

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Postavení ženských hrdinek v české literatuře 50-60. let 20. století

Autor: **Michaela Dvořáková**
Katedra: **Katedra českého jazyka a literatury**
Obor: **ČJ/NJ pro střední školy**
Vedoucí práce: **doc. PaedDr. Michael Bauer, Ph.D.**

Prohlášení

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdávanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Michaela Dvořáková

Poděkování

Chtěla bych poděkovat doc. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D. za odborné vedení diplomové práce, za rady a připomínky, které pro mě byly přínosem při psaní této práce.

Anotace

Název práce: **Postavení ženských hrdinek v české literatuře 50 - 60. let 20. století**

Autor: Michaela Dvořáková

Katedra: Katedra českého jazyka a literatury

Vedoucí práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

Cílem diplomové práce je především obecně představit a analyzovat problematiku postavení ženských hrdinek v české literatuře v 50-60. letech 20. století. Na základě komparace, analýzy a interpretace literatury publikované zejména na přelomu 50-60. let od předních, ale i méně známých autorů a autorek české literatury, bych ze sociologického hlediska chtěla zhodnotit rozdíly, sociální normy, hodnoty, role a vývoj ženských hrdinek na pozadí doby po druhé světové válce až do roku 1968.

Annotation

Title: The position of women's heroines in Czech literature in the 50s and 60s years of the 20th century

Author: Michaela Dvořáková

Department: Department of Czech language and literature

Supervisor: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

The aim of this thesis is to introduce and analyze the question of the position of woman's heroines in Czech literature in the 1950s and the 1960s. On the basis of comparison, analysis and interpretation of literature from the 1950s and the 1960s from principal and less known authors of Czech literature, I would like to review differences, social standards, values, roles and development of heroines on the background of post-war period until the year 1968.

OBSAH

1. ÚVOD.....	8
2. TEORETICKÁ ČÁST.....	10
2.1 Obecné představení epochy 50 - 60. let 20. století s přihlédnutím k perspektivě autorské generace	10
2.2 Sociální aspekt 60. let	13
2.3 Literatura 50. - 60 let očima vybraných autorů/autorek.....	13
2.4 Obraz žen v 50. - 60 letech 20. století.....	18
2.4.1 Žena v totalitní době	18
2.4.2 Žena v šedesátých letech.....	20
2.5 Metodologie	21
2.5.1 Hermeneutika.....	21
2.5.1.1 Hermeneutika v pojetí Friedricha Schleiermachera.....	22
2.5.1.2 Hermeneutické postupy Wilhelma Diltheyeho a Hans-Georga Gadamera	23
2.5.2 Metoda literární komparace	27
3. PRAKTICKÁ ČÁST	30
3.1 Reflexe vybraných literárních děl	30
3.1.1 Reflexe díla Jana Trefulky: „ <i>Třiatřicet stříbrných křepek</i> “	30
3.1.2 Reflexe díla Ivana Klímy: „ <i>Milenci na jednu noc</i> “	34
3.1.3 Reflexe díla Alexandra Klimenta: „ <i>Marie</i> “	42
3.1.4 Reflexe díla Hany Bělohradské: „ <i>Vítr se stočí k jihovýchodu</i> “	51
3.1.5 Reflexe díla Zdenky Redlové: „ <i>Příběh z lékárny</i> “	55
3.1.6 Reflexe díla Zdenky Salivarové: „ <i>Pánská jízda</i> “	59
3.2 Komparace a interpretace analyzovaných titulů	64
3.2.1 Aktivita, odhodlání, vzdor/pasivita.....	65
3.2.2 Ztráta a znovuoobjevení identity	71

3.2.3	Východisko z absurdity	75
3.2.4	Vztah žena-muž,mileneč/prožitek/rozum x vášeň/symbol	81
3.2.5	Psychický stav/vlastnosti	87
3.2.6	Obecné shrnutí komparace.....	87
4.	ZÁVĚR.....	89
5.	RESUMÉ.....	93
6.	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	94
6.1	Primární literatura	94
6.2	Sekundární literatura	94
6.3	Internetové zdroje.....	97

1. ÚVOD

Jedním z hlavních cílů teoretické části diplomové práce bude obecně akcentovat zákulisí doby padesátých a šedesátých let, jež v ženských hrdinkách, ale i jejich autorkách, či autorech zanechala nesmazatelnou stopu éry, která se snažila o imaginaci a ireálnost nejen ve vnímání literárního úza a literárního světa vůbec, ale i o ovládnutí a „zkrocení“ lidských duší, jež touto „dotěrnou, nelehkou, ale i radostnou a převratnou“ dobou museli proplouvat. Bude mě zajímat náhled na literaturu a život této doby očima autorů, které jsem si vybrala ke zpracování, a zároveň se budu snažit o stručnou charakteristiku existence žen na pozadí let padesátých a šedesátých.

Záměrem praktické části bude analytické představení světa ženských literárních hrdinek v dílech vybraných autorů a autorek padesátých a šedesátých let z hlediska jejich hodnot, povinností, ale i neuskutečněných tužeb a přání. Předmětem rozboru bude komparatistické reflektování převažujících rolí a podobných či opozitních vlastností a postojů v životě. Mou snahou bude také zobecnit společné a paralelní atributy a motivy, jež jsou v dílech shodné u více postav. Dále bych se chtěla zaměřit na odlišnost jejich schopnosti obrany a reakce v situacích, jež jim připravil sám život. A konečně mě bude zajímat, zda životní osudy vybraných autorů a doba, ve které žili, resp. doba, ve které vzniklo literární dílo, nějakým způsobem zasahuje, či ovlivňuje tematiku a celkové vzezření jejich povídky, či románu.

K reflexi a komparaci jsem si záměrně vybrala na jedné straně zvučná jména české literatury, k nimž patří Alexandr Kliment, Ivan Klíma, Milan Kundera, Jan Trefulka či Zdena Salivarová a na druhé straně autorky méně známé, jako je Hana Bělohradská, Zdenka Redlová či Jindřiška Smetanová, abych dokázala, že nejen autoři, objevující se hojně ve slovníkách a odborných publikacích, jejichž knihy plní police knihoven, ale i autorky méně známé, mohou obohatit literární svět svou tvorbou, jež si jistě zaslouží pozornost.

V rámci metodologického postupu se budu řídit především principy hermeneutiky a to zejména Schleiermacherovým vymezením porozumění textu po stránce lingvistické a psychologické, tedy nejen řídicí se kontextem, odhadem, ale i znalostí individua-autora. Zároveň pak Heideggerovým principem hermeneutického kruhu, který předpokládá postupné prohlubování znalostí o literárním textu, jež je podle potřeby verifikován,

znovu zkoumán a sémioticky revidován. Inspiruji se i Gadamerovým předpokladem znalosti historického kontextu, který se prolíná s naším individuálním očekáváním-předsudkem, který o textu máme a je tak důležitým anticipačním rysem jeho hermeneutiky, jež v sobě akcentuje především čtenářovu fenomenologickou aktivitu a niternou zkušenost v rozumění sobě samému. Konečně pak v části komparativní spolupracuji s pravidly srovnávací komparatistiky, tedy s distinktivním způsobem diversifikace, reference, ambivalentnosti a oscilací literárních děl zpracovávaných autorů.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1 Obecné představení epochy 50 - 60. let 20. století s přihlédnutím k perspektivě autorské generace

„Co mohu vzít opravdu za své? S čím stojím a padám? Co pro mou existenci je neodmyslitelné? Co potřebuju k životu, abych žil, aby můj život měl smysl, nikoli za co chci umírat?“ (LEDERER 1991: 349). Umělecky i lidsky vystihuje tato pasáž nelehkou, nejasnou, převratnou dobu padesátých let 20. století. Vyjevuje se doba, kdy vztah mezi politikou, ideologií a uměleckým vyjádřením souvisel s příchodem totalitního režimu. Představuje se etapa, kdy slovník doby ovlivňoval nitro člověka. Z toho se stal opakovač frází a došlo k odindividualizování jeho osobnosti. Klíma toto období charakterizoval jako údobí, ve kterém je nedostatek svobody, kde nejsou respektována základní práva člověka a občana (LEDERER 1991: 114-115). Klimentův náhled byl poněkud ostřejší. Svět byl pro něj hlad, násilí a zběsilost technické civilizace a i kdyby si v ní člověk dokázal vytvořit uzavřenou oázu vlastního světa a i kdyby cítil a věděl, že teď je šťasten, vždycky znovu ho překvapí otázka: „Ale mám na to právo?“ (LEDERER 1991: 350).

Doba padesátých let byla i vzestupem emancipačních opatření v podobě usnadnění rozvodů a práva na interrupci. Byla to však hlavně doba cenzury, omezená svoboda projevu a vykonstruovaných politických procesů, v nichž bylo vlivem netolerance postiženo mnoho životních osudů v řadě kulturních tvůrců a intelektuálů. V této době mnozí věřili ve správnost komunistické ideologie a tím pomáhali udržovat stav, ve kterém byl jedinec programově podřízen kolektivu, pravda byla racionálně a přesně definovatelná, všechno, co přesahovalo materialistický filozofický názor na svět a člověka, bylo podezřelé a zavrženíhodné (KOSKOVÁ 1996: 23). Jedinec se bál sám zasahovat, ozývat se a promlouvat, a když k tomu našel odvahu, zastavil se před branou s rudým nápisem: „Socialismus tvoří kolektiv, nikoliv jednotlivec“. Člověk zkrátka nebyl na totalitu osobně vybaven (KLIMENT 2009: 57). Hlavním úkolem občanů a autorů tedy bylo, jak svobodně fungovat v nesvobodné zemi, jak existovat v totalitě, jak publikovat (KLIMENT 2009: 81). Škvorecký na problematiku jednotlivce v kolektivu trefně reaguje konstatováním: „A přece – a v tom je paradox – kdykoli myslím na

padesátá léta, desetiletí poznamenané oficiálním kolektivním „my“ vždy to dělám formou „já“, zatímco nikdy nemyslím na léta šedesátá, kdy kvetl individualismus, jinak než jako „my“. (KOSKOVÁ 1996: 23).

Jedinec byl v této době sice nejdůležitějším činitelem v cestě za vytvořením nového kolektivního světa, ale jen za předpokladu, respektoval-li ideály totalitního režimu- neodporoval, nebyl individuálně kreativní a respektoval „pravidla hry“. V opačném případě byla nutná jeho převýchova v „socialistickém duchu“.

Společnost byla rozdělena na společnost třídní, která vychází z procesu rovnosti mezi lidmi, tj. vymykání se průměrnosti = vymykání se režimu = likvidace. Jediný možný život bez rizika uvěznění, či pronásledování, byla identifikace s režimem. Jedinec, který si chtěl zachovat prostou existenční kontinuitu a přežít bez velkých obětí, se musel neustále přizpůsobovat měnící se realitě a organizovanému zapomnění. Strach, pud sebezáchovy, pocit bezmoci jedince proti mocenskému aparátu pozvolna měnily lidi v jeho součásti a spoluviníky či v jeho oběti (KOSKOVÁ 1996: 23). Pro umělce to znamenalo volit v literatuře hlavní/ho hrdinku/hrdinu dělnici/dělníka, jež by představoval/a ideál ženy/muže: ženu, jako samici, rodící nové jedince totalitního světa; zapálenou soudružku, jež má spíše než kůži zjemnělou parfémem, sedřenou mozoly od tvrdé práce a muže jako soudruha, budovatele a vývojáře lepší společnosti, jež má v rodině rozhodující slovo a postavení vůdce. Literatuře padesátých let, která se nechtěla vzpírat režimu, se dařilo, pro svobodomyšlnost a individualitu jedince to však byla doba uzamykání se ve vlastním nitru a zabíjení umělecké potenciality.

V dobovém kontextu, tedy ve srovnání s léty padesátými a sedmdesátými, byla šedesátá léta nesporně zlatým věkem, dobou bohatého kulturního života, optimistického pocitu, že lze postupně rozšiřovat prostor pro svobodný literární projev. Přesto se situace nedala příliš idealizovat, protože se za zlatý věk dala považovat etapa v literatuře, nikoliv pak ve svobodě lidí (KOSKOVÁ 2000: 19-20). Ti žíznil po klidu, chtěli se konečně přestat bát o svůj život, jak tomu bylo od válečných let, chtěli konečně beze strachu projevit svůj názor a budovat vlastní identitu. To byla touha nejen normálních lidí, ale především umělců. Právě volnomyšlenkáři, svobodně uvažující lidé, kreativní tvůrci a experimentátoři museli o svá díla a názory tvrdě bojovat. „Ale občas mi bývá tak věčně na nic pro surovost, nespravedlnost, absurditu a neporozumění mezi lidmi, že ten hustý smutek požírání talent a chuť psát“. (LEDERER 1991: 360-361).

“Nastalo období socialismu s konzumní tváří, ve kterém se však za klid a možnost vykonávat svoje povolání platilo ochotou zachovávat pravidla hry.“ (KOSKOVÁ 1996: 28). „Lidé mohli buď odmítnout a ztratit tak možnost pracovat, anebo se přizpůsobit požadavku a zařadit se do armády lidí, kteří přijali práci jako holou nutnost.“ (LEDERER 1991: 346). Společnost se adaptovala na pouhou existenci a „přežívání“ a chuť o něco zápasit, překonávat sám sebe, své určení, zasunula hluboko do svého nitra.

Společenské převraty byly doprovázeny náhlými změnami v systému morálky a etických hodnot tak, že se jejich měřítko částečně nebo docela posunovala či vytrácela a míra pro spravedlnost, lidskost a morálku byla silně v rukou vládnoucí moci, jež neuznávala žádné meze své pravomoci. Nelidskost až nepochopitelně zruďná, byla povýšena na princip, stala se zákonem, normou. „Celé jedné skupině lidí bylo znemožněno plně prožít vlastní život a je otázka, zda to tím nebylo znemožněno všem.“ Lidé se měnili na pronásledované, pronásledovatele a majoritu diváků, která s menší, či větší aktivitou přijímala a respektovala „pravidla“ a „zákony“.“ (KOSKOVÁ 1996: 23). To způsobilo ztrátu lidské perspektivy a podpořilo stupňující demoralizaci, cynismus a lidskou rezignaci. Podle Klímy byla doba 60. let érou, kdy se uznávala jediná dichotomie: prospěšného a neprospěšného, výnosného a nevýnosného. Z osobního hlediska jde především o manipulované, ne manipulátory (LEDERER 1991: 113-114).

Šedesátá léta jsou obecně označována za jakýsi zázrak, rok 1968 se sovětskou okupací za konec národní kultury. I kritik tak povolaný jako Milan Kundera charakterizuje šedesátá léta jako „poslední echo tisícileté historie“, kdy se „zrodila celá plejáda děl, divadlo, film, literatura, způsob myšlení, zcela unikátní a nenahraditelná intelektuální zkušenost... Ruská invaze smetla generaci šedesátých let a s ní celou předcházející moderní kulturu.“ (KOSKOVÁ 1996: 12).¹

Pro Klimenta byla hlavní myšlenka nenechat se touto dobou otrávit a udržet si potřebu tvořivého života (KLIMENT 2009: 82). Pokud by člověk jen rezignoval, došel by k přesvědčení, že „Život je jak prázdné nástupiště.“ (KLIMENT 2009: 99). Kosková k tomu dodává „Diktatura v rozkladu to byla šedesátá léta.“ (KOSKOVÁ 1996: 27).

¹ Ta čerpala a do češtiny přeložila z: M. Kundera: švédský časopis *Radix* I/4 1981, str. 48.

2.2 Sociální aspekt 60. let

Ze sociálního hlediska překvapují šedesátá léta, vzhledem k dnešní době „přebytku“ všeho, některými zajímavými výsledky.

„Do Prahy dojíždělo za zaměstnáním denně 50 000 lidí. Vzhledem k poměru žen a mužů, jež v Praze byly dány čísly 114:100, by vlastně Prahu měly ovládat ženy.“ (KUSÁK 1961: 25). „O žaludky Pražanů se staralo 800 restaurací a 53 automatů. V největším z nich, v Koruně na Václavském náměstí, se denně najedlo a napojilo asi 25 000 hostů. O nákupy Pražanů se staralo 6150 prodejen, z toho 3381 potravinářských obchodů a 11 obchodních domů. Jedním z největších domů Domem módy, prošlo za den 20 000 návštěvníků, z čehož 3 000 nakoupilo. Každý třetí obyvatel Prahy měl přijímač, každý desátý telefon a každý třináctý televizor.“ (KUSÁK 1961: 29). V roce 1958 vyšel průměrný plat na 1277 Kčs za měsíc. Zaměstnanec v dopravě dostával 1344 Kčs, v průmyslu 1357 Kčs, na stavbě 1455 Kčs, jako vědecký pracovník 1552 Kčs. V roce 1959 se však už průměrná mzda zvýšila o 2,2% a činila 1305 Kčs (KUSÁK 1961: 31). Celkem bylo zaměstnáno na 6 miliónů jedno sto tisíc lidí, z toho na dva a půlmilionu žen. [...] Každý občan si průměrně za rok koupil 3-4 knihy, to znamenalo, že za ně vydal přibližně 35 Kčs (KUSÁK 1961: 87). A co kultura v Praze? Té sloužilo 21 divadel, 74 kin, 14 kulturních středisek, 5 koncertních sálů, 8 obrazáren a 31 knihoven (KUSÁK 1961: 90).

2.3 Literatura 50. - 60 let očima vybraných autorů/autorek

Můžeme hovořit o generaci, která byla tvůrcem a součástí kulturní atmosféry Československa končících padesátých a probíhajících šedesátých let. Jejím příslušníkům byl společný hluboký osobní prožitek a krize lidské identity, vyvolaný zážitkem z druhé světové války a totalitního režimu padesátých let (KOSKOVÁ 1996: 23). Patří sem autoři vybraných děl, jako Alexandr Kliment a Ivan Klíma, kteří chtěli zdůraznit silný etický prvek zpracováním tematiky alienace, osamocení a krizi lidské identity stejně jako Jan Trefulka či Hana Bělohradská, jež na tuto dobu, kdy byl člověk

vlivem totalitního režimu padesátých let, rozlomen na složku společenskou a intimní, přičemž právě společenská složka determinovala složku intimní, což zapříčinilo jakousi redukci člověka na pouhou ovladatelnou existenci, která byla až do poslední nitky ovlivňována a formována, reagovali protikladnou prózou a novelistikou, která položila důraz na intimní rysy lidské osobnosti, na témata ryze osobní, kterými byly manželská krize, hledání identity, ženská otázka a emancipace, aby tak manifestovali své pojetí člověka, jako individuální totality, již nelze redukovat beze zbytku na žádný systém, nebo složku (HAMAN 2002: 348). V literatuře šedesátých let tedy nešlo o dokládání pokroku doby či o přesvědčování o správnosti nastoupené cesty, jak tomu bylo hojně v padesátých letech, ale byl to spíše odklon od společenské tematiky k zájmu o existenciální problémy osobního života, byl to návrat k traumatům, k znejistění a zpochybnění falešných jistot (KOSKOVÁ 2000: 22). Zorným úhlem a kritériem hodnot nebyla obecná a nadindividuální perspektiva, tedy výše zmíněná společenská složka osobnosti, nýbrž způsob, jakým minulost a přítomnost prožívá individuum ve vší své nedokonalosti (JANOUSĚK 2008: 352). Jak říká Helena Kosková: „Povinný optimismus vystřídal pocit bezvýchodnosti.“ (KOSKOVÁ 2000: 22). Autoři jako Ivan Klíma či Alexandr Kliment často identifikovali v literatuře tyto „bezvýchodné síly“, které náhle a neočekávaně zasáhly do života, jako absurdita vytvořená lidmi samotnými. V souladu s jejich životní zkušeností to byla častěji společenská mašinerie uvedená v chod, která se pozvolna víc a víc vymykala možnosti zásahu jednotlivce. Možnost volby byla povětšinou omezena a měla silné prvky morální: buď se lze stát součástí, fungujícím kolečkem mašinerie a větší či menší měrou být zodpovědný za její činy či zločiny, nebo zůstat mimo a dobrovolně zvolit úděl její oběti (KOSKOVÁ 1996: 13).

V kontextu s postavením autora v literatuře hodnotí Kliment 50. léta jako dobu, kdy se nepočítalo se čtenářem a vůbec s člověkem aktivním, přemýšlejícím, ale s pouhým pasivním konzumentem všeho, co se mu k věření předkládalo. Z hlediska tohoto pojetí byl v literatuře padesátých let spisovatel především vychovatelem, jehož posláním bylo předkládat tomuto abstraktnímu čtenáři duchovní stravu náležitě rozžvýkanou a zchutněnou v románových příbězích, ilustrujících problémy vytyčené v usneseních a na stránkách tisku. Avšak ani sám spisovatel, jako duchovní pedagog nebyl v tomto pojetí aktivní složkou, ale jen prostředkovatelem „řešícím“ problémy „ze života“, které ovšem přijímal z vnějšku, jako předem daná témata, k nimž podle svého

výběru pouze vyhledával příklady. (HAMAN 2002: 347). Spisovatel byl tedy učitelem mravnosti, jež vyháněl maloměšťáctví a sebestředný individualismus (URBANEC 2002: 44).

Naproti tomu spisovatel a próza šedesátých let hledala sama sebe, hledala tvář současného člověka. „Je to detailní analýza, sondáž terénu, bez níž nemůže vzniknout žádná solidní velká stavba. Terén, který sondují ve svých posledních knihách Kliment, Bělohradská, Trefulka, je životní pocit, vnitřní svět člověka šedesátých let.“ (HAMAN 2002: 350).

V rámci ženských autorek padesátých let se dostaly do popředí buď autorky angažující se v akci Pracující do literatury², nebo ty, které sympatizovaly s režimem ve smyslu podporování tematiky budovatelství, anebo takové, jež chtěly svou literární tvorbou ukázat, že život v komunistickém režimu jde prožít i jinak, než jen spoután „ideologickými klepety“ o tzv. disidentských autorkách, které svou činnost nezdůrazňovaly, naopak se spokojily s podpůrnou funkcí činnosti mužů, vždy s přihlédnutím na jinou životní, rodinnou roli – matek, dcer, manželek.³

Tyto autorky se snažily zformulovat vlastní pocity ve svých dílech, aby tak pomohly ženám, vzepřít se a změnit svůj život. Setkání s vlastními pocity, osudy, frustracemi a touhami pojmenovanými a přetvořenými do literární formy jinými ženami, dalo tak mnoha ženám, některým vůbec poprvé, pocit, že jejich vlastní existence není bezvýznamná, že jejich názory na věci, mají svou hodnotu a hloubku, že jejich utrpení bylo vynucené a zbytečné, a vtisklo jim víru ve společnou sílu žen vzepřít se a změnit svůj život. Literatura psaná ženami vypovídala většinou o těch stránkách jejich života, které většina textů tvořících tradici vypouštěla, přehlížela, zlehčovala, mytizovala, případně idealizovala (MORRISOVÁ 2000:72).

² V rámci dobové snahy, mít pod kontrolou nejen pracovní vytížení občanů, ale i jejich volnočasové aktivity vznikla na jaře 1949 společensky podporovaná akce Pracující do literatury. Jednalo se o různé soutěže, kterých se lidé dobrovolně zúčastňovali za účelem zviditelnění či peněžní výhry. Šlo však hlavně o politický tah směřující k přetváření jedinců v duchu totalitárního režimu, nebo alespoň o snahu, získat co nejvíce jedinců, ochotných proklamovat souhlas s tímto režimem. Literatura tedy byla tvořena obyčejnými lidmi ne-spisovateli a ne-spisovatelkami, tzv. „nejtalentovanějšími literárními samouky“, kteří se všemožně snažili zalíbit režimu. Náměty musely být téměř výhradně z dělnického prostředí a zahrnovaly především „pětiletky“, výhody hornického pojištění, nebo opěvovaly politický růst a radostný společenský a rodinný život; čerpáno z:BAUER 2003: 215-270.

³ http://nezapomente.cz/zobraz/emancipace_a_zeny_v_dobe_totality; (9.2. 2010).

Co se týče ženských autorek šedesátých let, tak zcela ustoupily do pozadí autorky zainteresované v akci Pracující do literatury a přestala preference mužských hrdinů budovatelů, organizátorů nebo výrazných typů hledajících uplatnění i přes svůj počáteční nesouhlas s dobou (URBANEC 2002: 41). Zároveň spisovatelky nevycházely z obecně chápaného feminismu, ale šlo u nich většinou o realistické zachycení osudu ženy bez zjevných tendencí. „U některých dokonce zcela zmizelo zarámování do politicky určitelné doby a vystupuje zde jen žena objekt, „žena panter“ nebo symbol ženství rozplývající se v mlžných obrysech zcela relativizovaného života.“ (URBANEC 2002: 42). Obecně řečeno přicházíme k autorkám, které v šedesátých letech vnesly do české prózy novou tematiku, nový styl i pojetí a jejichž ženské postavy nebyly svázány ideologizací nebo moralizováním. Je řeč o Haně Bělohradské, Zdeně Redlové, Jindřišce Smetanové či Zdeně Salivarové, jejichž ženy - hrdinky, byly většinou vtáhnuty do svých osobních konfliktů, a širší společenské otázky je nezajímaly, pokud je vůbec reflektovaly. Svůj vlastní životní cíl neznaly a neplánovaly (URBANEC 2002: 44). Neřešily krizi identity ve smyslu: „chceš být svá, tak budeš trpět“, ženy v podstatě nevěděly, kde je jejich místo, teprve si svou identitu v rolích matek, manželek, soudružek, navoněných madam, či upocených zemědělnic na poli hledaly. Nebyly jako muži, jež věděli, co je může naplňovat, a že bez toho „onoho“ nebudou úplní, ženy to „ono“ teprve hledaly a díky tomu se dostávaly do situací, kdy si zanechaly i muže i milence, do situací, kdy muže odmítaly, do situací, kdy nevěděly, zda je jejich místo doma, v práci, či právě u milence. Rozdílem je zde Bělohradská, která svou hlavní hrdinku prezentuje jako ženu, znající svou cenu, jistou si svou rolí v životě, která naopak o nenalezené, roztržité, nejasné identitě přesvědčuje svého muže.⁴ V každém případě jsou šedesátá léta velmi bohatá na rozsáhlou účast velmi schopných autorek, na rozdíl od let padesátých s jejich svíravým krunýřem reglementace a rovněž v kontrastu k následujícímu období tzv. normalizace (URBANEC 2002: 48).

Specifickou funkci při hledání nových přístupů k soukromému a vnitřnímu životu člověka, k tématům lásky, milostných a životních krizí sehrávaly v šedesátých

⁴ Jak se blíže dozvíte v reflexi daného titulu, tak právě jeho nevyhraněnost dovádí hlavní hrdinku k pochybám o vlastním životě a identitě, o které zjišťuje, že vlastně není tak čirá a jasná, jak si hlavní hrdinka vsugerovala.

letech ty kratší prozaické žánry, které osobitým způsobem zpracovávaly tematiku všedního dne (JANOŮŠEK 2008: 314).

Dalším z rysů prózy šedesátých let bylo postupné osvobozování se od přímočarosti sdělení a didaktického, až propagandistického chápání funkce literatury, převládajícího v oficiálně vydávané literatuře let padesátých. Ustupovala představa, že text je třeba přizpůsobit „masovému čtenáři“, jemuž je třeba vše do detailu vysvětlit a popsat v logických souvislostech (JANOŮŠEK 2008: 314). Jazyk literárního díla teď přestal být chápán jako prostředek „vyjádření“, ale jako „materiál románu“ (KOSKOVÁ 2000: 22).

Vševědoucí vypravěč byl nahrazen většinou ich-formou, nebo jinými vypravěčskými technikami, pracujícími s experimentem. Vyprávějíci se tak stali autorovi hrdinové, kteří předkládali čtenáři většinou „jen“ subjektivní interpretaci prožívaného. V některých případech za touto subjektivitou stál sám autor a autobiografická inspirace, nejednou šlo však jen o fabulační hru s fikcí a rozmanitými stylizacemi promlouvajícího hrdiny (JANOŮŠEK 2008: 353). Literární subjekt byl úsporně charakterizován skrz své podvědomí, které dostalo formu zdvojeného, zrcadleného já, a nahradilo tak živoucí postavu postavou gramatickou (KOSKOVÁ 2000: 22).

Celkově byla literatura padesátých let formována kolektivismem, budovatelskými romány a společenskou propagandistickou tematikou, jež předkládala čtenáři obraz fungující totalitní společnosti. Její silnou stránkou bylo přesvědčování o jediné správné socialistické ideologii a manipulace s lidmi. Literární hrdinové byli popisováni ve zkreslené skutečnosti, jež ani realitě odpovídat nemusela, stačilo jen, aby se k ní hrdina v duchu nové doby blížil. Šlo v podstatě o to, tvořit před očima čtenáře onen nový svět, který byl ve skutečnosti teprve před nimi a zpodobovat v něm nového člověka, ve kterého se má mladá generace postupně vypracovat, vyvinout. Měl splňovat požadavky, vedoucí k tvorbě nové společnosti, měl být jakýmsi předvojem budoucnosti, která bude jen krásná. Padesátá léta tvořil vševědoucí vypravěč, který čtenáři vše dopodrobna vysvětlil a představil. Literární formou byly především romány s podobnou

strukturou i schématem, přihlíželo se však částečně i k povídkám, které byly často jakousi přípravnou fází větších próz v této době.⁵

Oproti tomu bylo pro literaturu let šedesátých typické prosazování individualismu, tematiky s existenciálním zaměřením a s přihlédnutím k osobnímu, intimnímu vakuu jedince, který se vlivem událostí předchozích let cítil osamocený, vyprázdněný a rozložený. Literatura tak chtěla vystihnout důležitost vyjevení reálného vnitřního stavu jedince, jehož touhy a přání, ale i prohry, zklamání, prázdnota a znechucení, vystihovalo právě atmosféru šedesátých let. Od vševědouceho vypravěče se volně přecházelo k ich formě, nebo k jiným experimentálním technikám a románová forma našla v literatuře své pevné místo stejně jako novela.

Smutnými citáty autorů, že „Život je jak prázdné nástupiště“ (KLIMENT 2009: 99), nebo „Život je aspoň upřímný. Je nízký a podlý, ale ukazuje se nám takový, jaký je. Není to jeho vina, že na něm chceme víc, než může dát.“ (PYNSENT 2008: 427),⁶ je doba šedesátých let vykreslena v nejimplicitnějších barvách.

Vzhledem k autorské různorodosti zastoupené nejen autory, ale i autorkami, které se v menší či větší míře prosadili v literárním světě, nelze vidět padesátá a šedesátá léta izolovaně. Kdybychom tak učinili, znamenalo by to podlehnout vlivu oficiální propagandy a znovu zapomínat na všechny ty, kteří svou erudicí a svým postojem umožnili pohled na českou literaturu padesátých a šedesátých let z perspektivy světové literatury, pro kterou bylo základní tematikou odcizení, osamocení, zklamání jazyka jako komunikačního prostředku, krize lidské identity ve světě bez Boha a krize románu jako literární formy (KOSKOVÁ 1996: 13).

2.4 Obraz žen v 50. - 60 letech 20. století

2.4.1 Žena v totalitní době

V rámci ženského světa můžeme hovořit o padesátých letech, jako o době, kdy komunistický systém v Československu sice direktivně prosadil formální, poměrně příznivé podmínky, o které západoevropské ženy těžce bojovaly, ale ve své podstatě

⁵ <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=48>; (11.4.2007).

⁶ Čerpal z: Olga Barényi, *Překrásná země*, Praha 1943, s. 196.

konstruoval stejně jednolité „bakelitový“ obraz ženy neposkytující osobní prostor ani svobodu volby. Emancipace byla v každodenním životě v komunistickém Československu ženám spíše vnucována, než že by byla součástí přirozeného vývoje společnosti – studentky zemědělských škol musely mít povinně řidičský průkaz na traktor, ženy musely projít brannou výchovou včetně střelby z malorážky, účastnit se branných akcí na pracovištích, vyžadovala se jejich účast na zemědělských, stavebních a jiných fyzicky náročných brigádách. Těžká fyzická práce byla pro ženy samozřejmostí – měly stejnou pracovní povinnost jako muži, protože ze zákona si byli ženy i muži rovni. Pro komunisty existovalo pouze jediné dělení občanů – na dělnictvo, rolnictvo a pracující inteligenci. Komunistická ideologie prosazovala emancipaci žen a nutila je i do ryze mužských činností, které vyžadovaly velkou fyzickou sílu, co se ale týkalo odměn za vykonanou práci, byly ženy platově i funkcionálně diskriminovány. „Objektivní“ důvody se vždy našly a rozdílné ohodnocení stejných pracovních pozic bylo běžnou praxí.

S diskriminací se ženy setkávaly i v době nezaměstnanosti. Nezaměstnaní existovali i tehdy, třebaže tomu dnes téměř nikdo nevěří. Nezaměstnaní muži dostávali takzvané „čekačky“, to byla podpora po dobu čekání na nové zaměstnání. Ženy takovou podporu nedostávaly, automaticky byly zařazeny do kategorie žen v domácnosti. Předpokládalo se, že rodinu bude živit manžel, v případě neprovdaných žen rodiče. Pokud byly neprovdané ženy bez zaměstnání zároveň matkami nezletilých dětí, měly tyto děti nárok na podporu při výživě, ovšem pouze v případě, byl-li otec znám a plnil si svou vyživovací povinnost. Mladé dívky, které otěhotněly a neurčily otce, neměly nárok ani na mateřské dávky ani na dětské přídatky. Pokud matku i s dětmi neměl kdo živit, byly děti matce odebrány. Protože se od žen vyžadovala práce a být zaměstnána bylo povinností, děti musely ženy svěřit do péče kolektivních zařízení již v 6 měsících – vše za účelem „osvobození“ matky směrem k plné zaměstnanosti. Pokud chtěla matka zůstat se svým dítětem doma dále, dostalo se jí statutu příživnice. Ženy měly stejnou pracovní povinnost jako muži. O domácí práci se muži s ženami většinou nedělili a fakt, že ženy po příchodu ze zaměstnání nastoupily na druhou, domácí „šichtu“ byl považován za samozřejmost. Plné zaměstnání a starost o rodinu bez

možnosti volby tak ženám kladlo mnoho překážek a zvolit si svůj životní plán, cíl bylo těžké, až nemožné.⁷

2.4.2 Žena v šedesátých letech

V šedesátých letech přecházela pomalu pozornost od ženy soudružky, plodící děti a lopotící se na poli, k ženě, jež si byť velmi jemně a v náznacích, chtěla začít prosazovat vlastní názor, být vidět, emancipovat se v pravém slova smyslu. To potvrzuje rok 1961, kdy byla na evropský trh uvedena první ženská hormonální antikoncepce,⁸ rok 1963, kdy byly do světa módy přijaty minisukně, rok 1964, kdy světlo světa spatřily monokiny⁹ a nárůst ženského sebevědomí, jež byl cítit, nejen v komunikaci s prostředím, ale například i v osobním rozvoji a duchovním růstu, který se u žen zvyšoval udržováním harmonického domova.¹⁰

Jak již stručně zaznělo v kapitole 2. 1., začala doba emancipačních opatření v podobě usnadnění rozvodů a práva na interupci. V podávání návrhů na rozvod výrazně vystupovaly do popředí ženy, už v šedesátých letech byla více než polovina manželství rozvedena na jejich žádost. Při prvním rozvodu manželům často nebylo ani 30 let. Rozvedení většinou uzavírali manželství další, protože na soužití nesezdaného páru se společnost dívala skrz prsty. Manželství uzavíraná bez větších životních zkušeností, nezřídka pod tlakem těhotenství nevěsty, se často rozpadala již v prvních pěti letech. V neposlední řadě i proto, že nároky manželů vzrůstaly zejména v oblasti manželské interakce. Důvody jejich rozpadu nebyly podle výzkumů v šedesátých letech, ani tak způsobené například nepříznivou ekonomickou situací, ale spíše faktory vnitřními, zejména nedostatkem porozumění ve sféře citové či sexuální.¹¹

⁷ http://nezapomente.cz/zobraz/emancipace_a_zeny_v_dobe_totality; (9.2. 2010).

⁸ <http://www.hormonalni-antikoncepce.cz/sekce.php?id=6&detail=78>; (24.11. 2011).

⁹ Jednalo se o jednodílné plavky, které odkrývaly ženská ňadra; čerpáno z: <http://rodina21.cz/pece-o-vnejsi-krasu/moda-60-let>; (22.8. 2010).

¹⁰ V níže zpracované analýze se dozvíte, že tato tématica byla zpracovávána i v literatuře dané doby, a sice ve smyslu hledání duchovního klidu a harmonie v intimní i rodinné sféře.

¹¹ http://nezapomente.cz/zobraz/manzelstvi_za_totality_slibuji_lasku_socialisticke_vlasti; (9.2. 2010).

2.5 Metodologie

2.5.1 Hermeneutika

V zájmu částečného terminologického vymezení je na místě pojmut pojem hermeneutiky úžeji a rozumět jím v první řadě teorii interpretace. V souladu s tím se pak interpretace objevuje teprve tehdy, má-li být učiněn srozumitelným cizí, nebo jako cizí pociťovaný smysl. Interpretovat v duchu heuristickém, znamená činit srozumitelným nebo překládat cizí smysl do smyslu srozumitelného (GRONDIN 1997: 34). Úkolem hermeneutiky však vůbec není vyvinout nějaký postup rozumění, nýbrž vyjasnit podmínky, za nichž se rozumění děje (GADAMER 2010: 260). V zásadě se pak lze setkat s hermeneutikou buď normativně-metodickou (Schleiermacher), nebo fenomenologickou (Gadamer) (GRONDIN 1997: 34).

Jako jeden z prvních dokladů hermeneutické tradice, vnímající otázku porozumění, jakožto problém, se obvykle uvádějí rozdílná čtení a výklady Homérovy Iliady a Odysseje, doložitelná ve čtvrtém století před naším letopočtem.¹² Otázky kladené Homérovým textem souvisely jednak s jazykovými posuny a změnami, jednak ale i s chápáním významově nejednoznačných, metaforických pasáží, a také s implicitně ztvárněným procesem interpretace v textu.¹³ Vedle těchto dokladů literární interpretace jsou pak neméně zřetelné i interpretace všelijakých znamení, proroctví, ale také právních textů. Již zde se vyvíjejí různé interpretační tendence, od filologicky rekonstruující až po alegoricky či symbolicky vykládající. Vychází to např. z Premingerovy teorie o trojím pojetí řeckého „*hermeneúein*“ - interpretovat, jež v sobě zahrnuje význam 1) přednášet, vyjadřovat 2) vysvětlovat 3) překládat. Celkově se pak „*hermeneía*“ označuje jako komentář, či výklad textu, stejně jako schopnost výrazu a komunikace.¹⁴ Celé úsilí vychází z předpokladu, odhalit v textu, či v jiném jevu potenciálně znakového charakteru *cosi* skrytého, *cosi*, co je bez vynaloženého úsilí nezřetelné, anebo co samo v sobě obsahuje více než jeden význam (BÍLEK 2003: 23).

Pro hermetický přístup nespočívá pravda v tom, co je řečeno, či v tom, co je řečeno „jinak“. Proto se „zlatý věk“ hermetismu, situovaný zhruba do druhého století

¹² Viz. např. Kennedy, Georgie A., ed. 1989, především kapitoly 2, 10 a 11; příklad čerpán z: BÍLEK 2003: 23.

¹³ Např. Odysseus interpretující sen, který mu vypráví někdo jiný; příklad čerpán z: BÍLEK 2003: 22.

¹⁴ Viz např. Preminger, Alex; Brogan, T.V.F., ed. 1993: 516; příklad čerpán z: BÍLEK 2003: 23.

našeho letopočtu, věnuje kromě biblických bádání také zevrubné interpretaci snů. Např. Artemidórova *Oneirocritica* se zabývá kromě jiného také širě zobecnitelným principem, že jistým snům porozumíme spíše jejich „čtením“ od konce k počátku než obráceně a že při rekonstrukci celku, musí interpret používat spíše svou vlastní „přirozenou“ vnímavost, než racionální, obecně sdílená pravidla a postupy (BÍLEK 2003: 24).

2.5.1.1 Hermeneutika v pojetí Friedricha Schleiermachera

Interpretační metodologií s nejzřetelnější kontinuitou je právě metoda hermeneutická. Na její biblická, ale také okultní, hermetická východiska navazuje a zároveň je vůči dobovému literárnímu materiálu zvažuje a modifikuje **Friedrich Schleiermacher** (1768-1834), označovaný obvykle za zakladatele moderního interpretačního uvažování. Na rozdíl od předchozích hermeneutických výkladových příruček filologického typu, majících především praktický zřetel usilující o očištění biblických textů od alegorických nánosů a o návrat k „původnímu“ historizujícímu výkladu, v němž je text zřetelný, čistý a interpretuje se proto sám o sobě, usiluje Schleiermacher o ucelenou a obecně platnou interpretační teorii. Klasifikační kritéria svých předchůdců¹⁵ označuje za nástroje, které pouze umocňují protiřečící si pravidla. Jeho *Hermeneutika*¹⁶ z roku 1819 usiluje o obecnou teorii chápání a rozumění, která není omezena pouze na biblické texty. Na rozdíl od předchozích hermeneutiků, pro něž byla interpretace spíše aplikací obecných postulátů lingvistických (Wolf), či obecně přírodních zákonů¹⁷, Schleiermacherovo autonomní „umění porozumění“ je založeno na binárním principu interpretace lingvistické a „technické“ (psychologické). Jejím smyslem je dosáhnout okamžiku pochopení, v němž vnímatel porozumí autorovi, souzní s ním prostřednictvím jeho stylu. [...] Proto není smyslem interpretace odstranění překážek v autonomním textu, ale je jím návrat k počátku, k individuálnímu

¹⁵ Jde o Wolfovy tři kategorie interpretace: *gramatica, historica, philosophica*, Boeckhovo členění na objektivní komponenty: *gramatický a historický* a subjektivní komponenty: *individuální a generický*; čerpáno z: BÍLEK 2003: 28.

¹⁶ K dispozici byl pouze anglický překlad z roku 1977: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts* (ed. By Heinz Kimmerle). Missoula, Scholars Press 1977, který ale zahrnuje i jeho pozdější práce; čerpáno z: BÍLEK 2003:28.

¹⁷ Meierova aplikace Leibnizovy filozofie, směřující k autorovi, jako tvůrci (podobně jako veškeré jevy v přírodě odkazují ke Stvořiteli), anebo filozofických (Ast a jeho aplikace Schellingovy filozofie totožnosti); čerpáno z: BÍLEK 2003: 28.

životu autora a k jeho prožitku. Výsledkem interpretačního úsilí je potom znovuzkonstruování celostnosti autorského světa. [...] Právě tento psychologizující aspekt ztotožnění se s autorem, vcítění se do jeho světa, sílí v pozdních Schleiermacherových úvahách. [...] Z našeho pohledu je tedy podstatné, že Schleiermacherův koncept hermeneutiky zvýraznil roli subjektů autora a interpreta jakožto individualit (BÍLEK 2003: 27-29).

Na základě vnímání textu jako prostředku, jenž především odkazuje k něčemu mimo sebe (sféra autora, sféra skutečnosti, kterou zobrazuje, či o které vypovídá), čímž se zabývala velká část literárněvědné produkce 19. století a ještě na počátku 20. století (včetně Schleiermachera, Taina či Croceho), se s nástupem formalismu v 10. letech 20. století, text stává centrálním zřetelem. Někdejší bezproblémová danost textu, vyžadující pouze více či méně normativní popisný aparát, se mění v otázku, jak vůbec k textu přistupovat, zda a nakolik, jej překračovat směrem k dalším složkám komunikační situace, v níž se ocitá. Spolu s popisem se literární text stává objektem analýzy, výkladu a interpretace (BÍLEK 2003: 33). Hermeneutika, recepční estetika i psychoanalytické teorie individuální čtenářské recepce posouvají tak představu o utváření a směřování významu textu z textového objektu samotného na osu text – vnímatel. (BÍLEK 2003: 60).

2.5.1.2 Hermeneutické postupy Wilhelma Diltheyho a Hanse-Georga Gadamera

Projekt Schleiermacherovy hermeneutiky založené na jazykovém porozumění autorově konceptu a původnímu kontextu vnímatelů je oživen a posunut na konci 19. století v pracích **Wilhelma Diltheye** (1833-1911). Namísto důrazu na subjektivitu tvůrce, se v něm však akcentuje kategorie chápání jako univerzální lidské aktivity, která je dominantním prvkem všech humanitních aktivit. Rezultátem chápání a jeho produktu-vysvětlení je pak obecné historické vědění. Na tuto tradici navazuje od 50. let široce rozvíjený hermeneutický koncept **Hanse-Georga Gadamera** (1900-2002), jenž už plně posouvá kategorii významu mimo vědomí jednotlivce, tj. autora. Koncept

původního významu, kontrolovatelného autorem, je v Gadamerových pracích nahrazen konceptem tradice „skryté historie“.

Právě časová distance umožňuje porozumění: historický horizont textu se vždy do jisté míry prolne s přítomným a individuálním horizontem čtenářova očekávání. Textu tedy nelze porozumět bez uvědomění si své vlastní historické situovanosti, bez *předsudku*, kterým jsme pro bytí ve světě vybaveni (BÍLEK 2003: 56-57). Tento předsudek souvisí s „předporozuměním“ textu, na níž kladl hlavní důraz již Heidegger.

Předsudky a před-mínění, usazené ve vědomí, nejsou však interpretovi volně k dispozici. Nedovede sám ze sebe předem rozlišit produktivní předsudky, jež umožňují rozumění, od předsudků, které rozumění zabraňují a vedou k neporozumění a právě časový odstup, neboli výše zmíněná časová distance, má podle Gadamera pro porozumění veliký význam (GADAMER 2010: 260). Zároveň tvrdí, že nad dějinami působení nemáme moc, ani jimi nemůžeme disponovat. Podléháme jim mnohem více, než si dokážeme uvědomit. Z jeho *Wahrheit und Methode* pak vyplývá, že vědomí dějin působení je vlastně „víc bytím než vědomím.“¹⁸ (GRONDIN 1007: 145).

Gadamer přebírá Heideggerův/Schleiermacherův princip hermeneutického kruhu¹⁹, v němž jde o kruhový vztah mezi celkem a jeho částmi. „Význam, předjímaný celkem, se chápe z jeho částí, ale jen ve světle celku nabývají části své objasňující funkce.“ (GADAMER 1994: 41). Jak říká Gadamer ve své *Pravdě a metodě*, celku porozumíme z jednotlivého a jednotlivému z celku (GADAMER 2010:257).

¹⁸Tj. působení dějin námi proniká způsobem, který nelze zřetelně ukázat, rozpoznat, ani k němu zaujmout potřebný odstup; v originále: „Mehr Sein als Bewußtsein“ in *Kleine Schriften*, I, Tübingen 1967, str. 282 (=GW, II, str. 247, 142-143); WM, str. XXI (=GW, II, str. 444); čerpáno z: GRONDIN 1997: 145.

¹⁹ Pro Schleiermachera se hermeneutický kruh stává podmínkou a předpokladem porozumění: „Lexikum i historie autorova období vytvářejí celek, v němž jeho psaní, jako jistá část, musí být chápáno a obráceně. [...] Úplné vědění je naznačeno všude v tomto zdánlivém kruhu, a tak každý aspekt může být pochopen jen skrze všeobecné, jehož je částí, a naopak.“ Heidegger pak pozitivní hodnotu hermeneutického kruhu formuluje ještě radikálněji: rozhodující není dostat se ven z kruhu, ale dostat se správným způsobem dovnitř; hermeneutický kruh nelze ztotožňovat s bludným kruhem. (BÍLEK 2003: 30) „*Tento kruh nesmí být snižován na bludný, ani kdybychom jej chtěli jako takový strpět. Chová v sobě totiž pozitivní možnost nejpůvodnějšího poznání, jež je ovšem pravým způsobem uchopeno jen tehdy, pochopil-li výklad, co je jeho prvním a posledním úkolem: nenechat si předestírat před-se-vzetí, před-ví-dání a před-pojetí libovolnými nápady a populárními pojmy, nýbrž zajistit si vědecké téma vypracováním tohoto ‚před‘ z věcí samých.*“ (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, cit.dílo, s.153 {Český překlad: týž, *Bytí a čas*, cit.dílo, s. 181 }); čerpáno z: GADAMER 2010:236. Schleiermacherovo i Heideggerovo pojetí hermeneutického kruhu obšírně analyzuje Hans-George Gadamer ve své stěžejní práci *Pravda a metoda* (1960); čerpáno z: BÍLEK 2003: 30.

Střet s historismem, který byl pro Heideggera jen okrajovou záležitostí, se u Gadamera stává hlavní úlohou (GRONDIN 1997: 138). Jeho představa směřuje k objevení historicky situované „pravdy“ textu. [...] Vnímání díla, je pro něho záležitostí niterné zkušenosti či celostnosti rozumění sobě samému. Dílo znamená něco vždy a pouze pro někoho. Zároveň ale dílo překračuje horizont subjektivní interpretace autora i vnímatele (BÍLEK 2003: 57). V neposlední řadě, vnímá Gadamer umělecké dílo jako hru ve fenomenologickém významu tohoto slova. Estetická *hra* je založena na opakování, na re-prezentaci, tj. na existenci díla v mysli a zkušenosti vnímatelově: až v této re-prezentující podobě se vyjevuje jednota a identita struktury díla. Aby tuto představu mohl rozvíjet, akcentuje Gadamer již zmíněná pravidla heideggerovského konceptu hermeneutického kruhu. Jakmile z textu vyplyne počáteční, sebevíce dílčí význam, musí interpret vytvořit hypotézu celkového významu textu; zároveň ale i onen počáteční význam vzniká kvůli *předsudku*, tj. očekávání jistého významu, s nímž k dílu přistupujeme. Zároveň je tento předsudek s každým nově se vynořivším významem změněn či revidován (BÍLEK 2003: 58).

„Člověk si má být vědom vlastní předpojatosti, aby text vystoupil ve své jinakosti a dostal tím možnost uplatnit svou věcnou pravdu proti našemu předchůdnému mínění“ [...] Věc totiž může začít hovořit jen prostřednictvím mých rozumějících rozvrhů, konkrétně prostřednictvím mé vlastní řeči (GRONDIN 1997:143).

Předsudek funguje jako garant přístupu k významům, je však i distraktorem, neboť se nerodí ze setkání se s textem samým. Protože předsudek si říká o to, aby byl interpretací potvrzen, aby očekávaný význam byl v textu nalezen, měl by interpret zkoumat a reflektovat, odkud tento předsudek přichází a nakolik je oprávněný. Otevřenost textu, jako nutná podmínka interpretace v Gadamerově pojetí, vyžaduje i schopnost, nejen významy v textu nalézat, ale také s nimi pracovat, tedy vztahovat je k celku „svých“ významů a k tomu, jak se interpret vůči „svým“ významům vymezuje (BÍLEK 2003: 58). Uplatňovat tyto významy tedy neznamená přizpůsobovat je něčemu obecnému, co je dáno předem, ale naopak se soustředit na hloubku původního významu textu, s nímž je právě pracováno. (GADAMER 1994: 40) „Nesledovat jednoduše své anticipace, nýbrž samo si je uvědomit, aby je mohlo kontrolovat a získalo tak z věci

pravé porozumění.“ (GRONDIN 1997: 143). V praxi to pak znamená, že hermeneutický postup zahrnuje předběžné porozumění textu. Rozumění a užití je pro Gadamera jedno a totéž. Dobře to lze znázornit na negativním příkladu neporozumění: Když nemůžeme porozumět nějakému textu, spočívá to v tom, že nám nic neříká, či nemá co říci. Nelze se tedy divit, nebo pozastavovat nad tím, že rozumění je od epochy k epoše, i od člověka k člověku vždy jiné. Rozumění není chování jen reproduktivní, nýbrž vždy také produktivní. Rozumění je natolik spoluurčeno dílčí situací dějin působení, že se zdá být nemístné hovořit o pokroku, či, řečeno se Schleiermacherem, o lepším rozumění v průběhu dějin (GRONDIN 1997: 147). Rozumění je vždy pokračováním již před námi započatého rozhovoru.²⁰ Svou formou není rozumění ani tak uchováváním nějakého noetického smyslového obsahu jako spíše výkon rozhovoru, „rozhovoru, jímž jsme.“ (GRONDIN 1997: 148). Užití přitom nemusí být vědomé. Také ono je neseno dějinami působení. Rozumění, nebo, což je zde totéž, užití, není ani tolik jednáním svémocné subjektivity jako spíše „vřazením se do předávání tradice, v němž se ustavičně zprostředkovává minulost a přítomnost“ (GRONDIN 1997: 147). Očekávání významu je pak podstatným interpretačním kritériem.

Gadamer zdá se, věří, že text sám o sobě, má dostatečné množství obranných mechanismů proti tomu, aby zůstával nepochopen či zcela špatně čten a interpretován. Tato představa vychází z akcentace temporálnosti: setrvávám-li s textem, dříve nebo později mě přesvědčí a nabídne pootevírající se cesty k významům (BÍLEK 2003: 59).

V praxi to tedy znamená, že hermeneutický postup obvykle zahrnuje předběžné porozumění textu, kdy si klademe především otázky, proč jsme si vybrali daný text, co v něm chceme nalézt, či co si o něm myslíme. Dalším důležitým krokem, je poté shromáždění vnějších okolností textu, týkajících se především informací o autorovi, o vzniku daného textu, účelu a jeho záměru. V rámci dokonalejšího uchopení daného literárního textu je na základě principu hermeneutického kruhu důležité tento postup opakovat a s nově získanými významy vyjasňovat, potvrzovat, či vyvracet své původní „předsudky“ o díle.

²⁰ Zde se Gadamerova analýza vědomí dějin působení kryje s Ricoeurovou narativní hermeneutikou dějinného vědomí v 3. Svazku *Temps et récit*, Paris 1985, str. 300; čerpáno z: GRONDIN 1997: 148.

2.5.2 Metoda literární komparace

V rámci praktické komparační části mé práce se řídím i metodou literární komparace, k níž bych pro lepší orientaci chtěla také uvést pár základních poznatků. Srovnávací literární věda je jednoznačně disciplínou historickou (GUILLÉN 2008: 27). Zahrnuje nejen široké spektrum disciplín od literatury, společenských věd, přes sociologii, politologii, lingvistiku a další, ale úzce souvisí například i se sémiotikou, neboť je konfrontována s jazykovými problémy označovaného, definovaného a klasifikovaného. Jejím stěžejním bodem je pak hlavně teorie literárního srovnávání (ZIMA 1992: 9-11).²¹ Tím se rozumí srovnávání společných rysů, vymezení rozdílů a zjišťování souvislostí mezi literárními díly, mezi různými autory, mezi skupinami autorů apod. (HRABÁK 1976: 7). Z hlediska klasifikace a metod se dá komparatistika rozdělit na pozitivistickou, intelektuálně historickou, marxistickou a recepčně – estetickou (ZIMA 1992: 50).²² V souvislosti s metodami lze říci, že komparatistiku není možno odkázat pouze na jednu metodu: srovnávací pojednání totiž využívá popis, charakterizaci, interpretaci, vyprávění, vysvětlení a hodnocení právě tak, jako srovnání (WELLEK 2005: 185-186).

Zřejmě první, kdo přinesl do literatury pojem *srovnávací literatura* v angličtině, byl **Matthew Arnold** ve svém překladu Amperova termínu „*histoire comparative*“ (1848), ve Francii dali přednost termínu „*Littérature comparée*“ (1829), použité předtím **Villemainem** a němci hovoří o „*vergleichende Literaturgeschichte*“ (WELLEK, WARREN 1996: 64).²³ Za první pokus, ustanovit literární komparatistiku jako zvláštní vědní odvětví byl považován spis anglického badatele **Hutchesona Macaulaye Posnetta**: *Comparative Literatur* (1886), kde formuloval názor, že s nástupem nové společenské třídy se mění charakter příslušné národní literatury a že literatura je zrcadlem společenského pokroku. (HRABÁK 1976: 19).

²¹ Překlad z německého originálu do češtiny: M. Dvořáková.

²² Překlad z německého originálu do češtiny: M. Dvořáková.

²³ Čerpali z: Baldensperger, Fernand: *Littérature comparée: le mot et la chose*, *Revue de littérature comparée* I. 1921, s. 1-29.

Tak jak je tomu v antropologii, politologii a sociologii, zdá se smysluplné i v komparatistice, v návaznosti na **Viktora Žirmunského** a **Dyonýze Ďuryšina** rozlišit alespoň dva srovnávací typy: typologický a genetický. Srovnávat z hlediska genetického znamená hovořit o takovém druhu sdělení, jehož podobnost je tvořena skrz kontakt, tj. vzniká na základě přímého nebo nepřímého ovlivňování subjektem. (ZIMA 1992: 94).²⁴ Tento přímý, či nepřímý vliv má většinou produktivní charakter, tj. není to jen mechanické napodobení, nýbrž kreativní zpracování cizích slov na intertextové rovině: cizí autor není jen zmiňován nebo citován, nýbrž jeho diskurs vystupuje z celého textu skrz citáty, poznámky apod. (Zima 1992: 132-133).²⁵ Naproti tomu typologicky srovnávat znamená hovořit o objektu, jehož podobnost vzniká bez kontaktu se subjektem, tj. jen na základě analogových, nebo recepčních podmínek produkce (ZIMA 1992: 94).²⁶

K důležitosti různých komponentů, jež tvoří literární komparatistiku, se autoři vyjadřují rozlišně. Gurevič chápal v sedmdesátých letech základní problém univerzálíí takto. „Když jsme nazvali základní koncepční a smyslové kategorie univerzálními, měli jsme na mysli jen tu okolnost, že jsou vlastní člověku ve všech etapách jeho historie; co do obsahu jsou proměnlivé.“ Tato obsahová proměnlivost univerzálíí je předpoklad srovnávání (KRÁL 1999:11-12). Že jediná smysluplná perspektiva jakékoli srovnávací poetiky je perspektiva „interkulturní“, na tom staví knihu *Comparative poetics* s podtitulem *An Intercultural Essay on Theories of Literature*²⁷ Earl Miner.²⁸ Srovnávací literatura se vzdává svého mezinárodního a nadnárodního omezení a začíná se konečně ve své existenci dobírat podstaty svých možností, když se realizuje jako topologické pole, prostor pro nekonečnou množinu možných vztahů, tras, hranic a přechodů, přemísťování a překládání. Současná poetika²⁹, vymaňující se ze strukturologických a lingvistických posad, jí přitom vychází vstříc, aby se ve své

²⁴ Překlad z německého originálu do češtiny: M. Dvořáková.

²⁵ Překlad z německého originálu do češtiny: M. Dvořáková.

²⁶ Překlad z německého originálu do češtiny: M. Dvořáková.

²⁷ Earl Miner: *Comparative Poetics, An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton University Press, 1990; čerpáno z: KRÁL: 1999:12.

²⁸ Komparatista a profesor anglické a srovnávací literatury na univerzitě v Princetonu, který vyprodukoval knihu nesoucí název *Srovnávací poetika*, což jak je níže naznačeno není v dnešní době ještě zcela terminologicky přijímáno; doplnění čerpáno z: KRÁL 1999: 12.

²⁹ Ne všechny terminologické slovníky literární vědy, zahrnují pojem *Poetika*. Král se domnívá, že tento pojem ještě není dostatečně legitimní; příklad čerpán z: KRÁL 1999:10-11.

otevřenosti stala přirozeným subjektem obecných a srovnávacích studií literárních a estetických. (KRÁL 1999: 10).

Komparatistův úkol má dialektickou povahu. [...] K upřesnění a určení tohoto dialogu přispívají dvě základní souřadnice: prostorová a časová. [...] V případě prostorové souřadnice může jít o vzdálenost mezi dalekými, nezávislými civilizacemi, stejně jako mezi dvěma blízkými, přesto různými literaturami, mezi nimiž dochází ke vzájemnému srovnávání, abstrahování a odhalování protikladných či shodných atributů. Takovým příkladem může být antologie, kde dochází k selekci, diversifikaci, či k principu kontinuity určité literatury. V rámci časové souřadnice jde o snahu, uvádět konkrétní rozmanité projevy, které se objevily v průběhu staletí na určitých místech a v určitých jazycích. Jak zaznělo na začátku, srovnávací literární věda je bezpochyby disciplínou historickou, a právě proto narážejí komparatisté neustále na meze historického či historizujícího poznání. Mezi nimi³⁰ se tak navazuje nový dialog, „tentokrát ne mezi lokalitou a světem, nýbrž mezi proměnlivostí a kontinuitou. A jak tomu bývá v dobrém dialogu, každá z obou stran musí v něčem slevit.“ Na základě toho lze konstatovat, že dialogické bádání z hlediska komparatistického, pomáhá na základě prožívání a promýšlení zdokonalovat naše chápání všech prvků přicházejících v úvahu (GUILLÉN 2008: 25-27). Na závěr mohu říci slovy Guilléna, že „srovnávací literární vědě dává vlastní život a charakter soubor problémů – s nimiž se pouze ona může a chce vyrovnávat.“ (GUILLÉN 2008: 28).

³⁰Mezi komparatisty, jež historii prožívají a promýšlejí a mezi teoretiky, jež usilují především o univerzálnost svých schémat; příklad čerpán z: GUILLÉN 2008:27.

3. PRAKTICKÁ ČÁST

3.1 Reflexe vybraných literárních děl

3.1.1 Reflexe díla Jana Trefulky: „Třiatřicet stříbrných křepelek“

Jak o Trefulkovi prohlásil Květoslav Chvatík, byl autorem nesnadno zařaditelným, nenapodobitelným a nic a nikoho nenapodobujícím, ignorujícím všechny spory o modernu, nový román, postmodernu a jiné – ismy (CHVATÍK 2004: 216). Stejně tak jak byl nezařaditelný, odmítal i propagandistické metody, jež byly typické pro literaturu padesátých let. V jeho tvorbě se tak neobjevuje ani imaginace, glorifikace, či experimentace, nýbrž realistická, subjektivizovaná příběhová, ukazující problémovost života, dosud zakrývané rozpory a člověka jako lidskou individualitu (CHALOUPKA 2005: 997-998). Důraz na problematizaci a deskripci všednosti vedl u Jana Trefulky ke koncentraci děje povídky do jednoho jediného dne. V jeho próze *Třiatřicet stříbrných křepelek* se téma manželské, citové i společenské deziluze (včetně ztráty jednoznačné důvěry v dosavadní ideály) snoubí s motivy odcizenosti člověka, jehož aktivita je pouze zdánlivá, limitována zvyky a společenskými normami (JANOŮŠEK 2008: 316-317).

S příběhem třiatřicetileté matky, manželky, milenky i zaměstnané ženy nahlédnu do prostředí jednoho uplynulého narozeninového dne, na který hlavní představitelka zapomíná. V tomto podrobně popsaném příběhu mám možnost zhodnotit a zamyslet se nad otázkami funkce a účelnosti manželské instituce; nad významem práce, jakožto každodenním stereotypním místem, kde je osobitost, či individualita stírána společenskou poslušností a v neposlední řadě nad významem vlastní existence a místa ve společnosti a životě, který je stále ohrožován jakousi vyšší mocností, jménem válka.

Toto zamyšlení nad svou rolí a vlastním osobitým přínosem, vlastní účelností, a potřebností v moderní společnosti, která už má svá pravidla daná, je nejdůležitější otázkou Jaroslavy Hanákové, hlavní představitelky novely Jana Trefulky. Bez jakékoliv výzvy, spíše ze stereotypu, setrvačnosti a zvyku se Jarka najednou ohlíží do středu svého života, aby mohla v tom velkém, všednost a kompromisy naplněném světě najít samu sebe.

Role matky, která je v Jarce zasazena nejhlouběji, což si vždy uvědomí ve chvíli, kdy je nevěrnou manželkou, je role, která ji vždy spolehlivě vrátí tam, kde ji opravdu potřebují, tam, kde má opravdu své místo a tam, kde má ona sama pocit bezpečí...domů. Ale je to opravdu tak? Není to jen vnitřní hlas, který ji vždy zavede tam, kde se cítí žádaná a milovaná, ale stejný vnitřní hlas ji po pár okamžicích napoví, že tak to není správné, že své touhy, přání a prosby musí potlačit na úkor dětí a manžela, na úkor instituce manželské a rodičovské?

Ta doba před 15 lety, doba, kdy měla ještě vše před sebou, kdy ani jeden den nebyl stejný a lhostejný, kdy věřila ve své nadšení, ve svou schopnost vzplanutí a věřila v něco pevného, je pryč, avšak je to přesně to, co se v ní znovu vzbudí v čase stráveném s milencem. Netouží nikdy po ničem jiném, než s ním zůstat co nejdéle. S ním se ocitá ve „svém“ světě lásky, touhy, něžností, ve světě, kde ví, že si má s kým promluvit, kde ji někdo pohladí, kde cítí důvěru, radost a kde má víru ve spravedlnost a smysl toho, co dělá, avšak morální hodnoty ji vždy doženou. Nikdy si tyto slastné pocity nemůže užít naplno, protože ten provinilý pocit, ta neustálá vlna pochybností a otázek po správnosti jednání, je silnější, než ona. „ *Byla to moje vina, řekla. Nedovedu nemyslet na děcka a na všechno kolem dokola.*“ (TREFULKA 1964: 82).

Role milenky, která ji později začne svazovat, jelikož se cítí vždy provinile a trpí pak i neustálým strachem, že se za její nepřítomnosti, za tu dobu, kdy se ona bude na chvíli cítit dobře, přihodí něco zlého dětem, je tak silná, že nedokáže tyto pocity eliminovat a raději vždy končí tam, kde si myslí, že je jí dobře, doma s dětmi a manželem. Ve skutečnosti je právě čas strávený doma, ten svazující. Domov je to místo, kde se cítí sama, všemu na pospas. „*Stála ve večerních šatech a punčochách uprostřed předsíně. V bytě bylo ticho a prázdno. Naslouchala své samotě.*“ (TREFULKA 1964: 78). Nedokáže však opustit ani jedno ani druhé. Stále balancuje v životě jako milenka, která ví, že nikdy nebude ta první, ale zároveň po tom ani netouží, a v životě matky a pracující ženy, která má své povinnosti vůči rodině a muži, kterému se zavázala.

Když se jako matka nachází v trýznivých chvílích vlastního pochybování, nejistoty a alienace, je pro ni poté uchýlení se k roli milenky vlastně vysvobozující. V roli milenky se cítí být velmi silná, žádostivá a chtěná. Pocit moci, zviditelnění a potřeby ji v nejedné chvíli ovládne natolik, že zapomíná i na své děti, avšak ne nadlouho. Vlastní sobectví v ní vzbuzuje pocit bezvýhodnosti a ona se opět poslušně

vrací domů, jako hodná matka. Nevnímá to však jako trest, naopak je ráda, že se má kam vracet. Stále se snaží používat svůj rozum na potlačení svých vlastních tužeb a omlouvá si tím tak své i manželovo jednání. Ví o jeho nevěrách, nenávidí ho za to, ale sama dělá to samé. Netěší ji pohled na práci nahrbené a blátem zašpiněné venkovské ženy lopotící se na poli, obrací se k nim však zády a s jakousi podvědomou vinou na tom, kde skončily a s vědomím toho, že nemusela skončit v Domě Osvěty, v teplé kanceláři a naleštěných lodičkách, ale také s rukama v rukavicích a šátkem na hlavě, rychle mizí z jejich očí probodávajícího pohledu. Soudružka Hanáková je osobou, stále hledající svou vlastní identitu, dokáže být dobrou matkou, dobrou ženou i dobrou milenkou, ale v jaké z této rolí je vlastně šťastná?

Jarka neustále popírá své touhy na úkor jiných. Něčím se tak vrací k hrdinkám 19. století, které byly pro udržení rodiny schopné vzdát se vlastního štěstí, avšak s malým rozdílem, Jarka si obě své role ponechává. Ani v jedné se necítí úplně spokojená, má pocit, že žije v nepochopitelném světě přetvářky, ve světě bez iluzí, ale proč v tom nezůstat, když to tak jde? Sama neví, proč se tak chová, nesnaží se ani pochopit své jednání, neví, jak se svým životem naložit, neví, po čem vlastně touží a za čím se pachtí, protože ve všem vidí jen marný boj, ale i přesto v něm setrvává a ptá se proč? „*Jarka otevřela oči. Copak je toto skutečnost? To je šílený. Proč tady sedíme?*“ (TREFULKA 1964: 61).

Jarmila tedy dál plní svou nejdůležitější roli, od které se v jistých chvílích snaží distancovat, ale jen na přání milence - roli matky. Ve skutečnosti je to ona, která se cítí uzamčená v klepetech, která se stále jen utahuje a utahuje a nedovolí jí dýchat. Působí jako rozdvojená osobnost, která se bez známky odporu poddává nabízené realitě matky, manželky a milenky, a přesto že sama nechápe, proč si svůj život tolika „rolemi“ komplikuje, zůstává v tom narušeném, pro ni však přijatelném světě jako postava dvou tváří. Není však rozdvojenou osobou s narušenou psychikou, jen žena, která si dokáže život uspořádat s existencí všech svých rolí. Šťastná však není. Není zcela zřejmé, z čeho vzniká tato apatie, setrvačnost a únava něco konat, jasné však je, že Trefulkův záměr byl představit hrdinku, jejíž aktivita a role v životě jsou jen zdánlivé, křehké instance, odkazující k potenciální ukončenosti života. Jedinec je tak nabádán k životu ve „vakuu“, ve kterém je i přes počáteční odcizení a transformaci individuality „chráněn“ a uschován.

V cestě za hledáním vlastní identity a ve snaze pochopit dobu, ve které člověk žije, se hlavní hrdinka dostává do hlubokých apatických stavů, jež jsou pro okolní svět nerozeznatelné. Je stále smutná, odevzdaná, bez radosti a motivace žít. Uvědomuje si, že to, co právě prožívá, je jen vzájemné vzdalování, setrvačnost a stereotyp, jež v počátku necítila. I ty chvíle s milencem se po čase stávají stejně absurdní, povrchní a směšné, jako s manželem. Něha, vášeň a radost je pryč a přichází znovu jen vzdalování, setrvačnost a stereotyp. Absurdita uzavřenosti a nehybnosti jedince, zakotveného v poválečném čase, stejně jako nalezení pravých hodnot života se zdá být složitější než v čase válečném. Ta doba, kdy se lidé mohou svobodně nadechnout a žít v relativním míru a bezpečí je pro ně těžší, protože už se nebojí prvotně o své životy, ale jsou neustále pronásledováni pocitem strachu říct, co si myslí, dělat co chtějí a projevit to, že milují... a právě láska by mohla být to jediné, čemu by mohli opravdu věřit. V povídce je však důležitost života, lásky, rodiny či bezpečí jen naznačována skrz symboly. Touha užít si život, ale zároveň strach nad jeho náhlým ukončením symbolizují jatka a křik zvířat a jeho pomyslné přirovnání ke křiku a smrti lidí ve válce a koncentračních táborech. Oproti tomu radostný křik dětí na pískovišti jako symbol naděje na lepší zítřky. Absurditu doby pak dokresluje dospívající mládež procvičující mezi panelovými domy obranu, v případě výbuchu atomové pumy, jež symbolizuje možné nebezpečí. V očích mladých je to vnímáno jako směšné ztrácení času, v očích zkušených, jako nesmyslnost života, jež nemá nikde svou jistotu.

3.1.2 Reflexe díla Ivana Klímy: „Milenci na jednu noc“

Klíma je klasickým případem autora, kterému historické události neustále zasahují do života a proti jeho vůli ho ovlivňují. Traumatické zážitky z dětství a útlého mládí v koncentračním táboře v Terezíně, kde se dozvěděl o lidské povaze víc, než mohl unést, mu navždy vzalo schopnost spontánně se radovat ze života a vracet se z odlidštěné společnosti k základním, prostým, lidským citům. Potřeba nadosobních cílů a společenské angažovanosti byla výrazem jeho zvýšené morální odpovědnosti, jakéhosi pocitu dluhu vůči těm, kteří nepřežili, a přivedla ho k hledání politických východisek v příklonu ke komunismu (KOSKOVÁ 1996: 165). Stejně jako se sám Klíma zabýval otázkou do jaké míry má člověk právo na soukromé štěstí vykoupené lhostejností k utrpení a bezpráví druhých (KOSKOVÁ 1996: 167), tak i jeho hrdinové řešili podobnou problematiku, týkající se lidského práva na život a nesmyslnosti všeho konání. Absurdnost jeho hrdinů nebyla však důvodem k nářkům, ale naopak klíčem k odhalování podstaty lidského konání, k odkrývání vlastností, postojů a způsobů prožívání (CHALOUPKA 2005: 402).

V *Milencích na jednu noc* protagonisté usilují o navázání citového kontaktu, namáhají se ve zrealizování snu o velké lásce, snaží se navrátit k vyššímu smyslu života (bohu), jednoduše se i přes silný pocit skepse a přes vědomí nedosažitelnosti absolutních ideálů, snaží překonat životní samotu a prázdnotu (KOSKOVÁ 1996: 166). Klíma se v nich obracel ke každodenním zážitkům všedního dne, kde svou prožitkovostí a s důrazem na psychologii postav prokázal, že literatura může mít i lidské náměty a nemusí se zabývat jen látkami tzv. „výrobních románů“. Nešlo jen o zachycení momentálního stavu jedince, naopak v nich byl obsažen konkrétní protest proti režimním tlakům popírajícím literární i lidskou svobodu (CHALOUPKA 2005: 401). Podstatným rysem jeho hrdinů je konfrontace vnitřního já a světa, ve kterém se odehrávají lidské a společenské konflikty, které nemají řešení, pokud jej jedinec nenalezne právě ve své niterné integritě a celistvosti (CHALOUPKA 2005: 402). Zejména jeho ženské hrdinky východisko nenacházely, protože jejich nitro bylo rozedrané a rozkolísané a vlivem mechanismu³¹ přesvědčené o správnosti činu.

³¹ Viz. komparace kapitola 3.2.1.

Provází tedy Klímovy hrdinky ztráta idejí, odevzdanost, pasivita, znechucení, lhostejnost, která vede k prohnání a následnému uspokojení? Nebo spíše vnitřní touha po lásce, která je skrytá v nadřazenosti, nedostupnosti a chladu? Klímovy lásky nejsou směšné, vášnivé, ani tragické. Milenci, kteří se v jeho povídkách náhodně setkávají na noc či den, se zdánlivě vlivem nepříznivých okolností nacházejí v neřešitelné, absurdní situaci, která je pro oba nepochopitelná. Nechápu konání druhého, ztotožňují si jeho chování s obecným chováním žen, či mužů, uchylují se k představě stejné identity a nepřipouští možnost opačného vnímání jedince. Veškeré jejich psychické stavy jsou nevysvětlitelné...ironie a posměch mění se v zamilování a obdiv, nadřazenost v podřazenost, znechucení a úzkost ve víru v lepší zítřky, či předsudky o opačném pohlaví na touhu po poznání. Hrdinové netuší, kam jedou, ani kam míří, spějí do cíle, který je nejasný, nekonkrétní. Tuto cestu nevnímají jako manipulaci, či nespravedlnost, nezamýšlí se nad tím, proč se to tak děje, jsou vedeni něčím vyšším, podstatnějším, něčím, co je zároveň nutí přemýšlet o rozdílech a rozporuplnosti mužské a ženské erotiky a lidských vztazích. Jejich úvahy o životě s láskou, či bez lásky, která je většinou smutná, vysněná a nenaplněná, je kromě otázek po smyslu bytí a činů, to jediné, co zaměstnává jejich mysl. „*Nejhorší je žít bez lásky, nejhorší je žít v lásce, která se rozložila a rozdrobená na kousky už není láskou, ale břemenem.*“ (KLÍMA 1967: 66). Ženské postavy objevují v tomto absurdním, smyslů zbaveném lidském světě svou podstatu, pro kterou se rozhodují, tím se však osvobozují i zavazují. A právě tato rozporuplnost vnímání opačného pohlaví a absurdita lidského konání, je pro Klímu výzvou, jak nejlépe pochopit ženskou psychologii.

Lingula, nejvýraznější povídka z triptychu *Milenci na jednu noc*, není ženou v domácnosti, znuděnou manželkou, setrvávající ve stereotypním manželství, či milenkou z nutnosti, ale mladá krásná dívka, která teprve hledá své místo a svou roli v životě. Pod její chladnou nedostupnou tvář, jež je zpočátku výrazem znechucení a lhostejnosti k opačnému pohlaví, se ve skutečnosti skrývá citlivá duše, toužící po lásce, náklonnosti a ochraně.

Sama se domnívá, že mužské fráze, činy a jednání jsou konstantní. Její hodnocení opačného pohlaví působí jako fakt, který nelze změnit, jako skutečnost, jež už má své místo v její mysli a ona sama se ani nepokouší tento náhled modifikovat. Naopak ještě více přispívá svou nadřazeností, ironií a posměchem ke strachu opačného

pohlaví, učinit jakýkoliv potenciální krok ke sblížení a pomoci tak k případnému přeformování jejího zkresleného obrazu a předsudků o mužích. Žije v přeludu a snu, který si nepřipouští; po něčem touží, ale chová se ke své touze lhostejně, má představu, ale vyjadřuje ji nekonkrétně. Muži, kteří ji zahlcují řečnickými frázemi o její kráse a půvabu pohrdá, avšak jejich podřazenost, která jí dovoluje, cítit se povýšeně, ji lichotí. Její sebevědomí však spíše jen zakrývá nespokojenost a strach z odhalení vlastní slabosti. Je jak šelma, kterou cvičitel krotí. Ona se pomalu podává, ale jen uvnitř sebe samé. Navenek stále působí, jako ta nedobytná pevnost, jež nepřipouští sblížení s mužským protějškem, i přesto, že po tom z celého srdce touží. Právě toto povolení mužskému kouzlu, považuje za vlastní selhání a znovu propadání do té neměnné jeskyně pohrdání, lhostejnosti a zneužití. I přes její odpor a znechucení však dochází k postupnému obměkčení a ona se sama sebe začne ptát po smyslu té neustálé mužské drzosti, dojímat děvčata ohranými frázemi. Postupně zjišťuje, že i ona sama se chytila do té mužské sítě a touží zodpovědět si otázku, zda by to už teď nemohlo být jiné. Zamýšlí se nad tím, zda by to dokázal, mít ji rád. Tento proud myšlenek je však jen krátkodobý a ona po chvíli kárá samu sebe už jen za tu myšlenku. „*Ale k čemu, okřikla se, k čemu zase začínat? Vždyť na tom nezáleží, už jsem si přeci zvykla, na ničem tak moc nezáleží. Jenom aby to bylo hezké, aspoň trochu hezké.*“ (KLÍMA 1967: 22).

Lingula je na rozdíl od hlavní postavy Jaroslavy v novele Jana Trefulky *Třiatřicet stříbrných křepelek*, ženská postava zakazující si prožitek a vše, co by ji mohlo odvést od její snahy, působit za všech okolností nedostupně. Jediný náznak prožitku u Linguly je právě ono zmíněné „*Jenom aby to bylo hezké, aspoň trochu hezké.*“ (KLÍMA 1967: 22). Tento cynický prožitek je však jen východiskem z její neschopnosti pohybu, akce a reakce, je to směřování bez cíle, nekonkrétní vyjádření, pasivita a lhostejnost. Ztráta idejí a deziluze z prožitých zklamání ji nedovoluje, připustit si onu možnost, být milována a dovolit někomu, milovat ji. Je jak popsaná kniha, která všechno ví, avšak je ve svých výrocích velmi nejistá. Promlouvá sama k sobě, chce sebe samu přesvědčit, ale ocitá se v absurdním koloběhu myšlenek, kterým ani sama uvěřit nechce. „*Poezie prvního polibku, po němž už nic není. Po němž všechno teprve začíná. Všechno. Znala všechno. Působivost nevyřčených vět. Nedokonaných gest. Působivost náznaku. Dráždivost svlékání zezadu a odhozené podprsenky. Nahých nohou až po stehna. Nahého krku. Až po ňadra. Dráždivost přikrývané nahoty. Nahoty*

přikryté dekou. Nahoty přikryté tmou. Přikryté stolem. Nahoty za španělskou stěnou. Za ovinutou osuškou. Za nedopnutým županem. Znala všechno. Věděla přesně, proč nemá smysl žít. Věděla, proč má smysl žít.“ (KLÍMA 1967: 27). Smysl jejího života je však skryt pod skořápkou neprostupnosti. Neví, proč nemá smysl žít a proč má smysl žít. Děj se sice posouvá, je očekávána katarze, nakonec však nepřichází. Ženská postava má zde svou nevyřčenou roli. Roli, kterou si čtenář musí v novelce najít sám. Hrdinka nám nesděljuje nic o svém životě. Není známo, proč se tak chová, proč její chlad a lhostejnost k mužům nebere konce. Neví se, za čím stojí její ztráta idejí, ani proč se snaží žít svůj život jen v rámci sebedestruktivních výpovědí, o nichž sama sebe přesvědčuje. Nabízí se charakteristika sebevědomé ženy toužící po změně, avšak neschopné dát této změně šanci, což v důsledku zapříčiňuje jen neustálé kolotání ve zmateném kruhu svých vlastních neurovnaných myšlenek o správnosti konání a jednání. Lze ji také modifikovat do role ženy zneužívané, smířené se svým osudem, pro kterou je její osud nevyhovující. Ten však bere jako fakt a k udržení své vlastní hrdosti a navenek působící revolty, se opět upíná do svého světa snů, vzpomínek na otce a té směšné víry v to, „*aby to bylo hezké, aspoň trochu hezké*“ (KLÍMA 1967: 22).

Vzpomínky na otce a stesk nad neprožitým dětstvím ji posouvá v přemýšlení o vlastní existenci dále. Je zjištěno, že právě pocit bezpečí a touha po lásce kohokoliv, je to, po čem velmi touží. Zamýšlí se nad tím, jak krásné musí být, mít někoho, na koho se člověk může obrátit, nebo se svěřit. Avšak stejně jako na začátku, i zde se velmi rychle její myšlenky mění a znovu se vrací do roviny vlastního pokárání. „*A k čemu taky, řekla si zlostně. Darmo se člověk zklame. Ať věříš bohu, anebo chlapovi, anebo čemukoliv, vždycky se nakonec zklameš.*“ (KLÍMA 1967: 8). Zde se nám nabízí otázka, co se hlavní hrdince přihodilo, že má pocit uzavřenosti a ukončenosti všeho. Nevěří v nápravu, ani individualitu jedince.

Proč se spoléhá jen na obecné společenské pravdy, které ji právě v této uzavřenosti podporují a nedovolují jí tak projevit vlastní identitu? Je to vlivem manipulativní společnosti, absurdity lidského konání, falešné aktivity, anebo jednoduše důsledek doby, „*kteřá nám místo hrdinů a vítězů, nabízí člověka bezbranného a slabého, zbaveného dosavadních opor a ideologií*“ (SUCHOMEL 1992: 19)? Je právě ztráta společenských ideologií důvodem, pro vytvoření ideologií nových, jedincem snově smyšlených? U Linguly je to nejasné. Není explicitně zřejmé, zda její odpor a ztráta

idejí souvisí s absencí společenské ideologie, nebo jen s vlastní subjektivní vzpourou, vyplývající z neznámého zklamání. Neví se, zda její existenciální otázky po smyslu bytí, souvisí právě se zklamáním mužskou populací, nebo zda je její povýšenost způsobena vlivem zákonitostí zcela jiných a muži byli zrovna jen ve chvíli jejího utrpení, tím nejjednodušším terčem pro svalení viny?

Její proměna v souvislosti s muži prochází zvláštní změnou. Zpočátku je odtažitá, nedůvěřivá a chová se lhostejně. Všechna mužská gesta jsou jí protivná a nepříjemná. I přesto se však její postoj k mužům postupně mění a i když podle jejích představ potkává opět toho „samého muže“, cítí se onu noc šťastná. Už nepřichází pokárání za vlastní počínání, ale spíše úzkost, samota a stesk, který ji rozesmutní až k pláči. To znamená pro Tomáše posílení pozice, jako ochránitele a jejich role se paradoxně obrací. Ona najednou přestává být tou sebevědomou, hrdou a znechucenou ženou, ale stává se z ní zranitelná dívka, jež se díky snaze odkrýt více své nitro a říci, co ji trápí, stává pro Tomáše konečně tou ženou, jež už nepůsobí přitažlivě jen svým zevnějškem, ale i duší. Vnímá více nejen její ženskost, řasy a vlasy, ale také její slova, výraz ve tváři, tón hlasu. Lingula už se po chvíli nezačne kárat vlastním selháním, ale naopak se konečně začne zamýšlet nad svou vlastní změnou, identitou a individualitou. Ptá se sama sebe, co způsobilo její rozlícení a zároveň pocit bezpečí.

Způsobil to vážně muž? Mohl muž rozechvít její srdce natolik, že byla obměkčena jeho tvrdá skořápka a ona má najednou chuť se smát a radovat? Najednou se v ní probouzí touha žít, znechucení jde do pozadí a ona se otevírá myšlence lásky. Veškerá tato pozitivní změna však bohužel stále probíhá jen uvnitř ji samé. Stále komunikuje jen se svým nitrem, se svou „siluetou“. Uvědomuje si sice nespravedlnost světa, jež činí společnost zakotvenou v určitých společenských klepetech, která se mohou buď narušovat a přinášejí tak nejen život ve strachu, nejistotě a bez lásky, ale i vnitřní pocit jedince, že je jen jakýmsi „kusem ke koupi“, nebo jít s proudem, poslouchat, popírat svou individualitu, ale žít v bezpečí. Chce se tomu bránit, chce se vzepřít, chce milovat, ale bojí se mluvit, bojí se vyjavit své nitro a otevřít tak bránu svým tužbám. Ví, že musí něco říct, jinak ho ztratí, nedovolí-li mu, políbit ji, ale mlčí v domnění, že když ji dokázal být jen dotyky, či slovy nevědomky přinutit ke změně v jejím chování k němu, že i co se fyzických projevů týče, rozpozná, že nemá nikam spěchat. Stejně tak si však uvědomuje, že i přes víru v jeho jinakost, je v ní ten drzý a

vulgární přístup mužů ke všem projevům náklonnosti stereotypně zakotven a ona se znovu nachází na rovině vlastního pochybování, otázek po smyslu bytí a správnosti jednání. Její vnitřní boj, přesvědčit samu sebe, že říci, co cítí a co chce, je to nejjednodušší v cestě za láskou, však stále narušují jí již tolik známé obrazy neměnnosti intimních momentů. Nenáviděla všechny ty fráze, které se s ní už spínaly, kterými už nasákla, ale nedovedla nic víc, než je, jen znovu a znovu viděla a slyšela ty ohrané fráze: „*Tak ty mě miluješ? A půjdeme teď spolu vid'?* Kam? Třeba k tobě. *Snažila se zadržet ten film, ale už se opět hrál. Rozednívající pokojík. Rozestlaná postel. Mám tu trochu nepořádek. Rozšířené chlapecké oči. Máš to tu krásné! Rozpačité kroky. Kam mám zatím jít? Otoč se! Pomalé kočičí gesto. Ruce nad hlavou, odepínání bronzového řetízku. Za oknem se probouzí město. Popeláři. Konve s mlékem. Detail židle. Dopadají poslední kousky prádla.*“ (KLÍMA 1967: 35). Lingula stále cítí nevyslovený nátlak z jeho strany, který se snaží eliminovat hledáním obyčejných slovo a gest, kterými by vyjádřila náklonnost. Avšak i věta „Mám tě ráda, proto nechci, abys mě hned líbal“, je pro ni víc, než by mohla zvládnout a i přes její vnitřní křik a chaos, ve kterém se ocitá, mlčí. Její nevyřčená slova tak zapříčiní absurditu dané chvíle a pro Tomáše je tento marný boj považován téměř za vyřízený. Lingula však stále naivně věří, že její vnitřní sebetryzeň Tomáš vycítí, ten se naopak jen více utvrzuje v tom, že je pro ni jen bezcenný kus, jež zaplňuje její už i tak prázdný den. On je otevřen jakémukoliv náznaku z její strany, díky němuž by vše toto smýšlení odvolal, tento náznak však nepřichází, ona neřekne a neudělá nic. Její nečinnost přerušuje polibkem a objetím, ale spíše než z přesvědčení, že by to mohlo znamenat více, jen z vnitřní touhy dosáhnout svého. Po její tiché, ale jasné prosbě však přestává a potvrzuje si tak jen svou skrytou domněnku o její nevyrovnanosti, nevyjasněnosti a úplné strnulosti v jednání, akci a reakci.³²

Tato situace, jež mohla být pro oba vlastně příjemná, popustili-li by uzdu spontánnosti, končí absurdně. Ona, ač velmi touží po náklonnosti, stále působí

³² Jak již zaznělo výše, ptala jsem se po příčině její neschopnosti konání, jednání a vyjadřování a tato pasáž, kde se muž stále snaží prolomit ženskou skořáčku studu, obav a strachu, mohu chápat jako částečnou odpověď na svou otázku. Tj. Vzhledem k tomu, že žena podléhá jen chvilkově resp. vůbec (jde jen o polibek a dotek) a zůstává tak strnulou, nehybnou a pasivní se mohu domnívat, že za jejím chováním stojí mechanismus, který zmíním v kapitole 3.2.1., manipulativní společnost, anebo skutečnost, že důsledkem doby, jsou místo hrdinů a vítězů, nabízení lidé bezbranní a slabí, zbavení dosavadních opor a ideologií; čerpáno z: SUCHOMEL 1992: 19.

nepřístupně, arogantně a nerozhodně. On, ač čeká do poslední chvíle na její gesto, náznak, na cokoliv, co by udělala sama z vlastní vůle, udělá stejně nakonec to, o co mu vlastně od začátku šlo, dostat ji, políbit ji, strávit s ní noc. Nepochopitelnějším se stává i fakt, že po polibku, který pro Tomáše znamenal dosáhnutí cíle a pro Lingulu, opět jen přesvědčení o tom, že strávila čas s někým, jež je stejný, jako ostatní, přichází u obou znovu očekávání. Tomáš se loučí s nepatrnou touhou, pomstít se jí za to nepřetržité mlčení a místo nového polibku, či úsměvu, ji jen chladně, tak, jak to dělala celou dobu ona, sdělí, že už ji jede tramvaj. Rozloučí se tedy, jako by nic, avšak stále netrpělivě čeká, že mu řekne, kdy se znovu uvidí. Čeká, že se za ním třeba ohlédne z ujíždějící tramvaje. Ona však vlivem přeplněného vagonu tento okamžik zmešká ... „*Viděl ji, jak naskočila do rozjíždějícího se vozu, mohl už tedy jít, ale čekal, stála ještě na schůdcích, mohla se přece aspoň ohlédnout.*“ (KLÍMA 1967: 37). Nechápe, proč tak snadno bez jediného slova odchází. Nechápe, že může být tak necitelná a necítit nic z toho, co on. Ona je právě v čase loučení opět tou starou navenek lhostejně působící Lingulou, jež neprojevuje žádný zájem. Na jednu stranu v ní sice vře hluboká teskná lítost nad svou nečinností, kterou si však rychle omlouvá „*Byla to přece zvláštní noc, škoda, že nemohla trvat, že přijelo to auto, že přišlo ráno, že byl jako všichni jiní...*“ (KLÍMA 1967: 37), na druhé straně se více, než nad celou tou „zvláštní“ nocí, pozastavuje nad pozdním návratem a příchodem do práce s kruhy pod očima.

Ona je jako naprogramovaný stroj, kterému nevysvětlitelný jev způsobí krátkodobou radost, touhu vzepřít se a prožívat, být milována a milovat, avšak bez pochopení podstaty. Ta absurdita situace a nesmyslnost momentální chvíle se táhne celým příběhem, stejně jako odevzdaný pocit, že žádné lidské konání nemá cenu. Proč něco zkoušet, když to vždy dopadne stejně a proč se o to vůbec snažit, když zkrátka jen stačí řídit se vyzkoušenými pravidly. Žena pak sice není úplně šťastná, ale může si ve své lhostejnosti celkem spokojeně žít a nezaměstnávat tak svou mysl zbytečnými myšlenkami na vzpouru proti vlastní pasivitě.

Ačkoliv to v Klímových *Milencích na jednu noc* nevypadá, jsou jeho hrdinové vždy v protipólu se společenskými představami. Jedni se vzpírají, druzí jen laxe a tiše přikyvují. Jedni jsou poslušní a druzí jen prohnaně využívají všech dostupných možností k zneužití situace. Avšak jedno mají všichni společné. Všichni se určitou

měrou podílejí na udržování stávajícího modelu vztahu mezi mužem a ženou a přispívají tak jen k jeho dalšímu posilování, nikoliv pak ke změně. Někteří z nich by chtěli tuto situaci ovlivnit, ale právě vlivem nepříznivých, či absurdních situací, ve kterých se ocitají, jsou předurčeni k rezignaci, či nečinnosti.

3.1.3 Reflexe díla Alexandra Klimenta: „Marie“

Klimentův přínos do literatury, i přes jeho nelehký život a nesnadnou cestu v roli ineditního autora, kdy nejednou vlivem disidentství pracoval v pozici vrátného, kotelníka, či recepčního, tudíž v pozici naprosto neodpovídající jeho kvalifikaci, nelze popřít. V těchto společensko-politických podmínkách, kde byl zbaven osobní jistoty a perspektivy, kterou mu byla právě literatura, již se nemohl svobodně věnovat, usiloval o nalezení důstojného rozměru života (CHALOUPKA 2005: 405). Pro jeho hrdiny je typický všední se samozřejmostí přijímaný život, či příběh, který je náhle narušen a vyveden z rovnováhy zásahem nebo tušením něčeho neznámého. Tato záhada, legenda je uměle vytvořena, aby se lidé nemuseli smířit s nepříjemnou pravdou. Jeho hrdinové jsou obyčejní lidé, většinou nenápadní, jejichž život je uspořádán s pravidelností a opakovatelností, která po sebemenším bezvýznamném zásahu či narušení okolním světem, přináší nedozírné následky: člověk je zbaven pevné půdy pod nohama a je tím donucen, zastavit se, přestat na chvíli plnit životní funkce s přesností stroje a na chvíli žít. To se stává pro hrdiny velmi obtížné, protože se vedle partnera, většinou vědce a „zlepšovatele“ (např. Marie), který vše zvládá na jedničku, cítí slabší a méně schopní. Uzavírají se tak do ireálního světa, kde jde vše zvládnout právě jen s přesným systémem (KOSKOVÁ 1996: 159). K této problematice Kliment trefně dodává, že „Metoda existování je hlavní starostí české povahy, kdežto o něco zápasit, překonávat sám sebe, své určení, k tomu česká povaha má nechuť a vlastně ani nemá talent. Budeme ji kvůli tomu odsuzovat?“ (LEDERER 1991: 358).

Klimentova novela *Marie*, která zpracovává především téma konfliktu mezi ženskou psychikou, jež se upíná do rodinného mikrosvěta a reálnou společností, jež nabízí jedinci jen svět zmechanizovaný, je svou subjektivní propracovaností lidského charakteru, pocity frustrace, úzkosti, osamění, bezmoci, smutku a odcizení, novelou deziluze, ztráty a hledání vlastní identity. Spojení „malého rozměru“ textu s „malým“ privátním tématem lásky bylo motivováno především jako připomínka skutečnosti, že rozvodovost a manželské krize nemizejí ani v nové společnosti. Vnitřní duševní život hlavní hrdinky, její přílišné upínání na rodinu, její marný pokus, dlouho si nepřiznávat manželovu nevěru, i těžký a bolestný proces, ve kterém pozvolna nalézá svoji vlastní lidskou identitu, před kterou se 10 let uzamykala ve svém domácím mikrosvětě, pak

autor pojímá bez schematického zjednodušování a moralizování, formou vzrušeného, až chaotického vnitřního monologu, ve kterém se sebezkoumání a představy protagonistky propojují s detaily z každodenního života (JANOŮŠEK 2008: 314).

Na začátku Marie popisuje své šťastné období s dětmi a manželem, naplněné radostí z absence dětských nemocí, hojností šťastného smíchu a prožívanou láskou, vzápětí však přichází smutné konstatování, že teď už šťastná není a naopak se cítí jako přilepená k zemi, ze které se nemůže hnout. Už v počátku novely je tedy zřejmý pesimistický nádech a uvědomění změny: „*Dneska ráno jsem se dívala do zrcadla a nebyly to moje oči.*“ (KLIMENT 1963: 5). Bolestnou ranou je zde především manželův milenecký vztah a následné zjištění, že se tím její zarámovaný, do té doby zřetelný a uspořádaný svět mění v roztříštěnou mozaiku vztahů, rolí a hodnot. Role matky a manželky, které vnímala zpočátku jako své poslání, se pro ni stávají těmi jedinými rolemi v životě. Stává se dobrovolně otrokyní svých vlastních dětí, manžela a domácnosti, která ji svazuje, a ze které by nejradši utekla. Je osamělá, úzkostlivá a znechucená životem, jež z ní udělal podezřívavou manželku a lhostejnou ženu, která už považuje za ohleduplnost jen to, že dva dospělí mohou kolem sebe bez ptaní a mluvení chodit, hrát před dětmi komedii o spokojené rodině a v této všednosti setrvávat každý den. Marie vidí v nedohlednu něco nejasně jiného, ale to co má, bere jako zavazující povinnost, která jí byla dána. Podezřívá manžela z možné nevěry, ale nemá chuť něco zjišťovat, podvědomě si říká, že je vše stále v pořádku, tak, jak má být. „*Ani nás nenapadlo myslet na povinnost. Všechno bylo samozřejmé. K čemu věrnost, když jsme se měli rádi, proč bychom měli být nevěrní, když jsme se těšili vždycky jenom na sebe.*“ (KLIMENT 1963: 106).

Její pasivita ji tak stále drží v tom zakotvení na oko šťastně vypadajícího rodinného prostředí, které je pro ni však spíše než útočiště vězení, kde se z manželství staly jen fráze, z lásky zvyk a z manžela kamarád (KLIMENT 1963: 11). Marii tento stav, kdy se s Jaroslavem setkávali jen prostřednictvím vypraným košil, chleba a novin, velmi trápil. Zjistila, že vlastně více než o jeho osobu pečovala o věci, jež se s jeho osobou pojily... „*Abych Vám tak, Jaroslave, začala vykat, stala se z Vás osoba, soudruhu osobo, pečují o vás jako o jméno v hotelu.*“ (KLIMENT 1963: 12).

Marie cítí, že už doma najednou nic není jako dříve, všechno, co až dosud považovala za objektivní, samozřejmou realitu, se začíná objevovat v jiném světle. Začíná vzpomínat na časy, kdy se do Jaroslava zamilovala, kdy jim stačilo jezdit na konečnou tramvají, kdy nepotřebovali jíst a spát...ale nedělá s tím nic, nechává vše plynout, před dětmi stále hraje s Jaroslavem hru, že je vše v pořádku a ani okolí do určité chvíle nepozná, jak to u nich v manželství vypadá, protože oni dva si již zkrátka zvykli na tento stav, který byl okolnímu světu prezentován. Marii vadil, ale nic proti němu nedělala a Jaroslav si v době stále zvyšující pracovní vytíženosti a minimálního času strávenému doma, mezitím našel milenkou. Její upadající snaha s Jaroslavem mluvit a přesvědčovat ho o tom, že je přeci stále jeho žena a on její muž a tak to spolu zvládnou, stejně jako její občasná slovní vzpoura, že nebude doma spravovat nějaký nezávazný penzión, však vždy jen končí Jaroslavovým: „*prosím tě, mělas přece vždycky rozum!*“ (KLIMENT 1963: 41). Pozvolna se v už tak narušené domácnosti začínají rozptylovat mračna, která začínají vnímat i děti. „Proč mi tatínek nespraví koloběžku? Proč tatínek nespí doma?“ Konec manželství, toho manželství, jež ji stejně v posledních letech omezovalo jen na přemýšlení, co bude k večeři, zda je vyprané prádlo, či zda děti dorazily včas do školy, ji teď připadá jako konec světa.

Nezamýšlí se nad tím, že se jí snížením starostí o chod domácnosti, muže a stravu spíše uleví a že se tak bude moci starat i sama o sebe, ale vnímá to jako stav zoufalství a dochází u ní k postupné ztrátě sebevědomí. Stále žije v představě, že to dělá pro ně, pro něj a on to přeci ocení. Pro všechny je však její konání vnímáno jako běžná starost ženy v domácnosti. Právě tento chod, který si doma nastavili a Marie ho vykonávala sice s láskou a péčí, avšak čekala za to přinejmenším odměnu v podobě spokojené rodiny, se pro ni stává samozřejmostí. Ztráta její pevné půdy pod nohama pak způsobila všechen ten smutek a nechuť žít. Přes všednost, jež tvořila její život, byla živa i ona sama. Najednou ta každodennost už není a i neustálé vaření a praní, jež se jí protivilo, ji najednou chybí. Pro koho bude vařit, co bude dělat, když nezná jiný svět, jen ten v domácnosti?

Její podvědomá touha po řádu, pravidlech, přehlednosti a stálosti také způsobí, že se ve chvíli odhalení manželovy nevěry nedokáže ani rozčlíst, urazit, jen hraje opět svou roli, v tomto případě opuštěné manželky, která nemá nic, jen svého muže. Stále to nechápe a místo adekvátní reakce si pokládá otázku, jak je možné, že se to stalo právě

Jim, jsou přeci jistá univerzální manželská pravidla, která by měla platit i u nich. Nepokládá si však otázku, zda udělala něco špatně, nekárá se za vlastní selhání, ani na Jaroslava nesvaluje vinu...jen se tiše poddává svému smutku, samotě a sebelítosti. „*Co tady budu dělat. Jaroslav bude myslet na svoje zlepšovací návrhy, má své funkce, komise, svou práci, má ještě svou věc, já už nic jiného nemám.*“ (KLIMENT 1963: 53). Ve své rozkolísanosti je navíc vystavena neustálému vysvětlování, týkající se otcovy nepřítomnosti. Ona nic neprovedla, ona nebyla nevěrná, přesto je tchýní považována za špatnou matku i manželku. „*Jak může vypadat tvoje výchova, když tvoje manželství nestojí za nic!*“ (KLIMENT 1963: 58). I v očích dětí je Marie vnímána jako ta špatná. Když denně odchází otec, je to v pořádku, ale když by chtěla z té vyhrocené rodinné situace utéct matka, je to v dětských očích vnímáno jako problém a zrada. Že má tatínek hodně práce je už vnímáno jako samozřejmost a zvyklost, když by se však ze zajetých kolejí vymanila matka, je to problém, nejen veřejný, ale právě v očích dětí, kteří jsou na ní závislí. Chce pro ně to nejlepší, chce stále alespoň v těch dětských očích zanechat jiskru a těšení na večerní cvaknutí zámku a spatření tatínkovy siluety ve dveřích. Jaroslav však domů chodí stále méně a méně, a tak Marii to neustálé dětské proč donutí, říct dětem pravdu o otci, což má na ně nakonec zcela opačný dopad. „*Copak já mám čas jenom na tvoje dětské proč? [...] Ta jejich věčná proč! [...] Už jsem neměla kam utíkat. Vzdala jsem se. Učili nás ve škole: Mluvte pravdu! Řekla jsem tedy pravdu. Jedinou větu. Táta už nás nemá rád! [...]Mami tys mu něco udělala?*“ (KLIMENT 1963: 74-75).

Pokládá si otázku po smyslu života, ptá se, co se za těch 10 let tolik změnilo, resp. změnila se ona? Zjišťuje, že nemít děti, hned by se vydala tam, kde se s Jaroslavem seznámili a prožila vše znovu, ale ty děti tady jsou. Chtěla by utéct, ale stále ji něco táhne domů. Jsou to právě děti a stereotyp, který ji začal vadit? Právě tato otázka se zdá být klíčová pro rozluštění Mariina problému, zda zůstat, nebo odejít. V podstatě, po tom touží, ale neumí si ani představit, jaké by to vlastně bez dětí a toho všeho na co je zvyklá bylo. Odchod je pro ni spíše jen podvědomá možnost, jak tomu všemu utéct, nikdy však tyto hranice nepřekročí úplně, protože myšlenkově zůstává spjata s dětmi a s Jaroslavem.

Její přílišná fixace na rodinu a manžela, jež ji nevědomky uzamyká v jejím vlastním světě, který si vytvořila, a ve kterém je chráněna před tím velkým vnějším

světem, je pro Marii něco jako malý rodinný úkryt. Cítí se zde potřebná a i přes zjištění, že je její péče a starost brána za samozřejmost, prožívá v tomto svém ohraničeném rodinném teritoriu svou seberealizaci. V době šťastných chvil vůbec nepřemýšlela o tom, že být zavřená doma s dětmi ji pro další život může nějak negativně ovlivnit. Postupně však u ní dochází k jakési zkreslené představě o rodinném útulném, bezpečném světě, který je pro ni jediný možný, a proto chce do něj strhnout i členy rodiny. Jaroslav, který je však jako ryba ve vodě právě v tom velkém vnějším světě, nemůže pochopit Mariinu touhu, pečovat si jen o to své malé omezené domácí štěstí. On není ten, který by ji chtěl držet doma, ba právě naopak, snaží se ji svou pracovní vytíženost vynahradit možnými návrhy na trávení volného času. Navrhuje například pořízení domácích spotřebičů, které by Marii usnadnily práci a ona tak mohla mít více času pro sebe, ona však odmítá s argumentem, že přeci nikdo nevyžehlí košile tak jako ona a přeci by nechtěli, aby prádlo svěřovala do cizích rukou. *„Jsi tady pořád sama mezi čtyřmi stěnami. [...] A ptal se, jakoby mi vyčítal, copak nemáš žádné kamarádky, nikam nechceš jít? Jenom s tebou, jenom s tebou! Ale já budu mít pořád míň času, jsi hodná, tolik na mě myslíš, víš, jak tě za to mám rád, ale až budou děti ve škole, nebude ti tady smutno? Ty nevíš, co je to domácnost, dvě děti, dva pokoje a kuchyň, taková ženská se možná napracuje víc, než dělník v továrně! To já ti rád věřím, ale nedalo by se to nějak zařídit, abys mohla myslet také na něco jiného?“* (KLIMENT 1963: 24).

Vzhledem k jejímu stavění domácnosti a rodiny do stejně důležité roviny, jakou je Jaroslavova práce, však dochází k tomu, že Marie Jaroslavovo snažení vnímá téměř jako výčitku. Postupně zjišťuje, že právě ten Jaroslavův svět, mířící k budování nové epochy v duchu komunistickém, je ten který ona vůbec nezná a který je příčinou jejich odcizení. Ona není ta žena-budovatelka ve smyslu společenském, ale ve smyslu rodinném. Její půda pro budování, je právě půda domácí, na které se cítí silná. Myslí si, že když na začátku jejich vztahu byla láska, ze které se jim narodily děti, bude ta láska přetrvávat, i když tady už děti jsou. Zjištění, že její svět není vyplněn vším, o čem snila, ji retrospektivně vrací do dob, kdy byla šťastná. Toto její až dětinské vzpomínání, jimž činí svou situaci ještě více nesnesitelnou, vypovídá o jejím momentálním špatném psychickém rozpoložení. Její návraty do minulosti, které zachycují její dětství a seznámení s Jaroslavem, stejně jako obrazy z přítomnosti, tvořící především popis

domácího prostředí a postupné prohlubování krize v manželství, vytváří celkový Mariin charakter.

Její povaha by se dala hodnotit, jako labilní a nevyzrálá s tendencí k rozštěpení osobnosti. Stále se pohybuje na vlně pochybovačných myšlenek a jen laxně přihlíží situaci. Je jako divadelní host, který jen sleduje představení, ale nemůže do něj zasahovat. Marie by mohla, ale prozatím nechce. Raději se trápí pocity frustrace při vědomí, že její čtyřčlenná rodina sice žije ve stejném městě, ale ne spolu, na druhé straně prožívá pocit úzkosti při čekání na po deseti letech „cizího muže“. Pocity sebelítosti a marnosti ještě více stupňuje vědomí, že si její rodina žije po svém a každý se jednotlivě na něco těší. *„U nás se teď každý samostatně těší. Děti na biograf a pětikorunu, Jaroslav, na co se těší Jaroslav, a já, na co jsem se těšila já.“* (KLIMENT 1963: 28).

Prvním nepatrným signálem Mariiny změny v chování a přístupu ke svému manželovi se zdá být setkání s novým mužem. Po schůzce s Jendou, si Marie uvědomuje, že už svého vlastního muže vlastně ani nemá ráda. Zjišťuje, že už ho vnímá jen jako ležící chrápající postavu, jako osobu, které jen pere ponožky a nosí kávu do pracovny, jako člověka, který ji mívá. Ptá se sama sebe, zda to opravdu mohla způsobit jedna schůzka s cizím mužem a zjišťuje, že začíná být s Jendou opravdu šťastná. Nemůže se však tomuto novému vztahu zcela oddat, protože stejně jako Trefulkova Jaroslava, tak i Marie v čase stráveném s Jendou stále myslí na děti. Při všem co vidí, dělá, prožívá a cítí, myslí na děti. Ne tím, že by je zanedbávala, když jsou zrovna samy v kině, nebo ve škole, ale byla už zkrátka tak navyklá, trávit s nimi čas, že si ani neuvědomovala, jak jsou dětmi její myšlenky a konání ovlivněné. Už není ve stavu, kdy by nechápala danou situaci, naprosto si uvědomuje, co se děje a její pocity frustrace a znechucení nad manželovou nevěrou, střídají pocity samoty a smutku při uvědomění, že jí nový vztah víc než radost, prožitek a lásku, přináší jen novou vlnu otázek po tom, co vlastně láska je, a zda to muž dokáže, milovat celý život jednu ženu. Náhle se opět cítí vyčerpaná a bezmocná, protože už neví, co je to mít ráda a zda ona sama, má vlastně někoho ráda, neví, zda je v roli matky, denně odkázané 24 hodin na děti ráda.

„Dokud jsem chodila s Jaroslavem, měli jsme kytky v rukou, nenapadlo nás ptát se, co je to mít ráda. Věděla jsem to, vlastně jsem to nevěděla, jenom jsem měla ráda. Teď bych to ráda aspoň věděla.“ (KLIMENT 1963: 63). Tento stav, kdy si Marie není

jistá, zda občasně schůzky s Jendou a nepravidelné docházení Jaroslava domů opět jen pro ponožky a čisté košile, znovu odpovídá představě o jejím přehledném, uspořádaném světě, ji posouvá v jejím labilním stavu do stadia konfrontace se svým vnitřním já. Po emocionálně vypjaté situaci při nedělním výletu s Jendou, kdy Marie díky poruše na autě nedorazí včas domů, aby mohla vyzvednout své děti, u ní dochází k probuzení, již na začátku novely v ní dřímající Emy. Vše, co se stydí veřejně projevit, zprostředkovává přes Emu. Ema je nedospělá, jednoduchá, naivní holčička, která v Marii přežívá. Skrze Emu má Marie pocit, že bude okolním světem pochopena a dojde k vyřešení jejich problémů. Žije v představě, že vše, co se děje za dveřmi jejího bytu je špatné a tudíž zakázané. Trpí neustálým strachem nad tím, co s ní bude, co bude s Jaroslavem, stydí se za svou touhu být s Jendou, i přesto, že Jaroslav dělá to samé. Nechce si připustit, že právě oprostěním od svého vnitřního domácího světa vyžehlených košil a teplých polévek, by mohla začít znovu žít.

Už na počátku novely se objevuje náznak této psychické narušenosti, když Marie překvapuje samu sebe, chová se jinak, než by očekávala, a přiznává dokonce existenci někoho jiného v sobě. Marie chce žít svobodně a nespoutaně jako Ema. Chce jezdit zeleným autem s Jendou. Avšak bojí se toto své nitro vyjevit a tak je stále konfrontována s Emou, za kterou všechny své touhy schovává. *„Nestyděla jsem se, když jsem se svlékala. Svlékala se Ema. Styděla jsem se, když jsem zamykala v našem pokoji dveře. Zamykala Marie. Nestyděla jsem se za Emu, že tady s Jendou spí. Spala tu s ním jenom za sebe. Styděla jsem se za Marii, když Jendovy dávala Jaroslavovy klíče, aby si dole sám otevřel. Marie mu je dávala za Emu. Nebo Ema za Marii? Marie bude vychovávat děti, ať se Marie nestará o Emu. Ale Ema se musí starat o Jendu. Protože Ema má Jendu ráda. A Marie má ráda Jaroslava. Jsme tady dvě, Ema a Marie, jen se, prosím vás nehádejte!“* (KLIMENT 1963: 63). Ema za ni nic nevyřeší, avšak ukáže ji paralelnost jejího života a pomůže jí tak v boji se sebou samou. Díky Emě, ale i Jaroslavovi a Jendovi si Marie postupně uvědomuje, že nejde žít dvojí život, nejde se stále za někoho schovávat a nejde stále jen vztahovat život a lásku k dobře fungujícím vlakům, parníkům, letadlům a přesným jízdním řádům. Protože láska neběží podle plánu a nefunguje jako naprogramované stroje (KLIMENT 1963:104). Jenda: *„Já jsem si chtěl život také uspořádat, vždycky je to silnější než ty, nepořádej nic a žij, dokud to*

jde!“ (KLIMENT 1963:113). Jaroslav: „*Prosím tě, mělaš přeci vždycky rozum.*“ (KLIMENT 1963: 41).

Marie však na této pravidelnosti, přesnosti a všednosti založila svůj život. V podvědomí má právě parníky a vlaky, které jedou po daných trasách, spojené s Jaroslavem, který je vylepšuje. Jejich spolehlivost a přesnost jsou přesně ty hodnoty, které v jejich manželství stavila do popředí. S existencí Emy však zjistila, že dobrodružství a napětí, jež cítila vždy, když byla s Jendou, tvoří také část její osobnosti. Jaroslav jí nabídl řád, přesnost a pravidelnost, se kterou se ztotožnila a přijala ji za zcela správný způsob života. Jendův náboj, rozbité auto a pozdní příchody se pro ni pak zcela jasně staly symbolem nejistoty a nepravidelnosti, na kterou nebyla zvyklá, ale lákala ji. Marie už však nemohla žít ani s jedním, ani s druhým, oba ji něčím svazovali a zároveň přitahovali. Nakonec právě díky nim našla samu sebe. Zjistila, že nemůže žít ve dvou světech, že není jeden pravidelný Jaroslavův a jeden nejistý Jendův svět, ale jen jeden jediný veliký svět, kde spolu všichni zamotaně souvisíme. „*Předbíháme se a opožďujeme, míváme se a srážíme.*“ (KLIMENT 1963: 121).

Marie si konečně uvědomuje, že už není na život našťvaná, spíše jen zklamaná a poučená. V jednu chvíli měla pocit na zhroucení, teď už ví, že nechce žít jen z okolností, nechce být jen spolucestující v zeleném Jendově autě, ani jako kalendář, ze kterého se jen 365 dní v roce odtrhávají lístečky a pak zase znovu a další rok znovu, už nechce žít ve stínu se svým druhým já.

S nalezením sama sebe a uvědoměním si vlastní ceny Marie prožívá nový zvláštní pocit, kdy se cítí, že jí nic nechybí, nikam jí to netáhne, na žádnou stranu, ani k jejímu muži, napadá ji, že takhle asi vypadá konec lásky, čehož se většina lidí bojí, proto v ní setrvává i přesto, že už jim třeba nic nedává. Lidé se bojí toho prázdna, které by mohlo přijít. Ona už ale necítí prázdno, cítí jen klid, klid pro to, něco v životě konečně začít, udělat krok a hnout se. Už se netrápí a nelituje, spíše analyzuje svůj dosavadní život a hodnotí své upínání na rodinu a hledání štěstí jen vedle Jaroslava jako nesprávné. Chce znova najít něco, co má směr, neví přesně co, a neví přesně s kým, ale cítí, že teď už je konečně dospělá, svobodná, volná. Cítí, že něco zameškala, když jen něco hledala a na někoho se upínala, cítí, že teď už může mít opravdu někoho ráda a s někým kvůli něčemu žít. Musí se pro něco sama rozhodnout a vnímá to jako

dobrodružné, ne obtížné. Vidí, že už nic není samozřejmostí, nic nejde samo od sebe, člověk k tomu musí sám přispět, mít k životu nějaký plán a cíl.

S nalezením vlastní identity dochází u Marie k psychickému vyvráždění, uvědomění si vlastní ceny a k uklidnění její rozštěpené mysli. Marie si dokáže ujednotit nejen ty dva světy, které považovala za neslučitelné, ale i své vnitřní hlasy, které ji v její psychické nevyváženosti jen podporovaly. Konfrontace s podvědomím a s jiným způsobem života, než s tím, který 10 let žila, ji pomohla v cestě za sebepoznáním, za hledáním vlastní hodnoty, v zápase se sebou samou, ústícím k překonání krizového stavu, jehož je celá novela zobrazením. Marie dala sbohem Jaroslavovi, Jendovi i Emě a tím započal její přerod od pasivity k aktivitě. Novela nám nenabízí rozehřešení, ani další Mariinu cestu životem, jen otevřený konec, ve kterém je sice jisté, že Jaroslav ukončil svůj vztah se Zdenkou, nevíme však, zda se vrátí domů, avšak Marie si je jista sama sebou, což ji správnou cestu ukáže. „*Dneska ráno jsem se dívala do zrcadla a byly to moje oči.*“ (KLIMENT 1963:132).

3.1.4 Reflexe díla Hany Bělohradské: „Víteř se stočí k jihovýchodu“

S příběhem Hany Bělohradské: „Víteř se stočí k jihovýchodu“, nahlédnu do světa odcizené dvojice, která podobně, jako u předešlých děl prochází stereotypním a nespokojeným manželstvím. Jde hlavně o příběh dvou lidí, kteří svou znatelnou zbabělostí, sobectvím a malostí rezignují ve svých představách o životě a padají tak do stojaté vody lhostejnosti, ve které neumí plavat.

U hlavní hrdinky dochází během dovolené k utřídění myšlenek a zdánlivě nudná atmosféra horkého letního dne v ní probouzí touhu po změně. Její měnící se pohled na manžela, jejíž vztah k němu zlehka pohasíná, je pro ni impulsem k pravděpodobné vnitřní obrodě a návratu k její ztracené životní opravdovosti.

Prvním postojem, který Olga k Vaškovi na dovolené zaujímá, je žárlivost, výčitky a podezřívání. Vadí jí, že se ohlíží po jiných ženách, a že jí říká, že jí má rád jen tehdy, je-li na obzoru nějaká dobře vypadající blondýna. On jí chce o své náklonnosti ujišťovat občasnými dotyky, milými slovy a společně stráveným časem, ona však v těchto chvílích nepochopitelně podrážděně vybuchuje a dochází tak k neustálým rozeprím, které se Vašek snaží uklidňovat slovy: „Dobře, chceš mít poslední slovo.“ (BĚLOHRADSKÁ 1963:20). I přes neustálé dohadování a narážky, týkající se Olžiny žárlivosti, je však mezi manželi stále ještě cítit vzájemná náklonnost. S probíraným tématem mužova zásadního pochybení, spojeného s jeho kariéristickou podlostí, spáchanou na svém schopnějším kolegovi se však jejich spory neutišují.

Olga, jakoby ho neustálým obviňováním a připomínáním jeho životní chyby chtěla přesvědčit o tom, že i jejich společný partnerský život je naprosto vyprahlý a zbytečný, stejně, jako jeho dřívější konání. Naznačuje mu tak, že vše špatné, jednou člověka dostihne a jeho zbytečné a neplodné hry o lepší společenské postavení, se mu jednou vymknou z rukou. Podvědomě ho viní z jejich stereotypního prázdného manželství, z nudného trávení dovolené, vyčítá mu promarněné šance a neuskutečněné sny, vidí v něm jen ubohou postavu, smířenou se svým osudem.

V podstatě je Olga přesný prototyp svých výčitek. Ona, která téměř stejně rezignovala na své sny a po střetu s dobou ochabla ve svých snahách a složila zbraně, jakoby chtěla útočením na Vaška znovuzískat svou ztracenou identitu a zbavit se tak své nevysvětlitelné bolesti a utrpení. V této fázi však čtenář neví, v čem tkví její bolest a

zatrpklost. Je na dovolené se svou rodinou, horké letní dny přímo nabádají k tomu, vrátit se myšlenkami k těm dobrým šťastným časům, užívat si blízkost druhého člověka a nechat otevřenou cestu svým touhám. Olga však dělá přesný opak a v době, kdy odchází z té podle ní změti propocených těl, čemuž normální lidé říkají pláž, pro prášek na bolest hlavy, si promítá sentimentální vzpomínky z dětství, vidí umírající matku, vidí „ropuchu“ - mladou ženu, kterou Vašek okukuje a cítí při tom zmatený třes v těle. Při pohledu na ženu, která je jejím mužem obdivována cítí žárlivost a závist nad tím pružným, mladým tělem, bojí se stárnutí, přebytečné kůže a pokleslých prsou. Bojí se těch změn, které nás v životě vždy ranní, a které porušují náš návyk, který jsme si vytvořili k obrazu své užitečnosti.

Zamýšlí se nad konvencí lásky, mechanismem života a nad tím, „o čem je vlastně život, který už si neřídíme sami. Kde to žijeme, že už nic neděláme bez vědomí jiných, že už každý ví o našem dalším kroku?“ Pohlcuje ji strach ze samoty, nicoty, neví, co jí chybí, ani co chce, namlouvá si vidinu spokojeného života, který však není opravdový, nějaké tajemství a bolest ji užírá zevnitř, bojí se tomu však postavit. „*Bolest se vrátí. Bolest se vždycky vrací. Nečekaně, záludně. Možná, že ji přepadne, až bude v nejlepší náladě sedět u večeře s někým, koho dosud nezná, v místnosti, kde dosud nebyla. Bude se sama, úplně sama propadat do bílé nicoty*“ (BĚLOHRADSKÁ 1963: 49). Tímto odevzdáním, předpojatostí a předvídaním situace částečně připomíná Klímovu Lingulu. Ta v neochvějném přesvědčení týkajícího se jednostranného náhledu na muže, sama ztrácí šanci ke sblížení a k prolomení „mechanismu“.³³ Olga je pak díky své předpojatosti odsouzena k životu beze změny, ke zbabělému setrvání a chátrání.

Sama si uvědomuje, že přehnanou žárlivostí, podrážděností a svým věčným proč, Vaška unavuje, nutí ho tak ke lhaní a prohlubuje jeho lhostejnost k ní. „*Já vím, že jsem někdy zbytečně podrážděná. Ale to je právě z větší části proto, že...Jsem si pak sama taky protivná.*“ (BĚLOHRADSKÁ 1963: 51). Není však schopná dopovědět to ale...Vašek po něm navíc ani nepátrá, takže se Olga se svým dosud nevyřčeným tajemstvím trápí sama. K tomu ještě její neustálé podezřívání a neochota vést rozhovor, připustit pravdu druhého či uznat cizí názor, jsou momenty, které jen více a více prohlubují stereotyp a její frustraci ze života „*Tápeme kolem sebe jako slepci. Trpíme*

³³ Viz komparace kapitola 3.2.1.

tím a snažíme se jeden do druhého alespoň letmo nahlédnout. Přitom není nic mučivějšího, než plně pochopit druhého člověka.“ (BĚLOHRADSKÁ 1963: 54). „*Je to tak ošidně snadné zpackat si život, pomyslela si s hrůzou. Nese na tom svůj díl viny.*“ (BĚLOHRADSKÁ 1963: 60).

Je rozhodnutá s tím i přes svou celoživotní pasivitu něco udělat a říct Vaškovi, co si myslí. „*Nespavost znamenávala přetlak vnitřního napětí, který předcházel období čínorodosti.*“ (BĚLOHRADSKÁ 1963: 58). „*Projela jí vlna nedočkavého, horkého vzrušení: touha po činu.*“ (BĚLOHRADSKÁ 1963: 59).

Její zpověď, hnutí se z místa a docílení tak možného posunu od pasivity k aktivitě je však narušen jejím strachem, zbabělostí a nejistotou. Sama je unavená ze své strnulosti, která ji nikdy nenutila k vyšším výkonům, a díky které se vzdala toho, co chtěla. Je sice přesvědčená, že teď musí něco udělat, ale neudělá nic. Bojí se ztráty a nevěří si. „*Skutečnost člověk neztratí - ale sebe ano - a jak snadno. Stačí únava, lhostejnost a strach. Stačilo, že se před 11 lety vzdala. Že si teď dlouhou dobu říká, že to, co tehdy chtěla, řekli už jiní. Je líná domýšlet, jak málo se toho vlastně řeklo. Povšechná negace jednoho zjevného omylu. Desítky dalších omylů rostou ze snahy zase jen ploše negovat. Tepat příznaky, místo hledat příčiny. Má k tomu co říct. Mohla by...Vzápětí si znovu lehla, ochabla tíhou strachu a nejistoty.*“ (BĚLOHRADSKÁ 1963: 61).

Otázky po tom, zda si může ještě věřit, zda by ještě na něco stačila a zda je ještě schopná, setřást ze sebe únavu a lhostejnost a jít se týrat hledáním pravdy, ji však neposune dopředu, nezvedne se a nejde dál, nýbrž znovu ochabuje ve svém přesvědčení, protože pochybuje sama o sobě „*Jakou má záruku, že její brnění nohou není jen projev zmateného ženského třesu?*“ (BĚLOHRADSKÁ 1963:59). Rozhodne se tedy přestat dělat to, o čem ví, že dělat nemá. Je ovšem hrozné odhodlávat se k něčemu, co by mělo být naprostou samozřejmostí a ještě trapnější je to vyslovit a ona to bude muset vyslovit, pokud se chce odrazit. Není na to sama, ale musí se sama rozhodnout. A to je to nejtěžší.

Najednou už totiž nevidí Vaška jen jako muže, na kterého žárlí, ale její postoj se obrací směrem k jeho stáří. Chtěla by mu říct, že jejich společný život považuje za zbytečný a vyprahlý, že už si ho jako muže ani neváží, že je pro ni spíš než životní druh, zátěž, kterou nosí jako těžké břemeno. V prudkém návalu emocí, které už jsou málem

na cestě k odhalení tajemství, ji však zastaví právě její nové nazření na muže. Najednou v něm vedle té zbytečné osoby vidí i postavu bezbrannou, stárnoucí, které je jí spíše líto. „*Sklonila se nad malým, marným bojovníkem, kterého měsíční světlo odlilo do zjednodušených obrysů a hladkých lesklých ploch. Byl zároveň prastarou sovkou se symbolikou věčnosti i malým uhoněným zvířátkem. Naslouchala dál jeho dechu a při pohledu na jeho nevinnou zranitelnost ji zaplavila stejně prudká bolest jako odpoledne při pohledu na Vaškovu schýlenou šedivějící hlavu.*“ (BĚLOHRADSKÁ 1963: 64). Její slova tak zůstanou jen uvnitř jí samotné a ona tak dále zůstává uzamčena ve svém milostném vztahu, jenž jí nic nedává. Už snad jen symbolika jihovýchodního větru by ji někdy v budoucnu mohla donutit, projevit vše, co je v ní hluboko ukryté. Avšak vzhledem k podobnosti s *Lingulou (Milenci na jednu noc)* mohu díky níže zmíněným faktorům³⁴ potvrdit, že posun se nekoná a hrdinka zůstává pasivní.

³⁴ Viz kapitola 3.2.1. a také zde ke konstatování přetrvávající pasivity působí fakt, který jsem zmínila v reflexi *Milenci na jednu noc* (viz 3.1.2.), kde jsem na základě Suchomelova tvrzení vyvodila některé možné příčiny přetrvávající pasivity a strnulosti u literárního subjektu.

3.1.5 Reflexe díla Zdenky Redlové: „Příběh z lékárny“

Příběh mladé ženy, komponován jako subjektivní výpověď, týkající se manželského, pracovního a mileneckého života, je svým charakterem celistvou výpovědí o koncepci lidského světa a jeho měnících se hodnotách. Hanka, hlavní hrdinka, mladá matka a lékárnice je v podstatě ženou mnoha tváří, i přesto, že to tak na první pohled nevypadá. Zpočátku nevyzrálá, zbrklá, spokojená s málem, po boku milovaného muže proplová životem, který nabízí jen překážky. Později starostlivá matka, šikovná soudružka a hrdá manželka, jež sklízí úspěchy svého muže v podobě nových spotřebičů a moderního vybavení domácnosti. V očích mnoha, je právě toto vrchol blaha, jenž by měl celé rodině zajistit klidný a spokojený život, který si Hanka tak přála. Avšak přichází první problémy. Manžel je díky svým novým výzkumům a „zlepšovákům“ stále častěji v práci, děti jsou úspěšnými žáky, jimž se nabízí vzdělávání a výlety v zahraničí, Hančini přátelé z lékárny se baví životem a občasné nesrovnalosti v práci, či osobním životě řeší alkoholem a zábavou.

Hanka si najednou začíná připadat zbytečná, nedoceněná, neúspěšná, má pocit, že jí ujíždí vlak. Na věci reaguje zbytečně podrážděně a jakýkoliv náznak jinakosti řeší s přehnanou přecitlivělostí. Je stále nejistá, bez sebevědomí, bojí se, aby něco nezkazila, a cítí se např. trapně a rozpačitě, i když přijde do práce v nových šatech. Její bojácnost a zaretý způsob života však trvá jen do té doby, než se dozví o možné manželově nevěře. Poté si začne uvědomovat, že svůj život zasvětila jen rodině a práci a na sebe neměla nikdy čas a chce tento přístup změnit. *„Ale ten celkový pocit, že nějak zaostávám, že nejsem na výši svých možností, že jsem nějak – vedle - , s tím jsem se nedovedla a taky nemínila smířit“ [...] Nemotat se stranou, dostat se na vlnu, do tempa! Nebylo mi jasné, co by se mělo stát, ale že se něco stát musí, o tom nebylo pochyby. Usoudila jsem, že především člověk nesmí zanedbávat sám sebe, nechce-li, aby ho přehlíželi jiní.* (REDLOVÁ 1964: 67).

Martin si zřejmě myslel, že Hanka na něj bude donekonečna čekat, tak jak to dělala například Klimentova Marie, ta se však zařídí po svém. Zpočátku má Hanka při svých „večerních vycházkách“ špatné svědomí, že se nevěnuje synům a domácnosti a také vždy ve společnosti přátel připisuje své brzké odchody domů, právě pracovním, či domácím povinnostem. Později však dochází nejen k její vizuální přeměně, týkající se

jejího vzhledu a šatů, ale i ke změně vnitřní. Dospívá k přesvědčení, že právě užívání si života je to, co by ji mělo naplňovat. V této roli však nevydrží dlouho, protože zjišťuje, že vše povrchní, laciné a cynické je jí cizí. Ačkoliv si myslela, že právě alkohol, milenec, společnost popíjejících lidí, debatujících o nových módních trendech, právech a povinnostech mužů a žen, či možnostech, jak nejrychleji zbohatnout, je to, co by ji mělo odpoutat od pocitu osamělosti a odcizení, zjišťuje však, že to jsou spíše témata, jež ji nic neříkají a ona se zase ráda vrací do svých „zajetých kolejí“.

„Právě tato adorace konformity vede ke všem těm zlým důsledkům, jež mohli lidé doby šedesátých let sledovat kolem sebe. Šlo především o ztrátu lidské perspektivy, o cynismus, alkoholismus, korupci, demoralizaci a ztrátu kladných hodnot.“ (LEDERER 1991: 113-114). Hanka však nebyla tou ženou, jež by si kladla za cíl, mít muže s drahým autem a penězi na kontě, právě tak, jak si tyto cíle kladla Marcela, spolupracovnice, ke které jistou dobu vzhlížela. Její hodnoty byly v hloubi duše pevnější, citově založené a vztahové.

Toužila po klidu, šťastné rodině a věrném manželovi. Tento obraz si vysnila, a dokud byl v pohybu, děti rostly, byly úspěšné ve škole, z manžela se pomalu stával úspěšný muž, bylo vše v nejlepším pořádku. V době manželova vzestupu se podvědomě cítila být jeho součástí, cítila, že i ona sama nějakým způsobem roste, vyvíjí se. U Martina byl však výsledek hmatatelný, jak v domácnosti, v podobě skvěle zařízeného bydlení, tak v práci, v podobě různých ocenění a nabídek lepší práce. Ale jaké pocty přicházely směrem k Hance? Kde byl vidět její růst a vývoj?

Jakmile začala Hanka cítit, že její pravděpodobný obraz budoucnosti nabral skutečné podoby, začala hledat důvody k směšným výčitkám a také k vlastnímu pochybování. S dosažením Martinových úspěchů, jakoby se sama zastavila, zablokovala. V mžiku přestala být ochotna nesobecky a obětavě pomáhat manželovi a sama se dál ztrácet v jeho stínu, ale chtěla být sama vidět, být také úspěšná a vyniknout. Projevení vlastního názoru beze strachu, že něco ztratí, je jakýmsi uvedením věcí do chodu. Po několika probdělých nocích, kdy bezúspěšně čeká na manžela a po osamělých víkendech, kdy se plánovaný výlet neuskuteční díky nové zlepšovací metodě, kterou musel Martin nečekaně dokončit, se ztotožňuje s myšlenkou, že má navíc, že už tohle nemusí trpět. „*To si líbit nenechám, řekla jsem a cítila, jak mi hlas přeskakuje zlostí. Já...já z toho vyvodím důsledky!*“ (REDLOVÁ 1964: 81).

Tento pocit vícevýznamovosti je však v Hance spíše skrýván a běžně neuvědomován, je v ní v podstatě vybudován skrze matku, která Hanku takto vidí, navenek působí zcela jinak. Matka je osoba s velkým vlivem a i když se formálně do svazku dcery neplete, její názory a pohledy na život, jež jsou samozřejmě generačně odlišné, Hanku velmi ovlivňují. V očích spolupracovníků je Hanka velmi pečlivá, pilná, obětavá spolupracovnice, nezkažená, slušná a čistá žena a především starostlivá a pečující matka. Pracovní kolektiv i její matka vidí, že její rodina jde od úspěchu k úspěchu a Hanka, která dře doma i v zaměstnání ze všech nejvíce, zůstává u všech bez povšimnutí, nikdo si toho neváží a neocení to. Tento pocit nepotřebnosti u ní vyústí ve snahu o emancipaci a zviditelnění, jež však bezpochyby naruší její přirozenost a ona místo pobavení a oproštění od šedi života dospívá k přesvědčení, že muž ve svém životě nepotřebuje. Právě muž si po zkušenostech pojí s hodnotami samolibosti a egocentrismu, kterými se dále nechce obklopot. Končí tedy sama s dětmi, bez muže i bez milence.

Zpočátku nevinný příběh dvou mladých nezkušených lidí, nabere ve svém závěru překvapivých závěrů, jež jsou neodmyslitelně spojeny s osudy mnoha manželských párů, které spolu, i přes svou postupnou zjevnou nefunkčnost a neperspektivu musely jistou dobu vydržet. „Tenkrát se budoval socialismus a nepřicházelo v úvahu, aby mladé dělnické manželství bylo v krizi kvůli osobním věcem. Mladé dělnické manželství má budovat socialismus a chovat se podle instrukcí socialistické morálky.“ (KLIMENT 2009: 106). Na začátku byla velká láska, velké sny a pak velké zklamání a odcizení. Role ženy, jako upevňovatelky rodinného krbu, je i v této novele tou nejdůležitější rolí, jež je po hlavní hrdince vyžadována. Ta se s ní zpočátku ztotožňuje, dokonce se v ní vyžívá, pak je však vlivem společnosti, rozvojem druhých lidí na jedné straně a vlastním vyhasínáním na druhé straně, předurčena k poklesu na nestabilní lávku vlastního pochybování, vyžadující odhalování své pravé identity. Snaha být sama sebou, přemoci pocit nepotřebnosti a odcizení je u ní paradoxně vyvolán tím člověkem, který je považován za největší životní štěstí. Stereotyp v manželství, nákupy, práce a starost o děti, se pro Hanku stávají běžnou součástí života, a Hanka se ani nesnaží tento zaběhlý koloběh věcí narušovat. Později je u ní však znatelná touha nejen po věcech, jež jsou pro její bezdětné vrstevnice zcela běžné, a sice přepychové bydlení a milenec, ale také touha po tom, být sama nějak činná

a tím si vysloužit cizí respekt a uznání. Tento moment sice netrvá dlouho, protože Hanka je ve své přirozenosti stále tou ženou, zaměřenou na rodinu a děti, ale i přesto je tento náznak přerodu ženy vykonávající vše pro dobro socialistické společnosti a rodinu, k ženě toužící po svém vlastním úspěchu a zviditelnění zcela nová, a ve výše popsaných povídkách se v této novele objevuje poprvé.

Jak už bylo řečeno, hlavní hrdinka se cítila v podstatě šťastná a spokojená v době, kdy mohla schovaná za svým mužem, budovatelem, sklízet jeho profesní úspěchy. Ona nebyla tou žádanou „vývojářkou“ a osobou, jež by na pracovním poli sklízela poctu za poctou. Byla však manželkou tohoto významného muže, jehož kariéru si vysnila už v době, kdy byl ještě spíše „nýmand a hejpočkej“. Byla zamilovaná do jakéhosi nadobrazu, do jeho větší a lepší podoby, do které on měl teprve dorůst. V době tohoto růstu, měla i ona pocit, že i přes její, ve srovnání nevýraznou práci lékárnice, roste, vyvíjí se a někam míří, něčemu se blíží.

Ačkoliv si to nepřiznávala, nahlas o tom nemluvila, podvědomě cítila určitou míru zadostiučinění na celkovém manželově vývoji. On byl úspěšný, dosáhl něčeho, co by jim mohlo zajistit spokojený život, ale místo Hančiny spokojenosti přišel spíše pocit vlastní nepotřebnosti. Ona bude stále jen schovanou úřednicí za lékárnickým pultem, zatímco muži jsou a budou nabízeny práce v zahraničí a možnosti povýšení. Pocit nespravedlnosti se u Hanky projevil zkresleným pohledem na manžela, na kterého začala pohlížet, jako na „maloměšťáka“, jež s dosáhnutím jistého materiálního a profesního zabezpečení spadl do kategorie lidí, vyhledávajících jen klid a pohodlí. Jeho zajištěnost mu mohla v budoucnu dovolit vyhledávat jen ty úspěchy, jež by byly bez námahy a rizika a zajišťovaly mu tak možnost trávení času s rodinou.

To bylo však pro Hanku paradoxně něco, jako konec jí samotné, konec jejího vývoje, konec jejího posunu dál a možnosti být sama nějak vidět. Už se nemohla schovávat za manželem a domnívat se, že se skrz něj nějakým způsobem prosadí. Dosažený manželův úspěch znamenal Hančin neúspěch a to byla podle mého názoru hlavní příčina, vedoucí ke změně jejího chování, jež vyústilo až ke kolizi v manželství. Ona to sváděla na změnu Martinovu, podle mě byla hlavně změna v ní. „*Nemělo smysl si zapírat: Martin se změnil. V tom byl důvod, proč si čím dál tím méně rozumíme.*“ (REDLOVÁ 1964: 73). Pro okolí, Martina i ji samotnou byly však hlavními důvody, jež později vedly k rozpadu jejího manželství výčitky, pozdější milenecký vztah s Ivanem,

navázání přátelství s Marcelou, stejně jako pocit nedocení v práci i v rodině a v neposlední řadě hádky kolem ať už skutečné, nebo domnělé manželovy nevěry.

Začala se nudit, chtěla žít po svém, ale veškerá činnost, jež měla vést k jejímu pobavení, ji jen více utvrzovala v tom, že taková není, že to není to, co potřebuje. Byl to stav nahromadění nebezpečné energie, jež signalizoval neklid, deziluzi, skleslost a otrávenost ze života, ale zároveň stav touhy, neustát v konání, jít dál, o něčem snít, něco vykonat, ale co, jakým směrem a s kým? Hančina postupná skleslost v životním hledání je v románu naznačena jako konec víry v lidskou nápravu, jako selhání komunikace mezi jedincem a společností a konečně jako implicitní forma odevzdanosti člověka ve světě, jež neurčil hranice správného a špatného, hranice mezi dobrem a zlem.

3.1.6. Reflexe díla Zdenky Salivarové: „Pánská jízda“

V hlavní roli je zde mužské sobectví, šovinismus, povrchnost a touha všechno a všechny řídit, v protikladu s ženskou vírou ve velkou lásku a životní spokojenost. Životní záludnosti, marnost a absurdita milostného života, v nichž se mísí pravda s předstíranou, krutou a vypočítavou lží, stejně jako ženská naivita a mužská arogance, tak o tom je soubor povídek Pánská jízda Zdeny Salivarové/Škvorecké. Je to pokus, vystihnout situaci, pocity a vztah dvou lidí, jež je vlivem zmechanizované doby spíše než hledání a nalezení východiska z absurdity a šedi života, smutnou bilancí rozpadu morálních hodnot jedince. V očích naivní, nezkušené, komplexy trpící hlavní hrdinky je za východisko z absurdity života považováno namlouvání si povrchní a cynické lásky a spokojenosti.

Věra je mladá tanečnice, toužící po lásce a porozumění. Tento zdánlivě samozřejmý dívčí sen, jenž se postupem času rozplývá vlivem neporozumění a společenské zkaženosti, je v cestě za naplněním, stále narušován mužskou arogancí, prolhaností a surovostí. Ona stále věří, že láska je to jediné, v co může doufat a tak jakmile má prvotní pocit zamilovanosti, snaží se ze všech sil předejít potenciálnímu krachu vztahu. Díky její neustálé nejistotě, pasivitě, naivitě a podceňování sebe samotné, však dochází k její naprosté oddanosti mužskému pohlaví, které si s ní na oplátku bohužel jen hraje, využívá ji a lidsky zesměšňuje.

Tento fakt je nejautentičtěji prezentován v povídce La Strada, kde Věra trpí tak intenzivní nejistotou nad možnou ztrátou svého milence, že se z ní stává poslušný beránek v mužských rukou. „A musíš mi bejt věrná. A nesmíš trucovat. Já tě mám vážně moc rád...“ *Neříkala jsem nic, bylo mi vrcholně blaze, a to se nedá něco říkat. [...] On už je prostě takový náladový a s tím se nedá nic dělat. Ted' právě to byla ta chvíle, kdy jsem si napevno myslela, že mě má rád a že ho mám pro sebe. Třeba je ted' tak něžný proto, že byl před chvílí tak klackovský.*“ (SALIVAROVÁ 1968: 16-17). Je naprosto nehybná a neschopná vzdorovat, i když to v ní vše. Raději jen tiše přihlíží a svou pasivitu si omlouvá tím, že nemá cenu se s muži dohadovat a nechávat se zbytečně vyprovokovat, protože bychom tím my, ženy, vše jen zkazily.

Ve své křečovitě touze, neudělat nic, čím by ohrozila vztah ke svému partnerovi, se mu snaží přizpůsobit i tam, kde ji šokuje svým nedostatkem taktu a konzervatismem svých předsudků. (KOSKOVÁ 1996: 188) „Když má ženská vyhlídky, že bude dělat kumšt a že ho bude dělat dobře, tak ho má dělat a ne se vdávat. A když už se vdá, tak toho má nechat a věnovat se rodině.“ (SALIVAROVÁ 1968: 19). „A jestli se někdy vezmem, pokračoval, a uvidím, že z toho tvýho kumštu nic nekouká, tak nechci, abys to dál dělala. Nechci, aby tě někomu muselo bejt líto. [...] Stejně si myslím,“*nedal pokoj, že nadprůměrná nebudeš nikdy. Nepodceňuju tě, ale myslím si to.[...] Z tebe nikdy nic nebude, to si laskavě uvědom, řekl surově.*“ (SALIVAROVÁ 1968: 21).

Muž je pro ni zpočátku ochranná náruč, symbol síly a moci, pro nějž je schopná polykat všechny narážky a urážky. Je pro ni oporou před životem, jež se jí zdá tak jednostranný, šedý a absurdní. „Když jsem u něj, mám takovou představu, že se musím do něj schovat. Stočit se do klubička a být v něm schovaná před světem. [...] Ale jestli on mě chce schovat, to nevím. To nemám jistotu. V tom jakživa nemám jistotu“ (SALIVAROVÁ 1968: 14). Arogance a doslova milostná diktatura, zosobňována Karlem je pro Věru mnohdy nepříjemná a bolestivá, ale její souhlas a absence vlastního názoru, mu dovoluje jeho výčitky, kázání a narážky stupňovat do té míry, kdy Věru nejednou zažene do krajně absurdní situace. Jejich „láska“ je pro ni spíše než radost, starost, o kterou se s ním neumí podělit.

Ve snaze a touze o navázání lidského kontaktu, který by byl poctivý a hluboký se snaží v druhé povídce *Pánská jízda*. Její postupná zkušenost, o které přesvědčuje samu sebe, ji podvědomě chrání před novým zklamáním. Nepřistupuje však k mužům

jinak, než ke Karlovi a opět to jediné, o čem je schopna mluvit, jsou jen hluboké projevy citů bez předchozího ověření, jestli o ně dotyčný stojí, nebo je sdílí stejně. I přes zjevnou mužskou averzi k ženským projevům lásky a nutnosti být nejprve vyslechnuta a ujištěna o náklonnosti, se Věra znovu pouští, snad znovu z mladické nerozváženosti, nebo neustálé životní víry ve velkou lásku, do milostného dobrodružství, jež neskýtá žádnou budoucnost. Ona si však myslí své a s přesvědčením, že stará láska nerezaví, se nechává znovu nachytat na něžná slůvka, milá oslovení a nepravdivé lichotky. Střetává se však ještě s větším ponížením, než s nepoddajným Karlem.

Představení jsou zde dominantními typy socialistických „frajírků“, jež se neúspěšně snaží zpestřit svůj prázdný život bezduchými a povrchními hrami, v nichž hrají hlavní roli ženy, jakožto představitelky pobavení, využití a odkopnutí. Jejich bezohlednost a omezenost v uspokojování svých potřeb, jež sebou nese duševní zranění jemné ženské psychiky, je ovlivněna potřebou, nahradit nudou prosycený život předstíranou zábavou. Žena jim slouží k pobavení a vyplnění jejich jinak pasivního omezeného života. Věra je navíc lehkou kořistí, která se po pár skleničkách a milých lichůtkách, cítí hned na vrcholu blaha, stejně, jako kdysi s Karlem. K prolomení její ženské zdrženlivosti tak stačí jen pár hezkých slov, za kterými se však skrývá jen, pro Věru nečitelná, mužská vypočítavost, ženu bezohledně využít. Ta krásná slova jsou v očích mužů brána, jako nutné zlo, potřebné k prolomení ženské naivity. Věra si vůbec neuvědomuje, jak směšná je pro „blondýna“ ve chvíli svého ponižování a proseb o vyznání lásky. Surovost a bezohlednost mužského vyjádření je v této povídce až zarážející. Žena je pro ně, jako kus hadru, který se párkrát použije a odhodí. Není zde ani ta hranná mužská radost nad polapenou kořistí, nad dosažením cíle, nýbrž jen opovržení, výsměch, povýšenost a nadřazenost směrem k ženě. Ta je jako špaček od cigarety, nepotřebná, nedůležitá, k vyhození, běhna, která stejně muže sama jen využívá. „Blondýn se na ní podíval, jako na věc. Pak se otočil k atletovi a ukázal na postel. Máte zelenou, pane kolego. [...] Nebrač a nehraj tady divadélko. Nejdřív máš plno řeči a pak se ukáže, že seš docela obyčejnej póvl. [...] No tak, no tak, říkal hlasem psavoda, který uklidňuje rozčilené zvíře. Naklonil se nad dívku a snažil se stáhnout s ní pokrývku. Nedělej fóry, děvenko.“ (SALIVAROVÁ 1968: 70). To jak je žena muži vnímána, má pak rozhodující vliv i na její vlastní smýšlení o sobě samé, stejně jako na její další usuzování a konání.

Není to tedy tak, že by si Věra po tomto dalším zklamání s muži přejala plně myšlenku toho, že je jen běhna, která muže využívá, ale v rámci obecného smýšlení přijala například myšlenku toho, že stejně mají muži o tanečnicích jisté předsudky, tak proč by se jim to snažila vyvracet? Naopak se nechá znovu nachytat na libá slůvka a jejich domnělé předsudky potvrdí vlastní ochotou být „sdílná i mimo bar“. Stejně je tomu i v první kapitole *La Strada*, kde mužské vidění ženské krásy x ošklivosti; šikovnosti x neschopnosti ovlivní hlavní hrdinku natolik, že si po čase stráveném s partnerem vsugeruje, že opravdu není hezká ani šikovná. Tento postupný narůstající tlak na naivní a zranitelné nitro mladé dívky, má bezpochyby vliv na její další jednání a konání. Je však nutné poznamenat, že v době 60 let byly mužské interpretace ženství, ty interpretace, „jež vytvářejí mylný obraz žen a bývají předkládány jako univerzální „lidská“ pravda či jako „skutečnost“, považována za životná a závazná. Proto také samy ženy chápou ženy tak, jak je chápou muži, a přijímají za své mužské představy ženskosti.“ (MORRISOVÁ 2000: 27).

I ve třetí povídce *Tma* je znatelná hrdinčina pasivita v odolávání před zjevnou opakovatelností situace. Právě díky této dobře známé skutečnosti, která by mohla znovu nastat, se Věra snaží odmítat výlety a návrhy, jež by jí znovu zanechaly jen oči pro pláč. Avšak podvědomá víra, že už je natolik uvědomělá a zkušená, tudíž by už podobným situacím mohla rázně předejít, ji opět přesvědčí v tom, kývnout na nabídku večeru ve čtyřech. Scéna, kdy muži platí, řídí a předhánějí se v lichotkách a ženy tají, se však opakuje i ve třetí kapitole. Je zde mírnější, protože Věra už předem anticipuje to, co by mohlo přijít, avšak znovu se odehrává ten stejný film. Muži ve třetí kapitole jsou stárnoucí sovětští spisovatelé, kteří se i v soukromí vyhýbají všemu „ideologicky závadnému“, tudíž lze předpokládat, že budou slušní i ve věcech důvěrnějších. To však Věra nestihla zjistit, protože předčasný, nepopsatelný strach z hrubosti v ní vyvolává vzdor, doprovázený křikem a nakonec pláčem.

To lze vnímat jako přecitlivělost, nebo konečně ostražitost a přerod hrdinčiny pasivity k aktivitě. Najednou se nebála projevit vlastní názor, a i když se třásla, byla toho schopná. Ubránila před možnými dotěrnostmi těchto dvou postarších playboyů nejen sebe, ale hlavně i svou, v té chvíli již dosti společensky unavenou, kamarádku Kristýnu. Tento „bouřlivý“ vzdor byl však jen situační, chvilkový a vzhledem k Věřině přetrvávající naivitě dočasný. Ve třetí kapitole je znatelný hrdinčin posun k nalezení

vlastní identity. „*Umíš si představit, jakej na nás budou mít vztek, až se proberou? Mně je to fuk, řekla jsem, i kdyby mi ten zarudlej pedofil tisíckrát vyčítal, že jsem zkažená.*“ (SALIVAROVÁ 1968: 100). „*Lepší zničit boty, než ztratit čest.*“ (SALIVAROVÁ 1968: 99). Tato ženská otevřenost je navzdory okolnostem dosti zarážející, ale pro hlavní hrdinku velmi povzbuzující, protože u ní dochází k uvědomění, že už nechce být na rozdíl od Kristýny jen tou „věcí“, kterou někdo využije a odkopne, už po sobě nechce nechat šlapat, ale touží po opravdové lásce, ve kterou již díky svým zkušenostem znovu věří.

Věra prožívá své první lásky a s ní spojené strasti, jako její se samozřejmostí přijímané pozadí. Neptá se po nespravedlnosti života, ani se neodvolává k mužské populaci, jako k jedinému možnému viníkovi jejího trápení. I přesto že je její soukromí stále narušováno a ovlivňováno právě zásahy společnosti, ona se spíše upíná k pocitu vlastního zavinění, a namísto obrany, se schovává do ulity sebelítosti a pochybností o sobě samé. Ví, že své tužby musí člověku, kterému vyznává lásku odhalit, nečiní tak a vše zůstává uzamčeno v jejím nitru. Mužské chování tedy stále vnímá jako imanentní a postupné anticipace a drobného vzdoru, je schopna až po jistých zkušenostech. Ve třetí povídce Tma, je právě jisté předpokládání situace drobným odrazem hrdinčina posunu od naivity k dospělosti.

Komicky, či tragicky vyhocené situace, nepatrné posunky, či slova pak vytváří zkreslený obraz skutečnosti, jež všechny hlavní hrdiny vede do slepé uličky bez cesty zpět. Každý výraz, či myšlenka je pochopena symbolicky a je vztahována na celou prolhanou společnost, jež se tváří jinak, než jaká doopravdy je. Zde je ta negativní vlastnost jménem prolhanost metaforicky přenesena právě na ženy. V *Pánské jízdě* je oproti ostatním povídkám právě žena vnímána jako neměnný obraz skutečnosti, který nemá spět ke změně, ale naopak k prohlubování falešnosti, prohnanosti a zmíněné prolhanosti. Věra se chce z tohoto stereotypu vymanit, ale v *Pánské jízdě*, se jí to díky determinaci prostředí a jednotnému mužskému náhledu na ženy nedaří.

3.2 Komparace a interpretace analyzovaných titulů

V rámci komparace postavení ženských hrdinek v české literatuře padesátých a šedesátých let dvacátého století mám k dispozici několik titulů, které bych hned na začátku nazvala jako díla akcentující skepsi, deziluzi, marnost lidského konání, stejně jako niterný svět, význam manželství, rodiny a práce v konfrontaci s moderním demoralizovaným světem přetvářky a absurdity, jež staví hlavní hrdinky do těžkých, pro ně na jedné straně nesnesitelných, na druhé straně vysvobozujících situací.

Tématika některých z nich ještě vyrůstala z polemiky s budovatelskou poetikou a snažila se ji přehodnotit, jiná rozvíjela a proměňovala literaturu všednosti, lidské intimity a životních krizí, další již přinášela životní pocity absurdity, skepse a odcizení a některá demonstrovala vůli k radikálnímu experimentu (JANOŮŠEK 2008: 312). Společným jmenovatelem je zde především atmosféra nenaplnění, aporie, vnitřní obroda směřující k nalezení vlastní opravdovosti, prosáklá neuskutečněnou touhou po změně, jedním slovem abstraktně řečeno: téma hledání identity.

Ženské hrdinky vybraných titulů jsou ženy hledající a toužící, naivní a oddané, postupně vzdorující a odtažitě, zklamané a zraněné. Všechny spojuje jistá touha po lásce, bezpečí a vnitřní spokojenosti. Nepřízeň prostředí, stereotypní společnost a především vlastní pasivita, udělat krok a pohnout se z místa, je přivádí ke skeptickým myšlenkám o rozpadu kladných lidských hodnot, a ony se místo posunu, hledání a uspokojování vlastních potřeb potácejí na hranici vlastního pochybování, které v nich vyvolává nejen deziluzivní pocity o celkové absurditě lidského konání a snažení, ale i marnost celého života, který je někým řízen, monitorován a kontrolován. „Napětí mezi jedincem a společností, jež zprůměrováním subjektivních znaků vlastně člověka vždy někam nutí, vždy ho nějak zkresluje a vždy mu způsobuje nejruznější traumata, brání mu být sám sebou.“ (CHALOUPKA 2005: 998).

Jejich utrpení, strádání, nazvané však „domácím rodinným štěstím“, v protikladu se získaným „přepychem a užíváním si“, označující především absenci manželství a naopak udržování mileneckého svazku, je u nich dána mírou vědomé existence vlastního já. Ty, které jsou schopné uvědomit si vlastní cenu i za předpokladu, že tím naruší ideologickou představu dělnického manželství, které se za žádných okolností nemá hroutit, ale naopak budovat socialismus, nemá se starat o sebe, ale především o

tvorbu společnosti, ty postupně získají pocit jistoty a nachází samy v sobě nejen sílu, nutnou k překonání vlastní pasivity, ale i víru v to, že život nemusí být jen zbytečný (KLIMENT 2009: 106).

3.2.1 Aktivita, odhodlání, vzdor/ pasivita

Zde zůstává otázkou, co je vlastně vnímáno za pasivitu a aktivitu? Je možné aktivitu vidět v nalezení milence či v pořízení nových šatů, nebo je aktivita spíše schopnost jedince, vzepřít se stávajícímu životu, který ho nenaplňuje, a pokusit se ho změnit, stejně jako schopnost nebát se říci vlastní názor? Nebo je naopak život bez milence či trucovitost atributem pasivity?

Nejvíce přesvědčivá v zamyšlení nad zbytečností života se zdá být Klimentova *Marie*, která se dokázala ze své pasivity vymanit. Trvalo jí sice velmi dlouho, než se dokázala smířit s Jaroslavovým odchodem a v podstatě to celé divadlo, jež u nich vzniklo, nepochopila ani na konci, kdy už Jaroslav neměl důvod k odchodu, protože nebyl ani s milenkou, která byla jednou z příčin krize jejich manželství, ale nechtěl už být ani s nimi. I přesto všechno však reflektuje svůj dosavadní život, zahrnující vyžehlené košile a teplé večere, tedy život jednotvárný = pasivní, jako nesprávný. Tento posun od pasivity k aktivitě znamená nejen oprostění od jejího uzavřeného rodinného světa, nýbrž i moment nalezení její ztracené životní opravdovosti. Marie našla tedy sílu a odhodlání k činu: Jendovi řekla, jak to opravdu je, že nechce být jen jeho spolucestující; k Jaroslavovi si díky vlastnímu psychickému uzdrání také našla cestu a byla schopna si urovnat i svůj duševní život, ve kterém stále zápasila s Emou. Nakonec sice literární subjekt zůstává osamocen s dětmi, neví, co bude dál, ale věří, že tak je to správné a že mu jeho víra ukáže tu správnou cestu.

U hlavní hrdinky Trefulkovy novelky *Třiatřicet stříbrných křepelk* Jaroslavy jsem došla ke zjištění, že je zde otázka aktivity-odhodlání/ pasivity mnohem zřetelnější. Ve srovnání právě s Marií by se dalo říct, že je Jarka velmi aktivní v souvislosti s manželským životem. Vůbec se neupíná na manžela, jako na klíčovou osobu svého života, necítí k němu už ani lásku, či vášeň, ba spíše nechut'. Neváže ji k němu už žádná úcta, ale jen povinnost a manželský slib, který ji nutí setrvávat. Tento studený manželský život si vynahrazuje s milencem. Po čase ani Jarku takto strávený čas nečiní

šťastnou, a i přesto, že by se fakt: nalezení milence, mohl chápat, jako jistá Jarčinu aktivita, vzhledem k Mariině řešení, trávit čas mezi čtyřmi stěnami, zjišťuji, že tato, mnou na začátku pozitivně vnímaná „aktivita“, však hlavní hrdinku nikam neposouvá, naopak ji ještě více zamotává do kolotoče citů a prožitků, které jsou sice krátkodobě příjemné a dokážou vyjasnit rutinu všedního dne, avšak nepřinášejí nic jasného, přímého, k čemu by Jarmila mohla vzhlížet, na co se těšit, kam mířit. V tom se tedy hrdinka stává opět nejen poslušnou členkou socialistického kolektivu, tedy loutkou v rukách ideologické společnosti, ale i loutkou své vlastní pasivity. Neviní sebe, neviní manžela, ani milence, nechává se táhnout proudem doby a ve vlastní pasivitě zakotvuje celý svůj život. Její odhodlání něco změnit a s tím spojená chuť prosadit si vlastní názor a hodnoty u Jarky nepřichází, protože čtenář sám nerozpozná, co je tedy pro Jarku to nejdůležitější. Rodina je zde prezentována v podstatě jako jediná překážka v cestě za jiným životem, ale za jakým životem?

V případě Jarky to ale není překážka, dělá věci, jež jsou nemorální, i přes to, že rodinu má. Absurdita uzavřenosti a nehybnosti jedince, zakotveného v poválečném čase, stejně jako nalezení pravých hodnot života se zdá být složitější než v čase válečném. Ta doba, kdy se lidé mohou svobodně nadechnout a žít v relativním míru a bezpečí je pro ně těžší, protože už se nebojí prvotně o své životy, ale jsou neustále pronásledováni pocitem strachu říct, co si myslí, dělat, co chtějí a cítit, že milují. U Jarky přichází odhodlání něco říct, zastat se člověka, ve chvíli před jeho odsouzením u soudu.³⁵ V této chvíli před soudem, kdy se jedná o obvinění úplně cizího člověka, se zamýšlí nad nespravedlností života a uvědomuje si, že vlastně může být ráda, za to, co má - rodinu, děti, manžela, milence a práci. „*Možná že se máme tak dobře, že si můžeme vymýšlet.*“ (TREFULKA 1964: 62).

Hanka, hlavní protagonistka románu Zdenky Redlové *Příběh z lékárny*, je pasivní hrdinkou ve smyslu schovávání se za svým manželem a jeho úspěchy, jež mu pak nevědomky ve výsledku vyčítá. Aktivní je v tom, říci vlastní názor beze strachu, že něco ztratí. Nelpí na manželství jako Marie, naopak je naprosto srozuměná s tím, že se rozvede, dokonce to sama navrhuje. V tomto ohledu je Hanka velmi svérázná a

³⁵ Zasedá v případě odsouzení muže, jenž prý svou falešnou výpověď okradl podnik o tisíce. Před soudní síní mluví Jaroslava s jeho ženou a získá tak pocit jeho nevinny a v soudní síni se mu snaží pomoci. Vztahuje si křivdu na jeho osobě k nespravedlnostem, které se dějí jinde a nikdo za ně není potrestán (např. vynakládané peníze na prasečák, který místo aby se stavěl, je bez úředního vědomí rozkrádán.

nezlomná a ve srovnání s Marií naprosto odlišná. Je schopná vyvozovat důsledky z jednoho malého mužova klopýtnutí, které navíc nemá ani ověřené. Nemá však chuť něco zjišťovat a pít se, což jen nasvědčuje tomu, že důvody jejího zkratkovitého jednání jsou mnohem hlubší. Svého rozhodnutí s odstupem času lituje, ale to rozhodnutí je schopna udělat.

Kdybych měla diversifikovat, co která z hrdinek po rozchodu získala, či ztratila, tak v případě Marie, která chtěla manželství zachránit a v případě Hanky, která byla v případě první kolize rozhodnutá řešit věc radikálně, docházím k závěru, že ani jedna z hrdinek neskončila šťastná. Marie si rozchod nepřála, byla k němu donucena okolnostmi, které způsobily, že si musela začít život organizovat jinak, což shledala bez muže, jako obtížné, nikoliv však nezvládnutelné. Hanka si rozvod v podstatě vyhádala sama, a i přesto, že si myslela, jak bude poté její život naplněn jen zábavou a činnostmi, jež si v manželství prý nemohla dovolit, dochází naopak k názoru, že muže ve svém životě nepotřebuje.

Která tedy vyhrála? Hanka je aktivní ve své oduševnělosti a vrozené vlastnosti být spravedlivá a také se snaží spravedlivé lidi vyhledávat. I proto si vybrala za muže právě Martina, člověka schopného, ochotného, spolehlivého a laskavého. Ve chvíli lidského bezpráví byla ochotna zakročit i v případě, jednalo-li se právě o milovanou osobu. Neuměla navenek lhát a způsobovat tak druhým bolest, a díky tomu také u soudu, který se týkal případu nesrovnalostí v lékárně, přiznává Ivanovu vinu na celé věci. Tím způsobí jeho zadržení, ale osvobodí tak Borka, jež byl do věci nespravedlivě vtáhnut vlivem své lidské důvěřivosti a snahy pomoci právě Ivanovi. V této chvíli se Hanka projeví velmi statečně a prodělá tak obrovskou změnu, týkající se především uvědomění si vlastní ceny.

Prohlédne tak lidskou přetvářku a prolhanost člověka, jež se ji do té chvíle jevil jako někdo, s kým chtěla jít dále životem. Člověk si nejvíce váží toho, co nemá a Hanka na to přišla právě ve chvíli, kdy ztratila vlastní vinou manžela, a milence poslala do kriminálu. Ve srovnání s ostatními hrdinkami, např. Lingulou, která svou přetrvávající pasivitu ani sama nevnímá a naopak žije stále v představě, že je vše v pořádku, a že její smutný osud s muži řídí jistý skrytý mechanismus, ne ona sama, či s Marií, která velmi dlouho setrvává v manželství i přes zjevné manželovo podvádění, je tedy Hanka velmi aktivní. Její pasivita může být naznačena snad jen v její naivní naději vlastního

zviditelnění a úspěchu v rámci nesobeckého udupávání cestičky za úspěchy vlastního muže. Otázkou však zůstává, zda právě její ukvapená aktivita ve smyslu rozvodu s Martinem, nezpůsobila její pozdější pasivitu, zformovanou do rozhodnutí, že muže už ve svém životě nepotřebuje. Jak bylo totiž řečeno, Hanka později svého rozhodnutí, nechat se rozvést lituje i přes to, že o něm na začátku byla stoprocentně přesvědčená. V rámci této možné ambivalentnosti se mohu domnívat, že její přerod od pasivity k aktivitě prošel trojí cestou. Zprvu to byla počáteční pasivita, vyjádřená mlčením a skrytými výčitkami (tak jako u všech ostatních hrdinek), poté přechází k aktivitě, jež má podobu rozvodu s manželem, nalezení milence a zároveň i výše zmíněné odhalení lidské přetvářky, kterému už jen tiše nepřikyvuje, nýbrž sama dopomáhá ke spravedlnosti, a třetím východiskem je znovu přijatá pasivita ve formě zjištění, že po zkušenostech a prohlédnuté falešnosti ze strany mužů, jsou to osoby, které už ve svém životě nepotřebuje.

Jak již bylo zmíněno, právě Lingula, hrdinka Klímových *Milenců na jednu noc* je ze všech ženských hrdinek, tou nejpasivnější. Lingula po komunikaci jako formě kontaktu mezi lidmi, velmi touží, většinou však nemá ale co sdělovat, ani nikoho, komu by své vnitřní touhy mohla sdělit. Když už se v její blízkosti osoba schopná naslouchat objeví, Lingula se raději vrací ke svým mrtvým vzpomínkám na otce, který už jí neodpoví. Dá se říci, že její komunikace se tak stejně jako její neschopnost konání mění „v prázdné, stále stejné mluvení, které člověku dává šálivou iluzi, že není sám. Snaha zbavit se samoty je však marná, končí většinou bezvýhodnou opuštěností a ještě větší deziluzí z neschopnosti vytvořit trvalý svazek s jiným člověkem a dát vlastnímu životu vyšší smysl“ (KLÍMA 2000: 353).

Obecně chtějí Klímovy „ženské postavy naplnit a přehlušit svou prázdnotu stále novými chvilkovými zážitky, v nichž vidí možnost setkání s něčím, nebo někým, kdo jim chybějící smysl života přinese.“ Postavy jsou svázány nejasnou kazajkou, jež je podvědomě činní spoutanými, avšak i postavy žijící mimo tento záhadný mechanismus, nežijí svobodně. „Je otázkou, zda si svůj typ nesvobody vytvořily postavy samy, nebo zda i sem sahá tlak vnějšího prostředí.“ Ženské postavy chtějí žít svobodně, chtějí si vytvořit svět bez „mechanismů“. Když se jim to však podaří, nejsou schopné, tento svět smysluplně vyplnit a naopak pasivně opět směřují do „zajetým kolejí“. „Čím více se postavy o mechanismus starají, a to i negativně, tím že se ho snaží zničit, tím více mu

vlastně slouží.“ V tomto ohledu je řeč spíše než jen o postavě, o postavě - loutce (KLÍMA 2000: 354). Klímovy povídky tak sugestivním způsobem navozují otázku, do jaké míry má člověk právo na soukromé štěstí vykoupené lhostejností k utrpení a bezpráví jedince (KOSKOVÁ 1996: 167).

V souvislosti s *Milenci na jednu noc* a konkrétně pak s Lingulou lze říci, že skepticismus, odevzdání a pasivita, která vzniká v kontaktu se světem, není hlavní hrdinkou shledána jako křivda, ale naopak jako osud, pro který je v podstatě dobře disponována (LEDERER 1991: 113). Nedochozí u ní, jako u jediné k žádnému posunu od pasivity k aktivitě, protože vnímá své konání, jednání i mlčení, jako předurčené, někým, nebo něčím řízené. Ona sama ho nemůže změnit, tak se o to ani nesnaží. Stejně odevzdaně si připadá i vypravěč v Kunderových *Směšných láskách*. „*Najednou jsem chápal, že je to jen moje iluze, když jsem si myslel, že si sami osedláváme příběhy a řídíme jejich běh; že to možná vůbec nejsou naše příběhy, že jsou nám spíš odkudsi zvnějšku podsunuty; že nás nikterak necharakterizují; že nemůžeme za jejich prapodivnou dráhu; že nás unášejí jsouce odkudsi řízeny jakýmsi cizími silami.*“ (KUNDERA 1965: 93).

Koncepčně je představení hrdinky, jako chudinky, jež nemá jinou možnost východiska, než se nechávat oddaně vést jakousi skrytou silou, která nejde ovlivnit, tematika Klímovi vlastní. „*V hlavní roli je samota, jež vyrůstá z každého setkání, protože každý pokus o sblížení už má v sobě zárodek budoucího rozchodu.*“ (KOSKOVÁ 1996: 165).

O částečném pohybu, akci a reakci se dá hovořit v souvislosti s Věrou, hlavní hrdinkou *Pánské jízdy* od Zdeny Salivarové. Na počátku dělá ústupky a neřekne, co si myslí, i když to v ní vře. Svou pasivitu si zpočátku omlouvá tvrzením, že nemá cenu se s muži hádat a nechávat se jimi zbytečně vyprovokovat, protože tím bychom my ženy, jen vše zkazily a je proto lepší, nechat věci plynout a doufat, že se změní muž. Nedává tedy vinu za svou pasivitu sobě, ale demoralizované společnosti, která ji v jistých věcech činí pasivní, bezbrannou a odevzdanou, stejně jako jistou formou všechny ostatní protagonistky povídek.³⁶

³⁶ u Jarky (*Příběh z lékárny*) přichází otázky po tom, jak zkažená musí společnost být, že vůbec dovolí prohrěšky typu nevěra, odsuzování nevinných lidí apod.; Lingula (*Milenci na jednu noc*) nevinní přímou

V případě Věry je pod pojmem demoralizovaná společnost schována především mužská populace, jež vládne světem. Věřino nízké sebevědomí, odevzdanost, a neustálé narážky na její osobu ze strany mužů, způsobují její mlčení a neprojevení názoru. V *La Strada*, jedné z povídek *Pánská jízda*, lze za prvotní aktivitu považovat pouze její trucovitost, která však zmizí po mužově objetí a pohlazení. Z našťvané a uražené ženy, se tak rázem stává krotký beránek, opět schopný uposlechnout všechny mužovy příkazy a na vlastní výčitky už pak nemá ani pomyšlení. V *Pánské jízdě* se hrdinka, myslíc, že je o mužích poučena dostává do nové absurdní situace, jež ji znova nabízí víru v lásku, která bohužel nepřichází. Neuvědomuje si, že ji muž chce znova jen využít, pohrát si s ní a odhodit. Znovu je tu její pasivita, jež ji činí bezbrannou. V povídce *Tma* se konečně probouzí její spící aktivita, avšak jen v momentě, kdy sice před novým zklamáním zachrání sebe i svou kamarádku Kristýnu, který však pro její další život znamená jen vnitřní pocit, nenechat po sobě už nikdy šlapat. Je to tedy pouze tzv. vnitřní aktivita, která vlivem nepřízně osudu, nesprávně vybrané společnosti a vlastní naivitě zůstává stále jen uvnitř jí samotné. Věra tedy končí stejně jako Lingula, sama se svými nevyřčenými touhami a nemá nikoho, komu by je mohla sdělit.

V předešlých pasážích jsem zmínila Olgu a její determinaci prostředím, které ji stejně jako Lingulu a Jaroslavu určitým způsobem oslabuje a posouvá její pochybnosti a touhu po životní změně do pozadí. Díky své pasivitě - mlčenlivosti ztrácí Olga, hlavní hrdinka novely Hany Bělohradské *Vítr se stočí k jihovýchodu*, nejen dobré místo, ale postupně i náklonnost svého manžela a vlastní sebevědomí, což se projevuje na jejím neustále podrážděném chování, které však není okolním světem kauzálně vysvětleno. Ona sama ví, proč je mrzutá, a ví, že díky své pasivitě prohlubuje své (pro čtenáře neznámé) vnitřní trápení a úzkost, bojí se však nové bolesti, která by s projevením názoru mohla přijít, a proto raději pasivní zůstává. O jejím přerodu od pasivity k aktivitě se tedy nedá hovořit, protože její rozhodnutí, říct co si myslí a potenciálně se posunout dále - začít budovat své vlastní pevné já, je narušeno jejím strachem, pochybnostmi a zbabělostí. Točí se tak stále v začarovaném kruhu vlastní nerozhodnosti, díky níž několikrát promarní odhodlání k činu a místo závěrečného kroku upadá znovu do své nečinnosti, ve které však nezůstává klidnou, tj. neztotožňuje

společnost, nýbrž skryté mechanismy, které nás ovládají; Olgu (*Vítr se s točí k jihovýchodu*) viní ze své pasivity především manžela.

se s ní, jako se správným řešením, ale naopak, je vždy skrz špatné svědomí nahlodávána myšlenkami, že její konání, resp. nečinnost není korektní.

3.2.2 Ztráta a znovuobjevení identity

S tématem hledání vlastní identity, která je pojátkem pro všechny hlavní protagonistky vybraných literárních děl, se dostávám k otázce velmi niterné, avšak vzhledem k námětové shodnosti a motivační stejnorodosti, klíčové.

Jedna trpí v manželském svazku, jiná je svázána milencem, další toulavě hledá smysl života po boku muže, který jí pohrdá, nebo k ní naopak vzhlíží. Všechny svou identitu hledají a zamlčují zároveň. Některé si ani neuvědomují, že žijí jen v iluzi šťastného života a tak pro ně není hledání, touha a vzplanutí, tím hlavním životním cílem, nýbrž východiskem z reálné, životem přichystané situace.

U Olgy (*Vítr se stočí k jihovýchodu*) je v této otázce znatelný motiv hledačství, touha po změně a pochybnosti na cestě životem. Její nejistota bytí je spojena jednak s životní pasivitou, ale především s, v dílech se opakující skutečností, nespokojeností ve vztahu s životním druhem. U Olgy se stává problematika ztráty a nalezení identity úzce spojena s tématem aktivity/pasivity. Otázkou však zůstává, do jaké míry je u hlavní hrdinky aktivita/pasivita v cestě za nalezením své pravé identity ovlivněna prostředím, vlastním mužem (jeho pohledy na jiné ženy, její měnící se pohled směrem k muži) či okolnostmi (pocit neschopnosti díky ztracené práci). U Olgy je na jedné straně měnící se pohled na vlastního manžela³⁷, zpočátku žárlivost směřující k lhostejnosti až k lítosti, která způsobí její pasivitu v komunikaci a zamezí tak projevení Olžina trápení v manželství, potažmo v životě.

Na druhé straně je tu zjevná hrdinčina vnitřní nestabilita, která z ní paradoxně v jistých chvílích činí velmi svéráznou ženu, nebojící se říct vlastní názor a nejednou i do té míry, kdy se stává tou, co má poslední slovo. Zde však poslední slovo ženy, a její občasná vzdorovitost není vnímána jako aktivita, jak tomu bylo například u Věry (*Pánská jízda*), ale naopak jako projev vlastní neschopnosti, svěřit se s vnitřními tužbami, pocity a prohrami. Právě vyjevení těchto pocitů, nejen těch projevů

³⁷ Viz kapitola 3.2.4.

vzdorovitosti, výčitek a stěžování směrem k manželovi, by pomohlo v cestě za nalezením společné cesty ke komunikaci a následnému znovu zrekonstruování Olžina oslabeného sebevědomí. Důkladným prozkoumáním díla bylo zjištěno, že Olga se vymyká modelu pasivita/strnulost způsobeném upínáním se na neexistující štěstí v podobě domácího mikrosvěta jako u Marie, ale spíše opravdu modelu pasivita/strnulost způsobeném společenskou determinací, jakýmsi skrytým mechanismem, jako u Linguly (*Milenci na jednu noc*). Vlivem strachu a vlastní zbabělosti je bezmocná v konání a tato pasivita ji tedy pohodlně a laxně zanechává ve stávajícím životě „bez identity“, bez zařazení kdo jsem, co tady na světě dělám a čemu sloužím. Olga má pocit, že svou identitu ztratila díky Vaškovi. Podvědomě ho viní ze své vlastní bolesti, zbabělosti, sobectví a osamocení. Obviňuje ho z jeho pochybení v zaměstnání, snaží se ho podvědomě oslabit a sama tak získat svou vlastní kuráž zpět, to se jí však nedaří a zjišťuje, že si za svou životní rezignaci může sama. Neztratila práci kvůli němu, ale kvůli své zbabělosti a ochablosti. V jistých chvílích si toto své pochybení, díky němuž ztratila i sama sebe, tedy tu Olgu, ve které se cítila šťastná, silně uvědomuje, nahlas to však nevysloví a raději jen odtažitostí, již dříve zmíněnou mrzutostí a chladností, oslabuje stávající vztah s mužem a řítí se tak hlouběji a hlouběji do propasti vlastní prázdnoty. Celkově by se dalo konstatovat, že tak lhostejně, jak přistupovala ke svému muži, kterého od začátku vinila ze ztráty práce a z prázdnoty života, a kterého díky jejímu měnícímu se pohledu na něj, postupně ze své stupnice viníků na krachu svého bytí vypustila, přistupovala i ke svému marnému životu, který zůstal právě díky její vnitřní nestabilitě, projevující se již zmíněnou pasivitou, odevzdaností a strachem nezměněn, nezlepšen, zůstal pasivní, stejně jako její nenavrácená identita.

Věra (*Pánská jízda*) je představitelkou, která se v cestě za láskou ocitá v situacích, kdy ze strachu z odmítnutí neukazuje svou vlastní tvář a popírá tak svou skutečnou totožnost. Její identita je v podstatě utvářena, formována a předělávána muži. De Beauvoirová k tomu říká, že „samy ženy chápou ženy tak, jak je chápou muži, přijímají za své mužské představy ženskosti“ (MORRISOVÁ 2000: 27).³⁸ V povídce *La Strada* je hlavní hrdinka do poslední myšlenky ovlivňována Karlem – stávajícím

³⁸ Ta čerpala z: Beauvoirová, Simone de: *The Second sex*. 1949;česky: *Druhé pohlaví* (do ČJ přeložil Josef Kostohryz a Hana Uhlířová), Praha: Orbis, 1967. s. 70.

milencem, se kterým se snaží dělat, jen a pouze to, co chce on, aby byla v jeho očích lepší, než je. Díky této přetvářce však neukazuje světu svou pravou identitu a zabraňuje tak společnosti, potažmo mužům, vyznat se v ní a odhadnout tak její potenciální tužby a přání. Mužský svět je však v tomto ohledu, resp. v díle Zdeny Salivarové prezentován, jako vládnoucí, svobodomyšlný, s možností volby a ve všech ohledech spravedlivý. „Žena pro ně funguje jako jinakost, jež mužům umožňuje vytvořit vlastní kladnou identitu jako identitu mužskou a jelikož to, co je „jiné“, nemá svou vlastní identitu, jinakost často funguje jako prázdný prostor, jemuž lze přiřadit jakékoliv významy, které si dominantní skupina zvolí. Proto jsou ženy křehké a ne silné, emocionální, a ne racionální: povolné, a ne pevné: takže mužskost pak může být definována těmito kladnými vlastnostmi“ (MORRISOVÁ 2000: 26).

Takže i když muži v tomto světě potkají ženu se zdravým, sebevědomím, tudíž se znalostí své vlastní ceny, nebo právě tu dívku, která se ve víře ve velkou lásku nechá nachytat i na tu nejprůhlednější lest, přemění si ji po svém. Stejně tak smýšlí i vypravěč v Kunderově povídce *Směšné lásky*, kde je přesvědčen o síle mužské identity. „*Bylo marné útočit rozumem na pevnou hradbu iracionálních pocitů, z nichž je, jak známo, uhnětena duše ženy.*“ (KUNDERA 1965: 89-90). Věra se v tomto, pro ženy nelehkém světě, snaží skrz nová milostná dobrodružství najít svou dosud nepoznanou vnitřní stabilitu, smysl života, bezpečí a ochranu. Místo ní však nachází jen pohrdání, výsměch a násilné zacházení, k němuž se muži v její blízkosti snižují za získáním chvilkové rozkoše. Věra je však alespoň přesvědčená o tom, že svůj přístup ke světu musí změnit, aby tak dosáhla posunu ve svém životě, má tedy ještě stále šanci, posunout se dále v cestě za vlastním štěstím, které už nebude nikým a ničím formováno. Například u Linguly (*Milenci na jednu noc*) nedochází ani k tomuto posunu. Ta si stále žije svůj život a k sebereflexi u ní nedochází.

U Marie a částečně i Hanky (*Příběh z lékárny*) dochází ke ztrátě a znovunalezení vlastní identity po změně dosavadního způsobu života, zaměřeného především na rodinný mikrosvět a manžela. „Přichází pocity absurdity vyplývající z náhlé hrdinovy vytrženosti z řádu, který však nebyl ničím nahrazen.“ (JANOUSHEK 2008: 298) Konkrétně Marie cítí prázdno po ztroskotání manželství. V něm se cítila být součástí velkého manželova světa a po jeho náhlém přerušení přichází prázdno, které se nedá ničím vyplnit. Začne žít a prožívat znovu teprve díky sebevědomění, že dosavadní

život nebyl zcela správný. „*Dnes jsem se dívala do zrcadla a nebyly to moje oči*“ (KLIMENT 1963: 5) To znamená: do jejího života vstoupil problém a dělá z ní někoho jiného, než je. Ona je manželka a matka dvou dětí a najednou do té fixní struktury vstoupí něco neurčitého a nestálého. Je to vztah jejího manžela k milence.

Marie se ocitá v krizi, kterou musí s manželem řešit, a ono to řešitelné není. Po vnitřním dialogu se svým druhým já, po zkušenostech ve svém „náhradním“ vztahu a hlavně po částečném srovnání se s manželovým odchodem se Marie posouvá v cestě za svým skutečným já. (KLIMENT 2009: 106) „*Dnes jsem se dívala do zrcadla a byly to moje oči.*“ (KLIMENT 1960: 132). Sice není zcela zřejmé, kam se její život bude dále ubírat, s jakým mužem bude žít, ani co ji udělá znovu šťastnou, avšak už uvědomění, že rodinný mikrosvět, ke kterému se upnula, a který ji odtáhl od reálného světa a tím zamezil jakýkoliv její další vývoj, je rozhodující pro znovunalezení její identity. Do té doby jí její každodenní starosti k životu stačily a v žádném případě nechtěla být strhnuta tím velkým zmechanizovaným světem, v němž žil Jaroslav. Později však zjistila, že právě toto rozhodnutí ji na 10 let života uzamklo za dveřmi jejich bytu.

Hanka (*Příběh z lékárny*) našla svou identitu ve své práci, výchově dětí a péči o manžela. Odhalená, avšak neověřená manželova nevěra v ní náhle probouzí pocity vlastní životní nenaplněnosti a začne se navenek prezentovat v roli ženy, užívající si život (noční výlety, setkání s přáteli atd.). V této síti se však také necítí opravdově a teprve tehdy se zamýšlí nad tím, jaká je vlastně její pravá identita: doma u dětí, na víně u přátel, či v tmavém kutlochu lékárny s milencem? Za tuto fázi života, za uvědomění a prozření vděčí manželovi, který díky svému nepatrnému klopýtnutí rozpoutal peklo v jejich soužití. Jeho nevyjasněné podvádění, bylo však jen jedním z povrchních důvodů, jež vedly k rozpadu manželství a rozkolísanosti hlavní hrdinky, o čemž jsem hovořila již v reflexi daného titulu.

Jarka (*Třiatřicet stříbrných křepelk*) je v tématu hledání identity hrdinkou mírně odlišnou. Svou identitu našla právě v tom životě, který se podvědomě snažila měnit. Ponechala si obě své role (manželky i milenky) a žila si tak dál svůj život přetvářky, který jí „v podstatě“ vyhovoval.

Motivy citové i společenské deziluze, včetně ztráty jednoznačné důvěry v dosavadní ideály se zde snoubí s motivy odcizenosti člověka, jehož aktivita je pouze zdánlivá, limitována zvyky a společenskými normami (JANOŮŠEK 2008: 316-317).

Člověk se jimi musel řídit, nesměl vybočovat z řady, což hlavní hrdinku velmi svazovalo. Cítila, že být pro společnost splňuje žádanou formalitu, být pečující socialistickou matkou, pracovitou soudružkou a oddanou manželkou, nesplňuje „formality“ sobě vlastní. Klade si otázky po smyslu téhle hrané komedie, kde se všichni tváří jako moudrost národa, zároveň však zjišťuje, že je proti této zmechanizovanosti bezmocná a namísto vzpoury se řadí do té řady poslušných žen, jež splňují „žádané formality“ doby. Uchyluje se do jediného prostoru, který jí byl, aspoň z větší části, ponechán – do soukromí. Tím se ztotožňuje se svým životem, v němž není zcela šťastná, ale jak již bylo řečeno, vlivem společenských norem ho přijímá za svůj.

3.2.3 Východisko z absurdity

Na privátní život bylo nahlíženo jako na kladnou hodnotu, jako protiklad „falešného“ světa „velkých“ společenských cílů. V románových formách byly navíc zdůrazněny motivy odcizení člověka v moderním světě, motivy citové prázdnoty a poklesu lidské aktivity na pouhé živoření (JANOŮŠEK 2008: 315). Východiskem z této prázdnoty a absurdity bylo pro literární subjekty zpracovaných titulů kategoricky uniformní. Návratem do minulosti, obracením se ke svému vnitřnímu skrytému já, apatie, upínání se k hodnotám, jež byly po celý život vnímány, jako správné, namlouvání si cynické lásky, v menší míře zaměření na vlastní úspěch, či již zmíněný úkryt v privátním životě, byly možnosti hrdinek, jak si pomoci z života, který je dusil, abstraktně řečeno východiskem z marnosti. Zároveň se v této souvislosti dostávají osobnosti k otázkám vlastního přičinění, společenské, či osobní vině, či k záležitostem směřujícím k vlastnímu postavení a vnímání individuální potenciality.

Linguliny (*Milenci na jednu noc*) vzpomínky na otce a neprožité dětství, stejně jako zákaz prožitku, potažmo mužské blízkosti, jsou faktory tvořící hrdinčino přesvědčení o jediném možném překonání lidské absurdity a prázdnoty. V momentech návratu do minulosti je oproštěna od rozhodování, přemýšlení a překonávání nutných životních překážek přítomnosti. Tento přirozený lidský dar, který byl dán každému člověku, je však hlavní hrdinkou považován za neoprávněný sentimentální prožitek, za který se po chvíli kárá a raději se vrací do přítomné roviny pochybování o vlastním

životě. Tyto pochyby sděluje jen své „siluetě“, která zde má formu vnitřního já. Její formou východiska jsou tedy letmé vzpomínky, vytvářející iluzi spokojenosti, která však v přítomném světě není člověku dovolena a tak sebedestrukce osobnosti trvá.³⁹ Monolog se „siluetou“ je v povídce prezentován také jako jedna z možností hrdinčina útěku od problému. Vzhledem k převládající tendenci upínat svůj bezcenný život spíše k minulosti (vzpomínky na otce) a k přítomnosti (ve které stačí zakázat si prožitek) a zároveň k hodnotám souvisejícím především s absurditou a řízeností života „shora“⁴⁰, není tento vnitřní monolog považován za hlavní východisko z absurdity.

Marie stejně jako *Hanka* (*Příběh z lékárny*) a částečně i *Jarmila* (*Třiatřicet stříbrných křepelék*) reagují na svůj přítomný, rodinnými okolnostmi změněný život také obratem k minulosti, ve které se snaží najít odpověď na neuspokojivou přítomnost, avšak není to pro ně to hlavní východisko jako u *Linguly*. V případě *Marie* je prolínání přítomnosti s minulostí jedním ze způsobů, jak utéci z atmosféry nenaplnění. Výraznějším prvkem je zde však její vnitřní konfrontace s *Emou*, skrz kterou jsou prezentovány činy, za něž se *Marie* stydí a o nichž si myslí, že nemohou být veřejně vyjeveny. *Ema* je její „vnitřní kamarádka“, které může svěřit své pochybnosti, strach a sebelítost a pomáhá jí tak lépe se adaptovat na nově vzniklou situaci. V době neshod a manželských konfliktů je jejím „východiskem z nejasnosti života“. Na konci ji ze svého vědomí vymazává, ale i přesto se právě *Ema* velkou měrou podílí na *Mariině* překonání těžkého období. *Milenec*, který se na krátký čas zařadí k důležitým článkům jejího života, ji stejně jako *Ema*, pomůže odrazit se od země, zamyslet se nad svým dosavadním jednosměrným životem, zaměřeným na děti a pomůže jí tak nalézt svou vlastní identitu a tím najít i východisko z absurdity.

S otázkou viny na vlastním zmařeném životě, jež je u *Linguly* nepřipouštěná, u *Hanky* přiznaná, u *Olgy* směřovaná na muže, zjišťují rozdíl u *Marie*. Prvotně *Marii* počáteční problémy v manželství nesměřují k otázkám vlastní viny, spíše k otázkám po individuální změně osobnosti. *Marie* si vinu na svém zhrouceném manželství totiž až do konce nepřipouští. Ptá se sama sebe, jak se to mohlo stát právě jím a hlavně, co se tolik změnilo, respektive, zda se změnila za těch 10 let ona, ale z krachu manželství neviní

³⁹ U *Linguly* je tato danost ovlivněna „mechanismem“ zmíněným v kapitole 3.2.1 aktivita, odhodlání, vzdor/pasivita.

⁴⁰ Viz. životní mechanismus v kapitole 3.2.1.

ani sebe, ani Jaroslava. Nejsou u ní obecné výčitky a svalování viny na společnost, jak je tomu u Linguly (*Milenci na jednu noc*), ani na zkaženou mužskou populaci, jak je tomu u Věry (*Pánská jízda*) a Olgy (*Vítr se stočí k jihovýchodu*).⁴¹ Žena je zde vybavena něčím, co bychom mohli nazvat, jako ženská odolnost, získaná nabitím statutu matky. To ji činí odolnou a silnou i přes nepříjemnost situace. Jako svobodná, se cítí paradoxně mnohem více zranitelná, než jako vdaná. I přesto, že by se právě jako matka měla cítit více ohrožená a zranitelná, protože už nejde jen o ni, ale především o děti, je to u hrdinky spíše naopak.

Rodinný život, který ji přinesl starosti spojené s výchovou dětí, údržbou domácnosti a péčí o manžela ji v jejím konání posiluje, bere to jako záviděníhodné, skvostné poslání, na které je hrdá. To samé bych řekla i o jejím uvažování, co se vlastního úspěchu týče. U Marie se v souvislosti s potřebou vlastního zapříčinění na budování socialistické společnosti, což je hlavní úkol doby, nehovoří. Jak už bylo řečeno v souvislosti s vinou, Marie se vyžívá v roli matky. Ano po jistých událostech se v ní naopak cítí svázaná⁴², ale do určité chvíle právě možnost být matkou bere jako svůj vlastní úspěch. Nemá tudíž tendenci, zaobírat se tím, zda by měla být úspěšná ještě někde jinde. Od toho má muže, za což si ho také do určité chvíle velmi váží. Východiskem z absurdity je tedy pro Marii paradoxně velmi dlouhou dobu právě to prostředí, do něž se 10 let uzavírala, do prostředí v roli matky a „pokojské“ a to i po odchodu Jaroslava.

V případě Hanky je znatelné retrospektivní propojení minulosti s přítomností, k níž subjekt odkazuje v souvislosti s nespokojeností, vzniklou v manželství. V minulosti je hledáno pojitko k muži, s nímž byly překonány všechny životní těžkosti a v přítomnosti dochází ke smutnému konstatování zbytečnosti rozchodu. Rozvod je hodnocen jako zbrklé a nesprávné rozhodnutí i v očích matky, které musela dát Hanka později za pravdu. Matka se do svazku své dcery a Martina nepletla, kritizovala je však za to, že v případě prvních manželských problémů hned vše vzdávají a místo, aby se snažili najít společnou řeč i v době, kdy už nejsou zamilované hrdličky, umoudřili se a

⁴¹ Zde vztahováno na jejího muže, který se v touze po zviditelnění snížil na stupnici společenské zkaženosti.

⁴² Jde především o chvíle strávené s milencem; po rozchodu s ním převládá snaha být za každých okolností morálně zásadová.

naučili se spolu vycházet, přijmou raději pojem „manželská krize“ za svůj a vše řeší bez rozvahy, bez rozmyslu a rozvádí se.

V otázce viny je Hanka zcela odlišná od Marie, protože si svou vinu na ztroskotání manželství zcela uvědomuje. Celou dobu byla přesvědčená o své nevině a jednoznačné Martinově vině. Postupem času a vlivem nasbíraných zkušeností zjistila, že její podíl na celém tom zbytečném divadle nese především ona. Nebyla schopna smířit se s manžellovým úspěchem, i přesto, že jí to zajišťovalo pohodlný život, a vlivem toho odstartovala exploze jejího obviňování a vyčítání, jež nebylo v podstatě oprávněné. Žila v iluzivní představě sebenaplnění skrz manžela, kterého se vlivem jeho předčasného úspěchu nedočkala. V následné manželské krizi dospívá k přesvědčení, že žila v ireálném světě, ve kterém na rozdíl od Marie nebyla šťastná, ale zároveň bylo zjištěno, že ani nový „náhradní“ život večírků a noční zábavy, neshledala hlavní hrdinka jako uspokojivý a také se vrací k dětem bez manžela i milence, jako Marie.

Nejednot těchto dvou protagonistek najdeme především v příčině, která vedla hlavní hrdinky k upínání se k minulosti, která je dohnala k přemýšlení o životě, a která způsobila nutnost, hledat svou vlastní identitu a místo ve společnosti. Na rozdíl od Marie, která se ve svém dosavadním životě cítila šťastná a ze kterého byla vytržena vlivem manželovy nevěry, Hanka se cítila v dosavadním životě neuspokojená a domnělá nevěra pro ni byla jen jakousi rozbuškou a možností, jak dát věci do pohybu. To, co se rozpohybovalo a ukázalo světu, byla Hančina tendence, resp. touha po vlastním úspěchu a uznání, což bylo právě jedním z hlavních důvodů, jež v Hance vyvolala touhu po změně. Práci pro společnost vykonávala znamenitě, v očích kolegů byla ta, jež odnesla vždy tu nejtěžší práci, za kterou však nikdy nebyla přiměřeně ohodnocena. „*A pilná, příčinnivá, takový ten typ, stoprocentně pracovitě ženské: kolik práce se na ní naválí, tolik udělá. My ostatní jsme byli rádi, když jsme viděli takového truhlíka. Říkali jsme si: Aspoň teď máme komu strčit sem tam nějakou tu prácičku, co se do ní nikomu nechce.*“ (REDLOVÁ 1964: 113). V práci viděla svou sílu, ale nikdy během manželství neměla tendenci být vidět. Tuto stránku vyplňoval její manžel, za kterého se podvědomě schovávala. Začalo jí to vadit až v momentě, kdy už manžel dosáhl „cíle“⁴³, tehdy začala mít tendence k tomu, být nějakým jakýmkoliv způsobem

⁴³ V době, kdy byl schopen zabezpečit rodinu, dosáhl mezinárodních ocenění, nabízely se mu nabídky ze zahraničí, a kdy si mohl dovolit, konečně trávit více času s rodinou.

„zviditelněná“ i ona sama. Jak už jsem zmínila v reflexi daného titulu, tato tendence se objevuje velmi zřídka, hrdinky jsou většinou po zkušenostech a trápení v manželství i po rozchodu, či rozvodu znovu spokojeny tam, kde si myslely, že se dusí, tedy znovu právě doma, s dětmi.

U žádné z nich se neobjevuje touha mstít se, podkopávat cestu bývalému muži, nebo převládající sklon k radikální přeměně vlastní identity ve smyslu opuštění dětí za účelem užívání si života. Jen nezřetelně u Věry (*Pánská jízda*) dochází k vnitřnímu obrnění před mužskou arogancí, navenek však dochází jen k jakési situační revoltě, která není dlouhodobá. Hanku stála její „revolta“ manžela i milence a východiskem z absurdity je pro ni přesvědčení, že už muže ve svém životě nepotřebuje. Mohla bych tedy hypoteticky konstatovat, že její touha po zviditelnění je právě v jinakosti - neupínat se znovu na muže, jak tomu bylo u Marie.

Pro Jarmilu (*Třiatřicet stříbrných křepelek*) není východiskem retrospektiva v čase, jako u ostatních hrdinek, neobrací se očividně k minulosti, jako k časům lepším a šťastnějším, její zpověď je zaměřena především na přítomnost a to i díky kompozici novely, jež je zaměřena ne jeden jediný den. Žije přítomností a spíše se obrací k budoucnosti, která nemá jasné obrysy. K minulosti se obrací ve smyslu obecně-společenském, a sice v případě mladých mrtvých vojáků, kteří museli umřít na frontách a ve válce. V této souvislosti se zamýšlí nad nesmyslností života, nespravedlností doby a také nad lidskou „samozřejmostí“, že člověk chodí, dýchá a „žije“, aniž by si toho vážil. Konkrétní případ Jarčina vzhledu do minulosti je tedy nejasný, jelikož není zřetelné, zda hovoří o časech strávených s milencem, či manželem.

Stejně tak nejasně propojuje minulost s přítomností při pohledu na upoceně, pod tíhou těžké práce, zkřivené ženy na poli, k nimž vzhlíží ze silnice, po které si kráčí ve svých jehlových podpatcích. Naznačuje možnost, že mohla být na jejich místě, avšak velmi nejasně, naopak cítí jakýsi pocit viny. I přes vědomí, že je „každý svého štěstí strůjcem“, se zamýšlí nad absurditou práce, jež je stejně zbytečná v těžkých podmínkách na poli, jako v nablýskaných lodičkách v Domě Osvěty. V souvislosti s nejasnou podvědomou přítomností viny dochází tedy u literárního subjektu k nepřetržitému přemýšlení o věcech společenských. V souvislosti s nespokojeným manželstvím či bezvýhodným mileneckým vztahem, by bylo žádoucí zamýšlet se nad problémy osobními, tak jak to dělají všechny ostatní hrdinky, Jarmila je však v tomto

ohledu zaměřena především na obecné otázky, týkající se důležitosti manželství, ve smyslu viny. Ptá se po tom, zda jsme vlastně vinni za to, že se nám nedaří, nebo je manželství přežitek, spějící k zániku? Jaké jsou morální hodnoty společnosti, která vůbec dovolí tento koloběh věcí: manželství → všednost → nevěra? Tímto zobecněním se subjekt podvědomě vymaňuje ze zodpovědnosti nad nevydařeným manželstvím a ospravedlňuje tak skutečnost, že se zcela identicky řadí do té skupiny jedinců, nad jejímiž pravidly a zkaženými morálními hodnotami lamentuje, resp. vědomě koná stejné nežádoucí morální poklesky, nad kterými se sama pohoršuje. Ani ve smyslu vlastního úspěchu, či zviditelnění, o kterém jsem mluvila hlavně v kontinuitě s Hankou (*Příběh z lékárny*) není u Jarmily patrný. Pracuje a vychovává děti v duchu socialistickém a netouží po vlastním zviditelnění, ani úspěchu. Hrdinka je velmi pasivní a apatická, a proto i její východisko z absurdity a z nejasnosti života představují jen příležitostné schůzky s milencem, práce a stereotyp.

Již v kapitole 3.2.2. ztráta a nalezení identity jsem hovořila o Olze (*Vítr se stočí k jihovýchodu*) a jejím svalování viny na manžela v souvislosti se ztrátou práce a s vlastní slabostí promluvit a vyjavit tak své skryté tužby. Zjistila jsem, že svalování viny na druhé bez jejich zjevného přičinění, je forma hrdinčiny komunikace se světem a také zároveň způsob, jak utíkat před nesmyslností života. Jak již bylo řečeno, Olga si je vědoma vlastního přičinění na „zpuštění“ svého života, respektive ví, že na jeho nenaplnění nese velký díl viny, i přesto je pro ni její muž Vašek tím nejsnadnějším cílem neustálých výčitek, reptání a obviňování. Vylívá si na něm své špatné svědomí, svou neschopnost akce. Ví, že to nic neřeší za předpokladu, že mu neřekne pravý důvod svých výčitek. To však neudělá a nikam se tak neposouvá. Jediným východiskem je pro Olgu, stejně jako částečně pro Marii a Lingulu obrát k minulosti.

Vzpomínky na dětství a matku jsou pro Olgu smutné, ale příjemné obrazy minulosti, ve kterých vidí svůj smyšlený, absolutně čistými, přirozenými, nezkaženými představami propletený dětský život. Srovnává jej se svou již ovlivněnou dospělou duší, jež se už řídí pravidly, kterým se už díky vlastní zbabělosti hůře vzpírá. V přítomnosti už vidí život v plných nezkraslených barvách, není ale schopna vnímat ho pozitivně, protože je natolik posedlá a zaslepená manželovou vinou na všem, co se jí v životě nezdařilo, že není schopna vidět svět reálně. Vnímá realitu, jako mozaiku, kterou si člověk musí nejprve poskládat, aby v ní mohl žít, jinak je stejně roztříštěný, jako její

části. Marie hledala v minulosti odpovědi na přítomnost a Olga se k minulosti obrací ve víře, oprostít se na chvíli od reality, jež ji svazuje. Jejím východiskem z absurdity je niterný svět, do kterého se uzavírá ze strachu a lítosti nad vlastní pasivitou, setrvačností, sobectvím a zbabělostí. Věra nachází své východisko ve víře ve vlastní nevelkou zkušenost a zároveň v namlouvání si cynické lásky.

3.2.4 Vztah žena-muž, milenec/prožitek/rozum x vášně/symbol

Ve všech výše zpracovaných titulech, ve kterých byl v hlavní roli ženský niterný svět trýznivých kotrmelců a vztahových nerozvážeností, kde byly ženy prezentovány buď jako chudinky bez možnosti odporu, nebo jako svobodné ženy, sloužící k pobavení, je důležité akcentovat i neopomenutelný význam hrdinů mužských. Muž v roli manžela, či milence totiž hraje v různých ohledech jednu z nejdůležitějších rolí v životě všech výše zmíněných protagonistek. Není zde v primárním postavení, tvoří však oponu, zátiší, mohli bychom říci „nadobraz“, ke kterému je vzhlíženo, jak je tomu především u Marie, Linguly (*Milenci na jednu noc*) a Věry (*Pánská jízda*). Muž je zde vnímán ale i jako jeviště výčitek, kritiky a opovržení, jak je tomu velmi silně u Olgy (*Vítr se stočí k jihovýchodu*), Hanky (*Příběh z lékárny*) i Jarmily (*Třiatřicet stříbrných křepelek*). Anebo je zde muž v opozici, kde se on sám stává objektem omámení ženskou krásou a tajemností, jak je tomu u Kunderových *Směšných lásek*.

V prvním případě budu hovořit o Marii, pro kterou je muž zdrojem bezpečí, jistoty, lásky, ohraničeného světa, rodinného štěstí. Muž jako vyšší mocnost, ke kterému je vzhlíženo. Muž jako tvor nepředvídatelný, jemuž se v případě chyby vše odpouští a u kterého nepřichází znechucení a odpor nad jeho nevěrou, ale pochopení a následné sebeuvědomění oboustranného zavinění. U Marie navíc nevěra paradoxně přinese zamyšlení nad jejím dosavadním jednosměrným životem, zaměřeným na děti a pomůže ji tak nalézt svou vlastní identitu.⁴⁴ Muž je zde jako symbol. Jaroslavovy řízené vlaky a parníky jako symbol pravidelnosti, stálosti, neměnnosti pro Marii představují symbol bezpečí a neměnného rodinného světa, oproti tomu Jendovo (milenec) zelené auto jako symbol nepravidelnosti a nejistoty, která reprezentuje velký vnější nebezpečný svět.

⁴⁴ Viz. kapitola 3.2.2.

Milenec zde není spojen s prožitkem, jako například u Jarmily, nebo Hanky, která si ho našla v touze něco poznat a vyzkoušet, ale spíše s východiskem, s možností úniku. U Marie prožitek nepřichází vlivem oddanosti k muži a dětem. Nedokáže si vsugerovat přesvědčení shodnosti situace, tj. konat to samé, co činí i Jaroslav. Vlivem vzrůstající manželské krize není schopna o ničem rozhodovat, něco konstatovat, nebo si být něčím absolutně jistá. Neví už ani, zda muže miluje, jestli spíše nemiluje svůj režim a zajatý chod domácnosti, své děti a svůj rodinný život, než jeho. Bylo zjištěno, že právě v krizové situaci se vyjevuje síla osobnosti a pravé hodnoty, jež drží sociální skupinu pohromadě. Vzhledem k této skutečnosti shledává hlavní hrdinka své priority opravdu spíše v teplých večerech a nažehlených košilích, než v přítomnosti toho, koho má s těmito substancemi spojeného. Není to ideální, avšak Marie to tak vidí, neprožívá, jen mechanicky kupí povinnosti a domácí práce tj. prožitek přichází až s nalezením vlastní identity.⁴⁵ Celkový vztah ženy a muže je zde ovlivněn společenstvím, ve kterém se daný jedinec nejčastěji pohybuje. V Mariině případě je žena uzavřená ve svém rodinném světě, což je v očích muže vnímáno jako nepřítel. Po marných snahách ženu z tohoto světa dostat, dochází díky nevěře k rozpadu manželství. Muž je zde v očích ženy vnímán jako autorita, jako osoba, ke které je vzhlíženo a teprve až po „prozření“, se tento postoj i jednání ženy změní a ona je teprve schopna vzhlížet i sama k sobě, ne jen k muži, se kterým má rodinu; teprve tehdy je schopna říct, co cítí, co si myslí a jejich komunikace je rovnocenná.

U *Linguly (Milenci na jednu noc)* osciluje vnímání muže, jako zdroje lásky, touhy, bezpečí, zároveň však zakázaného ovoce, které přináší pocit vlastního selhání. Poté už je to tvor vzbuzující jen znechucení a odpor, jelikož svou silou dosáhl onoho zmíněného oslabení ženské rovnováhy, což je pro hlavní hrdinku nepřijatelné. U *Linguly* nedochází k přesvědčení, že by měla na svém chování směrem k mužům něco změnit. Stále si myslí, že ona je ta „slečna dokonalá“, která se chová korektně a své částečné podlehnutí mužskému kouzlu, ten krátký prožitek, k němuž svolila, hodnotí jako momentální výpadek mysli, krok vedle, který se neměl stát. Ke krátkému prozření, kdy si na chvíli uvědomí, že je opravdu čas, udělat něco jinak (políbit ho, říct, že ho má ráda...), dojde až ve chvíli Tomášovy vyprchané trpělivosti. Celkový vztah ženy a muže

⁴⁵ Viz. kapitola 3.2.2.

by se zde mohl definovat jako prohlubování odcizení a upevňování předsudků o druhém pohlaví. Žena je tu sice prezentována jako křehká a zranitelná, co potřebuje ochranu a muž je ten, který by ji měl ochranu nabídnout. Díky ženské mlčenlivosti a nevyjevení vnitřních pocitů, však ke vzájemné „pomoci“ nedochází a naopak se stupňuje nedorozumění mezi mužem a ženou.

U Věry (*Pánská jízda*) je náhled na muže podmíněn jejím vlastním vývojem. Zpočátku pro ni muž, i přes svůj velmi arogantní a sebestředný projev představuje ochrannou náruč a oporu před světem a ona je schopna polykat jeho urážky a rozkazy pro pouhou přítomnost s ním. Později drobně prohlédne jeho „diktaturu“ a začne vzdorovat odmítáním. Nakonec však stejně končí se zjištěním, že muž má obrovskou moc a převahu nad ženou, která to tak musí brát, protože je to fakt, o kterém se nediskutuje. Souhrnně zde muž reprezentuje osobu velmi chladnou a panovačnou, jehož nadřazený projev k ženě, kterou má tendenci ovládat, přikazovat jí a plánovat za ni, vyjadřuje jeho celkový náhled na ženy. Ty jsou pro něj jen „běhny“, které muže využívají, jako hračky, se kterými si pohraje a odkopne je, jako věc, jež nemá v životě žádnou cenu, jako stín, který by měl mlčet a vzhlížet k muži, jako k zosobnění síly a moci, kterou ztělesňuje.

Celkový vztah muže a ženy je zde založen na mužské promyšlené, kruté a vypočítavé lži a naivní ženské důvěřivosti. Tento naivní „kult“ mužského pokolení, je narušen v díle Hany Bělohradské *Vítr se stočí k jihovýchodu*. Olga vnímá svého muže ze tří pohledů. Na začátku vztahu a během dovolené jako osobu, na kterou žárlí, která jí není lhostejná. Později se jí však muž zprotiví, přestává si ho vážit a nakonec je to třetí pohled, který vzniká po jedné z vypjatých situací, ukazující jeho osobu, jako uboze šedivější a bezbrannou, které je jí líto, nejen z hlediska stárnutí a sešlosti životem, ale zároveň jako bezcenného člověka, který při touze něco znamenat, spáchal morální přestupek na člověku mnohem schopnějším. Žena je zde oproti výše zmíněným hrdinkám velmi svéráznou osobou, nešetřící ostrou kritikou směrem k muži, převládající potřebou, mít stále poslední slovo a nebojácná v projevení vlastního názoru. Na první pohled se zdá být odolnou a silnou, po přečtení celého díla jsem však zjistila, že je to spíše předstíraná obrana před vnějším světem a že se pod její neprostupnou skořápkou skrývá hlavně strach z vlastní neschopnosti, strach svěřit se s vnitřními tužbami, pocity a prohrami.

Pro Hanku (*Příběh z lékárny*) ztělesňuje muž osobu, díky které ztrácí svou vlastní identitu, protože se přizpůsobuje jeho způsobu života. Na jednu stranu kritizuje svůj život v jeho stínu, díky němuž nemohla pracovat sama na sobě, na druhou stranu, je právě tato doba v jeho stínu pro Hanku perioda, kdy se cítí šťastná a potřebná, protože podvědomě utváří jeho cestičku k pozdějšímu úspěchu. Je to doba, kdy má vše své pevné hranice a tak to Jarmile vyhovuje.⁴⁶ Jakmile je však u muže úspěchu dosaženo, dochází nejen ke změně náhledu na něj, ale také k Hančině ztrátě sebevědomí a životní nenaplněnosti. Celkový vztah ženy a muže by se zde mohl charakterizovat následovně. Na počátku velká láska a uzavření manželství i přes nevoli rodičů, vzájemné překonávání překážek na cestě životem. V době zlepšující se rodinné finanční situace, na kterou Hanka i její matka čekala a která byla v očích mnoha považována za vrchol rodinného štěstí, začalo v rodině pokulhávat vzájemné porozumění mezi manželi. Paradoxně právě dosažená mužova zaopatřenost, jež by Hance i synům nabídla spokojený, skoro přepychový život, ten život, který si v obtížných společných začátcích vysnili, hrdinku popuzovala, znepokojovala. To poukazovalo na zcela jiné hrdinčiny hodnoty, než kterými může být moderní nábytek, či funkční spotřebiče.

Dosažení klidu a zdánlivé pohody v Hance rozpochybovalo přemýšlení o životě, o sobě samotné, o hodnotách, jež zastává a jež pro ni jsou, nebo by měly být důležité. Hanka tuto „pohodu“ necítila jako jistý druh vítězství, či zadostiučinění, že tak jak za svým mužem stála a tolerovala jeho pracovní vytíženost, teď by mohla sklízet jeho úspěchy právě ve formě pohodlnějšího života. Nevnímala to jako začátek rodinného života se všemi jeho členy, ale naopak jako konec hry, ze které jeden hráč bez vlastního přičinění vypadává - ona. V podstatě chtěla dál zůstat v tom stereotypním životě, kde muž sbíral pracovní úspěchy a ona pracovala schovaná za lékárnickým pultem. Ovšem do této fixní struktury vstoupil problém. Muž dosáhl toho, čeho v práci dosáhnout chtěl a měl by tedy tento režim narušit. To je v očích hlavní hrdinky vnímáno jako zrada a ta se brání již zmíněným rozkolísaným chováním, ústícím až k rozchodu. Muž je tedy pro Hanku životní jistotou, zároveň i zhoubou.

Podobně by se dal zhodnotit i její vztah s milencem. Na začátku velká láska a vzplanutí, posléze zklamání a znechucení. Na rozdíl od svazku manželského, kde

⁴⁶ V tomto ohledu shodnost s Marií.

převládala pravá láska a vášeň, ve svazku mileneckém převažoval bezpochyby rozum, vášeň by se zde mohla nazvat spíše jako touha po něčem novém, k čemu je přistupováno s ostychem a zvědavostí. Ukončeného manželství litovala, ukončeného mileneckého vztahu nikoliv.

Pro Jarmilu jsou manžel i mileneček muži, jež jí oba něco dávají i berou; nedokáže žít bez jednoho, ani bez druhého. K muži jí váže především povinnost a manželský slib, který ji nutí setrvávat, necítí k němu však už lásku, o té není v povídce vůbec zmínka, je to jen nechuť a svázanost, kterou cítí v jeho přítomnosti. Jejich společný život už je jen setrvačnost, věčnost, přetvářka a povrchnost. Oba jsou neústupní a nevědomky se litují navzájem, protože oba dělají to samé - jsou nevěrní. Je zde cítit vzájemná nechuť a přehlížení druhého, stejně jako vzájemná povinnost, setrvávat v manželství jen kvůli dětem. Chybějící něhu a lásku nachází Jarmila u milence, se kterým se snaží žít naplno. Je schopna oprostít se od myšlenek na děti, avšak také ne úplně. Stejně jako Marie ji něco táhne domů. Prožitek s milencem je pro ni doba, kdy ztrácí strach ze života, dodává jí sílu, avšak přináší jí i pocit provinilosti. Je to ale jediná doba, která obrací její naději k lepším zítřkům, neví jak, protože je vdaná a mileneček Karel Raško má ženu, kterou má rád, ale tento pocit s ním zkrátka prožívá. Něco s ním hledá, dychtivě touží něco objevit, ale je spoutaná myšlenkami na rodinu v podstatě stejně jako Marie, která ale i tento způsob života shledává později špatným. Stejně jako u Hanky převládá v čase stráveném s milencem rozum nad vášní. Sice s ním ztrácí zábrany, ale rozum ji táhne domů. I z vášnivého okamžiku si vlivem rozumu vytváří jen příjemně strávenou chvíli, která skončí. Ví, že to tak je, a že to tak bude znovu, ale stejně nasedá na ten stále stejně se točící kolotoč absurdity znovu. Jedná-li se o možnost střetnutí s milencem, konkrétní místo, či dobu, dokáže být mnohdy racionálnější - opatrnější, než muž, avšak v jistých chvílích se chová hloupě a naivně.⁴⁷ V souvislosti s milencem je k sobě velmi přísná a i přesto že ví, že jen ta chvílika s ním, je pro ni vysvobozením z všednosti každodenního dne, nedovoluje sama sobě více do ní zabřednout. Chtěla by, ale neudělá to, protože se podvědomě

⁴⁷ Jde o situaci, kdy k jednomu setkání s milencem přivede i děti.

ztotožňuje s myšlenkou, že rodina a děti, jsou důležitější, než láska a svoboda. Milenec tak pro ni zůstává jakýmsi symbolem znovuoživení mládí a lásky, i přesto, že čas s ním strávený, je spíše trýzeň⁴⁸, než radost, a naproti tomu děti se pro ni stávají symbolem naděje na lepší budoucnost. Symbolika tak nachází pevné místo v hrdinčině myslí, kde v nejasných obrysech ukazuje kritické body nedávné minulosti, stejně jako neblahé přítomnosti.⁴⁹

V Kunderových *Směšných láskách*, je muž v opozici ženských hrdinek, respektive sám se stává středem jejich odmítání a posměchu. Vzhledem k mužskému vypravěči jsou zde ženy zachyceny skrz muže, který k nim i přes jejich zjevnou hloupost a naivitu, vzhlíží jako k mystickým madonám, bohyním, či tajemným šifram, které oslovují lidskou omezenou racionalitu. Jde především o předstírané (*Nikdo se nebude smát*), či zcela pravdivé (*Já truchlivý bůh*) projevy náklonnosti k ženě, jež slouží k docílení cynické pohlavní, či citové lásky, která je nakonec neukojená. „Žena zde reprezentuje jakousi antiintelektuální, iracionální živelnost, proti níž stojí mužský intelekt a jeho analytická břitkost.“ (HAMAN 2002: 432). Muž je zde v roli svůdníka - dobyvatele a jeho pokusy o zdolání ženské „cudnosti“ jsou úspěšné, či nevydařené. Právě v momentech neúspěchu je z Kunderových povídek cítit obrovská mužská ješitnost a touha po pomstě (*Já truchlivý bůh*), jak tomu nebylo u žádné z ženských výše zmíněných hrdinek.

Drobný náznak tohoto konání byl cítit snad jen u Salivarové a její *Pánské jízdy*, konkrétně v poslední povídce *Tma*, kde se hlavní ženská postava snaží o neúspěšný vzdor vůči muži, signalizující revoltu a naznačující sílu ženského sebevědomí, avšak ve výsledku spíše vyzní jen jako směšný pokus ženy, působit mocně a nezdolně. I díky tomu je možná povídkový triptych Zdeny Salivarové považován za jakýsi ženský protějšek ke Kunderovým *Směšným láskám*. V tomto ohledu je vidět, že ženská vyrovnanost a rozvážnost ve smyslu vlastní obrany je u všech ženských zpracovaných hrdinek daleko „v plenkách“ za těmi hrdinkami, které v Kunderových *Směšných láskách* disponují klidnou sebejistotou, vyrovnaností a vírou ve vlastní pravdu. Mám konkrétně na mysli povídku, *Sestřička mých sestřiček*, kde už žena není prezentována jako slabý člověk, chudinka, působící vizuálně silně, ale uvnitř rozervaná, tak jak je

⁴⁸ Ve smyslu neustálého přemýšlení o správnosti konání (zůstat s dětmi, nebo být s milencem).

⁴⁹ Viz. reflexe daného titulu.

tomu například u Olgy (*Vítr se stočí k jihovýchodu*), nebo Hanky (*Příběh z lékárny*), nýbrž zde už je strnulost ve výrazu ženy odrazem klidné vnitřní sebejistoty, která na sebe jen bere klamnou podobu smutku (KUNDERA 1965: 49).

3.2.5 Psychický stav/vlastnosti

Psychické rozpoložení postav dokresluje celkový obraz niterného života žen. Jedná se o veskrze shodné stavy znechucení, samoty, apatie, narušenosti, pesimismu, nejistoty, spojené s klamnou představou velké lásky a spokojenosti. Jsou to stavy vnitřního chátrání vedle muže, se kterým byla zvolena cesta životem, kde byl rozchod zvolen jako cesta k novému životu bez živoření. Jsou to stavy uvěznění, ohraničenosti mezi čtyřmi stěnami, mezi manželstvím a svobodou, mezi dětmi a milencem. Zároveň však stavy odhodlání, uvědomování a překonávání sama sebe. Ženský svět prozkoumaných hrdinek a s tím spojené vlastnosti, které jsou pro všechny protagonistky shodné, by se mohl označit jako deziluzivní, nesmyslný svět marnosti, prosycený atmosférou nenaplnění, okořeněný znechucením a přijatým v podobě apatie a smutně veselé tváře.

3.2.6 Obecné shrnutí komparace

S přihlédnutím k zpracovaným titulům, bych mohla implicitně konstatovat, že většina ženských protagonistek v menší či větší míře ztělesňuje literárního hrdinu šedesátých let, který se v touze po svobodném životě a klidu, jenž byl v padesátých letech spíše výjimkou, než normou, uzavírá ve svém „bezpečném světě“ domova, práce, či v náruči partnera a vykresluje tak postavu, kterou chtěla většina zpracovaných autorů poukázat na důležitost odhalení existenciálních otázek individua. Postavy mých hrdinek ze šedesátých let, byly sice vykreslovány ve své osamocenosti, smutku a odcizení, tedy ve stavu reálném, nikoliv ve zkreslené skutečnosti, kde intimita jedince byla popřena na úkor kolektivu, i přesto však byly jakýmsi předstupněm nejen ve změně náhledu na literaturu, tedy přechodem od budovatelské prózy padesátých let, zaměřené především na tvorbu společnosti v totalitním duchu, k literatuře zaměřené na nitro člověka, ale i

v životním přesvědčení, že i sám jednatel může ve společnosti, která vyžaduje poslušnost a konformitu, určitým způsobem fungovat sám.

Naproti tomu partneři mých hrdinek se zdají být přesným opakem hrdinů z let šedesátých a svým budovatelským smýšlením, zlepšovacími metodami a zařazením do pracovního kolektivu spíše ztělesňují typického hrdinu let padesátých, pro kterého byla příznačná skutečnost, vypracovat se a vyvíjet se s duchem nové doby. V podstatě neodpovídal příslušnému stavu reality, stačilo jen, aby v jeho vývoji bylo znatelné, že se k této hotové podobě dopracuje. Fungoval zde jako jistý předvoj, fenomén budoucnosti, která bude dokonalá a nastavoval tak normu správnosti a nesprávnosti i své partnerce. Nejvíce je tato tendence patrná v románu Zdeny Redlové *Příběh z lékárny*. V něm by se dalo hovořit téměř o postavení muže jako zastánce socialistického realismu a o postavení ženy jako představitelky - hrdinky šedesátých let, usilující o emancipaci intimní sféry. Socialistický realismus a budovatelská tematika jsou však otázky širšího záběru, na které v mé práci bohužel nebyl kladen zřetel.

4. ZÁVĚR

Hlavním tématem, jímž se má diplomová práce zabývala, bylo postavení, smýšlení, jednání a východiska ženských hrdinek vybraných titulů od známých, či méně známých autorů a autorek padesátých a šedesátých let dvacátého století.

V rámci teoretické části jsem se zabývala především obecným akcentováním důležitých poznatků o době padesátých a šedesátých let s přihlédnutím na autorskou perspektivu a ženskou otázku. Díky ní jsem si prohloubila historický kontext doby, na základě které se mi poté lépe přistupovalo k vybraným dílům a současně jsem se přesvědčila o tom, že doba očima autorů, byla skutečně v menší či větší míře předobrazem jejich děl.

V praktické části jsem se zabývala analýzou a rozbořem daných titulů, v nichž jsem se s pomocí citovaných pasáží snažila o částečné vyobrazení života hlavních, zčásti i vedlejších postav. Současně mi v analytické části šlo o stručný přehled posloupností, životních pochodů, smýšlení a rozhodnutí ženských hrdinek, které byly poté v komparativní části z hlediska společných a odlišných atributů srovnávány. Na principu homogenosti a heterogenosti vlastností, cítění, obětování, či východiska z absurdity života u hlavních protagonistek, jsem založila komparativní část. Na základě rozboru, bylo v rámci stejnorodosti zjištěno, že se hrdinky vyznačují totožnými vlastnostmi, zmíněnými v kapitole 3.2.5. Jedná se především o pesimismus, apatii, smutek, strach a zakřiknutí, o pocity zbytečnosti a nejistoty v partnerském životě a o pracovitost a svědomitost v pracovním životě a v roli matky. Naopak protikladnou postavou je v tomto ohledu Olga, představitelka novely Hany Bělohradské, která nositelkou těchto vlastností není. Je jediná, která právě díky své nesvědomitosti práci ztratila, a kvůli své hrdosti a svérázné kritice zasloužila o sníženou náklonnost svého muže. V souvislosti s interním tématem aktivity, odhodlání, vzdoru a pasivity, tedy s kapitolou 3.2.1. byla odhalena skutečnost, že pasivní ve všech ohledech zůstává Lingula (*Milenci na jednu noc*) a Olga (*Vítr se stočí k jihovýchodu*).

U nich se jedná o strnulost v konání směrem k mužskému protějšku, kterému vlivem strachu, u Olgy navíc vlivem změněného náhledu na něj, neprojeví své nitro a zůstávají tak osamocené se svými skrytými touhami. Částečně pasivní, tedy stav, ve

kterém hrdinka v jistých ohledech vzdoruje a v jiných naopak zaostává, byly označeny Jarmila (*Třiatřicet stříbrných křepelék*) a Věra (*Pánská jízda*).

Z nich Jarmila zůstává pasivní i přes naprostou chladnost a povrchnost svazku v roli manželky a naopak aktivní v řešení, nalézt si milence. Věra je pak nositelkou pasivity ve svých neustálých ústupcích, mlčenlivosti a v neprojevení názoru. Jen lehce aktivní se stává v jisté vypjaté situaci, která však pro její budoucí život neznamená posun dopředu, nýbrž jen pocit vnitřního vzdoru.

Naproti tomu sílu a odhodlání ke změně svého života nalézají Marie a Hanka (*Příběh z lékárny*) a stávají se tak hrdinkami, které svou počáteční pasivitu překonávají, a je možné v jejich případě mluvit o úplné aktivitě. Marie probouzí svou aktivitu a odhodlání k činu poté, co stereotypní manželský život a rodinné povinnosti shledává jako příčiny rozpadu svého uzavřeného spokojeného mikrosvět. Manželova nevěra je hlavním faktorem, která ji přiměje se nad tím vším zamyslet, přestat na chvíli plnit životní funkce s přesností stroje a na chvíli žít. Její přerod od pasivity k aktivitě ji pomohl nejen v uvědomění toho, co je v životě důležité, ale především v nalezení své opravdovosti, jež byla právě vlivem vytvořeného rodinného prostředí nevědomě potlačována.

Hanka (*Příběh z lékárny*) je v rámci „úplné aktivity“ hrdinkou nejzřetelnější ve smyslu ukončení manželství z důvodu nespokojenosti a nalezení milence za účelem vytvoření náhradního vztahu. Vystává u ní však nepatrná nuance, která se u ostatních hrdinek neobjevuje. Jedná se o její přerod od aktivity k pasivitě, která má sice v počátcích rádobý stejný průběh jako u Marie, i ostatních hrdinek, na konci však dostává zcela odlišný ráz ve smyslu nepokračující aktivity, nýbrž znovu navrácené pasivity, která se projevuje rezignací na muže. V rámci stejných, podobných a odlišných atributů v kapitole 3.2.2. Ztráta a nalezení identity bylo zjištěno, že opět aktivními, zde v otázce nalezení identity totožnými byly Marie a Hanka (*Příběh z lékárny*). Obě ztratily svou identitu po boku muže, s nímž se vydaly na cestu životem a v prostředí, ke kterému se díky instituci manželské upnuly - k dětem a k domovu. Obě také díky, ať už jisté, či jen domnělé nevěře svých manželů prozřely a byly tak nuceny, zamyslet se nad svým dosavadním životem. A nakonec obě získaly svou pravou totožnost zpět na základě uvědomění, že jejich konání, upínání a schovávání se za vlastním mužem nebylo správné.

Shodné ve smyslu nehledané identity jsou i hrdinky *Lingula (Milenci na jednu noc)* a *Jarmila (Třiatřicet stříbrných křepelek)*, které svou pravou identitu ani nehledaly a ztotožnily se s životem, který jim byl nabídnut. Jarmilina odevzdanost a laxnost by se dala svou očitou nápadností charakterizovat známým Lustigovým citátem: „Život není to, co chceme, ale to, co máme.“ (LUSTIG 1964: 323). O nenalezené identitě, způsobené strachem a zbabělostí, hovořím v souvislosti s *Oljou (Vítr se stočí k jihovýchodu)* a o dosud nepoznanou identitu jde v případě mladičké *Věry (Pánská jízda)*.

V rámci kapitoly 3.2.4., ve které mě zajímala vzájemná komunikace a celkový vztah ženy a muže jsem došla ke zjištění, že hrdinky buď ke svým mužům vzhlížely, považovaly je za symbol moci, ochrany a jistoty, v případě milenců to byl spíše symbol nejistoty, hry a vzrušení, jak tomu bylo u *Marie* a *Věry (Pánská jízda)*, nebo k nim zaujímaly odmítavý postoj ve formě skrytých výčitek a obviňování, což byl případ především *Olgy (Vítr se stočí k jihovýchodu)* a *Jarmily (Třiatřicet stříbrných křepelek)*, anebo se u nich smísily oba dva postoje, tedy ze začátku velebení mužské existence a na konci zlost až nenávist, které nejvíce vystihovalo *Hanku (Příběh z lékárny)* a *Lingulu (Milenci na jednu noc)*.

Kapitola 3.2.3., tedy východisko z absurdity odpovědělo na otázku, jak hlavní protagonistky reagovaly na nově vzniklé situace, kde zamíchal karty sám život, osud, či předurčenost, chcete-li. Tato problematika je velmi různorodá a mnohem méně se zde objevuje shodnost v atributech a charakteristikách, než v předchozích oddílech. V tomto ohledu se za nejvíce homogenní východisko z absurdity jeví útěk do minulosti. Avšak ani ten se nedá specifikovat pro všechny protagonistky shodně, protože u každé byl v jiné míře. U *Marie*, *Hanky (Příběh z lékárny)* a *Olgy (Vítr se stočí k jihovýchodu)* byl obrat k minulosti počátečním způsobem, jak se vyrovnat se vzniklým problémem, u *Linguly (Milenci na jednu noc)* tím hlavním.

Naopak *Jarmila (Třiatřicet stříbrných křepelek)* a *Věra (Pánská jízda)* tuto alternativu vůbec nevolí. V případě *Věry* je to především namlouvání cynické lásky a víra ve vlastní nevelkou zkušenost a pro *Jarmilu* je paradoxně nejjednodušším východiskem prohlubování stereotypu v manželství, udržování vztahu s milencem a v rámci „hygieny duše“ uzavření v niterném světě, do kterého nikdo nemůže. Niterný svět, jako úkryt před absurdním světem se stává osudným i *Olze*, která po počátečních

obratech do minulosti a výčitkách směřovaných na manžela, shledává svou další existenci ve spojení duše a svědomí.

Dalším, pro více protagonistek shodným východiskem, se stává nalezení milence, avšak stejně jako u možnosti obratu k minulosti, i zde se objevují drobné nuance. Pro Marii a Hanku (*Příběh z lékárny*) se milenec stává přechodným útočištěm, který jim poskytne milou náruč a chybějící rozkoš. Pro Hanku se však postupně stává hlavní láskou, se kterou chce strávit život a nakonec je to právě ta osoba, díky které se rozhodne na muže zanevřít. Jarmila je pak jedinou hrdinkou, která si milenecký vztah zachovává. Marie a Lingula (*Milenci na jednu noc*) se ve fázi hledání a přerodu navíc upínají k vnitřnímu hlasu, který jim pomáhá lépe se adaptovat na nově vzniklou situaci.

A konečně posledním možným východiskem, a sice navrácení k těm hodnotám, jež byly pro hlavní hrdinky zásadní a nejdůležitější již během manželského soužití a zůstaly jim i po rozchodu s mužem – k dětem a domovu, je východiskem pro Marii a Hanku (*Příběh z lékárny*). Převažující a signifikantní rolí v životě těchto dvou protagonistek je tedy bezpochyby role mateřská.

U ostatních se životní hodnoty a role prolínají od mateřské k milenecké, jak je tomu u Jarmily (*Třiatřicet stříbrných křepelek*), nebo k pouze explicitně milenecké, což je nejzřetelnější u Věry (*Pánská jízda*) a Linguly (*Milenci na jednu noc*). V tomto ohledu nezařaditelná je Olga (*Vítr se stočí k jihovýchodu*), která svou pozornost upíná jen na manžela, kterého jak již bylo řečeno, z nemalé části viní za svůj prázdný život, ale zároveň s ním zůstává dál. U ní není zřetelné, co je pro ni tou nejdůležitější rolí, avšak s přihlédnutím na skutečnost setrvání s manželem, se mohu domnívat, že právě role manželská.

Stěžejním bodem diplomové práce bylo obecně představit různorodost, ale i homogenitu ženských hrdinek v dílech padesátých a šedesátých let. Svou snahou jsem chtěla přispět k obohacení čtenářů, kteří by chtěli v budoucnu případně rozšířit problematiku související s ženskou otázkou. Avšak i otázky, na které v mé práci nebyl kladen zřetel a které z komparativního hlediska s danou problematikou neodmyslitelně souvisí, jako literatura socialistického realismu, či budovatelské romány, by stály za další zkoumání.

5. RESUMÉ

The main theme of this thesis was the position, thinking, behaviour and solution of heroines in chosen titles from principal and less known authors from the 1950s and the 1960s.

In the theoretical part I dealt with general accentuation of important pieces of knowledge about that period of time considering an author`s perspective and a woman`s issue. Due to it I have deepened my historic context of that time on the basis of which I could easier approach to chosen titles. I have also found out that the period from authors` point of view authentically appeared in their work. The practical part concerned about an analysis of chosen titles in which I have tried to depict the life of major and secondary characters. I also wanted to give a brief survey of sequences, processes, thinking and decision of heroines which have been compared on the basis of common and different attributes. The comparative part was established on the principles of homogeneity and heterogeneity of qualities, feelings, sacrifice or way out from absurdity in lives of heroines. I hope that this thesis realized the aim which was to introduce the difference and also the homogeneity of heroines in the titles from the 1950s and the 1960s. I do believe that this work will enrich those readers who want to widen the issue concerning heroines in literature as far as it enriched me. It would be very interesting for me to deal further and deeply with this issue.

6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

6.1 Primární literatura

BĚLOHRADSKÁ, Hana: *Vítr se stočí k jihovýchodu*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

KLÍMA, Ivan: *Milenci na jednu noc*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

KLIMENT, Alexandr: *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

KUNDERA, Milan: *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

REDLOVÁ, Zdenka: *Příběh z lékárny*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

SALIVAROVÁ, Zdena: *Pánská jízda*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

TREFULKA, Jan: *Třiatřicet stříbrných křepek*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

6.2 Sekundární literatura

BÍLEK, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.

BAUER, Michal: *Ideologie a paměť*. Jinočany: H&H, 2003.

DOKOUPIL, Blahoslav; ZELINSKÝ, Miroslav: *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994.

GADAMER, Hans - Georg: *Pravda a metoda*. Praha: Triáda, 2010.

- GADAMER, Hans - Georg: *Problém dějinného vědomí*. Praha: Filosofia, 1994.
- GUILLÉN, Claudio: *Mezi jednotou a růzností*. Praha: Triáda, 2008.
- GRONDIN, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Praha: Oikoymenh, 1997.
- HAMAN, Aleš: *Literatura v průsečíku pohledů*. Praha: Arsci, 2003.
- HAMAN, Aleš: *Východiska a výhledy*. Praha: Torst, 2002.
- HOUSKOVÁ, Anna; KRÁL, Oldřich. SVATOŇ, Vladimír: *Mezi okrajem a centrem: studie z komparatistiky*. Praha: Svět literatury, 1999.
- HRABÁK, Jaroslav: *Literární komparatistika*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976.
- CHALOUPKA, Otakar: *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Státní nakladatelství, 2005.
- CHVATÍK, Květoslav: *Melancholie a vzdor*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- CHVATÍK, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha: Torst, 2004.
- JANOUŠEK et al.: *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008.
- KLIMENT, Alexandr: *Tři žíně*. Praha: Torst, 2009.
- KOSKOVÁ, Helena: *Hledání ztracené generace*. Praha: H&H, 1996.
- KUBÍNOVÁ, Marie: *Text v pohybu četby*. Praha: Academia, 2009.

KUSÁK, Alexej: *Země kolem nás*. Praha: Mladá fronta, 1961.

LEDERER, Jiří: *České rozhovory*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

LUSTIG, Arnošt: *Vlny v řece*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

MORRISOVÁ, Pam: *Literatura a feminismus*. Brno: Host, 2000.

PYNSENT, Robert B.: *Ďáblové, ženy a národ: výběr z úvah o české literatuře*. Praha: Karolinum, 2008.

SUCHOMEL, Milan: *Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992.

URBANEC, Jiří: *Střídavý čas naděje: k české literatuře po roce 1945*. Opava: Slezská univerzita, 2002.

VOHRYZEK, Josef: *Literární kritiky*. Praha: Torst, 1995.

WELLEK, René; WARREN, Austin: *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996.

WELLEK, René: *Koncepty literární vědy*. Jinočany: H&H, 2005.

Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ...zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16- 18. června 1999. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000.

ZIMA, Peter V.: *Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Verlag Francke, 1992.

6.3 Internetové zdroje

<http://www.cbdb.cz/spisovatele>

<http://www.czechlit.cz/autori/>

<http://www.slovníkceskéliteratury.cz>

<http://www.pametnaroda.cz>

<http://www.nezapomente.cz>

http://nezapomente.cz/zobraz/emancipace_a_zeny_v_dobe_totality (9.2.2010)

<http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=48> (11.4.2007)

<http://www.hormonalni-antikoncepce.cz/sekce.php?id=6&detail=78> (24.11.2011)

http://nezapomente.cz/zobraz/manzelstvi_za_totality_slibuji_lasku_socialisticke_vlasti
(9.2.2010)

<http://rodina21.cz/pece-o-vnejsi-krasu/moda-60-let> (22.8.2010)