforu: „**fenomén ticha**“. Ta koresponduje s Borkovcovou formální ukázněností a imaginativní soustředěností tendující k jisté fázi deverbalizace a depersonalizace. Právě pro Borkovcovu poetiku jsou typické básnické obrazy vyrůstající na tichém konání v domě a zahradě, které v sobě obsahují jakési skryté profánní duchovno: „Ticho je zticha. Dnes večer. / Dnes v pokoji. Dnes s balkonovými / dveřmi. Hyacint, po celý den / cílící za sklo, nevystřelil. / Růže se neskácela. Stojí, neví, / rozvinutá. Jen jednou za sto let / kolibřík udělá chybu, přilétne / k panelu, srazí pár zrněk,“ (Borkovec 1998, s. 50) píše Borkovec v touze vykroužit velmi přesné a zároveň ztišené obrazy, skrze něž chce zahlédnout archetypální rytmus viděného bytí. Takto zapisované ticho ale nesměruje k nějakému znovuobjevování spirituálně idylických hodnot. V Borkovcově univerzu je naopak ticho důkazem až nevraživé lhostejnosti, která se zrcadlí i v autorových popisech. Ty jsou veskrze odměřené, enumerativní a chladnokrevně statické: „Mastné hrušně, stromy srpna, před zdí. / Řvaní pily, hymna neděle, odkudsi. / Antuka, tartan, ovál, kurty – Pompeje. / Žhavý chodník mezi vozovkou a polem / skončil u krytého bazénu, mrtvoly rybníka / – pokojné, smířené, těsně před popelem“ (tamtéž, s. 43).

108 Toho si ostatně všímá Petr Boháč v rozhovoru pro *Tvar* (Boháč 2007, s.1–4) s názvem „Poezie už byla“. Boháč prezentuje názor, že především v devadesátých letech se v české poezii objevila nápadně podobná skupina básníků (Borkovec, Hruška, Kolmačka), kteří ve své tvorbě přebývali v určitém nahlížení světa uvnitř. Tito básníci tak realitu rámovali do obrazu. „V 90. letech najednou jako by se jazyk chtěl ztratit za obrazem, který má vyjádřit. Nepracuje ani s myšlenkou, ani s metafyzikou či experimentem, jen ten obraz je důležitý“ (Boháč 2007, s. 4).

2. 6 Závěr: Slovníky zahleděné do minulosti

Devadesátá léta v české poezii jsou typická tím, že se do jejich svobodně otevřeného prostoru „navalilo“ velké množství různě diferenciovaných slovníků. Ty mezi sebou sváděly litý boj o to, který z nich bude úspěšnější. Takovýto pregnantní rozkol se v porevolučních letech odehrál na pozadí příběhu-metafory,¹⁰⁹ kterou můžeme nazvat sporem mezi neoavantgardním slovníkem Jaromíra Typlta a klasicistním slovníkem Petra Borkovce. Každý z těchto básníků totiž pracoval s naprosto jiným rezervoárem metafor, které ale měly společné to, že magneticky přitahovaly další produktivní interpretace a udržovaly tak v chodu řeč týkající se poezie devadesátých let.

Tam, kde se Typlt prezentoval svým individualisticky akčním a sebestředně rozmáchlým literárním gestem (viz metafory „ironicky mystifikační autostylizace“, „sebemytizační proces“, „obrana imaginace“, „deformace básnické řeči“, „organizovaný chaos“ a „energický rozvrat obraznosti“), se Borkovec přiklonil k umírněnějšímu a ukázněnějšímu básnickému vyznění (viz metafory „zprůzračňování“, „orámování viditelná“, „fenomenologie světlice“, „vidění jazykem“ a „fenomén ticha“). Oba zmínění autoři ale v literárním terénu devadesátých let zkrátka performovali (skrže literární i programní aktivitu) – jak nejlépe dovedli – své přesvědčení, že to, co produkují, je ta „nejpravdivější poezie“ nebo ten „nejpravdivější manifest“.

Typltovy metafory a na ně napojený nový slovník lze z poetologického i recepčního hlediska vnímat jako protiklad k metaforám a slovníku Petra Borkovce.¹¹⁰ Na tomto příkladu je patrné, že v rámci interpretačního zkoumání poezie let devadesátých dochází ke střetu různých řečových promluv, které byly v mnohém vydefinovány dobovým diskurzem (viz kritická percepce jejich děl). Žádný z těchto slovníků ale nemá v moci plně zrušit jiné slovníky. Ty se sice proti sobě bouří, ale nikterak fatálně neboří ty předešlé ani ty vyskytující se simultánně vedle sebe.

109 Uvedli jsme, že takovýmto příběhem-metaforou ale může být i jakékoliv periodické rozvržení charakterizované nějakým historickým předělem. Stejně tak za metaforu můžeme považovat jakoukoliv básnickou sbírku, typologii či generační označení autorů atd.

110 Stejně tak ale můžeme mluvit o společných prunicích těchto slovníků. Sem patří stejná nesnášenlivost k postmoderním tendencím a obdobné vzývání autorského subjektu jakožto jediného garanta autenticity v textu. Z obou slovníků je navíc cítit zřetelná nostalgie po řádu starého světa.

Typltův neoavantgardní slovník tak nezruší úplně Borkovcův klasicistní slovník a naopak. Neznamená to tedy, že neoavantgardní slovník odpovídá podstatě skutečnosti lépe než ten klasicistní nebo že Borkovcovy metafory jsou pravdivější než ty Typltovy. Metafory tu slouží k něčemu jinému: iniciují pohyb interpretova myšlení, pudí ho k aktivitě, dynamizují a relativizují interpretův slovník.

Všimněme si také, že zde předložené soubory metafor zachycené v Typltově a Borkovcově básnickém díle neafirmují v kontextu porevoluční poezie žádné nové či originálně specifické slovníky. Tento fakt svědčí o jejich úzkém navázání na minulost, což je ostatně typické pro poezii devadesátých let, která je definována především svým vztahem k předešlým básnickým vzorům.¹¹¹ Typlt s Borkovcem tak skrze svá poetická díla, popřípadě manifesty, nepřinášejí nějaké radikálně nové slovníky. Spíše ilustrují fakt, že tehdejší poezie se nacházela ve svém „nultém bodě“ a musela důkladně prověřovat velkou množinu předešlých básnických postupů a témat. Devadesátá léta v tomto směru skutečně představují jakýsi inkubátor poezie, v němž se vyvíjejí všechny její životně důležité orgány (viz Balaščík 2010, s. 123).

¹¹¹ Jak v Typltově, tak i Borkovcově poezii nalezneme zřetelné ozvuky tradičních poetik. Typlt v mnohém navazuje na slovníky avantgardy, surrealismu a dekadence, Borkovec zase kontinuálně přejímá slovníky spirituální a civilní poetiky.

3. Nový typ angažovaného básnictví v české poezii na přelomu první a druhé dekády 21. století

3. 1 Poobrozenecké období

„Dosud nikdy nebyla česká literatura tak svobodná. Ale zůstala jen sama se sebou (a s hrstkou těch nejvěrnějších čtenářů) v autistické a solipsistické izolaci“ (Kratochvíl 1992, s. 5) píše spisovatel Jiří Kratochvíl zkraje devadesátých let ve svém nejznámějším programovém eseji nazvaném „Obnovení chaosu v české literatuře“¹¹² a výstižně pojmenovává dobu, v níž poprvé po několika desetiletích absentuje ideologický a politický nátlak na programové tendence v literatuře. Nová literární generace totiž podle Kratochvíla skrze svá díla strukturuje novou poetiku „individuálních literárních mýtů“, které vytěsňují „kolektivní mýty“, jež ve všech předchozích „obrozeneckých“ obdobích dominovaly. Kratochvílův soubor ilokučních aktů načrtává chaos asociující nejen rozpad obrozenecké tradice, ale je také příznakem zrodu nové generace, která je veskrze svobodná, nezátížená minulostí a zproštěná všech společenských závazků a očekávání (viz tamtéž, s. 1–5). „Spisovatel už není národní a politický tribun, ale mág, iniciační kněz, exaltovaný prorok a snad sám narcisistický a exhibicionistický Bůh“ (Kratochvíl 1993, s. 1) prohlašuje dále Kratochvíl zase v jiném článku z roku 1993 nazvaném „Česká literatura a politika“ a zřetelně tím poukazuje na tehdejší potřebu redefinování role spisovatele a básníka ve společnosti, který už nemusí na svých bedrech nést „osud národa“ ani být jeho pamětí či svědomím. A obdobně se v devadesátých letech vyjadřuje například také literární kritik a básník Petr Hruška: „Tónu explicitně angažovanému, vyzývavému společenskému patosu odzvonilo a měřeno takovouto zkušeností zdá se rok 1989 časem, v němž české národní obrození opravdu končí“ (Hruška 1996, s. 118).

I česká poezie se proto po mnoha letech represivních útlaků mohla znovu nadechnout v tom smyslu, že v této „poobrozenecké době“¹¹³ zůstala jen sama sebou

112 Tento stav, který je připodobňován k „chaosu“ (myšleno ve smyslu „prostoru“, v němž se odehrává nový začátek), vidí Kratochvíl nikoli jako přímý následek společenské změny v roce 1989, ale spíše jako logické vyústění dlouhodobějšího procesu započatého v předchozím dvacetiletí.

113 Těchto faktorů zapříčiňujících tzv. „poobrozeneckou dobu“ by se našla celá řada. Jedna z nejvíce používaných verzí byla ta, že poezie ve svobodných poměrech ztratila (podobně jako jiné literární druhy) své zástupné místo mimo estetické funkce, kterými disponovala v časech represivní totality.

bez nároků na jakékoliv mimoumělecké (sekundární) funkce (viz Trávníček 1993, s. 1, 4). Tím pádem ale jaksí ztrácela svůj vztah k přítomnosti, kterou odmítala reflektovat.¹¹⁴ Básníci tím pádem rovněž zákonitě přicházeli o svůj společenský význam a na něj napojenou morální odpovědnost. Zájem o vnější svět (s jeho kulturní a sociální motivovaností) se rovněž i v lyrických tendencích přetavuje do ryze individuálně soukromého přístupu: „Prestiž si v budoucnu získá jednotlivý spisovatel, jedinec, nikoliv celý cech“ (Jungmann 1992, s. 4–5) předvídá třeba Milan Jungmann a svým výrokem ilustruje fakt, který jsme načrtli u problematičtějšího přijetí manifestů v předchozí studii. Tento literární performativ totiž nenacházel v devadesátých letech ani na počátku 21. století v české poezii jakékoliv uplatnění a pro tuto dobu byl proto chápán jako čistý anachronismus, který básnické společnosti nevyhovoval kvůli své autoritativní dimenzi.¹¹⁵

3. 2 Interiérová lyrika

Z výše uvedeného je patrné, že poezie se v devadesátých a s jistou setrvačností i v nultých letech nového století zkrátka pohybovala mimo svou dobu a společenský kontext. Neexistoval už totiž jeden společný a snadno uchopitelný velký příběh,

Poezie se podle této optiky: „(...) od první poloviny 30. let poprvé nebo dokonce vůbec poprvé vrací sama k sobě; prosta již funkcí výchovných, osvětových, ideologických a vůbec všech, které jsou nějak spjaty s dějinnými úkoly. Národní obrození jako by bylo dokončeno až tady“ (Trávníček 1998, s. 256).

114 Orientace poezie na minulost byla zpočátku devadesátých let zjevná. Ústřední téma a motivy nenadále záplavy nových sbírek totiž až na výjimky nikterak neobracely svou pozornost k revolučnímu roku. Do soudobé poetické tvorby se tak pád komunismu nijak výrazně nepromítl a nestal se, na rozdíl například od porevoluční situace v roce 1945 nebo situace první poloviny šedesátých let, inspirativním námětem pro básníky (viz Balaščík 2010, s. 16).

115 Oba zásadní manifesty devadesátých let – jak ten „klasicistní“ nazvaný „Skrz“ (1993) od Petra Borkovce a Martina C. Putny, tak i ten Typlův „avantgardní“ ze stejného roku pojmenovaný *Rozžhavená kra* – nenašly v nastupující básnické generaci žádné přímé následovníky. Kolektivně autoritativní dimenze manifestu totiž implikovala levicovou ideologii, která v polistopadových letech nenacházela v literární společnosti poptávku: „Manifest jako výzva směřující do budoucna, vyzdvihující určité typy poetiky a ostře se vymezující vůči jiným nemohl obstát v situaci, kdy byl literární kontext zaměřen především na revokování minulosti a splácení dluhů. Pokoušet se anticipovat budoucnost literatury totiž znamená svázat ji s určitým ‚Úkolem‘ a na základě jeho naplňování ji hodnotit. Tento ‚Úkol‘ však leží vždy vně literatury, který se skrze něj stává jen určitým aspektem života. Takové vnímání literatury bylo ale na počátku 90. let nepřijatelné. Čerstvá historická zkušenost, kdy ‚úkolovalí‘ literatury přinášelo nezřídka i fyzickou likvidaci jinak tvořícího autora, posunovala každý literární spor také do roviny morální“ (Balaščík 2010, s. 81). Přesto však pokusy o manifesty (a následné polemiky) nevyšly úplně na zmar. Jejich pozitivum spočívalo mimo jiné v tom, že rozpohybovaly otázky týkající se literárních hodnot, s nimiž se musela konfrontovat nově nastupující mladá básnická generace.

který se namísto toho transformoval do neuzavřené, unikavé a velmi tekuté entity s výsostně individualizovaným prostorem a časem. Mnoho poetických slovníků tehdejší etapy se proto stahuje do intimních sfér, přičemž se zdráhá reflektovat veřejný prostor a přímou angažovanost v něm. Až na výjimky se tak v probíraném období neobjevuje poezie explicitně reflektující převratné dějinné události, což je jev v tuzemských poměrech velmi neobvyklý.¹¹⁶

Celá devadesátá léta (včetně první poloviny nultých let 21. století) se tak v české poezii nesla ve sdílené víře tzv. neangažovaných slovníků. Ty v tomto básnickém prostoru dominovaly a stávaly se v kontextu ostatních slovníků privilegovanými. Jeden z takovýchto emblematických a velmi úspěšných slovníků,¹¹⁷ který určil celý jeden směr současné české poezie, lze označit za civilistní:¹¹⁸ „Dělám pořádek v obýváku / Nic / Kromě lehounkých přesahů do vesmíru / Přejdu do ložnice / Nic Kromě věčnosti nic / Dělám pořádek ve špajzce / Nic / Nic / Byt je uklizený / Ježišmarjá“ (Hruška 1995, s. 22) píše Hruška ve své prvotině *Obývací nepokoje*

116 Angažovaný podtext ale v té době nalzáme například u básníků patřících do undergroundové větve naší poezie: např. Andrej Stankovič, Ivan M. Jirous, Milan Kozelka nebo J. H. Krchovský. Velmi kritické verše ke společnosti nacházíme i u básníka Lubora Kasala, především v jeho sbírce *Vezdejšína* (1993). Nebývalým angažovaným počinem té doby je bezesporu rovněž sbírka *Cizrna* (1995) od Víta Kremličky, která se nezdřáhá reflektovat téma válečné Bosny první poloviny devadesátých let. Za zmínku stojí také sbírka Davida J. Žáka *Jak padá podzim* (1990), která svou tematikou jako jedna z mála básnických knih zapadá do revolučního roku sametové revoluce. Obsahy těchto básní se tak poměrně často vztahují k mimořádnému prožitku odkazujícímu k rozšířené listopadovému dění: „Už je nás víc / a polyb hmyzu je nám cizí / Veslem co padá / a roztřesené ruky / sami teď rozháníme mlhu / Mízi / Svíčky a květy hoří / Prahou / a přece a proto jdu / Buřič? / Demonstrant? / Student!“ (Žák 1990, nečíslováno).

117 Civilistní slovník, v této studii nastíněný na pozadí poezie Petra Hrušky, přirozeně není jediným slovníkem tehdejší doby, v jehož jádru absentoval explicitně angažovaný podtext. To lze prohlásit i o velmi úspěšném slovníku spirituální poezie (např. Pavel Kolmačka, Miloš Doležal, Petr Čichoň, Martin J. Stöhr, J. E. Frič, Věra Rosí), který v textu spoléhá na duchovně ztišenou a „zvnitřněnou“ orientaci namísto angažovaně hlasitého burcování. A ani o dalším nejvýrazněji aplikovaném slovníku námi vymezeného období, jež můžeme sloučit pod označení neo-avantgardní (viz předchozí kapitola), nepřísluší hovořit primárně v angažovaných konotacích. Neo-avantgardní slovník, který do sebe absorboval surrealistické a obecně silně imaginativní poetiky, se sice vyznačoval jistým angažovaným nádechem, ten se ale spíše obracel dovnitř básnické obce (viz poezie Jaromíra Typlta). Jeho hlavní devízou bylo přitom demonstrovat sílu svobodné imaginace skrze dominantní tvůrčí akt (např. Bruno Solařík, Jiří Staněk, Karel Jan Čapek, Tomáš Přidal, Svata Antošová). Do tohoto rastru v polistopadové poezii spadá i básnická a kritická činnost Petra Krále, kterou literární kritik Pavel Janoušek nazývá situací „královskou“, jež záměrně přijímá stav ignorace literatury společností (viz Janoušek 2013, s. 12–13).

118 O pojmové tekutosti tohoto slovníku svědčí fakt, že Karel Piorecký označuje ve své knize *Česká poezie v postmoderní situaci* (2011) civilistní poezii za poezii věčnosti a zařazuje do něj kromě Petra Hrušky např. básníky Petra Motýla, Michala Šandu nebo Petra Borkovce (viz Piorecký 2011, s. 116–122). Miroslav Balašík mluví v tomto kontextu zase o empirickém poetickém směru (viz Balašík 2010, s. 124–125).

(1995). Ta signifikantně ilustruje věcnou, strohou a minimalistickou poetiku devadesátých a nultých let, jež je často tematicky zasazena do existenciálně prožívaného interiéru (kuchyně, obývací, ložnice, ...).¹¹⁹ Intimně apoetický mikrosvět bytu (a do něj zanesených věcí) zde pak generuje jakési svébytné básnické kontemplace, které jsou ale důsledně „obrácené dovnitř“ coby cyklicky soustředěné ponory do všedních úkonů lidského bytí.¹²⁰ Z důvěrně známých prostorů se kontinuálně stává pomyslné univerzum, vymezené statickým básnickým hledím, na které můžeme narazit zase ve druhé Hruškové sbírce *Měsíce* (1998): „Červenec / Žádné další cesty / stojíme v předsíni jako horko / jako závěs s tygry / palmami nažloutle hnědě nažloutlý / stojíme v předsíni jako horko / všechno položit / udržet byt“ (Hruška 1998, s. 19). V návaznosti na to je rovněž podnětné sledovat Hruškovu neochvějnou důvěru ve vizuální vjemy, které z jeho poezie křesají nehybně kondenzované poetické obrazy.¹²¹ „Okry stěn / popraskané do větví cypřišů / vinárna na Nádražní / v okrovém bezvětrí / sedění pijaček / úsporně nehnuté / v cikánských domech naproti / navečer hasnou / rudé koberce“ (tamtéž, s. 23).

Pro Hruškovu poezii, která zde zastupuje jeden z dominantních proudů námi vymezeného období současné české poezie, je zkrátka typické, že skrze své básnické slovo uchopuje především to individuální a nikoli to společenské. Vnitřní drama každodenního života, rozehrávajíc se v jeho verších, pronikne maximálně do depresivních ulic Ostravy, ale málokdy se vůbec dostane za hranice spisovatelova bytu: „Poslední škvíra světla / v domě / Masařka únavy / pobzukuje kolem hlavy / Jako bych tím psaním / živil sebe / nebo rodinu / A já tak stěží / tu kolčaví co má hnízdo / hned pod trámem / srdce“ (Hruška 1995, s. 38). Autor záměrně opomíjí vnější civilizační proudy a jeho svět je smrštěn do koncentrovaného a striktně ohraničeného prostoru čtyř zdí, v němž se lyrický subjekt domáhá závrtného doteku transcendentního absolutna. Okolní svět existuje, ale jen jako kulisa pro

119 Zde vyvstávají jasné paralely s metaforou „fenomenologie světlic“, kterou jsme v kontextu díla Petra Borkovce stanovili v první studii.

120 Ono „obrácení dovnitř“ ale neznamená, že by Hruškova poezie byla jakkoliv narcistní a okázale se nořila do subjektivních náhledů. Především básně *Měsíců* jsou nepodbíživě subjektivní a brání se přebujelé egocentričnosti. Přesto se ale zdráhají popisovat „svět venku“ afirmující širší společenské události.

121 V tomto enormním upřednostňování vizuality, jež odsouvá lyrický subjekt do pozadí, se Hruškova poezie opět přibližuje básnické tvorbě Petra Borkovce (viz kapitola 2 této práce).

introspektivní nahlížení subjektu případně k básnickému „zarámování“ blízkých nebo náhodně zahlédnutých osob: „Po deštivém týdnu / větrem zvýznamnělý park / na parkovišti z auta / jedící rodina / jste mrtví prosí dítě / a míří hračkou“ (Hruška 1998, s. 26).

Výše jsme uvedli, že tzv. neangažované slovníky (civilistní, spirituální a neo-avantgardní), které lze v kontextu poezie let devadesátých a první poloviny první dekády 21. století považovat za její nejvýraznější tendence, se vyznačovaly tím, že společenská (či chceme-li nadindividuální) východiska v nich ustupovala privátnímu světu člověka. V návaznosti na to lyrickým subjektem opanovala touha zachycovat lokální mikrosvět, v němž převládala ryze soukromá a dostředivě nadčasová témata (tematizace lidských vztahů – civilistní slovník; transcendentální přesahy – spirituální slovník; iracionálně asociativní tvůrčí gesta – neo-avantgardní slovník) afirmující variabilní množinu obecně existenciálních výpovědí. Poezie se tak v této etapě dostává do „nulového bodu psaní“ a uvědomuje si, že ztratila své zázemí, v němž se rozplynula velká témata příznačná pro předrevoluční dobu (viz Hauser 1999, s. 18–25). Jedinou jistotou a společně vydobytým horizontem básníků se stává svoboda tvorby a takřka neomezené možnosti jejího tvůrčího nástroje – jazyka. V tomto kontextu byla současná poezie odsouzena k tomu, aby ztratila svou integrující funkci, neboť byl čím dál tím víc bagatelizován fenomén „významného textu“, jehož hodnotu a významový pohyb může sdílet celé społeczeńství (viz Pechar 1994, s. 7).

3. 2. 1 Řečová vyprahlost slovníků

Bylo několikrát zmíněno, že česká poezie se v devadesátých letech a prvních letech nového století definitivně oprostila ode všech doposud platných společenských objednávek. Její komplexní literární terén se ocitl – až na uvedené výjimky – mimo svou dobu a společenský background. Zaměřoval se především na revokaci předešlých básnických vzorů.¹²² Z tohoto popudu vzniká řada záměrně tzv. neangažovaných slovníků, v jejichž jádru se posiluje autonomie literárního textu, ale

¹²² Tento fenomén jsme nastínili ve zde přiložené první studii nazvané „Střet básnických slovníků na pozadí 90. let: Typltova neoavantgarda vs. Borkovcův klasicismus“. Poukázali jsme na to, že uvedené metafory neafirmovaly žádné nové či originálně specifické slovníky. Tento fakt svědčí o jejich úzkém navázání na minulost, což je ostatně typické pro poezii devadesátých a v jisté míře i multých let, která je definována svým vztahem k tradičním básnickým vzorům.

zároveň se vytrácí přímý vztah k současnému dění.¹²³ Básníci námi vymezeného období se tak velmi málo obrací k postižení přítomnosti. Chybí explicitně konkrétní odkazy, v nichž bychom mohli rozpoznat aluze na devadesátá, respektive nultá léta. „Poezie zde není primárně svědectvím o mém tady a teď, ale hledáním toho, co mé tady a teď v čase přesahuje. V tomto směru necítí tato generace potřebu být programově jiná a nová a spíše než po dosud neprošlapaných cestách se pohybuje v soustředných spirálách návratů,“ (Balaščík 2010, s. 145) shrnuje výše řečené Miroslav Balaščík a definuje tím v námi dané etapě dominantní nadvládu tzv. neangažovaných slovníků. Vznikla tak paradoxní situace, v níž česká poezie tkvěla hodnotovým systémem v minulosti, přičemž v přítomnosti inklinovala k autonomii vůči všemu, co stojí mimo literaturu.

Každý slovník v jakékoliv době se ovšem postupem času stává neuspokojivým, má své možnosti a limity a časem se vyčerpává. Vytrácí se s ním totiž energie generovaná na jeho počátku (při vstupu do literárního pole) a stále více v jeho textové struktuře převládá jen setrvačnost, předvídatelnost a reprodukovatelnost téhož. Tento moment zlomu si uvědomíme tehdy, kdy se nalezne nová úspěšná metafora, která iniciuje produkci řečových aktů a nový slovník na dané téma. Mám za to, že po celou dobu devadesátých let včetně první poloviny let nultých v české poezii převládaly privilegované neangažované slovníky, jejichž uživatelé sdíleli společnou víru v to, že právě toto je správný a univerzální způsob popisu literatury.¹²⁴ Jak už jsme ale zmínili, každý sebeúspěšnější slovník není nikdy definitivní a musí být nahrazen, přičemž ale nikdy není substituován v tom

123 V teoretické části jsme uvedli, že veškeré řečové akty jsou pronášeny na základě pravidel vytvořených díky společenskému pozadí (viz J. R. Searle 2011). Z toho důvodu znovu připomínám, že v této transformaci poezie, v níž docházelo k postupnému „odspolečensťování“, hrály významnou roli i aspekty dobově historické. Poezie po roce 1989 totiž ztratila své mimoestetické funkce, respektive od ní přestaly být očekávány: „Autonomie vůči vnějšímu světu ale přinesla i ztrátu hodnotových kritérií, která byla do té doby odvozována právě z funkcí mimoestetických. Jediným obecně přijímaným měřítkem, které alespoň v prvních letech po listopadu 1989 poskytovalo oporu i v přístupu k literárním dílům, byla nově přehodnocená minulost“ (Balaščík 2010, s. 81).

124 V teoretické části jsme uvedli, že každý básník, spisovatel, literární kritik atd. chce podvědomě vytvořit slovník, který už nebude nikdy překonán. Věří v to, že právě jeho objev slovníku bude univerzální, platný pro každého a pro všechny časy. Básník chce zkrátka zplodit slovník, který nebude nikdy překonán (viz Rorty 1996, s. 26).

smyslu, že by byl zcela vymazán.¹²⁵ Ony neangažované slovníky tak v kontextu české poezie setrvávají, ale postupně se stávají ohranými a předvídatelnými. Tím umožní produkci nových řečových gest, jež jsou vedeny intencemi, které musí bezpodmínečně vůči předešlým slovníkům vykazovat rysy proměnlivosti, nechceme-li jen přejímat a recyklovat slovníky svých předchůdců. A právě z toho důvodu se na konci nultých let 21. století v české poezii objevuje nový typ slovníku, který můžeme označit za angažovaný. Tento slovník je přitom sycen naprosto jiným konvolutem metafor, čímž způsobuje novou interakci a nové konstelace generující užitečné instrumenty v souvislostech konkrétní diskuse na téma „co je to současná česká poezie“.

3. 3 Rehabilitace angažovanosti

Česká poezie se pod návaem interpretačně opotřebovaných neangažovaných slovníků dostávala částečně do sociální izolace, což přirozeně korespondovalo s úpadkem společenské prestiže básníka.¹²⁶ Literární kritika brzy pochopila, že literární prostor by měl být nasycen novými příběhy (metaforami), které by poskytl odlišné nástroje iniciující proměnu doposud uplatňovaných slovníků. Jako první chtěl tento nefunkční vztah literatury a aktuálních společenských a politických témat obnovit kritik Miroslav Balašík: „Tím, že se literatura marnotratně zbavila možnosti být nositelkou hodnot morálních, poznávacích, společenských či ideových, které jí v očích mnoha nepříslušely, zřekla se i toho, co jí bytostně přináleží, tedy vlivu na kultivaci duchovního zázemí společnosti“ (Balašík 2002, s. 25) píše Balašík v příznačně nazvaném článku „Literatura a politika“ a vymezuje se tím vůči apolitickému Kratochvílovu modelu. Už v těchto ilokučních Balašíkových aktech se

125 Rozhodující roli zde přirozeně hrají kromě zmíněného řečového vyčerpání slovníku i důvody politické, respektive mocenské. V našem případě máme na mysli politicko-kulturní revoluci typu sametové revoluce. Svůj podíl na tomto vývoji měla však nesporně i literární kritika, která (jak jsme ukázali v úvodu nastíněných ilokučních aktech) utvrzovala básnickou produkci v její solipsistické izolaci a takřka programově odmítala hledat souvislosti mezi básnickou tvorbou a mimoestetickou realitou (viz Balašík 2010, s. 143).

126 Zde odkazují na článek literárního kritika Pavla Janouška „Krise krize. Aneb Andělé svržení z nebe to nemají lehké“ (2009), který v něm píše: „S trochou nadsázky by snad bylo možné říci, že literáti bědující nad stavem současné literatury se cítí v pozici andělů svržených z nebe. Ještě cítí, že i oni, respektive jejich předchůdci kdysi byli hodně vysoko a hodně znamenali, jenže místo létání se musí brodit realitou všednosti, jež je jen taková, jaká je, a musí žít s vrstevníky, kteří už na nebe a roli andělů téměř zapomněli. Pomocí slov, jako je krize, se proto pokusí, když už ne létat, tak alespoň trochu poposkočit“ (Janoušek 2009, s. 1, 4–5).

objevuje pojem angažovanost, který podněcuje k novému rozvrhu řeči, v našem případě na téma soudobá česká poezie.¹²⁷ Projekčním plátnem pro další diskuse nad pojmem angažovanost (tentokrát v poezii) se posléze stal literární obtýdeník *Tvar*. Na jeho stránkách se vyjímá především článek Karla Pioreckého „Na protilehlé straně. O Petru Královi, angažované poezii a krizi profesionality“ (2008), jenž chce pojem angažovanost v kontextu současné české poezie rehabilitovat a očistit v tom smyslu, že sdílí víru, že tento typ literatury je pro dané společenství přidanou hodnotou: „Ale dnes je přece situace zcela jiná, opačná. Dnešní politický režim od poezie nic nechce, on totiž poezii a umění vůbec nechce. To považuji za výzvu k nové, spontánní angažovanosti“ (Piorecký 2008, s. 7) prohlašuje Piorecký, jehož řečové akty se podílí na konstrukt, který v tehdejší literární mapě obhajuje, podpírá a zároveň nově utváří tolik dříve odmítavý (pro předrevoluční dobu) pojem angažovanost.^{128,129}

127 Jak zmiňuje v publikaci *Souřadnice mnohosti* Karel Piorecký, Balaščíkův článek nevyvolal žádné ostré polemické spory (Piorecký 2014, s. 43). Zřejmě i proto, že byl zveřejněn pouze v bulletinu *Obce spisovatelů Dokořán*. Tomuto tématu, tedy propojení literatury a politiky, se ale v následujících letech enormně věnoval právě Balaščíkův časopis *Host*, který například v roce 2003 publikoval odpovědi tuzemských spisovatelů, literárních historiků a kritiků na otázku „Jak se v posledních třinácti letech změnilo postavení a funkce literatury?“ (*Host* 6/2003). Anketu nakonec shrnul Lubomír Machala svým příspěvkem „Obnovení svéprávnosti. Jak se v polistopadové době změnilo postavení a funkce české literatury?“ (Machala 2004, s. 12–16), který reflektoval rehabilitaci společensky angažované literatury na pozadí českých prozaiků (Miloš Urban, Michal Viewegh, Eva Kantůrková). Pojmu „angažovanost“ se časopis *Host* dále věnoval ještě v roce 2008. Speciální tematické číslo se točilo především kolem otázky „Patří politika do literatury?“, která do literárního prostoru prosakovala čím dál tím více (viz *Host* 7/2008).

128 Pokud bychom kontinuálně sledovali kritickou řeč Karla Pioreckého (což ale není meritem této studie), shledali bychom, že právě tomuto kritikovi připadal termín „angažovanost“ v jeho interpretačním gestu užitečný. Na jeho základě vyprodukoval velké množství ilokučních aktů, které postupně ustanovily nový typ slovníku, jehož rétorické strategie se na konci nultých let 21. století společně s básnickými díly v české poezii podílely na konstituování nového typu angažovanosti. Asi nejobširněji a nejkompexněji se Piorecký k této problematice vyjadřuje ve své studii *Souřadnice pojmu* (2012), v němž sleduje historický vývoj pojmu angažovanost. Tím mimoděk ilustruje produktivní schopnost tohoto termínu (napříč časem v průniku historických a teoretických souřadnic) na sebe poutat pozornost a tím pádem rozvíjet a iniciovat další řeč. Piorecký v tomto článku přináší základní kritickou analýzu pojmu, kterým diskutovaný jev (angažovaná poezie) označujeme. V kontextu různých literárních etap a diskursů ho shledává jako sémanticky rozporuplný i rozdílně interpretovaný (viz například socialistická ideová angažovanost vs. Adornův typ kritické angažovanosti inklinující k politické mnohoznačnosti včetně estetické autonomie textu): „Pojem, který byl konstruován v podmínkách totalitní společnosti, nemohl ani získat jiné konotace – byl ideologicky z(de)formován i ve své morfologické struktuře. Stejně znějící pojem, jehož definice se rodila v pluralitní, demokratické kultuře, žádné jednoznačné ‚pro‘ nebo ‚proti‘ nepotřebuje – nechává svobodný prostor pro konkretizaci, kterou musí uskutečnit až adresát angažovaného díla. Takovouto angažovanost stalinističtí nebo normalizační teoretici pochopitelně nemohli potřebovat, a tak nám ji ve

Polemiky o angažované literatuře v první dekádě nového milénia vygradovaly vydáním tematického čísla časopisu *Tvar* v prosinci 2010. Stránky tohoto vydání zaplnily literární výroky kritiků a básníků, kterým dominoval článek Michala Hausera s názvem „Proč potřebujeme angažovanou poezii?“. Autor v ní píše: „Místo angažované poezie, ať už stranící nepřivilegovaným či privilegovaným, se objevila poezie oddělená od celé této problematiky. Musela se proto nejprve změnit celková společenská situace, aby se pro angažovanou poezii obnovily podmínky“ (Hauser 2010, s. 7) komentuje polistopadovou situaci v naší poezii Hauser skrze neomarxistickou optiku, kterou dále zasazuje do filozoficko-literárního kontextu (Jan Mukařovský, Theodor Adorno, György Lukács, Jacques Lacan).¹³⁰ Prostor k vyjádření v tomto čísle *Tvaru* dostala rovněž řada mladých básníků (Kamil Bouška, Adam Borzič, Ondřej Hanus, Jakub Řehák, Jonáš Hájek), kteří různě opisovali svá východiska k novému pojetí angažovanosti (viz Anketa mezi básníky mladší generace 2010, s. 8–9). I oni v tomto střetu s novou metaforou (**nový typ angažované poezie**) produkovali ilokuční akty, jejichž jádrem ale nebyly deskriptivní akty (popisující objektivní realitu), ale spíše demonstrovaly simulaci této snahy. Jejich interpretační gesto je tak daleko více performativem typu: „tvrdím, že je to tak a tak“ než nějakou objektivní verifikovanou tezí¹³¹: „Není už čas ukrývat já

vědeckých textech ani ve školní výchově nenabídlí. Česká poezie je konečně v situaci, kdy tento velmi potřebný pojem může redefinovat, přeznačit ho, resp. vrátit mu jeho významovou otevřenost, kterou měl ještě v meziválečném období“ (Piorecký 2012, s. 25). Společně s Pioreckým tedy i v této studii chápeme angažovanou poezii v kontextu posttotalitní literární situace jakožto pluralitně autonomní entitu, která si zachovává „významovou dynamiku, nehotovost, neomezuje se na sdělování či nabízení hotového postoje, ale chce spolu se čtenářem pracovat na jeho vytváření, inspirovat či provokovat k němu“ (Piorecký 2012, s. 24).

129 Každý nový nebo znovu připomínaný úspěšný slovník musí mít i své odpůrce. Jeden z nejučtějších výpadů proti angažované poezii uskutečnil ve svém článku „Básník není svazák“ (2012) Pavel Novotný: „je vůbec proti povaze umění a poezie nechat si od někoho něco diktovat, lajnovat – a snad v tom spočívá ona ‚angažovanost‘, chceme-li. Jinými slovy, každá opravdu dobrá literatura je už z podstaty angažovaná, neb se nedá nikým a ničím zglajchšaltovat, je nepolapitelná. (...) Básník není žádný svazák, ale vnitřně svobodné individuum“ (Novotný 2012, s. 11).

130 Hauser tak z poměrně levicového postoje zapojuje aktuální literární debatu do vývojové fáze „postkapitalismu“, který podrobuje velké kritice: „Touto překážkou není nic jiného než to, že poezie a umění nemůže do sebe jako svou matérii nasát základní prvky kapitalismu: směnné vztahy, peníze, zisk, ekonomický kalkul. Zkrátka angažovaná kapitalistická poezie je pravděpodobně nemožná. Aby se poezie spojila s nějakou Věcí, musí to být Věc jiného druhu, taková, kterou kapitalismus narušuje nebo potlačuje. Kapitalismus a poezie nějak nejdou dohromady“ (Hauser 2010, s. 7).

131 Zde opět odkazují na knihu J. A. Austina *Jak něco udělat slovy*.

za zdánlivě neosobní hlas v interiéru, zátiší, pozorovatelně“ (tamtéž, s. 9) odpovídá v anketě například Ondřej Buddeus, jenž dále navrhuje, abychom angažovanou poetiku označovali přesnějšími výrazy typu „akutní“ nebo „kritická“. Kamil Bouška zase hovoří o tom, že angažovanost (chápána ve smyslu mít účast, zájem) je veskrze základem každé poezie, avšak „účast můžeme mít vždy jen s někým nebo něčím. Myslet srdcem – myslet zevnitř, být s, být v; to je účastné bytí, které angažovaná literatura zprostředkovává a vyvolává, a nemůže se tedy zcela spoléhat jen na popisnou funkci jazyka“ (tamtéž, s. 8). Další mladý básník Jonáš Hájek volí „zlatou střední cestu“, v níž angažovanou poezii zpočátku kvituje, aby ji posléze podrobil částečné kritice: „Když se řekne ‚angažovaná literatura‘, míváme na mysli literaturu angažovanou společensky nebo politicky, a za tím si představujeme konkrétní společenský nebo politický cíl, o jehož dosažení taková literatura obvykle usiluje; mluvíme pak o literatuře, v níž funkce estetická ustupuje funkci společenské nebo politické“ (tamtéž, s. 8). Nejvíce negativisticky se k danému pojmu staví básník Jakub Řehák, jenž považuje angažovanost v literárním poli za nadbytečnou manýru: „Jako by dnes od některých publicistů vzrůstal požadavek na to, aby se autoři vyjadřovali i jinak než niterně. Dokonce aby autoři vyslovovali či demonstrovali postoj k soudobé skutečnosti. A to co možná nejexplicitněji. To považuji za nebezpečné. Angažovanost se pak stává pomyslnou ruličkou novin, kterou lze bít autory po hlavě“ (tamtéž, s. 9).

3. 3. 1 Nový patos

Cílem této studie není ovšem podat komplexní výčet všech řečových střetů s novým typem angažované poezie. Na výše uvedených příkladech ale vidíme, že naše popisy literatury utváříme spíše prostřednictvím obrazu než prostřednictvím přesné, kontrolovatelné deskripce. I tehdejší pole současné české poezie se vyznačovalo nemalým množstvím slovníků, které se shlukovaly a rozvíjely pod záštitou nějaké úspěšné metafory.

Není náhodou, že do zmiňované ankety byli vybráni básníci ze skupiny *Fantasía* (Petr Řehák, Adam Borzič, Kamil Bouška).¹³² Právě jejich řeč v druhé

¹³² V anketě byl osloven rovněž básník Jan Těsnohlídek ml., ten místo tradiční odpovědi poslal dvě básně, z nichž jednu s názvem „Rasistická poezie“ redakce *Tvaru* otiskla: „tohle je rasistická poezie – nemá ráda cikány / nemá ráda negry / nemá ráda vietnamce rasistická poezie / je proti

polovině nultých let totiž iniciovala vzpuru proti předešlým „interiérovým“ slovníkům a vehementně skrze svůj stejnojmenný almanach *Fantasia* (2008) požadovala procítěnou angažovanost básníka ve světě^{133,134}. „Angažovanost v mém pojetí znamená účast na světě, vášnivé přilnutí k životu. Ať už básník žehná či vysílá kletby, burácí prorockým hlasem proti nespravedlnosti nebo se lyricky chvěje ve větru, vždy je ve hře jeho srdce. A srdce z vlastní přirozenosti touží po celku,“ píše ve speciálním vydání časopisu *Tvar* (2010, č. 4) reflektující činnost této skupiny její básník Adam Borzič v eseji nazvaném „Nechat mluvit vítr“ (Borzič 2010, s. 1, 4–5). V něm čtenáře seznamuje se svým specifickým druhem básnického vidění vyrůstajícím na vizionářsky-romantické půdě, přičemž vysílá jasné apelativní signály k tomu, aby česká poezie opustila ony sebezahleděné ponory do vlastních niter a vyšla vstříc světu „tam venku“: „Tváří v tvář civilizačnímu marasmu nezbude, než aby básníci opustili své nory a vydali se světu na pomoc. (...) Nastal čas, kdy má poezie opustit teplé hnízdečko literatury a vyjít do života“ (tamtéž, s. 5).

Další člen uskupení *Fantasia* Kamil Bouška zase na těch samých stránkách časopisu osvětluje programové teze skupiny, čímž zároveň objasňuje svůj princip imaginace: „Důraz na patos jakožto intenzivní citovou angažovanost není programově vytčeným cílem, svrchovaností zaštitěným soucitem, ani metodou tajených ambicí napravovat svět a formou sentimentu, který by se za tak obecnou

islámu / (...) / rasistická poezie vyzývá k boji! / rasistická poezie je radikální je / nacionalistická / rasistická poezie je nezbytná je aktuální / a zaslouží si pozornost!“ (Anketa mezi básníky mladší generace 2010, s. 9).

133 Každá poetická skupina musí mít zákonitě svého literárního kritika, který legitimizuje její básnickou řeč v kontextu literárního společenství. Jak už jsme zmiňovali, tímto hlavním kritikem se stal Karel Piorecký, jenž mimo jiné svými výroky dosvědčuje proměnu literárního paradigmatu: skupinová poetika už není (jako v devadesátých letech) pouhým strašákem let minulých: „Může být skupinová poetika dnes něčím víc než milým anachronismem, který nám připomíná velké časy historických avantgard? Je dnes ještě možné a správné zaštitit se programem a pokoušet se tvořit v jeho intencích?“ ptá se ve svém článku „Lvi loví ve smečkách“ (Piorecký 2010, s. 5), aby následně tyto aktivity posvětil: „Konečně se tedy objevil někdo, kdo se neštítí slov jako angažovanost či patos, kdo básníka odmítá vnímat jako pouhé zaznamenávající médium a za určující pro něj považuje zkušenost jazyka“ (tamtéž, s. 5).

134 Skupina zveřejnila i několik programových tezí. Angažovanosti se týká především druhý bod manifestu: „Zkušenost poezie ústí v účastné bytí. V angažovanost ve světě, protože nechota pro něco svědčit poezii kompromituje“ a třetí bod manifestu: „Básník se ve světě angažuje intenzitou celé bytosti. Proto může a má být patetický: – ‚nový patos‘ není projevem citové křeče; – ‚nový patos‘ zjevuje intenzitu básnického bytí; – ‚nový patos‘ nese a přináší poezii, která se hlásí k spoluodpovědnosti za stav světa; – klíčem k ‚novému patosu‘ je představivost“ (viz Programové teze skupiny *Fantasia* 2010, s. 4).

formulací mohl skrývat. Je poukazem k podstatnému podloží, doslova humusu možné poezie: k neustálené, otrásající, tektonicky rozechvělé skutečnosti, kterou básník zakouší zaživa a živou. Být básníkem znamená nejprve nechat jakoukoli skutečnost pulzovat, hučet v krvi“ (Bouška 2010, s. 6).

A pod obdobnou interpretační optikou lze nahlížet i samotné poetické texty uvedené trojice. Za příklad nám poslouží básnický text Petra Řeháka „Sakr (Svaz antarktických kapitalistických republik“), v němž jsme svědky výbušné a živelné imaginace, která se ale nezdráhá nořit do společenské reality současného světa reflektující ekonomické vykořisťování rozvojových zemí světa: „Vidím je: děti těch dětí, / housenčí, bosé mezi banány, / jako stehna šlapek, / jako šedivou kundu čtyřmi směry, / jako košili na knoflíky, / jako matrace strachu, / plní je svými vlasy, štěkotem samopalu / mezi drůbeží / a jmény po přeživších. / Monika, Pavel, Carlos, / Dana, / A bez dalšího / Kongo, Kamerun, loviště, / Lom diamantů / Mezi kameny / Před vyčištěním. / Vidím je: všechny ty karáty, ta souhvězdí, fondy při OSN, / Jako daně, / Jako půjčky, / Jako daně z půjček, Jako tytéž víckrát zdaňované, / protože jim odpustili dluhy“ (Řehák 2010 B, s. 9).

Již z programových tezí, kritických (esejistických) metatextů i samotných básnických textů, přináležející ke skupině *Fantasia* je patrné, že na konci prvního desetiletí 21. století se v české poezii začínají projevovat slovníky aspirující na akutní reflexi společenské reality včetně toho, aby básník přijal angažmá ve snaze o jeho transformaci a zároveň cítil spoluodpovědnost za jeho podobu. Právě odtud pramení také kritický ráz mnohých veršů a souvisí s obecnější tendencí takzvané angažované poezie. Členové skupiny *Fantasia* prostřednictvím svých poetických textů zapříčinili vznik slovníku, který vyrůstal v kontextu české poezie z celé řady nových či znovu připomínaných metafor („nový patos“, „poezie účastného bytí“, „živelná obraznost univerzálních energií“, „kosmopolitní zkušenost“...).¹³⁵ V této

¹³⁵ Zde odkazují na Richard Rortyho, jenž v knize *Nahodilost, ironie a solidarita* (1996) rozvíjí myšlenky Donalda Davidsona: „Davidson nám dovoluje o dějinách jazyka, a tedy i kultury uvažovat tak, jak nás Darwin učil uvažovat o dějinách korálového útesu. Staré metafory neustále odumírají do doslovnosti a poté slouží jako základ a půda pro metafory nové“ (Rorty 1995, s. 17). I konvolut metafor skupiny *Fantasia* tak není nikterak radikálně originální, jelikož těží z metafor historický avantgard nebo surrealismu. O tom mimo jiné svědčí i výrok Kamila Boušky: „V tomto smyslu nejsou programové teze ničím novým a nárok na aktualitu a úplnost si nekladou“ (Bouška 2010, s. 6).

studii se ovšem nezaměříme detailně na konvolut metafor skupiny Fantasia, ale na podobně úspěšný soubor metafor týkajících se nového typu angažované poezie, jenž v té samé době vyprodukoval básník Jan Těsnohlídek ml.

Ve stejný rok, kdy vzniká almanach skupiny Fantasia, tedy v roce 2008, se v prostředí časopisu *Psi víno* vynořuje autorský okruh, který své představy o angažované poezii staví na požadavku větší srozumitelnosti básně za účelem toho, aby se česká poezie dostala z uzavřeného ghetta do rukou většího počtu čtenářů.¹³⁶ „U nás se s oblibou říká, že je poezie Popelkou, protože ji nikdo nečte. Proč ji nikdo nečte? Protože je jednoduše řečeno nesrozumitelná, nemá co říct,“ (Štengl 2009, s. 7) říká v rozhovoru z roku 2009 šéfredaktor časopisu *Psi víno* Petr Štengl, jehož ilokuční akty podněcují k novému rozvrhu řeči, v níž se bude operovat s angažovanými slovníky.¹³⁷ Ty budou následně spoléhat mimo jiné na fúzi umění a politiky, respektive budou do svého poetického obsahu vkládat přímočaře sarkastické obrazy plné politických témat, čímž budou cílit na masovější přijetí z řad čtenářstva (viz Hruška 2014, s. 72).¹³⁸

3. 3. 2 Konvolut metafor v básnickém díle Jana Těsnohlídka ml.

V teoretické části jsme uvedli, že každý literární text je souborem řečových aktů, který lze chápat jako metaforu. Na základě myšlenkových úvah Donalda Davidsona jsme posléze konstatovali, že metafora ve svém jádru postrádá veškeré kognitivní rámce, přičemž o ní můžeme hovořit jako o čistě řečovém operandu, který ale

136 Rok 2008 je pro českou poezii skutečně přelomovým. Kromě vpádu angažovaných slovníků zde vyvěrá nový příběh (metafora) spočívající ve vyvolávání krizovosti. Špičkou ledovce těchto výroků se stává článek Štefana Švece „Krise české literatury“: „Básníky dneška kromě ghetta kritiků, redaktorů a vybraných akademiků bohemistických kateder nikdo nezná, zahrnuje v to ‚nikdo‘ i středoškolské učitelky češtiny. (...) Jediné, co se nečte, je současná ‚vysoká‘ česká literatura. Právem. Žije si svým vlastním životem, je od čtenářů odtržená skoro tolik jako literární věda od literatury. Nedokáže přinášet témata“ (Švec 2008, s. 16).

137 Časopis *Psi víno* se obecně stal velmi činnou platformou, ve které se sdružovalo hned několik „angažovaných básníků“. Kromě Jana Těsnohlídka ml. jmenujme například Petra Štengla, Klementa Václava Lakatoše nebo Filipa Špeciána. Tyto autory kromě společné tematiky spojoval rovněž stejný vstup do literárního pole, který se udal na přelomu první a druhé dekadý nového století.

138 Toto přijetí ale nebylo dle Petra Hruška nijak velkolepé: „K žádnému prudkému nárůstu čtenářského zájmu o psanou poezii jejím přímým angažováním se v celospolečenských tématech nedošlo“ (Hruška 2014, s. 74). Když se ale podíváme na opakované vydávání Těsnohlídkových básnických sbírek, můžeme mluvit o pravém opaku. Například jeho prvotina *Násilí bez předsudků* (2009) se do této doby dočkala čtyř vydání, což svědčí o enormním zájmu ze strany čtenářů.

nepopírá vztah metafory k realitě. Tento vztah přitom není nějak zakódovaný uvnitř metafory samotné, ale spíše v tom, co dokáže skrze řeč způsobit. Na základě těchto premis si můžeme představit, že veškeré zde interpretované literární objekty (a tím pádem i básnické sbírky) lze pojímat jako obrazy (metafory) bez speciálního kognitivního obsahu. Básnickými texty, které výrazně iniciovaly na konci nulté dekády zrod nového typu angažované poezie, byly i sbírky od Jana Těsnohlídka ml. Právě na jejich textovém podloží se pokusíme stanovit konvolut metafor, který inicioval další rozvrhy nových slovníků kontinuálně udržující v chodu řeč na téma současná česká poezie.

Hned v úvodní básni debutové sbírky *Násilí bez předsudků* (2009) jsme svědky toho, jak se lyrický subjekt marně snaží vepsat do procesu zachycení poetického obrazu, který se neustálým opakováním verše: „jak to napsat že“ (Těsnohlídek ml. 2009, s. 7) nakonec cyklí do banálně rozložených veršových spojení: „jak / jen / to napsat že / se dělaly vlny / někdy odpoledne / začátkem února a / někdy pod keřem / v tom městě plným / cihel / lodí / kol a / barevnejch domů / kvetly první kytky – / obrazy které otvíraly oči a já věděl že / by / to / byla ta / největší báseň / jen / jak to napsat“ (tamtéž, s. 7). Těmito antipoetickými gesty korespondujícími s nevírou v tradičně pojímaný básnický jazyk se staví Těsnohlídek do opozice vůči estetickým normám předchozích „interiérových“ slovníků, spoléhajících na sofistikovaně propracované básnické kontemplace. Tato metafora „srozumitelné básně“¹³⁹ je pro Těsnohlídkovu prvotinu klíčová a v mnohém

139 Forma záměrné deestetizace textu může upomínat na poezii Egona Bondyho a Ivo Vodsed'álka. Ti prostřednictvím své „trapné poezie“ a totálního realismu narušovali literární diskurz padesátých let. Tyto myšlenky ve svém článku „Co můžeme chtít od angažované poezie“ (2011) rozvíjí jeden z obhajitelů angažované literatury Jan Kubíček, jenž tvrdí, že soudobá angažovaná literatura má rovněž deautomatizovat navyklé literární postupy v tom smyslu, že je bude slovně obnažovat a tím pádem i demytizovat. Kubíček ovšem upozorňuje, že aktuální diskurz je nikoliv totalitní, ale mediální. Současná společnost přitom není dle něho ovládaná jedinou totalitou, která byla v padesátých letech svou hegemonií dobře čitelná. Dnešní mýtus je naopak konstruován na základě mnohosti a nečitelnosti neoliberální společnosti (viz Kubíček 2011). O něco podobného se pokusil Jan Těsnohlídek ml. v již zmiňované básni nazvané „Rasistická poezie“, kterou v roce 2010 publikoval v časopisu *Tvar* v rámci ankety o angažovanosti: „rasistická poezie je o strachu ale / nebojí se - / sere na všechny kecy o / m u l t i k u l t u r n í společnosti říká že / není správný / otevřít v zoo všechny výběhy a / nechat to tak / říká že / to nemůže dopadnout dobře že / je potřeba se připravit je potřeba zastřelit / nejbližšího negra! je potřeba / chodit v tlupách a pobíjet cikánský tlupy! // rasistická poezie zakazuje jíst kebab! / rasistická poezie zakazuje burky! / rasistická poezie maluje karikatury mohameda! / rasistická poezie mrdá mohameda do zadku! / rasistická poezie – p ř í s n ě – zakazuje / nakupovat ve vietnamskejch večerkách! / rasistická

charakterizuje onen nový typ angažovanosti, který přichází s poetickou řečí, jež záměrně odrůstá od metaforické zakuklenosti směrem k daleko prostšímu, syrovějšímu (a tím pádem i méně kultivovanějšímu) výrazivu. Jako by zde tedy byla prázdnota řečeného schválně umocňována bezobsažnou, ale za to daleko více srozumitelnou lyrikou, v níž převládá jeden schematicky vymodelovaný pocit: „mívám náladu / rozbít / každý druhý okno / kolem kterýho projdu / jen / tak / ze zájmu / rozbíjet okna“ (Těsnohlídek ml. 2009, s. 28). Těsnohlídkova řeč zkrátka nedůvěřuje tradičně vystavěné poezii devadesátých a nultých let a s angažovanou vervou se chce vpisovat do žité existence, která předchází strojeně vykonstruovanou lyriku schovávající se za verbalistickou formou vyjádření: „tohle / není báseň – / tohle / je tvoje jméno na papíře / kamaráde / až odejdeš / až se jednou / rozhodneš odejít / budeš mi chybět“ (Těsnohlídek 2018, s. 29).

Tím, že dochází k oslabování (nebo zcela vypouštění) složité metafory afirmující onu „nesrozumitelnou“ lyriku let minulých, se do popředí Těsnohlídkových textů dostává metafora, kterou můžeme sloučit pod označení „**surová civilnost**“. V ní jde namísto cizelovaně samomluvné atmosféry textu o jeho pregnantní a syrové vyznění:¹⁴⁰ „před výlohou stál / nechutnej bezdomovec / trochu se kejval díval se do země / starej a špinavej / smrděl / lidi chodili kolem / obloukem ho obcházeli / každěj viděl že to / nebude trvat dlouho / někde se svalí a / už se nezvedne / nikdo se z toho neposere – – každěj viděl že / se z toho nikdo neposere / až se jednou svalej / až jednou nebudou moct dál“ (Těsnohlídek ml. 2011, s. 6) čteme zase ve druhé Těsnohlídkově sbírce *Rakovina* (2011), v níž nám jsou předloženy úderné verše bez příměsí jakýchkoliv nadbytečných sémantických obalů, z nichž je patrné projevení soucitu s těmi, jež se ocitají na okraji zájmu blahobytné.

Kromě hněvivě sarkastické a introspektivní lamentace se tak v této básni zřetelně ozývá rovněž kritika společenského systému, čímž se Těsnohlídkovy motivy básní přesouvají do širších celospolečenských vztahů. V jeho textech tak

poezie říká že / je potřeba krást ve vietnamskejch večerkách! / je potřeba hodit bombu / do každěj vietnamský večerky!“ (Těsnohlídek 2010, s. 9).

140 Nutno přiznat, že tato cílená srozumitelnost mnohdy v Těsnohlídkově poezii tenduje ke kýčovitým výjevům. Některé jeho básně obsahují jednoduchost a srozumitelnost, pomocí kterých může čtenář okamžitě identifikovat, co dílo zobrazuje: „Zatímco umění naší smyslovou zkušenost světa zintenzivňuje, kýč ji uspává“ (více viz Kulka 2000, s. 56–57).

frekventovaně nalézáme konkrétní odkazy, situující Těsnohlídkovu poetiku do posttotalitní reality se všemi svými nešvary: „mohlo to bejt ve kterymkoliv jinym / evropskym městě / mohlo to bejt kterýkoliv jiný / evropský město – za paprikama / za gulášem a lázněma / město / jako každý jiný – / úvěry a hypotéky / bary / bordely nákupní centra a / skleněný hrady plný / rozšlapanejch / unavenejch lidí / jako jsme my“ (Těsnohlídek ml. 2013, s. 26) píše básník ve své v pořadí už třetí sbírce *Ještě je co ztratit* (2013), konkrétně v básni „vzpomínky na Budapešť“, která demonstruje deziluzi postkapitalistické západní společnosti utápějící se v orgiích konzumního prostředí.

Z určitého interpretačního úhlu je tak Těsnohlídkova poezie prezentovaná jako médium obsahující akutní (nebo chceme-li politickou) lyriku reagující na aktuální společenské události: „(čtk – jeruzalém – 4. října 2003) devatenáct lidí / z toho pět dětí / usmrtila dnes palestinská / sebevražedná atentátnice při útoku na restauraci v haifě / – nejméně 50 dalších lidí bylo zraněno. / – – – / zakroutit hlavou odsoudit / během tří minut / v hlavním / vysílacím čase“ (Těsnohlídek ml. 2009, s. 20) nebo na ty historické, promítající se ovšem živě do přítomnosti: „v barákách / ve kterejch se pálili lidi / se mluví / o večeri o zpáteční cestě a / pije / se / pepsi / není / tady / nic / z osvětlení / z dob kdy / v oknech nebyly záclony a / – arbeit macht frei – / znamenalo / něco jinýho / než s t y l o v ý / m í s t o / p r o / f o c e n í“ (Těsnohlídek ml. 2009, s. 36).

Z uvedených příkladů lze tedy v Těsnohlídkově tvorbě vysledovat metaforu, kterou označíme jako „časová lyrika“.¹⁴¹ Pod tímto prizmatem bychom mohli na autorovu poetiku nahlížet jakožto na svébytný druh umělecké aktivity, jež si

141 Tato časovost rovněž koresponduje s heteronomní povahou umění, která je mimo jiné založena na zmnožování uměleckých aktivit odvolávajících se na princip politického či sociálního aktivismu. „Heteronomní umění“ se tak snaží reflektovat svou genezi, jež vychází ze společenských dobových kontextů. Na pozadí angažované poezie tento koncept rozvíjí ve své disertační práci *Pozornost ke světu. Literární pole na pozadí identity české literatury ve společnosti a angažované přístupy po roce 1989* (2017) Roman Polách, jenž v ní operuje s tzv. hegelovskou tradicí: „V rámci hegelovské tradice a nezřikání se pojmovosti se tedy tato skupina autorů snaží pojmenovat určitými prostředky (...) stav soudobého světa a snaží se z toho též vyvodit jisté důsledky. Angažovaná poezie je intencionálně založena na tom, že text vyvolává u modelového čtenáře určitý světonázorový postoj. Na vyvolání postoje ke světu stojí též poezie obecně, nicméně právě angažovaná poezie a poezie vůbec hegelíánské a marxistické estetické tradice (...) je založena na mnohem větší příznakovosti textů, které se nevyhýbají ostentativnímu ideologickému a třeba i politickému šíření názorů“ (Polách 2017, s. 233).

ostentativně všímá světa s poukazem na jeho sociální témata a problémy, čímž jaksí vymaňuje českou poezii ze solipsisticky autonomních slovníků let devadesátých, generujících uzavřené básnické ghetto: „na balkáně / jsou ještě lidi který / zažili válku! / někdo jim zastřelil tátu nebo kamaráda / znásilnil sousedku / zbořil dům – / nepoznáš který to jsou a který jsou ty co / jim to udělali / všichni stejně / opálený / tričko a šortky / na balkáně jsou ještě lidi / který zažili válku! / koupím si od nich zmrzlinu / pronajmu byt“ (Těsnohlídek ml. 2011, s. 8) reflektuje sarkasticky Těsnohlídek v básni „dovolená u moře“ sérii válečných konfliktů v Jugoslávii, čímž nerezignuje na společenskou funkci své tvorby. I z tohoto úryvku je patrné, že jeho poezie je zřetelně vázaná na čas, ve kterém vzniká.

Ona nepřehlédnutelná časovost v Těsnohlídkových textech notně koresponduje s další metaforou typickou pro jeho básnické dílo: „**generační výpověď**“. Některé Těsnohlídkovy básně totiž aspirují na vyslovení generačního pocitu, který se v kontextu české poezie v předchozí dekádě objevoval jen sporadicky. Emblematická je z toho hlediska báseň „sereme si na hlavy“: „narodili jsme se moc brzo – / ještě nikdo neudělal tlustou čáru / za dvacátým stoletím / ještě nikdo neřek že / to všechno bylo jen tak / jen jako / – narodili jsme se moc brzo / rodičům co dostávali bonbóny od pánů který / nosili kříže / polámaný kříže / hvězdy a / hvězdy s pruhama – rodičům který moc demonstrovali a / napsali moc moc básní aby zjistili že / to všechno bylo zbytečný a prej jsme mladý na pochopení / k čemu byly / srpy & kladiva / – jo – byly mi teprv dva když tanky odjely / někam pryč strašit jiný děti a / demokracie dala slávu / pouliční tvorbě / podvodníky se skořápkama na každé roh a / americký filmy“ (Těsnohlídek ml. 2009, s. 8) píše básník, jenž se lyrickými prostředky snaží pojmenovat pocit nejmladší generace. Ta už neodvozuje svou zkušenost z období normalizace, jelikož iniciační léta dospívání zažila v divokých a z její perspektivy v mnohém deziluzivních devadesátých letech. Právě z toho důvodu vidí současnou dobu kriticky a neocitá se jako předešlé generace na konci dějin,¹⁴² v nichž na věky vítězí neoliberalistická ideologie. Naplno se zde vyslovuje obecná „neonormalizační“ netečnost pulzující ve společnosti, která se podřizuje

142 Zde odkazují na slavnou knihu Francise Fukuyamy *Konec dějin a poslední člověk* (1992), která věštila, že pádem železné opony skončily světové dějiny vítězstvím liberální společnosti, volného trhu a západního životního stylu.

konzumnímu klidu. Průkazný je tento generační aspekt z hlediska frekventovaně využívané wir-formy, v níž lyrický hlas simuluje promluvu za větší skupinu lidí: „možná / i jednou budeme říkat že / jsme ztratili spoustu času když / budeme mluvit o dnešku / o tomhle víkendu / o minulým víkendu / o příštím víkendu – – / vzpomínat – – – / možná / si tohle všechno budem jednou vyčítat / říkat že / jsme ztratili spoustu času že / jsme dělali nesprávný věci / s nesprávnějma lidma / budeme říkat že / to nebylo potřeba že / to vůbec / nebylo potřeba“ (Těsnohlídek ml. 2013, s. 8).

Generační promluvy jsou v Těsnohlídkově básnickém díle prezentovány v konturách další stěžejní metafory, kterou shrneme pod označení „**demaskování reality**“. Ta nespolehá na sofistikovaně zduchovnělé básnické výmluvy tendující k nadosobnímu řádu důsledně rozpuštěnému v transcendentálních rozměrech (viz civilistní či spirituální slovníky). Těsnohlídkovy texty daleko více připomínají poetiku rozervaných básníků, která se zrcadlí v romantickém ideálu trpícího umělce: „dívej se jinam – / zeptáš se mě na cestu a / dám ti pěstí / zeptáš se mě na občanku a / ukopu ti hlavu – tak nějak / se cejtím / – vyjetej / daleko za hranicema svý / bezpečný zóny / václavák / skoro poledne / ve dny / jako je tenhle na mě / radši moc nemluv – / namísto / jak ti je? řekni že tohle město je plný / nácků a kretěnu a sraček“ (Těsnohlídek ml. 2016, s. 11) čteme v prozatím předposlední Těsnohlídkově sbírce s názvem *Hlavně zachraň sebe* (2016), která pracuje s naprosto jiným formátem autenticity než předešlé „interiérové slovníky“. Autorova básnická řeč je strukturována na sebeironické bázi a klade velký důraz na spontaneitu samotného tvůrčího aktu. Těsnohlídek ve svých strohých a věcně aforistických textech odmítá jakoukoliv formu soustředěně vycizelované poezie, přičemž si neustále hraje s absurdním patosem a verbalismem, který účelným pubertálním naivismem podvratně převrací naruby. I tak je ale za jeho verši cítit velký příval deprese, smutku a deziluze z prožívaného života, který graduje frekventovaným nadužíváním zájmen v první osobě („já“ či „my“) a tzv. absolutistickými slovy jako „právě“, „všechno“ nebo „nic“. Tato výraziva jsou projevem jakéhosi obranného mechanismu, v němž Těsnohlídkovy texty fungují jako jistý druh antidepresiv: „všechn ten život / všechno to umírání / všechny ty / úplně / zbytečný / nikdy / který jsem říkal / který jsem slyšel říkat / úplně zbytečný“ (Těsnohlídek ml. 2018, s. 47).

3. 4 Závěr: Od rehabilitace angažovanosti k vyčerpání jejich slovníků

Básnické dílo Jana Těsnohlídka ml. přirozeně nebylo jedinou angažovanou tendencí v české poezii na konci první dekády nového století.¹⁴³ V této studii ale na ní byl kladen interpretační důraz z toho důvodu, že obsahuje reprezentativní soubor metafor („srozumitelná báseň“, „surová civilnost“, „časová lyrika“, „generační výpověď“, „demaskovaná realita“), který zapříčinil nejmarkantnější genezi nového typu angažovaného slovníku afirmujícího nové intence řeči na téma soudobá česká poezie na přelomu první a druhé dekády 21. století.

Právě Těsnohlídkovy produktivní řečové akty performovaly poetická východiska, která vyváděla českou poezii ze společenské izolace. Texty chtěly obnovit kontakt literatury s aktuálními politickými tématy, přičemž zároveň rehabilitovaly toto negativními konotacemi zatížené označení z předlistopadových let. V návaznosti na to angažovaná poezie zaujímá kritickou distanci od svých současníků, kteří jsou pro ni reprezentanty onoho uzavřeného „ghetta“, jež nespĺňuje nároky na vizi poezie co nejvíc srozumitelné a přístupné pro co nejširší společenské vrstvy. Nový typ angažované poezie tak v mnohém nabourával koncepci devadesátých a nultých let, ve kterých se kladl důraz na aplikování normy apolitické a asociální autonomie literárního pole.

Těsnohlídkovo poetické dílo rázně akcentovalo skutečnost, ve které se poezie už neměla očitávat mimo svou dobu a společenský kontext. Jeho básnický model je upomínkou toho, že tzv. neangažované slovníky (civilistní, interiérový, spirituální atd.) se na konci nultých let v české poezii stávaly v mnohém opotřebované a vzájemně recyklovatelné. Tato dominance tak byla zákonitě narušena úspěšnou

143 Mezi tyto angažované tendence lze zařadit např. básnickou tvorbu již zmiňované skupiny Fantasia (Petr Reháč, Kamil Bouška, Adam Borzič), která se prezentovala „angažovanou“ spontánní vášnivostí s takřka surrealistickou obrazností, nebo poezii Ondřeje Buddeuse, jenž se ve svých konceptuálně angažovaných textech zaměřoval na reflexi intermediálního diskurzu. Specifická oblast takzvaného angažovaného básnictví v námi vymezeném období do sebe pojme ale i např. tvorbu Klementa Václava Lakatoše a jeho *Kapitalistické básně* (2012), který ve svých básních využívá řadu zcizujících prvků, jako jsou demontáže nebo diskurzivní a kvízové otázky: „Slovo ‚nepřizpůsobivý‘ označuje: a) Romy, kteří nepracují, protože nechtějí b) Romy, kteří nepracují, protože to neumějí c) Romy, kteří nepracují, protože jim nikdo nedá práci d) Romy“ (Lakatoš 2012, s. 14) či Romana Ropse se sbírkou *A la these* (2013), která zase hojně využívá depoetizačních aspektů založených na absurdním a černém humoru: „máma mele Mísu / Emo máme maso! / Kapitalismus: / slovo jak z dětské říkanky“ (Rops 2013, s. 8).

metaforou (nový typ angažované poezie), která iniciovala produkci dalších řečových aktů a slovníků na téma soudobá česká poezie. Tento slovník byl přitom sycen naprosto jiným konvolutem metafor, čímž způsoboval nové interakce a nové konstelace generující užitečné instrumenty v souvislostech konkrétní diskuse na téma co je to současná česká poezie.

Nutno přiznat, že jistá forma literární stereotypnosti a opotřebovanosti se ovšem časem nevyhýbá ani většině slovníků angažovaných básníků (včetně toho Těsnohlídkova) kontinuálně pokračujících v druhém desetiletí tohoto století. To, co bylo dříve na konci nultých let příslibem originálního hledačství, se po čase stává nudně předvídatelnou hrou, která vyčerpává své možnosti, jak inovovat básnické pole. Žádný nový nebo znovu připomínaný literární slovník totiž není definitivní, je pouze dočasný a čeká na své nahrazení.

4. Metaforické náhledy na estetické oceňování přírodní lyriky: od impresionistické rozptýlenosti k environmentálnímu žalu

V teoretické části jsme uvedli, že popisy literatury utváříme spíše prostřednictvím obrazu než prostřednictvím přesné, kontrolovatelné deskripce. Každý literární diskurz je tak vymodelovaný určitými soubory ilokučních aktů, které lze posléze například skrze umělecká díla (v našem případě básnické sbírky) nahlížet jako množinu metafor produkující konstelaci nových slovníků. Parafrázujeme-li Richarda Rortyho, pak žádný z těchto popisů ovšem není v nějakém slova smyslu přesnou a definitivní reprezentací, ale slouží nám jako nástroj v naší interakci se světem (Rorty 1996, s. 4). V každém období se tak jedná o jakousi „nekonečnou hru“, v níž prostřednictvím konfrontace obrazů a ilokučních aktů typu „soudíme, že se věci mají tak a tak.“ Tato činnost bude probíhat do té doby, bude-li existovat svět literatury a v něm výše uvedené pojmy jako prostředek sdílené víry, že právě operace s nimi rozšiřují, identifikují a legitimizují prostor daného literárního společenství (viz Papoušek 2018 A, s. 110). Je tedy zjevné, že literatura o sobě bude spíše záviset na určitém typu společenské smlouvy a na jistém typu sdílené víry určitého společenství.

I v rámci impresionistického diskurzu, který bude v této studii komparován s časově aktuální podobou environmentální lyriky, se estetické náhledy na přírodu transformovaly do sdíleného přesvědčení, jež vyprodukovalo nový systém jejího metaforického uchopování. Výtvarní impresionisté v odmítavé reakci na ateliérovou malbu vykročili ze svých uzavřených ateliérů do neorámovaného a všeobklopujícího plenéru (volné přírody), kde chtěli znovu uchopit viděnou skutečnost a nově esteticky ocenit přírodu.¹⁴⁴ Ta se pro ně stala ústředním tématem, do něhož (podobně jako jejich romantičtí předchůdci) transformovali své vnitřní stavy.¹⁴⁵

144 Právý otec výtvarného impresionismu, Claude Monet, byl fascinován nejen ustavičným zobrazením proměn světla, ale rovněž frekventovaným znázorňováním vody v říční hladině, konkrétně jemnými kontrasty v pojetí hladiny a vnitřní dynamiky vody. Neustále ztvárňoval motiv moře v různých klimatických obdobích, avšak jeho zpodobnění přírodních živlů podléhalo idealizacím v duchu harmonického pojetí přírody (srov. Klivar 2014, s. 12). Vodní plocha se pro impresionisty stala zrcadlem, od něhož se odráží umělcova vnitřní impresie, která se díky síle imaginace doslova vpíjí do plátna.

145 I v romantismu byl hlavním impulsem pro estetické oceňování přírody básníkův subjektivismus. Příroda se zde stávala pomyslným zrcadlem, ve kterém se odráželo autorovo nitro.

Impresionistická řeč toužila prostupovat citové nálady atmosférického okamžiku, který byl ze své prchavé podstaty nezachytitelný, ostatně stejně jako znázorňované přírodní objekty. Ono impresionistické „vnoření se“ do přírody pracovalo i v literárním úzu se skupinou metafor, které měly za každou cenu vyvolat, zobrazit či reprezentovat okamžitý a prchavý dojem, nejčastěji vyvolaný přírodním dějem. Inovativními postupy reprezentovalo nový typ uměleckého vidění, které s sebou přineslo mimo jiné i nový typ básnického slovníku.

Impresionističtí básníci tedy nahlíželi přírodu v jakémsi „předporozumění“, které už bylo skrze výtvarnou tvorbu definováno, ale zároveň skrze díla literátů čekalo na své plnohodnotné zpodobnění v literatuře. Jedno z nejproslulejších podnikl francouzský básník Paul Verlain, jehož lze považovat za jednoho z otců literárního impresionismu. Lyrický subjekt se nechává především v jeho básnické sbírce *Saturnské básně* (1860) ovíjet toulkami v přírodě, prostřednictvím níž dochází k typickému způsobu vnímání krajiny fixující se na její prchavou neopakovatelnost. Šlo o nový způsob percepce zakládající se na inovativním impresionistickém principu: „Jitro po probuzení / rozsévá se po polích / melancholické snění / západů slunečních. / Melancholické snění / mé srdce v zpěvech svých / zkolébá k zapomnění / v západech slunečních. / A hlavou mi sny běží, / zvláštní jak slunné dny / západů na pobřeží, / jichž rudé fantomy / sledovat stačím stěží / když letí, podobny / sluncím, jichž koruny / klesají na pobřeží“ (Verlain 2007, s. 30). Západy slunce jsou zde vykresleny v typicky impresionistické melancholické náladě, jež se pokouší zachytit efemérní krásu přírodní scenérie. Stěžejním motivem básně je ustavičný pohyb, jenž je ale ze své podstaty nezachytitelný. Verlainovo básnění přesto akcentuje snahu tento prchavý přírodní proces zpodobnit v jakési „vnitřní črtě“, chceme-li impresi. Je patrné, že do Verlainových básní již zřetelně promlouvá modernistický diskurz, jenž celkový obraz vnímá extrémně rozptýleně, s latentními náznaky abstrakce,¹⁴⁶ rozestírající hranici mezi objektivním a subjektivním. Ve Verlainově básnickém pojetí se neklade důraz na „to, co je vidět“ ale naopak na „to, co vnímáme“.

146 O tom svědčí například výrok ruského malíře a teoretika umění Vasilije Kandinského v souvislosti s Monetovými obrazy, konkrétně s dílem „Kupky sena“: „Že to je stoh sena, o tom jsem se poučil v katalogu. Poznat jsem to ale nemohl... Nejasně jsem pociťoval, že v tomto obraze chybí předmět... Co mi ale bylo naprosto jasné, to byla netušená, předtím pro mě skrytá síla palety... Měl jsem dojem, že tu bylo tématem samotné malířství“ (Walther 2008, s. 353).

Základem literárního impresionismu je „preferování smyslových jevů a požitků před intelektuálním přístupem ke skutečnosti“ (Vlašín 1983, s. 98). Do lyrického obrazu předmětného světa je tedy zároveň silně obsaženo psychologické naladění básníka (viz zmíněná Verlainova báseň). Obdobně jako v romantismu se zde přírodní krajina transformuje do stavu autorovy duše. Subjektivní zaměření estetických principů impresionismu proto tenduje k posílení lyričnosti, která se orientuje na intimní a přírodní témata. V českém literárním poli na tyto tendence nejpružněji zareagoval básník Antonín Sova. Do jeho impresionistického období spadá především sbírka *Květy intimních nálad* (1891) a cyklus krajinářských pastelů *Z mého kraje* (1893). Právě zde dochází k prolnutí básníkovy nitra s různými podobami přírodních krajin.

4. 1 Metafora: zrod nového slovníku

Pokud na umělecké texty hledíme pod neopragmatickou optikou toho, že „nejsou pouze speciálními estetickými objekty, ale svého druhu rovněž určitými deskripcemi světa, či prožívání tohoto světa různými subjekty“ (Papoušek 2018 B, s. 183), pak je stanovená řeč impresionistů jakási „jazyková hra“¹⁴⁷, v níž mezi objektem a jeho reprezentací neexistuje žádné fatální spojení. Z toho je patrné, že impresionismus stanovil inovativní umělecký slovník (nabourávající například předešlý slovník realistů), který vyprodukoval celý konvolut nových metafor. Ty byly vázané na dobové soubory řečových prostředků, prostřednictvím nichž autoři realizovali své představy o tom, co je literatura, společnost nebo příroda (tamtéž, s. 184).

Jak už bylo řečeno, jakýkoliv nový slovník (v tomto případě impresionistický), plodí zároveň i nový soubor metafor, které ho zároveň jaksi ukotvují. Včleňují jej skrze narativní konfigurace do jazykového systému společnosti. Donald Davidson se metaforou (konkrétně jejím kognitivním obsahem) zabýval ve své zásadní studii „What Metaphors Mean“ (1978, česky 1997), aby nakonec paradoxně konstatoval, že metafory nefungují v řeči na základě nějakého speciálního kognitivního obsahu. Davidson připodobňuje metaforu ke vtípu nebo ke snu. Jedná

147 Dle Papouška se slovy jazyková hra „nemíní nějaká činnost pro ukrácení dlouhé chvíle, ale spíše zkoušení různých způsobů, jak prostřednictvím slov popsat svět tak, aby to bylo užitečné pro situace, v nichž se ocitá jedinec či komunita v rozdílných historických situacích“ (Papoušek 2018 B, s. 183–184).

se sice jistým druhem o výpověď, která vábí k interpretaci, ale zároveň v sobě neobsahuje žádný konkrétní fakt. „Vždy, když se snažíme říci, co metafora znamená, brzy si uvědomíme, že není konce tomu, o čem chceme mluvit,“ (Davidson 1978, s. 17) píše Davidson a usuzuje, že kognitivní obsah metafory je obsažen v samotném vyvolání interpretačního úsilí. Naše pokusy vyjádřit, co metafora míní, jsou tak v podstatě nekonečné. Nejde nám tedy o pravdivost nebo nepravdivost metafory, ale především o efekty jejího užití v promluvě. Metafory nesdělují ani nevlastní skrytý význam k interpretačnímu odkrytí, pouze naznačují a produkují v nás určité asociace. „Jejich cena spočívá v kauzálním efektu, které vyvolávají“ (Skalický 2018, s. 52).

Na Davidsonovu teorii pak navazuje Richard Rorty, jenž ve své studii „Nahodilost jazyka“ (1989, česky 1996) metaforu pojímá jako jedno z principiálních hledisek zrodu nového slovníku.¹⁴⁸ Pro Rortyho je metafora zlomovým bodem, kdy je adekvátní dobová řeč přerušena a nahrazena jiným obrazem (metaforou), jenž magneticky přitahuje pozornost a iniciuje veškerou imaginaci a interpretaci (srov. Papoušek 2018 B, s. 188).

Za takto nově vykonstruovaný prostor, který byl protkán novými a užitečnými metaforami, lze považovat i impresionismus. Poetickou tvorbou se v něm etabluje i zmiňovaný Antonín Sova, pro jehož poetiku se v této fázi stává ústředním tématem rovněž zachycování prchavých a neopakovatelných dojmů, které jsou syceny ponejvíc skrze přírodní scenérie. Estetické oceňování přírody se pro Sovu stává důležitým instrumentem k tomu, aby rozrezonoval své vnitřní emoce či rovnou celé své tělo: „Slunce blysklo, všecko kvetlo. / A já v slunná pole vyšel. / Do mé duše padlo světlo, / zevšad hlas jsem tichý slyšel / Táhlo teplo mojí hrudi“ (Sova 1925, s. 15).

4. 1. 1 Soubor impresionistických metafor

Z výše uvedeného je zřejmé, že Antonín Sova nahlížel na přírodu jako na soubor určitých metafor. Jedna z nich se uchovala v onom tíhnutí k tzv. „**Arkadské krajině**“, vzniknuvší v antice.¹⁴⁹ Tato původně hornatá a skalnatá část středního Pelopónésu

148 Rorty přímo říká, že bychom měli „chápat dějiny jazyka a tedy i dějiny umění, věd mravního vědomí jako dějiny metafor“ (Rorty 1996, s. 147).

149 Básnická imaginace krajiny – spojená s hyperbolizovanými obrazy hojnosti – sloužila jako dokonalý příklad estetických preferencí antického člověka a zároveň ztvárňovala jakýsi

byla v bukolické poezii, konkrétně například ve Vergiliových básních, proměněna v idealistický svět, v němž panuje blažený stav, „naplněn zpěvem a hudbou fléten, kvetoucími lukami, slunečním jasem, stinnými zákoutími a bohatými prameny vody“ (Librová 1988, s. 28). Jedná se o básnickou imaginaci krajiny spojenou hyperbolizovanými obrazy hojnosti, jež Sova svou poetikou, zakotvenou v impresionistických náhledech, nijak nenarušuje.¹⁵⁰ Naopak je z ní mnohdy až halucinogenně omámen: „Jsem v parku... / Hudba víří, / a růží dech se šíří: / (...) Hle lehký list se stěse / se sněti v tichém plese, / a motýl modravý / se snáší do trávy. (...) Však to se nám jen zdálo... / Co zbylo? Málo, málo. / To vzpomínky mdlý dech / vál kolem na křídlech“ (Sova 1925, s. 59).

Jak už jsme zmínili, Sovův básnický vhléd byl vydefinován dobovým diskurzem – tedy tím, jak se mají v rámci impresionistického diskurzu věci zobrazovat, v jakém módu se mají nazírat. Zatímco romantický básník obnažoval své pocity primárně kvůli vnitřní rozervanosti, impresionistická dobová potřeba tíhla k daleko větší sentimentalitě. Přírodu jakožto „**sentimentální prostor**“ (v našem případě zádumčivý les), jehož viděná perspektiva je determinována melancholickými pocity ztvárnujícího subjektu, lze považovat za další produktivní metaforu v Sovově sbírce: „Po trávě jdu, po listí spadáném, / mlha všude kouří se a slunce mdlé v tmy pílí. / Jdu v luzích pěšinou: močálů shnilým dnem / zdupaná třeslice do svadlých trav se schýlí“ (tamtéž, s. 44).

Metafora pojímající přírodu jako „**neživé**“, tedy v jejích klidných a mírných příznacích,¹⁵¹ kde absentují zuřivé bouře a rozhněvané orkány, je pro tuto poetiku

biologický archetyp lidského vztahu k přírodní scénérii. Jednalo se vůbec o první evropské konzistentní zobrazení přírody, jejíž životnost se (přes renesanční či barokní modifikace) uchovala v mnoha modernistických poetických směrech. Sova zde i po vzoru romantických předchůdců netěží z nového, ale naopak velmi starého slovníku, který byl typický už pro antické přemýšlení o přírodě. Motiv Arkadské krajiny můžeme vysledovat rovněž v cestopise *Cesta do Itálie* od Matěje Miloty Zdirada Poláka, což komentuje Zdeněk Hrbata: „Krajina je v jeho podání podobně klidná, ušlechtilá, kultivovaná lidskou prací a obdařená jakousi mimořádnou nadpozemskou milostí“ (Hrbata – Procházka 2005, s. 560–561).

¹⁵⁰ Obrazy hojnosti jsou ovšem někdy narušeny v tom smyslu, že obraz přírody se tvaruje podle záporných atributů básnickova nitra. Nejedná se tak vyloženě o aspekty přírodní, ale o ty psychologické. Viz Sovova báseň „Bez ní“ (Sova 1925, s. 45).

¹⁵¹ Opět si povšimněme rozdílu oproti romantickému diskurzu, který naopak pojímal přírodu v její nespoutané živelnosti, stojící jako protiklad lidské pomíjivosti.

také typická.¹⁵² Mnohem více frekventované jsou zde přírodní procesy afirmující pomalost a ztišení, týkající se i tak dynamického jevu, jako je bouře: „Zas noci červnové s tichými blesky jdou. / Jsou jasné, zamlklé, s měsíčním polosvitem, / dech trávy požaté zas táhne zahradou / a větřík dřímavý se zlehka vlní žitem“ (tamtéž, s. 33).

Do skupiny Sovových metafor o přírodě patří i potřeba oné „**rozpité básnické obraznosti**“, tendující k nezachytitelnosti výsledného dojmu, který je ale přeci jen metafyzicky otisknut v básníkově duši. Přírodní objekty jsou v autorově řečové strategii ztvárněny podobně jako v impresionistických zářivých malbách.¹⁵³ Jako by se tedy rozptylovaly a samy sebe překrývaly, aniž by ale ztrácely svá barevná ohniska. Na první pohled ostré kontury se častým míšením barev transformují do dráždivě roztěkaných bodů: „Samý černý – / dole žlutých, opadaných listí klín: / měsíc krovy zelenými / sotva se jich dotýká“ (tamtéž, s. 21) či „Modravé švestky větvemi kmitly / žlutými, zřídlymi lupeny“ (tamtéž, s. 24) nebo „Zlatožluté mlhy dech / jak by přelít po stromech (...) Ale náhle v zlatu par / oblohy pruh šedý, stár“ (tamtéž, s. 10–11). Rozpité barevná symbolika Sovovy obraznosti (umocněná synestézií, zesílenou frekvencí adjektiv a využitím komplementárních barev) nesouvisí s nemožností komplexně zachytit přírodní procesy, které jsou ve své ustavičné proměnlivosti a neopakovatelnosti nepolapitelné. Příroda se stává pomíjivou nikoliv kvůli své zranitelnosti vůči člověku, ale díky svým efemérním reakcím, které lidské oko sotva postřehne. I z toho důvodu se hlavním předmětem Sovových básní stává jiskřící hra světla, třpyt sněhu, rozvlněná pole, sublimace pár nebo odraz ve vodní hladině.

Právě poslední zmíněný obraz týkající se vody, respektive řeky, je pro Sovu další stěžejní metaforou, která pojímá přírodu jakožto „**odraz básníkovy nitra**“, čímž rámuje jeho celkový pohled na přírodní entity: „U řek mám večer vlašný rád, / u řek, kde plno mušlí leží, / kde zvolna z řeky vstává chlad / a bílá pěna z dálky sněží.

152 Dynamizace básnického jazyka je ale v Sovových básních přirozeně také. Nevyskytují se ale ve vnitřku přírody (v jejím odpozorování), spíše uvnitř pozorujícího subjektu, v jeho prožívání: „Přes tvoje víčka / blesk jako z vod se nyní přehoup jasně“ (Sova 1925, s. 132).

153 Interpretace Monetových obrazů poukazovaly na to, že jejich kompozice se soustřeďuje do určitých ohnisek světelné atmosféry. Například na obraze „Parlament, průlom slunce v mlze“ najdeme dvě žlutočervená ohniska reflexů proti sobě – vedle fialově modré siluety architektury (srov. Klivar 2014, s. 20).

/ U řek mám břízy nejraděj / a olše, do nichž stín se dere, / a cvrčků šum a vážek rej / a v dálce města rysy šeré. / Rád u řek rybáře já zřím / za clonou par s lodičkou línou / se ploužit šerem večerním, / kdy červánky v mze modré hynou. / A večer když se nachýlí / a měsíc v řece kdy se houpá, / ten noční chodec, napilý / modravou parou, z vod jež stoupá: / rád spřádám rhytmus hudby pln / při vzpomínkách a sladké tuše, / při šplouchání ztišených vln / a při vzrušení celé duše“ (tamtéž, s 17). Už samotný námět básně je emblematicky impresionistický – harmonicky idealizovaný večer u řeky. Podnětnější ale je, že pro Sovovu řečovou strategii je vodní řeka objektem, kolem něhož se kulminují zástupci živé fauny a flóry. Přírodní živel plyne pod básníkovým hledím v poklidném tichu a stává se dokonalou kulisou pro rezonanci jeho vnitřních stavů. Skrze přírodní jev dochází k vzrušení lyrického subjektu, nezčeřená hladina řeky je navíc imaginativní pobídkou k tomu, abychom v ní užřeli odraz měsíce. V neposlední řadě i obloha, coby horizontální dominanta básně, v nás evokuje esteticky okrasný zážitek, který už tak umocňuje (skrz prožívané impresse) silnou jedinečnost prožívaného okamžiku. Sovova báseň „U řek“ je exemplární případ toho, jak impresionističtí básníci nahlíželi na přírodní lyriku a jak přírodu esteticky oceňovali. Dobový diskurz a v něm aplikovaná básnická řeč, vzešlá z výtvarného prostředí, vydefinovala jasné mantinely, do nichž se impresionistické básnění adaptabilně skrze svou skupinu metafor vsunulo.

Již zmiňovaný Davidson chápe metaforu jako iniciaci, jako čistě řečový operant (srov. Papoušek 2018 B, s. 188), který nás podněcuje k produkci dalšího řečového výkonu na dané téma. Právě impresionismus disponoval v jisté dějinné fázi novým typem slovníku, který produktivně skrze své metafory sloužil k novému popisu světa a který svou metaforickou optikou stanovil rovněž odlišné náhledy na estetické oceňování přírody. Každý literárněvědný i literárně umělecký slovník má ovšem své limity, které se časem vyčerpají. „Vytrácí se energie generovaná vždy, když se ‚objevuje‘ či ‚tvoří‘ něco nového, a stále více převládá jen setrvačnost, předvídatelnost a reprodukce téhož“ (Skalický 2018, s. 52). I z toho důvodu je zarážející, že tradiční slovník (a na něj navázané metafory nahlížející koncept přírodní lyriky) měly v evropském kontextu tak dlouhé a stereotypní trvání. Tento

slovník se totiž etabloval v romantickém diskurzu¹⁵⁴ zhruba na začátku 19. století. V romantické poezii se ideální ztvárnění přírody stávalo instrumentem k tomu, aby primárně poskytovalo subjektivní estetické potěšení. Obraz přírody (objekt) se tak měnil v pouhou kulisu, jež se musela přizpůsobit básníkově duši (subjekt).¹⁵⁵ „Modravé páry z lesů temných / v růžové nebe vstoupají, / a nad jezerem barev jemných / modré se mlhy houpají“ (Mácha 1960, s. 16) čteme například ve třetím zpěvu emblematické básně *Máj*. Skrze formální básnickou exhibici zde dochází k apoteóze přírody připravující podloží pro Vilémovu popravu. Z této ukázky je patrné, že oceňování přírody bylo v romantickém diskurzu silně ovlivněno antropocentrickými náhledy. Tajuplné přírodní scenérie se zde stávají nakonec jen pomyslnou kulisou, na jejímž pozadí se odehrává introspektivní výlev emocí hlavního hrdiny.¹⁵⁶

Všechny básnické aspekty vázané k pojmu příroda měly tedy smysl teprve vzhledem k subjektivitě jednotlivce (srov. Hrbata – Procházka 2005, s. 19). Viděná příroda se stala metaforou pro individuální stav duše. V návaznosti na toto schéma pak mnoho uměleckých směrů (včetně impresionismu) přistupovalo k přírodě jako k nástroji – jako k něčemu, co v lyrickém subjektivizujícím nitru mělo rozdmýchávat básníkovu psyché. Impresionismus se od romantické koncepce ztvárnění přírody ale lišil především tím, že jeho básnické vidění bylo ovlivněno modernistickým diskurzem, který za účelem vyvolání okamžité imprese vnímal obraznost daleko více rozptýleně.¹⁵⁷ Například ale další skupina metafor o přírodě, týkající se idealizovaného prostoru krajiny, byla vesměs totožná.

154 Subjektivismus romantických básníků, který razantně změnil lyrické náhledy na podstatu samotné přírody, nastal po mnoha staletích, kdy se středověká lyrika díky kolektivnímu principu křesťanství o estetické oceňování přírody příliš nezajímala a kdy panoval například i utilitaristický postoj osvícenců (ve striktně objektivistickém přístupu k přírodě).

155 Hrbata s Procházkou si všimají, že jde o novoplatónský konstrukt, který tenduje k ideálnímu a harmonickému obrazu přírody (Hrbata – Procházka 2005, s. 19–20).

156 Jak romantické, tak i impresionistické (potažmo vitalistické), symbolistické či expresionistické paradigma přistupovalo k přírodě jako k nástroji. K něčemu, co v lyrickém subjektivizujícím nitru mělo rozdmýchávat vášnivé pocity rozervanectví, okouzlení či vznešenosti. Přes nesporné umělecké kvality ale tyto poetiky obdivovaly především formální vlastnosti krajiny. Příroda se v nich stávala jakousi maskou, přes kterou šlo těžko zahlédnout její environmentální podstatu. Nebyla to ale primárně chyba těchto moderních básníků. Ti zkrátka psali to, co jim v určité sdílené víře jistého kulturního společenství přišlo užitečné a produktivní.

157 Ona rozptýlenost afirmuje impresionistickou estetiku, v níž nacházíme jakési vnitřní světlo či záření energie přírody, které „rozvibrovává“ či rozpíjí zachycovanou skutečnost.

4. 2 Proto-environmentální slovníky

Podstata každého sebeúspěšnějšího slovníku ale tkví v jeho dočasnosti a nahraditelnosti, což v aktuální době¹⁵⁸ dosvědčuje nový typ přírodní lyriky, který můžeme označit jako **environmentální**.¹⁵⁹ Tento typ lyriky, který se naplno v našem básnickém prostoru etabluje přibližně ve druhé polovině druhé dekady nového tisíciletí,¹⁶⁰ měl ale i u nás přirozeně své předchůdce. Každý sebeúspěšnější nový slovník totiž musí vyvěrat ze základů jiných slovníků, které v různých souvislostech a historických či kulturních kontextech nacházejí různé využití, stárnou, jsou odkládány a nahrazovány za nové, ale také znovu připomínány a používány. Za proto-environmentální poezii¹⁶¹ lze proto například považovat tvorbu Jakuba Demla, který vyjadřoval svůj niterný vztah k přírodě explicitně ve svých „květomluvách“. Konkrétně v lyrizované próze *Moji Přátelé* (1913), kdy jeho básnická řeč vede

158 O tom svědčí i nedávné literární aktivity týkající se tohoto tématu v zahraničí. V roce 2013 vznikla v USA reprezentativní průřezová antologie *The Eco-poetry*, v níž jsou např. zastoupeni básniční velikáni v čele s Ezrou Poundem či Williamem C. Williamsem. V sousedním Německu byla na základě tzv. open call výzvy uspořádána v roce 2016 básnická antologie nazvaná *All dies hier, Majestät, ist deins (Toto vše, Vaše výsosti, je tvoje)*, která operuje s termínem „antropocénu“. *The Ginkgo Prize for Eco-poetry* je pak speciální mezinárodní ocenění udělované ve Velké Británii za ekologickou poezii. V českém kontextu je pak důležitá platforma www.prirodnilyrika.cz, kterou v roce 2019 založili čeští básníci Radek Štěpánek a Pavel Zajíc. Právě zde mimo jiné nalezneme pobídku ke psaní nové přírodní lyriky, ale i próz, publicistiky či esejů: „Česká a slovenská literatura žije po roky nenápadně za přítomnosti a energie z našich lesů, rybníků, řek, hor a mlhy, jejich klidu, míru a prosté existence. Chceme, stejně tak jako vědkyně a vědci, studentky a studenti, vyslat důkaz o tom, že krajina a její současný stav není literární veřejnosti lhostejný. Za vašeho přispění bychom chtěli otevřít platformu, která dá impuls nové éře přírodní lyriky,“ stojí v úvodu zvaciho dopisu, jehož hlavním cílem mělo být probuzení diskuse nad daným tématem (viz www.prirodnilyrika.cz, – pozn. v průběhu psaní této práce byl zmiňovaný web smazán).

159 Uvědomuji si, že tento literární pojem absorbuje několikero označení: ekologická poezie, poezie klimatické krize, novodobá přírodní lyrika či ve studii používaná environmentální poezie. Z pojmového hlediska se tedy jedná o velmi problematický jev, který by měl být podroben detailnější analýze. Tato práce ale bude pracovat s faktem, že všechny uvedené výrazy jsou vesměs synonymy, jelikož chtějí prostřednictvím básní nově reflektovat jedincovu pozici v ekosystému a následně přeformulovat přetřhaný vztah mezi člověkem a přírodou. Environmentální lyrika je tak příkladem nezahnížděné a živé metafory, která ještě v literárním terénu čeká na své ustálené pojmenování.

160 Za jednu ze zlomových metafor, která v tuzemském literárním kontextu iniciovala zrod environmentální lyriky, považuji básnickou sbírku *Hic Sunt Homines* od Radka Štěpánka, která vyšla v roce 2018 a která bude detailně interpretována v další fázi této studie.

161 Propojení literatury a ekologie lze přirozeně vystopovat i v celosvětovém literárním kontextu. Především v americkém prostředí se daným tématem zabývali tzv. hlubinní ekologové, kteří ve své filozofické tvorbě zcela výstižně akcentovali neantropocentrické vidění světa. Za průkopníky ekologické literatury by šlo rovněž označit Alda Leopolda a jeho knihu *A Sand Country Almanac* (1949, česky 1999) či ještě starší publikaci od Henry Davida Thoreaua *Walden; or, Life in the Woods* (1854, česky 1902). Opomenout bychom neměli ani ikonu všech ekologických aktivistů, básníka Robinsona Jefferse, či dalšího kalifornského básníka a esejistu Garyho Snydera.

imaginární dialog se zástupci naší flóry. Demlovy apostrofy nás přenášejí do světa rostlin, zejména květin, stromů a hub, jež autor intimně oslovuje jako sestry a bratry. „A v tomto rozjímání o květinách (Spasitel dával je lidem za vzor) především to jsem poznal, že každé kvítko stvořil Bůh na to, aby nám zjevilo některé jeho tajemství“ (Deml 1990 s. 166) píše ve svých textech. Rostlinstvo se zde primárně stává projekčním plátnem pro autorovu strategii intertextových signálů, předznamenávající experimenty literárních avantgard. V některých osloveních ale Deml přeci jen jako by předjímal environmentální básnění, spočívající v úctě k přírodě, jejíž prolnutí s boží neměnnou přítomností zde rovněž působí jako opositum k pomíjivosti lidského rodu. To mimo jiné vycházelo z Demlových poctivě vyzorovaných botanických znalostí: „PŘESLIČKO, vzpomene si někdo ještě na nás, až budou všechny stromy tak malé jako ty? Och, jak tě miluji, sestřičko, neboť jsi mi poslední svědkyní věků, kdy ještě nebylo lidí“ (Deml 1990, s. 168).

Proto-environmentální poezii s její ekologickou stopou lze vystopovat i v básních Bohuslava Reynka. Projevovala se ve vztahu k domestikovanému zvířectvu, s nímž žil básník na svém statku doslova v symbiotické rovnováze: „Reynek se ke svým svěřencům choval jako ke stvořením sice zranitelným, avšak obdařeným jakousi záhadnou silou. Udržoval s nimi vztah vzájemného obdarování přítomností a potravou, přičemž zvíře poskytovalo potravu dvojí: pozemskou, všední, i nebeskou, pradávnu,“ (Germain 2000, s. 65) popisuje až „františkánské“ cítění k živým tvorům francouzská autorka Sylvie Germain, zabývající se autorovou spojitostí s rodným místem. Je nutné připomenout, že pro katolické autory narozené v 19. století nebylo přirozeně primárním stimulem ke tvorbě jejich básní zaryté ekologické přesvědčení. Pracovali spíše s metaforou přírody, v níž docházelo k prolnutí duchovního (křesťanského) světa s tím všedním (každodenním). Toto lyrické prostoupení pak generovalo neskonalý respekt k živé materii přírody, které ovšem stále tendovalo k antropocentrickému vidění světa. V něm byla příroda stvořená Bohem pro člověka, ne naopak.

Prvním českým spisovatelem, který se naplno vyvázal z područí antropocentrického vidění přírody ve prospěch toho ekologického, byl až Josef Váchal. Zde bychom měli zmínit především jeho knihu *Šumava umírající a romantická* (1931). V jejím tematickém jádru je uchován hluboký vztah k přírodě, do

jejichž klimatických cyklů ovšem negativisticky zasahuje lidská stopa: „Ta tam romantika a kouzlo dovedší strhnouti k nadšení Heyduky a Stiftery, uchvátit realism Klostermanův a Vrchlického k popisné prose. Nyní abys krásu šumavských hvozdů pracně v nejdlehlších končinách shledával (...) Slatě některé a jezera takřka každoročně se zmenšují, vody ztrácejí a lesy mizí. Regulacemi a přehradami, elektrisací a splavněním řek, racionelním obhospodařováním lesů i nahodilými katastrofami živelnými vyzvání staré kráse šumavského kraje zvolna, ale jistě. (...) V dnešní zbahnělé době ničemu velkému, krásnému a ušlechtilému nepřející, jest již odvahou říci, že úpadkem přírodních krás vinna je pouze přemnožená lidská společnost“ (Váchal 2007, s. 15). Váchal už takřka před sto lety obviňuje člověka z antropocentricky predátorských choutek, přičemž si všimá i oteplování vzduchu a snižování počtu srážek způsobeného lidskou činností. S časovým odstupem je zřejmé, že jeho dystopická vize, týkající se šumavského fenoménu, byla s přihlédnutím k dnešnímu stavu krajiny jen pouhou předehrou k dalekosáhlejším problémům. Tíživá klimatická situace, kterou Váchal v četných ironických hyperbolizacích pouze předpovídal – „Bohatství tvých lesů rozvezou, vody vysuší a hory srovnají“ (tamtéž, s. 21) –, se pak naplno zprítomňuje v tvorbě současných environmentálních básníků.

Na uvedených příkladech je patrné, že zmínění zástupci našeho básnického pole byli prostřednictvím své tvorby s přírodou úzce provázáni. Přírodní lyrika nabývala v různých literárních etapách (směrech) jednou dominantního postavení (rurální poezie, impresionistická), aby byla jindy odsunována na periferii autorských intencí (poetismus, poetika Skupiny 42). Samotný koncept přírodní lyriky a jejího estetického oceňování se přitom naplno etabluje v romantickém diskurzu zhruba na začátku 19. století. Po mnoha staletích, kdy se středověká lyrika díky kolektivnímu principu křesťanství o estetické oceňování přírody příliš nezajímala (vyjma sv. Františka z Assisi – viz jeho modlitba *Bratra slunce*) a kdy panoval například i utilitaristický postoj osvícenců (ve striktně objektivistickém přístupu k přírodě), přichází subjektivismus romantických básníků, který razantně mění lyrické náhledy na podstatu samotné přírody. Jsou to právě oni, kteří jako první s úžasem píší o čarokrásných krajinných průzorech a sestupují do přírody za tím účelem, aby ve svém nitru rozdmýchali senzibilní spleť pocitů. V návaznosti na toto schéma s přírodou obdobně zacházela i pro tuto studii ústřední impresionistická estetika.

4. 2. 1 Přírodní lyrika nového století

I z výše uvedeného je patrné, že současná environmentální lyrika si v 21. století za svůj úkol stanovila zrevidovat starý slovník (mimo jiné i ten impresionistický a křesťanský) týkající se přírody. Přichází s novým obrazem–metaforou jak přírodu literárně uchopit. „Obraz–metafora je novým prostředkem v dobové řeči a pro svou novost, neobvyklost, neuhnížděnost v dobovém řečovém provozu strhává pozornost, přičemž umožňuje nové rozvrhy, produkuje nové narativní konfigurace“ (Papoušek 2018 B, s. 188). Právě tyto narativní konfigurace jsou novými způsoby vyprávění počítající s novým slovníkem. V environmentální lyrice je důležité, že geneze metafor pochází jak z uměleckého, tak i vědeckého myšlenkového podloží.¹⁶² Varianta této lyriky totiž musí pracovat se společenským kontextem, který upozorňuje na skutečnost, že jsme přímými svědky změny klimatu, kterou zapříčinil člověk. Na základě širších, vědecky podložených okolností apeluje na důležité problémy životního prostředí.

Za typicky environmentálně laděnou poezii lze v našem současném literárním prostoru považovat sbírku českého básníka Radka Štěpánka *Hic Sunt Homines* (2018). Autor v ní rovněž esteticky oceňuje přírodu, avšak používá naprosto jinou zásobu metafor, než jsme mohli vyzorovat u Sovovy poetiky. Jeho klimatologické vidění (ovlivněné současným dobovým slovníkem) se transformuje do zřetelně negativistických náhledů. Do fascinace z přírodních krás vstupuje nezpochybnitelný kontext: „**tíže environmentálních problémů**“. Autor se nevyhýbá ani dystopickým obrazům společnosti, jež evokují pesimisticky viděnou budoucnost: „Slunce se klube z mlženého oparu (...) pak spustí koncert svých žihadel. / Chystá se další v řadě tropických dní, / které po stopách geologických vrásnění sestupují ve skalách nad klesající vodu / stezkami nové žizně, zatímco teplota / bez závratě šplhá

¹⁶² Environmentální lyrika je důkazem toho, že metafory nevyvěravají pouze z pole literárního diskurzu samotného. Do literárního pole totiž vstupují frekventovaně obrazy mající původ jinde, které ale nakonec zásadním způsobem determinují právě literaturu a dějiny literatury. Papoušek ve své knize *Maxwellův démon: objekty, slovníky a řečové akty v literatuře* (2017) tento aspekt popisuje, když tvrdí, že do obecného povědomí vstupují i výrazy z přírodních věd, jež mají rovněž metaforický základ, jako kupříkladu „velký třesk“, „teplná smrt vesmíru“ (viz Papoušek 2017, s. 114). „Žádný z těchto termínů není přístupný jinak než prostřednictvím jisté imaginace. Samozřejmě, že s termínem ‚velký třesk‘ bude jinak pracovat teoretický fyzik a jinak literát nebo filozof, nicméně ani jeden z těchto uživatelů nemá k dispozici nic jiného než obraz, který následně může použít třeba v nějaké básni, ale vždy opět jen jako další vrstvu obrazů reagujících na znepokojivost a zároveň nečitelnost toho původního“ (Papoušek 2017, s. 114).

k třetihorním výškám. / Tohle slunce budeme proklínat, / před ním skryjeme svou kůži, / oči zavřeme za černá skla brýlí, / oblékneme hadry a zalezeme pod zem, / zkoncentrujeme své jedy v dužnatých tělech, / obalíme se ostny“ (Štěpánek 2018 A, s. 37). Metafora slunce už není ideál neměnné, fantazijní a panenské krásy jako v Sovových básních: „Slunce všude po krajině / rozechvělo svůj paprsek čistý“ (Sova 1925, s. 14). Totéž platí i pro básnické uchopování oblohy, která se v environmentální lyrice stává projekčním plátnem pro zobrazení vyhynulých zvířat: „Po nebi letí mrak, kovový drak z prastarých bájí, / dávno vyhynulý ještěř s krokodýlí hlavou na krku labutě“ (Štěpánek 2018 A, s. 34).

Sbírku *Hic Sunt Homines* lze v „prvním čtení“ interpretovat tak, že slouží jako přímý svědek změny klimatu, který v širších (vědecky podložených) okolnostech upozorňuje na důležité problémy životního prostředí. Vedle této angažovaně environmentální vrstvy však v knize nacházíme další interpretační vrstvu, obhajující estetické argumenty jakožto svébytné aspekty duchovního naplnění, které rovněž dopomáhají ke kvalitnějšímu porozumění přírodě. Když Štěpánek píše v básni „Čejky v řeči Blatských“: „Na sněhu cákance popela volavek a kormoránů / a po mělčinách poztrácená perleť cejních šupin. / Jen málo míst je tak bezútěšných jako blata, / když začíná tát. (...) V únoru už se mluví o jejich tancích na lukách, / i když jen přeletí a míří dál do vnitrozemí. / Bez nich by se nevrátilo jaro, / bez nich by nebylo proč zvedat oči k nebi. / Lidé tady to ještě ví. A z úst jim čejky vyletují / často hned po pozdravu“ (tamtéž, s. 32), adoruje pomocí imaginace a metafor odvěký přírodní řád, který je bytostně spojen se zachováním a reprodukcí života. Čejky se v jeho verších stávají symbolem návratu univerzálního a opakujícího se smíru, v němž člověk skrz přesně identifikovatelnou lokalitu nachází své autentické opodstatnění. Filozof Allen Carlson ve svém eseji „The Link between Aesthetic Appreciation and the Preservation Imperative“ (2013, Souvislost mezi estetickým oceněním a imperativem zachování) poznamenává, že obecně existuje silné spojení mezi estetickým zhodnocením objektu a jeho zachováním. Mluví o tzv. „**imperativu krásy**“, který lze považovat za další stěžejní metaforu environmentální lyriky, skrze niž je pomocí estetismu zakódován smysl pro ohled a respekt ke všemu živému.¹⁶³

163 Carlson ve zmiňovaném eseji poznamenává, že obecně existuje silné spojení mezi estetickým zhodnocením objektu a jeho zachováním. Mluví o tzv. imperativu krásy, v němž je pomocí

Z výše popsaného je přesto patrné, že Štěpánek už neklade takový důraz na impresionistické okouzlení z efemérních přírodních procesů. Namísto úžasu z přírodních dějů se zde naopak vyjevuje metafora „**zranitelné přírody**“, které nepřináleží atributy mytologického a neměnného kolosu, jenž se v našem světě definitivně tyčí nad lidskou pomíjivostí: „Zalévám rajčata, / má pozornost prodlouží / jejich život až k rudému puklému konci. / Ale kdo se postará o svět tam za balkonem, (...) kdo napojí lípy v aleji, / kde listí odhaluje bílá břicha / na důkaz absolutní podřízenosti? / Vždyť jsem to i já sám, / kdo jim od úst odtrhává misku s vodou, / a se svěšenou hlavou přemýšlím, / jak má znít modlitba za lidi“ (Štěpánek 2018 A, s. 38). Racionální a antropocentrická orientace, spočívající v klasickém opozičním schématu neměnná prastarost přírody versus lidská pomíjivost, v této poezii mizí. V Sovových básních byla příroda odsunuta do jakéhosi bezčasí, ve Štěpánkově tvorbě je naopak zpřítomněna v hrozivě aktuálních predikcích: „Ne děti, ne vnuci, já sám přihlížím, / jak současnost překresluje mapy světa. / V korunách borovic rezavými jehlicemi, / na hladinách rybníků zeleným šlemem / jedovatých sinic. Najednou není kudy / po vodě poslat svůj záchranný člun z kůry“ (tamtéž, s. 34). Společně s autorem kráčíme do období antropocénu, ve kterém lidstvo svou negativní činností globálně ovlivňuje zemský ekosystém.¹⁶⁴

Další podstatnou metaforou v environmentální lyrice, která reviduje nahlížení na přírodu, je tzv. „**zásobárna kognitivních znalostí**“. Ty nám při estetickém oceňování mají ukazovat hlubší povahu znázorňovaných objektů.¹⁶⁵ Podle japonské

estetismu zakódován smysl pro ohled a respekt ke všemu živému. Tyto myšlenky rozvíjí například i environmentální estetička Emily Brady v knize *Aesthetics of the Natural Environment* (2003, *Estetika přírodního prostředí*), ve které pracuje s tzv. integrovanou estetikou, jejímž hlavním principem v poznání přírody je síla imaginace, těžící zejména z percepce smyslových kvalit. Environmentální lyrika ve Štěpánkově podání tedy jako by smazávala ono odvěké napětí mezi environmentalismem a esteticismem a demonstrovala, jak mohou být tyto přístupy bytostně svázány.

164 Štěpánek sice ve zmíněných básních explicitně neobviňuje člověka ze způsobených škod spáchaných na přírodě, v celkovém vyznění sbírky mu ale tuto spoluúčast na protipřírodním chápání světa nepromíjí. Například báseň nazvaná „Minula doba vymezování“, ve které čteme: „Území lvů a draků zmizela / v bezbřehé poušti lidí. / Z kopců jsou krtince, / z pralesů lesy, z řek potoky. / Vždy jsme spěli k této chvíli / a snažili se dospět, v rukách už nedržíme globus, / ale celou zeměkouli“ (Štěpánek 2018 A, s. 44). Báseň jako by přímo odkazovala na naše predátorské duchovní paradigma, které charakterizuje v jednom z rozhovorů profesor ekologické filozofie Josef Šmajš jako nadřazení lidského myšlení nad celkovým bytím (viz rozhovor Lukáše Senfta s Josefem Šmajšem 2018, s. 4–5).

165 Zde opět odkazujeme na studie environmentálního filozofa Allena Carlsona, jenž ve svém článku „Appreciation and the Natural Environment“ (Hodnocení a přírodní environment) z roku 1979

environmentální filozofky Yuriky Saito je v tomto módu zásadní poznat „příběh, který příroda vypráví“ (srov. Saito 1984, s. 40). Nabyté znalosti nám mohou ukázat hlubší povahu objektů a zabrání subjektivnímu hodnocení bez kritického přístupu. Obdobný příběh¹⁶⁶ nám vypráví skrze svou báseň „Píseň pro Vajíčko“ Štěpánek, když detailně a s ekologickou znalostí¹⁶⁷ popisuje líhnutí zebříček, jejichž zpěv skutečně v obdobích velkých veder dopomáhá mláďatům přijít na svět: „Zebříčky zpívají své písně pro vajíčka. / Trylky o tón pozvednuté / do výše stoupající rtuti teploměrů stékají po skořápkách“ (Štěpánek 2018 A, s. 7). Dle kognitivních environmentalistů je přítomnost znalostí z přírodních věd předpokladem autonomního a hlubšího estetického hodnocení přírody.

Básník Antonín Sova si v rámci dobového diskurzu přirozeně nemohl uvědomovat environmentální problematiku, která ve druhé dekádě 21. století silně rezonuje napříč celou společností. I tak ale v některých svých impresionistických textech projevuje k přírodním objektům nezvyklou dávku environmentální empatie, konkrétně v básni „Cit stromů“, kde si všímá pokácených dubů: „Zřím staré duby na obzoru / v zlatových parách k výši čnít, / tak přímý jsou a plny vzdoru / a zadumány ve svůj klid, / jejich těla mocná, obrovitá / zříš ve vodách, / jak do vln západ stíny vplítá / a slunce nach. (...) Až zazní / seker cinkot známý / a odveze je volů spřež, / ty smuten půjdeš samotami / a prázdnotou se zachvěješ“ (Sova 1925, s. 38) píše Sova, avšak jeho lítost se nakonec přetaví do částečné útěchy z toho, že pokácená matérie dřeva poslouží jako hračky pro děti, potažmo z ní budou zkonstruována mlýnská kola:

prosazuje přítomnost kognitivních znalostí jako základní předpoklad autonomního a hlubšího estetického oceňování přírody. Carlson přímo píše: „Tyto vědomosti, v zásadě vědecké informace a obecné povědomí, se zdají být jedinými schůdnými kandidáty, kteří mohou hrát roli při oceňování přírody podobně jako umělecké typy a tradice při hodnocení umění“ (Carlson 1979, s. 273).

166 Barbora Bakošová ve studii „Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení“ (2015) přichází s obdobnou analogií: „Představme si, že jsme v lese a díváme se na dub zimní. Můžeme esteticky oceňovat jeho kontury, zkroucené větve nebo zbarvení listů, můžeme ale být také fascinováni rolí, jako strom sehrává v rámci ekosystému. Že jsou jeho tajemné dutiny zároveň domovem tesaříka dubového, nám otevře nový mód estetického prožitku, protože si uvědomím nový účel této dutiny. Jedná se tedy o jistý způsob obrany vůči formalismu, respektive lpění čistě na designu objektů – barvách, tvarech, či strukturách“ (Bakošová 2015, s. 38). Pokud se tedy Antonín Sova ve sbírce *Květy intimních nálad* zaměřuje v básnickém popisu stromu olše pouze na jeho hru stínů: „Jak jsem, olše měl vás rád, / v podvečerní, vonný chlad, / nad vodou, když schýlen sám / stín váš chvěl se sem a tam“ (Sova 1925, s. 26), dopouští se dle kognitivistů mělkého způsobu estetického oceňování přírody.

167 Není náhoda, že básník Radek Štěpánek absolvoval environmentální studia na Masarykově univerzitě.

„Však drobným dětem hračky různé / ten obrovitý skytne kmen (...) on skytne mlýnu ve vsi chudé / dvě nových kol“ (tamtéž, s. 39).

Naprosto odlišná je v tomto ohledu přírodní poezie environmentální lyriky, která už nemůže považovat přírodu za jakýkoliv instrument k dosažení lidských cílů. Štěpánkova poetická řeč se přetváří do metafory „**environmentálního žalu**“¹⁶⁸ (ekologické úzkosti), v níž umírání přírody negativně ovlivňuje lidskou psychiku. Z básníka – hlavního mediátora pro apoteózu krajiny – se stává environmentální truchlenec, který už jen stroze zapisuje vyhubené druhy zvířat: „S vlající hřívou neohroženě kráčí / vstříc budoucnosti, kde už brzy zaujme své místo / v mýtech a tetováních po boku nosorožců, žraloků / a snad i šedých andělů¹⁶⁹ řeky Jang c' ťiang. / Ti všichni ze světa zmizeli, než jsem stihl dospět“ (Štěpánek 2018 A, s. 34).

Rozdíl mezi současnou přírodní (environmentální) lyrikou a tou tradiční je i v odlišně aplikovaném básnickém slovníku. Krajina, která byla od doby romantismu zrcadlem lidských citů, emocionálním stimulantem a plnila roli utěšitelky, totiž nepotřebovala přesné určení přírodních objektů (srov. Librová 1988, s. 71). Proto se i v Sovových básních dočítáme často o „jakémsi ptáku“, „o jakési louce“, o „jakési řece“ nebo o „jakémsi lese“: „V lesích jel jsem hlubokých, / byla noc a všude sníh, / smutno bylo, kam jsem zřel, / les jen dýmal a setměl“ (Sova 1925, s. 10). Krajinné jevy zde ztrácejí svůj konkrétní obsah a mění se v abstraktní symboly. Naopak v environmentální lyrice jsou přírodní objekty i z výše uvedených (kognitivních) bodů s přihlédnutím k jejich specifčnosti slovně konkretizovány. Indexové a symbolické znaky, typické pro impresionistickou lyriku, přerůstají v tvorbě environmentálních básníků ve znaky ikonické. Ve Štěpánkově sbírce se to jen hemží pestrou paletou živočichů, rostlin i řek. Slovní konkretizací básník posiluje autentičnost a zakotvenost ke specifické lokalitě (poštolka, čejka, ledňáček, podběl, Blanice...): „Už třetí rok jsme se pro jmelí vydali blátivou cestou, / stejnými místy, kde jsme dříve zapadali do sněhu, / do strmých srázů nad vodami rozlité Blanice. / Dívám se tím směrem, kde občas mezi stromy / probleskne hladina přehrady. / Po

168 V současné době se již jedná o zavedený psychologický termín, v němž se projevuje emoční vychýlení z ekologických ztrát. Environmentální žal může mít podobu obvyklé emoce, jako je bezmoc, smutek, úzkost, deprese, strach nebo ztráta smyslu života.

169 Jedná se o zaniklý druh čínských delfinů.

polní cestě odtud přichází obrys obra, silueta člověka / mnohokrát zvětšená lupou mlhy a slunce, / duše, která se na louce znovu vrací do těla mého bratra“ (Štěpánek 2018 A, s. 21).

V roce 2018 Štěpánkovi vychází kromě environmentální sbírky *Hic Sunt Homines* i specifická básnická skladba¹⁷⁰ *Eroze* (2018). Ta je prvním dílem básnického triptychu,¹⁷¹ jehož jednotlivé názvy jsou odvozené od přírodních procesů konotujících živelnou změnu či živelné narušování daných stavů věcí. I v těchto básnických knihách lze vyzorovat zřetelný environmentální podtext uvozující konvolut výše uvedených metafor reprezentující ekologickou lyriku. Pro první díl triptychu je podstatný především motiv tzv. tříštění, které v kontextu sbírky zastupuje dynamicky přetékavý pohyb viděného světa. Vše se tak v knize rozpadá a znovu ustanovuje, zaniká a znovu se rodí, v ustavičném koloběhu života a smrti: „Žijeme v době zániku a neustálého ubývání, / žijeme v době růstu a neustálého přibývání, / vlny se přelévají, útesy cení své zuby (...) a my sami jsme epicentry zemětřesení. Svět plane, miliardy let střádaná síla uniká“ (Štěpánek 2018 B, s. 13) píše vprostřed knihy Štěpánek, jenž ve své poezii chápe všechny environmenty jakožto propojený organismus, spoluutvářený zcela vším, co se na planetě nachází, včetně člověka.¹⁷²

Pro *Erozi* jsou rovněž na úrovni sémantického výraziva typické neustále se cyklicky množící textové variace, které frekventovaně tematizují časovost. Ta pod autorovým hledím neplyne lineárně, ale je vždy uspořádána kruhovitě. „Ale žádná minulost není dost dávná, / aby se nemohla stát budoucností“ (tamtéž, s. 13) či: „Nemůžu napsat konec / aniž bych se neocítl na začátku, / fénix se vrací, jen když je spálen“ (tamtéž, s. 21). Těmito řečovými akty se umocňuje pomíjivost lidského počínání oproti nečasovým a leckdy až transcendentně usouvztaženým přírodním silám: „Jsme ještě menší, než jsme, / v krajině obrů / a pomíjíme tím rychleji, čím déle času odolává vše kolem“ (tamtéž, s. 12–13). I z tohoto úryvku je ale patrné, že

170 Přízvisko specifická zde uvádím z toho důvodu, že formální uzpůsobení knihy může konotovat tzv. poému, tedy delší epickou báseň.

171 Trilogii kromě *Eroze* tvoří ještě básnické skladby *Tání* (2019) a *Vichřice* (2021). Všechny tyto tituly vyšly v jednotné grafické i vizuální podobě u nakladatelství Adolescent.

172 Tento náhled má velice blízko k přírodní a biologické koncepci nazývané symbióza, jež funguje na principu nehierarchie a propojování zdánlivě nepropojitelného. „Živí tvorové se vzpírají jakékoliv hladké definici. Bojují, přijímají potravu, tančí, páří se, umírají. Onu novost v tvořivém základu všech známých velkých forem života generuje právě symbióza, která vysoce účelově sdružuje odlišné životní formy“ (Nováková 2020, s. 129) uvádí americká biologka Lynn Margulis.

Štěpánková poezie si tak kromě cyklicky časového plánu stále udržuje i latentní environmentální plán, který lidského jedince staví před očekávaný klimatický bod zlomu.¹⁷³ „Čeká nás dlouhé bdění, / než se vyschlá pustina promění / v zemi tisíců potoků“ (tamtéž, s. 8–9), či narušuje jeho antropocentrický způsob myšlení, spočívající např. v kritice nekonečného růstu: „přibývání znamená ubývání / a ubývání přibývání, vlny se přelévají (...) člověk je nejnebezpečnější zvíře. / Světla jsou oči, které vidí, / světla jsou oči plné nočních mūr“ (tamtéž, s. 18).

I druhá část básnického triptychu *Tání* (2019) v sobě nezapře environmentální citění.¹⁷⁴ Hned od prvních veršů je ale patrné jakési obrazové zklidnění, v němž se oproti dynamické a vířivé *Erozi* dostavuje reflexe rozechvívajícího se ticha, souznící s nespécifikovaným pocitem nostalgie. Tam, kde byla básníková viditelnost v první části triptychu zmítaná živelným ohněm a zemětřesením, se v básnické skladbě *Tání* veršů zmocňuje mrazivý klid bílé a neprostupné laviny: „Všechno se topí v bílé, / čistota očí jiskří a bodá do očí, / neviditelné zůstává neviditelným / a ta chvíle je nekonečná“ (Štěpánek 2019, s. 9). Postupem sbírky je ale tato nehybnost rozrušována nádechem vířivých změn, což uvozuje samotný princip procesu tání afirmující zákonitě ustanovený přírodní samopohyb.

Tání, jakožto fázová změna skupenství, v níž se pevná látka mění na kapalinu, metaforicky dokresluje tematickou atmosféru sbírky. Lyrický subjekt, který byl v první fázi triptychu enormně odosobněný, se najednou skrze svou básnickou řeč do díla daleko víc emočně otiskává, poněvíc skrze prožívanou bolest: „Hledám tě na zamrzlé hladině, všechny jizvy vedou k tobě, miluju každou jizvu, protože na jejich konci jsi ty“ (tamtéž, s. 10). Z toho důvodu dochází rovněž k reflexi samotné básnické řeči, respektive jazyka toho, kdo promlouvá. Nalezení přesného a jaderného básnického výrazu tedy úzce koresponduje s introspektivně psychologickou obrodou autora: „Píšu ti báseň, píšu ti, píšu: báseň. Co je to báseň, co je to psát, co je to ty, co je to já? Prodíráme se přes vývraty, zádušný tanec a špičkový dech, já sám jsem břeh, já sám jsem, já sám“ (tamtéž, s. 11). Tyto zintenzivnělé vnitřní pochody nabírají

173 Ekologický aspekt je rovněž obsažen v samotném názvu sbírky. Určitý stupeň eroze jako přírodního jevu sice může být prospěšný ekosystémům, ovšem zejména od 20. století se činností člověka zvyšuje eroze půd, což se projevuje rostoucím odnosem půdy.

174 Název sbírky může uvozovat na tání permafrostu (trvale zmrzlé půdy), které vlivem klimatického oteplování patří k zásadním ekologickým problémům současného světa.

v básni postupně na síle, zároveň v sobě obsahují zřetelnou stopu milostného vyznání.¹⁷⁵ *Táni* je tedy pod jistým interpretačním úhlem především milostnou básnickou skladbou, v níž se básník obnaženě vyznává ze svých pocitů přirovnávající své prožitky k rozvodněné řece: „Odtud je báseň milostnou: / tady se z úplného rodí řeka, / v proláklíně mezi čtyřmi znaménky / kousek pod žebry, zuby nehty škrábe na okraji pánve, / nebo klouže po hřebeni / mezi klíční kostí a lopatkou“ (tamtéž, s. 16).

Tvůrčí strategie zde posléze nabývá podoby až jakési autoterapeutické funkce, která ale zevšeobecňujícím způsobem svého podání (lyrický subjekt se vždy skrze své já snaží promlouvat k celému světu) a v kontextu s nadčasovou spirituální motivikou přesahuje privátní rozměr skladby. Báseň se stejně jako první část trilogie stává apoteózou víry v duchovně nadosobní řád. Cyklicky zaznamenávané promluvy pak konotují zjevný charakter rituální modlitby: „možná jen nic je dokonalé / a všechno ostatní je z něčeho jiného, / báseň je ze slov, tělo z popela, / člověk z boha, bůh z ryby a světlo ze tmy“ (tamtéž, s. 14). To vše zaštiťuje živel vody, který je v *Táni* všudypřítomný a na konci cyklu se přetavuje do jakéhosi obrodného až reinkarnačního procesu uzdravující jak rozbité nitro lyrického subjektu, tak samotnou všeobjímající planetu, pro jejíž přirozený chod je voda bezpodmínečnou součástí.

Tam, kde se v *Erozi* básnický obsah pomocí řečových gest „drolil“ a v *Táni* zase „rozpouštěl“, je v závěrečném díle triptychu zmítán větrem. Poslední rozsáhlá skladba tak nese název *Vichřice* (2021) a Štěpánek v ní finalizuje svůj pokus skrze individuální prožitek zachytit nekonečně ulpívavý princip světa jakožto neustálý pohyb mezi vznikáním a zanikáním, ubýváním a přibýváním, mezi vnitřkem a vnějškem. Básnická skladba *Vichřice* začíná detailním pohledem na borovici zmítanou větrem, ale během několika veršů se z tohoto mikropohledu stává pohled rozpínající se do daleko většího zorného úhlu. Vichrem je nakonec pohlcené celé město, které „napíná šlachy až k prasknutí“ (Štěpánek 2021, s. 6), a posléze i celá planeta. Pod povrchem tohoto dynamického pohybu lze naráz tušit zřetelné

175 Osobnější ráz sbírky dotváří i frekventovanější používání první osoby jednotného čísla: „a nejhlubší ticho je slyšet: já sám jsem břeh, já sám: / ozvěny běží po ledu a jedna po druhé utichají: / já sám jsem břeh, já sám jsem, já sám, sám“ (Štěpánek 2019, s. 10).

apokalyptické podloží – vědomí zmaru a boje s všepohlcující nicotou blížícího se konce, v němž právě zkázonosný živel větru má zastupovat tento eschatologický přerod: „Vše živé se chystá k boji, / ryb v oceánech už přitom ubývá mnoho let, rodí se nové ostrovy,¹⁷⁶ země nezemě. / Každý, kdo dýchá, lpí na nádechu, / kdo potřebuje pít, žízní, / ptáci volající ráno jsou nedočkaví, / černá bledne, bílá se špiní a ve městě bdí světlo i nad spánkem“ (tamtéž, s. 7–8). Výrazným elementem určující poslední díl trilogie se tak znovu stává upozornění na klimatickou krizi, jejíž některé příznaky jsou zde popsány s explicitní konkretizací uvozující subjektivní pocit solastalgie:¹⁷⁷ „Máme ústa plná žízně a oči plné kamení, / a když konečně zaslechneme déšť, / utěšující zvuk jemného mrholení, když konečně nás něco studeně kousne za límec, / není to déšť, ale suché jehličí / opadávající ze všech smrků Vysočiny“ (tamtéž, s. 10). Štěpánek se ale nezděráhá do básní zařadit i přímé odkazy na biologicko-vědecké konotace ohledně tzv. antropocénu¹⁷⁸ či šestého vymírání živočišných a rostlinných druhů.¹⁷⁹ Jeho skladba ale není přitakáním existenční rozbitosti současného světa ani prvoplánově nepropadá expresivnímu se noření do pocitů zmaru a nicoty. Autorovo básnické slovo se opětovně (jako ostatně už v *Hic sunt homines*) stává pomyslným prostorem pro schraňování naděje na

176 Básník k tomuto verši (a nejen k němu) uvádí dovysvětlující poznámku: „V roce 2018 začaly vycházet zprávy o novém „kontinentu“ v Tichém oceánu, který byl podle různých zdrojů až sedmkrát větší než Francie. Velká tichomořská skvrna, jak se objekt složený z plastového odpadu často nazýval, začínala zhruba 1 200 kilometrů západně od kalifornského pobřeží. Ostrov byl složen především z plastového mikroodpadu, který plaval v hloubce 30 metrů pod hladinou. Další ostrovy pak buduje například Čína v Jihočínském moři, mají sloužit jako základny pro letectvo. Čína s jejich pomocí chce dostat pod kontrolu zatím ještě ne zcela rozdělenou část světa“ (Štěpánek 2021, s. 28). Tento poznatek znovu upomíná k tomu, že získané kognitivní znalosti nám mohou dopomoci ke kvalitnějšímu estetickému ohodnocení daných básní. Jako by tedy až vědomosti mohly odhalit specifickou přírodu oproti jiným objektům, přičemž mohou fungovat i jako jakési vodítko k zjištění, že naše hodnocení bude „správné.“

177 Solastalgie je neologismus, který popisuje formu citové nebo existenciální tísně způsobené změnami životního prostředí. Nejlépe je popsána jako negativně vnímaná změna v životním prostředí, ve kterém žijeme a které je nám blízké.

178 Termín, který je motivován snahou označit období, kdy lidstvo svou činností globálně ovlivňuje zemský ekosystém. Poprvé jej použil ekolog Eugene Stoermer. Velmi zjednodušeně označuje období, kdy je lidská společnost hlavním hybatelem toku chemických látek v přírodě, ale i činitelem, který je schopný zásadně ovlivňovat podobu ekosystémů (srov. Štěpánek 2021, s. 29).

179 V roce 2017 se vynořila zpráva některých vědců, podle nichž lidstvo zažívá (a způsobuje) tzv. šesté masivní vymírání živočišných a rostlinných druhů. Ze zveřejněné studie například vyplynulo, že řada druhů přišla za posledních sto let o 80 % svého přirozeného prostředí, od roku 1970 vymizela více než polovina volně žijících zvířat nebo že každý den vymírají na světě desítky druhů živočichů. Předchozích pět velkých vymírání se odehrálo v prvohorách a druhohorách, to největší se odehrálo na přelomu permu a triasu před 251 miliony let. Na rozdíl od těchto vymírání, to, jemuž přihlížíme, se podle všeho odehrává s mnohem větší rychlostí a intenzitou, jaká nemá v historii planety Země obdoby (srov. Štěpánek 2021, s. 29).

obnovu přírody se všemi jejími živými i neživými bytostmi: „Slibuji, že ti zachovám lásku, úctu a věrnost, / dokud bude vlaštovka hledat své hnízdo, / včela úl a meruňkový květ, ryba proud, podemletý břeh, / voda kámen obroušený jak umluvená ústa / a každý strom sežehlého tvora, který se složí v jeho stín“ (tamtéž, s. 13).

Neustále se opakující slovní spojení „veliký vítr“ se obdobně jako některé pasáže v *Erozi* a *Táni* nakonec v průběhu sbírky stává jakousi obsahovou mantrou či tematickým středobodem básnické skladby, od něhož odstředivě pulsují další verše. Živel větru v drtivé beznadějnosti zasívá zkázu, na jejímž konci ale vždy klíčí první zárodky nového života. Koloběh života a smrti poskytuje autorovi onen transcendentní řád, podle jehož nadčasového rytmu tepe veškeré bytí odehrávající se na tomto světě. Lidské a přírodní se pak na konci skladby až v jakémisi panteistickém duchu bytostně propojuje: „Mé tělo je plné jizev. Zraní mě všechno, / každý dotek. Jenže i já jsem příroda, / tak nebezpečná svou schopností žít. / A i ti, kteří přijdou po nás, / budou stát na začátku, / s novým jazykem v novém světě – a jakmile vykročí, začnou se blížit konci“ (tamtéž, s. 21). A jako by i tento skrytý rytmus – projevující se na velmi dynamické veršové struktuře celého triptychu – předcházel celkovému slovnímu výrazu zaneseném v textu.¹⁸⁰

Zápas o vlastní spásu se v básnickově poetickém světě nakonec stává zápasem o celou planetu. Závěrečné verše *Vichřice* (s přihlédnutím ke dvěma předchozím cyklům) přes všechnen výčet environmentálního truchlenectví a s ním spojenými bolestmi přeci jen uvozují kýženu útěchu a smířlivý pocit rozřešení. Básnické slovo tak ve Štěpánkově poezii stravuje, ale i očišťuje: „Vítr zvedá oblaka jehličí a prachu a v souších, které ještě stojí, je slyšet praskání lidských kostí. Zavři oči, uslyšíš vítr, praskání kostí, ticho a zpěv. I teď je teď, i tady je tady. A když je opravdu zaslechneme, zpívají ptáci krásně, protože je neumíme slyšet jinak. Jsme lidé. Hranatí jako kostky cukru čekáme na déšť“ (tamtéž, s. 27).

Eroze, *Táni* a *Vichřice* tvoří vzájemně propojený triptych, jehož dominantním tématem je skrze environmentální citění nacházet v existenčně rozbitém světě

180 O tom mimo jiné mluvil ve svém eseji „Hudebnosti poezie“ (1942) ve Štěpánkových básni hojně citovaný autor T. S. Eliot: „Ale vím, že báseň či úryvek básně se obvykle realizuje jako určitý rytmus, a teprve potom dostává slovní výraz, a že tento rytmus může vést ke zrodu myšlenky a obrazu“ (Eliot 1991, s. 51).

duchovní jednotu. Ve všech třech sbírkách básník opět pracuje s ústředním souborem metafor afirmujícím nový typ přírodní lyriky, v níž je patrná snaha upozornit na environmentální problémy současnosti. Štěpánkovo poetické snažení v této fázi ale oproti předchozí sbírce nabývá až jakýchsi modernistických rysů. Skrze silný individuální prožitek chce docílit celistvosti lidského poznání a zkušenosti.¹⁸¹ Štěpánkuv poetický triptych navíc jako celek nepostupuje lineárně dopředu, ale má cyklickou, kruhovitou, či spirálovitou podobu – začíná tedy tam, kde končí.¹⁸² To potvrzuje i fakt, že ve všech třech skladbách se ustavičně objevuje motiv fénixe jakožto symbolu zmrtvýchvstání: „tolikrát shořím a tolikrát vstanu z popela“ (tamtéž, s. 23). Kompletně přečtený textový materiál triptychu v těchto souvislostech zprostředkovává atmosféru modlitby, která svou víru klade do cyklického koloběhu přírody, v níž i člověk – vždy s vědomím vlastní konečnosti – nachází své opodstatněné místo.¹⁸³

181 Modernistický aspekt lze nacházet i v četných odkazech, které prostupují dané verše všech třech sbírek. V celém triptychu nalzáme bezpočet dovětek poukazujících na antickou či biblickou mytologii včetně odkazů na popkulturu a parafráze jiných básníků. Autor rovněž dovysvětluje biologicko-vědecké termíny či orientální kulturní zvyky.

182 O tom svědčí mimo jiné úvodní verše *Eroze*: „vše se jen tříští, přeskupuje a znovu slepuje, / oleandry pijí po dvouměsíční žízni / a lidé tančí mezi kapkami, / hranatí jako kostky cukru“ (Štěpánek 2018 B, s. 8), které se jako ozvěnou vrací v závěrečných verších posledního dílu *Vichřice*: „Jsme lidé. Hranatí jako kostky cukru čekáme na déšť“ (Štěpánek 2021, s. 27).

183 Básnická tvorba Radka Štěpánka ale přirozeně není v českém básnickém poli jediná, o které se dá promlouvat v konotacích tzv. environmentální lyriky. Za určité opozitum (v kontextu zde analyzované environmentální lyriky) k jeho poezii je možné považovat environmentální básnickou skladbu Olgy Stehlíkové *O čem mluví matka, když mlčí* (2019). Ta je psána s jakýmsi sarkastickým odstupem a není založena na intuitivním vztahu k určité krajině či domovu, ale rovnou k celé planetě Zemi, jíž básnička propůjčuje autonomní lyrický hlas: „Říkáte, že jsem vaše první slovo. / Nejsem slovo, systém, princip, / třetí planeta soustavy. / Nejsem otec. / A kromě toho nemluví. Těžko bych vás přesvědčovala o opaku. / Nemám smysly, necítím bolest ani vztek. / Ani lásku. / Budu vám matkou, když si to přejete. / Beztak si uděláte, co se vám zlíbí. / To bych se naučila od vás, nezvedené děti“ (Stehlíková 2019, nečís.). V poetice Stehlíkové se objevuje obdobná metafora anti-antropocentrického vidění přírody, v tomto případě Matky Země. Avšak autorčin v mnohém záměrně anonymní básnický vhléd nevychází jako u Štěpánka z vnitřku přírody, ale je odpozorován jaksi zvnějšku v tom smyslu, že si od přírodních dějů udržuje cynický distanc: „Píšte básně o přežití, poslouchám a tleskám. / Klidně mě rozdělte na horstva, vzduchy a vodstva. / Na minerály, buňky a prvky. / Na půdu, faunu a flóru. / Na jádra a obaly. To vy mluvíte o obloze a dimenzích / vy o bozích a silách, / já se nedělím“ (tamtéž, nečís.) vyostřuje Stehlíková antropocentrický pohled člověka, který se svým hypertrofovaným subjektivismem přírodě odcizil a zároveň demonstuje představu, v níž je lidstvo jen dočasné médium a není nijak spojené se Zemí.

4. 3 Závěr – střet řečových promluv

Na uvedených příkladech je zřejmé, že v rámci interpretačního zkoumání tématu přírodní lyriky dochází ke střetu různých řečových promluv, které byly vydefinovány dobovým diskurzem. Oba zde komparované přístupy – impresionistický a environmentální – přitom zachází s naprosto jiným slovníkem, který v estetickém oceňování produkuje odlišnou skupinu metafor. Ústřední metaforou pro znázornění impresionistického básnického vidění bylo potřeba rozptýlené obraznosti. V Sovových básních lze vypožorovat přichylnost k zachycení smyslového dojmu, jehož bezednou studnicí se stává sama příroda, která zde figuruje jako odraz básníkova nitra. Příroda je vzácná a pomíjivá, nejčastěji skrze své efemérní děje. Dominantní metaforou je v jeho básních i motiv Arkadské krajiny, v níž se uchovává koncept přírody jakožto harmonizovaného a idealistického celku. Přírodní lyrika v impresionistické poetice pracuje rovněž s metaforou sentimentálního prostoru, kde není místo pro znázornění přírodní „živelnosti“.

Zlomovou metaforou pro environmentální lyriku je samotná ekologická krize, s níž tato varianta poezie pracuje se snahou přehodnotit lidský vztah k planetě Zemi. Současná společenská atmosféra (a s ní spojené narativní konfigurace) totiž vyžadují jinou potřebu toho, jak přistupovat k přírodní lyrice. Adekvátní dobová řeč na toto téma je přerušena a nahrazena novým slovníkem, který produkuje nové metafory. Metafora vzniklá v řeči přírodních věd či filozofie může vyvolat imaginativní produkci v literatuře (srov. Papoušek 2018 A, s. 96). Příroda se v environmentální lyrice nestává primárně katalyzátorem pro kontemplativní meditace, abstrahující směrem od objektu k prožívanému subjektu. V rámci biocentrických tendencí chce být spíše viděna jako hodnota sama o sobě, bez vztahu k lidským zájmům a potřebám.¹⁸⁴ V environmentální lyrice jsme tak svědky nového metaforického popisu přírody. Metafora idylčnosti a vitality, spojená s arkadskou útěchou, je zde zborcena. Klimatologické vidění světa se transformuje do negativistických a dystopických náhledů, které přírodě přisuzují status zranitelnosti (viz poetika Olgy Stehlíkové). Podstatnou skupinu metafor zde pak tvoří tzv. znalost kognitivních znalostí,

¹⁸⁴ Ani environmentální lyrici se ale nevymaní z antropocentrických tendencí. V jakékoliv lyrice bude vždy dominantní vliv estetické funkce. I oni přírodu využívají jako básnický prostředek, který má ovšem mimo jiné apelovat na aspekty signifikující její zranitelnost.

environmentální žal, frekventovaně konkretizovaný slovník týkající se přírodních objektů a obraz zranitelné přírody.

Literární diskurz v řeči Sovova lyrického vypravěče odhaluje obraz přírody jakožto harmonický prostor, k jehož popisu volí autor specifické řečové strategie. Základ tohoto popisování spočívá v tvorbě impresí, kterými má být skrze psychologické naladění básníka postížena efemérní atmosféra přírody. Jednalo se o dobovou potřebu estetického nazírání přírody. Impresionisté v rámci dobového diskurzu nechtěli a ani nemohli přírodu zkoumat pod jakýmkoliv ekologickým prizmatem. Oproti tomu environmentální lyrik, jehož básnická řeč je ovlivněna soudobým společenským podložím svou poezii sytí naprosto jiným „odkouzleným“ slovníkem. Odlišné klimatologické vidění světa zcela zásadně mění slovník environmentálních lyriků a s ním spojené metafory týkající se přírody.

5. Vybrané metafory v současné tvorbě mladé básnické generace mileniálů

5. 1 Havlovy děti

Literární teoretik a historik Vladimír Papoušek ve své knize *Maxwellův démon* (2017), konkrétně ve studii „Metafora a dějiny“, dokazuje, že hlavním materiálem pro řeč literárního historika, jenž konstruuje nějaký příběh o dějinách, jsou metafory (viz Papoušek 2017, s. 114). Obdobně pracuje i literární teoretik, který k literárním dílům (např. básnické sbírky, romány, novely) přistupuje rovněž jako k určitým metaforám. Papoušek dále hovoří o tom, že literární vědec ve své řeči využívá tzv. strukturní metafory, jež mají za úkol vytyčovat určitou periodu, její historický zlom, dominantní iniciace a hlavní proudy v ní.¹⁸⁵ Zdroj metafor ovšem není imanentně zakódován pouze v literárním prostoru, může přicházet i z jiných diskurzivních oblastí, jež jsou však dostatečně přitažlivé, aby iniciovaly pohyb i jinde než v okruhu své původní působnosti: „Tyto obrazy volně cirkulují a v jisté časové periodě určitého společenství se nabízejí jako nástroj k použití, k argumentaci, konstrukci, další imaginaci, produkci nového slovníku. Představují volně směnitelnou nabídku symbolických akvizic, kterou má daná společenská struktura v konkrétním čase k dispozici“ (tamtéž, s. 114).

Jedna z takovýchto metafor, typických pro českou poezii konce druhé dekády nového století, jež vzešla z jiných diskurzivních oblastí – v tomto případě ze sociologicko-žurnalistického – je koncepce „**mileniálství**“. O tzv. mileniálech či generaci Y¹⁸⁶ se v současné době mluví daleko frekventovaněji i proto, že tato věková skupina by měla v naší zemi brzy vytvořit převážnou část populace v produktivním věku (viz Zlámalová 2019, s. 11–14). Ze sociologického hlediska se

¹⁸⁵ Za strukturní metaforu můžeme považovat např. celou polistopadovou poezii, jejíž geneze je vázána na přelomovou historickou událost (viz první studie této práce).

¹⁸⁶ Generace Y, které se rovněž přezdívá generace mileniálů, má dle různých sociologů několikero označení: Např. Echo Boomers, Net Generation, Me Generation2, Gen Y, Digital Generation nebo Google Generation (viz Horváthová – Bláha – Čopíková 2016, str. 143). Podle sociologů Bencsika, Juhásze a Horvátha-Csikósa (2016, s. 92) pochází písmeno Y v názvu generace z anglického „youth“. S. B. Berkup (2014, s. 222) zase odvozuje název od anglické výslovnosti písmene „Y“ se stejně znějícím „why“, což je podle ní otázka, kterou příslušníci této generace často pokládají a zároveň na ni hledají odpověď. V našem kontextu se někdy mluví o mileniálech jako o Havlových dětech, což konotuje fakt, že tato generace je jednou z posledních, jejíž příslušníci se narodili ve 20. století (viz Zlámalová 2014, s. 17).

obecně jedná o osobu, která počátkem 21. století dosáhla prahu dospělosti. V širším měřítku pak v tomto případě mluvíme o lidech, kteří přišli na svět v letech 1980–2000¹⁸⁷ (viz tamtéž). Ucelený pohled na tuto generaci v českých poměrech přinesla ojedinělá iniciativa studentů vysokých škol, většinou z pražské Univerzity Karlovy, v projektu „Svobodný listopad“. Právě studenti v roce 2019 zadali sociologům z agentury Median úkol, v němž se na reprezentativním vzorku zeptali mladých lidí ve věku 18 až 30 let, co si myslí o světě a své roli v něm.^{188,189} V průzkumu zazněla například zjištění, že od starší generace se mileniálové liší tím, že méně věří politikům a institucím, ale mají energii, vůli a elán tento stav změnit svým přičiněním. Pro mileniály je rovněž důležitá kvalita životního prostředí a za mnohem větší problém považují těžko dostupné bydlení, než aby se báli o ztrátu zaměstnání. Za výrazně vyšší hodnotu považují otevřenou Evropu a jsou výrazně vstřícnější než starší generace. Mileniálové, rovněž označováni jako Havlovy děti, jsou zároveň silně nespokojeni s aktuální politickou situací, a tím pádem zaujímají k politické garnituře daleko kritičtější postoj než předchozí generace. Největší úzkost pak v jejich existenciální optice pramení z blížící se ekologické katastrofy.¹⁹⁰

187Generace Y, která je další v pořadí po generaci X, se nejčastěji vymezuje mezi 80. až nultými roky, s čímž bude počítat i tato studie. Je ale nutné zmínit, že i u tohoto vymezení sociologové přicházejí s různými náhledy. Například R. Knight (2014) vymezuje generaci Y do let 1977–1995, oproti tomu S. Lyons (2003) uvádí trvání této generace až do roku 2004.

188 Hlavní autorkou průzkumu ze společnosti Median byla socioložka Jarmila Pilecká, která na základě zjištění tvrdí, že tato generace se na svět sice dívá kriticky, ale většina respondentů zároveň vyjadřuje optimistické vyhlídky: „Mladí chtějí být součástí společnosti a většina z nich vidí možnost negativní jevy změnit“ (Pilecká, citace dle Zlámalová 2019, s. 11)

189 Nezávislého výzkumu, který realizovala společnost Median s.r.o. pro iniciativu Svobodný listopad, se zúčastnilo 1007 respondentů ve věku 18–30 let. Celý výzkum je dostupný online (výzkum Generace svobody 2019).

190 Novinářka Lenka Zlámalová si v této souvislosti všimá toho, že uvedené rysy souvisí nejen s mladistvým věkem vymezené generace, k níž přirozeně patří i víc elánu, odvahy a odhodlání věci měnit, ale i s tzv. atmosférou doby, v níž mileniálové prožili posledních deset let od finanční krize z roku 2008, které patřily k jejich formativním rokům. Ještě silnější vliv podle Zlámalové mělo posledních pět let (2014–2019), kdy Česko prožívalo éru rekordní prosperity, ale zároveň ceny domů a bytů, především v Praze, Brně a některých dalších velkých městech, vystoupaly na úroveň, která je pro mladé lidi nedostupná: „Evropa zároveň procházela od roku 2015 ostrou migrační krizí, jež vyvolala diskusi o tom, je-li současný systém otevřených hranic v rámci Schengenského prostoru vůbec udržitelný, a na mnoha místech se znovu přinejmenším dočasně objevily hraniční kontroly. To bylo pro mladé obyvatelstvo, kterému bylo ve chvíli, kdy země vstupovala do Evropské unie a začalo se cestovat bez dokladů, mezi třemi a šestnácti lety, úplně nový fenomén“ (Zlámalová 2019, s. 11–12).

5. 1. 1 Produktivní metafora

Autor předkládané studie si je vědom toho, že odvozovat jakékoliv literární aspekty od sociologických zjištění může být zavádějící. Slučovat básníky do generací je navíc vždy násilný mechanismus, jelikož je tím narušena jejich svébytná individualizace. Pokud ale budeme k onomu „mileniálství“ přistupovat jako k určité produktivní metafoře, která cirkuluje našim současným literárním polem, nelze si skrze aktuální básnické a kritické texty nevšimnout jejího dynamicky narůstajícího pohybu. O tom mimo jiné hovoří v už několikrát zde zmíněné studii „The Contingency of Language“ (Nahodilost jazyka, česky 1996) i neopragmatický literární teoretik Richard Rorty, pro něhož každá takto nově vzniklá metafora iniciuje další interpretace. Aby se ale tato metafora v literárním prostoru uchytila, musí splňovat kritéria úspěšnosti či užitečnosti. To znamená, že jejím prostřednictvím můžeme v kulturním sémioprostoru iniciovat nová zobrazení a nové slovníky.¹⁹¹ Poté záleží na společné sdílené víře, která určí, na jak dlouho se tyto metafory v dané literární komunitě udrží.

Výše uvedené přirozeně platí i pro aktuální literární provoz, který si v čerstvých označeních přímo libuje, protože ta ukotvují a zároveň sytí jeho kritické názory novým slovníkem. O mileniálech se tak v poslední době zmiňovaly literární kritičky Eva Klíčová¹⁹² či Tereza Semotamová pro ČRo Vltava (viz Semotamová

191 Vladimír Papoušek v tomto kontextu mluví o tom, že existují rovněž extra přitažlivé metafory („hmotné objekty“), které nazývá meta-metaforami. Ty pak skrze svou řečovou sílu radikálně iniciují proměnu nabourávající podobu diskurzu jisté periody. Tyto meta-metafory lze nacházet na poli literatury, literární historikové o nich pak mluví jako o mimořádných dílech, která proměňují rozpravu o tom, co je a co není román nebo co je tematicky přípustné a co je naopak tabuizované (Papoušek 2017, s. 114). Papoušek dále zmiňuje, že mohou být také součástí zcela jiné diskurzivní formace – viz například obraz „smrti Boha“ na konci 19. století. Tento proces probíhá vždy prostřednictvím konfrontace obrazů a ilokučních aktů typů: „tvrdím, že se věci mají tak a tak“. A bude se odehrávat „do té doby, dokud bude existovat kultura a v ní výše uvedené pojmy jako prostředky sdílené víry, že právě operace s nimi rozšiřují, identifikují a legitimizují prostor daného kulturního společenství. V historii tohoto vyjednávání budou vždy koncepty přijímané obecněji na další čas – ty lze považovat za úspěšné v tom smyslu, že se dlouhodobě v rámci společenství prokazují jako užitečné. Vedle nich se pak budou vyskytovat i takové akty, které budou úspěšné kratší čas anebo vůbec“ (tamtéž, s. 115). Je nutné zmínit, že v kontextu současné české poezie nemůžeme mluvit o žádných „supertěžkých“ metaforách. Daleko více nám vyhovuje (i v rámci této studie načrtávající „mileniálskou poezii“) označit tyto metafory za tzv. „lehké magnitudy“, které sice iniciují jistou proměnu slovníku, ale vždy v omezené míře (viz tamtéž, s. 112).

192 Eva Klíčová konkrétně hovořila o „mileniálské próze“: „A mám pocit, že se situace mění i s mladou generací, s takzvanými mileniály. Že nejsou tak orientovaní na to, aby budovali kapitalismus, a dokážou život prožívat i v jiných než jenom vyloženě ekonomických dimenzích“ (rozhovor Šárky Kadavé s Evou Klíčovou, E15.cz, 2019).

2019). Ve svých článcích o poezii si jich čím dál více všímají literární i společenské servery (Aktuálně.cz, Forbes) a například ČRo Radio Wave se na mileniály ve svých literárních příspěvcích zaměřuje s nebyvalou péčí (viz pořad Liberatura).

V rámci literární studie se pak touto věkovou skupinou nejdetailněji zabýval Karel Piorecký, jenž se v roce 2019 na internetovém literárním portálu czechlit.cz v článku „Mileniálové útočí: angažovanost v poezii literární generace Y (viz Piorecký 2019) zaměřil na detailní analýzu tvorby několika básníků. Konkrétně na Jana Těsnohlídka ml. (1987), Romana Ropse (1985), Jana Škroba (1988), Jana Nemčeka (1986), Jana Kubička (1986), Tomáše Čadu (1985) a Ondřeje Macla (1989). Piorecký, jenž svými teoretickými postoji vždy inklinoval k angažované literatuře, si v článku stvrzuje svůj kritický postoj: na pozadí zmiňovaných básníků vytyčuje úzkou relaci mezi politikou a poezií. „První diferencí, kterou totiž můžeme sledovat, je samozřejmost, s níž mileniálové zapojují politická témata do svých literárních textů a s níž k politice odkazují v literárních metatextech“ (tamtéž) píše Piorecký, pro něhož je mileniálovská reflexe politiky naprosto přirozená, jelikož je neodmyslitelně spjata s jejich životní realitou.¹⁹³ Piorecký ve svém příspěvku definuje v tvorbě generace Y kromě politického podtextu rovněž antiiluzivní pohled na digitální média, kritiku globálního kapitalismu a přítomnou tradici avantgardních či neoavantgardních poetik. V jeho kritické reflexi, kde je literatura částečně determinovaná sociologickými náhledy, ovšem chybí dva důležité aspekty: za prvé je zde opomenut hlas básnířek; za druhé je ve studii vytěsněn fakt, že tato generace má největší hrůzu z ekologické katastrofy.¹⁹⁴

Do atmosféry doby, v níž je ekologická katastrofa považována za největší hrozbu lidstva, svůj reprezentativní výběr „básníků mileniálů“ vpassoval i básník a

193 Piorecký své teze dokládá i zvýšeným zájmem o poezii ve Velké Británii: „Na počátku letošního roku (2019 – pozn. autora) obletěla svět (včetně světa českých médií) těžko uvěřitelná informace, že ve Velké Británii prudce rostou prodeje básnických sbírek (meziroční růst prodeje byl vyčíslen na 12 %). Analýza trhu ukázala, že největší podíl na tomto nečekaném komerčním boomu poezie mají zákazníci/čtenáři ve věku do 34 let. Tato data byla interpretována tamními znalci literárních poměrů jako doklad toho, že v časech politické nejistoty a nestability lidé mají potřebu sáhnout po poezii jako médiu pomáhajícímu porozumět světu v jeho komplexitě a emocím v jejich složitosti a nepredikovatelnosti“ (viz Piorecký 2019, czechlit.cz).

194 Zde se opět odvoláváme na již zmiňovaný průzkum z roku 2019, který zpracovala agentura Median (reprezentativní vzorek dotazovaných tvořili lidé ve věku 18–30 let). Z něho totiž vyplývá, že mileniálové – v našem prostředí označování i jako Havlovy děti – se od předchozí generace liší právě tím, že jedna z jejich z nejvyšších priorit je záchrana životního prostředí.

redaktor Českého rozhlasu Jan Škrob, který rovněž skrze své ilokuční akty do soudobého českého literárního terénu vnesl podnět k iniciaci metafory „mileniálství“. Na serveru literární.cz v roce 2020 postupně zveřejnil poezii deseti autorů/autorek, kteří svým věkem odpovídali generaci Y.¹⁹⁵ Jmenovitě se jednalo o Alžbětu Stančákovou (1992), Marka Torčíka (1993), Bernardetu Babákovou (1994), Tomáše Gabriela (1983), Zuzanu Lazarovou (1986), Jonáše Zbořila (1988), Kristinu Láníkovou (1988), Radka Štěpánka (1986), Hanu Pololáníkovou (1996) a Pavla Zajíce (1988). Jedním z dominantních témat textů v cyklu *Poezie 2020* je dle Škroba právě environmentální krize, která ale skrze verše básníků nabývá různorodé formy. „Nejedná se z mé strany o původní dramaturgický plán, ale přikládám to generačnímu zakotvení, stupňování krize jako takové a jejích konkrétních projevu i na našem území (sucho, orkány atd.). Stalo se z ní jedno z velkých témat, o kterých se mluví. To ale neznamená, že by šlo o tendenční nadbíhání čtenářům a čtenářkám nebo pouhý módní trend,“ (Škrob 2020, literární.cz) dodává obezřetně Škrob ke své selekci zřejmě i proto, že na environmentální poezii bylo v literárních kruzích útočeno takřka ze všech stran literárního provozu (více v eseji „Bohatství lesů rozvezou, vody usuší a hory srovnají“ – Staněk 2020, s. 40–48).¹⁹⁶

195 Jan Škrob svůj seriál na literárním portálu literární.cz publikoval v časovém rozmezí od 29. 5. 2020 do 8. 4. 2020. Představil v něm celkem deset autorů / autorek, kteří dle něho patří do generace takzvaných milenálů neboli Generace Y. Jedná se tedy o autory, kteří vyrůstali v nultých letech, formování milénium. Všichni mají vrození narození mezi lety 1981–1996 (viz Škrob 2020, literární.cz).

196 I environmentální lyrika v kontextu současné české poezie přirozeně vyprodukovala – jako každá úspěšná metafora – nové slovníky, které představovaly v soudobém diskurzu částečnou odchylku od „normálního stavu“ řeči o literatuře (Papoušek 2017, s. 87). Jednou z reakcí na střetnutí se s novým typem autorského slovníku může být i radikální odsudek, kterého se například dopustil Jakub Řehák: „Je to zkrátka jen nová módní vlna, která je ještě víc vnějšková, než když se před pár lety zjevil přízrak angažované poezie“ (viz Anketa o environmentální poezii II 2019, Raut). Kritikou nedotčená přitom nezůstala ani výzva přírodní lyriky, kvůli níž byl na webu *A2* publikován manifest *Radikální neodpovědnost* (viz Bouška – Lukáš 2019, dvojka.cz). Literární kritik Martin Lukáš a básník Kamil Bouška v něm brojili proti bujení falešné morálky v současné literatuře. Druhý jmenovaný šel ve své kritice ještě dále, když na stránkách magazínu *Raut* svým článkem „Všem programovým ekolyrikům“ (viz Bouška 2020, Raut.) radikálně polemizoval s rozhovorem Radka Štěpánka a Pavla Zajíce, který na totožném webu vedla Jitka N. Srbová (2020). Bouška s autory sice souzněl v tom, že ekologická situace je vážná, ale striktně odmítl jejich environmentální apel: „Obelháváte veřejnost, pánové. Jde vám jen o sebezpropagaci. Zneužíváte objektivně neutěšeného stavu přírody k budování osobního literárního piárka. Propagovat poezii lze i méně zbabělým způsobem, například psaním dobré poezie“ (tamtéž).

5. 2 Environmentální žal

Už podle Škrobových anotací k jeho genderově vyváženému kurátorskému výběru¹⁹⁷ lze soudit, že se v dílech těchto „mileniálských“ básníků/básnířek budeme shledávat s tzv. environmentálním citěním. Nejzřetelněji vysledované je u Radka Štěpánka (1986), jehož můžeme v našem soudobém literárním kontextu označit za průkopníka tohoto básnění,¹⁹⁸ které se nezdráhá revidovat estetické náhledy na zastaralou formu přírodní lyriky: „Léto přešlo a zprávy o tání Grónska zmizely jako ryby od pobřeží Jadranu. Lesy Sibíře i Amazonie hoří, permafrost taje, celý svět polykají očištné plameny a já napsal pokoj,“ (Štěpánek 2020, literární.cz) píše Štěpánek, jenž svou výpověď přes všechny výčet ekologických katastrof zakončuje nečekaně v intimitě svého prostoru. Je to symbolický závěr charakterizující jeho poetiku jako odklon od apelativního klimatologického vidění světa k daleko prostšímu, stále ale environmentálnímu, kontemplotování nad prožívaným mikrosvětlem. Ten se ale beztak zdráhá jakéhokoliv antropocentrického slovního uchopení, protože v každém takovém pokusu je přiznané pokorné selhání: „Nic není pomíjivějšího než okamžik, kdy jazyk dosáhne svého. Stvoří slovo, nový svět, erupci ticha“ (tamtéž).

I v (prozatím) poslední vydané Štěpánkově sbírce nazvané *Velké obcování* (2020) se objevuje silný environmentální motiv reflektující přírodu, jež je přes veškerou svou rozpornost uchopována vždy skrze jakýsi milostný poetický akt. Básník ji totiž slovem znovu opečovává, schraňuje do básni a stanovuje tak její křehkost: „Můj brambořík hyne. Žil se mnou deset let (...) Mění se v báseň, už i on se mění v báseň, listy i květy ztrácí jeden po druhém, scvrkává se do úplňku hlízy pod zemí“ (tamtéž). Příroda autorovi tedy stále slouží jako hlavní objekt k pozorování, ale oproti jejímu dřívějšímu, řekněme romantičtějšímu či estetičtějšímu nahlížení je v těchto textech vykreslena pod optikou přímého až exaktního pozorování, v němž se očekávatelný lyrický patos záměrně transformuje do jakéhosi antilyrického vykrášlování: „I teď čekáme na holubici s olivovou

197 Škrobův výběr autorů/autorek nám v této studii poslouží jako reprezentativní korpus textů, na jehož pozadí se pokusíme stanovit stěžejní rysy „mileniálské poezie“. Tuto selekci ale budeme rozšiřovat o interpretaci konkrétních básnických sbírek, přičemž do studie zahrneme i tvorbu dalších básníků/básnířek, jejichž rok narození spadá do námi vymezeného generačního kritéria.

198 Tento aspekt jsme detailně interpretovali ve třetí studii předkládané práce nazvané „Metaforické náhledy na estetické oceňování přírodní lyriky: od impresionistické rozptýlenosti k environmentálnímu žalu“.

ratolestí. Ale přiletí vrabec, který si v zobáčku nese klubko pásky z rozbité videokazety“ (tamtéž, s. 21). Autorovy verše se i tím pádem stávají v těchto niterných střetáváních (obcováních) s všemožnými přírodními živly daleko epičtějšími. Básník, podoben chodci, jenž se prodírá přírodním terénem, už netáhne k oněm makropohledům na kolosální koloběh přírody, ale introspektivně sestupuje k individuálně prožitému prostředí. Mnoho názvů básní je proto uvozeno např. jihočeskými toponymy, což je snaha ručit osobním svědectvím za opravdovost básně. Jako třeba ta s názvem „Setkání s mořským orlem u Bavorova“, v níž se básníková viditelnost prolíná s odborně ornitologickým popisem¹⁹⁹: „Hned jsem si všiml jeho velikosti. V hladové krajině konce podzimu a na škraloupu ledu byl majestátní, ještě než vzlétl. Základní barva peří splývala s jeho siluetou i barvou roční doby“ (Štěpánek 2020, s. 23). Pro sbírku *Velké obcování* je typické, že lyrický subjekt zde dokáže proměnit ten nejvšednější okamžik ve chvíli zachycující prchlivost lidského bytí. A to i v těch nejobyčejnějších chvílích, když např. reflektuje chladnoucí vodu v dřezu, v níž se usazuje mastnota (viz báseň „Zmizet“, tamtéž, s. 41), nebo bojuje se svým počítačem při přepisování sešitu (viz báseň „Hádám se s počítačem při přepisování sešitu“, tamtéž, s. 29). Tato změna koresponduje i s tím, že Štěpánek v průběhu knihy poměrně nečekaně nabourává svůj koncept „přírodního lyrika“, když skrze obdobné strategie nahlíží topos městské krajiny, respektive svůj pobyt v tomto betonovém království. Tato zkušenost básníkovi poskytuje nové vjemy, jimiž zachycuje – v doposud nezmapovaném prostoru – jinak přehlížené přírodní úkazy: „Jakási květina vyrůstá z praskliny betonu. Víc nic, železné plíce ventilátorů chrčí za celý úřad. Tohle mám z celých dnů: čekání na večery a noci. Je to pravidelné, je toho málo a pořád neznatelně ubývá“ (Štěpánek 2020, s. 78). Autor tím dokazuje, že jeho poetický slovník není vázán primárně na volné přírodní prostředí, ale umí do sebe abstrahovat i rušivé a nehostinné městské prostory, v nichž ovšem přes všechny obtíže nachází podobnou energii života: „Snažím se oživit kámen a beton, dát smysl hemžení lidí, učím se pracovat s tím, co jsem vždy vynechával“ (tamtéž, s. 79).

199 Štěpánek znovu potvrzuje, že v jeho básních je k estetickému oceňování přírody potřeba kognitivních znalostí. V jeho poezii totiž málokdy nalezneme symbolicky zastřešující slovo pták, ale spíše konkrétní ptačí druh s přesnou druhovou definicí: „Pár pěnkavých samečků krouží své piruety aprílovým ránem. Že ještě nasněží, bělostí jiskří znaménka na křídlech. Pod nebem přidrží už opadané květy střemch a špendlíků“ (Štěpánek 2020, s. 25).

Racionálně a s velkým emočním odstupem přistupuje k přírodě další současný český „mileniálský“ básník Jonáš Zbořil (1988) ve své sbírce *Nová divočina* (2020). V mnoha environmentálně laděných básních si všímá jinak přehlížených přírodních úkazů – kupříkladu tújí mezi dálničními nadjezdy, struskami, železnicemi, trafostanicemi nebo křoví v městském prostředí, které ale i v nehostinných podmínkách projevuje energickou touhu žít: „někde u podchodu se chvěje křoví / jednou ho nová divočina ztrestá / že bylo kolaborant“ (Zbořil 2020, s. 35) píše Zbořil, jehož verše mohou být metaforou pro temnou a apokalyptickou předzvěst, ve které tzv. „nová divočina“ nakonec vše ovládne. Lyrický subjekt tak demonstruje okolnosti klimatické krize skrze tzv. „městský pohled“, v němž poodhaluje „nemísta“ veřejného prostoru: „až to tu objeví / řeknou že invazivní / divočina pohltila asfalt / domy i křehké květy automobilů / všechno začaly túje / pohltily bezbranné zahrádky motorestů / pak se přidaly břízy / břízy ty vždycky / ale za všechno mohly túje / túje vy svině“ (tamtéž, s. 37).

S jinou variantou environmentální lyriky v kontextu současné české poezie přichází i další příslušník generace mileniálů Jan Škrob (1988). Jeho básnické dílo, v němž se snoubí angažované (environmentální) polohy s těmi spirituálními či magickými, konkrétně sbírky *Reál* (2018) a *Země Slunce* (2021), můžeme interpretovat jako kritiku kapitalistické ideologie, která zapříčinila ekologickou krizi. Jím viděná krajina se v této „dekonstruované přírodní lyrice“ (v tom smyslu, že člověk je už příliš zakotvený ve městě a přírodu nelze vnímat skutečně romanticky jako v minulosti) stává nehostinnou, nepřátelskou a dystopickou: „naše průmyslová krajina / má vyhaslé oční důlky / a jazyk potažený cínem ale / posvátná je i tak / být mrtvý neznamená nedýchat / ve stínu továrny / chci k tobě přijít popel ve tváři / být mrtvý / neznamená nedýchat“ (Škrob 2018, s. 19). V poslední vydané Škrobově sbírce *Země slunce* pak toto environmentálně angažované cítění splývá s virtuální realitou, jejíž topos je vystavěný na imaginativním půdorysu tajemné videohry, skrze níž ale znovu putujeme postapokalypticky nevraživou krajinou: „v zadní kapse / kalhot mám paměťovou kartu / záměrně mizí v divočině / asi se blíží tam kde to všechno / začalo ploché kameny / musím vyzkoušet / (...) / čekám na černou / dodávku heslo je zerowork za / železničním přejezdem / už začíná jiná země ruiny vesnic / tajné vojenské objekty přestřelky“ (Škrob 2021, s. 13–14).

Reflexi stávající klimaticko-apokalyptické doby přináší v náznacích textů i verše Hany Pololánkové (1996), která neustále poměřuje své univerzum skrze nspecifikovaný pocit viny: „ještě se nic neděje zatím / jsem stále v pohybu / mám čtyři končetiny a co pít / zítra se ale už určitě probudím ve skanzenu / s výhledem na pampelišky a rozřezané kmeny“ (Pololánková 2020, literární.cz), či ironicky podřívavá přírodní lyrika Pavla Zajíce (1988): „očekáváme, že se les vzbouří, ale ještě před tím / v pondělí odpoledne vstoupí do šaliny, / zajde k holiči, příjemně poklábosí / s povodím Moravy, i sexistické narážky na Pálavu / se objeví, staří přátelé, partička karet, vařená / povidla voní na magamatové plotně, / černo bílý psík prohlásí něco o ochraně planety, / je přehlasován holubem stěhovavým...“ (Zajíc 2020, literární.cz).

5.3 Imaginace digitality

Obecně se v našem sociologickém kontextu o mileniálech tvrdí, že je to první generace, která vyrostla v obklopení moderních technologií a mohla tak sledovat jejich postupný rozvoj. I proto bývá Generace Y definována jako internetová generace (iGeneration, Net Generation). Mileniálové jsou totiž od útlého dětství obklopeni digitálními médii a jejich sítěmi: „Dobrodiní tohoto propojeného světa však – alespoň podle básnických reprezentací – ne a ne docenit. Étos spolupráce a komunikace spojovaný s internetem a digitální kulturou se zde jeví jako další zmarněná naděje“ (Piorecký 2019, czechlit.cz) píše literární kritik Karel Piorecký a na příkladu děl několika básníků (Jan Nemček, Klement Václav Lakatoš, Jan Škrob) dále popisuje, jak je tento vztah k digitálním technologiím v optice uvedených autorů zanesený vyhraněným skepticismem a kriticismem (více tamtéž).

Odvrácená strana médií se všemi jejich negativními konotacemi (informační přesycenost, verbální agrese, přetechnizovanost světa) ovšem není typická pro tvorbu všech mileniálů. Poetické úsilí vyrovnat se s tím, co je na digitalitě nové, aniž by v sobě zahrnovalo explicitní použití digitální techniky nebo jejích tropů, je signifikantní především pro současného českého básníka Luboše Svobodu (1986).

Ten ve své poezii přichází s konceptem imaginace digitality,²⁰⁰ v němž digitální přístroje slovně neuchopuje jako mrtvé a nehybné rekvizity, ale naopak jim přisuzuje svébytný jazyk, afirmující skrytý informační pohyb, který transformuje a plně prostupuje naši žitou skutečnost: „s notebookem na břicho / teplým bochníkem chleba / ruku na touchpadu / jako na ní / usínám klidně / postranní lišta / roluje / sem a tam / v rytmu mého dechu“ (Svoboda 2014, s. 18) píše Svoboda v doposud své jediné vydané sbírce *Vypadáme, že máváme* (2014) a nahlíží digitalitu jakožto prostor, v němž se přirozeně snoubí technologie a představitivost, respektive představitivost vycházející z digitality: „ten stín velkého křesla / holuby plaší / klid svítání, svícení / po klasicistních římsách / běhají občas veverky / opatrně stírám smítko / z dotykového displeje / nechtíc pohnu vším / a všechno vyplaším“ (tamtéž, s. 10). Svoboda dokazuje, že v jeho básních lze mluvit o digitalitě bez jejího doslovného a leckdy vyprazdňujícího (ornamentalistického) ztělesnění. Jeho texty k recipientovi promlouvají v tom smyslu, že digitální tropy jsou našim viděním natolik prostoupeny, že v některých básních je jejich záměrně kamuflující nepřítomnost čirou přítomností: „prázdniny se sekly / jsi v nich / zaseknutý / oči třeš do krve / jestli tu stále jsi / v tom bodě jak korouhev / jak fontána / vidíš jen to kam dostříkneš“ (tamtéž, s. 52) čteme verše, které mohou popisovat skutečnost, že od počítače už nelze nikdy odejít, že přítomnost digitálních médií je všudypřítomná a všeobklopující. Zároveň může klást otázku, jak se pomocí technologií vztahujeme sami k sobě. Jako by se tedy obrazovka počítače dívala na básníka, ne naopak. V kontextu „mileniálské poezie“ se jedná o specifickou poetiku, v níž se básnické vidění imaginativně noří do virtuálního světa, které se zrcadlově odráží do námi viděné reality za přítomnosti silného ontologického rozměru. Digitální prostředí se ve Svobodových verších zkrátka vyznačuje nerozlišitelností mezi fikcí a realitou a poeticky konfrontuje novou skutečnost, v níž už nenajdeme lidskou činnost, jež by neprocházela počítačovým zpracováním.

200 Oproti tomu digitalita imaginace, tedy představitivost, která používá digitální formy separovaně (jako příklady a prázdné předměty), s digitálními prostředky experimentuje pouze formálně, tedy jako s nějakými atrapy. Můžeme zde mluvit o jakési digitální ornamentálnosti.

Obdobně originálně s digitálním prostředím²⁰¹ pracuje i mladý současný básník Lubomír Tichý (2003),²⁰² jenž s mediálními přenosy ve svých textech hovoří zcela přirozeně po boku přírodních motivů. Básník přitom tuto skutečnost nepodřizuje diagnosticky hodnotícím soudům, a tím ji vyjevuje v její unifikované podstatě: „pod klipy indie interpretů / se scházejí smutné děti / navzájem se chláholí: / **virtuální oběti** / vykročím z internetové sféry / půjdu první / aby se pavučiny nepřichytily na nikoho jiného / je to zbytečná úzkostlivost / při silném větru / naprázdno objímám rorýsy“ (Tichý 2021, psivino.cz). Vzniknuvší tematické napětí mezi na první pohled těžko slučitelnými entitami se nakonec v Tichého poezii překlápí do velmi organického spojení, které jednoduše počítá s tím, že básník kráčí do přírody vždy s mobilem v kapse, že jeho básnické vidění obklopené přírodními scenériemi je soustavně spletené s digitálními procesy: „během přestávky při sbírání spadlých jablek / jsme si s bratrem pod stromem rozprostřeli deku / četli jsme ábíčka mateřídoušky časopisy formule jedna / za pár let už nebyly kameny třeba mobily zatížily deku i nás / a ty jsi mi v leže na zádech řekl / že v minecraftu ty stromy vypadaly jinak“ (tamtéž).

Inovativní reflexi digitálního prostoru ale nalezneme i u současných básnířek. K autorkám narozeným okolo přelomu tisíciletí patří i Ema Kausc (1998), jejíž prvotinu *Cykly* (2017), respektive její tvůrčí akt, může v mnohém připomínat bezbřehé surfování po internetu či roztěkaně přerušované psaní na internetových platformách (Messenger, Instagram). Její styl psaní se totiž vyznačuje snahou zachytit mnohost všech možností, které daný okamžik básně doprovází. Složité popisy situací tak enormně dráždí její vědomí, které se frekventovaně ocitá v prázdném informačním vakuu. Zůstává jen pocit dezorientace a neurčité prázdnoty plynoucí z neschopnosti vybrat si tu správnou variantu: „Kdybys odjel sem nebo odcestoval / tam odjel támhle koupil tohle / přečetl tohle šel na tamto“ (Kausc 2017, s. 13) nebo „to je to o co de vlastně / ne nic / od postele do koupelny vzdušenou čarou 3 km / no a teď je ti / teď mi není“ (tamtéž, s. 33). Jedná se o události, kterým

201 Tichého poezie ale oproti té Svobodově pracuje tematicky spíše s digitalitou imaginace než s imaginací digitality (viz výše).

202 Autor této studie si uvědomuje, že Lubomír Tichý se svým datem narození vymyká výše danému generačnímu vymezení mileniálů, které jsme završili rokem 2000. Kvůli variabilitě této definice, jež je dle různých sociologů používána s odlišnými roky, ale tohoto básníka do práce nakonec zařazujeme.

slovy básničky „chybí švy“ (tamtéž, s. 25) ke spojení; ocitáme se v prožívané digitální každodennosti „přeseknuté na nesourodé čáry“ (tamtéž, s. 25) nul a jedniček. Přítomná básnická řeč je tedy vždy rozkročená hned do několika významových a přitom nesourodých směrů. Ema Kausc těmito strategiemi upozorňuje na čím dál prohlubující se mezery v lidské komunikaci. Autorka si ve své sbírce všimá také nástrah moderních technologií, ve kterých jsme sice všichni propojeni se všemi, ale pocit izolace přesto narůstá: „na sociálních sítí se sice zobrazuje / dovnitř se ale nedostane nic / všechna chtěla bych ti říct / se na internetu scvrknou do rozvláčných / vět“ (tamtéž, s. 45). Porozumění skrze komunikační interakci je přehlušeno mnohohlasým křikem, který opanuje celou sbírku. Lyrický subjekt se ztrácí v chaotické změti zautomatizovaných řečových aktů, sdělení či zpráv: „esemesku v kapse co nevnímáš dělej že nevnímáš / fakt chci jít kouřit ještě minutu to vydržim snad ne / sakra co tu dělá proč nejel jinou tramvají“ (tamtéž, s. 22). Kausc si ve své tvorbě uvědomuje, že moderní způsob života otupuje naše citové a smyslové prožitky. Autorčin technicistní slovník proto mnohdy přímo prosakuje i do oblasti vlastní tělesnosti: „objekt zasazený do břišní krajiny / odinstalovali po devíti měsících“ (tamtéž, s. 44). nebo „bbc news chvějivě pokládají / reproduktory pod kůži“ (tamtéž, s. 44).

5. 4 Zašifrovaná intimní angažovanost

Jak už bylo řečeno v úvodu kapitoly, mladá Generace Y zaujímá velice skeptický pohled k současné politice a institucím, což může v jejich tvorbě uvozovat sociálně kritický podtext. Tam, kde ale popsány „Pioreckého výběr“ doslova křičí svou frustraci z plných plic:²⁰³ „narodili jsme se moc brzo / (...) / rodičům který moc demonstrovali a / napsali moc básní aby zjistili, že / to všechno bylo zbytečný“ (Těsnohlídek ml. 2009, s. 8), se vztek „Škrobových mileniálů“ o celou dekádu později překlápí do zašifrovaných intimních zpráv, které ale skoro všechny pojednávají o různých emocionálních otřesech, jež jsou v lyrickém subjektu silně zajizveny a o to hůř se dostávají na povrch.

²⁰³ Tímto fenoménem jsme se zabývali podrobně ve druhé studii nazvané *Nový typ angažovaného básnictví v české poezii na přelomu první a druhé dekády 21. století*.

Například další básník z řady generace mileniálů Marek Torčík (1993) v odosobně apatických verších asociuje ve své dlouhé skladbě *Moře v plicích* pocit utonutí: „čas běží zatímco o pomoc nevolá / pomoc neexistuje / pomoc už není / a celý systém, na kterém visí jeho život / nádech – hltan, průdušnice, hltan – výdech / přestává fungovat“ (Torčík 2020, literární.cz) píše Torčík, jehož slova skutečně vyvolávají až fyziologickou potřebu nadechnutí a zároveň tím mohou konotovat extrémní okolnosti migrační krize.

Podobně analyticky chirurgický jazyk, reflektující úzkostné pocity, používá i básnička Kristina Láníková (1988), v jejíž redukční poezii je cítit boj o vlastní identitu, spojený s nucenou (ne)možností se neustále přizpůsobovat konzumnímu a povrchnímu vnějšku: „Pomocí oblečení jsem nahrazovala tělo, / které bylo zbytkovým místem, volným pro několik druhů mlčení“ (Láníková 2020, literární.cz). I v její (prozatím poslední) sbírce *Úvahy nad zájmeny* (2020) se lyrický subjekt latentně konfrontuje skrze uspořádaný seznam fragmentárních textů s vnějším sociálním tlakem a stanovuje tak zamlčované otázky týkající se osobní identity: „moje kůže se podobá pečivu, / je světlá / když sejmu obvaz, nabízí se k otlacení / při mlčení je vhodná do polévky / umělá sladidla zobu pomocí tenkých jehel“ (Láníková 2020, s. 37) píše a demonstrovuje tím svou sterilně intimní poezii, v níž se každodenní záznamy transformují do hloubkové introspekce, v níž převládají motivy neobjasněného zraňování, únavy a samotářského vyhoření. Tyto neviditelné existenciální stěny (spousta jejích básní se navíc odehrává v intimním prostoru pokoje) Láníkové poezie jsou přitom postaveny z neznámého tíživého napětí, za jehož zrodem ale cítíme vnější společenské okolnosti: „ještě pořád bych z lásky vykrajovala vločky, / které se vejdou do mé samoty / ta je vytrvalá a myje se jako nádobi / mé ambice jsou stejné jako má alibi“ (tamtéž, s. 15).

Obdobně filtrované emoce²⁰⁴ (rovněž latentně prostoupené angažovaným nádechem), ovšem z více „looserovské“ a zasmušilé perspektivy čtenáři předkládá i

204 Tento úkaz vesměs koresponduje i s tím, že jedno z nejfrekventovanějších slovních spojení používaných na sklonku druhé dekády tohoto století bylo (v kontextu s pandemií Covidu-19) „social distancing“ – česky překládané jako „společenský odstup“ nebo „sociální distancování“. Termín označuje bezpečnou vzdálenost mezi lidmi na veřejnosti, která má znemožnit šíření kapénkové infekce. A jako by i tento důležitý faktor utvářející aktuální společenské klima metaforicky prosakoval do lyriky výše uvedených básniček. Jejich subjektivní výlevy totiž často procházejí skrze jakýsi emoční filtr a my tak čteme básně záměrně odtažitě, emočně ploché,

Bernardeta Babáková (1994), která svou prvotinu *Sdílení polohy bylo ukončeno* vydala v roce 2021. Tato básnička prostřednictvím všedních útrap dokáže ve velmi jemných drobnohledech pátrat po existenciální nezabydlenosti: „nevyhazuj ty starý utěrky / budou se hodit / na moje jizvy na plíseň na džínech na fajn záplatu / obšiju se těma hadříkama / od hlavy k patě / je to levnější než jezdit na chatu“ (Babáková 2021, s. 9). Ve svých textech autorka dociluje až očistné sebeironie, což ale nemění nic na tom, že psychická únava a z ní vyplynuvší defetismus jsou středobodem její poezie: „Na věky tady / ve funkčním prádle / 78% polyester / není návratu / do světa elektrifikace / máchání a vyvařování na šedesát / s aviváží i bez / nechte mi lavor / vemte si krystalickou mřížku svítícího displeje / utíkám / jako postřelené srnče / mířím do pelechu / pod trsem kopretin“ (Babáková 2020, literární.cz).

Ze stejné perspektivy, i když poněkud méně sentimentální, nahlíží své básnické univerzum i Klára Šmejkalová (1993) ve své druhé sbírce *Navždy* (2020): „Škoda, že se lidi při sexu tváří, / jako by zabíjeli prase“ (Šmejkalová 2020, s. 19) píše demonstrativně v úvodu sbírky autorka, která frekventovaně tematizuje své emocionální podloží nevyhýbající se ani expresivním vyjádřením. Sémantickými dominantami sbírky se pak postupně stává nihilistický cynismus korelující s beatnickou rozevlátostí. Frekventovaným motivem je zde i zrcadlové nahlížení lyrického subjektu, který se topí v sociální izolaci a nspecifikované sebenenávisti. Text také latentně prostupují feministické narážky: „Jsi žena. Jsi pasivní. Jsi symbol beznaděje. Rozum se míchá s citem jako cola s rumem na večírku“ (tamtéž, s. 75). V nehostinném světě tak lyrickému subjektu zbývá jediná naděje: totálně se propast z nevraživé skutečnosti do těla básně, jakožto uzavřené a neviditelné entity, jež zároveň autorce napomáhá plodit tematizaci samotného procesu psaní: „Den, kdy napíšu báseň, / je šťastný den. Dnes, v den plný průtrží, jsem šťastná“ (tamtéž, s. 62).

Jako další „mileniálskou básničku“, narozenou zkraje devadesátých letch, lze jmenovat i Magdalénu Šipku (1990), pro niž je rovněž typické, že ve svém díle

podléhající až nějaké zmechanizované sebekontrolé. Proto se v Láníkové básni slzy stávají jen okrasným doplňkem a Babákové se nedaří sžít s požadavkem každodennosti. Poezie Hany Pololánkové je pak sice více ornamentalistická a magičtější, ale i tak tone v paralyzujícím emočním odstupu: „Ještě jsme se nedohodli / jestli se budeme zdravít / v duchu šeptem nebo nahlas / kývnutím“ (Pololánková 2020, literární.cz). Podobně chladnokrevný jazyk bez nánosů zbytečných emocí ale ve svých básních aplikují i zde interpretovaní básníci z řad mileniálů Jonáš Zbořil a Marek Torčík.

demonstruje odpor k jakékoliv diskriminaci, ať už na základě sexuální orientace, nebo příslušnosti k rozmanitým menšinám. Její prvotina *Město hráze* (2019) se ale opět vyznačuje tím, že přítomnost politických témat se v těchto básních nenachází na „textovém povrchu“ ostentativně. Ona potřeba angažovanosti je přitom ale silně zakořeněna v její žité (univerzální) realitě, kam přirozeně patří i realita politická. Básnířka kriticky reflektuje – z ostentativně levicových pozic – otázku sociálních jistot a upozorňuje na etnická a sexuální práva menšin. Jako například v básni nazvané „Po mém coming outu“: „Den po mém nechtěném coming outu / jsem tváří Blesku / a americká jeptiška prosí / vyprávějte své příběhy / (...) / Sedm měsíců po mém izolovaném coming outu / miluji vzkříšené domy / mám střechu pro všechny křivdy spím ve squattu / (...) / Rok a půl po mém coming outu / uprostřed vánočních světél / líbám svou první lesbickou lásku / farář mě zaklíná, ať už mlčím / Dvacet měsíců po mém coming outu / vím, že jsem ten nejobyčejnější člověk“ (Šipka 2019, s. 19). Latentně zde tak odmítá genderově konzervativní náhledy západního universalismu ve prospěch politiky identity. Autorka přitom všechny tyto „hodnotové pilíře“ nechává prorůstat silnými dávkami intimních (často sexuálně otevřených) motivů, které mnohdy intelektuálně podrývá sugerující ironií a záměrným naivismem: „Vím vlastně hovno o životě pod úroveň / jsem bliž bezdomovcům než boháčům / ale neumím se bavit ani s jedním z nich / (...) / přežiju první léta ekologické krize / a můžu psát o každý svý bolístce / emancipovala jsem se skrz orgasmus“ (tamtéž, s. 21). Zřetelné feministické ostří vyvěrající z potřeby osobní autonomie navzdory vnucovaným normám je příznačné i v dalším souboru autorčiných textů, příznačně nazvaném *Tatáž forma na nová zranění* (2022), které tentokrát reflektují popisy sexuálního násilí a jeho následného emocionálního dopadu s explicitní surovostí: „tou dírou, kterou jsi mi vymrdal do hlavy / mi občas nateče do uší déšť / šplouchá mi tam v rytmu dělostřelby / krčím se v zákopu, ponožky na nic / na všech frekvencích stejné rádio / nemůžu neuposlechnout pokyn nič / podrazil si mi nohy zbyla / tu blbě srostlá holeň / v kruzích bosá, neslyší a schoulí se / alergie na slunce, přímý svit / ta nutnost všechno zpochybnit / vynášim z hořící knihovny další čtrnáctiletá těla / zažrané vzpomínky, začalo to v divadle / skončilo ve křoví u cesty nehybná houba mého těla zaslíbená podvolení / řekl jsi: jsi příliš slabá a může za to / tvůj otec jsi lepší ve všech ideologiích / ampliónem mojí hlavy, pršíš stále“ (Šipka

2019, psivino.cz). Básniřčina poezie zde nabývá rysů dokumentární funkce, která má co nejdůvěrněji odrážet představy o spravedlivé společnosti. Literatura je v tomto ohledu pod jistým interpretačním hledím chápána jako sociologický symptom.²⁰⁵

Koncepci mileniálství, v níž se velmi přirozeně prolíná individuální se společenským, lze vysledovat i u zástupců z řad českých básníků. Sociálně-kritická poezie s příměsí hutné introspektivy je signifikantní například pro básníka Elsu Aids (1981) (vlastním jménem Ondřej Klimeš). Těžko bychom v tuzemském literárním prostoru hledali básníka, který by skrze drsnou sebereflexi tak sugestivně vyjevoval skrytou duševní paralýzu celé naší společnosti, jež je v polistopadové době rozdělena i díky všemožným civilizačním krizím jako nikdy předtím: „Byl podzim, první rok finanční krize. / Nosil jsem umělý kožich, krátkou úpletovou sukni / a vojenské pouštní boty“ (Aids 2017, s. 37). Frekventovaným tématem jeho zatím poslední sbírky *Knihla Omezení* (2017) je fakt, že lyrický subjekt se cítí neustále emočně vyprázdněný, paralyzovaný a otupělý zbytečností. Sbírkou tyto motivy zřetelně prostupují a jsou skrytě vetkány do jejího jádra: „Jsem nemocný / a neléčený. / Kromě postele nepotřebuju žádný nábytek“ (tamtéž, s. 13) či „Básně čtou nemocní lidé, / a hlavně ti, co se přibližují bez pohybu a rádi by zmizeli na místě, / když plní misku kočičím žrádlem a vrací se do postele“ (tamtéž, s. 59). Tato (ne)viditelná individuálně prožívaná „duševní nemoc“ přitom v autorových verších prorůstá do celospolečenských událostí, včetně morku naší země, které je v knize několikrát uděleno negativní přívěsko „Ošklivé Česko“: „Ošklivé Česko se ztrácí v českých ložnicích. / I když ho hledám celé dopoledne, / nedokážu ho najít / (...) / Některé věci jsou jen ve vzpomínkách, / nad dluhy převážily úroky“ (tamtéž, s. 62).

5. 5 Mileniálové a poetika novodobého nonsensu

Generace mileniálů (rovněž také přezdívaná za generaci sněhových vloček) je mnohdy označovaná za citlivou, ale i narcistní a závislou na terapiích (Vácha 2020,

²⁰⁵ Tento faktor dokresluje anotace doprovázející autorčin soubor textů od Terézie Klasové: „V České republice je ročně spáchaných přibližně 12 000 znásilnění, přičemž až 50 % pachatelův je potrestaných iba podmínečným trestem. 22 % žien starších než 15 rokov počas svojho života zažije znásilnenie, ktorého dopady boli v roku 2012 vyčíslené na 14,5 milióna CZK. Napriek vysokému výskytu, disproporčne nízkym trestom, a prevalencii kultúry znásilnenia naprieč sférami spoločnosti, nepatrí znásilnenie, prežívanie traumy či vyrovnávanie sa s ňou k témam dostatočne reflektovaným v českej ani slovenskej poézii.“ (viz Šipka 2019, psivino.cz).

aktuálně.cz). Pokud v poezii vybraných básníků/básniřek tyto motivy nacházíme, jsou často znázorněny podprahově s ambivalentně sarkastickou příchutí, třeba jako u Láníkové: „Být pod kontrolou léků je pro můj mozek i pro moje tělo nepřírozené / Po užití léku jsou moje myšlenky jasnější. / Užívání léků mne chrání před zhroucením“ (Láníková 2020, literární.cz).

Výběr zde předložených autorů a autorek z generace mileniálů ale negeneruje prostřednictvím svých řečových aktů jen permanentní úzkost. Vypravěčsky hravé, s bizarně humorným podtónem, jsou příspěvky dalšího básníka z řady mileniálů Tomáše Gabriela (1983), jenž s enormní dávkou nadhledu vypráví svůj sci-fi příběh o obydlování cizí planety, kde její hrdinové kromě toho, že chtějí vysadit alej bříz, řeší i nečekaně banální věci. Člověk zůstává člověkem se svými řečovými malichernostmi i mimo naši planetu: „Taky jsem se zasmál. Zasmála se, / takže bylo bývalo by snazší říci zasmáli jsme se. / V díře jsme se zastavili a dali se do práce. / Jedna z bříz se podle všeho ujala“ (Gabriel 2020, literární.cz).

Princip básnění Alžběty Stančákové (1992) klade svou pozornost rovněž na samotný proces mluvené řeči a na ni napojený balast slov včetně gramatických chyb. Princip této slovní hry je umocněn i názvy některých jejích deníkových básní, které jsou zřejmě odvozeny od stavu baterie mobilního telefonu: viz báseň „28. 4. 2020, 00:49, 25%“: „Nešikovné maso je třeba odříznout / a šik je výsadou ovcí. Světla jsou za trest / a popeláři taky. / Linka je zkrásněna – občas se to stává. / Dojem se rozlévá / a tepe jako nádraží“ (Stančáková 2020, literární.cz). V poezii Stančákové mohou kočky onemocnět AIDS, na kolemjdoucích mrznou chcanky a vozičkářka sesedává a musí se vyprázdnit. I z toho je patrné, že Stančákové poezie je oproti jejím kolegyním daleko surovější, neuhlazená, cyničtější. To, co ale zůstává, je neschopnost opřít jakýkoliv cit:²⁰⁶ „Každý měsíc mě trápí falešná březost / a co týden se propotím“ (tamtéž). Stančákové básnické univerzum se ale vždy odehrává

206 Na základě zde předložených textů „mileniálských básniřek“ (snad vyjma Láníkové) lze vysledovat, že tyto autorky nemají oproti svým předchůdkyním ze střední generace – např. Olga Stehlíková (1977), Simona Racková (1976) – pohnutky intenzivně tematizovat ženskou roli ve společnosti a ani nijak smyslně reflektovat vlastní tělesnost. Můžeme z toho usuzovat, že předešlá generace básniřek těm současným vyšlapala pomyslnou cestu k tolik diskutované emancipaci, která už nemusí být explicitně v jejich tvorbě pojmenována.

v konturách absurdních (anti)point a neurotické ironie generující reflexi samotné řeči s jejími bizarními výchylkami.

S ještě zdivočelejší a grotesknější imaginací, vyrůstající na formální hravosti, pracuje například básnířka Zuzana Lazarová (1986), v jejíchž nonsensových, téměř eruptivně tryskajících verších prosvítá bystře zachycená absurdita právě se odehrávajících dějin: „Výstřely z pistole na prasata / startují další a další kola soutěže krásy pro nevidomé / Šrapnely prší do kyselé noci / Vychovatelé v polepšovných skenují dětem svatozáře“ (Lazarová 2020, literární.cz).

Za nonsensově absurdní poezii, afirmující nespoutanou slovní fantastiku, můžeme považovat i básnické dílo Pavla Zajíce (1988). Tento autor přichází (v kontextu současné české poezie) s ojedinělým satirickým typem básnění, kde velice strukturovaně až byrokraticky, ale zároveň odlehčeně a znepokojivě zrcadlí naši odlidštěnou a instantní realitu. Ve formě básně jako rázného manifestu, který paradoxně svou upjatou stylizovaností sám sebe vyprazdňuje, se nezdráhá provokativně střílet do vlastních řad:²⁰⁷ „Postupné kroky k manifestu, / pozoruji vzácné shody mezi uctívači, / chci jen zachytit tu atmosféru, vyhnout se zbytečným / bojůvkám – to co dříve bylo trapné je dnes / oficiální ideologií, ale mladým je vždycky tak / nějak více hej“ (Zajíc 2020, literární.cz). I z toho důvodu je tematika Zajícových básní – především v jeho druhé sbírce *Peníze* (2018) – frekventovaně umístěována do prostorů kancelářských budov, v nichž autor tematizuje byrokratickou nestravitelnost kancelářských pohovorů tlejících v řečové bezobsažnosti: „V tomto případě spíše nebudeme / mít zájem vstoupit do dalších jednání / nejde o typ nemovitostí / který by jsme preferovali / Jenom otázka na upřesnění – / výnos z nájmu je myšleno Gross Income, nebo / Net Operating Income? / V případě, že jde o NOI, můžu to probrat s kolegy / jelikož vzhledem k délkám smluv by po jisté korekci / v kupním yield-u mohlo jít o / zajímavý projekt“ (Zajíc 2018, s. 28). Autor se zde otevírá komplexnějšímu vnímání skutečnosti, ve které ale povětšinou ironicky reflektuje svět postižený byrokraticky úřednickými praktikami, reklamním slangem či honbou za finančním mamonem: „na konci každého roku tu / bude tvůj první milion stačilo se jen podívat kolem sebe / najít cestu k lidem / 2006–2007 koukáme

207 V uvedených verších zesměšňuje iniciativu přírodní lyriky, kterou společně s Radkem Štěpánkem sám inicioval (viz webový portál www.prirodnilyrika.cz)

do sestry manuálu / (...) / k večeru postavíš kluky do latě / projdeš čísla, překousneš
lži / srovnáš do komínku spořitelni knížky / nakoupíš, uvaříš, pohladíš ženu / dny,
měsíce, dny, měsíce / (...) / už brzy tu bude milion / a bude / rychlejší, slepější než /
životy / těch druhých“ (Zajíc 2018, s. 48–49). Primární strategie sbírky ale opět klade
velký akcent na formální hravost poezie, která angažovaně dekonstruuje ideovou
prázdnost nekonečného růstu, přičemž zároveň paroduje invenci lyrického subjektu
jakožto nezpochybnitelného tvůrce textu.

Poetika absurdního nonsensu rozvíjející řečovou imaginaci je rovněž
určujícími komponentami poetické tvorby dalšího básníka z generace mileniálů
Martina Pocha (1984). Jeho zatím poslední sbírku *Poltergeist* (2021) tvoří morbidně
humorné narativní skrumáže, které překypují surrealistickou obrazností. Žánrově
velmi přetékává až skečovitá forma sbírky balancuje mezi apokalyptickým sci-fi,
béčkovým hororem a nestrukturovaně sociální antropogenezí jednoho lidského
života, který je neustále poměřován pod prizmatem letální optiky: „Kostelík na kopci:
propadlá střecha, vymlácené vitráže / ohořelá plátna, vytrhané lavice. Z otevřené
krypty / vylézá organická hmota se znaky ženského pohlaví. Dílo / šíleného
zahradního architekta“ (Poch 2021, s. 26). Pochův lyrický postup, mezi jehož
konstitutivní znaky patří iracionalismus, neurčitost a nepředvídatelnost, je ještě
umocňován nesémantizovatelnými mikropříběhy s groteskně sloganovými řečovými
kolážemi produkujícími nespoutanou obraznost: „Chemické procesy uzavírají
smlouvu o smlouvě budoucí. Křečové žíly podvazují žlázy, / které hypertrofují, bují,
osvobozují se a vnitřně emancipují. Kapsle cyankáli zaslepují volné otvory, tělní
tekutiny vyplňují sny. Platýs převádí věty z 3D do 2D“ (tamtéž, s. 73). I z tohoto
úryvku je patrné, že poezie Martina Pocha je (stejně jako u Pavla Zajíce, Zuzany
Lazarové nebo Alžběty Stančákové) pohaněna intencí živelné obraznosti, v jejíchž až
divadelních konturách nalézáme smysl pro novodobý slovní nonsens, černý humor a
subversivní hru se čtenářem.

5. 6 Závěr: Syntéza protichůdných slovníků

Na výše interpretovaných básnických typech je zřejmé, že generace mileniálů –
orientačně vymezená datem narození 1980 až 2000 – netvoří žádnou unifikovaně
jednotlivou skupinu, která by do literárního terénu vstupovala se společným

programem, sdílela naprosto stejné básnické hodnoty nebo se vehementně hlásila k téže básnické tradici. V tomto kontextu proto nemůžeme mluvit o nějakém kolektivně generačním pocitu. Básničtí zástupci a zástupkyně z řad mileniálů jsou naopak na základě analytických sond prezentováni jako osobití tvůrci, přicházející s variabilními možnostmi lyriky a zachovávající si intersubjektivní identitu. Ta je přirozeně vázaná na dobové soubory řečových prostředků, skrze něž autoři a autorky realizují své představy o tom, co je to poezie.

Přesto lze ale v jejich tvorbě vysledovat dílčí společné tendence, které umožňují hovořit o obdobných konstitutivních rysech. Ty jsme sloučili do konvolutu metafor: „**environmentální žal**“, „**imaginace digitality**“, „**zašifrovaná intimní angažovanost**“ a „**novodobá poetika nonsensu**.“ Na pozadí těchto úspěšných metafor, iniciujících na soudobém poli české poezie (konkrétně na konci druhé dekády tohoto století) nové slovníky, lze tedy vyzorovat skutečnost, že pro „básnické mileniály“ je běžné v jejich dílech tematizovat z různých úhlů (viz digitalita imaginace vs. imaginace digitality) digitalizační éru. Zároveň je v množině textů této generace patrná snaha o zvýšení reflexe klimatické krize s jejími negativními dopady, tendující k zостřenějšímu náhledu na vývoj společnosti. Básnická tvorba Generace Y rovněž frekventovaně hovoří o intimitě, zranitelnosti či každodennosti osobních příběhů, které však nestojí samy o sobě, ale jsou určované vnějšími sociálně-politickými jevy. Cizí pro jejich texty ovšem není ani příznačný nonsensový humor a hravost, která spoléhá na dynamicky živelnou obraznost.

Tvůrčí úsilí zde interpretované básnické skupiny navíc jaksi syntetizuje v kontextu současného poetického terénu odlišné náhledy na samotnou podstatu poezie, kterou jsme detailně popsali ve druhé studii předkládané práce. To mimo jiné dokresluje slova Richarda Rortyho, na které narazíme v jeho studii „Nahodilost jazyka“ (1994, česky 1996): „Je (...) typické, že k revolučním výkonům v umění, ve vědách a v morálním a politickém myšlení dochází tehdy, když si někdo uvědomí, že dva nebo více našich slovníků si navzájem překáží, a přistoupí k tomu, že vymyslí nový slovník, který by je nahradil“ (Rorty 1996, s. 13). Jako by tedy až tvorba „básnických mileniálů“ tento nový slovník (čerpající svou inovaci přirozeně z modelace starých slovníků) vyprodukovala. Pro tuto poezii je totiž přirozené, že se v ní (oproti poezii devadesátých let, jež se spoléhala na striktně hermetické slovníky,

a poezii nultých let, ve které zase dominovaly angažované slovníky) přirozeně snoubí jak to autonomně imanentní a individuální²⁰⁸, tak i to vnější mimoliterární, nevyhýbající se přímé reflexi aktuálního dění.²⁰⁹

208 Zde odkazuji na poezii devadesátých let, která se pohybovala mimo svou dobu a společenský kontext. Mnoho poetických slovníků tehdejší etapy se proto stahovalo do intimních sfér, přičemž se zdráhalo reflektovat veřejný prostor a přímou angažovanost v něm (viz například interiérová lyrika Petra Hrušky), více in: druhá studie předkládané práce „Nový typ angažovaného básnictví v české poezii na přelomu první a druhé dekady 21. století“.

209 Tyto slovníky byly zase produktivní v závěru nultých let tohoto století (viz poetika Jana Těsnohlídka ml.), ve kterých se nabourávala autonomie literárního pole ve prospěch zapojení mimoliterárních skutečností. Tento básnický model přicházel s tzv. novým typem básnické angažovanosti (více in: druhá studie předkládané práce s názvem „Nový typ angažovaného básnictví v české poezii na přelomu první a druhé dekady 21. století“).

6. Konceptuální psaní v soudobé české poezii druhé dekády 21. století

6. 1 Neoriginální géniové

Literární teoretik Donald Davidson ve své stati „What Metaphors Mean“ (1978, česky 1997) upozornil na fakt, že pokud v řeči používáme metaforu, primárně tím chceme upozornit na nějakou skutečnost. Zároveň ale připomíná, že naše pokusy vyjádřit, co metafora míní, jsou ze své podstaty neukončitelné. Metafora je tak podle Davidsona něco jako vtip nebo bouchnutí do hlavy, které jsou sice určitými druhy výpovědi, možná pro interpreta lákavé, ale zároveň neobsahují relaci k nějakému konkrétnímu faktu. Kognitivní a interpretační potence metafory je tedy určována tím, v jakých obrazech (mentálních kategoriích) k nám dokáže promlouvat. Právě díky těmto obrazům se pak rozvíjí naše myšlení, respektive naše schopnost interpretovat a také produkovat další obrazy, které podněcují ke vzájemné interakci našich kognitivních zkušeností. Davidson následně ale dodává, že metafory samy o sobě nevlastní žádný speciální kognitivní obsah, jsou pouze jakousi jazykovou hrou žádající spíše ocenění než vysvětlení (Davidson 1997, s. 4). Pokud je pak tato metafora úspěšná, může v literárním diskurzu způsobit ojedinělou „gravitační“ působnost, která přirozeně produkuje novou řeč na dané téma.

Tyto myšlenky dále rozvíjí americký filozof Richard Rorty, jenž ve své knize *Nahodilost, ironie, solidarita* (1989, česky 1996)^{210,211} na základě Davidsonovy teorie hovoří o tom, že zdařilá metafora se stává iniciátorem zrodu nového slovníku. Tyto slovníky posléze slouží k různě diferenciovaným popisům skutečnosti, které se opět

210 Pojem nahodilost se v Rortyho zásadním spise neobjevuje náhodou. V jádru své knihy se totiž Rorty projevuje jako bytostný pragmatik, který odmítá jakékoliv univerzality vedoucí k popisu či výkladu světa. Striktně se vymezuje vůči tomu, že existují nějaké univerzální nebo metafyzické poznatky. I proto je mu velmi blízké Davidsonovo pojetí jazyka, které zahrnuje možnost nějakého řádu v něm, jenž by jazyk sám přesahoval.

211 Ústřední kapitolu ve své knize Rorty nazývá „Nahodilost jazyka“. Jedna z jejích premis odkazuje na Davidsonův ústřední komentář, že metafora upozorňuje na nějakou skutečnost, ale nevyjadřuje ji a ani ji nikterak nezastupuje. Rorty tuto poznámku vysvětluje tak, že rozdíl mezi „metaforickým“ a „doslovným“ je zkrátka rozdíl mezi „dobře známým a neobvyklým použitím zvuků a znaků“ (Rorty 1996, s. 19). Jazyk je tedy nahodilý, protože právě jeho uživatelé ho užívají nahodile. A protože „svět nemluví, mluvíme jenom my“ (tamtéž, s. 5). Pravdivé nebo nepravdivé proto mohou být pouze naše popisy světa (tamtéž, s. 6). Více k této problematice v metodologické části nazvané „Svět nemluví, mluvíme jenom my: Neopragmatický obrat k jazyku“.

prostřednictvím obrazů odehrávají v konkrétní jazykové hře.²¹² Ta probíhá do té doby, dokud bude existovat svět literatury a v něm výše uvedené pojmy jako prostředek sdílené víry, že právě operace s nimi rozšiřují, identifikují a legitimizují prostor daného literárního společenství. Na základě těchto premis si můžeme představit, že také v této studii interpretované literární objekty, ale i slova a struktury v řeči literární vědy, jimiž se pokoušejí literární historikové a teoretikové postihnout větší celky (tedy např. „poetická díla“, „básnické typologie“), nejsou ničím jiným než obrazem (metaforou) bez speciálního kognitivního obsahu.

Úspěšnou a zároveň velmi živou metaforou je v současné době „**konceptuální psaní**“, které dle našeho soudu v literárním provozu zapřičiňuje genezi nových slovníků na téma současná česká poezie. S konceptuálním psaním obecně úzce koreluje soubor textů od literární teoretičky Marjorie Perloff,²¹³ který vydala pod názvem *Unoriginal genius* (2010). S jistou mírou nadsázky by se dalo říct, že v této knize (respektive v jejích teoretických názorech) byla v literárním diskurzu legendární Barthesova „smrt autora“²¹⁴ konečně dokonána. Perloff v ní čtenáře provádí spletitým labyrintem různých konceptuálních poetik 20. století (např. brazilský konkretismus nebo tvorba francouzské skupiny Oulipo), na jejichž pozadí se zamýšlí nad měnící se povahou literárního psaní v digitální éře. Uměleckou originalitu a kreativitu dle ní údajně nahradila schopnost předávání a manipulování s informacemi. Autorka se skrze své řečové akty ptá, jaké místo zastává individuální génius v globálním světě hyperinformací, v němž (jak předpověděl Walter Benjamin

212 Připomínám, že ve světě umění (včetně literatury) narážíme v danou dobu na bezpočet takových slovníků, které mezi sebou vedou zápas o to, který z nich bude ten „nejpravdivější“, a tím pádem i nejúspěšnější. V konečném domyšlení se ale jedná pouze o jakousi nekonečnou „hru“, ve které „velcí vědci (vynalézají) popisy světa, které jsou vhodné k předpovídání a ovládnutí toho, co se děje, právě tak jako básníci a političtí myslitelé vynalézají jiné popisy světa jiným účelům. Žádný z těchto popisů však není v nějakém slova smyslu přesnou reprezentací toho, jaký je svět o sobě“ (Rorty 1996, s. 4).

213 Marjorie Perloff je v současné době považována za nejvlivnějšího teoretika konceptuální poezie.

214 V tomto, dnes už notoricky známém, eseji z roku 1968 Roland Barthes tvrdí, že význam textu nepřínáleží autorovi, ale naopak čtenáři. Ten se pak v interpretačním procesu stává bezbřehým prostorem, v němž se smysl díla může ustanovovat donekonečna. Barthes se k tomu ostatně vyjadřuje i v další esejistické knize *Rozkoš z textu* (1973, česky 2008): „V institučním slova smyslu je dnes autor mrtvý, bez občanského statusu, bez biografie a bez vášně. Jeho dílo je mu odebráno, vyvlastněno, literární historie, škola a veřejné mínění už nemají za úkol vyhledávat jeho otcovství a obnovovat příběh“ (Barthes 2008, s. 10).

ve svém nedokončeném monumentálním díle *Pařížské pasáže*)²¹⁵ se může potencionálním autorem stát doslova každý. A právě na tomto Benjaminově utopistickém projektu, připomínajícím velkolepou literární montáž, Perloff ilustruje proměnu kantovského génia (mající svou řeč ve „vědomém vlastnění“) na „neoriginálního génia“, pro kterého je důležitější jakýsi „ne-vlastní“ jazyk, prostřednictvím kterého už informace nevytváří, ale naopak s nimi jen operuje.²¹⁶

I další poetiky²¹⁷ 21. století napojené na (neo)avantgardní impulzy dle Perloff problematizují povahu autorství a autorského gesta, čímž přirozeně nabourávají dosavadní lyrické slovníky, které primárně spoléhaly na imaginativní sílu vyvěrající z básnickova vědomí. Základy originality – tak jak ji známe například z romantického diskurzu – se tak pod kritikou textových machinací, přisvojování a kamufláží ocitají ve znejišťujících pozicích. Náhle se tak pohybujeme v dosti odlišném literárním hájemství, v němž, jak Perloff píše, lze „text snadno převést z jedné stránky na další nebo z tisku na obrazovku, který může být aropriován, transformován nebo skryt jakýmkoli způsobem a za jakýmkoliv účelem“ (Perloff 2010, s. 17). Rozvrhuje se zde koncept, jehož společným jmenovatelem je autorství mimo paradigma romantického génia.²¹⁸ Ne náhodou končí kniha *Neoriginální génius* analytickou diskusí o konceptualistické knize amerického básníka Kennetha Goldsmitha *Traffic* (2007), v níž autor přepisuje dopravní hlášení jedné newyorské „Zelené vlny“ v přesně vymezeném časovém horizontu dvaceti čtyř hodin.²¹⁹ Oblíbený

215 Jednalo se o nikdy nerealizovaný kulturně-historický projekt, který se snažil podat celistvý obraz Paříže 19. století. Velkou část tohoto díla (až 75 %) přitom tvoří citace z textů jiných autorů. Benjaminovo gesto tím problematizuje povahu autorství a způsobů výstavby literatury, čehož si ve svém eseji „Why Appropriation?“ (2011) všímá americký básník Kenneth Goldsmith. Ten jej považuje za ojedinělé protohypertextuální dílo, neboť při jeho četbě zažíváme analogii k surfování na webu: „V mnoha ohledech ukazuje to, jak čteme *Pasáže*, na to, jak jsme se naučili užívat web: tedy hypertextově navigovat z jednoho místa na druhé a razit si cestu jeho nesmírností; jak se z nás stali virtuální flanéři, co uvolněně surfují z místa na místo; jak jsme se naučili zvládat a sbírat informace, aniž bychom pociťovali potřebu číst web lineárně a tak dále“ (Goldsmith 2011 A, s. 114–128).

216 „Mohli bychom říci, že takový umělec slova nevyvalzá, nýbrž třídí. Objevuje souvislosti mezi nimi“ (Magidová 2016, s. 35).

217 Perloff sem řadí například i současný americký literární konceptualismus – tak, jak ho charakterizují jeho dva hlavní tvůrci Kenneth Goldsmith a Craig Dworkin.

218 Toto odmítnutí romantického konceptu autorství bylo jedním ze silných myšlenkových impulzů i pro českou experimentální vlnu 60. let (více viz Buddeus 2015, s. 57–64).

219 Sbírka *Traffic* tvoří společně s dalšími knihami *The Weather* (2005) a *Sports* (2008) Goldsmithovu trilogii, v níž uplatňuje metodu aropriace, tedy přivlastnění si cizího jazyka. Autor různými

termín Marjorie Perloff, charakterizující Goldsmithův typ psaní, je „moving information“ (hybnost informací), čímž jednak myslí proces přenesení slov z jednoho kontextu/prostředí do jiného, ale i samotné pozorování výsledku tohoto literárního experimentu. Goldsmith podle ní povyšuje obyčejný přenos informací (mimo jiné generující neustálé pnutí mezi uměleckou a mimouměleckou skutečností) na svébytný literární akt. I z toho důvodu na něj literární kritika nenahlíží jako na tradičního spisovatele v obvyklém slova smyslu, ale mnohem více jako na jakéhosi „nekreativního kolážistu“, jenž se skrze své celoživotní dílo drze ptá po tom, zda nemá všechen kulturní materiál bytostně sdílenou povahu a zda se veškerá nová díla nestaví (ať povědomě či nevědomě) na těch předešlých²²⁰ (srov. Goldsmith 2011 A).

6. 2 Nekreativní psaní

Poetické dílo Kennetha Goldsmitha stojí na pilířích konceptuálního psaní, které je vždy organizováno přesně vymezenou technikou. Pokaždé se jedná o vědomé autorské rozhodnutí, které je podepřeno mohutným teoretickým backgroundem: „S rozmachom internetu čelí literatúra pravdepodobne najväčšej výzve od času Gutenberga. Zmeny, ktoré sa udiali v priebehu posledných pätnástich rokov, prinútili autorov k tomu, aby začali chápať jazyk donedávna nemysliteľným spôsobom. Pod bezprecedentným náporom neskutočnej masy číreho jazyka (často hanlivo označovanej ako informačný pretlak v kultúre) stoja autori pred rozhodnutím, ako čo najlepšie odpovedať,“ (Goldsmith 2011 B, s. 38) píše Goldsmith vyzývavě v úvodním článku „Proč konceptuální literatura? Proč právě teď?“, který je součástí antologie *Proti sebevyjádření* (2011).²²¹ Ta je v současném literárněvědném diskurzu asi nejcitovanějším materiálem konstituujícím pojem konceptuální psaní (conceptual

taktikami zastírá tvůrčí subjekt, přičemž je zde ale patrný jistý metaforický mechanismus, který využívá princip umělecké rekontextualizace. Referenční funkce jazyka se v tomto přenosu stává funkcí poetickou: „Motiv dopravní zácpy vysvítá jako metafora čehosi nevyzpytatelně chaotického a strhujícího, dynamického a zároveň zbrzděného, spoutaného i paradoxně svobodného“ (Buddeus – Rehuš 2012, *advojka.cz*).

220 Goldsmith zde mluví o tom, co jsme načrtli v metodologické části: žádný sebeúspěšnější nový slovník nemůže do světa literatury vstoupit, aniž by nenavazoval (revidoval, negoval, podporoval či se vůči nim vymezoval) na předešlé starší slovníky.

221 Na antologii s originálním názvem *Conceptual Writting: Against Expression* se vedle Kennetha Goldsmitha podílel rovněž další přední teoretik a básník tohoto směru Craig Dworkin.

writing),²²² který lze považovat za americkou verzi literárního konceptualismu. Goldsmith zde tvrdí, že literatura čelící bezprecedentnímu tlaku digitálního textu se tomuto novému prostředí textového přebytku musí umět přizpůsobit. Sociální síť, sdílení dat nebo třeba blogování počítají s metodou „cut-and-paste“, v níž jazyk už nemá svou hodnotu ani tak pro to, co sděluje, jako spíše pro to, co způsobuje. Dle Goldsmithe by spisovatelé byli hlupáci, kdyby těchto procesů psaní nevyužívali, protože formy kopírování a apropriování nebyly v žádné jiné době tak jednoduché, snadno přístupné a vehementně aktuální (srov. Goldsmith 2011 B, s. 39). V příznačné informační fluktuaci, týkající se on-line šíření textů, Goldsmith srovnává přítomnost nového média internetu se systémovým šokem (tamtéž, s. 39), který přinesla fotografie klasickému způsobu realistického zobrazování ve výtvarném umění, konkrétně malířství.

Z hlediska koncepce autorství je z výše uvedeného patrné, že konceptuální psaní si nečiní jakýkoliv nárok na originalitu.²²³ Myšlenky těchto odosobněných řečových gest se tak mnohdy mohou stát daleko zajímavějšími než výsledné zaznamenání textu. Tím, že se informace primárně v dílech přesouvají za tím účelem, aby byly v pohybu, se hranice tradičního modelu autorství stává problematickou. Konceptuální psaní totiž vychází vstříc čtenáři a nutí jej k intelektuální aktivitě. Nezastupuje přitom klasické mimetické čtení lyriky, v němž hraje prim sdílené emocionální angažmá čtenáře a implicitního autora, které pro většinu recipientů supluje v textu explicitní lyrické já. Významná změna se tak děje i v náhledu na samotného tvůrce díla: osobní otisk umělce je zde takřka nedohledatelný a autentická emocionální původnost se stává druhotnou (srov. Buddeus – Rehúš 2012, dvojka.cz).

222 Tento flexibilní generický pojem vesměs koresponduje s charakteristikou konceptuálních literárních tendencí tak, jak je definuje ve své studii „Absurdní racionalita konceptuálních tendencí“ Markéta Magidová: „Za první osu, na níž se rozprostírají konceptuální přístupy k textu, budeme proto považovat osu uměleckého jazyka, který se za a) vymezuje se vůči poetičnosti jako takové, a tedy se obrací dekonstruujícím či reflektujícím způsobem k instituci literatury b) za pomoci různých podob deskillingu (odmítnutí umělce řemeslníka) se zřiká své původnosti: už nemá být charakterizován jako specifická řeč odhalující osobní zkušenosti autora“ (Magidová 2016, s. 31).

223 Jeden z našich mála současných konceptuálních básníků Ondřej Buddeus k tomu společně s Michalem Rehúšem píše: „Naopak, záměrně různými taktikami zastírá subjekt a ego, využívá pravidel nonkreativity, neoriginality, nečitelnosti, appropriate, plagiátorství, podvodu, krádeže a falzifikace“ (Buddeus – Rehúš 2012, dvojka.cz).

Vraťme se ale ještě jednou na začátek této studie: „Teď již víme, že text není tvořen řadou slov vyjevujících jedinečný, svým způsobem teologický smysl (jenž by byl ‚zprávou‘ Autora-Boha), ale je prostorem mnohých dimenzí, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů,“ (Barthes 2001, s. 9) napsal Roland Barthes v již zmiňovaném eseji „Smrt autora“ a vlastně tím předpověděl celou záplavu přisvojících „neoriginálních“ a „netvůrčích“ uměleckých slovníků.

To, co ve výtvarném světě započal Marcel Duchamp se svou „Fontánou“, když vystavil věc, kterou sám nevytvořil, dokonal v tom literárním Kenneth Goldsmith se svou sbírkou *The Day* (2003). Obsah této knihy je totiž tvořen kompletním opsáním novin *The New York Times* s datem 1. září 2000. Goldsmith chtěl zkrátka zjistit, zda lze napsat literární dílo za co možná minimálního rozsahu tím, že text přeneseme z jedné entity do druhé (tedy z novin do knihy). V průběhu tohoto procesu ale zjistil, že jednoduché přisvojení naráží na řadu inovativních zádrhelů: „Čekalo mě stejné množství rozhodnutí [výběr papíru, paratextové změny, druh fontu, cena sbírky atd. – pozn. autora.], mravních rozpaků, jazykových preferencí a filosofických dilemat, jako jich je v původním či kolážovitém díle“ (Goldsmith 2011 A). Vidíme, že z nekreativního básníka se nakonec prostřednictvím řady sporných rozhodnutí musel paradoxně stát básník velmi kreativní. Předem zvolená tvůrčí metoda sbírky se stala produktivním principem k tvorbě textu.

Richard Rorty mluví v již výše citované knize *Nahodilost, ironie, solidarta* o imaginativní postavě silného „básníka“²²⁴ (srov. Rorty 1996, s. 26), jenž odmítá pouhou variaci známých slovníků předchozích umělců a filozofů. Jeho úkolem je stvořit vlastní unikátní slovník, který překoná ty předešlé. Právě Kennetha Goldsmitha lze považovat v kontextu současné světové poezie za prototyp tohoto básníka, který svou tvorbou nabourává etablovaný slovník spoléhající na lyrickou řeč, jež je plně ve „vědomém vlastnění“ jejího autora. Goldsmith oproti tomu pracuje s úspěšnou metaforou „konceptuálního psaní“, která přichází s novými metaforickými popisy světa (model *apropriace*, „nevlastní“ jazyk, nekreativní psaní),

224 Tímto básníkem ale může být i filozof, vědec, politik, biolog atd. V Rortyho myšlenkovém systému je to obecně osoba, která vynalezne nový typ slovníků k novému popisu světa.

v nichž básníci skrze svá díla performují – jak nejlépe dovedou – své přesvědčení nového lyrického vidění.²²⁵

6.3 Tereza Bínová: Poezie oborových skript

V současné české poezii rozhodně nemůžeme mluvit o tak radikálních apropriáčních či netvůrčích metodách, které by narušovaly fakt, že každá autentická výpověď autora nemusí nutně čerpat pouze z jeho emocionální výlučnosti konotující niternou zpověď, jako v angloamerickém prostoru.²²⁶ Ojedinělým úkazem těchto konceptuálně literárních rysů je v kontextu soudobé české poezie prvotina Terezy Bínové *Souborná zkouška* (2015).²²⁷ Jak je uvedeno výše, tato forma psaní nejčastěji volí konceptuální metody, v nichž se využívá vědeckých a technických jazyků a struktur, objektivizujících popisnost, formu slovníků, učebnic, instrukcí, kódovaných textů či apropriace (srov. Magidová 2016, s. 15). Právě poslední zmíněná technika apropriace (tedy přivlastnění si cizího textu) je stěžejní autorskou strategií, kterou Bínová ve své debutové sbírce aplikuje. Pro čtenáře to v úvodu knihy signifikuje i vymezená metoda afirmující genezi samotného vzniku textu: „Básně byly složeny ze studijních materiálů na soubornou zkoušku z psychologie na filozofické fakultě podle následujících pravidel: Jednu báseň tvoří vždy slova z jedné kapitoly původního textu. Při řazení slov je možné v kapitole přeskakovat dopředu, ale není možné se vracet. Tvary slov v básni odpovídají tvarům slov v původním textu. Číslo básně odpovídá pořadí kapitoly v původním textu“ (Bínová 2015, nečísł.) píše v úvodu sbírky autorka a svými ilokučními akty ostentativně kráčí do prostředí „nevlastního“ jazyka. Z jakéhosi „prototextu“ (studijní materiály oborových skript) tak

225 Tato novost slovníků přirozeně není v literárním světě 21. století nikterak nová. Samotná metafora „konceptuálního psaní“ vyrůstá z mnoha převzatých metod, jako byly perzifláž nebo brikoláž literárních dadaistů a konceptualistů 60. a 70. let. V našem kontextu se podobným „nevlastním“ jazykem zabývala experimentální poezie (viz např. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová). Goldsmith tedy neobjevuje radikálně nic nového. Jeho přínos ale spočívá v tom, že aktualizuje tyto poznatky do nového kontextu internetové doby, čímž způsobuje genezi nových slovníků, v nichž se mísí avantgardní impulsy minulého století se současnými technologiemi.

226 Markéta Magidová upozorňuje, že i tyto konceptuální praktiky popírají status autora pouze zdánlivě. „Nesou osud kamufláže, a to podobně jako absurdní racionalita konceptuálních tendencí ve vizuálním umění. Konceptuální umění autora osvobozuje od dogmatu řemeslnosti, avšak nepopírá, že autor určuje pravidla díla“ (Magidová 2016, s. 41).

227 Velmi detailní interpretační analýzu dané sbírky provedl v jedné z mála recenzí Ondřej Buddeus v časopise *Psi víno* (Buddeus 2015, s. 83–89).

Bínová vědomě organizuje text zcela nový, který doslovně přebírá antiliterární odborný slovník z psychologie. Ten je ale díky autorčině nahodilé slovní kombinatorice záměrně zpřeházen a smíchán, čímž vstupujeme do interpretačně bezedných jam: „oblast šedi / neumožnila temperamentu pokračovat“ (tamtéž, nečísl.) Právě kvůli této transkripci pak dochází k pnutí mezi uměleckou a mimouměleckou oblastí, obsahující v sobě metaforický mechanismus, díky němuž čtenář – především kvůli variabilní možnosti čtení – zažívá zvláštní estetickou zkušenost. Tematická struktura sbírky zkrátka ozvláštňuje odborný jazyk psychologie tím, že ho přesazuje do naprosto jiné umělecké (veršové) oblasti. Je patrné, že autorka prostřednictvím této koncepce nakládá s textem manipulativně, jelikož se jedná o skulpturaci rozsáhlejšího jazykového materiálu. Bínová zcela nezáměrně využívá základní znak konceptuálního psaní, v němž se určitá zvolená procedura, algoritmus či návod stávají hnacím myšlenkovým motorem k celkové organizaci výsledného textu.²²⁸

Básně byly složeny ze studijních materiálů na soubornou zkoušku z psychologie na filozofické fakultě podle následujících pravidel:

- jednu báseň tvoří vždy slova z jedné kapitoly původního textu
- při řazení slov je možné v kapitole přeskakovat dopředu, ale není možné se vracet
- tvary slov v básni odpovídají tvarům slov v původním textu
- číslo básně odpovídá pořadí kapitoly v původním textu.

Obr. č. 1 – Tereza Bínová, *Souborná zkouška* (2015).

I když Bínové verše v *Souborné zkoušce* spoléhají více na intelektuální než emočně-intuitivní percepci, neznamená to, že by byla její řeč emočně vypreparovaná do chladné odtazitosti. Básnický jazyk se zde rozpíná od surrealisticky sarkastické obraznosti: „sedlák nás píchá vidlemi / zdůrazňuje svobodnou vůli člověka“ (Bínová 2015, nečísl.), přes precizně lyricky vystavěný minimalismus: „nahého těl / ze tmy

²²⁸ Tento návod předurčující koncept sbírky by šel zařadit do kontextu konceptuálního umění, tak jak ho charakterizovala jedna z jeho nejvýznamnějších osobností Sol LeWitt, který tvrdil, že produkčním principem je idea, jež se „stává strojem, který vytváří umění“ (LeWitt 1999, s. 12).

zvuk“ (tamtéž, nečísl.), až k mechanicky fragmentárním odosobněným motivům: „znehucení / viz předchozí kapitola“ (tamtéž, nečísl.). V tomto básnickém debutu se tak ustavičně střetávají nevědomé konstrukční principy tvořící nahodile kolážovité verše s předem daným logicky racionálně odvoditelným procesem (viz vymezená metoda v úvodu sbírky). Z toho plynoucí dynamický nesoulad tak posléze afirmuje silné symbolické kontrasty, zejména v interpretačních nedořečenostech. To, co je nezaznamenané, se tedy v textu stává daleko důležitějším než to, co je zaznamenané: „v dospělosti tuto úlohu přebírá osobnost / ze dvou důvodů / za první / za druhé“ (tamtéž, nečísl.). Odborná vědeckost psychologického slovníku se zde neustále prolíná s imaginativní spontaneitou. Básnický jazyk jako by tedy neměl primárně něco sdělovat, jako spíše činit či způsobovat.²²⁹

6.3.1 Příběh jednoho života

Specifický způsob tvorby ve smyslu toho, že jazykový materiál je vědomě autorským rozhodnutím organizován určitou procedurou, je typický i pro druhou sbírku Bínové nazvanou *Pan Bína* (2016). Onou technikou, která strukturuje formu textu, je zaznamenání orální řeči, kterou autorka na základě předem stanovených výpovědí sestavila kolem vyprávění o panu Bínovi (1907–1972), konkrétně tedy o jejím dědečkovi.²³⁰ Autorka tak opět v intencích konceptuálního psaní problematizuje koncept autorského já, jelikož znovu využívá metodu *apropriace*.²³¹ Tentokrát do své poezie přebírá a následně transkribuje hovorové výpovědi různých rodinných příslušníků, jež opisují jedno a též téma, tedy snahu uchopit příběh konkrétního lidského života: „Vím, / že jsme jeli kolem nemocnice, / vím, že tam ležel. / A na křižovatce se nám tehdy rozbilo auto. / A pak už jsem ho neviděla“ (Bínová 2016, s. 17) čteme poslední úryvek z perspektivy neteře, jejímž vědomím (bez nějaké předem

229 Bínové poezie zde vlastně tak trochu simuluje funkci jazyka v prostoru internetu. Dle Goldsmithe není primární funkcí jazyka sdělovat či se dorozumívat, ale naopak něco způsobovat či manipulovat. Informace se zkrátka přesouvají jen proto, aby byly v pohybu: „Slová môžu byť napísané nie preto, aby boli čítané, ale preto, aby boli zdieľané a manipulované“ (Goldsmith 2011 B, s. 42).

230 Jak autorka uvádí v předmluvě knihy, veškeré vyprávění bylo posbíráno během roku 2015 od jeho neteře, syna, vnuka I, snachy, vnuka II a vnučky. Autorka tak zaznamenala vzpomínky na svého dědečka, kterého dle vlastních slov sama nepoznala, a doprovodila jej dvaadvaceti vlastními linoryty.

231 Jedná se opět o tvůrčí přejímání. Tentokrát ovšem nikoliv písemného díla, jak tomu bylo v Bínové prvotině, ale zaznamenané ústní řeči příbuzných osob, z nichž je sbírka sestavena. Nový text tak nevzniká produkcí vlastních slov a vět umělce, ale citacemi původní orální řeči.

dané časově logické posloupnosti) proplouvají velice osobní reminiscence na danou osobu.

Knížka byla sestavena z vyprávění o panu Bínovi (1907-1972), mém dědovi, posbíraných během roku 2015 od jeho

neteře	/7
syna	/19
vnuka I	/35
snachy	/43
vnuka II	/55
a vnučky.	/67

Obr. č. 2 – Tereza Bínová, *Pan Bína* (2016), nečíslováno.

Sbírka je tak postupně sázená jako jakási neslepená mozaika, jako řečová tříšť či krátké záblesky a střípky zaslechnutých příhod z autorčina soukromého archivu. Autorka v knize záměrně vytváří jakousi mikro-podobu orální historie týkající se jejího předka, v níž jsme svědky velice privátních ponorů od všedně banálních: „Když jsem byl malej, / hodiny mi četl. / A chodili jsme spolu hodně ven. / O nedělích na procházky“ (tamtéž, s. 23) až po existenčně tíživých situacích: „Měl jsem akutní slepák. / Táta mi pomáhal / v nemocnici z vany. / Se sestrou mě položili na lůžko. / Už jsem padal do limbu, / on se nade mě naklonil a říká: / Než usneš, tak se pomodli. / Tenhle moment mě provází celej život. / V tý době už byl nemocnej“ (tamtéž, s. 33).

Bínová se až jakýmsi detektivním pátráním přibližuje člověku, kterého poznává jen díky nahodile zaslechnutým vzpomínkám. Ty jsou v knize rozesety do různých myšlenkových odboček, průchodů a prodlev, z nichž vždy do popředí vystupuje soukromý svět daného vypravěče s jeho individuální pamětí a na něj

napojenou řečí. Celkový text se tak jaksi neustále rojí, přičemž se přeskupují jeho významové roviny, které se rozplývají v nemožnosti stanovit nějaký nehybný a ucelený životní portrét zachycované osoby. Mnohdy proto vypravěč (v tomto případě vnučka) přiznaně konstatuje, že se jedná o pouhou představu či konstrukt, který si mluvčí vygeneroval na základě svého pozorování: „To je představa, / co jsem si v hlavě o panu Bínovi vytvořila. / Ale ráda jsem si ji vytvořila“ (tamtéž, s. 54). I z toho důvodu sbírka postupně ztrácí lineární soudržnost a stává se nepřehlednou množinou nejrůzněji orientovaných řečových aktů. Přepsané promluvy rodinných příslušníků se tak stávají velice fragmentárními, mlhavými a vědomě nepřesnými, což metaforicky odpovídá každému prožitému životu, jehož existenční horizont je slovně neuchopitelný: „Co byl děda zač, to vůbec nevím. / Představoval jsem si ho / jako takového tichého člověka. / Pamatuju si jeho obličej / z fotky v rámečku“ (tamtéž, s. 56).

Bínová vědomě skrze „ne-vlastní“ jazyk redukuje příběh svého rodinného příslušníka na výčet prchlivých řečových zaznamenání, která zejí v permanentní nehotovosti. Otevřenost takového textu vyžaduje aktivitu čtenáře, jenž se v metodě variací na dané téma marně pokouší sestavit mozaiku jednoho lidského života. Zmnožený mnohostěn nejrůznějších perspektiv mluvčích nakonec dekonstruuje otázku po smyslu tohoto bytí. Do popředí zájmu se dostává samotná řeč, jejíž tematický rezervoár je hovorový, nespisovný a zároveň zaplevelený různými významovými odbočkami.²³² Tato slovní autentičnost zde útržkovitě znázorňovaný život spíše demaskuje, než aby jej jakkoliv rozkrývala. A právě „ukradené promluvy“ příbuzných jsou jedinou evidentní stopou jinak velice vzdálené existence, která zeje v mlhavých reminiscencích. Autorka svými apropriovanými záznamy obnažuje ve sbírce předkládanou existenci jednoho lidského života na holou kost. Připouští totiž, že prostřednictvím řeči ji nelze nikdy jakkoliv celistvě uchopit, ale jen neustále dokola fragmentárně opisovat, což umocňuje poslední kapitola sbírky. V té nakonec promlouvá sám strůjce textu skrze osobní perspektivu vnučky: „Chodili jsme dost často na hřbitov k Matce Boží. / Vlastně jsem chodila na hrob k člověku, /

232 Jako by se zde Bínová okrajově dotýkala fenoménu tzv. „mluvící básně“, kterou literární teoretička Marjorie Perloff zasazuje do interpretačního rámce „rozmarů každodenního hovoru“ (Perloff 1988, s. 178).

ktorej umřel hrozně dávno, / kterýho jsem nemohla poznat / a já se nikdy na nic neptala“ (Bínová 2016, s. 73).

6. 4 Miroslav Olšovský: Trosky slov

„Jsem vypravěč v původní podobě. Stvořitel všeho, co je zde: kulis, prken a světa mezi nimi. Příběhu. Děje. Povstal jsem sám ze sebe, stvořil všechna svá jména i jejich jména. Jména jmen a jejich jmen. Názvy věcí. Osamostatnil jsem pojmy. (...) Jsem ten, kdo bude vyprávět. Zaznamenávat slova, myšlenky a city a spřádat je do vět. Chrlit písmena, tečky. Čárky a zámlky. Zaplňovat prázdný prostor řeči. Půjdu do krajnosti. Budu se ptát sám sebe s významným pošklebkem. Rozkazovat postavám. Tříštit slova a věty. Zabíjet a rodit“ (Olšovský 2012, s. 20) čteme v jedné z úvodních básní v próze současného českého básníka Miroslava Olšovského, konkrétně z jeho třetí sbírky *Ličení* (2012). Setkáváme se v ní s autoritativně vševědoucí řečovou strategií, která se vyvyšuje nad celkový text. Zmiňovaná pasáž navíc upozorňuje, že s námi bude skrze následující verše násilně manipulováno.

Myšlenka zaznamenávaných krutostí se stává pomyslným strojem, který chrlí se sériovou přesností další a další textové obsahy vyjevovaných hrůz. A i když to v této sbírce není explicitně potvrzeno (chybí zde přesně vymezená procedura, kterou jsme mohli např. nalézt u Bínové – viz *Souborná zkouška*), i zde autor přistupuje na určitý mechanický proces organizující jeho psaní, který je jedním z hlavních znaků současného konceptuálního psaní. Oním mechanismem se i v Olšovského případě stává apropriace textu, osvobozující jeho sbírku od lyrické upřímnosti.

Literární konceptualisté rádi namísto privátní subjektivity využívají neosobní archivy, popisky či rovnou jiná díla. Přesně to samé se děje i ve sbírce *Ličení*, do níž autor přepisuje archivní nálezy z 20. století, jejichž jádrem se stává dokumentární doličnost či zaprotokolované svědectví lidských osudů, které jsou účelově míseny s fiktivními básněmi v próze.²³³ Kniha na pomezí prózy a poezie je tak budována na

²³³ Autor k tomu v dovětku ke knize píše: „Někdy počátkem devadesátých let v Ostravě jsem zatoužil vylíčit konec děsivého dvacátého století, v němž jsem se narodil. Cítil jsem, že pokud dříve spisovateli stačilo uchopit svět v jeho rozpadu, kdy ještě můžeme podobu právě zanikajícího světa

základě napětí mezi rafinovanou stylizovaností a krutým smyslem pro mystifikaci. Básnické texty jsou proto doplněny úryvky ze starých pohlednic nebo obsahem nalezených dopisů z různých antikvariátů. Olšovského básnění především pomocí apropriace doslova tone v syrově hrůzných výpovědích a přímých svědectvích, jež obsahují smysl pro enormně realistický obraz, který ale není obepisován lyrickým patosem. Postupem času je však patrné, že i přejatá „ne-vlastní“ řeč vůči těmto popisovaným událostem postupně selhává. Autor si uvědomuje, že nesmyslnou hrůznost 20. století nelze jakkoliv zachytit. Jeho jazyk se stahuje do sebe a stává se autoreferenčním. A básnické slovo – jak už bývá v Olšovského světě zvykem – v tomto díle význam nekonstituuje, ale naopak destruuje. Právě ono je totiž nakonec mnohvrstevnatým básnickým podobenstvím, afirmujícím nejkřutější lidský vynález, který do sebe absorbuje tuto existenciálně proděravělou paměť našeho bytí: „Palte krev a popel. Střílejte zmarnění a usoužení. Házejte kameny. Významy. Ubijte je slovy“ (Olšovský 2012, s. 21).

z díla vytušit, mně už nezbývá nic jiného než ukázat trosky, z nichž nejde vyčíst nic, dokonce ani příčinu všudypřítomného násilí” (Olšovský 2012, s. 91).

XI.

Stromy, které dřevaři ještě nestačili pokácet, popraskané zimou a časem, jsou obehnány domy postavenými doprostřed krajiny na holou zemi, jako by z ní vyrůstaly nestejně vysoké kameny, na nichž jsou načmárána jména. Ty ostatní leží pohřbeny u cesty, naházeny přes sebe do mokré trávy, a dřevaři z nich osekávají zbylé větve.

Včera v noci tu znásilnili mladou holku a nezabili:

Slečna
Marta Jelinková
v Německém
okr. Nové Město
na Moravě

12. 7. 1925

Milá Marto!

Právě si vzpomínám, že jsi tento čas doma na dovolené, a proto Ti posílám pozdrav z Prahy.

Prší-li tam tolik jako zde, to je pak špatný čas, zvláště chodíš-li malovat. Jak pokračuje obraz naší chalupy? Ráda si vzpomínám na ty chvílky společně strávené. Pozdravuj strejčka, tetičku, Jeníka.

Těž můžeš pozdraviti svého spolupracovníka B.

Obr. č. 3 – Miroslav Olšovský, *Ličení* (2012), s. 50.

Absurdní tragika dějin vyvstává i v nejdelší části sbírky nazvané „Domy a dopisy“, v níž je čtenáři předloženo patnáct stručných dopisních záznamů, jež jsou vždy uvozeny jakýmsi „antilyrickým popisem. Ten nás zavádí do chladných, netečných a holých prostorů pnoucích se kolem fragmentů zdí a vytlučených oken podléhajících zkáze. Takto záměrně stylizované emočně ploché líčení je v knize v silném kontrastu s následně přiřazenou korespondencí, z níž naopak číší energická chuť všedního, avšak hrůzně fatalistického žití.²³⁴ To je v kontextu celé sbírky – i díky ustavičnému stínu dějinných událostí 20. století (poválečný odsun Němců, procesy 50. let atd.) – postupně rozměňováno do prázdných a rozbitých kulis, v

²³⁴ Jedná se o reálnou korespondenci, která je přímo ve vlastnění autora, jak se dočteme v závěru knihy.

nichž už není místo pro plnohodnotnou existenci, ale pouze pro zaprotokolovanou evidenci.²³⁵

A právě z toho důvodu Olšovský v závěrečných oddílech plní stránky sbírky *Ličení* přepsanými úředními zprávami, protokoly rozsudku nebo prostými seznamy oděvních součástí zbylých po popravených: „1 tepl. kalhoty / 4 různobarevné košile / 2 dl. bílé spodky / 5 párů ponožek / 3 kapesníky / 3 ručníky / 1 svetr / 1 kož. rukavice / 1 černé boty / 1 čepice sv. hnědá / 1 domácí papuče / 1 řemen / 1 tabák / 1 vázanka / 1 peněženka / různá korespondence / 1 kartáček na zuby / 1 bílé nár. hodinky zn. Tisat / 1. žl. snubní prsten zn. V. P. 22.11 1947 (přetržený)” (Olšovský 2012, s. 65). Autor nám najednou předkládá svět průkazný, faktický a dokazatelný, který se jako by na moment zpupně přičí lidské paměti připomínající nekonečný archiv zavalený řečovým prachem. Olšovský touto „přivlastněnou evidencí“ ale nic nezprůhledňuje, právě naopak. Zde předloženému světu s jeho dějinami rozumíme o to méně, jelikož evidentní fakta se nepoddávají žádné přirozené řeči. Vypravěč těchto událostí je tak paralyzován do nemožnosti výběru, co a jak zapsat: „Zatímco se nemůžu pohnout, jsou mi nabízeny pouhé možnosti. Slovo mě opět minulo. Ležím načrtnutý v jedné z mnoha variant a nemůžu už udělat ani krok stranou” (tamtéž, s. 61). Z popravených a umučených existencí zbývají jen cáry nahodile zapsaných věcí. Z lidských osudů se stávají zlomkovité a přeškrtnuté seznamy. Takto zapsaná básnická řeč, která už vlastně žádné známky tradiční lyrické poezie nenese, se v autorově optice zcela obnažuje ve své krutosti, syrovosti a manipulovatelnosti. „Zůstala mi jen jména mužů a žen. Děti a starců” (tamtéž, s. 73) píše v závěru Olšovský a následně čtenáři předkládá nekonečný protokol příjmení začínajících na písmeno Z. Závěrečné písmeno abecedy ustanovuje tyto kandidáty, jež v textu splňují roli dalších a dalších anonymních obětí. Evidence (viditelné) zde škrtná existenci (neviditelné). V této poezii už nemluví autor, ale mechanicky odlidštěná struktura textu.

235 V Olšovského díle má tento filozofický aspekt, tedy vykazování evidence namísto existence, velice důležitý ontologický přesah. Sám k tomu v jednom z esejů píše: „A toto vykazování existence, tato ‚evidence existence‘, se postupně stává náplní a smyslem našich životů. Tak končí naše střetávání se světem, neboť tam, kde bychom se s ním chtěli střetnout, přesně tam, na místo střetu, najednou vstoupí instituce, a my jsme nuceni v ní zanechat své jméno, svou stopu jako živý důkaz naší již pohaslé existence. Jsme navěky odsouzeni ke svým jménům a přišpendleni k nim jako motýli ve sbírkách, kteří nemůžou vzlétnout a jsou stahováni dolů na zem, nazpět do klasifikace” (Olšovský 2020, s. 99–100).

VIII. (Varianta)

Říkáš, že odešel a nezanechal po sobě zprávu. Jedinou stopu, která by mě dovedla k počátku.

Tak to je konec. Ze zlomků nepostavím nic, žádný sloup vznešený. Svět se zúžil na jeviště, skutečnost se rozpadla na scény, věty a kulisy, které sami měníme během představení.

Na řádky, nepochopitelné repliky a neuchopitelná slova. Drmolení, breptání, němtání, blekotání, škytání, žvatlání.

Jak vyšetřit vraždu? Které ze stop se mám držet? Každá z nich mě odvádí jinam.

Jak sladit tuto spleť útržků a indicií? Co všechno bylo zničeno, můžu soudit jen z toho, co zbylo. Z tak mála slov, nezřetelných vjemů či významů. Spím na mrtvém bodě.

Zůstala mi jen jména mužů a žen. Děti a starců. Seznamy plné přeškrtnutých jmen:

Zmátl
Zmeškal
Zmrhal
Zmrzlá
Zmuda
Zmydlený
Znamínko
Znášik
Zneikahová
Znenáhlík
Znojemský
Zoban
Zoček

Obrázek č. 4 – Miroslav Olšovský, *Ličení* (2012), s. 73.

6. 5 Petr Borkovec: Akce krádež

Patos lyrické subjektivity se ve své doposud poslední sbírce *Herbář k čemusi horšímu* (2018) snaží v mnohém odfiltrovat i Petr Borkovec.²³⁶ Tuto knihu lze do kontextu současného konceptuálního psaní volně zařadit především díky textům, jejichž obsah kopíruje (nebo alespoň hravě simuluje) převzatý jazykový materiál:

²³⁶ V návaznosti na první studii této disertace „Střet básnických slovníků na pozadí 90. let: Typltova neoavantgarda vs. Borkovcův klasicismus“, v níž jsme interpretovali Borkovcovy první sbírky, je patrné, že tento autor zcela proměnil instrumentář svých vyjadřovacích prostředků. Svým starým slovníkem a starými metaforami už nebyl schopen uspokojivě zprostředkovávat své představy o tom, jak vidí svět a co vlastně ještě považuje za literaturu (srov. Papoušek 2014, s. 18). O tom mimo jiné mluví i Rorty, pro něhož je básník někdo, kdo „narazil na určité nástroje, které mu umožnily psát básně, které nebyly pouhými variacemi básní jeho předchůdců“ (Rorty 1996, s. 69).

„Hledám práci. Jsem muž 47 let / a hledám štípání a řezání dřeva. / Jsem levný. Jedinou podmínkou / je jakékoliv ubytování“ (Borkovec 2018, s. 13) čteme v první básni *Herbáře k čemusi horšímu*, přivlastňující si slovně vykostěný, ale přeci jen dojmavý styl inzerátů sloužících k self-propagaci. Borkovec v této sbírce ostatně s oblibou převádí texty z jedné entity (neumělecké) do druhé (umělecké), o čemž svědčí série básní reflektující senzacechtivé krimi příběhy z prostředí porno průmyslu: „Camilla de Castro spáchala sebevraždu / podle policejních zpráv – údajně / se vrhla na balkon v 8. patře nahá“ (Borkovec 2018, s. 59).

Autorův chladnokrevně bizarní popis tragikomických událostí nám v těchto pasážích nepřipomíná klasicky zaběhlého veršotepce, ale spíše detektiva z oddělení vražd. Podobná transformační kamufláž se děje rovněž v básni „Medailon pro pozůstalé“, kde si Borkovec tentokrát vypůjčuje styl medailonku, v němž nám předkládá sebeironicky zaujatý pohled na svou vlastní osobu, který mimoděk karikuje kvazioborně zacyklenou řečí literárních kritik. Lyrický subjekt v *Herbáři k čemusi horšímu* zkrátka krade pomocí řečových aktů jako straka. Blyštivými předměty jsou pro něj různé jazykové variace, zastaralé básnické formy, obskurní obraty, internetová diskusní fóra, verše klasiků, kapitoly z učebnic nebo slovníková hesla. Výjimečnost lyricky autentického zážitku je v knize podvrtně zpochybněna a postupně se roztéká do přejaté mluvy entomologů, myslivců, chovatelů, pěstitelů, zločinců nebo básnických klasiků.²³⁷ I proto se ve sbírce shledáváme s parafrázovanými verši našich slavných básníků, jako jsou Matěj Milota Zdirad Polák či S. K. Neumann. Jeden z nejdleších apropriovaných textů sbírky pak patří Erbenově „Polednici“, která je do knihy otisknuta bez jediné změny. Autor touto doslovnou recyklací dokazuje, že text v tomto případě už neslouží k tomu, aby byl přečten, ale aby s ním bylo manipulováno. Jako typický nekreativní básník tak slova nevyvalává, ale naopak je třídí a rozvrhuje do nových kontextů, které ty původní deautomatizují. Recipient se nakonec v této jazykové spleti, v níž se ustavičně překrucuje a zároveň mísí vznešené s nízkým (např. obrozenecká čeština

237 Jako by se Borkovcův styl v rámci těchto apropriací postupně rozpouštěl ve vnějších faktorech, zvláště v nalezeném a užitém jazyce. Styl, jakožto básnickova vnitřní autenticita, záměrně zarůstá do rukopisu (diskurz dané společnosti a doby), přičemž ho ale podvrtně nabourává (srov. Magidová 2016, s. 21).

s internetovou hantýrkou), přestává orientovat a je vydán napospas nelineární a zběsilé četbě.²³⁸

POLEDNICE

U lavice dítě stálo,
z plna hrdla křičelo.
„Bodejž jsi jen trochu málo,
ty cikáně, mlčelo!

Poledne v tom okamžení,
táta přijde z roboty:
a mně hasne u vaření
pro tebe, ty zlobo, ty!

Mlč! Hle husar a kočárek –
hrej si! – tu máš kohouta!“
Než kohout, vůz i husárek
bouch, bác! letí do kouta.

A zas do hrozného křiku –
„I bodejž tě sršeň sám – !
Že na tebe, nezvedníku,
Polednici zavolám!

Pojď si proň, ty Polednice,
pojď, vem si ho, zlostníka!“ –
A hle, tu kdos u světnice
dvěře zlehka odmyká.

Malá, hnědá, tváří divé
pod plachetkou osoba;
o berličce, hnáty křivé,
hlas – vichřice podoba!

Obr. č. 5 – Petr Borkovec, *Herbář k čemusi horšímu* (2018), s. 76.

Tím, že Borkovec využívá pravidel neoriginality, nečitelnosti, apropriace a falzifikace, se jeho subjekt v textu takřka zastírá. Prožitě emoce – ony pilíře tradičně chápané lyriky – už nejsou ve sbírce jediným katalyzátorem jeho výpovědi. Nekonečně se vrstvicí skládka nalezeného jazyka zde nabírá obludně groteskních rozměrů. I v *Herbáři k čemusi horšímu* nakonec nalézáme tematické náznaky záměrně vykalkulovaných procedur (tak oblíbených u konceptuálních básníků), organizujících princip Borkovcova básnění. Stěžejní je z tohoto hlediska báseň „Při

²³⁸ Nový význam je zde vytvářen přeuspořádáním existujících textů, což v Goldsmithově pojetí evokuje čtení textu v prostředí internetu, které je nelineární, zrychlené a snadno kopírovatelné (srov. Goldsmith 2011, s. 35).

čekání na čínské jídlo s sebou“, která nám v performativních konotacích chytře poodhaluje pirátské motivy poukazující k hlavnímu konceptu sbírky: „Je-li básník v krajině, / kde několik útvarů / se stýká anebo na sobě leží / anebo jinak dotýká, / jest zřejmo, že si velmi / snadno opatří potřebný / materiál ku sbírce. Ne-li, / učiní dobře, koupí-li sbírku / cizí, pilně a svědomitě / si bude všimát objevů / druhého: a sestaví svůj / soubor dle cizího návodu“ (Borkovec 2018, s. 81).

6. 6 Závěr: Slovníky „nevlastní“ řeči

Básnické strategie zde předložené trojice básníků dokazují, že v aktuální produkci české poezie²³⁹ lze nalézt tvorbu, která spoléhá daleko víc na intelektovou než emočně-intuitivní percepci, což koreluje s aspekty konceptuálního psaní tak, jak ho známe z angloamerického prostředí.²⁴⁰ Je ovšem nutné zmínit, že zde interpretovaní básníci Goldsmithovy teze nenaplnují s nějakou radikální manifestační doslovností. Jak Bínová, tak Olšovský s Borkovcem si metaforu konceptuálního psaní osvojují se svébytnou originalitou. V jejich tvorbě nenalzáme explicitní tematizaci digitálního prostředí včetně internetu, které je pro Goldsmitha revoluční, protože toto nové médium zapřičiňuje naprosto nová autorská východiska v práci s básnickým materiálem.

Je nutné připomenout, že i když dané poetiky zpochybňují tradiční představu o autorství, jeho status popírají pouze zdánlivě. Spíše ho motivicky zakuklují do různých kamufláží a mystifikací, v nichž stále (i přes velký důraz na celkový deskilling díla) určují pravidla hry. To, co se jim ale daří částečně podkrývat, je fakt,

239 Tito básníci nejsou přirozeně jediní, kteří ve své tvorbě uplatňují znaky konceptuálního psaní. Do studie nebyla například zahrnuta konceptuální tvorba Ondřeje Buddeuse či sbírka nazvaná *3,14čo: Diskusní básně* (2013) od Michala Šandy, Jakuba Šofara a Petra Štengla, rovněž využívající model apropiace. Z určitého interpretačního úhlu bychom do této množiny mohli zařadit i tvorbu Ivana Wernische s jeho „překrady“.

240 V rámci naší současné poezie ale tyto apropriční přístupy rozhodně nezaujímají dominantní postavení, což je zřejmě dáno „odlišnou tradicí českého literárního experimentu, který inklinoval vždy k hravějším a lyričtějším polohám než k tvrdému konceptu,“ (Piorecký 2015, s. 244) jak zmiňuje ve své studii „Literární experiment v éře jedniček a nul. Konceptuální tendence v soudobé české literatuře“ Karel Piorecký. Ten si dále všimá (což potvrzuje i tato studie), že vize literární revoluce, která je nepřehlédnutelná v teoretických a programních textech Kennetha Goldsmitha, v českém prostředí nebyla nijak radikálně naplněna. Piorecký dále dodává, že to může říkat „cosi znepokojivého o konzervativním duchu soudobé české literatury, docela určitě to ovšem ukazuje samotné Goldsmithovy teze jako jednostranné a ukazující na příliš silné zaujetí jejich autora ‚pro svůj způsob‘“ (tamtéž, s. 244).

že každá autenticky osobní lyrická výpověď je ze své podstaty iluzivní, protože subjekt je vždy historicko-sociální konstrukt. Bínová, Olšovský i Borkovec ve svých sbírkách rezignují na výlučnost svého zážitku coby jediného zdroje uměleckého sdělení a svými ne-vlastními texty poukazují na normativní síť utvářející identitu subjektu. Právě jeden z rysů konceptuálního psaní, model apropriace, se pro tyto básníky stává produktivním tvůrčím principem, jehož metaforickým ohniskem je nejčastěji poetická transformace z neestetických kategorií do kategorií estetických. Tereza Bínová si proto přivlastňuje psychologický slovník oborových skript a zaslechnutou orální řeč rodinné historie. Miroslav Olšovský zase do své sbírky přepisuje úřední zprávy, seznamy oděvních součástí a protokoly rozsudků, které se stávají anonymní řečí vyjevující hrůzy 20. století. Petr Borkovec pak ostentativně vykrádá rovnou celou škálu od sebe různě příznakově diferenciovaných jazykových stylů a na ně napojených lidských promluv, které s podvratnou ironií vychyluje z jejich ustálených kontextů. U všech třech básníků přitom můžeme vysledovat enormní obrat k jazyku jako základnímu rozvrhu naší existenciální zkušenosti. Samotná metoda této tvorby je tak důležitější než celkový záměr subjektu, který se zároveň osvobozuje od břemena „génia“ jakožto titánského strůjce textu. A i když se ve zmiňovaných čtyřech sbírkách stává emocionální původnost druhotnou, neznamená to, že by texty neobsahovaly silnou emocionální jiskru. Společným jmenovatelem všech třech autorů je rovněž variabilní možnost čtení jejich sbírek a velká interpretační rozmanitost, která se vzpouzí snadné dešifrovatelnosti.

Na pozadí poetických děl těchto básníků a básnířek („neoriginálních géníů“), které v této studii můžeme rovněž považovat za užitečné metafory, je patrná produkce nových slovníků, které okysličují současný terén současné české poezie. Do svého procesu poezie totiž zahrnují produktivní model přivlastnění a desubjektivizace, čímž přejatému textu dávají novou významovou podobu a posouvají ho do zcela nového kontextu. Tím zároveň současné české poezii nabízejí alternativu vůči plně etablovaným a rozvinutým slovníkům, které naopak těžší z expresivně introspektivních modelů, jež svou víru vědomě či nevědomě (např. automatické psaní) vkládají do „vlastního“ lyrického hlasu.

Závěr

V první studii nazvané *Střet básnických slovníků na pozadí 90. let: Typltova neoavantgarda vs. Borkovcův klasicismus* jsme uvedli, že velmi plodnou metaforou iniciující novou řeč může být kromě historické události, jež je vymezená jistým periodickým rozvržením, taktéž jakákoliv literárně historická událost. Devadesátá léta v české poezii jsme posléze charakterizovali jakožto velmi otevřený, různorodý, fluidní a mnohvrstevnatý prostor, do kterého se pod návaem nových okolností chtělo vepsat velké množství slovníků. Celou poezii porevolučních let lze přitom vidět jako nekonečný zápas o to, který ze slovníků (referenčních rámců) bude ten privilegovaný a nejúspěšnější.

V interpretačních průzkumech jsme dále na základě různých řečových strategií stanovili některé obecné metafory strukturující pole polistopadové poezie:

- „zpřítomnění minulosti“,
- „Generace osamělých běžců“,
- „generace šedesátých let“,
- „poezie českého undergroundu“,
- „typologie mladé básnické generace“,
- „postmoderna“.

Zároveň jsme komparovali vybranou množinu performativních aktů literárních teoretiků, načrtávající možné invarianty kritického slovníku tehdejší doby.

Ve druhé části studie jsme nastínili interpretační modelaci, v níž došlo na pozadí různých poetických přístupů Jaromíra Typlta a Petra Borkovce k explicitní konfrontaci básnických slovníků. Nejprve jsme prostřednictvím interpretace Typltova básnického díla a manifestů definovali tzv. **neoavantgardní slovník**, vyrůstající na metaforách typu:

- „ironicky mystifikační autostylizace“,
- „sebemytizační proces“,

- „obrana imaginace“,
- „deformace básnické řeči“,
- „organizovaný chaos“,
- „energický rozvrat obraznosti“,

abychom vzápětí popsali Borkovcův **klasicistní slovník**, který byl tvořen metaforami nazvanými:

- „zprůzračňování“,
- „orámování viditelna“,
- „fenomenologie světlice“,
- „vidění jazykem“,
- „fenomén ticha“.

Na základě takto vystavěné komparace daných metafor je patrné, že uvedené slovníky lze z poetologického i recepčního hlediska vnímat jako ryze protikladné. Je ale nutno zmínit, že ani jeden z těchto simultánně se vyskytujících poetických slovníků devadesátých let nikterak nezvítězil nad tím druhým.

Oba zmínění autoři v tehdejším literárním terénu zkrátka performovali (jak nejlépe dovedli) své přesvědčení, že to, co produkují, je ta „nejpravdivější poezie“ nebo ten „nejpravdivější manifest“, přičemž produkovali zdánlivě novou řeč, která rozvíjela další imaginativní promluvy. Slovo „zdánlivě“ uvádíme zcela záměrně, protože předložené soubory metafor zachycené v Typltově a Borkovcově básnickém díle neafirmují v kontextu porevoluční poezie žádné nové či originálně specifické slovníky. To ostatně nevybočuje z celkového nazírání na poezii devadesátých let, pro kterou je typická úzká návaznost na rozvíjení slovníků pocházejících z minulosti.

Ve druhé studii jsme načrtli soubor ilokučních aktů přináležející spisovatelům a kritikům, kteří prostřednictvím nich vydefinovali posttotalitní zmatení (literárně) dějinného času. Českou poezii námi vymezeného období jsme na základě těchto výroků popsali jako plně svobodnou a zbavenou obrozeneckých tendencí. Absentoval v ní nárok na jakékoliv mimoumělecké (sekundární) funkce. Tím pádem ale jaksi ztrácela svůj vztah k přítomnosti, kterou odmítala reflektovat. Zájem o vnější svět v ní ustoupil ryze individuálně soukromému přístupu, který se skrze básnická díla přetavil do sdílené víry tzv. **neangažovaných slovníků**. Ty v tomto básnickém prostoru následně dominovaly a stávaly se v kontextu ostatních slovníků privilegovanými. Jeden z takovýchto emblematických a velmi úspěšných slovníků, který určil celý jeden směr současné české poezie, jsme označili za **civilistní** (interiérová lyrika) a charakterizovali ho na pozadí básnického díla Petra Hrušky.

Dále jsme uvedli, že každý slovník se v jakékoliv době (ovšem postupem času) stává neuspokojivým, má své možnosti a limity a časem se vyčerpává. Vytrácí se s ním totiž energie generovaná na jeho počátku (při vstupu do literárního pole) a stále více v jeho textové struktuře převládá jen setrvačnost, předvídatelnost a reprodukovatelnost téhož. Zmíněné neangažované slovníky jsme tak v kontextu české poezie definovali jakožto řečově vyprahlé (přirozeně i díky mocenským důvodům a aktivní činnosti literární kritiky). Tím ale vznikl prostor k produkci nových řečových gest, jež byly vedeny intencemi, které musely vůči předešlým vykazovat rysy proměnlivosti. Na základě toho jsme popsali, jak se na konci první dekády nového století v české poezii objevuje nový typ slovníku, který můžeme označit za **angažovaný**. Ilustrovali jsme fakt, že tento slovník byl sycen naprosto jiným konvolutem metafor, čímž ale způsoboval novou interakci a nové konstelace generující nový rozvrh řeči, v našem případě na téma soudobá česká poezie.

Ve druhé části studie jsme po vzoru teoretické části definovali skutečnost, v níž můžeme každý literární text považovat za soubor řečových aktů, jež ale zároveň lze v jejich společné množině chápat jako metaforu postrádající veškeré kognitivní rámce. Konkrétně jsme se zaměřili na úspěšný konvolut těchto metafor:

- „srozumitelná báseň“,

- „surová civilnost“,
- „časová lyrika“,
- „generační výpověď“,
- „demaskovaná realita“,

týkajících se nového typu angažované poezie, jež ve svém básnickém díle vyprodukoval básník Jan Těsnohlídek ml. Dokázali jsme, že právě metafory odhalené v jeho textech iniciovaly (po boku dalších angažovaných básníků) na konci nulté dekády zrod nového typu angažované poezie, která rázně akcentovala skutečnost, v níž se už poezie neměla očitávat mimo svou dobu a společenský kontext.

Ve třetí studii, s názvem *Metaforické náhledy na estetické oceňování přírodní lyriky: od impresionistické rozptýlenosti k environmentálnímu žalu*, jsme si nenárokovali plně definovat historický exkurz do vývoje přírodní lyriky ani jsme nechtěli podat komplexní zprávu o veškerých uměleckých směrech, které v minulosti jakkoli esteticky oceňovaly přírodu. Cílem studie bylo na základě určitého souboru ilokučních aktů komparovat dva literární diskurzy (impresionistický a environmentální), přičemž jsme dále poukázali na jejich odlišné estetické náhledy na přírodu. Ty se v obou případech transformovaly do sdíleného přesvědčení, které vyprodukovalo nový systém jejího metaforického uchopování. Na základě těchto premis jsme ilustrovali fakt, že impresionistický diskurz pracoval se skupinou metafor, které měly za každou cenu vyvolat, zobrazit či reprezentovat okamžitý a prchavý dojem, nejčastěji vyvolaný přírodním dějem. Z toho bylo patrné, že impresionismus ve své době stanovil inovativní umělecký slovník (nabourávající například předešlý slovník realistů), který vyprodukoval celý konvolut nových metafor. Ty byly vázané na dobové soubory řečových prostředků, prostřednictvím nichž autoři realizovali své představy o tom, co je literatura, společnost nebo příroda. Tyto poznatky jsme posléze aplikovali na tvorbu impresionistického básníka Antonína Sovy, prostřednictvím jehož poetického díla jsme vysledovali specifický soubor metafor, afirmující nové popisy estetického oceňování přírody. I na základě

Sovových básní bylo zjevné, že právě impresionismus disponoval v jisté dějinné fázi novým typem slovníku, který produktivně skrze své metafory sloužil k novému popisu světa. Tato inovativnost ale nemohla vydržet věčně, jelikož každý literárněvědný i literárně umělecký slovník má své limity, které se časem vyčerpají.

Dále jsme nastínili fakt, že současná environmentální lyrika si ve 21. století za svůj úkol stanovila zrevidovat zastaralý slovník (mimo jiné i ten impresionistický) týkající se přírody. Na příkladu básnické tvorby Radka Štěpánka jsme poukázali na to, že environmentální lyrika přišla v tuzemském literárním poli s novým obrazem-metaforou, jak přírodu literárně uchopit. Tento obraz-metafora, který sytil svůj slovník především ze soudobé společenské atmosféry se tak stal novým prostředkem v dobové řeči a pro svou novost, neobvyklost a neuhnížděnost v dobovém řečovém provozu na sebe začal strhávat pozornost. Odlišné klimatologické vidění světa vyvěrající z epistemologických posunů v poznání zcela zásadně změnilo slovník environmentálních lyriků a s ním spojené metafory týkající se přírody, jejichž geneze pochází jak z uměleckého, tak i vědeckého myšlenkového podloží. Za zlomovou metaforu české environmentální lyriky přitom považujeme Štěpánkovu sbírku *Hic sunt Homines* (2018). Dle našeho soudu právě ona v kontextu soudobé české poezie stanovila novou variantu lyriky, kterou můžeme označit za environmentální. Z dosavadní celkové produkce se vymykala náhledem na samou podstatu přírody, která už nebyla primárně interpretovaná jako nástroj našich estetických cílů. V závěru studie jsme interpretovali Štěpánkův básnický triptych *Eroze* (2018), *Tání* (2019) a *Vichřice* (2021), v jehož tematickém středu se prostřednictvím environmentálního citění básník meditativně vyrovnává s dynamickým chodem celého světa a v němž lze rovněž vysledovat stěžejní konvolut metafor soudobé ekologické poezie:

- „tíže environmentálních problémů“,
- „imperativ krásy“,
- „zranitelnost přírody“,
- „zásobárnu kognitivních znalostí“,

- „environmentální žal“.

Ve čtvrté studii, s názvem *Vybrané metafory v současné tvorbě mladé básnické generace mileniálů*, jsme uvedli, že geneze literárních metafor může vzejít i z jiných diskurzivních oblastí. Je ovšem nutné splnit podmínku, která zapříčiní, aby tyto metafory byly pro svět literatury dostatečně přitažlivé a aby dokázaly iniciovat pohyb i jinde než v okruhu své původní působnosti. Za jednu z takovýchto metafor typických pro soudobé básnické pole druhé dekády nového století jsme prohlásili koncepci „**mileniálství**“ (a na něj napojené generační ukotvení – viz básníci a básničky dospívající okolo milénia), které vzešlo ze sociologicko-žurnalistického diskurzu a které se prokázalo jako velmi úspěšné a užitečné, což bylo ilustrováno na pozadí textů některých literárních kritiků. Je ale mít třeba neustále na paměti, že odvozovat jakékoliv literární aspekty od sociologicko-demografických zjištění může být zavádějící – slučovat básníky do generací je totiž vždy násilný mechanismus, protože tím dochází k rušení jejich svébytné individualizace. I z toho důvodu jsme tedy přistupovali k onomu „mileniálství“ jako k určité produktivní a zároveň velmi propustné metafoře, která cirkuluje našim současným literárním polem, aniž bychom jí přisoudili určitý speciální kognitivní obsah.

Dále jsme se snažili vysledovat dominantní konvolut metafor přináležející ke zmíněné generaci, který jsme analyzovali na vybraném vzorku básníků a básniček, respektive jejich textů. Konkrétně se jednalo o metaforu „**environmentálního žalu**“ (např. Jonáš Zbořil, Jan Škrob, Hana Pololániková), reflektující dopady klimatické krize, metaforu „**imaginace digitality**“ (např. Ema Kausc, Luboš Svoboda, Lubomír Tichý), v níž se básníci skrze imaginativní tvůrčí akt noří do virtuálního světa, jenž se zrcadlově odráží do námi viděné reality za přítomnosti silného ontologického rozměru, metaforu „**novodobé poetiky nonsensu**“ (např. Pavel Zajíc, Martin Poch, Alžběta Stančáková), jejíž živelná obraznost vyrůstá na formální hravosti jazyka, a metaforu „**zašifrované intimní angažovanosti**“, (např. Bernardeta Babáková, Kristina Láníková, Elsa Aids, Magdalena Šipka), která oproti slovníkům z let devadesátých a nultých ve svých řečových gestech uchopuje jak to společenské, tak to individuální.

Na základě těchto aspektů bylo dále dokázáno, že vnitřní svět lyrického subjektu (úzkost, smutek, popřípadě i smích), vyvěrající z valících se společenských krizí (ekonomická, environmentální, pandemická), byl v poezii mileniálů přetaven do jakési neviditelné, neexplicitně pojmenované „subjektivně emotivní tkaniny“, jež silně prorůstá jejich verši. I z toho důvodu jsme ve studii ilustrovali skutečnost, ve které se této heterogenní básnické skupině daří reflektovat tu nejsoučasnější realitu se všemi civilizačními problémy, aniž by ale ztrácela svůj niterný rozměr. Slovník mileniálů zkrátka dokázal produktivně skrze své metafory sloužit k popisu nových skutečností, které udržují v chodu permanentní řeč týkající se soudobé české poezie.

V závěrečné studii této disertace jsme na základě Davidsonových a Rortyho teoretických tezích stanovili fakt, že veškeré objekty, ale i slova a struktury v literárním světě (včetně básnických sbírek) lze považovat za obraz-metaforu bez speciálního kognitivního obsahu, která pokud je zdařilá, umožňuje produkci nových slovníků. Na základě těchto zjištěných premis jsme v kontextu současné české poezie vysledovali úspěšnou metaforu označenou za „**konceptuální psaní**“, jež se do našeho literárního prostoru dostala z angloamerického prostředí především prostřednictvím teoretické a tvůrčí činnosti amerického básníka Kennetha Goldsmitha. Zároveň jsme ale nastínili skutečnost, že novost této metafory vyrůstá z mnoha převzatých metod, jako byly perzifláž nebo brikoláž literárních dadaistů a konceptualistů 60. a 70. let. Studie tedy připouští skutečnost, že Goldsmith neobjevuje radikálně nic nového. Jeho přínos ale spočívá v tom, že aktualizuje tyto poznatky do nového kontextu internetové doby, čímž způsobuje genezi nových slovníků, v nichž se mísí avantgardní impulsy minulého století se současnými technologiemi. Právě jeho tvorbu jsme posléze společně s teoretickými koncepty Marjorie Perloff (viz další metafora „neoriginální géniové“) analyzovali jakožto ústřední metaforický mechanismus, uvádějící do literárního prostředí pojem konceptuálního psaní, v němž už jazyk nemá svou hodnotu ani tak pro to, co sděluje, jako spíše pro to, co způsobuje. Konceptuální psaní se v těchto intencích stává synonymem pro poetiku využívající odosobněná řečová gesta (model apropriace, „ne-vlastní“ jazyk, nekreativní psaní), v nichž se informace v dílech přesouvají primárně za tím účelem, aby byly v pohybu, namísto toho, aby něco sdělovaly. Tím

se nabourává tradiční model autorství, v němž je garancí významu explicitní lyrické já.

V další části studie jsme zjištěné předpoklady aplikovali na terén současné české poezie, v jejichž poetických tématech nelze mluvit o tak radikálních apropriačních či netvůrčích metodách jako v angloamerickém prostoru, které by narušovaly fakt, že každá autentická výpověď autora nemusí nutně čerpat pouze z jeho emocionální výlučnosti konotující niternou zpověď. V této studii interpretovaní tuzemští „konceptuální básníci“ navíc ve svých dílech netematizují explicitní přítomnost digitálního prostředí včetně internetu, který je pro Goldsmithe revoluční, protože toto nové médium zapřičiňuje naprosto nová autorská východiska v práci s básnickým materiálem. Přesto jsme na pozadí poetických textů celkem třech současných básníků a básniček, jmenovitě Terezy Bínové, Miroslava Olšovského a Petra Borkovce, dokázali, že metody konceptuálního psaní lze vystopovat i v našem básnickém prostoru. Pro jmenovanou trojici, respektive pro jejich poetické texty, byl přítom ústřední právě jeden z rysů konceptuálního psaní: **model apropiace**. Právě tato metoda se pro tyto básníky/básničky stala produktivním tvůrčím principem, v němž určitá procedura či návod organizovala jejich básnický materiál, aniž by se tento princip stal náhražkou výsledného textu.

Závěr studie tak ilustruje skutečnost, že v současném literárním poli existují básnické slovníky, jejichž společným jmenovatelem je autorství mimo paradigma romantického génia, čímž se zároveň jedním dechem vyslovuje fakt, že básnický jazyk už nemusí být charakterizován pouze jakožto specifická řeč odhalující osobní zkušenost autora. Tito „**neoriginální géniové**“ zkrátka přinesli do našeho literárního kontextu odlišný rejstřík referenčních rámců toho, jak přemýšlet o soudobé české poezii.

I z výše popsaného je zřejmé, že zde představené případové studie nejsou obsahově izolované, ale vrůstají do společného dialogu, jenž kontinuálně udržuje v chodu řeč na téma soudobá česká poezie. Pod touto optikou vidíme, že v polistopadovém čase se do nečekaně rozevřeného pole české poezie vlilo nepřeborné množství poetických slovníků. Po celou dekádu se v ní zpřítomňovala do té doby násilně zasutá minulost a

tehdejší básníci se před čím dál víc narůstající záplavou literární mnohosti stahovali – snad aby našli svůj vlastní autorský výraz – do intimně soliterních mikrosvětů, které se až příliš často otiskovaly do předešlých poetik.

Největším nebezpečím pro budoucnost poezie tak byla v devadesátých letech paradoxně její minulost. Tyto setrvačné tendence pokračovaly i v první dekádě nového tisíciletí, v níž se posléze utvořil dvojí obraz nazírání celkového náhledu na podstatu poezie. Jeden z nich, ten ztišenější a zašifrovanější, obhajoval báseň jako čistě autonomně imanentní modelaci vnímání, do něhož nemají prosakovat jakékoliv sekundární (společenské) funkce. Zatímco ten druhý, provokativnější a čitelnější, po básni vyžadoval aktivní zapojení mimoliterárních skutečností (politických, morálních) nevyhýbajících se přímé reflexi aktuálního dění. Přesto, že tyto básnické strategie se vedle sebe vyskytovaly po celou dobu paralelně, byly mezi sebou zároveň v určitém rozporu a vzájemně se vylučovaly. Až básnická tvorba mileniálů uvedené slovníky syntetizovala, jelikož dokázala na konci druhé dekády nového století mezi těmito dvěma živly poezie nalézt tematické prolnutí a nastavit v nich alespoň částečnou rovnováhu. Za zásadní událost té nejaktuálnější české poezie lze považovat i environmentální lyriku, která revidovala zastaralý slovník přírodní lyriky, což ostatně platí i o fenoménu konceptuálního psaní, který v mnohém navazuje na experimentální tendence let šedesátých, přičemž ale přichází s novými produktivními popisy, okysličujícími terén naší soudobé poezie.

Znovu připomínáme, že v předkládané disertační práci nešlo o to stanovit „nejpravdivější“ slovník současné české poezie, protože žádný slovník nemůže skutečnost popsat v její esenciální vlastnosti. Spíše jsme se pohybovali na interpretační ose zdařilý / nezdařilý ve vlastním výkonu řeči, čímž jsme připustili fakt, že žádný literární teoretik se neobejde bez příběhů a metafor, které (pokud jsou úspěšné) iniciují nové referenční rámce. I proto neexistuje nic takového jako přesná evidence toho, co je to „současná česká poezie“, ale pouze konvolut jejích obrazů a metafor, které jsou používány pro různé účely.

Bibliografie

Prameny

- AIDS, Elsa. *Knihá omezení*. Praha: Rubato, 2017. ISBN 978-80-87705-58-2.
- BABÁKOVÁ, Bernardeta. *Sdílení polohy bylo ukončeno*. Nová Říše: Dobrý důvod, 2021. ISBN 978-80-908352-0-7.
- BÍNOVÁ, Tereza. *Souborná zkouška*. Nová Říše: Dobrý důvod, 2014. ISBN 978-80-903546-8-5.
- BÍNOVÁ, Tereza. *Pan Bína*. Nová Říše: Dobrý důvod, 2016. ISBN 978-80-906305-0-5.
- BORKOVEC, Petr. *Prostírání do tichého*. Praha: Pražská imaginace, 1990. ISBN 80-7110-002-1.
- BORKOVEC, Petr. *Poustevná, věštírna, loutkárna*. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0257-8.
- BORKOVEC, Petr. *Ochoz*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 978-80-7532-719-2.
- BORKOVEC, Petr. *Mezi oknem, stolem a postelí*. Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0601-9.
- BORKOVEC, Petr. *Polní práce*. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0758-8.
- BORKOVEC, Petr. *Herbář k čemusi horšímu: ohlasy a centony a procvičování*. Praha: Fra, 2018. ISBN 978-8075-21-053-1.
- BORZIČ, Adam. Nechat mluvit vítr. *Tvar*, 2010, č. 4, s. 1, 4–5 [cit. 24. 1. 2022]. Dostupné z: <http://old.itvar.cz/prilohy/31/Tvar04-2010.pdf>.
- BOUŠKA, Kamil. Aby skutečnost hučela v krvi. *Tvar*, 2010, č. 4, s. 6 [cit. 24. 1. 2022]. Dostupné z: <http://old.itvar.cz/prilohy/31/Tvar04-2010.pdf>.
- HRUŠKA, Petr. *Obývací nepokoje*. Ostrava: Sfinga, 1995. ISBN 80-7188-018-3.
- HRUŠKA, Petr. Šťastný zítřek. *Host*, 1996, č. 6, s. 118.
- HRUŠKA, Petr. *Měsíce*. Brno: Host, 1998. ISBN 80-86055-48-5.

- HRUŠKA, Petr: Poezie. In: ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014, s. 51–74. ISBN 978-80-200-2410-7.
- KAUSC, Emma. *Cykly*. Brno: Šimon Ryšavý, 2017. ISBN 978-80-7354-185-9.
- LÁNÍKOVÁ, Kristina. *Úvahy nad zájmeny*. Praha: Fra, 2020. ISBN 978-80-7521-092-0.
- OLŠOVSKÝ, Miroslav. *Líčení*. Praha: Pulchra, 2012. ISBN: 978-80-87377-38-3.
- OLŠOVSKÝ, Miroslav. *Anarchie a evidence: esej o psaní a vidění*. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-20030-39-9.
- ŘEHÁK, Petr (A). Hlava na špalku. *Tvar*, 2010, č. 4. s. 6 [cit. 24. 1. 2022]. Dostupné z: <http://old.itvar.cz/prilohy/31/Tvar04-2010.pdf>.
- ŘEHÁK, Petr (B). Verše. *Tvar*, 2010, č. 4. s. 9 [cit. 24. 1. 2022]. Dostupné z: <http://old.itvar.cz/prilohy/31/Tvar04-2010.pdf>.
- SOVA, Antonín. *Dílo Antonína Sovy, svazek 12. Květy intimních nálad, Z mého kraje*. Praha: Aventium, 1925. ISBN neuvedeno.
- ŠÍPKOVÁ, Magdaléna. *Město hráze*. Praha: Malvern, 2019. ISBN 978-80-7530-190-1.
- ŠMEJKALOVÁ, Klára. *Navždy*. Nová Říše: Dobrý důvod, 2020. ISBN 978-80-907835-0-8
- ŠKROB, Jan. *Reál*. Praha: Malvern, 2018. ISBN 978-80-7530-134-5.
- ŠKROB, Jan. *Země slunce*. Stříbrná Skalice: Viriditas, 2021. ISBN 978-80-907953-0-3.
- ŠTĚPÁNEK, Radek (A). *Hic Sunt Homines*. Brno: Masarykova univerzita, 2018. ISBN 978-80-210-8882-5.
- ŠTĚPÁNEK, Radek (B). *Eroze*. Jihlava: Adolescent, 2018. ISBN 978-80-906677-4-7.
- ŠTĚPÁNEK, Radek. *Tání*. Zábřeh: Adolescent, 2019. ISBN 978-80-906677-5-4.

ŠTĚPÁNEK, Radek. *Velké obcování*. Nová Říše: Dobrý důvod, 2020. ISBN 978-80-907835-3-9.

ŠTĚPÁNEK, Radek. *Vichřice*. Zábřeh: Adolescent, 2021. ISBN 978-80-907973-1-4.

TĚSNOHLÍDEK, Jan ml. *Násilí bez předsudků*. Praha: Petr Štengl, 2009. ISBN 978-80-904162-5-3.

TĚSNOHLÍDEK, Jan ml. *Rakovina*. Kruceburk: Jan Těsnohlídek – JT's, 2011. ISBN 978-80-905022-1-5.

TĚSNOHLÍDEK, Jan ml. *Ještě je co ztratit*. Kruceburk: Jan Těsnohlídek – JT's, 2013. ISBN 978-80-905022-8-4.

TĚSNOHLÍDEK, Jan ml. *Hranice a zdi*. Kruceburk: Jan Těsnohlídek – JT's, 2018. ISBN 978-80-905633-9-1.

TYPLT, Jaromír. *Koncerto grosso*. Praha: Mladá fronta, 1990. ISBN 80-204-0190-3.

TYPLT, Jaromír. Kontexty v konfliktech. *Lidové noviny* 5, 1992, 26. 3. 1992, č. 13, s. 2.

TYPLT, Jaromír (A). Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm. *Tvar* 4, 1993, č. 16, s. 1, 4, 5.

TYPLT, Jaromír (B). Rozžhavená kra. *Iniciály*, 1993, č. 31, s. 68–72.

TYPLT, Jaromír (C). Rozžhavená kra. *Iniciály*, 1993, č. 32, s. 66–71.

TYPLT, Jaromír. *Rozžhavená kra: vratifest*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-112-5.

TYPLT, Jaromír. *Ztracené peklo: Dryjáky z magmatu a černé žluči (1988–1992)*. Praha: Český spisovatel, 1994. ISBN 80-202-0497-0.

VÁCHAL, Josef. *Šumava umírající a romantická*. České Budějovice: Jihočeská vědecká knihovna, 2007. ISBN 978-80-86964-01-0.

VERLAIN, Paul. *Básnické dílo*. Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN 978-80-7021-896-9.

ZBOŘIL, Jonáš. *Nová divočina*. Brno: Host, 2020. ISBN 978-80-275-0206-6.

ŽÁK, David Jan. *Jak padá podzim*. České Budějovice: Růže, 1990. ISBN 80-7016-021-7.

Literatura

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

BAKOŠOVÁ, Barbora. Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení přírody. In: STIBRAL, Karel – BAKOŠOVÁ, Barbora – PAŘÍZKOVÁ, Kateřina (eds.). *Kapitoly z environmentální estetiky*. Brno: Masarykova univerzita, 2008, s. 37–58. ISBN 978-80-210-7812-3.

BALAJKA, Bohuš. Literatura, která si podřezává větev, aneb Nástup blábolismu. *Literární noviny*, 1992, roč. 3, č. 47, 26. 11. – 2. 12., s. 4.

BALAŠTÍK, Miroslav. *Postgenerace: zátiší a bojiště poezie 90. let 20. století*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-355-5.

BALAŠTÍK, Miroslav. Literatura a politika. Poznámky k tématu. *Dokořán*, 2002, č. 22, s. 25–27.

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008. ISBN 978-80-86138-90-9.

BARTHES, Roland: Smrt' autora. In: *Profil súčasného výtvarného umenia 1-2/2001*, s. 8–13.

BENCSIK, Andrea – JUHÁSZ, Tímea – HORVÁTH-CSIKÓS, Gabriella. Y and Z Generations at Workplaces. *Journal of Competitiveness*, 2016, 8/3, s. 90–106. ISSN 1804171X.

BERKUP, Sezin Baysal. Working With Generations X And Y In Generation Z Period: Management Of Different Generations In Business Life. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 2014, 5(19). ISSN 20399340.

BÍLEK, Petr A.. Anti-Typlt aneb Pár slovíček k nezvedenci, klacíčkem š'ourajícímu. *Tvar* 3, 1993, č. 24, s. 1, 4–5.

BÍLEK, Petr A.. Mladí zrají rychle? *Nové knihy*, 1991, č. 48, s. 3.

BLACK, Max. More about metaphor. In: *Metaphor and Thought*. Cambridge: University Press, 1977. Online ISBN 978-11-3917-386-5.

BLACK, Max. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962. ISBN neuvedeno.

BOHÁČ, Petr. Poezie už byla (rozhovor). *Tvar: literární občasník*. Praha 2007, č. 20, s. 1, 4 [cit. 16. 12. 2021]. Dostupné z: http://old.itvar.cz/prilohy/109/20TVAR_07.pdf.

BRADY, Emily. *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003. ISBN 978-07-486-1438-7.

BUDDEUS, Ondřej – REHÚŠ, Michal. MADEINCHINAPOETRY: Konceptuální stopy v současné poezii. *A2*, 14/2012 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2012/14/madeinchinapoetry>.

BUDDEUS, Ondřej. Báseň jako past. *Psi víno*, 2015, č. 73, s. 83–89 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.psvino.cz/wp-content/uploads/2020/01/Psi-vino-73.pdf>.

BUDDEUS, Ondřej. Konceptuální linie? Poválečná experimentální literatura a možná východiska soudobého „konceptuálního psaní“. In: BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta (ed.). *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2016, s. 48-69. ISBN 978-80-87259-34-4.

BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2015. ISBN 978-80-87108-59-8.

CARLSON, Allen. The Link between Aesthetic Appreciation and the Preservation Imperative. In: ROZZI, Ricardo – PALMER, Clare – ARMESTO, Juan – CALLICOTT, Baird J. (eds.). *Linking Ecology and Ethics for a Changing World: Values, Philosophy, and Action*. New York: Springer, 2014, s. 125–136. ISBN 978-94-007-7469-8.

CARLSON, Allen. Appreciation and the Natural Environment, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, 3/37, s. 273.

- DAVIDSON, Donald. Co metafory znamenají. In: *Host. Literární revue*, 1997, č. 1, s. 3–17 [Překlad Denis Kostomitsopoulos]. ISBN neuvedeno.
- DAVIDSON, Donald: *Subjektivita, intersubjektivita, objektivita*. Praha: Filosofía, 2004 [Překlad Jan Kolář a Tomáš Marvan]. ISBN 80-7007-190-7.
- DEML, Jakub. *Miriam. Moji přátelé*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0163-X.
- EXNER, Milan. Poezie ticha. *Tvar* 3, 1992, č. 20, s. 10.
- FISCHEROVÁ, Sylva. Chvála kritiky. *Tvar* 2, 1991, č. 22, s. 1.
- GERMAIN, Sylvie. *Bohuslav Reynek v Petrkově: poutník ve svém příbytku*. Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud, 2000. ISBN 80-902231-4-1.
- GOLDSMITH, Kenneth (A). *Proč Přisvojení? („5. Why Appropriation?“ Uncreative Writing – Managing Language in the Digital Age)*. New York: Columbia University Press, 2011, s. 114–128. Přeložil David Vichnar [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.psivino.cz/proc-prisvojeni>.
- GOLDSMITH, Kenneth (B). Prečo konceptuálna literatúra? Prečo práve teraz? (přel. Dominik Želinský). *Psí víno*, 2011, roč. 17, č. 64 s. 38–42.
- GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996. ISBN 80-7115-120-3.
- HAMAN, Aleš. Literární program, nebo osobní poetika? *Literární noviny*, 1997, č. 33, s. 5.
- HAUSER, Michal. Mimesis a poezie bez manifestů (kritická apologie mladé české poezie). *Host*, 1999, č. 7, s. 18–25.
- HAUSER, Michal. Proč potřebujeme angažovanou poezii? *Tvar*, 2010, č. 20, s. 6–7.
- HORVÁTHOVÁ, Petra – BLÁHA, Jiří – ČOPÍKOVÁ, Andrea. *Řízení lidských zdrojů: nové trendy*. Praha: Management Press, 2016. ISBN 978-80-7261-430-1.
- HORYNA, Břetislav. *Teorie metafory: metaforologie Hanse Blumenberga*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2007. ISBN 978-80-7182-235-6.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 8024610604.

- HRUŠKA, Petr (ed.). *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.
- JANOŮŠEK, Pavel: Krize krize. Aneb Andělé svržení z nebe to nemají lehké. *Tvar*, 2009, č. 20, s. 1, 4–5.
- JUNGMANN, Milan. Nejen o věcech obecních (rozhovor vedl Jaromír Slomek). *Literární noviny*, 1992, č. 16, s. 4–5.
- JUNGMANN, Milan. Kudy kam z chaosu? *Literární noviny* 4, 1993, č. 4, s. 7.
- JŮZL, Jindřich. Zázrak jménem Typlt. *Labyrint 1*, 1991, č. 2, s. 2.
- JŮZL, Jindřich. Neklidné zátiší a bojiště bez mrtvých. *Tvar* 4, 1993, č. 20, s. 5.
- KLIVAR, Miroslav. *Claude Monet*. Praha: Umělecký klub, 2014. ISBN 978-80-905784-3-2.
- KOVÁŘÍK, Mirek. Inventura šedých tratí. *Tvar* 2, 1991, č. 25, s. 8.
- KOŽMÍN, Zdeněk – TRÁVNÍČEK, Jiří. *Na tvrdém loži z psiho vína: česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno: Books, 1998. ISBN 80-7242-001-1.
- KRATOCHVÍL, Jiří. Obnovení chaosu v české literatuře. *Literární noviny*, 1992, č. 47, s. 1–5.
- KRATOCHVÍL, Jiří. Česká literatura a politika. *Tvar*, 1993, č. 27/28, s. 1,
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-7215-128-2.
- LAKATOŠ, Václav Klement. *Kapitalistické básně*. Praha: Petr Štengl, 2012. ISBN 978-80-87563-05-2.
- LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. ISBN 978-80-7106-963-8.
- LeWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. In: ALBERRO, Alexander – STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge, MA: MIT Press 1999. ISBN 978-02-62511-17-9.
- LIBROVÁ, Hana. *Láska ke krajině?* Brno: Blok, 1988. ISBN neuvedeno.

- LOLLOK, Marek. *Kritika v pohybu: literární kritika a metakritika 90. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2019. ISBN 978-80-210-9416-1.
- MAGIDOVÁ, Markéta. Absurdní racionalita konceptuálních tendencí. In: BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta (eds.). *Třídít slova: literatura a konceptuální tendence 1949-2015*. Praha: tranzit.cz, 2016, s. 15–47. ISBN 978-80-87259-34-4.
- MACHALA, Lubomír – PETRŮ, Eduard. *Panorama české literatury*. Olomouc: Rubico, 1994. ISBN 80-85839-04-0.
- MACHALA, Lubomír. Obnovení svéprávnosti. Jak se v polistopadové době změnilo postavení a funkce české literatury? *Host*, 2004, č. 10, s. 12–16.
- MÁLKOVÁ, Iva. *O nejmladší poezii české, 2. část (Tematický sešit Český jazyk a literatura)*, Ostrava: Scholaforum, 1997. ISBN 80-86058-74-3.
- MÁCHA, Jakub. *Studie k filozofii D. Davidsona*. Praha: Nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2010. ISBN 978-80-7007-319-3.
- MÁCHA, Karel Hynek. *Máj*. Praha: Mladá fronta, 1960. ISBN neuvedeno.
- MARTIN, Bill: Analytic Philosophy's Narrative Turn: Quine, Rorty, Davidson. In: DASENBROCK, Reed Way (ed.): *Literary Theory After Davidson*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993, s. 124–143.
- MATHAUSER, Zdeněk. *Mezi filosofií a poezií*. Praha: Filosofia, 1995. ISBN 80-7007-067-6.
- MATHAUSER, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-792-5.
- NOVÁKOVÁ, Hana. Jak věci mohly zajít tak daleko – a ještě mnohem dál. In: METELEC, Matěj – RYCHETSKÝ, Lukáš – MARTINOVÁ, Marta (eds.). *POSTkniha A2*. Praha: A2, 2020, s. 125–135. ISBN 978-80-270-8756-3.
- NOVOTNÝ, Vladimír. Zázrak jménem Typlt. *Mladá fronta*, 8. 1. 1991, s. 10.
- NOVOTNÝ, Pavel. Básník není svazák. *Tvar*, 2012, č. 3, s. 11.

ORTEGA Y GASSET, José. *Úkol naší doby*. Praha: Mladá fronta, 1969. [Překlad Josef Forbelský]. ISBN neuvedeno.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Maxwellův démon: objekty, slovníky a řečové akty v literatuře*. Praha: Akropolis, 2017. ISBN 978-80-7470-163-4.

PAPOUŠEK, Vladimír (A). K čemu je literární teorie. Smysl funkce a literární teorie z neopragmatického hlediska. In: BÍLEK, Petr A. – KAPLICKÝ, Martin – PAPOUŠEK, Vladimír – SKALICKÝ, David (eds.). *Kontext v pohybu: (neo)pragmatické úvahy o literatuře a kultuře*. Praha: Akropolis, 2018, s. 69–107. ISBN 978-80-7470-220-4.

PAPOUŠEK, Vladimír (B). Co lze slovy dělat s dějinami literatury v dějinném čase. In: BÍLEK, Petr A. – KAPLICKÝ, Martin – PAPOUŠEK, Vladimír – SKALICKÝ, David (eds.). *Kontext v pohybu: (neo)pragmatické úvahy o literatuře a kultuře*. Praha: Akropolis, 2018, s. 171–201. ISBN 978-80-7470-220-4.

PECHAR, Jiří. Pět let po listopadu. *Literární noviny*, 1994, č. 49, s. 7.

PELCL, Jaromír. Poezie na rozhraní a v pohybu. *Tvorba* 3, 1981, č. 47, s. 6–7.

PEREGRIN, Jaroslav. *Obrat k jazyku: druhé kolo: jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů*. Praha: Filosofia, 1998. ISBN 80-7007-102-8.

PERLOFF, Marjorie. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. ISBN 978-02-26660-61-5.

PERLOFF, Marjorie. *Frank O'Hara Poet Among Painters*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. ISBN 978-02-26660-59-2.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000, ISBN 80-85839-44-X.

PETŘÍČEK, Miroslav. Sentimentální Typl. *Host* 10, 1994, č. 3, s. 35–37.

PILAŘ, Martin. Jaromír Typl: Ztracené peklo. In: HRUŠKA, Petr (ed.). *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008, s.132–137. ISBN 978-80-200-1630-0.

- PIORECKÝ, Karel. Na protilehlé straně. O Petru Královi, angažované poezii a krizi profesionality. *Tvar*, 2008, č. 13, s. 7.
- PIORECKÝ, Karel. Lvi loví ve smečkách. *Tvar*, 2010, č. 4, s. 5.
- PIORECKÝ, Karel. *Česká poezie v postmoderní situaci*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1960-8.
- PIORECKÝ, Karel. Angažovaná poezie: souřadnice pojmu. *Psí víno*, 2012, roč. 16, č. 59/60, s. 23–29 [cit. 16. 12. 2021]. Dostupné z: http://www.psvino.cz/dudek/wp-content/uploads/e-PV59_60.pdf.
- PIORECKÝ, Karel: Literatura a politika. In: ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena (ed.). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014, s. 42–46. ISBN 978-80-200-2410-7.
- PIORECKÝ, Karel. Literární experiment v éře jedniček a nul. Konceptuální tendence v soudobé české literatuře. In: BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta (ed.). *Třídít slova: literatura a konceptuální tendence 1949-2015*. Praha: tranzit.cz, 2016, s. 224–247. ISBN 978-80-87259-34-4.
- POCH, Martin. *Poltergeist*. Praha: Odeon, 2021. ISBN 978-80-207-2059-7.
- POLÁCH, Roman. *Pozornost ke světu. Literární pole na pozadí identity české literatury ve společnosti a angažované přístupy po roce 1989*. Katedra české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita (disertační práce), 2017.
- POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014. ISBN 978-80-7491-155-2.
- PUTNA, Martin C. – BORKOVEC, Petr. Skrz. *Souvislosti*, 1993, roč. 4, č. 16, s. 119–121.
- RICHARDS, Ivor Armstrong. *The Philosophy of Rhetoric*. London: Lecture V., 1936. ISBN neuvedeno.
- ROPS, Roman. *À la thèse*. Praha: Petr Štengl, 2012. ISBN 978-80-87563-08-3.

- RORTY, Richard: Pragmatism, Categories and Language. In: RORTY, Richard. *Mind, Language, and Metaphilosophy: Early Philosophical Papers*. New York: Cambridge University Press 2014, s. 16–38. ISBN 978-11-0703-978-0.
- RORTY, Richard. *Philosophy and Social Hope*. London, New York: Penguin Books 1999. ISBN 978-01-4026-288-9.
- RORTY, Richard. Metafilozofické nesnáze filozofie jazyka (1. část). In: *Aluze* 2002, č. 1, s. 117–144.
- RORTY, Richard. *Nahodilost, ironie, solidarita*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1996. ISBN 80-86039-14-5.
- RORTY, Richard. *Filosofie a zrcadlo přírody*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2070-3.
- RORTY, Richard: Pragmatismus je politický skrz-naskrz. In: RORTY, Richard. *Filozofické orchidey*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 9–20. ISBN 978-80-7149-830-8.
- SAITO, Yuriko. Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature? In: *Journal of Aesthetic Education*, 1984, s. 35–46.
- SEARLE, John, Rogers. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. ISBN 0-521-31393-7.
- SEARLE, John, Rogers. *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press, 1995. ISBN neuvedeno.
- SEARLE, John, Rogers. *Seeing Things as They are: A Theory of Perception*. Oxford – New York – Auckland: Oxford University Press, 2015. ISBN neuvedeno.
- SKALICKÝ, David – KAPLICKÝ, Martin. Pragmatismus, neopragmatismus a literární věda. In: BÍLEK, Petr A. – KAPLICKÝ, Martin – PAPOUŠEK, Vladimír – SKALICKÝ, David. *Kontext v pohybu: (neo)pragmatické úvahy o literatuře a kultuře*. Praha: Akropolis, 2018, s. 11–39. ISBN 978-80-7470-220-4.
- SKALICKÝ, David. Ironik, který chce být pomocníkem. In: BÍLEK, Petr A. – KAPLICKÝ, Martin – PAPOUŠEK, Vladimír – SKALICKÝ, David. *Kontext v pohybu: (neo)pragmatické úvahy o literatuře a kultuře*. Praha: Akropolis, 2018, s. 41–68. ISBN 978-80-7470-220-4.

- SLOMEK, Jaromír. Sběrný autobus P. A. B.. *Literární noviny* 2, 1991, č. 19, s. 5.
- STACHOVÁ, Jiřina. Metafora podle J. R. Searla a Maxe Blacka. *Slovo a slovesnost*, ročník 53, 1992, číslo 1, s. 283–292.
- STANĚK, Libor. Bohatství lesů rozvezou, vody usuší a hory srovnají. *Host*, 5/2020, s. 4048.
- STEHLÍKOVÁ, Olga. *O čem mluví matka, když mlčí*. Nová Říše: Dobrý důvod, 2019. ISBN 978-80-906305-5-0.
- SVOBODA, Luboš. *Vypadáme, že máváme*. Praha: Fra, 2014. ISBN 978-80-87429-62-4.
- ŠMAJS, Josef. Ponechte srdce na straně Země (rozhovor vedl Lukáš Senft). *Tvar*, 2018, č. 1, s. 4–5.
- ŠTENGL, Petr. Marnost je svoboda (rozhovor s vydavatelem časopisu a umělcem Ivanem Mečlem). *Psí víno*, 2009, roč. 13, č. 49, s. 7.
- ŠTOLBA, Jan. Poezie jako výmluva. *Literární noviny*, 1997, č. 43, s. 7.
- ŠVEC, Štefan. Krize české literatury. Pár povrchních marketingových keců. *A2*, 2008, č. 13, s. 16.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. Básníci, do boje!!! aneb Jak je důležité mítí Filipa. *Tvar*, 1993, roč. 4, č. 19, s. 1, 4.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. Básnické pokolení. *Host*, 1997 roč. 13, č. 1, s. 67-74.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. ISBN nevedeno.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Panorama, 1983. ISBN 11-068-83.
- WALTHER, Ingo F. *Malířství impresionismu: 1860–1920*. Praha: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-012-9.
- ZIZLER, Jiří. Úvod. In: HRUŠKA, Petr (ed.). *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008, s. 8.

ZLÁMALOVÁ, Lenka. Havlovy děti. Mladí do 30 let nevěří státu, bojí se o klima a vlastní bydlení. *Týdeník Echo*, 2019, č. 39, s. 11–14.

Internetové zdroje

Agentura Median, výzkum Generace svobody (pro iniciativu Svobodný listopad) [cit. 23. 2. 2022]. Dostupné z: <https://svobodnylistopad.cz/wp-content/uploads/2019/09/GENERACE-SVOBODY-Svobodny%CC%81-listopad.pdf>.

Angažovaná literatura? Prosím zapněte si bezpečnostní pás (anketa mezi básníky mladší generace). *Tvar*, 2010, č. 20, s. 8–9 [cit. 16. 12. 2021]. Dostupné z: <http://old.itvar.cz/prilohy/47/Tvar20-2010.pdf>.

Anketa o environmentální poezii II, Raut - webový magazín Tvaru, 19/2019 [cit. 19. 2. 2021]. Dostupné z: <https://itvar.cz/8978-2>.

BABÁKOVÁ, Bernardeta. Poezie 2020 (výběr básní, sestavil Jan Škrob). *literární.cz*, 15. 6. 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/poezie/basne/poezie-2020-bernadeta-babakova_12095.html#.Yh-eW-jMI2w.

BOUŠKA, Kamil. Všem programovým ekolyrikům. Ohlasy. Polemika. Reflexe „ekolyrické“ výzvy a rozhovor Radka Štěpánka a Pavla Zajíce s Jitkou N. Srbovou. *Ravt. Webový magazín Tvaru*, 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://itvar.cz/vsem-programovym-ekolyrikum>.

BOUŠKA Kamil — LUKÁŠ Martin. Radikální neodpovědnost (manifest). *Advojka.cz*, 25/2019 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2019/25/radikalni-neodpovednost>.

GABRIEL, Tomáš. Poezie 2020 (výběr básní, sestavil Jan Škrob). *literární.cz*, 22. 6. 2022 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/ukazky/poezie/poezie-2020-tomas-gabriel_12100.html#.YiKjiejMI2w.

KLÍČOVÁ, Eva. „Recyklujeme příběhy z minulosti a mezitím nám utíká současnost,“ říká literární kritička Eva Klíčová (rozhovor vedla Šárka Kadavá), *E15.cz*, 9. 3. 2019 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/the-student->

[times/recyklujeme-pribehy-z-minulosti-a-mezitim-nam-utika-soucasnost-rika-literarni-kriticka-eva-klicova-1356840](https://www.literarni.cz/times/recyklujeme-pribehy-z-minulosti-a-mezitim-nam-utika-soucasnost-rika-literarni-kriticka-eva-klicova-1356840) .

KNIGHT, Rebecca. *Managing People From 5 Generations*. Harvard Business Review, 2014 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://hbr.org/2014/09/managing-people-from-5-generations>.

LÁNÍKOVÁ, Kristina. Poezie 2020 (výběr básní, sestavil Jan Škrob). *literární.cz*, 20. 7. 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/poezie/basne/poezie-2020-kristina-lanikova_12098.html#.Yh4zkejMI2w.

LAZAROVÁ, Zuzana. Poezie 2020 (výběr básní, sestavil Jan Škrob). *literární.cz*, 29. 6. 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/poezie/basne/poezie-2020-zuzana-lazarova_12101.html#.YiJgL-jMI2w.

PIORECKÝ, Karel. Mileniálové útočí: angažovanost v poezii literární generace Y. *czechlit.cz*, 27. 5. 2019 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/milenialove-utoci-angazovanost-v-poezii-literarni-generace-y>.

POLOLÁNÍKOVÁ, Hana. Poezie 2020 (výběr básní, sestavil Jan Škrob). *literární.cz*, 3. 8. 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/poezie/basne/poezie-2020-hana-pololanikova_12096.html#.Yh4za-jMI2w.

SEMOTAMOVÁ, Tereza. Báseň nemá pohlaví. *Blog.respekt.cz*, 29. 11. 2019 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://semotamova.blog.respekt.cz/basen-nema-pohlavi/>.

STANČÁKOVÁ, Alžběta. Poezie 2020 (výběr básní, sestavil Jan Škrob). *literární.cz*, 29. 5. 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/poezie/basne/poezie-2020-alzbeta-stancakova_12080.html#.YiJgnejMI2w.

STEHLÍKOVÁ, Olga. (Ži)je literární underground?, Ravt – webový magazín Tvaru [cit. 8. 12. 2021]. Dostupné z: <https://itvar.cz/zije-literarni-underground>.

STEHLÍKOVÁ, Olga – ZEDNÍK, Ladislav. Současná česká poezie, czechlit.cz [cit. 8. 12. 2021]. Dostupné online: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/soucasna-ceska-poezie/>.

ŠÍPKA, Magdaléna. Tataž forma na nová zranění. *Psí víno* [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.psvino.cz/tataz-forma-na-nova-zraneni/>.

ŠKROB, Jan. Cyklus Poezie 2020. *literární.cz* [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.literarni.cz/autori/jan-skrob/>.

ŠTĚPÁNEK, Radek – ZAJÍC, Pavel. Přírodní lyrika může mít úplně jiný význam (rozhovor vedla Jitka Srbová). *Ravn. Webový magazín Tvaru*, 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://itvar.cz/prirodni-lyrika-muze-mit-uplne-novy-vyznam>.

ŠTĚPÁNEK, Radek. Poezie 2020 (výběr básní, sestavil Jan Škrob). *literární.cz*, 27. 7. 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/ukazky/poezie/poezie-2020-radek-stepanek_12089.html#.YhyLX-jMI2w.

TICHÝ, Lubomír. V minecraftu by stromy vypadaly jinak. *Psí víno*, 2021 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.psvino.cz/v-minecraftu-ty-stromy-vypadaly-jinak/>.

TORČÍK, Marek. Poezie 2020 (výběr básní, sestavil Jan Škrob). *literární.cz*, 8. 6. 2020 [cit. 25. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.literarni.cz/rubriky/poezie/basne/poezie-2020-marek-torcik_12091.html#.Yh4vcOjMI2w.

VÁCHA, Marek Orko. Mladým dnes chybí pevná vůle. Brzy se hroutí a pomáhají si antidepressivy (rozhovor vedl Tomáš Maca). *Aktuálně.cz*, 25. 10. 2020 [cit. 3. 3. 2022]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/knez-vacha-mladym-lidem-chybi-pevna-vule-brzy-se-hrouti-a-po/r~85ebef38137011eb95caac1f6b220ee8/>.