

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**ÚSTAV BOHEMISTIKY**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**MOTIVACE JEDNÁNÍ POSTAV V DURYCHOVÝCH  
POVÍDKÁCH A NOVELÁCH**

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

**Autor práce: Bc. Josef Hрма**

**Studijní obor: Bohemistika navazující**

**Ročník: 4.**

**2013**

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

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

České Budějovice, 10. ledna 2013

.....

## **Poděkování**

Děkuji vedoucí mé diplomové práce Mgr. Martině Halamové Ph.D. za cenné rady, připomínky, poznámky a metodické vedení, které vedlo k vypracování této práce.

## **Anotace**

Diplomová práce Motivace jednání postav v Durychových povídkách a novelách se věnuje Durychově prozaické tvorbě se záměrem nalézt a pochopit motivaci jednání postav. Postavy v Durychových povídkách představují výrazné prvky; proto je práce zaměřena na faktory, které ovlivňují rozhodování postav. Některé charaktery na první pohled jednají iracionálně, avšak při podrobnější analýze můžeme odhalit postupy, které to vysvětlují. Lepší pochopení motivací může pomoci k přesnější interpretaci díla samotného a celkového vyznění a významu.

## **Annotation**

The diploma work Motivation to action of characters in Durych's short novels and short stories deals with prosaic production of Jaroslav Durych with the intention to find and to understand the motivation to action of characters in short novels and short stories. The characters of the stories represents significant elements and so this diploma work is focus to factors that influence a decision of the characters in Durych's short stories and novel stories. Some of the characters at the first look seems irrationally, but we can discover the course of actions that explain their action. The better understand of motivation can help to more accurate the interpretation of short stories and short novels and identify of sense.

## OBSAH

ÚVOD .....	7
KAPITOLA 1. - VYMEZENÍ MATERIÁLU .....	9
KAPITOLA 2. – TEORETICKÉ BĀDÁNÍ O LITERÁNÍ POSTAVĚ .....	12
KAPITOLA 3. – LITERÁRNÍ POSTAVY A FIKČNÍ SVĚTY .....	18
KAPITOLA 4. – MOTIVACE A MOTIVAČNÍ FAKTORY .....	22
KAPITOLA 5. - ROZBORY DURYCHOVÝCH TEXTŮ .....	24
DĚTI.....	25
Rekvie.....	31
Boží duha .....	37
Jarmark života.....	41
Ohně v mlhách (diptych Smích věrnosti – Legenda; soubor Obrazy) .....	45
Cestou domů .....	56
Sedmikráska .....	62
Tři dukáty.....	66
Píseň o růži.....	75
Nejvyšší naděje - Sonáta.....	77
ZÁVĚR .....	80
POUŽITÁ LITERATURA .....	84
Primární literatura .....	84
Sekundární literatura.....	85

## ÚVOD

V této práci se budeme věnovat narativní výstavbě povídek a novel Jaroslava Durycha. Východiskem bude sledování postav v těchto dílech z hlediska reprezentací sociálních hierarchií a individuálních hodnot, které vytvářejí jejich specifické funkce ve výstavbě fikčního prostoru díla a podstatným způsobem ovlivňují celkové významové vyznění narativního aktu. Zaměříme se na motivaci jednání jednotlivých postav.

Fikční prostor bude podroben analýze a pokusíme se postihnout základní prvky, které utváří určité interpretační vyznění daného díla. Předmětem práce budou povídky a novely, jelikož svým rozsahem umožňují podrobnější analýzu. Romány tvoří v Durychově tvorbě významnou část, avšak o těch se v této práci zmíníme pouze v případě, pokud to bude produktivní či podstatné k objasnění či doplnění nastíněné problematiky.

Postavy v Durychových povídkách představují výrazné prvky narativu, a tak stojí za zmínku zaměřit se na faktory, které ovlivňují jejich jednání a rozhodování. V některých případech se na první pohled zdá, že se postavy chovají iracionálně a někdy až nesmyslně, když např. jednají zmateně či postrádají pud sebezáchovy. Při bližším zkoumání a rozboru je však možné odhalit postupy, které takové činnosti způsobují. A právě toto zkoumání bude obsahem této práce.

V první části práce se podíváme na samotné vymezení literární postavy, fikčních světů a jejich terminologie. Kapitola věnovaná literární postavě se bude zaměřovat na teoretické uchopení aspektu literární postavy, zmíníme zde několik významných představitelů literární vědy, kteří se problematikou postavy zabývali a také částečně zmíníme výsledky jejich práce. V kapitole o fikčních světech se podíváme na teoretické uchopení a výstavbu fikčních světů a prvky, které je konstituují. S ohledem na obsah práce budou naším zájmem především faktory, které ovlivňují postavu a její jednání. Krátce se v samostatné kapitole zmíníme o motivaci a motivačních faktorech obecně. Primárním zdrojem chápání motivace postav je Doleželův text *Heterocosmica*; cílem této samostatné kapitoly je pouze zmínit obecně motivační faktory, nikoli aplikovat poznatky z oblasti psychologie na fikční světy

příběhů. Fikční světy mají vlastní hodnotové systémy a nastavení, na které je třeba brát zřetel.

Zájem o literární postavu nabízí hned v počátku otázku, jakým způsobem budeme k literární postavě přistupovat. Pokud chceme postihnout motivaci jednání postav, odkazujeme se zde na psychologii a psychologické bádání, čímž postavě přisuzujeme samostatné vědomí a rozum a chápeme ji nejen jako textový znak, ale jako svébytnou entitu. Zároveň nás ovšem zajímá i formální stránka výstavby díla a výstavba fikčního světa příběhu, čímž se však dostáváme k textu samotnému. Více o tom budou pojednávat následující kapitoly. Zde pouze sdělíme, že textový přístup k postavě a psychologický přístup budeme považovat za dva hraniční prvky intervalu, ve kterém se budeme pohybovat.

V druhé části práce se zaměříme na podrobnější rozборы jednotlivých Durychových textů. Těžištěm našeho zájmu budou epičtější povídky a novely; u souborů povídek se zaměříme hlavně na ty, ve kterých převažuje děj – o lyričtější zaměřených se případně zmíníme pouze okrajově, pokud to bude produktivní. Motivační faktory vedoucí k jednání mohou způsobit jak záměrnou činnost, tak rovněž i záměrnou nečinnost, a z tohoto důvodu je epičtější (a tedy i dějově) laděný materiál vhodnější.

V Durychově díle můžeme sledovat určité proměnné tendence a „styly“ psaní v závislosti na období, ve kterém díla vznikala; jiný styl nalezneme např. v barokním cyklu, jiný v oblasti společenské prózy a jiný v povídkách ovlivněných avantgardními proudy 20. století. S ohledem na zaměření této práce se primárně podíváme na konstrukci postavy a pokusíme se definovat odlišnosti specifické pro jednotlivé typy a zároveň nalézt i případné podobnosti či prvky, které se objevují napříč celým Durychovým dílem.

V závěru zhodnotíme výsledky provedených rozborů a navrhneme případně směr dalšího bádání a uplatnění výsledků našeho rozboru v dalším výzkumu Durychových textů.

## KAPITOLA 1. - VYMEZENÍ MATERIÁLU

Podívejme se nyní na konkrétní Durychova díla. Ústřední bod našeho zájmu tvoří povídky a novely. Odmyslíme-li si zbylá Durychova díla, připadají nám v úvahu tyto knihy a povídkové soubory:

- novela *Jarmark života*
- povídkový soubor *Ohně v mlhách*
- povídkový soubor *Cestou domů*
- povídkový soubor *Tři troníčky a Tři dukáty*
- novela *Sedmikráska*
- povídkový soubor *Rekviem*
- novela *Děti*
- novela *Píseň o růži*
- novela *Boží duha*

Novela *Jarmark života* (1916) je příběhem dvou bratrů – dvojčat, kteří jsou vězněni ve věži nad městem. Sledujeme jejich cestu k útěku a postupně odhalujeme jejich původ i důvod věznění. V této práci budeme vycházet z vydání z roku 1993.

*Ohně v mlhách* s podtitulem *Obrazy* je souborné vydání povídek, ve kterém nalezneme výběr z cyklů *Cestou domů* (1919), *Nejvyšší naděje* (1921), *Obrazy* (1922) a *Smích věrnosti – Legenda* (1924). Jedná se o filozofické povídky, které jsou často ve formě podobenství. Kontrast historických či senzačních motivů zde často slouží k silnějšímu vyhocení otázek a problémů. Uvažovat můžeme i o intenzivní výzvě k hledání řešení. Pro účely této práce je použito třetí vydání z roku 1932. V souboru se však některé části neobjevují v celém rozsahu, jako je tomu v případě samostatných vydání. Proto budou některé části rozebrány samostatně nebo budou k souboru přidruženy, na což bude v textu samotném upozorněno.

Sbírka *Cestou domů* (1919) je souborem pěti povídek. Rozsahově jde o drobnější prózy, což je vynahrazeno myšlenkovou a formální hutností. Příběhy se vyznačují minimem postav. Pro tuto práci vycházíme z vydání z roku 2000.

Povídkový soubor *Tři dukáty* (1919) a *Tři troníčky* (1923) je sbírka, kde hrdinkami jsou většinou chudé ženy, které nějakým způsobem dojdou ke štěstí. Patrná je zde inspirace triviální tvorbou. Pro účely této práce budeme vycházet ze souborného vydání z roku 1957. Zde je výrazným jeden z aspektů Durychovy tvorby, totiž nazírání ženských hrdinek skrze mariánský kult. S tímto typem vykreslení postav mladých žen se setkáme i v románové tvorbě.

Rozsáhlejší povídka *Sedmikráska* (1925) nám prezentuje příběh dívky a mladíka, který se do ní zamiluje. Poté se však odloučí a vypravěč popisuje mladíkovy příběhy, kdy se zdánlivě setkává se šesti jinými dívkami. Stále však jde o jednu a tutéž, pouze mladík ji není schopen poznat a učiní tak až při sedmém setkání. Pro tuto práci použijeme vydání z roku 1969.

Povídkový soubor *Rekvie* (1930) s podtitulem menší valdštejská trilogie obsahem souvisí s obdobím třicetileté války. Všechny tři povídky jsou dobově posazeny do bouřlivé doby sedmnáctého století a střetávají se v nich malé dějiny s těmi velkými. Pracovat budeme s vydáním z roku 1989, jež vyšlo v Praze v nakladatelství Československý spisovatel.

Kratší novela *Děti* (1934) nás zavede do starší historie, konkrétně do 17. století. Tato novela je skicou (či součástí) románové tetralogie *Služebníci neužiteční*, jež byla komponována v duchu barokní legendy. Kniha *Děti* reflektuje situaci křesťanů v Japonsku, mučených a hromadně popravených kvůli své víře. Zde sledujeme příběh chlapce, který je z průvodu jdoucích na popravu vystrčen mimo a „zapomíná“ se na něho. Chlapec se celou dobu snaží dosáhnout svého práva mučednické smrti. Vycházet budeme z vydání nakladatelství Trinitas, Svitavy, z roku 1998.

*Píseň o růži* (1934) vypráví příběh mladých žen. Dívky jsou osiřelé a pracují jako švadleny. Hlavní postavou je zde Jarmila, která se díky své pokoře, ochotě a obětavosti nakonec dočká svého štěstí. Vycházet budeme z vydání z roku 1969.

Novela *Boží duha* (1955) se dějově odehrává v pohraničí. Důrych se zde vyrovnává se zkušeností s událostmi po druhé světové válce, konkrétně otázkou odsunu Němců z tehdejšího Československa. Novela sleduje příběh staršího muže, který přichází do vysídleného pohraničí a setkává se zde s mladou Němkou. V této práci budeme vycházet z vydání, které vyšlo v Melantrichu v Praze v roce 1991.

## KAPITOLA 2. – TEORETICKÉ BĀDÁNÍ O LITERÁNÍ POSTAVĚ

Problematika literární postavy není v literární vědě novým fenoménem. Postava je nedílnou součástí příběhu, vždy vyprávíme o tom, že někdo něco dělá či se někomu něco děje. V naratologické teorii je postava jedním ze základních prvků. Její zkoumání probíhá v interakci s ostatními součástmi narativu, nejčastěji v souvislosti s dějem. V této kapitole se budeme opírat o teoretické vymezení postavy podle knihy B. Fořta *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Publikaci vydal Ústav pro českou literaturu AV v roce 2008.

Fořt si všímá, že nejstarší zmínky o uchopení a popis postavy můžeme nalézt v Aristotelově *Poetice*. Píše zde také o principech tragédie, jejíž jednotlivé aspekty srovnává s jinými žánry. Vyjadřuje stanovisko, že hlavním prvkem je děj, kterému jsou postavy podřízeny a přímo mu slouží. Postavy v tragédii musí mít nějaký úmysl, důraz je také kladen na věrohodnost postavy.

Do opozice k Aristotelovu pojetí Fořt uvádí stanoviska Edwarda Morgana Forstera. „*Forster při zkoumání fikčních postav především porovnává jejich atributy s atributy postav světa reálného.*“ (Fořt: *Literární postava*, s. 17). Literární postavy nadřazuje ději, jsou pro něho samostatné entity, které žijí svůj život - podobným způsobem, jako osoby v reálném světě. Fořt však dále upozorňuje, že Forster si je vědom vzniku postav jako mentálních konstruktů. Pro označení literární postavy užívá termín *Homo Fictus* (jako opozitum proti *Homo Sapiens*). Předpokládá jejich „lidskost“, postavy tedy nabývají svých charakterů a mohou je různě rozvíjet. Věřodnost postav je dle Forstera zpochybněna v případě, kdy děj převládne. Převaha děje je dle něho na úkor estetické kvality a rovněž čtenářské recepce. Forster dále postavy dělí na ploché a oblé, přičemž ploché lze definovat jednou vlastností či větou a dále se nerozvíjejí (typy nebo karikatury). Oblé postavy jsou naopak komplikovanější. „*Zdůrazněme však ještě jedno, dynamické hledisko: zatímco ploché postavy jsou jednoduché a charakterově se nevyvíjí, postavy plastické vývoji, a tedy i změně a možnosti přikvápí podléhají.*“ (Fořt: *Literární postava*, s. 19).

Výše uvedené příklady dle Fořta ilustrují pokus o teoretické vymezení skutečnosti literární postavy. Aristotelovo a Forsterovo pojetí představuje dva výrazné

protiklady. Aristotelovo je striktně funkční při uvážení zásad tragédie a cíle jejich vyznění. Forsterovo pojetí je postavené mimo jiné na psychologickém nahlížení na postavu a její stavění nad děj. „*Forsterova a Aristotelova koncepce mají ve své rozdílnosti několik podobností, a naopak ve své podobnosti vyznívají rozdílně. Obě se mohou zdát do určité míry naivní, protože jasně stanovují, že jedna či druhá složka narativu je objektivně nadřazena druhé, aniž by detailněji rozvedli způsob jejich souvislosti.*“ (Fořt: Literární postava, s. 19 -20).

Teoretický popis literární postavy se stal aktuálním ve dvacátém století s příchodem strukturalistického pojetí a inspirace lingvistickými systémy. Lze vysledovat systémy zkoumání, které můžeme nazývat narativními gramatikami. Cíl takové narativní gramatiky můžeme spatřovat ve vybudování takové teorie postav, „*kteřá by kráčela napříč všemi úrovněmi a vrstvami ukotvení postavy v narativu a její interprece.*“ (Fořt: Literární postava, s. 35) Jednou z výrazných person počátku zkoumání je Vladimír Jakovlevič Propp s dílem *Morfologie pohádky* (1928). Podstatné je u něho využití funkčního aspektu jednajících postav při výzkumu ruských pohádek. Analýzou se dopracoval k zjištění, že postavám lze přisoudit sedm různých rolí, které mohou v příběhu zastávat. Z akce postav spojené s funkcí odkázal k obecnějším strukturám. Postavy samotné pak označil za naplnění těchto struktur. Fořt vidí Proppův přínos v zavedení kategorie funkce: „*To, co činí Proppův model cenným pro následná bádání, je zavedení kategorie funkce – ta umožňuje podchytit jisté textové pravidelnosti a použít je jako základ narativně gramatického systému; ovšem i s tím, že případná aplikace na jiný korpus, než jsou ruské lidové pohádky, může být problematická.*“ (Fořt: Literární postava, s. 23)

Z Proppa dle Fořta později vycházel i Algirdas Julien Greimas, jež je autorem *Strukturální sémantiky* (1966). Mimo Proppa využil i koncepce C. Lévi-Strausse a F. Saussura. „*Původním Greimasovým záměrem bylo vytvořit celistvý systém obecné sémiotiky na strukturalistických základech – ovšem s tou inovací, že strukturám přirozeného jazyky nadřazuje struktury narativní.*“ (Fořt: Literární postava, s. 24) Greimas pracuje s pojmy aktant a aktér. Aktant je subjektem, jemuž je přisuzována činnost. Aktér je pak konkrétní zobrazení aktanta. „*Nadřazováním narativních struktur strukturám diskursivním Greimas založil rozsáhlou diskuzi o vztahu narativu a diskurzu.*“ (Fořt: Literární postava, s. 26).

Zkoumání funkcí a rolí postav se dle Fořta zabýval dále Claude Bremond v knize *Logika vyprávění* (1973). Pokusil se definovat struktury, které podmiňují vyprávění samotné, bez ohledu na jeho způsob. Literární postavy si rozdělil do tří skupin – agenti, trpitelé a ovlivňovatelé. Pracoval s úvahou, že každá narativní situace vede buď ke zlepšení či zhoršení stavu. Od čistě lingvistického pojetí narativních struktur tak docházelo k příklonu k obecně logickému pojetí.

Určité propojení lingvisticky a logiky spatřuje Fořt u Tzvetana Todorova. Významným pojmem je pro toto pojetí akce /dění/. V polemice s H. Jamesem, jenž podobně jako Forster zastává nadřazenost postavy nad dějem (respektive děj je výsledkem procesu vývoje postavy) zdůrazňuje podřízenost postav akcím. Propojením lingvisticko-logického a naratologického hlediska vzniká úvaha o postupu vyprávění jako o řetězení propozic, které vytváří sekvence vyprávění. Pokud se propozice změní, hovoříme o akci. Výsledek je pak řetězení do sekvencí, jimiž je utvářen text samotný. Todorov také přichází s rozdělením na apychologické (hlavní je děj) a psychologické vyprávění (důležitá je postava).

Spojení lingvistické a logicko-sémantické přístupu nalezneme v díle D. Hermana *Logika příběhu* (2002). Navazuje na Greimase a částečně i Proppa. Pojem aktant nahrazuje pojmem participant, který je dle něho vhodnější pro označení sloučení lingvistických a narativně teoretických modelů. Zavádí rovněž pojem svět příběhu. Herman uvádí, že narativní a lingvistické struktury nejsou totožné; proto při analýze lingvistickými způsoby dochází k nepřesnostem. Strukturalistické pojetí je dle něho schopné popsat jen určité aspekty v narativu. Hovoří také o recepci, když zmiňuje, že čtenář pro identifikaci literární postavy používá stejné kognitivní postupy, jakými poznává reálný svět kolem sebe. Interpretace postav je tak založena také na jejich vzájemné interakci a vztahu uvnitř narativních světů. Rovněž je třeba vzít v potaz atributy jako touha a záměry. Fořt pro tyto individuální rysy používá výraz motivační aspekty narativní postavy.

Při pohledu na literární postavu lze uvažovat o dvou pólech, jak přistupovat k její recepci – postavu lze chápat buď jako textový výtvar nebo ji můžeme vnímat jako imitační proces. Touto problematikou se zabývá Shlomith Rimmon-Kenanová ve své knize *Poetika vyprávění* (Brno, 2001).

Při imitačním pojetí zacházíme s postavou relativně volně. Předpokladem je tvrzení, že literární postava je obrazem bytosti z našeho reálného světa. O postavě se dozvídáme informace z textu – jak z jejího popisu, tak z jejího jednání. Volné zacházení je v tom, že tuto postavu vyčleňujeme z textu tím, že vytváříme její „podvědomí“. Dochází také k tvorbě její minulosti a částečně i budoucnosti – to se děje tak, že o postavě máme určité informace. Do recepce textu samotného tak v tomto případě vstupuje ještě naše čtenářská zkušenost – literární postavu vidíme jako obraz reálné osoby a dochází k určitému připodobňování, kdy na základě svých zkušeností začínáme postavu „konstruovat k svému obrazu“ na základě našich předchozích zážitků s jinými lidmi (případně literárními postavami – v úvahu zde přicházejí i předchozí čtenářské zkušenosti). S ohledem na informace z textu dochází k tvorbě „předpokladů“, jak se asi postava zachová v různých situacích. Literární postavu v aktuálním čase pak chápeme jako důsledek předchozích zkušeností a událostí z jejího „života“ před textem (respektive před časem děje textu), čímž dochází i ke konstrukci minulosti postavy. V tomto případě využíváme i různé psychologické postupy k recepci postavy.

Druhé pojetí recepce postavy neodkazuje k mimetické teorii, ale k teorii sémiotické. Postava zde není chápána jako nápodoba reálného člověka, ale jako textový znak či konstrukt. Slovo konstrukt je pro nás klíčové, neboť tato úvaha vychází z předpokladu, že postava je zde konstruktem autora a její jednání je tak plně v jeho kompetenci. Rovněž zde nepřichází v úvahu nápodoba konkrétního člověka, což autora osvobozuje ve vykreslení postavy jako takové. Při této úvaze je postava plně podřízena vypravěčově vůli, nemá de facto „vlastní rozhodování“ a je plně podřízena cílům vypravěče. Nevytváří se tak žádné předpoklady o postavě, vychází se pouze z textu samotného, nejsou relevantní jakékoli úvahy o minulosti či budoucnosti postavy, netřeba konstruovat jakýkoli vnitřní svět postavy, pokud není přímo nastíněn. Zde se v recepci postava zplošťuje a redukuje pouze a jen na textový znak samotný, který je sám o sobě legitimní.

Striktní textový pohled na postavu (sémiotický) společně s psychologizujícím (mimetickým) pohledem můžeme brát jako hraniční prvky intervalu, ve kterém se během našeho bádání můžeme pohybovat. S využitím obou pohledů na věc nám vyplyne, že postava je textovým konstruktem, který je částečně modelován i čtenářem

(nikoli pouze vypravěčem) na základě jeho vědomí a zkušeností. Obraz postavy se tak stává plastičtější.

Další připomínka, co se týče literární postavy, je otázka podřízenosti či nezávislosti postavy s ohledem na děj příběhu. Je postava podřízena ději (jak zdůrazňoval Aristoteles) nebo je děj podřízen postavě (což se objevila u Forstera)? Otázka dominance jednoho či druhého není vždy jednoznačná. Jistým východiskem pro nás může být literární žánr díla. S. Rimmon – Kenanová uvádí příklad dvou protikladných postav – postavy Sindibáda a postavy Raskolnikova. V prvním případě zde máme *Sindibádova dobrodružství*, kde je primárně dominantní děj. Postavu Sindibáda zde chápeme jako určitého prostředníka děje – není třeba zde do hloubky zkoumat psychologii postavy, v těchto příbězích se necháme primárně unášet dějem. Opačným případem je Raskolnikov v Dostojevského románu *Zločin a trest*, kde je naše pozornost stržena přímo na postavu, než děj samotný (Raskolnikovo jednání má především pomoci lépe charakterizovat jeho samotného). Tato úvaha předpokládá jistou běžnou konvenci čtení daného díla. Možná je ovšem i situace, kdy čtenáře spíše než Sindibádova dobrodružství bude zajímat vnitřní svět literární postavy – důraz bude v takovém případě kladen na postavu, nikoli na děj. Stejným způsobem pak může čtenář nahlížet na *Zločin a trest* – zaměřit se spíše na děj díla a odsunout do pozadí jednotlivé postavy a jejich motivy. Jakkoli se nám může zdát tento způsob čtení méně či více pravděpodobný, nesmíme opomenout, že je možný. Lze tedy uvažovat, že dominantním ve dvojici postava/děj je prvek, na který čtenář primárně upře svoji pozornost.

Další způsobem pohledu na literární postavy může být jejich rozdělení na dichotomii plochých (mělkých) a oblých (hlubších) postav, dále můžeme uvažovat o postavách statických a dynamických, postavách hlavních a vedlejších, v úvahu lze vzít i realističnost či nerealističnost postav atd. Můžeme tak objevit shody či rozdíly společné pro literární postavy, případně izolovat konkrétní typy.

Můžeme postavu považovat za otevřenou či uzavřenou? Z textu postavy konstruujeme na základě jejich charakteristiky a popisu. Snažíme se zjistit, jaké jsou, ale zde je na místě otázka, jaký je rozdíl mezi fikční osobností a reálnou osobností. S. Chatman píše v knize *Příběh a diskurs* (Brno, 2008) o třech prvcích, jež determinují

osobnost – totalita, rysy a její jedinečnost. Totalitu označuje za teoretický konstrukt, rysy se u postav vyskytují také, sledujeme je na základě jednání postav a lze vypořádat i překrývání jednotlivých rysů, které pak odhalujeme skrze jednání postav. Jedinečnost postav je výrazně vidět tam, kde je postava pojmenována vlastním jménem. Chatman připomíná, že si nemusíme pamatovat jednotlivé rysy – někdy stačí jen jméno postavy a její rysy se nám automaticky vybaví. Zároveň říká, že je dobré označovat uvedené rysy přívlastkem narativní (fiktivní), aby nedocházelo k záměně s psychologickou realitou. Poznávací způsoby však zůstávají stejné, jako u reálných osob. Kdy jde o skutečný rys postavy a kdy se naopak setkáváme pouze s událostí? Událost má v příběhu ohraničené místo, kdežto rys se může téměř neomezeně nést celým příběhem. Otevřené postavy nás jsou schopny neustále překvapovat (dle Forsterova dělení bychom je nazvali jako oblé); jsou více plastické (a někdy méně pochopitelné). Více plastické zde chápeme jako schéma více rysů, mnohdy i rozporných a případně i jistou neurčitost těchto postav.

Postavy se pohybují v prostředí existujícím na narativní úrovni. Lze je snadno rozlišit; prostředí považujeme za určité pozadí, pokud bychom si příběh představili jako obraz. *„Prostředí postavu „podtrhuje“, v obvyklém přeneseném smyslu tohoto výrazu – je místem a souborem objektů, „proti nimž“ se příslušným způsobem ukazují její činy a vášně.“* (Chatman: Příběh a diskurs, 145). Postavy toto prostředí mohou tvořit (vedlejší postavy, o nichž je zmínka) nebo z něho vyčnívat (což je většinou případ hlavních postav). O postavách jako součástech prostředí uvažujeme v případě, kdy je o nich zmínka pouze jednou a následně nejsou uvedeny; slouží tedy pouze k dokreslení daného prostředí příběhu. *„Běžnou a patrně základní funkcí prostředí je spoluvytvářet atmosféru narativu.“* (Chatman: Příběh a diskurs, s. 147). Postavy není možné bezúčelně přenášet, jejich přítomnost je vždy výrazně naznačena.

### KAPITOLA 3. – LITERÁRNÍ POSTAVY A FIKČNÍ SVĚTY

Literární postavy osidlují místa, které nazýváme narativní nebo fikční světy. Teorii fikčních světů rozpracoval ve svém díle Lubomír Doležel. Při teoretickém vymezení a popisu fikčních světů budeme vycházet primárně z jeho myšlenek. Fikční svět je jedním z možných světů. Počátek teorie možných světů můžeme hledat na poli filozofie a logiky, odkud byla převzata literární sémantikou. Výsledkem bylo transformování do teorie fikčních světů. V této kapitole vycházíme z knihy Lubomíra Doležela *Heterocosmica*, vydané v roce 2003 v Praze.

Fikční svět je chápán jako narativní makrostruktura. Jedná se o uzavřený konstrukt, ve kterém se nachází statické předměty a platí zde určité zákonitosti. Fungují zde přírodní síly, které dodávají světu dynamickou strukturu. Součástí fikčního světa jsou také osoby - konatelé. Pokud je osob více, může docházet mezi nimi ke vzájemné interakci. Pro potřeby příběhu je jejich přítomnost téměř nezbytná, vyžadována je minimálně jedna. Doležel fikční světy dělí na světy s jednou osobou a s více osobami.

Svět s jednou osobou je dle Doležela limitován, nicméně vede nejčastěji k hlubšímu poznání postavy, neboť příběh je na ni více zaměřen a častěji se dovídáme informace o jejím duševním životě. Postava reaguje na okolní svět, skrze ni se dozvídáme další podrobnosti a je také v centru dění. Cokoli se pak ve fikčním světě stane, je primárně nahlíženo ve vztahu k postavě samotné. Důležitá je proto ve akce. Nejzřetelněji je nahlížena právě ve světě s jednou postavou. Akce představuje důležitý dynamický prvek. Jde vlastně o interakci s okolním světem. Provedením akce se mění nějaká součást tohoto světa. Lze říci, že v každém okamžiku může postava akcí změnit podobu světa do dvou různých rovin. Akce mohou mít tvořivý či destruktivní charakter, mohou být okamžité či dlouhodobější, mohou být jednoduché či složité.

Akci samotné předchází intence postavy. Intencionalita je zásadní s ohledem na skutečnost, že žádná akce se neděje sama od sebe – respektive postava vždy jedná s nějakým záměrem. Cílem je změnit fikční svět tak, aby byl pro postavu příznivější. O akcích či událostech bez intence můžeme uvažovat např. v případě akcí způsobených přírodními živly. Intence jednání postavy úzce souvisí s motivací. Na

motivaci jako takovou se zaměříme v dalších kapitolách, v tuto chvíli ji chápeme jako sílu, jež rozhoduje o intenzitě, naléhavosti a posloupnosti jednotlivých akcí v závislosti na cílech či záměrech jednajících postav. Motivace osob či postav je zásadní pro lepší pochopení konaných akcí a jednání. Pokud je postava nucena se nějak rozhodnout – a výše jsme si řekli, že z daného bodu díky rozhodnutí postupuje dvěma různými směry – bude její úsudek ovlivněn jejími vnitřními hodnotami a prospěšností celého jednání.

Jedním z aspektů, který také může ovlivnit akci a reakce postav, jsou emoce. Z textu se o emocích postav dovídáme buď skrze vypravěče, pozorování jiných postav (jak jednání, tak např. fyziologických stavů postav – třesoucí se hlas, zrudnutí aj.) nebo je odvozujeme ze samotného jednání. Je otázkou, do jaké míry jsou emoce ovlivnitelné. Zde nepochybně závisí na úhlu pohledu, jaký v této otázce zvolíme. Z konání postav, jejich vzájemných interakcí a reakcí na okolní svět si můžeme odvodit, do jaké míry budou emocionálně založené. Pro snadnější orientaci si můžeme vymezit čtyři archetypy – postavy cholerické, sangvinické, melancholické a flegmatické. Toto rozdělení nebude absolutní, neboť i literární postavy nejsou většinou pouze „dobré či zlé“, ale komplexní.

Cholerické postavy budou představovat prudší povahy, přímé typy, jež si jdou za svými úkoly. Typická pro ně je touha po nadřazenosti, většinou se jedná o vůdčí typy. Jejich škála emocí bude nejpestřejší. Za sangvinické můžeme označit takové, které jsou primárně zaměřeny na interakci s jinými postavami. Příznačná pro ně může být jistá povrchnost a bezstarostnost, s jakou proplouvají okolním děním. Melancholické postavy pak budou působit racionálně, zaměřené na skutečnosti, fakta, puntičkáři a přirozeně nedůvěřivé osoby. Emočně však představují nejširší spektrum, neboť většinou představují perfekcionisty, kteří mají podobné nároky i na své okolí, kde často naráží na nepochopení. Mají vyvinutý smysl pro detail a vyžadují ve svém životě řád. Často jde o introvertnější typy, kterými silně zmítají emoce, většinou způsobené nedostatečným sebevědomím. Tíhnou přirozeně k pesimismu a dopředu předvídají problémy i tam, kde nejsou. Flegmatické postavy pak budou pravým opakem cholerika – emočně naprosto vyrovnaní, spokojeni v každém okamžiku, zároveň však mohou působit až mdle a laxně. Zatímco sangvinický a flegmatický typ

je zaměřen především na ostatní postavy a společnost, cholerické a melancholické typy se spíše orientují na úkoly.

Emoce pro postavy představují energii, která může v některých ohledech být příčinou jednání či nejednání (např. pokud postava ví, že je třeba uskutečnit něco pro ni nepříjemného či nepohodlného, a emoce strachu ji paralyzují či ovládnout, je pravděpodobné, že se činnosti pokusí vyhnout nebo ji odloží na později). Míru emocí můžeme u postav částečně předvídat pomocí výše uvedených osobnostních typů.

Abychom správně pochopily jednotlivé akce postav, je důležité zeptat se, proč postava jedná tak a ne jinak. V tomto případě se snažíme objasnit motiv, který k jednání vedl. Pokud máme fikční svět s jednou postavou, pak její jednání je buď reakcí na přírodní okolnosti, nebo vychází z jejího rozhodnutí. V případě světa s více postavami dochází k vzájemné interakci. Doležel hovoří o vzájemné síti vztahů, kde jsou jednotlivé akce postav do určité míry propojené – jednání jedné může ovlivnit vztahy s ostatními. Předpokládat můžeme dva typy akcí – jednak akce, které se vztahují a ovlivňují pouze postavu samotnou jakožto konatele děje a zadruhé konání, které ve svém důsledku mají vliv i na další zainteresované postavy. Zde dochází k částečnému omezení jednání postav – jednak se zde promítá společenská hierarchie fikčního světa a s ní následně souvisí i mocenský princip. Mocenský princip je uplatňován buď z pozice fyzické (fyzická převaha), duševní (vědění, znalosti) nebo společenské (moc pramenící ze společenského postavení). Mocenská převaha se projevuje buď potlačováním jednání jiné postavy či jejím donucováním k nějaké akci. Vzájemná interakce postav je také dána kompozičně – postavy máme rozdělené na hlavní a vedlejší. Hlavní postavy mají dáno více prostoru pro své jednání (a rovněž máme více materiálu pro pochopení jejich konání a motivace). Z hlediska fikční sémantiky popisujeme dva typy akcí – výměnu sémantický aktů a výměnu fyzických akcí.

Interakce dvou či více postav s sebou nese specifika, co se týče intencionality. Můžeme říci, že intencionalitu jednání má každá z jednotlivých postav, avšak ve vzájemné interakci dochází k situaci, kdy jsou některé intencionality potlačeny. Z hlediska společenského, mocenského a hierarchického postavení jednotlivých konatelů je systémově dáno, které akce dostanou prostor projevit se. Můžeme

uvažovat o vnitřních nepsaných pravidlech či zvycích mezi jednotlivými postavami. Pokud dojde k narušení norem či zvyklostí, vzniká nám konflikt. Ten má tři fáze – vypuknutí, vrcholné stádium a vyřešení. Pro každou z fází jsou specifické různé druhy akcí. Do konfliktu se promítají cíle a motivace jednání jednotlivých postav, dále jejich osobnostní typy, uvažovat můžeme i o vzájemných vztazích a v neposlední řadě také o vnějších okolnostech, které mohou konflikt doprovázet. Konflikt vytváří napětí a rozvíjí děj. Je tedy celkem častým prvkem ve fikčním světě.

Dle Doležela mají postavy ve fikčním světě nějakou svoji příslušnost a motivy. Čtenář má proti nim výhodu, že fikční svět nazírá jako celek – postavy jsou obětí určité „slepoty“, nemají nadhled. Je proto nezbytné si tuto skutečnost při čtení uvědomovat.

Specifickým typem postavy v díle je kopie skutečné osoby z našeho aktuálního světa. Jedná se většinou o kopie historických postav, které se v díle objevují pomocí mimeze – např. Albrecht z Valdštejna v *Bloudění*. Tato postava může vzbudit zdání, že dílo je výňatkem z historie aktuálního světa. Jedným pojítkem je v tomto mimetické spojení jméno, které nosí postava ve fikčním světě díla, a postava v našem aktuálním světě. Doležel píše o „mezisvětové totožnosti“ v případě tohoto propojení.

Mezisvětová totožnost a odkazování na aktuální svět může navodit otázku pravdy ve světě fikce. Mohli bychom uvažovat, že fikce je ekvivalent lži, ale to vyvrací Bertrand Russel, když říká, že fikce postrádá referenci ke skutečnému světu, z čehož vyvozuje, že její obsah je prázdný (nemůže být lživým ani pravdivým).

Fikční svět je obsažen v textu Stejným způsobem je utvářen i svět aktuální. Doležel píše o textu zobrazujícím a textu konstruujícím. Zobrazující odkazuje k našemu aktuálnímu světu. V tomto případě jde o závislost na zobrazovaném objektu (popis konkrétní části reality). Text konstruující obraz světa nepopisuje, ale teprve ho vytváří, čili vztah text – odkazovaný svět je opačný. Interpretovaný konstruující text zobrazuje celý odkazovaný svět – sem tedy náleží fikční text, který tvoří fikční světy.

## KAPITOLA 4. – MOTIVACE A MOTIVAČNÍ FAKTORY

Pokud se v této práci máme zabývat motivací jednání, měli bychom se podívat v první řadě na to, co vlastně motivace je, čím se vyznačuje a jak se projevuje. Nejprve si motivaci jednání definujeme obecně, později se zaměříme na specifikum tematiky přímo v literárním díle. Částečně byly motivační faktory zmíněny v kapitole o fikčních světech, kde jsme vycházeli z Doleželovy knihy *Heterocosmica*.

Co je vlastně motivace jednání? Lze říci, že je to projev či vyjádření nespokojenosti se současným stavem vlastní situace (v případě postavy) a touha po jeho zlepšení. Tato touha je spojena s akcí, jejíž cíl je zbavování se příčin, které způsobují nespokojenost. V danou chvíli a v daném čase není postava spokojena s vlastní situací a má touhu po změně – chce pro sebe lepší podmínky a v budoucnu se mít lépe. Tato touha může mít počátek ze dvou směrů – buď vychází z vnějších podnětů prostředí jedince (tyto faktory bychom souhrnně nazvali sociálními faktory – pracovní zařazení, postavení v kolektivu okolí, rodinné zázemí, sociální situace apod.; přírodní faktory či faktory vyšší moci – katastrofy nebo různé „boží tresty a nástrahy“; dějinné události – válečné konflikty apod.) nebo jsou důsledkem jeho vnitřního pohnutí (vychází z vnitřních hodnot nebo zásad, které postava uznává - nejsou závislé na vnějších okolnostech).

Vnější motivace je většinou dočasného charakteru. Z vnějšku lze získat určitý impulz či dodat podnět, avšak pokud se neshoduje s vnitřním nastavením (a hlavně hodnotami) jedince či postavy, z dlouhodobějšího pohledu se nijak neprojeví. Krátkodobě pravděpodobně ovlivní jednání, avšak z náhledu delšího časového období dojde opět k návratu zpět, k „vyhoření motivace“ a vychladnutí. Jedinec či postava se vrátí do svého obvyklého jednání. Rozhodující je tedy vnitřní nastavení a dispozice k určitým činnostem a inklinace ke specifickému jednání.

Vnější i vnitřní motivace se ve výsledném jednání promítají různě silně. Zmínili jsme, že motivace je vždy spojena s nějakou akcí. V předchozí kapitole bylo řečeno, že postava si v každém okamžiku vybírá z více možností. A právě motivace ovlivňuje skutečnost, co si vybere. Mezi hlavní motivy jednání patří základní životní potřeby, vyhledávání uspokojení a vyhýbání se strasti a pak bezpečí a jistota. Vedlejší

pak mohou být snaha získat a udržet si teritorium, hledání smyslu života, činnost samotná a uspokojení z ní aj. Tyto motivy se samozřejmě mohou různě kombinovat a ovlivňovat. Těmito úvahami se můžeme dostat až za hranici textu, do oblasti psychologie, avšak některé z uvedených principů mohou být platné i pro fikční světy. Je ovšem třeba mít neustále na paměti, že fikční svět a postavy v něm jsou konstrukty, nikoli živé bytosti v pravém slova smyslu.

Ve fikčním světě můžeme uvažovat o konkrétních faktorech, které daný svět ovlivňují a vytváří. Fikční svět má specifickým způsobem nastaveny své hodnoty. Svoji výstavbou a rozvržením představuje konkrétní systém. V komplexu fikčního světa bude vnímání motivace jednání postav jeden z aspektů k interpretaci daného díla. Pro přesnější definování se zaměříme mimo vnitřní motivace i na potenciální vnější. Zajímat nás bude to, co chtějí postavy, jakým způsobem je „nastaven“ fikční svět, co je v něm měřítkem úspěchu a štěstí, jaká je sociální hierarchie, zda jsou ve fikčním světě různé roviny, jestli postavy mají své cíle a jak jich dosahují a v neposlední řadě nám pomůže i popis fikčního světa díla. Výše uvedený výčet se v základu bude neustále opírat o hodnotové nastavení fikčního světa.

V literárním díle většinou bývá zřejmější vnější motivace, ve většině případů nebývá problém zrekonstruovat vnější prostředí fikčního světa – to se dovídáme z popisu vypravěče či vnímání postavy. Identifikace vnitřních motivací ovšem bývá složitější, zvláště pokud je postava spíše pozorovatelem okolí. Snadněji se pak identifikuje u dynamičtějších postav, které posunují děj příběhu přímo svým zásahem nebo svoji činností.

## KAPITOLA 5. - ROZBORY DURYCHOVÝCH TEXTŮ

V úvodních kapitolách jsme si nastínili problematiku literární postavy a vlivů, které můžeme vzít v potaz při hledání motivace jednání jednotlivých postav. Nyní se podíváme na konkrétní Durychovy texty.

Nejprve si identifikujeme hlavní postavy daných povídek či novel. Vycházet budeme z textu – vyhledáme si charakteristiky jednotlivých postav a budeme sledovat jejich akce. V potaz vezmeme i další prvky, jako jsou např. emoce. Pokusíme se identifikovat rysy postav a odhalit jejich vzorce chování a motivační aspekty pro jejich činy.

Pro přesnější určení motivačních aspektů pro nás bude důležitý způsob, jak je fikční svět vystavěn. Podstatná budou i pravidla a hodnoty, které uznává a reprezentuje. Vnímání těchto faktorů nám může pomoci lépe osvětlit, proč postava jednala tak a ne jinak. Blíže se podíváme na prostředí, ve kterém se dané příběhy odehrávají. Sledování bude podrobena i interakce postav s okolím či dalšími postavami, které se v příbězích objeví.

Informace získané z textu nám umožní rozvinout další úvahy o možném obrazu postavy, avšak uvědomujeme si subjektivitu takových úvah, proto pro nás budou východiskem zobrazené (a řečené) skutečnosti v textu samotném. Primárně bude naše pozornost v souborných cyklech směřovat k povídkám, kde převažuje epický aspekt, neboť se pro naše úvahy jeví vhodnější. Tento krok nemá v žádném případě za cíl snižovat hodnotu těch lyričtěji zaměřených.

Textem budeme postupovat podrobněji. Upozorníme na důležité skutečnosti a vyzdvihneme informace, které mohou mít zásadní vliv na naši interpretaci jak textu samotného, tak i motivačních faktorů pro jednání jednotlivých postav. Výstupem bude v ideálním případě nalezení motivačního aspektu či aspektů, které nejvíce ovlivňují jednání hlavní postavy v daném díle. Záměrně mluvíme o ideálním případě, neboť není vyloučeno, že se setkáme s otevřenou postavou, jejíž komplexnost či nedourčenost nedovolí jednoznačný závěr. Pokud bude připadat v úvahu více výkladů motivace jednání postavy, pokusíme se izolovat a rozpracovat tu nejpravděpodobnější variantu a další alternativy budou nastíněny jen krátce.

## Děti

Hlavní postavou této kratší novely je sedmiletý Petr. Ocitáme se v ní v Japonsku, v Nagasaki v sedmnáctém století. Děj novely je vcelku jednoduchý – Petr má být společně se svým otcem a ostatními křesťany upálen. Při zásahu císařských vojsk proti nedovolenému uctívání odsouzcenců je vytlačen z davu odsouzených. Tím je mu odepřeno právo na hrdinskou mučednickou smrt. V novele sledujeme jeho cestu za slavnou hrdinskou smrtí.

S postavou Petra se setkáváme ve chvíli, kdy se probouzí na rohoži ve svém bývalém domově. Slyší nejprve jednoho brouka pod rohoží a postupně – jak se probouzí – jich vnímá více. *„Začalo se jich ozývati mnoho, tma houstla, ale v těle se ozývala bolest, jaké mrtví necítí (...)*“ (Durych: Děti, s. 8). Mimo sluchu se probouzejí i ostatní smysly: *„Nebylo tu nikoho, ani zápachu po lidech, jen zápach hnijícího dřeva, žab a červů a vítr zde na výšinách Nového města skučel hlasitěji než dole v pekle.“* (tamtéž, s. 12-13). Petr se postupně rozpomíná na události předchozího dne; šel společně s ostatními křesťany na popravu, avšak náhodou byl vytržen z davu odsouzcenců, a když si ho nikdo nevšímal ani ho nepostrádal, odešel od popravčího místa pryč. *„Byl zapomenut, strašlivě zapomenut, jako by nebyl uznán hodným státi se hrdinou, a si nebyl vědom nějaké viny, bylo mu již sedm let a před chvílkou byly tu před ním sraženy hlavy i dvěma hochům tříletým.“* (tamtéž, s. 16).

Jeho primární myšlenkou je křivda – cítí se zahanben a zostuzen, že mu byla odebrána možnost hrdinské mučednické smrti. Ve snu se mu zjeví jeho mrtví známí a lákají ho k sobě. Cítí prázdnotu a vnímá, že den, který právě přichází, už není určen pro něho. *„Tento den, který se blížil, ač dosud nenastal, byl cizí den; nebyl to jeho den, neměl vůbec nastati. Už tu neměl býti, měl býti jinde (...)*“ (tamtéž, s. 20). Je rozhodnut následovat umučené na jejich *„pouti k cíli nejslavnějšímu a nejkrásnějšímu“* (tamtéž, s. 21). Vrací se tedy zpět k vězení.

Zde je chlapcova víra vystavena zkoušce, když se ho císařský úředník pokouší odvést od jeho záměru nechat se popraviti a nabízí mu lživě milost. Nejprve mu nabídne zapálit tyčinku u modly místního božstva a poté do jeho rukou vkládá život i dalších opomenutých vězňů, kteří nebyli popraveni. Pokud by se vzdal svého záměru,

je svobodný a s ním i zmínění zapomenutí vězni. Petr odolá této zkoušce a nevyužije úředníkovi nabídky. Je proto uvržen do vězení a vhozen do věžeňské kobky, kde jeho první myšlenkou je, aby dopadl na zem čelem, jako hrdina. „*Zaradovalo se* (dítě=Petr), *neboť jedinou hrůzu mělo v té chvíli před tím, že by snad mohlo potupně dopadnouti na bo či na znak. Padlo však čelem, jak se sluší hrdinovi.*“ (tamtéž, s. 34).

Z výše míněného je patrné, že se ocitáme ve fikčním světě, kde je čest jedince na prvním místě. Opovržlivě se naopak mluví o zrádcích, ať už zrádcích svých pánů (jako korejský otrok, jež zradí svého pána a nahlásí ukrývání kněze) nebo zrádcích svého přesvědčení a víry (vězni, kteří utíkají na popravišti směrem k místodržícím a prohlašují věrnost císaři). Mimo čest je kladen důraz také na tradici – strážce je popuzen, že mu Petr pokládá otázky; Petr ve vězení čeká, až se ho starší vězeň zeptá na jeho příběh; sám nezačíná mluvit. Lze usuzovat, že ve fikčním světě příběhu vládne určitá hierarchie, která je dána historickými tradicemi. Petr je vyznavač křesťanské víry a s ohledem na výše zmíněné je pro něho nepředstavitelné, aby se své víry zřekl či prosil o milost ty, jež vyznávají jiná božstva.

Jedna z možností, jak číst tuto povídku, je pohlížet na ni jako na barokní legendu. Signály, které nás k tomu odkazují, můžeme nalézt v povídce hned dva – prvním je doba, kdy se příběh odehrává. Druhým je pak exotické prostředí, ve kterém svádí souboj křesťanská víra s místní tradicí. Dalším prvkem může být také jistá „nelogičnost“ jednání postav, která je nám patrná, pokud příběh posuzujeme měřítky našeho současného (reálného) světa a čteme ho doslovně. Pokud ovšem text budeme chápat jako legendu, změní se nám vnímání fikčního světa povídky – začneme příběh číst symbolicky, což nám ve výsledku text ještě více otevře.

Zastavme se na chvíli u charakteristiky legendy samotné. Obecně bývalo cílem legendy zobrazit život světce tak, aby nebylo možné pochybovat o jeho výjimečnosti. Druhý cíl byl, aby si čtenář či posluchač vzal pro sebe z jednání světce nějaké ponaučení nebo přímo vzor chování. Život svatého byl v legendě vždy zobrazen při nějakém jednání. Bývalo pravidlem, že byl zobrazen většinou jeden světec. Legenda postihla celý život, od narození až do smrti. Součástí byly také zázraky, většinou posmrtné, které dokazovaly světcevu jedinečnost.

Kompozičně docházelo k využití tzv. topoi, které se častým opakováním stávaly pro legendy standardní. Běžný byl tak např. topos narození světce, které provázela nějaká výjimečnost či neobvyklý jev. Zde můžeme jako příklad použít nějaký neobvyklý jev nebo neobvyklý původ světce. Mezi další takové běžné situace můžeme zařadit světčovo pokoušení někým, kdy světec odolá svodům a ukáže pevnost své víry, nebo samotnou smrt, která většinou bývá mučednická a je chápána jako oběť pro Boha. Docházelo tedy k určité schematičnosti legendy.

Otázkami baroka a barokních legend se zabýval Zdeněk Kalista. Zde se budeme opírat o jeho knihy *Z legend českého baroka* (Olomouc, 1934) a *České baroko* (Praha, 1941). O barokní epoše uvažujeme jako o období, které bylo silně orientováno na duchovno a absolutní hodnoty. Základním zážitkem barokního člověka byla dle Kalisty touha přiblížit se Bohu prostřednictvím tohoto světa. Víra v Boha se stává s ohledem na dějinné události té doby jedinou jistotou, kterou člověk má, a proto dochází k hledání jeho přítomnosti i v dění kolem sebe. Božská přítomnost je cíleně vyhledávána, dle Kalisty tak dochází k „(...) *prahnutí po zázracích, touze vidět ve všem něco neobyčejného, hledat otisky nadpřirozených sil.*“ (Kalista: *České baroko*, s. 18).

Se změnou životního postoje se proměňuje i barokní hrdina: „*Ani barokní hrdina není už prostě jen individualita, platná vlastní svou silou a rozvíjejícím mimo všechny časové souvislosti, nýbrž především představitelem určité myšlenky, táhnoucí se z věku do věku, určitého odkazu duchovního.*“ (tamtéž, s. 28). Neprahne po záslužném činu, svoji energii směřuje službě ideálům – lásce, věrnosti či náboženskému ideálu. Není pasivní v tom smyslu, že by nebyl nucen překonávat překážky, ale „*slávou jeho zůstává, že naplnil především nějaký vyšší morální požadavek, morální zákon, daný Bohem nebo užitý ve společnosti; tak tomu je 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 (...)*“ (tamtéž, s. 32). U světských hrdinů jde především o zachování věrnosti – přátelské, milenecké atd.

V baroku nastává i proměna reflexe smrti: „*V barokním světě, i když umíráš, tvůj příklad žije, tvůj odkaz neodchází, ty, který sám jsi byl jen nositelem či tvůrcem určité tradice, touto tradicí budeš trvatí dále. (...) 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 myslí horlivých misionářů Tovaryšstva Ježíšova i jiných řádů jak u nás, tak za hranicemi, v zámoří.*“ (tamtéž, s. 35).

Slova o opoře víry zmínil Durych ve svém textu *Naděje katolictví v českých zemích*: „*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.*“ (Durych: *Naděje katolictví na konci tisíciletí*, s. 19)

Vraťme se nyní zpět k novele Děti. Když je Petr veden společně s dvěma dalšími chlapci na popraviště, jeho myšlenky se věnují chvíli, kdy se setká se svým popraveným otcem. Poslední myšlenkou je jak správně sklonit hlavu, aby po useknutí „*padla tvář k zemi, neboť tak velí zákon hrdinů a vděčnost za krásnou smrt!*“ (Durych: *Děti*, s. 49).

Motivaci jeho jednání lze spatřovat v oddanosti křesťanské víře. Ačkoli se viděním našeho světa může zdát zvláštní nechat se dobrovolně popravit, pro Petra je to tou největší odměnou, jakou se mu jako křesťanovi může dostat. Pokud zemře pro svoji víru, dostane se mu odměny mučednické hrdinské smrti a dříve se tak dostane ke svému Bohu. Této touze po slavném mučednictví je podřízeno veškeré jeho jednání; víra, stálost víře a osobní čest jsou jeho největší hodnoty. Tento dojem získáme, pokud text budeme číst doslovně a posuzovat ho optikou našeho nebarokního vidění světa, které je odpoutané od víry. Pokud ovšem celý příběh budeme chápat jako barokní legendu a naše čtení textu bude symbolické, pak uvedené události získají svůj smysl a logiku. Stejný způsob zobrazení postavy je použit i v románové tetralogii *Služebníci neužiteční*.

Zmínění *Služebníci neužiteční* jsou také komponováni podobně, jako barokní legenda. Setkáváme se tedy s postavami, které jsou nuceny překonávat řadu překážek,

při kterých je zobrazována jejich odvaha a ušlechtilost. Obtíže jim způsobené nevyhází z nepříznivého dění osudu, ale jsou zapříčiněny jejich vírou v křesťanství. Odměnou za všechny útrapy jim je mučednická smrt, kterou si zajišťují místo v nebeském království. Podobnou dějovou linku sledujeme nejen ve *Služebnících neužitečných*, ale i v novele *Děti*. Petr je také nucen dokazovat stálost své víry, když je pokoušen císařským místodržícím. Odolá a zaslouží si tak právo slavné smrti.

S ohledem na výše řečené lze říci, že postava v této novele je plně podřízena zvolenému žánru (či schématu). Signifikantním se může jevit i pojmenování Petr, dle prvního z Ježíšových následovníků. V otázce postavy je zajímavá ještě jedna skutečnost – a to, jakým způsobem je zde pracováno s obrazem křesťana. Postavy v této skice (stejně jako v pozdějších *Služebnících neužitečných*) jsou zaměřeny trochu jednostranně – jejich křesťanská víra /kterou v této práci nehodláme nijak zlehčovat/ pro ně má fatální důsledek. Přirozeností pro ně je doslova se hnát za mučednickou smrtí. Mučednictví se jim stává posedlostí, které jsou schopni obětovat vše. Zároveň přímo vyhledávají možnosti, jak ztratit svůj život jen proto, že jsou křesťané. Petr by mohl svůj únik smrti interpretovat tak, že Bůh s ním má jiné úmysly a mohl by svůj život zasvětit šíření křesťanské víry. To je ovšem jedna z možných cest, která v novele není rozvedena, jelikož není zvolena. Místo toho je zde vybrán výklad, že tato událost je naopak zkouškou víry a pokud je Petr skutečný křesťan, tak se sám přihlásí svým katům. Jeho jednání tak naplňuje schéma legendy.

Tento přístup ke křesťanství můžeme chápat jako určité Durychovo schéma, užití v novele a následné tetralogii (pravděpodobně chápané jako barokní legendou), nikoli jako postup, který by se objevoval v celé jeho tvorbě. Můžeme uvést přirovnání, které použije otec Angelikus v povídce Matka (soubor *Cestou domů*, 1919). „*Kdybych já dnes váhal obětovati svůj život za život nejmenšího z bratří jen proto, abych mohl zítra tím okázaleji umírat za slávu Církve, což by mi neřekl Pán: Jak, Angeliku, včera jsi se neuměl zastatati jediného bratra a dnes chceš svou smrtí hájiti celé nebe? Jdiž! A byl bych zahanben jako sám d'ábel.*“ (Durych: *Cestou domů*, s. 30). Petr má příležitost zachránit před smrtí další zapomenuté vězně, ale sleduje pouze své zájmy a volí smrt, čímž podepisuje rozsudek smrti i dalším zapomenutým. Připomíná to podobnou situaci, ze *Služebníků neužitečných*, kdy je Spinola nabádán, aby odešel z domu, jelikož pokud zde bude zastížen, hrozí všem smrt. On však odmítne a zůstává.

Ještě jedna poznámka k zobrazení dětí – v této novele a následně v románové tetralogii jsou děti křesťané zobrazeny také s jistým schématem – nefungují jako klasické dětské postavy, ale připomínají svých chováním dospělé jedince. Přes svůj dětský věk se chovají dospěle a prokazují i svoji morální vyspělost a odhodlání i v případě, kdy mají jít vstříc smrti. Není jim cizí rozhodnost v otázce víry a jdou tak svým chováním příkladem.

Zmíněná schematičnost a jistá „nepřirozenost“ je v těchto případech záměrem, jež má za cíl oslavit nositele křesťanské víry a jejich utrpení. Pochybnosti zde nejsou na místě, proto jsou postavy rozhodné a jednají přímo. Většinou se moc nedozvídáme o jejich myšlenkách či vnitřním rozpoložení.

Petra můžeme vnímat jako dynamickou, avšak uzavřenou postavu. Od začátku je patrný jeho silný zájem po mučednické slávě a z tohoto směru neuhýbá. Ovlivňuje sice svým jednáním okolní dění, avšak nijak se během příběhu nemění. Můžeme uvažovat o ploché postavě. Tím, že se nemění, tak určitým způsobem odvádí pozornost sám od sebe a pozornost je věnována jeho skutkům a činům, než jemu samotnému. Uvažovat můžeme i o souladu s prostředím, ve kterém se příběh odehrává – zde máme Japonsko prezentované jako prostor, který je svázán různými tradicemi, které nemusí být zmíněny, avšak postavy je považují za samozřejmé a jednají v jejich duchu. Zobrazení jedince, který je na jedné straně nositel jistých kulturních tradic, ale na druhé neoblomný vyznavač křesťanské víry, tak prezentuje právě oslavu víry, která má navrch, společně se silným motivem cti. Postava Petra tak částečně evokuje ideální obraz křesťanského rytíře, pro kterého je nejdůležitější jeho čest a víra.

## Rekviem

Triptych Rekviem je souborem povídek Kurýr, Budějovická louka a Valdice. Povídky spolu souvisí dobou, ve které se odehrávají. Všechny lze datovat do období třicetileté války, konkrétně doby následně po smrti Albrechta z Valdštejna.

V první povídce se setkáme s postavou posla – kurýra, který veze důležitou zprávu z Opavy do Olomouce. O důležitosti svého poslání nemá nejmenší pochybnosti – když přijíždí k Olomouci, narovná se v sedle a pobídne koně k rychlejší jízdě. Po projetí branou se dozvídáme, že jezdec má na sobě červenou šerpu. Na otázku, kdo je, odpovídá: „Kurýr Jeho Veličenstva.“ (Durych: Rekviem, s. 11). Míří přímo k veliteli města.

Zde dochází k setkání nejdůležitějších postav povídky – kurýra, kardinála a barona. Baron přichází ke kardinálovi také jako posel Jeho Veličenstva, avšak jiného, než kurýr. Dochází zde k vysvětlení celé situace a kurýr poté odjíždí pryč, aby zakončil svůj život smrtí na palisádě města.

Povídka je založena na míjení se. Kurýr je nositelem hodnot a světa, kde vládne Albrecht z Valdštejna. Přináší poselství týkající se přísahy věrnosti. Ostatní postavy reprezentují svět panovníka Ferdinanda II. Habsburského, a tak kurýrově jednání nerozumí. Tyto dva světy se prolnou v momentě, kdy se kurýr dovídá o smrti Valdštejna v Chebu. Ani v tuto chvíli nedochází k úplnému sloučení obou světů. Kurýr odmítá připustit, že svět jeho hodnot přestal existovat, odmítá přísahu věrnosti císaři a volí raději smrt, než aby zradil.

V interakci s ostatními postavami se kurýr jeví jako přízračná osoba. Nejprve je zmíněna převrácená perspektiva: „(...) *ale kurýr šel a v dáli se nezmenšoval, spíše rostl.*“ (tamtéž, s. 12). Poté je považován za šílence či přízrak, když se dožaduje přísahy věrnosti mrtvému. Jádrem povídky je právě ono nedorozumění, kdy postavy mluví o podobných věcech, ale z jiné perspektivy, a tím dochází v komunikaci ke zmatení a konfliktům.

Z textu vysledujeme, že základní hodnota důležitá pro kurýra je oddaná služba svému pánu, kterým je pouze Albrecht z Valdštejna. Není pro něho přípustná varianta,

že by měl zradit a přestoupit k nepřítelům svého velitele. Vyznává odvahu a oddanost. Za své přesvědčení je ochoten se i bít, což ukazuje způsob, kdy potrestá baronovo zneuctění svého listu. Později hovoří i o pomstě smrti generalissima: „*Přísahu věrnosti a pomstu!*“ (tamtéž, s. 37). Když se setkává se svými stoupenci, kteří už přísahali službu „nepřítelům“, raději volí odjezd a smrt: „*Jen z města! Až na druhý konec světa*“ (tamtéž, s. 39). Setkáváme se zde tak s dalším silně vyhraněným typem, který má své jasné vidění světa a vnímání. Odmítá připustit jinou možnost, než svoji. Pokud pro něho jeho svět přestane existovat, v novém žít nechce a raději volí smrt. Oddanost světské hierarchii je vlastně jeho vírou (je křesťan, ale zároveň je i voják a uznává vojenskou čest a řád) a hodnotou, k níž se hlásí. V přímosti a vymezenosti jednání je podoben postavě Petra z novely Děti. Opět tak můžeme postavu považovat za dynamickou, ale uzavřenou. I zde je zdůrazněna čest a osobní odpor ke zradě.

Postavami budějovické louky je skupina šlechticů, kteří hodují po lovu. Dozvídáme se, že jde o šlechtice ve vazbě válečného soudu, kteří podepsali věrnost Albrechtovi a po jeho pádu byli zatčeni. Páni jsou nejprve v dobré náladě a působí až téměř znuděným dojmem. Většinou jsou přesvědčeni o své nevině a žertují o tom, co by se mohlo stát, kdyby zvítězili. Baví také se na účet císaře. Společně se chlácholí, že věrnost Valdštejnovi pouze předstírali a císař jim jistě odpustí. „*Simulovali jsme poslušnost k bývalému generalissimovi, abychom ho zatáhli do nástrah, a není-li Jeho Veličenstvo s naším procedere spokojeno, není to naše vina, že jsme neznali názorů Jeho Veličenstva v každém jednotlivém případě.*“ (tamtéž, s. 49-50). Jejich klid naruší až příjezd neznámé dámy.

Žena se představuje jako zpěvačka od královského dvora. Ke šlechticům přistupuje se zvědavostí a lhostejností. Vypráví jim o bohoslužbě ve Vídni, která byla konána na počest vítězství nad Albrechtem. Říká také, že je milenkou mladého krále. Na otázku, proč jim toto říká, odpovídá: „*Vždyt' jste mrtvi a mrtvým můžeme svěřit svou lásku, ne? Vy mě přece nezradíte.*“ (tamtéž, s. 65). Odebírá pánům naději v podobě zprávy o porážce Bernarda Výmarského, na jehož pomoc se šlechtici spoléhali.

V této povídce nalezneme dvě hlavní skupiny postav – jednou jsou šlechtici ve vojenské vazbě a bývalí rebelové a druhou skupinu reprezentuje mladá dívka. Šlechtici

se vzájemně ujišťují o své nevině, svoji podporu Valdštejnovi svádí na opilost a promyšlený tah, který měl přispět k jeho pádu tím, že věrnost bude pouze předstíraná. Zlehčují tak následky svých činů a vzájemně se sami před sebou ospravedlňují, že vlastně nic špatného neprovedli. Mezi nimi vyčnívá pouze plukovník Charvátů Petr Losy, který přiznává své provinění, zároveň se však odmítá podřídit vítězným pánům a mluví o nich neuctivě. Mladá dívka později šlechticům připomíná bezvýchodnost jejich situace a skutečnost, že trest za jejich jednání je nemine. V interakci postav se tak setkávají dva světy – svět poražených rebelů (páni) a svět vítězné strany, ke které nepřímo patří mladá dívka.

Z textu vyplývá, že páni, ač šlechtici, vůbec nejsou nositelé stálých hodnot. Svým slibem věrnosti Valdštejnovi se odšťihávají od přízně císaře. Svoji zradu bagatelizují a tím se tak vyhýbají osobní zodpovědnosti za své jednání. Jejich snahou je, aby za své konání získali co nejnižšími tresty. O to neliběji nesou příjezd mladé dívky, která jim naopak jejich vinu připomíná a bere jim veškeré naděje na záchranu. Není zřejmé, zda se dívka pánům přímo vysmívá nebo jí jsou naprosto lhostejní. V textu je zmíněna pouze její zvědavost, jež ji přivedla mezi stíhané: „*Chtěla jsem viděti panstvo, o kterém jsem tolik slyšela.*“ (tamtéž, s. 55).

Postavy lze vnímat jako uzavřené. Během povídky se nijak neproměňují jejich charaktery, pouze se změní optika nahlížení na ně. Specifické pro tuto povídku je, že postavy nejsou tím, čím se na první pohled zdají. Pánové vyhlíží jako skupinka po lovu – ve skutečnosti jsou vězni císařského soudu. O dívce také panují pochybnosti (ze strany pánů), zda je skutečně tím, za koho se vydává, či zda jde o maskovaného eunucha.

Třetí povídka cyklu se jmenuje Valdice. Švédský generál Banér se svojí manželkou a doprovodem cestují do kartouzy, kde jsou pohřbeny Valdštejnovy ostatky. Generál má v úmyslu otevřít hrob a odvézt s sebou část ostatků mrtvého generalissima.

Ústřední postavy povídky jsou tři – kancléř jičínského zámku, švédský generál Banér a jeho manželka. Kancléř je prezentován jako bohabojný a pověřivý sluha, který se především snaží předejít problémům. V kartouze se pak snaží zabránit otevření generalissimova hrobu tím, že poukazuje na jeho zásluhy. Primárně však má

strach, aby náhodou mrtvý neožil: „*Excelence*“ *vzkřikl kastelán*, „*což oživne-li a vstane-li!*“ (tamtéž, s. 85). Generál je prezentován jako rozhodný muž, voják, stroze racionální a téměř bez emocí. Jeho cílem je otevřít Valdštejnův hrob a odvézt z něho část ostatků. Paní Banérová je zobrazována přesně opačně. Vidíme ji jako nerozhodnou (když neví, co si má vzít na sebe), marnivou (do kartouzy nemůže jet oblečená v ledasčem, ale zase by ráda působila patřičně), bohabojnou (při průjezdu pohřební alejí na ní jdou mdloby) a vrtošivou (když přemítá o plese, na kterém švédský král ocenil jako nejkrásnější nějakou městskou ženu). Během povídky právě ona dozná nejvyšší proměny – od ženy, která má uctivý strach ze smrti až po lhostejnou pozorovatelku, která se svého strachu zbaví, když vidí odhalenou smrt ve své všednosti, zbavené veškeré mystiky a tajemna.

V této povídce je hojně využívána ironie, především když se vykresluje generálova manželka. Zde nejspíše slouží jako kritika nejen protestantství, ale také jako upozornění na falešnou zbožnost a bohabojnost. Paní Banérové je vlastní marnivost v té podobě, že ji záleží na tom, co si o ní okolí myslí, jak působí a také své emoce a tělesné stavy si vykládá způsobem, jaký se jí zlíbí: „(...) *paní Banérová se chvěla bázní, radujíc se z ní jako důkazu o dobrotě srdce a citech zbožných.*“ (tamtéž, s. 82).

Pokud se podíváme na všechny tři povídky souboru, lze vysledovat, že v každé z nich je konflikt vystaven na setkání dvou rozdílných světů. Fikční svět povídek je bipolární. Jeden pól představují stoupenčí mrtvého Valdštejna a druzí jsou věrni Vídni. Pokud si postava zvolila jednu ze stran, nelze bez postihu přestoupit k druhé. Kurýr má možnost využít císařskou amnestii, ale to by znamenalo, že by se vzdal svých hodnot, jejichž je nositelem a kterým věřil. Hrdost mu nedovoluje vzdát se své víry. Proto volí raději smrt. Obrazně můžeme tvrdit, že je představitel světa, který přestal s Valdštejnem existovat – jeho existence se tak stává bezdůvodnou, jelikož nemůže splnit své poslání. Páni v druhé povídce jsou přesným opakem kurýra. Ačkoli jsou šlechtici, nemají pevně dané své hodnoty; nejprve podepisují věrnost Albrechtovi a po jeho porážce se snaží zříci zodpovědnosti z tohoto činu. Mluví o předem promyšleném kalkulu, jehož cílem bylo od začátku zradit Valdštejna, popřípadě svádí své jednání na opilost. Lze říci, že jim tedy chybí jakákoli čest. Její absence je patrně důvodem, proč od nich králova milenka odjíždí pryč: „*Kdo chce tedy vyšetřit pohlaví této osoby?*“

*Bylo však ticho. Jen jako zdáli se ozvalo: „Jsme přece kavalíři!“ „Ne, ne,“ bručela slečna; „kdo by chtěl vyšetřovat jejich pohlaví? Jací kavalíři? Nestojí za to! - - Pánové, už je pozdě! Mohu očekávat od Vašich Milostí, že mi bude svěřen kuň a jeden jezdec k ochraně? (tamtéž, s. 67). Páni se sice neustále ohání větou: „Jsme přeci kavalíři“, ale spíše jde o jejich vzájemné ujišťování se a zbožné přání, než že by to odpovídalo skutečnosti. Formálně mají své hodnosti, ale po stránce morální u nich došlo k selhání.*

Třetí povídka odhaluje smrt v její přímé podobě. Generál se neštítí znesvětit hrob mrtvého a jeho ostatky přímo v kartouze, před očima dalších svědků a mnichů. Motiv jeho jednání je očekávaná sláva (a pomsta), když doveze do Švédska lebku a ruku mrtvého Valdštejna.

Nejvýraznější postavou povídky je generálova žena, paní Banérová. V povídce sledujeme její proměnu reflektování smrti. V počátku vnímá smrt jako něco tajemného a strašného, což je patrné při průjezdu pohřební alejí. Zde na ní padá silná úzkost a tíseň: *„Děs jí sahal na hrdlo. Zdálo se jí, že ty stromy jsou mrtvy, že jsou z kamene, očarovány, že to 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 nekonečná, strašlivá úzkost v chladném, němém a výsměšném hrobě.“ (tamtéž, s. 77).*

Smrt je v povídce opředena tajemstvím a určitým druhem nepoznaného, není jisté, že po ní něco následuje. Po otevření Valdštejnova hrobu jsou zobrazeny a později znesvěceny ostatky generalissima. Paní Banérová vše reflektuje s ohledem na temné místo kartouzy. Rouhání v ní vyvolává zděšení a téměř očekává, že je za rušení klidu mrtvého stihne nějaký přísný trest. Napětí okamžiku se vytratí s tím, že se nic zvláštního nestane. Smrt tak přichází o své kouzlo tajemna, tajemství je „vyzraženo“. Proměna vnímání je reflektována v závěru povídky: *„Už ani paní Banérová se nebála smrti.“ (tamtéž, s. 94)*

Jednotlivé postavy v souboru jsou uzavřené, v průběhu povídek se příliš nemění jejich vlastnosti a charaktery. Výjimkou je paní Banerová v poslední povídce, u které sledujeme proměnu subjektivního vnímání smrti. Postavy jsou nuceny reagovat na proměnu okolního světa a nového řádu, což pro ně má fatální následky, jelikož to

jejich staré vidění světa boží. Kurýr tento konflikt řeší vlastní smrtí; souzení pánové z druhé povídky přichází o svůj klid a získávají skrze dívku potvrzení skutečnosti, že budoucnost pro ně nebude příznivá. Můžeme říci, že v jednotlivých povídkách je výraznější okolní dění než postavy samotné, které jsou na ně nucené pouze reagovat. Děj není způsoben jejich přímou aktivitou (kurýr nemůže přímo ovlivnit fakt, že Valdštejn je mrtev; páni z Budějovické louky jsou utvrzeni v tom, že nemají naději vyhnout se potrestání a paní Banérová je nucena zúčastnit se cesty do kartouzy a přihlížet otevření hrobu), což postavy staví do pozice pasivních subjektů, které jsou nuceny nějak reagovat. Právě v dané reakci se projevuje jejich jednotlivé hodnotové nastavení.

Zároveň je v povídkách zobrazena rozpolcenost dané doby. Jednotlivé postavy jsou konfrontovány s velkými dějinami, před kterými nemohou uprchnout nebo je ignorovat. Důsledky pro ně mohou být fatální, jak dokazuje první povídka cyklu. Rozpolcenost daného světa je patrná i ve skutečnosti, že ani jedna ze stran válečného konfliktu není prezentována oslavně. Pozornost je zde směřována na konkrétní jedince a zobrazeny jsou jejich hodnoty, čest a přesvědčení. Pokud se zaměříme na fikční svět jednotlivých povídek, tak pro všechny tři platí, že zobrazený svět se nachází v situaci, kdy nelze říci, co je dobré a co špatné či kdo je lepší. V této situaci jsou právě hodnoty jednotlivců tím, co buď zůstává stálé, nebo je rozbořeno podobně, jako svět v zobrazených povídkách.

## Boží duha

Děj této novely je zasazen do vysídleného území jisté země. Do krajiny přichází starší muž. V opuštěném chrámu objevuje rakev s ostatky ženy a jejího dítěte. Rozhodne se rakev následující den pohřbít a odchází na noc do blízkého stavení. Zde dochází k setkání s mladou dívkou, která byla v minulosti obětí násilí a utrpení. Postupně dochází ke sblížení muže i dívky.

Ač to v textu není přímo řečené, z kontextu je patrné, že jde o oblast vysídlených Sudet a střetu národa Čechů a Němců, starý muž je příslušníkem českého národa a dívka je národnosti německé.

Důvod cesty šedesátiletého muže do opuštěného kraje není v textu úplně patrný. Její smysl je postupně nalézán. Na úvod zmiňuje svoji moudrost, kterou zapomněl tentokrát doma, můžeme tedy uvažovat o spontánním rozhodnutí, kdy je smysl nalezen až během cesty. Po objevu nepohřbené rakve v chrámu sděluje: „*Snad přece má pout' měla jakýsi nepředvídaný, ale rozumný důvod. Měl jsem vykopat hrob, pohřbít jakési tělo a vyčistit chrám.*“ (Durych: Boží duha, s. 27). V textu je neustále zmínka o dívce, která na něho shlížela přidržující se bran Boží duhy v jeho chlapeckých snech. Muž doufá, že by onu dívku (= zde pravděpodobně symbol představující duchovní hodnoty) mohl najít právě zde.

Ve starém statku se setkává s mladou ženou. Nejprve v ní vidí své pokušení, dívka ho přitahuje svým vzezřením. Jak se postupně dovídá o trýznivé minulosti dívky, mění se jeho pohled na ní. Z objektu smyslné krásy se postupně stává obraz hodný k uctívání, obraz světice a mučednice, jež je ovšem nedotknutelný. Většinu času se muž nemůže rozhodnout, zda má před tímto pokušením utéct pryč či naopak je žena to, co přišel hledat. V závěru novely muž ví, že by chtěl se ženou zůstat, ale je si vědom její nedotknutelnosti jako mučednice: „*Vím, co komu z nás sluší. Vám světlo, mně stín. Vám to odění zlaté, mně ta hanba a prašivina.*“ (tamtéž, s. 142). Po zmínce ženy o budoucím dítěti muž změnil uvažování a políbí plamen svíce, jakožto světla, které předtím přisuzoval ženě.

Druhou hlavní postavou povídky je mladá žena. Z textu se nedovídáme nic podrobného o jejím původu, pouze o jejím utrpení. Muž si všímá většinou výrazu

jejího obličej a jejích zrzavých vlasů. Postupně muži vypráví o svém utrpení, kdy byla několikrát znásilněna, jak příslušníky národa muže (ti zabili její matku a tetu), tak příslušníky svého národa. Vypráví také o scéně, kdy jiná dívka volí raději sebevraždu než zneuctění. Mladá žena trpí výčitkami, že sama nebyla tak silná, aby to také udělala a navíc představou, že jí mrtvá matka vyčítá, jak žila. Díky těmto výčitkám její utrpení nadále trvá. Postupně dochází k jejímu sblížení s mužem. V závěru novely by chtěla s mužem zůstat, ale připadá si zneuctěná a poskvrněná oproti němu. Muž ji přirovnává ke světlu a sebe k stínu. Žena se zmíní o budoucím dítěti a muž mění názor. Po jeho polibku plamene svíce (světla) ho žena sama políbí.

Fikční svět novely je svoji výstavbou částečně inspirován barokní poetikou, s kterou se můžeme setkat i v jiných Durychových textech. Sledujeme zde motivy mučednictví, pouti a i duální zobrazení světa. Dichotomie je patrná v obrazu mladé ženy a mužovy představy dívky z jeho chlapeckých snů. Ač si tyto dvě dívky nejsou podobné, postupně dochází ve vnímání muže k jejich splynutí. K podobnému ztotožnění dojde u muže i v situaci, kdy žena vypráví o sebevraždě jiné mladé dívky. Muž si nechá podrobně popisovat všechny skutečnosti a představuje si celou situaci. V jeho představě dojde ke splynutí mladé ženy a dívky, jež se rozhodla skoncovat dobrovolně se životem, než aby dopustila své zneuctění: *„To byl obraz té mrtvé. A byl bych s ním porovnával i obraz té živé, jako kdyby byl mohl být jiný než ten, který hrozil z těch střepin, ale už jsem jich nerozeznával. Marně bych se byl ptal, která kterou z nich spolkla, neboť teď se ubytovaly v těle jediném. A viděl jsem hlavu tak těžkou, že připomínala hlavu dítěte, vyděšeného křečí rodící matky, a pahýly střepin, jejichž mrazivý třpyt tvořil kolem té hlavy zvláštní přízračnou svatozáři, a zrzavé vlasy, které na spáncích světélkovaly jako v polotmě, vznášející se kolem náhrobní lampy, a lupínky růží a bezděčně pootevřené a zkrivené rty. A závist! A závist! Jistě byla ta živá jen rakví té mrtvé, která dosáhla vysvobození, ale nemohla shnít. A musila nosit na své hlavě i svatozáři, která nebyla její a stále jí připomínala, že to nebyla ona, která přelstila smrt. A nemohla plakat. Místo slz měla v očích jen střepiny skla. A nemohla křičet ani odvrátit tvář pro ty střepiny, vyčnívající i z jejího hrdla.“* (tamtéž, s. 104).

Tím, že se žena nerozhodla ukončit svůj život a prošla si veškerým utrpením, dojde ke změně pohledu muže na ni. Ženu i dívku vnímá jako mučednice. Z objektu touhy se tak najednou stává nedotknutelný objekt světice. Muž si je vědom, že v tuto

chvíli od ní může přijmout pouze její hrůzné vzpomínky a zážitky. „*Stůjte! Prosím vás, stůjte! Jako na sloupu mramorovém! Jako v odění zlatém! Tak! Teď to jste vy!*“ (tamtéž, s. 105). Zde je také patrný odkaz na Pannu Marii. Při modlitbě za mrtvou na hřbitově padne ženě k nohám: „*(...) padl jsem jí k nohám a objal jí paty a rozvzlykal jsem se, a nemoha popadnout dech, začal jsem líbat její střevíce, ušpiněné prachem a rozšlapaným jílem.*“ (tamtéž, s. 112).

Motiv poutnictví je zmíněn již v začátku novely. Starý muž přichází do kraje pravděpodobně proto, aby na své cestě našel duchovní hodnoty, které jsou reprezentované obrazem dívky z jeho chlapeckých snů. Přemítá také o hříších, které zatím nestihl spáchat a uvažuje, či nehledá právě ty. Mimo ne příliš konkrétního důvodu cesty je nejasná i mužova minulost. Ženě nejprve říká, že je hrobník. Poté odmítá, že by byl kněz a ukazuje jí snubní prsten. Vzápětí připouští, že se kdysi měl stát knězem a nyní má pět dětí. V jednu chvíli popisuje obraz ruce ženy, která hraje na klavír – zde jde pravděpodobně o jeho zesnulou manželku; je tedy vdovec.

V předposlední kapitole dochází k setkání s dalšími postavami, a to s českou rodinou, která v této oblasti také žije. Rodina mladou ženu poznává a potvrzuje tak její předešlá slova o utrpení. Rozdílná národnost muže a ženy jim nevádí, naopak vyjadřují naději na nový a lepší život ženy. Mimo hlavních postav se žádné další v novele přímo neobjevují, je o nich pouze zmínka, ať už se jedná o mrtvou matku a tetu nebo o muže, u kterých dívka sloužila.

Motivací jednání muže je dualita hledání hříchů a zároveň duchovních hodnot. Po setkání s dívkou ji vnímá nejprve jako obraz smyslné krásy, který se mu později změní v světici. V závěru příběhu nalézá možnost jak být se ženou. Žena je hnána pocitem viny a hledá pro sebe smíření a odpuštění. Pochopení událostí a přijetí vlastní zodpovědnosti dává možnost k nalezení nového začátku pro obě zmíněné hlavní postavy novely.

Menší poznámku si zaslouží prostředí příběhu, které je spojeno s určitým tajemstvím a mystikou. Prostředí působí zastřeným dojmem. Zmíněna je opuštěnost kraje, do kterého poutník přichází. Neurčitý je z počátku důvod a cíl cesty. Kraj je nositelem tajemství, což se určitým způsobem odráží na zobrazených postavách, které působí zastřeně a jsou také nositelé tajemství svých životů. Mystiku pak symbolizuje

často využívaný motiv světla, které je mužem vnímáno velice intenzivně. Záblesk světla v koruně stromu ukazuje cestu, kudy dál pokračovat – díky němu objevuje kostel s rakví. Ženu prvně spatří ozářenou světlem svíčky. Mužovo vnímání krásy ženy zde má rovněž duchovní charakter; od fyzických atributů – jejích vlasů – je mu postupně vyjevována i krása duchovní, která pramení z dřívějšího utrpení. Na konci příběhu muž líbá plamen svíce. Postavy tak i přes své rozdíly nachází společně smíření. Jejich bloudění tak má šťastný závěr.

Postavy v této novele můžeme považovat za otevřené. Jsou nejednoznačné ve své minulosti, která je odkrývána postupně a zároveň neúplně (např. z dřívějšího mužova života se dozvídáme pouze neucelené útržky). Postavy nemají vlastní jména, což je další z prvků nejednoznačnosti. De facto korespondují přímo s prostředím příběhu – působí stejně mysticky jako krajina, ve které se příběh odehrává. Ve vztahu k ději je můžeme považovat za dynamické postavy - přímo ovlivňují okolní dění svojí aktivitou, nepřijímají okolí pasivně, ale svým jednáním ho aktivně přetváří a vytváří děj. Dochází mezi nimi ke vzájemné interakci i přes skutečnost, že jde o příslušníky dvou různých národů. V textu není zmínka o tom, kterým jazykem spolu mluví, nicméně si rozumí. Jedná se o hlavní postavy příběhu; za vedlejší pak můžeme považovat rodinu, kterou společně později potkají a která ženu zná už dřívějších dob. Ostatní postavy, o kterých je zmínka, se v příběhu objeví pouze jako postavy – obraz (jako vzpomínky; většinou se jedná o mrtvé postavy).

## Jarmark života

Jarmark života je Durychova novela z roku 1916. O tři roky později napsal román Na horách, který této novele dějově předchází. V Jarmarku života sledujeme příběh dvou bratrů, kteří jsou uvězněni ve věži nad městem. Jednoho dne spatří z okna tajemnou dívku. Postupně se schyluje k útěku a jeden z bratrů skutečně utíká, zatímco druhý zůstává.

Oba bratři jsou drženi ve věži, z které mohou okolní svět sledovat pouze malým okénkem. Z něho mají výhled pouze na městský rynek. Jejich ostrahu má na starosti němý strážný. Za bratry dochází do věže kněz, který má přikázáno s bratry nemluvit. *„Pokud si pamatujeme, byli jsme vždy v této světnici, a snad kolik jest dosavad dnů našeho života, píšeme od rána až do odpoledne stále stejně spor našeho rodu s jiným rodem, opisujeme žaloby, zápisy, svědectví, historie různých činů černých a podivných, která nám připadají, jako by za mořem byly spáchány. Co jsme živi, nikdo na nás nepromluvil slova.“* (Durych: Jarmark života, s. 291). Bratři nemluví, dorozumívají se vlastní řečí, později se naučí číst i psát. S okolním světem se seznamují pomocí knih, které mají ve věži k dispozici. Neznají ani svá jména, volí si pro sebe Jiří a Jan. Mimo opisování listů pozorují okolní svět malým zamřížovaným oknem.

Zvrat v jejich životě nastane, když jednoho dne spatří na rynku tajemnou dívku, která se na ně do okna dívá. Bratři ji považují za znamení a uvažují, jaké by pro ně mohla mít poselství: *„Vždyť mohla to být smrt, která nám přicházela nabídnout vysvobození.“* (tamtéž, s. 298). Žena v obou probudí cit. Rozdíl je ovšem v jeho průběhu – pro staršího představuje náklonnost k ženě potěšení, zatímco mladšího z bratrů začíná spalovat vášeň, která ho vede k úvahám o útěku z věže. Od této chvíle se naruší komunikace mezi nimi, oba se začínají postupně odcizovat. S pomocí medvědáře, který je průvodcem cikánské dívky, se jim podaří přepilovat mříž. Starší z bratrů smrtelně poraní strážného, aby mladší mohl utéci s dívkou pryč. Sám pak zůstává ve věži.

Jednání staršího bratra je ovlivněné přáním zůstat se svým mladším bratrem. *„Kněz nám také jednou psal, že jest přesvědčen, že neprchneme ani tenkrát, kdyby*

*dvěře zůstaly otevřeny dokořán, poněvadž zákaz ten je svatý. A jistě bylo dosti příčin, abych se zdržel každé svévole, neboť ze dveří hleděla na mne hrůza před tím, že bych mohl býti odloučen od bratra, kdyby snad jeden nebo druhý tu zůstati musil, anebo byl chycen na útěku.*“ (tamtéž, s. 295). Strážný, který se jim pokouší zabránit v útěku, se k nim chce dostat se sekerou: *„Snad měl v ruce veliký nůž nebo kladivo či sekyru, konečně nebylo to všecko jedno? Smrt jako radost? Ale uviděl jsem oči bratrovy a pochopil jsem, že nechce umřítí.*“ (tamtéž, s. 327) Rozhodne se tedy bratrovy pomoci a zaútočí na strážného, jež je nakonec smrtelně raněn. Mladší bratr utíká, zatímco starší zůstává nadále ve věži, tentokrát však dobrovolně. Možným důsledkem mohou být slova kněze, který předtím při zpovědi píše na lísteček slova o nebezpečí vnějšího světa mimo tuto místnost, nemožnosti návratu a *„cti, která zadržuje člověka od nedovoleného“* (tamtéž, s. 324). Na sklonku svého života se setkává s tajemnou dívkou a oba společně umírají.

Druhý z bratrů po spatření dívky posedlý touhou dostat se z vězení pryč a utéct. Nechává si prsten, který mu cikánka pošle a těsně před útekem odmítá možnost vyzpovídat se knězi. Jako jediný z věže skutečně uteče. Později se dozvídáme, že cikánku zabije v lese, když se vrací z boje, a sám je později také zabit jelenem škůdníkem.

Klíčovou postavou celého příběhu je právě kněz. Ačkoli jsou oba bratři drženi v izolaci, je jim kněz prostředníkem katolické víry. V kapitole Doslov – kde se mění optika vyprávění; novým vypravěčem je zde kněz – je objasněn původ obou bratrů (oba jsou synové vévody Novoměstského) a i důvod jejich uvěznění ve věži. Šlo o slib, který dal kněz jejich matce: *„(...) splnění jedné části mého slibu, daného vévodkyni Novoměstské, že jí je přivedu oba k branám ráje, oslavené vítězstvím duše nad mocí těla, připravené pro oheň jasný.*“ (tamtéž, s. 341). Díky jejich izolaci je jejich kontakt s bohem mnohem intenzivnější. Kněz přiznává, že oba syny umístil do věže on: *„Musím hledat, jako jsem našel obě děti a skryl ve věži jako klenoty korunovační, abych je někdy odevzdal u bran ráje.*“ (tamtéž, s. 339). Kněz zároveň v doslovu uzavírá příběh obou bratrů tak, že popisuje jejich smrt.

Němý strážný je v novele oddaným sluhou, který dohlíží na to, aby bratři za žádnou cenu nepřišli do kontaktu s vnějším světem. Zároveň hlídá vzdělání obou

bratrů: „*Jindy se zdálo, že klíčník spíše chce mařiti naše pokusy, abychom se snad nenaučili více, než jest dovoleno. Někdy býval přívětivý, jako by již chtěl promluvit, hrál si s námi a vysvětloval nám vše, co jsme chtěli.*“ (tamtéž, s. 291). Bratry je považován za smutnou postavu: „*Někdy byl smuten. Zůstává ve věži, chodí na rynek, vodí psy, pozoruje a poslouchá mluvící lidi, ale sám mluvit nemůže.*“ (tamtéž, s. 292). Je otázkou, zda je obeznámen s cílem kněze, či pouze vykonává oddaně jím nařízené příkazy. Při útěku z věže není úplně zřejmé, zda chce zabránit útěku bratrů nebo se je pouze snaží ochránit před kontaktem s vnějším světem (v novele reprezentován medvědářem, který pomáhá s odstraněním mříží v okně). Nakonec umírá rukou staršího z bratrů. Kněz nad jeho smrtí pouze mávne rukou: „*A co s tou mrtvolou? Ptaly se ho moje oči; mávnul rukou, na tom že nezáleží.*“ (tamtéž, s. 328).

V samotné výstavě fikčního světa můžeme nalézt spoustu symbolů, které odkazují k motivu víry. Bratři jsou uvězněni ve věži s orlojem. Mají tak blíže k Bohu, než ostatní. Na okolní svět se dívají z vrchu a nejsou zatíženi malichernostmi světa kolem. Absence běžné řeči způsobuje větší intenzitu rozmlouvání s Bohem. Opakem věřících bratrů jsou zde cikáni, kteří jsou popisováni jako bezbožní: „*cikáni, kteří v boha nevěří*“ (tamtéž, s. 296). Prostor věže je prostorem víry. Starší z bratrů v tomto prostoru setrvává, kdežto mladší z něho utíká pryč. V doslovu kněze se později píše, že po zabití cikánky se usadí v horách, kde mi při poustevničení dělá společnost laň, jež se mu stane i osudnou. Hory zde můžeme chápat společně s poustevničením opět jako snahu být Bohu blíž.

Kněžův slib daný matce obou bratrů se tak na závěr podaří naplnit, ačkoli informace o mladším z bratrů jsou prezentovány jako zvěsti a kněz si je pouze odvozuje na základě svých znalostí.

Postavy obou bratří jsou nám v úvodu představeny celkem neurčitě. Nejsou jim známy důvody, proč musí být ve věži. Vysvětlují si to dávným zločinem někoho ze své rodiny, o němž se píše v listinách, které opisují. Věž je uzavřeným místem a jejich vlastním známým světem. Na narušení tohoto světa reagují oba odlišně. Pro staršího je hodnotou zůstat se svým bratrem. Mladší naopak touží svobodě. Oddanost staršího se projeví během útěku, kdy se nebojí za bratra obětovat a zaútočí na strážného. Postavy jsou nejednoznačné, nemají vlastní jména (později si bratři konkrétní vyberou sami);

bratři spolu komunikují jazykem, který si sami vytvořili. Ve své podstatě jsou ploché a příliš se v průběhu povídky nemění jejich charakteristika. Toto platí pro strážce a kněze. Částečně také pro jednoho z bratrů (toho, který nakonec ve věži zůstává i po prolomení mříží a „odstranění vězení“ /jak bychom mohli nazvat proměnu okolí, ke které dojde odstraněním mříží z okna, vraždou strážného a útekem jednoho z bratrů/. Právě u bratra, který utíká, můžeme uvažovat o určité proměně ve chvíli, kdy začne toužit po dívce a reálně zvažovat útek z věže za pomoci lidí z vnějšku. Tuto postavu můžeme považovat za dynamickou, ostatní postavy (strážný, kněz a druhý z bratrů) jsou spíše statictější povahy, jelikož se ve svém jednání v průběhu novely výrazně neproměňují.

Knězovým úsilím je udržet oba bratry ve věži, stranou okolního světa. Jejich izolace má zintenzivnit jejich vztah k Bohu. Avšak tato snaha naráží na přirozenou touhu po svobodě, která je vlastní oběma bratrům. Po odstranění vězení (zabití strážného a vylomení mříží) jeden z bratrů utíká pryč a naplňuje tak svoji touhu po volnosti. Druhý však zůstává ve věži i nadále, nyní však svobodně a nikoli jako vězeň. Nelze tedy vnutit svůj záměr jedinci, respektive potlačit jeho přirozenost, ale rozhodnutí musí vycházet z něho samého, neboť svobodné rozhodnutí má větší váhu.

## Ohně v mlhách (diptych Smích věrnosti – Legenda; soubor Obrazy)

Souborné vydání obsahuje v plné podobě pouze texty z diptychu Smích věrnosti – Legenda a povídkového cyklu Obrazy, zaměříme se proto pouze na ně. Ostatní části jsou rozebrány samostatně.

V povídce Smích věrnosti máme dvě ústřední postavy – paní a jejího společníka. Oba jsou souzeni k trestu smrti a společně tráví čas v cele.

Paní je charakterizována jako bledá, „*s půvabem přímo nesvětským, ale se zřetelnou krásou chřadnoucí dámy*“ (Durych: Ohně v mlhách, s. 153). O ženě se dále dozvídáme, že má mladou dceru. Nevíme nic konkrétního o jejím provinění, malíř pouze v jednu chvíli oznamuje, že se noviny o paní přestávají zajímat, předpokládáme tedy nějaké výrazné společenské provinění.

Muž se nechá paní oslovovat jako galantní přítel. Je malířem a snaží se na zeď vystihnout průběh soudu a očekávání exekuce a karikatury všech aktérů. Věří, že zvláštní okolnosti, za jakých obraz vznikl, ho učiní světoznámým a nesmrtelným: „*Přijdou fotografové a reportéři, bude to v časopisech a na výstavách. Jediněná zvláštnost prvního řádu, dosud neslýchaná! Vypočtete si všechny výhody a okolnosti, za jakých tato práce vznikla, a to jest jen začátek!*“ (tamtéž, s. 155). Sám se popisuje jako „*ješitný a myslím na úspěch a senzaci. Neumím pohrdat životem a žil jsem nemnoho.*“ (tamtéž, s. 156).

Oběma je nabídnuta možnost podepsat revers, který může skýtat záchranu: „*Račte, milostivá paní, podepsat! Odpoledne už si vyjedeme volně do aleje.*“ (tamtéž, s. 164). Malíř přenechává rozhodnutí na paní, aby podepsala první. Ona odmítá a on posléze také. Své odmítnutí zdůvodňuje zpochybněním vážného mínění reversu: „*Myslím, i kdybyste podepsal, že už byste nevyvázl. (...) Považte, jak by se smáli, až by jim ti dva muži přinesli naše podpisy, a jak by se ještě více smáli, až by viděli naše vyjevené oči v hodině, kdy přijdou pochopové! Chápete? Tu radost jsme jim vzali.*“ (tamtéž, s. 165).

Uvažujeme tedy o nějakém provinění, které si zasluhuje hrdelního trestu. Avšak je zde možnost zvrácení celé situace podepsáním onoho reversu. Jde tedy o

nějaký zločin, který se dotýká hodnot, které obvinění neuznávají, malíř v jedné chvíli mluví o umírání „*pro čest a vzdor*“ (tamtéž, s. 161). Provinění, jež se přímo osobně dotýká žalující strany, a zasluhuje nejvyšší potrestání (pravděpodobně urážka někoho významného či významné hodnoty v daném fikčním světě), avšak lze částečně zmírnit či odpustit trest (nebo také nikoli – toto v textu není zmíněno), pokud obvinění podepíše revers, což by ovšem znamenalo i přiznání neoprávněnosti svého jednání. Nepodepsání dokazuje morální stálost postav a trvání na činu, jež způsobil jejich uvěznění a soud. Navíc paní reversu nevěří. Máme tedy před sebou silné postavy, které uznávají věrnost svému přesvědčení a případným činům.

Malíř po celou dobu povídky pracuje na svém díle, aby vylíčil na zdi celý proces, včetně karikatur všech zúčastněných. Ví, že obraz vlastně nikdy nebude definitivní, ale maluje až do posledního okamžiku, kdy paní vyvádí z cely na popraviště. „*Zasmějeme se příčině, pro kterou umíráme! Ach, kéž bych mohl dobře zachytit grotesknost toho, pro koho umíráme!*“ (tamtéž, s. 163). Obraz de facto dokončuje v momentě, kdy se na šibenici jeho obličej cíleně změní v grimasu: „*Poslední kousek mistrovský! (...) A spatřiv v jejím pohledu, že pochopila a že se mu kousek zdařil, vyprskl nevázaným, upřímným smíchem, který se zadusil až v dlani katově.*“ (tamtéž, s. 167).

Postavy ženy a malíře můžeme opět považovat za nejednoznačné postavy. Nejsou pojmenována vlastními jmény, charakterizují je pouze jejich sociální atributy. Povídka se odehrává v uzavřeném prostoru a uzavřené jsou i obě postavy, v průběhu povídky nedochází k jejich změně charakteru. Co se týče dynamiky, tak postavy jsou spíše statické, neboť jsou nuceny reagovat na předem dané skutečnosti (odsouzení) a nevytváří tak děj příběhu vlastním přičiněním. K interakci dochází pouze mezi nimi samotnými, interakce s vnějším světem zde není, pokud nepočítáme odmítání podepsání reversu.

V povídce *Legenda* se ocitáme ve fikčním světě, který je ve válečném stavu. O válečných stranách se dozvíme pouze to, že jedna je zbožná a druhá bezbožná. Ústřední postavou je sestra Emerencie, sestra v klášteře v Rapachu. Na Velký Pátek, je město obléháno nepřitelem, vyhladovělé a zbavené vody. Stejně jsou na tom i v rapašském klášteře, kde se v kapli slouží obřad za Velký Pátek. Během obřadu dojde

k zázraku, kdy Kristus na kříži třikrát pronese větu: „Žízním!“ Sestra Emerencie si vrazí do hrudi nůž a nabídne Kristu svoji krev.

Sestra Emerencie je v textu popisována jako žena s pošramocenou pověstí a minulostí. „*Vždyť ona to byla, pro kterou opat suchodolský byl zbaven hodnosti, exkomunikován, vyhlášen za psance a vyhnán ze země. Již předtím byla bez kázně a do kláštera byla přivedena Bůh ví odkud.(...) Byla potrhlá, zlá a krásná. Uměla se postit, modlit, zpívat a konala zbožné věci horlivěji než všechny ostatní. Dvakrát vzbudila velké naděje: po první, když přišla do kláštera a kála se hrozně za svůj minulý život, a po druhé, když byl ukončen církevní soud, opat vyobcován a ona nabyla náhlého, děsivého poznání stavu své duše. Zdálo se, že byla vyvolena, a že právě její ničemnosti byly pro ni dopuštěny pro nějakou tajemnou přípravu.*“ (tamtéž, s. 172). Po příchodu kapitána Gerharda do města dojde k jejich sblížení. Gerhard je jedné noci chycen v jejím okně a vykázán z města. Emerencie je poté uvězněna. Na Velký Pátek je propuštěna. Během pašijí dochází k zázraku, kdy třikrát promlouvá Kristus na kříži. Emerencie v tu chvíli vyběhne ke kříži, vrazí si do hrudi nůž a nabídne Kristu svoji krev.

V sestře Emerencii tak sledujeme zatracovanou sestru, která se slovy nekaje za své hříchy, ale svým činem ukazuje stálost a sílu své víry. Uvažovat můžeme o její předurčenosti k tomuto skutku, její jméno lze vyložit jako zásluha či záslužná, platí zde tedy nomen omen. Její gesto je pochopitelné s ohledem na dříve zmiňovanou horlivost pro zbožné věci. Motivem jejího činu je tak stálost její víry. V momentě, kdy ostatní sestry sklápí před žíznícím Kristem oči, ona jediná se odhodlává k činu (a zajistí tak dokončení pašijí). Symbolické je i jméno místa, kde se povídka odehrává. Jméno města Rapach je v ukrajinštině označení pro delší řehtačku, které se užívá během Velikonoc namísto zvonů. Sestru Emerencii můžeme vnímat jako hlavní postavu. Ačkoli zde není popisována jako ukázkový příklad ctnosti, důležitá je zde její stálost víře. Uvažujeme o ní jako o dynamické postavě, která aktivně reaguje na okolní dění a zároveň ho ovlivňuje. Zároveň je postavou uzavřenou, neboť její charakteristika se v průběhu povídky nemění. V rozhodujícím okamžiku jedná tak, jak je pro ni s ohledem na předchozí text typické.

Nyní se podíváme na povídky z cyklu *Obrazy*:

První povídkou je Sen. Muž Jiří, hrabě z Valdburka, odchází na procházku Prahou. Návrat zpět je mu znemožněn z důvodu, že jeho dům už není na svém místě a o jeho rodu nikde nejsou žádné úřední záznamy.

V úvodu povídky je muž charakterizován jako unavený dlouhým studiem a čtením. Zmíněn je jeho strach z nemoci a touha vzdálit se pryč od svých knih a oken paláce, ve kterém bydlí. Přechází přes kamenný most a zde začíná mít problém s orientací: „(...) *všecky ulice byly přeházeny, snad některých v Praze ani není.*“ (Durych – Ohně v mlhách, s. 59). Při cestě přes Karlův most přichází závrať a má dojem, že už domů nedojde. Pokouší se dostat domů, ale nedaří se mu nalézt dům, ze kterého vyšel.

Zvraty v povídce nastávají při přechodu přes řeku – prvně má dojem, jako by šel po houpajícím se provaze. Podruhé se mu zde podlomí kolena a ztrácí sílu. „*Zdálo se mi, že nedojdu a přicházela závrať. Lidé se za mnou ohlíželi, viděli, že už nemohu jít.*“ (tamtéž, s. 61). Ve chvíli, kdy překračuje řeku, tak už není cesty zpět. Muž připomíná svým blouděním Ahasvera, uvažuje, že bloudící je pouze on sám: „*Byl bych rád někoho poprosil, aby mě zavedl domů. Snad by to cizí lépe našel, než já; snad jen já bloudím.*“ (tamtéž, s. 68). Když se rozhodne žebrot, odchází k židovskému kříži.

Jak název napovídá, povídka kompozicí připomíná sen. Děj je logicky konstruován, ovšem muž nechápe řád světa, ve kterém se ocitl a není schopen se do něho zapojit. Je v novém světě cizorodým aspektem, jméno jeho rodu není známo a na místě, kde měl být palác, stojí obchodní dům. Hlavní hrdina se stále snaží dostat zpět domů, do svého světa, a to způsobuje konflikty. Ve chvíli, kdy se rozhodne daný svět přijmout, dochází k probuzení z daného snu, neboť se setkává s postavou, která ho poznává. Z povídky není úplně patrné, zda snovou sekvencí je celá povídka, či zda muž usíná (omdlévá) únavou při přecházení mostu. Při prvním přechodu vnímá z lidí jen jejich klobouky a boty; jakoby opouští svět na zemi a dívá se na okolní dění shora. Je tedy možné, že v tuto chvíli buď právě usínal nebo už snil (čímž by se mohl vysvětlit onen levitující stav). Muž v povídce je uzavřená statická postava, svým jednáním přímo neovlivňuje okolní dění, ale sám je nucen ho přijmout, což se mu

ovšem nedaří. Jeho cíl je vrátit se do svého poznaného světa, který zná a ve kterém se orientuje.

V druhé povídce se dítě vrací do své rodné vsi. Ves se v době jeho nepřítomnosti změnila v měsíční krajinu, kde žijí jen slepá a němá torza lidí.

Opět je využit postup, kdy postava odchází ze svého domova, aby při svém návratu zjistila, že její domov již neexistuje. Zde je hlavním hrdinou dítě, jež odjíždí z vesnice ke svým příbuzným do Prahy. „*To dítě nebylo chudé, poněvadž umělo mluvit a mělo zdravé oči, a nebylo bohaté, poněvadž nebylo šťastno.*“ (tamtéž, s. 70). Dítě tedy není chudé (jelikož umí mluvit a vidí), ale není ani bohaté, neboť mu chybí štěstí. Pocit štěstí je ve fikčním světě této povídky provázán s bohatstvím; kdo je šťastný, je i bohatý. Po svém příjezdu do vesnice je dítě konfrontováno s realitou pusté krajiny a postupně se z něho stává stejné torzo člověka, jaké obývají mrtvou vesnici. Nejprve se jim přiblíží po fyzické stránce – zanítí se mu oči a stáhne hrdlo prachem. Poté je devastovány i duchovní hodnoty; je svědkem podivných věcí, které obyvatelé páchají, čímž dojde k vlastnímu otupení dítěte a přestane se podívat nad jejich chováním. Dále je mu znemožněna cesta opustit toto místo fyzicky: „*(...) že odsud není pro nikoho návratu.*“ (tamtéž, s. 74) i duševně, pomocí své víry: „*(...) pro úzkost a vysílení nemohlo se modliti.*“ (tamtéž, s. 74). Morálka se vytrácí v momentě, kdy je dítě stařenou nuceno krást ostatním slepcům. Onemocnění způsobené jedovatou vodou pak dokončí morální devastaci dítěte. Dítě dospívá a stává se díky svému zraku majitelem veškerého majetku v kraji: „*Celý kraj byl jeho majetkem a ono se pak při své nestvůrnosti konečně cítilo šťastným.*“ (tamtéž, s. 75).

Ve fikčním světě povídky je naznačeno, že zpusťlost daného kraje způsobují továrny se svými stroji. Vypouští do ovzduší jedovaté zplodiny, které mají devastující vliv na celou krajinu i lidi samotné. Lidé svoji stálou mechanickou prací umožňují chod továrny a tím paradoxně továrna chrlí více otravných plynů a lidí tak postupně mění v torza, pro něž je jedinou směřodatnou hodnotou přežít. Továrna tak rozkládá celé společenství i krajinu. Kriticky je v této povídce hodnocené hromadění majetku a nazírání na materiální bohatství; jeho shromažďování vede k celkovému morálnímu úpadku jedince a jeho proměnu v torzo člověka. Pocit štěstí, který je podmíněný materiálními statky, je zde draze vykoupěn ztrátou člověčenství. Dítě je zde v pozici

statické postavy, která je nucena reagovat na proměnu světa, který znala. Zmíněna je nemožnost daný kraj opustit. Ze státnosti se později stává dynamičnost, když je v závěru povídky zmíněno, že dítě dospělo a později získalo v kraji majetek.

Třetí povídka – Sen Albrechta Dürera – vypráví o příběhu uhlíře, který z lesa doprovází do kostela ženu s dítětem. Žena má namířeno do kostela, ve kterém se později uhlíř ztratí. Ten ji později i s jejím dítětem spatří vymalované na jednom z obrazů.

Uhlíř je představován jako postava, která mechanicky vykonává svoji práci – kácí stromy a staví mlýny. Při setkání s cizinkou není schopen určitě její věk. Hodlá se jí zmocnit („*Jeho hrubý, medvědí krok byl by leckoho polekal, neboť z pohybů jeho těla bylo patrné, že se chce zmocnit cizinky i zvířat a věsti je, kam sám bude chtít.*“ (tamtéž, s. 79)), ale jeho postoj se změní ve chvíli, kdy spatří dítě: (...) *dítě se mu velice líbilo, ale mnoho si nepamatoval, jen tolik, že sice chytil osla za uzdu, ale již ne tak, jak ho chtěl chytit, totiž tak trochu jako kořist, ale nějak z přinucení, jako sluha.* (tamtéž, s. 81). Cítí se v lese osamělý a rád by měl společnost, proto dívce nabídne nejprve doprovod do města a poté se ji pokouší přesvědčit, aby s ním v lese zůstala: „(...) *chtěl bych tě tu mít, třeba i s děťátkem.*“ (tamtéž, s. 83).

Mimořádnost dívky je patrná od začátku povídky. Nejprve se nečekaně objeví uprostřed lesa. Poté uhlíř není schopen rozeznat její věk a původ. Když je dotázána na otce dítěte, mluví o kostele, který viděla cestou. Nakonec uhlíř zmizí v kostele. On ji pak objeví na jednom z obrazů. Z kontextu vyplývá, že jde pravděpodobně o Pannu Marii. Obě zmíněné postavy jsou uzavřené. K interakci dochází pouze mezi nimi samotnými. V průběhu povídky se výrazně neproměňují jejich charakteristiky. Postava ženy se pohybuje po určité ose, cestuje odněkud někam, oproti uhlířovi je tedy dynamičtější. Uhlíř se pohybuje „v kruhu“ svých činností. Tento stereotyp naruší právě příchod dívky. Po jejím zmizení v kostele se opět uhlíř vrací ke své činnosti.

Hlavní postavou povídky *Tvář* je tajemný cizinec - dobrodruh. Jeho původ je pro okolí neznámý. Oplývá nespecifikovaným bohatstvím a inteligencí. Aby se nemusel zabývat běžnými povinnostmi, najímá si na vše další lidi, kteří pro něho pracují. Samotného ho zajímá pouze pozorování hub, spánek a v noci poslouchat sovy. Svým bohatstvím se odcizí od lidí. Po návštěvě politika, básníka a papežského

vyslance – zástupce světské moci, církevní moci a umění – se rozhodne proměnit během roku svět, aby jim nezůstal nic dlužen. Všichni lidé chtějí od dobrodruha získat nějaký hmotný prospěch, proto si najme mnoho dalších lidí, kteří mají tyto žádosti vyřizovat. Díky svému bohatství to pro něho není nemožné. Muž je mimo své bohatství charakterizován jako lhostejný. Až teprve setkání s dítětem v něm vzbudí city – zřejmě poprvé za ním přišel někdo, koho nezajímal majetek, ale koho zajímal on jako živá bytost, jako nositel určité tváře, kterou děvče chtělo vidět. Po tomto setkání dobrodruh mizí: „*Co se stalo s jeho bohatstvím, neví se. Neboť bylo tak ohromující, že nikdo si netroufal něco s tím začínat. A snad právě proto upadlo takto vysvětlitelným způsobem v zapomnění.*“ (tamtéž, s. 100).

Na cizince můžeme nahlížet jako na člověka, který nashromáždil absurdní množství majetku. Jenže ve fikčním světě, kde takovým majetkem neoplývají ostatní postavy, dochází k přenesení pozornosti s cizince na jeho majetek. Tím lze vysvětlit onu cizincovu lhostejnost (pravděpodobně je na takovéto jednání od ostatních směrem k sobě zvyklý). Majetek ho od ostatních postav odděluje a vymezuje. Díky hierarchii sluhů je od lidí oddělen ještě více. Jeho známé záliby však nepramení z jeho majetku – obdivuje přírodní krásy, které si za peníze nemůže přímo opatřit: houby a soví houkání. Lze říci, že je díky svému majetku svobodný ve svém jednání, ale zároveň paradoxně svázaný se svým zlatem, pro které v něm ostatní nevidí člověka. Toho v něm hledá až děvče.

Nabízí se paralela s druhou povídkou cyklu – Dítě. V ní se píše, že dítě nebylo bohaté, protože nebylo šťastno. Dobrodruh v povídce Tvář má neomezeně zlata, ale nezdá se, že by mu to působilo štěstí. Je otázkou, zda je skutečně bohatý. Materiálně možná ano, avšak duchovního bohatství se mu pravděpodobně dostávat nebude. Tím lze částečně vysvětlit závěr – dobrodruh zmizí, ale jeho materiální bohatství zůstává. Je možné, že po návštěvě děvčete vyměnil materiální statky za bohatství duchovního rázu.

V povídce Císař sledujeme celkový úpadek panovnické moci. Císař byl nucen vzdát se své moci a nyní se musí vystěhovat z paláce. V paláci jsou umístěny hodiny, které ukazují zvláštní čas – až budou ukazovat tři hodiny, dojde k výbuchu a zničení celého paláce. V tu samou hodinu má císař opustit palác i město. Kdysi se mu dostalo

vyššího vnuknutí, jak by mohl jeho rod zpět získat moc, avšak on neposlech rady tohoto hlasu, a tak nyní o veškerou moc přichází.

Kromě postavy mladého císaře figuruje v povídce ještě jeho starý strýc. Je zobrazen jako kmet a připomíná zašlou slávu rodu. Pohrdá císařem a spoléhá na svého bratra, který má přijet jako jeho záchrana a obnovit vládu jejich rodu.

Mezi císařem a jeho strýcem dochází k sporu. Opovržení druhým je vzájemné. Definitivní konec moci nastává příchodem zástupců města. Nabízí císaři možnost setrvat ve městě zůstat, ovšem jen jako obyčejný občan. „*Vaše Výsosti, oznamujeme, že výpověď se odvolává a rada Města ničeho by nenamítala proti žádosti o přijetí do svazku Města.*“ (tamtéž, s. 131). Císař přijímá, čímž se definitivně vymezuje ze své výlučnosti a stává se běžným občanem města. Všimá si, že ho oslovili pouze tímto malým titulem, ale zároveň vyjadřuje vděčnost za nové postavení: „*Děkuji, pánové, jsem zavázán.*“ (tamtéž, s. 131). Ve výběru oslovení měšťany je patrný určitý mocenský aspekt, kdy neuznávají jeho bývalý titul, ale přeci jen mu nějaký při oslovení přidělují.

Paradoxně se jeho vzpomínka na nejoslnivější okamžik vlády vztahuje k situaci, kdy se jí zbavoval a předával ji. Dále ho dle jeho mínění čekal buď útěk a nebo poprava. Ani jedna ze zmíněných variant nenastala, vše plynulo apaticky dále. Pravděpodobně očekával nějaký impulz, který by podnítil jakoukoli činnost, ať už hrdinský útěk nebo slavnou popravu. Ve chvíli předání vlády se stal ostatním de facto lhostejný (nedošlo k nějakému razantnímu vypořádání se s ním, ale kromě zbavení se moci/vlivu plynul jeho život dál bez výraznější změny), jeho existence tedy nadále zůstala zbytečná a císař si je toho vědom, což v něm probouzí určitou melancholii a apatičnost a neschopnost jednat, jelikož „jeho svět“ (svět, ve kterém byl důležitý a měl moc) přestal existovat. Navíc se obrátí situace a on v tuto chvíli není ten, kdo „ovládá dané teritorium“, neboť jeho další pobyt ve městě je závislý právě na představených města, kterému dříve vládl. Neschopnost jednat je pro něho fatální.

Stejně jako v ostatních povídkách zde máme postavu, jejíž „známý“ svět přestal existovat a ona je nucena začít fungovat ve světě novém. Postava je uzavřená, výrazně se neproměňuje. Opět se aktivně nezapojuje do okolního dění, ale pouze reaguje na probíhající situace.

V povídce *Obraz* je představen život malíře, kterému se dostane výsady, aby již za svého života spatřil ráj.

V povídce je detailně zobrazen celý malířův život. Je zde prezentován jako někdo, kdo se „nenarodil se stříbrnou lžičkou v ústech“ a ani za svého života nedosáhl žádného významného úspěchu, spíše jen tak proplouval od jedné věci k druhé a náhodně se setkával a zase rozcházel s lidmi. Během návštěvy kostela pocituje závist při pohledu na oltářní obraz zasazený ve zlatém rámu. Dozvídáme se o jeho opakovaných návštěvách kostela a šířajícím pocitu závisti.

Později není jasné, zda je mu pohled do ráje umožněn jako z vůle vyšší moci, či zda se mu v hlavě smíchají různé představy: „(...) byl zaskočen zjevením a měl jako by sen. Totiž oči byly otevřeny, vědomí zachováno a snad si celý sen sám vyvolal před očima a sestavil si vše dle své vůle, jako by probouzel jen pradávné vzpomínky, jimž mohl i poroučet.“ (tamtéž, s. 141). Rovněž původ postavy, jež mu tvoří průvodce, není zmiňován. Malíř je jím upozorněn, že o tom, co viděl, nesmí nikomu říci. To také splní, ale jen do chvíle, než si začne připadat starý a nedoceněný. V té chvíli v něm převládne závist k slávě oltářového obrazu ve zlatém rámu a rozhodne se, že namaluje něco stejně slavného a nesmrtelného – rozhodne se zpodobnit a vymalovat obraz ráje.

Tento čin mu kýženou slávu nepřináší. Stihne namalovat pouze tři obrazy a poté umírá: „*Byl pochován jako chudý a neznámý (...)*“ (tamtéž, s. 144). Obrazů si později všimá v jedné galerii návštěvník, který pochopí jejich význam. Avšak je tajemným hlasem vyzván k mlčení: „*Mlč, nikomu o tom ničeho neříkej! Jest tu svatokrádež.*“ (tamtéž, s. 148). Cizinec na tohoto hlasu nedbá, obrazy jsou glorifikovány a prezentovány veřejnosti ve speciální místnosti ve zlatých rámech. Malíř se tak posmrtně dočká slávy.

Zde ovšem dochází k paradoxu – obrazy, který zobrazují cosi zakázaného, můžeme říci přímo tajemství, jsou popularizovány a prezentovány masovému publiku (milionům návštěvníků) jako mimořádné umělecké dílo. Lidé však nevidí hodnotu daného obrazů, stane se z nich de facto konzumní zboží, vedle mnoha dalších. Ztrácí tak paradoxně na své duchovní ceně – informace (tajemství) - jež je odhalena a předložena velkému množství lidí, přestává být tajemstvím a stává se něčím běžným a obyčejným. Toto je symbolizováno příchodem chudého jinocha. On vidí „hodnotu“

zobrazovaného, ale nedostávám se mu žádného zákazu o tom, že by neměl prozrazovat, co viděl. Toto zjištění mu způsobuje smutek.

V závěru je řečeno, že malířův pokus o zobrazení té nejspecifičtější věci, jakou mohl vymalovat, byl marným (zde je možná paralela s jeho životem). Ač se chtěl učinit známým a zanechat po sobě nesmrtelné dílo, jeho úsilí nebylo dosaženo. Porušení zákazu mělo za následek předčasné zobrazení ráje, jež má člověk spatřit až po své smrti. Je možné, že tímto tak byla potvrzena jeho existence, což mělo za následek, že ztratil punc své výjimečnosti a exkluzivity, a také jistou přitažlivost, jakou v sobě skrývají skryté a tajemné věci.

Všechny postavy z cyklu obrazy mají několik společných charakteristik. Primárně nejsou jednoznačné, u žádné z nich se nedozvídáme její vlastní jméno, charakterizovány jsou většinou podle svých sociálních postavení (císař, dřevorubec, cizinec...). Převážně se jedná o statické postavy, které výrazně nezasahují do dění okolního světa, ale jsou konfrontovány s okolní situací, na kterou jsou nuceny nějakým způsobem reagovat. Většinou se ani nemění jejich charakter v průběhu povídky, resp. pokud k proměně dojde, většinou je to důsledkem reakce na zmíněné okolnosti (dítě vyrosté v „novém řádu“ a stane se stejným, jako ostatní přízraky; muž v první povídce se rozhodne žebrot z důvodu absolutního ztracení a dezorientace), než že by šlo o vlastní cílenou aktivitu daných postav. Dynamickou postavu můžeme najít pouze v poslední povídce – malíř, který se chce stát slavným. Nedbá příkazu mlčení a vymaluje ráj ve svých obrazech.

Pokud se zaměříme na prostředí jednotlivých povídek, tak ač se na první pohled zdá, že je prostor otevřený, opak je pravdou. Postavy jsou omezovány svým okolím, ve kterém jsou nuceny se pohybovat. Zároveň s ním určitým způsobem souzní a odráží ho. Jejich pohyb v prostoru většinou nesměruje z jednoho bodu do jiného, ale pohybují se jakoby v kruhu. Pokud se pokusí tuto trajektorii narušit, většinou je jim znemožněna cesta zpět a jsou konfrontovány s novým prostředím a rovněž s novým řádem. Jejich cílem je buď touha vrátit zpět starý řád (muž v první povídce; dítě, které se chce vrátit do kraje svého dětství v druhé povídce) nebo vytvořit řád nový (uhlíř by chtěl zůstat se ženou; cizinec s tváře nechce být rušen lidmi; malíř s poslední povídky by chtěl být slavným). Ve většině případů jejich původní touhy nedojdou naplnění a

postavy jsou díky okolnostem nuceni hledat pro sebe nový řád. Jejich nejednoznačnost může mít za účel zobrazení univerzállosti jednotlivých příběhů.

## Cestou domů

Soubor *Cestou domů* (1919) je cyklem pěti povídek, které se odehrávají na blíže nespecifikovaném místě. V příbězích se vyskytuje minimum postav a příběhy samotné jsou založeny na dialogu. Výjimku tvoří povídka *Úžas*, která je výpravnější a odehrává se na moři.

Podle první povídky cyklus získal název – příběh *Cestou domů* nám představuje trestance, jež je právě propuštěn z vězení. Ocítá se na ryňku a přemýšlí, kudy dále ve svém životě. „*Když jsem dlel v místě, jež nazývali vězením, cítil jsem s veškerou zemí spojení nejužší. Dávalo mi aspoň zčásti okoušeti výsad života bez rozměrů (...)*“ (Durych: *Cestou domů*, s. 7 - 8). Sdělením, že místo jeho pobytu nazývali vězením jiní, se osobně vymezuje proti takovému sdělení, čímž připouští, že ono místo vnímal jinak. Měl zde více možností hovořit se svými jednotlivými smysly a tedy vnímat lépe sám sebe: „*Někdy jsme byli rádi, že jsme zde sami a že si můžeme navzájem vyprávěti mnoho věcí, o kterých bychom se jinde a jindy nepadno smluvili, ale jindy zase byli jsme nespokojeni, poněvadž vězení nás zbavovalo námahy.*“ (tamtéž, s. 8). Ač mohl mít výhrady, objektivně připouští, že člověk není vlastně nikdy spokojen.

Sledujeme kontrast vnímání vězení a světa mimo, kdy prostor vězení je chápán jako místo určité „svobody“ (kde je člověk zbaven většiny povinností a starostí) a svět svobody je místem, kde se lidé snaží zbavit svých starostí a povinností: „*Nyní však, když jsem viděl lidi, všichni ze všech sil se snažili vyplésti se z pout, která nás vážou.*“ (tamtéž, s. 9). Bývalý trestanec neví, jak naložit s nově nabytou svobodou, a tak se obrací o radu na své druhy, kteří s ním byli po celou dobu jeho vězení: na svůj zrak, sluch, řeč, hmat, krev, chuť a duši. Okolní svět v něm nevzbuzuje dobré pocity a tak doufám, že některý ze „společníků“ mu pomůže najít cestu a pomůže mu se zorientovat. Ukazuje se, že paradoxně ve vězení byly jeho smysly svobodnější, než na svobodě skutečné. Z jejich rad však příliš moudrý není. Prostor mezi čtyřmi zdi omezoval, ale zároveň představoval nerušené místo, kde nebylo rozptylujících podnětů. Zároveň byl prostor vězení známý, vnější svět mimo vězení představuje nejistotu. Jeho společníci ho upozorňují: „*Šťěstí, že tě pustili z vězení, nadul jsi se tam jak žába a nyní se ti zdá každý nesmysl malým. Nedělej se skromným, buť raději hned*

*od počátku trochu neskromným a nespravedlivým, aby ses pak uprostřed skromnosti neudávil domýšlivostí.*“ (tamtéž, s. 16). Nakonec se rozhodne odejít domů. Postava z této povídky je nejednoznačná, nedozvídáme se o ní příliš věcí mimo to, že jde o trestance. Působí dynamickým dojmem, neboť aktivně utváří děj, když se po propuštění ptá svých smyslů, kudy se dále vydat. Zároveň je to postava, která na konci povídky rozhoduje, že půjde domů. Přechod z uzavřeného prostoru do otevřeného světa představuje vstup do nejistoty a záměr postavy je nějak se v novém prostředí zorientovat a najít cestu, jak dále naložit se svým životem.

Hlavní postavy v druhé povídce jsou otec Angelikus a jeho známý Vincenc. Angelikus řeší morální dilema – jakožto kněz řádu přijal za jedinou matku Pannu Marii. Nyní má jeho biologická matka přednést svoji při u soudu a Angelikus by měl dosvědčit, že on je její syn. Problém je v tom, že pokud by to učinil, porušil by slib daný při vstupu do klauzury a přiznal by tak matky dvě. Vincenc ho nabádá, aby zůstal věrný své víře. Angelikus na základě exempla vysvětluje, že z morálních důvodů je nezbytné, aby se k své biologické matce přihlásil. Člověk se snadno může stát pokrytcem, jestliže mluví o konání dobra a jednání v zájmu vyšších ideálů a cílů (zde mučednická smrt za víru) a přitom by obětoval život jiného (nepomohl člověku před lapky), aby sám mohl vykonat záslužný čin obětování se ve jménu víry. Říká, že jeho duše patří Bohu, avšak jeho tělo přivedla na svět matka v bolestech, a tak je jeho povinností přihlásit se k ní. *„Kdybych já dnes váhal obětovati svůj život za život nejmenšího z bratří jen proto, abych mohl zítra tím okázaleji umírat za slávu Církve, což by mi neřekl Pán: Jak, Angeliku, včera jsi se neuměl zastatati jediného bratra a dnes chceš svou smrtí hájiti celé nebe? Jdiž! A byl bych zahanben jako sám ďábel.*“ (Durych – Cestou domů, s. 30). Cit k mateřské lásce je silnější a Angelikus se k matce a bratrům přihlásí a nalezne tak rozřešení.

Vincenc zde působí jako prostředník k rozhodnutí a pomocník, který pomůže Angelikovi nalézt řešení jeho problému. Zná Angelika a nabádá ho, že slib nemusí porušit, že svoji lásku k biologické matce může projevit i jinak, třeba modlitbou. Upozorňuje i na morální pokleslost Angelikovi matky a bratrů: *„Vždyť vaše matka jest žena zchátralá, vaši bratři stydí se za vás a budou se rouhati vaší víře i vašim řečem; všichni již dávno se spokojili svou hanbou a neřestí a chtějí-li nyní dosáhnouti svobody, práv a světské cti, činí tak proto, aby pak jen tím okázaleji se mohli honositi*

*svou nestoudností.*“ (tamtéž, s. 25). Váží si a obdivuje Anglikovu stálost víry a varuje před unáhleným rozhodnutím, které by mohlo mít nevratné následky. V závěru vyjadřuje Angelikovi podporu: „*A dej Bůh, abych já byl tím, kdož z nás dvou bude zahanben!*“ (tamtéž, s. 33). Zde se setkáváme s jednou otevřenou a jednou uzavřenou postavou. Vincenc zde představuje uzavřenou postavu, která se v průběhu povídky neproměňuje. Mohli bychom ho zařadit do kategorie plochých postav. Otec Angelikus je naproti tomu otevřenou postavou, jejíž přesvědčení se utváří v průběhu povídky zmíněným dialogem. Do příběhu vstupuje jako postava řešící dilema. V průběhu dialogu s Vincencem svůj problém vyřeší.

Povídka Úžas mírně vybočuje z cyklu. Zatímco zbylé příběhy jsou postaveny převážně na dialogu a děj samotný je potlačen, v této povídce naopak epično převládá. Ocitáme se na lodi s otroky, která míří přes moře se svojí kořistí do bezpečí. Součástí posádky je také krásná žena, jež je popisována jako zalesnění touhy a hříchu. „*Její tvář byla okrášlena rouhavou spanilostí. Opírala se o rámě korzárovo, nezastřený obličej ukazovala s vyzývavou lhostejností všem, kteří se stali jejími otroky v tom okamžiku, kdy se utekla na loď; tvrdá svůdnost jejích poodkrytých prsů rouhala se křížku, jenž visel na řetízku na jejím krku a tměl se skvrnami starého zlata. Její hrdlo jako by se vysmívalo oprátce a její hrud' se nebála dýky.*“ (tamtéž, s. 39). Lodi korzárů jsou pronásledovány Španěly. V nastalém nebezpečí dívka schází do podpalubí, koketuje a probouzí touhu mezi jednotlivými otroky. Vybere si jednoho z nich a začne ho svádět. Vybraný otrok je však slepý a nevidí její půvab. Dívka odchází zpět na palubu, neboť korzárům přijíždí na pomoc jiná loď. Strážní se rozhodují loď s otroky potopit. Později dívka z bezpečí sleduje, jak se potápějící loď blíží ke břehům Afriky: „*Toto šíleně řvoucí těleso tonulo, ale ne na jednom místě. Plulo, plulo ze všech sil, a dalo se rozeznati, že pluje – k africkému břehu! A když se již příd' ponořila do lživého moře, ještě pod vlnami se stožáry blížily, blížily, a když už nemohly, alespoň se ukláněly k africkému břehu....*“ (tamtéž, s. 55). Tato podívaná v dívce vzbudí děsivý úžas.

Dívka je označována v textu jako záletnice, nevěstka, kacířka a zrádkyně: „*Zradila národ i víru, uprchla s korzárem, svým otrokem.*“ (tamtéž, s. 39). Zde se patrně naráží na skutečnost, že ve Španělsko je v duchově díle místem silné katolické tradice (ostatně Andělka, symbol a nositel katolické víry v románu Bloudění, pochází také ze Španělska). Charakterizuje ji lhostejnost s okolním děním, nemá žádné zábrany

a pravděpodobně je její jednání motivováno potřebou zahnat nudu. Pro ostatní muže na palubě a zvláště otroky v podpalubí je živým obrazem touhy. Ve chvíli, kdy vstupuje do podpalubí k otrokům – veslařům, stává se jejich ztělesněnou touhou a přáním. Žádný z otroků si jí nedokáže nevšímat, všichni podlehnou jejímu kouzlu. Přestavuje tak narušení jejich stávajícího pořádku. Připodobnit to lze k úvodní povídce – uzavřený prostor vězení je paralelou k uzavřenému prostoru lodi, kde jsou otroci přikováni k veslům. Uzavřený prostor je známý svět, jeho narušení způsobuje zmatení a znejistění daného stavu. V důsledku přítomnosti dívky lze uvažovat o obrácení perspektivy otroků – s touhou po dívce přestávají být pouze otroky korzára, ale zároveň se stávají „svými otroky“ - otroky své touhy. Tato touha (dívka) je však nedosažitelná – touha po nedosažitelném způsobuje přímo úměrně zvýšení žádostivosti. A čím ta je větší, tím větší je zotročení jedince vlastní touhou. Pokud člověk přestane být „otrokem svých tužeb“, stává se paradoxně svobodnějším.

Po celou povídku je zmiňována dívčina lhostejnost a znuděnost okolním děním, kterého je pouze vnější pozorovatel. K jistému citovému pohnutí u ní dojde celkem dvakrát – poprvé, když se v podpalubí setká se slepým veslařem. V tuto chvíli se pravděpodobně snaží svést jednoho z veslařů svými půvaby, což bere jako hru. Veslař je přikován, takže dívka má nad situací plně kontrolu. Ta je zborcena zjištěním, že veslař je slepý. To u ní způsobí první citové pohnutí. Druhým je pak pohled na potápějící se stožár lodi, kdy otroci ze všech sil marně bojují o svůj život, aby dopluli k pevnině. Dívka v povídce je dynamickou postavou. Aktivně ovlivňuje okolní dění svým pohybem v prostoru lodi. Jedná se spíše o uzavřenou postavu – během příběhu se nijak zásadně nemění její charakter. Otázkou zůstává, do jaké míry postavu promění (a zda vůbec) ona dvě zmiňovaná citová pohnutí, z nichž tím druhým je úžas nad apokalypsou potápějící se lodi. Dle textu však jde spíše o reakci na situaci, než o celkovou proměnu postavy.

Povídka Věže tvoří dialog dvou hlavních postav – Mistra Jáchyma, stavitele věží a tajemného Posla, který mu nese sdělení. Příběh se odehrává v prostředí dvou věží, kde žije stavitel Jáchym. Posel přichází se sdělením, že Mistr Jáchym má opustit věže a jít vystavět dům. Tomu se však do nové práce nechce, nehodlá věže opustit. V průběhu jejich dialogu se objevuje Jáchymovo děsivé tajemství a i důvod, proč se rozhodl odejít ze světa tím, že se uchýlil do věží. V základech věže byla zaživa

zazděna dívka: „Zazdil jsem ji živou a vidoucí a zazdil jsem to jméno ve své paměti tak, že bych mohl spíše holýma rukama vyvrátit tento chrám, než kámen, který leží na mé paměti.“ (tamtéž, s. 77).

Mistr Jáchym představuje postavu kajícího. Kdysi spáchal zločin. Snaží se ho odčinit tím, že staví věže pro slávu Boží. Zároveň se svým pobytem ve věžích světu vzdaluje. Můžeme uvažovat, že věž je jeho způsob, jak se přiblížit Bohu. Věž neustále staví výše a výše, avšak sám ví, že nikdy nebude dokončena (stejně jako nemůže být nikdy úplně odčiněna jeho vina): „Přál jsem si stavěti věže, které by také nebyly dostavěny, ale které by unikaly i smyslům lidským.“ (tamtéž, s. 69).

Původ Posla je nejistý, sám Jáchym ho není schopen identifikovat, neví, jestli jde o ďábla, člověka či anděla: „Bratře, nebo anděli, či pokušiteli! Kdo jsi?“ (tamtéž, s. 71). Posla lze pochopit jako posla božího či rozhřešení, neboť přinutí Jáchyma sestoupit z věže až do jejích základů, do stinných míst, aby mu připomněl jeho dávný hrdelní zločin a vyzpovídat se z utajované viny. Nechává ho tak znovu prožít celý zločin a přivodí mu strach z jeho vlastní smrti (z důvodu odhalení zločinu). Je však i poslem naděje, neboť mu na konci předává dítě, symbol nového života a čistoty, což lze chápat jako udělení rozhřešení. Posel představuje otevřenou postavu, o které se v průběhu povídky mnoho informací nedozvídáme. Pozornost je naopak směřována k Mistru Jáchymovi, jehož životní příběh je postupně odhalován. Dynamičtější s obou postav je Posel, jeho přítomnost a aktivita narušuje stereotypní Jáchymův „svět“; je tím, kdo donutí Jáchyma přiznat svoji vinu a zároveň nabízí rozhřešení.

Poslední povídkou cyklu je povídka Setkání. Ve stínu borovice se u prašné cesty setkává muž a mladá dívka s kufrem a růží. Postavy si spolu začnou povídat a z rozhovoru se dovídáme, že dívka pochází z chudých poměrů. Okolnosti v životě ji však donutili změnit se a touha dostat se nad chudé poměry ji pomohla sebrat všechny síly. „Byla jsem chuda až k ošklivosti a hnusu. V zapáchající světnici, ve které se opravdu po dlouhá léta živořilo; a viděla jsem, že se távám čím dál ošklivější, špinavější že ve mně i potrava hnije. A co jsem měla dělati?“ (tamtéž, s. 104). Sama říká, že poroučela rodičům a ti za ni udělali všechnu špinavou práci – dívka prozrazuje, že je keřaska (z něm. Kettenhändler; označení pro lidi, kteří se – většinou za války – obohacují předražováním zboží; v této povídce je řeč o lichvě).

Nabyté bohatství však dívce nepřinese kýžený pocit štěstí – převážně z důvodu, jakým se k němu dostala: „*Ale samota byla těžší a vyhýbala jsem se přílišným hovorům z dvojího důvodu: jednak jsem se styděla za své svědomí, jednak jsem se odvracela od lidí. Zbohatlíci vůbec pohrdají těmi, kteří je znali dříve. Bojí se závidi. U mne tomu bylo také tak.*“ (tamtéž, s. 105 – 106). Nechuť k nabytému bohatství se u ní projeví i tím, že si přestává vážit věcí, co má a dokonce ji omrzí i ty, které by mohla mít. „*Co chci, to mohu míti. Snad bych mohla jítí kraj světa a našla bych si i muže, ale nechci už to, co mohu míti. Jsem syta i toho, čeho jsem nepoznala.*“ (tamtéž, s. 111). Uvědomuje si, že bohatství není vše a ráda by se ho nějak zbavila, chápe ale, že to není úplně možné, neboť s nabytým bohatstvím získala i lepší zdraví. Peníze jsou tedy důležité, ale nejsou vším. Setkání s mužem pro dívku znamená obrat; muž jí nabízí východisko: „*Z vašeho těla se vykouznil květ, pozbyl tíže a vaše šaty jsou ve skutečnosti průsvitné, jako u tanečnice, kterou jste předstihla. To bylo cestou nezákonnou. A když jste už po té cestě šla, poznala jste, že veder příjemným směrem, třebas její cíl jest trochu směšný. (...) Jest to všecko velmi bláznivé a v tom jest ta krása, že to úplně mate výpočty pozorujících.*“ (tamtéž, s. 114). Směšnost může být pro dívku určitým pokáním, které ji může očistit od její viny. Jako symbol naděje muž zvedá z prachu růži, kterou dívka odhodí: „*Nezašlapujte ji! Chci býti prvním, kdo má po vás relikvii. Jest to taková opatrnost, pojištění, že už kvůli tomu se přičiníte, aby zářila ctí.*“ (tamtéž, s. 116). Obraz zvednutí růže z prachu lze chápat jako symbolický obrat v životě dívky - je jako růže pozvednuta z prachu všednosti učiněna výjimečnou.

Opět zde máme jednu otevřenou postavu mladého muže a uzavřenou postavu mladé dívky. Zatímco o muži se toho příliš nedozvídáme, život dívky se před námi postupně otevírá, když o sobě ona sama mluví. Muž zde má podobnou úlohu, jako Posel v předchozí povídce. Dívka díky němu otevřeně mluví o svém dřívějším provinění a mladý muž jí nabízí jistý způsob rozhřešení – podobně jako Posel staviteli věží.

Pro většinu postav povídek je příznačné, že se pohybují ve svém prostředí de facto stále stejným způsobem. Aby se posunuly dál, je třeba nějakého podnětu zvenčí. Tento podnět může způsobit trvalou či dočasnou změnu jednání či vnímání. O trvalé pravděpodobně můžeme hovořit v případě postav z povídek Setkání či Věže, dočasnou se pak jeví u dívky v povídce Úžas.

## Sedmikráska

Novela *Sedmikráska* (1925) je zpracováním jednoho ze základních Durychových témat jeho tvorby – motivu mladé chudé dívky, která dojde svého štěstí. Novelu můžeme postavit na úroveň ostatních děl, které mají společnou milostnou tematiku. (patřily by sem ještě *Tři dukáty*, *Tři troničky* a *Píseň o růži*).

O dívčí kráse Durych píše ve své eseji *Tajemství dívčí krásy*. Odkazuje na biblický příběh stvoření ženy a zdůrazňuje prvek tajemství, který dívčí krásu zahaluje. Zdůrazňuje propojení obrazu její krásy a umění. „Mocnost umění buď z dívčí krásy vychází, nebo jí prochází a aktivuje se v ní.“ (Durych: *Eseje o umění*, s. 30). V dívčí kráse spatřuje obraz ráje: „Dívčí krása jest nám viditelnou tradicí ztraceného ráje, viditelnou, nezmarou a alespoň z části srozumitelnou, ač mnoho jejích znaků bude zrakům a srdcím lidským nerozluštitelno nejspíše asi až do skonání věků.“ (tamtéž, s. 31). Jistou nadřazenost ženy spatřuje už v původním záměru stvoření ženy dle Bible: „Nebyl muž stvořen pro ženu, ale žena po muže a pro ráj. Nad dívčími přívlastky věčné slávy září přívlastky mužské jakožto originální. Dívčí krása byla stvořena jako doplněk a zjemnění života, jako květ první a jediné touhy a jako první spojení a zároveň první předěl mezi člověkem a Bohem.“ (tamtéž, s. 36). Dále Durych píše o motivu chudoby: „Není krásy bez chudoby a sebedokonalejší linie krásy, která nevyslovuje chudobu, jest linií mrtvou. (...) Dívčí krása se schvěje prvotním studem, bolestí, ponížením; i v klidu, vítězství nebo exaltaci radosti vydechuje svou vůni chudoby, která nás i v nejradostnějším úžasu plní tajemným smutkem (...) Chudoba podpírá dívčí krásu a dává jí jistotu kroku i jistotu letu.“ (tamtéž, s. 37). Kromě chudoby je zmíněno i mučednictví: „Třetím tajemstvím dívčí krásy jest její svrchovanost v bolesti, samozřejmost jejího mučednictví a úsměv bolesti.“ (tamtéž, s. 38). Tato tajemství krásy můžeme sledovat i ve zkoumané novele

V novele *Sedmikráska* sledujeme příběh mladíka a chudé dívky, která dojdou svého společného štěstí. Mladík se sedmkrát setkává s dívkou ve zcela odlišných situacích, aniž by si uvědomil, že jde stále tu samou. Pokaždé se do dívky zamiluje, ale vždy se mu dívka ztratí nebo on musí odcestovat. Trápí ho výčitky a obává se, že nikdy nenajde svoji lásku. Marně se snaží vypátrat podobu dívky nebo dívek, se kterými se setkat v minulosti, když se mu vždy do cesty nachomýtné dívka v jiné

podobě a jiném světle. Přestože vždy potká „nový obraz dívky“, nepřestává myslet ani na obrazy předešlé. Nakonec si ho dívka sama vyhledá a zde dochází ke konečnému odhalení a rozuzlení celého příběhu. Novela končí stěhováním dívky k mladíkovi.

Osnova příběhu je celkem jednoduchá, je zde patrná inspirace triviální milostnou literaturou určenou pro ženy. O tomto druhu literatury píše Josef Hrabák v knize *Od laciného optimismu k hororu* (Praha, 1989) v části Četba pro něžné i udatné paní a dívky: „ V typické „ženské“ četbě je ústředním tématem vztah dívky (nebo vůbec ženy) k muži; dívka je obvykle chudičký sirotek (žena je zase vdova), a tím získává sympatie; pokud není chudá, tak je aspoň bezbranná. Román končí zpravidla sňatkem nebo alespoň zasnoubením, a tak se chudá dívka dostane do vyšší společenské vrstvy a pochopitelně získá majetek. (...) Je to tedy román o vzestupu, o který se však jedinec příliš nezaslouží. Dívka dojde štěstí nejspíše tím, že je hezká a pokorná; (...)“ (Hrabák: *Od laciného optimismu k hororu*, s. 85). O triviální literatuře dále píše: „*Formalista by řekl, že se prostě opakuje, co již bylo řečeno, a že se to opakuje podobnými slovy. (...) Tak se dostáváme k nejvíce charakteristickému znaku nižších pater zábavné literatury: je to strnulost a sterilita. (...) Pro vyjadřování týchž námětů a postojů není pohodlné vymýšlet nové vyjadřovací možnosti, a tak se donekonečna opakují stejná kompoziční i jazyková klišé.*“ (tamtéž, s. 84). Že tato charakteristika platí i pro Durčova díla si ukážeme právě u *Sedmikrásky* a později ještě u souboru *Tři dukáty* a novely *Píseň o růži*.

Novela je podobná pohádce, objevují se i typické motivy (číslovka sedm – sedm proměn dívky) či ona proměna dívky a skutečnost, že mladík ji není stále schopen identifikovat, až do chvíle, kdy je mu na konci poskytnuta pomoc od dívky tím, že se sama chopí iniciativy. Celkem zřejmá je zde i motivace jednání hlavních postav – postava mladíka se snaží nalézt lásku. Poté, co se setká s chudou dívkou, chce ji získat a jeho další jednání se týká této snahy. Vedlejší je pak jeho touha po lepším pracovním místě, kdy se dá na dráhu obchodníka. Motivací dívky je pak zajistit si živobytí a postarat se o sebe a získat mladíka. Zde však dochází k menšímu míjení se – zatímco mladík se zamiloval primárně do chudé dívky („*Čím budeš chudší, tím mi budeš krásnější a dražší!*“ /Durých: *Sedmikráska*, s. 31/), dívka se snaží dostat se z chudoby pryč.. V jednu chvíli je zklamána a rozčflena, že ji nepoznává, ale lichotí jí fakt, že ačkoli ji nepoznává, pokaždé se do ní zamiluje, znovu a znovu: „*Byla vděčna*

za vytrvalou lásku, mívala radost z jeho nevědomého záletnictví; to ji právě těšilo, zvláště když začala chápat, že vždycky znova si ji namlouval, a po každé že si ho připoutala tak, že byl schopen pro ni zradit i sliby dané jí samé v těch dřívějších podobách, které se mu tak podivně mátly.“ (tamtéž, s. 145). V novele sledujeme oslavu dívčí krásy a vyzdvihování chudoby jako ctností, což je typické jak pro dané žánr, tak pro Durchův přístup k dívčí kráse.

Zatímco dívka muže pokaždé pozná, on jí nikoli. Sama dívka – kromě závěru novely – nepřebírá iniciativu a nechává na mladíkovi, zda ji pozná, či nikoli. Můžeme zde mluvit o tajemství lásky, které je vzájemným setkáváním a nepoznávám umocněno. Dívce lichotí, že ji muž nepoznává, ale zároveň ji to rozčiluje – avšak kromě závěru neudělá nic proto, aby se mu odhalila. K muži se nechová nepřátelsky, ale přenechává veškerou iniciativu ke sblížení na něm, což chápeme jako dobový pohled na zrození vztahu: „Ale budeš se ke mně hlásit?“ „Vždycky, jen zavolej a uvidíš!“ „To tak! Já mám volat? Musíš přijít sám, abych věděla, že o mne dbáš!“ (tamtéž, s. 32). Mladíkova neschopnost dívku poznat tak zdůrazňuje intenzitu lásky k dívce.

Mladíkovi v jeho iniciativě brání neschopnost dívku rozpoznat. Je zamilován do „té první“ a nehodlá se jí vzdát jen proto, že ji ztratil. Proto se u něho projevuje určitá zdrženlivost či rezervovanost při setkávání s „dalšími“ dívkami. Tato zdrženlivost se ve výsledku mění ve strach navazovat kontakt s nějakou další, protože se už v začátku obává její ztráty: „Ptala se, proč ho již ta dlouho neviděla. Odpověděl, že by ji rád viděl stále, ale že se bojí. „Mne?“ zvolala udiveně, „proč?“ „Také byly doby, kde jsem se nebál“, odpověděl rozvažuje slova; „ale nyní to se mnou spěje k divnému konci. Všecko se mi teď mstí!“ „Co?“ „Měl jsem již mnoho lásek a myslil jsem, že umřely. Ale ony žijí, potkávají mě a já je nevidím. Dříve jsem hledal, nyní bych nejraději utekl.“ (tamtéž, s. 117).

Při šestém setkání s dívkou se projeví důsledek mladíkových předchozích neúspěšných setkání s dívkami. Setká se s dívkou, která ho silně přitahuje. Cítí určité spojení s ní, proto ji chytí, a políbí. Vzápětí však nabyde dojmu, že mu byla kýmsi dána: „Kdosi mu ji dával do náručí, prosil za ni, úpěl za ni a poroučel mu ji. Cítil, že nepřišla, ale byla přivedena k němu. Něco se od něho žádalo, ale nebyla to ona, která

*žebrala.*“ (tamtéž, s. 124). Mladík mylně usoudí, že dívka je prostitutkou, dá jí peníze a odchází pryč.

Po této zkušenosti se dívka sama chopí iniciativy a mladíkovi se symbolicky připomene kyticí sedmikrásek (chudobek), které mu dá poslat. Vzhledem ke skutečnosti, že tuto květinu muž dívce dříve daroval, dochází tak ke konečnému poznání dívky a šťastnému konci.

V celé novele můžeme nalézt mnoho případů symboliky. Hlavním symbolem je květina sedmikráska (chudobka). Dívka je přirovnávána k této květině. Mladíkovi postupně odhaluje sedmkrát svoji krásu. Dalším symbolem je užití čísla sedm. Novela svoji strukturou nezapře paralelu s pohádkou – muž připomíná prince, který musí překonat sedm překážek, aby si v závěru za svoji vytrvalost (a oddanost) zasloužil princeznu (dívku). Je vysoce nepravděpodobné, že pokud by se kdokoli sedmkrát potkal s jedním člověkem, že by ho nedokázal poznat, nicméně zde je to konstituujícím prvkem novely. Můžeme rovněž říci, že se mladík s dívkou pohybují v pomyslném kruhu, neboť úvodní i závěrečné společné setkání se odehrává na podobných místech.

Sedmikráska nezapře svoji inspiraci triviální literaturou stejně jako jistou schematičnost v tom smyslu, jakým způsobem Durych své postavy – v tomto případě dívčí postavu – konstruoval. I zde (podobně jako v povídkách z cyklu *Tři dukáty/Tři torníčky*) máme archetyp chudé dívky, která nakonec nalezne své štěstí. Postavy plně zapadají do zvoleného žánru.

Hlavní postavy můžeme zařadit mezi dynamické a uzavřené. Děj vytváří jejich pohyb v prostoru a vzájemná interakce, zároveň jsou však podřízeny danému žánru milostné literatury, včetně závěrečného šťastného konce. Láska je zde zobrazena jako cosi tajemného a mystické.

## Tři dukáty

*Tři dukáty* je sbírka povídek se sociální tematikou. Souborné vydání obsahuje jak prvotní sbírku *Tři dukáty*, tak i její pokračování *Tři troníčky*.

V úvodní povídce sledujeme příběh Josefa Švestky a Lidušky Smíškové. Podle této povídky získal soboru svůj název.

Josef Švestka je představen jako podnikatel vlastníci elektromontérský závod. Prezentován je jako člověk, který dává na odiv své postavení: „*Nosil šaty, ze kterých se dobře mohlo uhodout jeho jmění.*“ (Durych: *Tři dukáty*, s. 5). Zmíněna je jeho pracovitost a určité odměření, s jakým jedná se svojí matkou. Zde je patrné, že po smrti otce se stává hlavou rodiny, kde má on jako muž hlavní slovo. Lidušku několikrát spatří ještě předtím, než se poprvé setkají. Skutečnost, že je vlastníkem podniku však nebrání jeho sociálnímu cítění. Při pohledu na chudé dívky vnímá kontrast jejich několikrát přešíváných sukní a svého nového, luxusního oblečení: „*(...) tu se mu zdálo, jak hnusný jest jeho kožich, jak směšný střih, jak těžký a ohavný je blýskající se cylindr na lebce a že zlatý skřípec na nose jest jako vypoulené oči odporného, v neřesti běhajícího hmyzu. Lépe bylo shoditi všecko a plivnout na to (...).*“ (tamtéž, s. 7). Při jídle v hospodě se snaží přizpůsobit – jí jídlo a pije pivo ne proto, že by mu chutnalo, ale aby nepůsobil podivně. Po prvním osobním setkání se s Liduškou se přizpůsobuje i oděvem a obleče se prostě jako člověk z dílny.

Liduška je představena jako chudá dívka, jež žije společně se svými starými rodiči. Josef Švestka jí je na první pohled odporný, a skutečnost, že ho spatřila již několikrát, ji způsobuje stres. Aby uživila rodinu, rozhodne se prodávat své tělo. Paradoxně prvním jejím zákazníkem se stane zmiňovaný Švestka: „*Nemohla se mýlit, byl to on. Přišel jako zlé znamení a hrůza jejího života. (...) Přiblížil se a zeptal se chladně: „Mohu jít s vámi?“*“ (tamtéž, s. 13). Později ji Švestka projeví svoji lásku: „*Pozoroval ji, a když viděl její oddané čekání, políbil ji nezadržitelnou prudkostí první lásky.*“ (tamtéž, s. 16). Ačkoliv ví, že ji nejspíš opustí, zamiluje se do něho.

V této povídce opět můžeme vysledovat jisté zmatení obrazů, které se objevuje i v jiných Durychových dílech. Liduška do poslední chvíle netuší, jaké s ní má Švestka záměry, rovněž čtenáři je zakrýván pravý význam jeho činů. Je patrné, že k Lidušce

chová jistou přízeň, avšak jeho úmysly nejsou v díle jednoznačně čitelné. Jako čtenáři netušíme, zda si pouze kupuje její přízeň, či zda s ní má vážnější úmysly. Při každém setkání od něho dostane Liduška jeden zlatý peníz. Švestka se nakonec rozhodne, že si ji vezme za ženu. Liduška je zda představitelem Durychova archetypu mladé chudé dívky. Této povídce nelze upřít jistý pohádkový motiv a inspiraci triviální literaturou. Zkráceně bychom mohli povídku shrnout slovy: Kterak chudá dívka ke štěstí přišla, což přesně odpovídá stylu triviální milostné literatury pro ženy. Vysledovat můžeme i kontrastní nastavení fikčního světa povídky – bohatý muž si k sobě nehledá dívku ze sobě podobných společenských kruhů, ale zaměří se na tu z nižšího společenského žebříčku, se kterou dojde svého štěstí. Tento motiv sociální nerovnosti páru je v milostné literatuře hojně využíván. Odměnou za své jednání najde své štěstí s Liduškou. Stejně tak dívka je odměněna za svoji starostlivou péči o své rodiče, při které neváhá nabízet za úplatu své tělo (obětovat se), jen aby získala pro sebe a rodiče něco k přilepšení.

Obě postavy povídky můžeme považovat za uzavřené, Švestku pak za postavu dynamickou. Pro Lidušku je typičtější staticnost (po seznámení se Švestkou – do té doby je její jednání dynamické; po setkání se Švestkou se stává statickou postavou a spíše pozorovatelem okolního dění, než jeho tvůrcem). Postava Švestky je tím, kdo svojí přítomností a aktivitou mění okolní dění.

Povídka *Zasvěcení* je příběhem lásky Jitky a mladého stavitele. Jitka žije se svojí matkou. Její otec měl jisté postavení na nedalekém panství, avšak po jeho smrti byly obě ženy nuceny se odstěhovat. Paradoxně mohou na svůj bývalý domov hledět z okna nového bytu. Objevuje se zde opět motiv chudoby – Jitčina matka je nucena jeden z pokojů jejich nového bytu pronajmout. Nájemcem se stává mladý stavitel.

Postupně mezi ním a Jitkou dojde ke sblížení. Jitka má odjet ke strýci pracovat do kanceláře, avšak v závěru povídky se jí podaří vyhrát v loterii, prodat piáno, její matce je zvýšena penze. K závěrečnému šťastnému konci je ještě třeba, aby jí mladý stavitel projevil své city, což také udělá. Nakonec zůstávají spolu.

Výrazným je v povídce motiv Jitčiny hrdosti: *„Její hrdost nesevěčila o bezelstnosti. Narodila se v zámku; její matka se dívala odtamtud s výše sem; nejspíše lze z těch oken viděti také okno tohoto pokoje. A pak se poměr změnil; důchodního*

*zahrabali na hřbitově, vdova se musela po několika měsících vystěhovat a nyní se dívá odsud tam.*“ (tamtéž, s. 32). Hrdost je pravděpodobně pozůstatkem bývalého postavení její rodiny. Ona hrdost je to, co staviteli imponuje a postupně v Jitce najde zalíbení. Další zobrazená vlastnost je její nezávislost; dialogy s postavami povídky lehce proplouvá a sama chce mít vlastní obchod – punčochářství, což lze jasně chápat jako touhu po osobní svobodě, být svým vlastním pánem a nikoli někomu jinému posluhovat.

Jitka je popisována jako dynamická temperamentní postava. Oproti ní působí stavitel staticky a relativně ploše. Jitka je tím, kdo dynamicky ovlivňuje okolní dění.

Ve třetí povídce – Almužna – dochází k menšímu posunu schématu povídek sbírky, co se týče postav. Hlavní postavou zde mimořádně není žena, ale mladý muž, třicetiletý úředník, jež trpí nespavostí.

Muž je unaven svým životem, bilancuje, hledá místo ve společnosti a pokouší se do ní nějakým způsobem zařadit: *„Vmísil se do zástupu. Nikdo si ho nevšiml, nikdo jím nepohrdl; cítil únavu a neuvědomil si, že to je hlad. Šel, poněvadž viděl, že všichni jdou a že se těší na cíl své cesty, nebo se tak alespoň zdálo. Chtěl se těšiti s nimi. Vždyť pracoval také, celý den a bez útěchy, a nyní byl čas jíti domů, odpočívati, spáti a míti příjemný sen. (...) Ale zástup řídil. (...) Několik mladých lidí zmizelo. Byly tam již jen malé domky. Zpozoroval svoji osamělost.*“ (tamtéž, s. 47) Přemýšlí, jestli už mu „neujel vlak“: *„Třicet let. Pro stáří jest to málo; snad to není ani poledne lidského života. Jiní už dávno kvetou (.....) Sám čekal na nejprudší slunce na červen, červenec, na parné poledne, aby rozvinul své listy, bude-li chtít. Jiní už dávno vřel; snad už voda z jejich hrnečků vyvřela až na dno, a on nemohl vřít; nemohl proto, poněvadž byl přehrát na vysokou teplotu; přešel svůj bod varu (...). Co se stane, nebude-li ti vůbec souzeno, abys klesl se svého přehřátí na bod varu?“* (tamtéž, s. 49 – 50). Chtěl by utéct od svého života, odejít s úřadu, avšak jeho pevná vůle mu to nedovolí.

Změně v jeho životě nastane po setkání s dívkou. Shodou okolností ho dívka považuje také za žebráka, když sedí společně s nimi, a také mu dá almužnu. Pro mladého muže je tato almužna darem milosrdenství. Pamatuje si, kam dívka odchází a později zjistí, že mají malý krámk. Rozhodne se dívku navštívit a jde si do krámk

k ní koupit vázanku. Nakonec dostane vázanku zdarma. Tento akt opět na muže zapůsobí. „*Krev vyrušena z klidu začala vřít. (...) Jednoho dne cítil, že již není vyloučen z řad dělníků této země. Šel tedy žebrat k té, která jediná a první ho obdarovala almužnou.*“ (tamtéž, s. 56).

Mladý muž se v celé povídce snaží zařadit do společnosti a najít tak své místo. Ačkoli není příliš stár, zmítá s ním nejistota, zda se jeho život ubírá tím správným směrem, začíná se tak vlastně zabývat existenciálními otázkami. Jeho dětsky naivní snaha zařadit se do společnosti může působit úsměvně, nicméně z jiného úhlu pohledu může odkazovat na mužovu neschopnost najít si vlastní cestu životem. Při tomto pokusu se snaží zapadnout mezi ostatní tím, že dělá to samé, co oni a snaží se navodit si i stejné pocity. Jelikož však jeho jednání postrádá autenticitu (ostatní jednájí tak, protože je k tomu žene nějaký jejich popud – jdou po práci domů. Mladý muž jde z davem jen proto, že v něm jdou ostatní, bez ohledu na to, kterým směrem dav jde – vzdává se tak práva na své vlastní rozhodnutí) a odpovědnost za sebe dává do rukou jiným – zde davu – jeho jednání nesplní jím zamýšlený cíl a ve výsledku zůstane osamocen. Almužnu od dívky chápe jako určité znamení a signál změny. Kravata zdarma pak přeneseně působí jako druhá almužna nebo nezištný dar. „*Věděl, že člověk jest živ pouze z almužny, že každá milost, krása, radost, i láska jsou almužny, které procházejí z ruky do ruky.*“ (tamtéž, s. 56).

Dívka je popisována jako dvojnásobně krásná - jak svojí krásou, tak krásou, která ji byla nadělena tím, že je dcerou své matky - a zbožná. Při setkání s žebráky jí instinktivně dává almužny. V Durychově poetice je almužna chápána jako významný a záslužný čin, kdy člověk bez nároku na jakýkoli další závazek obdaruje jiného. Svědčí to o výjimečnosti a ušlechtilosti srdce. Jedná se o největší milosrdenství, jakého se člověk může dopustit. V této povídce dívka působí jako určitý impulz, který pomůže pozvednout mladého muže z jeho všední apatie, „nalije mu krev do žil“ a vrátí ho zpět do života.

Zatímco dívka je zde postavou uzavřenou a relativně statickou, v postavě mladého muže se setkáváme s otevřenou a dynamickou postavou. Neklid způsobený pravděpodobnou ztrátou smysluplného životního cíle v něm způsobuje touhu po změně. Ačkoli neví určitě, jak najít pro sebe smysl, pokouší se neustále něco dělat. Až

setkání s dívkou mu ukazuje, kterým směrem se má ve svém životě vydat a pomáhá mu nalézt ztracenou jistotu. Dochází tak k jeho určité proměně.

Zde postupně přecházíme do druhé části souborného vydání, do cyklu Tři troníčky. V této části dochází k částečnému posunu. Milostná zápletka zde není primárním prvkem, ačkoliv je zde také přítomna. Durych zde spíše ukazuje různé podobny zobrazení lásky ve vypjatých situacích (láska mateřská v první povídce, pohádkově přivolaná láska v druhé povídce, láska sesterská v poslední povídce).

Povídka Tři troníčky je příběhem mladé ženy, která je kvůli exekučnímu řízení nucena rozprodávat majetek své domácnosti. Celé události přihlíží i její malé děti. V povídce jsou zachyceny postavy, které jdou na dražbu s různými motivacemi – někteří chtějí levně nakoupit, jiní přichází se škodolibou radostí a další chtějí chudé rodině pomoci. Z textu je patrné, na čí straně jsou sympatie vypravěče. Lidé, kteří si přišli rozebrat majetek chudé matky, jsou popisováni velice expresivně: „(...) a nyní protivná, tlustá panímáma v zeleném vlňáku popadla do scývh lepkavých prstů to, co dětské prstíčky a dětská očka s takovou láskou připravovaly, a hodila to na svou hromadu.“ (tamtéž, s. 60).

Povídka má specifickou atmosféru, rozebírání majetku je líčeno s pohřební ponurostí, lidé odnášející majetek jsou připodobňováni ke zlodějům. „Matka se rozhlédla. Viděla cizí, neznámé lidi a poloprázdný pokoj, nyní v největším nepořádku a zneuctění. Ale tváře lidí byly mnohem prázdňější a vyloupenější než tento pokoj, a zdálo se, že jediným nábytkem v srdcích jejich jest laciná, hadrovitá škodolibost.“ (tamtéž, s. 64). Kompozičně je postavena na silném kontrastu – starost matky a naproti ní relativní bezstarostnost jejich dětí. Dětem mimo několika starých hraček nezbyvá nic. Matka více než o majetek má obavy o své děti, ztráta majetku pro ni neznamená tolik, jako kdyby měla přijít o své děti. Na konci povídky se vyznává ze své mateřské lásky k nim: „Děti, moje děti! Vy jste moje tři troníčky, svět by za vás za všechny tři teď nedal ani troníčky, chudobky moje!“ (tamtéž, s. 68).

Mimo zhnusení, nad tím, jak je devastován a pošlapáván život chudé matky, již více než na sobě záleží na blahobytu jejich dětí, o které se sama stará; mimo utrpení ctnostné chudé ženy, které je nám prezentováno jako odsouzeníhodné, je ošklivost „rozkradačů majetku“ podtržena tím, že jeden z nich je popisován jako člověk, který

zneužil dobroty mladé ženy v dřívější době. „*Tlustý muž koupí obrázek za směšnou cenu a bude jej ukazovat všem běhnám a bahnivým lidem z lepšího světa. Ten člověk! Jak k nim kdysi přišel, zostuzen a nemožný před lidmi, a její muž se ho ujal, přijal ho jako hosta, těšil ho a host lhal a lhal a spal u nich několik dní právě v pokoji, kde se nyní koná dražba, plakal laskavě nad jejich dětmi a nejstarší dceři koupil panenku. A nyní lituje, že se mu nepodařilo šlápnout nejmenšímu děcku na ručičku a jeho oči slintají vyvětralou nedočkavostí, že snad i ona přijde jednou k němu tak, jako přišlo již sto jiných. A jde sem, loupit, loupit! (...) Ale jde olupovat děti, schválně a vypočítavě, neboť farář jest přesvědčen o jeho zbožnosti a věrnosti.*“ (tamtéž, s. 66). V uvedené ukázce vidíme odsouzení falešného pokrytectví a zneužití pohostinnosti.

Hlavní postava matky je zde uzavřený, statický a plochý typ. Spíše než o jednání postav samotných je cílem této povídky ukázat utrpení a pošlapání cti chudé matky tím, že je její majetek postupně rozebírán v dražbě. Matka dětí má nad uzurpátory jejich majetku duchovní a morální převahu tím, že je zobrazena primárně její starost o děti a poznání, že ony jsou pro ni tím nejdůležitějším.

Rozsahem nejdelší povídky cyklu je Pohádka. Setkáváme se zde s mladým mužem, který se i se svým starým otce stěhuje do chudého bytu v jednom domě. Sídli zde starý domovník se svoji mladou dcerou. Mladý muž se setká s místním mladíkem, který touží po domovníkově dceři a jeho místě. Mladík cítí v nově příchozím nájemníkovi konkurenci a varuje ho, aby si s domovníkovou dcerou nic nezačínal, že patří jemu. Mladý muž si později koupí růže a ukazuje je dívce. Ona si myslí, že růže jsou pro ni a od té doby si mladého muže všimá víc, k nelibosti místního mladíka. Starý domovník i otec mladého muže umírají. Místní mladík zjišťuje, že mladý muž je čestný a dobrovolně mu domovníkovu dceru přenechává, jelikož ta po něm stejně touží. Sám poté odchází neznámo kam.

V povídce je trochu komplikovaný prvek postava mladého muže. Po celou dobu povídky nejsou úplně patrné jeho motivace jednání. V povídce odmítá spoustu věcí slovy: „*To není pro mne!*“ (tamtéž, s. 70) nebo „*To pro nás není.*“ (tamtéž, s. 70). Pravděpodobně to můžeme přičítat pocitu viny za dluhy, o kterých se dovídáme později. „*Co není podvodem, to jsou dluhy. Blahobyť je podvod, bolest a bída je podvod, ale dluhy jsou jedinou skutečností lidského života. – Nebude jednou i z tohoto*

*pelechu vyhozen? I dvůr i průjezd měl tak podvodnou tvářnost.*“ (tamtéž, s. 75 – 76). Proto nabývá pocitu, že některých věcí zkrátka není hoden. V textu je řečeno, že společně s otcem přišli o nějaké peníze a z toho jim vznikly nějaké dluhy, které se jim však dařilo splácet, jak je v povídce uvedeno dále. Odstěhování se do nevzhledné předměstské ulice může být chápáno jako pokus o jistou katarzi – pocit viny za dluhy či dočasný neúspěch může způsobit pocit studu, který muž řeší právě stěhováním se do této části města. Příběh se odehrává na jaře. Jaro je roční období, kdy se příroda po zimě probouzí k životu a obnovuje se. Stejně tak můžeme chápat život mladého muže. V nové části městě začíná nový život.

Dále v povídce objevujeme motiv osudovosti, když mladý muž slyší zpěv: *„Pojď, pojď, můj zlatý proutku“* (tamtéž, s. 71). Vybaví se mu motiv z pohádky, kdy: *„...zaklínala kupcova dcera indického prince, aby k ní přilétal oknem jako bílý holoubek.“* (tamtéž, s. 72) – až téměř v závěru povídky zjistíme, že tento popěvek si prozpěvovala dcera domovníka.

Průběh povídky částečně pohádku připomíná (ovšem to by se dalo říci téměř o všech povídkách tohoto souboru; inspirace triviální literaturou a literaturou 19. století je zde více než patrná). Pokud pomineme samotný signifikantní název, tak již samotný úvod evokuje skutečnost, že bude vyprávěn univerzální a výjimečný příběh: *„Ba i lidé v nejnovějších šatech jsou bytostmi dvojitými, dnešními i těmi, kteří tu šli před stoletími; jejich krása je spojena, snoubí se. Toto jitro je velikou svatbou všech století, živých s mrtvými, nebes i země, světla zázračného se světlem denním. (...) Před rokem či před desíti lety umřela matka, otec, milenka, a hle, teď je lze potkat, mají pěkné nové šaty, krásně jim sluší, jsou ještě mladší a krásnější než za svého života, nikdo však se nepodiví.“* (tamtéž, s. 69). V ukázce je zobrazeno bezčasí, kde se prolíná minulost s přítomností a spojují se i věci zcela protikladné, výjimečné s banálními. To reprezentuje univerzalitu a komplexnost světa. Zde jde patrně o aplikaci „barokní duality“, která se nese napříč celým Durychovým dílem.

Poslední povídkou je *Píseň milostná*. Příběh mladé dívky – dcery hokynářky - která je svědkem tragické smrti jiné mladé dívky, s kterou se shodou okolností už kdysi setkala. Nyní plánuje, že se s ní seznámí a budou se spolu přátelit, ale z těchto úvah ji vytrhne právě tragická nehoda, již je svědkem.

Dívka je představována jako zbožná – po nehodě vezme tělo mrtvé k sobě domů, aby nad ní mohla držet stráž do druhé dne, než si pro tělo přijde její otec. V mrtvé vidí svoji dávnou přítelkyni a poutá ji k ní 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 dívky x mrtvá dívka. S chlapcem se pak vrací domů a společně tráví noc u mrtvé. Chlapec je považuje za sestry. Dívka mu vypráví, jak se to vše událo.

V této povídce je použit Durychův archetyp dítěte – mladé děvčátko je zde chová jako dospělý člověk (stejně jako v povídce Děti); po smrti dívky nejedná zmateně, ale naopak si zachovává racionalitu a rozvážnost. Rozhodná je i v emotivně vypjatém okamžiku, kdy k mrtvé přijde její otec. Zachovává také pořádek v tom, kdy smí nad mrtvou truchlit – nejprve je to výsada otce a až poté může dát prostor svým emocím ona sama: „*Schýlila se k dítěti. Otec už ji políbil, nyní je políbila také, dříve nesměla; otec nad ním plakal, nyní její slzy kanuly na přešťastný chlad mrtvých tváří, nyní směly, dříve nesměly. Nyní to bylo její děvčátko, měla na ně právo.*“ (tamtéž, s. 101).

Pokud se podíváme na společné prvky jednotlivých povídek, tak spojující motivy jsou chudoba a výskyt postav mladých dívek, které buď jsou v pozici hlavních postav (Tři dukáty, Píseň milostná) nebo jako vedlejší postavy, které jsou však pro děj významné (Almužna, Pohádka).

Povídky nemají komplikovanou příběh a všechny vyznívají ve výsledku pozitivně – postavy dosáhnou svého štěstí, někdy za šťastných okolností (Liduška se vdá za bohatého Švestku; Jitka a mladý stavitel zůstávají spolu; domovníkova dcera si „přivolá mladého muže; úředník najde směr svého života), jindy za méně šťastných (mladá matka z povídky Tři troničky najde štěstí ve svých dětech). Uvažujeme zde o inspiraci milostnou literaturou pro ženy. Fikční světy povídek jsou světy silných kontrastů. Chudoba a či zchudnutí materiální je prezentována jako ctnost a většinou je vynahrazena bohatstvím ducha. Objevují se rovněž motivy víry – např. almužna jako projev čistého soucitu a projeveného milosrdenství; pomoc věnovaná osobně z lásky k Bohu, aniž by byla žádána zpět.

Pro všechny povídky je typická i určitá zastřenost. Martin C. Putna píše o „zamlžení“: *„Zároveň tento princip „rozmlžení“ všeho mimo dívku samu umožňuje jí jediné vystoupit v plném světle, zaujmout všechnu čtenářovu pozornost. Epická složka je jen druhotná, složí jedinému podstatnému – a tím je lyrické líčení rajské dívčí dokonalosti.“* (Martin C. Putna – Jaroslav Durych, s. 52). Z rozmlženosti pak dle Putny vystupují věci, které mají dotvořit obraz chudoby a pokoru, s kterou dívky svůj úděl přijímají. Toto zamlžení zároveň zintenzivňuje popisovanou emoci, případně prohlubuje její mystiku a tajemství.

## Píseň o růži

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. Novela nezapře inspiraci triviální literaturou. Opět zde sledujeme příběh dívky, která dosáhne svého štěstí.

Jarmila žije ve společné domácnosti se starší a panovačnou Gabrielou a mladší Hankou. 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 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. Jarmila 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 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 milenec 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. Naplní se tak původní proroctví staré ženy.

Postavy Jarmily, Hanky a Gabriely můžeme považovat za otevřené postavy. Více je to patrné u Gabriely a Jarmily. U Gabriely sledujeme posun od nepřístupnosti a starostlivosti k otevřenosti (později je schopná před dívkami projevit své city) a důvěře v ostatní lidi. Gabriela v povídce představuje rázný a dynamický typ, který je tvůrcem okolního dění. Méně dynamická je pak postava Hanky a nejméně pak samotná Jarmila, což částečně vyvěrá i s nastíněných příbuzenských vztahů. Převaha Gabriely je během příběhu mírněna a přesouvá se na Jarmilu, která nabývá určité morální či duchovní převahy. „*A když se blížil máj, uvědomila si Gabriela s údivem, že už nedává pozor na Jarmilu, nýbrž Jarmila na ni, ač Jarmila zůstávala zdrženlivá a skromná.*“ (Durych: *Píseň o růži*, s. 57).

Postavy Gabriely zde prezentuje typ ženy, která na sebe vzala odpovědnost za osud obou zbývajících dívek. Patrně je to z důvodu, že ze tří dívek je nejstarší. Působí jako vůdčí typ. Popisována je jako rázná a rozhodná žena. Cení si své nezávislosti; muže, se kterým se setkává, také nabádá, aby odešel z úřadu a začal být nezávislý. Ostatní dívky její převahu akceptují.

Opakem Gabriely je její mladší sestra Hanka, která je naopak roztržitý a bezstarostný typ. Gabriela si všímá rozkvětu Jarmily, ale stále ji chce mít pod svým vlivem. Postupně je během příběhu vliv Gabriely oslabován.

Jarmile je starou ženou předurčen Kašpar, avšak on se zamiluje do Hanky. Ač k němu Jarmila cítí určité sympatie, respektuje plně jeho rozhodnutí a do vztahu se nijak nevměšuje. Změna nastane po smrti Hanky, kdy se stará o její dítě. Jarmila je prezentována jako skromná dívka, která přeje štěstí ostatním a uznává určitou hierarchii ve společenství, ve kterém žije. Zobrazena je také její obětavost, kdy se v kostele modlí a nabízí raději svůj život za život Hanky.

Gabriela pozoruje, že v ní Kašpar hledá obraz mrtvé Hanky, a proto raději odjíždí pryč a později svěřuje Jarmilu do péče Kašparovi. Proroctví staré ženy je tak naplněno a Jarmila dojde svého štěstí. V povídce je pracováno s motivem předurčení osudu.

## Nejvyšší naděje - Sonáta

Nejvyšší naděje je povídkový diptych z roku 1921. Sbíрка je pojmenována podle prvního příběhu, druhým pak je povídka Sonáta.

V povídce Nejvyšší naděje se setkáváme s Karlem Ambrožem, barytonistou Národního divadla. Původně je z menšího města, kde má jeho rodina obchod s látkami. Při jedné návštěvě v kostele uslyší krásný dívčí hlas. Zjistí, že patří Irmě Smejkalové, šestnáctileté dívce, která je dcerou konkurenčního obchodníka s látkami. Karel Irmě nabídne studium zpěvu v Praze. Ona neváhá a odjíždí do Prahy. Po třech letech v Praze, kde studuje hodiny zpěvu a hry na piáno, je jí nabídnuta role v Zuzanky v nastudování Figarovy svatby. Irma slaví v nové roli úspěch. Karel si jí začne všimát více a nakonec ji žádá o ruku a ona souhlasí.

Irma vztah považuje primárně za soukromou věc, takže Karlovi vyčiní, když nechá vytisknout oznámení o zasnubách: *„Naše manželství bude naší soukromou věcí, aspoň mojí soukromou věcí. Co jest mi do těchto lidí!“* (Durych: Nejvyšší naděje, s. 30 – 31) Později mají malý soukromý obřad. Irma jezdí s Karlem po turné, ale přestává postupně vystupovat, neboť čeká dítě. Narodí se jim syn, kterému dají jméno Karel. Po Karlovi se narodí ještě dvě další děti – dcery Irma a nejmladší Eva. Irma naposledy pěvecky vystupuje, kritika se rozplývá nad jejím výkonem, jediný kritik z Německa správně pochopí, že ač je její zpěv oslnivý, zpívá veřejně naposled. Karel získává angažmá ve Vídni a rodina se poté stěhuje zpět na Moravu, do svého rodného města, odkud je to do Vídně blíž. Nejstarší děti odchází na studia do Vídně. Karel je svědkem zasvěcení Evy. Rodina se později dovídá o Sarajevském atentátu na následníka trůnu a jeho choť. Země se připravuje na válečný konflikt. Mladá Irma se vdává za nadporučíka Bürgera, který je později zabit. Syn Karel je povolán k armádě. Díky incidentu, který provede a souhrou náhod se dostává zpět domů. O celém svém dobrodružství vypráví doma, neopomíná žádný detail. Ukazuje na absurditu válečného běsnění – vydlážděné zákopy; spor o to, zda mrtvého vojáka pohřbít, jelikož se objeví pochybnost o jeho víře; bezradnost armádní byrokracie, co s Karlem. *„Šílené plýtvání municí, prací, penězi a propagandou jest jen důkazem zbabělosti. Poněvadž prodlel delší čas u trainu muničního, měl svou statistiku a ukazoval, ukazoval a ukazoval celé nestvůrné, hnusné a komické peklo lidské zbabělosti, které jest protivnější, než všechny*

*ostatní padělký pekla, o které se lidstvo světovou válkou pokusilo.*“ (tamtéž s. 85). Syn Karel je sice účastníkem vyprávěných událostí, ale zaujímá vcelku lhostejný postoj k okolnímu dění. Barytonista Karel později také rezignuje na svoji uměleckou dráhu a věnuje se obchodu.

V postavě Karla staršího se setkáváme s otevřenou a dynamickou postavou. Ač je původem z obchodnické rodiny, dává přednost umělecké činnosti a stává se ve svém oboru úspěšným. Po setkání s Irmou rozpoznává její talent a pomáhá jí v kariéře zpěvačky. Primárně vidí právě její talent, až později si všímá i krásy a žádá ji o ruku. Irma je mimo své krásy a zpěvu také velmi zbožnou postavou. Vidíme v ní uzavřenou postavu, pro kterou je hlavní hodnotou víra. Přes svoji fyzickou krásu a zjevný talent na zpěv zanechává kariéru v umění a věnuje se své rodině, která je pro ni důležitější, než světská sláva. Víra se odráží v jejím přesvědčení, že její rodina nebo ona sama budou předurčeni nějakému Božímu záměru. Tato domněnka je podpořena i tím, že její krása je přenesena na děti. Postava syna Karla je uzavřenou postavou, jež si de facto žije ve vlastním světě. Reflektuje nesmyslnost a absurditu vojenském mašinerie, ale nepodřizuje se jí.

V povídce sledujeme také setkání malých dějin s těmi velkými, jimž se postavy nemohou vyhnout a které je ve výsledku ovlivní více, než si připustí. Válečné útrapy se přímo dotknou mladšího syna Karla. Nepřímo pak dcery Irmu, jejíž muž je zabit. Pro Karla staršího je pak situace ovlivněna tím, že se vzdá umělecké dráhy a vrátí se k obchodování. Směřování a chování Irmu je ovlivňováno jejím pocitem předurčení k nějakému Božímu záměru, což nejprve ovlivní její pěveckou kariéru a později i rodinnou situaci.

V povídce Sonáta je vyprávěn příběh Sylvie, která jednoho dne přistihne při krádeži košile mladou ženu. Vezme si ji k sobě a postupně si přivlastní její život a osud. Součástí povídky jsou i lyrické části, ve kterých je oslavována siroba a chudoba jako jistý typ požehnání. Postava Sylvie si je této výjimečnosti daných jedinců vědoma a snaží se pro sebe jejich svět objevit, proto si mladou ženu přisvojuje a záměrně si s ní vyměňuje roli tím, že si bere její šaty.

Prostor epičtější části povídky je celkově uzavřený, odehrává se v ohraničeném prostoru Sylviina letního sídla. Hlavní postavu můžeme zařadit mezi otevřené a

dynamické postavy. Uvědomuje si specifčnost mladé dívky a rozhodne se ji získat pod svůj vliv. Nesnaží se však dívce působit bolest: „*Ale nepustím ji, nechám si ji!*“ „*Jako hrací panenku?*“ „*Třeba.*“ „*Začínáte se učit krást lidi?*“ „*Aťsi! Snad ji to nebude bolet, a kdyby ji to bolelo, pustila bych ji.*“ (tamtéž, s. 120 – 121). V interakci s ostatními postavami je vidět její mocenských přístup. Svým jednáním se snaží přiblížit k výjimečnosti a požehnání chudých avšak nikoli sama, ale tím, že si přisvojí život jiného člověka.

## ZÁVĚR

V této práci jsme si představili vybrané Durychovy povídky a novely. Cílem bylo zaměřit se na motivaci jednání postav v nich. Nejprve jsme si literární postavu vymezili teoreticky a připomněli si historii uvažování o ní. Vycházeli jsme z textů Bohumila Fořta, Seymoura Chatmana a Shlomith Rimmon – Kenanové. Podívali jsme se také na teorii fikčních světů a motivační faktory, kde jsme použili texty Bohumila Doležela. Fořt pomohl lépe pochopit historii uvažování o literárních postavách. U Chatmana byla přínosná úvaha o otevřenosti a uzavřenosti a postav a vazby na prostředí. U Rimmon – Kenanové byla důležitá úvaha o vazbě postav na děj příběhu a o chápání tvorby postav samotné.

U zkoumaných Durychových textů byl nejprve krátce nastíněn příběh a zmíněny některé důležité skutečnosti, které ovlivnily jednání postav nebo kde se projevil určitý charakter postav. Poté jsme přistoupili k samotnému rozboru jednotlivých postav a prostředí fikčního světa. Zmíněny byly také možné inspirační zdroje a faktory, které je třeba vzít během procesu čtení v potaz. Zde máme na mysli specifikaci barokní legendy a baroka nebo zmínění prvků triviální milostné literatury pro ženy u jiných děl. Teoretickým východiskem zde byly texty Zdeňka Kalisty (v případě baroka) a Josefa Hrabáka (v případě triviální literatury).

Z rozboru byly vypuštěny texty ze souboru Kouzelná lampa, kde nalezneme mimo povídek větší množství různých esejistických zamyšlení a básní v próze, a rovněž kratší soubor básní v próze, který vyšel pod názvem Tam. Většina zastoupených textů v uvedených souborech byla spíše lyričtějšího zaměření. Postavy (pokud byly nějaké použity) vystupovaly většinou jako postavy – prostředí (dle Chatmana) a sloužily pouze pro dokreslení lyrického obrazu povídky, než aby byla jejich přítomnost důležitá pro vyznění celého příběhu. Proto bylo od těchto textů upuštěno.

Po prozkoumání a rozboru jednotlivých textů jsme dospěli k těmto závěrům:

V povídkách a novelách se nejčastěji setkáváme s otevřenými dynamickými postavami. Ovlivňují okolní dění (své či cizí) a jednají aktivně. Dá se říci, že je přímá souvislost mezi mírou otevřenosti postavy a její aktivitou. Otevřené postavy jsou

většinou dynamické, utvářejí děj a přeměňují fikční svět k svému prospěchu. Uzavřené bývají statické a pouze reagují na okolní dění. To samé platí i v interakci s ostatními postavami.

Otevřenost nebo uzavřenost postav většinou souvisí s rozsahem příběhu. V krátkých povídkách se charakteristika postav příliš nemění; postavy jsou většinou přímo dané a dále se nerozvíjejí. U rozsáhlejších novel může docházet k určité proměně postav. Patrný je také vliv prostředí, ve kterém se příběh odehrává. Ve fikčním světě se u postav příliš neprojevuje změna jejich základního charakteru – pokud jsou nějakým způsobem prezentované na začátku díla, jejich rysy a charakter se v průběhu příběhu zásadně nemění; spíše bývá postava samotná postupně odhalována a rozkrývána (příkladem může být novela *Boží duha*), než aby byla prezentována v úvodu či závěru jinak.

Durychovy postavy jsou zploštělé. Většinou mají svůj daný omezený prostor, který nepřekračují. Pro pochopení motivace jejich jednání je nezbytné pochopit hodnotový systém fikčního světa, ve kterém se postavy pohybují. V některých případech je to jednodušší; v jiných se hodnoty určují obtížněji. Hodnotové nastavení fikčního světa může být ovlivněno i zvolením specifického žánru povídky či novely. Příkladem je povídka *Děti*, která je inspirována barokní legendou, popřípadě novela *Sedmikráska* nebo některé z povídek ze souboru *Tři dukáty*, ve kterých najdeme patrnou inspiraci triviální literaturou.

Postavy v Durychových povídkách mají - i přes svoji typovou rozdílnost - některé společné prvky. Většinou se vyznačují stálostí víry a svého přesvědčení (např. povídka *Kurýr* ze souboru *Rekviem*). Uvažovat můžeme i o smyslu pro čest, protože pro ně většinou není typická zrada. Často jsou zastoupeny určité Durychovy modelové archetypy – např. dětská postava, která však má racionální chování dospělého člověka (Petr z povídky *Děti*; mladá dívka v povídce *Píseň milostná* /cyklus *Tři troníčky*/). Další archetyp může být postava mladé dívky, která se v Durychově tvorbě vyskytuje jako chudá či zchudlá, pokorná a věřící. Většinou také o někoho pečuje (buď o své rodiče – Liduška z povídky *Tři dukáty*, Jitka v povídce *Zasvěcení*, mladá dívka v povídce *Pohádka* z cyklu *Tři troníčky* – nebo o děti či dítě – matka v povídce *Tři troníčky*, Jarmila v novele *Píseň o růži*). Díky své pokoře a oběti pro ostatní nakonec

dosahuje štěstí i pro sebe. Dívky jsou většinou prezentovány jako krásné, což je u Durycha spojeno s dalším stylotvorným prvkem, a tím je tajemství. Dívčí krása dle něho vychází ze třech tajemství, které v sobě obsahuje (viz esej *Tajemství dívčí krásy*). Tyto archetypy postav bývají v povídkách a novelách různě variovány, avšak většinou je jejich osud podobný bez ohledu na konkrétní příběh.

Motiv tajemství či jistá zamlženost je u Durycha častým prvkem, jak upozorňuje Martin Putna. Patrné je to v případech, kdy je pozadí příběhu a okolí postav jakoby rozmlženo, což dává možnost vyniknutí postavám samotným. Mnohdy jakoby přes postavy samotné není vidět pozadí příběhu s tím, aby byla výrazněji zaměřena pozornost na jednání jich samotných. Stejně tak málokdy jsou odhaleny skutečné záměry postavy díky tomu, že není zobrazen jejich vnitřní život (co se jim odehrává v jejich mysli), ale primárně je pozornost zaměřena na jejich jednání, ze kterého můžeme vyvozovat aktuální rozpoložení či postupně vysledovat určité záměry a cíle.

Tento způsob zobrazení a výstavby příběhu částečně evokuje barokní poetiku. Odráží se to ve většině jeho textů, které jsou postaveny na silných kontrastech. Pokud odhlédneme od textů, které přímo tematizují baroko (povídka *Děti*, stylizovaná do barokní legendy), nalezneme i ve zbytku některé prvky, které by odpovídaly baroknímu smýšlení. Svět jeho povídek a novel není vždy úplně poznatelný, což platí nejen ve vztahu ke čtenáři, ale je to patrné i ve vztahu k postavám, které také někdy nejsou schopny svět plně rozpoznat. Zmíněna byla rozmlženost světa a prvek tajemství, se kterým je často pracováno. U postav samotných pak vysledujeme hledání určitého smyslu, což je většinou popisováno jejich blouděním. Touha po nalezení nějakého účelu, příčiny či smyslu je výrazný konstituující prvek.

Muž v *Boží duze* odchází do opuštěného kraje, neboť hledá určitý smysl. Postavy z povídek z cyklu *Obrazy* také hledají; ať už je to naplnění jejich života (povídky *Císař*, *Tvář* a *Obra*) nebo cesta zpět do světa, ve kterém se orientují (povídky *Sen* a *Dítě*). Muž v novele *Sedmikráska* bloudí, než nalezne tajemství krásy dívky. Bloudění a hledání lze spatřit i ve zbylých analyzovaných textech. Putna píše o smyslu pouti pro barokního člověka toto: „(...) *pouť pro barokního člověka znamená cestu „domů“, k centuru securitatis, ale i cestu za niteným pochopením smyslu věcí a svého*

*údělu.*“ (Putna: Jaroslav Durych, s. 66). Ačkoli toto říká v souvislosti s barokním románem *Bloudění*, lze toto vysledovat i u textů, které s barokní dobou přímo nesouvisí. Proces bloudění většinou vyústí v nalezení nějakého smyslu, klidu či jistého řádu. To lze chápat jako určitou odměnu za prožité útrapy a strasti. Této odměně však vždy předchází určité překonávání překážek.

Durychovy postavy tedy nemusí být na první pohled úplně jasné a čitelné, do interpretačního procesu zde vstupuje množství faktorů, na které je třeba brát zřetel, aby došlo ke správnému rozklíčování a pochopení. Nelze se zaměřit pouze na postavy jako takové, ale musíme vnímat i rozvrstvení fikčního světa jednotlivých povídek či novel a zároveň i interakci s ostatními postavami. Durychovy postavy jsou textové konstrukty, které většinou plně podléhají zvolenému žánru, včetně různých stylových specifik. Za prozkoumání by jistě stálo i zbylé Durychovo dílo, především jeho romány, kde bychom jistě našli mnoho podobných prvků, které jsme si definovali v této práci v případě jeho kratších próz.

## POUŽITÁ LITERATURA

### Primární literatura

DURYCH, Jaroslav. *Boží duha*, Praha 1991.

DURYCH, Jaroslav. *Cestou domů*, Olomouc 2000.

DURYCH, Jaroslav. *Děti*, Svitavy 1998.

DURYCH, Jaroslav. *Jarmark života*, Praha 1993.

DURYCH, Jaroslav. *Nejvyšší naděje – Sonáta*, Praha 1921.

DURYCH, Jaroslav. *Ohně v mlhách*, Praha 1932.

DURYCH, Jaroslav. *Píseň o růži*, České Budějovice 1969.

DURYCH, Jaroslav. *Rekviem*, Praha 1989.

DURYCH, Jaroslav. *Sedmikráska*, Brno 1969.

DURYCH, Jaroslav. *Tři dukáty*, Praha 1957.

## **Sekundární literatura**

ČERNÝ, Václav. *Až do předsíně nebes: čtrnáct studií o baroku našem i cizím*, Praha 1996.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, Praha 2003.

DURYCH, Jaroslav. *Eseje o umění*, Brno 2001.

DURYCH, Václav. *Naděje katolictví na konci tisíciletí*, Brno 1996.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha 2008.

HRABÁK, Josef. *Od laciného optimismu k hororu*, Praha 1989.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*, Olomouc 2000.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno 2008.

KALISTA, Zdeněk. *České baroko*, Praha 1941.

KALISTA, Zdeněk. *Z legend českého baroka*, Olomouc 1934.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith, *Poetika vyprávění*, Brno 2001.