

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Analýza vybraných konstitučních prostředků poetiky Pavla Novotného ve sbírkách Zápisky z garsonky, Dědek a Procedura

Analysis of selected constitutive features of Pavel Novotný's poetics in the collections Zápisky z garsonky, Dědek, and Procedura

Jan Podhorník

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Neumann, Ph.D.
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání – Pedagogika

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Vybrané konstituční rysy poetiky Pavla Novotného ve sbírkách Zápisky z garsonky, Dědek a Procedura* potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 8. července 2023

Velmi děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Lukáši Neumannovi, Ph.D., za vedení, cenné připomínky, a především za ochotu, s níž pomáhal vetknout této práci smysl.

ABSTRAKT

Bakalářská práce se věnuje analýze poetiky vybraných sbírek současného libereckého básníka Pavla Novotného. Analýza, zkoumající kategorie tematických a motivických komplexů, volného verše a rytmu, postav, vypravěče a lyrického subjektu, časoprostoru, kompozice a autorského stylu, je aplikována na trojici sbírek *Zápisky z garsonky*, *Dědek* a *Procedura*. Dále se práce věnuje literárně-druhovému kategorizaci sbírek, zasazení kontextu autora do současného uměleckého prostředí a vztahu mezi fikčním světem díla a světem skutečným.

KLÍČOVÁ SLOVA

poetika, Pavel Novotný, *Zápisky z garsonky*, *Dědek*, *Procedura*

ABSTRACT

The bachelor's thesis focuses on the analysis of the poetics of selected collections by contemporary poet Pavel Novotný from Liberec. The analysis examines thematic and motif complexes, free verse and rhythm, characters, narrator and lyrical subject, space-time, composition, and authorial style. It is applied to a trio of collections: *Zápisky z garsonky*, *Dědek* and *Procedura*. Furthermore, the thesis addresses the literary-genre categorization of the collections, situating the author's context within the contemporary artistic environment, and exploring the relationship between the fictional world of the works and the real world.

KEYWORDS

poetic, Pavel Novotný, *Zápisky z garsonky*, *Dědek*, *Procedura*

Obsah

Úvod	6
1 Osobnost Pavla Novotného	7
1.1 Literární tvorba	7
1.2 Narativní odklon od dosavadní tvorby.....	8
1.2.1 Zápisky z garsonky.....	8
1.2.2 Dědek.....	8
1.2.3 Procedura	9
2 Vymezení lyriky a epiky.....	9
2.1 Lyrika a její různá pojetí	9
2.2 Epika a naratologie	10
2.2.1 Kategorizace Novotného sbírek.....	11
2.3 Fikční svět.....	11
2.4 Věčnost mezi poezií a veršovanou prózou.....	12
3 Poetika a její prostředky	14
3.1 Poetika	14
3.2 Poetika autora	15
4 Lyricko-narativní analýza.....	16
4.1 Téma a motiv	16
4.1.1 Souboj dobra a zla	17
4.1.2 Touha po harmonii a řádu.....	19
4.1.3 Nahoře a dole, blízko a daleko	20
4.1.4 Shrnutí motivů	20
4.1.5 Celkové téma	21
4.2 Volný verš a rytmus	21
4.2.1 Hladina jako realizace rytmu ve volném verši	22
4.2.2 Děj v jednom verši jako rytmický prvek	23
4.3 Kompozice	24
4.3.1 Novotný pohledem vnější kompozice	24
4.3.2 Novotný pohledem vnitřní kompozice	25
4.4 Vypravěč/lyrický subjekt.....	26
4.4.1 Fikční Novotný jako vypravěč a jako lyrický subjekt.....	28
4.5 Postavy.....	30
4.5.1 Postavy periférií.....	32

4.6	Časoprostor	33
4.6.1	Čas a prostor jako analeptický faktor poetiky Novotného	34
4.7	Autorský styl.....	35
4.7.1	Autorský styl Pavla Novotného.....	35
	Závěr.....	37
	Seznam použitých informačních zdrojů:	39

Úvod

Pavel Novotný je bezesporu velmi výraznou uměleckou osobností současnosti. Jako jeden z mála se na našem území věnuje tzv. fonické poezii a různým radiofonickým kompozicím, ve své tvorbě však pracuje se zvukem a jazykem stejně zajímavě jako s textem a jazykem. Jeho poslední trojice sbírek *Zápisky z garsonky*, *Dědek* a *Procedura* představují pohledem na dosavadní tvorbu jistou změnu v přístupu k látce, kterou charakterizuje silný autobiografický otisk. Právě i z toho důvodu jsme si vybrali tyto sbírky, na nichž jsme se rozhodli popsat a pojmenovat funkci jednotlivých prostředků poetiky a popsat tak konkrétně, co dělá Novotného poetiku natolik zajímavou, že ho řada čtenářů za jeho osobité pojetí kritizuje, ale na druhé straně ho za tu samou věc jiná část čtenářů chválí.

Z toho důvodu jsme se tedy rozhodli vyvodit cíle pro náš následující postup: Jako první vyvstává otázka, je-li tato trojice sbírek vlastně poezie, nebo veršovaná próza, případně v širším pojetí, jedná-li se vůbec o epiku nebo lyriku? Právě toto literárně-druhové zařazení je pro nás otázkou podstatnější, a tak bude tímto směrem směřovat část pojmenovaná *Vymezení lyriky a epiky*, v níž si na základě teoretických východisek tvorbu Pavla Novotného přiřadíme k jedné z těchto kategorií. Odpověď totiž přímo ovlivňuje samotné kategorie, které budeme sledovat v analýze, a proto je tato základní otázka, resp. odpověď na ni, nejjobecnějším východiskem pro tuto práci.

Odpověď na otázku „Próza, nebo poezie?“ si zase stručně zodpovíme v oddíle o věcnosti poezie a veršované próze (jako východisko zvolíme pohled samotného autora, navíc nás tato otázka až tolik zajímat nebude, neboť právě poezie věcnosti může mnohdy inklinovat k tenké hranici mezi těmito formami), avšak podstatnějším zjištěním bude další cíl, sledující popis a určení teoretických východisek tvorby Pavla Novotného a (pokud je to možné) také přiřazení jeho tvorby do kontextu soudobých autorů. Jednu z možných odpovědí nalezneme v oddílech s názvem *Fikční svět* a *Věcnost mezi poezií a veršovanou prózou*.

V závěrečné části práce se následně budeme věnovat analýze vybraných prostředků poetiky na konkrétních ukázkách zmiňovaných tří sbírek, z nichž následně sestavíme obraz základních prvků poetiky tohoto autora. Celá sekce *Lyricko-narativní analýza* je konstruovaná tak, že v úvodu každého oddílu vymezujeme teoretická východiska, která následně promítáme a aplikujeme prakticky do textů Pavla Novotného. Postupně si tak pojmenujeme a ukážeme, jak využívá motivických a tematických komplexů, volného verše a rytmičtější výpovědi, zaměříme se na druh kompozice, nastíníme možné splynutí mezi vypravěčem a lyrickým subjektem, vylíšíme zvláštní volbu postav, popíšeme specifický časoprostor a v závěru tyto znalosti skloubíme do autorského stylu.

1 Osobnost Pavla Novotného

Pavel Novotný se narodil 1. prosince 1976 v Liberci, kde strávil i své dětství, a v současné době působí jako germanista, překladatel, pedagog, básník a hudebník. Vystudoval střední průmyslovou školu, odkud v roce 1997 zamířil na Fakultu přírodovědně-humanitní Technické univerzity v Liberci, kde studoval učitelství pro 2. stupeň základní školy se zaměřením na německý a český jazyk. Právě tyto dva jazyky se staly jeho profesní i tvůrčí náplní. Jako germanista se trvale usídlil na Technické univerzitě v Liberci, kde je v současné době vedoucím katedry německého jazyka. Jak sám poznamenává, německy ho naučila mluvit jeho babička, a to až pedantskou výchovou.¹ Ve svých profesích vystřídal údržbáře strojů, knihkupce, až se dostal k práci na akademické půdě, a tedy i k pedagogické a vědecké činnosti – zejména v oblasti německy píšících experimentálních autorů, jako byla tzv. Wiener Gruppe, Gerhard Rühm nebo Ferdinand Kriwet. Mezi jeho nejvýraznější vědecké práce patří německy psaná *Akustische Literatur*, v níž se věnuje experimentální rozhlasové hře a fonické poezii. Podobnou tematiku v českém prostředí mapuje naopak v knize *Česká fonická poezie*, a to zejména v období 60. let 20. století. Dále se věnuje překladům německy píšících autorů jako Arthur Schnitzler, Kurt Schwitters, Gerhard Rühm, Louis Armand a další. Jeho činnost však nespočívá pouze v publikování vědeckých prací nebo v překladech, sám je velmi aktivním umělcem, který se kromě komponování básní a radiofonických textů věnuje také v jisté sebekritické formě² hudebním žánrům v uskupeních Pavel Novotný & Voni a Nabídka dne.

1.1 Literární tvorba

Pavlu Novotnému je vlastní experiment, zejména v auditivní formě jazyka. Ze zmiňovaných radiofonických kompozic jsou nejvýraznější: *Vesmír*, kde ve formě jakéhosi mnohohlasí nechává mluvit jedince o vesmíru, jejich promluvy následně stříhá a upravuje do výsledné podoby. *Lžička*, kde podobně nechává jedince popisovat obyčejnou čajovou lžičku, ve spojitosti s tímto mnohohlasím píše: „Časem se tenhle pokus zvrhl v celoživotní plán mapovat kolem sebe věci, zachycovat je multiperspektivním způsobem, a vytvářet tak nekonečnou encyklopedii: Neboť každý předmět (i živá bytost) v sobě obsahuje nekonečno, jež je dáno nekonečným možných náhledů, hlav, hlasů a situací.“³ A nejvýraznějším multimediálním dílem založeným na stejném principu je *Tramvestie*, kde podobně jednotliví cestující popisují cestu tramvajové linky mezi Jabloncem nad Nisou a Libercem. Toto dílo záhy vzniklo kromě radiofonické kompozice také jako textový cyklus, textový objekt (samotná tramvaj nesla jednotlivé úryvky textu na své karosérii) a také jako opera Národního divadla v nastudování Petra Wajsara.

Z textových děl je to potom sbírka *Mraky*, kniha *A to si potom můžeš říkat, co chceš* (kde zaznamenává promluvy a myšlenky pozoruhodné výtvarnice Hany Skalické), *Havarijní řád*, zmiňovaná *Tramvestie*, *Zevnitř* a konečně poslední trojice sbírek *Zápisky z garsonky*, *Dědek* a *Procedura*. Za *Zápisky z garsonky* získal navíc v roce 2021 ocenění Magnesia litera a za

¹ Rozhovor dostupný online na: <https://www.nnmagazine.cz/basnik-a-germanista-pavel-novotny-liberec-bez-nemcu-je-jako-odlezely-slehackovy-dort/>

² Sám v rozhovoru zmiňuje jistý sebekritický pohled na tuto činnost. Rozhovor dostupný online zde: <https://www.fp.tul.cz/fakulta/podcast>

³ Komentář dostupný online na: <https://www.pavelnovotny.net/radioart/lzicka/>

tu samou sbírku a *Dědka* také získává ocenění Tvárnice pro rok 2020, kterou uděluje časopis Tvar. V roce 2022 pak získal česko-německou Drážďanskou cenu lyriky.

1.2 Narativní odklon od dosavadní tvorby

V naší práci se budeme věnovat právě posledním třem sbírkám, které představují v tvorbě Pavla Novotného naznačený narativní odklon. Zatímco u předchozí tvorby je Novotnému vlastní mnohohlasí, kde jeho subjektivní pohled minimálně zapadá pod vrstvami úhlů pohledů, *Zápisky z garsonky*, *Dědek a Procedura* jsou tvořeny pod tíhou silné autobiografičnosti a subjektivity. Jak píše Radek Fridrich ve svém článku pro web iLiteratura: „Změna této autorské perspektivy však nastává v aktuálním diptychu *Zápisky z garsonky a Dědek (obě 2020)*, kde se autorovo já stává centrem naprosto důvěrného prostředí dětství a dospívání. To tvoří autofikční svět, který má výrazné epické linie, a obě sbírky jsou protkány sítí rozvíjejících se návratných motivů.“⁴ Podobný případ je to ovšem i s *Procedurou*, která se k předchozím dvěma sbírkám volně přimyká a doplňuje je o současnější dějovou linii. Svou výrazně narativní formou mohou zdánlivě připomínat spíše veršovanou prózu, proč tomu ale tak není, si ukážeme až v následujících kapitolách, pro teď se spokojíme s citací Pavla Novotného v rozhovoru pro iLiteratura, kde pronesl: „*Asi mě trošku ovlivnil pojem erweitere Poetik, rozšířená poetika. Označuje snahu rozšířit maximálním způsobem hranice poezie do všech možných koutů a oblastí, přičemž roli často hrají i hudební vlivy, může to fungovat performativně, zvukově synteticky, i obrazově, ale pro mě je to stále pole poezie.*“⁵ Shrňme si nyní, alespoň pro základní orientaci, obsah zmiňovaných sbírek.

1.2.1 Zápisky z garsonky

Sbírku vydanou v roce 2020 tvoří jakási koláž, kompozice výrazných vzpomínek a událostí, které zažil Pavel Novotný ve svém mládí. Ústředním bodem jsou potom dvě místa spojená se dvěma postavami. Garsonka, kde žije vypravěč se svou *matkou*, a vila pod kopcem, kde zase žijí jeho prarodiče. Sbírka mapuje období několika let a rozebírá vztah a idealizovaný pohled na svou bohémsky nespoutanou *matku* a v opačném případě až karikovaný pohled na pragmaticky zaměřeného „*dědka*“. Časem vypravěč dospívá, zažívá typické momenty spojené s tímto obdobím a garsonka mu začíná být menší a menší, až jednoho dne do garsonky jezdí jen za svou *matkou*, která v závěru (podobně jako *dědek*) umírá.

1.2.2 Dědek

Zatímco *Zápisky z garsonky* akcentují postavu matky, *Dědek* se (jak název napovídá) soustředí spíše na vztah mezi vypravěčem a oním *dědkem*, kterému v průběhu svého jinošství a mladé dospělosti více či méně lže nebo se snaží alespoň přežít *dědkovu* bytostně démonickou náuru. Sbírka funguje jako jisté doplnění *Zápisů z garsonky* (také vychází ještě v témže roce – 2020) a je koncipována do bloků symbolicky ohraničených životní událostí vypravěče – škola, vojna, zaměstnání. Vztah s *dědkem* je silně poznamenaný vším, čím vypravěče traumatizoval (vtírání omastku do vlasů, vypouštění kruhu...), a když k závěru knihy umírá (těchto paralelních událostí z první sbírky je zde několik), vypravěč je

⁴ Článek dostupný online na: <https://www.iliteratura.cz/clanek/44413-novotny-pavel-zapisky-z-garsonky>

⁵ Rozhovor dostupný online zde: <https://www.iliteratura.cz/clanek/46356-novotny-pavel>

víceméně schopný dokončit svou rozdělanou práci. V poslední básni se pak *dědek* převtěluje do metafyzické podoby a promlouvá k vypravěčovi v sérii rozkazů a hesel.

1.2.3 Procedura

Na pohled už výrazně volnější vztah tvoří k této dvojici sbírek *Procedura*, která vychází zhruba dva roky po ní (2022). Vypravěč (chceme-li Pavel Novotný) je již zaměstnán na akademické půdě a jádro sbírky tvoří proces tvorby výše zmíněné habilitační práce *Akustische Literatur* včetně způsobu, kterým se vyrovnává tlaku okolí. Bydlí v domě po *dědkovi* a jeho život je rozložen mezi rodinu, kterou zanedbává, a pravidelné cesty do Německa pro sběr dat ke zmiňované habilitační práci. Pokud jako ústřední postavy budeme považovat v *Zápiscích z garsonky „matku“*, v *Dědkovi „dědka“*, tak v této sbírce je hlavní postavou sám Pavel Novotný.

2 Vymezení lyriky a epiky

2.1 Lyrika a její různá pojetí

V samotném začátku si nejprve vytyčme východiska, z nichž budeme vycházet v naší analýze. V první řadě je třeba si definovat, jak budeme vnímat lyriku a jak epiku, neboť hranice mezi těmito dvěma světy může stále vyvolávat vášnivé diskuse. Začneme tedy prvně jmenovaným druhem.

Ve své publikaci *Teorie lyriky* Jonathan Culler využívá devět kanonických básní (jakýchsi prototypů), na nichž staví své argumenty, čím je lyrika tvořena, co za ni považovat lze a co už ne. Při svých závěrech a zjištěních se opírá o tzv. *induktivní přístup*, tedy o analytickou metodu zkoumání a interpretace literárního textu, vycházející z konkrétních detailů, jevů a situací v textu samotném, na jejichž základě formuluje závěry. Jde tedy o empirické zkoumání jednotlivých vrstev, z nichž vyvstávají přítomné aspekty, nám známe třeba jako témata, motivy, metoda a samozřejmě také stylové prvky, jazykové aspekty atp.

Na základě analýzy zmíněných kanonických děl pak vyvozuje celkem čtyři parametry, kterými se vymezuje vůči lyrickým tendencím rakouské literární teoretičky E. Müller-Zettelmann (Culler, 2020 str. 54)⁶, a stanovuje tak svá vlastní východiska, která se ovšem nesnaží být novou definicí, nýbrž tvoří „*ústřední význam pro fungování lyriky*“ (Culler, 2020 str. 58):

- 1) Specifičnost zhmotnění hlasu, který nás skrze lyrický text přesvědčuje, že mluví ke čtenáři či rovnou promlouvá jeho vnitřním hlasem. „*Čist text jakožto lyriku znamená propůjčit fenomenální formu čemusi, co je jako hlas, přesvědčit sebe samé, že slyšíme hlas.*“ (Culler, 2020 str. 55)
- 2) „Snaha být událostí, nikoli zpodobněním události“, to můžeme chápat jako tendenci vycházející z jakési snahy o obecně platné tvrzení, které neodpovídá narativním žánrům (byť prvky narace jsou zachytitelné i v lyrice), ale vyznačuje se minimálně zdáním, že událost se děje právě teď.
- 3) Rituálnost lyriky jako zapamatování hodné formule. Ať už z pohledu recitátora, jenž svým přednesem přispívá k podtržení rituálnosti, nebo z pohledu formálního respektu následovníků/autorů projevujícího se v návaznosti na nejstarší lyrické

⁶ Stručnost, omezení fikční složky, intenzivnější formální uspořádání, vyšší míra estetické autoreference, vyšší míra odchylky od jazykového normálu a vyšší míra epistemologické subjektivity

útvary různými aluzemi, parafrázemi či dodržováním postupů (sonet, óda, hymna...).

- 4) Hyperboličnost textů nahlíženou z různých hledisek. Avšak hned vzápětí se ptá, je-li hyperboličnost základní složkou žánru, nebo jen jednou z častých básnických aspirací. (Culler, 2020 str. 58)

Ještě před „přehlednějším“ pohledem na lyriku, je třeba zmínit, že samotné kategorizování umělecké literatury, vycházející už z dob antického Řecka, je pro řadu literárních teoretiků nevyhovující a ve více či méně radikálních postojích kritizují tento přetrvávající model. Culler zmiňuje například *Maurice Blanchota* či *Benedetta Croceho* (Culler, 2020 stránky 60-62), kteří vesměs obhajují myšlenku, že vyžadované rozřazování literatury do žánrů (a eventuálně dále do podžánrů) je myšlenkou veskrze limitující, neboť z centra pozornosti se dostává literární text jako takový a samotné vytyčení hranic pak omezuje tak ceněnou a požadovanou kreativitu vzniku díla samotného.

Zejména s ohledem na tvorbu Pavla Novotného a jeho v pozdější části analyzovaný text se nabízí otázka, zdali by při neexistenci podrobnější klasifikace literatury vůbec mohl vzniknout literární experiment jako takový, protože jistým distinktivním rysem může u experimentu být právě překonávání samotných hranic žánrů, boření, narušování ustálených struktur a vymezujících pojmenování. Pro Novotného však experiment není jen jakýmsi „překonáváním“ konvencí, ale spíše hledáním nejvhodnější formy pro požadovaný obsah. Pro smysl práce by nám stačila lyrika vymezená Cullerem, avšak pro úplnost a jistý tradičnější pohled si můžeme definovat lyriku podle znaků, které popisuje Peterka (Peterka, 2007 str. 250). Ten vytyčuje lyriku jako literární druh, kterýžto disponuje schopností vyjádření vnitřního světa básníka, umocnění okamžiku (čas v lyrice je princip, který jako by ztratil fyzikální vlastnosti) a umění miniatury (rozuměno jako obsahová nasycenost slov pomocí motivické sítě, obrazného vyjadřování, náznaku atp.). Charakteristickými, nikoli však obligatorními rysy jsou poté verš a vyjadřování v první osobě s častým apostrofickým oslovováním⁷.

2.2 Epika a naratologie

V současnosti dominuje epika ve formě prózy, byť tomu tak vždy historicky nebylo, ovšem pro účely naší práce se budeme próze věnovat pouze okrajově a pokusíme se zaměřit na epické prvky v poezii. Nejprve si však pojmenujme, čím se epika odlišuje od lyriky.

Centrem pozornosti je pro epiku příběh zprostředkovaný vypravěčem. Charakteristická je pro ni také extenzita, chápána jako rozvětvenost a širě zachycující svět s postavami v proměnách a propracovaný děj s případnými dějovými odbočkami. Významná je také tendence k tzv. objektivizaci, tedy jakémusi nadhledu a objektivnímu pohledu na situaci, které pomáhá také inklinace k řeči ve 3. osobě a k minulému času (Peterka, 2007 str. 247).

Epiku jako takovou nicméně v poslední době de facto pod sebe zahrnuje naratologie, která jako vědní disciplína postihuje veškeré aspekty spojené s vyprávěním a jeho konstitučními procesy nejen v literárním textu, ale prvky narace můžeme obecně hledat i v neliterárních oblastech světa – v reklamách, médiích, obrazech atp. Strukturalistický pohled na narativitu poté vymezuje vyprávění jako časově organizované dějovou sekvencí. *Zápletka* je vymezena

⁷ Zde se v oslovování jako znaku lyriky Peterka setkává s Cullerovými aspekty zmíněnými výše, podobně se tak děje ještě v blízkosti lyriky k hudbě.

změnou *situace* prostřednictvím *události*. (Nünning, 2006 str. 539). S pojmy *situace* a *událost* také operuje Tomáš Kubíček ve své *Naratologii*, který zde nahrazuje formalistické pojmy *fabule* a *syžet* poněkud srozumitelnějšími *příběh* a *vyprávění*. *Příběhem* je rozuměn chronologicky rekonstruovaný děj a *vyprávěním* poté jeho organizační členění v rámci textu. V souvislosti s těmito termíny ještě dodává, že čtenář je přirozeně naučený vnímat události příběhu kauzálně, tedy tak, že jedna událost implikuje vznik druhé, případně ji jinak ovlivňuje. (Kubíček, 2013)

2.2.1 Kategorizace Novotného sbírek

Jak tedy přistoupit k samotným sbírkám Pavla Novotného, budeme-li je chtít kategorizovat do výše specifikovaných literárních druhů. Ve své podstatě se právě díky přítomnosti vypravěče přikloníme k dominantní narativní složce sbírek, a tedy analogicky k tomu označíme sbírky za epické, nicméně budeme-li vycházet z Cullerových východisek, jimiž se vyznačuje lyrika, zjistíme, že sbírky v sobě jsou schopny obsáhnout některé ze zmíněných bodů – zejména pak specifickou zhmotněnou hlasu (která v tomto případě vytváří zajímavý rozpor mezi lyrickým mluvčím a vypravěčem, čemuž se budeme věnovat v kapitole Vypravěč/lyrický subjekt) a s přihlédnutím k naprosto svéráznému stylu recitace v podání autora samotného⁸ pak také k jistému prvku rituálnosti. Místy pak sledujeme i hyperbolizované momenty, zejména ve stěžejních momentech, jako když k lyrickému mluvčímu promlouvá *dědek* „ze záhrobí“. Nicméně my se budeme přiklánět k dominující narativní složce a pomůžeme si historicky osvědčeným spojením lyricko-epického textu.

2.3 Fikční svět

Pojem fikční světy vychází z modelu možných světů, který formuje jazykový filozof Saul Kripke v 60. letech 20. století. Ve své podstatě jde o teorii razící myšlenku, že „*věci by na světě mohly být také jinak, než ve skutečnosti jsou*“ (Nünning, 2006 str. 800). Významný podíl na zpracování této teorie do prostředí literatury měl Lubomír Doležel, jemuž se povedlo popsat fungování a aplikování těchto tzv. fikčních světů, které skrze fikční texty vytvářejí jakési paralelní/možné světy ke světu skutečnému/aktuálnímu. Jde tedy o jakousi modalitu existence, přípustnost existence metafyzických světů, které se realizují skrze zmíněné fikční texty. Zároveň je ovšem třeba mít na mysli, že mezi termíny *možný svět* a *fikční svět* by měla existovat disciplinární hranice, jak na ně upozorňuje například Jiří Pechar v článku Pochopit „fikční světy“ (Pechar, 2006) s odkazem na Lubomíra Doležela a Ruth Ronen. Ve zkratce: Možné světy spojujeme s analytickou filozofií a modální logikou, přičemž jejich vnímání je třeba brát abstraktně, zatímco fikční světy budeme vztahovat k fikčním textům, tedy jisté konkrétní realizaci této teorie.

„Zatímco pro možné světy logiky platí, že jsou s aktuálním světem časoprostorově spjaty, že aktuální svět i jeho možné verze, třeba i verze nejjantastičtější, jsou k sobě navzájem vztaheny v jednom časoprostorovém systému, každý fikční svět naproti tomu zahrnuje svůj vlastní časoprostorový systém.“ (Pechar, 2006)

Protože výše zmíněná teorie pracuje zejména se vztahy a strukturami, které skrze fikční text popisují jednotlivé zákonitosti tohoto fikčního světa, do nichž tak mimo jiné můžeme zahrnout i vypravěče, postavy, události atp. – všimněme si, že tyto kategorie jsou de facto

⁸ Ukázka autorské recitace dostupná online například zde:

https://www.youtube.com/watch?v=Fhrdfs3xKD8&t=1396s&ab_channel=M%C4%9Bstsk%C3%A1knihovnavPraze

naratologické – mohlo by se tedy zdát, že fikční svět jako takový je výsadou pouze epických textů; nicméně tyto fikční světy se mohou projevovat i v dílech lyrických – této problematice se věnuje Červenka ve své stati *Fikční světy lyriky* (Červenka, 2003).

„Bezprostředním protějškem a pokračováním fikčního světa v oblasti empiricky popsateľné literární performance se *via facti* staly vypravování a příběh, a to jak pro teoretiky fikčních světů, tak pro naratology...“ (Červenka, 2003 str. 9), říká a vzápětí se opírá o pravidla fikční komunikace sestavená Marií-Laure Ryan, která, jak Červenka poznamenává, šikovně vynechávají orientaci k epice nebo naraci. Tato pravidla jsou následující:

- 1) „Posluchač H předstírá, že text je výpovědí S‘ (substituční mluvčí) k H‘ (substituční posluchač), přičemž S‘ a H‘ se nacházejí ve fikčním světě.“ (Červenka, 2003 str. 10)
- 2) „H předpokládá, že S‘ nezaujímá žádný vztah k S, s výjimkou případů, kdy se k němu referuje týmž jménem.“ (Červenka, 2003 str. 10)
- 3) „H ‚jakoby uvěřil‘ (‚make-believe‘) v existenci systému reality koncentrovaného kolem fikčního světa.“ (Červenka, 2003 str. 10)

Ovšem Červenka se v této chvíli vymezuje paradoxně právě vůči M.-L. Ryan, která dle něho nemůže aplikovat ta samá kritéria fikčnosti na epiku i na lyriku, neboť mezi těmito druhy existuje až příliš velký rozdíl. Lyrika totiž stejně jako epika konstituuje „*individuální entity jako prožívající, jednající a komunikující subjekty*“ (Červenka, 2003 str. 14), ale za pomoci svých vlastních prostředků, které lze dále horizontálně i vertikálně členit. Pro naši práci využijeme několika těchto prostředků v pozdější lyricko-narativní analýze.

Věnujme ale nyní pozornost právě zmíněnému termínu *make-believe*, který při čtení textů Pavla Novotného hraje důležitou roli. Kdybychom totiž vzali jeho experimentální cyklus *Tramvestie*⁹, který spočívá v popisu cesty tramvajové linky mezi Jabloncem nad Nisou a Libercem, kdy se v jedné kompozici setkávají hlasy hned několika osob v umělém dialogu (mnohdy však od sebe vzdálené i několik let), které popisují zmíněnou cestu a promítají do ní své zážitky, vzpomínky a myšlenky; a nepřistoupili bychom při tom jako recipienti na onu „hru“, obsah a smysluplnost byla by nám na míle daleko. Osoby sice zobrazují a popisují aktuální svět, nicméně jejich shluk do jednoho neexistujícího tramvajového vozu, který se vymyká času i přirozenému fyzikálnímu pohybu tramvaje, vytváří společně fikční svět, v němž jsou tyto veličiny přizpůsobeny intenci autora. Podobně musíme přistoupit na hru i v analyzované trilogii *Zápisky z garsonky, Dědek a Procedura*, které se opět vyznačují silným reflektováním aktuálního světa a autobiografickými rysy, nicméně pokud bychom nepřipustili onu „hru“, věřili bychom, že Pavlu Novotnému ve skutečnosti seděla živá plastelína na hrudi¹⁰ nebo že k němu promlouval jeho mrtvý „dědek“¹¹. Jistým způsobem by se dalo argumentovat, že metaforické vyjadřování je v pravdě vyjadřování skutečného světa, ovšem nepřistoupíme-li ke „hře“, pak nám smysl stále uniká.

2.4 Věcnost mezi poezií a veršovanou prózou

Při čtení Novotného sbírek *Zápisky z garsonky, Dědek a Procedura* neubrání se běžný čtenář pocitu, že jde spíše o veršovanou prózu než o poezii, ovšem toto tvrzení bylo by příliš jednoduché a troufám si tvrdit nadmíru mylné, neboť budeme-li vycházet z protikladů poezie a prózy, jak je stanovuje J. Peterka (Peterka, 2007 str. 263), zjistíme, že se v těchto bodech shoduje Novotný mnohem spíše se znaky poezie – verš, ke zpěvu (v tomto případě k recitaci

⁹ Dostupné například z webových stránek <https://www.pavelnovotny.net/radioart/tramvestie/>.

¹⁰ Jako v básni *Za sklem* (Novotný, 2020b str. 7).

¹¹ Jako v básni *Drž!* (Novotný, 2020a str. 54).

a rytmickému opakování), brzděné čtení, exprese a metaforičnost. Próze by poté příslušely znaky jako střízlivý styl a sklon k epice. To, co nutí čtenáře k přiřazování Novotného sbírek k próze, je tedy výrazný sklon k ději, ovšem to samo o sobě nestačí, a tak mnohem přesnější by tedy bylo zařazení k narativní poezii, tedy k epizované formě básně.

Sám Novotný navíc v jednom z rozhovorů uvádí, že se o poezii jedná, a jako argument využívá rozsáhlou, propracovanou motivickou síť (jejíž znaky si ukážeme v oddíle Téma a motiv) a obsahovou zhuštěnost textu.¹²

Když už víme, že se jedná o narativní poezii s prvky lyriky (jak jsme si ukázaly výše), pokusme se Novotného tvorbu v rámci těchto tří sbírek (*Zápisky z garsonky*, *Dědek*, *Procedura*) charakterizovat z pohledu obsahového, jinými slovy – k jakým autorům bychom ho mohli analogicky přiřadit. Jisté „generační“ přiřazení nabízí totiž K. Piorecký v *České poezii v postmoderní situaci*, který zmiňuje řadu autorů inklinujících k tzv. poezii věčnosti (Piorecký, 2011 stránky 119-192). Ten charakterizuje tuto generaci autorů, kam mimo jiné patří Petr Hruška, Petr Borkovec nebo Pavel Kolmačka, jako jakousi postmoderní kombinaci civilismu a poezie všedního dne, odlišující se ovšem od těchto pojmů odstraněním patosu nutnosti vývojové změny a přímou cestou k *transcendenci všedního okamžiku*. Jak píše Piorecký: „*Jde o osobní, privátní okamžik transcendence, nikoli o nadosobní mýtus všedního dne a cestu k obecným kořenům lidství, k němuž směřovala Skupina 42.*“ (Piorecký, 2011 str. 118)

Tím poukazuje na skutečnost, že toto označení autorů je třeba brát pouze jako východisko, jako určitý úhel pohledu jednoho autora, třeba i jen na jedno jeho dílo (v našem případě na tři sbírky). Jeden autor tak může stát hned v několika tendencích, což je pro postmoderní poezii tolik typické. Čím je ale pro naši práci označení *poezie věčnosti* zajímavé, je blízkost k Novotného tvorbě, byť si ukážeme v následujících řádcích, že nevyhovuje veškerým kritériím. Piorecký totiž ve své práci využívá hned dvojí pojetí této tendence různých autorů. Nejprve zmiňuje P. Blažička, pro něhož poezie věčnosti představuje v širším slova smyslu „*návrat k věcem*“ a dojem, že „*věci promlouvají samy prostřednictvím díla*“; užší pojetí pak vidí jako konkrétní předmětnost a zobrazení situace či jevu (Piorecký, 2011 str. 119). A právě na tomto místě bychom mohli argumentovat, že konkretizace/zobrazování jevů a předmětů není v *Zápisích z garsonky*, *Dědkovi* ani *Proceduře* dostatečně objektivní a mnohem spíše, než aby věci „*hovořily samy za sebe*“, promlouvají ke čtenáři skrze lyrický subjekt/vypravěče, který vše nazírá pod subjektivním zabarvením. Použitelnější pro nás tak bude definice věčnosti dle M. Kubínové, která ji vesměs vymezuje jako buďto „*mluvení o věcech*“, nebo „*věcné mluvení či konstatující mluvu, tedy mluvení bez příkras, přímo a bez oklik*“ (Piorecký, 2011 str. 120). Takové vymezení je už pro naše sledované sbírky vhodnější, neboť právě druhý ze znaků je pro Novotného signifikantní. Do tohoto vymezení totiž můžeme zahrnout i způsob a styl, kterým se lyrický subjekt vyjadřuje, ten by tak měl být co nejkonkrétnější, měl by akcentovat každodennost, případně jakousi cykličnost dějů, měl by pojmenovávat osoby s vlastními jmény (u Novotného *Snížek*, *Fandomas*, *Albert*, *Filip*, *Sofie*, ale jistým způsobem lze vnímat konkrétně právě i postavu matky, dědka nebo vrátného) a v neposlední řadě by měl využívat prostředků městské mluvy, kam můžeme zařadit analogicky i výrazy profesní mluvy či rovnou vulgarismy („*...vykouřenej travkař*...“¹³, „*moje máti sebou / jednou v garsonce*...“¹⁴, „*...zásobník šprcek / narvanej za*

¹² Rozhovor dostupný z <https://www.fp.tul.cz/fakulta/podcast>

¹³ (Novotný, 2020a str. 22)

¹⁴ (Novotný, 2022 str. 70)

trenkama...“¹⁵, „...hele, měls někdy prsty v piči?...“¹⁶). Právě takto depoetizovaný jazyk je jedním z nejvýraznějších prvků Novotného tendence působit věcně. Jazyk a řeč chápe (pravděpodobně díky své minulé tvorbě) jako materiál, jako další věc, kterou si bere do rukou a využívá jejich kvalit. Slovo se tak pro něho nestává stavebním prvkem, ale už zpola hotovu konstrukcí, sestavenou z jednotlivých hlásek a grafémů, které jsou pro Novotného tím pravým „stavebním kamenem“, avšak teprve ve verši se projeví jeho hlásková kvalita a rytmická funkce, která prostupuje všechny analyzované sbírky.

„Přenést pozornost ze slova na řeč (často autenticky na veřejnosti odposlechnutou a zaznamenanou), na samotnou promluvu jako specifický dravý proud, který vskutku výmluvně prozrazuje naši lidskou situaci plnou bludných stereotypů, prázdnoty, ale i úlevné komiky, je rysem dalšího z básnických a hudebních performerů, Pavla Novotného.“ (Fialová, a další, 2014 str. 66)

Takto popisuje Novotného metodu Petr Hruška, který sice publikaci *V souřadnicích mnohosti* tvoří ještě několik let před Novotného „trilogií“, avšak celkem výmluvě popisuje základy, které tvoří Novotného styl a metodu, jež je ovšem v našem případě obohacena o autobiografický – a tím pádem subjektivní – úhel pohledu. S jistou nadsázkou bychom proto mohli konstatovat, že Novotný vychází ve svých posledních sbírkách z těchto kořenů poezie věcnosti, avšak obohacuje je o další nové rozměry – třeba právě o subjektivní přístup k látce, skrze níž ovšem dociluje významového přesahu (transcendenci) pro čtenáře, který bychom mohli chápat jako Piorecký, který připomíná další z důležitých aspektů věcnosti v očích Kubínové, a to fakt, že i silně neobrazné pojmenování funguje v poezii stejně jako obrazné, neboť v něm lze spatřovat symbolické obsahy (Piorecký, 2011 str. 121), což nám opět pomáhá rozumět poezii Novotného zase o něco více.

3 Poetika a její prostředky

3.1 Poetika

Ještě před samotnou analýzou prvků poetiky si definujme, co takovou poetiku tvoří a co za ni budeme považovat. Vymezení samotného pojmu poetika se může zdát částečně problematické, neboť historicky se pod tento termín zahrnovalo více či méně obsahů a pojmů. Nicméně samotné vymezení dalo by se vystihnout jako „*nauka o básnickém umění, podstatě, formách a druzích/žánrech literatury*“ (Nünning, 2006 str. 604). Vymezuje tedy jak základní pojmy a jakési stavební prvky tvořící nejen poezii, ale celou literaturu, tak i jednotlivé směry a přístupy pojetí této skutečnosti v průběhu historických epoch.

Ve své podstatě tak základní a velmi obecná definice zmíněná výše vychází už z prapůvodního díla *Poetika*, které sepsal Aristoteles zhruba kolem roku 330 př. n. l. (Nünning, 2006 str. 604). Ta už od počátku totiž vysvětluje básnické umění a jeho podobu. Básnictví (a potažmo i celá literatura) je v tomto díle pojímáno jako prostředek, který se odpošťuje od skutečného světa a dovoluje si zobrazovat zcela fikční obsahy, v nichž jsou naplněny autorovy nezaměnitelné vize a jeho individualita ztvárnění.

Od této chvíle tak pracujeme se dvěma pojmy: **mimesis** – jako princip nápodoby zobrazovaného světa (tento postup pak dominuje například v realismu) a **poiesis** – jako protikladná hodnota k mimesis, vycházející eventuelně z inspirace reálným světem, avšak

¹⁵ (Novotný, 2020b str. 39)

¹⁶ (Novotný, 2020b str. 71)

jedná se o fikční zobrazení světa tak, jak ho vidí právě jen umělec za pomoci své představivosti a záměru.

Výrazný posun však poetika zaznamenává až v počátcích 20. st., kdy se v duchu strukturalismu (navazujícího na formalisty) definuje poetičnost jako „*odchylka od běžného jazyka, na nějž jsme si postupně zvykli*“ (Nünning, 2006 str. 606). Do centra dění se tak dostává víceméně jen dílo a jeho jazyk samotný. Záměr a osobnost autora v kombinaci se čtenářovou interpretací (třeba i mylnou od autorova záměru) se tak stávají hlavními nositeli poetičnosti, kteří se zhmotňují právě v díle samotném.

Vstřícnou a taktéž velmi obecnou definici poetiky nabízí (po upozornění, že poetiku lze také chápat jako normativní dílo, které předepisuje, jak se má tvořit literatura) Daniela Hodrová: „...*poetika znamená – systém rysů, aspektů, postupů a struktur, které zakládají a charakterizují literární dílo, individuální, dobový a jiný styl, žánr (druh), literární období, literaturu jako celek.*“ (Hodrová, 2001 str. 7)

Ve své podstatě tak můžeme poetiku definovat jako shluk jevů, které působí při interpretaci na čtenáře. Štěpánek (Štěpánek, 1966 stránky 33-163) pak tyto jevy přehledně strukturuje na tři základní okruhy:

1. *Literárně umělecké prostředky*

Do této kategorie náleží pojmy jako tematika díla (dělicí se ještě na celkové téma, hlavní téma, vedlejší téma a motiv), kompozice a jazykové umělecké prostředky (sem náleží veškerá specifika jazykové stránky autora od hláskových prostředků přes lexikální a syntaktické prostředky, až k samotné výstavbě textu včetně verše).

2. *Literární druhy*

Štěpánek do této oblasti zahrnuje tradiční třídění literárních druhů na epické, lyrické a dramatické včetně konkrétních žánrů a jistých druhových sdružování.

3. *Styl a metoda*

Styl zde charakterizuje jako „...*onu zásadu, onen obecný postoj v díle obsažený, na jehož základě každá jednotlivá část nabývá svého určitého, konkrétního smyslu*“ (Štěpánek, 1966 str. 144). Metodou poté rozumí „...*princip onoho pojetí skutečnosti, je to esteticky názorová stránka věci.*“ (Štěpánek, 1966 str. 148)

3.2 Poetika autora

Hlavním tématem poetiky autora je dle Nünninga již výše zmiňovaná poiesis textů a obecně lze chápat tuto kategorii jako sběr sebereflexí autora ke konkrétním dílům či postupům – tedy nejrůznější formy pojednání, manifestů, komentářů a rozhovorů vztahujících se ke vzniku a postupu při tvoření literárního díla. Jako ukázka může posloužit stať E. A. Poea *Philosophy of Composition*, v níž autor popisuje, jak vznikala jedna z nejnámějších básní *The Raven* (Nünning, 2006 str. 606n).

Můžeme tedy říct, že poetika autora je studium jakýchkoliv pramenů, jež nám pomáhají při konkretizování a specifikování autorovy jedinečnosti, pomáhají nám pojmenovat jeho způsob práce s látkou, ztvárnění obsahů nacházejících se obecně v poetice, avšak aplikovaných přímo na konkrétní osobu autora s cílem pochopit jeho jedinečný a osobitý styl.

My se v následující analýze proto zaměříme na vybrané, nejvýraznější prvky poetiky, na nichž se pokusíme demonstrovat a charakterizovat autorskou poetiku Pavla Novotného, jeho tematickou a motivickou inklinaci, důvod, proč využívá specifického vyprávěče korespondujícího s lyrickým subjektem, výraznou rytmizaci a netypické postavy, které

nezapadají do běžných čtenářských očekávání, ale jako problematické se mohou jevit i při kategorizaci samotné.

4 Lyricko-narativní analýza

Naším cílem práce je postihnout ty nejvýraznější a nejtypičtější znaky poetiky objevující se v Novotného básnické „trilogii“ *Zápisky z garsonky, Dědek a Procedura*, a protože se tato díla vyznačují silně narativní tendencí (tedy složkou epickou), avšak pod kterou lze nalézt prvky čisté postmoderní lyriky, budeme zcela vědomě kombinovat pouze vybrané prostředky jak z naratologie, tak z versologie, jenž nám pomohou pojmenovat a vystihnout ty nejcharakterističtější aspekty konstituující poetiku zmíněných Novotného děl. Proto se uchylujeme k tomuto (přínejmenším netypickému) pojmenování kapitoly, neboť o čisté narativní analýzu v tomto případě nepůjde a pro lepší orientaci do samotného názvu raději vkládáme i lyriku. Postupně se tedy budeme věnovat v jednotlivých oddílech tématu a motivům, volnému verši a jeho rytmizaci, kompozici, vypravěči a lyrickému subjektu, jednotlivým postavám, časoprostoru a na závěr se pokusíme shrnout jednotlivé prvky autorského stylu.

4.1 Téma a motiv

Tradičně se k pojmu téma synonymicky přiřazují také výrazy jako látka, význam nebo obsah. Řada autorů klade ovšem mezi tyto pojmy různě silné hranice a někteří je dokonce spojují v jeden celek. Například anglická literární věda pracuje s pojmem *theme*, který podobně jako v literární vědě francouzské v sobě obsahuje jak kategorii tématu, tak i kategorii látky, významu, myšlenky, obsahu a také motivu (Nünning, 2006 str. 530). Německá věda zase terminologicky rozlišuje mezi tématem, látkou a motivem jako nejzákladnějšími jednotkami strukturujícími text. Motiv je pro ni nejmenší sémantickou jednotkou, látkou je následně rozuměna kombinace těchto motivů a téma vnímá jako základní myšlenku díla (Nünning, 2006 str. 530).

Na rozrůzněnost vnímání tématu naráží i Peterka, který předkládá hned devět různých možností, jak tento pojem chápat. Dle něho tak lze téma chápat také jako maximálně objektivní a (ideálně) heslovitou informaci o díle, pomyslný repertoár významných lidských situací, kvalifikační dispozici (lze tedy hodnotit a třídit), vyčerpateľný potenciál, pohledem kulturních norem vhodné a nevhodné, skutečnost před vznikem díla (zde se hodí přesnější výraz látka), prostor inspirace (oproštění se od materiální látky), zjevné a skryté (dvoupatrové) téma či předmět porovnávání (neexistuje ideální charakteristika tématu) (Peterka, 2007 str. 192).

My budeme vycházet z toho, že tématem rozumíme komplexně propojenou síť tematických celků nižšího řádu, které společně utvářejí tematické celky řádu vyššího, jako je stanovuje Červenka ve *Významové výstavbě literárního díla* (Červenka, 1992 str. 95). Ten, jak již bylo naznačeno, považuje tematickou výstavbu za tzv. *významový komplex*, tedy za jakýsi soubor nebo síť významů, které společně utvářejí nebo zpřesňují významy nové.

Takovým typickým celkem nižšího řádu je pro Červenku motiv, jenž považuje za „*ohraničený úryvek textu s jedním dílčím tématem...*“ (téma tedy můžeme ještě dále hierarchicky třídit) „*...úryvek děje nebo součást zobrazení postavy nebo prostředí*“ (Červenka, 1992 str. 95). Z toho vyplývá, že za motiv můžeme považovat celou řadu skutečností odehrávajících se v díle samotném, a to napříč vrstvami díla samotného. Nositelem takového motivu tak může být samotná postava, ba dokonce vypravěč, událost či

opakující se jazykově realizovaný význam (samotné motivy jsou však od konkrétního zobrazení „osvobozeny“ a mohou se opakovat v jiných jazykových zobrazeních). Tyto celky nižšího řádu poté vstupují do celků řádu vyššího a tvoří tzv. *motivické komplexy*, jak je nazývá Peterka (Peterka, 2007 str. 193), do nichž poté můžeme zahrnout postavy, děje a události, časoprostor, vypravěče či lyrický subjekt. Všemi těmito kategoriemi se budeme následně věnovat v dalších kapitolách.

Červenka poukazuje mimo jiné také na fakt, že motivy mohou fungovat také jako jakési prostředky ritualizace či respektování stanovených norem mezi jednotlivými epochami. Básnické školy v průběhu historie respektovaly a akcentovaly vždy jiné motivy a využívaly je k naplňování svých vlastních obsahů. Tímto přenesením respektovaných/ustálených motivů do jiného kontextu lze docílit i „*specifického významového efektu*“, neboť jednotlivé motivy mohou autoři přehodnocovat a dále rozvíjet (Červenka, 1992 str. 96).

Právě výše zmíněnými motivickými komplexy a formální obměnou stejných motivů se budeme v následujících pasážích zabývat. Zajímat nás tedy bude, jak se jeden motiv může realizovat v nejrůznějších komplexech – v postavách, ději, místech. Začneme tedy hned tím nejvýraznějším:

4.1.1 Soubor dobra a zla

„*Pavel Novotný v souboji životních strategií matky a dědka spojuje dvě éry, které měly v naší společenské paměti zůstat odděleny jako dobro a zlo, svoboda a totalita.*“

Takto popisuje jeden z nejvýraznějších motivů zejména prvních dvou Novotného cyklů (*Zápisky z garsonky a Dědek*) ve své recenzi pro časopis Tvar Eva Klíčová¹⁷, která ovšem tento motiv přisuzuje spíše normalizační realitě či sociálnímu postavení v tehdejší době. My budeme z této myšlenky vycházet a zaměříme se právě na takový prostupující motiv celým triptychem, který můžeme přeneseně chápat ne nutně jako soubor dobra a zla, ale spíše v jeho ryzí polaritě, jež se nám poté může zpodobňovat ne jako soubor dobra a zla, nýbrž také jako střet chaosu s řádem, rozvolněnosti a spoutanosti, nezávaznosti a pravidel, bohémství a usedlosti, volnomyšlenkářství a pragmatismu nebo jako střet kreativity s exaktností. Tyto všechny motivy tak můžeme soustředit do jedné společné skupiny, uprostřed níž existuje náš lyrický hrdina vypořádávající se s těmito vlivy, které ho postupně obepínají z obou stran a patřičně ho v dospělosti dle toho deformují, což je vidět zejména v *Proceduře*.

Ukažme si nyní konkrétní realizace této protikladnosti: Ta je soustředěna zejména do dvou konkrétních postav – *matka a dědek*, skrze jejichž chování a vlastnosti se nám v různých variacích objevují výše zmíněné motivy.

Posedlost pravidly, řádem a pragmatismem vidíme ponejprv v básni *Pod kopcem*¹⁸, kde nám výčet věcí implikuje *dědkovu* materiálnost: „...*a já byl mezitím stažen pod kopec / ke svým prarodičům / jejichž dům překypoval / obrazy, drahým porculánem, / peršany a zimou.*“¹⁹ Následuje poté charakterizace postavy skrze její jednání, kdy vystřihuje z molitanu houbičku na utírání zadku, aby lyrický subjekt neplýtl papírem. V té samé básni pak můžeme nalézt i posedlost perfekcionismem či „uhlazenou“ dokonalostí, když *dědek* stříhá a neustále

¹⁷ Dostupné online na: <https://itvar.cz/basnicky-basic>

¹⁸ (Novotný, 2020b str. 19)

¹⁹ Všimněme si, že i zima je zde charakterizována jako polaritní motiv, který evokuje chladnost a nepochopení emoční složky lyrického subjektu, tento motiv chladu se nám ve stejné básni promítá ještě ve studené sprše či v obrazném chrastění dnů jako led.

upravuje lyrický subjekt. Podobně na lyrický subjekt působí zase v básni *Lokte a úklady*: „*A dědek mi vždycky říkal, / že mu vděčím za život, / a že musím k něčemu bejt / a nebejt žádnéj hovňousek. / Nepřestával opakovat, / že jsem ten technický typ / a že v tom vidí budoucnost.*“²⁰

Nejvýrazněji bychom v obrazném pojmenování mohli spatřit tento motiv „zla“ (jak ho vnímá především lyrický subjekt) v básni *Dědkovo sádlo*, kdy se stává ono sádlo zhmotněním *dědkova* vlivu, který skrze mastnotu vtíranou do vlasů formuje a „vychovává“ lyrický subjekt. O tom, že právě *dědek* je nositelem tohoto řádu a poslušnosti, který lyrický subjekt nejvíce ovlivnil, svědčí zřejmě nejvýrazněji báseň *Drž!*²¹, kde se *dědek* již po smrti zhmotňuje v jakési promluvě rad, hesel a příkazů, jak se má lyrický subjekt ve světě bez něho chovat.

„...*drž, / nažhav drát nad plynem, propal to, / drž, / sevři to sikovkama, / musí to držet, musí to plnit účel, / pravidelně si prostříhávej ochlupení, / drž...*“²²

Jako naprostý protiklad vedle těchto příkazů působí rada *matky* z básně *Venku je nevlídno*: „*Zrovna dávaj / Dařbujána a Pandrholu, / zachumlejte se do dek / a dívejte se a pijte čaj, / venku je nevlídno.*“

Zatímco ryzí pragmatismus, řád a poslušnost je motivická síť *dědka*, *matka* je zde zrcadlovým opakem. Je nositelkou právě opačných motivů, které se vyjevují nejvýrazněji skrze její charakter a chování. Její bohémský způsob života implikuje význam rozevlátosti, nezávislosti a citového naplnění. Právě zmíněná rozevlátost je čtenáři předkládána hned v úvodním verši první básně *Za sklem ze Zápisků z garsonky*: „*Moje máti vždycky nosila rozevláté sukně / a byla permanentně cítit vínem, / za lednicí se hromadily korky / a uřezané plastové závěry levných litrovek...*“²³ Zde můžeme rovnou navázat na další motivy, které specifikují svobodu (či spíše vysvobození), a to jsou drogy, ať už v podobě výše zmíněných vín, potažmo alkoholu jako takového (s nimiž se setkáváme de facto ve všech analyzovaných sbírkách), nebo je to alnagon, který *matku* vysvobozuje nejen z bolesti, ale také ze spárů tehdejší doby a neustálého omezování vlastního názoru, jako tomu je v básni *Vpřed!*²⁴, kdy se vinou své vlastní kreativity musí rozloučit se zaměstnáním v redakci novin: „...*A ona neřekla ani slovo, / sbalila si šminky, / vyšla z té redakce ven / a okamžitě zamířila do lékárny, / kde si koupila dvě krabičky algeny, / naproti v samošce pak / litrovku vína, / zarazila špunt / rádně zapila ty prášky / a s hlavou hrdě vztyčenou / vydala se pěšky podél / železničních kolejí / domů do Liberce...*“²⁵

Tento protikladný motiv se nám možná i skrytě zjevuje v pojmenování postav, kterým se sice budeme věnovat až dál, nicméně jako jistý skrytý motiv si pro ukázkou zmíníme i je. Jejich protikladnost totiž spočívá v konkretizaci vlastním jménem méně důležitých/epizodických postav (*Fandomas*, *Snížek*, *Ivuš*), ale postavy stěžejní a ústřední pro děj, nemají často své vlastní jméno, musí se spokojit „jen“ s obecným *matka* či *dědek*.

²⁰ (Novotný, 2020b str. 45)

²¹ (Novotný, 2020a str. 54)

²² (Novotný, 2020a str. 60)

²³ (Novotný, 2020b str. 5)

²⁴ (Novotný, 2020b str. 40)

²⁵ (Novotný, 2020b str. 42)

4.1.2 Touha po harmonii a řádu

Jak jsme již naznačili, lyrický subjekt stojí a vyrůstá mezi těmito „mlýnskými kameny“, které na něm nutně zanechávají stopy. Zejména ve spojení s časem se tak neustále potýká s balancováním a sžíváním obou těchto poloh, což vidíme nejen během jeho dospívání, ale zejména pak také v jeho dospělosti. Motivy vyrovnávání, vzdoru, smířování se, harmonizování svého života, případně toužebného zklidnění jsou nosné motivické sítě zejména *Procedury*. Jakýsi motiv pořádku v (zdánlivém) chaosu můžeme sledovat hned na několika místech této sbírky. „*Jeho dům / byl cítit cytostatiky / a všemi možnými dalšími léky,*²⁶ / *taky kočičími granulemi , ale / hlavně byl plný koláží, knih, / pečlivě rozříděné korespondence, / partitur, typogramů, obrazů a grafik, / zíral jsem na ty písmenné kotouče, textové průstřihy a propletence / a na deskách a starých kazetách / explozivní zvukové kompozice / z analogových let, v katalogích / neónové linie písmen, lesy a stěny z písmenných sloupů, / tovární komíny, nádrže a síla / zdobené písmeny, prořezané, / prolínající se litery na skle, / na fasádách, na plátně, na papíře, / nafukovacích foliových balónech, / na projekčních plochách, obrazovkách, / výstavní haly zaplněné projekcemi, / magnetofony, kamerami, kabely, / všechny posbírané obrazy, / spoutaná, koncentrovaná smršť.../“ Pro ukázkou jsme vybrali výše uvedený úryvek z básně *Albert*²⁷, která obsahově nemusí vyznívat nutně jako motiv pořádku, ale onen motiv pořádku či řádu můžeme pozorovat skrze formální stránku, tedy jednotlivě řazené výčty a popisy věcí, které jsou dopodrobna uvedeny a seřazeny v jeden pospolitý celek.*

Dalším častým motivem, který bychom mohli vnímat v obecnějším pojetí jako motiv či dílčí téma harmonie či touhy po ní, je motiv vody a plavání, a to především v podobě liberecké přehrady, kde se lyrický subjekt již jako dítě učil plavat pod vedením pořádkumilovného dědka: „...*Často mě s oblibou koupali / v kalné liberecké přehradě, / s víc a víc vyfouknutým kruhem, / abych se postupně naučil plavat, / ale já šel jen víc a víc ke dnu, / až jsem se málem utopil.../*“²⁸ Byť je vnímána tato zkušenost jako veskrze negativní, v *Proceduře* se stává liberecká přehrada pro lyrický subjekt naopak styčným bodem uklidnění a harmonizace, jak to například ukazují verše: „...*skákal jsem před tím / do ledové vody / od jara do podzima, / podle návodu vrátného / uléhal jsem do přehrady / nechával se pojmut, / natáhl se na hladinu jak pravítko.../*“²⁹ nebo básně *U skály*: „*Plaval jsem a plaval / a často myslel / na svoje prarodiče, / na jejich pruhované župany, / co vždycky věšeli támhle / u skály na větev. / Plaval jsem a myslel / na babičku, která mě kdysi naučila německy...*“ Zde sledujeme i propojení vody se vzpomínkami a předem zmiňovanou zkušeností s vyfukujícím kruhem. Nejvíce výraznou, co se týče významu vody, je však básně *Noční hladina*: „...*pode mnou / dno, / nade mnou / hladina, / černo, tma / samá tma / chladiło to měkce, / temně ve tmě / udělat / kotrmelec / a ještě jeden / nos plnej vody, / uši zalehlý, / a výdech, / burácení / dunění, / pak zas ticho...*“³⁰ V této básni je navíc noční hladina umocněna výraznou rytmizací básně, která jako by simulovala útržkovitost a pravidelnost vln. Pro úplnost ještě uvedeme jeden verš z básně *Kolokvium*, kdy se stává přehrada místem, kam chce lyrický subjekt utéct ve

²⁶ Opět se nám zde objevují léky jako něco, co nás má udržet ve „zdravé“ realitě.

²⁷ (Novotný, 2022 str. 16n)

²⁸ (Novotný, 2020b str. 22)

²⁹ (Novotný, 2022 str. 62)

³⁰ (Novotný, 2022 str. 68)

vypjaté situaci během habilitačního řízení: „...*Bylo pozdě / a já myslel / jenom na vodu, / jen na tu vodu v přehradě, / jak do ní skočím / a budu plavat / a snad v ní i spát...*”³¹

4.1.3 Nahoře a dole, blízko a daleko

Věnujme nyní krátce pozornost také na časoprostorově vymezené motivy. Zde se opět vrátíme k recenzi Evy Klíčové, která poukazuje na zajímavý motiv prostupující zejména *Zápisky z garsonky*, kterým je rozpínavost, případně zvětšující se „*radius působnosti*“³². Ten začíná v titulní garsonce, již můžeme vnímat jako výchozí bod lyrického subjektu. Postupem času (tím, jak stárne) mu přestává být garsonka dostačující a čím dál více času tráví venku, u *dědka*, ve škole, v zaměstnání, až končí v dospělosti pravidelnými cestami do Německa.

„*Časoprostorovou rozpínavost dětství-jinošství, garsonka-vila-vojna-továrna... narušují retrospekce vzpomínek, jejich intenzita zesiluje v opakování, a to výjimečně i variací celé epizody: například obraz dědkem postupně upouštěného kruhu, který nemá za následek plaveckou dovednost vnuka, ale jeho téměř utonutí.*“³³

Na podobném časoprostorovém/teritoriálním principu můžeme vnímat i (zнову protikladně) polohy klíčových míst, za něž považujeme zejména garsonku, která se díky svému umístění na kopci blíží nebi, potažmo prostoru vyhrazenému svobodným ptákům (symbolicky je tak i poslední báseň spojena se smrtí *matky* pojmenovaná *Ptáci*), a vilu pod kopcem, která se zase blíží víc a víc drsné realitě představující pro lyrický subjekt nejen *dědka* ve své disciplinované pragmatice a babičku, ale také období svého dospívání spojené se studiem, válkou a zaměstnáním (proto jsou jednotlivé básně v cyklu *Dědek* pojmenovány těmito etapami: *Kolo a kruh, Silnoproud, Válka, Továrna, Knihkupectví a Drž!*)

4.1.4 Shrnutí motivů

Pokusme se tedy shrnout a nějakým způsobem kategorizovat motivickou síť, k čemuž nám pomůže Peterka, který dělí motivické komplexy na postavy, děje a události, časoprostor, vypravěče a lyrický subjekt (Peterka, 2007 str. 193). Konstatovat tedy můžeme, že nejvýraznějšími motivickými komplexy jsou z pohledu postav *matka* (volnost), *dědek* (démonická pragmatičnost), *Mařas* (rebélie), *pan Fryč* (vysvobození), *Albert* (odevzdání se umění), *pan vrátný* (naivita), *pan profesor* (křehká moudrost). Z pohledu dějů jsou to pak zejména vtírání omastku do vlasů, matčiny zdravotní problémy, koupání v liberecké přehradě, *matčina* i *dědkova* smrt, lhaní o zaměstnání, *matčino* chování ptactva a vyrovnávání se stresovými situacemi. Z hlediska časoprostoru jsou to zmíněné motivy venku a uvnitř, dole a nahoře, daleko a blízko, ale konkrétně jsou to liberecká přehrada, garsonka, vila prarodičů, Liberec jako takový, kasárny, knihkupectví, akademická půda a Německo. Pohledem vypravěče a lyrického subjektu jsou tyto motivy naplněny zejména v rozestoupení mezi dvěma zmiňovanými póly, subjektivně zobrazovaným (idealizovaným/karikovaným) světem, který reflektuje vypravěčovu povahu a emoce. Konkrétně se však všem těmto motivickým komplexům budeme věnovat v následujících kapitolách.

³¹ (Novotný, 2022 str. 82)

³² Dostupné online z: <https://itvar.cz/basnicky-basic>

³³ Tamtéž

4.1.5 Celkové téma

Jak tedy pojmenovat celkové téma? S jistým nadhledem a pokusem o zahrnutí všech tří sbírek, mohli bychom téma vnímat jako cestu k dospělosti jednoho člověka, který stojí mezi dvěma naprosto protikladnými entitami – na jedné straně éterická a svobodomyšlná *matka* a na straně druhé pořádkumilovný, prospěchářský *dědek*. Samostatně pak lze pod tímto úhlem sbírky vnímat jako dětství (*Zápisky z garsonky*), dospívání (*Dědek*) a dospělost (*Procedura*). Nicméně kouzlem tohoto triptychu je přenositelná zkušenost a schopnost vnímat zmiňované postavy spíše jako principy nebo odrazy naší vlastní osobnosti, které se v každém z nás neustále odrážejí a přou. Kolikrát se jako lidé musíme vědomě přinutit k disciplíně, kolikrát z nás musí promluvit onen *dědek*, abychom dosáhli svých cílů. Naopak princip *matky* je nám zase známý už od dětství, kdy jsme toužili po nejrůznějších materiálních i emočních věcech, lidech, objevovali jsme svět a těšili jsme se z každé maličkosti. Možná, že právě takové sžití těchto našich dvou životních poloh znamená být dospělý, jako lyrický subjekt v *Proceduře*.

4.2 Volný verš a rytmus

Položme si nyní otázku, jak pracuje Novotný s veršovou výstavbou a rytmem. Abychom na ni byli schopni odpovědět, je třeba si stanovit několik teoretických východisek.

Prakticky od nástupu moderny na přelomu století 19. a 20. začíná se (zejména zásluhou W. Whitmana) prosazovat v poezii tzv. volný verš, ten se poté stává veskrze produktivním a hojně autory užívaným i v době nastupujícího postmodernismu a jeho oblíba stále pokračuje. Volný verš slouží jako ideální prostředek pro autory, kteří akcentují ve své tvorbě složku významovou a artikulační/intonační. Peterka cituje Červenkovu tvrzení, že volný verš historicky vzniká jakožto „znak otevřenosti dosud neznámým a nekonvenčním myšlenkám“ (Peterka, 2007 str. 176). Dle Peterky souvisí s volným veršem také jistá inklinace autorů k „narušování vlastních stereotypů a experimentování s jazykem.“ Pro příklad spojení volného verše s experimentem přesahujícím hranice verše můžeme uvést například Jiřího Koláře a jeho *Návod k upotřebení* (Kolář, 1969), který své texty psané volným veršem doplňuje vlastními kolážemi. Jeho snahou je tak spojení obsahové, formální a vizuální originality – obsahové z hlediska zdánlivě nesmyslných návodů, formální z hlediska volného verše a vizuální z hlediska koláží.

Jak ale samotný volný verš vymezit může být problematické, neboť volný verš jako takový lze chápat hned několika způsoby. My se spokojíme s definicí vycházející opět z Červenkovu pojetí (který vidí volný verš jako *parazitický*, neboť se vymezuje k verši metrickému), jíž předkládají autoři *Úvodu do teorie verše* (Kolár, 2013), ti vnímají volný verš nejen jako odchylku od normy, ale i její možné celkové popření. Ve své podstatě tak volný verš může spět k většímu a většímu uvolňování a nemusí se vymezovat jen vůči metrickému verši, ale vůči svým předchozím stádiím (Kolár, 2013, str. 54). Volný verš tedy v obecném chápání oslabuje či zcela potlačuje přízvukový rytmus.

S tím ovšem pochopitelně také souvisí samotný rytmus, který ovšem zůstává přítomný i ve volném verši, jen ho autoři dosahují případně jinými prostředky, než pro českou prozódii typickým přízvukovým taktem. Pro úplnost bychom ale měli používat spíše výraz rytmizace či intence k rytmizaci než samotný rytmus, neboť rytmus je mnoha autory chápán jako konkrétní realizace metrické stopy (Kolár, 2013, str. 36).

Naprosto protikladný pohled má ale na poezii psanou volným veršem a její rytmus Northrop Frye ve své *Anatomii kritiky*, z něhož cituje Vít Staša ve své bakalářské práci: „Frye naproti tomu argumentuje ve prospěch orakulárního rytmu takto: „Cílem volného verše není jen vzpoura proti konvencím metra a eposu, ale i vyjádření samostatného rytmu, jenž se od metra i od prózy liší. Pokud existenci takového samostatného rytmu nepotvrdíme, nelze nic namítat proti naivnímu tvrzení, že poezie zbavená pravidelného metra již není poezií, ale prózou.““ (Staša, 2022 str. 22)³⁴. Zmíněný orakulární rytmus společně s rytmem *asociačním* popisuje také Culler, který Frye využívá právě k demonstrování lyrického rytmu založeného ne na tradiční metrické stopě, ale na přítomnosti „*sluchu zvláštního druhu*“, který by například u narativní poezie nemusel ihned upoutat pozornost (Culler, 2020 str. 162). Právě zmíněný *asociační* rytmus mohl by být pro naše analyzované sbírky vhodný, neboť se dle Frye vyznačuje paronomázií, zvukovými asociacemi, ambivalentními smyslovými asociacemi a téměř snovými asociacemi paměti (Culler, 2020 str. 162). V duchu nutnosti přítomnosti rytmu i v poezii psané volným veršem je pak také tvrzení, že rytmus je základní charakteristikou básně, který sám předchází konkrétnímu výrazu (Culler, 2020 str. 166). Rytmus je v lyrické poezii také doprovázen jistým atributem *somatičnosti*, který čtenáře upoutává, a právě přítomností rytmu láká na společný prožitek ze čtení/vnímání. Takový atribut ostatní formy postrádají, lyrický jazyk je proto pro Cullera jazyk formovaný „*jakoby odjinud*“ (Culler, 2020 str. 167). Pro rytmus je také příznačná jeho linearita a reálně existující časovost, tedy to, že se stává faktorem ovlivňujícím rychlost a dobu zpracovávání a čtení samotného textu, má tedy schopnost jak tempo čtení zrychlit, tak i zpomalit. Rytmus tedy ve volném verši nebudeme hledat v přítomnosti metrické stopy, ale přizpůsobíme se jazykovému prostředí, grafickému členění, opakování slov či celých veršů, hláskové instrumentaci a dalším prvkům jak z roviny fonologické, tak z roviny syntaktické a stylistické, kterou doplňuje stejnou měrou hledisko významové, které Pavel Jiráček ve své studii *Rytmus a smysl v lyrice* pojmenovává jako „*sémanticko-fónické*“ (Jiráček, 2007 str. 321).

4.2.1 Hladina jako realizace rytmu ve volném verši

Zůstaneme-li rovnou u tohoto *sémanticko-fónického* rozpoložení, můžeme jej rovnou aplikovat v konkrétní básni Pavla Novotného, kterou už jsme zmiňovali v předchozím oddílu, a sice v básni *Noční hladina*³⁵. Zde se po úvodních šestnácti verších v rozmezí mezi pěti až osmi slabikami dostáváme do místa, kde se text začne výrazně zkracovat a členit. Jednotlivé verše jsou jakoby vytrženy a předloženy v útržcích, syntaktické dvojice jsou roztrženy přes předěl veršů (tento přesah je typický rys rytmizace pro všechny analyzované sbírky) a text je výrazně segmentován. Důležitý aspekt v tomto případě hraje také grafické členění, které nás jako čtenáře nutí brzdit samotné čtení a být „více přítomni okamžiku“. Tohoto pocitu zpomalení pak pomáhají docílit také užití čárky na předělech i uvnitř veršů. Ve spojení se *sémantickou stránkou* úryvku nám pak samotný rytmus navozuje pocit útržkovitosti, jako bychom sami svým čtením simulovali vlnící se hladinu, v níž se nachází lyrický subjekt. Sami jsme pak vtahováni na krátký čas nad hladinu a vzápětí pod ni, kde nám zaléhají uši a kde slyšíme *dunění* a *burácení*. Tento aspekt rytmizace se nám promítá také v samotném opakování, a to nejen v opakování konkrétních slov, ale také v opakování

³⁴ Práce dostupná online na:

<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/175103/130332857.pdf?sequence=1>

³⁵ (Novotný, 2022 str. 67)

motivů a děje, kdy se lyrický subjekt několikrát potápí pod hladinu. V úryvku níže tak můžeme spatřit nejen simulující hladinu, ale případně také s trochou fantazie například simulaci nádechu a výdechu po vynoření se z pod hladiny.

...	<i>hladina,</i>	<i>nos plnej vody,</i>
<i>uprostřed</i>	<i>černo, tma</i>	<i>uši zalehlý,</i>
<i>přiléhavé</i>	<i>samá tma,</i>	<i>a výdech,</i>
<i>měkké tmy,</i>	<i>chladilo to měkce,</i>	<i>burácení,</i>
	<i>temně ve tmě</i>	<i>dunění,</i>
<i>pode mnou</i>	<i>udělat</i>	<i>pak zas ticho.</i>
<i>dno,</i>	<i>kotrmelec</i>	...
<i>nade mnou</i>	<i>a ještě jeden,</i>	(Novotný, 2022 str. 68)

4.2.2 Děj v jednom verši jako rytmický prvek

Mezi nejvýraznější rytmické prvky u Pavla Novotného patří jeho specifická obsahová nasycenost jednotlivých veršů, která se odráží ve verších po stránce formální. Prakticky každý verš obsahuje jeden děj, činnost nebo situaci, který je ještě na témže místě uzavřen, případně pomocí přesahu transponován do následujícího verše. To se pochopitelně odráží i ve formální podobě, která pak výrazně segmentuje text. Tato sémantická či epická nasycenost má za následek, že každý verš jako by tvořil samostatně uzavřený děj, jenž však není ukončen interpunkčním znaménkem, to pochopitelně souvisí se čtenářovým frázováním a text tak dostává řád a rytmus. Vztahují-li se následující verše ke zmiňované události v předchozích verších (a ne pouze k tématu básně), pak fungují spíše jako doplnění jistého příznaku či detailu. Vracíme se tak opět k jisté segmentaci výpovědi, nutnému informování, sám Pavel Novotný v těchto případech hovoří o „*maximálním zhuštění výrazu*“.³⁶ Najdeme-li v textech větu rozdělenou mezi několik veršů, pak vnímáme první a poslední pozice veršů za nejdůležitější a pro význam obsahu jsou tedy exponovány. Podobně rytmickým prvkem je také tvorba obsáhlých souvětí, které mají mezi začátkem a tečkou nejčastěji celou sloku a jednotlivé významové předěly jsou značeny čárkami. Tento prvek má v rytmice důležitou roli, neboť jako čtenáři máme dojem, že jde o souvislý tok informací, jejich výčet, který stále nekončí a my sami tak anticipujeme již verš následující. Pro demonstrování výše zmíněných aspektů vybíráme začátek z básně *Primeros gum*³⁷, avšak platné jsou pro drtivou většinu textů analyzovaného triptychu.

*Dole u garáží stávala
oloupaná stará maringotka
a v ní každé pondělí
Gene Hackman, ten drsňák
z Francouzské spojky,
vážil sběr,
táhl z něj rum a cigarety.
Nosil jsem mu tam kartony,
Které jsem lovil za sámoškou,*

*Gene to hodil na decimálku,
chvíli dělal, že jako váží,
pak dělal, že jako počítá,
dal mi korunu dvacet
a já si takhle postupně šetřil,
až jsem se jednoho letního dne
vydal do sámošky a nakoupil
pro sebe a pro kamaráda Fanouše
dvacet nanuků Ještěd,*

³⁶ Rozhovor dostupný online na: <https://www.fp.tul.cz/fakulta/podcast>

³⁷ (Novotný, 2020b str. 36)

*protože tohle byl náš
odvěkej sen.*

...
(Novotný, 2020b str. 36)

4.3 Kompozice

Kategorie kompozice literárního díla může být opět relativně problematická, neboť neexistuje sjednocený úhel pohledu na tento pojem a různí autoři mnohdy nazývají tutéž skutečnost pouze jinými termíny. Ve své podstatě se ovšem dostaneme pokaždé do bodu, kdy vnímáme kompozici jako takovou omezeně a věnujeme se pouze grafickému členění a popisování „předmětu“ existujícího v aktuálním světě, nebo ji můžeme vnímat celistvě/komplexně včetně všech jejích složek, jako jsou složky materiální, grafické členění, ale také složky významové, tematické a jazykové. My budeme vycházet zejména z Daniely Hodrové, která ve své příručce *...na okraji chaosu...* zmiňuje problém vymezení v podobě nejužšího pojetí (kam patří architektonika a samotné členění díla) a pojetí nejširšího (v níž de facto kompozice splývá s výstavbou díla jako celku) (Hodrová, 2001 str. 171). Sama se totiž vůči tomuto zúženému pojetí vymezuje a konstatuje, že při takovém pohledu by analýza spočívala „v *pouhém popisu členění díla*“ (Hodrová, 2001 str. 172). Kompozici tak začíná vnímat jako zevnitř strukturující princip, který se nachází ve všech rovinách díla, což nutně vyvolává otázku: Vnímáme-li kompozici jako strukturu díla, nepřestává tím kompozice jako taková existovat? Hodrová odpovídá, že nikoliv, ale je třeba kompozici vnímat jako „*umění strukturování*“ (Hodrová, 2001 str. 172).

Podobně komplexně vidí kompozici také Červenka akcentující zejména její sémantickou složku. „*Ukázalo se, že se dílčí soubory prvků v díle neorganizují na základě funkce konstituovat význam díla, ale také na základě potřeby konstituovat dílo jako ‚předmět‘. V této souvislosti se stává jednotlivý prvek v díle funkčním prvkem nikoli jako nositel významu, ale jako komponent předmětného komplexu; avšak – a to zdůrazňuji – tento komplex sám se stává nositelem významu...a spoluvytváří polyfonii díla jako souboru významů.*“ (Červenka, 1992 str. 117) Ve své podstatě tak upozorňuje na to, že nemůžeme dělit dílo na vnitřní a vnější formu, ale dílo jako takové musíme uchopit celistvě a tyto dvě polohy vnímat minimálně navzájem propletené, ne-li přímo doplňující. Červenka také ve spojitosti s kompozicí naráží na to, že způsob spojování a řazení jednotlivých významových elementů v celcích vytváří aktualizované významy řazené a existující v jednosměrně probíhajícím čase, pro které nyní platí kromě zobrazeného času fiktivního světa také tzv. *čas díla* (Červenka, 1992 str. 124).

Vrátíme-li se opět k Hodrové, můžeme se v široce pojaté kompozici opřít o její dělení na kompozici vnější, do níž zahrnuje horizontální členění díla na větu, odstavce, kapitoly, rámce, titul, předmluvu atp., a kompozici vnitřní, která se naopak opírá o vertikální členění díla a tzv. napříč textem; do této bychom pak zařadili způsob spojování zvuků, slov, motivů témat, významových a stylových kontextů, postav atd. (Hodrová, 2001 str. 175). Ve své podstatě tak můžeme tvrdit, že vnější kompozice se orientuje na prvky členění (či tzv. prvky diskontinuity) a kompozice vnitřní zase naopak hledá způsoby spojování těchto celků, tedy pátrá po kontinuitě. Aplikujme ale nyní tyto jednotlivé prvky na konkrétní díla Pavla Novotného.

4.3.1 Novotný pohledem vnější kompozice

Z hlediska vnější kompozice se zaměříme nejprve na grafickou kompozici stánky, která se nejvíce blíží kompozičnímu modelu strofickému, jak jej nazývá Hodrová (Hodrová, 2001

str. 201), ten se vyznačuje pravidelným střídáním mezi textem a prázdným místem (Hodrová hovoří o *plném a prázdném* textu). Právě tento model nám pomůže analyzovat členění sbírek, které obsahují postupně 19 (*Zápisky z garsonky*), 6 (*Dědek*) a 25 básní dále členěných do nepravidelných strofických útvarů s již zmíněným grafickým členěním vět, které jsou „roztrženy“ přes jednotlivé předěly veršů. Prakticky celý rámeček všech tří sbírek vymezuje vždy jistá ilustrace vztahující se k obsahu sbírek. V případě *Zápisů z garsonky* to je tak výsek části dveří s lisovaným sklem a klikou, v případě *Dědka* zase improvizovaně opravené struhadlo a v *Proceduře* konečně sledujeme úryvek/část poznámek Pavla Novotného v němčině k habilitační práci. Další faktografické údaje (jako počet stránek, motto, dedikace), které by náležely do vnější kompozice již necháváme stranou a budeme se soustředit na významově důležitější a obsáhlejší kompozici vnitřní.

4.3.2 Novotný pohledem vnitřní kompozice

V případě vnitřní kompozice se budeme věnovat zejména prvkům spojování a konkrétním ukázkám užití kompozičních prostředků v jednotlivých sbírkách. Primárně budeme využívat kompozičních principů Daniely Hodrové, avšak pokusíme se nalézt i konkrétní kompoziční prostředky, které vyjmenovává Peterka. Nejdříve si tedy vymezíme několik základních termínů, z nichž budeme vycházet: Úhrnně na celé dílo využijeme kompozičních principů nastíněných Hodrovou, pro niž jsou hlavní kompozice lineární, pásmová, typu proudu, rámcující, kruhová a zrcadlová, mobilní a kompozice typu tříště a tkáně (Hodrová, 2001 stránky 395-472). Peterka vyjmenovává jako základní kompoziční prostředky tyto: symetrie/asymetrie, opakování, variace, paralela, kontrast gradace, pásmo, kompozice typu proudu, kompozice typu tříště a číselná kompozice (Peterka, 2007 str. 183n).

Podíváme-li se na *Zápisky z garsonky* a zaměříme se na kompoziční prostředky, jako nejvýraznější prostředek začne se nám jevit gradace. Tu lze totiž komplexně spatřovat skrze obsah jednotlivých básní, které dějově spějí k vyvrcholení celé sbírky, kterou je smrt *dědkova* a následně i *matčina*. Tento prvek zvažování je vidět nejvýrazněji skrze *matku*, která v úvodních básních působí étericky, bohémsky až naivně, ale skrze postupující čas se její zdravotní i psychický stav zhoršuje natolik až nakonec implicitně (podtextově) umírá. Zajímavě se ve sbírce také pracuje s variací různých motivů, několikrát se opakuje motiv sádky ve vlasech, *dědek* s babičkou neustále promlouvají skrze pragmatické rady a příkazy, motiv dospívání se opakuje několikrát v různých podobách, jednou je to cesta se síťovkou na nákup a se svěřenou „pětistovkou“, podruhé zase oddělování postelí lyrického subjektu a *matky*, jindy zase rozpínavost a nedostačující prostor v garsonce. Za zmínku pak také stojí kontrast, který prostupuje celou sbírku nejzřetelněji právě v motivech volnosti/nespoutanosti souvisejících zejména s postavou *matky* a v jejich protikladné hodnotě ztělesněné v *dědkovi*. Pokusíme-li se určit kompoziční princip, pak bychom se nejspíše přiklonili k lineárnímu s nahodilými retrospektivními a epizodickými prvky. Jak se ovšem dozvídáme až úplně z posledních veršů: „...*Tohle všechno píšu / v prázdné garsonce / plné peří a knih, / dívám se tím obrovským oknem ven / a pořád a pořád / nechápu nic.*“³⁸, celá sbírka je psaná retrospektivně z garsonky, kde lyrický subjekt vzpomíná a vybavuje si jednotlivé epizody a události. Tím, že samotný text končí motivem garsonky a v úvodní básni se nacházíme právě na tom samém místě, mohli bychom se přiklonit částečně i ke kompozici rámcové,

³⁸ (Novotný, 2020b str. 94)

byť se zde jedná spíše o rámeček prostoru, než rámcování samostatným textem, který by uvozoval celý text sbírky.

Velmi podobná situace nastává i ve sbírce *Dědek*, kde můžeme spatřovat prostředek kontrastu opět mezi ryze pragmatickým a prospěchářským *dědkem* a mezi postavami, které si lyrický subjekt vybírá za přátele a které ho na základě protikladnosti přitahují – viz jeho kamarád, metalista a citlivý člověk *Mařas*³⁹ nebo „vyhulenej travkař“ *Chovan*⁴⁰, ti jsou totiž z jistého úhlu pohledu nepoužitelní a představují charakterový protiklad právě k *dědkovi*. Podobně nalezneme ve sbírce i variaci, k čemuž nám opět poslouží postava *dědka*, respektive jeho pragmatického odosobněného hlasu, který na lyrický subjekt promlouvá v továrně „musíš bejt něco platnej / drž to, drž!“⁴¹ a stejně se opakuje i v poslední básni celé sbírky příznačně pojmenované právě *Drž!*⁴².

Z hlediska kompozičního principu se pak opět můžeme přiklonit k lineární kompozici, ovšem tentokrát se přikloníme k chronologickému postupu, neboť samotné názvy básní představují chronologické/kontinuální směřování: *Kolo a kruh*, *Silnoproud*, *Vojna*, *Továrna*, *Knihkupectví* a *Drž!*. Až na poslední báseň jde de facto o vypravování zážitků z různých etap svého života tak, jak lyrický subjekt/vypravěč dospíval.

Není náhodou, že v *Proceduře* nalezneme opět velmi podobné kompoziční principy. Princip kontrastu je tentokrát koncentrován přímo do lyrického subjektu/vypravěče, který se snaží propojit svůj akademický/pracovní život s životem rodinným, o nějž přichází právě kvůli nadcházející habilitaci. Tento rozkol je několikrát variován, ať už přeneseně v cestách mezi Českou republikou a Německem, nebo přímo v konkrétních momentech (jako například: „...rozházel jsem si všechno, / jako bych najednou / tak nějak / vystoupil z role, / všechno se rozklížilo...“) a v dospívajících dětech, které vidá méně a méně.

Z hlediska kompozičního tedy opět můžeme sbírku přiřadit k lineární kompozici s chronologickým postupem, lyrický subjekt/vypravěč nám předkládá útržkovité epizody ze svého života, kdy ho čeká náročná životní zkouška a on sám se s touto situací musí vypořádat.

4.4 Vypravěč/lyrický subjekt

Pojem vypravěč úzce souvisí s narativními texty, právě skrze „ústa“ vypravěče si utváříme celý fikční svět díla a skrze něho nahlížíme do tohoto prostoru, kde mezi sebou interagují postavy, formují se zákonitosti světa, dějí se události atp. Zdálo by se tak, že právě vypravěč je tím nejdůležitějším bodem v utváření vyprávění, vždyť právě proto nazýváme ho vypravěčem.

V *Lexikonu teorie literatury a kultury* se dozvídáme různé přístupy v pojetí kategorie vypravěče, které se více či méně pokoušeli tento vztah mezi vyprávěním a vypravěčem buďto omezit na texty, kde je vypravěč zřetelně vymezený (nejčastěji svým promluvovým pásmem), nebo naopak jeho působnost rozšířit do všech narativních textů a na základě různých hledisek poté kategorizovat jeho funkci a zapojení do fikčního světa (Nünning, 2006 str. 852). Právě samotnou funkcí vypravěče se zabýval ve své práci *Vypravěč, kategorie narativní analýzy* Tomáš Kubiček, který hned v úvodu definuje vypravěče takto:

³⁹ (Novotný, 2020a), báseň *Silnoproud*

⁴⁰ (Novotný, 2020a), báseň *Vojna*

⁴¹ (Novotný, 2020a str. 42)

⁴² (Novotný, 2020a str. 54)

„Vypravěč je mluvčí nebo „hlas“ narativního diskursu. Je tím, kdo ustanovuje komunikativní kontakt s adresátem vyprávění, je tím, kdo vypráví příběh. A z toho vyplývá i základní otázka, s jejíž pomocí jej literární teorie vymezuje a systematizuje: Kdo vlastně vypráví a jaký je jeho vztah k příběhu?“ (Kubíček, 2007 str. 17). Kubíček ovšem dává najevo, že vypravěčem rozumí spíše „strategii“, která je zahrnována pod tento pojem, v jejímž důsledku tak sledujeme i historicky vynechávané oblasti, jako jsou „mezery“ ve vyprávění, které hrají důležitou roli v utváření fikčního světa díla, neboť takový fikční svět je ze své podstaty neúplný (autor není schopen popsat celý svět do detailu) a každá taková „mezera“ funguje jako prázdné místo, do něhož si čtenář projektuje své vlastní představy na základě zobrazovaného textu vymezujícího tento prázdný prostor. Kubíček podotýká, že na správném porozumění fikčnímu světu díla se podílejí textové signály, které nazývá jako „signály vypravěčské situace“ (Kubíček, 2007 str. 19). Ústřední rolí vypravěče v konstruování fikčního světa se zabývá také Lubomír Doležel, který v *Narativních způsobech v české literatuře* hovoří o tzv. *autentifikaci*, tedy o jakési záruce, kterou poskytuje vypravěč (zejména objektivní v er-formě) čtenáři skrze svou autoritu, že cokoliv přijme či odmítne, může být čtenářem reflektováno v podobě utváření fikčního světa (Doležel, 2014 str. 141). Pro naše texty ale bude výhodnější vycházet z tzv. osobní autentifikace, která se váže k vyprávění v ich-formě skrze nadřazení jedné postavy v příběhu, skrze jejíž oči vnímáme a poznáváme fikční svět. Nicméně z povahy takového vypravěče nám vzniká další kritérium, a tím je jeho spolehlivost. Jak píše Doležel: „*Jinými slovy, to, co je objektivnímu vypravěči dáno žánrovou konvencí, musí si osobní vypravěč zasloužit svým výkonem.*“ (Doležel, 2014 str. 154)

Právě otázky výše zmiňované Kubíčkem, kdo je vypravěčem a jaký má vztah k příběhu, a poté problematika nastíněná Doleželem z pohledu věrohodnosti a formy, jsou základním kritériem pro systematizaci kategorie vypravěče samotné.

Ve své podstatě tak rozlišujeme vypravěče: dle pozice, kterou zaujímá v příběhu na extradiegetického (nad rovinou příběhu) a intradiegetického (je součástí/postavou vypravovaného příběhu uvnitř vyprávění, tzv. vypravěč 2. stupně); dle účasti v příběhu na homodiegetického (sám je účasten ve vyprávění jako postava) a heterodiegetického (stojící mimo příběh vyprávění); dle *skrytosti/odkrytosti* vypravěče; dle jeho spolehlivosti (tuto kategorii rozpracovává dále i Kubíček) a dle gramatické formy na ich-/er-formu, které dále dělí na *objektivní* (nestranný, nehodnotící úhel), *rétorickou* (komentuje a interpretuje, ale není aktivně účasten děje) a *subjektivní* (plně subjektivizované vyprávění, typické pro ich-formu). Právě z této poslední kategorizace, kterou reprezentuje Doležel, budeme nejvíce vycházet i při nadcházející analýze sbírek Pavla Novotného.

Pro úplnost této kategorie ještě zbývá osvětlit pojem *fokalizace*, který namísto otázky „Kdo mluví?“ pokládá otázku „Kdo se dívá?“. V tomto pojetí tak chápeme focalizaci jako více či méně zúžený úhel pohledu na události, na něž nahlížíme skrze oči nejen vypravěčovy, ale také skrze oči jednotlivých postav, takovou postavu/vypravěče pak nazýváme *fokalizátorem*. Jak píše Kubíček, s tímto pojmem přichází Gérard Genette a dělí ho dále na tři typy: *nulovou focalizaci*, *interní focalizaci* a *externí focalizaci*. *Nulová focalizace* představuje vědomostní nadřazenost vypravěče nad postavami. Při *interní focalizaci* zato disponuje stejnými vědomostmi jako jedna z postav. A při *externí focalizaci* vypravěč ví méně než postava. (Kubíček, 2007 str. 78)

Vzhledem k výraznému spojování fikčních světů s narativními texty, dovolíme si malou odbočku ke kategorii lyrického subjektu ve fikčních světech, jak jej vidí Červenka. Záhy se

nám totiž vyjeví blízkost rysů mezi subjektivním vypravěčem v ich-formě a lyrickým subjektem, jak ho popisuje právě Červenka. Nejdříve se opřeme o to, jak vidí lyrický subjekt Červenka ve *Významové stavbě literárního díla*, kde píše, že lyrický subjekt je pouze osou tematické výstavby díla, kde celky předmětného zobrazení (myšleno postavy a děj) mizí nebo ustupují do pozadí, na jejich úkor se tak do popředí dostává duševní stav a odraz emočních stránek, reflexe lyrického subjektu atp. (Červenka, 1992 str. 109). Na stejném místě dále nastiňuje, že přirozenou vlastností lyrického subjektu je „centrální postavení první osoby slovesné“ a modifikovaný lyrický dialog, který „spíše než skutečným dialogem je obraznou transpozicí protikladných obsahů vědomí subjektu do roviny promluvové výstavby“ (Červenka, 1992 str. 111). Jistým pojátkem se subjektivním vypravěčem v ich-formě je tedy přítomnost 1. osoby v jejich promluvoném pásmu a pak také jistá schopnost či tendence k reflektivizaci svých niterných pocitů i předmětných skutečností fikčního světa. Jako rozdíl od epických textů však Červenka vidí, že lyrický subjekt je formován menším souborem stejnorodých elementů, jež se odrážejí v niternosti a smysly nevnímatelné kvalitě (Červenka, 1992 str. 112). Na podobnost osobního vypravěče v ich-formě s lyrickým subjektem naráží Červenka také ve *Fikčních světech lyriky*, kde zmiňuje přítomnost fikčního hlasu, fikčního těla a také případně pozitivně reprezentované prožitky (Červenka, 2003 str. 51), nicméně dále už se tyto dvě kategorie k sobě nepřibližují. Nakonec však ale spíše než lyrický subjekt přijde nám vhod (s přihlédnutím k analyzovaným sbírkám) označení *persona*, která představuje to nejtypičtější vyjádření lyrického subjektu spjatého z pozice ve fikčním světě se světem empirického autora a jeho elementárními informacemi (Červenka, 2003 str. 55).

„Zdrojem plnosti a jedinečnosti významového dění v lyrice podstatněji než v epice jsou významy tvarů: významy lpějící na tvarech a/nebo povstávající ze hry s tvary a z jejich kontemplace.“ (Červenka, 2003 str. 53)

Vzhledem k silné subjektivitě vypravěče (znásobené navíc odrazem skutečných událostí) ve všech třech analyzovaných sbírkách, dochází při čtení k nezáměrnému splynutí hranic mezi fikčním světem díla a světem aktuálním, respektive mezi vypravěčem/lyrickým subjektem (*personou*) a jeho empirickým autorem. Zde se sice můžeme opřít o silné autobiografické prvky, které zmiňuje i sám autor v několika rozhovorech nebo na svých vlastních webových stránkách, nicméně ani biografické rysy by nás jako čtenáře neměly vést ke splynutí těchto dvou entit. Červenka (a podobně, ovšem naratologicky orientovaně, také Kubíček) upozorňuje na trojici těchto rovin, které si musíme vždy uvědomovat, a sice že na pozici aktuálního světa máme empirického autora (skutečného autora textu), na úrovni fikčního světa díla se nachází lyrický subjekt (chceme-li vypravěč) a mezi nimi existuje ještě rovina fikčního světa hry, kde se nám zhmotňuje právě subjekt díla (kategorie *persony* by tak seděla spíše do této roviny). Při absenci uvědomění, že existuje tato třetí rovina, tedy že mezi empirickým autorem a lyrickým subjektem se nachází ještě subjekt díla (Červenka, 2003), dochází k narušování čtenářova chápání světa a k inklinaci, že svět fikčního díla včetně lyrického subjektu či vypravěče je dokonalým odrazem světa aktuálního.

4.4.1 Fikční Novotný jako vypravěč a jako lyrický subjekt

Pojďme si nyní ukázat, jak konkrétně se nám vyjevují výše zmiňované kategorie v konkrétních textech. Vzhledem k tomu, že jsou všechna tři analyzovaná díla Novotného silně narativní, nejvíce se nám zde projevuje vypravěč, avšak na určitých místech můžeme sledovat, že vypravěče nahrazuje lyrický subjekt jako takový. Začneme ale nejdříve

vypravěčem samotným. De facto v každé analyzované sbírce Pavla Novotného dominuje v drtivé míře silně subjektivizovaný pohled, na svět se díváme očima nepojmenované postavy (my však již díky informacím, že se jedná o „autobiografickou fikci“, víme, že onou postavou je vlastně Pavel Novotný, ovšem pro lepší orientaci si ho nazvěme fiktivním Pavlem Novotným), která tento svět konstruuje a umožňuje nám nahlédnout do něho svými vlastníma očima. Tento fiktivní Pavel Novotný je zároveň fokalizátorem všech událostí, i když jiné postavy vypráví své příběhy (jako například *matka* v básni *Snih*⁴³) a zdánlivě se dostáváme do momentu, že vidíme svět očima jiné postavy, je třeba si uvědomit, že celá forma sbírky je koncipovaná jako dokumentace vzpomínek fiktivního Pavla Novotného, proto i když vypráví svůj příběh *matka*, je na něj stále nahlíženo skrze více či méně věrohodné vzpomínky tohoto fiktivního Pavla Novotného. V tomto fikčním světě se daná událost mohla odehrát zcela jinak, ale náš fokalizátor si ji zapamatoval v této podobě a v této podobě nám ji také předkládá, jeho důvěryhodnost je tak částečně narušena. Pokud bychom tedy měli určit typ vypravěče, přikloníme se zcela jistě k homodiegetickému vypravěči v každé ze sbírek. Pohledem gramatické formy se tak opřeme jistě o silnou subjektivizaci prostupující naprosto každou básní, nicméně ich-formy nebo er-formy je již na pováženou. Existují totiž místa, kde se setkáváme se zajímavým prolutím těchto obou typů, jako příklad nám opět může posloužit zmiňovaná báseň *Snih*, která začíná těmito verši: „*Pořád se vracela / k několika svým příběhům / a tohle byl jeden z nich:// Venku tak krásně chumelilo / a mně bylo šestnáct, všichni už spali / a já drapsla mamince z kabelky fenmetrazin,/...*“⁴⁴ Na tomto úseku vidíme, že vypravěč začíná er-formou, ale v pásmu promluvy *matky* (která zde plní vypravěče tzv. 2. stupně, tedy jakéhosi vypravěče uvnitř vypravovaného příběhu) se forma mění z er- na ich-formu. Toto míšení osob není ale typické jen pro tuto báseň, kde by se dalo ještě uvažovat o záměru odlišení pásem promluv, ale v řadě básní dominuje zejména tato 3. osoba a až po relativně dlouhých úsecích začíná vystupovat osoba 1. I takto postavené texty však hodnotíme jako ich-formu (pro úplnost ocitujeme Doležela, který se ke změně osoby vyjadřuje takto: „*V ich-formě se nutně nalézají jak třetí osoba, odkazující k vyprávěným osobám a událostem, tak první osoba, prostředek odkazu k vypravěči.*“ (Doležel, 2014 str. 134) Proto je například i báseň *Egyptské zlato*, která začíná ve 3. osobě a k odkazu na vypravěče se dostáváme až v 27. verši, znakem ich-formy. Jistou anomálií mezi všemi básněmi je ovšem ta s názvem *Drž!*⁴⁵, která je až na několik veršů psaná ve 2. osobě a z hlediska formy vypravěče zdá se být poněkud problematická. My ji můžeme vnímat jen jako jakési fiktivní promluvové pásmo postavy *dědka*, které se ovšem zhmotňuje v hlavě našeho vypravěče, v opačném případě (a to mnohem přesněji) se opřeme o absenci dějovosti a celou tuto báseň tak můžeme považovat lyrický monolog.

Dostáváme se tak plynule k lyrickému subjektu, který se nám postupně vynořuje a na mnoha místech jako by splýval s vypravěčem jako takovým. Opřeme-li se o výše uvedenou definici lyrického subjektu Červenkou, můžeme lyrický subjekt spatřit v pasážích, kdy se náš fiktivní Pavel Novotný (už jen toto těsné spojení s empirickým autorem je nám zámkou pro to, abychom hledali lyrický subjekt) mnohem více než do fikčního světa věcí dostává do fikčního světa své vlastní mysli a imaginace, kdy výrazně uvolňuje svou vnitřní představivost a emoce – často doprovázené obrazným jazykem. Můžeme ho tak spatřovat

⁴³ (Novotný, 2020b str. 78)

⁴⁴ (Novotný, 2020b str. 78)

⁴⁵ (Novotný, 2020a str. 54)

například v básni *Za sklem*⁴⁶, kde čteme tyto verše: „... *Jindy jsem před sebou tlačil / tu obrovskou hnusnou / těžkou kouli z plastelíny, / co seděla přímo na hrudi / a propadaly se do ní prsty / dusila mě a zavalovala. / až mi najednou zkréhla, / prolomila se jak skořápka / a propadla se do nicoty, / která zas pomalu hutněla / zpátky v onu hustou tíhu / ...*“⁴⁷ V básni *Ataky* můžeme lyrický subjekt hledat zase ve verších „...*Jen jsem o tom promluvil, / jen jsem na to pomyslel, / už trásl jsem se celej, / hlava se točila / pot se perlil, // rozházel jsem si všechno, / jako bych najednou / tak nějak / vystoupil z role, / všechno se rozklížilo, // pohyby, / slova, / nic nebylo jen tak, // jen šicí stroj, / vzdálený dech / odněkud odvedle, / ...*“⁴⁸ A samozřejmě můžeme vidět odraz lyrického subjektu také v momentech velkých životních ztrát, jak je tomu ve verších básně *Tříšť*⁴⁹, kdy chápeme celý výsek symbolicky/metaforicky: „...*Své máti jsem pod třešni / zapíchl barevnej větrník, // obrazy se pozvolna začaly / vynořovat jeden za druhým, / padl jsem do nich jak do peřin / a plaval v nich. // Bylo to tehdy / když se svět rval na cucky / nezadržitelně, // nedalo se s tím / dělat už nic, // do toho všeho / se vesele hemžily děti, / abychom jim připravili // další a další prvotřídní tříšť.*“⁵⁰

Na závěr si ušetříme jisté narušující hledisko všeho zmíněného, neboť pod jistým úhlem pohledu můžeme považovat veškerý text podávaný v našem případě fiktivním Pavlem Novotným za projev a výraz lyrického subjektu. Takovou definici totiž umožňuje Červenka, který tvrdí, že si v lyrice nárokuje lyrický subjekt zobrazovat vše podstatné z předmětného světa, ovšem vždy pod svým vlastním úhlem hodnocení, jak tedy sám píše: „*V lyrice jsou entity vnějšího světa exponovány jako předměty zkušenosti subjektu, svědčící především o něm. V tomto totálním přehodnocení vystupuje jako rozhodující okolnost už to, že právě tyto věci byly subjektem – z nesmírného množství jiných možných entit – vybrány k zaznamenání.*“ (Červenka, a další, 2005 str. 730) A protože víme, že všechna tři díla jsou psána jako vzpomínky zhmotňující se právě v mysli jedné jediné postavy, vychází nám dvě možnosti: Rozhodnout se a považovat díla za výraz čisté lyriky (právě díky této úhrnné přítomnosti lyrického subjektu), či výraz epiky (budeme-li preferovat subjektivního vypravěče v ich-formě); anebo se můžeme smířit s existencí obou těchto rovin v rámci jednoho textu (jak to uděláme i my v rámci této práce) a připustit fakt, že si obě tyto roviny (narativní a lyrická) mohou být blíže, než se na první pohled zdá.

4.5 Postavy

Ze všech existujících pojetí, jak postavy ztvárněné v literárních dílech definovat a určovat, vyvstává hned několik možností, které se ovšem vesměs vždy shodují na základní myšlence, že postavy lze nějakým způsobem (více či méně složitým) kategorizovat a také lze takové postavy popsat na základě toho, jakými prostředky se charakterizují skrze existující literární text. Ve své podstatě tak řešíme způsob a obsah ztvárnění postav (Nünning, 2006 str. 616). My se zde opřeme o postavy definované narativní/epickou linií, avšak je dobré mít na paměti, že postavy se realizují i v rámci lyrických textů, Peterka zmiňuje jako obdobu těchto epických postav například portréty postav (v tomto vztahu by šlo o postavách z analyzovaných sbírek jistě také uvažovat) nebo lyrický subjekt (Peterka, 2007 str. 217), ten jsme si již částečně vymezili v předchozí kapitole, a tak se budeme dále věnovat jen

⁴⁶ (Novotný, 2020b str. 5)

⁴⁷ (Novotný, 2020b str. 7)

⁴⁸ (Novotný, 2022 str. 55)

⁴⁹ (Novotný, 2022 str. 82)

⁵⁰ (Novotný, 2022 str. 85)

kategorizaci postav z pohledu narativního. Při klasifikování tak můžeme nahlížet na postavu hned z několik různých hledisek zahrnujících jejich plošnost či plasticitu (Nünning, 2006 str. 616), etický vztah k příběhu (kladné/záporné), vztah k reálnému světu (fiktivní/historické), vztah ke způsobu zobrazení (idealizované/typizované/karikované) (Peterka, 2007 stránky 217-224) nebo z pohledu ztvárnění (*postava-hypotéza*, *postava-definice*) (Hodrová, 2001 str. 544).

Nejdříve si ale stanovme, jak budeme postavu vnímat. Ze samotné podstaty názvu tíhneme ke spojení postava = člověk, nicméně postavou může být i zvíře, případně objekt, který se přinejmenším lidskému chování podobá. Z tohoto vymezení tíhneme k jisté složce psychologizace postav, nicméně existují přístupy, které postavy považují za pouhý gramatický jev, Hodrová však oproti tomu postavu vnímá jako „*prvek prostupující všechny složky díla jako svérázný motiv či spíš dynamický komplex motivů*“ (Hodrová, 2001 str. 519) a akcentuje tak propojenost postavy jak ve významové složce díla, tak i v syžetu či kompozici.

Hlavními způsoby, jakými se taková postava ztvárňuje a formuje, jsou:

- 1) promluva vypravěče o postavě,
- 2) dialog a výroky jiných postav o této postavě,
- 3) monology (vnitřní i vnější),
- 4) scénické poznámky (zejména v dramatu).

(Hodrová, 2001 str. 519)

Z toho tak vychází, že postava je komplexem nadmíru dynamickým, který se utváří a formuje zejména na základě svého jednání či na základ jednání jiných postav, v potaz totiž musíme brát, že ve zmíněných bodech nejsou zahrnuty pouze promluvy, ale veškeré jednání a děj vztahující se nějakým způsobem k této postavě.

Vrátíme-li se ke zmiňované kategorizaci postav, tak zatímco většina zmiňovaných jeví se vesměs jednoduše a výmluvně už ze svého pojmenování, dělení Hodrové zůstává smyslem víceméně skryto, a protože z něho budeme vycházet v následující analýze nejvíce, jednotlivé typy zde uvedeme na pravou míru.

Postava-definice i *postava-hypotéza* se opírají ve svém pojetí o způsob, jakým k nim autor přistupuje (Hodrová, 2001 str. 556), záleží jen na autorovi, jak detailně danou postavu vykreslí, jak velký prostor ji věnuje, a na komplexitě jejího ztvárnění, bude-li na takovou postavu nahlíženo jako na celek, či bude-li znázorněna jen zčásti a nekompletně. *Postavu-definici* pod tímto kritériem tedy vnímáme jako postavu vykreslenou zcela jasně v pevných liniích, do díla vstupuje jako celek a za celý děj se nemění, případně jsou to také postavy vykreslené na základě své jednoduchosti ploše, nejdůležitějším kritériem je ale zřejmě jejich předvídatelnost. Oproti tomu *postava-hypotéza* je jejím pravým opakem, v díle je znázorněna pouze jako „*torso*“ a ve své necelistvosti, v průběhu vyprávění se tato celistvost postupně může měnit, avšak také nemusí, dále ale zůstávají její vnitřní pohnutky čtenáři skryté a její chování tak nelze odhadovat (Hodrová, 2001 str. 557).

Poslední teoretickou poznámku budeme směřovat k pojmenování samotných postav. Jména jsou totižto výrazným prostředkem charakterizace jednotlivých postav směřujícím k jejich individualizaci. Právě s pojmenováním totiž může souviset i typ postavy, k *postavě-hypotéze* totiž mohou (ale samozřejmě nemusí) směřovat vlastní jména, zatímco k *postavě-definici* zase mohou inklinovat jména alegorická či neutrálně obecná. (Hodrová, 2001 str. 558n) Jakého cíle lze tímto pojmenováním dosáhnout, si ukážeme v následující analytické části.

4.5.1 Postavy periférií

Jak nám tedy mohou pomoci výše zmíněné poznatky k dešifrování postav u Novotného? Při důkladném čtení Novotného sbírek zjistíme, že jsou veškeré jeho postavy již předem definovány jedním výrazným rysem, ve své podstatě jsou spíš figurky než komplexní charakterové systémy, jistou výjimku by v tomto případě tvořila snad jen *matka*. Většina postav totiž během příběhu nezažívá žádný vývoj, nepřibývá jim nový charakterový rys, ale je obrazně řečeno vláčena svým nejvýraznějším distinktivním rysem. Ve své podstatě se tak celkem snadno dá odhadnout, jak bude která postava reagovat, a proto můžeme celkem zjednodušeně konstatovat, že každá postava stává se *postavou-definicí*. Samozřejmě ale můžeme nalézt jisté prvky „neočekávatelnosti“, to když například *Snížek* (z hlediska frekvence nepřilíš opakující se postava) přidusí postavu vypravěče pod peřinou, když vyšplhá do jejich garsonky po hromosvodu (Novotný, 2020b str. 12); nicméně to spíše implikuje povahový rys nevyzpytatelnosti než postupně rozvíjející se komplex motivů.

Nejpropracovanější postavy blížící se „hypotetizaci“ nám tak mohou vyvstát ve své podstatě dvě. V *Zápisích z garsonky* je to jistě *matka*, která je ústřední postavou této sbírky a ve své podstatě je to také postava nejpropracovanější, nicméně stále se spoustou hluchých/prázdných míst, navíc je tato postava silně idealizovaná pohledem vypravěče. Druhou takovou postavou pak může být postava fiktivního Pavla Novotného (jak jsme si vypravěče/lyrický subjekt pojmenovali v předchozím oddílu), jenž v každé sbírce prožívá nejvýraznější vývoj. Překvapující poté může být vyvrcholení jeho charakteru v *Proceduře*, kde se mísí jak v odraz *matky*, tak odraz *dědka*. Ovšem museli bychom vnímat všechny tři sbírky komplexně jako jeden pokračující příběh.

Zajímavým postřehem mohou být také samotná jména postav. Zatímco drtivá většina vedlejších, až (zdálo by se) nepodstatných postav disponuje svým vlastním jménem či přílepkou přezdívkou (*Jarda Svoboda, Bedřich, Luděk Snížek, inženýr Brotz, Gene Hackman, Fanouš, Jára, Mařas, pan Fryč, Ivuš, Fandomas*), postavy nejpodstatnější (ani ne tak pro děj jako spíš pro vypravěče) zůstávají beze jmen (*dědek, matka, pan profesor, vrátnej*). Toto jejich obecné pojmenování má za efekt oslabení jejich individualizace (u *dědka* ještě umocněno pejorativním tvarem), ne ani tak ve smyslu, že by se nám jako čtenářům zdály postavy nelidské, ale spíše jsou podávány jako jakýsi princip zbavený vlastního jména. Nerudný *dědek* je tak tím nejhorším ztělesněním pro čtenáře (záměrně je jeho popis neúplný), podobně je *matka* zase idealizovaná tak, jak si svou matku v dětství idealizuje řada z nás, ostatně nikdy jsme ani své příbuzné neoslovovali vlastními jmény, ale přesně takto, protože naše matka je přeci jen jedna. Ze stejného důvodu nám pak zůstává skryto i jméno samotného vypravěče.

Co se dá říct závěrem takřka ke všem postavám, je jejich mimořádná zvláštnost, mnohdy až podivínství, jako když *Albert* obsesivně tvoří své kompozice, *Mařas* je alkoholik, *matka* je bohémská a sečtělá podivínka, co žije v obklopení ptáků, *dědek* je zase pedantský atp. Každá z postav jako by nezapadala do svých stanovených prostorů, jako by se snad ani neuměla vyrovnat se světem, v němž se nachází, a to včetně vypravěče samotného, který jediný vlastně tuto cestu ke klidu (alespoň dočasněmu) nachází. Sám autor, Pavel Novotný, v jednom z rozhovorů na tuto volbu postav naráží a využívá pojmů centrum a periférie, právě na periférii (v nejobecnějším pojetí myšleno) se tyto postavy setkávají.⁵¹

⁵¹Rozhovor dostupný online na:

https://www.youtube.com/watch?v=Fhrdfs3xKD8&ab_channel=M%C4%9Bstsk%C3%A1knihovnavPraze

4.6 Časoprostor

Vzhledem k výrazné komplexitě fenomenologického pojmu čas a náročnosti v přístupu k tomuto jevu, budeme se soustředit v naší práci pouze na čas reprezentovaný dílem samotným, respektive časem obsaženým v narativním textu, nicméně i tak si musíme nejprve vymežit základní hierarchii ve vnímání těchto časů. Odstupme tedy od empirického času, tedy času, kdy vzniká samotné dílo pod rukama empirického autora, a přibližme si pojmy *čas vyprávění* a *čas vyprávěného*. Tyto pojmy jsou definovány nejprve mezi germanisty již na konci let 40. 20. století (G. Müller), záhy se však rozšiřují i mezi anglisty či romanisty (Nünning, 2006 str. 108). *Čas vyprávění* je v tomto pojetí časem vesměs blízcímu se času skutečnému, který se produkuje zejména skrze kompozici, vypravěčovo pásmo řeči a úzce tedy souvisí s vyprávěním. Je to časová dimenze, která je nezávislá na ději samotného příběhu. Může se jednat o lineární časovou osu, na které jsou vyprávěné události postupně odhalovány, nebo může být čas vyprávění organizačně komplikovanější. *Čas vyprávěného* je už časem vztahujícím se k časovému průběhu událostí samotného příběhu, tedy k času, ve kterém se děj odehrává. Z tohoto pohledu nás tak bude zajímat zejména právě tato časová dimenze. Analogicky k těmto pojmům využívá pojmenování *čas příběhu* a *čas vyprávění* Alice Jedličková v rozsáhlé studii poetiky literárního díla *Na cestě ke smyslu* (Červenka, a další, 2005 str. 199n). Zde také Jedličková zmiňuje zkoumání vztahu mezi těmito dimenzemi G. Genette, který dělí čas na tři analyzované pojmy *pořádek*, z jehož hlediska jde o temporální uspořádání událostí v příběhu a „pseudotemporální“ uspořádání těchto událostí v textu (zde jsou podstatné jevy vracející se v čase – označené jako *analepse* – a jevy směřující k budoucnosti – označené jako *prolepse*); dalším pojmem *trvání* rozumíme zejména vztah mezi časovým rozpětím událostí a textovým „pseudo-trváním“ (zde nás zajímá např. narušování tempa, zpomalení a zrychlení); třetím a posledním pojmem je poté *frekvence* sledující vztahy mezi opakováním a počtem událostí (Červenka, a další, 2005 str. 201n).

„*Předpokladem analýzy časové dimenze narativu je převést jevy z časové roviny příběhu do prostorové roviny textu, tj. vyznačit pozici nějaké události tím, po čem následuje a čemu předchází, nebo spočítat množství jejích výskytů v textu.*“ (Červenka, a další, 2005 str. 201) V této citaci se dostáváme k meritu věci, tedy k samotnému sepětí času s prostorem, na jehož základě se tedy vymezuje. Jedličková zmiňuje důležitou úlohu v tomto pojetí Michajloviče Bachtina, který pracuje s termínem *chronotop*, tedy se spojením místa a času. My v této souvislosti budeme užívat jednodušší *časoprostor*. Dále zmíníme, že v postmoderní tvorbě převládá tzv. individuální či subjektivní čas, který Jedličková nazývá jako čas *holotropní* (Červenka, a další, 2005 str. 230), jenž bychom mohli spatřovat právě i v tvorbě Pavla Novotného.

Zbývá nám tedy ještě vymežit prostor jako takový. Zde se nám jako ideální jeví pojetí Zdeňky Hrbaty, který tvrdí, že literární prostor je vnitřním prostorem díla, který specifickými prostředky reflektuje vnější realitu (mimetický princip), nebo imaginárním prostorem zobrazeným v určitém výseku díla (Červenka, a další, 2005 str. 321). Na základě toho tak můžeme rozlišovat mezi prostory vylíčenými/zobrazenými (které dále můžeme členit na daleké, omezené a prostory středu) a implikovanými.

4.6.1 Čas a prostor jako analeptický faktor poetiky Novotného

Budeme-li vycházet v analýze sbírek Novotného z Genettova pojetí času, pak spatříme jistý analeptický princip, který prostupuje všemi sbírkami. Jednotlivé básně tvoří vzpomínání lyrického subjektu/vypravěče na svůj život a formující události jeho osobnosti. S tím samozřejmě také souvisí výše již zmiňovaná retrospektivní kompozice, kterou spatřujeme explicitně v *Zápiscích z garsonky* (díky poslední básni, kde se vypravěč přiznává, že píše básně v prázdné garsonce), ale jako implicitní ji už můžeme vnímat ve zbývajících sbírkách *Dědek* a *Procedura*, kde jen *analepsi* tušíme z různých náznaků a slovesného minulého času. V pravém slova smyslu bychom za *analepsi* považovali spíše narušení vyprávění nějakou událostí, která se stala před hlavním příběhem, za takovou *analepsi* pak považujeme například vyprávění *matky* její nejoblíbenější historky či *Albertovo* o tom, jak dříve postupoval při komponování.

Z hlediska *trvání* sledujeme různé prolínání zrychlení i zpomalení událostí. Jednotlivé básně pak ve svém rozestoupení konstituují časové úseky, mezi nimiž je znatelný časový rozestup, mnohdy vnímáme, že je mezi sebou dělí i několik let, byť není tento konkrétní údaj nikdy explicitně zmiňován, vypravěč se zde omezuje pouze na obecné vymezení času jako „...bylo to pomalu / v těch dobách, / kdy Sofie už běhala...“⁵², „...tohle mi vyprávěl v dobách, / kdy všichni kolem už desítky let / nestříhali zvuk ušima a nůžkama, / ale očima a klikáním myši na / akustickou křivku monitoru...“⁵³, „Když mé máti bylo tak / devatenáct-dvacet“⁵⁴, případně se omezuje jen na nejobecnější „Občas, když bylo lezavo“⁵⁵, „Třeba tenkrát, / jak mě dědek poprvé / posadil na kolo...“⁵⁶, „Tehdy při nedělním obědě...“⁵⁷, „Jednou zas takhle / při nedělním obědě“⁵⁸ nebo „...a jednou / se vydali nahoru...“⁵⁹. Neznamená však, že by v tomto pojetí čas byl lineárně členěn a básně mezi sebou tvořily jakési narativní elipsy, básně se totiž mnohdy doplňují, korelují mezi sebou událostmi a z hlediska *frekvence* se tyto události opakují. V jedné básni tak může uběhnout klidně i několik měsíců, či rovnou let, aby se v následující básni čas vrátil zase zpět. Toto časové prostupování pak nejvýrazněji spatřujeme při komplexním pohledu na všechny tři sbírky. Nicméně obecně pojato je každá báseň posunem vpřed, čas ubíhá a my sledujeme vážnější, naléhavější či zodpovědnější přístup vypravěče, čímž dosahujeme časového uvědomění a časového posunu. Jednou je tento posun vyznačen činností, ze které si dovozujeme časový posun („...Anebo jak jsem Járovi / rozsekl omylem tu hlavu jeho / pionýrským páskem, / se kterým se vytahoval...“⁶⁰), jindy nám to rovnou naznačí název básně (*Vojna, Továrna, Kolíbka, Kolokvium*...).

Zahrneme-li k času ještě roli prostoru, zjistíme, že prostor je v prvních dvou sbírkách vymezen zejména popisy vypravěče jako Liberec, který je ovšem zploštěn na dva středobody dění – prostory středu – garsonku a vilu pod kopcem. Kolem těchto dvou míst se dále vykresluje celý prostor, vždy nějakým způsobem související s těmito dvěma místy (jednou je z kasáren vidět domů, jednou je to myšlenka na *dědka* v knihkupectví), která představují domov. Domovem je v prvních dvou sbírkách (*Zápisky z garsonky, Dědek*) zejména

⁵² (Novotný, 2022 str. 13)

⁵³ (Novotný, 2022 str. 32)

⁵⁴ (Novotný, 2020b str. 40)

⁵⁵ (Novotný, 2022 str. 48)

⁵⁶ (Novotný, 2020a str. 5)

⁵⁷ (Novotný, 2020a str. 8)

⁵⁸ (Novotný, 2020a str. 30)

⁵⁹ (Novotný, 2020b str. 27)

⁶⁰ (Novotný, 2020b str. 37)

garsonka, avšak v *Proceduře* se tím domovem stává právě zmiňovaná vila. Samotný prostor *Procedure* dal by se pak definovat jako triáda základních míst, která představují obrazně řečeno ostrovy uprostřed vzduchoprázdna – zmiňovaná vila s již nastíněným Libercem, akademické pracoviště a bydliště *Alberta*.

Budeme-li vycházet ze všech těchto domněnek vyvstávajících z podtextu a přímých informací, můžeme časoprostor popsat následovně: V *Zápisích z garsonky* sledujeme dětství a dospívání vypravěče trávené v Liberci zhruba od 80. let do současnosti, kde jeho prostor omezuje zejména na dvě místa: garsonku a vilu pod kopcem. Podobným časovým výsekem disponuje i *Dědek*, který ovšem rozšiřuje prostor o další místa – kasárny, továrnu, knihkupectví. *Procedura* se již odehrává v blízké minulosti a současnosti, kdy je prostor definován sérií míst – vila, akademická půda, liberecká přehrada a Albertův domov.

4.7 Autorský styl

V poslední kapitole naší analýzy se pokusíme určit a pojmenovat faktory a prostředky tvořící tzv. autorský styl. Tento pojem můžeme vnímat jako průsečík všech jazykových rovin společně v kombinaci se subjektivními faktory lidské psychiky, ale svou roli zde hrají také motivy a celkový význam (Peterka, 2007 str. 133). Do této oblasti tak náleží všechny faktory, které mohou společně ovlivňovat celkovou podobu díla, autor záměrně i nezáměrně volí jazykové prostředky z roviny fonologické, lexikální, syntaktické i stylistické, jež společně utvářejí významy a celkové ladění literárního díla. Jak píše Hrabák: „*Termín styl lze chápat i v širším slova smyslu než jako styl jazykový. Pak je styl nejen způsob výběru a kombinování jazykových prostředků, ale především způsob výběru a kombinování informací, a to stejně věcných jako estetických.*“ (Hrabák, 1977 str. 115) Naráží tak na situaci, že autor dříve, než volí jazykové prostředky, volí informace, které chce zmiňovat. Svou myšlenku pak poněkud stručně dokazuje na různých synonymických pojmenováních a expresivitě těchto výrazů. Tyto jazykové prostředky nicméně dohromady tvoří specifický *literární kód*, skrze nějž postupně rozkrýváme významové obsahy a kvality díla (Peterka, 2007 str. 47). Historicky byl styl pojímán jako normativní aspekt tvorby, jehož pravidla měl dodržovat i samotný autor, jak zmiňuje Nünning (Nünning, 2006 str. 744), avšak ani tato normativnost stylu neznamovala osobitý přístup autora k látce či k jazyku. Dnešní postmoderní situace tyto normativní styly v literatuře víceméně upozaďuje a autory ve své tvorbě spíše kategorizujeme na základě podobnosti jejich autorského stylu, podobně jako Piorecký v *České poezii v postmoderní situaci* (Piorecký, 2011) či autoři *V souřadnicích mnohosti* (Fialová, a další, 2014). Proces kategorizace je tak z pohledu historie opačný.

4.7.1 Autorský styl Pavla Novotného

Pokusme se tedy nyní určit specifika, která by konstruovala autorský styl příznačný pro naše tři analyzované sbírky. Budeme-li tedy vycházet z informací obsažených již v prvních kapitolách této práce, snadno si spojíme silnou autobiografickou stopu prostupující skrze všechna analyzovaná díla s osobností Pavla Novotného. Pavel Novotný je akademický pracovník a vedoucí katedry Technické univerzity v Liberci, tento aspekt se nám jasně zrcadlí v obsahové reflektivizaci akademického prostředí v *Proceduře* (*Tam u nich a tady u nás, Sluchátka, Kolokvium...*), vystudovaná střední průmyslová škola nám tvoří stejnou paralelu jako akademické prostředí v *Dědkovi* (*Silnoproud*). Zaujetí v akustické podobě umění, prolínající se i s akademickým působením, pozorujeme obsahově v básni *Ustřižený dech*. Dětství a dospívání strávené v Liberci je takřka náplní obou sbírek *Zápisky z garsonky*

a *Dědek*. Vesměs vše, co je ve sbírkách zobrazeno, je svým způsobem odraz aktuálního světa Pavla Novotného ve fikční podobě.

Zaměříme se ale raději na jednotlivé jazykové roviny, v nichž výše zmíněné znalosti brzy využijeme. Začneme tedy postupně od fonologické roviny. Zde je nejvýraznějším prvkem inklinace k rytmizaci, kterou jsme již konkretizovali v jedné z předchozích kapitol, a tak jen zde podotkneme, že k této rytmizaci hraje důležitou roli také čtení nahlas, v ještě lepším případě osobitá recitace, zejména v případě recitace samotného autora.⁶¹ Ihned zde využijeme zájem samotného autora v auditivních podobách poezie a radiofonických kompozicích. Lexikální rovina byla i hlavním kritériem, proč jsme tvorbu Pavla Novotného zařadili k poezii věcnosti, v jeho výrazech totiž spatřujeme depoetizovaný jazyk oproštěný od zbytečných příkras a tradičních prostředků poezie, věcné a co nejpřímější vyjadřování, doplněné navíc o řadu vulgarismů a výrazy z obecné češtiny a profesní mluvy/slangu. Když si uvědomíme, že je autor zároveň germanistou, snadno pochopíme, proč určité úseky připomínají makarónské verše, neboť jsou psané zčásti německy. Syntaktická a stylistická rovina se nám nejtypičtěji vyjevují v tvorbě dlouhých a složitých souvětí, která tvoří mnohdy celé strofy, avšak výraznou segmentací do veršů a dominující parataxi dociluje autor velmi civilního a vstřícného jazyka. Stejně jako osobitě odděluje pásma promluv postav, která vyznačuje kurzívou. Z výše uvedených příkladů bychom mohli charakterizovat hlavní rysy autorského stylu Pavla Novotného jako: silná inspirace vlastním životem; civilní, depoetizovaný jazyk a výrazně rytmizované verše.

⁶¹ Autorské čtení dostupné online zde:

https://www.youtube.com/watch?embeds_referring_uri=https%3A%2F%2Fwww.pavelnovotny.net%2F&source_ve_path=MTY0OTksMjg2NjQsMTY0NTAz&feature=emb_share&v=Fhrdfs3xKD8&ab_channel=M%C4%9Bstsk%C3%A1knihovnavPraze

Závěr

Zbývá nám tedy shrnout a uzavřít naše dosavadní poznatky a zjištění, kterých jsme se v rámci této práce dopátrali. Vraťme se tedy k samotnému úvodu, kde jsme si vytyčili základní otázky a cíle práce. Těmi byly:

Jako první nás zajímala otázka, je-li tato trojice sbírek vlastně poezie, nebo veršovaná próza a v širším pojetí jsme se pokusili určit, jedná-li se o epickou, či lyrickou formu textu. Zde jsme se přiklonili k argumentům, že to, co tvoří poezii, není jen typické členění do veršů, ale také bržděné čtení, výrazná expresivnost a samozřejmě také inklinaci „ke zpěvu“, spočívající v tomto případě ve výrazné rytmizaci a segmentaci jednotlivých veršů. Podobně jsme dospěli k odpovědi i při určování, jedná-li se o lyriku, či epiku. Na základě přítomnosti vypravěče, jako centra epiky, jsme se tedy přiklonili k závěru, že se jedná o tzv. narativní poezii, tedy o poezii s výraznou epickou linií, nicméně stejně tak jsme odhalili přítomnost lyrických pasáží.

Dalším vytyčeným cílem následně bylo popsat a určit teoretická východiska tvorby Pavla Novotného a zařadit jeho tvorbu do kontextu soudobých autorů. Zde jsme využili teorii *fikčních světů* a oddělili tak skutečnost od literární fikce, což se zejména v analyzovaných sbírkách, které nesou prvky silné autobiografie a inspirace skutečným světem, ukázalo jako velmi užitečné, neboť jsme vymezili jasnou hranici mezi světem empirickým/aktuálním a fikčním světem díla. Dále jsme se věnovali zařazení Novotného tvorby do kontextu soudobých autorů, v tomto případě jsme využili publikace Karla Pioreckého a Novotného trojici sbírek jsme přiřadili k linii pojmenované jako poezie věčnosti, nejvýraznější roli v tomto případě sehrál zejména silně depoetizovaný a civilní jazyk.

V poslední části jsme se věnovali analýze vybraných kategorií poetiky, v níž jsme postupně rozebírali tematickou a motivickou složku sbírek, kde jsme stanovili nejvýraznější principy motivů prostupujících sbírkami; dále jsme analyzovali metodu a práci s rytmem ve volném verši; kde jsme využili tzv. *sémanticko-fonického* přístupu, na jehož základě jsme dokázali, že rytmizace dosahuje Novotný pomocí výrazné segmentace a opakováním určitých struktur veršů; dále jsme se věnovali kompozici jednotlivých sbírek, kterou jsme za využití poznatků Daniely Hodrové klasifikovali jako lineárně-retrospektivní, jež se nám vyjevuje de facto v každé sbírce, zejména však v *Zápiscích z garsonky*; následně jsme upřeli pozornost na kategorii vypravěče, do níž jsme zahrnuli i lyrický subjekt, přičemž jsme konstatovali formální blízkost mezi subjektivním vypravěčem v ich-formě a lyrickým subjektem a nepřímo jsme si i naznačili blízkost žánrů lyrických a epických; dále jsme se věnovali postavám a jejich klasifikaci opět za využití Hodrové, došli jsme k závěru, že většina postav je ztvárněna jako postava-definice, ovšem existují i hypotetizující výjimky, a poukázali jsme na Novotného výběr postav z „periferie“; definovali jsme linie oddělující čas vyprávění a čas vyprávěného a popsali práci Novotného s časoprostorem, kde využívá mezi básněmi časových skoků, avšak vzápětí se může čas v rámci několika básní prolínat, byť v každé uběhne i několik měsíců či let, podobně jsme také definovali zvláště deformovaný a zploštělý prostor vykreslený zejména vypravěčovým popisem, z něhož vystupují pouze jakési životní středobody; v poslední části analýzy jsme si definovali autorský styl, kde jsme využili jak znalostí o autorovi, tak i jeho konkrétních stylových prostředků, z čehož nám vznikly jakési pilíře jeho poetiky.

Jak tedy uzavřít tuto práci? Nejlépe asi poznámkou: Jsme si vědomi neúplnosti a mnohdy jistého zjednodušeného pohledu na věc. Pro komplexní analýzu bychom potřebovali

mnohem více prostoru, a to nejen z pohledu počtu stran, ale i z úhlů pohledu (zajímavě by se zde například promítal pohled na sbírky jako na čistě lyrická díla, případně zase pohled jako na čistě epická díla), samostatnou kapitolu by si zasloužil vztah reality k této literární fikci a jak se promítá svět skutečný do fikčního světa díla (jakými prostředky se zde tento vztah realizuje), stejně tak bychom mohli věnovat podstatnou část práce zevrubné jazykové analýze z hlediska veškerých jazykových rovin, avšak tato práce kladla si za cíl analýzu vybraných kategorií, které považujeme za dominantní při charakterizaci tvorby Novotného, a tohoto cíle také snad dosáhla.

Seznam použitých informačních zdrojů:

Primární literatura:

NOVOTNÝ, Pavel. Zápisky z garsonky. Praha: Trigon, 2020. Rubín (Trigon). ISBN 978-80-87908-42-6

NOVOTNÝ, Pavel. Dědek. Praha: Trigon, 2020. Rubín (Trigon). ISBN 978-80-87908-44-0

NOVOTNÝ, Pavel. Procedura. Praha: Trigon, 2022. Rubín (Trigon). ISBN 978-80-87908-58-7

Sekundární literatura:

CULLER, Jonathan D. Teorie lyriky. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020. Studia poetica (Univerzita Karlova). ISBN 978-80-246-4456-1

ČERVENKA, Miroslav. Fikční světy lyriky. Praha: Paseka, 2003. Scholares. ISBN 80-7185-592-8

ČERVENKA, Miroslav. Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-244-0

ČERVENKA, Miroslav. Významová výstavba literárního díla. Praha: Karolinum, 1992. ISSN 0567-8269

DOLEŽEL, Lubomír. Narativní způsoby v české literatuře. Vyd. 2. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. Scholares. ISBN 978-80-87855-13-3

HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1

HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973, 332 s

JIRÁČEK, Pavel (2007). Rytmus a smysl v lyrice, Česká literatura. Červen 2007. Vol. 55, no. 3, pp. 301-342

KOLÁR, Robert, Petr PLECHÁČ a Jakub ŘÍHA. Úvod do teorie verše. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-051-4

KOLÁŘ, Jiří, Návod k upotřebení, Litvínov: Dialog, 1969

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. Studium (Host). ISBN 978-80-7294-215-2

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7

PIORECKÝ, Karel. *Česká poezie v postmoderní situaci*. Praha: Academia, 2011. Literární řada. ISBN 978-80-200-1960-8

ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Teorie literatury: učebnice pro pedagogické fakulty*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966

ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena, ed. *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014. Literární řada. ISBN 978-80-200-2410-7

Online zdroje:

STAŠA, Vít. *Mélos a opsis. Zvuková a vizuální stránka poezie Zbyňka Hejdy*. Praha, 2022. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky. Vedoucí práce Šebek, Josef. Dostupné z www: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/175103>

PECHAR, Jiří (2006). *Pochopit „fikční světy“*. A2. č.35, 2006 [cit. 3. 7. 2023]. Dostupné z www: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/35/pochopit-fikcni-svety>

KLÍČOVÁ, Eva (2021). *Básnický basic*. itvar.cz [online]. 21. 1. 2021 [cit. 30. 6. 2023]. Dostupné z www: <https://itvar.cz/basnicky-basic>

ŽÍŠKOVÁ, Valentýna (2023). *Uzavřít vesmír do krabičky jazyka*. iLiteratura.cz [online]. 4. 5. 2023 [cit. 6. 7. 2023]. Dostupné z www: <https://www.iliteratura.cz/clanek/46356-novotny-pavel>

FRIDRICH, Pavel (2021). *Básnivý složenec*. iLiteratura.cz [online]. 2. 6. 2021 [cit. 4. 7. 2023]. Dostupné z www: <https://www.iliteratura.cz/clanek/44413-novotny-pavel-zapisky-z-garsonky>

NOVOTNÝ, Pavel. *pavelnovotny.net* (nedatováno), dostupné z www: <https://www.pavelnovotny.net/>