

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Recepce Durychovy společenské prózy v kontextu jeho esejistiky**

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Adéla Klímová

Studijní obor: ČJ-NJ/SŠ

Ročník: 5.

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci na téma *Recepce Durychovy společenské prózy v kontextu jeho esejistiky* 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 elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému 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.

České Budějovice, 19. dubna 2013

.....

Adéla Klímová

Děkuji vedoucí mé diplomové práce Mgr. Martině Halamové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, ochotu a trpělivost.

## ANOTACE

Tato diplomová práce se zabývá tzv. společenskou prózou Jaroslava Durycha z 20. a 30. let 20. století, konkrétně románem *Na horách* (1919), sbírkou povídek *Tři dukáty* zahrnující povídky vydané ve 20. a 30. letech, novelou *Sedmikráska* (1925) a romány *Píseň o růži* (1934) a *Paní Anežka Berková* (1931). Na jednotlivá díla je nahlíženo v kontextu Durychových esejí rovněž z 20. a 30. let 20. století. Jedná se o eseje *Gotická růže* (1923), *Cesta umění* (1929), *Srdce a kříž* (1932), *Váhy života a umění* (1933) a *Eseje o umění* (2001), soubor esejí z 20. let. Zmíněné eseje jsou orientovány k jednotlivým aspektům umění a života. Práce je založena na komparaci beletristických a esejistických textů. Smyslem komparace jednotlivých motivů a témat je dospět k interpretaci Durychovy beletrie. Eseje jsou použity jako interpretační nástroj vytvářející specifické dění smyslu. Práce vychází z teorie intertextovosti.

## ABSTRACT

This diploma thesis is focused on the so called social prose of Jaroslav Durych from the 2nd and the 3rd decade of the 20th century, especially on the novel *Na horách* (1919), the short story collection *Tři dukáty* that includes stories published in the 2nd and the 3rd decade, the short story *Sedmikráska* (1925) and the novels *Píseň o růži* (1934) and *Paní Anežka Berková* (1931). Every publication is considered in the context of Durych's essays that were written during the 2nd and the 3rd decade of the 20th century as well. It involves essays *Gotická růže* (1923), *Cesta umění* (1929), *Srdce a kříž* (1932), *Váhy života a umění* (1933) and *Eseje o umění* (2001), an essay collection from the 2nd decade. The essays mentioned take bearings to individual aspects of art and life. The work is based on comparison of belletristic and essayistic texts. The reason for the comparison of each theme and motive is to reach the interpretation of Durych imaginative literature. The essays are used as an interpretative tool creating the specific events of meaning. The thesis is based on the theory of intertextuality.

## **Obsah**

ÚVOD .....	7
1 METODOLOGIE.....	9
1.1 Intertextovost .....	9
1.2 Motiv a téma .....	17
2 RECEPCE DURYCHOVY TVORBY .....	24
2.1 Eseje .....	24
2.2 Na horách .....	34
2.3 Tři dukáty .....	49
2.4 Sedmikráska .....	61
2.5 Paní Anežka Berková .....	72
2.6 Píseň o růži .....	87
ZÁVĚR .....	98
POUŽITÁ LITERATURA.....	103

## ÚVOD

Tato práce je založena na komparaci beletristických a esejistických textů Jaroslava Durycha. Smyslem práce je dosáhnout interpretace Durychovy beletrie. Práce se zabývá jeho tzv. společenskou prózou z 20. a 30. let 20. století, konkrétně románem *Na horách* (1919), sbírkou povídek *Tři dukáty* zahrnující povídky vydané ve 20. a 30. letech, novelou *Sedmikráska* (1925) a romány *Píseň o růži* (1934) a *Paní Anežka Berková* (1931). Na jednotlivá díla je nahlíženo v kontextu Durychových esejí rovněž z 20. a 30. let 20. století. Zpracovávány byly eseje *Gotická růže* (1923), *Cesta umění* (1929), *Srdce a kříž* (1932), *Váhy života a umění* (1933) a *Eseje o umění* (2001), soubor esejí z 20. let. Zmíněné eseje jsou orientovány k různým aspektům umění a života. Odhalují tedy mnohé z autorova nahlížení na svět. Durychovým esejím je věnována i samostatná kapitola. Dále je s esejemi pracováno při jejich komparaci s beletristickými texty v dílčích kapitolách rozebírajících Durychovy výše zmíněné společenské prózy. Komparována jsou ale i díla společenské prózy mezi sebou. Soustředili jsme se na jednotlivé motivy a témata, a to jak na ty, které ve kterých se esejistická s prozaickou tvorbou shodovaly, ale i na ty, které v esejích vytyčeny nebyly. Eseje pro nás byly interpretačním nástrojem vytvářejícím specifické dění smyslu. Smyslem komparace jednotlivých motivů a témat je dospět k interpretaci Durychovy beletrie. Výsledek komparace je cílem této diplomové práce.

Metodologická část této diplomové práce se zabývá pojmem intertextovost a jeho vymezením. Vycházeli jsme z teorie intertextovosti zpracovanou Jiřím Homoláčem. Protože jsme se při vlastní práci zabývali více texty jednoho autora, intertextovost byla při komparaci esejistických a beletristických textů Jaroslava Durycha použita jako nástroj interpretace. Práce tedy vychází z teorie intertextovosti. Dále se metodologická část věnuje pojetí mnohdy problematických nebo zaměňovaných pojmů motiv a téma. V chápání motivu a tématu jsme vycházeli z pojetí Aleše Hamana a zvláště Daniely Hodrové. Správné chápání těchto pojmů bylo pro samotnou práci velmi důležité, jelikož odhalování jednotlivých motivů a témat, po nichž jsme při interpretaci každého z děl postupovali, bylo hlavním prostředkem, jak jsme mohli dosáhnout výsledků komparace. S motivy a tématy se pracuje ve všech výše zmiňovaných společenských prózách Jaroslava Durycha. Výchozím bodem se pro nás staly motivy a témata vytyčené v Durychových esejích, práci s více jeho prozaickými díly jsme ale došli i k motivům a tématům dalším.

Cílem diplomové práce je primárně recepce Durychovy společenské prózy v intertextových souvislostech s autorovou esejistickou tvorbou, v závěru ale také docházíme k objasnění, proč je tato mezižánrová komparace vůbec možná. Dostáváme se k problému rozlišování autora a vypravěče při recepci beletristických děl a také k pojmu „implikovaný autor“ používanému Seymourem Chatmanem. Implikovaný autor se stává klíčem k odhalení vztahů a souvislostí mezi filozofickým a teologickým pojetím umění, života a světa dle Jaroslava Durycha zrcadlícím se jak v jeho esejích, tak v jeho beletristických dílech, v nichž je Durychův světonázor implicitně také obsažen. Na základě kategorie implikovaného autora dochází tato diplomová práce k ucelené interpretaci společenské prózy Jaroslava Durycha.



## 1 METODOLOGIE

### 1.1 Intertextovost

Teorie intertextovosti se vyvíjela v poststrukturalistickém kontextu a je spojena s tak zvanou smrtí autora. Intertextovost je podle Homoláče vztah k jinému konkrétnímu či abstraktnímu textu. Její podstatou je, že na vytváření smyslu se podílí text obsažený v jiném textu. Nestačí tedy pouhá existence jednoho textu v druhém. Hlavním úkolem čtenáře není pouze vazbu k jinému textu odhalit, podstatné je to, zda je čtenář schopen tuto vazbu zapojit do interpretace navazujícího textu. Pouhé odhalení odkazů na jiné texty tedy není ještě interpretace, pro tu je důležité, zda jejich odhalení čtenářovu interpretaci proměňuje. Interpretace probíhá tak, že si čtenář v hlavě utvoří „rozvrh“ smyslu interpretovaného textu, který pak během interpretace koriguje. Důležitý je ale i fakt, že případů, kdy bez odhalení odkazů k jinému textu nelze text interpretovat, je pravděpodobně velmi málo. Existuje dvojí pojetí mezitextových vztahů. Užší pojetí se zabývá vztahy konkrétního textu k jiným konkrétním textům, širší pojetí chce analýzami konkrétních textů dokázat, že každý text má vždy vztah k jiným textům a že je vystavěn z mozaiky citátů, jak tvrdí Kristevová. Otázkou je, zda je nutné každý text chápat jako intertext, nebo zda pod pojmem intertext rozumět výstavbový princip konkrétního textu, a tedy jeden z typů mezitextových vztahů. K tomuto pojetí se příklání například Homoláč.

Pro chápání intertextovosti je třeba vymezit si význam pojmu pretext. Homoláč vysvětluje, že pretext je text, na který se navazuje. Navazující text může být verbální i neverbální, popř. verbálně-neverbální a ve všech případech jak konkrétní, tak abstraktní. Text, který nově vznikne, se označuje jako posttext. Podle Homoláče se už ve chvíli vzniku se každý text dostává do architextových (paradigmatických) vztahů s jinými texty, čímž vzniká možnost existence mezitextových vztahů, které nebyly záměrem autora. Architextovost označuje intertextovost v širším smyslu a je jedním z konstitutivních rysů každého textu.

Kristevová a Barthes se shodují v pojetí vycházejícím z toho, že každý text je intertext, tedy že texty na sebe více či méně zjevně navazují. Skrze intertextovost zpochybňují autonomnost textu i autora. Kristevová považuje intertextovost za vlastnost každého textu a říká, že „každý text je vystavěn z mozaiky citátů, pohlcuje a přetváří jiný text“ (Homoláč, 1995, s. 10). Texty do dialogu s jinými texty nemohou nevstupovat, čímž autor ztrácí své dominantní postavení. Pojetí podle Kristevové je

považováno za příliš široké a to zejména proto, že text chápe jako synonymum pro znakový systém. Barthes říká shodně, že „každý text je intertext; na různých rovinách a ve více či méně poznatelné podobě jsou v něm přítomny jiné (předchozí nebo současné) texty kultury, která tomuto textu předchází nebo je obklopuje“ (Homoláč, 1995, s. 11). Intertextovost se zde stává podmínkou textu. Barthes zmiňuje i existenci citátů, které jsou použity automaticky a nevědomě a nejsou vybavené uvozovkami. Subjekt autora je eliminován výrazněji než u Kristevové. Barthes dochází dokonce tak daleko, že prohlašuje, že „Já je intertextovost, síť citací“ (Homoláč 1995, 11).

Homoláč intertextovost chápe jako jeden z typů mezitextových vztahů a jako výstavbový princip každého textu. Stejně na tuto problematiku nahlízejí Genette, Głowiński a Markiewicz. Genette pro vztahy mezi texty užívá termín transtextovost a vymezil pět typů těchto vztahů: architextovost, intertextovost, metatextovost, paratextovost a hypertextovost. Głowiński označuje za intertextové „pouze ty vztahy k jiným dílům, které se staly strukturálním nebo [...] významovým elementem, vztahy záměrné a tak či onak zjevné [...] určené čtenáři“ (Homoláč, 1995, s. 20). Důležité jsou ty odkazy k předchozímu textu, které jsou významotvorné, tedy které jsou součástí významové výstavby textu nového. Homoláč souhlasí i s tím, že dominantní role patří v intertextových vztazích textu navazujícímu. Intertextové odkazy považuje za strukturální elementy navazujícího textu. Na rozdíl od Głowińského Homoláč nepředpokládá pouze intertextové vazby záměrné. Głowiński se také zabývá otázkou, zda jsou intertextové vztahy vždy identifikovatelné a zda je jejich identifikace nutná k porozumění textu. Pokládá si otázku, co se stane, když čtenář tuto vazbu neodhalí, jelikož je si vědom toho, že dosavadní literární věda spoléhá na ideálního čtenáře. Práce s intertextovými vazbami vyžaduje větší čtenářskou kompetenci, než je třeba k pouhé recepci textu, protože se zakládá na znalosti konkrétních textů, na které se navazuje. Existují i okolnosti, za kterých se záměrná intertextovost stává nereálnou a to v případě, že se text, na který se navazuje, ztratí z povědomí nebo fyzicky zanikne nebo v případě, kdy text obsahuje odkazy, které bez předchozího studia ani identifikovat nejde. Nelze tedy nezvažovat i možnost existence nezáměrných intertextových vztahů.

Markiewicz se rovněž zabývá vymezením intertextovosti jako jednoho z typů mezitextových vztahů, ale je zastáncem tradičního přístupu k intertextovosti. Uvažuje pouze o „vztahu jednoho textu k jiným konkrétním textům“ (Homoláč, 1995, s. 22) nebo o vztazích „mezi texty a určitými sémiotickými konstrukcemi (Homoláč, 1995, s. 22) jako jsou soubory konvencí nebo žánry atd. Není první, kdo se zabývá tím, zda za

intertextové považovat vztahy mezi texty nebo vztahy mezi soubory. S tímto problémem se potýkala už Kristevová. Markiewicz tento problém řeší tak, že systém nahrazuje „souborem v distributivním smyslu“ (Homoláč, 1995, s. 23), který podle Jennyho a Genetta nazývá archetextem. Za intertextovost potom považuje buď vztahy mezi texty nebo vztahy mezi archetexty. Termínu archetext používá pro zjednodušení situace, když je například intertextem označováno navazování na žánr nebo systém konvencí, ty totiž nejsou neutrální téměř nikdy. „Archetext [...] není text v pravém smyslu slova, ale text in abstracto: vzniká na základě zobecnění rysů konkrétních textů a sám pak často ovlivňuje vytváření nových textů“ (Homoláč, 1995, s. 23). Vztahy mezi archetexty se nazývají interdiskurzivnost. Intertextovost zahrnuje pouze vztahy konkrétního textu k existujícím textům nebo archetextům. Markiewicz uvažuje pouze o intertextovosti „natolik odhalené textem samým, že je pro kompetentního čtenáře pozorovatelná“ (Homoláč, 1995, s. 23). Intertextovost podle Markiewicze tedy už nemusí být záměrná. Homoláč má přesto k jeho pojetí výhrady. Za prvé kritizuje použití pojmu kompetentní čtenář, se kterým je počítáno ve většině akademických prací, za druhé zpochybňuje, že interpretace je „odhalená textem samým“, protože se domnívá, že podle kompetentního čtenáře jsou odhalené všechny vazby, které se mu při recepci textu vybavují. Intertextovost by se potom stala „okruhem všech textových asociací konkrétních čtenářů“ (Homoláč 1995, s. 24). Mimo jiné, pokud bychom tomu, že text své vztahy k jiným textům sám odhaluje, rozuměli tak, že je uvedeno například jméno autora pretextu nebo je odkaz na předchozí text označen jinak, interpretace by byla vždy záměrná, což by odporovalo předchozímu pojetí, upozorňuje Homoláč. Intertextovostí je označována interakce, v níž je nadřazený pozdější text. Touto interakcí se rozumí, „že intertextové vztahy existují v textu objektivně a čtenář je pouze odhaluje“ (Homoláč 1995, 24). Homoláč ale poznamenává, že některé vztahy mohou vznikat teprve při recepci textu.

Dále je třeba se zabývat texty, které jiný text parodují, převypravují ho pro děti nebo na něj navazují jiným způsobem, tedy rozdílem mezi architextovostí a mezitextovým navazováním. Homoláč se zabývá rozdělením transtextovosti do tří typů podle Głowińskiego: architextovost, metatextovost a intertextovost. Architextovostí Głowiński rozumí to, že „text vždy odkazuje k obecným pravidlům, podle nichž byl vytvořen“ (Homoláč, 1995, s. 41). Architextovost je vlastností každého literárního díla, protože je podmínkou srozumitelnosti, která je vytvářena pomocí odkazů k pravidlům. Tyto odkazy nemusí být nijak konkrétní, je ale třeba si uvědomovat, že existence těchto pravidel umožňuje samotnou produkci i recepci díla. Počítá se s tím, že autor a čtenář

tato pravidla alespoň zčásti sdílejí. Architextovost je „vlastnost textu odkazovat již pouhou existencí k obecným pravidlům, podle kterých byl vytvořen“ (Homoláč 1995, 41). Text nemusí k jistým obecným pravidlům odkazovat pouze svojí podobou, ale může jít i o určitou textovou operaci, kterou může být například uvedení žánru apod. Tak text sám na architextovost textu upozorňuje.

Pro architextovost jsou důležitá pravidla a kódy, které texty s jinými texty sdílejí, narozdíl od intertextovosti, která se zaměřuje na odkazování v textu. Architextové vztahy spojují všechny texty téhož autora a období, stejně jako díla spadající do jednoho žánru a všechny texty navazující na tentýž text a texty, které mají společný motiv atd. Zrovna tak to mohou být i texty z jedné edice, odehrávající se ve stejném prostředí nebo dokonce knihy ležící na jednom stole. Pro architextové vztahy, tedy vztahy založené na sdílení, je důležité, že existují nezávisle na čase. Motiv či žánr může text sdílet s textem předchozím i následujícím, zatímco odkazovat lze jen k textu předchozímu. Architextovost je nutná pro produkci a recepci textu, je tedy nutnou podmínkou pro komunikaci mezi autorem a čtenářem stejně jako pro komunikaci mezi texty, která se nazývá mezitextové navazování. Architextovost je tedy vlastnost textu vstupovat do nejrůznějších vztahů s jinými texty již na základě samotné své existence, je vlastností každého textu a zakládá možnost mezitextového navazování. „Mezitextové navazování pak tuto vlastnost textu reflektuje, tematizuje [...] a vztah k jinému textu se tak stává součástí významové výstavby navazujícího textu. Mezitextové navazování je prostředkem, jímž architextovost reflektuje autor“ (Homoláč 1995, 44). Projevuje se tak, že se v autorově textu mluví o jiných textech, jsou citovány nebo na ně navazuje jiným způsobem. Architextovost ale reflektuje i čtenář, který je ovlivněn tím, co četl bezprostředně předtím, tvorbou svého oblíbeného autora apod. Tyto potenciální architextové vztahy je třeba také brát v úvahu.

Zajímáme se tedy o to, zda je vztah textu k jinému textu součástí významové výstavby textu navazujícího. Pokud ano, jedná se o metatextovost nebo intertextovost. Metatextovost je podle Genetta a vztah textu a komentáře k němu, tedy „vztah komentování, spojující text s jiným textem, o němž tento text mluví, aniž by jej nutně citoval“ (Homoláč, 1995, s. 20). Podobně metatextovost vymezuje i Homoláč: „Metatextovostí rozumíme ty případy navazování, kdy je pretext (jeho jistá část, jistý konstrukční princip) v navazujícím textu explicitně tematizován.“ (Homoláč 1995, 47). Metatextové vztahy nejsou tak časté jako vztahy intertextové. S metatexty se setkáváme například v literární kritice nebo literární historii. Přítomnost metatextových vztahů

v textu vybízí ke srovnávání jazyka vědy, respektive kritiky s jazykem literatury. Metatextovost se v navazujícím textu často objevuje společně s intertextovostí, nebo je v intertextovém vztahu implicitně přítomna. O intertextovost se jedná v případě, že se část, rovina nebo výstavbový princip pretextu stanou součástí navazujícího textu. Zvláštním případem navazování je případ, kdy se zvýznamňuje to, že jistá část nebo rovina pretextu převzata nebyla. To se projevuje v kontextu již existujících vztahům k jinému textu. „Podstatou intertextovosti tedy není přítomnost pretextu (jeho část) v navazujícím textu, ale to, že se součástí významové výstavby tohoto pretextu stává vztah k pretextu“ (Homoláč 1995, 47). Homoláč však sám upozorňuje, že tato definice je příliš obecná, a proto je třeba se zabývat jednotlivými prostředky intertextovosti, jako jsou aluze, citáty, okřídlená slova atd. Při interpretaci je však nutné si uvědomit i to, že některé cizí elementy jsou v textu užívány spíše jako jednotky kulturního kódu, než že by chtěly odkazovat na pretext. Cizí element je tedy možné v navazujícím textu interpretovat několika způsoby. Můžeme ho interpretovat ne jako cizí, interpretovat ho jako součást kódu – výraz má ustálený „slovníkový význam“, kterému můžeme rozumět, aniž bychom znali pretext nebo ho interpretovat jako součást konkrétního pretextu.

Homoláč souhlasí s Głowińskim, že pokud budeme intertextové vztahy definovat jako „ty vztahy k jiným dílům, které se staly strukturním nebo [...] významovým elementem [...] textu“ (Homoláč, 1995, s. 54), nemůžeme ničím zaručit jejich nezáměrnost. Homoláč ale poukazuje i na situace, kdy se čtenář domnívá, že text nebo jeho element odkazují k jinému textu, i když tento vztah není nijak signalizován nebo kdy daný text obsahuje nějaký signál mezitextového navazování nebo jistý element, který byl už odhalen jako cizí a odkazující k jinému textu a nabízí se možnost dalšího navazování. Pokud se tedy čtenář domnívá, že jistý intertextový odkaz odhalil, je možné, že ho sám vytvořil. To, že některé intertextové odkazy jsou evidentní méně a některé více ale ještě nedokazuje existenci nezamýšleného navazování. Možnost, že vztah k jinému textu je součástí významové výstavby bez toho, aby si toho autor byl vědom, je tu podle Homoláče vždy.

Na rozdíl od ostatních typů mezitextového navazování je pro intertextové a metatextové vztahy charakteristické, „že se na konstituování smyslu navazujícího textu podílí nebo může podílet příslušnost daného elementu k pretextu; [...] že součástí významové výstavby navazujícího textu je nebo může být nepřítomnost jistého elementu pretextu v navazujícím textu; [...] že navazování na pretext je buď

afirmativní, nebo kontroverzní a [...] že vždy – explicitně nebo implicitně – vypovídají o pretextu (Homoláč 1995, 56). Proto vztahy textu k jejich překladu do jiného jazyka, jiného jazykového systému nebo vztahy k textům, které vznikly zkrácením nebo rozšířením jiného textu, nejsou považovány za intertextové. H. F. Plett tyto vztahy nazývá souhrnně transformace. Za intertextové nejsou tyto vztahy považovány, protože se vztah k pretextu nemusí podílet na tvorbě smyslu textu navazujícího a nemusí být tedy součástí významové výstavby. Ke změně smyslu ale dojít může například v situaci, kdy je třeba vypustit nějakou část nebo slovo a smysl navazujícího textu je tím změněn. Je nutné umět rozhodnout, zda se jedná o intertextový vztah či nikoli.

V souvislosti s mezitextovým navazováním se setkáváme také s pojmem aluze. Aluze je tradičně chápána jako nepřímý nebo implicitní odkaz k jinému textu. O odklon od této tradiční teorie se zasadila práce K. Górského, který aluzi definuje jako „náznakové nadviazanie na text iného literárneho diela“ (Homoláč, 1995, s. 58). Nezajímá se pouze o přítomnost cizího elementu v textu, ale o to, jakou funkci má daný text, v kterém je vyznačena spojitost k textu jinému. Když ale tvrdí, že aluze je „aktom nanajvyš uvedomeného využitia cudzieho diela pre vlastné ciele“ (Homoláč, 1995, s. 58), zůstává u tradičního pojetí aluze. Prosazuje se ale názor, že nezáměrná aluze může být zdrojem dalších významů na rozdíl od záměrné aluze, která není odhalena. Na práci Górského navázala Z. Ben-Poratová, v jejímž pojetí je aluze „prostředkem současně aktivizujícím dva texty“ (Homoláč, 1995, s. 58). Pojem, kterým se autorka zabývá je pojem aluzivní marker, tj. signál, tedy element nebo soubor elementů, který můžeme identifikovat jako náležející k jinému textu. Signál, tak jak ho chápe Ben-Poratová, může ale k jinému textu směřovat pouze čtenáře, který tento text zná. Její chápání signálu je tedy založeno na čtenářově znalosti, což není podle Homoláče nejšťastnější stejně jako její vymezení aluze jako „explicitní denotace pretextu a implicitní specifikace jeho intenze“ (Homoláč 1995, 62).

Dalším přístupem, kterým se Homoláč zabývá je Hebelova teorie chápání aluze jako „zastřešující kategorie, do níž mohou být zařazeny dost odlišné prostředky vytváření verifikovatelných [...] intertextových vztahů“ (Homoláč 1995, s. 63). Literární aluze evokují celý aludovaný text a jejich interpretace má „vyčerpat evokační potenciál aluze“ (Homoláč, 1995, s. 63). Problémem se ale stává čtenář s nedostatečnou aluzivní kompetencí. První znamení, která mohou čtenáře dovést k odhalení aluze, jsou určité specifické prostředky. U signalizované aluze jsou to uvozovky nebo komentář postavy v textu. U nesignalizované aluze je však zapotřebí jisté aluzivní kompetence.

Na základě Hebelova pojetí Homoláč vymezuje dva případy aluzivního navazování. Za první aluzivní navazování signalizované titulem, podtitulem, motem nebo věnováním, potom se každý element daného textu stává potenciálně aluzivním, intertextovým a za druhé signalizování aluzivnosti pomocí uvozovek nebo kurzívy atp., jimiž se označuje intertextovost konkrétního elementu. Vyskytnout se ale mohou i pseudointertextové aluze, které mohou odkazovat například na pseudopretext. Podle Homoláče se jedná o hru, která má oblibu zejména v postmoderní literatuře.

V souvislosti s pojetím Ben-Poratové Homoláč navrhuje rozlišit signály aluze a vlastní prostředky aluze. Signály aluze jsou „elementy navazujícího textu, které čtenáře upozorňují na potenciální nebo skutečné navazování na jiný text“ (Homoláč 1995, 67). Vlastní prostředky „mají v pretextu jistý materiální korelát“ (Homoláč 1995, 67). Na základě tohoto rozdělení signálu je možné popsat čtyři podoby aluze, respektive mezitextového navazování obecně: aluzi signalizovanou nenaplněnou, signalizovanou naplněnou, nesignalizovanou naplněnou a nesignalizovanou nenaplněnou. Signály mezitextového navazování mohou být například grafické odlišení, jazyková nebo stylová nesourodost, výrazy upozorňující na navazování na jiný text jsou obsaženy v titulu, ve vlastním textu nebo v poznámkách, data spojená například s narozením nebo smrtí autora pretextu apod., vlastní jména autora pretextu nebo postav pretextu. Přítomnost těchto signálů upozorňuje na možnost dalších vazeb k pretextu. Je třeba ale zmínit i fakt, že signály navazování mohou být chápány jak pozitivně – jako pomoc, tak ale i negativně – jako podceňování interpreta. Nežádka se však setkáváme i s výše zmíněnou aluzí nesignalizovanou, jejíž odhalení a interpretace pak spoléhá na aluzivní kompetence, které zahrnují znalost pretextu stejně jako znalost dalších prací autora navazujícího textu, jeho autorského stylu, tedy repertoáru motivů, témat a postupů a povědomí o tom, zda je pro daného autora navazování na jiné texty charakteristické. Zejména je pak důležitá znalost prostředků, které mohou aluzivní (metatextové) navazování signalizovat. Za vlastní prostředky aluze je považováno převzetí a transformace motivů pretextu, fabule pretextu, případně postav pretextu a rytmu nebo dalších výstavbových postupů.

Aluze je tedy element v textu, který interpretujeme na základě jeho předchozího použití a existence v textu jiném. „Tím, že současně referuje k aludujícímu a aludovanému textu, vede čtenáře k (přínejmenším) rámcové konfrontaci obou textů, a zakládá tak možnost dalších vztahů mezi nimi (Homoláč 1995, 71). Většina aluzí je záměrná, ale může se stát, že bude jistý element jako aluze interpretován, i když

původně jako aluze zamýšlen nebyl. Tedy význam aluze je tvořen teprve během interpretace a není dán předem. Význam aluze daný vztahem textu k jinému textu se ale může také ustálit, lexikalizovat nebo dokonce ztratit, stejně tak se ale může znovu dostat do pohybu.



## 1.2 Motiv a téma

Značné potíže při analýze literárních děl činí nejasné vymezení termínů motiv a téma. Samotné slovo motiv znamená v překladu asi tolik jako „pohnutka“ nebo „důvod“ a v literárněvědné teorii označuje nejmenší tematický prvek uměleckého díla a jednotku vertikálního členění textu. Při odhalování jednotlivých motivů se pohybujeme v nitru textu. Téma je termín pocházející z řečtiny a doslovný překlad zní „to, co jest položeno“. Jedná se o pojem, který běžně používáme, ale nepřesně mu rozumíme. Nejčastěji je chápán obdobně jako hlavní myšlenka díla.

Aleš Haman v *Úvodu do studia literatury a interpretace díla* dále zmiňuje Mukařovského obdobné pojetí motivu jako nejjednoduššího prvku tematické výstavby a poukazuje na to, že nelze ztotožňovat jazykový význam s tematickým motivem. I Mukařovský nahlíží na slovní významy jako na něco nižšího na rozdíl od motivů, které podle něj představují prvky komplexnější. Tento pohled potvrzuje i fakt, že motiv se nevyskytuje pouze v literatuře, ale i v jiných druzích umění. Jeden motiv je tedy možné vyjádřit nejen slovně, ale i malířsky nebo hudebně.

Daniela Hodrová v díle *... na okraji chaosu...* motiv definuje shodně. „Motiv není totožný se slovem, i když jím může být jednotlivé slovo, ani s větou, i když jím může být věta. [...] Motiv je totiž zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v jádru díla, někdy i grafickým zdůrazněním apod. (Hodrová, 2001, s. 721). Hodrová zmiňuje i další typy motivů jako motiv zvukový, jímž může být například opakující se skupina hlásek. Motivem ale může být i předmět, písmeno, číslice nebo interpunkční znaménko. Hovoří také o neverbálních motivech, které jsou seřazeny především lineárním způsobem a vyznačují se grafickou podobou. Zvláštním případem jsou motivy vyskytující se v obrazových básních.

Rozdělení motivů, jak ho popisuje Hodrová vypadá následovně: základním motivem je motiv verbální, naproti němu se vyskytuje i motiv neverbální (grafický nebo zvukový), dále lze motivy rozlišit podle výskytu na monomotiv (vyskytující se v díle pouze jednou) a leitmotiv (motiv, který se vrací). Monomotiv se v díle objeví pouze jednou, ale má klíčový význam, často se také vyskytuje v titulu. Verbální motiv se vyskytuje buď stále ve stejné podobě, nebo se jeho podoba mění. Obměnu tvoří synonyma, obrazy, situace apod. Frekvence nemusí svědčit o motivické povaze slova

v díle, může ale napomoci k identifikaci motivu. Motiv může být vyjádřen jedním slovem, souslovím, větou nebo i blokem vět. Pokud jde o vyjádření motivu jedním slovem, může ho představovat nejrůznější slovní druh – substantivum, adjektivum, sloveso, ale i předložka nebo spojka. V rámci motivů verbálních a neverbálních se rozlišují motivy jednoduché a složené, komplexní. Jednoduchý motiv tvoří jednotlivé slovo nebo sousloví, opakující se věta, dokonce jím může být i komplex vět. Za motivy složené jsou považována ta spojení, jejichž vyjádření v textu se proměňuje a jsou dělitelná na jednoduché a složené motivy.

Typickým složeným motivem je postava, protože zahrnuje celou řadu motivů. Leitmotivem je její jméno, další motiv tvoří její zevnějšek, chování, činy. Postava je v díle velmi důležitá, zajišťuje totiž koherenci textu. Obzvláště zajímavé jsou ty typy postav, které se v literatuře opakují. Mohli bychom hovořit o intertextovém charakteru těchto postav. Za těmito postavami se obvykle skrývají určité charakteristické motivy. Například v romantické literatuře je takovou postavou loupežník, kat apod. „Aktualizace určitých motivů-postav zcela zřetelně souvisí s tématy, která se v té či oné době vynořují, jsou reflektována“ (Hodrová, 2001, s. 731). Ve 20. století se nejčastěji vyskytují postavy oidipovské a faustovské. V literárním díle se můžeme postavy rozdělit na vracející postavy se a na ty, které se nevracejí a vyskytnou se v textu pouze jednou. Ve 20. století je princip návratu postav značně narušován, může se stát, že hlavní postava náhle zmizí ze scény. „Celkově lze konstatovat, že v díle 20. století se uplatňuje tendence k rozvolnění motivů-postav“ (Hodrová, 2001, s. 732). Vedle hlavní postavy se v textu vracejí i postavy vedlejší, které v příběhu ale mnohdy sehrávají osudovou roli. Můžeme je nazývat fatální postavy.

Dalším příznačným jevem typickým pro dílo 20. století je fatální věc. „Fatální věc není často pouze motivem díla, ale zároveň toto dílo de facto popisuje, metaforicky vyjadřuje postup, na němž je dílo založeno“ (Hodrová, 2001, s. 723). Jde o motivy zrcadla, skládačky atd. Jiným komplexním motivem je motiv prostorový, který se někdy nazývá topos. Právě ten je velmi často intertextový, vztahující se k jiným dílům, např. hora chrám zahrada, hrad, město. Podobnou povahu mají motivy-toposy časové, např. motiv ulpívání času, půlnoci apod.

„Na rozdíl od slova a věty, které si čtenář tak říkajíc nevybírám, je motiv tím, co čtenář za takovýto prvek v určité fázi četby začne pokládat, čemu v syžetu a příběhu přiřkne specifickou funkci“ (Hodrová, 2001, s. 721). Autor čtenáři v odhalování a rozpoznávání motivů výrazně pomáhá svou strategií textu. Může to být například

postavení motivu do čela díla apod. Motivický princip je možné považovat za jeden ze základních principů hloubkového uspořádání literárního díla pouze tehdy, pokládáme-li za motiv jakýkoli opakující se prvek. Za tohoto předpokladu by se prvky stávaly motivy pouze v případě, byly-li by v textu rozmístěny a opakovány záměrně. Vymezení významu motivu je ale značně problematické. Pokud by za motiv byly považovány pouze prvky, které se v textu záměrně a systémově opakují, naprosto by byly vyřazeny ty tematické prvky, které se v díle vyskytnou jen jednou, ale přesto jsou pro dílo důležité z hlediska významové struktury. Dalším problémem je problém identity motivu. Motiv nemusí být v díle vyjadřován stále stejným způsobem – stejným slovem, souslovím, větou apod., ale může být použito i různých synonym nebo opisů. Rozeznání motivů je potom ve velké míře závislé na způsobu a schopnosti interpretace. Široké vymezení motivu jako každého slovního prvku díla se zdá být aplikovatelné pouze na poezii, kde je počet motivů omezen nižším rozsahem díla a předpokladem, že v básni bývá rozvíjen jeden centrální motiv anebo sled různých asociativně propojených motivů.

Teorie motivů má své počátky v 19. století, tedy v éře pozitivistické, motiv byl chápán velmi staticky, jako objekt, který se stěhuje z díla do díla, z jedné literatury do druhé, bez toho aby změnil svou povahu. Cílem motivického výzkumu literatury bylo vytvořit inventář motivů. Motivy, které se opakují, označujeme jako leitmotivy. Smyslem leitmotivické struktury je posílení koherence textu. Důležitá je vazba leitmotivu s časem, opakování se jednotlivých leitmotivů je spojeno s prouděním času, opakující se motiv se vyskytuje v různých rovinách díla. Leitmotivický systém se poprvé uplatnil v romantické poezii, „ale významně zasáhl i do poetiky romantické prózy, posléze se uplatnil v próze naturalistické, symbolistické, expresionistické, a lze říci, že se stal typickým rysem literárního díla 20. století“ (Hodrová, 2001, s. 724). Pouze realistická próza se od motivického přístupu distancovala, teorie leitmotivů byla totiž v rozporu s tím, že měla realistická próza zobrazovat skutečnost. Problémem bylo také to, že leitmotiv byl často iracionální povahy.

Důležitý je také fakt, že motiv se proměňuje v závislosti na kontextu, identita motivu je tedy velmi sporná, jelikož motiv se proměňuje nejen, pokud se vyskytuje v dílech několika autorů, ale i v různých dílech téhož autora. Hovoří se potom o intertextovosti motivu. „Za intertextový můžeme pokládat takový motiv, který se vrací v řadě děl téhož autora, ale především v dílech různých autorů a často různých dob“ (Hodrová, 2001, s. 727). Změny významu motivu jsou potom dány nejen kontextem

v rámci díla, ale i kontextem děl téhož autora, kontextem děl různých autorů i kontextem celé epochy nebo dokonce celé literatury. Při tomto pojetí vyvstává pak ale otázka, zda je motivem pouze slovo, sousloví, věta apod., anebo k motivu patří i jeho bezprostřední kontext. Toto pojetí motivu by bylo ale velmi široké.

Vracející se motivy posilují koherenci textu, motiv ale nikdy nezůstává úplně stejný. Byť by jeho slovní podoba zůstala stejná, objevuje se vždy v novém kontextu a tím je proměněn. To ale koherenci textu v podstatě oslabuje. Významová proměna motivu je často vyjádřena skokem z roviny přímého významu do roviny metaforické. Někdy jsou motivy v textu užity jako šifry. Ty mohou být pro jejich snadnější odhalení v některých případech graficky odlišeny.

Z hlediska výskytu jednotlivých motivů, je téměř každý motiv intertextový, ale ne vždy intertextovost hraje významnou roli. Někdy lze při analýze odhalit společné motivy i v dílech, u nichž žádná vazba neexistuje. Přesto tu však zůstává onen „archetypální prazáklad“ (Hodrová, 2001, 737). Ten je důležitý i tam, kde se užívá termínu topos. „Toposem není ovšem jakýkoli motiv, ale v podstatě pouze motiv svou podstatou intertextový“ (Hodrová, 2001, s. 737). Topos je prvkem určitého repertoáru, ze kterého autor vědomě vybírá.

Tendence k opakování motivů se projevuje zejména v dílech z období romantismu a ve fantastické literatuře. Ve 20. století význam motovičnosti a tematičnosti ještě stoupá s vzrůstajícím významem kolektivní topiky a intertextovosti témat. Z motivů, které jsou typické pro literaturu 20. století, bychom mohli jmenovat například motiv hledání identity, ztraceného domova, ztraceného času, prázdnoty, ticha atd. Díla zakládající se na těchto tématech jsou většinou výpovědí o stavu lidstva na konci tisíciletí a jejich závěr je vesměs tragický. Tragickému konci je ale v některých žánrech zabráněno, jde o lidový nebo budovatelský román a další. Kromě řekněme „vysoké“ kolektivní topiky existuje ještě tzv. topika „nízká“, která se uplatňuje v gotickém románu, detektivním románu, románu tajemství a dalších žánrech pokleslé a lidové literatury. Místo termínu topos se v těchto případech užívá termínu „formule“. Opakování je zde nekreativní a stereotypní. Ve 20. století proniká tento typ „nízké“ topiky do nového žánru science fiction, ve které se mísí motivy pokleslé literatury s typickými motivy romantismu. Je patrné, že typ „nízké“ a pokleslé topiky od původu ale vychází z topiky „vysoké“.

Literární dílo můžeme tedy vidět jako „komplex dynamických motivických sítí a systém různých prostupujících se topik“ (Hodrová, 2001, s. 742). Můžeme hovořit o topice individuální (autorská topika a topika konkrétního díla), topice kolektivní, která se dále může rozčlenit na dobovou a nadčasovou topiku zakotvenou v archetypech. V rámci kolektivní topiky se vyčleňuje topika „nízká“ a „vysoká“, které se nezdá prostupují. Některé motivy lze zařadit pouze do jedné z těchto topik, u jiných je toto zařazení nesnadné.

Úloha motivu je různá, někdy se motivický systém podílí na budování smyslu, jindy se naopak jeho prostřednictvím odhaluje jeho nehlubokost nebo dokonce absence. Opakování motivů na jednu stranu posiluje koherenci textu, na druhé straně obměnou motivů v různých kontextech tuto koherenci oslabuje.

Haman zmiňuje několik možností, jak nahlížet na problematiku tématu. Jako první zmiňuje definici tématu podle Hausenblase. Ten nabízí dvě možnosti chápání tématu. Buď chápat téma jako to, co myslíme, k čemu směřuje naše myšlení vyjádřené promluvou nebo jako zhuštěné obsahové jádro. Vidí tedy téma jako celkový smysl a význam nějakého sdělení. Hausenblas nabízí dvě možnosti přístupu k tématu: přístup perspektivní pohlížející na téma jako na něco již hotového a mající určitou strukturu. Tento přístup je statický, protože hledí na téma jako na výsledek daný sdělením. Jako druhou možnost nabízí přístup prospektivní, který je naopak dynamický, protože téma chápe v procesu, v průběhu předávání sdělení, protože "celkový význam se utváří v procesu vnímání díla" (Haman, 1996, s. 68). Z hlediska autora uměleckého díla má velký význam hlavně výběr prostředků, kterými se téma realizuje, a jejich skladba.

Ve snaze systematicky popsat tematickou vrstvu a umožnit její analýzu vznikaly různé literárněvědné teorie, např. Greimasova teorie zakládající se na myšlence, že výpovědi jsme schopni porozumět díky v díle existujícím tematickým jádrům. Stanovil také významové prvky, jež pojmenoval jako sémém a sém. Jako sémémy jsou označeny jednotlivé významové prvky, ty pak vytvářejí celkový významový základ nazývaný sém. Na tomto základě vytvářejí sémiotikové schémata tematické výstavby, ukázalo se ale, že variabilita vyprávěcích možností je příliš široká a není možné ji nikdy do takových schémat uzavřít. V dílech epických sémiotikové jednotlivé významové prvky nazývají aktanty. "Jednota tématu vzniká tím, že se tyto prvky opakují, nebo že se na ně odkazuje" (Haman, 1996, s. 72). Odvětví tematické analýzy zabývající se výpravnými a epickými díly se nazývá narratologie.

Zcela výjimečný názor zastávají dekonstruktivisté, kteří tvrdí, že význam je v neustálém pohybu, každé nové použití dává užitému prvku nový významový odstín. Popírají tedy možnost trvalého významu.

Jiným filosofickým směrem zabývajícím se problematikou tématu je fenomenologie, jejímž zakladatelem je Edmund Husserl. Fenomenologie pracuje s estetickým subjektem (struktura potenci vědomí autora, která se skládá z víry, citu, vůle a rozumu), který tematizuje estetickou hodnotu a tu pak realizuje v uměleckém díle. "Tematická rovina takto pojatá přesahuje sféru materiální (textové) medializace a umožňuje při prožitku celkové estetické hodnoty dotyk s univerzem hodnot mimoestetických. Každý umělec dochází k projektu estetické hodnoty sám na základě aktivizace základních potenci vědomí tvořící strukturu jeho uměleckého subjektu" (Haman, 1996, s. 76). Toto pojetí se blíží Hausenblasovu perspektivnímu pojetí. Takto pojaté téma není poznáváno, ale prožíváno. "Prožitek tématu uměleckého sdělení, tj. projektu estetické hodnoty, poskytuje možnost vejít ve styk se světem životních hodnot mimoestetických, osvojit si je v prožitku. V tom spočívá nezastupitelnost uměleckého sdělení" (Haman, 1996, s. 77).

Jak jsem již na začátku zmínila, rozlišení mezi motivem a tématem je problematické a to hlavně proto, že hranice mezi definicí motivu a tématu je velmi tenká. Má-li téma představovat pojem motivu nadřazený – zpravidla tvořený komplexem motivů – narážíme na obtíž, protože prakticky každý motiv lze rozložit na další prvky, každý může být chápán jako komplex motivů a tedy téma. Stejný problém tvoří ale i hranice mezi motivem a kompozičně-syžetovým postupem, protože u některých motivů hraje velkou roli i jejich syžetotvorná funkce.

Hodrová navrhuje, aby za motiv byl pokládán ten prvek, který je spjat s určitým dílem a s jeho významovou strukturou a má tedy významně intertextový charakter. Za téma by měly být považovány „obecnější motivické komplexy a topoty, které se vracejí v různých dílech, přesahují jejich významovou strukturu a nezdědka mají filozofický a ontologický význam, případně se vztahují k archetypům a nejsou významné jen v jedné epoše, ale v rámci celé lidské kultury“ (Hodrová, 2001, s. 739). V potaz je také brána tendence motivu stát se tématem. Motiv se opakováním neproměňuje, zatímco téma se proměňuje v motivech, které jsou pokaždé vyjádřeny trochu jiným způsobem. Motivy jsou vzaty více ze skutečnosti, zatímco témata se vesměs vybírají z paradigmatu literárních či filozofických témat a jsou tedy hlouběji zakořeněna ve sféře literatury a

filozofie. Jsou to například relativně stabilizované modely světa, názory, city nebo prožitky.

## 2 RECEPCE DURYCHOVY TVORBY

### 2.1 Eseje

Tato kapitola pojednává o esejistické tvorbě Jaroslava Durycha z dvacátých a třicátých let. Středem zájmu jsou jeho sbírky esejí *Gotická růže* (1923), *Cesta umění* (1929), *Srdce a kříž* (1932), dále pak sbírka esejí *Váhy života a umění* (1933) pojednávající rovněž o autorově životě a sebrané eseje z 20. let *Eseje o umění* (2001).

Celým esejistickým dílem Jaroslava Durycha se prolíná víra v Boha, skrze kterou nahlíží na každou problematiku, jíž se zabývá. V centru je touha lidské duše po Absolutnu, zároveň však i její bázeň se k němu přiblížit. Je si vědom toho, že Bůh a člověk si nejsou a nikdy si nebudou rovni. Lidský život ale skýtá stránky, skrze které může člověk nahlédnout něco málo z Boží dokonalosti. Je k tomu třeba pevná víra v Boha, která dá člověku možnost vidět různé druhy krásy i v pozemském životě. Na rozdíl od krásy Božské, tedy absolutní, nabízí pozemský život člověku krásu, která je pro něj přijatelná a činí mu požitek bez toho, aby mu působila utrpení a strach. Tento strach spojovaný s blízkostí Absolutna je spojen s blízkostí smrti, ale „právě relativita každého dechnutí lidského dává hledání Absolutna jeho mocnou a tajemnou krásu“ (Durych, 1923, s. 37). Člověk po celý život trpí steskem a touhou po opětovném setkání s Absolutnem, zároveň právě to se stává jeho největší obavou a okamžikem, kterého se nejvíce strachuje, protože v tomto setkání se spojuje trest i milost.

Ve svých esejích Durych zpracovává své pojetí krásy spojované s láskou a postavou ženy stejně jako s ryzostí chudých lidí a motivy bídy. Vše je interpretováno v kontextu s vírou v Boha, která je jedinou správnou cestou umožňující člověku poznání krásy, tedy pravdy. Dále se rozsáhle věnuje pojetí umění a vystihuje pojmy, kterými by se podle něj mělo každé umění zabývat, jsou to pojmy: Bůh, bližní, milování, úplnost, srdce, duše a síla. V nejlepších dílech umění mají být tyto pojmy nejvyšší. Durych upozorňuje na to, že umělec musí tyto pojmy znát, chápat, vědět, co každý z nich znamená. Umění pak musí ukazovat správný poměr mezi nimi. Bez víry v Boha není nejen tvorba, ale i existence umění vůbec, možná, protože „umění musí ukazovat pravého Boha; musí ukazovati, že krása jest třpytem pravdy“ (Durych, 2001, s. 116). Umění je tedy spojeno s vírou.

Klíčovým pojmem, kterým se Jaroslav Durych ve svých esejích zabývá, je krása, která tvoří střed všech motivů, které se více, či méně od problematiky a pojetí krásy odvíjejí. Jaroslav Durych pocítuje změny ve světě, hovoří o životě na přechodu doby od



starobylého k modernímu světu. Kritizuje umění posledního století, které se odklonilo od života. Jedním z nových náhledů na svět je vnímání, pozorování a oslava lidské krásy. „Lidská krása, dosud popíraná a ilegální vstupuje do dějin světa“ (Durych, 1923, s. 13). Krása se tak stává ústředním motivem, kterému se Durych věnuje. Nevnímá ji však pouze jako něco povrchního, krása může být zraku patrná někdy jen stěží. Schopnost vidět krásu je dar spojený s duchovnem člověka a s jeho pevnou vírou v Boha. U Durycha ji člověk může nahlédnout skrze krásu ženy nebo skrze bídu chudých lidí. Důležitě je uvědomit si, že krása je obsažena mimo člověka a je vnější, není jeho dílem. „Duch lidský neprodukuje krásu, může ji pouze absorbovat a vyzářovat nebo jen odrážet. Krása sama je příliš strašlivá moc, než aby mohla být originalitou lidskou“ (Durych, 1923, s. 51). Jemnost a síla jsou hlavními znaky krásy, které přetrvávají na věky. Krása je formou věcí, je správným vyjadřováním. Pokud člověk vidí krásu věci zlé, nejedná se o zvrhlost, vnímá tak její původní hodnotu, protože krása je hodnotou původní. Bůh tvoří pouze krásu, protože krása je projevem dokonalosti a „jest skvělostí pravdy“ (Durych, 2001, s. 113). Krásné může být tedy pouze to, co je pravdivé, pravé a tím je to, co je dáno od Boha.

Součástí všeho krásného je však hrůza a smutek. Durych upozorňuje, že bez tohoto počátečního tísnivého pocitu nemohl by vzniknout úžas nad dílem Božím nebo lidským. Příjemné složky úžasu jako je radost nebo rozkoš jsou slabší. Přesto jsou trvalejší, protože dojem úzkosti nebo strachu se člověk snaží spíše vytěsnit, než uchovat. „Zjevení jakékoliv krásy vydechuje ze sebe [...] nebezpečí náhlé smrti; proto největší radost vždy jest v první chvíli zasmušilá a bázlivá, dokud se dobrovolně nerozhodne přijmout štěstí i za cenu okamžité smrti“ (Durych, 1923, s. 48). V eseji *Poutník k Absolutnu* Jaroslav Med vysvětluje, že u Durycha se setkání s největší krásou musí podobat setkání se smrtí, protože „čím více touží lidská duše po Absolutnu, tím větší je její hrůza z relativnosti všeho lidského“ (Med, 2001, s. 10).

S krásou je neoddělitelně spojena radost, o které Durych v eseji *Hrůza z radosti* píše, že „jest hlasem krásy.“ (Durych, 1923, s. 51). Radost je jednou z věcí, po které člověk nejvíce touží, jenomže i ta je metaforou Absolutna, které je pro člověka tak děsivé. Je tedy dané, že lidské bytí je neustále spojeno se strachem z Absolutna, z toho, co ho přesahuje, tedy z Boha a potažmo i ze smrti, protože pouze ta může člověku spojení s Bohem umožnit. Kdykoli člověk poznává něco z Absolutna, ve chvíli radosti připisuje se mu nový dluh. A tak člověk sice celý život touží po radosti a kráse, ale zároveň před ní neustále utíká. Lidský život ale musí obsahovat krásné i strašné.

Nejvíce krásy se ničí ve vztazích lidí, lásce, práci a v bídě, to jsou ale pouze lehké zločiny spáchané na kráse, těžší zločiny bývají spáchány v životě duchovním, ve vztahu člověka k sobě samému a k Absolutnu. Člověk musí být pokorný k řádu umění a krásy, tedy k řádu Božímu, když ho porušuje tím, že si bez úmluvy bere to, co mu nenáleží pouze z vlastní marnivosti, páchá velký zločin. Styk člověka s absolutní krásou je něco velmi důvěrného, jedná se o duchovní tajemství, jakým může být například to, kdyby člověku bylo umožněno třeba jen na chvíli spatřit Absolutno bez průvodních zjevů jen ve své ryzí kráse nebo zjevení, které je diskrétní a nemá být vyraženo pouze z lidské ješitnosti. Člověk k němu má cítit úctu. Absolutní krásu musí člověk následovat i za cenu toho, že mu ukazuje věci nepřívětivé. Krása může být člověku nabídnuta jak ve zjevení ráje, tak i v chudobě. Odřeknout ji, znamenalo by na vždy se zříci naděje, tato závaznost je doživotní. Krása bez pocitu této tísně by nemohla existovat, i „kdyby nebezpečí smrti ustoupilo jako mlha před žhavým jaselem zjevení, kdyby krása se jevila jen ve svém oživujícím a povznášejícím působení jako královsky skvělý, ale laciný, úplně darmo daný dar [...] přece by její moc [...] stačila, aby vyvolala závrať, jíž lidská inteligence nepřemůže“ (Durych, 1923, s. 50). Pohled na krásu ve své absolutní formě byl by pro člověka nesnesitelný, neunesl by ho, stejně jako kdyby byl člověku nabídnut ráj, neodvážil by se vstoupit. „Zdá se velice pravděpodobným, že by žádná lidská duše nesnesla podívané na otevřenou krásu nebe a na věčnou blaženost a že by úděs před absolutní krásou zhroutil ji právě tak jako úděs před náhlým zjevením věčné a úplné smrti, před zjevením pekla“ (Durych, 1923, s. 50).

Jako pravé zobrazení krásy vnímá Durych krásu dívčí, kterou se zabývá zejména v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Stvořením ženy byla vytvořena dokonalá krása. Její krása tkví v tom, že byla hned na počátku věků zahanbena, křivě obviněna mužem a následovalo vyhnání z ráje, které je jí přikládáno za vinu. To se stalo počátkem jejího věčného mučednictví. Durych povyšuje postavu ženy na vyšší a tajemnou bytost, která navždy zůstane pro muže tajemstvím, protože je víc než on, je nad ním a je krásnější. V pohledu dívčích očí „cítíme jeho strašnou milostnou převahu, víme, že jest v něm více bohatství a slávy než ve veškeré obraznosti mužů, a přece nevíme ničeho ani o nejmenším detailu“ (Durych, 1923, s. 23). Mužský a dívčí svět jsou dva světy, které jsou nerovné. I dívčí láska zůstává tajemstvím. „Čistá a jemná láska milencova jest nepsanou, ale nejkrásnější básní světa. Čím jest však láska dívčí, toho nevíme; nemáme pro to srovnání a neznáme ani jejího směru; naše sítnice nejsou pro ni uzpůsobeny“ (Durych, 1923, s. 26). Upozorňuje také na to, že žena byla stvořena pro muže. „Dívčí krása byla stvořena jako doplněk a zjemnění života, jako květ první a jedině touhy a

jako první spojení a zároveň první předěl mezi člověkem a Bohem“ (Durych, 1923, s. 29). Jak už bylo zmíněno výše, originální krása byla by pro člověka příliš mučivá, proto dívčí krása ukazuje člověku náboženství. Žena se stává zprostředkovatelkou krásy nadpozemské, krásy Božské a právě ve víře se mužská a dívčí duše setkávají nejtěsněji. A tak Durych znovu ukazuje, že krása je vždy spojena s Bohem a vírou.

V centru Durychova zájmu stojí tedy postava dívky nebo ženy. Pro symboliku dívčí krásy používá Durych květiny. Tímto podobenstvím vystihuje jak jejich vzhled, tak její chování a pocity. V eseji *Tajemství dívčí krásy* vysvětluje, že z věcí nižšího řádu je shledává jako nejvhodnější vyobrazení ženy. Metaforicky využívá jejich vzrůstu a rozkvětu i jejich vůni a smyslnost. Oslavuje dospívání, tedy rozkvět ženy, její pohyby i hlas. I v odívání ženy shledává kouzlo, které mužský oděv nenabízí. Tajemství ženy je podle Durycha jednou ze záhad. V souboru esejí *Váhy života a umění* píše, že „cesta k této záhadě zdá se člověku zatarasena překážkami velmi obmyslnými i nebezpečnými. Vidí jen neurčité a nepochopitelné záření, které může býti z ní, ale může býti též kolem ní, jako mámení“ (Durych, 1933, s. 127). Záhada tajemství ženy je ukryta v bludišti smyslů a citů, ve kterém není snadné se vyznat.

Durych shledává tři tajemství dívčí krásy: naději, chudobu a bolest. Nadějí se rozumí naděje ve vznik budoucích rodů, které z ženy vzejdou, tedy naději v budoucnost, ale stejně tak i v definitivní konec. Dívčí krása podle něj nemůže existovat bez chudoby, protože chudoba dívčí krásu probouzí, podpírá ji a dává jí živost. Třetí tajemství dívčí krásy, „její svrchovanost v bolesti, samozřejmost jejího mučednictví a úsměv bolesti“ (Durych, 1923, s. 30). Žena je odsouzena k věčnému studu, jelikož byla nařčena ze svedení a vyhnání z ráje je jí na věky přikládáno za vinu. Tuto svou první urážku „smývá svým žhavým zářením“ (Durych, 1923, s. 30). Svá muka snáší s radostí stejně jako moc mužů, pod kterou trpí, ale neustále jí hrdě vzdoruje. Touží po hrdinství, aby muže zahanbila. I mateřství zvyšuje její podíl na mučednictví a smrt jí činí krásnější než muže.

Novým zdrojem krásy se stává naděje chudých. Durych poukazuje na to, že dosud se hovořilo pouze o děsu, kletbě a bezútěšnosti chudých. Kolem krásy vycházející z naděje chudých chodili lidé po tisíciletí bez povšimnutí a až nyní je odhaleno, že „není krásy bez chudoby“ (Durych, 2001, s. 24). Krása chudých je dokonalá. Člověk se děsí pohledu na chudé, není ale nic krásnějšího. Chudoba v sobě obsahuje hluboké lidství. Postavy chudých nabízejí zcela nové formy od dosud uznávaných, jejich těla, tváře, oči i city jsou jiné. Všichni se budou jednou učit

z tisícileté zkušenosti chudých, „jak se vyznává láska, jak se mluví s dítětem, jak se těší v zármutku, jak se tají radost a jak se bojuje s bolestí“ (Durych, 2001, s. 25). Člověk byl naučen odstupu od života chudých, v tom tkví tragika dosavadního umění, v tom, že nutí člověka ke smutku nad chudými, ale „chudého nic neuráží tak jako soucit“ (Durych, 2001, s. 25). V eseji *Zápas Jakobův* popisuje, jak se člověk brání řádu bolesti, odloučenosti a vydědění. Upozorňuje však, že ne každý si privilegium a svrchovanost chudoby zaslouží. Fyzická a společenská chudoba není totéž jako chudoba v rovině duchovní. Pouze chudoba vycházející z duchovního založení člověka je skutečná. Durych rozlišuje dva druhy chudých: „chudí od narození, kteří přišli na svět už z těla matčina v úplné dokonalosti chudoby beze všech slupek a bez jakékoliv nutnosti vývoje, a pak lidé, kteří se k chudobě rodí, až ne jako rození chudí, nýbrž pouze jako povolání, a musí projít různými síněmi života a někdy i síněmi pýchy, nádhery a slávy, než se jim zjeví chudoba ve své definitivní hrůze i milost“ (Durych, 2001, s. 40). Lidí, kteří jsou chudí od narození, je málo a ti druzí, které Durych označuje jako dobyvatele, pohrdače, objevitele lovce nebo samotáře činí největší problémy Božím řádu. Na jednu stranu je chudoba kritikou stvoření, ale na druhou stranu se právě v ní uchovává vztah k Bohu. Duše chudého člověka ukazuje směr vesmíru.

O chudobě ve spojitosti s prací umělce píše Durych ve sbírce esejí *Váhy života a umění*, v nichž tvrdí, že to nejvzácnější co se básníkovi může zjevit je království bídy. Nejedná se pouze o bídu hmotnou, ale i o bídu mravní. Důležitým stavem je pro člověka jeho utrpení v životě. „Trýzeň života je stav, který cosi dělá s člověkem a s kterým také člověk má a musí udělat. Jí se v lidském nitru něco obrací“ (Durych, 1933, s. 100). Této trýzni života vzdoruje lidská vůle. Člověk s ní chce bojovat a snaží se ji překonat a odstranit. Trýzeň pohřbená v lidském srdci není dobrým prostředkem, jak se jí zbavit. Vzdor proti ní se zdá být ozdobnější. Zkušenost bídy není příjemná a člověk ji často popírá, „nepřestává jí považovati za pouhý prelud, byť strašlivý, a za pouhé šílenství, dokud nepozná, že její skutečnost není pouhou překážkou jeho cesty, nýbrž jejím účelným a užitečným regulátorem“ (Durych, 1933, s. 101). Bez poznání království bídy by jen několik málo výjimečných duší nabylo „poznání Boha a umění by člověka nepovzneslo nad pouhou lahodnou a jiskřivou hru smyslů s city a citů se smysly“ (Durych, 1933, s. 101). Království bídy dosáhne člověk, který bídě neodporuje, naopak ji vyhledává a naučí se v ní nalézat radost. Proto zná bídu důvěrněji. Básník však není světec, a proto je jeho cesta k dosažení a poznání království bídy obtížná a plná smutku, přesto ji však může dosáhnout.

V duši člověka spolu zápasí pohrdání radostí smyslů a nedočkavost spojená se vzdorem věčnému řádu. Durych se zamýšlí nad tím, zda si krása a rozkoš jdoucí ruku v ruce s pozemskou láskou nezasluhují podle absolutního řádu pouze potupu, protože jejich hodnota je pouze klam. Dochází k závěru, že „Láska jest duši jen tenkrátě čestným staven, ví-li, že před ní dosud nikdo nemiloval takovým způsobem nebo takovou intenzitou či s takovým nebezpečím“ (Durych, 2001, s. 47). Je třeba, aby nastal smír člověka a duše. Láska je pouze působením Ducha Svatého a je tedy božská a nesmrtelná. Bůh chce, aby ho člověk miloval a tuto lásku mu dal do srdce, aby miloval i svého bližního. Láska mezi bližními ale nestačí k naplnění lidského srdce, to lze jen, když je spojena s láskou k Bohu. Bez lásky k Bohu bližního milovat nelze, jelikož srdce je příliš velké a nemůže ho vyplnit jedna láska bez druhé, protože až obě dohromady tvoří jednotu.

Durych se ve svých esejích rozsáhle vyjadřuje také k umění obecně a samotnému uměleckému tvůrčímu procesu. Skrze umění se člověk přibližuje Bohu. Je ale třeba dbát na to, že „umění, ve kterém Absolutno přestalo býti Absolutnem, přestává býti či nebylo nikdy uměním, jako víra nebyla vírou a život nebyl životem“ (Durych, 1923, s. 48). Umělec má cítit i tu nejchudší a nejtíšší krásu, kterou vnímá jako Boží blízkost a blízkost hrůzy. „Básník podoben jest vyhladovělému žebráku, který lituje, když byl nasycen, že tímto nasycením nejen se zbavil výsady své lačnosti, ale že zmařil i svou tajně střeženou iluzi o definitivním posledním nasycení“ (Durych, 2001, s. 41). Básník má krásu vidět a ukazovat druhým, nemá z ní sám čerpat nebo ji ostatním nabízet. Protože duch lidský krásu neplodí, vyvrací Durych teorie o géníích, protože lidská tvůrčí schopnost podle něj neexistuje. Člověk sám krásu netvoří. Krása existuje kolem něj a on z ní může pouze čerpat, pracovat s ní a zobrazovat ji. Je příliš strašná, než aby mohla být dílem člověka. Lidské umění je velmi vzdálenou metaforou krásy. „Dobré dílo [...] není z nás a nepatří nám, [...] námi pouze prochází jako majetek veškerenstva“ (Durych, 1929, s. 29).

V souboru esejí *Váhy života a umění* Durych zmiňuje, že počátky tvorby umění sahají až do dětství, kdy dítě napodobuje své vzory. V průběhu věku začíná napodobovat vzory složitější. Durych upozorňuje na to, že je třeba píle a cviku pro to, aby se člověk stal dobrým umělcem. Není tedy třeba mít vrozené schopnosti. Umění je práce duševní a jeho schopnost je dána jen málo lidem. Umělec chce krásu rozmnožit nebo jí nějak sloužit. „Chce dosáhnouti toho, aby výsledkem jeho podnikání se cítění a pociťování krásy rozšířilo a prohloubilo“ (Durych, 1933, s. 41). Důkazem dobrého

uměleckého díla je jeho obliba, ačkoliv nebylo pro tuto oblibu vytvořeno. Durych však poukazuje na to, že dílo dosáhne obliby jen velmi zřídka. Umělecký proces je spojený s naplňováním umělcovy rozkoše, která je sice rozkoší duchovní, ale podléhá stejným pravidlům jako rozkoše jiné. Časem zevšedňuje a nastává omrzelost, proto je třeba rozkoš stupňovat a nacházet pro ni nové podněty. Básníci „se rádi oddávají hrám citovým, prakticky neúčinným a dojmají se věcmi, kterých lidé praktického života si všimají jen příležitostně a jako věcí vedlejších. Přičítá se tedy básníkům neúměrná citlivost a citovost, jejíž příčina se hledá v stavech abnormálních, ve smyslu chorobném“ (Durych, 1933, s. 44). Umělec musí být citlivý až přejemnělý, proto více trpí neklidem, smutkem a zklamáním. „Umění lze podle potřeby pokládati za výplod chorobný“ (Durych, 1933, s. 45).

Jak už bylo zmíněno, pokud chce člověk poznat krásu, musí porozumět Slovu Božímu. Umělec by si měl brát příklad ze Slova Božího, v jeho prostotě a schopnosti málo slovy vystihnout podstatu věci, tkví jeho dokonalost. Čím obsáhlejší je lidské vědění, tím více se vzdaluje od svých základů a stává se povrchní. Jeho potřebnost a důležitost je omezenější, zatímco „duchovní věda jest všeobecná a každému člověku potřebná, proto její podstata je stručná a srozumitelná, jak jest záměrem lásky“ (Durych, 2001, s. 115). Durych naráží i na překážku lidské řeči, jejíž slova zdají se mu buď neurčitá, nebo mnohoznačná. Nejvyšší moc má Slovo Boží, kterému je nutné porozumět, pokud chce člověka vládnout nebo rozumět umění, protože zákony a pravidla umění je možné poznat pouze ze Slova Božího. „Výsadou umění jest to, že nejen poznává pravdu, ale též vidí, nalézá a ukazuje její třpyt, čili její krásu“ (Durych, 2001, s. 117). Bez víry nelze tvořit umění, protože všechna krása, kterou má umělec zobrazovat, vychází z Boha.

K samotnému uměleckému procesu se Durych vyjadřuje v eseji *Praxe mlčení*. Objasňuje, co pro umělce znamená fáze, kdy mlčí a netvoří. Tento okamžik shledává důležitým pro vytvoření hodnotného uměleckého díla. Ve skutečnosti mlčení není odpočinkem, ale uspořádáváním myšlenek důležitých k tvorbě. „Mlčení jest [...] líhni dobrého díla“ (Durych, 1929, s. 12). „Umělec musí vždy tak dlouho mlčeti, dokud nevznikne celé umělecké dílo; a musí tak dlouho vždy znova tvořiti, dokud nedosáhne ticha“ (Durych, 1929, s. 18). Toto mlčení má být bolestivé a citlivé a má následovat za každou hodinou tvoření a za každou myšlenkou, protože po odevzdání díla už není cesty zpět. Mezi dohotovením a odevzdáním díla by měl být dlouhý čas. Je tedy třeba mít na mysli, že jsou na světě lidé, kteří se teprve v tichosti připravují k velkému dílu.

V eseji *Poetika* se zabývá rajskou řečí, tedy řečí, kterou promlouval Bůh a apoštolové a každý jí rozuměl bez ohledu na národnost a rasu. Tato řeč byla lidem při zmatení jazyků odňata a Bůh ji vrací těm, kteří k němu přicházejí do nebe. Rajská řeč nezanikla, pouze se rozptýlila, protože všechny lidské řeči mají v té rajské svůj původ. Lidská řeč tedy vznikla v ráji. Po zrušení ráje začala lidská řeč upadat a lidé už nepoznávali, co je ve slovech skryto. Ráj je vzorem a cílem umění. „Všecko, co jest krásné, připomíná ráj a jest obrazem ráje“ (Durych, 2001, s. 82). Úkolem básníka je odhalovat a osvobodovat rajskou krásu, která je ukryta v jeho mateřštině. Mateřská řeč je pro básníka obrazem řeči rajské, stejně tak básník miluje svou vlast jako obraz ráje a národ jako ochránce své mateřštiny.

Otázkou bolesti, která je důležitou součástí i při umělcově tvorbě, se Durych zabývá v souboru esejí *Váhy života a umění*. „Citlivost, vznětlivost a bolest nejsou jen příznaky stavů chorobných, nýbrž i zdraví, vzrůstu a množení“ (Durych, 1933, s. 45). Tato bolest je spojena s krásou. „Cesta ke kráse vede určitými nebezpečími a ta pokušení jsou asi nutná a účelná; jsou nutnou školou životní, bez které umění nebývá uměním“ (Durych, 1933, s. 47). K umění vede cesta pokušením, které je spojováno se Satanem, ale rozkoš je průvodním znakem krásy. Umělec podléhá slabostem a vášním stejně jako jiní jedinci. Umělecký úspěch je právě vítězstvím umělce nad pokušením. „Umění roste s každým umělcem ze semene a nedorůstá určité trvale omezené výše, nýbrž roste podle toho, jak a jaké obtíže člověk přemohl“ (Durych, 1933, s. 51). Čím je umění větší, tím větším nebezpečím je obklopeno. Durych popisuje umění jako činnost způsobující umělci velkou bolest i nebezpečí. „Hra umění jest i hrou s nebezpečím, a to hrou nebezpečnou, při které cit se vymyká vedení rozumu, třebaš nad rozumem nenabývá vlády tak, jak by si přáli a jak by očekávali milovníci sensací“ (Durych, 1933, s. 105).

Básník je srovnáván se světcem. V eseji *Vidění básníků a světců* vysvětluje Durych tento vztah na příkladu, že stejnou bolest, jakou cítí světec nad tím, že nemůže ničeho projevit, má cítit i básník. To je cena za vidění krásy. Básník se má snažit o dokonalost světců, protože dosavadnímu dílu něco chybí. Říká také, že básníci oživilí zájem o mnohé pojmy, jako je například symbol kříže, který je v básnictví používán neustále, zůstává však v umění tajemstvím. Umělci na něj hleděli doposud spíše plaše a bojácně, jelikož. „kříž [...] v sobě obsahuje největší potupu božství a zároveň jeho vrchol, největší posměch vůči rozumu lidskému a zároveň jeho vykoupení. Největší hrůzu a hořkost a zároveň největší lásku a sladkost“ (Durych, 1929, s. 69). Odstup

básníků od postavy Krista na kříži způsobil podle Durycha to, že bylo o Vykoupení málo napsáno. Apeluje tedy na básníky, že „další cesta poezie může vésti jenom křížem. Jinak by bloudila drahami dávno projetými, zaplétajíc se v nich, a nemohouc kupředu“ (Durych, 1929, s. 70).

Symbol kříže rozebírá Durych ještě v dalším ze svých esejů *Srdce a kříž*, kde ho popisuje jako stálé znamení víry, kterému není možné se vyhnout. Popisován je jako útočiště nešťastných, kteří přicházejí prosit s pláčem, když už se od nich vše odvrátilo. Klanění před křížem Kristovým je důkazem zmenšování vlastní pýchy, vyznáním víry ve spojení s láskou a nadějí. Durych také kárá, že „láska, která by dávala přednost Spasiteli vstupujícímu na nebesa před Spasitelem na kříži, není láska“ (Durych, 1932, s. 16). Člověk má se Spasitelem chtít sdílet všechna Jeho muka, pokud je Jím pozván na nebesa. Kříž Kristův přijímá za svůj vlastní kříž a to z lásky k Němu, proto pohled na ukřižovaného Krista nevyvolává pouze lítost, ale i radost. „Vidíme na něm srdce ze široka probodené, aby naše vlastní srdce mohlo se v něm skrýti“ (Durych, 1932, s. 17). Proto vyznáním největší lásky ke spasiteli je právě k němu na kříži, protože tam člověku zjevuje a nabízí svou lásku. Další symbol, kterým se Durych zabývá, je symbol srdce, které označuje jako neúnavného sluhu a otroka nesoucího tíži celého těla v radosti i utrpení. Kvůli člověku, tedy pro srdce lidské, nechal Bůh probodnout své srdce nepřáteli. Z toho plyne láska a radost, se kterou přijímá každé lidské srdce, které se k Němu obrátí. On je soudcem člověka. Bůh nebere na minulost lidského srdce ohledy a přijímá do nebe i srdce zkažená, protože s každým srdcem zachází jako se srdcem dětským. „Odměnou za srdce lidské dává Bůh srdce své“ (Durych, 1932, s. 9). V tomto eseji se Durych dotýká i tematiky mateřské lásky. Láska matky k dítěti, která je připodobňována například i lásce k mladším nebo slabším je povinností každého křesťana, nikdy se ale nemůže rovnat lásce Boha k člověku, protože „nebeská láska [...] zahrnuje a převyšuje pozemskou lásku otcovskou i mateřskou“ (Durych, 1932, s. 10). Zmiňuje také jeden ze základních požadavků křesťanství a to, že „koho Bůh miluje, toho i člověk má milovati z lásky k Bohu“ (Durych 1932, s. 11).

Umění je jedna z nejpůvodnějších potřeb v lidském životě, protože se zabývá zobrazováním, poznamenává Durych v eseji *Suma víry a umění*. V tomto smyslu je umělecká schopnost dána téměř každému. Umělec má být vychovatelem a průvodcem, zobrazovat správně a skutečně a pomáhat tak lidské chápavosti. Umění má radit, poučovat, podávat útěchu nebo výstrahu, zatímco věda seřazuje hodnoty tak, aby jim člověk rozuměl, a působí na lidskou paměť. Umělec se musí vyvarovat vášni, protože ty



umění zeslabují, neboť krása mimo řád neexistuje a právě vášně člověka mimo řád zavádí. Umění má správně zobrazovat hodnoty a nesmí se odvracet od Boha, protože by se tak odvracelo od pravdy.

Již z názvu eseje *Hranice umění* je zřejmé, že člověk nemůže dosáhnout úplného poznání. Člověk dosáhne jen tolik, kolik chce Bůh. Umění poskytuje člověku větší rozhled, protože vede člověka vzhůru. Duchovní poznání umožňuje člověku proniknout i do hloubky věcí. Čím větší je toto poznání, tím víc roste vnitřní síla člověka, tedy síla tvořivá. Umění jde ruku v ruce s vírou a toto vyšší poznání umožňuje. Umělec má mimo jiné i mravní povinnost, protože mravní zákony mají vztah k zákonům umění. Soulad mravního a uměleckého života je pro tvorbu velmi důležitý, jelikož se na ní projevuje. Pokud umělec svoji práci vykonává jen jako zdroj obživy, používá v umění náhražek. Umělecká dokonalost je následkem dokonalosti mravního života a ta nesmí být účelná. Správný mravní život umožňuje vzestup od nižších hodnot k vyšším. „Cesta k umění může pokračovat v cestu k svatosti“ (Durych, 2001, s. 109). Umělecké schopnosti je možné zdokonalovat, ale i to má své meze, které souvisí s rozumem a vůlí. Tyto své maximální meze není člověk schopen překročit. Pokud by se o to snažil, setkal by se pouze se steskem po nedosažitelném.

Durych tedy tvrdí, že „poznávání a hledání krásy se podobá poznávání a hledání víry“ (Durych, 2001, s. 85). Bez ní tvořit umění nelze, neboť umění má zobrazovat krásu a ta se zjevuje pouze ve víře, neboť „umění dokazuje, jak život lidský jest obrazem života rajskeho“ (Durych, 2001, s. 86) a „činnost umění je vyjadřování vlastností Božích“ (Durych, 2001, s. 97). Umění se tedy nemůže odvrátit od Boha, odvracelo by se tak od skutečnosti a tím i od rozumu. Všechny skutečnosti pochází ze skutečnosti základní, kterou je boží bytí a vlastností této skutečnosti je pravda. „Umění je prací duchovní“ (Durych, 2001, s. 108) a jejím úkolem je poznávat pravdu a ukazovat její krásu.

## 2.2 Na horách

Román *Na horách* vznikl za války a vyšel poprvé roku 1919. Ve sbírce esejí *Váhy života a umění* píše Durych o vzniku díla: „*Na horách* bylo reakcí proti válce a zároveň i kladným dílem války, neboť válkou se trpělo a utrpení, ať větší či menší, přináší přiměřené květy a plody“ (Durych, 1933, s. 61). Motivy krásy a tajemné lásky stojí v kontrastu k lidskému utrpení, které se pro hlavní hrdinku stane cestou k dosažení ráje.

Dílo vyzdvihuje dívčí krásu a sílu, kterou prokazuje ve svém utrpení. V eseji *Tajemství dívčí krásy* Durych píše, že dívčí krása „vyzařuje povrchem, a jest projevem určité duchovní vyvýšenosti“ (Durych, 1923, s. 23). Duchovní vyvýšenosti, kterou má žena nad mužem. „Ve všem, co jest ve vesmíru vznešeného a krásného, vidíme aspoň zrcadlení dívčí krásy; hvězdy jsou jen proto krásné, že v nich vidíme tajemná zrcadla, ve kterých se zhlíží dívčí duše; víra, modlitba, radost, duše, krása, bolest, píseň i smrt jsou v naší mateřštině rodu panenského a dívčího“ (Durych, 1923, s. 28). Kristin příběh zobrazuje cestu člověka k dosažení ráje. Její krása i její utrpení se stanou znameními odkazujícími na to, že její osoba je k tomu určena. „Dívčí krása jest nám viditelnou tradicí ztraceného ráje. [...] Proto v ní hledáme klíče ke všem tajemstvím duševním i duchovním a oporu všech svých nadějí a všeho, čím chceme získati bezpečnosti o slávě ráje opět nabytého“ (Durych, 1923, s. 23), píše Durych v téže eseji. Takovou nadpozemskostí působí i postava Kristy. Ta se však v průběhu díla vyvíjí. Celá první část románu *Na horách* je protkána náladou mládí, krásy, až bezstarostnosti a radosti ze hry. S Kristou se poprvé setkáváme jako s odvážnou a nebojácnou dívkou, která vyrostla v horách. Hory se také staly jejím živlem. Je popsána jako mladá dívka, v níž se právě probouzí krása, jako panna. Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy* říká: „Dějiny zjevení vyhledávají ženu, vyhledávají Pannu“ (Durych, 1923, s. 22). Panenské typy se objevují ve většině Durychových děl.

V Durychových dílech se setkáváme převážně s hrdinkami ženami. Všechny jsou nesmírně krásné a okouzující, Krista patří k nejsmyslnějším z nich. Krista byla dítětem vyrůstajícím v horách poměrně daleko od lidí. Už to předurčilo její výjimečnost. Na místech, která v ostatních vzbuzují strach, se cítí bezpečně. Hory jsou jejím domovem. Kristu poznáváme, jako většinu hrdinek Durychových děl, v období dospívání. Je jí asi šestnáct let. Její krása se právě začíná probouzet a lidé si toho začínají všimnout. Okouzlí Jana i Krištofa a po prokázání své síly zkrocením orla, si získává i srdce vévodovo. Jistá převaha, kterou Krista nad muži má se neproказuje jen

její silou a obratností například při cestování horami, ale zvláště ve své duševní síle, která se projeví později. Tím se dostáváme k Durychovu tvrzení, že žena „jest k tomu odsouzena; k věčnému studu, k věčné touze po hrdinství, kterým by zahanbila muže“ (Durych, 2001, s. 37), jak píše v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Na základě toho jsou všechny hrdinky Durychových děl sice obyčejnými dívkami a ženami, ale disponují vždy určitou silou a výjimečností, díky níž si získávají obdiv mužů.

I postava krásné Kristy je ale sužována utrpením. Kristin rozkvet je zasažen tím, co zažije na Vraním ostrově obrovské zklamání a ponížení. Následně je kvůli ní zavražděn Jan, který se jejího zneuctění zapříčinil. Krista si jeho smrt přikládá za vinu, stejně jako to, že se kvůli ní stal Krištof vrahem. Tato tragická událost ji změní. Stává se mlčenlivou a zádumčivou. Její mládí a její krása a její utrpení tvoří kontrast. „Tělo vyzývalo mládím, duše byla unavena“ (Durych, 1933, s. 125). Krista ztrácí chuť do života. Ale jak je pro Durychovo dílo příznačné, utrpení ještě stupňuje její krásu. V eseji *Tajemství dívčí krásy* to popisuje jako úsměv bolesti, který můžeme na tvářích žen pozorovat. Žena se zdá „určena pro muka, která přijímá s radostí“ (Durych, 2001, s. 38). Krista sama na sobě začne svou krásu pozorovat, jenomže krása dívky v Durychových dílech je často předznamenáním nějakého nebezpečí a takové tušení má i Krista sama. „Věděla už, jak jest krásná a v jakém jest nebezpečí.“ (Durych, 1933, s. 134) Měla strach, že přináší záhubu. Stejnou obavu má i paní Berková v románu *Paní Anežka Berková*, která tvrdí, že „krása je nejpochybnějším věnem chudé dívky“ (Durych 1931, s. 43).

Záchranou z jejího utrpení se má stát její manželství s vévodou, ke kterému začne chovat hluboké city. O lásce ze strany ženy hovoří Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy*: „Vždy bude přicházeti láska na počest jejího stvoření“ (Durych, 1923, s. 20). Zároveň ale i „láska sama jest jí obětí; jest a bude vždy vyrvaným žebrem“ (Durych, 1923, s. 21). Žena po vypuzení z ráje v sobě uchovává památku ráje, což způsobuje její krásu, ale, která se často spojuje s bolestí. Právě Kristina krása je i příčinou úmrtí jejího milovaného manžela. Dalším z Kristiných citelů je totiž princ, který vévodovi vyhlásí válku, ve které vévoda zemře. O to je vše tragičtější, že zemřel otec dvou právě narozených dětí. Kristin svět se hroutí.

Kristin život je spojen s velkou bolestí. Biskup na Kristě poznává její utrpení, ale i její výjimečnost. „Byla to jemná nádhera žalu a žhavost touhy, co zář její tváře rozněcovalo záhadnými odlesky nadzemských světél a měnilo spanilé obrysy obličejů podle nějakých posvátných pravidel“ (Durych, 1933, s. 279). Vidí, že její srdce lační, že

je předurčena k něčemu vyššímu. Vidí také, že v tomto stavu by nebyla schopna postarat se o své dvě děti a odebere jí je. To je poslední rána, kterou Kristě osud zasadí. Její utrpení už nemůže být větší, stejně jako její krása. „Její oči byly [...] posvěceny tajemným dětstvím, které Bůh ochraňuje“ (Durych, 1933, s. 284). Vidí, že její krása rozněcuje pohledy lidí a uchýlí se do samoty. „Zdalo se, že největší jas jejího života se teprve zjeví“ (Durych, 1933, s. 286). Krista je předurčena ráji. Její naděje už směřuje pouze k Bohu. V čekání na ráj nachází štěstí, které už jí nikdo nemůže vzít, když už ztratila všechno, včetně vlastních dětí. „Víra dává kráse její smysl naděje, kterou od věků do věků předávají rodiče dětem, aby ji z ráje ztraceného donesly do ráje zaslíbeného“ (Durych, 2001, s. 37), píše Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Kristina krása se vystupňovala předtím, než zemřela. I o tom Durych v této eseji píše. Smrtelnost není pouze rovnováhou krásy a radosti, ale „mnohdy se zdá, že smrtelnost spíše zvyšuje div rajskeho odkazu lidské krásy hlubším smyslem Boží Bolesti“ (Durych, 1923, s. 22).

Kristin život určuje setkání s několika muži, kteří zasáhli do jejího života, s Krištofem, Janem, vévodou a princem, potažmo králem Všichni se do ní okamžitě zamilují tak hluboce, že jsou schopni pro ni zabít i zemřít. Jan a Krista se do sebe zamilují hned na začátku. Krista mu dá přednost jemu před Krištofem, ale hovoří o zvláštní předtuše, kterou o Janovi má: „Přísnost štěstí, které jest smrti tak podobno, dýchalo do jejich žárů tajemný chlad“ (Durych, 1933, s. 46). Janův pohled „jako by jí [...] krev ze srdce pil“ (Durych, 1933, s. 52). Krista cítí v Janovi něco tajemného a má zvláštní pocit, že se mu něco stane. Ti dva se neměli nikdy potkat. Oba vědí, že nemohou být spolu. Jan se má stát mnichem. Jenomže je to právě Jan, který v Kristě vidí jako jeden z prvních něco vyššího a řekne Kristě, že jejich cesty vedou každá jinudy. „Moje vede údolím, tvoje výsostmi“ (Durych, 1933, s. 92), čímž naznačuje, že ne on, ale ona je určena pro zasvěcení svého života Bohu.

Vévoda je popsán jako dobrý, mírný a citlivý člověk. Je pro Kristu zosobněním naděje na šťastný život. Po Janově smrti a vynuceném Krištofovou odchodu ze země u něj Krista nachází nejen útočiště, ale i skutečnou lásku. Tu chápe jako svou záchranu. „Viděla, že tato chvíle jest jí vysvobozením z mdloby a prvním okamžikem královské slávy“ (Durych, 1933, s. 188). Krista vidí svůj život po jeho boku. Při svatbě se jí uleví, že konečně našla klid. „Byla jsem sama a ty jsi přišel a utrhl mě a nyní mohu žít jen z tvé milosti“ (Durych, 1933, s. 188). Vévoda však brzy po svatbě odchází do války, v níž umírá. Kristiny naděje v naplněný život se zhroutí. V souvislosti s vévodou zasáhne do Kristina života i princ, který se později stane králem. Když Kristu poprvé

spatří, je jí uchvácen stejně jako většina mužů. Domnívá se, že by zasluhovala královskou korunu. Je to právě on, kdo vévodovi vyhlásí válku, ve které vévoda umírá. Krista má být královnou po boku toho, který zvítězí. Když ale zvítězí král, Krista raději utíká ze země, než aby byla s ním. Když král stojí nad Kristiným smrtelným ložem, hájí to, co učinil: „Což nevráždíme všichni, když milujeme“ (Durych, 1933, s. 304)? Ukazuje se, že i on ji skutečně miloval. I tato láska se však pro Kristu stala neštěstím.

Krištof je muž, který od počátku až do konce stojí po Kristině boku a hluboce ji miluje. Z divokého a u dívek oblíbeného mladíka se po boku Kristy jejím věrným oddaným ochráncem, který je pro Kristino štěstí schopen i zabít. Je si od počátku vědom toho, že na Kristě je něco zvláštního a nadpozemského. Od prvních chvil ji pozoruje. Když muž hledí na ženu, „pozorování se jen pomalu zjemňuje a potřebné jemnosti nelze dosáhnouti bez bolesti a bez tlumení žádostí a smyslů“ (Durych, 1923, s. 27), píše Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Z touhy po Kristině vášni se stává touha po lásce ve smyslu moci zůstat v její blízkosti. Je šťastný a vděčný jen když může jít po jejím boku a být jejím sluhou. Ví, že nikoho jiného už nemá, cítí s ní. Chce jí sloužit až do její smrti, to se stalo smyslem a cílem jeho života. „Vždyť nežil pro sebe, duše se krčila jako vyhnanec u duše Kristiny, skrývající se tam, aby jednou nebyla prozrazena a vyhnána“ (Durych, 1933, s. 314). Vztah mezi nimi je jako mezi bratrem a sestrou, je to skutečná láska, ale nebylo jim souzeno být spolu. Setkání s Kristou se pro Krištofa stává naplněním jeho pozemského života. Jeho „život byl velice krásný, už proto, že ona byla živa a umřela“ (Durych, 1933, s. 354). Je nazýván Krištofem Kominíkem. Toto pojmenování se objasňuje legendou o jeho patronu, který našel milost za své vraždy, stejně jako jí dojde snad i Krištof. „Hrůza, kterou přežil, se stává slávou“ (Durych, 1933, s. 279) a jednou se o něm bude mluvit jako o hrdinovi.

Oproti dalším Durychovým dílům, kterými se tato práce zabývá, se symbolika ženy jako květiny neobjevuje až tak často, přesto i zde však je. Motiv růže se objevuje zejména ve spojení s bílou barvou jako barvou nevinnosti. Například když Krista pozoruje panny, které byly vybrány jako její služky na vévodově zámku, hovoří o nich jako o bílých růžích. „Tolik krásných panen a tolik růží! Zvolala s radostným úžasem. A všechny bílé“ (Durych, 1933, s. 208). Když potom služebná Kristu strojící do šatů, říká: „Ustrojím vás do krásných šatů a zaskvějete se jako bílá růže zrána“ (Durych, 1933, s. 218). Krása ženy je přirovnána ke kráse růže, když ji Kristu políbí vévoda: „Políbil ji jako růži a vzdálil se“ (Durych, 1933, s. 214). Vrchol její krásy představuje chvíle, kdy má u sebe své děti. „Měla i bílé šaty na sobě a v přítulném odlesku bílých záclon byla

jako královna růží“ (Durych, 1933, s. 240). Zde Durych skloubil krásu jejího mládí a nevinnosti symbolizovanou bílou barvou a zároveň její vyzrálou nabytou narozením dětí symbolizovanou růží. Stejně jako například v románu *Píseň o růži*, jsou její děti nazývány jejími květy. Krištof vzpomíná na dobu, kdy měla Krista ještě děti u sebe, „jak paní vévodkyně byla okrášlena dvěma krásnými růžemi, na každém prsu jí odpočíval jeden spanilý květ“ (Durych, 1933, s. 322). Urvanou růží symbolizuje Durych Kristino v křeči se svíjející tělo před smrtí. „Její krásné tělo bylo jako urvaná růže, tesknící ve věnci na rakvi“ (Durych, 1933, s. 325). Když se dočítáme, že růže se už těšily na její prsa, když umírala, dává tím Durych důkaz toho, jak i ve svých posledních chvílích byla krásná. Svíjela se ve smrtelné křeči „jenom rty se otvíraly jako němé růže“ (Durych, 1933, s. 326). Růží pojmenoval Durych nejnebezpečnější z hor, kterou se nikdo kromě Kristy neodvážil zdolat. Na jejím vrcholku viděla Krista něco nadpozemsky krásného, že o tom po zbytek života nemohla promluvit. Spojil zde krásu a nebezpečí, stejně je tomu i v povaze Kristy.

V románu *Na horách* se objevuje motiv nahoty, o níž se Durych zmiňuje například v eseji *Mosty*: „Všecka nejvyšší krása jest zobrazena v lidském těle, všechny kombinace slávy jsou obsaženy v lidské fyziologii“ (Durych, 1923, s. 15) nebo v eseji *Tajemství dívčí krásy*, kde píše Durych o dívčí kráse, jehož „královským znakem jest nahota, která jest neutajitelná a prodírá se všemi překážkami jako květ z kamení“ (Durych, 2001, s. 32). Na Vraním jezeře Berta nechá Kristu v pokoji s Janem úplně nahou. Krista prožívá obrovský stud a ponížení. „Vidouc svou slabost a své vystavení na milost a nemilost počala se třásti hrůzou nad svým ponížením a propukla v pláč“ (Durych, 1933, s. 104). Chce, aby Jan zhasnul, on je však uchvácen její krásou. „Chceš-li, zhasnu, ač by bylo lépe ještě více světla“ (Durych, 1933, s. 105), řekne jí. Když se ale Krista uklidní a zamilovaně spočine v Janově náručí, cítí se dobře. „Nahost stala se jí náhle ochranou“ (Durych, 1933, s. 106).

Velkou roli v tomto díle hraje motiv mateřství. Možnost mít dítě je dar Boží a to nejkrásnější, co se člověku v lidském životě může přihodit. Že je dítě největší štěstí pro člověka vysvětluje na začátku díla Pavla Krištofovi. „U nás každý ví, že se olupuje o mnohou rozkoš, která se nevrátí. Ale každý miluje své dítě, poněvadž nic není na světě krásnějšího, a ví, že všecko štěstí nespátržené se všemi nadějemi mu odkáže, nic se z toho neztratí“ (Durych, 1933, s. 59). Když Berta ukáže Kristě její utajované dítě, zmocní se Kristy nepřekonatelná touha mít také takové. „Cítila neznámé a hluboké pohnutí a v tom okamžiku. [...] Do očí jí vstoupily žhavé slzy“ (Durych, 1933, s. 102).

Má pocit, že by byla schopná jí její dítě i vzít. Jelikož Berta ví, jaké je to štěstí, mít dítě, připraví všechno tak, aby spolu Krista s Janem, kterého miluje, strávila noc. Jan však od Kristy odchází. „Do jejího náruči patří jen Dítě a to má jen Bůh. Kdo by se chtěl místo něho položit do jejího klína, život ztratí“ (Durych, 1933, s. 110)! Krista je velmi ponížená. Nepohrdl jí, ale dítětem. Krista nemůže ani plakat pro to, co umřelo, protože to nebylo její ani Janovo. Bylo to dítě a to patří pouze Bohu. Dokud bude Jan na živu, bude pro ni sen o dítěti pouze hanbou spojenou s tímto večerem. Jan musel zemřít, aby Krista mohla mít děti. Kristina touha po dítěti se naplní až ve vztahu s vévodou. „Viděla, že z jejího života pučí život nový a sama se nemohla dohlédnouti konce života vlastního“ (Durych, 1933, s. 231). Durych i ve svých esejích píše, že se životem dítěte prodlužuje život vlastní.

Poté, co jsou Kristě její děti odňaty, se až do konce dílo zaobírá myšlenkou, že dítě nepatří člověku, ale Bohu. Kristě se narodí dvojčata, ale krátce na to zemře jejich otec a ona i s dětmi musí utíkat z království. Vidí, jak děti cestou trpí a má strach o jejich život. Nemůže je ani nakojit, protože „její mléko bylo přestálým neštěstím, únavou a hrůzou otráveno“ (Durych, 1933, s. 249), což je chápáno jako špatné znamení. Nemůže být matkou, když není schopna nakojit své děti. Děti sice nezemřou, ale jsou jí odňaty biskupem. Ten řekne Kristě, že jí by jen překážely. Musí se sama zachránit. „Svěřte je Bohu od tohoto okamžiku, jako je svěřil vám“ (Durych, 1933, s. 269). Biskup chápe, že tím Krista těžce trpí, „ale její mléko bylo jí odňato a duši svou jich nenasytí. Ta lační sama“ (Durych, 1933, s. 275). Má důvěřovat v milost Boží. Svoje děti spatří v ráji. „Děti může mít jenom Bůh“ (Durych, 1933, s. 276), připomíná Kristě biskup. Tímto tématem se Durych zabývá v esejí *Srdce a kříž*, kde píše, že to, „co učiní, vytrpí a obětuje matka pro své dítě, to učiní Bůh mnohonásobně“ (Durych, 1932, s. 10). Dítě je dar Boží a člověku je dává Bůh, ten si je také bere zpátky k sobě a miluje ho více než rodič. „Žádná matka, žádný otec, žádný tvor na světě nemůže se chlubit, že miluje ať své dítě, ať kteroukoli jinou bytost více, než jak ji miluje Bůh“ (Durych, 1932, s. 10). Proto nemůže lidská matka odporovat, když si chce Bůh dítě vzít k sobě zpátky. „Umí-li matka lidská odpouštět, i když ji její dítě zabijí, stále se její láska nerovná lásce Spasitelově, jako se člověk nerovná Bohu“ (Durych, 1932, s. 13).

Krista se svých dětí navždy vzdá. Nikdo nechápe, jak může tato muka odloučení snášet. „Proč pro ně nepláče, proč jich nehledá, proč o nich nemluví? Jaká to hrozná víra a podivná láska? Do jakých výšin odlétla její naděje, že už se nemůže vrátit na dohled země“ (Durych, 1933, s. 301)? Krista přijímá své utrpení a zasvěcuje svůj život

chudobě. Chce se stát služkou Boží. „Absolutní krása táhne za sebou člověka na místa, která bývají k lidem nehostinná a nepřívětivá. [...] Může se mu náhle zjevit zcela jiný ráj, totiž ráj bolesti, bídy, utrpení, věčného čekání, věčné naděje, nesčíslných protivenství, potupy a zkoušek“ (Durych, 1923, s. 48), píše Durych v eseji *Hrůza z radosti*. Zřící se jí však člověk nemůže, jelikož to by byla největší potupa. V chudobě je největší naděje.

Pochopitelně Krista svádí obrovský vnitřní boj, když jí všichni nabízejí, že jí děti přinesou zpátky, ale ona ví, že děti jsou v dobrých rukou, v rukou Boha. Sama by se o ně lépe nepostarala, protože sama bojuje se svým svědomím. O jejich navrácení prosit nesmí, jejich odnětí si dala jako trest, je to výraz největší chudoby. Krista už čeká na přijetí do ráje. Nikdo jí její děti vrátit nemůže. Má strach, aby pro ně někdo nešel, aby je tím nezabil. „Neber mi ty děti, jsou moje! [...] Dala jsem je Bohu, proto jsou moje, moje“ (Durych, 1933, s. 323), rozzlobí se na Krištofa, když mluví o jejich vrácení. Krista umírá s vědomím, že je už nikdy neuvidí. Když ví, že jsou u biskupa, může klidně umřít, protože jsou jako u Boha. V den Kristiny smrti posílá ale Biskup list, že jí chce děti vrátit, protože má strach, aby mu nezemřely v rukou. Krista je však klidná. „Budou-li prvními a já poslední v celé řadě, až půjdu kolem nich, přece budu moci ukázati na ně a říci: to byly moje děti“ (Durych, 1933, s. 347)! O tomto případě se Durych zmiňuje v eseji *Srdce a kříž*: „Kdyby náhle a zároveň matce a dítěti se otevřela brána ráje, aby vstoupily a zůstaly tam navždy, tu matka nestrhne své dítě, že dosud dosti mnoho nežilo, nepracovalo a netrpělo, že se sluší, aby napřed sama šla do ráje, a dítě aby se vrátilo a snažilo se nějak si ráj zasloužit, nýbrž by je nejen vzala a táhla s sebou, ale ještě by je strkala před sebou, aby se ocitlo v ráji dříve než ona, a snažila by se pomoci mu co nejlépe“ (Durych, 1932, s. 11). Poslední slova Kristiny zněla: „Tvoje děti“ (Durych, 1933, s. 350) a myslela při tom na Boha.

Stejně jako v *Sedmikrásce* nebo v *Písni o růži* zůstává i v románu *Na horách* mnoho věcí zastřeno tajemstvím. Například Kristin výstup na horu Růži, o které Krištof řekl: „Tu nám nebe zakázalo, [...] ani orel tam nesesá“ (Durych, 1933, s. 87). Krista je však pro nebe stvořena a podaří se jí vylézt až nahoru. Zde spatří něco zřejmě tak krásného, že jí tento zážitek poznamená do konce života. Dovídáme se pouze o tom, že když dosáhla vrcholu, bylo jí smutno a chtěla domů. Když chová Bertinu holčičku, zmíní se o třpytícím se sněhu na Růži. Zřejmě byly oba tyto zážitky tak silné, že se jí v tu chvíli spojily. Na smrtelném loži se ptá, jestli už je na Růži a dává tak to, co tam



viděla do spojitosti s rájem. Více o Růži nikdy nepromluvila, všichni však od tohoto výstupu věděli, že je v Kristě něco nadpozemského.

Pro špatná znamení je použit motiv zmije. Když Krista s Krištofem utíkají ze země, „silnice útočila jako zmije na horské sedlo“ (Durych. 1933, s. 247). Krištof hovoří s králem, který způsobil válku. „Králi, zašeptal Krištof, jako by v hrdle mu syčela zmije, pomstil jste Jana muzikanta jejími dětmi a to přece vám bylo za všechny rozkoše na světě. Mně však připomínáte mrtvého a to není dobré“ (Durych, 1933, s. 306). Když Krista umírala a Krištof ji pozoroval, „láska, syčící jako napadená zmije, čekala na svůj poslední okamžik“ (Durych, 1933, s. 324). Něco nadpozemsky silného a krásného však z Kristy vycházelo i v jejích posledních dnech. „Tušil, kdyby zmije přilezly s nestvůrami mrákot, že by se schoulily v koutě a tiše na ni pohlížely“ (Durych, 1933, s. 325). Dalším motivem značícím něco špatného je motiv vlka, kterým je Krištof Kristou nazván, když jí chce přinést zpátky děti a vzít je tak Bohu. Vlk je použit i pro označení poustevnictví. Před svou smrtí Krištof žije v opuštěné chýši, která by byla spíše vhodná pro zbloudilého vlka. Dalším motivem, který posune děj dál, je motiv vzteklého psa, který na konci příběhu vběhne do Krištofovy chýše a on s ním musí bojovat. Pes je vzteklý a Krištof ho musí zardousit, jinak by ho pes zabil. „Snad mu Kristina smrt přinesla zázračnou sílu“ (Durych, 1933, s. 355). Jeho rána je ale otrávená a na její následky Krištof umírá.

Svou roli v románu *Na horách* hraje i **motiv času**, kdy se Kristiny důležité životní události odehrávají. Mše v biskupském chrámu, ve které se probíhá varhanický závod, a Krista se tam naposledy setkává s Janem, se koná na Boží hod. Děti jsou Kristě odebrány na Hod ducha svatého. Zvolení právě času těchto svátků podtrhuje vážnost a osudovost okamžiku stejně jako spojitost Kristy s vírou a Bohem. Zajímavý je také výběr jmen Krištof a Krista. Jako by podobnost jmen měla naznačovat, že tito dva patří k sobě a zároveň na jejich vztah ke Kristu.

V Durychových dílech se také často objevuje špatné tušení postav. Stejně je tomu i u Kristy, která vycítí blízkost tragédie, když Krištof přijíždí na hrad se zprávou, že vévoda zahynul ve válce. Krista sedí v tu chvíli se svými dětmi v pokoji. „Slyšela mocné, tvrdé údery hodin, odbíjejících poledne. Neměly konce. Slyšela otevřenými okny křik vyplašených kavek, ruch rynku, šum stromů a kašen, pak pomalé zvučení zvonů, jako by trpký pláč vjížděl do města. Tak se jí zdálo, že se blíží konec jejího království, že jí zvony vyzvánějí na odchod“ (Durych, 1933, s. 240). Krištofův příjezd s vévodovým koněm je popsán následovně: „Nestvůrné zvíře jako pekelný kůň se

přihnal z ulice, mělo dvě hlavy a dvě těla a strašidlo sedělo na něm. Co nyní bude? Není to nestvůra! To jsou dva koně a jeden jezdec, a tu se jí zdálo, že již ví všecko“ (Durych, 1933, s. 241). Výše zmíněný motiv zmije se objevuje i ve, kdy Křištof vchází do Kristina pokoje. „Slyšela, jak se dveře lehce a tiše otvírají, jako by ohyzdná zmije musila nejprve zkroutit své tělo, aby stiskla kliku, pak šeptající kroky v koberci, tak tiché a opatrné, že jich nebylo ani slyšeti, zachvěla-li se záclona v okně. Chvěla se, ale bála se ohlédnouti, tak se jí zdálo, že jí anděl drží dlaň před očima, aby nezešílela hrůzou z toho, co přijde“ (Durych, 1933, s. 242).

Jistou paralelu ke staré slečně z *Písně o růži* tvoří v románu *Na horách* postava Berty. I ona nenávratně zasáhne do života hlavní hrdinky. Její postava vzbuzuje nebezpečí. „Zdálo se, že každým okamžikem nepřítomnosti Bertiny se nebezpečí blíží s osudnou rychlostí“ (Durych, 1933, s. 102). Zároveň však sledujeme i jistou podobnost mezi Kristou a Bertou, například v tom, že jsou obě smyslně krásné. Berta je záhadná, utekla od oltáře a své dítě vychovává sama v utajení a nechce ho ukázat jeho otci, kterým je malíř Petr. Berta Kristě nabídne nocleh na Vraním jezeře a připraví pokoj pro noc Kristy s Janem, i když ho Krista poslala do Tří Hradů, přestože ho miluje. Na ráno však chystá Kristin odjezd do Tří hradů s vévodou. Stejně jako stará slečna v *Písně o růži* pro hlavní hrdinku vybere toho, kdo je podle ní pro Kristu vhodný. Její plán se však nezdaří. „Číhala jsem na štěstí, abych je chytila a živé ti dala od dlaně. Ale co na tom! Přijde později“ (Durych, 1933, s. 110)! Událost na vraním jezeře se však stane začátkem všeho tragického, co se v Kristině životě později přihodí.

Další tajemnou postavou je malíř Petr. Už to, že je umělec ho předurčuje k jisté výjimečnosti. Berta chce, aby také maloval Kristin obraz, stejně jako kdysi maloval ji. Krista a malíř Petr se setkají, když Krista odejde s vévodou do Tří hradů. Krista „viděla, že maluje tajemná podobenství jako znamení jejího osudu“ (Durych, 1933, s. 201). Kristu pro její dlouhý život v horách nazývá divokým květem a je dalším vedle zemřelého Jana, kdo v Kristě vnímá nadpozemské kouzlo. „Krásný jest divoký květ v ústraní, ale divoký květ jest jen obrazem zázraku“ (Durych, 1933, s. 182). Kristu nakreslil v hlubokém lese s její oblíbenou květinou v ruce. Je to hořec. Kristin život je jako on. „Jest jako oči mezi pláčem a smíchem. [...] Roste v trávě a nevidí každý jeho urozenost“ (Durych, 1933, s. 204), vystihuje malíř Petr Kristinu krásu. Malíř Petr ví o jejím životě, aniž by se kdy viděli. Má jako umělec schopnost zachytit to, co jiní nevidí. „Umění jest správným zobrazením skutečných hodnot, skutečné pravdy“ (Durych, 2001, s. 96), píše Durych v eseji *Suma víry a umění*. Umění má podle Durycha

vyjadřovat Boží vlastnosti. Tento úkol nekoná přímo, ale skrze vyjadřování vlastností osob a věcí.

Zajímavým motivem podtrhující Kristino zoufalství je její nemožnost plakat. Nemůže se vyplakat z trpkosti svého tajemství, z toho, co se stalo na Vraním ostrově. „Vzpomněla si náhle proti své vůli na Vraní ostrov a pocítila, jak vražedné je mlčení bez slzí. [...] Byla opuštěnější než ten, kdo umírá v černé poušti“ (Durych, 1933, s. 121). Kdyby plakala, ulevilo by se jí, dokud ale nepláče, nemůže se smířit s tím, co se stalo. Když po tragické noci na Vraním jezeře nějaký čas znovu přebývá i Berty, aby se zotavila, Berta ji pozoruje a vidí, že se Krista znovu zvedá k životu. „Něco z ní zářilo jako květy z trosek. Ale slzy v očích se neukázaly“ (Durych, 1933, s. 157). Krista se ptá sama sebe, proč nemůže plakat. Biskup ví, že je to znamení jejího velkého utrpení a když ji posílá pryč z biskupského paláce bez dětí, říká: „Až bude plakati, bude jí lépe“ (Durych, 1933, s. 273). I když Krista naposledy opouštěla hory a Krištof jí vedl do kláštera, kde měla dožít, „zdálo se, že pláče, ale neplakala“ (Durych, 1933, s. 329). Až těsně před smrtí, když se ptá na již zemřelého Jana, co dělá, dá se konečně do pláče. „Něco přicházelo, jako se ptáci z jara vracejí ze zámořských krajin. Něco jí mělo vytrysknouti z očí. Až se o to bála, že něco tak krásného ukáže a zradí. Ale strach nepomáhal a do očí jí vstoupily slzy tak šťastné, že musila plakati. Bylo jí dobře“ (Durych, 1933, s. 341). Jedná se o smíření před smrtí a úlevou spojenou s blížícím se odchodem. Na konci se však neschopnost plakat vysvětluje i jako znamení síly, když Krištof vzpomíná na svou matku, kterou neznal. „Jistě ta žena byla jako orlice a nikdy nezaplakala“ (Durych, 1933, s. 366).

V románu *Na horách* Durych oslavuje, stejně jako ve všech svých společenských prózách z tohoto období, chudobu a znovu dokládá své tvrzení z eseje *Tajemství dívčí krásy*, že „není krásy bez chudoby“ (Durych, 2001, s. 37). Durych dokonce říká, že „sebedokonalejší linie krásy, která nevyslovuje chudobu, jest linií mrtvou“ (Durych, 2001, s. 37). „Chudoba má daleko větší energii, z níž se formuje harmonie tělesného a duševního výrazu“ (Durych, 2001, s. 38). Motiv chudoby se v románu *Na horách* objevuje až na konci, a to v souvislosti s tím, když hlavní hrdinka Krista přijde o všechno, o svého muže i děti. Je rozhodnuta zasvětit zbytek svého života Bohu. „Byla chudá, proto již mohla dáti všecko“ (Durych, 1933, s. 282). Vše, co měla, odkázala, sobě ani svým dětem nenechala nic. Nechá si přinést chudé šedé dívčí šaty. Bílé krásné, které měla na sobě jako vévodkyně, odloží. Jako by nikdy nebyla vdaná a neměla děti. Krištof „viděl jasně, že se vévodkyně novoměstská v tomto okamžiku

zasvěcuje chudobě. Byla jako poutnice za dávných staletí, kterým déšť a prach strhaly jediný šat a jejich nahota nebyla jim před tváří boží k úhoně, ale k slávě. To bylo naplnění jejího života a důstojnost nejmocnější královny světa zdála se ubohou proti ozdobě této“ (Durych, 1933, s. 284). V chudých šatech byla ještě krásnější. Křištof Kristině počínání rozumí. „Vím, Kristo! Přišel král, pravý král, a ty ses ozdobila chudobou, před kterou se musil rdít“ (Durych, 1933, s. 323). „Blaze tomu, kdo přichází s holýma rukama, unaven a hladov, kdo se nemůže spoléhat na to, že něco přináší, kdo vidí a cítí, že sám nemá nic a potřebuje všechno“ (Durych, 1932, s. 15), píše o chudém člověku, který nemá nic, přicházejícím k Bohu Durych v eseji *Srdce a Kříž* přesně takovým člověkem je na konci svého života Krista.

Objevuje se i motiv srdce. „Srdce lidské jest ubohým ústrojím ubohého lidského těla a je neúnavným sluhou a otrokem člověka [...] Srdcem procházejí nemoci, slabosti a jedy těla, srdce nese celou tíži těla a jest poslední záchranou těla. [...] Ale srdce nese ještě jiné bědy, kterými je mu přitěžováno; nese ještě bědy všech vášní, všech lítostí a všeho utrpení duševního; v něm působí nejen nestálá radost a nestálé štěstí, ale též mnohem stálejší lítost a hoře i neštěstí“ (Durych, 1932, s. 5), popisuje Durych funkci lidského srdce v eseji *Srdce a kříž*. Krista je zklamaná a nešťastná. Když Křištof mluvil s Kristou po tom, co se stalo na Vraním ostrově, „cítíl z jejich slov mráz černého zoufalství a lačnost vyloupeného srdce“ (Durych, 1933, s. 125). Motiv srdce se objevuje ve chvíli, kdy Krista umírá. Krista se svíjí v bolestech. „Když se vzpamatovala a její oči se uklidnily, ptal se jí nesměle, co jí bolí. Ukázala na srdce, ale bála se dotknouti svých prsou, aby znova nevydráždila vražednou bolest“ (Durych, 1933, s. 326). Dá se tedy říci, že zemřela tak, že jí puklo srdce nebo na zlomené srdce. V eseji *Srdce a kříž* Durych také říká, že srdce je to jediné, co může člověk nabídnout Bohu, neboť nic jiného nemá. „Odměnou za srdce lidské dává Bůh srdce své“ (Durych, 1932, s. 9). Lidské srdce Bůh přijme takové, jaké je, tedy i vyloupené a zlomené, protože je to On, kdo dar přijímá a posuzuje.

Motiv smrti se v románu *Na horách* objevuje hned několikrát. Smrt Jana Muzikanta a vévody se stává příčinou chřadnutí a následně smrti Kristy. Zanedlouho po ní umírá i Ondřej, který Kristu vychoval a Křištof, jehož úkol byl na zemi splněn tím, že se o Kristu postaral až do jejího odchodu. Nebezpečí smrti je v Durychových dílech všudypřítomné. „Kdyby nebezpečí smrti ustoupilo jako mlha před žhavým jasem zjevení, kdyby krása se jevila jen ve svém oživujícím a povznášejícím působení jako královsky skvělý, ale laciný, úplně darmo daný dar, [...] přece její moc [...] stačila by,

aby vyvolala závrať, již lidská inteligence nepřemůže“ (Durych, 1923, s. 50), píše v eseji *Hrůza z radosti*. Krista pod tlakem událostí chřadne. „Nemohu už ničeho hledati, jenom mír před smrtí“ (Durych, 1933, s. 293). „Ve chvílích, kdy se duši jeví účel žití jen jako příprava na smrt a oslava smrti a sláva všech věcí jen v jejím významu, jehož dosahují, když sama se již zřekne, když je obětuje či když vidí jejich zánik a zmar, kdy již se jí zdá, že její život se stal definitivním rytmem čekání a trpělivosti, střídají se na průmětně smyslů nejpodivnější obrazy světa transcendentního i světa časného, vyčarované do děsivých mámivých grotesek i extází, dle toho, kterými optickými body procházely záblesky abstraktních i konkrétních světél“ (Durych, 2001, s. 44), píše o čekání na smrt Durych v eseji *Zápas Jakobův*, v níž popisuje i stav člověka před smrtí. Hodnoty člověka se proměňují, smysly střídavě hasnou a plápolají, člověk prožívá soucit se Spasitelem i stesk z Boha a závrať z víry.

V postavě umírající Kristy se zrcadlí Durychovo pojetí dívčí krásy podtrhované smrtí. Když se blíží Kristina smrt, Krištof cítí úlevu. Ví, že se blíží její odchod do ráje, kde jí bude lépe. Když Krista umírala Krista „byla tak dětská, jako když růže rozkvetne, tak krásná, jako když milenka čeká na milence“ (Durych, 1933, s. 326). Kristina krása vystupuje v jejích posledních dnech ještě více na povrch. Tato změna odpovídá tomu, co o smrti ženy píše Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy*: „Smrt jí sluší a krásí ji více než muže“ (Durych, 1923, s. 31). O kráse, kterou smrt člověku přináší, vypráví Kristě Krištof: „Jak krásná jest smrt! [...] Nic nám nevezme! Vráti nám mládí a umyje nás čistou vodou“ (Durych, 1933, s. 343)! Kristina duše se naplňuje klidem a umírání jí přináší úlevu. Její „smrt byla dětská. [...] Pohřeb její byl smutný jako radost a slavný jako víra“ (Durych, 1933, s. 351). Zde se Durych dotýká svého pojetí z eseje *Hrůza z radosti*, kde pojednává o hrůze, která je součástí všeho krásného. Pro Durycha je tedy přirozené, že smrt může být krásná a radost smutná.

S Kristinou smrtí je spojen i motiv ticha a mlčení. V místnosti, v níž Krista ležela najednou „bylo ticho, mocnější než mlčení“ (Durych, 1933, s. 348). Rozdíl mezi mlčením a tichem Durych zpracovává v eseji *Praxe mlčení*. „Mlčení jest stav značně složitý a jen svým zevnějškem se podobá tichu, které jest již stavem jednoduchým a dokonalým. [...] Mlčení není odpočínutím, poněvadž v životě se neodpočívá“ (Durych, 1929, s. 9). O mlčení hovoří Durych zejména v souvislosti s uměleckým procesem, pro který je mlčení důležité, aby mohlo vzniknout dobré dílo. Rozdíl mezi mlčením a tichem je takový, že když člověk mlčí, musí existovat něco, o čem může mlčet. Mysl je tedy stále aktivní, zatímco ticho je konečný stav. V případě Kristy znamená smrt.

Krátce po Kristě umírá i Krištof. Krištof se před smrtí uchýlí do ústraní osamělé chýše a čte legendy. I on se dá považovat za světce, jak ho Durych popisuje v eseji *Vidění básníků a vidění světců*: „Svatí spatřují nejvyšší krásu a nemohou o ní mluvit. Toto jejich spatření zůstává jejich soukromým užitkem. Mohou říci, že ji viděli, a jsme přesvědčeni, že ji viděli, více však o ní říci nemohou. Zato však mají tu vzácnou výhodu, že nás mohou učit, jakým způsobem lze přijít na místa, kde jest ji vidět“ (Durych, 1929, s. 66). V Krištofově případě byla nejvyšší spatřenou krásou Krista, která byla stvořena pro život v ráji. Po Krištofově smrti o něm král mluví jako o hrdinovi a hájí ho před biskupem „Těžko říci, proč umřel takovým způsobem, ale kdyby se to nechalo říci, jistě bychom mu oba záviděli“ (Durych, 1933, s. 377). I to odkazuje k jisté paralele Krištofa ke světci či mučedníkovi.

V souvislosti se smrtí Krištofa se dále objevuje motiv kříže. Krištof si sám vykope hrob a vyřeže si kříž. Poslední Krištofova jasná myšlenka, třímaje křečovitě v ruce malý křížek, byla: „Nezapomeň, že jsi pro mne umřel! Vzpomeň si na mne pro Kristu, pro Jana Muzikanta, pro vévodu i pro krále a pro ty, které jsem zabil. Ať není smrt jejich k mé hanbě“ (Durych, 1933, s. 374)! Když Krištofa po nějaké době našli mrtvého, v jeho ruce uviděli k nepoznání zohavený křížek. Krištof mluví k Bohu, který pro něj umřel, protože je vrah. Jak řekl biskup, Kristu bude soudit Bůh a Krištofa lidé. Objevuje se zde motiv kříže, který Durych zpracovává v eseji *Srdce a kříž*: „Kříž Kristův je útočištěm těch, kteří přicházejí prosit s pláčem a na kolenou jako žebráci nejbídnější, pro které už všechny dveře na světě jsou zavřeny a zamčeny“ (Durych, 1932, s. 15).

V románu *Na horách* se vyskytuje i u Durycha častý motiv hudby. Postavou, která je s hudbou přímo spojena, je Jan Muzikant. Janovým varhanickým závodem se má začít zasvěcení jeho života Bohu. Krista se zúčastní a jeho hraní poslouchá. „Byla to píseň, kterou slýchávala na horách ve skučení vichru a v bouři bystřin, která přicházela z jiných hor, mocnějších, úžasnějších než všechny hory země. [...] Byla to Janova duchovní kořist z vítězství nad jejím životem“ (Durych, 1933, s. 117). Dlouho po Janově smrti se ke Kristě dostane jeho zpěvník. Verše z jedné písně se Kristě vrací: „Odved' duši z mého těla do vlasti svých květů světla, kam bez tebe neviděla, bez tvé lásky nedolétla“ (Durych, 1933, s. 231)! Krista cítí smutek. Stejně jako v *Písni o růži* je píseň používána jako metafora pro život. Když Krista umírala, „její srdce se již loučilo se svou písní“ (Durych, 1933, s. 350). Krista zemřela, „jako když píseň lásky se skončí před největším štěstím“ (Durych, 1933, s. 352). V eseji *Tajemství dívčí krásy* Durych

píseň zahrnuje mezi jednu z krásných věcí na zemi, které jsou zrcadlením dívčí krásy. S touto tematikou je patrně spojeno i pojmenování jednotlivých dílů románu *Na horách*. První dvě části jsou nazvány *Pastýřská pohádka* a *Královská pohádka*. Označení pohádka odkazuje na smyšlenost, snovost a kouzelnost. Čas ani prostor příběhu není reálný. Poslední díl se jmenuje *Píseň* a právě ten obsahuje největší utrpení hlavní hrdinky i její smrt, kterou mimo jiné Durych ve výše jmenované eseji považuje za další z krásných věcí v lidském životě.

Jak už vychází z názvu románu, významnou roli hraje příroda. Předznamenává to i verš na začátku knihy: *Vysoké hory, daleké hory, jak jste krásné! Vysoké hory, daleké hory! Jak jste krásné! Vysoké hory! Daleké hory!* Bohatost Durychova jazyka se v tomto díle tedy neomezuje pouze popis ženy a její krásy, ale významnou roli zde hraje i příroda. Konkrétně hory, které jsou popisovány jako tajemný až magický prostor přirovnávaný, nejen pro jejich blízkost k nebi, k ráji. Často se popis ženy a hor prolíná. „Horská úbočí se vyjasnila v lahodném polostínu jako šedé zdi starých domů, když vyjde milenka v bílých šatech a s růžemi na prsou“ (Durych, 1933, s. 18). „Bylo kouzelné světlo, štítily se třpytily na severu a zář jejich očí vycházela z dalekých jezer. Kolem jejich kadeří a ramen se prostíralo nebe, a její podoba nebyla blízka ani vzdálena. Vzduch se skvěl“ (Durych, 1933, s. 19). V eseji *Hrůza z radosti* Durych zahrnuje hory mezi krásy, které může člověk na zemi spatřit. „Vstupujeme-li do dlouhé a vysoké lodě slavného chrámu, na ochoz věže, do předhradí starobylého hradu na strmé skále, na horské témě, nebo do říše zvuků, barev, rytmu, historie a slávy, máme pocit závratí, hrozícího nebezpečí, beznadějného smutku, blízké smrti, soudu a trestu“ (Durych, 1923, s. 44). Durych přirovnává hory k chrámu, s nímž mají společnou velikost i jistý strach a respekt, který v člověku vzbuzují. V horách se zdá život skutečný, protože je tam člověk v nebezpečí a blízko smrti. Přirovnání hor k chrámu se objevuje například hned ze začátku knihy, kdy Krista chodí po horách: „V jitřním šeru stěny hor se podobaly dómu před slavností“ (Durych, 1933, s. 47).

Mnohokrát jsou hory přirovnávány k ráji. „Zabloudili ve svislých stěnách, ale bylo jim dobře, jako by zabloudili v rajské zahradě“ (Durych, 1933, s. 50). Když jsou společně Krista, Krištof a vévoda v horách, „jak se od sebe vzdalovali, každému z nich se zdálo, že hledá vlastní svou duši ve věčných bludištích; že jim volá vstříc a těší se na záchránění, a před nimi jen mámení úžasného světla a kouzlo smrti“ (Durych, 1933, s. 88). Malíř Petr řekne Kristě, že byla příliš dlouho vychovávána v ráji a myslí tím Kristino dětství v horách. Přirovnání hor k ráji neodpovídá pouze díky jejich blízkosti

k nebi, ale odkazuje také na jistou tajemnost, nedosažitelnost a pocit malosti a odkázanosti člověka, když se v nich pohybuje. Kapitola na konci knihy, ve které se Krista vrací dožít do svého rodného kraje, začíná stejným veršem, který je na začátku knihy: „Vysoké hory, daleké hory, jak jste krásné“ (Durych, 1933, s. 296)! Když Krista naposledy odchází z noci, hory jsou krásné a netečné. „Bylo jako před jarním deštěm, po kterém se květy otvírají a voní; oblaka houstla a splývala. Ale neměly již květy kvést, byl podzim. Šli; jeti nebylo možno ani zdravému, cesta byla kamenitá a strmá. Šli pomalu. Krista se ohlížela. Hory se loučily“ (Durych, 1933, s. 327). Na Kristin hrob bylo napsáno: „Zdvihl jsem oči své k horám; odtud pomoc mi přijde“ (Durych, 1933, s. 352), jako další odkaz na přirovnání magického prostoru hor k nebi. Zároveň se ale na koci knihy objeví odkaz na nevlídnost a nebezpečnost tohoto kraje. Když zemřel Krištof, „spálili všecko, co v opuštěné chatě našli, a místo označili. Nebylo vlídné toto údolí“ (Durych, 1933, s. 376).

Román *Na horách* nabízí nejvýrazněji obraz ženy jako symbolické bytosti ukazující cestu k milosti a ráji. Jako ve většině zpracovávaných Durychových próz i zde pracuje s panenským typem naznačující odkaz Panny Marie. Krista je zosobněním vzrušující, smyslné ženské krásy, která se zároveň stává příčinou jejího utrpení. Její krása je odleskem vyšší milosti. Pozemská láska zničovaná drsným a tragickým světem hrdinka nahrazuje hledáním ráje a touhou po věčnosti, v níž nachází útěchu a smysl svého bytí. Atmosféru podtrhuje tajemné a respekt vzbuzující prostředí hor, v němž shledáváme spojitost s Durychovým barokním myšlením.



### 2.3 Tři dukáty

Centrálním motivem povídek ze sbírky *Tři dukáty* je chudoba. Pojetím chudoby se Durych rozsáhle zabývá ve sbírce esejí *Gotická růže*, zejména pak v esejí *Mosty*, ve které je vyzdvihována krása, lidskost a citovost chudých. Ač se těžkosti života spojené s chudobou vyskytují ve všech osmi povídkách ze sbírky, nejpůsobivěji je tato tematika vykreslena v povídce *Tři trojníčky*. Chudoba se v tomto případě stává o to bolestivější, že sužuje matku s třemi dětmi. Po smrti manžela zůstává matka s dětmi sama. Je jisté, že je nemůže uživit. Jejich bída dojde až tak daleko, že jsou donuceni rozprodat veškerý majetek, který mají. V bytě se kromě exekutora jednoho dne objevují i nepřejícní posměvační sousedé a další lidé z města. Utrpení, které v tu chvíli matka prožívá, však není spojováno s posměchem bezcharakterních a bohatých sousedů. Její trápení je stupňováno naivitou dětí, které musí přihlížet tomu, jak se v jejich milých věcech a hračkách probírají cizí lidé a odnášejí je. Nejmladší dvouleté dítě například vůbec nevnímá, co se kolem něj děje a dál si nerušeně hraje. Čtyřletá dceruška sice situaci vnímá, ale nechápe ji. Když matce přináší své naspořené tři trojníčky, aby za ně odkoupila zpátky obrázek zemřelého sourozence, který pro ni byl tolik důležitý, pocit bolesti z toho, že matčiny děti musí přihlížet takovému zacházení a že přijdou o všechno, co mají, je překonán bezelstnou láskou dítěte, láskou, kterou nikdo z lidí, kteří na matku hledí skrze prsty, možná vůbec nezažije. Slova matky vyjadřují veškerou lásku ale i bolest z toho, že jejich chudoba už se nezmění: „Děti, moje děti! Vy jste moje tři trojníčky, svět ba za vás všechny tři teď nedal ani trojníčku, chudobky moje“ (Durych, 1957, s. 68).

Na konci povídky *Tři trojníčky* zaklepe na dveře už zcela prázdného bytu žebrák. Zda má postava žebráka vygradovat nastalou situaci a znamenat matčin pohled do očí reality, můžeme už jen domýšlet. Žebrák se však v povídce vyskytuje ve chvíli, kdy jsou všechna trápení pomyslně překonána a nahrazena matčinou radostí z vlastních dětí a láskou k nim. Postava žebráka se vyskytuje hned v několika povídkách zároveň. Postava žebráka vystupuje i v povídce *Almužna*. V této povídce dochází k podivnému omylu. Hlavní hrdina je člověkem žijícím ve špatných poměrech, má špatnou práci a nevydělává mnoho peněz, žije v odlehlém tmavém domě a nemá dost peněz ani na jídlo. Žebrákem však není, má povolání. Domnívá se, že jeho sešlé vzezření způsobilo omyl, který se stal, když se posadil v parku mezi žebráky, aby si na chvíli odpočinul. Kolemjdoucí dívka mu dala peníz. „A tu se stalo, že bílá dívka, která tušila jeho chudobu, těžší než chudoba všech ostatních žebráků, viděla, že almužny je pro něho

málo. Ale vědouc, že lepší jest malý dárek než nic, vyndala z tobolky peníz stříbrný a nemohouc odvrátit očí, podala mu ho tiše bez rozpaků“ (Durych, 1957, s. 53). Dívka je naprosto fascinována kouzlem, které z člověka vychází. Toto kouzlo způsobuje právě krása jeho chudoby, která vychází z jeho nitra. Právě v této povídce z hlavního hrdiny vyzařovalo něco, co ho odlišilo od ostatních žebráků sedících kolem něj a dívka to zpozorovala. Byla to jeho krása vnitřní chudoby, ke které byl předurčen. Chudoba není věcí hmotnou, ale věcí duchovní. Není také pro každého, člověk k ní musí být způsobilý, jak Durych píše v eseji *Zápas Jakobův*. I zde se chudoba spojuje s krásou, s jakýmsi kouzlem, které z hrdiny vychází. On nemohl peníz nepřijmout, ale zjistil, kde dívka pracuje a navštíví ji v krámě, kde si od ní chtěl koupit vázanku. Situace se opakuje, dostane další almužnu. Vázanku si dívka nenechá zaplatit a dá mu ji darem. „Věděl, že člověk jest živ pouze z almužny, že každá milost, krása, radost i láska jsou almužny, které procházejí z ruky do ruky [...] Věděl, že snad sám něco dal, nějakou almužnu, která sice nebyla ničím, ale jí snad byla drahá, jako by byla jemu drahá almužna její“ (Durych, 1957, s. 56).

K dalšímu setkání s žebrákem dochází v povídce *Píseň milostná*. Hlavní hrdinka vzpomíná na den, kdy viděla později zemřelou matku děvčátka, jak dává žebrákovi peníze, přestože sama je na tom očividně ještě hůře než on. Ve tváři se jí už zračí nemoc a vede vedle sebe nezdravě vypadající děvčátko. Přesto se však zastaví na ulici u žebráka, aby mu dala peníze, kterých, soudě podle jejího vzezření sama nemá mnoho. „Paní se asi ulekla v té chvíli své nouze, ale něco mocnějšího než nouze ji nutilo dáti almužnu“ (Durych 1957, s. 95). Žebrák by od ní nejráději almužnu odmítl, protože vidí, že ji dostává od člověka nacházející se ještě ve větší bídě než on sám, ale almužnu odmítnout nelze. Pomoc bližnímu spojená s láskou k bližnímu a je u Durycha povinností každého křesťana. V eseji *Srdce a kříž* Durych píše: „Koho Bůh miluje, toho i člověk má milovati z lásky k Bohu“ (Durych, 1932, s. 11). Mezi lidmi, stejně jako mezi srdci, která k sobě přijímá, nerozlišuje. Hrdinka sama si v tu chvíli neuvědomuje svou vlastní chudobu, nabízí pouze pomocnou ruku tomu, který to potřebuje.

Stejně jako v povídce *Tři trojníčky* se objevují v povídkách *Zasvěcení* a *Pohádka* lidé, kteří se souhrou různých okolností dostávají mezi chudé. Hlavními postavami povídky *Zasvěcení* jsou matka a dcera, které dříve bývaly dobře zaopatřené, bydlely v zámku a nyní bydlí v domku, ze kterého se jim nabízí už pouze výhled na tento zámek. Příčina jejich chudoby není známá. Bydlí ale samy, bez otce. Dokonce se dostaly do takové situace, kdy je nutné pronajímat některé místnosti jejich bytu, jako

například pokoj dcery Jitky a rozprodávat svůj majetek. V tomto případě se jedná o prodej klavíru, tedy věci, ke které má dcera citový vztah. V povídce *Pohádka* se otec a syn právě přestěhovali se do chudé a nehezké čtvrti města, do bytu, který je téměř prázdný, protože na jeho vybavení nejsou peníze. Syn o všem zaslepeně prohlašuje, že je to podvod. Směje se sám sobě, když si říká, že „není větší bolesti, než vzpomínat na dobu štěstí uprostřed bídy“ (Durych, 1957, s. 76), protože bolest, stejně jako smrt považuje za podvod. „Smrt! Útěcha chudých! [...] to jest jen pro bohaté, i pro chudé. Ale pro nás“ (Durych, 1957, s. 89)? Skutečné jsou podle něj pouze dluhy, protože ty ho přivedly do stávající situace. Na otázku, zda je chudý ale odpovídá, že neví. Štěstí nakonec paradoxně nalézá právě v chudobě, totiž u chudé dívky, kterou jednoho dne potká na ulici. Okamžitě ho na ní něco zaujme. Je to „smích děcka chudého od narození“ (Durych, 1957, s. 78). Zde se objevuje druh chudoby, který Durych v eseji *Zápas Jakobův* označuje za nejdokonalejší. Setkáváme se s člověkem chudým od narození. Durych poukazuje na dva typy chudých, na chudé od narození a na lidi, kteří se k chudobě rodí. Chudých od narození je málo. Jsou neposkvrnění a určeni k vyšším cílům, jako je například svatost. Lidí k chudobě zrozených je mnohem více. Ti „musí projít různými síněmi života a někdy i síněmi pýchy, nádhery a slávy než se jim zjeví chudoba ve své definitivní hrůze a milosti“ (Durych, 1923, s. 33). V souboru esejí *Váhy života a umění* Durych poukazuje na to, že „vidí-li člověk, že je osudem snížen a stlačen v právech životních až na místo nejnižší a nemá-li proti tomu jiných prostředků, přijme tento úkol třeba jen zatímně“ (Durych, 1933, s. 102). Rozdíl mezi výše zmíněnými je totiž také v tom, že lidé žijící v bídě od narození nebo ti, jejichž bída byla zděděná, jsou na ni navyklí. Způsob jejich nazírání na svět, cítění i myšlení je jiný a změněný, zatímco člověk, který se s bídou teprve smiřuje, nemůže vymazat svou minulost. Od té chvíle hlavní hrdina ví, že nechce žádnou jinou. Je nařčen, že nechce holku z ulice, protože chce mladou a čistou, se kterou by se jednou mohl vrátit k bohatým. Ve skutečnosti vidí ale v dívce něco víc. U ní nachází východisko a poznává, že není třeba peněz k tomu, aby našel štěstí.

Zdánlivě opačná situace nastává v případě povídky *Tři Dukáty*, kde dívka, která byla pro zaopatření starých nemocných rodičů, donucena prodávat se, najde útočiště u bohatého muže, který si ji koupí. Přestože v ní při prvním setkání vzbuzuje strach a nastalá situace částečně i odpor, nakonec mezi nimi vznikne láska. A co víc, láska oboustranná. Ludmila nachází svého ochránce a je mu za to vděčná. Josef však ve vztahu k Ludmile objevuje ryzí cit, který opět vychází z fascinace její chudobou. „Nechtěl se loučit [...] se vši nádherou chudoby“ (Durych, 1957, s. 16). Tak jsou

popsány jeho pocity po první návštěvě u Ludmily. Zde hlavní hrdina poznává, že právě “chudoba podpírá dívčí krásu“ (Durych, 1923, s. 30), jak Durych píše v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Syntéza krásy s chudobou je pro Durycha příznačná. Tvrdí dokonce, že krása bez chudoby vůbec neexistuje. Spojení krásy s chudobou často symbolizuje postava krásné dívky. V souvislosti s chudobou a krásou dívky hovoří o tajemném smutku, kterým se dívčí krása chvěje. Hlavní hrdina si váží vzácného setkání. „Pohostila ho svou chudobou a on jí dal chvíli štěstí, jakého neočekávala“ (Durych, 1957, s. 17).

Durych ve svých povídkách vystihuje děsivou atmosféru chudobných čtvrtí města. Například v povídce *Pohádka* popisuje město po příjezdu otce a syna do nového domu: „Některá okna byla otevřená a vystupovala z nich podivná tma světnic, trochu zalklá a kyselá a trochu vonná a hořká jako pižmo chudoby, dření, zoufalství i bláznivé a sebevražedné veselosti zapřažených lidí“ (Durych, 1957, s. 71). Krčma, kterou jednoho dne navštíví, je nazývána svatyní bídy. V povídce *Tři dukáty* vyrazí Josef Švestka s vybranými dukáty do chudobné čtvrti, aby si tam vybral dívku, kterou si za ně koupí. „Dal se vézti na místa, kde i ve dne je bída a tma“ (Durych, 1957, s. 5). On sám, jako bohatý člověk budí v této čtvrti rozruch a zejména velký odpor. Vyděšení způsobuje chudoba bohatým lidem, kteří do zapovězených čtvrtí města přijíždějí neznalí toho, jakou krásu může chudoba lidí žijících v těchto příbytcích nabídnout. Tyto pocity vystihuje v *Písni milostné* pobídnutí dívky, která si přivádí chlapce do svého chudého domku: „Necouvej před [...] vyjevenou chudobou oken“ (Durych, 1957, s. 104).

V Durychových povídkách chudí nikdy neztrácejí svou hrdost a vyznačují se i cítěním s ostatními. Jako by sami neměli vlastního utrpení dost. Tak se například stává v povídce *Pohádka*, kdy zbídačená a k smrti unavená dívka živící se prodáváním vlastního těla, která únavou usíná přímo na stole v krčmě, při pohledu na dva spolusedící muže „sklopila oči, stydíc se za chudobu mužů“ (Durych, 1957, s. 82). Přitom oba muži jsou na tom mnohem lépe než ona. Zde se znovu ukazuje, že chudoba u Durycha není věcí materiální, ale záležitostí duchovní. Z chudých vyzařuje klid a vnitřní síla. Je to to, co Durych označuje krásou chudých. Chudé hrdinky najdou často pomocnou ruku někoho, kdo je z bídy dostane tím, že je zaopatří jako v povídkách *Tři dukáty* nebo *Zasvěcení*, zároveň se pro toho stávají drahocennou osobou, ve které jejich protějšek spatřuje nejčistší krásu. Nakonec se tak role úplně obrací a chudý není ten, kterému je pomáháno, nýbrž ten, kdo pomáhá, jako například v povídce *Almužna*, v níž darovaná almužna nezpůsobuje radost obdarovanému, ale dívce, která ji dala nebo

v povídce *Pohádka*, v níž hlavní hrdina východisko z vlastní chudoby nachází v soužití s chudou dívkou. Jejich láska bude teď naplňovat jeho život.

Dalším opakujícím se motivem je smrt, která je u Durycha všudypřítomná. V mnoha příbězích je také příčinou chudoby hlavních hrdinů. V povídce *Tři trojníčky* vystupuje matka se třemi dětmi, otec je mrtvý. Děti o jeho smrti nevědí, matka jim řekne, že otec odjel, dokonce děti chlácholí slovy: „Až budeme u tatínka, budeme mít všecko nové“ (Durych, 1957, s. 61). Je ale zřejmé, že právě nepřítomnost otce je v této povídce příčinou problémů a chudoby rodiny. Mrtvé je také matčino první dítě. Stejně tak se příčinou neštěstí zdá být smrt v rodině v povídce *Pohádka*, kde vystupují pouze otec a syn. Matka s dcerou, jsou obě mrtvé. Na začátku povídky je popsán krásný jarní den ve městě, za kterého je možné vidět i mrtvé. Je to tedy šťastný den, kdy lze vzpomínat na své blízké. Nakonec umírá i otec. Hlavní hrdinka povídky *Píseň milostná* sleduje dění před domem a vidí procházet kolem chudé bledé děvčátko, které vidala, když tu chodívalo s matkou. Matka děvčátka již zemřela. Hlavní hrdinku k děvčátku něco táhne. Chtěla by, aby to byla její dceruška. Dítě ale záhy umírá. Lekne se třesnutí koňských podkov, padne na chodník a zůstane nehybně ležet. Je mrtvé. Kolem tělíčka malého děvčátka se seběhne spousta lidí, které hlavní hrdinka odežene. Děvčátko vezme k sobě domů a zavolá jejího otce, ten děvčátko v dívčině bytě nechává do dne, než bude pohřeb, aby ve městě nebudil rozruch. Hlavní hrdinka si nechce připustit, že je děvčátko mrtvé, chová se k němu zpočátku jako by jen spalo. Je šťastna, že může mít dítě, které tak dlouho sledovala ze svého okna, u sebe. „Nyní to bylo její děvčátko“ (Durych, 1957, s. 101), říká si. V dítěti spatřuje něco, co ji k němu táhlo už předtím, přestože je mrtvé, je ráda, že se aspoň jednou mohla tak zblízka setkat s jeho krásou. S krásou zemřelého chudého dítěte, kterému zemřela i vlastní matka. Kontrast ke smrti děvčátka tvoří setkání mladé zdravé životaplné dívky, která děvčátko u sebe uschovala s mladíkem a jejich zamilování se do sebe.

Smrt není u Durycha ničím, co by mohlo zastavit život člověka, ale věcí, která s ním přirozeně souvisí. V povídce *Tři dukáty* Josefu Švestkovi zemřel otec, má pouze matku. V rodině Ludmily Smíškové zase zemřel poslední syn a její rodiče jsou staří, chudí a nemocní, „Jejich smrt již trvala dlouho. [...] Bránili se dobrovolně smrti, která se tak příšerně vtírá, a volili raději dlouholetou smrt hladem“ (Durych, 1957, s. 9). Smrt má v povídkách pouze sociální rozměr, je pouze příčinou chudoby. Oproti tomu například v románu u postavy Kristy v románu *Na horách* nebo Klárky v románu *Paní Anežka Berková*, je smrt chápána jako cíl poutě postavy, jako cesta k dosažení ráje.

Vychází to z Durychova myšlení, které označujeme jako barokní. Jeho postavy nacházejí skrze tento svět cestu k Bohu.

Ve většině povídek se objevuje motiv mince, nejčastěji darované a mnohdy žebrákovi. V povídce *Almužna* dává dívka stříbrňák muži, kterého považuje za žebráka, stejně tak v povídce *Píseň milostná* obdarovává matka děvčátka žebráka mincí. Zde se však obě postavy dostávají do zvláštní situace, protože žebrák na matce dítěte upozoruje, že je chudá a nejráději by minci odmítl, to by ale nebylo slušné. Mince zde nefunguje pouze jako platidlo a prostředek k obstarání například něčeho k obživě. Darovaná mince žebrákovi ukazuje na dobré srdce člověka, který ji dává, a jako symbol soucitu. S dětskou naivitou přináší v povídce *Tři trojníčky* prostřední čtyřleté dítě matce pokladničku, ze které vysypává tři trojníčky, které jí daruje na nákup obrázku mrtvého bratříčka, který byl právě z bytu odkoupen.

Zcela v jiné souvislosti se objevuje mince v povídce *Pohádka*. Zde se už nejedná o almužnu, ale o desetikorunu, kterou nalezne na zemi hlavní hrdina, muž, který sice není žebrákem, ale špatné poměry ho přivádějí na okraj města do bídneho domu. Peníze mu pomalu docházejí a dluhy narůstají. Muž nejprve projevuje zoufalství z nalezení mince. Nemůže za to, že jí našel právě on. S desetikorunou se začíná kolotoč zvláštních událostí. Nakoupí za ni dvě bílé růže, které vytvoří záminku pro seznámení s dívkou. Zpočátku však ke svému nálezu i nákupu přistupuje skepticky, ostatně tak, jak je hlavnímu hrdinovi vlastní. „Kup, čeho nepotřebuješ, a brzy prodáš, bez čeho nelze být“ (Durych, 1957, s. 79), podotýká. Nakonec si však dívku přivádí domů a nalezená desetikoruna mu tak přináší setkání s láskou. Další mince se objevuje už v názvu povídky *Tři dukáty*. Jedná se o tři dukáty, za které si Josef Švestka koupí společnost Ludmily Smíškové. Za každý dukát jednu noc. Dává také hrst peněz rodičům, když odchází z jejich domu. V tomto případě se zdá, že peníze ukazují na dostatek a nadřazenost, kterou má postava vůči všem ostatním. Zdá se, že peníze nepřinesou nic dobrého. I zde ale oplátkou za „darovanou“ minci přichází oboustranná láska. Mince je zde tedy symbolem lásky či soucitu, neboť ani Ludmila Smíškovou mince nepoužije na obživu, přestože umírají hlady, ale vnímá je jako symbol své lásky, panenství. Je zde zdůrazňováno, že cit stejně jako její čistotu nelze zaprodat.

Pro Durychovo dílo typická postava mladé dívky, se vyskytuje také ve většině povídek sbírky *Tři dukáty*. Dívka se objevuje stále ve stejném životním období, v době, kdy je ještě nazývána dítětem a dívkou, nikoli ženou. Jak je pro Durycha příznačné, krása je ve všech povídkách spojována s bídou a chudobou. Ve většině povídek volí pro

postavu mladé dívky spojitost s bílou barvou, ať už se jedná o barvu její pleti nebo jejích šatů. Vychází patrně ze symboliky bílé barvy, která značí nevinnost. Bílou barvou oblékaly dříve panny. Krátké šaty nebo krátké rukávy, se kterými se na dívkách v povídkách také setkáváme, zase odkazují k dětskosti. Z popisu šatů, které má dívka na sobě, se tak můžeme dozvědět, v jakém stádiu života se právě nachází. Je zde naznačována ještě neprobuzená ženskost. Ve většině zpracovávaných Durychových próz se setkáváme s metaforou ženy jako květiny, která se týká jak její krásy, tak jejího životního období, například období, kdy je ještě poupětem, období vzrůstu nebo období rozkvětu. S touto symbolikou se v povídkách ze souboru *Tři dukáty* setkáváme jen výjimečně.

V povídce *Tři dukáty* říká hlavní hrdina o své milence: „Nechtěl se loučit s její bílou krásou“ (Durych, 1957, s. 16), tedy s krásou jejího mladého těla. Bílá barva ve spojitosti s oblečením se objevuje například v povídce *Zasvěcení*, kde hlavní hrdina vidí ležet na klavíru šaty z bílého batistu, které nazývá posledními šaty pozdního dětství. Předjímá to, že se dívka, které šaty patří, brzy stane jeho ženou a skončí tak její dětství. Dívka v krátké sukni a s krátkými rukávy s bílým šátkem na hlavě se objevuje v povídce *Pohádka*, popisována je dále jako. „Zjev chudé a téměř každodenní krásy“ (Durych, 1957, s. 72), jako děvče v polodětských chudých šatech. Chudoba dívky se podle šatů dá u Durycha poznat i podle toho, že dívka, která by už měla chodit v svém věku zahalená, nosí stále dětské šaty, protože nemá na to, aby si koupila nové. Cítíme potom někdy až lítost nad tím, že jsou tyto dívky donuceny dávat na odiv krásu, která má už být dávno skryta. Hlavní hrdina obdivuje krásu této dívky při mytí okna a nazývá jí ozdobou. „Ano, chudí nejvíce potřebují jemných rukou a dívek jako lilie“ (Durych, 1957, s. 87), poznamenává se v této povídce. Hlavní hrdina nakonec krásnou chudou dívku dostane. Přejde si pro ni do jejího domu, když ho uvidí, vztahuje po něm ruce v bílých rukávech. Přichází si pro nevinnou dívku, pro pannu. Hlavní hrdina dále vzpomíná na zemřelou sestru, která v bílých šatech cvičila na klavír. Můžeme podle toho pochopit, že zemřela mladá. Nejspíš není náhoda ani to, že v *Písni milostné* mají matka i malé děvčátko šedé oblečení a brzo obě zemřou. Motiv květiny a bílé barvy se spojuje v povídce *Píseň milostná*, v níž dívka uschovávající ve svém domě tělíčko mrtvého děvčátka, jde utrhnout větvičku bílých květů, aby jí ji přinesla domů. „Že láme stromu kvetoucí větev? Ach, smrt láme lidem více než to!“ poznamenává mladík, který ji pozoruje.

Motiv květiny je výraznější pouze v povídce *Pohádka*. Již v úvodu povídky se objevuje první děvče s květinami. „Na rohu děvče prodávalo první jarní kvítí; její kvítí štkalo dívčí a dětskou radostí, které je schopen květ; i hlas nabízejícího děvčete byl proniknut kouzlem těch květin“ (Durych, 1957, s. 70). Když jde jednoho dne s dvěma růžemi, které koupil otci, hlavní hrdina podchodem, potká tam mladou chudou dívku. Dívce se růže dívce zalíbí, sáhne po nich a trny se jí zabodnou do dlaně, stejně jako jemu, když jí chce růži vytrhnout, její krev stéká na jeho ruku. Děvče má zde dokonce symbolické jméno Růžena. Nakonec mladý muž tuto dívku dostane. Přijde si pro ni s kyticí růží a kvítí do jejího domu. Dívka už na něj čeká. V povídce *Zasvěcení* je použité stádium rozkvetu růže pro symboliku dívčího věku: „Viděl růži, ale nevzpomněl si, že je to květ růže“ (Durych, 1957, s. 38). Tato symbolika by se dala nalézt i v povídce *Píseň milostná*, v níž je mrtvé děvčátko je nazýváno květem chudoby svého otce.

Ve třech povídkách se také shodně objevuje klavír. Hudba se stává nejen nositelem estetického prožitku, ale také prostředkem skrze něj se člověk může vyjádřit. Hudba je vnímána jako jedna z hodnotných věcí v lidském životě. Například v povídce *Pohádka*, v níž hlavní hrdina vzpomíná právě na okamžik, kdy jeho zemřelá sestra cvičící na klavír. Hrdince povídky *Zasvěcení* hrozí, že bude její klavír prodán, naposledy si na něj jde zahrát. Návrh na to, že by zahrála panu staviteli, který je u nich ubytován, odmítá. „Nejsem tak dobře vyučena, abych při hře neprozradila sebe samu“ (Durych, 1957, s. 39). Na klavír si jde zahrát v době jeho nepřítomnosti, hraje ukolébavku, muž ji však vyruší. Cítí se velice zahanbena, když zpozoruje, že ji muž poslouchá, protože hrou před ním odhalila svoje nitro. Před tímto večerem je popisována ještě jako dítě, ráno se však budí už v novém těle. Hudba je zde vnímána jako prostředek skrze něj člověk může vyjádřit své emoce. V jiném kontextu se objevuje piano v povídce *Tři trojníčky*. Matka chce piano jako jedinou věc z jejího bytu nechat pro své děti. Na její návrh je však reakcí pouze posměch. Takové děti jako jsou ty její, chudé, nepotřebují takové dobré piano, její návrh je odmítnut. I zde je patrné, že je hudba považována za něco pro děti důležitého, protože se piano stává jedinou věcí, kterou chce matka pro děti zachovat. Zde hudba vyjadřuje jistou ušlechtilost duše.

Ženy se v povídkách dostávají do zvláštních situací. Mnoho z nich je totiž doslova prodáno nějakému muži. Nejmarkantnější je to v povídce *Tři dukáty*. „Dříve snad by se byla výhodně prodala, ale dnes jí už nezbývá času a síly, aby mohla hledat, aby si mohla vybrat“ (Durych, 1957, s. 12), říká si hlavní hrdinka Ludmila, které se za



prvé už nachýlil věk pro vybrání muže a za druhé potřebuje peníze na zaopatření svých nemocných rodičů. Nemá tedy jinou možnost než nabídnout své tělo za peníze. Ludmila odvede rodiče pryč z bytu a pozve si do bytu cizího muže. „Snad nebude smět žádat ani větší peníz za první nabídku svého dětského těla“ (Durych, 1957, s. 12). Je nemile zaskočená, když k ní přijde Josef Švestka, muž, který se jí tolik hnusil, když ho poprvé spatřila. Nakonec ale zůstane spokojeně ležet v jeho náručí. Když na okna buší její rodiče, nechce se vytrhnout z jeho obětí. I on v ní spatřuje lásku, kterou hledal. Ludmila se v tu chvíli již pomyslně odklání od strany svých rodičů a zůstává na straně svého budoucího muže. „Vy jste nám zabil dceru! Vy jste nám zabil dítě“ (Durych, 1957, s. 16), vykřikují s pláčem rodiče. Zde je možné chápat význam jejich slov metaforicky, protože ve vztahu k rodičům je jejich dcera již skutečně mrtvá. Už to není jejich dcera ale budoucí žena muže, který se jí právě zmocnil. Stejně tak již není dítětem, jelikož zaprodáním svého mladého těla se právě stala ženou. „Neplačte tolik, odpověděl. Jsou rodiny, které mají jen jednu světličku, matka číhá a vodí lidi dcerám a děti sedí za pověšeným prostěradlem a čekají“ (Durych, 1957, s. 16). Nakonec se koná svatba. O svatební noci přijde Ludmila do pokoje se třemi dukáty na krku. Těmito dukáty jí zaplatil za tři noci, které spolu strávili. „Za ty sis mne koupil a jak tě mám ráda, že sis mě koupil“ (Durych, 1957, s. 28). Ač se zprvu může zdát, že na peníze upozorňuje jako na výčitku, ve skutečnosti mu tím vyjadřuje vděk, že se jí, i v její bídě, ujal a tak jí dopomohl k lepšímu životu. V povídce *Pohádka* se ale motiv prodávající vyskytuje v negativním smyslu. Vystupuje zde přímo postava kuplíře, který nabízí děvčata. „Holky – to jest jediná věc, kterou chudí na světě mají“ (Durych, 1957, s. 87). prohlašuje. Smutné je, že jeho děvčata jsou očividně velice zubožená. Vykonávají tuto práci pouze jako zdroj obživy, protože jsou chudá a nic jiného jim nezbyvá. Sotva to však vypadá, že by jim toto povolání mohlo přinést něco dobrého.

Matce z povídky *Tři trojníčky* je sousedy, kteří právě rozebírají majetek jejího bytu, vyhrožováno: „Vidíš, jak na tebe došlo! Teď už nemusíš dělat drahoty, už nebudeš nepřístupná, když my jsme mohli přistoupit až sem“ (Durych, 1957, s. 65). Je tím míněno právě to, že i ona bude donucena k tomu prodávat své tělo mužům, protože jinak by své děti nemohla uživit. V této povídce se vyskytuje i matčin výrok: „Žena jest k tomu, aby trpěla“ (Durych, 1957, s. 67), se kterým se u Durycha často setkáváme i v jeho esejích. Například v esejí *Tajemství dívčí krásy*, ve které je dále upřesněno, že žena je „určena pro muka, která přijímá s radostí“ (Durych, 1923, s. 30). Vyjadřuje tak svůj hluboký obdiv k ženám, který vkládá do úst také matce z povídky *Tři trojníčky*, když matka tající dětem, že jejich otec již nežije, vzpomíná na svého muže: „Dobře, že

tu není, myslila si žena. Sama to unesu. Muži jsou přece jen slabší a zbabělejší, třeba se tváří statečně“ (Durych, 1957, s. 67). Žena je díky svému utrpení u Durycha vždy více ceněna než muž. V eseji *Tajemství dívčí krásy* Durych o ženě píše: „Její poloha jest vysoká a osamocená; zrak mužů k ní vzhlíží jako k vrcholu touhy; ale dívčí duše nemá ve viditelném světě na co hleděti“ (Durych, 1923, s. 23). A ani ta žena, která je donucena prodávat své tělo není Durychem odsuzována, protože právě její utrpení ji dělá krásnou. Poslední povídkou, kde se objevuje zmiňovaný motiv, který by se dal nazvat, jako prodání se, se objevuje v povídce *Zasvěcení*. Zde však částečně proměňuje na poddání se, jak to sám pan stavitel nazývá. Vysvětluje hrdince Jitce, že „jsou takové případy, že neztratit může jen ten, kdo se poddá“ (Durych, 1957, s. 42), čímž jí chce přesvědčit, aby s ním zůstala. I zde ale hrají peníze určitou roli, jelikož matka s dcerou jsou finančně závislé na penězích, které jim on dává za pronajmutí pokoje. Pochopitelně u Durycha funguje model, ve kterém naplněný život ženy spočívá v soužití s mužem. Tento svazek však bude vždy u Durycha svým způsobem nevyrovnaný. Jak už bylo zmíněno výše, těžko může muž dosahovat takové dokonalosti, kterou skýtá postava ženská. V eseji *Tajemství dívčí krásy* Durych píše, že žena se „může [...] opírat jen nohama o vrchol mužské síly, ale nad sebou už má jen nebe“ (Durych, 1923, s. 23). Žena je u Durycha vynášena až do roviny mystické postavy. Žena v sobě podle Durycha uchovává památku ztraceného ráje. „Chrání slávu ráje a stvoření před zapomenutím“ (Durych, 2001, s. 32). Její krása je jeho odleskem. O mužských postavách Durych ve svých esejích v podstatě nehovoří.

Láska v povídkách přichází náhle, nezakládá se na zevnějšku ani společenském postavení osoby, ale na tom, co z ní vyzařuje. Hlavní postavy mohou sotva vysvětlit, proč si vybraly tu či onu osobu. O svém rozhodnutí jsou však vždy pevně přesvědčeny. Mnohdy však lásce zpočátku vzdorují. Příchod muže se může zprvu jevit jako začátek něčeho strašného. Nakonec se však pouto mezi oběma osobami zpravidla naplňuje. Například v povídce *Zasvěcení* chce Jitka původně odejít sama do města a založit si tam živobytí. Hlavní postava dokonce sama prohlašuje, že muže, který se u nich doma ubytoval, nenávidí. To už z ní však hovoří pravděpodobně pouze vlastní nejistota a strach z citů, které nikdy předtím nezažila. V jediném okamžiku se její postoj k němu zcela mění. Nakonec tedy Jitka zůstává s panem stavitelem, kterému její matka pronajala její dětský pokoj, jako by s jejich vztahem už předem počítala. Přesněji řečeno, jako by chtěla tímto krokem dopomoci dceři k nalezení manžela a zabránila jejímu osamostatnění se a odchodu z domova, protože něco takového je nejen nepřijatelné a pro dívku by to znamenalo pouze neštěstí, i když ona sama si to v tu

chvíli neuvědomuje. Osudová láska se dále objevuje například v povídce *Píseň milostná*, v níž chlapec přespí u milované dívky v náručí i přes děsivou příhodu s mrtvým dítětem spícím za zdí. Ráno, když od ní mladík odcházel, si „v očích poznali věrnost až do smrti“ (Durych, 1957, s. 107). Snad nejvíce překvapující zvrát nastává v povídce *Tři dukáty*, ve které Ludmila po první noci, kdy prodala své tělo, zůstává spokojeně schoulena v náručí Josefa, tedy muže, který si ji zaplatil. „Cítila náhle divnou radost, prudce pálicí radost, že leží v náručí pod těma očima. Přála si, aby ji tak držel věčně, třeba hladovou a nahou, aby hořela na celém těle tisknouc se k němu“ (Durych, 1957, s. 15). Zvláštní okamžik však nastává v den svatby, kdy Ludmila jako by cítila špatná znamení, Josef se k ní chová lhostejně, nechává ji samotnou se svojí matkou a musí podepsat blíže nespecifikované listiny. Upozorňuje jí, ať si ho vezme, pokud se nebojí ošklivého jména. Když potom na svatbě ke sňatku „svolila, jako by do hrobu klesala“ (Durych, 1957, s. 27). Byl to však pouze přirozený strach před svatbou, jelikož po svatbě se jich obou zmocňuje hluboký cit. Co Josef Švestka mínil tím, že jeho jméno je ošklivé, už se nedovíáme. Patrně u Durycha zcela prostě muž a žena patří k sobě. Strach před sblížením a svatbou dvou do té doby zcela cizích lidí je něčím přirozeným. Je pouze otázkou času, kdy se obava změní v hluboký cit a lásku, která je povinností každého křesťana a věcí, která jediná může naplnit život člověka. Motivaci postav k lásce, vztahu či nějakému činu a rozhodnutí Durych záměrně zastírá. Vše je předem určeno. Život člověka podléhá vyššímu řádu. Řádu Božimu.

Jak se dočítáme v eseji *Srdce a kříž*, jako nejryzejší podobu pozemské lásky vnímá Durych lásku mateřskou. „Tento cit, souhlasný s láskou a vůlí Boží, má být citem všech křesťanů nejen k vlastním dětem tělesným, nejen k dětem, mladším, slabým a potřebným, ale i k těm, kteří byli později povoláni anebo ještě mohou být povoláni“ (Durych, 1932, s. 11). Ve většině povídek ze sbírky *Tři dukáty* postava matky vystupuje. Převažuje dvojice matka a dcera. Tento výběr zdá se být pro Durycha vhodným zvláště z toho důvodu, že se mu tak nabízí možnost pracovat se dvěma ženskými postavami, potažmo se dvěma ženskými úděly. Popřípadě se objevuje rodič a dítě vůbec. Úděl trpící ženy matky je vykreslen v povídce *Tři trojníčky*, kde vystupuje ovdovělá matka tří dětí. Jako bolestnou zkušenosti si nese smrt jednoho ze svých dětí. Podobné trápení zažívá pravděpodobně chudá a nemocná matka děvčátka z povídky *Píseň milostná*. Matka brzy zemře a děvčátko zanedlouho po ní. V povídce *Almužna* je vyobrazen kontrast ženy matky a ženy dcery. Vzezření dcery je vyličené následovně: „Dvě věci činily ji krásnou: předně její vlastní mládí, za druhé všecko to, co vzala matčině mládí, matčině tělu, matčiným snům. Měla tedy krásu dvojnásobnou a bylo to

dobře patrné, když šly vedle sebe“ (Durych, 1957, s. 52). Matka bývala jistě dříve stejně krásná, jako je dnes její dcera. Žena v Durychově pojetí je však také i matkou, která má milovat své dítě nejvíce, jak dokáže, což s sebou přináší i to, dát mu to nejlepší ze sebe. Všechna krása matky přechází na dceru a je to tak přirozené. Dvojice matka a dcera se vyskytují rovněž v povídce *Zasvěcení*, kde společně žijí matka a dcera v jednom bytě. I zde nenápadně matka řídí dceřin život tím, že jim do bytu nastěhuje cizího muže, dceřina potenciálního manžela. Na rozdíl od předešlých se v povídce *Tři dukáty* vyskytuje jiná dvojice, totiž matka a syn. Matka má na syna velký vliv. Matka je u Durycha vždy důležitou postavou. Skrze postavu matky vykresluje pokoru, kterou by měl člověk chovat vůči svým rodičům.

Povídky ze souboru *Tři dukáty* se vyznačují vždy dvěma liniemi příběhu. Na jedné straně v nich najdeme líčení drsné podoby života, zvláště toho měšťáckého, který člověka doslova nelítostně drtí. Nacházíme zobrazení hrůzy, bolesti, bídy a chudoby. Příběhy se tedy zakládají vždy na nějakém sociálním problému. Na druhé straně je však chudoba, která je, jak je u Durycha obvyklé, spojována s postavami žen, oslavována. Chudoba se stává vyznamenáním, vyšším smyslem bytí, odleskem boží milosti a předznamenáním věčné blaženosti, není tedy problémem sociálním.

## 2.4 Sedmikráska

Společenská novela Jaroslava Durycha *Sedmikráska* vyšla v roce 1925. Ústředním motivem novely je láska a její postavení v lidském životě. V dopise Durychovi píše Otokar Březina o tomto díle: „Děkuji vám za vaši Sedmikrásku. To není služka, to je královna. Vy jste vystihl lásku samu. To je vaše poslání, abyste naše lidi naučil nové lásce a novému milování, a abyste nám zachoval krásu našich dívek a žen“ (Durych, 1933, s. 100). Dílo je důkazem toho, že lidský život bez lásky je neustálé bloudění a hledání smyslu. Dokud hlavní hrdina nenajde lásku, je v zajetí neustálého zmatku a nejistoty. Dílo nám dává nahlédnout do vnímání lásky z pohledu ženy i muže, jak je chápe Durych.

Hlavní hrdinka novely *Sedmikráska* je typickou ženskou postavou Durychových děl. Poprvé se s ní setkáváme v období, kdy v ní ještě muži vzbuzují strach. Když se dívka s mladíkem poprvé setká, považuje to za neštěstí, protože cítí, že se mu musí vydat. „Teď teprve poznala, co jest chudoba. [...] Právě jí bylo vzato všecko, čeho sice neměla, ale o čem se domnívala, že to má, totiž nárok na radost a na máj života“ (Durych, 1930, s. 19). Cítí, že se její život náhle změnil, že dospěla, protože poznala muže a s ním přichází i láska. Ta v ní vzbuzuje zároveň pozitivní i negativní pocity. Nic už nebude v jejím životě takové jako dřív. Ve chvíli zamilovanost střídá zděšení. „Nevěděla, co se s ní děje; cítila jen strach, kterého dosud neznala, aby na ní nebylo vidět, že ji obklopilo náhlé a neznámé štěstí, kterému si netroufala přivyknout“ (Durych, 1930, s. 39). Cítí se ohrožená a zmatená. Štěstí, které se jí právě nabízí, ještě nedokáže ocenit a přijmout bez ostychu a obav. Podobně k prvnímu setkání s mužem přistupují například prakticky všechny hrdinky ze sbírky povídek *Tři dukáty*. V *Sedmikrásce* je to ale nakonec právě dívka, která získává nad mladíkem moc. Celou novelou prostupuje jistá ženská převaha, kterou žena nad mužem má, o níž Durych píše například v eseji *Tajemství dívčí krásy* „Dva nerovné světy se tu potkávají a snaží se mluvit pokud možno stejnou řečí, věřit stejnou vírou a hledatí týž ráj“ (Durych. 1923, s. 24). Žena je popisována jako silnější a odsouzená k tomu snášet bídu a utrpení, což ji právě činí krásnou. V novele *Sedmikráska* vede dívka mladíka strastiplnou cestou k pochopení smyslu skutečné lásky. Na konci díla se muž dostává téměř do stavu zešílení. Rozuzlení se mu však zjevuje teprve, když dívka sama rozhodne, že své tajemství odhalí.

Na rozdíl od jiných Durychovým zpracovávaných próz se nám v novele *Sedmikráska* netypicky nabízí pohled do vnímání lásky očima muže. Hlavní hrdina sám sebe označuje jako záletníka. Ve sbírce esejí *Váhy života a umění* připomíná Durych

úryvek ze své prózy *Krása* ze sbírky *Kdybych...*, v níž přirovnává žádostivost po kráse k vášni záletnické. „Já chci viděti růži, ve které by byla nejen vůně a krása její, ale i všech růží, které kdy na zemi kvetly a pokvetou; která by měla nekonečnost podob a věčnost jednoty. Víš přece, že muž, který by měl ženu, jež by se uměla každou vteřinu proměňovat v ženu jinou, zcela jinou, krásnější než jeho žádost, přece by ještě toužil spatřiti jinou ženu vedle ženy této, aby před očima jedné mohl se dívati do očí druhé. A já chci tedy spatřiti krásu takovou, která by mě obklopovala ze všech stran jako hvězdy nebeské a přece byla svrchovaná a jediná jako smrt“ (Durych, 1933, s. 120). Jak Durych říká, je v přirozenosti člověka prahnout po kráse. Je však také třeba jisté pokory a skromnosti, která přichází až s vývojem každého člověka. Přestože se hlavní hrdina nazývá záletníkem, v průběhu díla se ukazuje, že touží stále po jedné a té samé dívce, do které se na první pohled bezhlavě zamiloval. První setkání s láskou mu ale přináší velkou úzkost z její nedosažitelnosti. Seznámení s mnoha dívkami už mu nepřináší uspokojení, spíše pocity strachu a úzkosti. „Bál se, aby se nepotkaly, třebas i jen v jeho vzpomínkách. I ve svém srdci skrýval jednu před druhou jako ohrožený záletník“ (Durych, 1930, s. 136). V průběhu díla se jeho pohled na dívky a rozkoš, kterou mu způsobuje jejich přítomnost, mění. Na začátku se mu zdálo, že „bude mít milenek jako hvězd na nebi. [...] Hvězdy někdy straší“ (Durych, 1930, s. 154). Poznává, že s větším počtem milenek nepřichází větší štěstí, ale spíše větší úzkost. „Jedna milenka se ztrácela za druhou, jen láska se ho držela věrně. Ale ta jest z jiného světa“ (Durych, 1930, s. 108). Má pocit, že bez vyrovnání se s tou první a těmi předchozími dívkami, nemůže začít nový vztah, cítí vinu, které se na nich dopustil tím, že je miloval a opustil. Sám nechápe, co ho k první dívce stále táhne. Jeho život se stává nešťastným hledáním, při kterém sice nikdy neztrácí naději, ale nenachází lásku, kterou hledá, ani u jedné z dívek, které pozná.

Láska přichází jako něco náhlého, záhadného, neuchopitelného, avšak absolutního. Lásku hlavní hrdina v jistých okamžicích vnímá pouze jako trápení. Drží se ho jako bolestná vzpomínka na lásku, kterou kdysi potkal. Ta mu připomíná jeho samotu a prázdnotu. Žádná milující osoba se ale po jeho boku nenachází. Hlavní hrdina poznává obrovskou moc lásky, která by se dala nazvat až nadpozemskou. Jako by sám nemohl nic udělat a láska jednala bez ohledu na něj. Neuvědomuje si však, že právě jeho věrnost a vytrvalá touha lásku najít, ho nakonec k jeho vytouženému cíli přivede. Láska existuje pouze jedna a té se nedá vzdorovat. Do té doby než ji mladík znovu najde, ale prožívá velké trápení. „Třebas jest láska největším a nejtěžším úkolem člověka. Kdyby aspoň přibýváním počtu slábla jejich mučivost“ (Durych, 1930, s. 154)! O vztahu mezi

bolestí a krásou, která kráčí s láskou ruku v ruce, hovoří Durych v eseji *Hrůza z radosti*: „Bez tohoto počátečního tísnivého citu nebylo by pravého a hlubokého úžasu“ (Durych, 1923, s. 45). Strach a zmatek, který člověk pocítuje při setkání s krásou, je podle Durycha přirozený.

Není také náhoda, že se mladík s milovanou dívkou poprvé osobně setkává na hřbitově. Objevuje se zde pro Durycha příznačná spojitost mezi láskou a smrtí, které vždy kráčí jedna blízko druhé. Píše o ní v eseji *Hrůza z radosti*: „Zjevení jakékoliv krásy vydechuje ze sebe [...] nebezpečí náhlé smrti“ (Durych, 2001, s. 54). V *Sedmikrásce* je tato spojitost naznačena například ve druhé kapitole, kde se ptá chlapec při pohledu na dívku v okně: „Pro koho kvete? Kdo ji zabije?“ (Durych, 1930, s. 50) Má na mysli jistý konec dívčího života a začátek života ženy, který pro ni přichází se setkáním s mužem, potažmo s láskou.

Setkání muže s krásou ženy a láskou zpracovává Durych také v eseji *Tajemství dívčí krásy*: „Její krása jest stálou bolestnou výčitkou, [...] sama rozkvétá v našich rukou v růži nejtíší lásky. To je podstatou její dráždivosti a omamně nahořklé chuti její vůně“ (Durych, 1923, s. 25). Durych krásu ženy spojuje s její bolestí, která vychází z první zrady, jíž se na ní muž dopustil. Tedy křivého obvinění mužem, které vedlo k vyhnání člověka z ráje. Tuto křivdu a výčitku si v sobě podle Durycha nese každá žena na věky věků a je základem její krásy a bolesti, která z ní vychází. Žena je v eseji popisována jako bytost, jejíž existence stojí vysoko nad existencí mužovou a je chápána téměř jako bytost božská, která sama se nemá ke komu uchýlit. „Muž může se kořiti její kráse, dívka jest však zbavena štěstí i tíže této veliké touhy“ (Durych, 1923, s. 23). Hlavní hrdina novely *Sedmikráska* se snažil „namluvit si, že žena jest jen tím, co z ní představa mužova udělá, že její krása vzniká v srdci mužově“ (Durych, 1930, s. 154). Jenomže krása ženy existuje bez závislosti na muži a její moc je obrovská. Rozjímání hlavního hrdiny je snad jen marnou snahou ubránit se kouzlu ženské krásy, do které už byl polapen. Povrchní představa hlavního hrdiny je však v závěru vysvětlena jako součást vývoje člověka a nedostatek zkušeností.

Největší úzkostí spojenou s krásou dívky je opředena prodavačka v pekárně ze třetí kapitoly. „Pobytem v pekařském krámě také se její půvab připodobnil lahodě Božího daru, dozrálého v ohni slunce a dopečeného v žáru pece [...] Leckdo nechodil do krámku pro cukroví jen proto, poněvadž půvab mladé prodavačky působil stesk, kterému se lidé vyhýbají“ (Durych, 1930, s. 90). Zajímavým motivem je zde i motiv motýla, který vletí do pekárny a usadí se na prodavaččině šíji. Ještě víc tak vyniká její

krása, která bez mála hrne lidem slzy do očí a vzbuzuje v nich tíseň. „Motýl odletěl oknem jako sen o štěstí. [...] Nastala práce, ale na všechny, kdo se zpříma podívali na prodavačku, při odchodu padal smutek“ (Durych, 1930, s. 98). Nakonec je to dívčina vina, že obchod v krámku upadá a dívka dostane výpověď. Sama o sobě řekne, že byla pro obchod nešťestím. Krása dívky z pekárny je stejně jako u všech ostatních hrdinek spojována s její chudobou a bídou, ve které žije. Z hrdinek vyzařuje to, co je nazýváno steskem chudoby.

V *Sedmikrásce* Durych zpracovává téma syntézy krásy s chudobou, která je symbolizována dívčí krásou. Jelikož jsou všechny hrdinky chudé, opět předkládá své tvrzení, že „Není krásy bez chudoby“ (Durych, 1923, s. 30), jak Durych vysvětluje v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Štěstí mladé hrdinky se objeví ve chvíli, kdy sama cítí, že stojí na pokraji bídy. „Sotva se vzpamatovala ze mdloby z náhlého zjevení bídy a nouze, dostala nečekaně lásku jako překrásný dar“ (Durych, 1930, s. 41). Durych své okouzlení krásou chudých vkládá hlavnímu hrdinovi do úst hned při setkání s první dívkou: „Čím budeš chudší, tím budeš mi krásnější a dražší.“ (Durych, 1930, s. 40) Hlavní hrdina je naprosto uchvácen její krásou a chudobou, která její krásu podtrhuje. Když dívka z druhé kapitoly zmizí před zraky mladíka v okně, zamýšlí se sám nad sebou. „Nebyla obrazem jeho svědomí? Nezmizela proto, že se zříkal chudoby cizí, že o ní přemýšlel jako pokrytec? [...] Byl tak rychle potrestán za to, že chtěl opovržlivě soudit o chudé neznámé služce“ (Durych, 1930, s. 51). Utéci zjevení chudoby „by znamenalo odřící se navždy veškeré cti a veškeré naděje, neboť naděje zbývá již jen v jejím náručí“ (Durych, 1923, s. 49), jak Durych píše v eseji *Hrůza z radosti*. Hlavní hrdina zaměňuje svou zamilovanost se soucitem, když nad dívkami přemýšlí. „Snad by ho to všechno tak nemrzelo, kdyby nebyly chudé, chudší než on sám. Podvedl chudé či byl od nich odmítnut“ (Durych, 1930, s. 103)? Zároveň však cítí převahu, hrdost a sílu, kterou nad ním dívky i přes svou chudobu mají a není si jist, zda je vůbec hoděn setkání s nimi.

V nejedné z Durychových próz se dočítáme o chudých dívkách, které jsou pro svou obživu donuceny žít se vlastním tělem. V náznamech můžeme i v *Sedmikrásce* vyrozumět tyto obavy u hlavní hrdinky z první kapitoly, která má být poslána do služby v hotelu. Odstup ucítí děvče u paní, u které se uchází o místo. „Ucítilo z měkkosti hladící dlaně hroznou zvadlost; zahlédlo v oku staré ženy opovržení mrtvé duše v mrtvém těle“ (Durych, 1930, s. 18). Děsí ji práce v hotelu, když jde kolem, „veliké



olysalé slepice kdákají o jejím osudu v zápachu sklepů a přístavků“ (Durych, 1930, s. 36).

Ve čtvrté kapitole, kde se hlavní hrdina dostává do největších zmatků, o čemž svědčí i jeho okouzlení pouhým stínem dívky, kterou potká, začíná mladík přemýšlet nad hodnotami života a nachází také spojitost mezi touhou a nouzí. „Je-li nouze s touhou veliká, jest třeba i veliké almužny; ne z kapsy, ale ze všeho. Jest třeba bdíti a modliti se ne za sebe, ale za jiné, nebáti se o sebe, ale pro jiného. Proto se touha nejraději druží k nouzi, protože život bez nich byl by bez ceny a bez krásy a almužna by nebyla tím, čím má býti“ (Durych, 1930, s. 100). Je patrné, že hrdina se blíží k prozření a nalezení pomyslného smyslu života, že se z mladíka ženoucího se pouze za rozkoši krásy stává dospělý muž. V eseji *Mosty* Durych hovoří o nové formě krásy, která se ukazuje v chudých a extatické divotvornosti chudoby. U hlavních hrdinek novele *Sedmikráska* je to právě chudoba, co je činí bezmezně krásné. Chudoba je chápána jako čistota, jako ryzí způsob lidského bytí. Sám hlavní hrdina o svých milenkách říká: „Byly chudé, všechny jako děti boží“ (Durych, 1930, s. 102) a zdůrazňuje tak jejich krásu, nevinnost a čistotu. Na otázku, co bylo na dívce, kterou potkal tak krásné odpovídá, že stesk chudoby. Mladík nachází novou formu krásy, kterou Durych shledává právě v životě chudých, jak Durych píše například v esejích *Mosty* nebo *Tajemství dívčí krásy*. Symbolizování dívčí krásy v románu *Sedmikráska* na základě jejich chudoby je v souladu s Durychovým přesvědčením, že „chudoba podpírá dívčí krásu“ (Durych, 1923, s. 30).

Opět se v díle několikrát objevuje symbolika oblečení, které mají dívky na sobě. Zajímavá je situace, kdy v první kapitole posílá teta hlavní hrdinku do města bez klobouku. Dává tak najevo, že je svobodná a k mání. Dívka se cítí nejistá, avšak tetina představa se vyplní a děvče zaujme ve městě jednoho mladíka. „Vidíš, bála jsi se jít bez klobouku do města a první lásku jsi našla“ (Durych, 1930, s. 21), pochvaluje si teta. Ve čtvrté kapitole dívčino oblečení symbolizuje její chudobu. „Snad byla bez práce. To, že měla bílé punčochy a staré bílé střevice, mohlo tomu nasvědčovati, poněvadž jinak by si byla jistě koupila nové černé střevice; dělnice v jejích letech jsou parádnice“ (Durych, 1930, s. 112). popisuje hlavní hrdina zevnějšek dívky, kterou potkal. Bílá barva zároveň symbolizuje ještě dívčí oblečení. O to více se ale do dívky zamiluje, když tuší její chudobu. Měl by ji zlíbat i její zablácené střevice. Zasloužila by si toho. Čím, to nevěděl, ale věděl, že jest jí tím povinen“ (Durych, 1930, s. 131), vystihuje mladík své zachvácení její krásou, které si sotva sám dokáže vysvětlit.

Zajímavá konfrontace právě dospívající mladé hlavní hrdinky s těžkostí dospělého, avšak reálného života přichází hned v první kapitole při setkání s na smrt nemocnou matkou své přítelkyně Mařky. V rozhovoru s mladými dívkami tvoří stará nemocná matka kontrast k mládí a zdraví dívek, které stojí na počátku života. „Sotva se stala pannou a Mařčina matka vyprávěla o nemoci ženy, která už vlastně přestala býti ženou“ (Durych, 1930, s. 25). Hlavní hrdinka na základě této zkušenosti rozjímá nad blízkostí chudoby a stáří a náhle pocituje silně svou chudobu. „Anděl chudých a ďábel chudých, zcela noví tvorové, šli vedle nich a bylo slyšet jejich kroky“ (Durych, 1930, s. 26). Nad starou nemocnou matkou přemýšlí hlavní hrdinka jako nad ženou s velkou životní zkušeností. „Jako by anděl stařenin mluvil k anděli dívčině“ (Durych, 1930, s. 27), zároveň je dívka rozčílena z bolesti, která ze ženy vycházela.

„Dokonalá metafora obnovuje v nás rovnováhu, porušenou dotekem kouzla, ale přitom krásy jeho neruší, jest to vyrovnání sil, nikoliv potlačení síly. Vytvořením dokonalé metafory mizí pokušení smyslné a vysvobozuje se čistá radost“ (Durych, 2001, s. 33), píše Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy* a jako dokonalou metaforu pro symboliku dívky i v novele *Sedmikráska* používá květiny. „Jsou prudce smyslné, a proto čisté; nemluví“ (Durych, 1923, s. 28). Nenacházíme pouze motiv sedmikrásky, který vychází už z názvu díla, ale objevují se i přirovnání k jiným květinám. Svůj názor vkládá Durych i do úst hlavního hrdiny: „Mluvili o květinách, poněvadž sváděly k chvále krásy, zvláště dívčí“ (Durych, 1930, s. 60). Můžeme zaregistrovat propracovanost v používání jednotlivých stádií rozkvětu. Dívku z první kapitoly, o které mluví jinak ji jako o dítěti, nazývá mladík poupátkem. „Nezapomenu, nezapomenu, poupátko moje, dobrou noc“ (Durych, 1930, s. 21)! Dívce z druhé kapitoly říká Šípková Růženka. Toto označení bychom mohli chápat také jako určité stádium těsně před rozkvětem, přihlédneme-li k pohádce o spící Šípkové Růžence. V páté kapitole, když mladík jde po stopách své ztracené milenky, už dochází k označení růže. „Růže kvetla nyní blízko“ (Durych, 1930, s. 142).

Dívku, se kterou se potkal jako s první, nazývá fialkou. „Vzpomněl si, že kdysi za deštivého večera, když ho zvláštní stesk vyhnal do ulice, v jednom takovém obchodě zahlédl poprvé své štěstí či neštěstí. Tenkrát byl podzimní večerní déšť. Oh, ten déšť! Kolikrát si říkal, že mu tenkrát přšelo štěstí, že mu v tom dešti vykvetly dvě fialky. Kde pak asi jsou! Ale fialky byly v neznámé dáli, ve které mnoho věcí bledne, a dnes bylo pozdní jaro a některé růže v zahrádkách měly už poupata. Růže! Byla bílá, či růžová, či zlatá? Byla chudá a nesmírně bohatá, tklivá a čistá, toužící po radosti a po lásce s

pokorou sirotčí a úsměvem víry v lásku“ (Durych, 1930, s. 57). Mladičkou dívku, se kterou se před lety potkal, symbolizuje fialkou snad proto, že vzhledem k jejímu mládí ji ještě růží nazývat nelze. Nyní už ale prahne po růžích. I označování života pomocí ročních období v tomto díle mnoho napovídá. Zatímco dívka z první kapitoly hovoří o máji života, tedy o začátku, zde se už dočítáme o pozdním jaru a poupatech, které mají růže, tedy o rozpuku a o dospívání v ženu. „Ve tvářích měla ukryté růže, které v některých okamžicích vyhlédly milým zarděním a pak se schovaly do bělostného lůžka. Modrá barva jejího kabátku a modrá barva podzimního odpoledne budily dojem fialky, která rozkvetla z teplého podzimu na výsluní“ (Durych, 1930, s. 111), popisuje mladík dívku jdoucí po ulici ze čtvrté kapitoly. Tuto symboliku bychom si mohli vyložit rovněž jako záblesky dospělosti v její tváři, ale přesto zůstává ještě dítětem.

V symbolu sedmikrásky neboli chudobky autor spojuje krásu a chudobu. Hlavní hrdina právě tuto květinu uzná za vhodnou, kterou má darovat dívce, do které se právě zamiloval. „V poslední trávě zářila ojedinělá malá chudobka. Utrhl ji. Místo růží budeme mít sedmikrásky“ (Durych 1930, s. 38). Velmi dobře tato květina vystihuje sílu a život ženy vůbec. „Byly to její sestry, krasavice, sestry jejího srdce, její lásky a jejího štěstí. Sedmikrásky, které kvetly a neškodil jim mráz, bída, smutek; kvetly celý rok, kvetly pod sněhem, po roce zase a jejich květy byly čím dále spanilejší, drahocennější“ (Durych 1930, s. 173). V poslední kapitole se motiv sedmikrásky vrací a dívka tuto květinu používá jako poznávací znamení pro svoji osobu. Koupí kytici sedmikrásek a odnese ji muži do bytu, aby věděl o její přítomnosti, přičemž si ale vzdychá: „Sedmikrásky moje, mám vás zahodit? [...] Nikdo nás nechce“ (Durych, 1930, s. 172). Snad má strach, že ji její milý nepozná, když ho vidí zběsile přibíhat k bytu ohlížeje se za každou z dívek, kterou potká. Nakonec mu však sama odhalí svou identitu, tedy že všech sedm dívek, kterou potkal, byla ona v různých podobách. Mladíka náhle zaplaví obrovské štěstí. „Sedmikrásko moje! Sedmkrát milovaná, sedmkrát nalezená, sedmkrát spanilá, kdybych byl sedmkrát živ, ještě bych tě nemohl mít dost rád“ (Durych, 1930, s. 186). Odhaluje se zde symbolika názvu románu a rovněž sedmi kapitol a sedmi příběhů. Hlavní hrdina se utvrzuje, zda ho dívka neopustí. „Neumřeš mi, vid', že ne: Sedmikrásky neumírají ani pod sněhem ani přes zimu. Ty budeš žít věčně, vid'“ (Durych, 1930, s. 192)? Ukazuje se, že motiv postihuje i věčně trvajících lásku mezi dvěma lidmi.

Jelikož se v každé kapitole objevuje zdánlivě jiná dívka, dostává autor velký prostor pro vylíčení dívčí krásy. U každé z dívek je bohatě popsán jejich vzhled i

vystupování, nakonec u nich podobnosti shledává i hlavní hrdina, nedokáže si je však vysvětlit. Vyzdvihována je jejich krása, mládí a především chudoba, která „podpírá dívčí krásu“ (Durych, 2001, s. 37). Durych se také dotýká tematiky dospívání, které je v životě dívky provázena různými strachy a obavami. Děj se odehrává dva roky a hlavní hrdinka v průběhu dospívá z dítěte v ženu. Tento proces není blíže popsán, pouze v první kapitole hlavní hrdinka rozjímá: „Vzpomněla si, proč kdysi nevrle otočila zrcadlo sklem ke zdi. Bylo to tenkrát, když v něm při mytí zahlédla, že se její dětské tělo změnilo v panenskou“ (Durych, 1930, s. 31). Sama dívka k tomuto přerodu přistupuje, dá se říci, až s odporem. Ve skutečnosti je to však pouze strach, který tuto změnu přirozeně provází. Je patrné, že dívka se během sedmi částí románu mění. Z dítěte, které mělo na začátku románu strach z mužů, se stává žena, která dokáže svou převahu a sílu.

Krása, která je neoddělitelně spojena také s láskou, zavádí člověka i do nepřívětivých míst a nepříjemných situací, píše Durych v eseji *Hrůza z radosti*. Skutečná krása nemůže existovat bez pocitu tísně. „Tento strach před krásou jest však spíše strachem druhotným, strachem před původními zjevy a následky, strachem ze zkušeností a před zkušeností, strachem před dlouhou cestou a dlouhým životem“ (Durych, 1923, s. 50), objasňuje Durych ve své eseji. Zajímavé a netypické je, že se v novele *Sedmikráska* nesetkáváme s vývojem hrdinky ženy, jak bývá pro Durychovo dílo zvykem, ale v této próze nahlížíme do myšlení a vývoje v životě muže. Mladík o dívce, kterou spatří, říká, že byla „podobna spíše neuvěřitelnému a nezachytitelnému snu než skutečnosti“ (Durych, 1930, s. 21). Okouzlení pouze zevnějškem dívky, je podle Durycha normální, protože je přirozeným projevem krásy, jak píše v souboru esejí *Váhy života a umění*, „rozkoš je průvodním zjevem krásy a snadno na místě krásy přitahuje k sobě žádost lidskou sama. Její šalba byla by zhoubná, kdyby právě nebyla svědectvím blízkosti krásy“ (Durych, 1933, s. 48). Je však třeba určitého vývoje člověka, aby byl schopen poznat krásu skutečnou. Proto hlavní hrdina novely prožívá různé zmatky a je zkoušena jeho osobnost, aby mohl na konci nazřít krásu pravou. Mladík sedmkrát potká tutéž dívku, vždy v jiné podobě a na jiném místě. Ani jednou ji ale nepozná, vždy se do ní však znovu závratně zamiluje. Tato zamilovanost mu způsobuje velké trápení. Dva roky bloudí světem. Když stále nenachází dívku, kterou hledá, dostává se až do stavu zešílení. Až při sedmém setkání s dívkou prohlédne. Na stopu ho přivede kytička sedmikrásek, kterou mu dívka podstrčí.

Všech sedm podob jedné dívky spojuje jejich chudoba, většinou se vyskytují jako dívky ve službě. Poprvé vystupuje jako dívka, již zemřeli oba rodiče a po ukončení školy nenachází práci. Má jít tedy do služby. Když se jde ucházet o místo, potká ve městě mladíka. Když vidí, jak si jí mladík prohlíží, cítí se nejistě a ohroženě. V první kapitole také přijde první proměna dívky. Hlavní hrdinka se nastrojí stejně jako její přítelkyně. Vypadá přesně jako ona, splete si ji s ní i mladík, který je zklamaný, protože hledá druhou dívku. Tato situace, se možná stává zárodkem pro její další počínání. V této hře s mladíkem nadále pokračuje. Z mladíkova pohledu ale dívka náhle zmizí, on na ni však nemůže zapomenout a rozhodne se ji hledat. Další podobou dívky je krásná služka, která uklízí v bytě nad mladíkovým bytem. Nepoznává, že je to dívka, kterou hledá. Na první dívku pro tu novou náhle zapomíná. Mladík chce dívku vidět znovu, jenomže začínat novou lásku bez nalezení té první nemůže. Dívka s ním uzavře sázku. Nenajde-li první dívku do roka a do dne, bude jeho. Když to chlapec nevydrží a vrátí se za ní, dívka se na něj zlobí. Řekne, že si ho najde sama. Znovu se objevuje jako nadpozemsky krásná prodavačka v pekařském krámku, která musí být pro svou krásu z povolání propuštěna, protože v lidech vzbuzuje úzkost. Od mladíka dostane růži z kytice, která patří dívce, kterou hledá a nenachází. Nazývá ji mrtvou. Od chvíle, kdy spatří pekařku, nemůže ale zapomenout ani na ni. U čtvrté podoby hledané dívky ho nezaujme ani tolik její vzhled, jako její stín, ten je mu totiž povědomý, dívku samotnou však nepoznává. Než se s ní stihne blíže seznámit, dívka mizí a mladík je zase víc zoufalý. Ztrácí naději, že by ještě našel lásku a milovanou dívku. Pátou dívku potká ve voze, i jí je podezřele rychle okouzlen, i ona ale rychle mizí z jeho dohledu. Pocit marnosti je stále větší. Po šesté svou lásku potkává už pouze jako mlčící dívku, která jde přes náměstí. Dá jí almužnu a dívka odchází. Až posedmé, když vidí, jak je už mladík zoufalý, ale přesto nepřestává hledat, mu dívka odhalí svou pravou totožnost. Po celou dobu věděla, že jí mladík nepoznává. Jeho záletnictví bylo nevědomé a dělalo jí dokonce radost. „Pokaždé si ho připoutala tak, že byl schopen pro ni zradit i sliby dané jí samé v těch dřívějších podobách“ (Durych, 1930, s. 189).

V Novele *Sedmikráska* nalezneme několik mystických odkazů. Například se objevuje magické číslo sedm, které se objevuje například v počtu sedmi kapitol novely odkazujícím na sedmero opakování. Číslo sedm je běžně užíváno v pohádkách a má i biblickou aluzi, jeho výběr tedy není náhodný. Hledání ztracené milenky připomíná hledání zakleté princezny a odkazuje tak na pohádkovost příběhu. Svět pozemský, připomínající se například v obrazech velkoměstské bídy, se prolíná se zázračným nadpozemským světem, ve kterém vládne věčná láska.

Dále na mystiku odkazuje kategorie času, která je v novele *Sedmikráska* použita jako symbol pro hrdinovo poznání a prozření. U románu se analýze struktury času věnuje Hodrová. V knize *Hledání románu* se zabývá iniciačním románem. Iniciace nebo také zasvěcení označuje duchovní vývoj člověka. Hlavní hrdina iniciačního románu usiluje o mimosmyslové poznání. Román světský přerůstá v román iniciační, je-li smyslové poznání korunováno zasvěcením. Zasvěcení se odhaluje ve vyústění románu, iniciační román je zakončen odchodem mimo svět, například do ráje svého srdce. Vývoj je v iniciačním románu spojován s jistou cestou nebo blouděním, při němž musí hrdina překonat různé překážky. Bloudění muže z novely *Sedmikráska* se projevuje v jeho dřívějším záletnictví a je procesem, který také vede k iniciaci. Hlavní hrdina pocítuje jistou vinu, které se dopustil na dívkách, se kterými se setkal. Dívky vnímá jako své vlastní oběti, kterým ublížil tím, že je miloval a opustil. „Byl by se rád zřekl světa a zaslíbil se samotě, ale cítil se vinen, jako by se opravdu dopustil několikeré zrady, záletnictví a svedení, jako by měl na svědomí několik osudů a jako by v něm byla tma, která při světle sice ustoupí do skulin, ale nezanikne“ (Durych, 1930, s. 156). Zdálo se mu, že nemůže milovat jen jednu. Sám na dívkách shledává podobnosti: „Všecky měly čisté srdce, všecky byly tiché. [...] Všecky jsou smrtelné, slabé a chudé. [...] Každá vzbuzovala představu smrti, která se mu jednou v životě ukázala v nedotknutelné spanilosti. Kolikrát potkal lásku, tolikrát potkal smrt v jejím nejčistším zjevení“ (Durych, 1930, s. 157).

Hodrová vysvětluje, že iniciace přivádí hrdinu ze smyslového, hmotného světa do světa vyššího, jímž je vnitřní, duchovní nebo božský prostor, který ne zřídka nalézá hrdina sám v sobě. „Román iniciační je de facto specifickým typem románu vývoje a zrání“ (Hodrová, 1989, s. 179). Iniciace nemusí být vždy spojena s nadpozemským světem. V případě hlavního hrdiny z novely *Sedmikráska* jde o zasvěcení ve smyslu poznání toho, co je v životě podstatné a toho, jak má žít. Tímto poznáním je také nalezení pravé chudobné lásky. Na cestě k poznání musí hrdina překonat různé překážky, kterými v *Sedmikrásce* byly mužovy smysly a jeho touha po ženách. Pokud se na novelu díváme z hlediska jejího iniciačního charakteru, právě bloudění představuje hlavní fázi příběhu.

Jeho setkání s láskou bylo tak děsivé, protože krása s sebou podle Durycha vždy nese něco hrozného a děsivého. „Každé, byť i sebeskrovnější, chudší a žebravější zjevení jakékoliv krásy vydechuje ze sebe toto nebezpečí náhlé smrti; proto největší láska a největší radost vždy jest v první chvíli zasmušilá a bázlivá, dokud se dobrovolně

nerozhodne přijmout štěstí i za cenu okamžité smrti“ (Durych, 1923, s. 48), píše v eseji *Hrůza z radosti*. Důvod toho, proč mladík nemohl dívku poznat, se objasňuje tím, že se domníval, že ošklivost může vidět jen člověk nemocný nebo sprostý. Považoval za známku zdraví, že viděl jen krásu. Kde nebyla krása, neviděl nic. „Svět pro něho nebyl složen z krásy a ošklivosti, nýbrž z krásy a prázdnoty. Ale tam, kde viděl prázdnotu, nemohl pochopitelně vidět skutečnost a tato prázdnota ho naplňovala nepokojem a nedůvěrou ve vlastní smysly. Proto trpěla jeho paměť. V sobě také viděl jen prázdnotu a v té se nevyznal. Bloudil“ (Durych, 1930, s. 155).

Jeho zkušenosti ho přivedly k tomu, že se naučil dívat na svět za každého světla, na takový, jaký je. Od té chvíle bylo pro něj zvláštní dívat se na ženy. „Uměl převracet léta stáří, odhaloval dávno minulou krásu stařen, poznával budoucí ohyzdnost dívek. Uhadoval skrytou dobrotu lidí zvrhlých a dávno odumřelých a slabošské neřesti lidí pyšných a sympatických“ (Durych, 1930, s. 156). Mladík se po dvou letech bloudění konečně naučil poznávat skutečnou krásu a teprve v tomto okamžiku se mu mohla zjevit i jeho láska, kterou by do té doby nedokázal uchopit, i kdyby mu byla na dosah. Během dvou let plných hledání a setkávání se s různými dívkami, se mění hrdinův pohled na svět a zejména krásu. Ten lze podle Durycha spojovat s dospíváním a získáním životních zkušeností. Ve sbírce esejí *Váhy života* a umění se Durych vyjadřuje k lidskému poznání. „Nejistota a omezenost lidského poznání není nedostatkem naprostým, nýbrž jen stupněm nedospělosti; k dospělosti se přichází též podle zákonů přírody“ (Durych, 1933, s. 128). Proto byl pro mladíka potřeba pouze čas, během kterého mohl v životě nabrat potřebné zkušenosti, které mu otevřely možnosti nového a hlubšího poznání. Jeho zkušenostmi se změnil jeho vztah k ženám. Dívčí pohled v něm začal vzbuzovat zároveň tesknotu, ne pouze touhu jako na začátku. „Na jedné straně krása před ním prchala jako vidina, na druhé straně přicházela otlučená, ponížená a žebrající“ (Durych, 1930, s. 158). Naučil se vidět krásu ve věcech, v kterých jiní krásu nenachází. Naučil se skutečné lásce.

Dívka se v novele *Sedmikráska* vystupuje jako mystická symbolická bytost, která je zosobněním lásky samotné. Když hlavní hrdina na konci dívku najde, pozná, že „štěstí po bouři jest sladší a čistší než štěstí bouřlivé, [...] Nebylo pokušení, poněvadž již nebylo strachu z toho, že láska unikne a krása žádosti se proměnila v krásu důvěry, v štěstí, které člověk již nebude skrývat, ale kterým se může chlubit“ (Durych, 1930, s. 191). Hlavní hrdina dospěl, naučil se poznávat krásu a naučil se lásce, která nespočívá v žádosti, ale v důvěře a věrnosti.

## 2.5 Paní Anežka Berková

Dílo vyšlo poprvé v roce 1931. Sám Durych o něm mluví jako o osudovém obratníku a píše o něm ve sbírce esejí zabývajících se mimo jiné i jeho vlastním životem *Váhy života a umění*: „Paní Anežka Berková má význam jako opovážlivý experiment s věcmi, jakých si člověk ve společnosti nemá dovolit jakožto umělec. Pociťuje se to jako neslušnost“ (Durych, 1933, s. 149). Durych tím vyvrací, že se stářím ztratil porozumění s potřebami mládeže. Dílo je souhrnem životních zkušeností paní Berkové, které předává svým dětem. Automaticky se součástí díla stává i jistá výchovnost, jakou román působí. Zároveň je však obrazem vykreslující život bez iluzí a klamů, takový, jaký je.

Příběh románu je vylíčen z pohledu matky, která se strachuje o budoucí životy svých dětí. Ve sbírce esejí *Váhy života a umění* se Durych vyjadřuje k lidskému životu: „Jsme tu k práci, k činnosti, k oběti a utrpení, abychom řádu nad lidským životem nezůstali příliš dlužni. Vzorem je stará žena, utahaná nošením a kojením mnoha dětí, probdělými nocemi, starostmi a dřinou. Vzorem je starý člověk, který vyčerpal všechny své síly pro svou rodinu. Není na nich líbivosti, ale jest na nich patrna jejich užitečnost. To nepatří do zájmů světského umění, ale do zájmů spravedlnosti“ (Durych, 1933, s. 151). Odpovídající postava je vybrána za hrdinku románu *Paní Anežka Berková*. Ze života paní Berkové se dozvídáme poměrně málo. Zaznamenáno je pouze období, kdy její tři děti opouští domov a začíná se jejich vlastní život, v němž už pro ně matka nebude potřebná. Životní úděl paní Berkové je ztížen tím, že po smrti manžela zůstává na výchovu dětí a obstarávání domácnosti sama. Je popsána jako silná, hrdá a samostatná žena dbající přísně a přece s klidnou tváří na výchovu svých tří dětí. Zároveň je však matkou, která svým dětem důvěřuje. Osud jí připravil mnoho starostí, které ona hrdinně snáší. Zažila bídu, tvrdou práci i zlé pohledy cizích lidí. Snad právě její životní zkušenost z ní udělala zásadovou ženu a přísnou matku. Může se zdát, že ve svých požadavcích, které klade na své děti, zachází až za hranice mateřských kompetencí. O tom, že vše činí pro dobro svých dětí, ale nemůže být pochyb. Chce, aby se vyvarovaly těm samým chybám, které stály za koncem života jejího manžela. Je přímá a upřímná. Její potomci k ní chovají hluboký respekt nejen proto, že jim svou životní moudrost předkládá takovým způsobem, že málokteré z dětí si vůbec uvědomuje, že nakonec vždy jedná přesně podle přání a plánu své matky. Chovají k ní hlubokou úctu a s dospíváním postupně docházejí ke stejnému pohledu na život, jako ona, což se pro paní Berkovou stává důkazem, že své děti vychovala správně.



Uchovat čest sobě a celé svojí rodině včetně zemřelého manžela, je pro paní Berkovou velice důležité. O tom, že vše, co vyžaduje od svých dětí, dodržuje i sama, svědčí i to, že ani v době, kdy už jsou všechny děti schopny zaopatřit se samy, neodchází z místa dělnice, které je pod její úroveň. Bylo by to z pouhé pýchy. Je si vědoma, že tato práce jí zachránila v nejtěžších dobách. Věděla, že „nic není horšího než zoufalství“ (Durych, 1931, s. 164) a podle toho přistupovala k životu i v jeho nejtěžších chvílích. Jak se sám Durych vyjadřuje ke svému životu ve sbírce esejí *Váhy života a umění*: „Život stojí za to, aby byl žit, a ať byl jakýkoliv, stojí za to, abychom byli za něj vděční i se všemi smutky, bědami a nedostatky“ (Durych, 1933, s. 151). Člověk by neměl prosit za to, aby byl jeho život jiný, protože potom by to nebyl jeho život. Člověk má být za svůj život vděčný. Tyto Durychovy názory se skloubily právě v životním moudru stárnoucí ženy paní Berkové.

Jak už bylo zmíněno, významnou roli v tomto díle hraje výchova dětí. Hned v první kapitole matka sleduje svou nejmladší dceru Helu a poznává na ní již znaky dospívání. Období dospívání prožívá paní Berková u všech svých dětí velmi silně. Je spojeno s jejími vlastními strachy a zodpovědností o správné nasměrování dětí do života. Pozorně sleduje každý jejich krok, každý jejich úspěch i pád. Zdánlivě do ničeho nezasahuje, avšak budí v dětech tichý respekt. Břímě odpovědnosti z ní bude sňato teprve, až budou všechny její děti zaopatřeny. Než k tomu ale dojde, musí projít bludištěm dospívání. Tato doba se pro paní Berkovou stává obdobím napjatého čekání a neustálého strachování. Nezbývá jí, než doufat, že to, co dětem vkládala po dobu celého jejich dětství, nemůže zvrátit ani zmátek zrádného věku. To, zda se její děti vydají správnou cestou života, či ne, nebude pouze výsledkem její výchovy, ale také důkazem její nekonečné lásky k již zemřelému manželovi. „Očekávala, že osud jejich dětí jí ukáže, není-li její láska k zemřelému marná“ (Durych 1931, s. 502). Zvládnout výchovu dětí je úkolem každé matky, ale paní Berková se ho ujímá s ještě větší zodpovědností, protože bude prokázáním důvěry k zemřelému.

Už od dětství se snažila, aby se děti vyvarovaly snění, které člověka pouze odvádí od skutečnosti. „Byla jim užitečnější nevyspalost než zbytečné snění“ (Durych 1931, s. 116). Paní Berková zastává názor, o kterém Durych píše v esejí *Suma víry a umění*: „Pudy a vášně rozum zeslabují“ (Durych, 2001, s. 103). Toto přesvědčení se prolíná prakticky celým dílem a je nejdůležitější zásadou, kterou paní Berková vštěpuje svým dětem a také hlavním tématem díla. Paní Berková „vychovala své děti tak, jak uměla a mohla, aby poznaly rozdíl mezi vášní a pravdou, mezi věcmi nestálými a tím,

co jediné lze z celé duše a ze vší síly milovat“ (Durych 1931, s. 502). Každá vášeň je příčinou zkázy a je jedno, v jaké oblasti života se objeví. Nemusí to být zrovna v lásce. Byla to právě vášeň, která přivedla jejího muže ke zkáze. Každému citu, emoci nebo vášni musí předcházet rozum, protože, jak sama paní Berková upozorňuje svého syna: „člověk, který by dosáhl naplnění touhy po rozkoši, utíkal by z jejích zahrad dobrovolně“ (Durych 1931, s. 527). Durych chápe žádostivost člověka po rozkoši jako něco přirozeného. „Rozkoš je průvodním zjevem krásy a snadno na místě krásy přitahuje k sobě žádost lidskou sama [...] Člověk snadno zatouží po rozkoši ve jménu krásy“ (Durych, 1933, s. 48), vysvětluje ve sbírce esejí *Váhy života a umění*. Vášně jsou chápány jako něco nebezpečného, co narušuje řád. Skrze názory paní Berkové Vypravěč vyzdvihuje rozum, který má každé vášni předcházet, a tedy i lásce. Objektivně zhodnotit situaci dokáže však pouze paní Berková, která už má kus života za sebou. „Rozum zpravidla lépe pracuje na půdě chladné, ale smysly jsou schopny jemného vnímání chladnou cestou teprve po velmi dlouhé praxi a ve věku pokročilém“ (Durych, 1933, s. 51). Durych chápe, že i lidská vůle je někdy slabá. Vnímá to jako přirozenou nedokonalost člověka. Člověk se vyvíjí podle toho, jaké těžkosti v životě překonal. Durych věří v to, že „každému člověku se nakládá tolik pokušení podobně jako starostí a utrpení, kolik jich může unést“ (Durych, 1933, s. 46).

Významnou roli v tomto díle hraje také motiv mateřství, které se stává dovršením života ženy. Hlavní hrdinka románu *Na horách*, Krista, říká, že „děti může mít jenom Bůh“ (Durych, 1933, s. 276). Stejně přistupuje k mateřství i paní Berková, která říká, že „ani vlastní dítě není vlastním dítětem člověka, nýbrž jen dítětem svěřeným“ (Durych 1931, s. 41), tedy svěřeným od Boha. Právě to je ale důvod, proč se matka o své děti snaží postarat, jak nejlépe dovede. Podrobněji se Durych mateřstvím zabývá v eseji *Srdce a kříž*: „Nebeská láska [...] zahrnuje a převyšuje pozemskou lásku otcovskou i mateřskou“ (Durych, 1932, s. 10), srovnává Durych lásku matky k dítěti a lásku Boha k člověku. Bylo by pošetilé tyto dvě lásky srovnávat, stejně jako srovnávat člověka s Bohem, protože, „co učiní, vytrpí a obětuje matka pro své dítě, to učiní Bůh mnohonásobně“ (Durych, 1932, s. 10). I přes všechny své strachy o budoucnost svých dětí, k nim přistupuje paní Berková jako k samostatně smýšlejícím osobnostem. Dává jim najevo, že mají nárok se rozhodovat samy. „Jsem už stará žena a mohu říci jen to, jak to vidím sama; ty už jsi teď velký, a proto si vyber z mých slov to, co je nejlepší, vždyť máš také rozum“ (Durych 1931, s. 94), říká svému synovi, když ji žádá o radu. Čímž prohlubuje důvěru, kterou u svých dětí má. Přesto však vždy tiše a nenápadně řídí všechno dění v rodině. Jaký úděl s sebou nese život matky a výchova dětí, vystihuje

paní Berková ve chvíli, kdy se přebírá krabicí věcí po dětech, když byly ještě malé: „Tady to oba vidíte, [...] co je lidské srdce. Tohle to! To působí takové bolesti! [...] Až budete vy takové věci ukládat, budou vám také milé. To vždycky připomíná člověku, jak rychle odplynuly chvíle, ve kterých nechal své srdce“ (Durych 1931, s. 518). Vypravěč zde používá motiv srdce ve spojení s bolestmi života. Tento motiv zpracovává v eseji *Srdce a kříž*, kde srdce popisuje jako věrného sluhu a otroka, který musí snášet všechny radosti i bolesti. „Ale srdce nese ještě jiné bědy, kterými je mu přitěžováno; nese bědy všech vášní, všech lítostí a všeho utrpení duševního; v něm působí nejen nestálá radost a nestálé štěstí, ale též mnohem stálejší lítost a hoře i neštěstí“ (Durych, 1932, s. 5).

„Trýzeň života je stav, který cosi dělá s člověkem a s kterým také člověk má a musí něco udělat. Jí se v lidském nitru něco obrací; jest postaveno do cesty proudu lidské vůle, který ze setrvačnosti naráží na ni stále jedním směrem, chtěje ji vyvrátit a odnésti“ (Durych, 1933, s. 100), píše Durych ve sbírce esejí *Váhy života a umění*. Těžkost života paní Berkové je o to větší, že má zodpovědnost za své tři děti, přesto však neztrácí sílu a naději. Po zvratech ve vlastní rodině paní Berkové nezbyvá, než dát za pravdu paní Gallusové, která prohlásí, že „v každé rodině jest jiný kořen zla“ (Durych 1931, s. 524). Zlo, bída a zvrácené osudy se objevují všude a lze tomu jen těžko zabránit, to už paní Berková na rozdíl od lidí, kteří ji odsuzovali, když zůstala po záhadné smrti manžela sama, ví. Takoví lidé jdou životem slepě a odsuzují druhé. Durych ve sbírce esejí *Váhy života a umění* upomíná: „Jest nutno uchovati si pochybovačnost při měření věcí duševních měřítky lidskými. Není spolehlivých lidských měřítek. Soudy mé nejsou soudy vaše, zní výrok Boží“ (Durych, 1933, s. 15). Život paní Berkovou naučil opatrnosti, ale nepřestala důvěřovat lidem. Snad proto se jí nakonec v životě splnilo to, o co usilovala. „Nebylo už nouze v rodině, ale ničeho nebylo nadbytek. Tak rodina zůstala ve cti“ (Durych 1931, s. 528). Přestože se paní Berková snažila ze všech sil zasadit se o budoucnost svých dětí, tvrdí, že nic dělat nemohla, že ona mohla pouze důvěřovat. Dobře ví, že důvěra je v rodině a ve vztazích vůbec nejvíce důležitá.

Paní Berková přistupuje rozdílně k výchově každého ze svých dětí. Nejstarší dcera Veronika se zdá být svou krásou předurčena k neštěstí. Odkazují k tomu i její nebezpečné vztahy s muži. Ale paní Berková ví, že „i nejdokonalejší žena jest jen ženou, jejíž krev příroda znepokojuje všemi svými silami“ (Durych 1931, s. 250) Také ale ví, že „životním úkolem Veroničiným bylo, aby se vdala“ (Durych 1931, s. 187), a

proto se musí její život změnit. Největším neštěstím by pro ni bylo, kdyby zůstala sama. Na postavě Veroniky je stejně jako na postavě samotné paní Berkové vykreslen těžký úděl ženy. To se projevuje hlavně v době, kdy si bere za manžela muže, ke kterému sama nic necítí, ale matkou pro ni byl vybrán. Po svatbě ale Veronika konečně nachází klid a štěstí, které se ještě více naplňuje ve chvíli, kdy čeká dítě.

V postavách dívek, které v románu vystupují, jsou vykresleny různé typy krásy a životních údělů, které se často z krásy dají vyčíst. „Marné bylo by všecko luštění tajných značek, kdyby nám nahost dívčí krásy neukazovala co nejjemněji a co nejdokonaleji náboženství“ (Durych, 2001, s. 37), píše Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Opět zvláště skrze názory paní Berkové Durych prezentuje své pojetí ženské krásy, které se v románu *Paní Anežka Berková* stává významným motivem, stejně jako tomu už bylo v předchozích zpracovávaných Durychových dílech. Pravá krása člověka vychází z jeho ducha a z životní zkušenosti. Nejdůležitější zkušeností pro ženu je její utrpení a bída, protože žena je „určena pro muka, která přijímá s radostí“ (Durych, 1923, s. 30). Krása by se nikdy neměla zúžit jen pouze to, co je viditelné pohledem. Viditelná krása je také chápána jako břímě, které s sebou žena nese celým životem. To, že má matka krásnou dceru, bere spíše jako špatné znamení, jako důvod k obavám o její život. Na začátku románu poučuje paní Berková svou dceru Veroniku: „Krása je nejpochybnějším a nejnebezpečnějším věnem chudé dívky“ (Durych 1931, s. 43), protože dobře ví, že krása je darem, který s sebou mnohdy nese problémy, protože budí pozornost lidí.

Výchova Karla je pro paní Berkovou náročnější. Nemůže mu tolik radit, protože je žena. Ví, že události v životě mladého muže se nesmí uspěchat. Karel si musí nejprve sám srovnat zmatky, které se v něm vzhledem k jeho věku odehrávají. Musí nejdříve dospět v muže. Okouzlení krásou ženy z pohledu muže popisuje Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy*. „Zrak se chce zmocnit jediného detailu, jest přeplněn a přetížen i tou nejmenší složkou až k závratí a tato závrať se přenáší na všechny smysly i na konání a na rovnováhu duševní“ (Durych, 1923, s. 25). Mužský zrak tedy nemůže plně zachytit krásu ženy, protože takový pohled byl by pro člověka neúnosně krásný. Muž je taky často okouzlen pouze vnějším kouzlem, které působí na jeho smysly. Nechat se unést vášněmi je ale podle Durycha nebezpečné. Tento názor vkládá do úst paní Berkové.

Dvě Karlovy lásky, Mařka a Klárka, jsou zobrazením dvou protikladných typů ženské krásy. Mařka je symbolem smyslné až krásy, touhy a vášně. Okouzluje muže svou krásou vnější, která způsobující rozkoš smyslům. „Mařka Riedlova se mohla líbit

jen očím, ale v srdci probouzela odpor“ (Durych 1931, s. 359). Její krása je hříšná a předurčuje Mařku k tomu, aby způsobovala rozvrat. Protože vášeň je vnímána, jako něco nebezpečného, není Karlův vztah s ní od počátku podporován. Karel jediný ale vidí, že ve skutečnosti i Mařky krása vychází z toho, že trpí. Klárka je symbolem čisté neposkvrněné krásy, avšak netečné a nedosažitelné. „Tady mu někdo už předem a navždy trhal naději v líbezné štěstí z viditelné krásy na kusy“ (Durych 1931, s. 355). Ani Klárka není tou pravou dívkou pro Karla. Její krása odkazuje k ráji. I lidé ji připodobňují k zjevení a zázraku, pro to uchvacující, co z ní vyzařuje. Klárka má patřit Bohu, což se ve chvíli, kdy umírá, naplňuje. Stejný osud měla i Krista z románu *Na horách*. Příkladem krásy skryté a postupně se rozvíjející je postava Růženky Gallusové. Růženka naplňuje představu paní Berkové o tom, že by si měl Karel najít děvče trpělivé, mírné a skryté a hlavně představu, že k lásce se má přistupovat s rozumem. Ačkoliv se Karlovi Růženka, kterou pro něj matka vybrala, zpočátku vůbec nezamlouvá, nakonec objeví její kouzlo. „Jako by její půvab spočíval právě v nedostacích půvabů jednotlivých“ (Durych 1931, s. 507). Její krása se plně rozvine až po svatbě. Láska nemá být podle paní Berkové založena na nezkrtných vášních a rozkoši, ale na rozvážném citu a rozumu.

Nejmladší ze tří dětí je Hela. Od svých zbylých dvou sourozenců se liší. Nikdo netuší ale, že odlišný vztah k nejmladší dceři, který je ostatními sourozenci považován za jisté nadržování, je dán tím, co zažila v dětství. Ona jediná byla totiž přítomna smrti jejich otce. Byla sice ještě příliš malá na to, aby si mohla něco pamatovat, přesto matka nachází v jejím chování známky poznamenání touto nešťastnou událostí. Na Hele bylo něco zvláštního. Zatímco Veroniku se paní Berková snažila provdat, pro Helu neshledávala nikoho dost vhodným. Nikdo si ji nezasluhoval. „V Hele cosi vězelo, co se nechalo tušit jen velmi nejasně. Bylo to prosté děvče, ale nějak podivně prosté, královsky prosté; opravdu to byla princezna, hodná krále, a kdyby ji vdali za kohokoliv na světě, nebylo by možno úplně vyhladit ze srdce pocit jakési nerovnosti“ (Durych 1931, s. 545). V závěru románu Hela odmítá svého prvního nápadníka, paní Berková z jejího pláče pochopí, že z ní je sňato poslední břímě. Hela má zasvětit svůj život Bohu. Hela se tedy vedle Kláry stává další dívkou v tomto díle, která je určena Bohu.

Dalším důležitým motivem spojovaným s krásou ženou je mateřství. To je popsáno na postavě Veroniky, jejíž postava nabírá s očekáváním dítěte úplně nové krásy. V eseji *Tajemství dívčí krásy* Durych píše: „Zdá se, že i v posledních dobách časů

její podíl na mučednictví bude skvělejší a větší než podíl mužů, poněvadž jest komplikován mateřstvím a zvýšen fyziologickou jemností“ (Durych. 2001, s. 38).

Na základě snahy paní Berkové, provdat své děti, se celým dílem prolínají názory paní Berkové na manželství. Podle paní Berkové „láska muže a ženy pochází z manželství“ (Durych 1931, s. 123). Manželství nevzniká z lásky, protože „lásky nelze poznati před manželstvím, před tím lze poznati všechno možné, jenom ne lásku; ta se totiž z manželství teprve začíná rodit [...] To je teprve ta vlastní krása“ (Durych 1931, s. 518). To, co je před svatbou, „to je jen bláznění, které trvá tak dlouho, dokud nepřijde katastrofa nebo láska“ (Durych 1931, s. 123). Opět se zde projevuje představa zničující vášně, kterou paní Berková dětem vštěpuje jako to nejnebezpečnější. Při seznámení dcery Veroniky s inženýrem, jejím budoucím mužem, je paní Berková ráda, že ho Veronika nenávidí. Nakonec totiž na matčina slova opět dojde, a když se za něj Veronika provdá, stane se po jeho boku šťastná. Paní Berková dává své dceři rady, jak se má chovat v manželství: „Nemysli si, že žena, která v manželství pozbude čistoty, může zůstat šťastna! [...] Žena má vlastně být ještě čistší než panna, poněvadž co se panně odpustí pro její hloupost, to se ženě neodpustí, aspoň ne tak snadno“ (Durych 1931, s. 324). Manželství má být něčím posvátně čistým. V tomto duchu se Durych k manželství vyjadřuje i v eseji *Počátek a konec*: „I v manželství jest láska pojmem ryze duchovním; manželství má sice své zvláštní zákony, jimiž příroda se podřizuje duchu, že totiž dvě těla se vzájemně omezují a dvě duše se vzájemně doplňují podle přísežného slibu, který nepřipouští osoby třetí, ale i láska manželská, pokud jest opravdu láskou, pochází ze svátosti, jest účinkem Ducha Svatého“ (Durych, 2001, s. 117). Na postavě Veroniky je vyličená změna, která se udá se ženou po svatbě. Svatba je chápána jako jeden z nejdůležitějších mezníků v životě ženy. „Něco [...] se převelice změnilo až v hlubinách jejího srdce a bylo to patrné i v záření jejích očí (Durych 1931, s. 473). Svatba je ale důležitý okamžik i pro matku nevěsty. Z jedné je břímě snato a druhá ho na sebe právě bere. Když se paní Berkové vdává dcera Veronika, přichází navždy o jedno dítě. „Měla tedy paní Anežka Berková už jen dvě děti“ (Durych 1931, s. 356). To je pro paní Berkovou na jednu stranu důvod ke smutku, na druhou stranu ale i k radosti, protože jako matka splnila úkol.

Karel, který v letech svého dospívání prošel kolotočem všech možných vášní a zvrátů, před svatbou poznává krásu sílu lásky, která na něj čeká po svatbě. Vášně a chtíč mezi Karlem a Růženou neexistovaly, jako to bylo v jeho vztahu s Mařkou „těla jim nepřekážela v jejich přátelství a v jejich důvěře, a teď si měli tato svá těla navzájem

vyměnit. Teď se to zdálo zcela jiné, než jak se to zdálo kdysi při úpění v hrdle a v celém těle“ (Durych 1931, s. 531). Člověk má k lásce přistupovat s rozumem a s čistou myslí, vášeň je nejnebezpečnější věc v lidském životě. Pocity, které Karel popisuje po svatbě, jsou už spojeny s pohledem dospělého a vyrovnaného člověka, kterému: „nastala doba svobody. [...] Všecky naděje, které byly zklamány a proto opuštěny, splynuly náhle v jediné světlo jako blesk, aby teď dokázaly svou nesmrtelnost a nepřemožitelnost. Byl to okamžik nejžhavějšího doteku slávy“ (Durych 1931, s. 535). Člověk je svobodný, protože v manželství nalézá klid a oprostuje se od zmatků, které se mu v hlavě odehrávaly předtím, než se vstoupil do manželství. Teprve „teď se k životu hlásila láska“ (Durych 1931, s. 536), zrovna tak, jak předeslala paní Berková. Když je popisována atmosféra před samotným obřadem, hovoří autor až o posvátném klidu, o očekávání radosti, které s sebou ale přirozeně nese i neklid. „Manželství. Cosi divného jako ohrada, za kterou neviditelně je ukryta láska [...] cosi, co není v lidech samých, co do nich teprve přichází a co se jinak nenechá přivolat či nahradit žádným půvabem, žádnou rozkoší“ (Durych 1931, s. 529). Po svatbě se všechno změní a spěje k lepšímu. Trápení života spojené s tápáním a hledáním sebe sama před svatbou končí, přichází čas jistoty a klidu.

I v románu *Paní Anežka Berková* je hlavním tématem láska. Na rozdíl od ostatních zpracovávaných Durychových děl společenské prózy, se zde však nevyskytuje láska magická, osudová a až nadpozemská, nýbrž právě naopak, láska založená na rozumovém zvážení. Láska podle Durycha vychází od Boha. „Bůh má býti milován ze vši síly, bližního pak máme milovati jako sebe samy“ (Durych, 2001, s. 114), píše v eseji *Počátek a konec*. Bůh ale chce, aby člověk miloval i své bližní, i přesto „láska jest působením pouze Ducha Svatého“ (Durych, 2001, s. 116). Láska v románu *Paní Anežka Berková* je spojena s trpělivostí, odříkáním marnosti a zřeknutím se ješitných a marných ctižádostí. Tím co může lásku zabít, je pýcha, která člověka přivádí na scesti stejně jako vášeň, která je s pýchou spojena. Proto paní Berková „vychovala své děti tak, jak uměla a mohla, aby poznaly rozdíl mezi vášní a pravdou, mezi věcmi nestálými a tím, co jediné lze z celé duše a ze vši síly milovat“ (Durych 1931, s. 502). V eseji *Počátek a konec* Durych o lásce píše: „Láska jest působení božské, proto nevylučuje osoby; jest to něco jiného a vyššího než tělesný vztah, který je omezen na jednoho muže a jednu ženu [...] Láska vlastně se týká věcí duchovních a její poměr k tělesnosti se neprojevuje dychtěním a lačností, nýbrž milosrdenstvím, trpělivostí, sebezapíráním“ (Durych, 2001, s. 117). Láska přichází až po svatbě a ze svatby vzniká. „Zamilovanost člověka zaslepuje“ (Durych 1931, s. 121), varuje své děti paní Berková. I Mařka

Riedlova po svých bolestných životních zkušenostech dochází k podobnému názoru jako paní Berková, když říká: „Napřed je rozum, pak teprve láska [...] To si nepředstavuji tak, že by si snoubenci či manželé měli přát, aby hned první den umřeli ve svém objetí, ale tak, že by se nebáli“ (Durych 1931, s. 277). Zde se objevuje Durychova představa o kráse, která je vždy spojena s nebezpečím smrti. „Tento dojem hrůzy takřka fyzikálně ohraničené v blízkosti konkrétního díla Božího nebo lidského, jest částí dojmu, jakým Absolutno působí na lidský zrak, jemuž se podařilo je uzříti“ (Durych, 191923, s. 45), vysvětluje v *eseji Hrůza z radosti*. Téma lásky Durych zpracovává také v *eseji Zápas Jakobův*: „Láska jest duši jen tenkrátě čestným stavem, ví-li, že před ní dosud nikdo nemiloval takovým způsobem nebo takovou intenzitou“ (Durych, 1923, s. 42).

Když Karel přemýšlí nad tím, co všechno zažil a co všechno slyšel od své matky i Mařky, zalekne se, „jak jsou vlastně lidské city bezdůvodné a plané“ (Durych 1931, s. 199) a myslí tím právě všechna jeho pobláznění, která zažil před svatbou. Zrovna tak inženýr, který už je manželem Veroniky, poučuje Karla ze své zkušenosti, když mu říká: „Ach, myslíte si, že v lásce neplatí zákony“ (Durych 1931, s. 314)? A přesvědčuje ho, že ani láska není zdarma. Inženýr mluví o lásce stejně jako matka, je starší už ví, jak to v životě, totiž tak, že člověk by se neměl řídit city, musí také hledět na to, co je rozumné, protože jinak by láska nemusela přijít vůbec. Láska je spojena s mnohými trápeními a sebezapřením a člověk by se neměl snažit to změnit. Přestože názory na lásku jsou z pohledu paní Berkové velice racionální, je přesto přesvědčena o tom, že láska je v lidském životě možná. Paní Berková „věřila jen a jen v lásku a nechtěla strpěti, aby jakákoliv ješitnost pod jakoukoliv záminkou se stavěla na její místo. Jen tato láska vedla k pokoji, cti, zadostiučinění a štěstí“ (Durych 1931, s. 531). Ona sama poznala lásku z dobré i špatné stránky. O panu Berkovi nikdy nepromluvila zlé slovo, a přestože jeho chování jí způsobilo mnohá trápení a odvedlo ji až na pokraji bídy, vždy k němu chovala velkou úctu. Byl to přece její manžel a milovala ho v dobrém i zlém. „Já jsem byla jeho údělem a on byl a dosud jest mým údělem, dokud budu živa. [...] není třeba ničeho jiného než věrnosti a hlavně abys byl věrný v lásce“ (Durych 1931, s. 520), poučuje vlastní děti na základě vlastního života o tom, co je láska. Úcta, důvěra a věrnost jsou podle ní jejím základem.

Ačkoliv není motiv chudoby tak výrazný, jako například v povídkách *Tři dukáty*, *Tři trojníčky* prostupuje podprahově i celým románem *Paní Anežka Berková*. Chudoba je spojována s bolestí a bídou, stupňovaná ve spojení s hlavní hrdinkou ženou. O



zpracování dosud neznámého, panenského zdroje krásy, o naději chudých píše Durych v eseji *Mosty*. Lidé budou jednou žasnout nad jejich „nastřádanou krásou, něhou, láskou, tklivostí, o které dosud slovo nepromluvílo, nástroj nezazvučel, barva nezpívala, která dosud nebyla uvedena v triumfálním průvodu do chrámu extází a stála jako sirota za sloupem portálu“ (Durych, 1923, s. 16). Od chudých a z jejich tisícileté zkušenosti se budou lidé jednou učit „jak se vyznává láska, jak se mluví s dítětem, jak se těší v zármutku, jak se tají radost a jak se bojuje s bolestí“ (Durych, 1923, s. 17). „Není plamene života bez stínu bolesti“ (Durych 1931, s. 40), píše Durych v románu *Paní Anežka Berková*. Bolest je něco, co k životu patří. „K mládí patří stesk po smrti, ke kráse patří sousedství hniloby, k jarní hymně patří doprovod pohřební, k žáru touhy patří chlad sebevraždy“ (Durych 1931, s. 212), Durych opět poukazuje na v eseji *Hrůza z radosti* zpracovávanou spojitost všeho krásného s pocitem hrůzy.

Ke šťastnému životu vede mnohdy cesta plná utrpení a bolesti. V rozhovoru paní Berkové a paní Gallusové se obě matky shodují na osudu dcery paní Gallusové: „Trpět bude, to je jisto, a bylo by nemoudré chtít, aby nikdy netrpěla. Žena je k tomu, aby trpěla“ (Durych 1931, s. 117). Utrpení je spojováno hlavně s životem ženy. „Žena musí totiž lépe umět trpět než muž“ (Durych 1931, s. 408), vysvětluje paní Berková v souladu s Durychovou představou o kráse ženy, kterou zpracovává v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Obsah dívčí krásy spočívá ve třech jejích tajemstvích, v naději, chudobě a svrchovanosti v bolesti. Hovoří o samozřejmosti jejího mučednictví a o úsměvu bolesti. Žena je pro muka určena a její utrpení a bída podtrhují její krásu. I v románu *Paní Anežka Berková* je žena vyobrazena jako osobnost silnější než muž, která je schopna na základě své duchovní síly překonat různé překážky, které jí život nastaví. „Pohled dívčích očí, zdvižených k výšostem dívčí touhy jest pro nás tajemstvím úděsné nádhery; cítíme jeho strašnou milostnou převahu, víme, že jest v něm více bohatství a slávy než ve veškeré obraznosti mužů, a přece nevíme ničeho ani o nejmenším detailu“ (Durych, 1923, s. 23), píše Durych o vyšším postavení ženy v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Paní Anežka Berková zůstala po smrti svého muže sama se třemi dětmi. Snad nikdy nezaplakala nad svým osudem, protože ví, že všechno se děje pro něco. Výchovy svých dětí v bídě a utrpení neustálého odříkání a přepočítávání peněz bere jako svůj životní úděl, kterého se musí zhostit, jako výrazu svojí lásky a úcty k již nežijícímu manželovi. Nejen strach o uživení dětí provázel paní Berkovou celým životem, ale také strach o jejich budoucnost, do které je musí nasměrovat. V neposlední řadě musela po dlouhá léta snášet odmítavé postoje cizích lidí, kteří na ni hleděli skrze prsty jako na ženu žijící v bídě marně se snažící postarat se o vlastní děti. Jediný, kdo vidí, že bída paní Berkové

je pouze věci materiální, nikoli však duchovní, je paní Gallusová, která si po dlouhých dvanáct let v sobě nese vzpomínku na první setkání s paní Berkovou. Její osobnost na ní zapůsobila natolik, že byla v tu chvíli přesvědčena, že pro její dceru Růženu bude jednou nejlepší jediné, provdat se do této rodiny a stát se její součástí. Paní Gallusová hovoří o vnuknutí, když poprvé paní Berkovou viděla. Paní Berková je tedy vnímána opět jako osoba oplývající nějakou nadlidskou schopností, která z ní vyzařuje, stejně jako tomu bylo už u Kristy z románu *Na horách* nebo i z Jarmily z románu *Píseň o růži*, které rovněž v lidech vzbuzovaly pocity zvláštní slávy.

V eseji *Tajemství dívčí krásy* Durych píše, že „sebedokonalejší linie krásy, která nevyslovuje chudobu, jest linií mrtvou“ (Durych, 2001, s. 37). Další postavou, která v románu *Paní Anežka Berková* snášela velká utrpení, je chudá dívka Mařka Riedlova, dívka, které zemřel otec a jejíž matka umírala na těžkou nemoc. Mařka byla velice krásná žena a její půvab „byl zvyšován zádušností smutku“ (Durych 1931, s. 145). Ač je mnohými nahlížena pouze jako krása těla, její krása ve skutečnosti ale vycházela také z utrpení nitra. To však málokdo viděl, pouze Karel když jí srovnával s Klárkou, která je pro všechny na první pohled dívkou dobrou a čistou, dochází k poznání, že „z Mařky bylo cítit dobrotu snad ještě více, protože Mařka trpěla“ (Durych 1931, s. 193). Není pochyb, že ona Karla milovala. Dokonce snad ještě více, protože se ho v přesvědčení, že by měl být s někým lepším, než je ona, dokázala zříct. Když potom otěhotněla a pod srdcem nosila dítě Huga Galluse, které on nechtěl, její utrpení bylo ještě vystupňováno. Ve tváři se jí ale zračil „hrdý výraz zápasu s utrpením“ (Durych 1931, s. 420).

Mařka Riedlova utěšuje Karla při jejich posledním setkání: „Ty nejsi šťasten, poněvadž nemáš pro koho tu bídu snášet“ (Durych 1931, s. 430) a vysvětluje mu, že každý den utrpení pro správnou věc má pro člověka nesmírnou cenu. Karel ve svém neštěstí spadl až na dno lidské bídy, když utekl od matky do Prahy, protože nebyl ochoten přistoupit na její podmínky. Domů se nakonec vrací v zuboženém stavu, s pocitem, že je na pokraji sil a že jeho naděje jsou navždy ztraceny, pak je mu ale inženýrem, připomenuto, že „je tu někdo, kdo přestál všechna taková utrpení v daleko horší bídě a na samém kraji zoufalství“ (Durych, 1931, s. 482). A to je jeho matka. Svoje trápení Karel vezme jako důležitou zkušenost. Člověk se nesmí nikdy poddat zoufalství a mít na paměti, že není jediným, kdo trpí. Vždy jsou tu lidé, kteří trpí mnohem víc, poučovala paní Berková své děti i v době, kdy sama žila ve velké bídě. Utrpení k lidskému životu patří. Aby člověk mohl poklidně opustit tento svět, musí být

všechny jeho povinnosti na zemi splněny. „Musím poznat, musím uvidět, že moje úzkost je se mne sňata a že minulost je vyhlazena“ (Durych 1931, s. 540), říká v rozhovoru paní Berková paní Gallusové. Jenom pak bude moci spokojeně zestárnout, dožít a zemřít a znovu se setkat se svým mužem. Román je zakončen pohledem na Helu, která odmítla svého nápadníka a větou: „Tak poznala paní Anežka Berková, že s ní jest sňato břímě poslední“ (Durych 1931, s. 549). Život je o tom, že si každý nese své břímě.

Motivem prolínajícím všemi Durychovými díly je motiv květu nebo růže, kterého užívá jako metafory pro ženu a její krásu nebo život. Poupě, květ, rozkvétání a růže zobrazují různá stádia v životě ženy jako je mládí, dospívání a zralost. Hned v první kapitole, kde matka sleduje svou nejmladší dceru Helu, označuje ji jako „mladost ze starosti mé, květ ze zvadnutí mého. Vždyť to bylo dítě poslední“ (Durych 1931, s. 25) a vyjadřuje tak, že zatímco Helin život se nachází ve fázi květu a všechno má ještě před sebou, matka už jen uvadá, tedy stárne. V době dospívání se dívka ocitá ve fázi rozkvětu. Je to období, kdy přitahuje zraky lidí. Budí pozornost. Vše se ale zcela změní po svatbě, žena se stává krásnou růží. Paní Berková chlácholí svého syna Karla, když není rozhodný ve svém vztahu k Růžence: „Což krása! Ta přijde. Jakmile přijde její čas, musí se rozvíti jako květ, i kdyby zázrak se měl stát“ (Durych, 1931, s. 527). A skutečně, již v den svatby se Karlův pohled na Růženku zcela mění. Dívka se mění v ženu, květ rozkvétá v růži. Změna ženy po narození dítěte je v románu zobrazena na životě Veroniky, o které je řečeno: „Tato bytost, která kdysi mívala v očích hlubokou tmou, ve které se skrývaly utajované žádosti, byla nyní podobna růži neporušené a čisté“ (Durych 1931, s. 474). Žena se tak vrací zpět do stádia, kdy ještě čistá a nevinná. A v této nevinosti a čistotě je právě ta pravá krása. Durych pomocí této terminologie vyjadřuje i vlastnosti žen. Například přitažlivost Mařky a váženost Veroniky používá spojení: „Mařka Riedlova byla bujný a lákavý květ smetiště; Veronika byla květ z keře štěpovaného“ (Durych 1931, s. 250). Když Karel hovoří s Mařkou v bytě Huga Galluse a vzpomíná, na časy, jaká byla, když ji poznal, říká: „Kdysi byla jsi divoká maceška, teď jsi jako vzácná květina v křišťálové váze“ (Durych 1931, s. 276).

Nápadně často jsou všechna jména používána v celém tvaru, tedy jméno i příjmení. Příjmení vyjadřuje příslušnost k určité rodině a nabývá proto v románu vyššího významu. Být Berka zcela patrně znamená něco víc. Odhalujeme i jistý odstup k rodině Gallusových a pomyslné vypořádání se s rodinou novými manželskými svazky. Ještě na začátku díla Karel hrdě vykřikuje, že má Veronika Gallusovi vyčinit,

„ať vědí, co jsou Berkovi“ (Durych 1931, s. 157)! Když však paní Berková kárá Karla a upomíná ho, aby nezapomněl na své jméno: „Ty jsi Karel Berka, ty máš otcovu krev“ (Durych 1931, s. 380), jde jí především o to, aby neničil svým jednáním čest rodiny, kterou tu před ním vybudoval jeho otec. Toto je dětem vštěpováno velmi často. Potom co ale Karel zjistí, že otec nebyl tak významnou osobností, jak si představoval, je na vážkách: „Co to mělo znamenat, když se mu říkalo, že je syn Berkův, nebo když o Veronice se říkalo, že je Berkova? Bylo to povzbuzení, či výstraha“ (Durych 1931, s. 443)? Zdá se, že nositelem vážnosti je příjmení už pouze pro paní Berkovou, která chová ke svému manželovi obrovskou úctu a lásku a stejně vychovala i své děti. Pro cizí lidi, je však příjmení Berka spíše špatným znamením, znamením zmařeného života. Nakonec se ale vážnost jména znovu odhalí. Poslední pokárání, které Karel ve svém životě dostane od matky, přijde po jeho vyjádření: „Už vím, proč mi říkali, abych nezapomněl, že jsem Karel Berka. To se mi připomínala čest, která patří vám“ (Durych 1931, s. 543). Paní Berková je dotčena, ve své skromnosti by nikdy nemohla dopustit, ubírat svému muži z jeho váženosti, kterou k němu jeho děti musí chovat i pokud je mrtev.

Dalším momentem, kdy Durych pomocí příjmení upozorňuje na příslušnost k rodu, je ve chvíli, kdy se dívka vdá a přijímá manželovo příjmení. Jsme nuceni zamyslet se, co pro ženu tato změna znamená. „Už nebude Veronika Berkova, ztratí své jméno, rodina pozbuje jednoho člena“ (Durych 1931, s. 329), přemýšlí nad provdáním své sestry Karel. Nakonec ale při pohledu na svou sestru zjišťuje, že v jeho vztahu k ní se příliš nezměnilo. „Už to vlastně nebyla Veronika Berkova. Ale přece to byla sestra“ (Durych 1931, s. 473). Nápadný je i výběr křestních jmen pro tři osudové dívky v životě Karla Berky. On sám najde podobnost biblické hříšnice Máří Magdalény s Mařkou Riedlovou. Vzhledem k významu jména Klára, který je jasná, světlá nebo slavná, mohli bychom i toto pojmenování v případě neposkrvněné Klárky Filipové považovat za nenáhodné. I ve jméně Růženka můžeme shledávat metaforu. Za několik let, kdy ji Karel neviděl, rozvinula se v krásnou růži. Jméno Růženka se u Durycha objeví ještě jednou, v románu *Píseň o růži*, v němž tak chtěla pojmenovat Hanka své dítě. V tomto případě bylo jméno jako metafora dítěte označovaného jako květ lásky Hanky a Krištofa. Nápadná je i forma, v jaké je jméno používáno. Mařka už podle svého jména bude prosté děvče, toto pojmenování působí snad i poněkud pejorativně, zatímco Klárka a Růženka jsou používány ve formě zdvořiliny, což dojem, že se jedná o postavy, ke kterým máme mít kladný vztah. Zajímavým detailem je ale okamžik, kdy se tato jména postrádají formu zdvořiliny, totiž ve chvíli, kdy o nich Karel uvažuje, jako o svých

družkách. Potom se už nedočteme o Klárce Filipové, nýbrž o Kláře Berkové ani o Růžence Gallusové, ale o Růženě Berkové.

Smrt je součástí lidského života, což je patrné i z počtu úmrtí, které se v tomto díle objevují. Motiv smrti je tedy v díle zobrazen hned několikrát. Ze smrti se má člověk vždy něco naučit. I smrt je důležitá zkušenost. Po příjezdu starší dcery Veroniky z hlavního města, ji matka bere záměrně s sebou na návštěvu do nemocnice za umírajícím zahradníkem Filipem. Veronika „cítila, že její srdce se začíná plnit věcmi novými a že jsou ještě tajemství jiná a cennější než tajemství probouzení těla a vášně“ (Durych 1931, s. 71). Filip před smrtí matce a dceři říká, že mu nesmí závidět, až bude mrtvý. Smrt je chápána jako završení lidského života, jako nalezení konečného klidu. „Na cestě do království Božího není soupeření, není běhu o závod, není ctižádost, není závisti nad tím, podaří-li se někomu snáze a rychleji dojít cíle“ (Durych, 1932, s. 11), píše Durych v eseji *Srdce a kříž*. Cestou z nemocnice ještě potkávají pohřeb kapucínského frátera. Pohřební průvod potkává Veronika v románu ještě jednou, a to když ji bratr odvádí od dveří Huga Galluse. „Proč se vlastně rozplakala, vidouc pohřební průvod? Průvod řeholnic jí připomněl, že chtěla z trpké nedočkavosti zničit to, co tolika bytostem jest největší ctí až do hrobu“ (Durych 1931, s. 241). Jako by ji pohřební průvody, které potkala, varovaly před tím, jak mohla zmařit vlastní život.

Událostí, ze které vychází veškeré těžkosti rodiny, je smrt pana Berky, která je opředena mnoha otázkami. Po většinu části díla nejasná. V novinách bylo napsáno, že otcova pohroma, tedy jeho smrt, byla způsobena rozháranými rodinnými záležitostmi. „Byl matčin život a matčina práce pokáním na usmíření viny“ (Durych 1931, s. 454)? Pokládá si otázku po jeho smrti syn Karel. Ve skutečnosti to ale bylo tak, že při uskutečňování vlastních pracovních plánů mu začalo vadit, že má rodinu. Problémy, které v práci měl, tajil před svou manželkou, protože viděl, že ta má s rodinou svých starostí dost. Paní Berková ale poznala změnu v jeho chování. „V jeho srdci vznikla vášně, která byla známkou blízké zkázy“ (Durych 1931, s. 493), vysvětluje jeho trápení paní Berková opět na obrazu nebezpečné vášně, která může člověka nejen úplně zaslepit, ale i zabít. Paní Berková vycítila, že se blíží smrt jejího muže. Před smrtí pana Berku přepadávaly záchvaty zoufalství, to bojoval o svou čest. Ze zoufalství se jednoho dne pan Berka dokonce pokusí vzít si sám život. Protože sebevražda v rodině by byla nepřípustná, když Hela, která jediná otce viděla, volá matku na pomoc, dostane políček, aby mlčela. „Byl to první a poslední trest, který Hele v životě svém udělila“ (Durych 1931, s. 498). Za tento čin se paní Berková kála celý život. Pan Berka sice přežije, ale

stále častěji ho přepadá lítost nad vlastním životem. Paní Berková se utěšuje tím, že je dobré znamení, že se pokusil vzít si život doma a chápe to jako důkaz toho, že chtěl zemřít v blízkosti své rodiny. Pan Berka nakonec doma zemře. Největší strach má paní Berková z toho, že lidé budou chtít poučovat její děti o tom, co se stalo. Jméno rodiny je opět na prvním místě. Smrt pana Berky chápe paní Berková jako svůj úděl.

Další tragická úmrtí se přihodí ve spojitosti s osobou Karla. Zemrou obě dívky, do kterých byl pro jejich půvab zamilovaný. Mařka umírá při porodu své dcerky. Hovoří se o tom, že splatila dluh za celou svou rodinu. Hela vypráví, jak se Mařce před smrtí do tváří vrátila krása a do očí mír. V eseji *Tajemství dívčí krásy* Durych vysvětluje, že stejně jako utrpení a bída, i smrt ženě sluší více než muži. Smrt ještě podtrhává dívčí půvab I v románu *Na horách* opěvuje Krištof smrt: „Jak krásná jest smrt! [...] Nic nám nevezme! Vráti nám mládí a umyje nás čistou vodou“ (Durych, 1933, s. 343)! Stejně jako Mařka, zemřela v mladém věku i Klárka. Umrzla při čekání na Karla, který si jí měl vzít k sobě domů, ona ale byla určena Bohu.

Celý román *Paní Anežka Berková* je souhrnem životních moudr staré ženy, které se nakonec podaří dopomoci svou výchovou vlastním dětem ke šťastnému životu. I její život tak dojde naplnění. K životu učí své děti přistupovat s pokorou, protože „člověk může dosáhnouti všeho, ale i když toho všeho dosáhne, dosahuje toho jen tak, jak Bůh chce nebo dopouští“ (Durych, 21001, s. 106), jak píše Durych v eseji *Hranice umění*. Člověk se má také podle paní Berkové vyhýbat vášním, které jeho život ohrožují. Lidský život je předem daný, proto ho má člověk brát takový, jaký je i se bolestmi a starostmi, které přináší. „Každému se nakládá tolik, kolik unese“ (Durych, 1933, s. 141), ujišťuje Durych v eseji *Váhy života a umění*.

## 2.6 Píseň o růži

*Píseň o růži* je román Jaroslava Durycha, který vyšel v roce 1934. V centru celého příběhu stojí láska, na kterou má Durych díky třem hlavním hrdinkám možnost nahlížet z různých úhlů. Vnímání lásky je podloženo dospíváním třech děvčat, ale částečně i vztahy mezi nimi. Nechybí ani pro Durycha příznačné prvky osudovosti a předurčenosti.

Všechny tři hlavní hrdinky jsou podobného věku. Ještě nedosáhly osmnácti let. Dospívají. Durychovi se opět dostává velkého prostoru pro charakteristiku povah jednotlivých hrdinek, které se v průběhu románu v závislosti na jejich vývoji a zkušenostech proměňují. Na jednu stranu všechny touží po svobodě a cítí se být svazovány přítomností té druhé či třetí, na druhou stranu se každá z nich cítí sama ve svém trápení. Toto trápení je ve všech případech spojováno s láskou. Zřídka kdy sdělují své pocity a obavy jedna druhé, proto je dílo protkáno i jistou náladou samoty, která je nejen pro období dospívání, ale u Durycha i pro celý život ženy příznačná. O samotě, která je jistým způsobem příznačná pro každou ženu, píše Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Durych říká, že dívčí duše je vysoká a osamocená, „jest osiřelá sama ve svých výšinách“ (Durych, 1923, s. 23). Jedná se tedy o osamocení ve vztahu k muži, který nikdy nemůže tak docela naplnit potřebu ženy, zrak muže k ní pouze vzhlíží a koří se její kráse, žena však nemá k čemu vzhlížet, pouze k Bohu, protože o mužovu sílu se opírá, ale „nad sebou už má jen nebe“ (Durych, 1923, s. 23). Dívky v románu *Píseň o růži* se snaží jedna druhé pomáhat, což je ale často chápáno jako zasahování do života. Ačkoli je většinou každá rada míněná dobře, nemůže jedna druhé bránit ve vlastní zkušenosti, tedy v tom, co je součástí vývoje. Každá si jím musí projít sama a na vlastní kůži. Ačkoli víme, že všechny tři dívky jsou sirotky a žijí ve velmi skromných podmínkách, jejich chudoba a bída není na rozdíl od jiných Durychových děl, jako například ve sbírce povídek *Tři dukáty*, nijak zvlášť vyzdvihována.

Dívky jsou i v tomto díle spojovány zejména s mládím a krásou. Motiv dívčí krásy spojovaný s mládím a dospíváním byl významný i v románu *Na horách*, povídkách se sbírky *Tři dukáty* a v románu paní *Anežka Berková*. U Durycha je žena vždy popisována jako bytost, která v sobě pro muže skrývá jisté tajemství a toto tajemství se objevuje i u hrdinek románu *Píseň o růži*. „Snad jsou její smysly něčím přizpůsobeny pro vnímání jevů nadpřirozených“ (Durych, 2001, s. 31), píše Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Tam také píše, že pro muže „k evokaci krásy jest obcování s dívčí krásou nezbytně třeba, ať to již byl třeba jen jediný dotek pohledu v útlém

dětství, ať to byl třeba i jen sen v lůně mateřském“ (Durych, 2001, s. 30). V *Písni o růži* to však není v první řadě muž, který oceňuje dívčí krásu, zde se sledují dívky i mezi sebou. Vidí jedna na druhé to, co jednu čeká a jinou už opustilo. Vývoj jednotlivých hrdinek je v tomto díle velice důležitý a vypravěč se na něj zaměřuje poměrně pečlivě, ač to na první pohled nemusí být tak znatelné. Změny, které se s ženou odehrávají v závislosti na jejím vývoji a dospívání, je pro Durycha další významné téma, které rovněž zpracovává v eseji *Tajemství dívčí krásy*. Durych „zkoumá fyziologii pohybu, a to pohybu pomalého, kterému necvičené oči snáze mohou stačiti. Jest to růst, rozkvět, dospívání i zralost těla, výraz citu a nálady“ (Durych, 2001, s. 34).

Ačkoliv je předesílána podobnost mezi Gabrielou a Hankou, protože jsou sestry, nakonec vystupuje podobnost spíše mezi Gabrielou a Jarmilou. Podobnost není totiž ani tak věcí příbuzenského vztahu, ale spíše věcí stádia dospělosti. Jarmila s Gabrielou si jsou věkově bližší, proto si začínají být podobné. Obě dospívají z dívky v ženu a poznávají lásku a s ní spojené i pokušení. Pokušení Durych ve svých esejích popisuje jako něco nebezpečného, co je ale průvodním znakem každé krásy. Gabriela se vlastně Jarmilu snaží bránit Jarmilu před špatnými zkušenostmi a láskou, která jí samé způsobila bolest, jejímu vývoji ale zabránit nemůže. Tyto Gabrieliny snahy, ač míněné dobře v Jarmile vzbuzují spíše odpor. Má pocit, že jí nepřeje štěstí. V postavách dívek jsou vlastně vykreslena tři stádia dospívání, které Durych vztahuje k dívčí kráse: Gabrielina nespoutaná krása, která je právě v rozpuku, probouzející se tajemná krása Jarmilina a dětská krása Hančina, která nikdy nedojde dozrání, protože smrt její život přeruší příliš brzy. Tento vývoj dívky v ženu nazývá Durych ve své eseji *Tajemství dívčí krásy* pomalou fyziologií pohybu. Zaznamenává dívčí růst, rozkvět, dospívání a zralost těla i jemné změny v mimických pohybech. Pozorování jemných změn způsobených vývojem mladých dívek Durych zpracovává ve svých prózách často. Z toho důvodu také volí většinou dívky podobného věku, které právě prožívají období dospívání. Například v románu *Paní Anežka Berková* dospívání a vývoj stávají hlavním tématem románu, pozorovatelkou se zde stává matka dospívajících dětí.

Silnou, nespoutanou, smyslnou a až hříšnou krásu zastupuje v románu postava Gabriely. „Sama milovala plamen rudý, zlatý a šlehající“ (Durych, 1969, s. 81), říká o sobě. Život je pro ni pouze hra. Co je nebezpečné, láká ji nejvíc. Přebírá roli hlavy rodiny, protože je nejstarší a snaží se rozhodovat i o životě ostatních děvčat. Působí na ně až zlomyslně a pyšně, přesto k ní dívky chovají respekt. V Jarmile vzbuzuje dokonce strach, ale ukazuje se, že všechny konflikty mezi nimi vycházejí z toho, že v Jarmile



vidí Gabriela kus sebe. Vidí v ní probouzející krásu a smyslnost a ví, jaká to Jarmila může přinést nebezpečí. Na postavě Gabriely je popsána změna, jaká se s dívkou odehrává vzhledem k věku a nabytým zkušenostem, které jsou i v románu *Píseň o růži*, jak je pro Durychova díla příznačné, spojeny s nějakou tragickou událostí. Až smrt milence učiní Gabrielu klidnější. Sama sebe ale popisuje jako "toužící po rouhání, vysokém, královském a nedosažitelném" (Durych, 1969, s. 39) a jako nejsmutnější ze všech. Když Hanka zemře, dítě se stává poutem mezi Kašparem a Jarmilou a Gabriela zůstává sama. Síla její krásy je podtržena tím, že jeden milenec kvůli ní zemře a druhého sama zabije. Hledá lásku bezpodmínečnou a až za hrob. Ani pobyt v žaláři jí neubere krásy. Nový vztah začíná s advokátem, který ji zastupuje u soudu. Jestli našla lásku u něj, se nedozvídáme.

Jarmila je zosobněním probouzející se, rozkvétající tajemné, mystické krásy. Zpočátku je popisována jako plachá, stydlivá a bojácná, to je ale spíše představa, jakou má o Jarmile Gabriela. Tato představa není naplněna. Jarmila se začíná měnit, i lidé si začínají všimnout toho, že se v ní začíná probouzet krása, stejně jako touha po radosti a lásce. I Gabriela tuto její proměnu vnímá. Vidí Jarmilu jako „nevinnou [...] naslouchající s tlukoucím srdcem mámivé písni věčného pokušení (Durych, 1969, s. 39). Jarmila v sobě skrývá kouzlo, smyslnost a touhu po hře s nebezpečím, kterou má v sobě i Gabriela. Na rozdíl od Gabriely je ale Jarmilina kráska skrytá a o to má větší moc. Z Jarmily vychází něco tajemného stejně jako například z Kristy v románu *Na horách*. Gabriela se snaží Jarmilu chránit. „Její spanilost nebyla obrazem nedotknutelnosti jejího srdce, které se asi výborně hodilo za doupe hadí. [...] Nesměla dosáhnout toho, k čemu byla puze“ (Durych, 1969, s. 38). Nic však nemůže Jarmilu před láskou zastavit. Její věk si jí žádá. V nepřítomnosti Gabriely zažívá své první zkušenosti a později se seznámí s Kašparem, což naprosto promění její život, zvláště proto, že láska není naplněná. Jejím trápením se změní její pohled na svět a její kráska začíná ještě víc vystupovat na povrch. Její trápení se stupňuje, když si Kryštof bere za ženu Hanku. Svě zklamání ale nemůže dát najevo. Vlivem těchto událostí se však stává ještě krásnější. Po Hančině smrti se Jarmila proměňuje. Útěchu nachází v péči o Hančino a Kašparovo dítě. Jarmila jednoduše dospěje a zmoudří a zklamání, která zažije, k tomu jen přispějí. Jak je u Durycha patrné, můžeme říci, že jsou pro vývoj člověka dokonce třeba. Vývoj ženských postav v Durychových zpracovávaných prózách jde vždy ruku v ruce s jejich zvětšující se krásou.

Hanka je z děvčat nejmladší. Její krása je čistá a ještě dětská. Gabriela Hanku popisuje „jako čertovo kvítko, jehož se však čert nikdy nezmocní“ (Durych, 1969, s. 39). Její osoba je spojována s krásou jejího hlasu, ve kterém je něco nadpozemského. Její rozverná a veselá povaha se po příhodě ve vile změní. Stává se klidnější a tichou. Začíná chápat význam celého večera. Toto prozření je u ní jako první záblesk dospívání. Její vývoj se však nestihne dokončit, protože při porodu svého dítěte zemře. Mohl to být právě její nezralý věk, který byl příčinou jejího brzkého úmrtí. Stejně tak to mohl být osud. Smrt učinila Hanku ještě krásnější a uchovala její mládí a krásu. „Mnohdy se zdá, že smrtelnost spíše zvyšuje div rajskeho odkazu lidské krásy hlubším smyslem Boží bolesti“ (Durych, 1923, s. 22), píše Durych v eseji *Tajemství dívčí krásy* o smrti ženy, která její krásu často ještě vyzdvihne.

Zejména v postavě Jarmily, ale v podstatě i v postavě Gabriely a umírající Hanky se setkáváme s pro Durycha typickou spojitostí mezi utrpením a krásou ženy, o které Durych píše v eseji *Tajemství dívčí krásy*. „Třetím tajemstvím dívčí krásy jest její svrchovanost v bolesti, samozřejmost jejího mučednictví a úsměv bolesti“ (Durych, 1923, s. 30). Toto utrpení, které každá žena v životě pocítuje, odkazuje na vyhnání z ráje a na první urážku, kterou muž ženu nařkl. Tuto bolest si podle Durycha ponese žena navždy v sobě. Proto je u Durycha časté spojení ženy s rájem, například v jejím směřování k němu, jako tomu bylo u Kristy v románu *Na horách* nebo v postavě Hely z románu *Paní Anežka Berková*. Na druhou stranu je to právě utrpení a bída, které ženu podle Durycha činí krásnou. Každá životní zkušenost v životě ženy zdá se být bolestně prožívána. S pocity bolesti je spojené období dospívání, první setkání s mužem i svatbu a porod dítěte. Z toho můžeme usoudit, že utrpení a bolest Durych v životě ženy chápe jako něco přirozeného.

Jak už vychází z názvu románu *Píseň o růži*, Durych opět používá pro vyobrazení dívčí krásy symboliku květin. V eseji *Tajemství dívčí krásy* vysvětluje, že „nejdokonalejším podobenstvím dívčí bytosti mezi věcmi řádu nižšího jsou květiny.“ (Durych, 2001, s. 36) Jejich použití pro vykreslení ženy a ženské krásy shledává jako nejvhodnější, jelikož lze využít nejen jejich krásy, ale i jejich stádií růstu, které mají s vyspíváním ženy mnoho společného. „Dotkneme-li se dívčí krásy slovem, správně laděným, krása tato zazvučí svým vlastním tónem, který jest věrným ohlasem tónu rajskeho“ (Durych, 2001, s. 32). Všechny dívky jsou připodobňovány ke květinám. Jarmila „se zdála něčím poznamenána. Byla krásná a něžná, hodila se k nim jako květ jiné barvy“ (Durych, 1969, s. 36). Na začátku románu se Jarmila zamýšlí nad svým

životem a prohlašuje o sobě, že už není hloupé poupě, zároveň se však toho, co z ní vyzařuje i sama obává. „Nevěděla, že žízeň neporušenosti ukazuje celá její bytost, tak jako ji ukazuje květina“ (Durych, 1969, s. 19). Symbolikou květin je popsán i Jarmilin vývoj. „Jarmila rostla, byla teď ze vzácného kvítí.“ (Durych, 1969, s. 38) Když se po všech prožitých událostech znovu setkává s Kašparem, je již jiná. Je dospělá a krásná. „A tady byla Jarmila jako růže v jíní, které utajuje i její vůni i její krásu, lhostejná, jako by ho ani neznala“ (Durych, 1969, s. 64). Růže je použita i v přeneseném významu jako žena. „Jarmila byla ta pravá růže přisouzená Kašparovi“ (Durych, 1969, s. 81). Postava Gabriely je rovněž přirovnávána k růži v rozkvětu. „Vycházel z ní chlad a oheň jako z probouzející se růže“ (Durych, 1969, s. 25). Hanka je zpočátku označována jako čertovo kvítko. Když Jarmila nad Hankou přemýšlí, říká, že má strach, jestli už není konec jejího rozkvětu a má tím na mysli to, že by nikdy nedozrála v úplnou růži. Ještě když si ji bere Kašpar, říká jí: „Ty ještě nejsi růže [...] Ty jsi jen poupě; vždyť tě ještě není ani kde políbit“ (Durych, 1969, s. 48). Ne náhodně také Hanka vybírá pro své dítě jméno Hanka Růženka. „Byl to květ Kašparovy a Hančiny lásky“ (Durych, 1969, s. 59). Nakonec se skutečně stane, že Hanka v růži nerozkvete, protože zemře. „Byla zase jako poupě, jen mír po smrtelném zápasu přidal její kráse zvláštní slávu“ (Durych, 1969, s. 56), je popsána její nevinná krása mrtvé mladé dívky.

V centru románu *Píseň o růži* stojí, jako ve většině zpracovávaných Durychových společenských próz téma lásky. Objevuje se zde láska v nejrůznějších podobách. V díle nalezneme jak lásku opěťovanou, tak lásku neopěťovanou, lásku nezištnou, tragickou, potlačovanou, ale i věrnou a šťastnou. Ve všech případech je u Durycha láska vždy opředena jistým hávem tajemství. *Píseň o růži* je příběh dívek, jejichž život byl poznamenán láskou k jednomu muži. Neobjevuje se ale pouze láska mezi mužem a ženou, ale i vztahy mezi jednotlivými hrdinkami, které by se daly nazvat láskou sourozeneckou nebo láskou vyplývající z příbuzenského vztahu v případě Jarmily, která není sestra, ale sestřenice. Všechny jednají tak jak si myslí, že je to v nejlepší prospěch té druhé. Proto Gabriela brání Jarmilině lásce a Hančinu podporuje nebo Jarmila rozmlouvá Gabriele jejího milence. Vnímání lásky je spojeno s jejich vývojem. Na počátku jsou vztahy s muži nazývány hrou, postupem času však všechny poznají, že je to právě láska, která dokáže člověku změnit a bohužel i zničit celý život. O lásce Durych pojednává v esejí *Počátek a konec*. „Láska jest jen jediná a jest účastí na vzájemném poměru Božských osob a na blaženosti božské, ať již je to láska k Bohu nebo k bližnímu“ (Durych, 2001, s. 115). Durych vysvětluje, že ačkoli Bůh člověku přikazuje, že má milovat hlavně Jeho, nemá milovat ale pouze jeho. Bůh „přikazuje

nám lásku k bližnímu [...] Je nám tedy všechna síla naše dána jen k tomu, abychom své srdce naplnili láskou, aby v něm nezbylo koutku prázdného“ (Durych, 2001, s. 117). Je tedy patrné, že Durych připisuje lásce nejdůležitější místo v lidském životě. „Láska jest božská a tudíž nesmrtelná“ (Durych, 2001, s. 116), dokládá také její váhu.

Pro Gabrielu je láska pouze hrou. Ve vztahu k mladíkovi se chová chladně a majetnický stejně jako k děvčatům. Je otázkou, zda se vůbec dá z Gabrieliny strany o lásce hovořit. Snad ještě není zralá na to, aby dokázala někoho milovat. Protože mladík nechce dělat to, co po něm chce Gabriela, pošle ho pryč. Gabriela však svého milence znovu potkává, místo usmíření ho však znovu posílá pryč. Mladík se za ní rozeběhne a srazí ho auto. Gabriela je sice v šoku, ale zároveň zdá se být i spokojená. „Zemřel nejkrásnější smrtí. Pro lásku, pro ni“ (Durych, 1969, s. 34). Přestože její vztah končí tragicky, dosáhne takového vyznání lásky, jaké si představovala. Takového vyznání si připadá Gabriela hodna. Jako důkaz bezmezné lásky se jí nezdá být nevhodná ani smrt. V souvislosti s osobou Gabriely se láska objevuje vždy v jakési extrémní podobě, která souvisí i s její bezpodmínečnou a tvrdou povahou. To však svědčí pouze o tom, jak moc chce být i ona milována a nemůže vést k ničemu jinému, než k tomu, že v nitru je vlastně také velmi smutná. Nešťastnost svého počínání poznává až, když se objeví Píseň o růži, která byla před smrtí jejím milencem napsána pro ni. Jí se však místo vyznání lásky písní dostalo vyznání lásky smrtí. Přesto, nebo právě pro tuto zmařenou lásku ani další její vztahy nevychází. Možná chce trestat sama sebe, možná už normální lásky není schopná.

Gabrielino vnímání lásky až v extrémní rovině se v jejím případě objeví ještě jednou. Tentokrát však smrt milence už není pouze nešťastnou náhodou. Svého milence zastřelí, protože chce vidět, jak umírá z lásky k ní. Kdo bude mít víc síly, měl zastřelit toho druhého a pak sám sebe. Tak si tedy Gabriela představuje důkaz lásky. Pravá láska je podle Gabrielina vnímání cit, pro který je člověk ochoten zemřít. Gabrielina láska je šílená, hříšná a mezi láskou a smrtí je jen tenká hranice. „Gabriela vládla nad životem i smrtí“ (Durych, 1969, s. 51). Její odsouzení jí dá možnost rozehrát další hru se státním zástupcem, díky kterému byla odsouzena. Gabriela je krásná, mezi muži žádaná. Ví o svých půvabech a lásku může dostat od každého, na koho se podívá. Touží po lásce, ale čisté lásky není schopná. Její láska nikdy není šťastná a naplněná, protože žádá víc, než je možné. Jediného upřímného citu, který se u Gabriely objevuje, je zamítnuté vyznání lásky od Kašpara, protože ví, že ho přitahuje jen kvůli své podobnosti se zemřelou Hankou. Ví, že Kašparovi je souzena Jarmila. Větší lásku než k mužům prokazuje

Gabriela ke své rodině. Lásky se zřekne ve prospěch sestřenice Jarmily. Mezi Gabrielou a Kašparem vznikne láska přátelská a jediná upřímná a čistá láska, kterou Gabriela k nějakému muži chová.

S ještě dětskou, první a nevinnou láskou se setkáváme u Jarmily, která je poprvé políbena a dostane od chlapce prstýnek. Její láska však musí být utajovaná před ostatními dívkami, protože Jarmila cítí, že by její štěstí mohly chtít zničit. A nemýlí se. Gabrielou je donucena prsten vrátit. Má se tak vyhnout nepříjemnostem. Její láska je tedy zakázaná a nenaplněná. Při druhém Jarmilinu setkání s chlapcem už se láska začíná zdát něčím nebezpečným. Poznává, že tentokrát je to něco jiného. Více než jeho polibku se lekla toho, že se mu nechtěla bránit. Jarmila už není takové dítě, jako když se ještě scházela s předchozím chlapcem, proto v ní chlapec vzbuzuje strach. Ten ji ale zároveň velmi láká a svádí. S tímto strachem z mužů se u hrdinek Durychových děl setkáváme často. Například v povídkách *Tři dukáty* nebo *Zasvěcení*, v nichž se rovněž mladé a nezkušené dívky poprvé setkávají s muži. Hanka Jarmilu ale ze svodů vášní včas vysvobodí. Jarmila ještě není zralá na to hrát hru s muži. I druhá Jarmilina láska tak nedojde naplnění. První byla překažena Gabrielou, druhá Hankou.

Nic už ale nezachrání Jarmilu před očekávanou zkušeností, když s Hankou vyráží na procházku do lesa. Ocitnou se před tajemnou vilou, ze které zní okouzující píseň. Hanka si začne notovat. Její krásný hlas přivábí Kašpara. Hanka ale ze strachu před ním uteče. V Kašparově nepřítomnosti je s ním starou slečnou zasnoubena Jarmila. Když se potom v lese potkají, Kašpar si myslí, že Jarmila je Hanka a něco se mezi nimi stane. „To byl sen a umřít zde nebylo by neštěstím [...] Smrt se zdála velice blízko. [...] Cítila dvojí srdce a dvojí krev, dvojí úzkost“ (Durych, 1969, s. 31). Jarmila poznává v Kašparovi svou osudovou lásku, která však nemá být naplněna, protože musí být utajena před Hankou. „Už by to nikdy nebylo tak krásné. To bylo možné jen jedenkrát“ (Durych, 1969, s. 33), řekne mu Jarmila, když se spolu loučí. Tak i její láska ke Kašparovi končí tragicky. Soužení pro něj ji však neopouští. Velkou ránou pro Jarmilu je chvíle, kdy se Kašpar zasnoubí s Hankou. Chápe sice, k jaké záměně došlo, přesto si za ženu bere Hanku a čeká s ní dítě. Jenomže sama Hanka je dítětem a není skutečné lásky schopna. Její láska je sice věrná, ale poněkud lhostejná. Snad i pro svou nezralost umírá při porodu.

V postavě Hanky se ale objevuje nezištná láska matky k dítěti, která je ochotna sama zemřít, aby její dítě mohlo zůstat na živu. Téma mateřské lásky Durych zpracovává v eseji *Srdce a kříž*, kde lásku matky k dítěti popisuje jako povinnost

každého křesťana. Durychově představě mateřské lásky odpovídá vztah, jaký má k dítěti Hanka. Vždyť právě ona je jeho skutečnou matkou. Pro život dítěte je ochotna vzdát se vlastního života. O sebe strach nemá. „Poděsila se jen, že by její vlastní růže měla být zničena“ (Durych, 1969, s. 56). Když po Hančině smrti převezme péči o dítě Jarmila, nedá se již o lásce mateřské hovořit. Ačkoli se k dítěti chová s velkou láskou, její důvod k této náklonnosti je spíše přítomnost milovaného Kašpara, kterou si skrže starost o dítě nahrazuje.

Ještě před porodem vyhledává Jarmila Hančinu společnost kvůli dítěti, které nosí pod srdcem. „Jarmile se zdávalo, opírala-li se o ni Hanka na procházce, že se o ni opírá Kašpar. Hanka celá zněla jeho písní“ (Durych, 1969, s. 55). Když Hanka při porodu zemře, Jarmila se ujme péče o dítě. Jarmilina láska je v tomto případě zjištěná, péče o dítě se ujímá, protože v něm vidí Kašpara, kterého miluje. Její láska však zůstává utajená a neopětovaná. Před Kašparem se Jarmila projevuje chladně, aby nepoznal, že ho miluje. Stydí se za omyl, který se ve vile stal. Svou lásku nechce přiznat ani sama sobě. Jarmila má největší strach z toho, že jí Kašpar bude chtít dítě vzít. Nechce ztratit to jediné, co jí z Kašpara zbylo. Kašpar ale vidí, že Jarmila pečuje o Haničku dobře. Důvod, proč se s takovou láskou stará o cizí dítě, nechce Jarmila přiznat. Vysvětluje to tak, že když zjistila, že má Hanka zemřít, nabídla svůj život za její, protože měla výčitky za to, co se stalo ve vile. „Slíbila jsem, zůstane-li Hanka živa, vzdát se světa. [...] Můj život neměl ovšem takovou cenu jako život její. [...] řekla jsem tedy Haničce, že můj život patří jí“ (Durych, 1969, s. 70). I když Kašpar Jarmile vysvětlí, že nevěděl, že ho s ní stará slečna zasnoubila v jeho nepřítomnosti a vyjádří svůj názor, že se v tomto zasnoubení stará slečna ale jistě nezmýlila, Jarmila ho odmítá.

Skrze postavu Kašpara nahlížíme na lásku z pohledu mladého muže. Kašparova láska je slepá v případě Hanky ženoucí se za zpěvem, který slyšel. Je popisován jako nezralý. „Osud mu dal Hanku a rychle mu ji vzal, aby poznal bolest nejskutečnější, aby se octl před propastí, kterou přeskočit nemohl; věděl, že to, co mu bylo vzato, musí nějakým způsobem nahradit, že jeho ztráta má být podnětem k hledání krásy nesmrtelné, kterou provází sláva jako stín bolesti“ (Durych, 1969, s. 67). Tou hledanou krásou má být Jarmila. Ona je jeho osudovou láskou, která na něj věrně čeká a trápí se pro něj. S ní se setkal jako s první a její místo nezastoupila ani Hanka a nemohla je zastoupit ani Gabriela. Jarmila se je však od Kašparova zasnoubení s Hankou velmi nešťastná a snaží se před Křištofem utéct. Chce k řeholním sestřím a zřící se světa, uložila si to jako trest za Hančinu smrt, kterou si přikládá za vinu. Chce se tak

definitivně zřící možnosti být s Kašparem, což by chápala jako další křivdu spáchanou na Hance. Chce si tak navždy odepřít lásku. Tomu musí Kašpar zabránit. „Jarmila byla ta pravá růže přisouzená Kašparovi“ (Durych, 1969, s. 81). Kašpar už ji nikdy nechce nechat odejít. S pláčem a prsty nataženými k přísaze se Jarmila brání slovy, že nechtěla, aby to všechno dopadlo takhle. Začnou se líbat. Ukáže se, že ho po celou dobu věrně milovala. Nikdo jí už tuto lásku nemůže odepřít, ani ona sama. Věrná láska tedy nakonec zvítězí stejně jako například v novele *Sedmikráska*. Pravá láska existuje pouze jedna a ta je věrná a osudová.

Nejednou se v Durychově díle setkáváme i s motivem hudby, který je většinou stejně jako motiv květin použit pro symboliku krásy ženy. Durych s ním pracuje například ve sbírce povídek *Tři dukáty* nebo v románu *Paní Anežka Berková*. V *Písni o růži* však hudba hraje oproti předchozím jmenovaným klíčovou roli, jelikož zde pouze nedokresluje situaci, ale plní i roli motivu, který posunuje děj. V eseji *Tajemství dívčí krásy* Durych píše: „Umění jest podloudnictvím vůči Andělu, střehoucím ráj; umění číhá zlodějsky u bran ráje a naslouchá, aby zachytilo nějaké tajné heslo, které by přineslo nedočkavcům“ (Durych, 1923, a. 24). Ne náhodou se tedy u Durycha, který se sám zabývá uměleckým procesem, objevuje tvůrčí činnost i u hrdinů jeho děl. Umění přirovnává ke krádeži. „Tento děj se opakuje při každé extázi milencově nad uchvácením nevyslovitelného v dívčí krásě“ (Durych, 1923, s. 24).

Motiv hudby vstupuje do díla s postavou Kašpara, který je hudební skladatel. Poprvé se objeví, jak hraje píseň ve vile staré slečny. Ta píseň „byla živější než život sám“ (Durych, 1969, s. 27). Jarmila se ptá Hanky: „Nezdá se ti, že tak krásnou píseň jsme jakživy neslyšely“ (Durych, 1969, s. 32)? Hanku píseň nutí ke zpěvu a její zpěv je skutečně vábivý. Probouzí v ní její krásu a okamžitě k sobě připoutá Kašpara. Když potom Kašpar přijde do zapadlého městečka, pozná Hanku podle jejího zpěvu. Ta začala zpívat a nevěděla proč. Důležitým motivem je samotná Píseň o růži, podle které se jmenuje i celé dílo. Je to píseň, kterou Kašpar složil pro Hanku. Nakonec se však ukáže, že její slova byla napsána Gabrieliným milencem pro Gabrielu. Jarmila ji potom nechává hrát Kašparem pro Haničku jako vzpomínku na její matku. Píseň je tedy spojena se všemi dívkami. Na konci příběhu jde Kryštof do kostela a začne hrát novou melodii. Byla změněna tím, jaké trápení zažil. „Teď to byla vlastní píseň o růži, píseň nejskutečnější“ (Durych, 1969, s. 75). Během hraní pochopí, že musí být s Jarmilou. Píseň o růži je tedy možné chápat jako píseň o dívce, jako metaforu života. Když se Kašpar loučí s Gabrielou, která mu předpovídá budoucnost s Jarmilou, říká: „Něco se

v tomto životě skončilo jako věta symfonie. Ale nebylo přestávky, kapelník nepoložil taktovku, nýbrž zdvihl ji, ještě než dozněl poslední tón, k prvnímu taktu nové věty. Zdvihl ji vysoko a s důrazem na znamení, že tempo bude rychlé a úsečné vyžadující nejvyšší pozornost [...] Píseň Hančina, tak radostně svěží a bolestně krátká jako nedokončená skladba, ztrácela se teď i s mohutným nápoem symfonie Gabrieliny“ (Durych, 1969, s. 82). Hudbu jako samotnou metaforu pro ženu však Durych používá také: „Její kadeře, poněkud spadlé, v tísnivém přítmi se podobaly neúplnému zapomenutému nebo odloženému motivu, který nedospěl konce, a bledá něha údů připomínala notový papír, kdysi přichystaný, na který se však nedostalo. Její oddech měl tklivý půvab nástroje, který hudebník odložil“ (Durych, 1969, s. 67), popisuje Kašpar spící Jarmilu.

Když Jarmila na rozkaz Gabriely vrátí prstýnek chlapci, od kterého ho dostala, koupí jí Gabriela medailónek s Pannou Marií, že se k ní bude hodit lépe. Tento medailónek se stává v *Písni o růži* dalším motivem, se kterým se po celé trvání díla pracuje. „Dívala se na její hrdlo a na její prsa, jako by s medailonkem kladla na ně celou tíži své vůle a moc nějaké své divné a žhavé představy. Jarmila cítila, jak se v ní celá bytost prohýbá pod tíží tohoto daru a jeho zaklínací moci, a jak se v ní něco poprvé vzepřelo, jako by poznala první chybu Gabrielinu, které se chtěla opřít, jakmile nabude jistoty“ (Durych, 1969, s. 13). Medailónek má podle Gabriely symbolizovat Jarmilinu čistotu a tedy podobnost s Pannou Marií. To je ale pouze Gabrielina představa a její přání, aby Jarmila byla jiná, než ona sama. Když Jarmila o noci s chlapcem svůj medailónek ztrácí v trávě, ztrácí s ním i svoji čest. Naštěstí je ale brzy zase nalezen. Motiv cudnosti a ztraceného panenství symbolizuje medailónek ještě, když ho líbá Kašpar a Jarmila má strach. „Bála se však, aby se řetízek nepřetrhl.“ (Durych, 1969, s. 69) Medailónek také nabývá jakési magické síly a na Gabrielu působí jako výčitka toho, co Jarmile upřela. „Medailónek byl vlastně na Jarmilině hrdle, ale tu se Gabriele zdálo, že ta podivná a sladká útěcha nevyšla ani tak z Jarmilina hrdla, jako z toho medailónku; že obrázek medailónku promluvil“ (Durych, 1969, s. 47). Na konci chce Kašpar medailónek opět políbit, ale Jarmila ho na krku nemá. Je v zastavárně. Kašparovi řekne, že ho nosila jen na ochranu, ale teď už se nebojí, tak ho nosit nemusí. To je ve chvíli, kdy je rozhodnuta zřít se světa.

Celým dílem prostupují motivy spojené s myšlenkou jisté osudovosti a předurčenosti, s nimiž se setkáváme například i v Durychově *Sedmikrásce*. Vše, co ovlivní životy hlavních hrdinů, se udá v jeden den. V ten den, kdy Gabriela odjede do



města a její milenec umírá pod koly automobilu, zůstávají Hanka s Jarmilou samy doma a vyrážejí na vycházku k vile, kde dochází k osudnému setkání s Kašparem a starou slečnou. Ve stejný den ale o rok později umírá Hanka při porodu dcery. Tato shoda jako by věštila nebezpečí. Zosobněním osudovosti a předurčenosti je stará slečna. Je osobou, která zasáhla do života prakticky všech hrdinů románu. Je opředena tajemstvím a děsivostí, jaké s sebou v Durychově díle nese už život sám. Stará slečna je popisována jako směšná stará panna. Vychází z ní však něco, co vzbuzuje strach. Když vedle ní jde Jarmila, říká, že jí bylo, jako by šla po žhavém uhlí. Jarmilin špatný pocit je oprávněný, protože stará slečna si zahraje s jejím osudem. Jarmilu vybere jako družku pro Kašpara, protože si myslí, že to byla ona, která tak krásně zpívala. „Oheň i ledová vichřice ji mrskaly až v srdci a chápala, jak blízko je závrtné štěstí, které však nebylo její“ (Durych, 1969, s. 30). Jarmila se však nedokáže přiznat. Její omyl se stává zárodkem nešťastné, avšak osudové lásky Jarmiliny. Je to tedy vlastně stará slečna, která za všechno může, vyčítá jí později v duchu Jarmila. Později se ukáže, že stará slečna je Kašparovou kmotrou. Když zemře, brzo na to umírá i Hanka a cesta Kašpara k Jarmile je tak volná. Ale „stará slečna měla velikou moc“ (Durych, 1969, s. 52) a to i po své smrti. Když Jarmila zůstává s Hančiným dítětem, přemýšlí: „Stará slečna čekala. Stará slečna jistě se chystala provést ještě nějaká zálud. Zatím nespěchala“ (Durych, 1969, 64). Jarmila ostražitě čeká na zvrat v životě a zásah osudu. I v samotném Kašparovi vzbuzuje stará slečna strach. Když navštívil Kašpar malou Haničku, „pokřižoval své dítě jako ze strachu před starou slečnou, aby mu je nevzala“ (Durych, 1969, s. 67). Na konci Kašpar řekne Jarmile: „Jarmilo, [...] stará slečna zvítězila“ (Durych, 1969, s. 69)! Má to tedy znamenat, že oni dva patří k sobě. Ale Jarmila mu to vymlouvá, říká, že stará slečna se zmýlila, stejně jako se mohl zmýlit on. Z rozuzlení románu se ale ukáže, že stará slečna se skutečně nezmylila a Jarmile s Kašparem bylo osudem skutečně předurčeno být spolu.

Románem *Píseň o růži* prostupuje motiv dívčí krásy spojený s bolestným obdobím přerodu dívky v ženu. Jak bylo zmíněno, *Píseň o růži* je vlastně píseň o ženě, o ženě a jejím vývoji, kráse a v neposlední řadě síle, s jakou vzdoruje bolestem života. Tématem románu je věrná láska, která je oslavována. V několika příbězích poznáváme lásku v různých podobách. Přes všechna úskalí však nakonec vítězí láska věrná, která je zároveň láskou osudovou. Touto osudovostí se dostáváme k Durychovu baroknímu myšlení, které vychází ze silné víry v Boha a tím pádem i z víry v předurčenost všeho v lidském životě. Člověk má vše přijímat s pokorou. Z toho důvodu spousta tajemství v Durychových dílech zůstává nevysvětlených. Není totiž třeba je vysvětlovat.

## ZÁVĚR

Cílem diplomové práce bylo nahlížet na prozaistické texty tzv. společenské prózy Jaroslava Durycha v kontextu jeho prací esejistických. Abychom objasnili, že je takové srovnání mezi dvěma odlišnými typy textu možné, zabývali jsme se kategorií implikovaného autora zpracovávanou Seymourem Chatmanem v práci *Příběh a diskurs*, která nám tuto komparaci umožnila.

Problém obvykle vzniká již při vymezení kategorie autora a vypravěče, které jsou často zaměňovány. Mluvčího literárního díla ale s autorem ztotožňovat nelze. Vedle autora a vypravěče ale existuje ještě další podstatná entita, která je pojmenovaná jako „implikovaný autor“. Reálný autor při psaní vytváří implikovanou verzi sebe sama. Tato verze je vždy odlišná od implikovaných autorů vyskytujících se v dílech jiných autorů a u jednoho autora se tedy shoduje. Při komparaci Durychových prozaických a esejistických textů jsme z existence implikovaného autora vycházeli.

Nejjasněji pochopíme myšlenku implikovaného autora tak, že porovnáme různé narativy napsané tímž autorem. Právě to bylo úkolem naší práce. Implikovaného autora rekonstruuje sám čtenář z konkrétního příběhu nebo díla. Nejedná se tedy o vypravěče, ale spíše o princip, který vypravěče vymyslel včetně všeho ostatního, co daný narativ obsahuje. Implikovaný autor je princip, který „namíchal karty právě tímto konkrétním způsobem, způsobil, že právě tyto věci se staly právě těmto postavám, právě těmito slovy nebo v těchto obrazech“ (Chatman, 2008, s. 154). Implikovaný autor tedy utvořil rozvrh a vybral prostředky, těmi pro nás byly motivy a témata. Komparací jednotlivých motivů a témat jsme dospěli k interpretaci Durychovy beletrie. Jako interpretační nástroj jsme použili Durychovy eseje. Rozdíl mezi vypravěčem a implikovaným autorem je ten, že implikovaný autor nic neříká, nekomunikuje se čtenářem přímo, nemá hlas. Implikovaný autor stanovuje normy, tedy obecné kulturní kódy, narativu. „Reálný autor může prostřednictvím svého implikovaného autora postulovat jakékoli normy“ (Chatman, 2008, s. 155). Těmito normami pro nás byly Durychovy názory na svět, stejně jako jeho náboženská příslušnost, která je ve všech jeho pracích obsažena.

Implikovaný autor je přítomen vždy, i v případě, že neexistuje pouze jeden reálný autor, ale narativ je vytvořen kolektivem autorů. Protějšek implikovaného autora tvoří implikovaný čtenář, který stejně jako implikovaný autor není z masa a kostí, ale stanovený samotným narativem. Stejně jako implikovaný autor je vždy přítomen. Protějšek vypravěče tvoří narativní adresát, který naopak může i nemusí být přítomen.

Narativní adresát se může objevit jako postava v příběhu, nebo nemusí být vůbec zmíněn, je pouze pocíťována jeho přítomnost. Autor tak publiku jasně naznačuje, jaký má mít postoj. Rozlišovat narativního adresáta, implikovaného a reálného čtenáře, je stejně důležité, jako rozlišovat vypravěče, implikovaného autora a reálného autora. „Pouze implikovaný autor a implikovaný čtenář jsou narativu imanentní, zatímco vypravěč a narativní adresát jsou potenciální. Reálný autor a reálný čtenář stojí vně vlastního narativního přenosu, ačkoli jsou pro něj samozřejmě v základním praktickém smyslu nezbytní“ (Chatman, 2008, s. 157). Na základě toho, že je implikovaný autor v textech téhož autora přítomen vždy, jsme mohli provádět komparaci zmíněných textů Jaroslava Durycha a tato komparace dávala smysl. Implikovaným autorem jsou totiž do všech děl jednoho autora reálného vloženy určité znaky, v našem případě je můžeme nazvat motivy a témata, popřípadě určitým světovým názorem, který prostupoval všemi Durychovými pracemi bez ohledu na jejich žánrovou příslušnost. Komparací beletristických textů s esejistickými, ale i jednotlivým beletristickými a esejistickými pracemi mezi sebou, jsme dospěli ke kategorii implikovaného autora.

Implikovaný autor je tedy kategorií, kde se stýká fikční svět příběhu se světem reality, kategorií mezi vypravěčem, který je ve fikčním literárním uměleckém textu a mezi reálným autorem, kterým je v našem případě Jaroslav Durych. Proto bylo možné pracovat zároveň s texty esejistickými a beletristickými a komparovat je, což bylo cílem této práce. Při práci s jednotlivými motivy Durychova díla jsme vycházeli z motivů zpracovávaných v jeho pracích esejistických. Přestože se pochopitelně v prozaických textech objevily i motivy, o kterých se Durych ve svých esejích nezmiňuje, motivy, které byly pro jednotlivá díla zásadní, z esejí vycházely vždy a v prózách se opakovaly. Byl to zvláště motiv dívčí krásy a chudoby, od nichž se odvíjel i ve všech dílech se vyskytující motiv lásky. Nad veškerou Durychem vyobrazovanou skutečností stojí vědomí vyššího řádu, víra v Boha. Toto vědomí umožňuje vypravěči nechat v díle mnoho nedořečeného a zahaleného tajemstvím. S tím se spojuje také častý motiv osudovosti nebo předurčenosti.

Podmínkou každého lidského snažení i umělecké aktivity je u Durycha vztah k Absolutnu. Realitu pojímá jako součást božího řádu neovlivnitelného lidskou vůlí. Uznání řádu se dovolává i v umělecké tvorbě, například v eseji *Praxe mlčení*, v níž mlčení a klidné čekání udává jako předpoklad vzniku dobrého díla. V životě každého jedince pak pokoru vůči řádu prezentuje jako záruku šťastného života. Víra v řád a motivy s ní spojované se prolínají všemi zpracovávanými Durychovými prózami.

Nejpatrnější je například v povídkách ze souboru *Tři dukáty*, v němž většina hlavních hrdinů i přes počáteční vzdor nakonec ustupuje tomu, co bylo pro jejich život předurčeno. Typicky pro Durycha se ve většině případů jedná o hrdinky ženy. Dále je toto vydání se řádu patrné u Kristy, hlavní postavy románu *Na horách*, v němž už se řád přímo ztotožňuje s Bohem a rájem, kterého má hlavní hrdinka jako spásy za všechno své s pokorou snášené utrpení dosáhnout. V románu *Paní Anežka Berková* se pak řád Boží skloubí s řádem rodinných hodnot, vycházejících z lásky k rodičům, která je vedle lásky k Bohu také povinností každého křesťana. Durych do svých hrdinů a zejména hrdinek vkládá touhu po Absolutnu a nepřestávající víru v Boží lásku. Boží láska nemůže opustit toho, za něhož byla položena Kristem oběť nejvyšší, to je Durychovo přesvědčení. Poukazuje neustále na svrchovanost řádu, kterou naznačují i zásahy do životů hlavních hrdinů zvenčí. Takovou úlohu plní například Berta v románu *Na horách* nebo stará slečna v *Písni o růži*. Rovnováha mezi Bohem a světem není. Bůh je Absolutno, z jehož vůle a moci svět existuje. Bůh dává podle Durycha životu smysl.

Jedním z nejvýraznějších motivů je u Durycha krása. V pojetí krásy se zrcadlí Durychův vztah k životní zkušenosti i umění. Krása je přívlastkem Absolutna a je spojována s lidskou touhou po ztraceném ráji. Krása se rodí mimo člověka a jedině víra jí dává smysl. Krása neustále útočí na lidskou mysl svou sladkostí, rozkošemi a vášněmi, které jsou jejím průvodním znakem a ohrožuje tak řád. Jeho porušení způsobuje zneuctění krásy, protože podle Durycha mimo řád krásy není. V Durychových prózách vyzařuje z hlavních hrdinek krása nejen jako znamení jejich výjimečnosti, ale i jako výraz jejich předurčenosti k dosažení ráje. Jejich krása je mnohdy tak silná, že způsobuje až bolest těm, jejichž očím bylo dopřáno ji spatřit. Taková nadpřirozená krása vyzařuje například z prodavačky v pekařském krámku v novele *Sedmikráska*, která byla pro svou krásu, která v lidech vzbuzovala až tíseň, vyhozena z povolání. O stejné slzy do očí vhánějící kráse se hovoří i v případě Kristy z románu *Na horách*. Její krása nabývá největší síly ve chvíli, kdy se vrací do rodného kraje bez dětí, které jí byly odebrány a krátce před smrtí.

Durych ztotožňuje krásu s největší pravdou. Říká, že krása je skvělostí pravdy. Toto jeho pojetí odpovídá tomisticko-maritainovského filozofii, zvláště když pojímá krásu věcí jako jejich formu, jíž se projevuje jejich dokonalost. Durych se snaží pohlédnout také na odvrácenou tvář krásy, deformovanou hnusem a šklebící se nicotou, proto je schopen nalézat krásu v dívkách z povídek *Tři dukáty*, které byly donuceny pro peníze vydat svá těla, stejně jako v Mařce Riedlové z románu *Na horách*, která učinila

v podstatě to samé. Krása je u Durycha spojována s utrpením, bolestí a mnohokrát i se smrtí. Tato spojitost je zpracována například v eseji *Hrůza z radosti*. Ani při pohledu na odvrácenou tvář krásy ale Durycha nemrazí, protože i zde je Bůh.

Lásku člověk nalézá v kráse a pravdě. Lásku člověka se projevuje jeho láskou a soucítěním s bližním, k čemuž Durych dospívá, když spojuje krásu s chudobou. Durychův nový zdroj krásy nalezený v chudobě představuje osobitý rys jeho estetických názorů. Krásu vidí v únavě nemoci, bídě a zvláště chudobě. Chudoba není u Durycha sociálním a společenským problémem, který by bylo třeba nějak řešit. Durych chudobu oslavuje. Chudobu v Durychově pojetí obklopuje svatozář čistoty a krásy. Vidí v ní projev boží milosti, záruku lidské spásy a předznamenání věčné blaženosti. Je předpokladem životních kladů, jakými jsou čistota, nevinnost a krása. Pro Durycha není chudoba výzvou k zápasu o sociální spravedlnost, přestože jeho díla často zobrazují drsnou podobu života, opovržení a bídu, protože právě zde, v bolesti, ve smrti a v chudobě se pro autora skrývá tajemná krása, pravý a vyšší smysl bytí. Sociální problematika pojímaná tímto způsobem je zvláště patrná v povídkách ze *souboru Tři dukáty*, jako například v povídce *Tři trojníčky*, v níž je do kontrastu postavena bezcitnost a hamižnost lidí s čistou mateřskou láskou ženy, která již přišla o manžela a nyní přichází i o veškerý svůj majetek. Motiv chudoby prostupuje v různé míře všemi zpracovávanými společenskými prózami. Obrazy bídy jsou včleněny v představu pevného řádu.

Pro Durycha je také typické spojení chudoby s krásou. Zdůrazňuje svá přesvědčení, že není krásy bez chudoby nebo že krása chudých je dokonalá. Spojení krásy s chudobou je často symbolizováno dívčí krásou. V povídce *Tři dukáty* je hlavní hrdina uchvácen krásou chudé dívky, kterou se rozhodne si vzít. Hlavní hrdina novely *Sedmikráska* okouzlení krásou chudobné dívky zažije sedmkrát, než pozná, že právě ta je mu souzena. Dívčí krása je podle Durycha nejviditelnější stopou ztraceného ráje. Proto se u Durycha dívka podobá spíše snu než skutečnosti. Je to symbolická bytost ukazující cestu k milosti a ráji. Její krása je neuvěřitelná a nezachytitelná. Jako příklad motivu mystické krásy můžeme zmínit nadpозemskou čistou krásu vyzařující z Kristy v románu *Na horách*, která se pro ni ve spojení s touhou, kterou vzbuzuje ve všech mužích, stává zkárou. Podobným tajemstvím oplývají i všechny tři hrdinky *Písně o růži*. Nadpřirozenou sílu krásy prokáže i chudá hrdinka novely *Sedmikráska*, která si díky své kráse dokáže připoutat svého milence pokaždé znovu tak, že je schopen ji znovu zradit. Zduchovnělé ženství je u Durycha spojováno s mariánským kultem.

Durych se programově hlásí ke katolicky spirituální literatuře poznamenané především mystikou baroka. Durychovo myšlení stejně jako jeho katolicismus je barokní, jeho Bůh je vznešený a přísný. Hrdinové Durychových děl hledají skrze tento svět cestu k Bohu a docházejí svými skutky spásy. Oplývají nezlomnou energií, vůlí k činu, až titanizmem vycházejícím z víry v Boha. Přesto jsou hlavními hrdiny na první pohled naprosto obyčejní lidé. Často se objevuje motiv vyvolenosti, výjimečnosti a předurčenosti. Tragický životní pocit, který z Durychových děl vychází, nikdy nevede k rezignaci hrdinů. Smrt je v souvislosti s Durychovým barokním myšlením vnímána jako cíl poutě postavy. Tak tomu bylo například u Kristy z románu *Na horách*. Durychovo souznění s kultem baroka se projevuje i ve stylizaci jeho jazykového projevu, zejména v kontrastech mezi dobrým a zlým, v jeho dramatičnosti a ve schopnosti navodit napětí.

Celé Durychovo dílo spojuje hledání ráje, touha po věčnosti a víra v Boha. Katolictví je pro Durycha nejen příslušností k církvi. Katolicita je u něho všudypřítomná, prostupuje veškeré lidské i umělecké konání, jí je silně ovlivněno celé Durychovo myšlení. Jeho uvažování o umění vychází ze spojení estetických a teologických hodnot, tak mu splývá největší krása s největším dobrem, jímž je Bůh. Cestu k překonání nedokonalosti světa vidí Durych v jistotách katolické víry, čímž se opět dostáváme k v Durychovu všudypřítomnému vyššímu řádu prostupujícímu celou jeho tvorbu, a to jak esejistickou, tak prozaickou. Protože kategorie implikovaného autora tvoří rozvrh toho, co reálný autor do díla vkládá ze svého myšlení, bylo možné pracovat s žánrově různorodou tvorbou. Durychův světonázorový postoj založený na teologických hodnotách zahrnující všechny výše zmíněné motivy a témata se na základě existence tzv. implikovaného autora promítá do veškeré jeho tvorby.

## POUŽITÁ LITERATURA

### Primární literatura

DURYCH, Jaroslav

1923 *Gotická růže* (Praha: Aventinum)

1929 *Cesta umění* (Přerov)

1930 *Sedmikráska* (Praha)

1931 *Paní Anežka Berková* (Praha)

1932 *Srdce a kříž* (Olomouc)

1933 *Na horách* (Praha: Melantrich)

1933 *Váhy života a umění* (Praha: Melantrich)

1957 *Tři dukáty* (Praha: Lidová demokracie)

1969 *Píseň o růži* (České Budějovice: Růže)

2001 *Eseje o umění* (Brno: Host)

### Sekundární literatura

DURYCH, Václav; KOMÁREK, Karel; KUDRNÁČ, Jiří; ŠULC, Jan; VLADYKOVÁ, Věra

2000 *Jaroslav Durych; život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm* (Brno: Atlantis)

DURYCH, Václav

2001 *Vzpomínky na mého otce. Životopis Jaroslava Durycha* (Olomouc: Votobia)

FORST, Vladimír a kol.

2000 *Lexikon české literatury A – G* (Praha: Academia)

GALÍK, Josef a kol.

1994 *Panorama české literatury* (Olomouc: Rubico)

HAMAN, Aleš

1997 *Úvod do studia literatury a interpretace díla* (České Budějovice: Jihočeská univerzita)

HODROVÁ, Daniela

1989 *Hledání románu* (Praha: Československý spisovatel)

2001 *...na okraji chaosu* (Praha: Torst)

HOMOLÁČ, Jiří

1996 *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (Praha: Univerzita Karlova)

CHATMAN, Seymour

2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host)

KARPATSKÝ, Dušan

2001 *Malý labyrint literatury* (Praha: Albatros)

LEHÁR, Jan; STICH, Alexandr; JANÁČKOVÁ, Jaroslava; HOLÝ, Jiří

2008 *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

NOVÁK, Arne; NOVÁK, Jan V.

1995 *Přehledné dějiny literatury české* (Brno: Atlantis)

PUTNA, Martin C.

1998 *Česká katolická literatura v evropském kontextu* (Praha: Torst)

2003 *Jaroslav Durych* (Praha: Torst)