

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MOTIV SMRTI V PRÓZE JAROSLAVA DURYCHA

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

Autor práce: Josef Hrna

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

2009

Prohlašuji, že svojí bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou Univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 29. dubna 2009

Děkuji Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za cenné připomínky a poznámky, které vedly k vypracování této práce.

ANOTACE

Následující bakalářská práce je zaměřena na recepci obrazu smrti v próze Jaroslava Durycha ve vztahu k dobovým poetikám a zvolenému žánru. Zvažovány budou vazby na expresionismus, evokace barokního světa v meziválečném období, inspirace společenským románem, či katolickým románem konce 19. století. Práce je založena především na teoretických poznatcích, s nimiž dále pracuje a uvádí k nim praktické příklady vybrané podrobným rozбором Durychových textů. Cílem této práce je zachytit a popsat co nejširší spektrum zobrazení smrti v jeho textech. Čtenář samozřejmě bude seznámen i s všeobecnějšími informacemi o textech.

SUMMARY

The following academic work is aimed on the reception of images of death in prose of Jaroslava Durycha in relation poeticses and chosen genre. It will be considered binding on expressionism, baroque idea in the world between the wars, the social novel of inspiration, or Catholic novel end of the 19th century. The work is based mainly on theoretic findings, with which it works onward and shows some practical examples to them, chosen through the punctual analysis of the Durychs texts. The goal of this work is to capture and describe the wide spectrum of various motifs of death in his texts. Of course, the reader will be acquainted with more general information about the texts.

OBSAH:

ÚVOD	7
I. EXPRESIONISTICKÁ INSPIRACE	
1) O EXPRESIONISMU OBECNĚ.....	10
2) EXPRESIONISTICKÁ INSPIRACE V DÍLE JAROSLAVA DURYCHA.....	15
II. BAROKNÍ INSPIRACE	
1) O BAROKNÍ INSPIRACI.....	25
2) DURYCHOVA PRÓZA INSPIROVANÁ BAROKEM.....	33
III. DURYCH A SPOLEČENSKÝ ROMÁN	
1) O SPOLEČENSKÉM ROMÁNU.....	41
2) DURYCH A INSPIRACE SPOLEČENSKÝM ROMÁNEM.....	41
ZÁVĚR	47
POUŽITÁ LITERATURA	50

ÚVOD

V této práci jsem se zabýval obrazem smrti v díle Jaroslava Durycha. Soustředil jsem se blíže na motiv smrti v prozaické tvorbě. Zkoumal jsem tak i případné vazby na expresionismu a evokaci barokního vidění světa v meziválečném období a rovněž inspiraci společenským románem a katolickým románem 19. století. Za sekundární literaturu mi sloužila literatura vztahující se k naratologii a interpretaci textu. Dále pak knihy, které se zabývaly interpretací baroka v českém historickém kontextu a díla, jejichž tématem je i expresionismus. Do sekundární literatury jsem zařadil i další Durychovy texty, které jsem využil k lepšímu pochopení jeho díla či ke komparaci.

Protože je Durychovo beletristické dílo značně rozsáhlé, vybral jsem pro účely této práce texty, které jsou z mého pohledu zásadní, konkrétně Bloudění, Rekviem, Kouzelnou lampu, Obrazy, Děti, Masopust, Píseň o růži, Sedmikrásku, Tři dukáty a Tři trojníčky. Pro účely komparace jsem zařadil i další Durychovy texty, především 1. díl tetralogie Služebníci neužiteční, který bude také krátce rozebrán, a vzpomínkové dílo Okamžiky z válečných let. Z výše jmenovaných textů je patrné, že motiv smrti bude sledován nejen u textů, které se svým tématem pro toto zkoumání nabízejí, ale i v těch, kde sledovaný motiv není tak výrazný. Analýza motivu u obou typů textů nám tak může pomoci objasnit funkci tohoto motivu v textech.

Položil jsem si otázku, jak Jaroslav Durych pracuje s motivem smrti ve svém díle. Jakým způsobem ji zobrazuje? Je pro něho základním motivem? Převažuje nějaké využití tohoto motivu? Jaké jsou jeho funkce? Jak se např. podílí na výstavbě textu, jak pomáhá charakterizovat prostor, jak napomáhá při interpretaci textu? Přerůstá v některém z textů v téma? Proměňuje se motiv smrti v závislosti na žánru či v kontaktu s různými uměleckými směry?

Práce je rozdělena do několika celků. Durychovo dílo jsem si rozdělil do tří pomyslných cyklů – expresionistického, barokního a cyklu společenských románů. Toto dělení mi sloužilo pouze jako předpoklad pro vytváření dalších závěrů, připouštím, že je zjednodušené. Každá kapitola proto začíná stručným teoretickým úvodem, který má čtenáře uvést do dané problematiky. Poté následuje rozbor konkrétních děl. Všiml jsem si v nich využití motivu smrti, jak jen nazírán, rozvíjen a jakým způsobem je zasazen do konkrétního textu. V závěru práce jsem se pak pokusil o celkovou syntézu.

V expresionistickém cyklu se budeme zabývat povídkovými cykly *Obrazy* (1922) a *Kouzelná lampa* (1926), tedy texty primárně beletristickými, které budu komparovat i s jeho textem vzpomínkovým – *Okamžiky z válečných let* (1924).

V části věnované baroknímu cyklu se blíže podíváme na díla *Bloudění* (1929), *Masopust* (1938), *Rekviem* (1930), *Děti* (1934). Pro porovnání bude sloužit ještě první díl tetralogie *Služebníci neužiteční* (1940 první díl, ostatní 1969).

Z cyklu společenských románů se budeme podrobněji zabývat texty *Píseň o růži* (1934), *Tři dukáty* (1919), *Tři trojníčky* (1923) a *Sedmikráska* (1930).

Při teoretickém vymezení motivu jsem vycházel z pojetí Daniely Hodrové (Hodrová Daniela: *...na okraji chaosu...*, Torst 2001, s. 721), která motiv charakterizuje jako „zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístím v jádru díla, někdy i grafickým zdůrazněním apod.“ Motivem ale nutně nemusí být slovo, může se jednat i o motiv zvukový nebo opakující se skupina hlásek, písmeno, číslice, případně interpunkční znaménko, což ale není pro Durychovy texty relevantní. Tyto prvky se dle Hodrové stávají motivem až v momentě, kdy jsou v textu záměrně rozmístěny a opakovány. Nemusí se však jednat o totožné vyjádření, může se vyskytovat i v podobě opisů, synonym, případně obrazů s podobným významem. Důležité místo pro Durychovy texty pravděpodobně zaujímá motiv klíčový, v němž dochází ke kondenzaci významu, dále též vedoucí motiv, leitmotiv, který se může opakovat. Leitmotivický přístup je dle jejího názoru typickým rysem literárního díla 20. století. Motiv ale není statická jednotka, dochází k jeho proměně: „Proměňuje se totiž v závislosti na jiném kontextu, ve kterém se při dalších výskytech ocitá, kdy se na něj nabalují nové a nové významy, postupně vyvstává nebo stále víc se problematizuje jeho význam a spolu s ním smysl celého díla.“ (tamtéž, s. 725). Z její práce bude pro účely bakalářské práce přínosný i tzv. intertextový motiv, který bývá společný pro řadu děl téhož autora či pro texty různých autorů téže či různých epoch. Na motiv lze nahlížet ještě jako na motiv jednoduchý a složený. V textu se složený motiv vyznačuje nejen proměnou, ale také tím, že ho lze dále rozdělit na jednoduché a složené motivy. Motiv se za určitých okolností může proměnit v téma. Pro účely této práce budeme vycházet z rozlišení, že motiv se opakováním nijak zásadně neproměňuje,

kdežto v případě tématu dochází k proměně v motivech - téma je vyjádřeno různými způsoby a pomocí různých motivických komplexů (tj. zahrnuje motivy časové, prostorové, motivy-postavy atd.) Téma je také více usazeno v komplexu filosofie a literatury, píše Hodrová.

Téma této práce jsem si vybral po přečtení souboru Rekviem, kde mě zaujal právě způsob využití motivu smrti, potažmo nahlížení na smrt samotnou. Zajímalo mě, jestli je možné podobné variace nalézt i v ostatních Durychových dílech. Cílem bylo popsat je a pokusit se na základě zjištěných poznatků o syntézu, která by mohla sloužit jako pomůcka k recepci dalších Durychových knih.

V práci samotné je v některých případech užíváno většího množství citací. Pokud jsem tak postupoval, šlo mi o co nejautentičtější zachycení dané myšlenky a nikoli jen o parafrázi. Rovněž je nutné upozornit, že není rozebráno veškeré Durychovo prozaické dílo, takové zkoumání by si vyžádalo mnohem větší rozsah práce, než je tato. Věřím, že i přes tuto skutečnost může být práce přínosem.

I. EXPRESIONISTICKÁ INSPIRACE

1) O expresionismu obecně

„Expresionismus na té i oné straně spojuje vědomí ztracené jednoty, svět se roztříštil a jeho exegeze je obtížná, stejně jako je obtížně určení pozice jedince v něm a vůbec komunikace mezi osamělcem a societou.“ (Papoušek, Vladimír: *Gravitace avantgard*, Praha 2007, s. 32). Takto smýšlí o expresionismu prof. Papoušek v knize *Gravitace avantgard*. Expresionismus se sice objevuje již před začátkem první světové války, ale válka samotná a následné vyrovnání se s jejími následky bylo pro spisovatele velké téma. První světová válka znamenala pro většinu tehdejší Evropy šok. Nikdo nečekal, že se potrestání Srbska za vraždu následníka trůnu, Františka Ferdinanda d'Este, protáhne na dlouhé čtyři roky. Čtyři roky, které změnil evropského člověka. Na válečných polích ztratilo život mnoho lidí. Válka také změnila politické uspořádání v Evropě. Tradiční mocnost – Rakousko-Uhersko – se rozpadla na menší celky, vzniklo velké množství samostatných států, mezi nimi i 28. října 1918 Československá republika.

Reakce na válečné události na sebe nenechala dlouho čekat. Vydávaly se vzpomínky, kde byly popisovány děsivé události války. Do proudu těchto děl můžeme zařadit i Durychovy Okamžiky z válečných let a okrajově také Duši Podkarpatské Rusi, kterou navštívil během války.

Druhou reakcí tvořila tvorba, která se snažila s válkou vyrovnat. Konflikt jako takový byl děsivý, brutální a nepochopitelný. Lidstvo se masově zabíjelo na všech frontách, na polích i v zákopech. Prvně se začali užívat i tanky a nejděsivějších prostředek – bojový plyn. Starý svět – pochopitelný svět – jakoby přestal existovat. V této době se začíná ještě více než před válkou rozvíjet expresionismus a expresionisticky inspirovaná tvorba. Největší rozvoj zažíval tento směr v Německu.

Expresionismus byl evropský umělecký směr. Na internetu se můžeme o jeho vzniku dočíst toto: „Vznikl jako protiklad pozitivismu, impresionismu a naturalismu - odmítl umění zobrazující skutečnost i umění snažící se zprostředkovat skutečnost

pomocí dojmů.“ (<http://cs.wikipedia.org/wiki/Expresionismus>, 10.4.2009) Hermann Bahr kdysi pronesl: „...*expresionista znovu otevře ústa člověčenství, dost dlouho jenom stále poslouchal a mlčel; nyní zas chce vyslovit odpověď ducha.*“ „Hlavním cílem je vyjádřit vlastní prožitky a vlastní pocity. Pro zvýšení efektu prožitku často dochází k deformaci reality. Tento směr většinou nebývá řazen k avantgardním směrům. Neusiluje o nové umění, jeho snahou je především nový životní pocit, nový poměr ke skutečnosti – odhaluje úpadek člověk v 19. století a chce nastolit nový věk lidství. Vyjadřuje pocit rozpolceného subjektu. Poezie vyjadřuje zoufalství, prázdnotu a bolest (ne náhodou se největší antologie expresionistické poezie od Kurta Pinthausa z roku 1920 jmenuje *Soumrak lidstva*). Vady společnosti jsou napadány i satirou (Sternheim, Kaiser). Expresionismus chce zavrhnout atavismy 19. století (romantismus, akademismus, realistickou líbivost a maloměšťáctví) a později reagovat na civilizační krizi po 1. světové válce - pocity úpadku, marnosti, zkaženosti a beznaděje. Po nástupu nacistů k moci byl označen za degenerovaný směr a v protikladu kultu nového německého nadčlověka (ten měl být prezentován realistickým stylem monumentální, heroické soft-erotiky). Nacisté expresionistické knihy vyřazovali z knihoven a pálily. V roce 1937 se expresionistická díla společně s díly ostatních progresivních výtvarných směrů či secese stala základem pro výstavu "Zvrhlé umění - Entartete Kunst". Ta putovala po Německu a Rakousku s cílem zesměšnit modernistické představitele a zejména dílo samotné. Nezřídka však způsobila pravý opak.“ (<http://cs.wikipedia.org/wiki/Expresionismus>, 10.4.2009)

Pokud bychom se vrátili do dřívější doby, tak přípravu na expresionismus můžeme nalézt ve francouzském symbolismu (Baudelaire, Rimbaud, van Gogh), ruské tvořivosti Dostojevského a vlivu jeho díla, dále myšlenkách Strindberga a Kierkegaarda a obrazech E. Muncha. Impulsem byly i myšlenky a dílo F. Nietzscheho. Převládá již zmiňovaná snaha uvolnit umělce od materiální skutečnosti a jejího reálného zobrazování. Oproti impresionismu se expresionismus jeví jako směr silného dynamického působení – proto je občas srovnáván s barokem. Chce být drastický a používá silných kontrastů; je subjektivní a vede k převaze lyriky v próze a také v dramatu. Expresionisté zachycují jen to, jak se situace a události odrážejí v myslí člověka. Utopicky sní o přeměně společnosti na základě diktatury lásky. „Expresionismus vychází ze stejných základů jako fauvismus, jehož počátky ovlivnil.

Zjednodušeně lze říci, že expresionismus se prosadil především v německy mluvících zemích, zatímco fauvismus byl populární ve Francii a zemích, kde převažoval její vliv.“ (<http://cs.wikipedia.org/wiki/Expresionismus>, 10. 4. 2009). Expresionismus vznikl jako pesimistická odpověď na názor, že prostřednictvím pokroku se dá dojít ke štěstí; na lehkomyšlnost a bezstarostnost, která lehce přecházela přes projevy společenské krize.

Samotný termín expresionismus se prvně objevoval ve výtvarném umění už mezi lety 1850 – 1880. Julian Auguste Hevrvé pod tímto názvem vystavoval v Paříži své obrazy v letech 1901 – 1908. Tyto obrazy se však lišily od toho, co dnes považujeme za expresionistické výtvarné umění.

Německé umění reflektovalo tento termín poprvé v roce 1911, kdy byl použit v katalogu výstavy Berlínské secese. Lovis Corinth si údajně povzdechl nad obrazy francouzských fauvistů a vytvořil sémantický opak k pojmu impresionismus. Kurt Hiller a Ernst Barlach téhož roku přenesli nový pojem z výtvarného do literárního umění. V německé oblasti, ve které se expresionismus využíval nejvíce (oprávněně – militaristický režim, příprava války a pangermánská tendence nejostřeji vyhrotily společenské rozpory) patřila mezi centra Berlín, Drážďany, Mnichov, Lipsko, Vídeň, Curych a v neposlední řadě také Praha. Roky 1910-1920 bývají v německém umění označovány termínem „expresionistické desetiletí“.

Do Československa se expresionismus dostal se skupinou shromážděnou kolem literárního kritika Františka Götze. Nejvýznamnějším časopisem zabývajícím se expresionismem byl Host. Za čelní představitele bývají označováni Lev Blatný a Čestmír Jeřábek. Expresionistickou inspiraci můžeme nalézt i u Durycha, jak si následně ukážeme.

Expresionismus pracuje s obrazem světa, který se rozložil, případně je silně deformován. Objevují se obrazy lidských mas a jedinců, kteří se snaží začlenit do lidského společenství, avšak jsou něčím odlišní, jsou nositeli vlastnosti či stavu, který je vytěsňuje a znemožňuje jim tento návrat. Setkáme se také s postavami, kterým starý svět zmizel. Z postav se pak stávají poutníci a hledači, kteří se snaží navrátit do známého prostředí nebo se pokouší začlenit do společnosti, ale to se jim většinou nedaří – tápou a bloudí. Můžeme tak sledovat i pokusy vystavět nový svět, nalézt nový řád.

Pro autory ovlivněné katolickou vírou může být tímto řádem víra. Válku pak mohou reflektovat jako trest Boží za to, že se lidstvo od víry odklání.

Pojďme se podrobněji podívat na Durychovo „expresionistické“ dílo. Název uměleckého směru je záměrně v uvozovkách, protože o čistém expresionismu u Durycha mluvit nelze. Můžeme říci, že se Durych nezaobíral vztahem své tvorby k různým –ismům, nalezneme i příklady, kdy se proti nim vyjadřuje. Nicméně v uvedených dílech expresionistická poetika – pokud budeme uvažovat o rozkladu nebo ztrátě světa – převažuje.

Martin C. Putna ve své monografii o Jaroslavu Durychovi popisuje jeho expresionismus v kontextu autorů tvořících v této době. Shledává v Durychově případě tři prvky, které svědčí pro možné řazení mezi expresionisty: „V Durychově případě jde o tři aspekty: 1) o specifický způsob prezentace děje a postav; 2) o dvojjedinost extrémně vyhocené temné nebo světlé vize světa; 3) o vztah ke klasicko – antiklasickému evropskému „kyvadlu“ vývoje evropských uměleckých proudů.“ (PUTNA, Martin C. *Jaroslav Durych*, Praha 2003, s. 17).

V bodě prvním píše Putna o Durychově úsilí o výraz, které má působit od spisovatele ke čtenáři: „(...) o prudký pohyb od autora ke čtenáři, o zasažení čtenáře, o magické vztažení jeho pozornosti, o omračení jeho představivosti a všech jeho smyslů.“ (tamtéž, s. 17). Na čtenáře se skrze dílo valí mnoho obrazů, které mohou u nezkušeného recipienta vyvolat zmatení, Putna to nazývá problémem identifikace, kdy se čtenář může ztráct v logických souvislostech a návaznostech. Jako příklad uvádí scénu dobývání Magdeburku v Bloudění, kde není jasné, co bylo prvotním impulzem bitvy, čtenář je pouze svědkem velkého množství událostí. Dále uvádí výraznou podobnost postav v Durychových dílech.

V druhém bodě Putna píše, že toto je jeden z prostředků, jak expresionisté vyjadřují nelidskost moderního světa. Připomíná správně, že Ludvík Kundera ve své úvodní studii v antologii Haló, tady je vichr vichřice! píše o protipólu tohoto obrazu – o všelidovém bratrství, nadšení a opojení budoucností, která má silný nádech utopie. Na základě těchto úvah rozděluje Putna expresionismus na „světlý“ a „temný“, přičemž – jak dodává na příkladech (viz. tamtéž, s. 18 – 19) – toto dělení spatřuje i u českých autorů, Durycha nevyjímaje. Zároveň dodává, že toto platí u Durycha zhruba do

poloviny dvacátých let, do doby, než se začne věnovat svému baroknímu cyklu v čele s Blouděním. Za „temný“ pól expresionismu považuje – mimo jiné – Okamžiky z válečných let a většinu povídek ze sbírky Kouzelná lampa. Vrcholem temnoty je pro něho sbírka povídek Obrazy. „Světlým“ protipólem temnoty Putna míní díla Jarmark života a všechny texty „dívčího cyklu“. Nad tímto členěním můžeme zauvažovat, až se budeme jednotlivými díly zabývat konkrétně.

Ve třetím bodě Putna pracuje s „teorií kyvadla“, která – stručně řečeno – pracuje s názorem, že v evropských dějinách se střídají klasické etapy umění, které se přiklání k antickému vzoru /renesance, klasicismus, realismus/ a etapy, které odmítají antickou normovanost a pracují spíše s emocionalitou, dynamikou a extrémami (gotika, baroko a romantismus). Podle této teorie post-realistické směry – včetně expresionismu – polemizují se styly, které jim přímo předcházely a hledají inspiraci ob jeden styl zpět a ve stylech jemu podobných, tedy post-realisté a expresionisté polemizují s realismem a inspiraci hledají v romantismu, baroku a gotice. V případě Durycha Putna dodává: „Durycha na gotice i baroku přitahuje to „expresionistické“, to, co vybízí k expresionistickému podání: ničím nemírněná prezentace detailů drastické životní a až fyziologické reality; nejistota lidského údělu ve světě-labyrintu; touha po čistotě a utopii; rozervání lidského nitra mezi strachem a nadějí.“ (tamtéž, s. 24). Jako příklad této teze připomíná Durychovy texty z barokního cyklu.

2) Expresionistická inspirace v díle Jaroslava Durycha

Cykklus sedmi povídek **Obrazy** (1922) můžeme považovat za dílo velmi ovlivněné expresionistickou poetikou, především po stránce motivické (především povídky Sen, Dítě a Pece). Výrazná je pro všechny pochmurnost, krutost a absurdita. V povídkách se setkáváme s jedinci, kteří se nějakým způsobem vyčleňují ze společnosti – ale chtěli by se do ní navrátit a hledají cestu.

V první povídce – Sen – se hlavní postava Jiří, kníže z Valdburka, vrací domů, ale zjišťuje, že jeho dům mezitím zmizel. Jiří bloudí Prahou a pokouší se získat zpět své místo ve společnosti, zařadit se, jeho svět se jakoby rozplynul. Nikde o něm a jeho rodu není zmínka a jeho otce u císařského dvora také nikdo nezná. Na konci povídky postava umírá nebo si to alespoň myslí: „Ohnivá kola mi svítla před očima, v uších šumělo. Tu jsem se již chtěl posadit na stupeň, když někdo chytil obě moje ruce a přede mnou jako z nejhlubší tmy mdloby se stkvěly s jasem stále vzrůstajícím dvě tak krásné oči, že jsem myslil, že jsem již mrtev.“ (Durych Jaroslav: *Obrazy*, Olomouc 1996, s. 20).

Druhá povídka Dítě pracuje také s motivem návratu. Rodný kraj dítěte se za dobu jeho nepřítomnosti změnil v mrtvolně přízračný kraj slepců. „Řeka zahynula, řečiště vyschlo, všechny vody byly otráveny a zaneseny, stromy uschly, zvířata pohynula, lidé zchradli, vzduch byl zkažen a nebe potaženo rezavým, skvrnitým závojem, kterým nepřátelské slunce ještě zhoubněji pálilo a ničilo vše, nač jeho neplodné paprsky dopadly.“ (tamtéž, s. 28).

Třetí povídka Sen Albrechta Dürera je jediná světlá výjimka mezi temnými povídkami cyklu. Uhlíř v Černém lese potkává Pannu Marii s Ježíškem a doprovází je do kostela.

Čtvrtá povídka – Tvář – vypráví o bohatém dobrodruhi, který přichází z neznámé země. Chce se věnovat pozorování hub a sov, ale neustále je lidmi obtěžován. Poté, co jedno dítě chce vidět jeho pravou tvář, dobrodruh zmizí natrvalo.

V páté povídce Pece sledujeme procesí, které cestuje mrtvou krajinou. „I ve dne se jevil tento kraj zcela vyvražděným, oslepeným, neviditelným a mrtvým.“ (tamtéž, s. 78). Procesí přichází do továrny, kde jsou při její prohlídce zabiti. „Tak zahynuli všichni odsouzení účastníci tajemného spiknutí; stalo se to tak rychle, opravdu, tak hladce a

rychle, že jen asi dva či tři poslední z nich chytli několik vteřin procitnutí, aby se připravili na smrt.“ (tamtéž, s. 94)

V povídce Císař se setkáváme s motivem ničivého hodinového stroje, který si odměřuje čas vlastním tempem a který má všechno zničit, až jeho ciferník bude ukazovat tři hodiny.

Poslední povídka Obraz zakončuje celý cyklus příběhem člověka, kterému se dostane možnosti namalovat ráj. Není řečeno, zda je mu to umožněno od Boha nebo od ďábla. Musí však mlčet a nikomu to nevyzradit. Slib není splněn, jsou namalovány tři obrazy, které toto tajemství vyzrazují.

Ve všech povídkách můžeme nalézt určité společné prvky, charakteristické pro expresionismus: jedince, který se něčím odlišuje od společnosti, je výjimečný a tím se s okolním dostává do konfliktu (povídka Tvář, kdy si dobrodruh obklopí velkým množstvím lidí, aby měl klid; povídka Dítě, kdy je postava dítěte jediná živá a vidící; malíř v povídce Obraz, kterému je dána možnost spatřit ráj), postavy vyděděnců (povídka Sen Albrechta Dürera, kde se setkáváme s postavou osamělého uhlíře, který by chtěl mít ženu a dítě); dále je to obraz zástupu lidí, obraz davu (povídka Pece, kde je v úvodu průvod, o kterém nevíme, kam kráčí a který připomíná mrtvé); obraz světa, který se rozkládá, který je absurdní a nesrozumitelný a pro hrdinu nepochopitelný (povídka Sen, kdy hlavní postavě při návratu domů zmizí její palác a o jejím rodě není nikde ani zmínka). Motiv smrti, pokud se v povídkách neobjevuje v přímé podobě, je většinou využíván k popisu krajiny nebo prostředí povídek. V povídkách Pece a Dítě ho můžeme považovat za klíčový motiv. V přenesené podobě je hlavním motivem i v povídce Císař. V ostatních případech můžeme hovořit o vedlejším motivu.

Dalším – tentokrát větším cyklem povídek je soubor nazvaný **Kouzelná lampa**. Jednotlivé povídky knihy byly postupně vydávány v souborech Hadí květy (1924), Kouzelná lampa (1926) a Kdybych..(1929). Konečné souhrnné vydání (prvně vyšlo v roce 1929) obsahuje celkem 41 různých povídek. Autor se za svého života dočkal celkem čtyř vydání. Pro potřeby této práce si vyberme několik povídek, ve kterých je motiv smrti a s ní spojených obrazů a představ využíván četněji. Zároveň si ukážeme i další Durychem využívané motivy. Proto jsou vybrány jak povídky, kde je motiv smrti hlavní, klíčový, tak i ty, kde je motiv smrti využit jako vedlejší.

V první povídce nazvané Zmije vypravěč společně se svým přítelem na svém putování přírodou uvidí zmiji. Vypravěč dostane strach a rozhodne se zmiji usmrtit: „Vzpomínky na její temnou symboliku, a zvláště předcházející sklíčenost z této pustiny právě za tohoto dne po uplynulých nocích a s ranními tíživými sny, a posléze – a tentokrát skutečně až v poslední řadě – vědomí nebezpečí vzbudili ve mně pocit nutnosti zabít ji ze strachu.“ (DURYCH, Jaroslav: *Kouzelná lampa*, Brno, 1996, s. 7-8). Smrt je zde pojata vznešeně, majestátně, až hrdinsky, což ostatně vypravěč na konci povídky sám reflektuje: „Zahynula královsky, nikoli zbaběle. A zvítězila“ (tamtéž, s. 11). Smrt je v této povídce hlavním motivem.

V druhé povídce – Pohřeb - sledujeme příběh mladíka, který se chce stát spisovatelem. Jako mladý se vydává za dvorním radou, který je prezentován jako autorita. Když se za ním chce podívat podruhé, vidí pohřební procesí: „Viděl postříbřené funebráky, opremované koně, vůz mrtvolný a vůz na věnce a cylindry a zevlouny.“ (tamtéž, s. 14). Nejprve se obává, aby se s dvorním radou neminul, později zjišťuje, že je to pohřeb právě zmiňovaného pána. „Tehdy se mladý muž zastyděl. On jde se svým bláznivým, nepraktickým rukopisem v kapse, a dvorní rada se jen bojí, aby ho dobře a bez úrazu snesli po schodech do vozu a aby se cestou nesplašili koně“ (tamtéž, s. 15). Poté si všímá i nedostatků sídla, které na začátku vnímal jako činžovní palác, zdá se mu najednou obyčejné a zašlé. Při odchodu si všimne ještě pohřebních zřízenců: „Vždy se mu zdáli tak prvotřídní, důstojní, mocní, jejich fraky tak bezvadné, vozy skvělé a řemení koní vůbec prima. Ale tu viděl jen tváře unuděné, odulé, cítil až pod kůží, že fraky funebráků byly již stokrátě nemilosrdně kartáčovány, a všecko, všecko bylo jen nevlídné, šeredné, odpuzující, i ty cylindry, závoje, šaty, pleše a tváře panstva se zdály laciné, papírové, nouzové, ubohé, tovární. (tamtéž, s. 15). Znechuceně odchází domů, proměňuje se jeho vidění skutečnosti, smrt dvorního rady mu otevře oči a on se nakonec „vzpurně modlil, aby ho Bůh ochránil od skvělého eskuriálu, slávy, pohřbu a památky, jaké byly údělem dvorního rady.“ (tamtéž, s. 16). Oproti první povídce je zde smrt nahlížena jako všední, až banální, ukazuje se, že ani významné postavení neznamená ve smrti nic zvláštního. Můžeme jí zde považovat za hlavní motiv.

Třetí povídka nese název Za rohem. Hlavní postava jde do restaurantu a vidí prostitutky. Velice expresivně je vnímá a zaměří se na jednu z nich. „Vždyť není tvou

hrůzou tvá neřest v koutě, či brlohu, ale to, že chodíš, chodíš, chodíš, jakoby smrt postrkovala tvoje nohy, a hodiny míjejí, míjejí. Měl bych alespoň na půl hodiny chodit za tebe, vždyť bys v tuto časnou hodinu beztak ničeho nezískala, i nevydal bych se v nebezpečí činu, jenom bych odchodil za tebe několik strašných kilometrů bezesného čekání na smrt.“ (tamtéž, s. 21). Motiv smrti je zde využito k vykreslení nálady vypravěče a jeho vnímá prostoru: „Opravdu, výpočet byl správný a dlažba pláče pod kroky přidušenými pláčem a prostory ulic a zákoutí jsou jako varhany, které se umlčí po zádušní mši a ještě zapáchají svíce a umrlčina. Věru, vešli by se do těchto prostorů ulic, průjezdů i světnic za zhasnutými a zastřenými okny mrtvoly všech lidí, kteří tu žili nebo prošli! Lidé neumírají všichni najednou, i smrt zachovává dělbu práce. Chodíme příkopem smrti. Těšíme se hrůzou, že někdo přikryje celou ulici i s námi víkem a spustí do hrobu a dobře zasype studeným, těžkým blátem, i s tou velkorestaurací, i s automobily, ženami, očima, nabízejícím hlasem i zvědavostí a steskem.“ (tamtéž, s. 19). Vypravěč vidí bídu prostitutky, smrt vidí jako ukončení její trpné existence. Zde je motiv použit jako vedlejší.

Čtvrtou povídkou je Svíce a kostelník. Vypráví o marném úsilí kostelníka, který se pokouší zhasit svíci. Svíce však zhasne až ve chvíli, kdy je dokončen církevní obřad přijímání těla a krve Páně. Na konci povídky je morální apel: „Kéž dá Pán Bůh, andělé svatí, aby se život a zápas náš podobal zápasu této hrdinné, čestné a krásné svíce, která plníc věrně příkázání církevní o mši svaté až do konce, zemřela slavně, dávajíc příklad stálosti a víry!“ (tamtéž, s. 27). Motiv slavné smrti (v tomto případě bychom, s trochou nadsázky, mohli uvažovat o alegorii mučednické smrti) je v Durychově tvorbě běžným a v hojné míře se vyskytuje zejména ve Služebnících neužitečných. Můžeme ho považovat za odraz barokní reflexe světa.

Skořice – to je název páté povídky. Dovídáme se o kraji kousek od Třemšína, který nese název Skořice. Místo je podle popisu vypravěče mystické. Mystická je zde i smrt (zde jako motiv vedlejší), v tomto případě spojená s tajemstvím: „A tu se mi zdálo, že tento starý velebný žid padl na této cestě slabostí, neboť cesta tímto lesem jest taková, že se vám chce umřít, žíznete po smrti, a tento žid zde jistě umřel, jen pacholík jeho zanesl tajnou šifrovanou zprávu o tom, kam žid před smrtí zázračnou korunu z avarského pokladu v lese zahrabal; a kam mohl pacholík jít, než do Skořice.“ (tamtéž, s. 31)

Šestá povídka se jmenuje Bodlák. V této expresionisticky laděné povídce je pracováno s motivem útěku před smrtí. Expresionistické jsou navíc popisy lidí – němí, bez očí. Můžeme zde reflektovat i obraz lidské masy, motiv, který je v expresionistické poetice často užíván: „V té době dýchají čtyřpatrové domy pohovou oběda, ale na ulici nikdo nejí, ač po ní spěchají tisíce lidí, a zdá se, že nemají čeho jísti, že utíkají před smrtí hladem, že jsou všichni bez přístřeší, teď je vyhnali s dílen, poněvadž dílny si musejí odpočinouti, a tito lidé si nemohou odpočinouti, neboť nemají kde. A zdá se vám, že zahynete na ulici a rádi byste zahynuli s někým společně, ale nejde to, poněvadž všichni lidé jsou němí a to, co má býti očima, zdá se vám jako skleněné protěsy.“ (tamtéž, s. 35). Zde je motiv smrti použit jako vedlejší, slouží ke zdůraznění tíhy prostředí.

V sedmé povídce – Vrána a liška – se ocitáme zpět na bojištích první světové války a sledujeme souboj lišky s vránou. Vojáci pro pobavení zavrou do klece lišku a dají jí vránu, aby ji liška zadávala. Liška se však vrány štítí a nezabije ji, pouze ji poraní. Vrána je pak neslavně zabita kamenem a pohozena do příkopu jako potrava pro červy, zatímco liška v tomto „odvěkém“ souboji vítězí.

„Není příjemno býti pod stálým dohledem poletujících a krákajících lidožroutů. Cítili jsme pohledy těchto ptáků, kteří nás chtěli utopiti v bahně svých volat.“ (tamtéž, s. 41). Objevuje se zde oblíbený Durychův motiv – vrána jako lidožrout, jako zvíře, které se živí mrtvolami (viz. Okamžiky z válečných let nebo přítomnost havranů na bitevním poli v románu Bloudění). „Každý ojedinělý krkavec pozoroval muže potměšilým pohledem, jako by pochyboval, zda jdoucí muž je ještě živ, jako by přemýšlel, může-li sednout na živého a vybiti mu oči, tento počátek krkavčí hostiny: nebo jakoby odhadoval, jak tučná bude kořist a kdy mu spadne; nebo jakoby se zlobil, že člověk ještě chodí a vládne údy, místo aby ležel v blátě roztržen výbuchem; nebo jakoby hrozil člověku, nepospíší-li si a nepadne-li, že ho krkavci sami ubijí; nebo jakoby žádal zálohu a zatímní výkupné: lidské oči. (...) Na mrtvolky padlých se snášeli jako mouchy, rvali kořist a nepustili kusu lidského těla ze zobáku, ani byli-li udeřeni kamenem“ (tamtéž, s. 42). Motiv smrti je zde opět klíčový.

Osmým vybraným příběhem je povídka Naposled. Nad hrobem se loučí rodina s mrtvou manželkou a matkou. Věvec, který je na hrobě, však vzplane a otec se ho

pokusí uhasit. Nedaří se mu to a tak je nucen pokusit se oheň na věnci zadupat. To vše reflektují jeho děti. „Dětem bylo úzko; o věnec, který byl matčin; o otce, který udupával plameny; o hrob, který duněl; o čerstvé květiny, které otec přinesl na hrob; o vsazené květiny, které se před chvílí tak zardívaly a zářily; o šalvěji, která voněla; o hrob, který se mohl promáčknoti a snad i propadnouti dolů na rakev. A tam dole byla rakev. Ta rakev byla kdysi tak vznešená; rakev jest tak divná věc, jako by patřila do chrámu, do hradu, do legendy.“ (tamtéž, s. 59). Motiv smrti je zde spojen s obrazy rakve, hrobu, věnce, je zde hlavním motivem.

Devátou zvolenou povídkou je Smetiště. Vypravěč popisuje místo, kam lidé odváží své odpadky a vše, co toto místo symbolizuje. „Veliké, částečně urovnané hromady rozbitých skleněných tabulí, sklenic a lahví; ještě větší hromady dřevého, otlučeného a rezavého plechového nádobí smaltovaného i nesmaltovaného; hrnce beze dna, největší i nejmenší; utržená ucha, poklice; hromady starého železa, plechu, odpadků, drátů; všecko pokryto rzí, prachem a zvláštní mrtvolnou bídou, jako by mrtvoly přicházely v noci se těchto věcí dotýkat.“ (tamtéž, s. 70). Není to však místo poslední destinace, pro někoho může být novým začátkem, vyhozené věci tam probírají chudí lidé, kteří se pokoušejí najít něco užitečného pro sebe. Místo zdánlivého hnusu se tak při jiném úhlu pohledu může stát zdrojem štěstí „Chudí si odsud odnášejí svou kořist; olupují mrtvé jakési a za to si na těchto věcech odnášejí i jejich mrtvolný jed.“ (tamtéž, s. 70). Motiv smrti je zde v přenesené podobě hlavním motivem.

„I z mrtvých mohou lidé žít“ (tamtéž, s. 74). I ono mrtvé může být, v přeneseném slova smyslu, opět oživeno (nové užívání vyhozených věcí, objevení zapomenutého básníka). Povídka promlouvá o určité naději. Dalo by se zde uvažovat o smrti jako o určitém předělu, nikoli konci, ale vstupu do „jiného (dalšího) světa“. Toto vidění by pak vyvolávalo aluzi na barokní poetiku.

Následující povídku je vhodné uvést citací: „Když se rozkládá všechno pod očima smrti, zaštká země o milost. Nebude žít věčně, dosti je sužována, mnoho snese a cítí. Někdy ji unaví býti hrobem stále otevřeným.“ (tamtéž, s. 76) Úsměvy jsou meditativní povídka se silným náboženským podtextem. Vypravěč zde zobrazuje zemi, kterou vidí jako místo bývalého ráje a které se jednoho dne i rájem stane, pokud přetrvá víra a naděje. I když by přetrvávalo to negativní, vždy je naděje. Právě při naději či víře

vznikají – dle vypravěče – úsměvy, které značí odpuštění, i přes dříve prožitou křivdu. „Úsměvy nenadálé, kouzelné, úžasné, které nás zaplňují třesením, tklivostí, vírou, vděčností, zapomenutím únavy a zachraňují nás před smrtí hladem, před smrtí hanbou, před úpalem i zmrznutím.“ (tamtéž, s. 77). Smrt je zde vedlejším motivem.

V další povídce, Májová noc, se skupinka přátel baví tím, že namočí švábi v benzínu, zapálí je a pak sledují ve tmě jejich marný a tragický zápas se smrtí. „Plamen se po nich válel. Byl to jen paskvil ohně, ale přece to byl oheň a toužil vertikálně, a když brouk lezl na stěnu, šlehal mu groteskně k hlavě. Konečně se tři zachytili na stěně a lezli, lezli. Plameny se rozradostnily a běsové pláli. Nejstatečnější vylezl do výšky kliky dveří. Tam jej plamen zničil a následoval pád“ (tamtéž, s. 90). Smrt je v této povídce bizarní, nelze před ní utéci, veškeré pokusy působí groteskně a jsou předem odsouzeny k neúspěchu - stejně jako ve skutečném životě. Smrt je zde využita jako motiv klíčový.

V povídce Znamení se vypravěč setkává s chudou dívkou. V Durychově díle jsou většinou chudé dívky nositelkami ctnostných vlastností; také o této dívce vypravěč hovoří jako o poznamenané. Motiv smrti je v této povídce opět využit k popisu prostředí, k vyjádření jeho tíživosti – a také jako prostředek vyjádření určité mechaničnosti lidského bytí (obchod s rakvemi). „Chodník jsou bílé nebo šedivé, podle toho, jaké jest světlo oblohy. Domy se zdají nízké či vysoké, vždy trochu opuštěny a začouzeny smrtí. (...) Lidé jdou pracovat do domů; jdou dělat rakve, natírat rakve, prodávat rakve; každý si chce zajistit rakev.“ (tamtéž, s. 111-112). Smrt je využita jako motiv vedlejší.

Hlavní hrdinkou následující povídky – Zaslíbení - je opět mladá dívka, která je však částečně chromá. Paradoxně má půlku těla zdravou a druhou nikoli. „Byla torsem, ale živým. (...) Obecně se soudí, že torso má z krasocitných důvodů býti mrtvé a že život jest mu nevhodnou přítěží. (tamtéž, s. 115) Setká se s mužem, který ji nabídne uzdravení. Po svém uzdravení však zjišťuje, že je více osamělá, než když předtím kulhala. Můžeme zde spekulovat o tom, že dívka byla nositelem určitého údělu, byla v nějakém Božím plánu, proti kterému se rozhodla postavit – a tedy následovalo osamění.

V povídce *Prošba* se pracuje s motivem smrti v expresionistickém duchu: „Viděl jsem města a ulice, v dešti, v mlze, a viděl jsem prach země, tisíce žen, mužů a dětí, tisíce mrtvol. Potkával jsem tisíce šedých radostí, smutků a teskností a modliteb, šedá počítání a šedá umírání. Potkával jsem je jako poutníky smrti, hleděl jsem do prachu cest a na dlažbu ulic, slyšel jsem šedá zvonění jejich šedých kroků“ (tamtéž, 144). Prostředí je jakoby snové, vyznačuje se pouze šedou barvou a jejím různými odstíny. A také smrtí, která je zde pojata všudypřítomně, což nám opět může odkazovat k baroku a jeho poetice. „Ale hleděl jsem do prachu země. A tu jsem viděl, že kráčím po prachu mrtvých. S úžasem rozeznával jsem tyto mrtvé podle jejich prachu. (...) Zaúpěl jsem úzkostí a chtěl jsem utéci, vyhnouti se tomuto šedému prachu, abych nešlapal po mrtvých, ale nebylo kam. (tamtéž, 144). Smrt je zde jako motiv klíčový.

Tesknota – název další povídky, ve které vypravěč spojuje motiv lásky s motivem smrti. V lásce vidí volání po smrti: „Víš-li pak, co je láska? Víš-li, co jest první polibek a co jest první objetí? Nejedvážnější touha po smrti, ale smrt nepřijde. Tělo milenci jest květ smrti, ale jeho jed není dosti mocný, aby usmrtil. Objekt jest volání smrti, ale ta se nenechá přivolat sebekrásnějším hlasem.“ (tamtéž, s. 157-158). V závěru konstatuje, že se mu nepodařilo nalézt smrt v lásce: „Naučil jsem se všem řečím těla, a v žádné není slovo, která by donutila smrt, aby přišla, když touha jest nejkrásnější.“ (tamtéž, s. 158). Smrt přichází sama, nečekaně, nikoli „na zavolání“.

V povídce *Jihlava* se vypravěč čekající na vlak rozhodne podívat po městě. Už v začátku popisuje svůj pocit, kdy se cítil „...jako bych byl živ mezi mrtvými nebo mrtev mezi živými.“ (tamtéž, s. 188). Při své procházce městem reflektuje okolí takto: „Z úřadu, škol, dílen a tabákovny šlo mnoho lidí, a zvláště dělnic z tabákovny bylo nejvíce, a všechno se zdálo staré či zestárlé, unavené žízň smrti, každá osoba měla na sobě tíži čtyřiceti či padesáti let, přidaných k jejímu věku matričnímu, takže tváře lidí mladých se zdály našedivělé a vlasy jejich jako zachované vlasy na mrtvolách, vykopaných z hrobů.“ (tamtéž, s. 191). Cesta ho zavede až do chrámu, kde spatří jihlavskou pannu v důvěrném rozhovoru s Bohem. Díky této situaci se mu dostane poznání duše města, což později shrnuje slovy: „Tak jsem poznal duši Jihlavy, které snad už nevidím na tomto světě. Nedivím se její kráse, která je samozřejmá v duchovním řádu, a nedivím se ani způsobu, jakým jsem byl veden k ní už z nádraží, né-li už za své jízdy do Jihlavy.“ (tamtéž, 196). Smrt je zde použita jako motiv vedlejší.

Předposlední vybranou povídkou je Duše. Vypravěč se zamýšlí nad smyslem lidské duše. „A přece život není jen a jen zakletím, ze kterého smrt probouzí jako ze stavu, jehož celý obsah má pominout navždy. Jest také stáří určitou formou blahoslavenství. Mohla by duše, která svátostí zažehla své stáří státi o výměnu tohoto svého stáří za mládí jakkoliv rajské?“ (tamtéž, s. 208). Poté spatří stařenu s několika dětmi, o které se sama stará. Při pohledu na její šátek se mu vybaví vzpomínky z války, na zranění jedné ortodoxní židovky ve východní Haliči. Z celé povídky je cítit náboženské smýšlení autora a tomu je i podřízeno pojetí smrti.

Poslední vybranou povídkou je Láska. Vypravěč oslavuje stáří člověka a jeho krásu. Ve stáří vidí přiblížení se konci života – tedy i přiblížení se smrti: „...a v stáří lze pravou oddanou láskou milovati jen smrt, jenž se zpodobňuje jako kostlivec. (tamtéž, s. 216). Krásu vidí v té podobě, jakou dá člověku smrt – a té je nejbližší tvář starého člověka. „A jakou podobu lze milovat věčně bez nebezpečí nestálosti a záludů? Takovou podobu mohla by nám ukázati jen Smrt. A této podobě se blíží obličej stáří.“(tamtéž, s. 216). Motiv smrti zde můžeme reflektovat jako stav, který ukáže jedinou pravou podobu člověka. Pro tuto povídku je motiv smrti klíčový.

Ve své finální podobě Kouzelná lampa postihla autorovu tvorbu z konce desátých do konce dvacátých let. Nalezneme v ní velké množství motivů, které autor využívá i v jiných dílech – motiv války, motiv havranů – lidožroutů, motiv hada, motiv lampy. Nelze říci, že by byla sbírka čistě expresionistická. Protínají se nám v ní proudy většiny Durychova tvůrčího působení. Všimneme si také množství povídek, ve kterých se objevuje postava dívky v nazírání přes mariánský kult (Bílá Marta, Jihlava, Zaslíbení, Žebračka s květinami).

Vzpomínková próza **Okamžiky z válečných let** (1924) nás přivádí do období první světové války. Vypravěč v díle popisuje své zážitky ze 4 válečných let, během kterých pracoval jako vojenský lékař. Popisuje je však velice expresivně. „Byla tam mrtvoly s rozklovanýma očima, s roztrženými břichy, otevřenými lebkami. Havrani si pochutnávali na slezinách, plících, mozku, hrabali se ve střevech. Byly tam mrtvoly sedící, stojící, klečící, zaplácnuté do země, pokřivené, pošlapané, olupované od Maďarů, mrtvoly v kupách, které vyčnívaly až nad zákopy, takže se muselo vyléztí a vyslechnouti několik zabzučení kulek nedalekých ostrostřelců, kteří měli dobré oči. A

v těchto kupách se mrtvolky pletly do sebe, všelijak groteskně se objímaly, seděli na sobě, kotrmelcovali po sobě, ležely na sobě břichy, obkročmo, líbaly se, praly se; pak tam byly zabité a zašlapané žáby, ležící na břiše, krvavé žebrácké myši, cáry, hadry, munice, výstroj. (Durych, Jaroslav: *Okamžiky z válečných let*, Praha 1924, s. 23-24). Nevyhýbá se ani ironii: „Z novin jsme se dovídali o různých bojištích, o válečných půjčkách a rekvizicích a o tom, že jsme hrdinové. Všichni bez rozdílu jsme byli hrdinové, ti mrtví i ranění i zdraví. Až jsme se tomu divili.“ (tamtéž, s. 33). Přesto však převažují hrůzy válečného líčení: „Ale děs! Národové bojovní a ujařmení vyrobili mrtvolný život, pustou smrt, zkázu života, a přece jejich ničivá fantasmie byla směšně břidilská, i ve zvěrstvech i rafinovaných výmyslech bylo mnoho buď nudy a prázdnoty nebo groteskosti. Nedovedli vyvolati nicotu, jen tupě, blbě tlouci a pomalu otravovati.“ (tamtéž, s. 33). Nechybí ani oblíbených expresionistický motiv zástupu lidí nebo davu: „Pak šlo sto, dvě, třista mrtvol ve shnilých cárech; zdálo se, že z nich kape mrtvolná jičha do prachu silnice. Vlekli se. Ale přece byli živí. Chvílemi někdo zdvihl oči a z těch temně se zableskla záře života. Byla to passivní resistance, ale jaká! Ne ze vzdoru. Duše jejich umřely dříve, než mohla umřítí těla.“ (tamtéž, s. 40).

Smrt je zde nazírána pohledem, který přidává na důrazu hrůze válečných polí. Smrt je všude kolem, je běžným denním jevem, mnohdy i velice bizarním (viz citace popisující polohy padlých těl). Zmíněná všednost může být – kromě otřesných zážitků způsobených první světovou válkou – i projevem určité barokní reflexe. Válečné momentky se objevují i v ostatních knihách, např. v některých povídkách z cyklu *Kouzelná lampa*. V *Okamžicích z válečných let* můžeme motiv smrti považovat za klíčový.

II. BAROKNÍ INSPIRACE

1) O barokní inspiraci

V první polovině dvacátého století dochází k revizi dějin a pohledu na období baroka. Historičtí badatelé, např. Josef Pekař, Zdeněk Kalista nebo Václav Černý se začínají zabývat obdobím českého baroka a předkládají tuto etapu střízlivě jako období určitého rozkvětu, nikoli jen jako dobu temna, prezentovanou stejnojmenným románem A. Jiráska z roku 1915. Období mezi dvěma válkami představovalo pro katolické autory možnost přihlásit se k baroku a jeho kultuře. Putna upozorňuje, že se toto projevilo např. četbou barokních textů a otevřenou diskuzí o barokní inspiraci. Nejinak tomu bylo i u Durycha. Píše články, ve kterých hovoří o baroku, hlásí se horlivě ke katolické tradici – v této době vychází jeden z nejkontroverznějších článků *Staroměstský ryňk*, který reaguje na stržení Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí (*Lidové listy*, 1923). „Český národ není husitský a také jím nebude. Český národ katolickým je a bude katolickým v brzké době nikoliv z 80 procent, nýbrž z 99 procent. Sto procent nežadáme, neboť neznáme lidskou psychologii, proto ponecháváme toto jedno procento pro odpadky“ (Durych, Jaroslav: *in Staroměstský ryňk, Publicista*, Praha 2001, s. 253)

Vydává také několik cestopisů – *Plížení Německem* (1926), *Pouť do Španělska* (1929) a *Valdštejnův kraj* (1929). Putna upozorňuje na signifikantnost názvů jednotlivých cestopisů – plížení krajem, který je protestantským, respektive jedním ze základů protestantské tradice, a naproti tomu vznešený název pouť do země, která je symbolem vítězství katolické víry (postava Andělky – nositelky katolické víry – v románu *Bloudění* ostatně také pochází právě z katolického Španělska). Z toho období pochází jedno z jeho největších děl – román *Bloudění* (1929). Předchází mu soubor tří povídek – *Kurýr*, *Budějovická louka* a *Valdice* (vydané nejprve samostatně – první v roce 1927, další dvě 1928 – a později společně jako *Rekvie* – menší valdštejnská trilogie (1930). Martin C. Putna hovoří ve své knize Jaroslav Durych o barokním cyklu: „Baroko je tedy pro Durycha především „antiklasická“ epocha, nahlížená očima moderního umělce-expressionisty (...) (Putna, M. C.: *Jaroslav Durych*, Praha 2003, s. 70).

Zdeněk Kalista píše v úvodu své práce *České baroko* z roku 1941 o základním zážitku baroka: pocitu přiblížení se Bohu skrze tento svět. Popisuje zde dobu šestnáctého století, kdy se rozvíjely zámořské plavby. Jejich úkolem – vedle objevování nových území – bylo i šíření katolické víry, což sledujeme i v Služebnících neuzitečných. O prvních zámořských plavbách hovoří jako o – jistým způsobem - pokračování křížových výprav: „(...) Kolumbus odplouvá na západ ne pouze s úmyslem, aby objevil nové země a podrobil je panství své královny, ale zároveň, aby v nich šířil křesťanství, aby získal křesťanství nové kraje, rozlil jeho požehnání po nových končinách. Po Kolumbovi pak i ostatní conquistadoři objevují se na nových březích s mnichem či knězem po boku a se znamením kříže na praporech svých výprav, sledující vedle cíle mocenského i cíle misijní. (Kalista, Zdeněk: *České baroko*, Praha 1941, s. 9-10). Rozpínavost katolického Španělska a následné války v šestnáctém století jen urychlují obrat od rozumového pojmání světa k něčemu vyššímu, na absolutno a Boha: „Není divu, že za takového stavu věcí soudobý člověk nejenže vidí, ale přímo hledá Boha v tomto světě, že základní pocit baroka „přiblížení se Bohu skrze tento svět“, o kterém jsme se zmínili prve, se hloubí, člověk chce ve svém zmatku zachytiti se přímo, řekl bych, ruky boží, postihnouti nějak onoho mocného ředitele osudů lidských, který nevyzpytatelnými cestami vede celý ten prudký spád událostí okolo něho, opřít se o něj. (...) Celý svět se stává jakýmsi odrazem Boha (...) kde se poznává Bůh. (tamtéž, s. 11). Z této myšlenky poté vyplývá i následující fakt: „Barokní člověk chce postihnouti nebesa na zemi. Hromadí zlato na svých oltářích, ve svých chrámech, ve svém umění, aby zachytil v něm kus nezachytitelné záře řádu nadpřirozeného, prolamuje svoje kopule chrámové do vzdušných feerií, unášejících diváka vzhůru, staví falešné perspektivy ve svých architekturách, aby v nich ukojil svůj hlad po prostoru a postavil jakési zrcadlo nekonečnu, v prudkém dešti nezvyklých barev a světél snaží se vás vytrhnouti z tohoto světa, aby vás přenesl do jakéhosi světa druhého, v úsměvu nejsmyslnějším snaží se postihnouti rozkoš naprosto netělesnou, mystické spojení s Bohem – prostě v tisíci a tisíci formách svého ilusionismu chce maximem hmoty zachytiti duchové, absolutno, Boha.“ (tamtéž, s. 11). Události v okolním světě, zámořské plavby a válečné konflikty ovlivňují také českého člověka: „Český člověk této doby nejenže poznává světový prostor v daleko větší šíři, než tomu bylo dosud: dovídá se o cizích krajích, sleduje jejich typy, jejich odlišnosti životní atd. – ale začíná přímo pociťovat cosi, co bychom mohli nejspíše nazvati hladem po prostoru.“ (tamtéž,

s. 12). Čechy jsou svojí polohou a také skutečností, že v Praze sídlí dvůr císaře Rudolfa II., zataženy do evropských dějin. V Praze v této době sídlí mnoho cizinců, vzdělanců, a také protestantů. V Čechách se tedy mísí dva proudy – katolický, zosobňovaný také rodem Habsburků a jejich příznivců a proud protikatolický (protihabsburský, protestantský), které se snaží získat významnější vliv. Konflikt – dle Kalisty – vyvrcholí v roce 1618 druhou pražskou defenestrací, která se považuje za počátek třicetileté války. „I církve, která, jsouc postavena před úkol, převést zнову ke katolicismu celé veliké království, odtržené už před dvěma sty let od jednoty její a prosycené kacířstvím, nenalezla mezi domácím obyvatelstvem s dostatek sil k provedení plánu bělohorských vítězů, musila chtě nechtě povolávat z ciziny kněze světské i příslušníky rozličných řádů mnišských, aby osadila alespoň nejnnutnější místa, jež se uprázdnila vypovězením duchovenstva protestantského. (tamtéž, s. 15). Pokud se předchozí historický vývoj a evropské události týkali převážně šlechticů a bohaté vrstvy měšťanstva, tak nyní dochází k tomu, že jsou do velkých dějinných událostí a určité kosmopolity zataženi i obyčejní prostí lidé: „I drobný soused zapadlého českého městečka, sedlák, chalupník a vůbec méně majetný český člověk přichází – častěji dojísta, než je mu milo – ve styk s cizí soldateskou, musí chtě nechtě shovořovat s nevítanými návštěvníky vojenskými, vyjednávat s nimi o jejich tvrdé nároky a obchodovat s nimi, i k němu proniká cizí misionář, hlásící novou víru uprostřed velkých převratů, i jemu se otevírá nyní na starých zámcích a hradech, kde ještě do nedávna rozvíjel se život přeci jen ve formách blízkých vlastnímu životu jeho, podívaná na cizí kavalíry a jejich „facon de virve“, jež dříve zůstávala vyhrazena divákům měst pražských, pozorujícím pestřivý ruch hradčanského dvora. – A stejně jako na šíři nabylo vanutí ciziny i na pronikavosti své, na své intenzitě vnitřní: Bylo nutno se rozloučiti, když stará, nekatolická Čechie byla na Bílé hoře poražena vítězným náporom protireformace, netoliko s valnou částí literární a vůbec duchovní produkce pokolení předchozích, jež byla či zdála se zastíněna neblahým mračnem kacířství, ale i valnou částí tvořivých sil této starší kultury, valnou částí české inteligence z řad měšťanstva i šlechty, jež byla vypuzena známými mandáty Ferdinanda II., vydanými hned po vítězství bělohorském a znovu pak koncem let dvacátých, jako nekatolická za hranice“ (tamtéž, s. 15 - 16). Pod těmito událostmi se pak – dle Kalisty – zrodil „pocit přiblížení se Bohu skrze tento svět, skrze nazírání jeho prostoru, jeho nekonečnosti“ (tamtéž, s. 16). Zároveň se český člověk dostal k tomuto baroknímu pocitu i tím, že mimo období třicetileté války se ho většina evropských

událostí téměř nedotýkala. Pak však přišlo dlouhých třicet let válečné vřavy a nastala situace, kdy se kromě záznamů válečných tragédií a pohrom začínají objevovat i snahy tyto tragédie předpovídat na základě proroctví, snů a přírodních úkazů, která jsou chápána jako znamení boží. Kalista o tom píše: „Tu ocitáme se – možno říci – přímo uprostřed jakéhosi polosnového světa, ovládaného do značné míry iracionálními silami, kde ukazují se podivné preludy (...). A tudy už ovšem musila vésti chtě nechtě široká a vždy širší cesta k představě Boha, ponořeného v tento svět, dlícího ne už jako Bůh doby gotické v duchové výši nad naším životem pozemským, nýbrž přímo v jeho zjevech, pronikajícího je a řídícího se jejich běh – a s ní i k zmíněnému již tolikrát základnímu pocitu baroka: pocitu přiblížení se Bohu skrze tento svět. (...) A můžeme říci, že souvěký člověk chtěl se mu přiblížiti vskutku co nejvíce.“ (tamtéž, s. 17 - 18). V padesátých letech sedmnáctého století dochází k proměně veskrze renesančního českého prostředí na prostředí barokní. Mění se i pohled na člověka – ten je více než jeho předci připoután ke své zemi: „Není už bohatých kvetoucích Čech, bohaté, kvetoucí Moravy a bohatého, kvetoucího Slezska, v jejichž prostředí žili jeho otcové a pradědové. Jen zpustošená země, spálené domy, opuštěné grunty, plevelem i lesem zarostlá pole, řemeslo „na dno padlé“, a truhlice s penězi a drahými věcmi zpola či úplně vybrakované zůstaly tu po velikém zápasu let 1618-1648. (tamtéž, s. 18). Praha se stává sídlem nejrůznějších církevních řádů, jsou do ní přineseny nebo v ní uloženy ostatky svatých (sv. Norberta – událost, kterou Durych popisuje v románu Bloudění, sv. Krispa, sv. Heraklia, sv. Felicissima). Tyto ostatky mají podle Kalisty ukazovat na fakt, že Praha i nadále žije bohatým duchovním životem a je hrdým centrem křesťanské pospolitosti, ačkoli v dřívějších dobách se tvrdošijně vyčleňovala. Oživuje se tak kult smrti, v tomto případě ve své sakrální podobě (toto je jeden ze způsobů, jakým se smrtí ve svém díle pracuje i Durych). Kalista k tomu dodává: „Ne bez jistého údivu staneme u takového zaskleného hrobu sv. Oenestina mučedníka na bočním oltáři bývalého kolejního chrámu jezuitské koleje v Klatovech nebo u kříšťálové rakve sv. Hippolyta v proboštském kostele v Jindřichově Hradci či jiných jim podobným barokních mausoleí, kde podivná strůj, odívající zbělelé lebky a hnáty světecké v zlato, stříbro a drahé tkaniny, jako by ještě chtěla zesílit exotický, nezvyklý dojem, který doléhá na nás už z pouhých jmen těchto cizokrajných mučedníků a vyznavačů.“ (tamtéž, s. 20). Českého člověka barokní doby v té době ovládla touha po určité kosmopolitě, touha ponořit se do prostoru jakoby mimo tento svět, ponořit se hlouběji do světového

prostoru a přiblížit se tak představě nekonečna nebo absolutna, které v konečně fázi bylo to samé, jako se ponořit v Boha. Situace, která je v Čechách nastolena v době třicetileté války tak pokračuje i nadále, člověk stále touží po jiném světě, chce prolomit ten současný. „Barokní člověk blíží se Bohu i v prostoru dynamickém, v prostoru časovém, i tu prožívá onu závrať nad nekonečnem, jež byla základním prožitkem jeho a vtiskla mu výraz nesmazatelný.“ (tamtéž, s. 24).

Kromě barokního postoje člověka se mění i pohled na barokního hrdinu. „Ani barokní hrdina není už prostě jen individualita, platná vlastní svou silou a rozvíjejícím mimo všechny časové souvislosti, nýbrž především představitel určité myšlenky, táhnout se z věku do věku, určitého odkazu duchovního.“ (tamtéž, s. 28). Jeho cílem už není vykonat nějaký záslužný, okázalý čin. Veškerou svoji energii vkládá do služeb ideálů, jako jsou statečnost, láska, věrnost, či náboženský ideál, upozorňuje dále Kalista. Hrdina baroka se tak vlastně stává hrdinou zákona. „Neznamená to, že by byl hrdinou zcela pasivním – i jemu jest překonávati nejrozličnější přívaly událostí a sil, jež rozlišně kříží jeho předsevzetí a jeho vůli a nutí jej uhnouti s dráhy jednou vytčené stranou, ba tyto se v líčeních, v nichž je nám vlastní svou dobou představován, stupňují až na kraj možností – ale slávou jeho zůstává, že neplnil především nějaký vyšší morální požadavek, morální zákon, daný Bohem nebo užitý ve společnosti: tak je tomu nejen u mučedníků této doby, kteří umírají přímo ve službách Kristova, hlásající jeho přikázání mezi pohanskými národy dalekých krajů zámořských nebo zastávající dogmata své církve uprostřed vzbouřených davů či jinak jim nepřátelského prostředí jinověreckého – ale i u hrdinů povahy převážně světské, jejichž hrdinnost spočívá především v tom, jak dovedli zachovat společností jim daný příkaz věrnosti přátelské, věrnosti milenecké, věrnosti manželské, spravedlnosti a jiných podobných ctností za nejrozmanitějších a nejdravějších kolísí životních.“ (tamtéž, s. 32). Přesně tento způsob nahlížení na víru a schéma jednání postav můžeme sledovat u hrdinů Durychových próz – ať už se jedná o misionáře v tetralogii Služebníci neužiteční, kteří umírají mučednickou smrtí, nebo o ženské postavy „ctnostných panen“ v dílech, jako je např. Masopust nebo Píseň o růži.

I když už to bylo naznačeno výše, zásadní proměna v životě člověka nastala i v reflexi jeho konce, tedy smrti. „V barokním světě, i když umíráš, tvůj příklad žije, tvůj odkaz nezachází, ty, který sám jsi byl jen nositelem či tvůrcem určité tradice, touto tradicí budeš trvatí dále. (...) I v baroku bude se arci znovu a znovu objevovati mezi

jeho kypivým přílivem barev, rozkošnický zvichřelou hrou tvarů a malebnými melodiemi jeho hudby – znamení smrti: lebka, hnát, červ. Bude snad až děsit svou přítomností v příšeří starých chrámů, klášterních chodeb či zámeckých komnat. A přece – tato smrt není tak úděsným zjevem, jako byla kdysi v renesanci, nýbrž spíše jakýmsi vyzváním k boji, něčím, s čím stále zápasíme a co konečně – musíme přemoci. (...) Smrt není už přijímána barokním člověkem s oním úděsem, s jakým ji přijímal člověk renesanční. Spíš s úsměvem zří barokní hrdinové, přemožitelé její v ustavičném boji života jí vstříc. Ba – smrt mučednická byla dokonce jistým vábidlem, jež znovu a znovu upoutávalo exaltovanější mysli horlivých misionářů Tovaryšstva Ježíšova i jiných řádů jak u nás, tak za hranicemi, v zámoří.“ (tamtéž, 35). Této – místy až fanatické – touhy po smrti jsme svědky při čtení Služebníků neúčinných.

Doba barokní končí dle Kalisty nástupem Marie Terezie na císařský trůn a zaváděním osvícenského absolutismu. Etapa baroka se končí a připravuje se půda pro nástup klasicismu.

S barokem souvisí i – již zmiňované – katolické smýšlení. Durych své katolické myšlenky prezentoval – mimo jiné – ve svém menším díle, Naděje katolictví v českých zemích (1930) V úvodu této stati píše: „V prvních pěti letech trvání republiky bylo katolictví u nás cílem útoků, jejichž následkem pro katolictví byly v první řadě velmi těžké početní ztráty. (...) Ztráty ukázaly jasně, jak slabě držela víra katolická v naší národní společnosti, že vlastně držela jen zdánlivě a že stačila dosti mlhavá konjunktura, aby přes milion lidí opustilo církev, ke které vlastně ničeho necítili.“ (Durych Jaroslav: Naděje katolictví v českých zemích, in Václav Durych – Naděje katolictví na konci tisíciletí, Brno 1996, s. 5). Durych zde reflektuje velký počet lidí, kteří se odklonili od katolické víry. Předpokládá i do budoucna odliv věřících. „Jest třeba se poněkud rozhlédnout po skutečnostech a zjistiti pravý stav, poněvadž ani ve stavu nejhorším není nám třeba ilusí, nýbrž víry. Naopak, nesluší se nám, abychom se drželi illusí. (tamtéž, s. 5). Odklon od falešných iluzí a postavení víry, jakožto správného řádu můžeme reflektovat v románu Bloudění. „Němci chovali odpor jen ke kacířství českému, ale velmi vlastenecky přijímali atheistické prakse německé.“ (tamtéž, s. 7). Opět myšlenka, kterou můžeme vysledovat ve větší valdštejnské trilogii, Valdštejn v románu několikrát naráží na problémy s německými kavalíry v otázce víry či podpory Švédů. „Nebojuje se proti nám (katolíkům, pozn. autora) tak jako za válek

husitských nebo za války české, kdy katolíci viděli, jak tekla jejich krev, jak byly ničeny jejich statky, jak byly vyhazovány kosti mrtvých z hrobů; my vidíme něco jiného, co se dnešnímu světu zdá zcela všední a lhostejné: odvrát, odpadlictví, zradu a ničení víry suchou cestou. V dobách násilí mohli se umírající katolíci těšit tím, že druhým dali příklad stálosti až k mučednictví, z něhož víra rozkvétá na světě k větší slávě; u nás jen rostl zármutek nad hanbou, bezectností a nevěrou, která se na nic neohlížela; nad tím, jak pohasl duchovní zrak lidí a jak se rozmohla netečnost ke všem duchovním hodnotám.“ (tamtéž, s. 18). V době napsání této práce není víra – dle Durycha - ohrožována či potlačována nějakou vnější mocí či silou, ale největší ohrožení představuje právě lidská lhostejnost. Opakem lásky k Bohu zde není nenávist, ale lhostejnost. Tento obraz jistě jde pochopit, pokud vezmeme v potaz, že Československá republika byla „vytvořena“ na protestantské tradici (dle konceptu T. G. Masaryka), nikoli katolické. Lze tedy předpokládat, že v duchu hesla „Pryč od Říma“ mohl počet katolíků klesat. „Nejen jednotlivci, ale i celí národové mohou podlehnouti ztrátě víry a ne každý národ má to štěstí, jehož se nám dostalo rekatolisací po Bílé hoře. Ani pro nás není zaručená žádná rekatolisace, dojde-li k hlubšímu úpadku náboženství. Máme-li tedy počítati jen s lidskými silami a výsledky, vidíme kolem sebe v přítomnosti a zvláště před sebou v budoucnosti jen poušť stále bezútěšnější.“ (tamtéž, s. 18). V této poznámce vidíme jasné stanovisko k událostem v 17. století. „Víra sama tedy se neohlíží na svět; ta stojí pevně uprostřed bouře i uprostřed tichého tlení, hnutí a rozpadu. Víra dává jistotu a stálost. Kříž stojí, i když svět se obrací. Bůh nepozbude ničeho ze své moci, i když všichni lidé ho opustí. Víra tedy dává jistotu o Bohu samém“ (tamtéž, s. 19). Víra je pevný řád, jistota, ke které se člověk může upnout, víra je Durychův pevný bod ve světě nejistoty. V aluzi na román Bloudění mohou tyto myšlenky být klíčem k pojetí postavy Valdštejna, který je v díle nahlížen podobným způsobem, tedy jako pevný bod ve válečné Evropě a představitel řádu. Ke konci eseje Durych popisuje několik příkladů, kdy jsou představitelé katolické víry hanobeni či zostouzeni: „Jdou jeptišky v eucharistickém průvodu ulicemi města; mladí muži s bledým, jízlivým úsměvem na ně hledí, pak jeden nahlas řekne druhému: „*Každá taková jeptiška nás stojí denně šestadvacet korun.*“ Pak je zase ticho; slovo zloby působí několik vteřin jako němý mráz, ale i ten mráz zaniká, jeptišky pak jdou, aby se vrátily k svěřeným dětem, sirotkům, nemocným a chudšasům, k svým putnám, kbelíkům a hadrům, do své bídy, do svého ráje trpělivosti, slepé a hluché k pošklebkům i chvále, ty staré se svými neduhy a

chromými údy, ty mladé plny odhodlání k vytrvalosti; až se budou vraceti z kostela, snad ještě někdo před nimi plivne nebo vykřikne slovo, které prudce žene krev do tváře, snad se i zachvějí strachem, ale nezdvihnou očí, jdou a jdou.“ (tamtéž, s. 21). Tento a mnoho dalších příkladů ukazují, jak jsou nespravedlivě napadáni – i fyzicky – představitelé „nenáviděné“ katolické víry. Příklady jsou postaveny na kontrastu, kdy agresori vidí jen onu nenáviděnou církev, ale už nevidí, co se skrývá, tak říkajíc, pod povrchem. Nevidí starost o chudáky, sirotky a nemocné. Durych v této souvislosti hovoří o lásce – samotné příklady nespravedlnosti předchází zvolání: „Pohledme na některé formy lásky!“ (tamtéž, s. 20). Opět je zde myšlena láska k Bohu, jeden z ústředních motivů Durychových děl. Příklad s jeptiškami se nápadně podobá motivu ctnostných panen, který je u autora hojně využíván.

Naději katolictví v českých zemích nevidí Durych v podobě mučednictví nebo jiných velkých okázalých gest, jak by se dalo očekávat, ale právě v trpělivosti věřících. Píše doslova: „Největší naděje katolictví, totiž mučednictví, jest odňata našim zemím v našich dnech a místo mučednictví lze bojovati jen zbraní mnohem poníženější, totiž trpělivostí. Není doba okázalého počínání, není doba bouří, doba ohně; jest jen doba studená, šedivá, tak zvané normální časy, kdy se nedějí okázalé události, a jest třeba skromně, s pokorou a trpělivostí opatrovati olej v lampě pro časy budoucí. Jest třeba trpělivosti, jejíž hrdinství jest veliké proto, poněvadž je skryté.“ (tamtéž, s. 25). Naději katolictví je dle něho v milosti Boží. Jen ta může být správná, neboť – jak autor píše v závěru – „(...) všecko ostatní jest jen tápání, hledání náhražek a provisorii, chytání stébel.“ (tamtéž, s. 27).

2) Durychova próza inspirovaná barokem

Historický román **Bloudění** (1929), označovaný též jako „větší valdštejská trilogie“ vypráví příběh o lásce protestantského emigranta Jiřího a katolicky věřící Španělky Andělky na pozadí událostí třicetileté války a vzestupu a pádu Albrechta z Valdštejna. Děj románu začíná pražskou exekucí 27 českých pánů a měšťanů a končí zavražděním Valdštejna v Chebu. Pokud bychom uvažovali o těchto pomyslných hranicích díla, tak nám vyvstává román, který začíná i končí smrtí.

Se smrtí se v tomto díle setkáme jako s všudypřítomnou silou a každodenní realitou, z čehož by se dalo odkazovat na barokní pojetí. Durych ji opět hojně využívá k vyhocení jednotlivých obrazů, personifikuje ji. „Smrt se trpělivě šklebila z arcibiskupského domu“ (Durych, Jaroslav: *Bloudění*, Brno 1993, s. 14), píše ve chvíli, kdy hovoří o nemoci arcibiskupa Jana Lohelia, přičemž jsme svědky debaty církevních hodnostářů, kteří si ještě před exekucí na Staroměstském rynku rozdělují zkonfiskované majetky. O paradoxy není nouze: „Chcete říci, že Heřman Černín čeká, až bude Diviš Černín s'at, a Jindřich Šlik čeká, až bude Jáchym Ondřej Šlik s'at a –“, (tamtéž, s. 21). Mrtvolnost je bohatě využívána jako prvek popisnosti už v úvodu díla: „Svíce nehořely, stály jako mrtvé. V koutech vedle divadla se leskla mrtvá černá barva prázdných rakví.“ (tamtéž, s. 27), později například při umírání knížete Karla z Lichtenštejna: „Ale na oči otcovy kladla již smrt svůj závoj hrůzy.“ (tamtéž, str.107)

Samotná smrt rebelů je popisována pateticky (Jindřich Otta z Losu na Komárově před smrtí zvolá: „V ruce Tvé, Pane Bože, poroučím duši svou; pro Ježíše Krista Syna Svého smiluj se nade mnou a přijmi mne k věčnému oslavení!“ (tamtéž, str. 34) a v důsledku užvaněná – páni mají své předsmrtné projevy, viz např. „Když mám býti za divadlo světa, nechť jsem, an můj milý Spasitel větší potupu pro mne trpěl i smrt kříže, a já také trpěti chci tuto pokutu pro i smrt pro Něho a pro Slávu Jeho.“ (tamtéž, str. 33). Fridrich z Bílé v Řehlovicích je popisován jako ten, kdo „(...) šel on k té smrti pobožně a vesele.“ (tamtéž, 34). Směšnost exekuce vypravěč ještě podtrhuje: „Deset pánů bylo vydáno mistru, ale mezi nimi několik starců a kmetů, kteří vzbuzovali všecko, jen ne nenávisť, a jeden katolík, jehož smrt byla spíše potřebou rovnováhou, než spravedlností.“ (tamtéž, s. 36).

Místo v Bloudění mají také popisy větších bitev. O jedné takové vypráví Andělka, když popisuje boj indiánů se Španěly: „Ráno nastala bitva. Španělé hnali proti nám své otroky a těch mnoho zahynulo. Pak přišli střelci. Indiáni se káceli ze stromů s prostřelenými břichy a pád jejich zněl jako pád hořícího dřeva.“ (tamtéž, str. 150). Při útěku s indiánem Sokolem se Andělka potkává se svojí kmotrou, starší ženou, která je považována za světicí: „Byla to mrtvola, korunovaná majestátem hrůzy a smrti, těsně zapjatá v rubáš a v příšernost úžasného tajemství. Zdvihla k nám oči, poněvadž její oči byly stále skloněny, a spustila ruce. Bylo strach chopit se těchto rukou a z očí jejích se lil hořící smutek jako z převržených lamp.“ (tamtéž, s. 153). Rovněž i skutečné – nejen vyprávěné bitvy – jsou popisovány silně expresivně: „Švédové krváceli, velebíce Hospodina a švédského krále, a těla zabitých se zdála hrozivější než živí. Živí i ranění se plazili k šanci jako hadi, kterých nelze utlouci, a zdálo se, že mrtví čekají, až budou moci povstat a strašit.“ (tamtéž, s. 455). Vypravěč konstatuje, že: „Lidé zapáchali smrtí a peklem.“ (tamtéž, s. 459). Objevuje se zde i motiv havranů a vran, které jsou použity i v předchozích Okamžicích z válečných let: „Ze země se kouřilo, z mrtvých se plazily dýmy. Na osamělých stromech seděli velcí havrani, trpělivě schouleni, spokojeně hledíce na bojiště a počítající kořist. Přes čtyři tisíce mrtvol evangelických a kolem dvou tisíc mrtvol císařských, nečítajíc koní. Bylo možno očekávat, že do večera se sletí alespoň sto tisíc krkavců a vran. Občas nějaký pták se pokusil slétnout k nejbližší mrtvole, ale déšť ho zahnal zpátky. Požívali zatím lahodných výparů, doufajíc, že jim déšť pomůže mrtvoly svléci, aby si neotloukli zobáky. Leckterému se podařilo však vniknout mezi mrtvoly a pod jejich ochranou před deštěm dobýt prvního oka;“ (tamtéž, s. 465). Krvavý je i závěr bitvy u Lützenu, opět nechybí velice expresivní popis: „Mrtví už zapáchali a živí, na smrt unavení, ale poslušni, kráčeli za rachotu bubnů znovu do práce.“ (tamtéž, s. 492). Hrdinská smrt padlých vojáků je vzápětí degradována poznámkou o rozmetaných oběšencích, kteří ze šibenice celé bitvě přihlíží: „(...) a ti oběšenci, kteří se na to dívali, už byli rozmetáni po poli a jejich těla už asi nebude možno rozeznat od rozdupaných těl statečných a věrných bojovníků.“ (tamtéž, s. 492). Vítězství v bitvě pak nese hořkou příchut' zbabělosti některých pánů, kteří během bitvy začnou i se svými jednotkami opouštět své pozice. Bitva končí poznámkou o noze mrtvoly, která zasahuje do Valdštejnova hlavního stanu. Zbabělci jsou následně odsouzeni k trestu smrti. Následná exekuce nabízí paralelu s úvodní, slavnější, popisovanou na začátku románu. Je patrný rozdíl obou poprav: „Rebelové zdržovali

kata svými okázalostmi a řečením. Dnes vystupovali osoby vojenské, jejichž pře lidu byla cizí jako jejich tváře. Ale byli to mužové a vojáci, ať se provinili, a aspoň teď už nesmlouvali se smrtí. Na rozkaz přicházeli umřít.“ (tamtéž, s. 500).

Smrt se může zjevit i ve své sakrální podobě – alespoň v případě věřících. V Bloudění je líčeno přenášení ostatků svatého Norberta. I zde se ale ukáže jistá negace situace – kostra světce se nemůže vejít do předem připravené zdobené rakve (zde by mohla být podobnost s obrazem ze závěru románu, kdy se ani Valdštejnovo tělo nemůže vejít do připravené rakve). „Lebka byla sepjata stuhou krajkovou, aby se nerozpadla. Veliké a hluboké jamky oční a nosní byly temné a prázdné, a přece hleděly a viděly mocně, pronikavě, vznešeně a zachovalé zuby byly zařaty s přísností lásky ostražitě a hněvu moudrého. Kostěné trny trčely do jámy nosní jako skoby, ze kterých smrt strhla obličej, zanechavši světu jen holou lebku, suchou, hluchou a přece velebnou, jako by z ní hleděl věčný duch právě tak jako za živa, když před svými nepřáteli se uchýlil na věž.“ (tamtéž, str. 173).

Smrt v Bloudění v sobě může nést i mystický nádech. Kajetán se prvně setkává se svojí ženou, když ji vidí pověšenou nahou na šibenici. Je překvapen, že je pověšena hlavou dolů: „U nejčernějšího ďábla! Jak to visí? (...) Ta čubka je pověšena za hnáty! Já tam ani nedosáhnu.“ (tamtéž, s. 247). Další překvapení mu nastane, když zjistí, že není mrtvá: „Otče všech ďáblů! – Eh, Bože mě netrestej! Ne! – Panno Maria! – Vždyť ona není mrtva!“ (tamtéž, s. 248).

Stejně jako ve většině svých knih, i zde se Durych nebrání ironii, např. ve scéně útěku Jiřího, Kajetána a Andělky z hořícího domu při požáru v Magdeburku: „Dole na schodech a v chodbě byly mrtvoly. Ležely zeširoka, jako by si libovaly, že rány byla dobré a raději široké a hluboké než slabé. Mlčely náramně a studeně, aby nepokazily svých úžasných masek. Bylo víc nohou a břich, než hlav; mnoho hadrů. Ozdobná řada se končila na chodbě kaluží sražené krve. Museli se držet zábradlí a šlapat na prsa, na záda i na břicha mrtvol, poněvadž po obličejích a údech podešve nebezpečně sjížděly.“ (tamtéž, s. 359). Tato scéna se dost podobá obrazům, které Durych popisuje v knize Okamžiky z válečných let. V obrazu ohnivé apokalypsy Magdeburku, respektive v jeho popisu vypravěč šokuje čtenáře dalšími a dalšími detaily spáleného města: „Byla tu těla na chodníku, teplá, popálená, očekávající pohřeb s oddaným usebráním. Mnohé obličej

již zapomněly na zděšení smrtelného zápasu, mnohé však dosud byly překvapeny, s ústy otevřenými; všecky oči byly pootevřeny. Žhavé uhlíky vypalovaly otvory v tělech, v očích, v ústech, kam padly. Některé mrtvolky si nechávala ohořívat ruce nebo nohy. (...) Byly tu přeražené a popálené kočky, které vyskákaly z domů, vyházené náčiní, klece s papoušky. Bylo to zpečetěno sedlou a spálenou krví, zasypáno popelem. A přece bylo cítit dávný zápach mrtvol, které se v neznámých koutech pekly, pražili a udily, myšinu a žluč. Z ohořelých šatů necudně zela nahost těl.“ (tamtéž, s. 360).

Smrt je ale také paradoxně prostředkem vzniku nového života. Jiří na smrtelné posteli zplodí s Andělkou své dítě. Motiv smrti zde můžeme shledávat jako motiv klíčový, je zde hojně využíván převážně k popisu prostředí, kde se děj odehrává.

V **Rekviem** (souborně 1930) se nám smrt vyjevuje ve třech podobách. V povídce Kurýr můžeme hovořit o hrdinské smrti – kurýrův svět, ke kterému patřil, v jediném okamžiku přestane existovat. Kurýr proto volí hrdinskou smrt a rozběhne svého koně proti hradbám města. Barokním prvkem zde můžeme shledat onu nejistotu člověka – kurýr nevěří pravdě o smrti Valdštejna a olomoučtí představitelé nevěří jemu. Je kurýr skutečný? Je zjevení? Je živý či mrtvý? „Vždyť vy nemůžete býti osobním poslem, ani plnomocníkem! Nejste snad přece strašidlo! Ve jménu přesvaté Trojce! Vždyť vidím, že jste z masa a kostí.“ (tamtéž, str. 31). Při sporu o listinu se baronovi kurýr zdá jako mrtvý: „Zdvihněte ten list!“ ozval se ještě tišeji a bezbarvý, strašidelný hlas, a prst, ukazující strnule na pohožený list, se prodlužoval jako hnát mrtvolky.“ (Durych, Jaroslav: *Rekviem*, Praha 1989, s. 25).

Podobnou nejistotou světa se může jevit nerozpoznání postavy zpěvačky v povídce Budějovická louka. Jde o ženu nebo o vykastrovaného muže? Narušena je i představa poklidně hodujících pánů po náročném lovu. Žena-zpěvačka jim na jejich otázku, proč jim prozrazuje detaily ze svého milostného života, odpovídá: „Proč ne? Vždyť jste mrtvi a mrtvým můžeme svěřit svou lásku, ne? Vy mě přece nezradíte!“ a později také: „Ano, vždyť můj král by nemohl žárlit na mrtvé!“ (obojí Durych, Jaroslav: *Rekviem*, Praha 1989, s. 67). Připomíná jim tak skutečnost, že ačkoli v tuto chvíli relativně svobodně odpočívají a hodují, stále se budou muset před císařem zpovídat ze své zrady, ačkoliv se snaží namluvit si, že se jich trest smrti netýká. Přeneseně řečeno: před smrtí nelze utéct.

Třetí povídka – Valdice – pracuje s motivem smrti v té nejsyrovější podobě – jsme zde svědky scény otevření Valdštejnova hrobu a zneuctění jeho mrtvolných ostatků. Proměnu vnímání smrti lze sledovat skrze postavu manželky generála Banéra. Úzkost pocítuje již při cestě do kláštera kartuziánů. Shodou okolností jedou cestou, kterou plánoval Valdštejn jako pohřební. „Děs jí sahal na hrdlo. Zdálo se jí, že ty stromy jsou mrtvy, že jsou z kamene, očarovány, že listí zelené a větve jsou jen úkladnou šalbou. Dálka se jí zdála nekonečnou. Život nepromluvil. Ticho smrti se posmívalo úzké škvíře modré oblohy. Není Boha, není nebe, není spasení, není života po smrti, jen nekončená, strašná úzkost v chladném, němém a výsměšném hrobě.“ (tamtéž, s. 79). Při příjezdu do kláštera se jí zdají mrtvé (a bezedné) i studnice na dvoře před chrámem. Můžeme sledovat její děs z otevření Valdštejnova hrobu. Setkání s rozkládající se mrtvolou generalissima a přihlížení jejímu zneuctění způsobí, že se v poslední větě povídky dovídáme informaci: „Už ani paní Banérová se nebála smrti.“ (tamtéž, s. 88).

Motiv smrti nám v tomto souboru přerůstá v téma, sledujeme různé variace s tímto motivem a hlavně s jeho samotnou reflexí a zobrazením.

Do historie se Durych vrací svým dalším dílem **Masopust** z roku 1938. Příběh náboženského čtyřúhelníku se odehrává v roce 1611, v době vpádu Pasovských do Prahy. Společně s vypravěčem sledujeme příběh křesťanů Judity, Evy, Šimona Vlka a žida Barucha.

Prvně je čtenáři motiv smrti představen v rozmluvě, když kněží potřebují, aby Judita odešla z chrámu pryč. „S úsměvem mluvil kněz k panně, klečící ve světle: „Chceme už umřítí; dopřej tedy i nám, abychom se mohli připravovati na smrt.“ Lekla se panna a vstala. Nemohla odpovědět překvapením. „Či snad chceš,“ tázal se kněz, „umřítí dříve než my?“ „Já přece umřítí nechci,“ roztržitě odpovídala panna, nemohouc dosud uvažovati o smyslu slov. (Durych, Jaroslav: *Masopust*, Liberec 1969, s. 22-23).

Motiv je i v tomto díle využíván ke gradaci stavů, k větší vypjatosti a působivosti. Všimnout si toho můžeme například při myšlenkách žida Barucha, když se dívá na Evu: „Kéž by pak také probíla jej či mečíkem utřala šíji jeho! Strašnější však než smrt jest veselí křesťanů, hroznější tedy bude i ponížení jeho. Kéž alespoň umřel by zde či kéž aspoň chvíle tohoto ponížení by trvala věčně! (tamtéž, s. 37). Hlavní využití

motivů smrti zde můžeme vidět při samotném vpádu Pasovských do Prahy, který je jakoby pomyslným začátkem následujících – téměř až snových událostí.

Ve svém nejrozsáhlejší díle – **Služebníci neužiteční** – pracuje autor s motivem smrti převážně v podobě mučednické, avšak motiv smrti je zde tak prostoupen, že bychom spíše měli hovořit o tématu smrti. Pro stoupence Tovaryšstva je zde mučednická smrt to největší možné štěstí, jakého mohou při své službě Bohu dosáhnout, přesně v duchu myšlenky, která zazní v předchozí knize *Bloudění*: „Praví služebníci Boží život pouze snášejí, ale přejí si smrti!“ (Durych, Jaroslav: *Bloudění*, Brno 1993, s. 128)

Pro účely této práce se budeme podrobněji zabývat prvním dílem této rozsáhlé tetralogie. Téma smrti, její hledání a touha po ní provází už první díl. Hlavní hrdina – Karel Spinola – vstupuje do řádu Tovaryšstva s přáním odplout na misijní cestu do Japonska. „Velmi daleko“ mluvil kněz, „plul leckterý z nich, a, pokud mu dovolily jeho okovy, viděl o hladu, o horečce a žízni velmi mnoho. Ale neméně dlouho už čekají zde jako v přístavu smrti. To jest zisk, po němž tolik se pachtí člověk nezkušený“ (Durych, Jaroslav: *Služebníci neužiteční*, Řím 1969, s. 122-123) říká kněz mladému novici Spinolovi. Mučednická smrt je pro členy Tovaryšstva nejvyšší metou. Mluví se o ní téměř neustále. „Už si myslili, že zkáza jest neodvratná, a všichni se báli o svůj život. Mně však tehdy se zdálo, že nikomu z nás nic více by neprospělo, než taková smrt, neboť tak bychom zahynuli jen pro svatou víru. I toužil jsem po ní a nabádal k tomu i jiné. Ale byl z toho smích. A teď rozumím slovům, že nežádá Pán této oběti krve, nýbrž poslušnosti.“ (tamtéž, s. 154). Smrt je zde tedy převážně spojena s láskou. „Mluvil o lásce, která ze všeho toho, co jest na světě, jest největším divem. Ale největší krásy prý nabývá utrpením. Toto utrpení jest odměnou vlastní a sladkostí samou. Co jest proti ní sláva, co jest proti ní rozkoš! Vždyť ze všeho nejvznešenější je smrt z lásky.“ (tamtéž, s. 244). Živě a s největší možnou mírou obraznosti je popisována vznešená smrt mučednická – například v případě smrti Pátera Ignácia a jeho společníků, když je jejich loď přepadena piráty. „Bratr Alvares, který za svého mládí pásal ovce a v koleji konal práce služebné, stál vesele před piráty, touže po zabití, neboť zjevil mu Bůh ve svém vnuknutí, jakým způsobem umře.“ (tamtéž, s. 258). Později, když už leží v kaluži krve, povzbuzuje mladé novice: „Bratři, nehrozte se mě pro mé rány a vůbec mě nelitujte! Spíše žárlivě hleďte na mé štěstí, jehož si nijak nezasluhuji! Vždyť Pán mi dal milost,

abych pro něho trpěl! Žil jsem v Tovaryšstvu patnáct let; z toho deset let ustavičně jsem toužil jen po Brazílii. Ale teď je mi dobře. Vždyť za moji práci, jistě ubohou, se mi dostává nyní tak blažené smrti!“ (tamtéž, s. 259 - 260). Ještě bizarněji působí situace, kdy si dva nemocní členové řádu narychlo oblékají kutny, aby mohli také zemřít jako mučedníci: „Dva nemocní bratři, kteří leželi bez oděvu, snadno mohli se zachrániti, neboť oděv jich neprozradil; ale vidouce příležitost k tak blažené smrti, rychle oblekli roucho svého stavu a statečně nastavili hlavy katům.“ (tamtéž, s. 259). Smrt dostává v myšlení Tovaryšstva pozitivní přívlastky – blažená, sladká: „Ó můj milý! Kdy už přijde ten čas, v němž i pro mne jest připravován tento úděl! Ó dni, hodino, okamžiku! Otče Pompilio! Je-li sladkost už v pomyšlení na smrt pro lásku k Bohu, jakou sladkostí asi bude smrt sama! (tamtéž, s. 256). Závěrečná scéna prvního dílu – odplutí zámořské lodi – je logicky popisována jako jeden velký pohřební obřad. V celkovém kontextu můžeme tuto scénu chápat jako předzvěst závěrečné scény celé tetralogie, kdy dochází k hromadné a velkolepé mučednické smrti křesťanů.

V kratší próze **Děti** se dostáváme do exotického prostředí Japonska, do roku 1622, ke křesťanům v japonské Nagasaki. Hlavní postavou je zde sedmiletý Petr, který se při pochodu na popravu dostává – vinou císařských, kteří zakročí proti nedovolenému uctívání odsouzených - pryč z davu jdoucího vstříc smrti. Smrt je zde pojatá v mučednické podobě - jako něco vznešeného, jako odměna a veliké štěstí – stejně jako v pozdějším díle *Služebníci neužiteční*. „Dobře však bylo v Pekle po boku otcově mezi tolika muži, ženami a dětmi a jedinou netrpělivost působilo čekání na den slávy, který měl jistě přijíti, aby radost z Pekla nahradil mocnější radostí z nebe“ (Durych Jaroslav: *Děti*, Svitavy 1998, s. 13) Poprava je zde viděna jako hrdinství. „Pak kráčeli jako hrdinové v přeslavném průvodu k zahanbení všech sebestrašlivějších domácích božstev a jejich sluhů; kráčeli za zpěvů písní (...) (tamtéž, s. 14). Petr se chce také stát hrdinou. „Byl zapomenut, strašlivě zapomenut, jako by nebyl uznán hodným státi se hrdinou, ač si nebyl vědom nějaké viny, bylo mu již sedm let a před chvilkou byly tu před ním sraženy hlavy i dvěma hochům tříletým. Nemohl se již dívati na to, co mu bylo tak nespravedlivě odepřeno“ (tamtéž, s. 16). Vrací se proto zpátky do vězení a dožaduje se toho, aby byl také popraven. „Zapomněli mě popraviti“ ztěžoval si hoch na místě příslušném. (tamtéž, s. 23). Není pro něho akceptovatelná možnost, že by mohl i

nadále žít, přeje si také umřít. „(...) včera ho zapomněli popraviti z nedbalosti vojáků a úředníků, kteří neumějí počítati do třiceti; (...) Zdržel se o tento den na své pouti k cíli nejslavnějšímu a nejkrásnějšímu, a proto musil spěchati, aby neztratil stop těch, kteří ho předešli.“ (tamtéž, s. 21).

Mrtvolně je popisováno i prostředí věznice; „vězení bylo pohřženo ve tmu, která měla udusiti každou naději; zdálo se zpustlé; (...) (tamtéž, s. 36). „Byl zde morový vzduch“ (tamtéž, s. 43). „Plíseň spadávala v hojnosti na těla ležící“. Zároveň je toto vězení i místem, kde těsně před smrtí křesťané vroucně vyznávají svoji víru: Petr při svém opětovném návratu začne zpívat žalm. Pokud vzpomíná na svůj předchozí pobyt zde, tak vidí vězení jako krásné místo. „Bylo zde překrásně, když matky učily své maličké děti odříkávati slova modlitby a připravovaly je na brzkou smrt jako na radost nejžádoucnější; (tamtéž, s. 37). Nakonec dojde svého vytouženého hrdinství a je popraven, přičemž jedna z posledních myšlenek je ta, aby se jeho hlava padla tváří k zemi, jak velí zákon hrdinů.

Pro lepší pochopení je nutné si uvědomit, že dílo Služebníci neužiteční jsou nazírány jako barokní legenda. Legendistická tvorba doby barokní u nás navazovala na tradici gotické legendy. Svého rozšíření se dočkala zejména v dobách, kdy byli lidé sužováni nějakým válečným konfliktem, protože právě v té chvíli se spoléhali na „zásah shůry“ či Boží znamení. V době po Bílé hoře a díky snahám protireformace se do českého prostředí dostávali i světci exotičtějších jmen. Obvyklé bylo také to, že se barokní legenda často mísila s cestopisným vyprávěním, které většinou popisovalo exotické země. Jak už bylo řečeno, hrdinovi v duchu barokní poetiky nejde o velká gesta, ale spíše o naplnění ideálu, v tomto případě věrnosti své víře, svému Bohu. Proto ta přehnaná touha misionářů po mučednické smrti, která se nezasvěcenému čtenáři může zdát přinejmenším podivná.

V prózách Služebníci neužiteční a Děti se motiv smrti vyskytuje jako motiv klíčový, který postupně přerůstá v celé téma.

III. DURYCH A SPOLEČENSKÝ ROMÁN

1) O společenském románu

Společenský (někdy také nazývaný sociální) román tvoří jeden z nejrozšířenějších druhů románu vůbec. Jeho specifikem je, že na rozdíl od psychologického nebo životopisného románu se román společenský neupíná pouze na jednoho hrdinu, ale má tendence zachytit různá prostředí, společenská dění a proniká do dobových sociálních problémů.

Tradice společenského románu sahá do první poloviny 19. století, jeho základy můžeme hledat u Balzaca (Lidská komedie), Dickense (např. Oliver Twist) a následně u Flauberta nebo Zoly.

2) Durych a inspirace společenským románem

Soubor próz **Tři dukáty** (Tři dukáty 1919, Tři trojníčky 1923, zde pracujeme se souborným vydáním z roku 1957) spojuje na první pohled motiv ctnostných panen, které přijímají trpně svůj osud, aby nakonec dosáhli svého štěstí. Jde většinou o mladé dívky, které pochází z chudých poměrů. Většinou se starají o své blízké a také mají společnou víru v Boha.

V povídce Tři dukáty sledujeme příběh Lidušky Smíškové, která žije chudě společně se svými rodiči, o které se stará. Ve chvíli, kdy se rozhodne prodávat své tělo, aby měla s rodiči co jíst, setká se s Josefem Švestkou. Ačkoliv ví, že ji nejspíš opustí, zamiluje se do něho. Při každém setkání od něho dostane zlatý peníz. Jaké pak je její překvapení, když zjistí, že si ji Švestka chce vzít za svoji ženu. Dívka, která žila v chudobě a oddaně se starala o své rodiče také dojde svého štěstí.

Motiv smrti je v této povídce použit jen zřídka. První výraznější použití je k popisu prostředí: „Davy ubledlých lidí se černaly na chodnících, jako by dostaly dovolenou z hrobu, aby ohryzly ve svých chudých bytech zahořklé zbytky k nějaké bídné večeři.“ (DURYCH, Jaroslav: *Tři dukáty*, Praha 1957, s. 6). Podruhé se o smrti mluví v momentě, kdy se popisuje Liduščina rodina: „Nemoc a smrt posledního syna jim vyrvala všecko. Urputnou prací a dlouholetým hladem bránili pádu své rodiny po několik let. Jejich smrt již trvala dlouho. Neměli nároku na chudobinec a podpora byla

urážlivě směšna. Bránili se dobrovolné smrti, která se tak přišerně vtírá, a volili raději dlouholetou smrt hladem.“ (tamtéž, s. 9). Cítíme zde, že by vypravěč mohl použít i rozsáhlejších konstrukcí a tušíme, že by toho i autor byl schopen, avšak zde jistě nebylo využití tohoto motivu hlavním záměrem. Poslední výraznější zmínka je při popisu stavu, když za ní Josef přichází podruhé: „Znala nyní krutou krásu života a její vůni bude cítit uprostřed bídy a hnusu, uhelného kouře i silného posměchu, v chudobě i opovržení, ale bude ji cítit ostře a sladce až do své smrti někde na slámě nebo na holé zemi.“ (tamtéž, s. 20).

V povídce Zasněžení se s motivem smrti nesetkáme vůbec. Následující povídka – Almužna – už s ním pracuje jen dvakrát. Hlavní postava povídky je třicetiletý mladík, který žije osaměle. Touží po změně svého života. Vychází ráno do svého úřadu: „Ranní zástupy jsou jiné než večerní; ráno velký svět spí, nebo, probouzí-li se, myslí na své zisky a na strojovou práci; večer pak myslí na noc, na nebezpečí smrti a na věci upíří.“ (tamtéž, s. 51). Při odchodu ze svého úřadu zachází do domu: „Ticho, chladno, zlatý jas, duhy, řada století, množství mrtvých, tisíce mrtvých a tisíce zázraků, skrytých a světu neznámých.“ (tamtéž, s. 52). Usadí se na schody mezi chudinu a odpočívá. V té chvíli přichází na scénu Durchova oblíbená postava mladé dívky – dívka doprovázející svoji starou matku věnuje mladíkovi almužnu. V té chvíli dostane jeho život smysl. Později se opět setkávají. Konec povídky má opět náboženský podtext.

V povídce Tři trojníčky jsme svědky rozprodávání majetku chudé matky tří malých dcer. Motiv smrti zde vypravěč užívá opět ke gradaci tísnivosti situace či popisu prostředí. Obchodníci vcházejí do zapečetěné místnosti, ve které si posléze rozdělují majetek: „Krutý pohřební úděs odtamtud vydechoval.“ (tamtéž, s. 59). Jedno z dětí se pak dívá do zahrádky, která jim kdysi patřila, ale byla už dříve prodána: „Dítě si stouplu k oknu a zase hledělo tím teskně snivým pohledem, kterým matce svíral srdce, do umírající zahrádky. (...) Dlouhé výhonky hrušní a jabloní se kalně kymácely v umrlčím větru.“ (tamtéž, s. 60 - 61). Vynášení věcí obchodníky je popisováno jako pohřeb: „Blížila se hodina pohřbu. Zřízenci pohřebního ústavu již přicházeli. Zdálo se, že z pokoje jest cítit mdlou vůni věnců, dusivé páry svíc, umrlčinu a nátěr rakve. Pohřeb bez kněze a bez modlení, jako pohřeb sebevraha. (...) Tolik let jí všechny ty věci sloužily ve cti a věrnosti a nyní by se nesměla ani podívat na jejich pohřeb? Vždyť to snese!“ (tamtéž, s. 62 - 63). V této povídce také Durych napíše jednu z myšlenek, která

se nám může jevit podstatná při recepci jeho ženských postav: „Žena jest k tomu, aby trpěla.“ (tamtéž, s. 67).

Předposlední povídka Pohádka je svým rozsahem nejdelší ze všech povídek tohoto cyklu. S motivem smrti se v ní setkáme několikrát: prvně, když si mladý muž – hlavní hrdina povídky – obstará nový byt v chudém domě v předměstské ulici pro sebe a svého invalidního otce. Dojem z celého domu je nastíněn takto: „Některá okna byla otevřena 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.“ (tamtéž, s. 71). Při nastěhování vidí stejný dům takto: „Pochmurná ohavnost lysých zdí, větrajících a učazených, ostré, přímočaré stíny této důlní šachty, šero průjezdu, který byl zalklým výhledem do podivného, míhajícího se světla svobody, chodníků, lidí a lamp; celý dům o nesčetných uzavřených celách a tajemný jako život v hrobě, zapáchající lidstvím, jídlem, odpočinkem i rozkladem. (...) Jistě tu bydlí lidé, kteří by se občas nejráději navzájem zadávali a podřezali a myli si ruce v kuchyních u vodovodu, kdyby jejich srdce nebyla sklíčena, kdyby nečekali každé noci, že vyprahlá stavba chytne od průjezdu plamenem a že smrt sama způsobí solidaritu opilých i bdících, mužů i žen, zdravých i schnoucích, starců i dětí. (...) Dole bylo vidět druhý dvorek, za ním zeď, štěrbinou mezi přístavky protějšších domů bloku a touto štěrbinou přicházel bolestný úsměv, jako věnec na rakev (...)“ (tamtéž, s. 74). Motiv smrti nám opět pomáhá pocítit lépe tíživost dané situace: po smrti otce mladíka a domovníka odchází mladý muž s přítelem do hostince: „Bylo ticho a teskno, netopýři bezesnosti se zvadlými, zkaženě vonícími křídly, světélkující hmyzové unavených myšlenek a mrtvolná fauna rozkoše aranžovala v záclonách potu a zimnice svůj vznešený dvorský tanec. (tamtéž, s. 83). Hostinec je pak popisován jako místo, kde „...dusivé mrtvo v jedovatém a těžkém ovzduší poskakovalo jako psík, kterému šlápli na nohu. (...) Byl šum i křik, hádky, chropot i zpěv, ale bylo to jako ztraceno v propasti a zalklé ticho svatyně bídy mělo dosti místa pro své oblačné vlny smrtelného snění.“ (tamtéž, s. 83 - 84). Během rozhovoru v hostinci mluví mladý muž o smrti takto: „Smrt! Útěcha chudých! – To pro nás není! To pro nás nemusí na světě být! Smrt, to jest jen podvod, to není nutná věc, to jest jen pro bohaté, i pro chudé. Ale pro nás?“ (tamtéž, s. 89). Mladý muž je v rozhovoru dotázán svým společníkem, zda není mrtvola. Po jeho odpovědi ho společník reflektuje takto: „Sklonil se k hlavě spící holky, trochu ji zdvihl,

až se jejich tváře dotkly, jako by skrýval pravou tvář na tváři vystavené mrtvoly.“ (tamtéž, s. 89). Poté odchází z hostince a zamíří k dívce, která společník přenechává mladému muži. V závěru je opět milostný motiv.

Poslední povídka – *Píseň milostná* – je příběh mladé dívky, která je svědkem tragické smrti jiné mladé dívky. Vezme si její tělo domů, aby nad ní držela stráž, než bude pohřben. V mrtvé vidí svoji přítelkyni a poutá ji k ní jistý zvláštní vztah. Na procházce se rozhodne, že své přítelkyni přinese květy. Když se je pokouší utrhnout, objeví se chlapec. Mísí se nám tak milostný motiv dívka x chlapec s druhým „milostným“ motivem dívka x mrtvá dívka. Motiv smrti se nám v povídce objevuje primárně jako jeden z hlavních motivů celého příběhu, sekundárně pak jako prostředek gradace tísnivosti a tesknosti situace; když přichází otec mrtvé dívky, tak čteme: „Tu něco zaklepal na dveře, temněji než život a smutněji než smrt.“ (tamtéž, s. 98); když se dívka pokouší utrhnout kvetoucí větev, dovidáme se: „Že láme stromu kvetoucí větev? Ach, smrt láme lidem více, než to.“ (tamtéž, s. 102). Motiv smrti je využívá i jako prostředek k přirovnání: „Pojd' a nestůj, jako by ses chtěl dočkat smrti!“ (tamtéž, s. 103).

Motiv chudoby a mladých dívek je spojovacím prvkem tohoto souboru. Motiv smrti je hojně využíván (mimo druhé povídky *Zasvěcení*). V některých případech méně expresivněji, v některých více.

V *Písni o růži* (1934) se setkáváme u Durycha s hojně využívaným prvkem – a tím je ctnostná panna (např. *Andělka* v *Bloudění*, *Liduška* ve *Třech dukátech* aj.), v tomto díle postava Jarmily. Žije ve společné domácnosti se starší a panovačnou Gabrielou a mladší Hankou a společně pracují jako švadleny. Jarmila s Hankou jednoho dne zabloudí v lese ke staršímu domu, kde uslyší zpěv a hru na klavír. Poté, co se Hanka rozpustila začne posmívat zpěvu staré dámy v domě, jsou obě odhaleny, Jarmila je stařenou chycena a je jí od ní předurčeno, že bude patřit hudebníku Kašparovi. Ten mezitím ve tmě pronásleduje Hanku. Jarmile se podaří stařeně utéci, avšak její slova nezapomene. Později se opět tři dámy s Kašparem setkávají a on si bere za ženu Hanku. Jejich vztah překazí smrt – Hanka umírá při porodu jejich dcery Haničky. Jarmila se předtím za ni modlí a nabízí svůj život za její. Avšak nestane se tak, Hanka umírá. Jarmila pak přebírá starost o malou Haničku a vychovává ji jako vlastní, aby dítě

nebránilo Kašparovi na cestě k úspěchu. Smrt překazí i vztah druhé ženy – Gabriely, jejíž milý umírá při autonehodě. Svého dalšího milence – rektora – se pokusí zabít kvůli cizoložství. Je souzena a shledána vinnou. Ve vězení však nepobývá díky době trávené ve vazbě. Nakonec nechává starost o Jarmilu a dítě Kašparovi. Jarmila, která po celou dobu trpně snášela svůj osud, se tak na konci příběhu dostává Kašparovi.

Jak již bylo uvedeno, typický pro Durycha je v tomto díle motiv ctnostné panny. Žena, která s odevzdaností a bez ohledu na sebe přijímá rány osudu, aby pak skrze svoji čistotu a pokoru došla i ona svého štěstí. Motiv smrti je v tomto díle použit pouze jako určitý předěl a není nijak více rozváděn, jako tomu bylo u expresionisticky ovlivněných děl. Také se nijak zásadně neprojevuje v popisu prostoru. Můžeme ho proto označit jako motiv vedlejší.

Novelu **Sedmikráska** (1930) můžeme také zařadit do Durychova „dívčího cyklu“. Vyšla prvně v roce 1930 a zapadá tedy do období, kdy se autor vrací ke svým postavám ženských hrdinek, které přes všechny ústrky a úskalí naleznou své štěstí a lásku. Nejinak je tomu ani v *Sedmikrásce*. Sledujeme společně příběh dívky, která potkává mladíka, který se do ní zamiluje. Poté se však odloučí a vypravěč nám popisuje mladíkovy příběhy, kdy se zdánlivě setkává se šesti dalšími dívkami, abychom se na konci knihy dověděli, že jsme celou dobu byly svědky variací setkávání se s první dívkou, která se však mladíkovi jevila pokaždé jako dívka cizí.

Motiv smrti se i zde objevuje spíše sporadicky, autor si nelibuje ve složitých „smrtících“ konstrukcích, jak je známe z jeho předchozí tvorby, či jak se nám představují v pozdějších *Služebnících neužitečných*. Prvně se motiv objevuje v momentě, kdy je dívka představena stařeně, u které by mohla dostat práci. Mladé děvče ji reflektuje takto: „Ucítilo z měkkosti hladící dlaně hroznou zvadlost; zahlédlo v oku staré ženy zelenavý přísvit bezmezného opovržení mrtvé duše v mrtvém těle. Nerozuměla tomu, ale cítila to.“ (DURYCH, Jaroslav: *Sedmikráska*, Brno, 1957, s. 15). Podruhé se motiv variuje při popisu věci mladíka v druhé kapitole: „A některé věci byly již od mrtvých. Vstávali narychlo z hrobu, ale než mohli s hlav a hřbetů shodit těžký příkrov, již byly jeho oči jinde.“ (tamtéž, s. 35). Při druhém setkání, kdy dívce upustí do vlasů květ sedmikrásky, se poté, co dívka zmizí, hovoří o živém tichu ulice a domu, které se promění v ticho hrobové. (parafrázováno – tamtéž, s. 39). Když se mladík

v bytě snaží zaslechnout její pohyby či hlas z bytu o patro níž, vypravěč nám popisuje jeho náladu slovy: „Měl vzpomínati na ztracené děvčátko, a jako by se dotýkal mrtvého těla v rakvi.“ (tamtéž, s. 51). Ve třetí kapitole, kdy je dívka prodavačkou v pekařství, chodívá na procházku se stařenou. Někdy se k nim dvěma připojí i jiné dívky: „Někdy šli s nimi i hubené, bledoučké holčice v tmavých šatech a s umrlčíma očima (...).“ (tamtéž, s. 66). Při náhodném setkání s mladíkem od něho dostane kytici růží. Mladík ji ale nepoznává, a tak mu růže vrací zpět: „Růže se přenesly z živého náručí do náručí mrtvého či ochrnutého.“ (tamtéž, s. 73). Ve čtvrté kapitole vzpomíná mladík na svoji údajnou poslední milenkou a příhodu s růžemi: „Myslil na svoji lásku a obraz dívčin v něm vzbudil smutek nad ztracenou či zemřelou milenkou, jako by se dívala skleněným oknem rakve, na okamžik probuzena k radosti. Ale to nebyla mrtvá, byla živá. Odmítla růže, které byly pro mrtvou.“ (tamtéž, s. 82 - 83). Při čtvrtém setkání s dívkou si všímá prvně jejího stínu: „Ale dívka vedla tento stín nelítostně na smrt. Ani si ho nevšímal, jeho krása ničím pro ni nebyla, jako by takými stíny mohla do smrti plýtvat.“ (tamtéž, 84). Poté je motiv smrti na dlouho dobu opuštěn. Setkáme se s ním opět v šesté kapitole, kdy mladík opět vzpomíná na své „předchozí“ milenkou: „Každá vzbuzovala představu smrti, která se mu jednou v životě ukázala v nedotknutelné spanilosti. Kolikrát potkal lásku, tolikrát potkal smrt v jejím nejčistším zjevení. Pohled dívčí probouzí tolik tesknosti. Jest v něm všechna milostná krása smrti, a kdo ji poznává, poznává už jen žízeň po lásce věčné.“ (tamtéž, s. 121). Vypravěč pomyslně dává rovnítko mezi lásku a smrt a spojuje tak v jedno. „I smrt může přijít náhle jako láska. Několikrát ho potkala, ruku mu podala, i líbat se od něho nechala, ale ještě mu neřekla, aby s ní šel navždy. Jistě tomu tak bylo, vždyť jeho láska byla vždy čistá jako myšlenka na smrt. Smrt se smí člověku skrývati, člověk se jí neskryje; a tak to bylo i tady.“ (tamtéž, s. 122). V poslední kapitole se o smrti mluví v momentě, kdy mladík s dívkou prochází zimním parkem: „Lavičky byly poprášeny sněhem, bílé jako rozestlaná lůžka, na kterých sladce se usíná před smrtí zmrznutím.“ (tamtéž, s. 147).

Celkově můžeme říci, že je zde s motivem smrti pracováno opět jako s prostředkem dokreslení prostředí, proto opět hovoříme o motivu vedlejším. Povšimneme si také jisté estetizace smrti. Smrt je v románu spojována s láskou k dívce. Láska je smrt, ve smrti je láska. Toto pojetí se také objevuje v pozdějších Služebnících neužitečných.

Závěr:

Úkolem této práce bylo zmapovat a zhodnotit motiv smrti v próze Jaroslava Durycha. Pro naše účely bylo vybráno několik zásadních textů, ve kterých byl motiv vyhledán a zhodnocen. V úvodu jsme si Durychovo dílo rozdělily na tři pomyslné skupiny podle jednotlivých inspirací, které jsme předpokládali. Jak se ukázalo v průběhu práce, pracovat i nadále s tímto dělením by bylo značně zjednodušené.

Motiv smrti se nějakým způsobem objevuje ve všech sledovaných textech autora. Vyjádření smrti samotné nemusí být vždy v tradiční podobě, tedy umírání jako takovém. Autor používá motivů se smrtí spojených (hrob, umrlec, morovina, havran, lebka, kostra, oběšenec, poprava, jedovatý had, rakev, etc.) velice často, především při popisu prostředí a krajiny, kde se zrovna děj odehrává. Smrt je pro něho velice často prostředkem metafory, určeným k větší tíze prostředí a naléhavosti na čtenáře. Rozdíl však shledáváme v důležitosti motivu.

Ve sledovaných dílech se nám odrazili všechny uvedené inspirace. Setkáváme se v jeho tvorbě s výpravnými historickými romány z barokní doby – ať už s Blouděním, které přibližuje události třicetileté války, nebo se Služebníky neužitečnými, kteří jsou pojeti jako rozsáhlá barokní legenda. Rovněž je výrazná inspirace expresionistickou poetikou, kterou jsme mohli sledovat v příbězích postav, které stáli na okraji společnosti a snažili se do ní zařadit. Starý svět se jim rozložil a s novým se těžko identifikují. Také jsme byli svědky monumentálních smrtících obrazů, ať už šlo o apokalyptický požár města v Bloudění, pochod jdoucích na smrt v Obrazech nebo upalování křesťanů v závěrečné scéně Služebníků neužitečných. Durych však nikdy nepíše čistě v tom či onom směru, využívá různé způsoby a kombinuje je. Nelze ho jednoduše „zaškatulkovat“ do jednotlivých poetik. V jeho díle můžeme vysledovat permanentní proměnu a variaci jednotlivých postupů.

Zařazení smrti jako motivu je vždy účelné, záleží vždy na daném textu. Obrazněji bohatší ji nalezneme v Služebnících neužitečných a Bloudění. V Okamžicích z válečných let nám dokresluje morbidnost válečných polí. Naopak ve společenských románech je zobrazena minimálně, např. v Písni o růži. Využití motivu smrti v próze tedy vždy vyplývá ze žánru a tematiky.

V expresionistickém cyklu byl motiv smrti využíván převážně v souvislosti s popisem prostředí – objevovala se pustá mrtvolná krajina (povídky v cyklu Obrazy), krajina válečných polí, na kterých se umíralo (Okamžiky z válečných let, některé povídky v Kouzelné lampě), případně špinavá, nehostinná místa, jako např. skládky odpadu nebo temné uličky. Motiv smrti se projevil také v hromadném umírání nebo zabíjení (popisy bojů v Okamžicích z válečných let, pochod davu na smrt v povídce Pece v cyklu Obrazy). Dle dělení Hodrové zde představuje klíčový zejména pro popis prostředí, kde se příběh odehrává.

V barokním cyklu byl motiv smrti využit dvěma způsoby – buď jako klíčový motiv samotný nebo se rozvíjel jako celé téma. Klíčovým motivem je v jednotlivých povídkách v souboru Rekviem. V každé povídce se smrt objevila, v kontextu celého díla jsme ji mohli vnímat jako ústřední téma. Rovněž v tetralogii Služebníci neužiteční přerostl motiv smrti v téma. V tomto případě byl motiv smrti spojen s motivem mučednictví a dalšími, což jen dokládá, že smrt zde byla tématem. V díle Masopust je motiv smrti – reprezentovaný vpádem vojska do města a jeho řádním – rozhodujícím spouštěcím faktorem pro veškeré další události. V Bloudění je využíván převážně v podobě přímého úmrtí postav (poprava vzbouřenců či dezertérů, vražda Valdštejna a jeho spojenců). Objevuje se ale také v popise prostředí, např. popis bitevních polí, kdy havrani doráží na mrtvolky vojáků, popřípadě skrze motiv smrti sledujeme děsivou zkázu hořícího města. Může však být využit i paradoxně, když Andělka v konci příběhu s umírajícím Jiřím zplodí dítě. V případě Bloudění můžeme hovořit o motivu smrti jako o motivu klíčovém.

V cyklu společenských románů byl motiv smrti pouze předělem; v díle se objevil, ale nebyl mu nijak zvlášť přikládán význam, šlo pouze o prvek, který posunul příběh dál. V Písni o růži je to smrt jedné ze sester. V souboru Tři dukáty se objevuje minimálně, v některých případech je užit v souvislosti s popisem prostředí, ale nejsme zde svědky složitých konstrukcí. Podle dělení Hodrové v tomto cyklu byl motiv smrti pouze vedlejším motivem.

Smrt je v Durychových dílech sice výrazným prvkem (Bloudění, Služebníci neužiteční – motiv klíčový nebo téma) ale nemusí být tím nejdůležitějším (Píseň o růži, Tři dukáty, Sedmikráska – tedy motiv vedlejší). V prvním případě je vykreslována

monumentálně, jako něco velkého, jedinečného a rozvíjena pomocí složitých metafor. V druhém případě je naopak líčena civilně, střídavě a obyčejně, bez přikrášlování a dalšího rozvádění. Můžeme tedy sledovat dva póly – smrt jako velké, okázalé a fascinující představení a naopak smrt jako něco obyčejného, o čem se jen jakoby zmíníme a pokračujeme dále v příběhu. Síle obrazu jistě napomáhá i Durychův specifický styl, kdy v některých případech doslova napíná čtenářovu představivost k prasknutí. Čtenáři je předkládán obraz, který může být zřetelný i zastřený, ale zároveň je nesmírně dynamický.

S pojetím motivu dle Hodrové tak můžeme v Durychově případě nazvat smrt intertextovým motivem, který prochází skrze jeho tvorbu. Někdy méně nápadně, jindy okázaleji a monumentálně. Již bylo zmíněno, že se nám ve dvou sledovaných dílech motiv smrti objevil jako celé téma.

Jistě by bylo zajímavé podívat se na motiv smrti i ve zbylé Durychově próze, ale to může být předmětem případné další práce.

POUŽITÁ LITERATURA:

Primární literatura:

DURYCH, Jaroslav. *Sedmikráska*. 9. v Bloku 1. vyd. Brno : Blok, 1969. 151 s.

DURYCH, Jaroslav. *Bloudění : Větší valdštejnská trilogie*. 8. vyd. Brno : Atlantis, 1993. 622 s. ISBN 80-7108-037-3.

DURYCH, Jaroslav. *Děti*. 2. vyd. Svitavy : Trinitas, 1998. 49 s. Vigilie; sv. 86. ISBN 80-86036-13-8.

DURYCH, Jaroslav. *Tři dukáty*. 1. opravené vyd. Praha : Lidová demokracie, 1957. 111 s. Vyšehrad; sv. 28.

DURYCH, Jaroslav. *Kouzelná lampa: prózy*. 1. v tomto uspořádání vyd. Brno : Vetus Via, 1996. 245 s. Edice dobré četby; sv. 1. ISBN 80-902024-8-9.

DURYCH, Jaroslav. *Masopust*. 3. v Severočeském nakladatelství 1. vyd. Liberec : Severočeské nakladatelství, 1969. 195 s.

DURYCH, Jaroslav. *Obrazy*. Olomouc : Votobia, 1996. 154 s. Malá díla; sv. 50. ISBN 80-7198-054-4.

DURYCH, Jaroslav. *Okamžiky z válečných let*. Praha : Družstvo přátel Studia, 1924. 51 s.

DURYCH, Jaroslav. *Píseň o růži*. České Budějovice : Růže, 1969. 94 s. Česká četba; sv. 5.

DURYCH, Jaroslav. *Rekviem: menší valdštejnská trilogie*. 6. v Československém spisovateli 5. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1989. 113 s. Slunovrat. Malá řada; sv. 63. ISBN 80-202-0001-0.

DURYCH, Jaroslav. *Služebníci neužiteční I*. Řím : Křesťanská akademie, 1969. 278 s. Vigilie; sv. 34.

Sekundární literatura:

BARTOŠ, Jan. *Kdo jest Jaroslav Durych?*. Kralupy nad Vltavou : Josef Nývlt, 1930. 41 s.

DURYCH, Jaroslav. *Eseje o umění*. 1. vyd. Brno : Host, 2001. 122 s. ISBN 80-7294-020-1.

DURYCH, Jaroslav. *Publicista*. 1. vyd. Praha : Academia, 2001. 352 s.

DURYCH, Jaroslav. *Duše Podkarpatské Rusi*. Praha : Česká expedice, 1993. 40 s. Podkarpatská Rus. Edice statí, reportáží, vzpomínek a dokumentů; sv. 3. ISBN 80-85281-39-2.

- DURYCH, Jaroslav. *Papežové a císaři*. 1. vyd. Praha : Paseka, 2001. 229 s. ISBN 80-7185-381-X.
- DURYCH , Václav. *Vzpomínky na mého otce: životopis Jaroslava Durycha*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 2001. 501 s. ISBN 80-7198-463-9.
- DURYCH, Jaroslav. *Ejhle člověk!*. 1. vyd. Praha : Ladislav Kuncíř, 1928. 222 s. Akord; sv. 1.
- DURYCH , Jaroslav. *Kněz a baba: fejetony a jiné prózy 1921 - 1961*. Olomouc : Votobia, 1999. 244 s. Edice českých autorů. ISBN 80-7198-388-8.
- DURYCH , Václav. *Naděje katolictví na konci tisíciletí*. 1. vyd. Brno : Vetus Via, 1996. 147 s.
- DURYCH , Jaroslav. *Služebníci neužiteční 2*. Řím : Křesťanská akademie, 1969. 309 s. Vigilie; sv. 35.
- DURYCH , Jaroslav. *Služebníci neužiteční 3*. Řím : Křesťanská akademie, 1969. 276 s. Vigilie; sv. 36.
- DURYCH , Jaroslav. *Služebníci neužiteční 4*. Řím : Křesťanská akademie, 1969. 224 s. Vigilie; sv. 37.
- DURYCH, Jaroslav. *Tři cesty Evropou*. Praha : Kra, 1994. 187 s. ISBN 80-901527-7-5.
- FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus : několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc : Votobia, 2000. 366 s. ISBN 80-7198-456-6.
- HODROVÁ, Daniela, et al. *...na okraji chaosu... : poetika literárního díla 20. století . 1. vyd.* Praha : Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1.
- KALISTA, Zdeněk. *České baroko: studie, texty, poznámky*. Praha : Evropský literární klub, 1941. 351 s. Národní klenotnice.
- KUNDERA, Ludvík. *Haló, tady je víchř, víchřice!*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1969. 138 s. Klub přátel poezie.
- Lexikon teorie literatury a kultury : koncepce / osobnosti / základní pojmy* . Ansgar Nünning (editor německého vydání); Jiří Trávniček, Jiří Holý (editoři českého vydání). 1. vyd. Brno : Host, 2006. 912 s. ISBN 8072941704.
- PAPOUŠEK , Vladimír. *Gravitace avantgard : imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 1. vyd. Praha : Akropolis, 2007. 144 s. ISBN 978-80-86903-52-1.
- PUTNA., Martin C. *Jaroslav Durych*. 1. vyd. Praha : Torst, 2003. 113 s. Svazky úvah & studií; sv. 3. ISBN 80-7215-212-2.

On-line zdroje:

Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století : Durych Jaroslav [online]. 2001 [cit. 2009-04-05]. Dostupný z WWW: <<http://www.libri.cz/databaze/kdo20/search.php>>.

Wikipedia, otevřená internetová encyklopedie : Expresionismus [online]. [2009] , 28. 3. 2009 [cit. 2009-04-10]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Expresionismus>>.