

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická

Konstrukce fikčního světa v poezii J. H. Krchovského

Kateřina Malá

Bakalářská práce
2008

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Katedra historických věd
Akademický rok: 2006/2007

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Kateřina MALÁ**

Studijní program: **B7105 Historické vědy**

Studijní obor: **Historicko-literární studia**

Název tématu: **Konstrukce fikčního světa v poezii J. H. Krchovského
(The Construction of the Fictional World in J. H.
Krchovskýs Poetry)**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

1. a) Kulturně-historické zakotvení a představení básníka J. H. Krchovského.
b) Obecné předpoklady a zákonitosti tvorby fikčních světů.
2. Konstrukce možného světa v poezii J. H. Krchovského - pojetí času a prostoru.
3. projekce lyrického subjektu do fikčního světa a jeho sebereflexe a vztah vůči okolnímu světu.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

RONEN, R. Možné světy v teorii literatury, Host 2006

ČERVENKA, M. Fikční světy lyriky, Torst 2005

FOŘT, B. Úvod do sémantiky fikčních světů, Host 2005

HODROVÁ, D. Poetika míst, HaH 1997

DOLEŽEL, L. Heterocosmica. Fikce a možné světy, UK Praha 2003

+ dosud vydané sbírky Krchovského

+ časopisecké recenze

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Jiří Studený

Katedra historických věd

Datum zadání bakalářské práce:

30. dubna 2007

Termín odevzdání bakalářské práce:

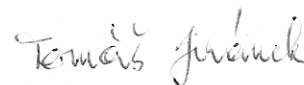
31. března 2008



prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.

děkan

L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.

vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2007

SOUHRN

Práce sleduje konstruování fikčního světa v poezii J. H. Krchovského. Zaměřuje se na pojetí fikce a možných světů. Nahlíží na možnosti fikce v lyrice a problematiku existence lyrického subjektu a jeho omezení v rámci určitých narativních světů. Zabývá se symboly a motivy, opět nahlížených z hlediska konstrukce fikčních světů, které jsou dokládány ukázkami z vybraných básní z let 1978 - 1996.

KLÍČOVÁ SLOVA

J. H. Krchovský, poezie, fikční světy, lyrický subjekt,

TITLE

The Construction of the Fictional World in J. H. Krchovský's Poetry

ABSTRACT

The work deals with the construction of the fictional world in lyric poetry, to be specific – J. H. Krchovský's poetry. It is focused on fictional conception and possible worlds. The work focuses on fictional possibilities in lyric poetry and problems of lyric subject existence and its determination within narrative worlds. The text also deals with symbols and motives - from point of view of fictional construction. These constructs there are illustrated with samples of verses from 1978 – 1996.

KEYWORDS

J. H. Krchovský, poetry, fictional world, lyric subject

Za odbornou pomoc a vedení této práce děkuji Mgr. Jiřímu Studenému.

I.	Úvod.....	1
II.	Tvorba J. H. Krchovského v kontextu literární i kulturní „mnohohledovosti“.....	3
	1. Začlenění tvorby J. H. Krchovského napříč literárními žánry	3
	2. Exkurze do underground tehdy... A dnes?	7
III.	Konstrukce fikčního světa.....	10
	1. Fikce (fiktivnost) a možné světy	10
	1.1. Fiktivnost.....	10
	1.2. Možné světy	11
	2. Konstruování fikčních světů v lyrice	13
	2.1. Autor – lyrický subjekt – subjekt díla	13
	2.2. Problematika fikčnosti v lyrice	14
	3. Narativní světy	16
	3.1. Konání postavy – intencionální a neintencionální	17
	3.2. Interakce	21
	3.3. Motivace postavy	23
	3.4. Emoce a duševní akty.....	24
	3.5. Modalita přirozena a nadpřirozena.....	28
	3.6. Estetika šoku	30
IV.	Existence lyrického subjektu.....	32
	1. Jak vzniká obraz existence?	32
	2. Lyrické vyprávění, problematika postavy a její fokalizace.....	36
	3. Metaforická existence	38
V.	Motivy a symboly.....	39
	1. Rozdělení a pochopení (uchopení) pojmů - znaku, symbolu a archetypu	39
	2. Typologie motivů u J. H: Krchovského	40
	3. Ústřední motivy a symboly v poezii J: H: Krchovského	42
VI.	Básně a jejich vývoj ve sbírkách J. H. Krchovského	47
	1. Rýmy, jejich využití a jazyk.....	47
	2. Kontinuita ve vybraných sbírkách.....	48
VII.	Závěr.....	52
	BIBLIOGRAFIE:	54
	PŘÍLOHY:	57
	SUMMARY	58

I. Úvod

Pro konstruování fikčního světa v poezii jsem se rozhodla i z toho důvodu, protože se fikční světy v lyrice mnohým literárním badatelům jeví jako nesmyslné (viz **III., 2.**). Ale pravdou je, že při zkoumání fikčního světa poezie v duchu, ve kterém tvoří Krchovský, nám může napomoci epicko-dramatické ladění jeho poezie, a tak se můžeme přiblížit ke konfrontaci s fikčními světy epických děl,¹ což nám může pomoci s konstrukcí tohoto světa. Na druhou stranu fikční komunikace nemusí být závislá na epických formách – pod pojmem „svět“ se nemusí skrývat jen to, co je ukotvené ve fyzickém prostoročase se všemi příslušnými věcmi, osobami, akcemi, příběhy a událostmi, ale je utvářen i myšlením a niterním prožíváním postav. A právě tato niternost může (ale nemusí) být konstruována v poezii. Na druhou stranu epičnost Krchovského básní dodává jeho poezii dynamiku, kterou postrádá poezie „lyričtějšího rázu“ a konstruování fikčního světa se stává uchopitelnější – a právě teoretickým rozborům této práce toto dvojí (epicko-lyrické) nazírání pomohlo. Na první pohled je zřejmé, že v básních J. H. Krchovského se jedinec-lyrický subjekt vymezuje vůči okolnímu světu, jehož podmínky fungování odmítá. Takže si lyrický subjekt vytváří svůj vlastní „svět ve světě“. Básně navíc působí jako sourodé, ucelené organizmy - takže odtud myšlenka konstrukce fikčních světů... Nejprve jsem skrz dosud existující teorie fikčních světů hledala možnosti, jakým směrem se mám při konstruování fikčního světa Krchovského ubírat. V rámci těchto „vypůjčených“ teorií se vynořovaly další a další možnosti, které tyto teorie přetvářely do zcela jiných „forem života“, což už samo o sobě považuji za důkaz pulzujícího světa J. H. Krchovského - a tím jsem se vlastně dostala k tomu, proč jsem si vybrala tvorbu právě tohoto básníka.

Než se ale dostaneme k samotnému konstruování fikce, pokusíme se ukotvit tvorbu J. H. Krchovského kulturně i dobově. Je zajímavé, že v případě tohoto autora dochází k jasnému propojení s undergroundem, ale zároveň se mi jeví jako vhodné ho začlenit do různých literárních směrů, protože poetika J. H. Krchovského má stejně blízko ke „klasickému“ básnictví jako k undergroundu. A zároveň si dovolím malou odbočku právě k fenoménu undergroundu, a to i k jeho pojetí v dnešní době.

V dalších částech této práce se snažím zachytit nejen samotné konstruování fikčních světů, ale i hledání místa lyrického subjektu v tomto světě a jeho „vnitřní pochody“.

¹ Krchovského básně nejsou abstraktní, často se svou formou přibližují anekdotám s pointou, k „minipříběhům“, proto ta analogie s epickou literaturou.

S hledáním fikčnosti začínám už v mimoliterární stylizovanosti – tj. u zvoleného pseudonymu, stylizovaného zobrazení J. H. Krchovského jakoby z „19. století“ atd.

V případě analyzování jednotlivých veršů se jedná o rozbor neobvyklý, protože analýza se snaží zachytit lyrický subjekt a jeho „životní prostředí“ v rámci fikčního světa. Z různých, již existujících, fikčních teorií jsem se snažila vybírat takové, které jsou, podle mého mínění, blízké světu J. H. Krchovského. Metodou pro toto konstruování mi byly tedy jak „vypůjčené“ koncepce, tak specifické znaky Krchovského fikčního světa, které se mi při jeho postupném rozkrývání objevovaly. Do teoretických pasáží zasazuji ukázky veršů J. H. Krchovského, jako doklad k teoretické části a drobnou analýzu těchto veršů. Pro tento rozbor jsem nepoužila všechny dosud vydané Krchovského sbírky, ale pouze výbor s názvem *Básně*. A to hlavně proto, že v tomto souboru jsou zahrnuty básně z let 1978 – 1996. Původně mi šlo o to, zachytit určitý vývoj (nebo přesněji proměnu) v Krchovského poezii. Ale člověk mívá, Krchovský mění...

II. Tvorba J. H. Krchovského v kontextu literární i kulturní „mnohopohledovosti“

1. Začlenění tvorby J. H. Krchovského napříč literárními žánry

Pod pseudonymem J. H. Krchovský se skrývá občan Jiří Hásek narozený v Praze 22.4.1960. Od roku 1977, kdy odešel z učení, aby se nemusel stát zedníkem, je bez občanského zaměstnání. V současnosti žije střídavě v Praze a v Brně. V letech 1978 – 89 byla Krchovského tvorba šířena nejdříve ve strojopisných opisech samizdatových edic. V těchto letech publikoval v samizdatových periodikách - v *Pražské komunikaci*, *Revolver Revue*, v bratislavském *Fragmentu K* nebo ve *Vokně*. Po roce 1989 vycházely jeho básně v *Literárních novinách*, *Tvorbě*, *ROKu*, *Iniciálách*, *Souvislostech*, *Lidových novinách* a v *Hostu*. Rovněž dále ve *Vokně* a *Revolver Revue*, které pokračovaly v činnosti i po roce 1989 (BROŽOVÁ 1999: 446). Právě v souvislosti s poezií otiskovanou v předrevoluční *Revolver Revue* je J. H. Krchovský (společně s Luděkem Marksem) spojován s pojmem „neodekadence“, jejíž zdroje můžeme tradičně hledat na konci 19. století, ale také na počátku 50. let 20. století.² Dekadentní stylizování tehdy nebylo ničím neobvyklým. K takovému stylizování docházelo už v dřívějších vlnách undergroundu – například u textů a jevištního provedení skladeb v různých hudebních projektech – nejznáměji u Plastic People of the Universe a DG 307 (PILAŘ 1999: 52).

Nejstarší výbor Krchovského poezie vyšel v roce 1986 pod názvem *Kruh kolem lůžka* v samizdatové edici *Kde domov můj*. Básně z let 1989 – 91 si autor sám vydal jako bibliofilskou sbírku pod názvem *Mé lebky stín*. Jeho poezie byla zařazena do několika undergroundových sborníků mezi lety 1985 – 1990. Je i autorem reflexivních próz – *Jakoby* (rukopisně roku 1983) a *Hodina navíc* - rukopis z roku 1984 (BROŽOVÁ 1999: 447). Po samizdatových publikacích oficiálně vydal sbírky *Noci, po nichž nepřichází ráno* (Host 1991), *Leda s labutí* (Host 1997) a *Dodatky ...* (Host 1997). Tyto sbírky vyšly souborně pod názvem *Básně* (Host 1998)³. Nejnovější sbírky byly vydány pod názvem *Poslední list* (Petrov 2003) a v roce 2004 ještě *Nad jedním světem* (Host) a *...mladost-radost* (Větrné mlýny 2005).

² Zálību v dekadentním individualismu v 50. letech Martin Pilař považuje za „reakci na násilně implantovaný kolektivismus sovětského typu“ (PILAŘ 1999: 51), která byla navíc podporována četbou L. Klímy nebo markýze de Sade. K autorům této „první vlny neodekadence“ můžeme přiřadit Janu Krejcarovou nebo Iva Vodsedálka. Autoři z této literární sféry v 50. letech zaujímali antistalinistická stanoviska, ale politická angažovanost byla přesně tím, do čeho se nechtěli aktivně zapojovat (Tamtéž, s. 17).

³ Pro tuto práci bude výchozí pouze soubor *Básně*, protože se jedná o poezii z let 1978 – 1996 a nám poslouží k pokusu o zachycení jejího vývoje z hlediska konstrukce možných světů.

Tato poslední sbírka se skládá z autorových juvenilií z let 1978 – 81 a sám Krchovský v doslovu píše, že tyto básně mají být pouze doplňkem ke sbírkám řadovým a při jejím sestavování se řídil hodnocením jednotlivých textů, které mu na přelomu 70. a 80. let vepisoval básníkův tehdejší „rádce“ Egon Bondy. Avšak Krchovského monotéma – smrt – je v této sbírce o řadu motivů ochuzené. Vyzrálost, práce s rýmy nebo kruté ironické pointy, pro které je ve svých „vrcholných“ básních vyzdvihován a ceněn (viz soubor *Básně*) jsou zde pouze načrtnuté poněkud obhrouble a neohrabaně.

V roce 1991 obdržel J. H. Krchovský prestižní cenu časopisu *Revolver Revue* právě za výbor *Noci, po nichž nepřichází ráno* Jeho poezie byla přeložena do angličtiny, dánštiny, holandštiny, polštiny a němčiny.⁴

U J. H. Krchovského-občana se chvíli zdržíme. Pro konstruování fikce není sice autor důležitý⁵ – nás bude v následujícím textu zajímat pouze lyrický subjekt – ale začněme fiktivnost hledat už v básnickových neliterárních rysech. Samo básníkovo stylizované přízvisko už tvoří určitou fikci, takže snad můžeme uvěřit jeho vlastnímu výkladu, jak že ho napadl právě tento pseudonym. V rozhovoru s Jiřím Rulfem J. H. Krchovský poodhaluje: „Někdy v roce 1982 mi Egon Bondy doporučil, abych si z ‚konspiračních‘ důvodů nějaký pseudonym našel. Na prázdninách u babičky jsem o tom přemýšlel. Její -- respektive dnes už můj -- domeček je přímo pod dnes už zrušeným hřbitovem. Samo slovo hřbitov by se mi hodilo, ale nedá se z něj udělat kloudné příjmení. Tak jsem přišel na synonymum krchov. Chtěl jsem, aby to bylo jméno, které by se mohlo vyskytnout v normálním životě, ale současně aby působilo trochu iracionálně.“⁶ Nutno dodat, že přípona –ský evokuje dobu romantickou (i dobu národního obrození) a Krchovský je považován za první osobu, která nastartovala „módu“ užívání těchto obrozeneckých přízvisk v tehdejších literárních (undergroundových) kruzích. Sám tato přízviska komentoval slovy: „V té době to už bylo tak archaické a vyšepalé, anachronické, dokonce ani k smíchu už to nebylo, a tak mi přišlo na čase znovu to použít.“⁷ Už v samotné stylizaci tohoto jména je cítit proplétání vysokého s nízkým (v tomto případě „vznešeného“ romantična s jeho parodováním), což je prvek, který velice často užívá i ve svých básních.

Krchovského stylizace často svádí ke škatulce dekadenta, symbolisty nebo romantika a spouště jiných anachronických označení, ale on sám tvrdí, že jeho básně nejsou romantické:

⁴ Srov. S., J. *KRCHOVSKÝ, Jiří, H.* Portál české literatury, 1. dubna 2006 [cit. 2008 – 01 - 25] URL: <http://czlit.cz/main.php?pageid=34&author_id=109>

⁵ Určité vztahy mezi autorem a lyrickým subjektem hledat můžeme, ale budou to spíš jen souvislosti než příčiny.

⁶ Srov. RULF, Jiří. *Z pocitů příkladného měšičáka*. Labyrint charakterů, listopad 2001 [cit. 2007 - 11 - 07] URL: <<http://www.jedinak.cz/stranky/txtkrchovsky.html>>

⁷ Tamtéž, URL: <<http://www.jedinak.cz/stranky/txtkrchovsky.html>>

„Jsou dokonce antiromantické. Ale mladé publikum si všude představuje, že básník je člověk, který nežije takovým stylem, jakým žijí třeba jejich rodiče, a už ten fakt jim připadá romantický. To je posun ve slovech, romantismus jako básnický směr je něco úplně jiného, ale budeme-li považovat za romantickou jistou ‚exotičnost‘, pak prosím, ale spíš bych tomu říkal jinakost.“⁸ Zároveň v tomtéž interview vyzdvihuje sentimentalismus jako nejvýraznější cit, jakým ve své tvorbě disponuje. Popření romantismu a následné připuštění vysoké míry sentimentalismu – není toto další z mnoha rozporuplností, které jsou Krchovského tvorbou prodchnuty?

Jaké jsou další rysy této básnické osobnosti? Opět zdůrazňuji, že nebereme v potaz občana Jiřího Hásku, ale „občana“ J. H. Krchovského. Vše říkající je odpověď na otázky v Placákově *Kádrovém dotazníku*: Sexuální orientace? Narcis. Politická příslušnost? Jak jinak než - Asociál... (PLACÁK 2002: 225). Postupným skládáním střípků stylizace a mystifikace se dobíráme podstaty lyrického subjektu, o kterém bude řeč později.

Co se týká autorovy poetiky, ta vyvěrá z pozdního undergroundu, dekadence a nese v sobě i prvky expresionismu, a ač již sám autor popřel vliv romantismu⁹, přesto v jeho tvorbě tyto prvky nacházíme. Autor takto může podvědomě navazovat na literární tradici (viz Krchovského slova výše: „už je to tak vyšeptalé, že je zase načase to použít“). Nesvazujeme ovšem jeho tvorbu jednoduchými žánrovými škatulkami, protože určování žánrů je zastíněno autorovou osobitostí, i když by mu mohlo být zazlíváno, že je jeho poetika statická. Další důležitou složkou v jeho poezii je i existenciální imaginace¹⁰, která podtrhuje a posouvá do popředí lyrický subjekt, skrze který dodává poezii specifický ráz. – J. H. Krchovský „... je básníkem epitafů a náhrobních kamenů, polorozbitých a zašlých zrcadel, natržených rubášů,

⁸ Tamtéž, URL: <<http://www.jedinak.cz/stranky/txtkrchovsky.html>>

⁹ Udělejme si krátký exkurz do významů pojmu romantismus, abychom pochopili, kde se tyto souvislosti berou: Romantismus je původně široký a rozrůzněný proud vyhraněný na subjektivní a individuální umění. Snažil se likvidovat jak normativnost duchovní, tak estetickou a dávat přednost tvořivé originalitě a imaginaci vytváření umělého světa tvůrčí aktivitou. Ovšem také jeho tehdejší představitelé byli rozčarováni (také z nové ekonomické nesvobody) a to je vedlo k zobrazování konfliktů mezi jedincem a společností. Hledání vyššího řádu, ale ve skutečnosti bylo jen iluzorním únikem před realitou. Pocit odcizení, osamocení se promítal do gest vzpoury proti světu a jeho utlačování (TÁBORSKÁ 1983: 272 - 273). Toto jsou pouze „výňatky“ z termínu, protože celý pojem je mnohem obsáhlejší. A jedním z důvodů, proč se o romantismus u Krchovského neustále „otírám“ je právě fakt, že výše zmíněné prvky považuji za inspirační zdroje Krchovského tvorby (někdy jsou tyto prvky inspirací pro parodii). A analogii můžeme nalézt i v konfliktu jedince a společnosti (underground a komunismus).

¹⁰ Tuto existenciální obrazotvornost si představme jako vnímání něčeho, co můžeme identifikovat proto, že v této imaginaci jsou asociativně přítomny i takové vjemy, které nejsou momentálně vnímány. Základem pro vnímání současného je schopnost ukládat minulé. Imaginace je rovněž základním předpokladem pro metaforické nebo symbolické ztvárnění v literatuře (WOLF 2006: 564) U existenciální imaginace je toto vnímání tvořeno z prožitků osoby, většinou frustrujících, z ponuré nálady ze světa atd. Imaginace je vůbec jedním ze základních předpokladů pro metaforické nebo symbolické ztvárnění v literatuře.

odlesků rakví a prohlubní hrobek“.¹¹ Podobné tendence nalézáme už v preromantické literatuře (např. v anglické a německé, kde už do samotných názvů sbírek pronikají motivy hrobů, hřbitovů...), kdy jsou básně situované do prostředí ruin a hrobek, do polobarbarského středověku a libují si v tajemnu a záhadách (TÁBORSKÁ 1983: 240). Možná to souvisí s tím, že preromantismus, i přes svou různorodost, je svým způsobem undergroundu blízký, protože i on se ve své době snažil překonávat strohou normativnost (klasicismu) a underground 70. a 80. let se přece také vymezuje proti „normalizovaní“ (komunistickému).

Na první pohled se může zdát Krchovského fikční svět velice omezený – na prostory, nebo i zážitky, spojené se smrtí. Důležité je také nemísit autorovu „portrétní“ mystifikační autostylizaci – ať se jedná již o jeho romanticko-dekadentní zjev (viz nejznámější Krchovského fotografie á la obrozenecký vlastenec od Ivana Pinkavy a v grafické úpravě Borise Myslivečka), tak i o stylizaci do básníků z přelomu 19. a 20. století - se zobrazováním fikce. Na vysvětlenou: Právě tento romantický vzhled evokuje něco vznešeného, urozeného, ale taková přece básníková tvorba není, i když někdy vznešenost používá k tomu, aby ji později mohl shodit.¹² A ač je básník řazen k pozdnímu literárnímu undergroundu, je důležité zdůraznit, že k němu patří spíše sociálně. Literárně je víc estétský a může působit, slovy Milana Exnera, až aristokraticky (opět značná mystifikace). Exner tento stylizovaný portrét¹³ považuje dokonce za paralelu Wildeova *Obrazu Doriana Graye*, když osudově pózoval malíři (EXNER 1997: 22).

J. H. Krchovský používá tradiční básnické vyjadřovací prostředky (převládají čtyřverší, porůznu rytmizovaná a rýmovaná – ale i v tomto „tradicionalismu“ autor nalézá svou odlišnost a prvky si přizpůsobuje k obrazu svému, čímž se rovněž odlišuje od většinové undergroundové tvorby, pro kterou je příznačné spíše destruování jazyka i básnických klasických forem. S literárním podzemím je ovšem silně srostlý. Ve verších zůstávají pocity, ztráty, odcizení a deziluze – ze všech, ze všeho, ze sebe samého. Také je často úsečný, což má z následek to, že z básní se stávají aforismy. Patetické „trapnosti básníků“ se vyhýbá tím, že při pokusu o velký básnický rozlet tyto snahy uzemní drastickou a kontrastní pointou. Jak již bylo řečeno, pro Krchovského rýmy je typická jednoduchost (viz VI., 1.), provokativnost, hra s vážností nebo cynické popěvky. Tím se dostáváme k další paralele – k poezii Františka

¹¹ Srov. J., S. KRCHOVSKÝ, Jiří, H. Portál české literatury, 1. dubna 2006 [cit. 2008 – 01 - 25] URL: <http://czlit.cz/main.php?pageid=34&author_id=109>

¹² I toto je možné nalézt u dekadentních básníků – od společnosti se distancují povýšenou aristokratickou pózou, smíšenou s jakýmsi exotismem a staromilstvím, skrz které by se chtěli stát nezávislí na současnosti. V jejich celkovém pojetí života převládá pesimismus, morbidita a nihilismus, a toto vidíme i u J. H. Krchovského – život pro něj nemá rozměr, lyrický subjekt je jakoby zakletý sám v sobě.

¹³ Viz příloha č. 1.

Gellnera. Spojuje je ladění i forma. Gellner je ale blíže společnosti a jejímu reflektování. J. H. Krchovský je intimnější. A samozřejmě morbidnější. Autor používá i složitější metra, např. alexandrínu, když se mu jedná o klasicizující charakter básní (opět více v kapitole VI.) A určitě je možné za Krchovského básnického otce, nebo přinejmenším staršího nevlastního bratra, považovat Egona Bondyho. Zabloudíme-li ještě hlouběji do historie, napadá mě ještě spojitost (přesněji inspirace) prokletými básníky. A to, vnímáme-li prokletí jako způsob skleslosti, které má sociální povahu, jehož znakem je neschopnost nebo neochota se přizpůsobit. Krchovský se podobně jako prokletí básníci¹⁴ prohlašuje za trpitele, mučedníka lásky, oběť osudu, společnosti, vlastně čehokoliv nebo i za zlého samotáře ve všech možných maskách a převlecích. Už Villon se brání: „nás život vypliv, plijem na život“ (POHORSKÝ 2000: 9).

2. Exkurze do underground tehdy... A dnes?

S příslušností Krchovského k českému undergroundu je to složitější. Od konce 80. let, kdy J. H. Krchovský spolu s Jáchymem Topolem nebo Luděkem Marksem patřili do tzv. nejmladší podzemní generace.¹⁵ Jen okrajově připomeňme, že předchozí dvě vlny undergroundu se vyrovnávaly se silným vlivem surrealismu, ale v 80. letech toto působení už nebylo tak výrazné (PILÁŘ 1999: 92). Ovšem snažit se underground zachytit jako organizované těleso je zbytečné, protože underground nebyl nijak organizován. Neexistovalo žádné sdružení, které by umělce druhé kultury komplexně sjednocovalo. Vymezovali se vůči vládě a podřízenosti, proč by tedy toto své uskupení hierarchizovali... Existovalo však velké množství spolků, které ale většinou tvořilo jen menší množství lidí, kteří pak společně dělali různé akce. Pro lepší orientaci si rozdělme underground na sociální a literární. Také musíme rozlišovat underground svobodný a ten, jenž je formován totalitním politickým režimem. Konkrétně v československých podmínkách byl underground často vynuceným jevem – hlavně tedy u intelektuálních elit. J. H. Krchovského vidím spíše jako příslušníka undergroundu sociálního, protože jeho literární tvorba se line v duchu „tradičního“ básnictví.

¹⁴ Pod těmito „prokletými básníky“ se označují Paul Verlaine, Arthur Rimbaud ale také jejich předchůdce Charles Baudlaire. Ale mějme na mysli F. Villona nebo Alfreda de Vigny s tím, že se jedná o trochu anachronické označení, ale v této souvislosti mi jde spíše o to, že už v jejich tvorbě těchto „předchůdců“ jsou obsaženy atributy prokletosti (POHORSKÝ 2000: 10).

¹⁵ Do této generace patří autoři, kteří se narodili vesměs na počátku 60. let. V jejich případě jde pouze o spřízněnost věkovou, protože se tito autoři nesjednocovali v nějakém celistvějším literárním seskupení (PILÁŘ 1999: 30).

A také je důležité si uvědomit, že underground nebyl záležitostí pouze intelektuálů, protože se jeho jádro, zvláště v 70. letech, skládalo z mladých dělníků – „kluků od lopaty“, což je také případ Jiřího Háška. Martin C. Putna se ve své eseji *My všichni buřiči a měšťáci* pokouší termín underground významově zúžit a soustřeďuje se na „onen typ podzemí, kam se vstupuje dobrovolně, kdy primárním motivem není vyděděnost z „normálního světa“ a neschopnost se v něm uchytit a prosadit (aniž by tu byla zcela bez role), nýbrž jeho vědomé odmítnutí, negace, zhnusení systémem a jeho hodnot, nebo lépe: výkladem, jaký obecným hodnotám normativně dává“ (PUTNA 1994: 139). Toto můžeme shrnout do čtyř zásadních charakteristik: Odpor k oficiálnímu světu a jeho kultuře, odchod z takového světa, sdružování se s lidmi podobně uvažujícími a vytváření jiného, paralelního světa s jinou kulturou a jinými hodnotami. Věkové složení aktérů undergroundové kultury bylo určováno převahou mladých lidí (obvykle do 25 let). Mnoho skupin vznikalo už na školách, protože však mnozí dál ve studiu z rozličných důvodů (ať „kádrových“, sociálních nebo z nezájmu) nepokračovali, v mnohých případech jaksí přirozeně spadli do undergroundového společenství. Tento přístup byl pro mnohé štítem proti státní represi, neboť existenční vydírání patřilo mezi nejčastější formy nátlaku. Jenže těžko vydírat toho, kdo se stal dobrovolným a vědomým „outsiderem“ (ALAN 2001: 33).

Po listopadu 1989 vznikla řada nakladatelství, která vydávala undergroundovou literaturu, nejen nejmladší autory, ale i retrospektivně (*Pražská imaginace, Vokno, Host...*). Mezi „ortodoxními“ vyznavači se objevil názor, že možností volného publikování (s velkým přispěním komercializace) zanikne celé hnutí (PILÁŘ 1999: 97). Toto je sporné, protože například právě z děl J. H. Krchovského nebo Jáchyma Topola se staly téměř bestsellery. A je těžké rozhodnout, jestli to má být chápáno jako úpadek „podzemnosti“ (protože jak může být něco, co bylo původně okrajovou záležitostí, bestsellerem?) nebo je-li to naopak znakem „kvality“, znamením toho, že taková literatura má co říct širokému publiku?

Ač to není předmětem mé práce, bude na místě se podívat na underground alespoň ve zkratce. Analyzovat fenomén undergroundu nějak komplexně se mi v dnešní době jeví ještě poněkud nemožné, protože vývoj podzemních aktivit považuji za dosud neukončený. Český underground datujeme přibližně od prvních „náznaků“ v 50. letech 20. století¹⁶ (s kořeny zapuštěnými v roce 1948) dodnes. I když se v současnosti jeho forma výrazně proměnila – nástupem nových generací, nových způsobů života a rozhodně se proměnily i skutečnosti, proti kterým se tito lidé vymezují a protestují. S dnešním undergroundem (nyní mám na mysli

¹⁶ Ovšem označení „underground“ bylo v 50. letech anachronické. Protože toto slovo se začalo systematicky používat až v 70. letech.

nejen underground literární, ale celokulturní) jsou určitě úzce spjaty i nové informační technologie, které pomáhají vytvářet a udržovat další subkultury, a lidem pohybujícím se v kulturním podzemí umožňují komunikaci a informace o dění... A co se týče konkrétně literárního undergroundu, i pro mladé autory (omlouvám se – pro dosud nepublikované autory) je tento způsob komunikace ulehčením – nemusí se trápit nad ručními otrockými přepisy svých „děl“, ale vystačí si s internetovou nástěnkou... Na druhou stranu vzniká takových nástěnek monstrózně mnoho, takže je těžké nalézt autory, kteří by nebyli pouhými zabijáky nudy (a času). A v neposlední řadě je člověk z takového hledání unaven, ne-li přímo znechucen.

Mám ale pocit, že struktura novodobého undergroundového hnutí už právě strukturu hnutí nemá. Což je způsobeno názorovou mnohostí; dnes nemá společného nepřítele, kterým dříve byla totalita.¹⁷ Když bych se uchýlila k cynickému zobecnění, dalo by se říct, že příslušníci současného undergroundu brojí každý proti svému nepříteli. Za sjednocující prvek těchto různorodých skupin by mohl být považován boj proti ustrnutí společnosti, proti zakonzervovaným nezdravým konvencím a samozřejmě proti konzumního chování většinové společnosti a za zachování individualit. A jsme opět na začátku bludného kruhu – proti tomu přece brojil už „totalitní underground“...

Sporné je i to, můžeme-li současnou „druhou scénu“ nazvat undergroundem, není pro tuto scénu vhodnější pojmenování „alternativa“ nebo „nezávislá kultura“? Protože důsledně skrývané umění pro roce 1989 skončilo. Ovšem mnozí undergroundoví představitelé a jejich tvorba přesahují do přítomnosti a stále nacházejí místo v českém kulturním kontextu. Ale souhlasím s Martinem Pilařem, když říká, že k odlišení pojmů alternativa a nezávislost od undergroundu bude zapotřebí delšího časového odstupu (PILAŘ 1999: 28).

¹⁷ Mám za to, že hnutí anarcho-feministek vyjadřuje a usiluje o něco jiného než skupina lidí, kteří se sdružují „v podzemí“ za účelem poslechu nekomerční muziky.

III. Konstrukce fikčního světa

1. Fikce (fiktivnost) a možné světy

Teorie možných světů se začala prudce rozvíjet na počátku 60. let 20. století díky americkému jazykovědci-filozofovi S. A. Kripkemu, a o několik let později objevili v této teorii - např. L. Doležel a U. Eco - potenciál, který umožňuje popsat a vysvětlit světy tak, jak je konstruují fikční texty (SURKAMP 2006: 800 – 801). Fikce/fiktivnost je základním stavebním kamenem pro formování těchto světů, a proto si tyto pojmy ujasněme v následujících řádcích.

Jedním z hlavních principů fikční sémantiky je dovršení její rozluky s mimetickým přístupem: „Existovat fikčně znamená existovat v různých způsobech, v různých řádech a v různých stupních“ (DOLEŽEL 2003: 151). A dále podle Doleželových slov „... fikční světy jsou zvláštní druh možných entit, jsou to možnosti obdařené fikční existencí“ (Tamtéž, s. 149). Z toho vyplývá, že existovat aktuálně (tj. ve skutečném světě) znamená existovat nezávisle na znakovém zobrazení, ale existovat fikčně znamená existovat jako možná entita konstruovaná sémiotickými prostředky. Literární svět tedy konstruuje autor, kdežto fikční svět si čtenář rekonstruuje sám skrze původní znění fikčního textu.¹⁸ Autor vlastně čtenáři „nabízí“ instrukce, podle kterých čtenář fikční svět rekonstruuje – přisvojuje si získané vědomosti, požítky, zamýšlí se nad ním a činí ho součástí své zkušenosti. Téměř stejně jako si přisvojuje svět aktuální (Tamtéž, s. 35).

V konfrontaci s dlouhou filozofickou tradicí, která fiktivnost vylučovala z filozofické diskuze, protože fikci považovala za řetězce výroků zbavených pravdivostní hodnoty, přijala filozofie možné světy nejen do mnoha rozmanitých filozofických koncepcí, ale možné světy pronikly i do jiných disciplín, jako jsou literární teorie, teorie umění, lingvistika nebo přírodní vědy (RONENOVÁ 2006: 13).

1.1. Fiktivnost

Fiktivní znamená to, co je smyšlené, vymyšlené, co si pouze představujeme, s čím se však pracuje tak, „jako by“ to bylo skutečné. Ale zároveň se také počítá se vztahem k

¹⁸ DOLEŽEL (Tamtéž, s. 144) toto popisuje jako jev vyvíjející se od textury fikčního textu k fikčnímu světu.

„realitě“, která se nachází vně textu. Míra toho vztahu ovšem vždy závisí na autorovi. Fiktivnost funguje na principu hry: díky formě hry je negován jednoznačný vztah k realitě, ale její účastníci se po dobu trvání hry musí řídit jejími pravidly (BARSH 2006: 226 - 227). Fikce vychází z předpokladu, že výpovědi v literárních textech mají určitý pravdivostní statut. Náhled na fikci se v toku dějin mění a vyvíjí. V dějinách literární teorie se jako jedna z nejstarších forem fiktivnosti objevuje topos. Ten se samozřejmě také vyvíjel, ale zjednodušeně ho můžeme definovat jako ustálená klišé či myšlenková a výrazová schémata. Topickými metaforami mohou být například *theatrum mundi* – svět jako divadlo, *locus amoenus* – krajinné topoi nebo oxymorické představy – třeba když chlapec vystupuje jako stařec nebo svět naruby... Topoi mohou přejímat banálnost obyčejných míst a k již existujícím topoi se mohou vytvářet protikladná. Ustálený topos může být také nově zformován a nově interpretován, a tím i oživen (MÜLLER 2006: 821 – 822).

Fiktivnost v literatuře můžeme chápat jako lež, ale i představu, v níž literatura ztělesňuje v rámci smyšlené skutečnosti vyšší pravdu (toto je koncepce mímésis – to co je nepravděpodobné, fantastické, staví mimo hru).

Ale na druhou stranu má mímésis určitý význam pro fikčnost, protože spojuje fikční jednotlivinu s odpovídajícím skutečným protějškem. Problém nastává ve chvíli, kdy nemůžeme nalézt „předobraz“ této fikční jednotliviny, a proto se z ní stává zobrazování obecných jednotlivin – různých psychologických druhů nebo existenčních, společenských, historických podmínek (DOLEŽEL 2003: 22). Zjednodušeně, mímésis vysvětluje pouze takové fikční entity, které můžeme vztahovat ke skutečným prototypům. Fikce je vlastně imitací skutečnosti, jejíž výpovědi jsou chápány tak, že výpovědi aktuálního světa jsou brány jako model pro vztahy mezi fikční výpovědí, fikčním mluvčím a fikčním světem (CULLER 2005: 15).

1.2. Možné světy

Pro teorii fikčních světů je nejzákladnějším předpokladem (jazykově-filozofickým), že věci by mohly na světě být také jinak, než ve skutečnosti jsou. Co se týče oblasti jejich teorie – ta navazuje na koncept Gottfrieda Wilhelma Leibnize, který prosazoval na začátku 18. století – na to, že v rámci metafyziky se vytváří pojetí skutečnosti jako modálního systému, která se skládá z množství světů – z aktuálních (skutečných) a z možných alternativních

světů¹⁹ – „možné světy mají transcendentní existenci, sídlí ve vševědoucí božské mysli“ (DOLEŽEL 2003: 28).

A ve vztahu k možným světům je *fikce* považována za znakový mechanismus určený ke konstruování alternativních světů. Ty nenapodobují skutečnost (jako *mímésis*), ale mají být koncipovány jako světy paralelní ke skutečnosti se svými vlastními zákonitostmi - s tzv. *poiesis*.²⁰ Tento protipól *mímésis* označuje činnost básnické obrazotvornosti, která vykazuje analogie ke skutečnému světu, ale zároveň jej překračuje a nastavuje zrcadlo možnostem, které se ve skutečném světě nerealizovaly (SURKAMP 2006: 800 – 801). Shrnutí slovy Lubomíra Doležela: „... tvorba textu, jako všechny lidské činnosti, se odehrává v aktuálním světě, avšak vytváří fikční říše, jejichž vlastnosti, struktury a způsob existence jsou v podstatě nezávislé na vlastnostech, strukturách a způsobu existence aktuálního světa“ (DOLEŽEL 2003: 37). Pokud se o „zachycení skutečnosti“ (ve svých nejrozmanitějších formách) autor snaží pomocí nápodoby, má to činit tak, aby zachytil odraz a obraz skutečnosti tvořivým způsobem - a ne tedy imitováním skutečnosti – už jen z toho důvodu, že sama skutečnost je dynamický, stále se proměňující celek (HODROVÁ 2001: 112).

Rovněž je důležité zdůraznit, že fikční světy v literatuře jsou neúplné (DOLEŽEL 2003: 35). Namátkou si položíme jednoduchou otázku týkající se konkrétně světa v poezii J. H. Krchovského. Co například víme o životě tohoto subjektu? V jakém prostředí vyrůstal? Jaké nemoci v dětství prodělal? Je jasné, že odpovědi na tyto otázky z Krchovského tvorby nevyčteme a ani text samotný nemůže být takto informačně vyčerpávající. Tato „hluchá místa“ v textu si čtenář vyplňuje vlastními životními zkušenostmi a stimuluje si tak svou vlastní představivost (pokud si vůbec takové otázky pokládá). Z takového důvodu je možné mít pochyby, jestli: „Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci“ (Tamtéž, s. 173).

A nakonec opět slovy L. Doležela: „Fikční světy literatury [...] jsou zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů“ (Tamtéž, s. 30).

¹⁹ Toto je v podstatě základní koncepce, ze které vycházejí i již výše zmiňovaní S. A. Kripke, L. Doležel a U. Eco. (SURKAMP 2006: 800 – 801).

²⁰ Koncepce *mímésis* spočívá v napodobování mimoliterární skutečnosti. Během staletí byla různě deformována a procesu napodobování byl upírán kreativní moment, kdežto *poiesis* zdůrazňuje poetický charakter díla, který spočívá v tom, že vytvořený svět pramení z básnickovy řemeslné zdatnosti a míry jeho imaginace (ZAPF 2006: 608).

2. Konstruování fikčních světů v lyrice

2.1. Autor – lyrický subjekt – subjekt díla

Fikční světy se mimoděčně omezují na epickou prózu, počítá se s tím, že svět je empiricky popsateľný, že jde o vypravování a příběh, je tzv. konstituován silou narativu. Ale svět je pojmán jako prostoročas, kde figurují lidé, věci a příběhy, což lze prezentovat i v lyrice. Texty mají mnoho vzorců, které nejsou příznakem „osobnosti“. Slovy Jonathana Cullera: „Vytváření vypravěčů není analytickou operací ležící mimo oblast fikce, ale je do značné míry pokračováním tvorby fikce: měli bychom studovat jednotlivosti tak, že si představíme vypravěče, že budeme vyprávět příběh o vypravěči a jeho/jejích reakcích a dobereme se tak jejich smyslu“ (CULLER 2005: 13).

Dříve než se dostaneme k fikční světům v lyrice, považuji za vhodné zamyslet se nejdříve nad lyrickým subjektem. Nad ním visí zásadní otázka, kterou bude nutné, když ne úplně vysvětlit, tak alespoň přiblížit. V případě tvorby J. H. Krchovského mluvíme tedy o vypravěči v 1. osobě, kdy si čtenář může propojit autora a lyrický subjekt, ale to, co vykonává subjekt není to, co vykonává autor. Autor sice využívá a přetváří svoje nabyté vědomosti, schopnosti a kulturní zázemí, takže propůjčuje svému lyrickému subjektu vlastní „životní obsah“ a jeho fikční protějšek tak získává, i když fragmentárně, vědomí živého člověka. To může čtenáři evokovat představu skutečného autora, respektive představu toho, že subjekt je s autorem totožný. Tyto dva subjekty nemají být identifikovány, pokud autor sám čtenáři neposkytne nějaký kontext, kde by ho k tomuto vyzýval (ČERVENKA 2003: 52). Miroslav Červenka toto ještě víc abstrahuje: „Absolutní odlišení lyrického subjektu a autora a jejich absolutní identifikace jsou spíš dva krajní modelové póly, reálně existující případy se vždy mohou vyskytovat jen někde mezi oběma krajnostmi. Nejobvyklejší situace je bližší pólu neidentity“ (Tamtéž, s. 52). To ovšem neznamená, že si musí být autor se subjektem vzájemně lhostejní, navíc si čtenář může autora konstruovat i obráceně – nemusí vědět nic o osobě autora a jeho obraz si formuje pomocí předobrazu subjektu díla.²¹ Z projevů subjektu a jeho reakcí si čtenář (vnímatel) konstruuje s pomocí znalostí aktuálního světa a jeho pravděpodobných příhod a akcí, dějiště, jiné postavy nebo určité situační rámce, obsažené

²¹ Toto má souvislost s pojmem „hermeneutického kruhu“, který označuje vztah mezi celkem a jeho částmi jako strukturální znak každého rozumění – každému vědění vždy předchází předchůdné vědění a po každém rozšíření horizontu vědění může následovat jeho další rozšíření, takže rozumění je vždy proměnlivé a v podstatě subjektivní (AHRENS 2006: 296).

v takovém fikčním světě. Sám lyrický subjekt zaměřuje své konání tím způsobem, jakým je formován jeho fikční svět. Takový svět je vlastně mentálním obrazem světa subjektu.

O tom všem se zmiňuji, protože si myslím, že toto pojetí subjektu je obsaženo v Krchovského poezii, ale zároveň podotýkám, že ač nesplývá lyrický subjekt s empirickým autorem, splývá lyrický subjekt se subjektem díla – ten je přece „hybatelem“ a původcem vzniku básní. Kladení „empirie životní“ proti „básni“ je třeba rozumět dialekticky, protože zahrnutí problematiky lyrického subjektu do poetiky neznamená v tomto bodě odtrhávání literatury od životních procesů, ale naopak – lyrický subjekt v básni se z tohoto hlediska vřazuje do životních procesů prostě na jiné úrovni. Sémantické celky (tedy spíše literární kontexty), které si čtenář z básní vyvozuje, konstituují abstraktní pozici subjektu díla (ČERVENKA 2003: 60).

2.2. Problematika fikčnosti v lyrice

Konstruování fikčního světa v lyrice je samo o sobě považováno mnohými badateli za sporné. ČERVENKA (2003: 13) skrze metody jiných badatelů, kteří tvrdí, že fikční světy v lyrice nemohou existovat (v následujícím případě toto ukazuje na modelu Marie-Laure Ryanové), poukazuje na jejich mylnost. M.-L. Ryanová lyrice například vyčítá, že oproti románu postrádá *časovou situaci a předmětný kontext*, a tak prý její *sémantická doména nemá historii*. Což má za následek to, že báseň je zbavena tzv. *okolnostních a pragmatických funkcí* – čtenáře údajně zajímá, jak pokračují osudy hrdinů románu, který právě dočetli, ale u básně pojednávající např. o prožitku subjektu z východu Slunce se dál nezajímají, jaké další prožitky, stavy nebo události následují. Toto je ale víceméně sporná koncepce, protože bychom museli analyzovat čtenářovo individuální čtení. Je zřejmé, že každý čtenář si text osvojuje a vnímá jiným způsobem. Po jeho přečtení má vlastně možnost se textem dále nezatěžovat... Ryanová lyrice též vytýká, že bytosti v ní „obsažené“ nejsou *individualizované*. To ovšem neplatí v případě Krchovského poezie – lyrický subjekt je v ní velice dominantní, a to už ze své narcistní podstaty²², a je tak dostatečně uchopitelný. Dále se údajně v lyrickém

²² Když nahlédneme k psychoanalytickému pojetí poruchy osobnosti - narcismu jako „slabosti“ – bude to pro nás i zajímavý exkurz do nitra lyrického subjektu Krchovského, což se nám bude hodit i v následujícím textu práce. Zjistíme, že slabost jednoho pólu se vyrovnává tím, že se posiluje pól druhý. Např. slabost v oblasti exhibicionismu a ambic může být nahrazována sebeúctou z uskutečňování (třeba zromantizovaných společenských) ideálů, tzv. pseudovitalitou. Za tím se skrývá nízká sebeúcta a deprese: „... hluboký pocit nehodnotnosti a zavržení, neustálý hlad po reakcích, touha po ujišťování“ (KOHUTA 1991: 15). Tato pseudovitalita se podle KOHUTA (Tamtéž, s. 15) musí chápat jako pokus o vnitřní neutralizaci pocitu prázdnoty. Toto vše vidíme i u lyrického subjektu Krchovského poezie.

světě nepodává zpráva o postavách jako *ontologicky úplných osobách*. Je toto ovšem na překážku? Nezdá se mi na škodu, když poezie podává obraz okamžitého a tudíž jenom chvilkového rozpoložení. Je tedy v pořádku, že jako čtenáři neprohlédneme osobu v její „úplnosti“; v metafyzickém náhledu na ni, ale nahlížíme na lyrický subjekt z takového úhlu pohledu, do jehož zorného pole se tento subjekt sám staví a čtenáři skrz báseň jistě rádi vplují do nabízeného emočního očištění (nebo spíš znečištění?). Samo přemítání o úplnosti je sporné, protože i ve skutečném světě nelze nic a nikoho prohlédnout ve své úplnosti. U těchto výtek nasměrovaných k lyrice stále zůstává otázka, jestli vůbec tento úplný náhled na postavu je schopna zprostředkovat i ta nejepičtější epika... Naopak v jakési chaotičnosti lyriky vidí ČERVENKA (2003: 34) dokonce tvůrčí vliv, protože vznik poezie je podnícen tím, že fikční a aktuální světy nejsou řádně uspořádané a nesoulad mezi nimi udržuje neustálé napětí.

Další výtky: V básni, jejíž mluvčí je vzdálen autorovi, *persona postrádá plnost existence osobního vypravěče* a čtenář tak, podle Ryanové, není vyzýván, aby „nějakou individuální entitu herně akceptoval jako reálnou“ (Tamtéž, s. 13). Ale i takového „neosobního vypravěče“, chápeme-li ho jako autostylizační postup lyrického subjektu, můžeme vlastně za osobního vypravěče považovat. Jen je v takovém případě přetransformován v neosobní... Toto opět není Krchovského případ, protože subjekt je vždy v básni přítomen (básně jsou vždy v ich-formě). Pro Krchovského není typické, nahlížet na básně „ze shora“, jakoby nezúčastněně. Většinou je hlavním aktérem nebo přinejmenším komentujícím pozorovatelem. Dalším argumentem (v tomto případě K. Hamburgerové), proč považovat lyriku za nefikcionální je to, že *výpověď o skutečnosti*, kterou pronáší reálně vypovídající subjekt je totožná s básníkem (MÜLLER 2006: 792). Což je opět sporné, protože jakým způsobem odhalíme míru autorovy stylizace?

Všechna tato kritéria ovšem neplní i spousta epických děl. Jak literát, tak čtenář jsou přeneseni právě do „světa hry, do světa účely nesvázané kontempace, k čemuž fikční svět básně a báseň sama jsou podnětem a nástrojem“ (ČERVENKA 2003: 14). Výše uvedené výtky tedy nejsou cele aplikovatelné na Krchovského poezii, protože v jeho případě se jedná o lyriku s dynamikou epičnosti, a proto je možné při konstruování fikce v jeho poezii vycházet z terminologie i metodiky používaných při konstrukci možných světů v epice. Navzdory metodickému riziku je tedy fikčnost v lyrice „zachytitelná“, popsitelná a v našem případě, zdůrazněme splynutí subjektu díla s lyrickým subjektem, takže na konstruování fikčního světa budeme nahlížet z jeho perspektivy.

Lyrickou poezii je možné vyložit jako „odkrývání jazykového potenciálu, zviditelnění něčeho [...], co není řečeno, pomocí něčeho jiného, co řečeno (nebo reprezentováno) jest“

(ČERVENKA 2003: 32). Tak se na rozdíl od tematické epiky stává lyrika komunikací nevysslovitelného. ČERVENKA (2003: 34) dokonce lyriku přirovnává k takovému postavení, v němž má poezie blíží k hudbě než k narativní slovesnosti.

Také nevyklučuje možnost kontextualizovat básně (Tamtéž, s. 16) - např. s názory a životem básníka, protože tím se tyto básně usazují do souvislostí aktuálního světa. Toto je také aplikovatelné na poezii J. H. Krchovského, protože asociálnost, vzpurnost a negativní pocity ze zkaženého života lyrického subjektu – ač v míře poměrně nadsazené - si můžeme dosadit do doby komunismu, do doby pobytu občana Jiřího Hásk v psychiatrických léčebnách, do sebedestruktivních hospodských pitek nebo do dobového odboje - do undergroundu - kdy určitá asociálnost a podobné pocity mezi jeho příslušníky, byly téměř poznávacím znamením.

3. Narativní světy

Začneme opět v teoretické rovině, abychom pochopili, jakým způsobem narativní světy „fungují“. Jak pro fikční, tak pro nefikční narativy je charakteristické řetězení složitých i jednoduchých událostí. Z toho je zřejmé, že definující vlastností narativu je příběh nebo, a to je náš případ, formování makrostrukturních podmínek pro vytváření příběhu (DOLEŽEL 2003: 45). Tato vyprávění jsou určena časově organizovanou dějovou sekvencí (v Krchovského básních jde spíš o takový mikroděj) a v této sekvenci dochází prostřednictvím událostí ke změnám situací. Zjednodušeně můžeme říci, že aby vznikl ve světě pohyb (aby se „něco dělo“), musí na sebe neustále různé prvky útočit, protiútočit, bránit se; konat a na konání jiných reagovat. Do všech narativních světů jsou vložena omezení. A tato omezení jsou určována operacemi dvojího druhu: výběrem a formativní operací (FÖRT 2005: 96).

Výběr určuje druh světa – na něm závisí, jaké entity a struktury projdou „výběrovým procesem“, zatímco *formativní operace* „tvaruje narativní světy ve struktury, které mají schopnost tvořit (generovat) příběhy“ (DOLEŽEL 2003: 121). Jak je zřejmé, tyto dva druhy operací se vzájemně ovlivňují a doplňují v tom smyslu, že výběr (jakožto substrát) do jisté míry podmiňuje působení operací formativních.²³ DOLEŽEL (2003: 121) modální omezení fikčních světů rozlišuje do čtyřech základních druhů:

²³ DOLEŽEL hlavní formativní faktory označuje jako narativní modalities, které hrají tuto úlohu proto, že: „... mají přímý vliv na konání: jsou to rudimentární a nevyhnutelná omezení, která musí osoby jednající ve světě přijmout“ (2003: 121).

- *Alethická omezení*. Ta určují, co je pro strukturu fikčního světa naprosto zásadní, protože „povolují“ to, co je ve světě možné, nemožné a co je v něm nutné – je to jakýsi modální rozvrh celého fikčního světa. Omezení neplatí jen pro celý fikční svět, ale i pro jeho konkrétní části. Takovými konkrétními částmi jsou v naprosté většině případů postavy fikčních světů se schopnostmi fyzickými (tělesnými dispozicemi pro vykonávání akcí), nástrojovými a duševními. Všechny tyto schopnosti tvoří alethické vybavení osoby.

- *Deontická omezení* určují, co je ve fikčním světě povolené, co povinné a co zakázané. Jde vlastně o omezení normotvorné (normativní) – na normy morální, zvykové, normy plynoucí ze sociálního uspořádání fikčního světa atd. Důležitou vlastností norem je i jejich zrušení nebo naopak zavedení, které může výrazně proměňovat deontickou strukturu fikčního světa.

- *Axiologická omezení* zjednodušeně vymezují oblasti hodnot, nehodnot a oblasti bez hodnot.²⁴ Oproti předešlým omezením je toto silněji spjata se subjektem světa než s jeho objektivní valorizací – tato valorizace je „... patrně nejsilnější pobídkou akce; přítomnost hodnot a nehodnot vyvolává v konatelích touhu a odpor“ (Tamtéž, s. 130). Omezení deontická a axiologická se navzájem podmiňují, kombinují a doplňují. Bohumil Fořt zdůrazňuje, že tato dvě modální omezení jsou zdrojem základního narativní napětí, protože jsou spolu ve složitém vztahu hodnot a norem (FOŘT 2005: 98).

- *Epistemická omezení*, která se projevují ve věděni, nevěděni a mínění o fikčním světě. Existují epistemická omezení objektivní i subjektivizované (stejně jako u ostatních omezení). V případě J. H. Krchovského nás bude zajímat spíš toto subjektivizované pojetí, kdy mínění a věděni subjektu je závislé na věděni a mínění celé společnosti. Zjednodušeně můžeme říct, že konatel (subjekt) na svět, na sebe nazírá z určité perspektivy, a to co ví nebo neví o světě určuje do značné míry jeho „praktické“ uvažování, jeho akce a interakce (Tamtéž, s. 96).

3.1. Konání postavy – intencionální a neintencionální

Naratologie (teorie vyprávění) není podle DOLEŽELA (2003: 46) založena pouze na příběhu, ale jedná se o narativní svět definovaný v rámci typologie možných světů, jejichž narativní mikrostrukturou jsou motivy.²⁵ Pro konstrukci možného světa v případě poezie J. H.

²⁴ Viz 3.1. - souvislost s axiologickým rebellem.

²⁵ Viz V.

Krchovského je pro nás nejdůležitější *osoba* a struktury s ní spjaté. Osoba je chápána jako entita, která má kromě fyzických vlastností také duševní život a změny, které způsobuje jsou podníceny jejími *intencemi*, duševními událostmi (Doležel tyto události nazývá *akcemi*²⁶). Tato osoba je v neustálém kontaktu se světem, působí v něm změny, přemísťuje předměty, mění jejich tvar a její konání je *asymetrické*, protože tyto přemísťované předměty, zasažené akcí nemohou oplatit osobě totožnou protiakcí (Tamtéž, s. 68). Nejpronikavější změny osoba provádí ve světě, které jsou buď výsledkem tvořivého anebo ničivého konání - svět je tímto konáním buď obohacován nebo ochuzován. Zdá se mi, že lyrický subjekt Krchovského toto destruktivní konání (mluvit o tvořivém konání se mi nezdá na místě) uplatňuje hlavně při kontaktu s ženami – je sarkastický až krutý a často dává najevo svou nadřazenost nad nimi: „*vždyť ještě nedávno hrála si s panama! / a teď si hraju já, [...] / Někteří poupatá hmyz k sobě přímo zvou...*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 156).²⁷

Konání subjektu je u Krchovského problematické, protože jeho činy, myšlenky, záměry jsou nestálé, možná až rozervané... Je atypické, že při svých „činech“ si subjekt mnohdy vystačí sám – protihráčem mohou být jeho úzkosti nebo vlastní oživlý stín. Často jde přímo o antikonání. Mnohápólovost jeho osoby totiž nedovoluje učinit něco konkrétního, subjekt je svazován svým schizofrenním životem, subjekt si „vůbec nevěří a tudíž věří si“... (Tamtéž, s. 81), anebo o sobě říká: „... / *Z jedné strany dovnitř cpu se / a z druhé si bráním vstupu*“ (Tamtéž, s. 16). Samotné konání postavy můžeme zařadit do několika stadií²⁸.

Prvním stadiem je *pokus*. Je jakýmsi „useknutým chováním“, z nějakého důvodu se konatel zastaví dříve, než dosáhne zamýšleného koncového stavu. Z lyrického subjektu je cítit, že i když se začne o něco snažit, zdá se mu, že okolí (doslova „vše kolem něj“) je apriori proti němu. Zkráceně, cokoliv, o co se pokusí nese v sobě nádech skepticismu předem počítá s neúspěchem.

Dalším stadiem je *pominutí* (zdržení se) a jedná se o označení matoucí, protože zdržení se akce je vážným filozofickým tématem, protože se vztahuje ke konatelově odpovědnosti (a variuje důsledky této odpovědnosti). Základní otázkou u tohoto stadia konání je, jestli se nachází významný a jasně určitelný rozdíl mezi pojmy „vykonat něco“ a „pasivně nechat něco se stát“. DOLEŽEL (2003: 73) si ovšem bere na pomoc různé filozofické koncepce a např. podle Elazara Weinryba pominutí nemá žádné následky, protože mu chybí

²⁶ Podle teorie akce Georga von Wrighta DOLEŽEL (2003: 67) píše o *stavu-události-akci* (událost je přeměna z počátečního stavu ve stav koncový v určitém čase; z kteréhokoli daného počátečního stavu může konatel postoupit k dvěma nebo více možným koncovým stavům).

²⁷ O milostných a erotických vztazích - viz 3.2.

²⁸ O těchto stadiích píše DOLEŽEL (2003: 72 – 73).

příčinná účinnost. U pominutí, jako konání, nemá smysl mluvit o neintencionálních pominutích, protože počet takových reakcí je v každém okamžiku konatelovy historie neomezený. Osoba může mít schopnost a příležitost odpovídající akci vykonat, to ale pouze v takových akcích, které jsou v její kompetenci. Když toto shrneme, vyplývá z toho, že aby konatel mohl něco pominout, musí pominout záměrně něco, co by v daných podmínkách mohl učinit, anebo musí nechat něco se stát, čemu by mohl svou akcí zabránit.

Po stadiu pominutí mohou následovat ještě: *ponechání volného průběhu* (variací možnosti „pasivně nechat něco se stát“) a formou konání je i *neúspěch*, kde zhatěné konání, nedosažení záměru má podstatný vliv na věci budoucí (Tamtéž, s. 73). Nebo se může jednat neúmyslné konání vlivem alkoholového excesu. Neúspěch je v těchto případech víc než zaručen. Navíc subjekt si obvykle ani sám není jistý sledem událostí, ani jejich důvody: „... / *vím jen, že byli dva a tma jak v pytli / - mám vůbec z včerejška dost chudé vzpomínky / (byl jsem sám ztráskaný, už než mě chytli*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 63).

S konáním souvisí i záměry osoby. DOLEŽEL (2003: 69) používá termín *intencionalita* pro „... bezprostřední duševní událost, která podněcuje nebo způsobuje akci...“ a která je připisována pouze osobám a je odepřena neživým předmětům, právě proto, že se jedná o duševní činnost. K tomu krátkou ukázkou: „... / *oholen dohladka, v čistém a zčerstva / odcházím na oběd a potom na kafe / a v rohu kavárny sprádám svá zvěřstva*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 231). Touto intencí není míněno pouhé přání, důvody nebo přesvědčení, jde o orientování subjektu směrem k budoucnosti – a proto se jedná o konání účelové. Intencionalita se ovšem nesmí zaměňovat s vědomým konáním – osoby totiž vždy jednají intencionálně, ale mnohé akce vykonávají bez plného uvědomění, např. akce, které osoba provádí jako rutinu nebo pomocí vrozených či nabytých dovedností. Takovým intencionálním, ale právě ne s úplně vědomým chováním subjektu je hysterické prožívání věci, které ostatní lidi prožívají radostně, či alespoň pozitivně. Krásná je tato ukáзка „o prožitku“ přicházejícího jara: „*Ach to jaro! / strašná vůně/ s nekonečným smradem / ... / ta hrůza a nostalgie / ... / jak když kanec v listí ryje / strkám rypák do lupení / - duše vyje, štěká, stůně... / ach ten smrad a jeho vůně*“ (Tamtéž, s. 25). V těchto verších intencionalitu subjektu vidím právě v tom, že záměrně odmítá celospolečensky ustálená klišé, v tomto případě tedy neprožívá estetiku a „naději“ probouzející se jarní přírody. A když se opět vrátíme k jednání v alkoholovém opojení: I když v opilosti subjekt neví co dělá, je přesto jeho jednání intencionální? Je. Vždyť ví, že v opilosti koná, to co by si za střízliva nedovolil: „*Ted' to vím, co jsme měl, a co ne dělat / že jsem se nemusel ožrat jak prelát / a že jsem neměl nic strkat, kam nemám / - především hlavně ne neznámým ženám*“ (Tamtéž, s. 149).

Neintencionálními událostmi se rozumí akce hraničící s přírodními událostmi nebo s událostmi (akcidenty), kde je intence zmařena. Přírodní síly způsobí, že osoby nejednají ve statickém prostředí, protože setkání s přírodními, nebo jakýmkoli nadřazenými silami, je dynamikou narativu. Jelikož přírodní síla postrádá intenci, je její setkání s osobou asymetrické a působí na osobu nejen z vnějšku, ale i z vnitřku – v těle osoby probíhají biologické procesy – nemoc, stárnutí, smrt... V následující ukázce právě přírodní síla zbaví lyrický subjekt masky (která je zde skutečná i metaforická): „*Ten svinský vítr! Kéž by aspoň nevál / dlaň tisknu k masce, jež tak bolestně mne vězní / a dál kráčím na karneval / v té nejkrutější ze svých masek – totiž bez ní*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 112). Doležlovými slovy můžeme říci, že „... nejdůležitější události v životní historii osoby jsou mimo intencionalitu. Když osoba přehlíží svět, třídí jeho události na ty, nad nimiž má potencionálně akční kontrolu, a ty, s nimiž nemůže nic dělat“ (DOLEŽEL 2003: 71). Uvedme ještě jeden termín – *akcident*. Akcidenty jdou mimo konatelovu kontrolu a dějí se pouze tam, kde se sleduje intencionální konání – jsou to „vpády nahodilosti do říše účelovosti“ (Tamtéž, s. 72). Jestliže je zamýšleného stavu dosaženo, je akce úspěšná. Pokud se ovšem konatel nachází v koncovém stavu, který je odlišný od toho zamýšleného, udál se právě akcident. Ten nemusí být vždy nešťastný – osoba sice nedosáhne svého záměru, ale nakonec to pro ni může skončit lépe, než si to plánovala. Poukažme na lehce rezignovanou úvahu Krchovského: „*Netřeba hledat v pultech biblioték / ... / Netřeba šplhat vzhůru / na výsočná území / stačí jen ožírat kůru / zde dole, při zemi*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 17).

Konání postavy vyrůstá z modality omezení (viz 3.), u které nám DOLEŽEL (2003: 130) klade otázku, jestli nejsou zákazy vydávány jenom proto, aby mohly být porušovány, nejsou-li povinnosti ukládány jenom proto, aby nebyly splněny? Hledání umožňuje subjektu zjistit přítomnost hodnot a nehodnot a vyvolává touhu nebo odpor (Tamtéž, s. 130). V případě, že osoba je nihilista, konstruuje si svůj svět bez hodnot a nehodnot. Tato devalorizace postihuje zejména takové lidské hodnoty jako jsou láska, přátelství nebo laskavost k ostatním. Akce takového subjektu jsou soustavně destruktivní. DOLEŽEL (2003: 131) takou postavu nazývá *axiologickým rebelem*, kdy postava popírá společenský kodex a vyvábí si jeho protikladnou subjektivní axiologii – co je pro takového rebela nehodnotné a naopak. Takové převrácené hodnoty mohou být nasměrovány skrz nepřátelství k lidem, které může vést k jejich přehlížení a opovrhování jimi – subjekt se chová jako zvíře, čímž dává najevo svou nechť příslušet k ostatním lidem: „*Vydávám dnes jenom skřeky / mluvit už mě uráží*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 26). Nebo provokace „slušných“ občanů se sarkastickým poukázáním na jejich falešné chování, pokrytectví, když neví, že jsou sledováni: „*Chčiju*

klidně dolů z oken / ... / přesto skrytě šilhám z oken / copak dole říkaj tomu / Nic neříkaj, nic nevidí / jenom sedí v podřepu / klopi oči, snad se stydí / že mi serou do sklepů“ (Tamtěž, s. 29).

3.2. Interakce

Zmiňme, pouze okrajově a zjednodušeně, fenomenologické pojetí (které je považováno za rodnou půdu existencialismu) – nezávislost logiky na psychologii postavy. Zákony logiky nejsou identické s procesy ve vědomí subjektu, ale jsou to naopak pravdy bez prostoru a času. A právě fenomenologie, jako filozofie podstat(y), zaměřuje svůj pohled na takové entity (STÖRIG 2000: 441). Nyní se obraťme k vzájemnému působení subjektu a okolního světa. Osoba žijící ve světě reaguje na události v přírodním prostředí, na události, které mají původ v její mysli. DOLEŽEL (2003: 105) složitost světa vidí jako velký přínos pro tvorbu fikce, protože „... svět, který se konající osobě jeví jako chaos, je narativní svět nejneprodnější.“²⁹ Motivací k interakci jsou opět duševní faktory – pudy, emoce, *meziobní vztahy* či *společenské reprezentace*.³⁰ I relativně přesně zkonstruované teorie mají svá omezení, protože pro Krchovského subjekt není problém takové teorie zhatit. Tvůrčí proces jeho básní není vždy spojen s konkrétními objekty (ženami, hospodami, náhodnými kolemjdoucími...), ale díky různým asociacím a „nepředvídatelným předvídatelnostem“ (nikdy netušíme, jak se subjekt zachová, ale přesto víme, že určitě nevhodně) vznikajících při tomto tvůrčím procesu, báseň může skončit nečekaně.³¹

Dále se budeme věnovat dvěma motivačním složkám, které považuji za významné druhy interakce v poezii J. H. Krchovského - *Moci* a *erotice*. Moc je konání asymetrické, protože jedna osoba kontroluje konání (intenci) jiné osoby-podřízeného. Jestliže potlačování vede k zničení akční schopnosti podřízené osoby, mluvíme o „zneschopnění“. Takovým nástrojem k zneschopnění je Krchovskému subjektu opět démon alkohol, kterým může zneschopnit sám sebe, nebo naopak může využít takto „zneschopněného“ děvčete: „... / *furt na mě koukala, - byla dost opilá / řek jsme si, že by se snad ještě vzchopila / ... / Poněkud pasivní (i to mi přišlo vhod) / lhostejná, se zrakem upřeným v jeden bod“ (KRCHOVSKÝ*

²⁹ Všimněme si, že toto zdůrazňuje už M. Červenka (viz III.).

³⁰ DOLEŽEL (2003: 109) používá termín *společenská reprezentace* a zahrnuje do ní kognitivní systémy, jako jsou jazyk, kulturní archetypy, rasové a národnostní postoje, ideologie.

³¹ Právě tato „nečekanost“ (šok) je důsledkem používání sarkasmů, sebeironie.

1998: 148).³² Básně, podobné této, mají společný rys v tom, že vypráví příběh, jak došlo k setkání „lyrického subjektu“ se svým „sexuálním objektem“. Takový děj můžeme naznačit začátkem jedné básně. Subjekt nás do příběhu zatáhne zkratkovitým „úvodem“ do avantýry (lépe řečeno úvod odbývá), a takovým lakonickým přístupem dává vlastně najevo nedůležitost zážitku: „*Film v kině, pak pár piv [...]*“ (Tamtéž, s. 134). A dále podobná dobrodružství reprodukuje pomocí dialogů: „*Ted?*“ / „- *Alespoň rozsviť! Mám strach ze tmy...*“ (Tamtéž, s. 136). A vlastně se vůbec nemusí jednat o milostné hrátky se ženami. Někdy si vystačí i s houpacím koníkem (Tamtéž, s. 140) ...

Pokud se ale odkloníme od erotiky bez lásky k láskám opravdovým, tak způsob, jakým lyrický subjekt hovoří (většinou vzpomíná), je nahořklý, bolestný, což podtrhuje nedořečeností básní: „... / *a vidím skrz jeho prasklý sklo / tvář, po který se mi zastesklo / a která mi tu tolik schází... / a hospodskéj šel pro obvazy*“ (Tamtéž, s. 181). Nebo svůj vztah stylizuje do pohřebního rituálu, který evokuje osudovost vztahu. Krchovského milenka se nedokáže smířit s jeho smrtí – „*Starý věnec z mého hrobu / usušilas na čele / ... / v obálce máš moje vlasy/ ... / mezi nadra schovala jsi / klíček od mé urny*“, ale každá láska končí - a u Krchovského nemůže skončit jinak než smrtí.³³ „... / *z naší lásky zbyl jen výkal / uhořelý povzdech*“ (Tamtéž, s. 185). Je důležité zdůraznit obrovskou odlišnost v subjektivě vnímání erotiky jako nástroje k vybití pudů a erotiky jako „vyššího stavu ducha“ a nástroje lásky a samozřejmě jako velkého zdroje utrpení. Lze říci, že láska je pro subjekt synonymem utrpení.

Velice silným hnacím motorem potřeby moci je u Krchovského jeho temná sebeláska – „*na thérové zídce hajzlu / ... / napíšu doprostřed srdce: / JÁ + JÁ že mám se rád*“ (Tamtéž, s. 193). Dalšími motivačními faktory potřeby moci jsou pudy, emocionální i kognitivní vztahy³⁴ „Faktor sexuálního pudu dodává erotické činnosti charakter potřeby podobné hladu nebo žízni. Emocionální složka – láska – spojuje eros s velkými vášněmi myslí.“ (DOLEŽEL 2003: 112). Jak už bylo výše naznačeno, hranice mezi láskou a pudovým chtíčem je někdy neostrá, ale dovolila bych si říct, že „pudové“ erotické zážitky (většinou náhodné) jsou zachyceny jako mikropříběhy („jak, s kým, kde“), kdežto erotické zážitky s milovanou osobou jsou často osudově, temně romanticky, stylizované. Např. v první části básně *Fallphila* jsme přeneseni do velice dávné doby, možná až středověku (podle dobových znaků – kůži na podlaze, pečení, doutnajícího ohně...). Milenci spolu pijí z pohárů navzájem vlastní

³² A co se týče motivačního trsu erotiky, ta je úzce spojena v případě Krchovského právě s mocí, protože erotika je zde vázána k činnosti ovládnutí, což ladí se sebestředným založením subjektu.

³³ V této básni je logické, že láska skončila (už při jejím vyprávění je subjekt po smrti), ale jeho lásky končí vždy, subjekt nikdy nedosáhne v této oblasti štěstí. Ostatně tak, jako v jakékoli jiné oblasti.

³⁴ Tyto vztahy jsou utvářeny pomocí smyslového vnímání, názorů nebo zpracováváním informací. Viz 3.3.

krev a osudovost těchto milenců je zjevná: „*Posílen páření řvu hlasem věčných stvůr / zpěv o tvé něžnosti, drsné a krásné / ...*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 87). Báseň má ale pokračování, které vzniklo o několik měsíců později:³⁵ Krchovského milenka Fallphila umírá v horečkách a Krchovský říká: „*opékám na šavli embryo tvorečka / z něhož by býval byl dědic mé slávy*“ (Tamtéž, s. 87). Nakonec oslovuje syna: „*Půjdem spát, synu můj. Kde jsi můj stíne...*“ (Tamtéž, s. 87). V tomto případě je zřejmé, že pouto milenců je silné (stvrzené početím syna), temné a zahalené v tajemné rituálnosti, která básní prochází. V druhé části básně subjekt svou milou opouští a je evidentně lhostejný k jejímu umírání.

Postupme k dalšímu způsobu interakce. Tím nejběžnějším je konflikt. Nastává ve chvíli, kdy se „utlačovaná“ osoba začne bouřit a snaží se zachovat si nezávislé konání. Lyrický subjekt je ve vztahu k ženám nejen utlačujícím, ale i utlačovaným. V konfrontaci se společností je ale vždy ten utlačovaný, má z lidí strach a ten řeší tím, že sám pouští na okolí hrůzu, a pokud se projevuje silácky, děje se tak většinou z pocitu ohrožení. Bojuje nejen sám se sebou, se svým imaginárním já, ale i se zbytkem společnosti. A ač ho takové konflikty snižují k nejnižším pudům, třeba k nenávisti, přesto na něj působí nejtvořivěji: „*Všichni jsou zákeřná hladová klišťata / jsou na svých prdelích vzájemně přisátá / a když se poslední na první zavěsí / tak z jeho prdele vlastní krev saje si*“ (Tamtéž, s. 79).

DOLEŽEL (2003: 115 – 116) rozděluje konflikty do těchto tří motivačních faktorů: rozlišení *zápasu, hry a debaty*. Zápas je zde prezentován jako afektivní složka konfliktu; hra je racionální složkou, účastníci jednájí jako racionální odpůrci, jejichž účelem je vyhrát. A debata je ideologickou složkou, jejímž účelem je přesvědčit oponenta. U Krchovského je zásadním problémem to, že tímto oponentem není nikdo jiný než on sám. A jak má tedy přesvědčovat sebe samého, když ani neví „na kterém břehu řeky“ je a často není schopen rozlišit, kde končí realita a začíná stihomam?

3.3. Motivace postavy

Motivace postavy je tvarována duševními faktory, které jsou za hranicemi intencionality a určuje intenzitu a naléhavost činu. Motivační faktory „... jsou ustálenými rysy povahy osoby, vytvářejí pravidelnosti v konání, způsoby konání, které jsou charakteristické pro jednotlivce nebo osobnostní typy.“³⁶ Zatímco intence odděluje oblast konání od oblasti

³⁵ První část básně je z listopadu 1984, druhá část je z února 1985 (KRCHOVSKÝ 1998: 87 – 88).

³⁶ Je nutné upozornit na to, že tyto osobnostní typy jsou kritizovány za to, že většina paradigmat psychologů není podložených fakty, nýbrž že sama tato paradigmata určují, co bude za fakta považováno (VYBÍRAL 2006: 27).

neakčních událostí, motivace je klíčem k pochopení rozmanitosti konání, k pochopení příčin a způsobů akce“ (DOLEŽEL 2003: 74). Literatura ve 20. století omezila motivační faktory na pudy (jde o tzv. motivační psychologii) – hlad, žízeň, sexuální pud, vyhýbání se bolesti. Vrátime-li se ještě ke koncepci axiologického rebela³⁷ zjistíme, že i v tomto případě se Krchovského subjekt koná v rozporu s těmito pudy. Vyhledává totiž situace a pocity, které mu škodí, ve kterých by si mohl sebetryznivě libovat.

Ale také byli ustaveny *kognitivní*³⁸ a *emocionální schopnosti* osob (DOLEŽEL 2003: 74 – 79). Pro narativní sémantiku jsou z kognitivních faktorů důležité:

- *rozhodování*; jako nutná složka konání v rámci možných světů. Jestliže z daného počátečního stavu může konatel postoupit k dvěma nebo více možným koncovým stavům, pak musí určit, která z těchto alternativ je nejlepší. Krchovský si chodí ujasňovat na hřbitov, co je to vlastně nežít (KRCHOVSKÝ 1998: 66). Mnoha básním je věnováno banální rozhodování: „*Mám – nemám; mám, nebo nemám / mám jít spát, nebo dál / trhat si vlasy? / ... / nemám už co bych rval / půjdu spát asi*“ (Tamtéž, s. 190). K naznačování rozhodnutí se uchyluje k básních-příběžích, v nichž čtenáři sděluje „jakoby“ svůj plán – který ovšem zůstává hypotetický a s obvyklou měrou ironie a sarkasmu. Například v této básni: „*Konečně vyrazím na dráhu zločinu / nějakou zapadlou poštu si očíhnu / vejdu a zasyčím na ženskou u kasy / Naval jsem peníze, nebo ho vytasím! / ... vím je to riskantní ...*“ (Tamtéž, s. 91).

- mnohé akty mají předepsaný sled akcí a je nutné rozlišovat *konvencionalizované scénáře a individuálně připravené plány* (DOLEŽEL 2003: 75). Ty neomezují vždy konání na jeden stereotyp, ale slouží jako vodítko individuálního konání a jsou tak nezbytné pro sledování složitých sociálních činností. V našem případě takové scénáře a plány nejsou příliš komplikované. V podstatě jsou omezené na návštěvy hospod, hřbitovů, rozjímavé pobývání o samotě ve svém bytě, „protloukání“ se městem a s tím spojený strach z lidí, které subjekt potkává na ulici.

3.4. Emoce a duševní akty

Dalším motivačním faktorem, který ovšem zůstává zatím neuchopitelný, jsou *emoce*. Šalamounsky o uchopitelnosti emocí jako pojmu prohlásil Ronald de Sousa: „Co se týká emocí, nic není dobře pochopeno v plném smyslu slova ‚pochopení‘“ (DOLEŽEL 2003:

³⁷ Viz 3.1.

³⁸ Pod kognitivními faktory se skrývá smyslové vnímání, názory, zpracování informací, hodnocení a teoretické myšlení.

76).³⁹ Teď se na chvíli vraťme do historie. Pokud jde o tvorbu textů jsou autorovy emoce významným faktorem ovlivňujícím podobu textu, protože texty obsahují emocionální kódy (jazykové znaky, obrazy a dějové složky). Od antických poetik až po osvícenskou literaturu platilo, že literatura by měla vyvolávat především takové emoce, jako jsou dojetí, soucit či katarze. Problematické je, že dodnes se pohlíží na emoce spíš s despektem, což je dáno tím, že emoce údajně může vyvolávat triviální literatura, zatímco „náročnější“ (vysoká) literatura takové postupy přijímá pouze tehdy, pokud slouží vyšším účelům (WINKO 2006: 187). Zůstává ale otázkou, jak tyto vyšší účely, zvláště v dnešní době postmodernismu, rozpoznat...

„V dnešní filozofii a psychologii se však emocionalitě přisuzuje autonomní duševní (motivační) síla“ (DOLEŽEL 2003: 76). V podstatě jde o to, že filozofie odlišila emoce od pudů, a díky tomuto nejsou emoce redukovány na primitivní schopnosti a funkce – např. pud agrese, je vyjadřován emocí hněvu atd. „Všeobecně se věří, že emoce jsou podníceny předměty a událostmi ve světě a že v tomto smyslu jsou intencionální“ (Tamtéž, s. 76). „Přistavil jsem si zrcadlo / od té doby se nenávidím“ (KRCHOVSKÝ 1998: 11). „Zdvihnu-li víčka, v srdce ihned bolest se zatne / ... / vteřina každá na mé pouti ze sna znovu do sna / je emocionálně zcela neúnosná“ (Tamtéž, s. 123). Je složité vyjímát emoce z Krchovského básní pouze jako výňatky z veršů, protože emoce jsou jeho básněmi prochnuté skrz naskrz. Je zřejmé, že lyrický subjekt podléhá svým náladám (jak návalům euforie, apatie i všeobjímajícího hněvu) a opět k nim přidává „potřebnou“ dávku morbidity nebo sebeironie.

Emoce v životě subjektu může fungovat jako *jednotlivina* – jde o momentální pocit radosti, smutku, rozladění z konkrétní události, anebo může jít o *abstraktnější případy*, ve kterých emoce zabarvují celý svět subjektu (splín, melancholie), a pak se tyto stavy mohou proměnit ve *filozofický postoj*, v němž se předmětem deprese stává veškerá skutečnost, která se subjektu jeví jako prázdná nebo absurdní: „Už jen má beznaděj skýtá mi naději... / ... / už nemám žádné sny, nic nechci raději / každý sen, bohužel, vždy se mi splní“ (Tamtéž, s. 240). Takové abstraktní emoce jsou spojené s fikčními konstrukty, v nichž se subjekt (trpítel) necítí

³⁹ L. Doležel uvádí tradiční přístupy k emocím – shrnuté, např. již zmiňovaným de Sousou. Tímto přístupem je jejich redukování, tj. jsou analyzovány tak, že jsou eliminovány na:

- karteziánské pojetí, ve kterém jsou emoce redukovány na tělesné pocity
- behavioristické pojetí, znamenající redukcí na účinné chování
- psychoanalytické pojetí, redukováné na potlačené pudy
- kognitivní pojetí, redukováné na názory a hodnocení a
- kontextualistické pojetí, kdy se jedná o konvenční souhlas (konvenční podřízení se).
- karteziánské pojetí, ve kterém jsou emoce redukovány na tělesné pocity
- behavioristické pojetí, znamenající redukcí na účinné chování
- psychoanalytické pojetí, redukováné na potlačené pudy
- kognitivní pojetí, redukováné na názory a hodnocení a
- kontextualistické pojetí, kdy se jedná o konvenční souhlas - konvenční podřízení se (DOLEŽEL: 2003: 76).

být součástí světa, ale je od něho odvrácen. Pro subjekt se stává utrpení způsobem existence – ego subjektu si stvrzuje svou odtrženost od světa pomocí utrpení, které vystavuje na odiv okolí.

Vraťme se nyní ještě k intencionalitě (viz 3.1.). V případě intencionality emocí si musíme položit otázku, je-li vůbec subjekt schopen si emoce sám přivodit, udržet nebo potlačit; není-li jeho vůle bezmocná, když se nachází v zajetí emocí... Protože emocionalita je opět jednou z duševních oblastí v nichž spontánnost a kontrola jsou ve sváru - neustálé kolísání mezi racionálním a iracionálním, objektivním a subjektivní, pasivním a aktivním, mezi podmíněností a nepodmíněností (DOLEŽEL 2003: 77). Je nutné rozlišovat emoce euforické (radost) a disforické (smutek). Třetím emočním článkem se stává „nulová emoce“ – apatie. Pro Krchovského poetiku se zdají být hybatelem právě emoce negativní, skrz které rozezpívává své nitro. A všimněme si, že i euforické emoce jsou podkresleny patologickými (negativními) stavy, sálá z nich hořkost – již z úvodních „radostných“ veršů můžeme tento nádech zaznamenat – třeba incipit: „*Děťátka vesele hýkají z kočárků*“, ze kterého se báseň zdá se být naladěna pozitivně, leč končí zjištěním, že důvodem přítomnosti subjektu u tohoto výjevu je „lákání děvenek nemravným posunkem“: „*s punčochou na tváři obchází po parku / ... / já vím, ta punčocha, ta se jim nelíbí / kdybych však odkryl tvář, co potom, - chtěly by?*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 90). Na druhou stranu vyjádření pozitivní emoce tu může být chápáno i jako záměrný důraz, který má zesilovat následnou škodolibou pointu. „*Pořád jen tma a tma...*“ a nyní malá chvilka naděje: „*A náhle tolik světla! / ... / sen? – Svatojánská muška do oka mi vlétla / a svítíc dál vylétla druhým okem zase ven*“ (Tamtéž, s. 139).

Emoce mohou být i ambivalentní, protože při různých příležitostech může jedna a též emoce vést k různým, i protikladným činům, což se jeví u lyrického subjektu-Krchovského jako jedna z jeho základních přirozeností. Emoce také bývají často doprovázeny expresivními znaky – fyziologickým znaky (smích, pláč, zardění se...), které jsou povětšinou neintencionální, ale v případě intencionálního použití mohou být využity ke klamu okolí (DOLEŽEL 2003: 78), k čemuž si Krchovský dopomáhá, mimo jiné, nasazováním masek. V básni *Dnes mě čeká tolik práce* se chystá subjekt do společnosti, respektive se ve společnosti hodlá opít. Nebo ještě přesněji – subjekt sám sebe vykresluje jako někoho, kdo bude nucen s opít: „*Dnes mě čeká tolik práce! / - vypít vše, co přinesou / a nutit se do legrace / s asynchronní grimasou / ... / - celej ksicht mě bude bolet / od smíchu a od bezmoci*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 34).

Konstrukce fikčních emocí by měla vyjadřovat vnitřní, nedostupné subjektivní stavy, vyjádřené nepřímo skrz své viditelné nebo slyšitelné objektivní protějšky (koreláty).

„Kompatibilita emocí zvyšuje jejich motivační sílu. Avšak často je emocionální život osoby zatížen schizoidním napětím mezi nekompatibilními emocemi nebo ambivalentními (smíšenými) emocionálními postoji vůči jednomu a témuž předmětu“ (DOLEŽEL 2003: 79) – „... / a je mi blaze, tolik blaze / že už snad nemůže ani být huř“ (KRCHOVSKÝ 1998: 12). Přesně takto vznikají motivační konflikty, které mají za výsledek vážnou poruchu v konání.⁴⁰ Krchovského lyrický subjekt je takto ambivalentní při jednání s lidmi. Na jednu stranu se jim vyhýbá, na stranu druhou ve svých „slabších“ chvílích touží po někom, komu by mohl podat peníze, tašku a poprosit: „prosím vás, kupte mi naproti chleba“ (Tamtéž, s. 58).

Dynamika emocí výrazně kolísá, emoce se objevují a zase mizí. U Krchovského lze navíc mluvit o emocionalitě, kterou Doležel nazývá termínem *akratická emocionalita*.⁴¹ Jde o bezuzdnost, slabost vůle, subjekt sleduje takové konání, které škodí jeho zájmům. Neprovádí správné intence vyplývající z praktické úvahy, ale svou pudovou vášní je vyvrací a výsledkem je provedení nesprávné akce. DOLEŽEL (2003: 80) toto chování nepovažuje za projev iracionality, nýbrž za výsledek nesmiřitelné disonance v motivačním trsu subjektu. Nádherně je tato disonance vykreslena v básni, která je opět zahalena v lihovém oparu: „... / ... k tanci jim připijím už sedmou deckou / náhle si připadám bezbranný, naivní / čistý a bezelstný jak malé děcko...“ a pak „došel chlast“ – „dupaje vztekám se a kopy do hraček / zákeřný, krutý a zlý jako dítě“ (KRCHOVSKÝ 1998: 62).

Když budeme vycházet z předpokladu, že povaha akce není určena tím, co se dělá, ale tím, proč se to dělá, jsme opět v kruhu duševních aktů, které vznikají spontánně. Tyto akty nemají spojitost s konáním, jde o myšlenkové pochody. „V rozjímání osoby vytvářejí duševní obrazy své minulosti, možných budoucností a alternativních přítomností; interpretují svůj svět, život a existenci, formulují víceméně důslednou totalizující osobní ideologii, filozofii, mýtus“ (DOLEŽEL 2003: 82). Je tu tak v rozporu praktická mysl, která plánuje, propočítává, s myslí rozjímavou, která spontánně plodí duševní události zaplavující mysl subjektu: „... vtíravými myšlenkami, automatickými duševními obrazy a asociacemi, fantastickým sněním s otevřenými očima, scénami proudu vědomí“ (Tamtéž, s. 82). Tímto se ovšem dostáváme na tenký led filozofie - neuchopitelnosti a nejasnosti lidského já, což by obnášelo další složité filozofické rozbory, a to s beztak nejistým výsledkem... Takže se přenesme dál.

⁴⁰ Pudy, emoce a kognitivní faktory působí společně a slučují se do tzv. motivačních trsů, složitých a propletených hybatelů konání. Jestliže tyto trsy obsahují protiklady, vznikají motivační konflikty (DOLEŽEL 2003: 79).

⁴¹ Rozdíl mezi *pudovým*, *akratickým* a *iracionálním konáním* je ten, že pudy jsou mnohdy opakem racionálna; jde o spontánní, nepromyšlené jednání – často podnícené reflexem. U akrazie si je subjekt vědom racionální cesty, ale je z ní sveden tlakem pudů a vášně. Při iracionálním konání je u subjektu dosah kognitivních faktorů a praktického uvažování minimální (DOLEŽEL 2003: 81 - 82).

3.5. Modalita přirozena a nadpřirozena

Modalita vyjadřuje způsob, kterým něco funguje, jak je něco prováděno. Podle Lubomíra Doležela je takové fungování formováno tak, že v „aktuálním světě mají konatelé co činit s propleteným svazkem modálních omezení. Avšak ve formování fikčních světů mohou být modální systémy rozmanitě manipulovány“ (DOLEŽEL 2003: 122). Základní manipulací v těchto světech je to, že jeden systém je povýšen do dominantní pozice, a tím blokuje působení jiných systémů. Právě tak vznikají modálně nestejnorodé světy, podobné, jaké nacházíme i v tvorbě J. H. Krchovského. Tato nestejnorodost může být zahrnuta pod fikcí přirozených a nadpřirozených světů, kterými se nyní budeme zabývat (DOLEŽEL 2003: 123 – 124).

Přirozené fikční světy jsou ty světy, které jsou fyzikálně možné. Dění v nich obsažené nenarušuje zákony aktuálního světa. Takové „přirozeně fikční“ osoby, jejich vlastností a schopností jsou možnými protějšky osob z aktuálního světa. Dění v nadpřirozených světech je logicky takové dění, které není možné v přirozeném světě. Bytosti jsou obdařeny zvláštními schopnostmi – např. to, co je neintencionálně zapříčiněno ve světě přirozeném, stává se intencionálním konáním v jeho nadpřirozeném protějšku. To se týká bytostí, které jsou schopné ovládat přírodní sílu či konat jiné nadpřirozenosti. Zde je důležité nemá fyzikální a logickou možnost konstrukce světa! Osoby mohou být hybridní, tj. že vybrané osoby z přirozeného světa nabývají vlastností, které nejsou dány obyčejným osobám. Jsou schopny vykonat nadpřirozené činy, ale zároveň zůstávají přirození. Mezi přirozeným a nadpřirozeným leží halucinace, sny nebo šílenství, jenž jsou vyjádřením světů mezilehlých. V případě Krchovského subjekt často prochází degradací. V průběhu básně se mnohdy z nevybočujícího člověka stane zešílejší vyvrhel či dojde ke zdivočení nějakým jiným způsobem. A hlavně lyrický subjekt často promlouvá ze záhrobí, takže nadpřirozenost vyvěrá už jen z toho, že se čtenářem komunikuje mrtvola. Podobně jako smrt, i sny jsou pro Krchovského územím, ve kterém může žít v jiném čase, říši a prostoru. Sny mu slouží také jako most, přes který lehce přechází do smrti „po klidné plavbě tmou do říše Hádovy“ (KRCHOVSKÝ 1998: 83).

Nyní bych se věnovala rozboru konkrétní dramatické básně - *Eposu mumie na cestách*.⁴² Podle datace autora báseň vznikla v druhé polovině července roku 1982 a oproti ostatní básnické tvorbě Krchovského se vymyká nejen svým rozsahem, ale i „velikostí

⁴² Samozřejmě hybridní světy jsou Krchovského poezií prodechnuty, ale bylo by to složité (a hlavně nepřehledné) to nějakým uceleným způsobem analyzovat.

příběhu“. Subjekt básně je tu stylizovaný do mrtvého-živého (postupem příběhu se dovídáme, že se jedná o mnicha) ležícího v chrámu a hned v úvodu upozorňujícího čtenáře na svou mrtvolnou fyziognomii: „... / *zas vidím na svých kostech / pár čerstvých stop po nočních hostech / - to krysy nebo potkani / sem přišli na kus kostní dřevě / ...*“ (Tamtéž, s. 203). Vyslechne rozhovor hlídačů kobky: ... / *Ten vlevo už nám nějak hníje / tak radši ho hned spal!*“ (Tamtéž, s. 204). Mnich se zalekne, že by měl „zemřít“⁴³ a ač má strach z lidí, bojí se slunečního světla, překoná sám sebe a kobku opustí: „... / - *než ale muset zemřít znova / to radši půjdu k živým tlít!*“ (Tamtéž, s. 204). Svět venku nepoznává (my ani nevíme jak dlouho v kobce „odpočíval“), víme jen, že má „strašnou hrůzu z divných vozů“ (Tamtéž, s. 204). A v této chvíli opět nastupuje typická krchovština – jak řeší subjekt frustrovanost ze světa? Samozřejmě, mnich-zombie se zpíjí po hospodách a k dokreslení bizarnosti celého toho dění si přivydělává sběrem papíru... Se světem lidí se sžívá a zjišťuje, že vlastně teprve po smrti poznává život a také lásku: „*A láska se mnou dělá divy / což nejspíš asi bude tím / že s dívkou svou a s osmi pivy / jsem nejmíň stokrát více živý / než byl jsem před svým úmrtím / ...*“ (Tamtéž, s. 212). Idyla končí zatčením mnicha strážníky – „pro potulku a žebrotu“⁴⁴, ale mnich se osvobozuje a utíká... Zjistí, že jeho milou pohřbívají a mnich-zombie páchá sebevraždu. Pointa celého smutného příběhu se skrývá v poslední „posmrtné“ části básně. Její naléhavost je podtržena zkratkovitou formou novinových titulků, ze kterých se dovídáme, že mnichův život už „potřetí“ pokračuje - jeho milé, zemřelé po porodu, se narodil „živý, zdravý plod“.

Prolínání přirozeného i nadpřirozeného je v této básni víc než zřejmé, ale v celkovém pojetí působí přirozeně. A to i pro přítomné „živé“, kteří se nikterak nepodivují tomu, že komunikují s mrtvolou. Dochází dokonce k početí potomka mezi živou ženou a mrtvým mnichem. Při podrobnějším pohledu na báseň zjistíme, že zásadní úlohu v ní hraje čas. Mnich ví, že mezi lidmi nebude „žít“ dlouho – „... / *jdu ulicí a za mnou kráčí / vrah v přestrojení dalších dnů / ...*“ (Tamtéž, s. 211). Pokud bychom se uchýlili k pseudopsychoanalýze subjektu, z této básně opatrně vyhlídí zásadní téma, i když není ve zbylé Krchovské tvorbě vyjádřeno přímo, ale je skryté pod nánosy siláckých gest a neustále opakovaným přáním smrti - zemřít pro subjekt zdaleka neznamena, že bude „vysvobozen“ a přestane se smrti bát. Subjekt se bojí i toho, co může po smrti následovat...

⁴³ Všimněme si „typického chování“ subjektu, které nalezneme v mnoha básních. Jde-li mu skutečně o život, bojí se o něj a dělá vše pro to, aby zemřít nemusel!

⁴⁴ Teď si opět dovolím malé odchýlení od témat a malé přichýlení k biografismu a dobovým paralelám – nemohlo by toto zatýkání „pro potulku a žebrotu“ analogii k zatýkání příslušníků undergroundu za příživnictví?

Už jsme se výše zmínili o kombinaci obou světů, kdy vzniká svět hybridní. Jde o koexistenci fyzikálně možných a fyzikálně nemožných entit v jednom sjednoceném prostoru (DOLEŽEL 2003: 187). V tomto světě takové fyzikálně nemožné události nemohou být vykládány jako zázračné zásahy nadpřirozena, protože taková oblast zde neexistuje. Všechny zásahy mají původ v jednom společném světě. Takové entity jsou označovány jako bizarní.⁴⁵ K podobným entitám patří i postavy nejevící znaky života: ... / *postavy bez rukou, bez nohou* / *postavy bez těla, bez hlavy* / *jenom s duší* / ... (KRCHOVSKÝ 1998: 14) se kterými si subjekt povídá, dalo by se říci, že jsou to jeho společníci.

3.6. Estetika šoku

K estetickému šoku dochází v případě narušení nějaké ustálené, klasické harmonie. Podle P. V. Zimy k ní dochází, když autor ve svém díle užívá „šokující zážitky, které vyburcují čtenáře a zničí harmonickou totalitu klasického uměleckého díla nebo homogenní styl díla romantického“ (ZIMA 1998: 150). „Šokující dílo“ jednoduše musí nést známky heterogenosti a autonomie. Toho může autor dosáhnout, když klasické prvky „obohatí“ o prvky nové, respektive nečekané. U J. H. Krchovského je užívání vulgarismů v básních, které se na první pohled zdají poeticky vzletné, nebo jde o samotné činy subjektu, často na hranici (přesněji spíš za hranici) společenské únosnosti, například v básni *Je konec října*: „... *Jsi chladná, šeptám hlíně, hrob svůj mrdaje*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 121). Nebo již výše zmiňovaný houpací koník, který lyrickému subjektu někdy poslouží jako sexuální „partner“, jindy jako věrný oř na bitevním poli uprostřed války (jde tady o bizarnost spojení subjektu jako dospělého člověka s dětskou hrou - hraje si „na vojáčky“): „*Odjždím vítězně k temnému obzoru / zatímco na poli předstírám smrt... / ... červenou temperou brodím se v lavóru / houpacím koníkem duní můj prd*“ (Tamtéž, s. 37).

K šokování má autor nakročeno už jen tím, že čtenáře uvádí do napětí – tohoto může být dosaženo i používáním neočekávaných a protichůdných spojení - chvály, hany, uctívání, urážky, obecně jde tedy o „spojení dvojice neslučitelných hodnot v extrémní ambivalenci“ (ZIMA 1998: 151). Dále je to schopnost odcizit předměty jejich původní souvislosti (Tamtéž, s. 151),⁴⁶ ale také rozbitím kulturních a jiných tabu. V případě Krchovského jde o jakýkoli opilecký příběh, který subjekt vypráví, či bizarní sexuální zážitky na ještě bizarnějších

⁴⁵ DOLEŽEL (2003: 187) připisuje „vynález“ hybridního světa Franzi Kafkovi, který tím výrazně zformoval moderní a postmoderní fikci.

⁴⁶ Takové odcizení je charakteristické pro moderní básnictví.

místech. Právě to se stalo v básni situované do v chrámu sv. Mikuláše na Boží hod, kde lyrický subjekt přepadne touha po milostném aktu (a uznejme, že na místě na výsost nevhodném), byť k zdůraznění komičnosti celé této „akce“ navíc podotýká: „*Chrám to je budova poměrně stylová / zvlášť když se jednomu zachce ‚se milovat‘ / jen jsem se musel zdát estétských nároků / a spolknout averzi, kterou mám k baroku / ...*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 84). Celé toto dobrodružství končí tím, že lidé přítomní na bohoslužbě si vzdychání Krchovského slečny vyložili, jako výraz dojetí a lásky k Bohu... Ovšem k utlumení šoku dochází tím, že vulgární trapnost celé takové situace, přebíjí Krchovský humorem.

Obecně tedy šok může být vyvolán nesmiřitelností toho, že je integrita osobnosti vydávána napospas volné, svobodné hře a nevyzpytatelnostem s nejistým výsledkem. Tomuto se umění nemůže podřizovat, protože „právě nezajištěnost výsledku je podmínkou jeho tendence k významové komplexitě“ (ČERVENKA 2003: 54), kdy je takový nesoulad z hlediska estetiky je přínosný, ale z hlediska etiky je vnímání jako rys negativní.

IV. Existence lyrického subjektu

1. Jak vzniká obraz existence?

V následující kapitole se budu věnovat existenci lyrického subjektu. Krchovského básně se neustále soustředí na subjekt díla, už jen tím, že se v nich subjekt sám neustále oslovuje. Proto se pokusíme Krchovského lyrický subjekt „zachytit“ (znovu zdůrazňuji, že v Krchovského poezii se lyrický subjekt překrývá s existencí subjektu díla, viz **III., 2.1.**) s podporou konceptu pro konstruování existence Jaroslava Papouška.⁴⁷ U existenciální analýzy textů J. H. Krchovského se budu zabírat základními strukturami „pobytu“, a abych se vyhnula chaotickému abstrahování, budou tyto struktury provázány s konkrétními případy-básněmi.

Začněme u vědomí lyrického subjektu, které je propojeno s jeho tělesnou schránkou. A právě prostřednictvím vědomí je možné, aby tělo existovalo v rámci s časové a prostorové orientace – vždyť právě vědomí umožňuje tělu vnímat svou existenci, a tudíž mu zprostředkovává i tuto orientaci. Základními obrazy jsou modalita těla, času, prostoru a nicoty (PAPOUŠEK 2004: 12 - 13).

Modalita těla zahrnuje fyzickou bolest, nemohoucnost, nemožnost překonání určitých hranic (např. odosobnění, sebezapomenutí). U Krchovského je tělo často zobrazováno nihilisticky, a z takového celkového vyobrazení fyziognomie subjektu lze mnohdy vyčíst i mizerný stav psychiky, obojí podporované nadmírou alkoholu.⁴⁸ Žalostný stav těla je analogický s bídými duševními stavy: „... / mám pyžamo zas na hadry / rty rozhryzané jako vždycky / ... / [sýkorky] mi zobou hleny přímo z tváře / jež pomačkaná od polštáře jim připomíná asi strom“ (KRCHOVSKÝ 1998: 195). „*Hrst cizích vlasů jsem si vytáhl z hřebene / všude krev, střepy a popsané listy... / a navíc, jak se zdá, krevi jsou slepené / ... / rukopis poznávám, básně a sebe ne*“ (Tamtéž, s. 146). Budu-li Krchovského básně kontextualizovat je z nich zřejmé, že lyrický subjekt je mladý člověk.⁴⁹ Mají být šedivé vlasy, které ani nepoznává a považuje je za cizí, tedy známkou jeho marasmu? Že se i přes svůj věk cítí být

⁴⁷ Papouškovo zkoumání se sice orientuje na existencialistickou literaturu, avšak zajímá se o existenci postavy (subjektu), což není samozřejmě záležitostí pouze pro existencialistickou literaturu.

⁴⁸ Takové dualistické myšlení je dnes zastaralé, ale Krchovského subjekt, v rámci své romantické deziluze, takto myslí a koná.

⁴⁹ Tedy vycházíme-li z předpokladu, že lyrický subjekt si ponechává biografické rysy Jiřího Hásky – jako své jméno, věk. Takové biografismy na sebe prozrazuje např. ve II. a III. části souboru *Básně* (KRCHOVSKÝ 1998: 43, 76) a báseň *Hrst cizích vlasů jsem vytáhl z hřebene* je datována mezi lety 1992 – 1996 (ze sbírky *leda s labutí*), kdy tedy autorovi samotnému bylo 30 až 34 let.

starcem? Jeho vlastní tělo také může měnit formu: „... / uložím svou kůži línou / na dno vany s kyselinou /, aby tak svou tělesnou schránku zničil, doufaje, že tím se zbaví existence: „... / já vyteču stokou z vany / duše usne do nirvány“ (Tamtéž, s. 31). Někdy jednoduše konstatuje „beztělnost“ své existence: „... / rozplynul jsem se děsem / nad tím, že vůbec nejsem“ (Tamtéž, s. 11), tady jde ale o významový oxymoron, protože aby se mohl rozplynout, musí tělo mít... Nebo se připodobňuje k „zoufalému, vychrtlému vlkodlaku“ (Tamtéž, s. 65), ke zvířeti tajemnému, hladovému a dokonce, víc než zvířeti, podobnému přízraku. Důležité je i chápání sebe samého a své rozdvojenosti. To znamená, že subjekt sám neví, je-li „uvnitř“ nebo „vně“, je-li živý nebo mrtvý a říká: „... / v jediném těle dusíme se hrůzou oba / v napjaté kůži vesmírného klaustrofoba“ (Tamtéž, s. 115).

Pod pojmem *modalita času*⁵⁰ se rozumí historická situovanost existence. Tato modalita vlastně pomáhá v orientaci subjektu ve vnímání sebe samého v literárním textu a většinou se odehrává ve třech pásmech: v minulosti, v přítomnosti a v budoucnosti (PAPOUŠEK 2004: 12 – 13).

V minulosti subjekt hledá vlastní identitu, paměť mu slouží jako únik z přítomné nejistoty a jeho vzpomínky bývají nedořečeným příběhem. Krchovského vzpomínky se často týkají opileckých kocovin z předešlé noci: „... / musím se ujistit o dnešní noci / co bylo, přečtu si ze skvrny na fáci / - z bolesti zůstane jen temný pocit...“ (KCHOVSKÝ 1998: 35), po vystřízlivění zbude (stává se?) ze subjektu jiný člověk. Kdo je skutečně tato osoba, která píše verše? Neví to sám subjekt, neví to ani čtenář, protože: „básně jsou v podivném, neznámém nářečí / - dá se jim rozumět jen když jsou psány...“ (Tamtéž, s. 35). Také se často týkají vzpomínek na zaniklé lásky anebo jde o vzpomínání na minulé noci obecně, protože právě ty jsou časem, ve kterém subjekt „ožívá“ - v narážkách na noční zmrtvýchvstání z hrobů, kdy stejně necítí, že by jeho žití mělo mít budoucnost – „... / dny nepočítám, ale noci ano / ty noci, po nichž nepřichází ráno...“ (Tamtéž, s. 106).

Přítomnost je pro subjekt obtížně reflektovatelná (také právě přítomnost bývá nejčastějším zdrojem úzkosti), představuje jeho dezorientaci. V přítomnosti jsou zobrazovány aktuální pohyby těla, bezprostřední reflexe jako je třeba bolest nebo euforie – jinak je přítomnost obtížně zachytitelná a často se uchyluje až k „byrokratickému popisu veškerých detailů, všech objektů aktuálně spolutvořících vnímaný prostor“ (PAPOUŠEK 2004: 13).⁵¹

⁵⁰ ČERVENKA (2003: 24) lyriku chápe jako oslabení, nebo dokonce likvidaci časovosti (vychází z koncepce Jana Mukařovského). Tomu dává za pravdu i v tom, že pro epiku je čas zásadním předpokladem, ale pro lyriku je zatlačen do pozadí, ale jedním dechem dodává, že o časovém průběhu rozhodují procesy ve světě psychiky subjektu.

⁵¹ Toto je ale určitě výrazněji zastoupeno spíš v epické tvorbě než v lyrické.

Krchovského lyrický subjekt nám ve své „přítomnosti“ sděluje, že sedí u piva, že rozjímá nad fotografiemi nebo čtenáři pouze popisuje, kde zrovna vidí hezkou slečnu, pozoruje ji a následně líčí erotické fantazie nebo rovnou - a to velmi často - tyto fantazie naplňuje činem. Pro celkový dojem zvrhlosti si přes hlavu navléká punčochu a jeho zájem se upírá směrem k nezletilým děvčatům.

Co se týče budoucnosti, ta může být vykreslena ve dvou polohách: Buď jako prostor touhy a usilování, kdy jde o snahu sebeuskutečnění, osvobození se, v podstatě sem směřují veškeré činy subjektu. Zásadním problémem Krchovského subjektu je to, že i když se ve svých světlejších chvílkách snaží o podobné sebenaplnění, jeho plány jsou přerušeny. Ať už jím samým, respektive jeho „zlým“ alter-egem, nebo vlivem okolí a působením „normálních lidí“. Nebo se může jednat o pojetí budoucnosti v opačném smyslu. Vztah k budoucnosti je vyjádřen např. nečinností, nerozhodností, bezradným blouděním v každodennosti - kvůli strachu z toho, co by mohlo přijít - úzkost z naplnění života, strach z nevyhnutelného osudu, smrti s vědomou negací existence vědomí. V jedné z básní si Krchovský dokonce zaprorokuje: „... / - proč pláčeš larvo malinká? / - má strach, odpoví maminka... / - že v masce jsem a v divném kroji?! / to budoucnosti, té se bojí / až nasráno má v peřinkách!“ (KRCHOVSKÝ 1998: 44). U J. H. Krchovského je do budoucnosti směřovaná obava z toho, že svět nezemře, resp. nezanikne (jako bytosti, které ho obývají), ale že tu navždy zůstane. To je pro něj nejtěžší. Samo lidstvo (do kterého se v tomto případě sám započítává) je podle subjektu pro svět přítěží. A on sám chce své úzkosti řešit sebevraždou, mnohdy rovnou jako už jako mrtvý v básních vystupuje, čímž čtenáři může dávat najevo, ale nemusí, že je jakýsi „nadčlověk“.⁵² Ve své poezii Krchovský dává několikrát Červenkově mimoděk za pravdu. Čtenáři říká, že: „Čas není... Jako slepý pták vesmírem letí / ... za jeden pouhý den už druhá noc... Už třetí...“ (Tamtéž, s. 127). Nebo jinde: „čas letí, a to, co říkám není už tady...“ (Tamtéž, s. 118). A opět očekává smrt: „Moc jsem si neužil... a čas tak utíká! / musím si na noc dát k posteli budíka / - stačí půl dvanácté? Nařídím radši čtvrt / nerad bych nakonec zaspal i vlastní smrt“ (Tamtéž, s. 147), její příchod očekává tak samozřejmě, že toto její zobrazení se jeví jako něco všedního, co subjekt zažívá často. U jiných osob bychom mluvili o vstávání jako o každodenní rutině, třeba jako o nutnosti vstát ráno do práce. Pro Krchovského je vlastně také nutností nezaspat. Ale z poněkud odlišných důvodů ...

⁵² Ovšem jako čtenářka se nemůžu zbavit dojmu, že takový postoj k smrti je pouze Krchovského póza. Vždy, když se mu jedná o život, cítím z něj (byť nepřímou), že chce dál žít. Je ale možné, že jedná o další z mnoha rozpolceností subjektu.

Pod *modalitou prostoru* rozumějme opozici otevřenosti a uzavřenosti, ohraničenosti a neohraničenosti (svobody), bezpečí a hrozby – ohraničený, uzavřený prostor může pro subjekt představovat jistotu a bezpečí, rovněž může znamenat i vězení. Pro Krchovského je, co se týče prostoru, zásadní pokoj⁵³, hřbitov, hospoda nebo i vlak – i zde může být subjekt „zužován samotou prázdného kupé“ (Tamtéž, s. 65). Stále se vrací dvojpólovost subjektu: „*Hlídám své šílenství v únosných mezích / střídavě pobývám na obou březích...*“ (Tamtéž, s. 171), která štěpí jeho identitu, chuť zemřít, i chuť zůstat naživu, potřebu být laskavý i úchylně cynický. Prostor zůstává neurčitý, často se potácí po městě a pozoruje okolí. Výstižně je takový prostor zachycen ve slovech: „*Odnikud nikam jdu, nesejde na směru... / asi to obrátím, než se zas naseru / ...jdu domů pozpátku, pod druhém chodníku / není mi o moc líp, jdu nikam odnikud*“ (Tamtéž, s. 164).

Z určitých pasáží víme, že konstruovaným místy jsou Praha (někdy také Brno), není to ale Praha skutečná, nýbrž možná.⁵⁴ Ale toto pro mnohého čtenář zůstává šifrou, neboť „musí včlenit do své encyklopedické zásoby příslušnou fikční encyklopedii, aby byl schopen se orientovat ve fikčním světě, aby mohl správně vyvozovat a odkrývat implicitní významy“ (DOLEŽEL 2003: 179). Krchovský zprostředkovává všeobecně známá místa – od chrámu sv. Mikuláše, Petřín, Hradčany, Karlův most až po různé pražské hospody a ulice.

Obraz nicoty je možné objevit tam, kde subjekt podlehl fatálnímu ulpění v čase a prostoru; „nic“ se stává obrazem přítomnosti, nudy, lhostejnosti, kde nic nemá smysl a kde není žádná naděje pro záchranu subjektu. Tento obraz může a nemusí být spojován s obrazem smrti, protože ta může být zobrazena jako naplnění života nebo uskutečnění svobody. A Krchovský smrt vyzývá, mohlo by se nám zdát, že se na ní těší, že po smrti mu bude lépe, ale jak mu bude po smrti?⁵⁵ „... / *ale ne, duše má, čeho ses lekla / - očistce, mučení, plamenů pekla? / to je moc humánní, mírné a všední... / Jak bude po smrti? Tak jako před ní*“ (Tamtéž, s. 155). Takže, jak se zdá, ani v smrti pro subjekt není východiska. Také při pocitu nicoty zakouší subjekt pocitu absurdity, které mohou vést až k rezignaci – „*svět, v kterém žiji, beztak vůbec není*“ (Tamtéž, s. 96) nebo „- *já nejsem já. A nejsem ani nikdo jiný*“ (Tamtéž, s. 130) - a tím až k potvrzení nicoty. Toto ale může být i potvrzením k víře, vzdoru i činu. U Krchovského je problém ten, že i když na začátku básně naznačí pozitivní nahlížení na svět, na jejím konci je tato pozitivní nálada shozena cynickou poznámkou. Ale čtenář stejně již na

⁵³ Viz V.

⁵⁴ Tento způsob tvorby fikce je znám pod pojmem *fikční encyklopedie*, který používal už U. Eco. Skrývá se pod ním znalost sdíleného prostředí určitým společenstvím, ale jelikož toto sdílení se vývojem kultury, společností i historie mění, je někdy těžké najít původní význam takového prostředí (DOLEŽEL 2003: 178).

⁵⁵ Mimochodem zde jde o aluzi povídky Ladislava Klímy *Jak bude po smrti*.

začátku básně tuší, že ve zdánlivé mazlivosti nastane zvrát. Tento Krchovského dojemně lyrický až skoro dětinský rozlet je zřejmý v básni *Vánoce* (Tamtéž, s. 167): „*Už k sáňkám s dárečky připřáhly koničky / bělounkou jiskřivou tmou zvoní rolničky / i já se usmívám v napjatém těšení... / dluhů tři prdele a hovno v kešení*“.

Podle PAPOUŠKA (2004: 15) všechny tyto modalities nepůsobí izolovaně, ale komplexně, kdy při vzájemném podmiňování vytvářejí napětí. A Krchovský toto napětí umocňuje svou rozervaností a absolutní asociálností subjektu.

2. Lyrické vyprávění, problematika postavy a její fokalizace

Nejprve si vysvětleme pojem fokalizace⁵⁶, což je princip, podle něhož prvky fikčního světa jsou uspořádány v rámci jisté perspektivy nebo z určité pozice. Pro fikční svět Krchovského považují fokalizaci za důležitou, protože nahlížení subjektu, jeho perspektiva, ze které k nám mluví, ze které pohlíží na svět, je do vysoké míry spojena s konáním subjektu (nahlíží-li subjekt na ostatní lidi jako nepřátele, bude s nimi jako s nepříteli jednat, ač ve skutečnosti tito lidé o domnělém nepřátelství nemají tušení atd.).

V obecné rovině působí jako faktor filtrování složek světa, jako princip provádění z určité narativní pozice (RONENOVÁ 2006: 209). Zjednodušeně lze fokalizaci určit tehdy, má-li vyprávění určité ohnisko perspektivy, je-li zaručeno, že skutečnosti, na něž z daného hlediska pohlíží, jsou částečné, a obzor daný konkrétním hlediskem omezený. To znamená, že tato konstruktivní omezenost fokalizace je vázána na subjektivní faktory (WOLF 2006: 239). Fokalizace zdůrazňuje rozdíl mezi tím, kdo mluví, a z pohledu koho se mluví⁵⁷ (v případě Krchovského subjektu berme v potaz obojí, ale s mírným příklonem k tomu „z pohledu koho se mluví“). Abychom subjektu (vypravěči) uvěřili reprezentované situace je nutné, aby měl text znaky jedinečnosti, abychom vycítili, že se toto individuum snaží vyjádřit co nejbezprostředněji prožitek své existence, její úzkost a že takové subjekty „vnímají svou tělesnou přítomnost jako tíhu či bolest, momenty, kdy se v duchovním smyslu pokoušejí transcendovat svou fyzickou určenost“ (PAPOUŠEK 2004: 49) Svou fyzickou určenost subjekt nabývá z pocitu nadbytečnosti; tento pocit zase získává z bezprostřední komunikace

⁵⁶ Z angl. *focalization*: zaostření, ohnisko záběru

⁵⁷ Mluví-li alkoholik (jehož mluva může být zprostředkována er-formou – a tím i vzdalována čtenáři), nemáme k němu moc blízko, hovoří z pozice „druhé osoby“, se kterou můžeme, ale nemusíme souhlasit. Mluví-li přímo subjekt z pohledu alkoholika, máme k němu blíž, objasňuje nám důvody svého chování, lépe chápeme jeho strasti.

s okolím, a tak nemůže najít počátek ani konec – „... / lidé, vy lidé krásní / andělé pražští / vám patří moje pozdravy! / - Kušuj a zhasni / jinak tě praštím / a nebo kopnu do hlavy!“ (KRCHOVSKÝ 1998: 28).

Právě lyrický charakter textu má vyjadřovat stav, náhlé pocity nesouladu mezi skutečností a jedincem, svírá ho strach, úzkost a bolest – tento charakter lyriky nejspíš uvězní subjekt v určité prvotní reflexi vlastního bytí a nedovolí mu, aby svou situaci dále rozkrýval, tzn. že je přiveden k vědomí své existence⁵⁸, ale není mu dovoleno tyto pocity překročit a dále zpracovávat. A opět jsme u toho, co již bylo výše řečeno: „lyrická aperspektiva zabraňuje rozvinutí situace jedince v prostoru a čase“ (PAPOUŠEK 2004: 50). Vraťme se ještě jednou k minulosti, přítomnosti a budoucnosti: Sebereflexe subjektu je spojována s hledáním identity, a k té mu pomůže minulost, jakožto kontext pro sebeutváření. Přítomnost je zase spojována s tím, aby subjekt zvolil vhodnou strategii, která by mu pomohla vyznat se ve světě. Budoucnost je spojována s chtěním, představou, s touhou lyrického subjektu (Tamtéž. s. 51).

A právě prostředníkem, který představuje tíhu, bolest, vjem tělesnosti, bezmoci a rozpor mezi „já“ a „okolím“, je sám subjekt díla. V případě Krchovského je subjekt totožný s postavou, tvoří její charakterový typ. Pro Krchovského je charakteristická zničující sebeláska, neschopnost srůst s většinovou společností, alkoholismus, pohrdání ostatními, za kterým se možná skrývá strach z toho, že ho ostatní nechtějí (a právě pro jeho odlišnosti ho ani chtít nemohou) přijmout mezi sebe. A tak lyrický subjekt nachází porozumění alespoň u zvířat: „... / ...pes kulhá po mém boku a já po jeho / - vždyť milujeme v druhém jenom svoje jho“ (KRCHOVSKÝ 1998: 105), i zde se ale zdá, že láska mezi ním a psem není čistá (ve smyslu bezelstná), ale sobecká. Nebo úvaha nad poraněným kocourem: „... / a jeho pacička, rozbitá od broků / probouzí ve mně sklon k humánním výrokům: / - jak mohou proboha někoho vůbec hrát / neživé kožichy stažené ze zvířat?!“ (Tamtéž, s. 61). A tak jako člověk vyvržený ze společnosti, naplňuje potřebu autonomie a samoty, v níž nese odpovědnost sám za sebe a útěchu hledá u němých tvářích.

Vůči objektům okolo se lyrický subjekt vymezuje a chápe je jako zdroj odcizení. Tak subjekt stáčí své vědomí k sobě a svým bytím je fascinován, i znepokojován. Na závěr ještě jednou citujme PAPOUŠKOVÁ slova: „Vypravěčský či hrdinský subjekt dospívající v existenciálně motivovaném textu k reflexi vlastního bytí uchopuje své vědomé bytí nikoliv

⁵⁸ K tomuto vědomí své existence přivede subjekt právě fakt, že samo lyrické vyprávění slouží k bezprostřednímu rozkrýví člověka.

prostřednictvím nějaké meditace, ale prostřednictvím konkrétního vjemu skutečnosti – sebe sama jako objektu mezi jinými objekty“ (2004: 86).

3. Metaforická existence

Pod těmito metaforami si představme obraznost, která je schopna postihnout vysokou míru obecnosti toho, co člověk může prožívat. Opět se obraťme na PAPOUŠKA (2004: 98) hovořícím o „mýtu obrazu cesty“ jako o *cestě bezbřehé všednosti*, kdy putující subjekt na této cestě nenachází smysl; o *cestě životem k smrti*, která nám má připomínat, jak je lidská existence limitovaná. Smrt má většinou podobu negace, ale objevuje se i na úrovni metaforické a personalizované. Tuto „zmetaforizovanou“ smrt u J. H. Krchovského nacházíme v básni, kde existence střílí do subjektu jako do terče, a subjekt se pak existencestřelkyně ptá: „... / ale řekni mi, co je to za umění / trefit se (a třeba i bez náboje) / když na téhle blbě střelnici / jiný terč, kromě mé duše, není?“ (KRCHOVSKÝ 1998: 179). Můžeme zde opět vycítit sebestřednost subjektu; má snad pocit, že všechna tíha světa padá na jeho bedra, že nikdo jiný netrpí tak jako on? Nebo je to jen výkřik bezradnosti a bezmocnosti nad svým vlastním životem?

Dalším z obrazů může být *cesta v iluzi*, na jejímž konci je procitnutí (v smyslu prozření) – lyrický subjekt interpretuje svůj život v průběhu cesty jinak, než se jeví na konci jeho cesty. A tento konec cesty je právě často spojován s koncem života. V epice máme na zobrazení tohoto „putování“ celý příběh (celý text knihy), ale v případě Krchovského poezie tuto cestu musíme zachytit v rámci jedné jediné básně. Toto „zkrácení“ následně formuje text tak, že na konci básně se často dozvíme, že subjekt je po smrti. Tedy přesněji, že je po smrti už od samého začátku básně, ale přesto se čtenářem komunikuje (a ten ho tedy za mrtvého nepovažuje). A i když je mrtvý, jeho chování se v mnohém neliší od chování živé osoby, a tak svou (ne)existenci a „vážnost“ situace shazuje sarkastickou pointou.

V. Motivy a symboly

1. Rozdělení a pochopení (uchopení) pojmů - znaku, symbolu a archetypu

Začněme nejdřív vymezením pojmů, které je v této kapitole potřebné rozlišovat. Motivy nás budou zajímat hlavně z hlediska konstruování fikčních světů a také jim budeme věnovat největší prostor. Ostatní pojmy s tímto souvisící si v následujících řádcích jenom načrtne. Ze všeho nejdříve si tedy vymeze pojmy znaku, symbolu a archetypu.⁵⁹

Znak můžeme chápat jako smyslově vnímatelnou entitu, která zastupuje jinou věc, jíž zobrazuje nebo reprezentuje. Pro historii znaku je důležité základní rozlišení, se kterým přišel Augustin (v díle *O křesťanském učení*). Zavedl rozlišení mezi znakem a věcí (*signa a res*). Znak je podle něj „věc, která se – mimo svůj zjev vnímatelný smysly – ze své přirozené podstaty váže ještě k jiné myšlence“, např. tak jako stopa svědčí o zvířeti nebo kouř o ohni (KUESTER 2006: 882). Považuji za důležité zmínit, že důležitým poznatkem strukturalistické sémiotiky (navazovala na Ferdinanda de Saussura) je, že jednotlivé znaky získávají svůj význam teprve tím, že stojí v podmíněném vztahu k ostatním, takže jsou dohromady vázány do jednoho symbolu (Tamtéž, s. 883).

S používáním termínu *symbol* je do dnešní doby problém, protože dějiny slova a pojmu symbol nebyly dosud dostatečně zpracovány.⁶⁰ S touto nejasnou hranicí je také spojeno pronikání významu symbolu do „sousedních“ jevů (např. do emblému nebo alegorie). Symbol není rétorická figura, ale označuje reálné předměty nebo jednání, které ve skutečnosti či ve vyprávěném světě odkazují na něco jiného. Ale je třeba rozlišovat mezi samotným symbolem a symbolickým jednáním, které je jako symbolické vědomě uskutečňováno (PEIL 2006: 753). Vždyť i Krchovského subjekt skrz své symbolické chování, přesněji spíš skrz svou symbolickou „úchylnost“, snaží se šokovat společnost, čímž jim mnohdy sahá do svědomí: „*Chčiju klidně dolů z oken / přesto skrytě šilhám okem / copak dole říkaj tomu*“, ale lidé si ničeho nevšimnou, protože: „... / *klopí oči, snad se stydí / že mi serou do sklepů*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 29).

Budeme-li se snažit postavit symbol a znak do nějaké konfrontace, můžeme symbol chápat jako fyzický reprezentant určité ideje, která ale její materiální podobu přímo

⁵⁹ Ještě by sem mohl být zařazen topos, ale o tom se zmiňuji už v kapitole III., 1.1.

⁶⁰ V této práci nám ovšem komplexní pojetí symbolu vlastně ani nejde, protože chceme vymežit symbol v rámci ostatních pojmů (znaku, archetypu).

nepřipomíná ani ideu nenapodobuje. Když neznáme jeho význam, nemůžeme mu v jeho zástupné funkci rozumět (např. symbol komunismu - srp a kladivo). Kdežto znak můžeme chápat jako skutečnost, která zastupuje jinou skutečnost – souborem znaků vzniká kód (např. jazyk, šifry...). Ale to už se dostáváme do jiné problematiky, takže se vraťme k poslednímu pojmu.

Tím je archetyp.⁶¹ Podle C. G. Junga jsou archetypy archaické a nadčasové symboly a obrazy kolektivního nevědomí (což je něco jako sběrna předčasových a nadčasových symbolických pravzorů, tj. archetypů), které se projevuje jak v projekcích „já“, tak ve snech, mýtech nebo přímo v kultuře a její produkci. A literatura je vlastně jakoby skrýší archetypálních situací, vzorců jednání, obrazů a také motivů (VOLKMANN 2006: 41). Budeme-li opět vztahovat tuto „teorii“ na tvorbu J. H. Krchovského, tak za hlavní archetypální motivy můžeme považovat stín (jako projekci vlastních temných stránek do někoho jiného – a tím „někým jiným“ by pro subjekt mohl být právě veškerý okolní svět). Také postavu animy jako prototypu ženského obrazu zakořeněného v mužském podvědomí, a dále „hlubinné já“ - jako sjednocení nevědomých a vědomých sil⁶² (Tamtéž, s. 41).

2. Typologie motivů u J. H: Krchovského

Podle HODROVÉ (2001: 721) je motiv „zvláštním užitím slova, věty, obrazu, tak že naznačíme jeho vnitřní souvislost se [...] smyslem díla.“ Motiv je tedy základním principem pro budování smyslu⁶³, je to opakující se prvek, který se právě svým opakováním stává motivem – může se jednat o hlásku, slovo nebo předmět. Hodrová si klade otázku, je-li motivem každý prvek nebo jenom ty, co se opakují? My se přikloníme k jejímu názoru, že motivem se stávají opakující se prvky. Protože k identifikaci motivu nám může pomoci právě jeho frekventovanost. Tyto prvky ale nemusí být vyjádřeny stejnými slovy, úslovími, ale mohou se vyskytovat v podobě opisů, obrazů a synonym.⁶⁴ Objevování těchto motivů do jisté míry závisí na způsobu interpretace čtenáře.

U motivické analýzy Krchovského básní se budeme držet jen omezeného počtu motivů, které se jeví jako důležité.⁶⁵ HODROVÁ (Tamtéž, s. 723) počet motivů v básni

⁶¹ Z řeč. *arché*: počátek; *týpos*: praobraz, praforma (VOLKMANN 2006: 41).

⁶² Všechny tyto archetypy (a mnohé další) pochází od C. G. Junga.

⁶³ Při pátrání po smyslu Krchovského díla nám motivy později pomůžou až se budeme zabývat analýzou jednotlivých sbírek Krchovského. Viz VI.

⁶⁴ Neverbálním motivem v básni může být i interpunkce a její grafické znázornění.

⁶⁵ Předem zdůrazňuji vysokou míru vlastní subjektivity při výběru těchto motivů.

považuje za nepoměrně nižší než u epiky, a i slovní leitmotivy⁶⁶ považuje vzhledem k nevelkému rozsahu spíš za výjimku, protože v básních bývá rozvíjen jeden ústřední motiv anebo sled různých motivů propojených asociativně či jinak. Toto platí pro Krchovského poezii, protože téměř všechny ústřední motivy souvisí s tématem smrti. A to v nepřeborném množství variant – čekání na smrt, posmrtnými zážitky, bránění se smrti atd. Leitmotivem by mohlo být i propojování erotických zážitků se vzpomínáním na věci minulé – „*Občas tě i potkám, když se tvůj obraz nerozdvojí / směješ se mrtvým fotkám / všem, jenom ne té mojí*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 15).

Monotiv (objeví se jen jednou, ale má klíčový význam) pro Krchovského není typický. Dalo by se říci, že jeho poezie je „motivicky konstantní“; opakuje se určitý počet motivů objevujících se v mnoha variacích.

Jako motiv může být chápána i postava subjektu (HODROVÁ 2001: 732). Ta je označována za „motiv v pohybu“ a zahrnuje celou řadu motivů: jedním z nich je jméno postavy. Krchovského subjekt si ponechává básníkovo skutečné jméno Jiří, což pro nás není zásadní. Ale přece nás toto jméno může lákat k propojování empirického autora Jiřího Háška se subjektem díla J. H. Krchovským. Doplnujícím motivem postavy může být její zevnějšek (hlavně, pokud se její popis rozvíjí nebo opakuje), chování a činy. Jak už bylo několikrát nastíněno Krchovského činy jsou asociální, rozporné, lehce úchylné a někdy až (auto)sadistické – přepadávání děvčátek v parku, spánek opilce na chodníku nebo sex s figurínou. Motiv „podivného chování“ nacházíme například v této básni: „*Sám proti plynům chráněn maskou / ... / Dnes vyšel jsem ven za procházkou... / ... / a v neprodyšných rukavicích / jsem hladil děti v parku spící:*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 44). Nebo: „*Jdu s vlčí mlhou po sídlišti / a s celkem slušnou erekcí / rvu šaty z dívek, které chci / jen nechápu, proč tolik piští*“ (Tamtéž, s. 75). První motiv-chování vychází z toho, že subjektu je nepříjemné pohybovat se mezi ostatními lidmi. Je v tom určitá štitivost – vždyť plynovou masku nosí kvůli tomu, protože mu „smrdí z oken obědy“ (Tamtéž, s. 44). V případě druhém jde o erotický motiv založený na šokování. Je možné subjekt podezírat z toho, že mu vlastně nejde ani tak o pohlavní uspokojení, jako spíš o uspokojení z šokování samotného.

V každém případě si musíme složit útržky chování subjektu v jednotlivých básních, které dokreslují komplexnost představy postavy. Motiv postavy může mít i intertextový charakter. Opět si dovolím malou odbočku od tématu – např. v romantické literatuře jsou takovými postavami loupežníci nebo kati, za nimiž se skrývají děje-motivy (zhřešení, vina,

⁶⁶ Leitmotiv se v textu opakuje a tím ho symbolicky prohlubuje.

zločin). Toto je určitým způsobem deformováno i v Krchovského poezii. Zasazeno do doby vzniku básní – do 70. – 90. let 20. století – subjekt je vyvrhel, příživník, a přes svůj mladý věk, i zdatný alkoholik. Subjekt je dezorientován, zklamán ze společnosti, proto ji neguje. Je zkažený, ale do jaké míry je za tuto jeho zkaženost zodpovědná společnost? Nemohlo by jít o aluzi a o literární konvenci (romantického) hrdiny-vyvrhela? HODROVÁ (2001: 732) píše: „Postava-intertextový motiv odkazuje pak k určitému žánru či žánrovému typu, [...] v jehož klíči pak mohou být čteny i ostatní motivy a motivické komplexy.” Už asi ani není třeba z Krchovského tvorby dokladovat toto vyvržení. Vykořeněnost subjektu je přímo nebo nepřímou vyslovena v téměř každé jeho básni.

Motivy mohou být volné i vázané. Volné motivy se jeví jako příčinně, časově a syžetově nespjaté, na jejichž pořadí víceméně nezáleží (nejslabší vázanost je údajně u zobrazování prostředí). U vázaných motivů jde o vztahy příčinné a časové (dějové motivy). Pro básně jsou charakteristické polovolné motivy. Vynořují se na základě asociativních přechodů od tématu k tématu, od motivu k motivu. Ale tam, kde se lyrika kloní k epice, stoupá význam motivů vázaných (Tamtéž, s. 734).

Poslední dodatek k motivům: Motiv nikdy nezůstává stejný. V novém kontextu vždy dostává nový význam: „Motivy při svém prvním výskytu mají charakter šifer, rozpoznávaných jako šifry a vyluštěných čtenářem v průběhu dalšího děje“ (Tamtéž, s. 735).

3. Ústřední motivy a symboly v poezii J: H: Krchovského

Pod ústředními motivy a symboly rozumějme nejen ty prvky, které v Krchovského poezii nacházíme nejčastěji, ale hlavně ty, které můžeme označit za hybatele poezie a zároveň za „ukotvovatele“ básnickovy estetiky. V následujícím textu nás budou zajímat hlavně motivy a symboly pokoje, zrcadla, stínu a smrti.

Pokoj je v literatuře vůbec vnímán jako základní místo lidské existence. Je to prostor ohraničený čtyřmi stěnami, je tedy uzavřený a měl by poskytovat subjektu pocit intimity. Daniela Hodrová pokoj pojímá téměř metafyzicky, říká, že „... každý pokoj má svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní ‚informaci‘ tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel“ (HODROVÁ 1997: 217). Pokoj subjekt může znát, a tak má většinou pocit, že je někde, kde se mu nemůže nic stát. Cizí pokoj může být vnímán jako nebezpečný se znaky „pokoje hrůzy“ (Tamtéž, s. 217). V případě Krchovského je ale i vlastní pokoj vnímán jako cosi cizorodého, protože v jeho prostoru se odehrává většina úzkostí lyrického subjektu.

K tvrzení Hodrové, že je „... pokoj prodlouženým tělem subjektu, který jej obývá, na druhé straně tento subjekt, který je tak říkajíc mimo jiné ‚složen‘ ze všech míst, na kterých se kdy nacházel, pokoj stejně jako jiná místa do sebe pojímá, pokoj se stává součástí jeho těla i duše“ (Tamtéž, s. 217) můžeme dodat, že subjekt (odraz jeho duševního i fyzického rozpoložení) je podobný svému bytu: „... *prach na mém stole s barvama / i na obrazech, na peřině / jež samým prachem narvaná ...*“ - celá místnost pokrytá prachem totiž nevyjímá subjekt: „... *a prach, jež mám i na očích / svou silnou vrstvou prozrazuje / věc, jež mi nejvíc k ničemu je / - já s pavučinou v náruči*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 46); za skutečnosti, že celý pokoj je pokrytý prachem se skrývá to, že subjekt je už dlouhou dobu mrtvý. Také v dalším úryvku reflektuje stav své duše popisem místa, z něhož je cítit, jak se ve světě subjekt cítí zařazen, respektive z něho vyřazen: „*Dům ve tmě, v domě tma, dům na samotě / a ve tmě já, a ve mně tma; sám v domě...*“ (Tamtéž, s. 103). Prostor (dům) mu zde slouží jako metafora sebe samého i všeho, co stojí mimo něj. Pokoj může být místem pozorování a reflexe světa, ale také místem usebrání a přemítání nad sebou samým. „Tam, kde jsou potlačeny všechny prvky, jejichž prostřednictvím pokoj komunikuje se světem (zavřená a zastřená okna, zavřené, skryté či neexistující dveře), tam se posiluje symbolický charakter pokoje - předsíně srdce, nitra“ (HODROVÁ 1997: 219). Pokoj se tak stává místem meditace. Při takovém rozjímání může v pokoji subjektu život dostat kosmický rozměr.⁶⁷ U Krchovského má čtenář často pocit, že úpadekové básně-úvahy vznikají právě při přemítání subjektu rozvaleného v posteli s rukama za hlavou... A to proto, že úvahy vyvěrají ze skutečnosti, že se subjekt v přehnané míře zaobírá sám sebou. A právě toto jeho přehnané a předlouhé sebeuvažování má za následek to, že si mozek generuje úvahy přehnané a bizarní. Při podobném přemítání je časem poznání noc – doba tajuplných zjevení, událostí, nadpřirozených výjevů, snů. Zvláštního významu nabývá usínání, spánek a zejména probuzení.⁶⁸ S pokojem souvisí důležitá otázka (důležitá alespoň pro subjekt samotný), kterou si klade v rámci své dezorientovanosti. A to konkrétně dezorientovanosti prostorové, která ale může být metaforou dezorientovanosti existenční: „... / *jsem tady, nebo tam / nebo zde za zdi? / ... / buším si na stěny... / nejsem zde ani tam / - jsem do zdi zazděný!*“ (Tamtéž, s. 30). Což bychom mohli chápat zase jako jeden ze střípků jeho rozervanosti, kdy subjekt tápe a neví, kam patří. Důležité jsou i věci v pokoji, kterými se subjekt obklopuje, a které v sobě nesou jeho otisk a naopak – on je poznamenán těmito věcmi. Jednou z těchto věcí je i zrcadlo...

⁶⁷ HODROVÁ (1997: 222) pokoj jako místo pro meditaci shledává hlavně v romantické literatuře, takže opět narážíme na reminiscenci romantismu v Krchovské poezii.

⁶⁸ Tento model je opět typizovaný, a to v gotické literatuře (Tamtéž, s. 222).

Zrcadlo je u Krchovského spjato se zjevením dvojníka, kdy význam v takovém momentu přechází na oživující portrét.⁶⁹ Dvojník se zjevuje při probuzení, což je možné chápat jako sen ve snu. Dvojník je pro Krchovského protihráčem, kterého se snaží porazit, většinou v nejasných abstraktních bojích. Nakonec dochází ke splynutí těchto soupeřů – ztrácíme se, nevíme, kdo je subjekt a kdo přízrak, kdo z nich vítězí. A povětšinou toto neví ani sám subjekt: „... / *dráždím tak zrcadlo / a ono dráždí mne / máme jenom stejné jméno / - navzájem se vraždíme / ... / nabíháme proti mně / ničí nás, že nezjistíme / kdo je uvnitř, a kdo vně...*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 27). „Souboj“ s dvojníkem končí pouze sarkastickým sdělením, že soupeř je imaginární, ale subjekt na něj fyzicky opravdu útočí a následkem je jeho fyzická autodestrukce: „... *a já tě zničím! / a rozbíhám se proti stěně / směrem hlavou na hřebík*“ (Tamtéž, s. 27). Nakonec mu tedy neublíží nikdo jiný, než on sám.

V zrcadle vidí své dvojníky, které vítá jako společníky, ale zároveň z nich má strach, tudíž má strach sám ze sebe, když se spatří: „*svých tisíc ksichtů rozplizlých / ... / ...jsem rád, že je tu se mnou spolu / ta řada navlas stejných volů / mám strach z jejich očí zlých...*“ (Tamtéž, s. 49). Ke zjevování dvojníků a jiných nadpozemských věcí v neposlední řadě patří opět opilost, která subjektu slouží jako nástroj k „rozšiřování vědomí“. Díky stavům blízkým deliriu se subjekt dostává do nadreálných světů. Dvojník není pouze soupeřem, ale působí jako horší alterego subjektu. Skrz toto špatné „já“ si může subjekt uvědomit, že sám ze své vůle možná nechce žít tak destruktivně, nicotně, že v něm přeci jenom nějaká naděje skrývá. Jak o svém horším já sám subjekt míní: „*ten sviňák v zrcadle zas se mi smál! / rád bych ho konečně viděl už na prkně / - pak ať se posmívá, že chci žít dál!*“ (Tamtéž, s. 60). Také se skrz zrcadlo snaží o sebereflexi, ale přichází na to, že pouze z odrazu není schopen vyčíst nic, což má možná souvislost s tím, může-li vůbec objektivně nahlížet na sebe samotného (?): „*Já svejma očima vidím jen obraz svůj / nikdy se nespatřím v celý svůj bídě / chtěl bych bejt očima vlastního odrazu / chtěl bych bejt zrcadlem, chtěl bych se vidět!*“ (Tamtéž, s. 70). Krchovský se skrz pohled do zrcadla snaží ujišťovat, že neexistuje, ale přitom se tohoto ujištění nesmírně děsí: „*Přistavil jsem si zrcadlo / ... / rozplynul jsem se děsem / nad tím, že vůbec nejsem*“ (Tamtéž, s. 11). Zrcadlo mu reflektuje svou nicotnost i nicotnost zbytku světa: „*Svět, ve kterém žiji, beztak vůbec není / ... / a tak jak obraz můj v něm je jen zdáním [v zrcadle] / jsem preludem já, před ním i za ním*“ (Tamtéž, s. 96).

Stín subjekt obklopuje občas jako společník, ale také může dokreslovat špatné psychické stavy subjektu: „... / *stíny se plazej po stěnách / třesu se, rozpadám, bořím se!*“

⁶⁹ HODROVÁ (1997: 223) spojení zrcadla a dvojníka připisuje romantické literatuře.

(Tamtéž, s. 182), ale také jsou zdrojem jeho paranoi, že je někým pronásledován. My také nevíme, jestli je pronásledován (už z podstaty jeho „vyprávění“ v ich-formě toto nemůžeme vědět), ale je dost možné, že pronásledovatelem bude právě stín: „... *Je tady. Ale kde?! / namáhám oči šátraje kol sebe ve tmě tmoucí / Je tady někdo?! Ticho... Jen své srdce slyším tlouci*“ (Tamtéž, s. 132). Slovy Miroslava Balaščíka je možné stín chápat jako metaforu Krchovského poezie: „Každá báseň se čtenáři dává právě jako posmrtný stín jejího autora. Jako stín proto, že stejně jak oni se lomí, předbíhá, opožďuje, ztrácí, rozostřuje, zvětšuje, zmenšuje a splývá s tmou“ (Tamtéž, s. 249 – 250).

Smrt už ani není motivem, jedná se spíš o téma. V Krchovského poezii je obsaženo snad ve všech básních, ať už přímo či nepřímo. V podstatě dochází k prolínání rovin - života a smrti. Někdy ani nejsme schopni rozlišit, jestli se subjekt nachází mezi živými nebo už patří do říše mrtvých. Opět ještě uijme výstižných slov M. Balaščíka: „Obojí, život a smrt, se tak děje současně, jedno v perspektivě druhého“ (Tamtéž, s. 247). Smrt v mnoha případech umožňuje právě přemostění mezi reálným a nadreálným, protože i po smrti s námi subjekt hovoří. Pobýváním v mezisvětí subjekt opět uhýbá před „zařazením“ a stává se znovu totální individualitou a už jen díky tomu, že se nachází mezi životem a smrtí musí zůstat nepochopen a zavrhován.⁷⁰ Když se vrátíme k hledisku konstrukce fikčního světa, je posmrtná promluva Krchovského nejen nepřirozená, je to výtvar fyzikálně nemožného aktu – posmrtného psaní (a přesto čtenáři přijímají tento text jako médium konstrukce světa). Smrt může být metaforická, kdy existence subjektu fyzicky neumírá, ale přesto se postava chápe jako někdo, kdo nežije, neexistuje, paradoxně si ale neustále uvědomuje, že na živu je, takže alespoň doufá, že brzo všechno skončí: „... / *tu uviděl jsem padat přes dům / buď úlomek či celou hvězdu / ... / ať střetne se něk s naším světem / ať celou Zemi s sebou smete! / leč nesmetla, tak půjdu spát...*“ (Tamtéž, s. 45). Takové pocity mohou plynout z toho, že subjekt ve světě nenalézá naplnění (budu-li přehánět, nenalézá uplatnění) svého života.

Na druhé straně je smrt fyzická. Lyrický subjekt o ní často přemýšlí už „za živa“, ptá se, co bude pro smrti následovat a někdy si i odpovídá: „*Něco vzkázat? - Co a komu?! / ty pitomče směj se tomu! / - u konce až budeš s dechem / skončí s tebou život všečen!*“ (Tamtéž, s. 39). Život po smrti mu zároveň umožňuje pozorovat a komentovat svět (a sebe samého) ze záhrobní: „*Dnes nechal jsem si poprvé číst osud z čar v mé dlani / ... / mír v srdci, štěstí, bohatství a dlouhá, dlouhá cesta / ...zůstávám chladným; usmívám se odevzdaně / - to vše lze vyčíst přece z každé vychladlé již dlaně*“ (Tamtéž, s. 141).

⁷⁰ Všechno, co nelze zařadit do určité škatulky se stává automaticky „nenormální“ (teď uvažuji z perspektivy většinové „normální“ společnosti). A kam zařadit někoho, kdo není ani mrtvý ani živý?

Všechny výše zmíněné motivy nejsou v básních vyobrazovány odděleně, ale vzájemně se prostupují a působí jako celek. Na závěr této kapitoly si ukažme motivy pokoje, stínu, zrcadla i smrti seskupené v jedné básni: „*Ve čtyřech pramíncích krev ze zdi teče / ... / střepy z ran zrcadla, které řve bolestí / z hřbetů knih kape krev a stéká podél zdi / na níž můj živý stín pláče / k hlavě mám přibitý kalendář trhací... / vše kolem dokola ožívá smrtí*“ (Tamtéž, s. 218).

VI. Básně a jejich vývoj ve sbírkách J. H. Krchovského

1. Rýmy, jejich využití a jazyk

V této části práce se pokusíme zlehka dotknout oblasti versologie. Jak bylo již zmiňováno na začátku této práce J. H. Krchovský ve své poezii užívá jednoduchých rýmů, nelze ale tuto jednoduchost považovat za primitivnost, protože jsou rafinovaně zrýmované. Rýmy tvoří v základních schématech:

- sdruženými rýmy: „... / *tu uviděl jsem padat přes dům / buď úlomek či celou hvězdu / a ač jsem skeptik napořád / tak začal jsem si honem přát*“ (KRCHOVSKÝ 1998: 45),

- střídavými rýmy: „*Stín zvětšuje se vzdáleností... / čím blíže mám hlavu u svíce / tím víc se děsím obludnosti / své ohořelé palice...*“ (Tamtéž, s. 52),

- rýmy obkročnými: „*Jsem hrstka prachu ze svých kostí / jsem chladný popel bez urny / a průvan, přízrak nestvůrný / mne rozfoukává po místnosti*“ (Tamtéž, s. 78).

Všechna tato schémata mnohdy využívá v jedné básni najednou, aniž by tím byla narušena její hudebnost. Prolínání druhů rýmů se děje přirozeně, takže dokud se nad strukturou veršů nezamyslíme, máme pocit, že jsou velice jednoduché. A oni vlastně jednoduché jsou. Jenže ta jejich jednoduchost je prodchnuta určitou rafinovaností. Bylo sice řečeno, že používá střídavé, obkročné i sdružené rýmy, ale zároveň mezi jednotlivými stopami básně „vnitřně“ dělí – v čemž vidím onu rafinovanost: „*Blíží se konec, vím... Přesto ta věta / nikterak není v rozporu („Můj pane“) / s mou obavou, že totiž konec světa / spočívá v tom, že nikdy nenastane*“ (Tamtéž, s. 125) Krchovský užívá také:

- alexandrínu (respektive jeho přetvořenou, zmodernizovanou variaci), který básním dodává klasizující tvar: „*Pořád jen tma a tma... A náhle tolik světla! ale jen krátce, krátce jen... Sám sobě zdál se sen / sen? – Svatojánská muška do oka mi vlétla / a svítit dál vylétla druhým okem zase ven*“ (Tamtéž, s. 139). Alexandrín⁷¹ je přejatý z francouzštiny a čeština jeho vzestupný verš umí jen napodobit. Zmíňme krátce další českou zvláštnost alexandrínu, a tou je tzv. „uvolněný“ alexandrín, který ruší rozlukou po třetí stopě. Dalším, velice častým typem je:

⁷¹ Alexandrín je dvanácti- až třináctislabičný vzestupný verš s rozlukou po šesté slabice (třetí stopě) (BRUKNER, FILIP 1997: 18).

- vnitřní rým, ve kterém se rýmuje například vnitřek poloverše a konec verše: „*Nyní i v hodinu... Zůstaňme v objetí / před spánkem beze snů, před tancem sazí... / svi vrazi, nebo spíš naopak oběti / dva v sebe vpletení uštknutí plazi*“ (Tamtéž, s. 160).

Nahlédneme-li na jazykovou stránku Krchovského poezie, nacházíme i tady protichůdné tendence. Když přitvrdí v expresivních výrazech, přesněji ve vulgarismech, v kontextu jeho poezie mají tyto vulgarismy mnohdy blíž k poetismům. V intimních chvílích s objektem své touhy⁷² oslovuje Pannu Marii – toto můžeme opět chápat jako odkaz dekadentů z přelomu minulého století.⁷³ Krchovský si může dovolit perverzní ladění svých básní, protože v kontextu celé jeho tvorby se stávají jakousi „normou“. A hlavně díky šibeničnímu humoru a ironii jsou tyto vulgarismy shazuje z postu vulgárnosti.

2. Kontinuita ve vybraných sbírkách

Nechci se pouštět do výkladu básní, ale v této kapitole se pokusím s pomocí souborně vydaného díla J. H. Krchovského pod názvem *Básně* nalézt určitý vývoj v tvorbě, společné nebo naopak protichůdné rysy. Tyto sbírky byly napsány v letech 1978 – 1996, a to je velice dlouhá doba, aby se v jejich kontextu udály jakékoliv změny. Souborné vydání *Básní* obsahuje konkrétně tyto sbírky:

A) *Noci po nichž nepřichází ráno*, výbor z let 1978 – 1991

B) *Básně ze sbírek Jarní elegie* (1982), *Valčík s mým stínem* (1982), *Poslední jaro* (1983 – 1984).

C) *Básně ze sbírek Zamilovaný dement* (1984 – 1985), *Nové valčíky* (1984 – 1985), *Mé lebký stín* (1989 – 1991)

D) *Leda s labutí*, výbor z let 1992 – 1996

E) *Dodatky...* Druhý doplňující výbor z let 1978 – 1996

F) *Epos mumie na cestách* z roku 1982

⁷² V těchto chvílích se v Krchovského podání objevuje opět jeho dekadentní erotismus - povznesené až nenávislné stanovisko k ženám, a i když často dává najevo svou erotickou přesycenost, ještě častěji se čtenáři jeví jako „sexuální loudil“.

⁷³ Dekadentí měli zálibu v mysticismu (ten také u Krchovského nalézáme), stejně jako v kultu katolictví, které nesouviselo ani tak s náboženským přesvědčením (stejně jako Pannu Marii opěvovali i ďábla), ale spíš s exotismem a staromilstvím, které jim měli být prostředkem pro nezávislost na současnosti. (PETERKA 1983: 50).

A) Právě za tuto sbírku dostal J. H. Krchovský v roce 1992 Cenu Revolver Revue. Ve výboru básní nalezneme v něm texty ze sbírek *Bestiální něha*, *Procházka urnovým hájem*, *Neklid*, ale obsahuje i texty do sbírek nezařazené. Jelikož tyto básně vznikaly v dlouhém rozmezí let 1978 – 1991 a neznáme jejich přesnou dataci,⁷⁴ musíme vycházet tedy z textů tak, jak jsou ve sbírce zařazené. Charakterizovat tuto sbírku se mi jeví jako nemožné (ba nevedoucí k nějakému „vyššímu“ smyslu), a tak se k ní budu vracet v rámci ostatních sbírek.

B) I tento „souhrn“ obsahuje texty do sbírek nezařazené a oproti předešlému souboru se mi básně zdají „hutnější“ – ať co se týče formálního, grafického znázornění - většinu básní nečlení do odstavců, ale nechává je plynout jako ucelený text, a tak i touto prozaickou formou textu přidává na epičnosti. A subjekt díla čtenáři hned na začátku souboru odkrývá po malých krůčcích střípky ze svého „fikčního života“: „*Dnes mi bylo dvaadvacet / moc šťastně se však netvářím*“ (Tamtéž, s. 43), a nabíledni je analogie se skutečným Jiřím Háskem, protože narozen v roce 1960 byl roku 1982 (rok vzniku sbírky *Jarní elegie*) také dvaadvacetiletý. Taková informace nás nemusí zajímat, ale při snaze „zachytit“ lyrický subjekt má pro nás vypovídající hodnotu, že má subjekt autobiografické rysy. A v mnoha básních se objevují (což v předchozí sbírce nebylo) aforistické tendence: „*Ach, život je tak trapný, Bože / jak uprnutí do soulože*“ (Tamtéž, s. 71).

C) V úhrnu jde o básně z let 1984 – 1991. Do sbírky nás uvádí pásmo básní laděných eroticky s nutnou dávkou cynismu subjektu. Lyrický subjekt nám podává další autobiografické indicie - „Vše nejlepší ti přeje Jiří“ (Tamtéž, s. 76). Formy básní jsou různorodé – krátké příběhy (mnohdy vypadají jako zbasněné anekdoty), příběhy delší, většinou členěné do mnoha odstavců. Oproti předešlým krátkým příběhům vyprávějí „historii zážitků“, kde vážné věci jsou snižovány a nevážené jsou přehnaně dramatizované. Je zde také velká koncentrace několikařádkových úvah o životě a smrti, jejichž síla tkví právě ve významové zhuštěnosti, která tak umocňuje smutek z nevydařené (?) existence: „*Zdi mého domu – chrám genia loci / všech prohýřených dnů a děsných nocí / - dny nepočítám, ale noci ano / ty noci, po nichž nepřichází ráno...*“ (Tamtéž, s. 106). Ve větší míře než v předešlých sbírkách lyrický subjekt mluví ze záhrobí rozvíjí popis, někdy mikropříběh, na jehož konci se dozvídáme, že je vypravěč mrtvý: „*Dům ve tmě, v domě tma, dům na samotě / a ve tmě já, a ve mně tma; sám v domě / na klíně chovám týden mrtvé kotě / - zemřelo steskem, asi dva dny po mně.*“ (Tamtéž, s. 103).⁷⁵ Typické je, že ač je subjekt mrtev, chová se jako živý - může

⁷⁴ S tímto problémem se ale setkáme i u jiných sbírek J. H. Krchovského, protože většinou jde o básně v rozmezí několika let.

⁷⁵ Viz V., 3.

komentovat, uvažovat, většinou ale spíš jen konstatuje. Subjekt se stává „posmrtným“ vševědoucím vypravěčem, hovořícím v ich-formě. Je těžké rozlišit, kdy se jedná o smrt metaforickou (subjekt sám sebe považuje za mrtvého, protože se cítí vyřazen ze světa, a to že žije tedy nepovažuje za život). Na druhou stranu se často jedná o opravdové (fyzické) úmrtí, kdy se nám dostane detailního popisu hniajícího, rozpadajícího se těla. Budeme-li pátrat po nejvýraznější odchylce v celé sbírce, bude jí určitě dvoudílná báseň *Fallphila* (viz 3.2.) s jakousi mystickou a temnou stylizovaností středověku.

D) Tato sbírka se mi jeví jako nejreflexivnější z celé Krchovského tvorby. Lyrický subjekt se zabývá sám sebou, přemýšlí proč existuje, a s tím je spojené uvažování o smrti a po smrti. A myslím si, že úvodní báseň *Za smrtí tečka, dvojtečka, či otazník* by mohla být mottem celé sbírky.⁷⁶ Je zde také nejvíce aforismů.⁷⁷ Samozřejmě se jedná o aforismy v duchu Krchovského poetiky, například: „*Těch neznám slov... – Já taky ne; slova nic nevyssloví / jen ticho, víc či méně němě; ticho mezi slovy...*“ (Tamtéž, s. 135).

E) V případě *Dodatků...* jde o druhý výbor z básní v dlouhém rozmezí od roku 1978 – 1996.⁷⁸ Z hlediska tvorby fikce tento doplňující soubor považuji za důležité zdůraznit, že básně do něho zařazené nebyly jistě vybírány nahodile. Na druhou stranu by ale bylo bláhové domnívat se, že básně zařazené do této sbírky tvoří nějakou strukturu, kterou by čtenář při četbě mohl luštit jako šifru se zakódovaným sdělením.⁷⁹ Pravděpodobnější je, že výběr těchto básní se podřizoval kvalitám konkrétních příspěvků a nenalézám mezi těmito básněmi určitou spojitost, proto se tímto doplňujícím výběrem nebudu dále zabývat.

F) O této dramatické básni jsem se již zmiňovala (viz III., 3.5.). A již bylo řečeno, že se tato báseň vymyká nejen epičností, ale i svým rozsahem. Subjektem básně není tentokrát „fikční Jiří“, ale mrtvý mnich. Ale jinak báseň nese znaky (a témata) u Krchovského obvyklá – smrt, vyvrhelství, groteskno (zombie holdující alkoholu a živící se sběrem papíru).⁸⁰

Dále se nebudu pokoušet o shrnutí výše popisovaných sbírek, protože jejich zvláštnosti už byly pojmenovány. Pokud bychom se ale alespoň snažili k nějakému závěru

⁷⁶ I když mějme na paměti slova subjektu z předešlé sbírky: „*Jsou zločiny, k nimž netřeba mít motiv / jsou básně, jimž by ublížilo motto...*“ (Tamtéž, s. 100).

⁷⁷ Srov. tamtéž, s. 100, 124, 129, 131, 135.

⁷⁸ Ze sbírek *Procházka urnovým hájem, Neklid, Bestiální něha, Jarní elegie, Valčík s mým stínem, Poslední jaro, Zamilovaný dement, Nové valčíky, Mé lebky stín, Chci ještě chvíli, Všechno je jako dřív* a z textů do sbírek nezařazených.

⁷⁹ Ovšem taktó nemusíme chápat ani ostatní sbírky. Je jasné, že žádný čtenář nevidí autorovi (a také určitě editorovi) do hlavy a jeho tvůrčích záměrů.

⁸⁰ U toho mě napadá další biografismus s Jiřím Háskem – není možné, že svého času (v komunistické totalitě) tímto způsobem „existoval“ a podoba zombie v básni mohla vyjadřovat jeho společenskou vykořeněnost?

přiblížit, mohlo by z jeho shrnutí vyplývat to, že Krchovského poezie nějakými zásadními změnami neprochází. Jeho témata i motivy zůstávají v podstatě neměnné.

VII. Závěr

Na závěr se pokusím o malou introspekci do poezie J. H. Krchovského. Jak už bylo řečeno, je jeho poezie v mnoha směrech konstantní – tematicky i motivicky, což ukotvuje básníkovu estetiku, ale určitě toto ustálení nelze brát jako státnost básní! Místo Krchovského lyrického subjektu ve fikčním světě a J. H. Krchovského-autora ve světě skutečném je svým způsobem analogické, protože oba se jeví velmi atypicky.

Lyrický subjekt je atypický v konání, v jednání s lidmi i se svým morbidním světonázorem, empirický autor Krchovský je zase atypický oproti „typickým“ undergroundovým představitelům, ke kterým sice kulturně „přísluší“, ale jimž se vymyká svou poetikou.

Při psaní této práce jsem často narážela na překážky rozpornosti jak nejprve u autora samotného - v různých mystifikačních rozhovorech, tak i později při konstruování fikce. Budu-li toto bagatelizovat, tak takové rozpory měly za následek to, že určitý „výsledek“ těchto konstrukcí byl o několik stran dál shozen „výsledkem“ jiným. Jak zachytit chování a konání takového lyrického subjektu, který je dvojpólový ve všem, co udělá? Charakter subjektu (v takové míře, ve které nám je dovoleno ho vidět a pozorovat) je kvůli tomu neuchopitelný, a dokonce se zdá, že i sám subjekt je svůj vnitřní svět nechápe. Ani nemůže – protože bytí subjektu je otevřené a nedokončené.. Z pohledu tvorby fikčního světa by se z toho snad dalo odvodit, že jeden pól – všední, každodenní život prochází polem druhým – nadpřirozeným jednáním. Mezi světem tohoto reálna a nadreálna je právě jedno z největších Krchovského témat – smrt. A právě tyto posmrtné promluvy jsou zajímavostí ve fikčním světě J. H. Krchovského. Jak jsem se již výše zmiňovala, Krchovského poetika, respektive fungování fikčního subjektu je „nepředvídatelně předvídatelné“ (čímž je opět vyjádřena dvojpólovost všeho, co vykoná).

Neustále jsem v předchozím textu narážela na paralelu Krchovského tvorby a romantismu. Romantismus sám o sobě je umělecký proud tak široký, vnitřně bohatý a dnes již také poněkud anachronický.⁸¹ Krchovský si z tohoto proudu vybírá určité estetické prvky, a jeho „totálně individuální“ lyrický subjekt si samozřejmě tyto prvky přetváří k obrazu svému. Takové zacházení s „historickou“ poetikou se netýká pouze romantismu, ale uměleckých proudů a vlivů napříč dějinami literatury. Toto by ovšem mohlo vyznít tak, že je Krchovského

⁸¹ Je vcelku zřejmé, že Krchovský nereaguje na sociálně ekonomické skutečnosti a proměny společnosti, které probíhali od 1. poloviny 19. století, ale reaguje na své dobové „sociální skutečnosti“.

poetika eklektická – není. Tyto prvky jsou užívány citlivě a na první pohled čtenáři mnohdy ani nedojde, jak blízko mají jeho básně ke „klasice“.

Na úplný závěr se ještě vrátíme k problematice fikčnosti a pronikání biografismů do díla. Mnohdy je pro čtenáře těžké neprojektovat si empirického autora do subjektu díla, zvláště když je zřejmé, že subjekt nese rysy autora (jméno, věk, místo, ve kterém žije...). Znovu zdůrazňuji, že subjekt může být sice otiskem empirického autora, není však autorem samotným. Vše, co tedy bylo řečeno v předchozím textu této práce jsou vlastně „variací“ na fikci, protože hlavní složka Krchovského fikčního světa – subjekt - by se mohl různým lidem jevit různými způsoby (každý čtenář si v tomto fikčním světě může všimnout dalších atributů, které jsou v poezii J. H. Krchovského „ukryty“). I pomocné, „vypůjčené“ teorie fikčních světů se nakonec vyvinuly do svého vlastního způsobu existování, vždy mírně narážející na to, že životnost (či lépe snad živočišnost) díla není do těchto teorií polapitelná, respektive je tato „životnost“ pouze naznačitelná.

BIBLIOGRAFIE:

Prameny:

KRCHOVSKÝ, J. H. 1998. *Básně*. 1. vydání, 4. dotisk. Brno, 2006. ISBN 80-86055-46-9.

PLACÁK, Petr. 2002. *Předstírání podlehl. Kádrový dotazník J. H. Krchovského*. Praha, 2002. ISBN 80-902804-1-2.

RULF, Jiří. *Z pocitů příkladného měšťáka*. Labyrint charakterů, listopad 2001 [cit. 2007 - 11 - 07] URL: <<http://www.jedinak.cz/stranky/txtkrchovsky.html>>

Literatura:

AHRENS, Rüdiger. 2006. hermeneutika. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

ALAN, Josef. 2001. Alternativní kultura jako sociologické téma. In Kolektiv autorů, *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha, 2001. ISBN 80-7106-449-1.

BARSCH, Achim. 2006. fikce/fiktivnost. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

BROŽOVÁ, Věra. 1999. Krchovský, J. H. In JANOUŠEK, Pavel (et al.). *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. DÍL 1, A – L*. 2. vydání. Praha, 1999. ISBN 80-7176-939-8.

BRUKNER, Josef; FILIP, Jiří. 1997. Alexandrín. In *Poetický slovník*. Praha, 1997. ISBN 80-204-0650-6.

CULLER, Jonathan. 2005. *Studie k teorii fikce*. Brno- Praha, 2005. ISBN 80-85778-46-7.

ČERVENKA, Miroslav. 2003. *Fikční světy lyriky*. Praha – Litomyšl, 2003. ISBN 80-7185-592-8.

DOLEŽEL, Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

EXNER, Milan. „Bezdůvodně, tedy právě proto“. In *Tvar*, roč. 1997. č. 15. s. 22, ISSN 0862-657X.

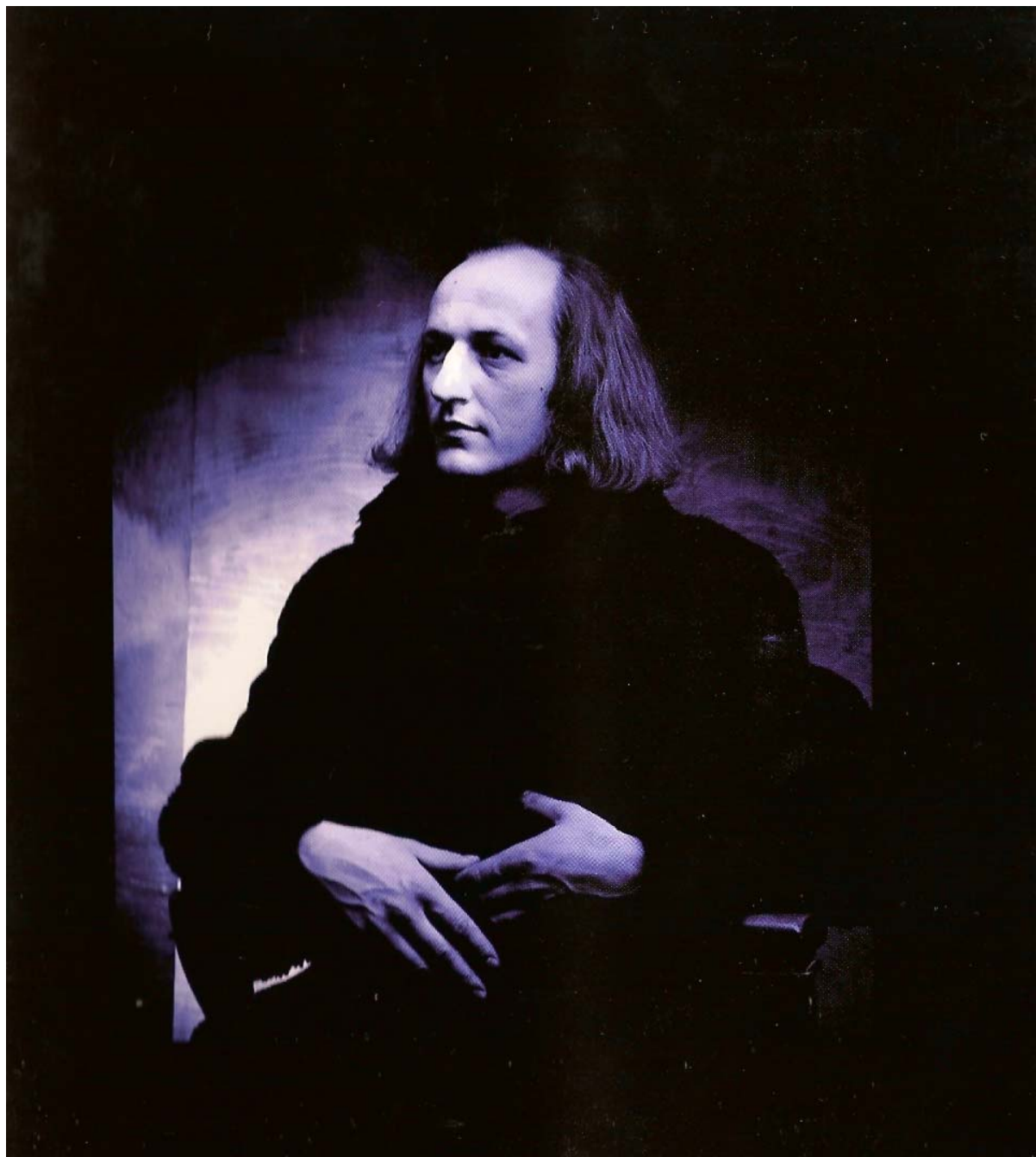
FOŘT, Bohumil. 2005. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno, 2005. ISBN 80-7294-165-8.

- J., S. KRCHOVSKÝ, Jiří, H. Portál české literatury, 1. dubna 2006 [cit. 2008 – 01 - 25] URL:
< http://czlit.cz/main.php?pageid=34&author_id=109>
- HODROVÁ, Daniela. 2001. Poetika syžetu a příběhu. In HODROVÁ, Daniela (et al.). *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha, 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- HODROVÁ, Daniela. 1997. Smysl pokoje. In HODROVÁ, Daniela (et al.) *Poetika míst*. Praha, 1997. ISBN 80-86022-04-8.
- KOHUT, Heinz. 1991. *Obnova Self*. Praha, 1991.
- KUESTER, Martin. 2006. znak a znakový systém. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- MÜLLER, G. Wolfgang. 2006. topika/výzkum topiky. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- PAPOUŠEK, Vladimír. 2004. *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha, 2004. ISBN 80-7215-237-8.
- PEIL, Dietmar. 2006. symbol. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- PETERKA, Josef. 1983. Dekadence. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *SLOVNÍK literárních směrů a skupin*. 2. vydání. Praha 1983.
- PILAŘ, Martin. 1999. *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno, 1999. ISBN 80-86055-67-1.
- POHORSKÝ, Aleš. 2000. *Prokletí a básníci*. Praha, 2000. ISBN 80-86379-19-7.
- PUTNA, C., Martin. 1994. *My poslední křesťané*, Praha, 1994. ISBN 80-7215-097-9.
- RONENOVÁ, Ruth. 2006. *Možné světy v teorii literatury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-180-1.
- STÖRIG, Joachim, Hans. 2000. *Malé dějiny filozofie*. Kostelní Vydří, 2000. ISBN 80-7192-500-2.
- SURKAMP, Carola. 2006. teorie možných světů. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- TÁBORSKÁ, Jiřina. 1983. Preromantismus. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *SLOVNÍK literárních směrů a skupin*. 2. vydání. Praha 1983.

- VOLKMANN, Laurenz. 2006. archetypus/archetyp. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- VYBÍRAL, Zbyněk. 2006. *Psychologie jinak. Současná kritická psychologie*. Praha, 2006. ISBN 80-200-1367-9.
- WINKO, Simone. 2006. emoce. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- WOLF, Philipp. 2006. obrazotvornost. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- WOLF, Werner. 2006. fokalizace. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- ZAPF, Hubert. 2006. poiesis. In NÜNNING, Ansgar (ed. němec. vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří (ed. čes. vydání). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- ZIMA, V. Petr. 1998. *Literární estetika*. Olomouc, 1998. ISBN 80-7198-329-2.

PŘÍLOHY:

Příloha č. 1



SUMMARY

This bachelor work is trying to define literary “pertinence” of J. H. Krchovský to underground movement and attributes and influences of literary genres over the history of literature – romanticism, decadence and symbolism or certain influence (or inspiration) of the Accursed Poets. Krchovský is closer to underground movement in social way rather than in literary expression. Underground is also meant as a construct and its comprehension today. Important element of the construction of the fictional world in Krchovský’s poetry is his extra-literary stylization of his person.

In following articles of this text there is tendency not only in construction of the fictional world in Krchovský’s poetry but in analysis of particular verses. These analyses are casual ones and these causalities try to define lyric subject and his “living environment” within his fictional world. From different fictional theories, given by different literary scholars, in this work there are chosen these ones, which are applicable to fictional world of J. H. Krchovský. The methods of construction are interconnection of “borrowed” conceptions and specific poet’s signs and symbols of his fictional world, which were discovered within its own detection step-by-step. In these theoretical passages there were placed some samples of verses of J. H. Krchovský as a sort of a proof with minute analysis. For this analysis there were not used all author’s garners, but only anthology, which is called simply *Poems (Básně)* from 1978 to 1996.

After that, the text is focused on conception of fiction and possible worlds and try to think of fictional possibilities in lyrical poetry (and its determination in comparison with epic poetry) and questions of lyric subject. His existence is also analysed within aspects of fictional worlds – e. g. self-understanding or comprehensibility by other people. Existence of lyric subject is linked with another problems – he lives, acts and behaves within specific narrative worlds, where the subject’s limitation, motivation to act, interaction, or emotion are built. All these influences form lyric subject’s identity and his negative perception of other people and the rest of the world at all. These all cohere with focusing on existence of lyric subject and his “nihilist” focalization (point of view) of body, time and space modalities.

We cannot talk about progression because there is variety of the same themes (like a death) and small divergences. Therefore, usual themes (death) and motives (mirror, twin, shadow and space of his own room) are invariable. But these small divergences are, for instance, graphic structures or imitation (and parodying) of classical poetic forms.

From the point of view of construction of a fictional world lyric subject is ambivalent in his acting, behavior and thinking – lyric subject always makes situations more complicated than he would have to. His mind is not able to act with “pure” intention to make himself satisfied.