JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DÍTĚ VE SVĚTĚ DOSPĚLÝCH

Vedoucí práce: Mgr. Jana Skálová, Ph.D.

Autorka práce: Petra Brabcová
Studijní obor: Historie - Bohemistika
Ročník: 4.

2014

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované bibliografie.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, 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 oponenta práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním výsledků své kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Hořice na Šumavě dne 16. 4. 2014

.....

Petra Brabcová

Anotace

Předkládaná bakalářská práce se zabývá interpretací a komparací tří narativních textů anglofonní literatury, kterými jsou *Velmi modré oči* Toni Morrisonové, *Třináct měsíců* Davida Mitchella a *Cesta* Cormacka McCarthyho, se zaměřením na dětského hrdinu, jeho cítění a prožívání. Cílem této práce je charakterizovat proměny a reakce dítěte, ke kterým dochází konfrontací s jeho okolím a se světem dospělých, které reflektuje dětskou optikou. Tato charakteristika je následně porovnána s názory současné vývojové psychologie.

Annotation

This bachelor thesis adresses the interpretation and comparison of three narrative texts of Anglophone literature, namely *The Bluest Eye* by Toni Morrison, *Black Swan Green* by David Mitchell and *The Road* by Cormac McCarthy, whilst focusing on child protagonist, his feelings and sentiments. This thesis aims to characterize alterations and reactions of a child which are caused by confrontations with his surroundings and the adult world and which he reflects through a child's eye. This characterization is subsequently confronted with the views of contemporary developmental psychology.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé bakalářské práce paní Mgr. Janě Skálové, Ph.D., za cenné rady a připomínky, trpělivost a čas, který mi věnovala. Dále bych ráda poděkovala svým rodičům, bez jejichž podpory a pochopení bych se při psaní této kvalifikační práce neobešla. Velký dík patří Lence Indrové.

Obsah

ÚVOD 7
1. Metodologický přístup 9
1.1 Fikční svět: dějiště všech událostí 9
1.2 Literární postava: textový fenomén nebo mimeze? 13
1.3 Charakterizace postavy: jak se nám postavy představují? 15
1.4 Vypravěč: kdo se dívá a kdo mluví? 16
1.5 Prostor a čas jako spolutvůrci fikčního světa 19
2. Život a dílo autorů 24
2.1 První dáma amerického románu Toni Morrisonová 24
2.2 Snílek propojený s celým světem David Mitchell 28
2.3 Minimalistický existencialista Cormac McCarthy 31
3. Interpretace textů 36
3.1 Velmi modré oči Toni Morrisonové 36
Oči, které viděly příliš 36
3.2 Třináct měsíců Davida Mitchella 42
V kleci maloměsta 42
3.3 Cesta Cormaca McCarthyho 47
Každodenní boj o přežití 48
4. Střet dvou světů: Pohled na dětské postavy prismatem vývojové psychologie 55
4.1 Dvojí proměna vedoucí ke ztrátě dětství 55
4.2 Rodina jako životní jistota 60
4.3 Dětský svět a jeho krutá pravidla 64
4.4 Významy a proměny hry 68

ZÁVĚR 74

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 77

ÚVOD

V předložené bakalářské práci se budu věnovat interpretaci a následné komparaci tří narativních textů anglofonní literatury. Jsou to konkrétně prózy *Velmi modré oči* Toni Morrisonové, *Třináct měsíců* Davida Mitchella a *Cesta* Cormaca McCarthyho. Zaměřím se především na dětské postavy, jejich jednání, chování a prožívání, ke kterému dochází při konfrontaci s realitou okolního světa, především se světem dospělých. Tento prostor je pro dítě diametrálně odlišný, nepochopitelný, krutý a plný nesmyslných pravidel.

Všechna tři díla, byť mají dětského hrdinu, nejsou primárně určena dětskému čtenáři. Děti jsou zde determinovány chováním dospělých lidí a nepříznivým prostředím, ve kterém žijí. Často se ocitají v nestandardních situacích, které ze své pozice dítěte nedokážou a nemůžou vyřešit ani nijak ovlivnit. Přesto se s nastalou situací musí vyrovnat, což také svébytnými způsoby činí. V jejich reakcích se odráží chování a myšlení částečně ryze dětské, uplatňuje se zde pohled „dětskou optikou", přesto však přebírají dospělé modely chování a myšlení. K tomu dochází z části díky střetu s mnohdy krutým okolním světem a z části díky jejich biologickému a psychologickému přechodu k dospělosti, který si uvědomují. Díky událostem, které prožívají, po psychické stránce dospívají rychleji, než kdyby šlo o přirozený růst v klidném a milujícím, tedy ideálním, prostředí. Toto tvrzení se pokusím doložit porovnáním chování, reakcí a prožívání dětských protagonistů výše zmíněných děl s názory současné vývojové psychologie. Zároveň se pokusím vytyčit onen pomyslný mezník, při jehož překročení se dítě stává dospělým.

Je důležité si uvědomit, že se nejedná o dětské postavy, které v narativním textu trpí nějakým postižením, ať už fyzickým nebo mentálním. Takovýto typ postav je v literatuře posledních desetiletí častý. Z anglofonních textů s touto tematikou jmenujme například román *Witch's Fire* Beverly Butlerové (o dívce na vozíčku), *Summer of the Swans* Betsy Byarsové (o mentálně postiženém chlapci), příkladem českým může být román Martiny Drijverové *Domov pro Marťany* (o chlapci s Downovým syndromem).

Dnes celkem běžná je i tematika drogových závislostí, opět jmenujme například známý příběh podle skutečných událostí *My děti ze stanice ZOO*, sepsaný novináři Kaiem Hermannem a Horstem Rieckem, z českých zástupců můžeme jmenovat trilogii *Holky na vodítku* Ivony Březinové upozorňující na různé typy

závislostí. Mnou sledované postavy jsou, v mezích narativu, zdravé a citlivé děti, determinované „pouze“ okolním světem a lidmi v něm[1].

Opominout nelze ani hledisko chronologické. Děje literárních textů, se kterými zde pracuji, můžeme seřadit takto: *Velmi modré oči* - 40. léta 20. století, *Třináct měsíců* - 80. léta 20. století, *Cesta* - postapokalyptická vize blíže neurčené, přesto však nedaleké, budoucnosti. Můžeme si tedy položit otázku, zda se chování, cítění a prožívání dítěte a optika, kterou hledí na svět dospělých, nějak zřetelně proměňuje v čase.

Metodologické ukotvení této práce vychází z teorie fikčních světů, která je pro mě výchozím pojetím narativního textu jako celku. V souladu s touto metodologií budu nahlížet i na metodologii postavy, jakožto stěžejní kategorii celé mé analýzy. V metodologickém vymezení se dále budu věnovat i kategorii prostoru a času a roli vypravěče a jeho vztahu k narativu, neboť role vypravěče a role postavy jsou v některých textech silně provázány.

Cílem této odborné práce je porovnání dětského vnímání a prožívání ve třech literárních dílech, zachycení jeho proměn a potvrzení předpokladu, že střet se světem, který se neshoduje s čítankovou představou o světě dětí, tedy prostor, který zde označuji jako svět dospělých, má na tyto proměny velký vliv.

[1] Na zadrhávání Jasona Taylora ve *Třinácti měsících* nehledím jako na závažné a nepřekonatelné postižení. Stejně tak si musíme uvědomit, že psychická porucha Pecoly Breedloveové ve *Velmi modrých očích* je až důsledkem všech předchozích událostí.

1. Metodologický přístup

Jak již bylo naznačeno v úvodu, tato bakalářská práce se věnuje zkoumání poetik s akcentem na poetiku postav dětských hrdinů v narativních prózách *Velmi modré oči* Toni Morrisonové (vydáno 1970), *Třináct měsíců* Davida Mitchella (vydáno 2006) a *Cesta Cormaca McCarthyho* (vydáno 2006). Hlavní zájem spočívá v zaměření na dětskou postavu, její chování, vnímání a prožívání, ke kterému dochází v interakci s okolními skutečnostmi a s ostatními postavami, ať dospělými, nebo dětskými, v prostoru fikčního světa. Pozornost bude dále věnována i roli vypravěče a vypravěčským strategiím a poetice prostoru a času, které spolu vzájemně souvisí.

1.1 Fikční svět: dějiště všech událostí

Základním metodologickým východiskem předkládané odborné práce je pojetí textu jako narativního fikčního světa, který existuje v rámci možných světů.

První verzi fikční sémantiky nacházíme již ve starověkém Řecku v doktríně mimeze, která pracuje s rámcem jednoho světa (tj. aktuálního světa), jakožto jediného legitimního a univerzálního diskursu. Fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících - fikční entitě lze přisoudit skutečný prototyp. Mimeze ovšem funguje do té doby, dokud nenarazíme na neexistenci takovéhoto prototypu, i když se uchýlíme k tak zvanému interpretačnímu úhybu a bereme fikční jednotliviny jako zobrazení skutečných obecnin (např. psychologické typy). Mimetická interpretace má tak velmi omezený prostor a ve většině případů se stává nepoužitelnou a vyprázdněnou.

Teorie více možných světů se vyvíjela od dob Gottfrieda Wilhelma Leibnize (1646 - 1716) a jeho následovníků. Původní Leibnizovo pojetí bylo však metafyzické: možné světy sídlí ve vševědoucí božské mysli a jenom mimořádný intelekt je může objevit. Teprve v 60. letech 20. století teoretik Saul A. Kripke tuto zapomenutou teorii oživil, ovšem bez konotací k Leibnizovým myšlenkám a bez pojetí metafyzického.[2] Pro Kripkeho jsou možné světy navrhovány, nikoliv objevovány.[3] Můžeme je tvořit, formovat, věřit v ně, nebo si je přát a libovolně je přetvářet; jsou vytvářeny lidskou činností.

[2] Leibnizovské kořeny sémantiky možných světů byly odhaleny později, například filosofy Georgem Kalinowskim či Bensonem Matesem, viz DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy, s. 27.
[3] DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy, s. 28.

Původně se koncepce možných světů využívala především na poli logiky a filosofie, dnes se jedná o paradigma interdisciplinární; teorii možných světů využívají společenské a humanitní vědy i vědy přírodní jako prostor, který jim umožňuje nové vhledy do sporných teoretických otázek. V literárně-teoretickém bádání se teorie fikčních světů etabluje od konce 70. let minulého století.

Bylo také nutné upravit pojem možných světů z hlediska jeho rozsahu. Tato teorie s sebou přinášela nekonečné množství možných světů, *ale nekonečno je mimo dosah empirických teorií a výzkumných metod.*[4] Byl proto navržen pojem „malého světa“, tedy jakási podmnožina možných světů týkající se určitého problému s konečným množstvím prvků. Na tomto základě hovoří Doležel o možných světech jako o *makrostrukturách tvořených konečným počtem možných jednotlivin*[5]. Ruth Ronenová píše: *Možné světy vytváří heterogenní paradigma, které připouští různé koncepce možných modů existence*.[6]

Zvláštním druhem možných světů jsou fikční světy literatury; *jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů*[7]. *Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá*.[8] V tomto pojetí fikční světy nejsou odkázány na napodobování (mimezi) skutečného světa, nepodléhají jeho fyzikálním pravidlům, požadavkům pravdivosti, pravděpodobnosti a hodnověrnosti. Autor při tvoření fikčního světa čerpá ze světa aktuálního a v tomto světě také vzniká samotný text, který přebírá jeho prvky, makrostrukturální modely, vzorce, fakta a podobně. Tyto prvky ale následně nemusí být v souladu s aktuálním světem, jsou na něm nezávislé. Fikční světy tedy nemusí nutně referovat k imaginárním prvkům. Spousta fikcí se plně opírá o reference k předmětům a událostem, které náleží do aktuální historie.

Je také důležité uvědomit si, že fikční svět literatury je svět neúplný; *pouze některé myslitelné výroky o fikčních entitách jsou rozhodnutelné, mnohé rozhodnutelné nejsou*[9]. Neúplnost fikčního světa je jeho vlastností, kterou se vymezuje vůči světu aktuálnímu. V textu je pouze to, co v něm je, to co v něm není, je pouze teorií utvářenou

[4] DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy, s. 29.
[5] Tamtéž, s. 30.
[6] RONENOVÁ, Ruth. Možné světy v teorii literatury, s. 31.
[7] DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy, s. 30.
[8] Tamtéž, s. 32.
[9] Tamtéž, s. 36.

za hranicí textu. Doležel fikční svět definuje jako *malý možný svět tvarovaný specifickými globálními omezeními a obsahující konečný počet spolumožných jedinců*[10].

Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností[11]. Z toho plyne, že čtenáři získávají k fikčním světům přístup recepcí, při jejich čtení a zpracováním těchto literárních textů.[12] Médiem fikčního světa se stává fikční text, ve kterém ale jednotlivé události nemusí být poskládány chronologicky. Zde můžeme hovořit o kategoriích konstrukčních textů (vznikají textotvornou činností, která určuje jejich strukturu) a zobrazujících textů (znázorňují aktuální svět). Zvláštní kategorií konstrukčních textů jsou texty fikční, které, na rozdíl od textů zobrazujících, nepodléhají pravdivostnímu hodnocení; nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé. To ale neznamená, že jsou méně skutečné, než zobrazující texty vědy, žurnalistiky atd. Fikční texty jsou tvořeny skutečnými autory a jsou určené skutečným čtenářům. Označení fikční nesou proto, že slouží jako médium pro tvorbu, zachování a sdělování fikčních světů.[13] *Fikční texty referují ke specifickým entitám, které zároveň samy (za pomoci čtenářských aktů, kterými jsou povolány do existence) zakládají*.[14]

Pro fikční i pro nefikční narativy je příběh jejich nutnou, definující složkou. Fikce vytváří příběhy, ve kterých je zakódováno naše porozumění reálnému světu. Shlomith Rimmon-Kenanová jako narativní fikci označuje vyprávění určitého sledu fiktivních událostí. *Už termín vyprávění naznačuje (1), že jde nejen o komunikační proces, v němž narativ je jakožto sdělení předáván autorem příjemci, ale také o (2) jazykovou povahu přenosu sdělení.*[15] Příběh je chápán jako sled událostí[16], ať už fiktivních, nebo pravdivých. Podle Rimmon-Kenanové je příběh součástí větší struktury, sám má strukturovanou povahu utvořenou z oddělitelných komponentů, jež vytvářejí sítě vnitřních vztahů. Pro narativní text platí jednoduché pravidlo: pokud neobsahuje příběh, není narativem a pokud není napsán či vyprávěn, není to text.[17]

Příběh se ovšem může odehrávat v určitých druzích možných světů. Pro naratologii tak není stěžejním termínem „příběh“ o kterém se zmiňuji výše, ale pojem

[10] DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy, s. 33.
[11] Tamtéž, s. 37.
[12] Fikční sémantika možných světů předpokládá zkonstruování světa autorem a jeho následnou rekonstrukci čtenářem.
[13] DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy, s. 41.
[14] FOŘT, Bohumil in: PAVEL, Thomas. Román: morálka a svoboda, s. 86 - 87.
[15] RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění, s. 10.
[16] Obvykle více událostí, i když teoreticky může existovat i narativ založený na jedné události.
[17] RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění, s. 10.

„narativní svět“. Doleželem rozpracovaná typologie světů přináší (1) *svět stavů*: neměnný, statický, bezčasý, uzavřený[18]. Jeho dynamickým opakem je (2) *svět s přírodní silou*, jež mění jeho stav pomocí přírodních událostí. Přírodní síla je složkou všech narativů, ale podle potřeby je upravován stupeň jejího zasahování[19]. (3) Do tohoto světa se může přidat kategorie osoby, která má vedle fyzických vlastností také duševní život. Osoba mění svět specifickými duševními událostmi, akcemi. *Její konání obohacuje svět o nový druh předmětů - artefakty,*[20] kterými mohou být vedle aktů fyzických a duševních i akty sémiotické.

Existují dvě varianty světů: s jednou osobou a s více osobami (nejméně 2). Ve světě s jednou osobou máme velmi omezené narativní možnosti. Buď je konání osoby reakcí na přírodní události, nebo má původ v její mysli. Ve světě s více osobami dochází k vzájemným interakcím, které poskytují mnohem více možností a strategií pro rozvíjení narativu. *Příběhy vyžadují, aby ve fikčním světě byla přítomna aspoň jedna osoba - konatel.*[21] Jak již vyplývá z úvodu k této práci, omezím se pouze na zkoumání světa s dvěma a více osobami.

Postava představuje takový prvek literárního díla epického a dramatického, který prostupuje všechny jeho roviny či složky a zřetelněji než jiné jeho prvky ukazuje jejich propojenost.[22] Pojetí postavy jako součásti narativu je literárními teoretiky nahlíženo z různých úhlů. Často se postavám odmítá přiznat psychologická hloubka, či jsou dokonce degradovány na anonymní konatele, jsou odmítnuty jako individuality. Mimetické teorie staví postavy na roveň lidem (kteří tvoří jejich prototypy). V dnešním sémiotickém hledisku je postava vnímána jako konstrukt. *V příběhu je postava konstruktem, který si sestavuje čtenář z různých údajů roztroušených v textu*[23], píše Rimmon-Kenanová. Tyto konstrukty nejsou lidskými bytostmi v pravém slova smyslu, nelze ovšem vyvrátit, že jsou modelovány podle koncepce lidí známé čtenářovi, který je na tomto základě také rekonstruuje. Vytrhávat postavy z kontextu a interpretovat je tak mimo text samotný, přemýšlet o jejich minulosti a budoucnosti, zkrátka s nimi zacházet

[18] Takovýto svět tvoří diskurs v klasické logice.
[19] V našem případě můžeme říci, že přímo determinující vliv mají přírodní síly v McCarthyho románu *Cesta*. Obecně však příroda a její procesy ovlivňují všechny postavy, kterými se tato práce zabývá.
[20] DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy, s. 46.
[21] Tamtéž, s. 46.
[22] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 519.
[23] RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění, s. 44.

jako s lidmi (jako by to byli naši sousedé nebo přátelé), je koncepce vlastní většině čtenářů a mnohým autorům.

Tato práce postavám přisuzuje určitou psychologickou hloubku i individualitu, přesto nepovažuje postavy za více než za konstrukt textu, v jehož rámci také postavy zkoumá. Na otázky, jak a v jakém prostředí jsou postavy interpretovány, se blíže zaměřím v následujících kapitolách věnovaných kategoriím postavy, vypravěče a místa.

1.2 Literární postava: textový fenomén nebo mimeze?

V této kapitole se pokusím nastínit vývoj vnímání a pohledů na literární postavu, která patří mezi základní literárně-teoretické kategorie. Výchozí literaturou pro toto stručné shrnutí je kniha Bohumila Fořta *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*.

Úvodem nutno podotknout, že role literární postavy se svému výsadnímu postavení netěší u všech literárních vědců, natož literárně-teoretických směrů. Od 20. století až dodnes je postava často opomíjena až degradována na úkor experimentu s textem.

Kategorie literární postavy je těsně spjata s rovinou příběhu, Bohumil Fořt doslova píše: *vždy se vypráví příběhy o tom, že někdo někde něco činí nebo se někomu něco děje*[24]. Tato práce k literární postavě přistupuje jako ke komplexní entitě, která hraje klíčovou roli v narativu, nezachází však tak daleko, že by literární postavy stavěla na roveň skutečným lidem[25]. Prozaik Edward Morgan Forster (1879 - 1970) chápe jako jedinou možnost přístupu k fikčním postavám přístup skrze jejich lidské stránky, což v jeho případě znamená skrze psychologické charakteristiky. Postavu můžeme chápat a interpretovat jako mentální konstrukt vytvořený autorem textu, který také rozhoduje o tom, do jaké míry můžeme literární postavu poznat, a to jak ze stránky vnější, tak vnitřní. Zároveň Forster považuje postavu za ústřední element narativu.

[24] FOŘT, Bohumil. Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání, s. 13.
[25] Někteří strukturisté a formalisté se ve 20. století navrací k Aristototelovu názoru na postavu. *Shodují se v tom, že postavy jsou produkty osnov a že jsou více účastníky než osobami, tudíž je chybné uvažovat o nich jako o skutečných lidech. Podle formalistů se teorie vyprávění musí obejít bez psychologického základu. Mimo jiné se nechtějí věnovat tomu, čím postavy jsou, ale chtějí především analyzovat to, co postavy v příběhu dělají.* Srovnej: CHYTILOVÁ, Ingrid. Svět chlapectví ve vybraných prózách Ladislava Fukse a Arnošta Lustiga. 2011. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Vlastimilu Čech, Ph.D.

Za zakladatele narativně gramatických koncepcí je považován Vladimir Jakelovič Propp. Ve svém díle *Morfologie pohádky* vymezuje funkce postav a na základě jejich jednání a vzájemných vztahů vytváří zjednodušenou typologii postav, kterým poté přiřazuje v narativu určité role. Na Proppovo pojetí navazuje Algirdas Julien Gremais zavedením pojmů *aktant* (kterému je přisouzen určitý predikát nebo činnost) a *aktér*. *Aktant* neboli *subjekt* je základním elementem narativní syntaxe, přičemž aktér je konkrétní realizace *aktanta* v konkrétním diskursu. Podobně, jako když Propp vyčleňuje sedm základních rolí,[26] *může jeden aktant být ztělesněn několika různými aktéry, stejně tak jako aktér může představovat několik aktanciálních rolí zároveň*.[27] Univerzální typologii rolí postav v narativu přináší *Logika vyprávění* Clauda Bremonda, který je na základě zkoumání jejich funkcí a rolí zaujímaných ve specifických interakcích, dělí do tří základních skupin: *trpitelé, agenti, ovlivňovatelé*.

Bulharský teoretik Tzvetan Todorov zavedl při zkoumání literární postavy pojem *akce*, který je dynamický. Samotná *akce* je výsledkem vstupování základních jednotek - propozic (tj. vět jednoduchých) do vzájemných vztahů, kdy se utváří jednotky propozicím nadřazené, tedy sekvence. Řetězením sekvencí se tvoří samostatný text vyprávění. Pojem *akce* souvisí s pojmy *narativní postava* a *charakter*. Zatímco *postavu* Todorov chápe jako nespecifikovanou entitu, *charakter* od *postavy* odlišuje, *protože ne každá postava je charakterem*[28]. *Postavy se objevují, jakmile nějaká referenční jazyková forma (vlastní jméno, nominální pojetím, osobní zájmeno) v textu poukáže na antropomorfní bytosti. Postava jako taková nemá žádný obsah.*[29] Z *postavy* se stává *charakter* v momentě, kdy se objeví psychologický determinismus. Vedle psychologického determinismu, tj. soustředění se na *postavu-charakter*, rozlišuje ještě apsychologický determinismus soustředěný na akci či dění.

Přístupy Proppa, Gremaise, Bremonda a Todorova nejsou v přímé vývojové linii, přesto je můžeme označit jako přístupy lingvistické, zaměřující se na fenomén literární postavy v interakci s jinými narativními elementy.

Z Todorovova termínu *akce* vyplývá koncept dynamizované literární postavy, která vstupuje do interakcí s narativním prostředím a dalšími narativními kategoriemi. Teoretička Mieke Balová *odmítá zkoumání jiných jednotek narativu než těch, které*

[26] Konkrétně to jsou *dárce, škůdce, pomocník, hledaná osoba, odesílatel, hrdina a nepravý hrdina*.
[27] FOŘT, Bohumil. Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání, s. 25.
[28] Tamtéž, s. 31.
[29] Tamtéž.

vstupují do dynamických vztahů s jednotkami ostatními[30], a vytváří tak koncepci, ve které spojuje toto hledisko s pojmem *fabule* Rolanda Barthese. *Ovšem specifickým přínosem jejího přístupu je obohacení funkčního hlediska o aspekt motivační - pojem motivace přináší do průzkumu literárních postav důležitý rozměr (…).*[31]

Pojetím postavy se zabývá i koncepce *fokalizace* Gérarda Genneta, která souvisí se dvěma základními otázky: *Kdo mluví?* a *Kdo vidí?* Zamyslíme-li se nad těmito otázkami, zjistíme, že zde kategorie literární postavy může splývat s kategorií vypravěče, proto se termínu *fokalizace* budu věnovat v kapitole *Vypravěč: kdo se dívá a kdo vidí.*

Nezáleží na tom, jestli literární postavy mají svůj základ v reálně žijící postavě, nebo jsou čistou fikcí. Jsou součástí narativů a tudíž jsou skrze tyto texty přístupné.

Sémiotický přístup chápe literární postavu jako textový fenomén. Opačným přístupem je přístup mimetický, který na literární postavu nahlíží jako na entitu, která se v určitých aspektech podobá svému reálně žijícímu protějšku. V každodenní čtenářské praxi o literárních postavách hovoříme jako o žijících postavách, přestože si uvědomujeme, že se jedná o pouhé naratologické prostředky. Vidíme tedy, že oba dva přístupy, sémiotický i mimetický, se v literární teorii vzájemně doplňují.

1.3 Charakterizace postavy: jak se nám postavy představují?

Ať už spatřujeme literární postavu v jakkoli silném mimetickém svazku s reálnými lidmi, musíme se vždy ptát, jaké textové atributy vůbec umožňují čtenáři postavu mentálně konstruovat.[32] V otázce charakterizace postavy se nám nabízí elementární školské dělení na přímou charakterizaci/definici, která se vztahuje k tomu, co je nám o postavě explicitně řečeno, a nepřímou charakterizaci/prezentaci, která se vztahuje k tomu, jak postava koná. Přímá definice je explicitní a bývá nejčastěji uskutečňována kombinací řečových pásem postavy a vypravěče. Nepřímá prezentace je naopak imlicitní, může být vyjádřena různými strategiemi od vzhledu postavy po její činy a promluvu. Postava je tedy soubor informací, je dynamickou složkou.[33]

Charakter literární postavy můžeme usuzovat ze vzhledu postavy, jejího jednání, z toho, jak postava promlouvá, či z podoby jejího jména. Vzhled postavy bývá

[30] FOŘT, Bohumil. Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání, s. 37.
[31] Tamtéž, s. 40.
[32] Tamtéž, s.63.
[33] HODROVÁ, Daniela. A KOL. ...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století, s. 544.

nejčastěji vyjádřen popisem v plánu vypravěče, nebo v plánu postav. Je důležitý z hlediska toho, že vyděluje postavu vůči ostatním entitám v narativu, zároveň se při dekódování postavy stran jejího vzhledu projevují jisté konvencí dané typologie, které mohou být literární i mimoliterární.

Jednání postavy nám umožňuje usuzovat na její morální vlastnosti, ideje, názory, postoje, city a vztah k okolí. Jednání společně s promluvou patří k nejdůležitějším zdrojům získávání implicitních významů. Stylistické rysy promluv jednotlivých postav je zařazují do konkrétních pozic a vydělují je vůči okolí. Specifický styl řeči postavy může vypovídat i o její individuální charakteristice.

Vlastní jména postav mají referenční význam - odkazují k vlastnostem postavy a představují velmi ekonomický způsob odkazování v rámci narativu. Zároveň postavám přisuzují jedinečnost a možnost identifikace. *Jméno je důležitou součástí výrazové složky postavy jako znaku, její přímé charakteristiky v textu*.[34] V případě, kdy vlastní jméno označuje reálnou žijící postavu nebo postavu jiného narativního světa, je tato postava čtenářem rekonstruována na základě původní denotace. Daniela Hodrová rozlišuje mezi postavou - definicí a postavou - hypotézou. Postavy definice jsou „jasné" bez ohledu kolik toho o nich víme, neobsahují nic nezjevného, jsou bez tajemství, nejsou individualizované, zosobňují funkci (např. loupežník, mstitel), zatímco postavy hypotézy jsou neurčené a neurčité, vždy existuje něco, o čem víme, že o nich nevíme.[35]

I pro kategorii literárních postav platí, že mají tzv. oblast mezer.[36] Protože se o daném jevu či entitě mlčí, nemůžeme postavu nikdy kompletně (z)rekonstruovat, vždy budou existovat mezery, které nemůžeme zaplnit.

1.4 Vypravěč: kdo se dívá a kdo mluví?

V následující kapitole se pokusím velmi stručně nastínit vývoj této kategorie a její roli v narativním textu. Odbornou literaturou, ze které vycházím, je monografie Tomáše Kubíčka *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. V závěru kapitoly se krátce zmíním o vypravěčských strategiích v mnou interpretovaných prózách a jejich úloze v těchto textech.

[34] HODROVÁ, Daniela. A KOL. ...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století, s. 588.
[35] Srovnej: HODROVÁ, Daniela. A KOL. ...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století, s. 544 - 555.
[36] Viz kapitola *Fikční svět: dějiště všech událostí*.

Zájem o vypravěče a jeho roli v textu se v literatuře rozvíjel paradoxně v době, kdy se vypravěč z vyprávění vytrácel, tedy ve 2. pol. 19. století. *Moderní literatura objevovala sémantické možnosti této „figury" a začínala je plně využívat.*[37] Ústupem tzv. „vševědoucího vypravěče" a zároveň větší mírou dramatizace příběhu se čtenář najednou ocital uprostřed dění, které interpretoval sám za sebe, a podílel se tak vlastně na utváření fikčního světa. Tento způsob psaní se stal velmi oblíbeným. Na další utváření samostatné disciplíny zabývající se fungováním narativního dění - vyprávěním, měly velký vliv některé lingvistické studie (např. Saussurovo pojetí jazyka jako systému znaků, sémiotický model výstavby příběhů Vladimira Proppa aj.) a fenomenologie Edmunda Husserla.

Jeden z prvních podnětů k probuzení soustavného zájmu o vypravěče narativního textu představuje práce Kätte Friedmannové *Úloha vypravěče v epice z roku 1910.*[38] Friedmannová se (jako mnozí po ní) snažila vytvořit obecnou charakteristiku vypravěče, a to skrze jeho propojení s časem vyprávění.

Jako problém vztahu čtenáře k autorovi nahlíží na podobu vypravěče na počátku 20. století i Percy Lubbock. Ve své koncepci zakládá dvojí postoj čtenáře: (1) čtenář stojí tváří v tvář vypravěči a naslouchá mu - subjektivizovaný vypravěč, (2) čtenář stojí tváří v tvář příběhu - objektivní vypravěč. Míra přítomnosti vypravěče ve vyprávění a jeho vztahu k textu tak udává dvě zobrazovací možnosti: *telling* (říkání) a *showing* (ukazování).

Objektivní forma (tedy er-forma) je ovšem do určité míry vždy subjektivizovaná. *Proto kromě rozdílu mezi „subjektivním" a „objektivním" vyprávěním je nutné uplatnit kategorii hlediska, point of view či perspektivy.*[39] Pojem *hlediska* do literatury zavedl americký romanopisec Henry James[40] a převzal ho od něj právě Lubbock. Podle Jamese je obraz světa v literatuře vždy závislý na určitém úhlu pohledu: tato *hlediska* by se měla v románu střídat a vzájemně střetávat.

Ve své studii *Point of View in Fiction* (1955) se Norman Friedman vymezil proti *showing* a *telling* tím, že rozpracoval problematiku *hlediska* (*point of view*). *Friedman*

[37] KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč: Kategorie narativní analýzy, s. 17.
[38] Tamtéž, s. 20.
[39] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 688.
[40] Červenka a kol. uvádí, že pojem *point of view* je doložen už v roce 1866. Srovnej: ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 688.

také rozhodně spojuje otázku vypravěče s otázkou přenosu příběhu ke čtenáři.[41] Položil si 4 základní otázky: *Kdo mluví ke čtenáři? Z jakého úhlu nebo pozice je pohlíženo na příběh? Jakou informační cestu používá vypravěč, aby příběh dopravil ke čtenáři? Jakou pozici zaujímá čtenář k příběhu?* Na základě těchto otázek poté vytvořil škálu osmi vypravěčských typů.

Od problematiky *point of view* upouští Wayne C. Booth, který vnímá vyprávění jako záležitost rétoriky. Ve své práci *Rétorika fikce* (1961) vytváří klasifikaci založenou na stupni přítomnosti vypravěče ve vyprávěném příběhu a vymezuje dva základní typy vypravěčů - dramatického a nedramatického.

V 50. letech vytvořil rakouský literární vědec Franz Stanzel tzv. typologický kruh, ve kterém se rozlišují nikoliv vypravěči, ale tři vyprávěcí situace, mezi nimiž existují styčné plochy a přechodná pásma. Konstitutivním prvkem je stupeň zúčastněnosti postavy zprostředkovatele na dění.

Uznávanou koncepci zabývající se kategorií vypravěče vytvořil francouzský literární teoretik Gérard Genette. Zavedl termín *fokalizace* (měl nahradit koncepci *point of view*), kterým rozumí omezené pole, tj. výběr narativní informace, a perspektivu, jakou je nám podána. Ve své knize *Figury III* si položil dvě základní otázky: *Kdo mluví? a Kdo vidí? Jednou úrovní je tedy platforma, na níž je možno nahlížet vztah mezi vypravěčem a jeho rolí ve světě díla a literárními postavami, na úrovni druhé se setkáváme se vztahy mezi tím, jak je fikční realita prezentována a jak se tato prezentace odráží v aktu recepce.*[42] Genette rozlišuje tři druhy *fokalizace*: nulovou (vševědoucí vypravěč - pohled odjinud), interní (vyprávění úhlem pohledu - pohled zevnitř), externí (objektivní technika - pohled odjinud).

Genette také zavádí kategorii *hlasu*. Jejím základem je narativní instance, vzhledem k níž se určuje čas vyprávění a čas příběhu. V narativní rovině mohou být narativní instance (vypravěči) extradiegetické (takovýto vypravěč se pohybuje na samé rovině jako čtenář, který je také realizován textem) nebo intradiegetické (vypravěč má ve vloženém vyprávění svého adresáta uvnitř textového světa). Dále Genette rozlišuje heterodiegetické vyprávění, v němž vypravěč není součástí příběhu, který vypráví, a homodiegetické vyprávění, v němž je vypravěč postavou příběhu, který vypráví. V tomto případě je potřeba rozlišit stupeň přítomnosti vypravěče, tj. jedná-li se o postavu hlavní, vedlejší nebo nezúčastněného pozorovatele.

[41] KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč: Kategorie narativní analýzy, s. 50.
[42] FOŘT, Bohumil. Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání, s. 45.

S možností popsat narativní způsoby pomocí lingvistických kategorií přišel Lubomír Doležel. Podle něj má vypravěč v textu funkci konstrukční (zprostředkovává informaci) a funkci kontrolní (řídí stavbu textu).[43] Autorské vyprávění tyto role přehazuje; v momentě, kdy je vypravěč příběhu zároveň postavou v tomto příběhu, může být silně zpochybněna jeho konstrukční funkce. Vyvstává tak otázka po vypravěčově spolehlivosti či nespolehlivosti.

Otázkou vypravěče v narativním textu se samozřejmě zabývá mnoho dalších literárních vědců a teoretiků a pro pojetí této kategorie existuje celá řada kategorizací.

Pokusila jsem se zde krátce a nikoli komplexně nastínit několik vlivných přístupů k literární kategorii vypravěče. Nyní se pokusím představit vypravěčské strategie v narativních textech, kterými se tato práce zabývá. Využívat budu kategorizaci podle Gérarda Genetta.

Velmi modré oči (T. Morrisonová): fokalizace interní, příběh sledujeme očima malé Claudie, v určitých chvílích tuto iniciativu přebírají vedlejší postavy a popisují svou minulost, myšlenky a pocity. Vyprávění je převážně intradiegetické (vložené vyprávění, kdy se střídá více instancí) a homodiegetické.

Třináct měsíců (D. Mitchell): opět se setkáváme s fokalizací interní, hlavní postava Jason nás provází reálným i svým myšlenkovým světem. Vyprávění je pouze extradiegetické (současné vyprávění v přítomném čase) a homodiegetické - čtenář se nedozví nic víc, než to, co reflektuje a prožívá Jason, jedná se ryze o tzv. zpovědní vyprávění.

Cesta (C. McCarthy): v opozici k předešlým textům zde nastává změna. Fokalizace je externí - vypravěč je objektivní, nad textem, ale v žádném případě není vševědoucí. Instance je extradiegetická (následné vyprávění v minulém čase) a zároveň vypravěč není součástí příběhu - vyprávění heterodiegetické.

1.5 Prostor a čas jako spolutvůrci fikčního světa

Dalšími ze základních kategorií vytvářejících fikční literární dílo jsou, vedle kategorie literární postavy a kategorie vypravěče, kategorie prostoru a s ním souvisejícího času. Tato práce je orientována především na kategorii literárních postav, přesto však výše zmíněné kategorie prostoru a času částečně souvisí právě s interpretací postav a jejich vnímáním a prožíváním okolního světa.

[43] Na rozdíl od postav, které mají funkci akční a interpretační.

Teoretickému uchopení této kapitoly napomůžou práce Daniely Hodrové *Poetika míst* a *Na cestě ke smyslu* Miroslava Červenky a kolektivu.

Kniha *Poetika míst* vychází z tematologického a topologického výzkumu, který konkrétním místům připisuje určitou roli a tím pádem i jejich znakovou povahu.

V evropském myšlení o tématu je možné sledovat dva hlavní přístupy. Jak předznamenává Hodrová, ve značně zjednodušeném modelu můžeme jako o prvním přístupu hovořit o *ahistorickém pojetí tématu a jeho zakotvení v mýtu či tématu, v osobním mýtu nebo v narativní struktuře díla*[44]. Druhým přístupem je *historický přístup k tématu* a sledování jeho proměn v čase. S tímto přístupem je spojen především sovětský sémiotik Jurij Michailovič Lotman a jeho tzv. tarturská škola.

Své úvahy o prostoru Lotman načrtl v knize *Struktura uměleckého textu*. Podle něho ve struktuře prostoru literárního díla fungují analogické opozice (pravý x levý, nebe x země, atd.). *Jedním z nejdůležitějších míst je pro Lotmana hranice. Hranice od sebe odděluje různá „sémantická pole" a její překonávání, spočívající v přechodu z jednoho sémantického pole do druhého, vnitřně protikladného, vytváří podle Lotmana základní „syžetovou událost".*[45] Jednotlivé žánry nebo žánrové typy se pak zakládají na syžetově-prostorových strukturách; tato jistá modelovost prostoru je určena dobou a žánrem. Některá místa jsou žánrem předurčena k určitému ději či události, figurují jako archetypální místa ovlivněná pamětí lidí, kteří si je spojili s jistými nadindividuálními a mimoliterárními zkušenostmi. Vnímání místa se samozřejmě proměňuje v čase, ocitá se v nových kontextech, získává nové významy.

Místa mohou být nahlížena v protikladném vztahu statický x dynamický. Jako místo dynamické vnímáme cestu. *Cesta je v literárním díle vlastně tvořena sérií míst, propojených postavou poutníka či cestovatele. Statická a dynamická místa se v dílech vyskytují zpravidla současně*. (…) *Povaha míst bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo.* [46]

Pro člověka je charakteristická snaha uchopit čas, měřit ho a dělit a pomocí toho se orientovat v prostoru. Čas a prostor; vzájemnost těchto dvou dimenzí nám stvrzuje i všední praxe, *stále ještě vyměřujeme vzdálenost časem a časový úsek pohybem*

[44] HODROVÁ, Daniela. Poetika míst, s. 12.
[45] Tamtéž, s. 14.
[46] Tamtéž, s. 18.

v prostoru[47]. Skutečný čas je kontinuální médium, jehož nezachytitelnost je pro literaturu typická. Čas je zde znázorňován výběrově, vznikají tak ona bílá místa. *Čas v narativní fikci tedy může být definován jako chronologický vztah mezi příběhem a textem.*[48]

Jedním ze způsobů, jímž se člověk snaží čas uchopit, je sledování a prožívání přírodních cyklů, přičemž se *intuitivně snažíme vyhovět zafixované představě, že vyprávění má mít zřejmý začátek a konec (...)*[49].

Jistou cykličnost můžeme sledovat i v interpretovaných dílech. Výstavba próz *Velmi modré oči* a *Třináct měsíců* je pojata jako střídání ročních období a měsíců. Děj *Velmi modrých očí* se začíná na podzim a vrcholí létem, na jehož začátku i konci stojí malé holčičky přemožené netečnou přírodou. Ve *Třinácti měsících* sledujeme Jasona od ledna do ledna následujícího roku. Právě pro Mitchellovu prózu je cykličnost stěžejním motivem; na konci příběhu sama postava Jasona sepisuje své prožitky, které jsou totožné s textem prózy, Jason se tak vrací na začátek. V McCarthyho *Cestě* velmi zřetelně vnímáme čas individuální/osobní - samotné putování a čas nadindividuální/přírodní - střídání ročních cyklů a přírodních zákonitostí. *Čtenáři (...) se náhle ocitnou ve světě, kterému nejenže lidé nevládnou, ale jsou jen krátkou, i když celkem zajímavou epizodou v jeho vývoji.*[50] Příroda není spojencem ani jedné z postav, které stojí v hledáčku naší pozornosti, je nečinným pozorovatelem, nestará se o lidské osudy a nezasahuje do lidského konání.

Pojem prostor je kulturním a sociálním konstruktem, reprezentace prostoru či míst nelze oddělit od diskursivního kontextu, v němž se ocitají a s nímž modelují hypotetickou zkušenost.[51] *Literární prostor není reálný prostor, ani pro smysly a tělem vnímatelné existence (...), ale vnitřní prostor díla, který specifickými prostředky reflektuje vnější realitu, nebo čistě imaginární prostor předložený dílem v určitém výseku.*[52] V literatuře existují archetypální místa, spojená s konkrétními představami

[47] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 181.
[48] RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění, s. 52.
[49] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 199.
[50] SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho, s. 8.
[51] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 317.
[52] Tamtéž, s. 321.

a charakteristikami. Takovými prostory jsou i město (*Velmi modré oči*, *Třináct měsíců*) a cesta (*Cesta*).

Chronotop města, konkrétně maloměsta, představuje významný literární prostor[53]. Je to svět neměnných vazeb, gest a rituálů, potvrzující dávnou představu o idylické harmonii a rázovitém koloritu, vyplněný osobitými či kontroverzními postavami, ve kterém se odehrávají lidská dramata. Esencí tohoto světa je řád, který dokážou výrazněji narušit, a tak se z tohoto světa vyloučit, jen nehodná, nenapravitelná individua. Neměnný řád tak odhaluje vyprázdněný koloběh života, naplňovaný stále sejnými gesty a rituály. Postavy Claudie, Pecoly (*Velmi modré oči*) i Jasona (*Třináct měsíců*) stojí ve středu takového prostoru a marně hledají cestu ven. Už pouhým vnímáním prázdného koloběhu se nevědomky vyčleňují na jeho okraj, začínají cítit, že do tohoto světa nezapadají. Vyčleňují se buď svým smýšlením o světě (Jason, Claudia), svou příslušností k odlišné vrstvě (Jason, Claudia, Pecola), nebo tím, že se pro okolní svět stávají nepřijatelnými devianty (Pecola).

Cesty stále zůstávají v literatuře privilegovaným chronotypem setkávání, ale na druhé straně i míjení lidí, jejichž osamělost a uzavřenost se během těchto cest může jen prohlubovat.[54] V této tezi nalézáme charakteristiku cesty, kterou podniká chlapec se svým otcem v příznačně pojmenované knize C. McCarthyho *Cesta*. Je to cesta, na které je střet s ostatními lidmi nežádoucí. Z tohoto osamění obou poutníků se stává cesta k sobě samému, k podstatě člověka. *Prostřednictvím cesty je často zvýrazňováno určité čekání, naděje, víra. Podstatný je pak nejen způsob jejího zobrazení, ale i to, jak postavy cestu zakoušejí.*[55] Z McCarthyho *Cesty* se tak stává existenciální metafora - dokud jsou na cestě, žijí, zastavit se znamená smrt. Tuto skutečnost vyjadřuje otec: *Musíš jít dál, řekl. (...) Musíš pokračovat. Nevíš, co třeba je na silnici jen o kus dál. Vždycky jsme měli štěstí.*[56]

Nabízí se zde termín *iniciační cesta*[57], kterým máme na mysli transformaci, přeměnu v něco nového, volbu cesty, hledání pravé cesty, ale i možnost z cesty sejít, bloudit a znovu nalézt správný směr. *Téma cesty (...) splývá s alegorickým putováním,*

[53] Zejména v románové tvorbě 19. století.
[54] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 455.
[55] Tamtéž, s. 453.
[56] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 179.
[57] Více k tomuto termínu: HODROVÁ, Daniela. Román zasvěcení. Jinočany: H+H, 1993. ISBN 978-80-85787-34-4., nebo HODROVÁ, Daniela. Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru. Praha: Československý spisovatel, 1989.

s *proměnami, se vzestupy a pády subjektu (...).*[58] V tomto pojetí je každá z dětských postav, kterými se tato práce zabývá, na své iniciační cestě; je to cesta vnitřní proměny a přechodu z dětství do dospělosti. Na této cestě je zároveň překračována hranice mezi světem dětí a světem dospělých, do kterého jsou Claudia, Pecola, Jason i McCarthyho chlapec čím dál tím více vtahováni. Fáze přechodu z dítěte na dospělého bývá umělecky zachycena v žánru tzv. *bildungsromanu*, ke kterému můžeme všechna interpretovaná díla volně zařadit.

Cílem této kapitoly bylo představení některých možností vnímání literárních kategorií prostoru a času, které spolu jsou ve vzájemném vztahu. *Spolu s časem (...) je prostor tradičně jedním z ústředních a zároveň problémových okruhů nejen poetiky nebo literární vědy, ale i sémiotiky a kulturní historie vůbec.*[59] Zároveň jsem se pokusila o aplikaci konkrétních projevů těchto literárně-teoretických kategorií na interpretované texty.

[58] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 441.
[59] Tamtéž, s. 317.

2. Život a dílo autorů

2.1 První dáma amerického románu Toni Morrisonová

***18. února 1931 Lorain, USA**

Toni Morrisonová, vlastním jménem Chloe Anthony Woffordová[60] se narodila jako druhé dítě ze čtyř do dělnické rodiny svářeče Goerge Wofforda a jeho ženy Ramah Willisové Woffordové. Rodina Woffordových si svůj domov vybudovala na severu Spojených států v multikulturním Lorain ve státě Ohio, kam utekla před poměry silně rasistického jihu.[61] Díky černošské komunitě, ve které vyrůstala, byla velmi ovlivněna černošským folklorem a příběhy, jež se jak stylově tak námětově promítly do jejího díla. *(...) Když Morrisonová vyrůstala, vstřebávala černošskou hudbu, jazyk, mýty a rituály, jež její tvorbu zabarvují, poslouchala afroamerické lidové příběhy, jimiž se jako umělkyně místy přímo nechává inspirovat, a pocítila moc a přitažlivost nadpřirozeného světa.“*[62]

V roce 1949 ukončila s vyznamenáním Lorain High School a byla přijata ke studiu angličtiny na prestižní černošskou Howard University. Patřila zde ke studentskému divadelnímu spolku Howard University Player, se kterým navštívila některé jižní státy USA. Zde poprvé na vlastní oči viděla životní a pracovní podmínky černošského obyvatelstva a poměry, kvůli kterým její rodina odešla do Ohia.[63] Studium ukončila v roce 1953 získáním bakalářského titulu. K magisterskému studiu nastoupila na Cornell University, kde promovala roku 1955.[64]

Své první místo získala jako asistentka pro výuku angličtiny na Texas Southern University, o dva roky později se ale vrátila na Howard University. V této době se stala členkou spolku Alpha Kappa Alpha[65] a potkala svého manžela, jamajského architekta

[60] Přezdívka a později umělecké jméno Toni vzniklo zkrácením prostředního jména Anthony.
[61] Distinguished Women of Past and Present. [online]. [cit. 2013-03-19]. Dostupné z: http://www.distinguishedwomen.com/biographies/morrison.html
[62] ULMANOVÁ, Hana. Kouzla a čáry Šalomounovy písně. *ILiteratura.cz* [online]. 21.5.2003 [cit. 2013-13-11]. Dostupné z: http://www.iliteratura.cz/Clanek/9553/morrison-toni-salomounova-pisen-2
[63] Distinguished Women of Past and Present. [online]. [cit. 2013-03-19]. Dostupné z: http://www.distinguishedwomen.com/biographies/morrison.html
[64] Její diplomová práce se zabývala sebevraždami v díle W. Faulknera a V. Woolfové., KLINKOWITZ, Jerome, WALLACE B. Patricia. The Norton Anthology of American Literature: Volume E, Literature since 1945, Tonni Morrison, W. W. Norman & Company. Inc. 2007. s. 2684 - 2685.
[65] Spolek žen, založený r. 1913, který se zabývá sociální činností za účelem zlepšení sociálních a ekonomických životních podmínek, převážně původem neamerického obyvatelstva a

Howarda Morrisona, se kterým má dva syny. Manželství ale dlouho nevydrželo, v roce 1964 se Toni a Howard rozvedli a Morrisonová se i s dětmi přestěhovala do města Syracuse ve státě New York. Zde nějaký čas působila jako redaktorka učebnic, než získala práci jako vedoucí redaktorka v nakladatelství Random House. Její pozice jí umožňovala velký vliv na nakladatelskou politiku Random House, prosazovala i vydávání afro-americké literatury, která se díky tomu dostávala do čtenářského povědomí (např. Gayl Jones, Henry Dumas, Angela Davis)[66]. Podílela se na přípravě významné publikace z roku 1974 nazvané *Černá kniha* (*The Black Book*), která shromažďovala nejrůznější záznamy o historii a kultuře Afroameričanů.

Svou vlastní tvorbou vstoupila Toni Morrisonová do světa literatury románem *The Bluest Eye* (1970, česky jako *Velmi modré oči*, 1973, někdy též jako *Nejmodřejší oči*). Románová předloha příběhu o černošské dívence, která se touží podobat ideálu americké krásy, však vznikla již za jejích studentských let.

Do širšího povědomí čtenářů se dostala díky svému druhému románu *Sula* (1973, česky *Sula*, 1998) o černošské dívce, která dennodenně bojuje se svým rasistickým okolím.

Skutečnou slávu jí ale přinesl až román *Šalamounova píseň* (*Song of Solomon*, 1977, česky 2002). Kniha získala ocenění Národního spolku kritiků (National Book Critics Circle Award).

Právě v *Sule* a později i v dalším prozaickém díle *Tar Baby* (1981, česky zatím nevyšlo) využila Morrisonová svých dětských poznatků černošského folkloru a mýtů. *Sula i Tar Baby jsou propojeny s nejrůznějšími mýty a legendami, které jsou samy zřetelně plodem obrazotvornosti lidí toužících po svobodě, utlačených a programově společensky marginalizovaných.*[67]

Vlnu pozitivní a zároveň negativní kritiky vzbudil román *Milovaná* (*Beloved*, 1987, česky 1996). Negativní kritika od předních afroamerických literátů a intelektuálů směřovala ke skutečnosti, že za *Milovanou* nezískala Morrisonová žádnou cenu. Té se jí dostalo až o rok později, kdy obdržela nejen National Book Award, ale i prestižní Pulitzerovu cenu. Impulzem k psaní románu byla pro Morrisonovou novinová zpráva

---

přistěhovalců. Srovnej: Alpha Kappa Alpha. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-11-14]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Alpha_Kappa_Alpha

[66]JAŘAB, Josef. Šalamounova píseň in: MORRISONOVÁ, Toni. Šalamounova píseň. Praha: Odeon, 2002. s. 348. ISBN 80-207-1122-8.

[67] Tamtéž, s. 350.

z roku 1855, která informovala o otrokyni Margaret Garnerové a jejích čtyřech dětech, snažících se utéci z plantáže. Po dopadení majitelem se Margaret pokusila své děti zabít, aby je uchránila před životem otroků. Morrisonová nestudovala žádné historické detaily, nechtěla napsat historický román, přála si spíše intenzivní vnímání této lidské tragédie.[68]

Přestože další její román *Jazz* (1992, česky jako *Jazz*, 1995) byl dalším úspěšným počinem, byl to právě román *Milovaná*, který na ni upozornil Švédskou akademii. Za své dílo získala Toni Morrisonová v roce 1993 jako první Afroameričanka Nobelovu cenu za literaturu.

Prvním ponobelovským románem byl *Ráj* (*Paradise*, 1998, česky 2001). Jeho napsání, na rozdíl od *Milované*, předcházelo nastudování mnoha dokumentů o afroamerické historii po občanské válce. Ráj uzavírá volně koncipovanou trilogii, jejímž tématem je láska v různých podobách: v *Milované* jde o lásku mateřskou, v *Jazzu* o milostnou vášeň, v *Ráji* o lásku k Bohu.[69] *V Ráji se protíná řada témat, která Morrisonová použila ve svých dřívějších románech. Na poměrně malém prostoru se jí podařilo rozehrát hluboké a působivé drama o roli mužů v životě žen a o roli žen v životě mužů. Drama o proměně ideálů v iluze.*[70]

Do nového tisíciletí vkročila Toni Morrison s románem *Láska* (*Love*, 2003, česky 2005). *V maloměstském prostředí* (pro Morrisonovou typickém) *se skrze prolínání přítomnosti s minulostí, která ožívá vlivem neočekávaných událostí, rozkrývají složité vztahy hlavních hrdinů černošského klanu Coseyových, které čtenář rekonstruuje ze střepů přímých a nepřímých monologů hlavních postav*.[71]

K tématu otroctví, tentokrát k jeho počátkům na konci 17. století, se Morrisonová opět vrátila v roce 2008 prózou *Milosrdenství* (*A Mercy*, česky 2010). *Srdcem románu je příběh mladé černošské otrokyně Florens, která se na příkaz své těžce nemocné paní vydává hledat černého kováře obdařeného léčitelskými schopnostmi. Její pronikavý hlas se v průběhu knihy v pravidelném rytmu vrací a líčí nebezpečnou cestu neznámou divokou krajinou s retrospektivními průhledy do událostí jejího vlastního života, od bolestného oddělení od její matky v dětství, až po život na*

[68] JAŘAB, Josef. in: MORRISONOVÁ, Toni. *Milovaná*. Praha: Hynek, 1996. s. 281 - 282. ISBN 80-7176-332-2.
[69] JAŘAB, Josef. Ponobelovský román Toni Morrisonové: Iluze ráje, nebo příznak střetů? in: MORRISONOVÁ, Toni. *Ráj*. Praha: Vyšehrad, 2002. s. 320. ISBN 80-207-1122-8.
[70] HANUŠ, Jiří. Sen o ráji pro muže i ženy. *Lidové noviny*. 5. 5. 2011.
[71] HŮLOVÁ, Petra. Zpívám si tiše o nenávisti a smíření. *Lidové noviny*. 17. 9. 2005.

farmě jejího pána, Jakoba Vaarka, kde se do černého, svobodného kováře bezhlavě zamiluje.[72]

Chceme-li najít další typické rysy tvorby Toni Morrisonové, nesmíme v první řadě opomenout, že její díla se často zaměřují na osudy mladých Afroameričanek. Nespatřujme v tom ovšem žádnou genderovou předpojatost, sama Morrisonová se nedomnívá, že by její tvorba byla nějak feministická.[73] Skutečnost, že všichni její hrdinové jsou Afroameričané, můžeme odůvodnit snahou autorky o zpodobnění velkého tématu otroctví, nesnadné pozice afroamerické komunity i po jeho zrušení, snahou o nezapomenutí a snad i pochopení jeho dějin. Tuto snahu umocňují i další témata rasových předsudků, ponížení, nesvobody a snahy začlenit se do xenofobní „bílé" společnosti.

Morrisonová chce (...) beletristickými prostředky prověřit ničivou působnost rasového cítění a myšlení v jeho nejrůznějších projevech, a to nejen v konfrontaci Ameriky bílé a černé, nýbrž i v ryze černošském prostředí (...)[74]. Toho často dociluje propojováním příběhů s černošskými mýty, legendami a folklórem. *Její postavy jsou hrdinské, ale chybující, mytické, ale skutečné, nevyžadující soucit.*[75] *Nejde jí tedy o popis historických událostí, ale o pocitovou identifikaci s postavami, které povede k pochopení jejich vnitřního světa. Co se týče formy, je Morrisonová bezesporu mistrem v umění zkratky. V několika větách či odstavcích (...) přesně vystihne charaktery postav.*[76] V textech se prolíná přítomné s budoucím, vyměňují se vypravěči, kteří nám tak skrze své vzpomínky odkrývají svou minulost, která ovlivňuje i jejich přítomnost, myšlení a jednání.

Zatím posledním románem této úspěšné spisovatelky, je román *Home* (2012)[77], popisující návrat mladého afroamerického veterána z Korejské války. Vedle těchto románů je Toni Morrisonová společně se svým mladším synem Sladem[78] spoluautorkou

[72] JANUŠOVÁ, Taťána. Magická zaklínadla. *Literární noviny*. 6. 9. 2010.
[73] JAŘAB, Josef. Ponobelovský román Toni Morrisonové: Iluze ráje, nebo příznak střetů? in: MORRISONOVÁ, Toni. *Ráj*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 320. ISBN 80-207-1122-8.
[74] Tamtéž.
[75] BROCKES, Emma. Toni Morrison: 'I want to feel what I feel. Even if it's not happiness'. [online]. 2012 [cit. 2014-04-12].
Dostupné z: http://www.theguardian.com/books/2012/apr/13/toni-morrison-home-son-love
[76] HŮLOVÁ, Petra. Toni Morrisonová - Láska. *Lidové noviny*. 17. 9. 2005.
[77] MORRISON, Toni. Home. New York: Alfred A. Knopf, 2012. ISBN 0307594165. Není přeložen do českého jazyka.
[78] Slade Morrison zemřel 22. prosince 2012, Srovnej: Toni Morrison. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-03-21].

několika knih pro děti, povídkového souboru *Recitatif* (1983), divadelních her a mnoha esejů. Vedle psaní působila až do svého odchodu do důchodu v roce 2006 na Princetonské universitě a pořádala přednášky po USA i Evropě.

2.2 Snílek propojený s celým světem David Mitchell

***12. ledna 1969, Southport, Velká Británie**

Jeden z nejvýznamnějších anglických autorů z generace dnešních čtyřicátníků David Mitchell se narodil v městě Southport v Severozápadní Anglii do rodiny výtvarných umělců, otec byl designér porcelánky Royal Worcester Porcelain a matka pracovala v reklamě.

Vyrůstal v Malvern v hrabství Worcestshire. Zde také navštěvoval Hanley Castle High School. Na University of Kent v Canterbury vystudoval anglickou a americkou literaturu, následoval titul M. A. ze srovnávací literatury. Už na universitě psal povídky, ve kterých experimentoval s různými literárními styly, často právě takto vznikaly náměty, které později uplatnil ve svých románech.

Po ukončení studia nemohl Mitchell sehnat práci, a proto odjel zkusit štěstí do ciziny. Rok žil na Sicílii a v roce 1994 se přestěhoval do Hirošimy v Japonsku, kde žil devět let. Většinu času zde působil jako lektor angličtiny na Hirošimské polytechnické universitě. Japonsko a japonská kultura velmi ovlivnily jeho tvorbu. Mitchell si všímá Japonska jako země s naprosto odlišnou kulturou, životním stylem a mentalitou a jeho průniků s kulturou evropskou. V jednom rozhovoru se o něm vyjádřil takto: *Žil jsem v Japonsku hodně dlouhou dobu, asi 9 let, a musím říct, obě země jsou jiné, ale Japonsko je jinak jiné.*[79] Do Evropy se vrátil v roce 2002. Se svou ženou Keiko Yoshidou a dvěma syny žije v současné době v Irsku.

Ještě za jeho pobytu v Japonsku vydal svůj první román *Ghostwritten* (1999, česky jako *Hybatelé*, 2005). Příběh se skládá z devíti volně na sebe navazujících povídek, jejichž aktéry zdánlivě nic nespojuje, přestože jsou všichni determinováni stavem současného, stále více globalizovaného světa. *V Hybatelích tak David Mitchell nejen prezentoval svůj vypravěčský talent, ale rovněž dokázal nenásilně naznačit, že všední životy a velké události spolu opravdu mohou souviset, byť o tom jejich aktéři*

Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Toni_Morrison#Children.27s_literature_.28with_Slade_Morrison.29

[79] David Mitchell přichází s historickým románem v exotickém hávu. [online]. 18. 3. 2012. [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/219082-david-mitchell-prichazi-s-historickym-romanem-v-exotickem-havu/

nemusí mít ani tušení.[80] Za tuto prvotinu získal Mitchell ocenění John Llewellyn Rhys Prize.

O dva roky později vyšel druhý Mitchellův román *number9dream* (2001, česky jako *sencislo9*, 2010), který se okamžitě stal senzací a svému autorovi vynesl mnohá srovnání s japonským literátem Haruki Murakamim. Román má opět symbolických 9 kapitol, jimiž nás provází v Tokiu ztracený snílek Eidži hledající nejen svého otce ale i odpovědí na mnohé životní otázky. *Poslední kapitola je na základě citátu z osmé kapitoly „sen číslo devět začne pokaždé, když něco skončí" ponechána prázdná*.[81] Devítka umístěná nyní už přímo do titulu knihy odkazuje jednak na počet kruhů a využitých stylů (toto střídání žánrů je pro Mitchella typické), jednak na stejnojmennou Lennonovu píseň a inspiraci románem Harukiho Murakamiho *Norské dřevo* (...)[82].

Zatím bezpochyby nejslavnější Mitchellovou prózou se stal *Atlas Mraků* z roku 2004 (*Cloud Atlas*, česky 2006), který byl nominován na mnoho prestižních cen a získal cenu British Book Award. Příběh je tvořen šesti povídkami, z nichž se každá odehrává na jiném místě, v jiné době a je napsána jiným stylem. Každý příběh je navíc rozdělen na dvě části, mezi něž vstupuje část příběhu jiného. Zároveň jsou všechny postavy společně propojeny a ovlivněny událostmi minulými i budoucími, společně tak jednotlivé příběhy tvoří na sobě závislé stupně aztécké pyramidy.[83] *(...) Postavy se liší, prostředí i doba též, ale přesto mají tyto izolované střípky lidské historie společného více, než se na první pohled zdá. Mateřská skvrna na klíční kosti všech postav, předměty přecházející z jedné doby do druhé, hrdinové, kteří se z pouhých aktérů jednoho příběhu stávají bohy a uctívanými modlami ve světě o pár set let později.* [84] *Atlas mraků* se v roce 2012 dočkal úspěšného filmového zpracování pod taktovkou režisérů Toma Tykwera a sourozenců Andyho a Lany Wachowských.

V roce 2006 vyšel Mitchellův v pořadí čtvrtý, částečně autobiografický román *Black Swan Green* (česky jako *Třináct měsíců*, 2007). Stejně jako hlavní postava románu Jason Taylor trpí Mitchell od dětství koktáním, se kterým se potýká dodnes[85].

---

[80] HORÁK, Ondřej. Už si papež nasadil zuby?. *Lidové noviny*. 19. 1. 2006.
[81] Sencislo9. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 4. 11. 2013 [cit. 2013-03-26].
Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Sencislo9
[82] MATOUŠEK, Petr. Portrét umělce jako chlapce s lasturou in: MITCHELL, David. Třináct měsíců. Praha: BB/art, 2007.s. 385. ISBN 978-80-7381-196-9.
[83] Tamtéž, s. 385 - 386.
[84] MUSILOVÁ, Markéta. Kruh se uzavírá. *A2*. 25. 3. 2007, č. 10.
[85] David Mitchell je patronem Britské asociace koktání (British Stammering Association)

Jasonův svět tvoří každodenní boj se slovy a neustálá snaha o přežití a přijetí kolektivem jeho omezených spolužáků a okolí. Ač se *Třinácť měsíců* může zdát jako veliká odchylka od stylu předchozích románů, i zde nalezneme příznačné rozbití příběhu, tentokrát na jednotlivé měsíce roku 1982 a jejich následné propojení se světem a zacyklení.

Na jaře roku 2013 se Mitchell společně se svou ženou Keiko podílel na anglickém překladu knihy *The Reason I Jump* japonského spisovatele Naoki Higishidy trpícího autismem.[86]

Zatím posledním Mitchellovým literárním počinem je román *Tisíc podzimů Jakoba de Zoeta* (*The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, 2010, česky 2013) odehrávající se v okolnímu světu uzavřeném Japonsku přelomu 18. a 19. století.

Na podzim roku 2014 plánuje vydání nového románu *The Bone Clocks*.

Vedle prózy se Mitchell věnuje také psaní libret k operám s tematikou reinkarnace[87]. V roce 2012 měla premiéru opera *Wake*, ke které zkomponoval hudbu holandský skladatel Klaas de Vries, v roce 2013 pak opera *Sunken Garden* z pera skladatele Michaela van der Aa.[88]

Za poměrně krátké působení na literární scéně si David Mitchell stihl vybudovat svérázný charakteristický styl psaní, bezpochyby ovlivněný jeho pobytem v Japonsku a částečným proniknutím do mentality této kultury. Typické je pro něj prolínání reality s fantazií, přítomnosti s minulostí, pohyb na rozhraní snu a reality, přičemž si neustále můžeme klást otázku co je a co není skutečné ve světě, kde všechno souvisí se vším. Specifická je pro Mitchella i hra s formou, tříštění příběhů na fragmenty (ať jsou to jednotlivé povídky, nebo měsíce), které spolu ale vždy nějakým způsobem souvisí a jsou provázené. To ještě umocňují návraty postav, které se v různých obdobích svého života objevují v různých Mitchellových povídkách či románech (např. postavu Evy Crommelynckové potkáme ve *Třinácti měsících* i *Atlasu mraků*, s Jasonovým spolužákem Nealem Brosem se můžeme setkat v *Hybatelích*).

---

[86] SHAFFI, Sarah. New David Mitchell novel out next autumn. [online]. 2013 [cit. 2014-04-08]. Dostupné z:http://www.thebookseller.com/news/new-david-mitchell-novel-out-next-autumn.html

[87] MATOUŠEK, Petr in: MITCHELL, David. Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta. Praha: Mladá fronta, 2013. ISBN 978-80-204-2668-0.

[88] David Mitchell (author). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 29. 9. 2013 [cit. 2013-03-26]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/David_Mitchell_(author)

Jako by se tím znovu potvrzovalo, že autor věří v holistický oceán, v holistický román a jeho hyperstrukturu založenou na archetypu věčného návratu a převtělování duší, které si žijí vlastním životem, neboť svět jsou příběhy a lidé slouží jako nádoby k tomu, aby se odvyprávěly.[89] Obraz geniálního autora doplňují literární časopis *Granta*, který Davida Mitchella umístil na prestižní seznam Nejlepších mladých britských autorů, a časopis Time, který ho v roce 2007 zařadil mezi 100 nejvlivnějších lidí na světě.

2.3 Minimalistický existencialista Cormac McCarthy

***20. 7. 1933 Providence, USA**

Cormac McCarthy, vlastním jménem Charles McCarthy se narodil jako třetí dítě ze šesti sourozenců do rodiny právníka Charlese Josepha McCarthyho a jeho ženy Gladys Christin McCarthyové. První čtyři roky svého života strávil s rodinou v Providence ve státě Rhoad Island, poté se rodina v roce 1937 kvůli otcovým pracovním povinnostem přestěhovala do Knoxvillu ve státě Tennessee, kde Cormac navštěvoval střední katolickou školu. V akademickém roce 1951-1952 studoval na University of Tennessee, ale o rok později nastoupil k Letectvu Spojených států amerických. V aktivní službě byl čtyři roky, přičemž dva z nich strávil na Aljašce, kde měl vlastní rozhlasový pořad[90]. Na University of Tennessee se vrátil v roce 1957. V době jeho studia publikoval své první povídky *A Drowning Incident* a *Wake for Susan* ve školním literárním časopisu *The Phoenix*. V letech 1959 a 1960 získal cenu Nadace Ingramm-Merrill za tvůrčí psaní. Ještě tentýž rok universitu bez promoce opustil a odešel do Chicaga, kde se živil jako automechanik, zatímco pracoval na svém prvním románu *Strážce sadu* (někdy také uváděn jako *Sadař*). V roce 1961 se oženil se svou bývalou spolužačkou Lee Hollemanovou a společně se odstěhovali do Tennessee poblíž Knoxville. Tato oblast „appalačského Jihu" bude mít později pro McCarthyho raná díla velký význam, jelikož děj jeho první čtyř románů je zasazen právě do této krajiny.

Roku 1962 se manželům McCarthyovým narodil syn Cullen, přesto manželství dlouho nevydrželo. V roce 1965 vydal McCarthy v nakladatelství Random House svou

[89] MATOUŠEK, Petr. Portrét umělce jako chlapce s lasturou in: MITCHELL, David. Třináct měsíců. Praha: BB/art, 2007.s. 390. ISBN 978-80-7381-196-9.
[90] Oficiální webové stránky Společnosti Cormaca McCarthyho. *The Official Web Site of the Cormac McCarthy Society* [online]. [cit. 2013-03-17].
Dostupné z: http://www.cormacmccarthy.com/biography/

prvotinu *Strážce sadu* (*The Orchard Keeper*, česky 2012). Editorem se stal Albert Erskine, jenž byl editorem knih Williama Faulknera. Erskine s McCarthym spolupracoval dalších 20 let. *Strážce sadu* je příběhem zástupců tří generací, chlapce Johna Wesleyho Rattnera, mladíka Mariona Syldera a starce a sadaře Arthura Ownbyho, který se odehrává ve 30. a 40. letech 20. století ve východním Tennessee a jehož vznik byl inspirován historickými událostmi[91]. Tyto tři hrdiny, byť každý vyznává jiné hodnoty, spojují dohromady jejich náhodně se prolínající osudy, každý z nich hledá své místo ve světě, který se mění k nepoznání. *V době vydání si dílo nezískalo širší čtenářský ohlas, bylo však příznivě přijato kritikou a autorovi vyneslo jednak cenu Nadace Williama Faulknera, jednak dvousečnou a mírně zavádějící pověst Faulknerova nadaného následovníka.*[92]

Nedlouho po vydání románu udělila Americká akademie umění a písemnictví (The American Academy of Arts and Letters) McCarthymu Cestovní grant (Traveling Fellowship award), kterého využil k plavbě do Irska. Na lodi se seznámil s Anne DeLisleovou, která zde pracovala jako zpěvačka a tanečnice, a se kterou se o rok později v Anglii oženil. Díky grantu Rockefellerovy nadace mohl svou cestu po Evropě prodloužit. Kromě Anglie procestoval Francii, Švýcarsko, Itálii, Španělsko a svou cestu zakončil na Ibize, kde dokončil svůj druhý román *Vnější tma* (*Outer Dark*, česky 2011), který ve Spojených státech amerických publikoval po svém návratu v roce 1968. Stejně jako *Strážce sadu*, se i *Vnější tma* odehrává v Tennessee, tentokrát v době na přelomu 19. a 20. století. *Základní zápletka příběhu je prostá: Rinthy porodí dítě, které je plodem incestu. Její bratr Culla, snad stižený pocitem viny, ale mnohem spíše přesvědčený, že na dítě přenesl syfilitidu, namluví blouznící sestře, že dítě se narodilo mrtvé a že ho jde pohřbít. Namísto toho dítě pohodí u řeky, kde ho najde dráteník a dítěte se ujme. Rinthy však instinktivně cítí, že dítě nezemřelo a vydává se je hledat. Cesty sourozenců se rozdělují a pak různě kříží. Bloudí krajinou, Rinthy hledá dítě, Culla hledá Rinthy, jenže tím se jejich „cesta" vyčerpává. Na rozdíl od dvojice v románu Cesta neputují nikam: bloudí v kruhu, snaží se přežít (...)*[93].

[91] NAGY, Ladislav. Idyly a mýty McCarthyho debutu. *Lidové noviny*. 14. 7. 2012.
[92] DVOŘÁKOVÁ, Alena in: McCARTHY, Cormac. Strážce sadu. Praha: Argo, 2012, s. 213. ISBN 978-80-257-0680-0.
[93] NAGY, Ladislav. McCarthy je vlk, který trhá ovci. *Hospodářské noviny*. 9. 12. 2011.

Následovala drobná próza *Dítě Boží* (*Child of Got*, 1973, česky 2009), vycházející z historicky doloženého případu sériového vraha z 50. let[94]. *Dítě boží* zkoumá univerzální téma konce člověka, které je pro McCarthyho prózu typické. Líčí společenský i lidský pád Lestera Ballarda na dno společnosti a jeho postupný přerod z obyčejného bezdomovce a „flákače" ve vraha a nekrofila. Stejně jako předešlé dva romány mělo *Dítě Boží* kladné recenze, názory čtenářského publika byly však rozporuplné.

Částečně autobiografický román *Suttree* (*Suttree*, česky 2012) o hledání sama sebe a správné cesty, vydaný roku 1979 završuje McCarthyho takzvané „tennesseeske období", které tyto 4 rané prózy spojuje zasazením do regionu a historicko-kulturním kontextem takzvaného „appalačského Jihu"[95], kam se opět vrací až v románu *Cesta*.

V letech 1974 - 1975 pracoval McCarthy na scénáři ke snímku *Zahradníkův syn* (*The Gardener's Son*) pro americkou televizní stanici PBS, jenž byl epizodou televizního seriálu *Visions*[96].Snímek byl v létě 1997 uveden na filmových festivalech v Edinburgu a Berlíně, nikdy se však nedostal do distribuce. V této době se McCarthy přestěhoval do texaského El Pasa a rozešel se s Anne de Lisleovou (v roce 2007 se oženil potřetí s Jennifer Winkleyovou, se kterou má druhého syna).

Díky prestižnímu MacArthurovu stipendiu mohl několik let získávat materiál pro svůj další román *Krvavý poledník aneb Večerní červánky na západě* (*Blood Meridian, Or the Evening Redness in the West*, česky 2009) publikovaný v roce 1985, který je jakousi variací žánru westernu. McCarthy v něm zpracoval osudy tzv. Glantonova gangu, bandy lovců skalpů, která v polovině 19. století brázdila americko-mexické pomezí. Čím dál tím divočejším bezcílným putováním plným plenění a vraždění indiánů, Mexičanů i vlastních mužů, jenom proto, že je to možné, nás provází čtrnáctiletý chlapec, prostě označovaný jako *kluk*.[97] *Krvavý poledník* se stal přelomovým a dostal McCarthyho do širšího povědomí čtenářů, když se ještě v roce 1985 v anketě deníku *New York Times* o nejlepší americký román od roku 1950 umístil

[94] KAČUROVÁ, Jana. Dítě boží, zrovna jako já nebo vy. *Lidové noviny*. 3. 2. 2010.
[95] DVOŘÁKOVÁ, Alena in: McCARTHY, Cormac. Strážce sadu. Praha: Argo, 2012, s. 212. ISBN 978-80-257-0680-0.
[96] EHRENBERGER, Jakub. Cormac McCarthy – od krvavého westernu k post-apokalyptické vizi. In: [online]. 20. 8. 2009 [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: http://www.topzine.cz/cormac-mccarthy
[97] Tamtéž. Vidíme zde anonymitu jako v próze *Cesta*.

na třetím místě[98] a Harold Bloom ho označil za nejzásadnější román americké literatury[99].

Devadesátá léta znamenala pro McCarthyho nejen změnu nakladatelství, kdy z Random House přešel k Alfred A. Knopf, ale i všeobecné uznání, které se dostává jeho takzvané *hraničářské trilogii*. Jejím prvním dílem byl v roce 1992 Národní knižní cenou (National Book Award) ověnčený román *Všichni krásní koně* (*All The Pretty Horses*, česky 1995). Dalšími díly jsou *Hranice* (*The Crossing*, česky 1997) z roku 1994 a o čtyři roky později vydaná *Města na Planině* (*Cities of the Plain*, česky 2010). Volná trilogie, označovaná jako existenciální western, je iniciačním románem, hledáním místa a jistot ve světě, který se mění. Sledujeme zde osudy dvou mladých kovbojů v nejisté době 40. a 50. let 20. století, které se nakonec střetávají.

Uprostřed trilogie v roce 1995 vydal McCarthy svůj druhý dramatický počin *Kameník* (*Stonemason*). V prostředí westernového Texasu zůstal ještě v románu *Tahle země není pro starý* (*No Country for Old Men*, česky 2007) z roku 2005, který je označován jako „morální thriller" (i když McCarthy se žánrovému zařazení vymyká). Román se v roce 2007 stal předlohou stejnojmenného filmu bratří Coenů a vedle mnoha ocenění získal i 4 Oscary.

Už v roce 1993 vznikla Společnost Cormaca McCarthyho (*Cormac McCarthy Society*) a od té doby se ve Spojených státech i v Evropě pravidelně konají mccarthyovské konference.[100]

Dva McCarthyho literární počiny z roku 2006 se poněkud odlišují od jeho předchozí tvorby. Tím prvním je román *Cesta* (*The Road*, česky 2008), za kterou autor obdržel Pulitzerovu cenu za rok 2007, tím druhým *román v divadelní formě Vlak Sunset Limited* (*The Sunset Limited*, česky 2013).

Vlak Sunset Limited je dialogický zápas o naději dvou postav nazvaných podle barvy jejich kůže prostě Černý a Bílý. Černý, bývalý trestanec souzený za vraždu, který v sobě našel víru, se pokouší v Bílém, nihilistickém profesorovi, který je rozhodnut

[98] Anketu vyhrál román Toni Morrisonové *Milovaná.* Michal Svěrák také doslova uvádí: *Jediným dalším žijícím americkým autorem, kterému se po určitou dobu dostávalo tolik kritické pozornosti, byla afroamerická nositelka Nobelovy ceny za literaturu Toni Morrisonová, z těch nežijících mohou co do zájmu literárních vědců McCarthymu konkurovat snad jedině William Faulkner a Flannery O'Connorová.* Srovnej: SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho, s. 9.

[99] STEJSKALOVÁ, Tereza. Krajinou krutosti: Dějiny podle Cormaca McCarthyho. *A2*. 24. 6. 2009, č. 13.

[100] SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho, s. 8.

spáchat sebevraždu, vykřesat poslední jiskru víry ve svět. V roce 2011 jej HBO uvedla s Tommym Lee Jonesem[101] *a Samuelem L. Jacksonem v hlavních rolích.*[102] Z dalších filmových adaptací McCarthyho díla jmenujme *Krásu divokých koní* režiséra Billiho Boba Thorntona z roku 2000 (adaptace románu *Všichni krásní koně*) a velmi úspěšný snímek *Cesta* (*The Road*) režiséra Johna Hillcoatza roku 2009. V roce 2013 natočil režisér Ridley Scott podle McCarthyho scénáře hvězdně obsazený snímek *Konzultant* (*The Counselor*, česky 2013) o právníkovi, který se zaplete do obchodu s drogami.

Složitý a jazykově náročný McCarthyho styl v kombinaci se základními existenciálními tématy, jež nikdy neztratí na aktuálnosti, předurčuje jeho díla k stále novým interpretacím.[103] McCarthyho styl lze označit jako literární minimalismus redukovaný až na samou podstatu vyprávění s minimem popisů. *V krátkých a úsečných dialozích je setřena hranice mezi autorskou řečí, promluvami postav a vnitřními monology. To spisovateli umožňuje nejen znejasňovat emoce mluvčích, ale i fascinovat nezúčastněným chladem, s jakým zapisuje dialogy*[104] a popisuje kruté a brutální scény. *McCarthy má omezený okruh oblíbených témat a stále se opakujících motivů, to však neznamená, že píše stále jednu knihu. Jeho tvorba se vyvíjí, proto je velmi obtížné zkoumat všechny jeho romány stejnou optikou; vždy se najde něco, co vyčnívá a odolává zaškatulkování.*[105]*Vše prolínajícím motivem je postupné odcizení od společnosti, jehož výsledkem je samota fyzická, metafyzická, etické a sexuální perverze a násilí, jakožto projevy lidské přirozenosti.*[106] *Pokud čtenář očekává morální poselství, katarzi či finální rozhřešení a potrestání zločince, rozhodně se nedočká. Sám McCarthy tvrdí, že jeho hrdinové nejsou zločinci, nebo naopak svatí. Říká, že pokud jim to společnost dovolila, je chyba na obou stranách.*[107] *Hlavní postavy jsou svým autorem odsouzeny být věčně na cestě, která celkem bez výjimky vede do pekel*[108] a jen málokdy prosvítá naděje.

---

[101] Tommy Lee Jones snímek sám režíroval.
[102] ŠINDELA, Marek. McCarthy odzátkoval díru do pekla. *Hospodářské noviny*. 8. 3. 2013.
[103] SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho. s. 8.
[104] MATOUŠEK, Petr. Srdce, které ztuhlo v pustině u El Pasa. *Hospodářské noviny*. 16. 5. 2007.
[105] SVĚRÁK, Michal. *Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho*, s. 10.
[106] OLEHLA, Richard. I raný McCarthyho román už čpí chaosem a vraždami. *Mladá fronta DNES*. 18. 1. 2010.
[107] Tamtéž.
[108] KUBÍČKOVÁ, Klára. Krvavá cesta po krvavém poledníku. *Mladá fronta DNES*. 27. 12. 2008.

3. Interpretace textů

3.1 Velmi modré oči Toni Morrisonové

Už ve své románové prvotině *Velmi modré oči* se Toni Morrisonová věnuje tématu střetávání dvou, jak by se na první pohled mohlo zdát, diametrálně odlišných světů černých Američanů s bílou majoritní společností. Z tohoto střetu ovšem afroamerická minoritní komunita nikdy nevychází jako vítěz. Často naráží na neprostupnou zeď předsudků a odmítání a zakouší ambivalentní pocity vykořeněnosti a zároveň frustrace ze společnosti, které se snaží přizpůsobit a která její asimilaci zároveň odmítá. Není to ale „bílá" společnost, která stojí za vším zlem, jsou to samy Morrisonové postavy, které lapeny v síti společenských hodnot a nenaplněných snů, často nedokážou nalézt cestu, jak se vyrovnat s vlastní existencí. *I když román vychází z psychologických, sociologických a kulturních pozorování a poznatků spíše než z motivace politické, není bezvýznamné si uvědomit, že v době vydání*[109] *vstupuje do kontextu vrcholícího boje Afroameričanů za lidská a občanská práva; jedním z cílů celého hnutí bylo i pozvednutí po staletí pošlapávaného sebevědomí.*[110]

Oči, které viděly příliš

Maloměstské předměstí amerického středozápadu ve 40. letech 20. století pravděpodobně nebylo vysněným rájem, ve kterém mohla afroamerická rodina žít svůj americký sen. Dennodenně v tomto prostředí přesto bojují černošské rodiny o přežití, budují svá obydlí na periferii města, pracují, jak mohou a hromadí majetek, vytváří bezpečný svět pro sebe a své děti, ve strachu před osudem bezdomovců na ulici. Na podzim roku 1941 se zde setkáváme se sestrami MacTeerovými, desítiletou Friedou, o rok mladší Claudiou, která je vypravěčkou celého příběhu a Pecolou Breedloveovou.

Příběh těchto tří nekonvenčních hrdinek začíná smutným zjištěním, že sestrám MacTeerovým nevykvetla semínka měsíčku a konstatováním, že jejich kamarádka Pecola je těhotná se svým otcem. Postupně, skrze cyklus zimy a jara až k pozdnímu létu, odhalujeme pozadí, na kterém došlo k tragickým událostem v rodině Breedloveových.

[109] V USA 1970, u nás poprvé 1973.
[110] JAŘAB, Josef. Poezie a krutost nečítankové skutečnosti in: MORRISONOVÁ, Tonni. Velmi modré oči Praha: Hynek, 1995, s. 217. ISBN 80-85906-05-8.

Frieda a zvláště mladší Claudia reflektují osudy dvanáctileté Pecoly, která je svou povahou jejich naprostým opakem. Jejím problémem je otázka krásy, ve které nenachází naplnění. Zatímco všichni milují Shirley Templeovou[111] coby ikonu krásné blonďaté a bílé holčičky, Pecola žije v přesvědčení, že je ošklivá, pro své okolí odpudivá a tedy méněcenná. Právě modré oči jí mají zajistit krásu, obdiv, lásku a starost stran jejího okolí, jsou jejím snem, do kterého projektuje svou víru v lepší život. Bohužel, dívky žijí ve světě, kde je krása člověka povrchně měřena podobou s ideálem krásy, který vytvořila západní civilizace. Když na ně bílá holčička křičí: *A jsem pěkná. A vy jste ošklivý! Černý a ošklivý negerky. Já jsem pěkná!*[112], uvědomuje si Claudia, jak silně je tím Pecola raněna, jak ji bolí, že naděje na vysněné přátelství s bílou dívkou byla zmařena, a přitom to dává za vinu sobě. Claudia a Frieda ale nic takového necítí, snad jen vztek na Pecolu: *Její bolest mě odpuzovala. Měla jsem chuť ji roztrhnout, vniknout do ní, vrazit jí hůl do těch shrbených a kulatých zad, přinutit ji postavit se rovně a vyplivnout svou bolest na ulici. Ale ona ji držela uvnitř, odkud jí stoupala do očí.*[113]

Tento kontrast je zřejmý i ve fungování jejich rodin a má velký vliv na názory, které všechny tři dívky mají na svět kolem sebe i na sebe samé. Zpočátku se snad může zdát, že rodinné vztahy MacTeerových jsou podobně nefunkční jako v Pecolině rodině. Matka se svých dcer na nic neptá: *Dospělí s námi nemluví - dávají nám pokyny.*[114] a zlobí se na ně kvůli nemoci. Záhy však zjišťujeme, že Claudia s Friedou, na rozdíl od Pecoly, vyrůstají v rasově i lidsky sebevědomějším rodinném zázemí, jenom to nejsou schopny zatím pochopit. *V rodině MacTeerových děti naslouchají a učí se příběhům z mamінčiných písní, otec dovede ochránit své dcery před nebezpečím, Claudia není nikým utvrzována v přesvědčení o vlastní ošklivosti a spontánně se vzpírá kultu „modrookých, blonďatých panenek s růžovou pletí“.*[115]

Claudia skutečně revoltuje proti tomuto kultu ideální krásy vytvořenému „bílými“, zosobněnému v podobě panenek, a svou nenávist na nich demonstruje. *Dospělí, starší dívky, obchody, časopisy, noviny, výklady - celý svět se shodoval, že modrooká a blonďatá panenka s růžovou pletí je pro každou holčičku ten největší*

[111] Shirley Templeová, nar. 1928, americká herečka, diplomatka a politička, od dětství symbol krásy, v letech 1989 - 1993 velvyslankyně USA v Československu a České republice.
[112] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 77.
[113] Tamtéž, s. 77 - 78.
[114] Tamtéž, s. 14.
[115] JAŘAB, Josef. Poezie a krutost nečítankové skutečnosti in: MORRISONOVÁ, Tonni. Velmi modré oči, s. 217. ISBN 80-85906-05-8.

poklad. (...) Nedokázala jsem ji milovat. Ale mohla jsem ji prozkoumat, abych objevila, co na ní vlastně všichni vidí tak okouzlujícího. (...) Nevěděla jsem, proč ty panenky ničím. Ale věděla jsem, že se mě nikdo nikdy nezeptal, co bych si k vánocům přála já.[116]

Odmítáním kultu krásy dávají sestry najevo svůj postoj plný hrdosti na to, kým jsou. Claudia *rozbíjí cizí mýtus, který tak zbavuje falešného kouzla a zlé moci*[117] a ničí tak falešnou lásku, do které je nepřirozeně nucena.

I když společně se setrou nechápou, proč jsou tak odlišné a proč jsou někteří lidé považováni za něco méně, než jiní, instinktivně se této hierarchii vzpírají. Brání se přijímat dary a milosti, které se jim nabízejí ze strany těch domněle výše postavených lidí, a odmítají věci, které by rády měly, jen proto, aby svou hrdost dokázaly jak sobě, tak svému okolí. I ve chvíli těžkého zklamání, není Claudie ochotná ztratit svou hrdost a snížit se k prošení, natož k pláči. *Bylo nanejvýš důležité, aby se svět nedozvěděl, jak najisto jsem očekávala, že nám Maureen koupí zmrzlinu, že jsem poslední dvě minuty vybírala její příchuť, že jsem začínala mít Maureen ráda a že my dvě jsme neměly ani cent.*[118]

Zůstat vyrovnané a v klidu, nedat se rozhodit nepřátelským a nevlídným okolím, i když jen na oko, je pro obě sestry „životně“ důležitým úkolem.

Pecolina matka, paní Breedloveová, stejně jako její dcera, trpí syndromem méněcennosti. Upnula se na bílou rodinu, ve které slouží a která pro ni představuje hollywoodský ideál dokonalosti, a svou vlastní rodinu zanedbává. Zatímco své vlastní děti snad ani nemá ráda a ony ji musí oslovovat paní Breedloveová, může jí bílá holčička, dcera jejích zaměstnavatelů, říkat Polly, objímat ji a hledat u ní útěchu. O paní Breedloveové se doslova dozvídáme: *Do svého syna vtloukala neodolatelnou touhu utéct z domova a do své dcery vtloukla strach z dospívání, strach z jiných a strach ze života.*[119] Starší bratr Sammy skutečně často utíká z domova a otec Cholly je opilec se sklony k násilí, který neví, co udělat se svým životem. Tento fakt je snad jeho jedinou obhajobou pro chvíli, kdy se jeho láska a touha něco změnit proměnily v chtíč a násilí na vlastní dceři.

Pecole se zdá, že je na světě sama. Sedí sama v lavici, na chodbách ve škole si jí nikdo nevšímá, její jméno figuruje v dětských urážkách jako symbol hnusu a úpadku.

---

[116] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 24 - 25.
[117] JAŘAB, Josef. Poezie a krutost nečítankové skutečnosti in: MORRISONOVÁ, Tonni. Velmi modré oči, s. 217. ISBN 80-85906-05-8.
[118] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 73.
[119] Tamtéž, s. 132.

Ať se snaží sebevíc, nedokáže odhalit zdroj této nenávisti k její osobě. Přemýšlí o útěku, ale představa o vlastní ošklivosti ji nadále drží v blízkosti její „stejně ošklivé" rodiny. Své veškeré naděje na změnu upne ke svým očím. *Už před nějakou dobou Pecolu napadlo, že kdyby její oči, ty oči, které si pamatovaly scény a tváře - kdyby ty její oči byly jiné, totiž krásné, byla by i ona jiná. (...) Každou noc bez výjimky se modlila za modré oči.*[120]

Modré oči pro ni představují jedinou cestu k lepšímu životu, konec ignorace od prodavače, rodičů, sousedů, celého světa. Jediný, kdo na Pecolu nahlíží jako na normální holčičku, jsou prostitutky žijící v jejím sousedství. *Pecola je milovala, navštěvovala je a obstarávala jim pochůzky. A ony jí na oplátku nepohrdaly.*[121] Bohužel, ani tato podivná symbióza nemůže Pecole pomoci najít cestu k sebevědomí, jelikož prostitutky jsou na společenském žebříčku ještě níže než černoši. Pohrdají všemi a všemi jsou opovrhovány. Pecola je zmatená, nechápe, proč jí okolí opovrhuje, ale pro svůj pasivní charakter se této skutečnosti ani nevzpírá. Ocitla se na okraji společnosti kvůli něčemu, co nechápe a s čím neumí bojovat. To je skutečnost, která je pro dítě demotivující a zničující.

To, jak Breedloveovi žijí, není ale výsledkem aktuálních událostí. Je to stav ovlivněný nenaplněnými sny a představami o budoucnosti, prožitky a životními zkušenostmi obou dvou rodičů, které nebyly nijak pozitivní. O osudech paní Breedloveové i Chollyho se dozvídáme z několika kapitol, které popisují jejich život, pocity, touhy a zklamání. To vše poté projektují do svých dětí, které díky tomu žijí v naprostém opaku toho, co se dá nazvat čítankovou představou o rodině. Z jejich minulosti můžeme zrekonstruovat motivy pro jejich současné chování a najít tak ospravedlnění pro jejich činy. Vidíme zde, že každá lidská tragédie má své kořeny hluboko v čase a v minulosti, není to jen důsledek náhlých popudů a potřeb. *Rodiče, kteří jako děti takové klima* (respektování a akceptování jejich osoby) *nepoznali, jsou neuspokojení, tj. hledají po celý život to, co jim jejich vlastní rodiče nebyli v pravý čas schopni poskytnout (...).*[122]

Každodenním střetáváním s okolním světem se všechny holčičky ocitají na hranici, kde končí nevinné dětství a začíná krutá realita života dospělých. Pomalu ztrácí své sny, dětské představy se mění v reálnou zkušenost naplněnou zklamáním. Celý

[120] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 50.
[121] Tamtéž, s. 54 - 55.
[122] MILLEROVÁ, Alice. Dětství je drama: Hledání cesty k pravému já, s. 8.

příběh je příběhem o přechodu mezi dětstvím a dospíváním, ať už se týká fyzické a biologické stánky člověka, nebo jeho stránky psychické. V biologické rovině Pecola přerůstá Friedu a Claudii, před jejich zraky se stává ženou. Její přítomnost v sobě nese hranici mezi dítětem a dospělým, což obě sestry velmi intenzivně vnímají. *Ten večer jsme všechny tři ležely v posteli. Naplňovala nás němá úcta k Pecole. Ležet vedle osoby, která skutečně ministruje, bylo něco posvátného. Teď už byla jiná než my - spíš dospělá.*[123]

Přesto dívkám částečně zbývá ryze dětský pohled na svět; touží po zmrzlině, bonbónech, kole a kamarádkách, hledají své místo ve světě nejen černých, ale i bílých lidí a jsou nuceny se střetávat se skutečnostmi, které nejsou určeny pro dětské oči. Dennodenně jsou konfrontovány s realitou světa dospělých, které někdy nerozumí a jindy si dětsky myslí, že ji lze ovlivnit, když si to budou moc přát. Jejich rozhovory o nahotě a sexu, sestavené jen z kusých informací, které z části slyšely od dospělých a z části od dětí ve svém okolí, jsou rozhovory dětí, které jen tuší, že jednou vyrostou a tato témata se stanou jejich novou realitou, ale to vše bude až za dlouho. Na konci jsou ale Frieda a Claudia dospělejší než mnozí dospělí.

I jejich vnímání toho, že jsou černé, je více dospělé než dětské. Ve světě, kde by každé dítě mělo být bez rozdílu milováno, jsou si Pecola, Frieda i Claudia vědomy své příslušnosti k rase, která z nich dělá něco „méněcenného“, posouvá je na dno společenského žebříčku, kde nemohou být rovny bělochům, a bere jim právo žít vysněný život. Paradoxní je, že černochy pohrdají i sami černoši. Sami sebe nenávidí a tuto nenávist přenáší na snadný cíl, kterým se stává slabá a pasivní Pecola. Vidíme to například u scény z dětského hřiště: *To, že útočníci byli sami černí, nebo že jejich vlastní otcové měli podobně uvolněné mravy, bylo vedlejší. (...) Tancovali děsivý balet kolem oběti, kterou se kvůli vlastní záchraně chystali zničit.*[124] Zatímco ale Claudia a Frieda se tomuto rozvrstvení společnosti brání a revoltují proti němu tím, že symbolicky zabíjí ideál krásy, Pecola je touto skutečností deprimována a dohánìna ke snům o modrých očích, které změní její život.

Tyto sny ji dovedou až k faráři Mydlíkovi[125]. Tento člověk, v podstatě bez víry a s pedofilními sklony, přiživující se na lidském neštěstí, je stejně ztracený a bezradný jako Cholly a paní Breedloveová. Sám stojí na pomezí mezi bělochem a černochem,

[123] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 35.
[124] Tamtéž, s. 69.
[125] V originále *Soaphead Church*; je nutné uvědomit si, že tato postava není skutečný duchovní.

není ani jedno, je vyvržencem obou těchto ras. Pecolu k němu dovede zoufalství a víra v to, že jí může přičarovat vysněné modré oči. Farář Mydlík skrze její bolest a touhu jasněji než kdy dřív prohlédne svou bezmocnost, uvědomí si, že klame nejen důvěřivé lidi, ale i sám sebe. Avšak ani on nemůže být spasen, nemůže změnit svou minulost ani budoucnost. V rozhořčeném dopisu Bohu přesvědčí sám sebe, že zoufalé holčičce pomohl, že jí přičaroval modré oči, které uvidí jen ona sama. Provede „kouzlo", kterému dítě bezmezně uvěří a učiní tak poslední krok na cestě k Pecolinu šílenství.

Vrcholem příběhu je střet kruté reality a dětské víry v zázrak. Claudia a Frieda jsou zděšeny skutečností, že nikdo z dospělých nelituje Pecoly ani jejího předčasně narozeného dítěte. Nechápou proč tomu tak je, vždyť každé dítě si zaslouží lásku, a ještě více nechápou, proč Pecolu a její nenarozené dítě všichni nenávidí. Na Claudiinu otázku *A jak se to dělá? Chci říct, jak se to dělá, aby člověka někdo miloval?*[126], nenalézají sestry ani teď odpověď.

S pohledem, který v takovéto situaci dokážou mít jenom děti, nelpí na skutečnosti, že otcem dítěte je Pecolin otec, přemýšlí, co lidi k takovému jednání vede. *Myslím, že náš smutek byl o to intenzivnější, že nikdo jiný jako by ho nesdílel. (...) My jsme však čekaly na někoho, kdo by řekl „Ubohá holčička" nebo „Chudák dítě", jenže místo takových slov lidé jenom kroutili hlavou.*[127] Claudia s Friedou si uvědomují, že Pecola se pro všechny stala objektem, skrze který se sami mohou cítit lépe, a tato skutečnost je uráží. Rozhodnou se proto ke kroku, který od dětí vyžaduje velké odhodlání a víru - obětují své vydělané peníze a semínka, která prodávaly, peníze zakopou a semínka vysadí - pokud vzklíčí - bude všechno v pořádku. *A tak jsme se rozhodly s nezměrnou sebedůvěrou, posílenou soucitem a hrdostí, že změníme běh událostí a jednoho lidského života.*[128]

Realita a jejich přerod do světa dospělých na sebe ale nenechají dlouho čekat - semínka nevzklíčila, dítě se narodilo mrtvé a sestry prozřely, že osud člověka nelze změnit kouzlem. Claudia na konci říká: *Cholly Breedlove je mrtev; naše nevinnost též. Semínka seschla a zahynula; dítě též.*[129]

Zatímco je léto na sklonku a Frieda s Claudií se dohadují, která může za to, že semínka nevzklíčila, Pecola vstupuje do posledního dějství své životní tragédie -

[126] MORRISONOVÁ, Toni, Velmi modré oči, s. 36.
[127] Tamtéž, s. 194.
[128] Tamtéž, s. 195.
[129] Tamtéž, s. 9.

protože Farář Mydlík jí slíbil modré oči a učinil zázrak, má nyní Pecola to, po čem vždy toužila. *Ona však překročila hranici šílenství, šílenství, které ji před námi chránilo, jednoduše proto, že nás nakonec začalo nudit.*[130] Přesvědčení, že Claudia s Friedou Pecolu zklamaly, pro ně znamená ztrátu dětské víry a naděje v zázraky. V momentě, kdy jim dojde pravda, už v nich z dětství moc nezbude.

3.2 Třináct měsíců Davida Mitchella

Na románovou grotesku o roce života třináctiletého Jasona Taylora lze nahlížet ze dvou naprosto odlišných perspektiv. V té první lze *Třináct měsíců* interpretovat jako částečně autobiografický román inspirovaný životem autora. Tím bychom se ale ochudili o druhý rozměr a možnost nahlédnout na tuto Mitchelovu prózu jako na komplexní fikční svět, který Lubomír Doležel definuje jako *možný svět, který je vytvořen konstrukčním literárním textem (...)*.[131] V tomto pojetí se pokusím text interpretovat i já.

V kleci maloměsta

Jasonův svět by se na první pohled mohl zdát jako maloměstská idyla 80. let. Anglické městečko Black Swan Green, kde žije, k tomu svou atmosférou přímo svádí. Jason je normální kluk s normálními potřebami přirozenými jeho věku, vyrůstá v úplné milující rodině, která patří ke střední třídě, chodí do školy, kde si nevede špatně, a po vyučování se věnuje běžným klukovským aktivitám s ostatními místními chlapci.

Opak je ale pravdou. Jason žije a bojuje ve složitém světě plném chlapeckých konvencí a pravidel, kde se, byť minimálně, odchýlit od normálu či nedovoleně vystoupit ze své „škatulky“, znamená pomyslnou smrt a konec. Sám říká: *Když jste kluk, celý váš svět stojí na hodnostech jako v armádě*.[132] V tomto světě „ve světě“ je Jason jen řadovým vojákem vzhlížejícím ke starším a drsnějším klukům jako k modlám, kterými zároveň tak trochu pohrdá. Přesto musí často jednat proti své vůli a svým pocitům. Tomuto světu podřizuje i své chování. Aby se neocitl na periferii společnosti, hraje roli, která se mu příčí. Účastní se her, jež nechce hrát, dělá, že kouří, říká to, co se od něj chce slyšet: *Jacei, (...) četls Pána Prstenů? Ne, zalhal Červ (...)*.[133] a naopak

[130] MORRISONOVÁ, Toni, Velmi modré oči, s. 210.
[131] DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy, s. 255.
[132] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 10.
[133] Tamtéž, s. 74.

neříká to, co kluk podle všeobecného mínění říkat nemá: *Bylo to krásné, ale kluci nesmějí říkat „krásné“, protože to slovo vypadá ze všech slov nejvíc teploušsky.*[134]

Celý příběh sledujeme očima samotného Jasona, díky čemuž známe i jeho myšlenky a komentáře vyslovené pro sebe sama. Z nich rekonstruujeme jeho skutečné pocity a názory na svět. Vidíme, jak s určitou dávkou ironie i smyslu pro realitu v kombinaci s jeho duší básníka komentuje okolní dění a skutečnosti. Například přemýšlení o otci: *Často mě napadá, že z kluků se nestávají muži. Kluci se prostě schovají pod mužskou maskou z papírmaše. Občas se dá poznat, že ten kluk je pořád uvnitř.*[135], nebo komentování nesmyslné rvačky: *Nenávist je cítit jako vypálené rakety na ohňostroj*.

Jason je zároveň schopen vnímat chování dospělých lidí a chápat způsob, kterým jednají před ostatními lidmi. Očima dítěte vidí, jací lidé skutečně jsou pod maskou přetvářky, kterou si nasazují na veřejnosti v různých situacích a kterou dospělí často nevědomky nebo záměrně opomíjí. Ví, jak jednat s učitelem*: S panem Kempseym to prostě chce jistou trpělivost, když chcete zjistit, co se vlastně snaží říct*.[136], a vidí i pod zdánlivě sebejistou masku svých příbuzných: *Strýček Brian předstíral, že mu to připadá celkem vtipné*.[137] Snoubí se tu přemýšlení o světě zčásti dětské a zčásti dospělé, které symbolizuje Jasonův přerod z dítěte v dospělého. V určitých otázkách je však Jasonův pohled na svět ryze dětský, promítá se v jeho fantasiích a hrách nebo otázkách týkajících se sexuality a vztahů: *V televizi dávali Supermana 2. (...) Clark Kent se v něm vzdá svých schopností, jen aby mohl mít pohlavní styk s Lois Laneovou (...). Kdo by souhlasil s tak pitomou výměnou? (...) Pohlavní styk nemůže být takové blaho*.[138]

Jason si také od začátku uvědomuje, že mezi jeho rodiči je něco v nepořádku, ale coby dítě ještě nedokáže přijít na odpověď, co to může být. Reflektuje jejich hádky, které postupně nabývají na intenzitě, ale neuvědomuje si, že jejich chování postupně spěje k vyhrocení a rozvodu. Z psychologického hlediska je rozvod rodičů pro dítě velmi závažnou událostí, spojenou s významnými životními změnami, ze které mohou plynout mnohé negativní důsledky, jako např. odcizení se druhému pohlaví, špatné budoucí navazování vztahů ap.[139] Toto tvrzení potvrzuje i skutečnost, že Jasonovo

[134] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 121.
[135] Tamtéž, s. 165.
[136] Tamtéž, s. 55.
[137] Tamtéž, s. 59.
[138] Tamtéž, s. 26.
[139] LANGMEIER, Josef a Dana KREJČÍŘOVÁ. Vývojová psychologie, s. 185-186.

koktání se zhoršuje vždy po těchto hádkách rodičů. Taylorovi před svým synem do poslední chvíle tají fakta o svém rozchodu, z jejich pohledu není třináctiletý chlapec takovouto skutečnost schopen unést.

Boj Jason nevede jen se svými vrstevníky, ale i se sebou samým. Zadrhává totiž v řeči při vyslovování určitých písmen. Kvůli tomu je nucen neustále hledat nová slova a obraty, aby tato skutečnost nevyšla na povrch. Sám pro sebe nazývá tuto vadu *Katem,* který je jedním z jeho symbolických společníků a kterému vtiskl reálnou podobu: *Odulé rty, přeražený nos, šupinaté tváře a zarudlé oči, protože nikdy nespí. Představuji si ho v pokoji pro novorozence porodnice v Prestonu, jak rozpočítává kojence: en-ten-tý-ky-dva-špa-lí-ky. Představuji si, jak mi poklepal na mimінčí rty a prohlásil: Můj. Ale doopravdy ho poznám podle rukou, ne podle tváře. Podle těch hadích prstů, co se mi zatínají do jazyka a mačkají mi hrtan, aby nic nefungovalo.“*[140] *Kat* mu brání v plynulé výslovnosti a tak poměrně chytrý a vtipný Jason volí raději roli hlupáka, aby nemusel vyslovovat určitá slova a neklesl tak jeho společenský status. *„Jediný způsob jak Kata přelstít je být o větu napřed, a když v ní objevíte zadrhávací slovo, změnit ji tak, abyste ho nemuseli použít.*[141]

Dalšími Jasonovými společníky jsou *Nenarozené dvojče* a *Červ*. *Nenarozené dvojče* vychází z teorie, že kdysi na začátku jeho zrodu existovalo více možností, jak bude vypadat a jaký bude, ale realizována je pouze jedna z tisíce. Jason má pocit, že on je tou špatnou realizací a proto se mu někdy do podvědomí vkrádá jeho *Nenarozené dvojče*, aby se připomnělo. *Nenarozené dvojče* symbolizuje umírněnější část svědomí, která svého pána sice chrání, ale zároveň je zlomyslnější: *Rychleji, varovalo mě Nenarozené dvojče. Utíkej!*[142] Jeho opakem je *Červ*, který symbolizuje zákeřnější a zároveň vystrašenější část svědomí, nabádá Jasona k akčnějšímu chování a přináší mu temnější myšlenky, které si ovšem Jason nechává jen pro sebe. *Nechat nás čekat přece může být součást tajné zkoušky. Jestli to Muggar vzdá, upozornil mě Červ, budeš vypadat jako lepší Přízrak.*[143]

Tyto vnitřní hlasy jsou Jasonovou součástí, provází ho na cestě životem, někdy mu radí správně, jindy špatně, Jason s nimi vede dialog. Zajímavé je, že se vzájemně vylučují, buď má navrch jedna strana, nebo druhá: *Běž domů, nabádal mě vyjukaný*

[140] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 37.
[141] Tamtéž, s. 37.
[142] Tamtéž, s. 94.
[143] Tamtéž, s. 171.

Červ ve mně. Co jestli je to duch? Moje Nenarozené dvojče nemůže Červa vystát. No a co jestli je to duch?[144]

Skutečností, o které Jasonovo okolí neví a on ji úzkostlivě tají, je psaní básní, jež publikuje potají v místním farním časopise pod pseudonymem Eliot Bolívar.[145] Ač jsou to verše poměrně pubescentní, zaujmou Evu Crommelynckovou žijící v místním vikářství. Jejich společná setkání mají Jasonovi vštípit i jiné literární vzory, než jsou současní autoři science fiction, které Jason čte, a *ukázat mu duši věcí pod falší fráze*[146]. Skrze madame Crommelynckovou se Jasonovi otvírá svět plný možností a inspirace, ke kterému by se jinak v zapadlém Black Swan Green jen těžko dostal[147]. Jejich společné rozhovory v soláriu Jasonovi otvírají oči, získává chuť více psát, učit se nový jazyk a snad i vyjít s verši na veřejnost pod svým pravým jménem. *Ale proč skrývat Jasona Taylora pod nesrozumitelným symbolistou a latinskoamerickým revolucionářem?*, ptá se madame Crommelyncková. *Věřím, že ve skutečnosti používáš pseudonymus, protože tvoje poezie představuje zahanbující tajemství*.[148] Právě to Jason cítí, bojí se, že odhalení jeho citlivé duše povede k dehonestaci jeho osoby: *Řeknu vám, kdyby věděli* (spolužáci)*, že ten Eliot Bolívar, kterému otiskují básně ve farním časopise naší vesnice, jsem já, ubodali by mě za tenisovými kurty tupým nářadím z dílenských prací a na náhrobek by mi nastříkali logo Sex Pistols*.[149]

Madame Crommelyncková v jednom z rozhovorů dešifruje Jasonovo pravé jméno. *Co je poetičtější než Iásón, hrdina řeckých mýtů? (...) A Taylor? Krejčí? Co je básník jiného než krejčířš, který šije ze slov? Básníci a krejčířži spojují to, co nikdo jiný spojit nedokáže.*[150] Obyčejné jméno, za které se jeho majitel stydí, se najednou stává jménem heroickým a neobvyklým. Jméno *postavy představuje důležitou součást charakteristiky postavy (...) podílí se na výstavbě díla jako celku*.[151] V tuto chvíli Jason začíná „otevírat oči", začíná si uvědomovat svou jedinečnost.

---

[144] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 27.
[145] Názvy jednotlivých kapitol jsou zároveň názvy Jasonových básní.
[146] Matoušek Petr in: MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 390.
[147] Symbolicky můžeme vnímat skutečnost, že Eva Crommelyncková dá Jasonovi za úkol přečíst a přeložit knihu spisovatele Alanina-Fourniera *Le Grand Meaulnes* (1913), česky pod *názvem Kouzelné dobrodružství* (poprvé 1957), román s motivem cesty a hledáním ztraceného mládí a štěstí. Srovnej: ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 463 - 464.
[148] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 198.
[149] Tamtéž, s. 10.
[150] Tamtéž, s. 198.
[151] HODROVÁ, Daniela. A KOL. ...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století, s. 599.

Snad je to právě setkání s Evou Crommelynckovou a její předčasný odchod ze země, které určí, jakým směrem se Jason vydá v novém školním roce. Ten pro něj představuje krutou ztrátu těžce dobytého společenského postavení, kdy se propadá na žebříčku popularity až na samé dno a stává se obětí šikany, doslova se stává „červem“, kterým opovrhují i ti nejníže postavení chlapci.

Nejdříve se o všem rozhodne mlčet. Důvod, proč se nesvěřil nikomu dospělému, můžeme najít v přístupu dětí k dospělým jako k druhé skupině, proti které je potřeba bojovat. Učitelé se snaží Jasonovi pomoct, on sám ale její přijetí vnímá jako další skutečnost, která by ho srazila pokud možno ještě níž. Je pro něj lepší být červ, než červ a práskač. Sám říká: *Šikanované děti se snaží být neviditelné, aby snížily pravděpodobnost, že si jich někdo všimne a bude je šikanovat. Děti, co zadrhávají, se snaží být neviditelné, aby snížily pravděpodobnost, že je někdo bude nutit vyslovit něco, co vyslovit nedokážou. Děti, jejichž rodiče se hádají, se snaží být neviditelné, aby nevyprovokovaly další šarvátku. Trojnásob neviditelný kluk, to je Jason Taylor*.[152] Zhoršení rodinné situace, odjezd Evy Crommelynckové, výsměch spolužáků kvůli jeho zadrhávání, které se provalí a zároveň se mu zhorší, to vše najednou nutí Jasona znovu hledat své místo ve světě, který se mu najednou zdá malý až limitující. Bolestně si uvědomuje změny kolem sebe i změnu sebe sama v momentě, kdy dětské fantazie a hry vystřídala krutá životní realita.

K vyhrocení celé situace dochází v listopadu. Události, ke kterým dojde na místní pouti a při kterých jeden z jeho spolužáků přijde o nohu, donutí Jasona k ofenzívě proti šikaně. Rozhodne se promluvit a udat své trýznitele a ze dne na den se tak stává školním hrdinou. Najednou je svobodný, nemusí se podřizovat pravidlům dětského světa kolem sebe, může vystoupit a promluvit, jeho tajemství je venku a on nemá důvod už nic skrývat. V této pozici může dokončit svou proměnu, symbolicky završenou tím, že na prosincové diskotéce dostane svůj první kýžený polibek od dívky.

Třináct měsíců je doba, po kterou sledujeme, jak se z Jasona „pěšáka“ v chlapeckém světě stává postupně všemi opovrhovaný Jason „červ“ a nakonec Jason „hrdina“ ve světě dospělých, je to tedy jakýsi přerod hrdiny *bildungsromanu* z chlapce v muže. Tuto symboliku podtrhuje i skutečnost, že během školního roku je při hodinách literatury čtena kniha Williama Goldinga *Pán much* s odkazy na to, čeho všeho je

[152] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 302.

schopna smečka britských chlapců.[153] Poprvé a podruhé o rok později a zároveň naposled se s Jasonem Taylorem setkáváme v lednu, cyklus se tedy završuje. Poprvé Jason zvedne telefon v otcově pracovně, ačkoliv si je vědom přísného zákazu, do pracovny chodit, ale ve sluchátku se nikdo neozve. Až za rok se má dozvědět, kdo volal; že to byla otcova milenka, kvůli které se rodiče rozvádí a Jason se díky tomu odstěhuje z Black Swan Green. I zde tedy dojde k zacyklení a zároveň vyřešení otázky, proč je vztah rodičů Taylorových najednou tak jiný. Dětský svět mizí, je nahrazen dospělou realitou. Je to realita, ve které je dítětem z rozvedeného manželství, které bylo šikanované, ale zároveň mu v ní jeho starší sestra už neříká pubertálním oslovením „Věc", ale naopak ho povzbuzuje, aby začal znovu psát.

K proměně a zároveň zacyklení dojde i v Jasonově literární tvorbě, když ve školním skladu, čekaje až ho dovedou k řediteli, usedá k napsání básně, ale zároveň začíná prózou psát svůj příběh, který je již od začátku předkládán čtenáři.

Jason se při odjezdu z domova snaží nebrečet: *Ani náhodou nebudu brečet! Za pár dní mi bude čtrnáct.*[154] Ačkoliv ho na konci zdánlivě nečeká žádný velký triumf, budou to spíše další zkoušky v nové škole a v novém městě, je zřejmé, že si tuto velkou životní změnu uvědomuje a zdá se, že ji vnímá jako šanci na změnu svého života a snad i na lepší budoucnost, které už se tolik neobává.

3.3 Cesta Cormaca McCarthyho

McCarthyho *Cesta* je mnoha kritiky a recenzenty řazena k žánru postapokalyptické science fiction, hlubší znalost McCarthyho díla nás ale staví před problém žánrové nezařaditelnosti jeho románů. Když ne jako na sci-fi, je možné na *Cestu* nahlížet jako na iniciační putování? *Téma cesty bývá od dob antické literatury konkrétní i mystické, duchovní nebo iniciační (volit cestu, hledat správnou či pravou cestu, sejít z cesty, bloudit), splývá s alegorickým putováním, s proměnami, se vzestupy a s pády subjektu, s cestami za poznáním sebe sama, smyslu života (...)*.[155] Tato cesta však není putováním za záchranou nebo poznáním, ale marným pokusem o uniknutí všudypřítomnému strachu a hladu, každodenním bojem o přežití a snahou změnit předem daný osud. Na jejím konci nás sice nečeká žádný „happy end", ale na rozdíl od

[153] MATOUŠEK Petr in: MITCHELL, David. Třináct měsíců. Praha: BB/art, 2007, s. 389. ISBN 978-80-7381-196-9.
[154] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 378.
[155] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 441.

ostatních McCarthyho prací nám je ponechána alespoň špetka naděje. Cesta zde znamená existenční metaforu; dokud jsou lidé na cestě, žijí, mají naději, sejdou-li z ní, nebo zastaví-li se, budou ztraceni a zemřou. *Cesta je kontrast mezi strašlivou beznadějí země zničené globální katastrofou a hloubkou lásky otce a syna*.[156]

Každodenní boj o přežití

Nezúčastněný vypravěč nás vrhá do světa, do kterého se vedle svého syna ze snu probouzí otec. Tento svět je blíže neurčeným prostorem v časově nespecifikované, ale blízké budoucnosti. Je popisován jako šedá, zničená, spálená a mrtvá krajina, ve které není život. Tuto skutečnost zavinila jen matně tušená pohroma, o které nelze říci, jestli ji způsobil člověk, nebo je na vině přírodní katastrofa. Zvěř i rostliny vyhynuly, staly se minulostí pro ty, kteří si je ještě pamatují. Celá krajina působí anonymně, stejně jako ti, již v ní dosud žijí. Je to prostor, v němž je každý, kdo přežil, na cestě. Červenka a kol. mluví o *cestě jako o samotné „věci", o dráze (v) prostoru, který sahá, nebo by měl, odněkud někam* (zde konkrétně od severu k jihu*), orientuje prostor a vede subjekt. Cesta znamená vydat se na cestu, cestovat, putovat, být na cestě. Je-li cesta prostor s určitými atributy, vyznačuje také druh „pobytu". Od starověku se lidé dělí na usedlíky a lidi na cestách - nomády a poutníky, pro něž cesty splývají s proměnlivým, novým nebo nově objevovaným prostorem (...).*[157]

Hlavními postavami jsou bezejmenní otec a syn, kteří putují touto krajinou. Jejich bezejmennost je zde signifikantní, ukazuje na potřebu nepojmenovávat svět kolem sebe, protože tento svět umírá. Jméno neznáme ani u postav epizodních (pokud ano, je vymyšlené), žádné město, řeka pohoří, kterými hrdinové prochází, nenesou svůj název, je to svět anonymní, svět totálního rozpadu. Při setkání s člověkem na cestě otec říká: *O nikom nevíme, kdo vlastně je.*[158] Při jednom z mála rozhovorů s cizincem je nepotřebnost jmen zcela zřejmá:

Jak se jmenujete?

Ely.

A jak dál?

Ely nestačí?

[156] OLEHLA, Richard. Města na planině: další důkaz McCarthyho výjimečnosti, *Mladá fronta DNES*. 3. 6. 2010.
[157] ČERVENKA, Miroslav. A KOL. Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století, s. 441.
[158] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 37.

Stačí. Jdeme.

(...)

Fakt se jmenujete Ely?

Ne.[159]

Daniela Hodrová o jménech postav říká: *Jméno bývá s postavou různě těsně spjato - od případů, kdy je zjevně motivováno jejím charakterem, přes široké pole, kdy je tato motivace různě jasně patrná, až po případy, kde je zastřená anebo zcela chybí (i jméno tohoto typu nebo jeho absence však vypovídá o postavě).*[160] Známe tedy příbuzenský vztah hlavních postav, který se stává i jejich jmény, a který nám předem skoro konvenčně napovídá jejich charakteristiku i jejich vzájemný vztah. Konkrétní jména by toto vnímání mohla narušit. Podle Hodrové *je příbuzenský vztah vlastně vnějším projevem duchovní spřízněnosti postav.*[161]

Svět, který chlapec zná, je reprezentován pouze jeho otcem jako jedinou autoritou. Nejenže je na otci životně závislý, skrze něj může tento aktuální svět pochopit. To co není aktuální, je zapomenuto a ztraceno, přežívá to jen v myslích lidí, kteří zažili minulý svět, tedy v mysli otcově. Chlapec proto nechápe některá otcova gesta jako třeba vytáčení čísla na telefonu, či některé pojmy (státní silnice, státy, okolí), které patří do světa předapokalyptického, přesto se tomuto zaniklému světu snaží porozumět. Otec je reprezentantem světa, který byl, a průvodcem ve světě, který je. Ve světě naruby, kde se lidé úzkostlivě vyhýbají setkání s jiným člověkem, se nelze učit od nikoho jiného, než od něj. *(...) Pak všechno zase sešrouboval, vozík postavil a popojížděl s ním po podlaze. (...) Chlapec ho při všem pozorně sledoval.*[162]

V chlapci není nostalgie z minulosti, protože ji nepoznal, narodil se do nového světa, ale dospělý muž je minulostí ovlivněn, doslova si ji v sobě nese. Chvílemi se chlapec snaží poznat tento zaniklý svět, ptá se na něj otce, ale sám nechová naději, že se minulé vrátí a je s tím smířen. Vidíme to například u scény s pitím Coca-Coly. Chlapec se ptá, proč si ji má vychutnat a konstatuje:

To proto, že už se nikdy další nenapiju, viď?

Nikdy je hodně dlouho.

---

[159] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 110 - 113.
[160] HODROVÁ, Daniela. A KOL. ...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století, s. 600.
[161] HODROVÁ, Daniela. Román zasvěcení, s. 144.
[162] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 17.

Tak jo, řekl chlapec.[163]

Jejich vzájemný vztah se může zdát až příliš nereálný a harmonický. Stejně jako se otec stará o syna, snaží se i on starat o svého otce. Nesobecky se s ním dělí o každé nadstandardní jídlo, nemá zájem mít všechno pro sebe, i když ho otec často nechává. Uvědomuje si otcův zdravotní stav a nechce ho zbytečně vysilovat (např. tím, že se nechá vézt ve vozíku), společně se radují z maličkostí, každé nové jídlo je pro ně požehnání.

Už na začátku textu se setkáváme s tvrzením, že vše, co otec dělá, dělá pro svého syna: *Jasné mu bylo jen to, že jediným jeho pověřením je ten chlapec*[164]**.** Jeden druhému navzájem tvoří svět, jsou na sobě existenčně závislí. Otec, který má tušení své blízké smrti, přesto není schopen přijmout představu, že by jeho syn nepřežil. Nedokáže v sobě najít sílu, aby chlapce nebo sebe sprovodil ze světa. Naučil ho, jak zacházet s revolverem, naučil ho jak v případě nutnosti provést sebevraždu, ale o tom, jestli by byl schopen chlapce v bezvýchodné situaci zabít, pochybuje. *Leželi a poslouchali. Dokážeš to? Až čas nazraje? Až čas nazraje, tak už bude pozdě. (...) Dokázal bys tu milovanou lebku prorazit kamenem?*[165] To se potvrzuje na samém konci ve chvíli, kdy otec skutečně umírá a chlapec žadoní, aby ho vzal s sebou.

Vezmi mě s sebou. Prosím tě.

To nemůžu.

Prosím tě, táto.

Nemůžu. Nemůžu v náručí držet mrtvýho syna. Myslel jsem si, že bych to dokázal, ale nemůžu.

Řekl jsi, že mě nikdy neopustíš.

Já vím. Odpusť mi to.[166]

S otcovými úvahami o možné sebevraždě v nejvyšší nouzi je v kontrastu postava jeho slabé ženy a matky chlapce, která je oba opustila a spáchala sebevraždu, protože neunesla skutečnost, že svět je ztracen a oni s ním. *Dobrovolně se vzdává závazku života a povinnosti ke svému dítěti, kterým se otec snaží naopak zoufale dostát*.[167] Přesto, že oba dva žijí takříkajíc od minuty k minutě, otec není ochoten opustit svou víru v nalezení konce jejich cesty a je neustále schopen bojovat za zachování jejich

[163]McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 22.
[164] Tamtéž, s. 10.
[165] Tamtéž, s. 77.
[166] Tamtéž, s. 180.
[167] SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho, s. 279.

životů i za cenu možných ztrát (hledání potravy na úkor nebezpečí, zastřelení muže, který je ohrožuje). Před smrtí otec nabádá syna: *Musíš pokračovat. Nevíš, co třeba je na silnici jen o kus dál.*[168] Chlapec naopak žije současností, každou informaci přijímá jako danou skutečnost, o které nemá důvod pochybovat. Svému otci bezmezně důvěřuje a jejich společné rozhovory uzavírá slovy *tak jo*[169]. Protože syn je pro otce vším, odpouští mu každý prohřešek, který chlapec neúmyslně provede, vždy se vinu snaží svalit sám na sebe, aby se chlapec nemusel trápit.

Chlapce můžeme vnímat jako nositele kladných morálních hodnot, i když se zdá, že svět, ve kterém žije, už tyto hodnoty nepotřebuje. Metafyzické odlišování hodných a zlých v terminologii dítěte je velmi důležité, pro chlapce se toto jednoduché dělení stává orientačním vodítkem v životě, jiný hodnotový žebříček neexistuje. Po každém setkání se „zlými" lidmi, po každém prožitém nebezpečí či hrůze chlapec mlčí, někdy tak dlouho, že o něj má otec strach a sám se s ním snaží komunikovat. Chlapec vždy otci klade otázky, kterými se snaží ujistit, že s otcem stále stojí na „dobré" straně. V těchto zásadních otázkách dětství nepřipouští obojakost, projevuje se zde striktně černobílé vnímání světa. Tato potřeba ujištění se stává fundamentální filosofickou výpovědí o snaze zůstat lidmi; člověkem je ten, kdo se snaží naplnit morální hodnotu být hodný, být dobrý.

Sám sebe chlapec vnímá jako „nositele ohně, světla". *Muž ostatně chlapce ustavičně přesvědčuje, že jsou to právě oni, kdo nesou symbolický oheň života chladem a houstnoucí tmou.*[170] Právě oheň je pro syna i otce symbolem dobra a dobrých lidí, kdo nese oheň, nemůže být špatný. Vidíme zde mytické myšlení ve vnímání ohně jako prostředku, který drží člověka na správné, osvětlené straně. Na otázku, co je myšleno oním ohněm, nám přímo v textu může odpovědět jeden z posledních rozhovorů otce a syna.

Je opravdickej? Ten oheň?

Je.

A kde je? Nevím, kde je.

Ale víš. Máš ho v sobě. Vždycky jsi měl. Já ho tam vidím.[171]

---

[168] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 178.
[169] Sám McCarthy v jednom z rozhovorů prozradil, že mnoho dialogů mezi otcem a synem jsou přepisy rozhovorů mezi ním a jeho synem. Srovnej: Spisovatel Cormac McCarthy: Žádnou svou knihu jsem nikdy nepřečetl. *Mladá fronta DNES*. 8. 5. 2010.
[170] SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho, s 282.
[171] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 180.

Když na konci příběhu chlapce odvádí neznámý muž, chlapec se ho ptá: *Nesete oheň?*[172].

V některých chvílích muž promlouvá k Bohu, jako by to byl nějaký nostalgický rituál z minula. O existenci Boha pochybuje, jediný, kdo může dokázat božskou existenci, je jeho syn: *Pokud on není slovem Božím, pak Bůh nikdy nepromluvil*.[173] Zde vidíme víru v dětskou nezkaženost, i v umírajícím světě je syn pro otce nadějí na něco lepšího. *Bylo by ale zajisté nepřiměřené přisuzovat chlapcově postavě mesianickou či christologickou povahu*.[174] Po smrti otce se k němu chlapec upne jako k něčemu vyššímu, nezapomene na něj, mluví s ním, uvědomuje si, co pro něj otec vykonal, volí raději cestu vzpomínky na otce, než upnutí se k něčemu tak neuchopitelnému, jako je Bůh.

Naděje, kterou pro budoucnost představují děti, je vyjádřena i v samém závěru knihy, kdy neznámý muž na otázku, jestli jsou s nimi děti, říká: *Máme malýho kluka a malou holku.*[175]

Dětské chování spatřujeme u chlapce v jeho trápení se kvůli neštěstí druhých a touze nezištně pomáhat (darování jídla těm, které potkají, prosba o ušetření života zloděje aj.). V situaci, kdy otec myslí pouze na jejich vlastní bezpečí a plný žaludek, je syn ochoten se rozdělit, soucítí s utrpením druhých. Otec se ho ptá: *Co si máš co brát všechno trápení na sebe?*, a syn odpoví: *Ale já musím (...). Právě že já musím*.[176] Chce za každou cenu konat dobro, okamžik, kdy zastřelili svého nepřítele, chápe jako příklon na stranu zlých. V momentě, kdy otec umírá, stává se nositelem ohně on sám, „oheň“, tedy naději, má v sobě[177].

I když je dítětem, typické dětské chování postupně potlačuje. Sice má rád čtení pohádek, občas si hraje s hračkou, nebo si maluje, ale není to pro něj zásadní věc. V souvislosti s neustálou snahou přežít a být na cestě, ho ryze dětské chování a uvažování postupně opouští, předčasně dospívá. Od svého narození je nucen se na svět dívat očima dospělých, je konfrontován s tvrdou realitou, i když se ho otec snaží uchránit. To, že cestou potkávají mrtvoly, je pro něj naprostá samozřejmost. Dětské

[172] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 183.
[173] Tamtéž, s. 10.
[174] SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho, s. 286.
[175] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 183.
[176] Tamtéž, s. 168.
[177] Opět to můžeme chápat jako zpodobnění mýtu o nezkaženém dítěti.

aktivity se vrací pouze v nepočetných chvílích pohody a klidu. Občas před usnutím hraje s otcem karty, dámu, nebo mu otec čte.

Chlapcovo vnímání skutečnosti je velmi realistické. Každou nastalou situaci přijímá jako fakt, pokud je to situace příznivá, hodnotí ji nejčastěji slovy *to se nám, tati, povedlo*. Nejbezpečněji se cítí se svým otcem. Čím více se jejich situace zhoršuje, tím méně se od něj chce vzdalovat, sám se necítí v bezpečí ani s revolverem. Neustálou hrozbu nebezpečí si uvědomuje, ale pokud je s otcem, nevnímá ji tak intenzivně.

Společně řeší otázku paměti: *Pamatuj si, že co si dáš do hlavy, tam už zůstane napořád. Zapomeneš, co si chceš pamatovat, a pamatuješ si, co chceš zapomenout*.[178] Chlapec ovšem sám říká, že je zbytečné ho chránit, protože v hlavě už to všechno stejně má, nakonec i otec na tuto snahu rezignuje.

Oběma se často zdají sny, otci většinou sny o minulém životě, chlapci o současnosti, ale moc o nich nechce mluvit. Hezké sny jsou pro ně luxus. *Když se ti bude zdát o nějakém světě, který nikdy nebyl, nebo o světě, co nikdy nebude, a že jseš zase šťastnej, tak to znamená, že už jsi to vzdal… A ty se vzdát nesmíš. Nedovolím ti to*.[179] Celý příběh začíná otcovým snem o setkání se zvláštním slepým stvořením u jezírka v jeskyni. Jeho poslední sen před smrtí se navrací ke snu prvnímu, *tentokrát jsou ale strach a beznaděj vystřídány láskou a nadějí*.[180] Chlapec své sny otci nerad svěřuje, hrůza s jakou se z nich budí ovšem, naznačuje, že o hezké sny nepůjde. Otec si myslí, že syn má vlastní fantasie o budoucnosti, o tom, jak to vypadá na jihu a jestli jsou tam děti.

Velmi bolestivá je pro chlapce právě absence dalších dětí, jako každému dítěti mu chybí jejich společnost. Ačkoliv se otci málokdy vzpírá, v momentě, kdy si myslí, že viděl kluka, vydá se ho hledat i přes zákaz. Touha po setkání s jiným dítětem je u něj velmi silná. I proto se na konci ptá, jestli neznámý muž má děti, což by v této nejisté situaci mohlo být považováno za triviální záležitost.

V otázkách smrti je chlapec také velmi realistický, zdá se, jako by smrt očekával. Jelikož jejich život závisí na jídle, které buď najdou nebo ne, je přítomnost smrti neustálá. Chlapec jenom očekává, kdy přijde ten zlomový okamžik. Otázky o jejich smrti jsou ovšem spíše konstatováním. Smrt je všudypřítomná, v chlapcově

[178] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 14 - 15.
[179] Tamtéž, s. 124.
[180] SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho, s. 291.

světě má své pevné místo. Skoro se zdá, že se (na rozdíl od otce) neumí rozhodnout, zda žít či zemřít. Otce se ptá:

Kdybysme umírali, řekneš mi to?

To nevím. My ale neumřeme.[181]

Přestože se nezdá, že by existovala naděje na něco lepšího, dál pomalu tlačí otec se synem nákupní vozík k jihu, protože věří ve změnu. *Vše vznešené a krásné, co si člověk bere k srdci, pochází z bolesti. Zrodilo se to ze žalu a popela. A tak, šeptal spícímu chlapci, mám já tebe.*[182] Otec tak vyjadřuje touhu jakkoliv ochránit svého syna i ve světě, který je u svého konce. Jejich vztah je postaven na hlubokém poutu, nezištně žijí jeden pro druhého. A i když se nezdá, že by pro ně byla nějaké naděje na lepší život, den co den nesou svůj *oheň* na jih a zachovávají tak nejčistší lidské vlastnosti - víru a naději. *Jejich Cesta oslavuje láskyplný vztah umírajícího otce a jeho malého syna tváří v tvář zániku světa*[183].

[181] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 65.
[182] Tamtéž, s. 40.
[183] SVĚRÁK, Michal. Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho, s 296.

4. Střet dvou světů: Pohled na dětské postavy prismatem vývojové psychologie

V předchozích kapitolách přinášela tato práce interpretace narativních textů, které se snažily zaostřit svůj pohled na postavy dětských hrdinů, jejich prožívání a vnímání světa v kontextu s realitou života a světem dospělých lidí.

Jedním ze základních cílů této práce je potvrzení předpokladu, že střet se světem, který se neshoduje s čítankovou představou o světě dětí[184], ovlivňuje jejich vnímání světa a světonázor. Reakce a myšlení, které u dětských postav pozorujeme, můžeme vnímat jako pohled na svět skrze dětskou optiku, která je ovšem pokřivena a utvářena pohledem na svět a hodnotami, které nastolují jejich dospělé vzory. Ani jeden z dětských hrdinů nevyrůstá v prostředí, jež bychom mohli jednoznačně označit za prostředí ideální pro jejich výchovu[185]. Současnou psychologií je prostředí, ve kterém dítě vyrůstá, považováno za jeden ze základních aspektů, které mají značný vliv na psychický vývoj člověka.

Především je nutné uvědomit si, že není možné vysvětlit a postihnout veškeré psychické proměny u skutečného lidského objektu, natož u objektu, jenž je součástí fikčního světa. Veškeré závěry tak budou pouhou interpretací vycházející z textu samotného a jeho konfrontací s vybranými názory vývojové psychologie, nikoli generalizací a absolutizací těchto poznatků. Vývoj každého jedince je individuálně specifický a jeho psychika je v každém okamžiku určována výsledkem historie jeho sociálních interakcí. *Jednání člověka je neustále intervenováno jeho životní zkušeností a historií a vztahováno, byť nevědomě, k jeho budoucnosti.*[186] Prožívání života je *fenoménem vzpomínek a očekávání.(...) Člověk nevstupuje do minulosti jen jako objektivní pozorovatel, ale jednotlivé události vztahuje ke svému bytí, vnímá je jako události vlastního života (...). Podobným způsobem probíhá i očekávání budoucího.*[187]

4.1 Dvojí proměna vedoucí ke ztrátě dětství

Před námi stojí devítiletá Claudia, dvanáctiletá Pecola, třináctiletý Jason a bezejmenný chlapec, jehož věk můžeme jenom tušit (asi 9-10 let). Každý z nich žije

[184] Prostor označovaný jako „svět dospělých".
[185] Toto tvrzení je ovšem značně relativní, např. Jason (*Třináct měsíců*) má vzhledem k situaci a v porovnání s ostatními postavami celkem stabilní a milující rodinné prostředí, stejně tak Claudia a její sestra (*Velmi modré oči*).
[186] NAKONEČNÝ, Milan. Úvod do psychologie, s. 248 – 249.
[187] GUARDINI, Romano. Životní období: Jejich etický a pedagogický význam, s. 13.

svůj život na jiném místě a v jiné době, každého z nich něco trápí a každý z nich se s problémy, které má, potýká svébytným způsobem. Můžeme tedy u těchto postav nalézt nějaké společné rysy?

Všechny tyto čtyři děti stojí v narativních textech před dvěma životními mezníky najednou. Jednoduše dospívají a uvědomují si to. Langmeier a Krejčířová píšou: *Tělesné, psychické a sociální změny v období dospívání probíhají do jisté míry souběžně a navzájem závisle. Důležitou roli zde hrají sociální, ekonomické a kulturní faktory, stejně jako výchovný postoj rodičů, učitelů a dalších osob pro jedince významných.*[188]

První mezník má biologické hledisko. I když současná psychologie vymezuje počátek fáze pubescence zhruba od 11 let, začínají procesy související se změnou sekundárních pohlavních znaků již ve věku 8-9 let. Tehdy tedy počíná období biologického zrání a ohlášení nových pudových tendencí a hledání způsobů jejich uspokojování a kontroly. Claudia, Pecola i Jason jsou tomuto faktu postaveni tváří v tvář. Prolínání optiky dítěte a optiky dospělých nacházíme v obou případech v rozhovorech a myšlenkách dětských hrdinů. Jejich představy o sexualitě jsou zkreslené, nepřesné, částečně nepochopitelné a ovlivněné vrstevníky a okolím. Zatímco obě dívenky jsou ale s touto realitou konfrontovány velmi tvrdě až nepřirozeně, Jason je trýzněn takřka typickým pubertálním způsobem, kdy ho jeho vyvolená odmítá a on touží po prvním fyzickém kontaktu - polibku, který je pomyslnou metou na cestě za dospělostí. S těmito proměnami, úvahami a potřebami se nesetkáváme pouze u chlapce z McCarthyho *Cesty*. Tato skutečnost vyplývá především z tématu narativu, kde se jediným cílem stává přežít a na takovéto myšlenky, lapidárně řečeno, nezbývá čas, neboť *způsoby sexuálního chování jsou výrazně modifikovány výchovnými a sociálními podmínkami, zejména (...) kulturními normami.*[189]

Druhým mezníkem je proměna psychická, která je u všech hrdinů mnohem markantnější a důležitější, než proměna biologická. Mytologická představa o čistém a nezkaženém dětství, tedy o dětství ideálním, je zde tvrdě konfrontována s prožitky, kterým jsou všechny tyto děti vystaveny. Vyrůstají ve světě, který je staví do pozice, z níž pro ně není úniku. McCarthyho chlapec žije ve světě totální zkázy a ztráty lidských hodnot, Claudia a Pecola jsou vydány na milost a nemilost dospělým lidem a jejich deviacím a zároveň světu, který je odmítá pro jejich rasu a podobu, Jason se stává obětí netolerance svého okolí a šikany a je svědkem rozpadu manželství svých

[188] LANGMEIER, Josef a Dana KREJČÍŘOVÁ. Vývojová psychologie, s. 142.
[189] Tamtéž, s. 155 - 156.

rodičů. Jejich myšlení a uvažování o světě a jeho hodnotách musí proto být determinováno těmito skutečnostmi, proměňuje se v závislosti na tom, jak každý z nich konfrontuje tuto skutečnost se svými názory a myšlenkami a upravuje je podle toho. Každý z nich myšlenkově vyzrává a dospívá.

Částečně se jedná o proces naprosto přirozený. Budeme-li pracovat s psychologickým pojmem *dospívající jedinec*, můžeme podle Langmeiera a Krejčířové konstatovat typické proměny od přechodu k formálně abstraktnímu myšlení, které dovoluje kritický přístup k myšlení vlastnímu i cizímu, k proměně přístupu ke světu i k sobě samému. *Nástup formálních operací umožňuje také nový způsob morálního hodnocení - objevují se častěji mravní soudy, které berou ohled na druhého, z jehož zorného úhlu se teď jedinec dovede dívat i sám na sebe. Tak je možné větší uplatnění vzájemnosti jako principu spravedlnosti. Nový způsob myšlení dovoluje pohlížet na sebe a na svůj život i na své pocity a myšlenky jakoby zvnějšku, analyzovat je a kriticky posuzovat. Nové zaměření pozornosti na své cítění, myšlení a jednání je důležitým znakem dospívání vůbec.*[190] Významnými změnami prochází i emoční inteligence. *Dospívající jedinec* lépe rozumí svým pocitům, zároveň si ale uvědomuje, že druhá osoba může cítit něco jiného (emoční ambivalence). Důležité je emoční sdílení jak pozitivních, tak i negativních pocitů, které přispívá k jejich lepšímu zvládnutí. Mladším dětem slouží jako emoční opora rodiče. Tato potřeba se později přenáší na vrstevníky, neboť komunikace s nimi se odehrává na stejné vývojové a inteligenční úrovni. Díky tomu se rozvíjí i empatie. Dítě se také často snaží regulovat své pocity, např. pocit strachu či zloby, protože ho k tomu tlačí okolí (vrstevníci). Tím, že navenek sdílí stejné pocity, se stává pro ostatní přijatelné.

Na druhé straně se jedná o proces postupný, gradující až v období kolem 15. roku. V jednání mnou analyzovaných postav můžeme takovéto vnímání a myšlení zřetelně doložit.

Například Claudia se pohoršuje nad nespravedlností a nerovností, se kterou matka Pecoly přistupuje k ní a k bílé holčičce, které slouží.

Nervózně se rozhlédla po kuchyni. (bílá holčička)

„Kde je Polly?“ zeptala se.

[190] LANGMEIER, Josef a Dana KREJČÍŘOVÁ. Vývojová psychologie, s. 152.

Zvedla se ve mně povědomá zuřivost. Říkat paní Breedloveové „Polly“, když i Pecola oslovovala svou matku „paní Breedloveová“, se zdál být dostatečný důvod k tomu, abych té holčičce vyškrábala oči.[191]

Jason si uvědomuje ambivalentní pocity a postoje, které je nucen zaujímat po rozchodu svých rodičů.

Nejstrašnější na tom je, že když se chovám přátelsky k tátovi, mám pocit, jako bych zrazoval mámu. Je jedno, jak často opakují: „Pořád vás máme oba rádi,“ stejně si musíte vybrat. Slova jako „výživné“ a „v nejlepším zájmu“ vás nutí zůstat ve střehu.[192]

McCarthyho chlapec si plně uvědomuje a přijímá svou chybu poté, co nechal zapnutý lihový vařič. Otec se ho snaží omluvit tím, že vinu svalí na sebe.

Chlapec se ho zeptal, jak se to stalo, že je nádržka prázdná tak brzy; řekl, že se to prostě stalo.

Říkal jsi, že vydrží několik týdnů.

Já vím.

Jenže to nakonec bylo jen pár dní.

Byla vadná.

Jedli beze slova. Po chvíli chlapec řekl: Já zapomněl vařič zavřít, že jo?

Tvoje chyba to není. Měl jsem to zkontrolovat.[193]

Ve všech těchto příkladech můžeme spatřovat důkaz rozvíjejícího se morálního uvažování. Děti začínají morálně uvažovat o různých formách chování, uvědomují si, co je podle obecně platných pravidel dobré a co špatné, a dokážou se chovat morálně i bez vidiny odměny či trestu. Vyvíjí se *morálka svědomí*, dítě se potřebuje dobře chovat, aby bylo schopno pozitivního sebehodnocení a neneslo tak pocit viny, který by jej trápil. Má určitou hodnotovou orientaci a zároveň chápe motivy jednání, a tak je pro vyšší cíl schopné porozumět tomu, proč byly některé morální hodnoty porušeny.

Díky chování lidí kolem sebe a konkrétním dramatickým prožitkům dospívají tyto děti rychleji, neboť jsou nuceny přizpůsobit se myšlení světa dospělých, aby mohly tomuto světu porozumět a vyrovnat se s ním. Shrneme-li tyto proměny jednotlivě, u Claudie a Pecoly nastává zásadní rozdíl. Claudia i přesto, že je mladší, než Pecola, je odmala vedena rodinou k sebeúctě, jež jí dodává sílu vzpouzet se vzorům, kterým naopak Pecola podléhá. Rozdílné rodinné zázemí obou holčiček hraje proto velikou roli

[191] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 112.
[192] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 365.
[193] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 116.

v jejich budoucím rozhodování a vnímání světa. Zatímco Claudii i její sestru Friedu dokáže před sexuálním obtěžováním ochránit jejich otec a matka, před vlastním otcem Pecolu neochrání nikdo. Na konci se proto setkáváme s rozdílným osudem holčiček; Friedu její touha po modrých očích a po lásce okolí dovede k šílenství, sestry MacTeerovy ztratí svou víru v zázraky a zůstávají jako smutné svědkyně bez ideálů vypovídající o Pecolině neštěstí. Přesto jejich chování, vnímání a myšlení nemůžeme označit za ryze dětské. Prostředí městské periferie, kde se kumulují lidé žijící na okraji společnosti pohrdající sami sebou, jistě dítěti nedává přílišný prostor pro bezproblémově dětské nahlížení na svět.

Jasonova proměna je méně radikální, což může být ovlivněno skutečností, že je starší než obě dívky a chlapec. Na počátku se s ním setkáváme jako s klukem, který musí hledat jisté strategie, aby zatajil svůj nedostatek - koktání - před svými vrstevníky. Navíc žije v panické hrůze, že někdo zjistí, že rád čte dobrodružné příběhy a píše básně. Přesto je jeho pozice v dětské hierarchii poměrně nedůležitá, podle vlastních slov je bezvýznamný a průměrný. Jeho přednosti vidí jen několik málo dospělých, kterým se Jason postupně naučí důvěřovat, a díky tomu získá větší sebevědomí. Jasonova pozice se proměňuje v závislosti na tom, jak se proměňuje on sám. Z pozice outsidera se nejdříve propadá na samé dno dětské hierarchie, stává se objektem šikany, aby poté našel sebevědomí a postavil se svým trýznitelům na odpor. Tímto aktem si vysloužil obdiv nejen z řad vrstevníků, ale i z řad dospělých a právě nabyté sebevědomí mu pomůže při překračování důležitých mezníků na cestě k dospělosti a vyrovnání se s rozchodem rodičů, který celý rok tušil. Na konci ho opouštíme dospělejšího, sebevědomějšího, vyzrálejšího.

McCarthyho chlapec žije v naprosto jiné realitě než ostatní dětští hrdinové. Konfrontace s okolním světem pro něj znamená jisté černobílé schéma, ve kterém každý člověk představuje nebezpečí. Proto se, společně se svým otcem, snaží sám sebe přesvědčit, že právě oni jsou tím dobrem. Pevné pouto, které ho váže k otci jako k jedinému člověku, kterému může věřit, je upevňováno i tím, že ve střetu s jinými lidmi se tato skutečnost vždy potvrdí. To, co u Claudie, Pecoly a Jasona považujeme za extrémní odchylky od běžného života, ať už je to smrt, zmrzačení, sexuální deviace, znásilnění či jiné, je pro chlapce běžná denní realita, která určuje jeho vnímání světa. Tam, kde se mrtvá těla stanou součástí krajiny, je těžké a zbytečné trápit se jejich přítomností. Ač je chlapci jen 9 nebo 10 let, je nekompromisně vystaven povinnosti přispět k přežití sebe i otce - hledá potravu, drží hlídku, skrývá se před lidmi

a v neposlední řadě má za úkol zabít sám sebe, kdyby už nebyla jiná cesta. Všechno, co kolem sebe vidí, a bída, ve které žije, ho nutí přijmout dospělý pohled na svět, ve kterém je jen vzácně místo pro hru nebo pro odpočinek. Paradoxní je, že mnohem více si chlapcovo dětství uvědomuje jeho otec než sám chlapec a snaží se ho v tomto ohledu chránit a zachovat mu co nejdéle dětské vnímání světa. Chlapcovo rozhodování je někdy ovlivněno dětskými tužbami a strachy, přesto však přijímá dospělý vzor chování a uvědomuje si možné důsledky svého i otcova jednání.

4.2 Rodina jako životní jistota

Dětská identita je určena příslušností k nějaké sociální skupině, s jejímiž členy se dítě identifikuje. Díky tomu je schopno utvořit si obraz své osobnosti, důležitou roli zde hraje nejen rodina, ale i vrstevnická skupina. Srovnáním s vrstevníky si dítě uvědomuje jedinečnost sebe sama a stálost své osobnosti, objevuje, čím se od ostatních liší a co je pro něj typické. Na základě přijímání okolím si pak potvrzuje vlastní kvality v oblasti výkonu a sociální akceptace, vytváří si tak pocit sebeúcty nebo naopak méněcennosti a nedostatečnosti.

Snad nejdůležitější složkou dětského světa je rodina (v jakékoliv možné podobě). Nejenže rodina znamená trvalou oporu a emoční zázemí, přináší zároveň pocit vzájemnosti, vytvářený skrze společnou historii a rodinné rituály. Rodiče představují model budoucího chování a jednání, do kterého se děti buď projektují, nebo se od něj v budoucnu distancují. Součástí rodiny mohou být i sourozenci. *Sourozenci ve školním věku mezi sebou často soupeří, ale umí se spolu dohodnout na kompromisním řešení, dovedou spolupracovat a vzájemně se podporovat. Mají různé společné zážitky, které je spojují, ať už byly příjemné či nepříjemné.*[194] Rozhodující je i věk sourozenců. Starší sourozenec získává většinou dominantní pozici, pro mladšího sourozence je vzorem, který může obdivovat, nebo žárlit na jeho privilegia, mladším sourozencům se naopak více toleruje.

Rodinná zázemí Pecoly, Claudie, Jasona i chlapce jsou rozdílná, v některých případech až disfunkční. První tři jmenovaní vyrůstají v rodině s oběma rodiči, avšak, jak již bylo několikrát naznačeno, znamená to pro každé z dětí rozdílně fungující a stabilní zázemí.

V rodině Claudie a Friedy je dominantní postavou matka. Ačkoliv na začátku Claudie sděluje své pocity, které má z přístupu dospělých k ní a její sestře, nejsou tyto

[194] VÁGNEROVÁ, Marie. Vývojová psychologie I: Dětství a dospívání, s. 281.

pocity negativní. Claudie cítí, že i přes jakousi matčinu počáteční odtažitost a zlost, kterou projevuje při kontaktu s dcerami, je matka miluje. *Mámin hněv mě ponižuje; její slova mi dopadají do tváře jak facky a pláču. Nechápu, že se nezlobí na mě, ale na mojí nemoc. (...) Takže když myslím na podzim, myslím na něčí ruce, které mě nechtějí nechat umřít.*[195]

Ambivalentní postavou je otec. Typicky mužským přístupem brání svou dceru před člověkem, který ji sexuálně obtěžoval: *řekla jsem to mámě a ta to řekla tátovi a všichni jsme šli dolů, tak jsme na něj čekali, a když ho táta uviděl, jak jde na verandu, hodil mu na hlavu naši starou tříkolku a srazil ho ze schodů*.[196] Na druhé straně ho jeho dcery vnímají jako osobu, ke které, pro jeho odlišnost, cítí respekt a úctu, ale zároveň v nich vyvolává nejistotu. Tato skutečnost vyplouvá na povrch při hádce o otázce, ji-li slušné vidět nahého muže. *Žádnej táta by nechodil nahatej před vlastní dcerou. Leda že by byl sám neslušnej. (...) Uvítala jsem příležitost ukázat hněv. Nejen kvůli zmrzlině, ale taky protože jsme viděly našeho tátu nahého a nestály jsme o to, aby se nám to připomínalo, abychom musely cítit stud nad tím, že žádný stud necítíme*.[197]

Matka a otec MacTeerovi se snaží své dcery vychovávat v sebeúctě, starají se o ně, jak nejlépe umí, jsou schopni postavit se za ně a bránit je před nebezpečím. Tato skutečnost hraje důležitou roli v sebepojetí a formování obou holčiček.

Naprostým opakem MacTerrových jsou Pecolini rodiče, Pauline a Cholly Breedloveovi. Své naprosto negativní životní přesvědčení o vlastní podřadnosti přenesli na své děti a formovali tak jejich sebevědomí opačným směrem, než MacTeerovi. *Člověk se na Breedloveovi podíval a napadlo ho, proč jsou tak ošklivý; i když se podíval z větší blízkosti, stále se mu nedařilo najít zdroj té ošklivosti. Pak si uvědomil, že pochází z přesvědčení, z jejich přesvědčení. Jako by každému z nich dal nějaký tajemný vševědoucí vládce plášť ošklivosti a oni ho bez vyptávání přijali. Vládce pravil: „Jste ošklivý lidé.“ Podívali se na sebe a výroku odpovídalo; vlastně* spatřovalo *jeho potvrzení na každém plakátu, v každém filmu, v každém pohledu*.[198] Pauline i Cholly jsou determinovaní zážitky z dětství, které si s sebou nadále nesou. Jejich vztah je nefunkční, plný hádek, přesto jsou na sobě závislí. O Chollym se dovídáme: *Vyléval si na ženě všechnu svou neartikulovanou zuřivost a zmařené touhy. Dokud ji mohl nenávidět,*

[195] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 15 - 16.
[196] Tamtéž, s. 104.
[197] Tamtéž, s. 75.
[198] Tamtéž, s. 43.

zůstával sám nedotčený.[199] Stejně tak je Pauline závislá na Chollym: *Zoufale Chollyho hříchy potřebovala. Čím hlouběji klesal, čím divočejší a nezodpovědnější se stával, tím vznešenější byl její úkol i ona sama.*[200]

Je zřejmé, že rodiče, kteří nejsou emočně vyzrálí a potýkají se s vlastním pocitem méněcennosti, nemohou svým dětem předat zdravé sebevědomí a objektivní pohled na svět. I když má Pecola staršího bratra, nehraje Sammy v jejím životě nějakou závažnější roli. Potýká se s podobnými pocity méněcennosti a neustále utíká z domu. Pecola je vlastní rodinou a svým sociálním postavením přesvědčena o vlastní ošklivosti, proto se utíká k falešné ikoně krásy a nekriticky se jí touží přiblížit.

Rodiče Jasona Tylera jsou typickými zástupci střední třídy. Otec pracuje jako obchodní ředitel řetězce supermarketů a je na tuto svou pozici náležitě hrdý. Ve svém okolí se proto snaží vzbudit respekt a pocit, že všechno ví. Matka zpočátku nepracuje, pouze marnivě utrácí otcem vydělané peníze. Teprve když se vztah obou rodičů stává čím dál tím víc nefunkční, začíná Jasonova matka sama pracovat. Jason na své rodiče hledí s počátečním respektem až obavami[201], tento vztah se ale průběžně proměňuje. Otcova pozice ztrácí na své prestižnosti, když Jason zjistí, s jakou servilností se otec chová ke svému nadřízenému. Nakonec otec o místo přichází. Matčina pozice naopak u Jasona prestiž získá tím, jak zodpovědně matka ke své nové práci přistupuje. Skutečnost, že pochází z materiálně zajištěné rodiny, znamená pro Jasona nevýhodu ve vztazích s vrstevníky, kterými je vnímán jako zbohatlík.

Jasonovo rodinné zázemí je na první pohled stabilní a klidné. Otec i matka se Jasonovi i jeho sestře Julii věnují. Přesto Jason ve vztahu svých rodičů cítí určité napětí, které graduje od počátečních anonymních telefonátů do otcovy kanceláře, přes vyostřující se hádky, po jejich rozvod.

„Neříkej mi -“ tátova vidlička ve vzduchu ztuhla - , „že toho chlapa znáš.“

„No, jeden brusič nožů jezdí do Black Swan Green říjen co říjen už léta. (…)

„Ty jsi tomu žebrákovi dala nějaké peníze?“

„Ty snad pracuješ zadarmo, Michaele?“

(Otázky nejsou otázky. Otázky jsou střely.)

Tátův příbor cinkl, když ho odkládal na talíř. „A tuhle… transakci jsi celý rok držela pod pokličkou?“

---

[199] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 46.
[200] Tamtéž.
[201] Například strach, který má Jason z otce poté, co rozbije památeční hodinky po dědovi.

„Pod pokličkou?“ Máma tiše vyhekla strategickým šokem. „Ty obviňuješ mě, že něco držím pod pokličkou?“ (Z toho se mi sevřel žaludek. Táta po mně vrhl takový ten pohled, který říká: Před Jasonem ne. Z toho se mi sevřel žaludek a rozklepala kolena.)[202]

Jason rodinnou situaci zpočátku nevnímá, více je akcentováno jeho vnímání okolního světa školy a vrstevníků. S jeho proměnou nahlížení na sebe samého přichází i citlivější vnímání vztahu obou rodičů.

Proměňující se postavou je Jasonova starší sestra Julia, která disponuje typickými precedenty staršího dítěte. Má větší volnost, může více názorů říkat nahlas a mladším bratrem na oko pohrdá. Tato antipatie je vzájemná. *„Naše Věc,“ mňoukla Julia, „mluví o nechutnostech, když se tu pokoušíme jíst, mami.“ (...) (To, co se k mému neštěstí považuje za moji sestru, se na mě vítězoslavně ušklíblo.)*[203] Jak se mění Jason i vztah obou rodičů, dochází k vzájemnému sourozeneckému projevení respektu a jejich sblížení. Jason a Julia získávají společný zážitek, který je sbližuje a nutí k vzájemné podpoře.

„Jasone?“

„Jo?“

„Nevíš náhodou, proč Eliot Bolívar přestal psát básně do farního časopisu?“

Kdyby tohle Julia řekla ještě před půl rokem, propadl bych se hanbou, ale moje sestra tu otázku položila smrtelně vážně. Že by blufovala, aby to ze mě vytáhla? Ne. Jak dlouho to ví? A není to snad jedno?

„Propašoval svoje básně do toho táboráku, na kterým táta spálil papíry z Greenlandu. Řekl mi, že oheň proměnil všechny jeho básně v umělecký díla.“

„Doufám -“ Julia si ukousla zatržený nehet -, „že nepřestal psát úplně. Má literární talent. Tak až ho příště potkáš, vyřiď mu ode mě, ať se drží, jo?“[204]

V neúplné rodině, kterou představuje jen otec, vyrůstá nejmenovaný chlapec, hrdina prózy *Cesta*. Z otcových vzpomínek se můžeme dozvědět, že chlapcova matka s nimi nějaký čas po porodu žila. Nedokázala ale své dítě vychovávat ve světě zkázy, rozhodla se ukončit svůj život. Otec tedy zůstal jako jediná chlapcova jistota, čin jeho ženy ho v této úloze utvrdil ještě více. Vztah chlapce k jeho matce je nejasný, sám říká: *Chtěl bych být s mámou.* Otec na to odpovídá: *Tím chceš říct, že bys chtěl být po smrti?*

[202] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 288.
[203] Tamtéž, s. 20.
[204] Tamtéž, s. 378.

Ano.

To nesmíš říkat.

Ale říkám to.

Neříkej to. Není to správné.

Jenže si nemůžu pomoct.

Já vím, ale prostě musíš.[205]

Přirozeně matku postrádá, ne však natolik, aby o ní neustále přemýšlel a toužil po jejím návratu. O specifickém vztahu, který má se svým otcem již bylo psáno výše. Právě toto silné pouto umožňuje chlapci brát nepřítomnost matky jako realitu nového světa, ve kterém vyrůstá. V momentě, kdy otec umírá a chlapec tak zůstává sám, nemyslí na své rodiče, ale pouze na otce. *Chlapec se snažil promlouvat k Bohu, ale nejlepší bylo mluvit k otci. Všechno mu říkal a nezapomněl*.[206] Mizí zde role matky jako stvořitelky života a jako jisté ochrany a do popředí vstupuje role otce, jako zachovatele života, kterou si chlapec plně uvědomuje.

Otec o své roli často pochybuje a přemýšlí, co by jako dobrý otec měl udělat: je správné živořit ode dne ke dni, nebo by bylo správné ukončit jejich životy? Jako rodič se zde dostává do krajně vypjaté situace řešíc existenciální otázku, jestli je pro dítě v některých situacích lepší smrt než život a jestli bude moci tuto otázky vyřešit sám[207]. *Můj nejdražší, řekl. Nejdražší. Ale uvědomoval si, že kdyby byl dobrý táta, stále ještě by to měl udělat, jak to kdysi řekla. Totiž, že ho od smrti dělí právě jenom chlapec.*[208]

Vztah otce a syna se zde stává až atypickým. Ani jeden z nich nemá nikoho jiného, s kým by sdílel svůj život, proto je jejich vzájemné pouto tak silné. Ač ze strany otce vidíme snahy uchránit svého syna před realitou, chlapec je schopen se s ní díky otci vyrovnat.

4.3 Dětský svět a jeho krutá pravidla

Společným znakem, který nalezneme u Claudie, Pecoly, Jasona i chlapce je jejich touha po přátelství s někým, kdo jim je věkem i svým postavením blízký a může tak s nimi sdílet prostor jejich vnitřního světa, který je pro dospělé nedostupný. Člověk jako jediný živočišný druh vytváří nejen svět sociálních interakcí a prostorů (rodina,

[205] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 40.
[206] Tamtéž, s. 184 - 185.
[207] Před stejnou otázkou stojí i hrdinka prózy Toni Morrisonové *Milovaná* (*Beloved*, 1987), která své děti skutečně zabije, aby je zachránila před otroctvím.
[208] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 25.

škola), ale i svět specificky subjektivní, který si utváří a upravuje na základě subjektivních významů objektů pomocí svých kognitivních schopností.

Současná psychologie vyčleňuje mladší školní věk 6/7 až 11/12 let. V této době se rozvíjejí mezilidské interakce, děti navazují vztahy mimo okruh rodiny, ve škole se snaží podat výkon, skrz který chtějí dosáhnout pozitivního hodnocení a přijetí. Vrstevnická skupina přináší jedinci určitou sociální roli, přijímá v ní určitá pravidla, hodnoty a postoje a zároveň se učí spolupráci, solidaritě, komunikaci. Dítě je vrstevnickou skupinou akceptováno a může se v ní tak realizovat a identifikovat se s ní. Zpočátku mají děti tendenci se ve skupinách genderově diferenciovat - vznikají dívčí a chlapecké skupiny, které spolu vzájemně nekomunikují. Tato diferenciace postupně mizí, vytváří se koedukované skupiny. Pozice jedince ve skupině závisí na míře oblíbenosti a vlivu, který v kolektivu třídy dítě získá. Pomyslný směr určují nejvlivnější a nejoblíbenější členové, kteří svým chováním (často i negativním) dokážou imponovat ostatním či se stávají dominantními skrze dobrý školní prospěch. Někdy je žák třídou tlačen do určité role, která ovšem neodpovídá jeho dispozicím. *Důvodem pro takovéto zatlačení do role může být odlišnost sociální, morální či fyzická. Takovíto žáci jsou neoblíbení, protože nesplňují požadavky oblíbenosti nastavené kolektivem.*[209] *Skupina dětí středního věku vyžaduje od svých členů konformitu a za to jim poskytuje pocit jistoty, sounáležitosti a vyšší prestiže.*[210] Odlišující se jedinec na okraji se může stát terčem posměchu a šikany.

U starších dětí narůstá subjektivní význam zevnějšku, pubescenti pečují o svůj vzhled a úpravu, která se stává vyjádřením jejich identity. *Tělesná atraktivita má svou sociální hodnotu. Konvenčně atraktivní dospívající získávají lepší sociální status (...). Jestliže se dospívající za atraktivního nepovažuje, může to ovlivnit jeho další směřování a hierarchii hodnot.*[211] Vytváří se ideál krásy prezentovaný společností[212], který dospívající považují za následováníhodný. Vrstevnický standart atraktivity vede ve snaze o nevybočování k jisté uniformitě, která umožňuje vyjadřovat příslušnost k jisté skupině. Tlak na konformitu je výrazem potřeby nezískat horší pozici než ostatní, a naopak získat prestiž, uspokojivou sociální roli, a díky tomu být akceptován.

Každé z dětí si v závislosti na svém postavení v dětské struktuře vrstevníků buduje určité strategie navazování a udržování vztahů s ostatními dětmi. *Ve třídě i ve*

[209]HRABAL, Vladimír. Pedagogickopsychologická diagnostika žáka, s. 15.
[210] VÁGNEROVÁ, Marie. Vývojová psychologie I: Dětství a dospívání, s. 299.
[211] Tamtéž, s. 330.
[212] V různých podobách existuje v každé době.

společenstvích založených na společných hrách se postupně buduje určitá struktura - některé děti nyní zaujímají vysoké postavení, například pro svou tělesnou sílu a obratnost, ale i pro některé osobní vlastnosti. Na konci řady jsou obyčejně děti malého vzrůstu, slabé a také děti plaché a úzkostné.[213]

Právě označení *děti na konci řady* je příznačné pro Jasona i Claudii s Pecolou.

Jasonova pozice se v průběhu narativu proměňuje, od sestupné tendence ke konečnému vzestupu. Většinou v dětské hierarchii svého městečka i školy zaujímá pozici podřízenou a sám sebe i tak nahlíží. Například říká: *My průměrní kluci jsme se rozesadili na zmrzlé zemi kolem lavičky.*[214] V tomto jednání ho utvrzují i částečně odlišné zájmy a názory na okolní svět, které by mohly být příčinou pro ještě větší dehonestaci. Jason volí strategii mlčení a lhaní, aby svou pozici udržel, případně vylepšil. Věty, které nedokáže vyslovit, raději nevysloví, aby se v proudu řeči nezadrhnul, věci, které nejsou v souladu s názory ostatních, raději nezmíní. Jistý si může být jen před svým nejlepším kamarádem Muggarem, avšak jen díky, tomu, že zaujímá stejnou, ne-li nižší pozici, než on sám. Pro postup po hierarchickém žebříčku popularity je ochoten porušovat pravidla a hazardovat se svým zdravím, v čemž můžeme spatřovat onu obrovskou touhu po vzestupu, který zatím nelze uskutečnit jinou cestou. Jasonovo dospělejší nahlížení světa je ovlivněno právě uznáním jeho činností dospělými lidmi. Díky němu Jason začne přehodnocovat některé své potřeby. Důležitým mezníkem se stane okamžik, kdy obětuje své členství v prestižním chlapeckém klubu Přízraků pro to, aby se přesvědčil, že je jeho přítel Muggar v pořádku.

„Neměl by se někdo…“ (říct tohle bylo milionkrát těžší, než přeběhnout přes ty zadní dvorky) „mrknout, jestli se Muggarovi něco“ (Kat zablokoval „nestalo“)… „Totiž, co když si zlomil nohu, nebo se… pořezal?“

„Blake mu zavolá sanitku,“ řekl Grant Burch.

„Ale neměli bysme… víte…?"

„Ne, Taylore.“ Pluto Noak teď budil dojem násilníka.

„Dneska večír jsi Muggara vokem nezahlídnul.“ Pluto Noak na mě namířil tlustý ukazováček. „ Nikoho z nás jsi neviděl. O Přízracích jsi jaktěživo neslyšel.“

„Taylore,“ dal mi Grant Burch poslední varování, „mazej domů, jasný?“

---

[213] LANGMEIER, Josef a Dana KREJČÍŘOVÁ. *Vývojová psychologie*, s. 140.
[214] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 15.

A tak stojím o dvě zadýchané minuty později tady, tváří v tvář klepadlu na dveřích pana Blakea, a můžu se podělat strachy.[215]

Ačkoliv Jason už od začátku ví o propasti, která leží mezi jeho pojetím světa a ostatními chlapci, rozhodne se neodlišovat. Teprve se získaným sebevědomím je ochoten přehodnotit své vzory a kriticky na ně nahlížet optikou vzájemné prospěšnosti, v čemž můžeme spatřovat určitý rys dospělosti.

Podobnou pozici jakou měl na počátku Jason, mají i Pecola s Claudií. Jejich společenské postavení je navíc umocněno skutečností, že se jedná o Afroameričanky z předměstí tvořícího ghetto pro spodinu společnosti. U obou nalézáme stejnou tendenci jako u Jasona - snahu navázat přátelství s někým, kdo je v dětské hierarchii výš. Naděje na takové přátelství přichází s bílou holčičkou Maureen, která je zosobněním všeho, po čem dívka může jen toužit. Maureen se krátce skamarádí s Pecolou, která svou novou kamarádku naprosto nekriticky přijímá. Typické pro dětské vztahy přátelství je jejich krátké trvání, často zapříčiněné drobnými názorovými roztržkami nebo křivdami. Stejně tak končí i tento křehký nerovný vztah. Jeho rozpad je zapříčiněn zčásti závistí, zčásti výměnou názorů s rasovým podtextem, ve kterém se projeví nadřazenost *bílé a dokonalé* Maureen Pealové. Zatímco ale Pecola z této epizody vyjde ponížená, Claudia s Friedou ještě více posílí svou hrdost na to, kým jsou.

Claudia má zároveň oporu ve své o rok starší sestře, která je pro ni nejlepší kamarádkou, s níž může hovořit o všem a sdílet s ní svůj dětský svět. Pecola je naopak na všechno sama, nemá žádnou přítelkyni, která by se jí zastala, bratr, matka i otec ji ignorují. Tento aspekt má jistě vliv na rozdílný psychický vývoj dívek; Pecola podléhá nátlaku společnosti a iluzi, že modré oči jí poskytnou žádaný sociální status.

Touhu po příteli vyjadřuje i McCarthyho chlapec. Nepřítomnost dalších lidí, především dětí, se kterými by mohl navázat vztahy, nese velmi těžce a při setkání s cizinci má tendenci pomáhat jim a navazovat s nimi vztahy, v čemž můžeme spatřovat další aspekt potvrzující jeho snahu být *nositelem ohně, dobra*. Kritický okamžik nastává v momentě, kdy si chlapec myslí, že zahlédl jiného kluka a bezmyšlenkovitě se za ním vydá v touze vidět ho.

Vrať se, křikl. Já ti nic neudělám. Stál tam a plakal; tak ho našel otec, který k němu pádil přes ulici a popadl ho za paži.

Co to vyvádíš? zasyčel. Co to tu vyvádíš?

[215] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 182 - 183.

Je tam, tati, malej kluk. Je tam malej kluk. (...)

Já ho jen, tati, chtěl vidět. Jen jsem ho chtěl vidět. (...)

Nikdo tam není. Chceš umřít? To chceš?

Je mi to fuk, vzlykal chlapec. Je mi to fuk. (...)

Dával bych tomu klukovi půlku svýho jídla.[216]

Touhu potvrdit si, že není posledním dítětem na zemi, můžeme vidět ve chvíli, kdy se ho po smrti otce ujímá neznámý muž. Chlapec se ho táže:

Máte děti?

Máme.

Máte malýho kluka?

Máme malýho kluka a malou holku.

Kolik mu je?[217]

U všech mnou interpretovaných dětí nalézáme potřebu navazovat mezilidské vztahy s vrstevníky a nalézt skrze ně svou identitu. Částečně se jim to daří, i když právě nalezení odpovědi na otázku *kým jsem* nepřichází díky ztotožnění se s vrstevníky, ale spíše ve vymezení se proti nim.

Významná úloha v socializačním procesu připadá hře.[218] Na jedné straně vede hra k osvojení dovedností důležitých pro život, na straně druhé - jak ukazují antropologové - *má hra smysl sama o sobě, jelikož je jednou ze základních potřeb člověka ve všech společnostech a kulturách a nepotřebuje být obhajována jinými důvody*.[219] Při hře se podněcuje kontakt s druhými dětmi, rozvíjí fantasie, děti si osvojují dodržování pravidel, rozvíjí své kognitivní i pohybové schopnosti a formují svou osobnost. Dětství je vnímáno jako období hraní si. Hra je fiktivním znázorňováním skutečného světa a jeho procesů, každá hra má svá pravidla a odehrává se v časoprostoru, kterému rozumí jen její hráči.

4.4 Významy a proměny hry

Svět dětí je neodlučně spojen se světem her, jakýmsi pomyslným prostorem vyhrazeným výhradně dětem. Díky tomu, že dítě není ze své podstaty nuceno vidět svět okolo sebe racionálně, může prostor kolem sebe vnímat naprosto odlišně než racionálně uvažující dospělý. *Dítě může být z našeho hlediska na ulici, (...) ono se však zatím*

[216] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 59 - 60.
[217] Tamtéž, s. 183.
[218] LANGMEIER, Josef a Dana KREJČÍŘOVÁ. *Vývojová psychologie*, s. 102.
[219] Tamtéž.

ocitlo v ohrožení nepřátelským kmenem Indiánů, přičemž bitva se vede na naše gusto nevkusně ahistorickými samopaly.[220] Každá společnost nevědomky vytváří něco, co může nazvat dětským patrem. Je to prostor, vytvořený buď uměle dospělými lidmi (hřiště, park) nebo užívaný dětmi spontánně pro svůj konkrétní charakter (lesík, zahrada). Na takovýchto místech dochází k střetávání se s ostatními dětmi, ať už s kamarády, nebo s nepřáteli. Pro dospělé se taková místa stávají neviditelná, málokdo chápe symboliku těchto míst, rituály, které se tu odehrávají a hluboký význam, který jim děti připisují. Takováto místa má Jason i Claudia s Friedou. Jen chlapci neumožňuje život v pochodu vytvořit si takový prostor. O to silněji ale vnímá vzácné okamžiky, ve kterých může starosti na chvíli odložit stranou, například scéna s koupáním u vodopádu: *Z vysoké skalní hrany se tam šedou vodní třístí do tůně řítil vodopád vysoký tak pětadvacet metrů. (...) Týýý jo, řekl chlapec. Nemohl od toho odtrhnout oči.*[221]

Všechny mnou sledované děti si hrají a přikládají hře určité, často rozdílné, významy.

Ani sestry Claudia a Frieda hru neodmítají, i když Claudia ničí své panenky z podvědomé nenávisti k tomu, co představují. Když se k nim domů přistěhuje Pecola, přidá se k jejich hře, která je ale náhle přerušena symbolickým přechodem Pecoly od dítěte k ženě. Tato událost způsobí změnu nejen v životě Pecoly, ale i v životech sester MacTeerových: najednou si uvědomí jak tenká je hranice mezi dětstvím a dospělostí, když se stávají svědky Pecoliny první menstruace. Nejprve jsou holčičky obviněny ze sprosté hry a jsou potrestány matkou. Když jí ale vysvětlí pravou podstatu svého počínání, postará se jejich matka o Pecolu a Claudii se setrou ponechá na půl cesty mezi dětskou nevědomostí a dospělou vědoucností.

„Paní MacTeerová! Paní MacTeerová!“ ječela Rosemary. „Frieda i Claudia si tady sprostě hrajou! (...) „Co tu děláte? No tohle. Tak vy si tu budete hrát sprostě?“ Sáhla do keřů a ulomila větev. (...) Máma chytila Friedu za ramena, otočila ji a třikrát nebo čtyřikrát ji šlehla přes nohy. „Tak ty si tu budeš hrát sprostě, co? To teda ne!“[222] Matka nepochopila, jak emotivně tato událost na obě sestry zapůsobila a jaké otázky v nich vyvolala.

[220] BLAŽEK, Bohuslav a Jiřina OLMROVÁ. Průhledy do dětství: Eseje z časopisu "Děti a my" z let 1977-1984., s. 5.
[221] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 30.
[222] MORRISONOVÁ, Toni. Velmi modré oči, s. 34.

Druhým zklamáním, které mění hru na realitu života, je kouzlo, které se nevydařilo. Claudia s Friedou zasadily semínka měsíčku v naději, že vykvetou a tak bude Pecola v pořádku. Dětská víra v zázrak je jedním z ústředních témat této Morrisonové prózy. Právě ve skutečnosti, že se žádný zázrak nekonal a, podle Claudiiných slov, vzal jí a její sestře nevinnost, spatřuji jeden z hlavních mezníků přechodu od dětství k dospělosti.

Jason vyrůstá v drsné komunitě chlapců, kteří neustále soupeří o společenské postavení. Tomuto napomáhá i hra, která poskytuje prostor pro předvedení fyzické síly a obhájení vlastní pozice. Jason si uvědomuje význam bojových her pro místní chlapecké společenství, ale sám se jim snaží vyhnout. Ne vždy to však jde. Například při hře Britští buldoci: *Já Britské buldoky nenávidím. Jenomže tohle dopoledne by každý, kdo by se odvážil prohlásit, že ho Britští buldoci zvlášť nebaví, vypadal jako totální sralbotka.*[223] Pro Jasona neznamená hra prostor pro zviditelnění se, ale možnost, jak zachovat svůj status. Účastní se, i když nesouhlasí: *Asi třetinu běžců Buldoci zajali a pro další kolo se z nich stali noví Buldoci. To na téhle hře nesnáším asi nejvíc. Pravidla vás nutí zrazovat původní tým.*[224] Nad významem, který má tato poněkud brutální hra pro ostatní chlapce, tak Jason vynáší velmi vyspělý mravní soud, přesto pořád nemá sílu odmítnout zúčastnit se.

Nostalgicky vzpomíná na staré hry v lese, jako když starý člověk vzpomíná na své mládí. *Tady byla taková zalomená paseka, kterou jsem znával z doby, kdy jsme si v lese s kluky hráli na vojáky. Brali jsme to docela vážně (...). Když si polní maršálci vybírali své muže, býval jsem mezi prvními, protože jsem uměl parádně uskakovat a lézt na stromy. Ty hry byly bezva. (...) Teď už se na ty hry zapomnělo. My byli poslední, kdo je hrál.*[225]

O co víc se Jason straní skupinových her, o to více se utíká k vlastní fantazii nebo hraje hry sám se sebou. *U stolu koloval omáčník, který normálně nepoužíváme. Mezi smetanovými bramborami a miniaturními yorshirskými pudinky jsem vytvořil Středozemní moře z omáčky. Gibraltar představovala špička mrkve.*[226] Jason má velmi bohatou fantazii, kterou plně využívá pro různé výmluvy a opisy skutečnosti, aby

[223] MITCHELL, David. Třináct měsíců, s. 12.
[224] Tamtéž, s. 13 - 14.
[225] Tamtéž, s. 304.
[226] Tamtéž, s. 66.

neprozradil svou vadu řeči nebo své skutečné názory. Rád čte fantasy literaturu, ale ani tato skutečnost nekoresponduje s tamní chlapeckou představou o normálnosti.

Zpočátku si hraje i McCarthyho chlapec. Cestou se mu podaří najít několik málo hraček, například autíčka či pastelky, které si nese s sebou a ve vzácných chvílích klidu si s nimi hraje. *Při té příležitosti* (vykládání vozíku) *chlapec našel hračky, o nichž už ani nevěděl. Nechal si žlutý náklaďák; šli dál a autíčko vezli nahoře na plachtě.*[227] Postupně se ale z hraček stává přežitek a význam hry začíná být vyprázdněný. *Snažil se rozpomenout* (otec) *na pravidla dětských her. Stará panna. Jakási varianta whistu. Určitě ta pravidla spíš popletl, a tak si vymýšlel nové hry a dával jim vymyšlená jména. Praštěná slámka nebo Kočičí ublinknutí. Někdy se ho syn vyptával na svět, který pro něj nebyl ani vzpomínkou. Odpovídat nebylo jednoduché. Minulost neexistuje. (...) Ale přestal si vymýšlet, protože ani vymyšlené není pravda a po každém fantazírování se cítil provinile.*[228] Fantazie a předstírání v tomto světě mohou člověka odvést od úkolu přežít, ukolébat ho k nečinnosti a dát mu falešné naděje. Hra pro chlapce ztrácí funkci, kterou má pro děti.

Důležité pro otce i syna jsou příběhy. Zprvu se chlapec ptá: *Budeš mi moct přečíst pohádku, viď, (...)*.[229] Později si vypráví vlastní vymyšlené příběhy o sobě samých, nebo otec chlapci vypráví o ztraceném světě. I tyto příběhy ale časem ztratí svůj význam, protože nejsou pravdivé a realitu jenom předstírají.

Mám ti něco vyprávět?

Ne.

Proč ne?

Protože to tvoje povídání není pravda.

Pravda to být nemusí. Jsou to příběhy.

To jo. Ale v těch příbězích vždycky někomu pomáháme, ale ve skutečnosti nepomůžeme nikomu.[230]

Na předchozích příkladech můžeme vidět, jak se u námi sledovaných dětí proměňuje vnímání hry. Hra se mění v něco, co již není schopno naplnit představy o světě, stává se nefunkční a prázdnou. Nezobrazuje skutečnost, a proto přestává stačit jako alternativa reálného života. Děti jsou svým okolím a lidmi v něm nuceny svět her

[227] McCARTHY, Cormac. Cesta, s. 29.
[228] Tamtéž, s. 40.
[229] Tamtéž, s. 12.
[230] Tamtéž, s. 173.

opustit a začít žít realitou světa dospělých, který jejich dětství opomíjí a chová se k nim jako k dospělým lidem.

Jinou úlohu mají příběhy a vlastní fantasie, které poskytují dětem prostor pro naplnění vlastních snů a představ. *Všechny děti mají sklon vytvářet si svá vysvětlení světa, vysvětlení, jež mají mnoho společného s mýty.*[231] Fantasie se pro Pecolu, Claudii, Jasona i chlapce stává místem útěku před světem, který není takovým, jaký by si ho přáli. Zároveň je to prostor intimní, nepřístupný nikomu, koho do něj sami nepustí. Sny, přání a touhy nejsou něčím, co nalézáme pouze u dětí; každý dospělý člověk v sobě takové představy živí a snaží se je naplňovat. Představy dospělého jsou ovšem více racionální, vycházejí z reality, na rozdíl od představ dětských, které vycházejí spíše z emočních potřeb a přání. Uvědomění si tohoto rozdílu je prvním krokem na cestě k dospělosti.

Pokusila jsem se nastínit, jak se Pecola, Frieda, Jason i chlapec chovají a vnímají standardní životní situace: jejich vlastní růst a vývoj, uvědomování si okolního světa a rozvíjení vlastních morálních hodnot, rodinné zázemí, socializaci v kolektivu vrstevníků, navazování vztahů s nimi, hraní si. Na všechny tyto běžné situace reagují tak, jak by se dalo od dětí očekávat, skutečně primárně uplatňují pohled dětskou optikou a dětské přemýšlení o světě. Přesto však můžeme říci, že je to pohled značně pokřivený a poznamenaný krutostí dospělého světa, ve kterém jsou svědky událostí, kterých se děti většinou snažíme ušetřit. Smrt, sexuální deviace, rozvod, šikana, výsměch a pohrdání, hlad, zima, bída, strach, bolest, nenávist, lži - to všechno jsou slova, která by dětský svět neměl obsahovat. Pro Pecolu, Claudii, Jasona i chlapce se ale stávají běžnými pojmy, které se v jejich světě realizují. Čítanková představa o nezkaženém harmonickém dětství je prostorem dospělých narušena a dětští hrdinové jsou nuceni přijímat hodnoty a postoje pro děti netypické. Aniž by si to výrazně uvědomovali, v jejich chování se postupně projevují dospělé vzorce chování, které jim poskytují jedinou možnost, jak se s tímto světem vyrovnat.

Okamžik, kdy se nám rozpadá dětský svět a před námi se otvírá svět dospělého, je ryze subjektivní a často velmi náhlý, i když podmínky pro překročení této hranice se vytváří postupně. Právě postupné utváření a jakási příprava na rituál překročení oné linie byly tématem předchozích řádek. Claudia, Pecola, Jason i chlapec jsou vytrženi

[231] BLAŽEK, Bohuslav a Jiřina OLMROVÁ. Průhledy do dětství: Eseje z časopisu "Děti a my" z let 1977-1984., s. 10.

z vlídného světa dětí, zažívají pocity úzkosti a nejistoty, tedy pocity běžné pro dospělého člověka. Pokusíme-li se najít okamžik, který pro ně znamená definitivní přechod, najdeme ho v okamžiku smrti, uvědomění si pomíjivosti života a přijetí skutečnosti, že nic není věčné. V próze *Velmi modré oči* je to smrt na jedné straně reálná - Pecolino dítě nepřežije, a na druhé straně smrt alegorická - mrtvá zem, ze které nemohou vykvést semínka a mrtvá víra v zázrak. *Třináct měsíců* také přináší dvojí pojetí smrti, ta reálná je smrt Toma Yewa, vojáka z války o Falklandy, která Jasona zasáhne už jen tím, že zemře někdo, koho sám znal. Pomíjivost života člověka se zrcadlí i v nehodě, která připraví o nohu jeho úhlavního nepřítele. Alegorickou smrtí můžeme nazvat rozpad manželství Jasonovo rodičů, po kterém ale přichází na svět další možnosti. V *Cestě* zastihne smrt chlapcova otce. Ve světě plném zkázy je to jediná smrt, kterou chlapec vnímá jinak než jako všední realitu. Každý z nich se s touto situací postupně vyrovná, ale k tomu dojde již za hranicí, ve světě dospělých.

ZÁVĚR

V této kvalifikační práci jsem se pokusila o interpretaci a komparaci tří narativních textů angloamerických autorů se zaměřením na dětské postavy, jejich jednání, chování a prožívání, které je ovlivněno střetáváním s prostorem, jenž nazýváme světem dospělých.

Jednou z výchozích tezí pro tuto analýzu je přístup ke světu dětí a ke světu dospělých, jako ke dvěma různým prostorům, které jsou diametrálně odlišné a pro jejich obyvatele vzájemně nepochopitelné. Přesto tyto světy existují souběžně a je mezi nimi velmi tenká hranice. Tato hranice je přirozeně a zcela nevyhnutelně překračována dospívajícími dětmi a naopak, dospělí lidé často touží po návratu do dětských let. *Dětství. Jak rádi na ně vzpomínáme, s jakou nostalgií se ohlížíme zpět, jak rádi tvrdíme, jaké že bylo krásné. Skoro se zdá, že jsme si to jen prostě zvykli téměř bezmyšlenkovitě říkat i myslet a v podstatě tvrdit jako určité klišé. A co více, že to je naší potřebou, chápat dětství jako období šťastného a bezstarostného života.*[232] Přestože je světu dětí stereotypně přisuzována jistá mytologická nezkaženost a harmoničnost, oba dva tyto světy jsou, každý svým vlastním způsobem, kruté, nepříznivé a plné vlastních pravidel. Málokdy jsme nuceni zamyslet se nad tím, jaké naše dětství skutečně bylo, protože ona čítanková představa o jeho dokonalosti a idyličnosti v našich myslích převládá. Moderní psychoanalýza však přináší pohled na dětství jako na období, které nemusí být šťastné a radostné, spíše naopak.

Samotné problematice dětství nebyla v historii dlouho věnována pozornost. *Dítě bylo považováno jen za jakýsi předstupeň skutečného dospělého člověka*[233] a akceptaci dětství jako specifického životního období výrazněji přinesla až poslední dvě století. *Podle francouzského historika a antropologa P. Ariès vznikají představy o dětství jako o svébytném životním období až v průběhu 17. a 18. století, a to v souvislosti s pronikavou změnou rodiny (...).*[234] Dnes už asi existenci dětství jako svébytné součásti našich životů nemůžeme popřít, je jednou provždy kapitolou naší existence. *Každé stadium v životě je hodnotné samo o sobě, pro sebe. Je ukončením i počátkem nového. Je důležité pro sebe sama*.[235]

[232] PROKEŠOVÁ, Miriam. Dítě v nás: Filosoficko-pedagogické pojetí dětství a dítěte, s. 163.
[233] Tamtéž, s. 169.
[234] Tamtéž, s. 170. Více o této problematice: ARIÈS, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Plon, 1960. ISBN 2020042355.
[235] Tamtéž, s. 165.

Naše dětství si však nevytváříme sami. Jsou to ti druzí lidé, někdo jiný, kdo o nás pečuje a stará se (…).[236] Dítě a dospělý člověk, kterým se jednou stane, a u našich dětských hrdinů to samozřejmě platí také, i když zde už částečně zacházím za interpretovaný text samotný, je určováno a formováno lidmi ve svém bezprostředním okolí, jejich chováním a vzájemnými zážitky.

Často se stává, že *právě prožívaná životní fáze je na tu následující zaměřena tak silně, že se nemůže projevit ve své plnosti. Může nastat případ, kdy dítě vlivem neblahých poměrů, v nichž vyrůstá, nemá reálnou možnost být opravdu dítětem. Buď vlivem svého okolí příliš předčasně vyspěje, protože se mu dostalo nevhodného poznání, nebo musí z důvodů hospodářské nouze pracovat v době, kdy si vlastně mělo hrát.*[237] Platí zde jednoduchá premisa: proces dospívání probíhá tím rychleji, čím víc je dítě vystaveno tlakům vnějšího světa. V předchozích řádcích jsem se tuto skutečnost pokusila demonstrovat na konkrétních projevech. Claudia, Pecola, Jason ani chlapec se nechtějí dobrovolně vzdát svého dětství. K tomuto kroku jsou ale postupně nuceni různými okolnostmi a chováním lidí ve svém okolí. Odhalují faleš a lži dospělých, staví se proti osobním obavám a strachům, pozměňují svůj pohled na realitu. Negativní zkušenosti a zážitky z nich formují děti s částečně dospělým myšlením o světě. S lehkou nadsázkou, vztaženou na všechny dětské postavy, tak můžeme konstatovat: tyto děti již nejsou dětmi - věkem ano, zkušenostmi a hrůzami, které musely zažít, jsou však dávno dospělými, *sešlými dušemi.*[238]

Každé dítě vstupuje do světa se zbraní, která se v psychologii nazývá resilience, tedy jakási odolnost, nezlomnost, díky které, i v nepřátelském prostředí, je schopno překonat nepřízeň světa kolem sebe, ovšem za předpokladu, že potká člověka, jenž mu poskytne důvěru a péči. Claudia, Jason i chlapec takové lidi mají, mohou se spolehnout na své blízké; rodiče či sourozence. Těmito třemi dětmi je vztah s dospělými chápán jako vztah s nadřízeným světem, kterému tak úplně nerozumí, neumí ho rozšifrovat, a přesto se o to snaží. Jejich odolnost vůči jeho nepřízni jim tuto snahu usnadní a umožní přizpůsobit se vnějším vlivům tohoto světa.

Jediná Pecola je ztracená a osamocená v obou těchto prostorech, neboť ani jeden ji nepřijímá. Její odolnost je zlomena a Pecolin život vyústí v uzavření se před lidmi do

[236] PROKEŠOVÁ, Miriam. Dítě v nás: Filosoficko-pedagogické pojetí dětství a dítěte, s. 62.
[237] GUARDINI, Romano. Životní období: Jejich etický a pedagogický význam, s. 12.
[238] KUBÍČKOVÁ, Klára. McCarthy krutější než kdy jindy. *Mladá fronta DNES.* 7. 5. 2009.

svého vlastního světa. Ani dětská přirozenost odolat a vytrvat vždy nefunguje, někdy bývá pokořena krutostí světa dospělých.

Nesmíme ovšem podlehnout iluzi, že za dítětem vždy stojí nějaký dospělý, který vede jeho kroky. Zamyslíme-li se nad fenoménem dospívání, zjistíme, že každý dospívající člověk je vlastně na své cestě sám, plný úzkosti a odsouzený k hledání. *Stojíme osamoceni ve své zodpovědnosti, ve svém zodpovídání na výzvu života, která nám byla dána, o níž jsme se navíc neprosili. A přitom záleží jen na nás, jak ji „ustojíme"! Ve snaze nepropadnout vlastní beznaději a úzkosti je člověk vyzýván k akci, k hledání smyslu. Snaží se odpovídat na otázky, které se před něj kladou (...). Chce, touží vědět, proč se věci dějí tak, jak se dějí, snaží se porozumět příčinám a důsledkům.*[239] Claudia, Pecola, Jason i chlapec nejsou fyzicky sami, ale hledání cesty, jak se vyrovnat se světem, je osamoceným putováním vlastními představami, myšlenkami a tužbami, které jsou nuceni přetvářet. *„Opuštěnost" dítěte je však svým způsobem nezávislá na úrovni péče, kterou dítěti jeho domov poskytuje. I v případě té největší péče, tedy nejen v případě, kdy je výchova z různých důvodů zanedbávána, dochází k projevům, které odpoutanost doprovázejí a jsou znakem dospívání, tedy osamostatňování se. (...) „Opuštěnost" je stavem světa v psychickém prožívání dospívajícího dítěte a je k tomuto „prožití", uvědomění si pozdější vzájemnosti, dokonce v menší či větší míře nutná.*[240]

Dalším východiskem vycházejícím z chronologického řazení literárních textů (*Velmi modré oči, Třináct měsíců, Cesta*) byla otázka, jestli se dětské chování, cítění, prožívání a pohled na svět nějak výrazně proměňují v čase. Porovnáme-li objektivně negativní prožitky Claudie, Pecoly, Jasona a chlapce, můžeme říci, že dopady, jaké na každého z nich střet se světem dospělých má, se v podstatě neliší. Pokaždé dojde k násilnému zásahu do jejich světů a k pokřivení čítankové představy o šťastném a nekonfliktním dětství. Nezáleží na tom, jestli je literární postava situována do 40. nebo 80. let 20. století či do budoucnosti.

Střet s krutým a nepochopitelným prostorem, který obývají krutí, lhostejní a nenaplnění lidé, vždy okrade dítě o část jeho dětství. Z Claudie, Pecoly, Jasona a chlapce se tak nedobrovolně stanou děti ve světě dospělých.

[239] PROKEŠOVÁ, Miriam. Dítě v nás: Filosoficko-pedagogické pojetí dětství a dítěte, s. 109.
[240] Tamtéž, s. 95.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární texty

McCARTHY, Cormac. *Cesta*. Praha: Argo, 2006. ISBN 978-80-7203-973-9.

MITCHELL, David. *Třináct měsíců*. Praha: BB/art, 2007. ISBN 978-80-7381-196-9.

MORRISON, Toni. *Velmi modré oči*. Praha: Hynek, 1995. ISBN 80-85906-05-8.

Sekundární literatura

BLAŽEK, Bohuslav a Jiřina OLMROVÁ. *Průhledy do dětství: Eseje z časopisu "Děti a my" z let 1977-1984*. Praha: Avicenum, 1986. ISBN (brož.).

BRADFORD, Richard. The Novel Now: Contemporary British Fiction. Malden: Blackwell, 2007. ISBN 978-1-4051-1385-4.

ČERVENKA, Miroslav. A KOL. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-244-0.

DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy. Praha: Karolinum, 2003, s. 255. ISBN 80-246-0735-2.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, ISBN 978-80-85778-61-8.

GUARDINI, Romano. *Životní období: Jejich etický a pedagogický význam*. Praha: ZVON, 1997. ISBN 80-7113-189-X.HODROVÁ, Daniela. A KOL. ... *na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H+H, 1993. ISBN 978-80-85787-34-4.

HRABAL, Vladimír. Pedagogickopsychologická diagnostika žáka. Praha: SPN, 1989. ISBN 80-04-22149-1.

KLINKOWITZ, Jerome a Patricia B. WALLACE. The Norton Anthology of American Literature: Volume E, Literature since 1945. New York, London: W. W. Norton & Company, 2007. ISBN 0393930556.

KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč: Kategorie narativní analýzy. Brno: HOST, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.

LANGMEIER, Josef a Dana KREJČÍŘOVÁ. *Vývojová psychologie: 2. aktualizované vydání*. Praha: Grada Publishing, 2007. ISBN 80-247-1284-9.

MILLEROVÁ, Alice. *Dětství je drama: Hledání cesty k pravému já*. Praha: Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-115-8.

NAKONEČNÝ, Milan. Úvod do psychologie. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-0993-0.

PROKEŠOVÁ, Miriam. *Dítě v nás: Filosoficko-pedagogické pojetí dětství a dítěte*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, 2011. ISBN 978-80-7464-024-7.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno: HOST, 2001. ISBN 807294004X.

RONENOVÁ, Ruth. Možné světy v teorii literatury. Brno: HOST, 2006. ISBN 80-7294-180-1.

SODOMKA, Lubomír, Magdaléna SODOMKOVÁ a Markéta SODOMKOVÁ. *Kronika Nobelových cen*. Praha: Knižní klub, 2004. ISBN 80-242-1058-4.

SVĚRÁK, Michal. *Svět v hrsti prachu: Kritická recepce díla Cormaca McCarthyho*. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0407-3.

VÁGNEROVÁ, Marie. Vývojová psychologie I: Dětství a dospívání. Praha: Karolinu, 2005. ISBN 80-246-0956-8.

Periodika

HANUŠ, Jiří. Sen o ráji pro muže i ženy. *Lidové noviny*. 5. 5. 2011.

HORÁK, Ondřej. Už si papež nasadil zuby?. *Lidové noviny*. 19. 1. 2006.

HŮLOVÁ, Petra. Toni Morrisonová - Láska. *Lidové noviny*. 17. 9. 2005.

HŮLOVÁ, Petra. Zpívám si tiše o nenávisti a smíření. *Lidové noviny*. 17. 9. 2005.

JANUŠOVÁ, Taťána. Magická zaklínadla. *Literární noviny*. 6. 9. 2010.

KAČUROVÁ, Jana. Dítě boží, zrovna jako já nebo vy. *Lidové noviny*. 3. 2. 2010.

KUBÍČKOVÁ, Klára. Krvavá cesta po krvavém poledníku. *Mladá fronta DNES*. 27. 12. 2008.

KUBÍČKOVÁ, Klára. McCarthy krutější než kdy jindy. *Mladá fronta DNES*. 7. 5. 2009.

MATOUŠEK, Petr. Srdce, které ztuhlo v pustině u El Pasa. *Hospodářské noviny*. 16. 5. 2007.

MUSILOVÁ, Markéta. Kruh se uzavírá. *A2*. 25. 3. 2007, č. 10.

NAGY, Ladislav. Idyly a mýty McCarthyho debutu. *Lidové noviny*. 14. 7. 2012.

NAGY, Ladislav. McCarthy je vlk, který trhá ovci. *Hospodářské noviny*. 9. 12. 2011.

OLEHLA, Richard. I raný McCarthyho román už čpí chaosem a vraždami. *Mladá fronta DNES*. 18. 1. 2010.

OLEHLA, Richard. Města na planině: další důkaz McCarthyho výjimečnosti, *Mladá fronta DNES*. 3. 6. 2010.

STEJSKALOVÁ, Tereza. Krajinou krutosti: Dějiny podle Cormaca McCarthyho. *A2*. 24. 6. 2009, č. 13.

ŠINDELA, Marek. McCarthy odzátkoval díru do pekla. *Hospodářské noviny*. 8. 3. 2013.

Internetové zdroje

[online]. [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/219082-david-mitchell-prichazi-s-historickym-romanem-v-exotickem-havu/

BROCKES, Emma. Toni Morrison: 'I want to feel what I feel. Even if it's not happiness'. [online]. 2012 [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: http://www.theguardian.com/books/2012/apr/13/toni-morrison-home-son-love

Distinguished Women of Past and Present. [online]. [cit. 2013-03-19]. Dostupné z: http://www.distinguishedwomen.com/biographies/morrison.html

EHRENBERGER, Jakub. Cormac McCarthy – od krvavého westernu k post-apokalyptické vizi. In: [online]. 20. 8. 2009 [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: http://www.topzine.cz/cormac-mccarthy

http://cs.wikipedia.org

Oficiální webové stránky Společnosti Cormaca McCarthyho. The Official Web Site of the Cormac McCarthy Society [online]. [cit. 2013-03-17]. Dostupné z: http://www.cormacmccarthy.com/biography/

SHAFFI, Sarah. New David Mitchell novel out next autumn. [online]. 2013 [cit. 2014-04-08]. Dostupné z:http://www.thebookseller.com/news/new-david-mitchell-novel-out-next-autumn.html

ULMANOVÁ, Hana. Kouzla a čáry Šalomounovy písně. ILiteratura.cz [online]. 21.5.2003 [cit. 2013-13-11]. Dostupné z: http://www.iliteratura.cz/Clanek/9553/morrison-toni-salomounova-pisen-2