



Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
Filozofická
fakulta

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav bohemistiky

Bakalářská práce

Koncept postavy v deziluzivní samizdatové próze 70. let 20.
století

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

Autor práce: Jakub Valenta

Studijní obor: Bohemistika

2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis

Poděkování

Mé poděkování patří Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovala.

Anotace

Práce bude směřovat k pojmenování významů postav ve znakové struktuře díla. Pro tento záměr bude analyzován i představovaný diskurz moci, s níž se postava střetává. Poetika postavy outsidera bude zvažována v kontextu samizdatové prózy 70. let.

Obě knihy vyšly v druhé polovině 70. let v samizdatu či exilu. Cílem je sledovat obraz individuálního života hlavních postav versus obraz společnosti, v které postavy žijí. Oba texty inklinují k zobrazování všednodennosti postav na okraji společnosti.

Klíčová slova: literatura, normalizace, komunismus, outsider, samizdat

Annotation

My thesis will aim at naming the meanings of the characters in the structure of the work. For this purpose, the imagined discourse of power with which the character encounters will also be analyzed. The poetics of the outsider will be considered in the context of samizdat prose of the 1970s.

Both books were published in the second half of the 1970s in samizdat or exile. The aim is to follow the image of the individual lives of the main characters versus the image of the society in which the characters live. Both texts tend to depict the everyday life of characters on the margins of society.

Keywords: literature, normalization, communism, outsider, samizdat

Obsah

Úvod	6
1 Postava a bytí	7
1.1 Hrdina a kontext.....	7
1.2 Typ obyčejného člověka.....	8
1.3 Definice postavy	9
1.4 Statické a dynamické pojetí postavy	11
1.5 Jméno postavy v románu	18
1.6 Shrnutí teoretické části	19
2 Křížová cesta kočárového kočího.....	21
2.1 I.....	21
2.2 II.....	21
2.3 III.....	23
2.4 IV.....	24
2.5 V.....	25
2.6 VI.....	26
2.7 VII.....	27
2.8 VIII.....	29
2.9 IX.....	30
2.10 Interpretace knihy	31
3 O bláznech jen dobré	32
3.1 Děj a charakteristika postavy.....	32
3.2 Interpretace knihy.....	40
Závěr.....	41
Seznam použité literatury a zdrojů.....	45

Úvod

V této práci se zaměřím na zobrazování postav v tzv. deziluzivní próze, specificky v kontextu období tehdejšího Československa za doby normalizace. Cílem bude přiblížit koncept deziluze, pochopení historického pozadí a celkového pojetí postav na základě odlišností od preferovaného typu postavy v oficiální literatuře. K popisu konceptu postav bude využívána teorie postavy podle Daniely Hodrové, resp. její pojetí postavy-hypotézy a postavy-definice.

Autoři neoficiální literatury se v období normalizace vzdalovali oficiálně propagovanému zobrazování světa a jejich protagonisté jsou koncipováni stylem deziluze. Díky prvkům sebereflexe světa autoři vzdorují proti diskurzu moci. Symbolem vzdoru se stalo využívání a dávání do popředí protagonistů, kteří dle diskurzu moci nebyli akceptovatelní a měli zůstat na okraji či úplně zapomenuti. Místo očekávaných socialistických hrdinů autoři deziluzivní prózy volí jako své postavy například blázny, outsidersy či podivíny. Cílem bylo reflektovat absurditu doby za pomoci nevyzpytatelných postav v příběhu, kde se snaží uniknout realitě a všem ustáleným pravidlům. Nevyzpytatelnost postavy souvisí se zobrazování postavy jakožto postavy-hypotézy, která právě svým chováním vytváří rozpor s očekáváním od klasické postavy-definice socialistických románů.

K pochopení problematiky zobrazování postav v samizdatové deziluzivní literatuře bude využito dvou děl z období přelomu 60. a 70. let, které spojuje snaha o vystoupení ze stereotypu všednodennosti a již zmíněná snaha o vzbouření se proti nastaveným společenským normám. Jejich texty nebyly vydávány, jejich autoři buď byli z politických důvodů na indexu nebo jejich texty neodpovídaly preferovaným tématům a způsobům zobrazování v oficiální literatuře. Navíc je socialismus stále i v dnešní době citlivým tématem.

Z konceptu pojednávání o outsidersch v literatuře vyznačuje svoboda, vzdor a lehkomyšlný život. Z toho důvodu bude v bakalářské práci probírána tato problematika, která spojením diskurzu mocenského systému a vytoužené svobody postav vypráví atmosféru nedávné minulosti našeho státu.

1 Postava a bytí

1.1 Hrdina a kontext

Pojetí a náhled čtenáře na postavu jako takovou se v průběhu literárních dějin značně měnil. Její funkce a význam se na základě kontextu doby, dobové poetiky, ale i dobových literárních druhů a žánrů výrazně odlišovaly.

Každá postava – hrdina – své doby se zdá být postavena na základě přednastavených vzorců jednání a jeho počínání, kdy daný repertoár je omezen dobou a jednotlivými žánry. Například středověký hrdina se na své cestě zpravidla pohybuje mezi světským a mystickým rytířstvím, citem (láskou) a činem, slávou či osamělostí. V tento moment se u hrdiny stává klíčový moment obrácení, kdy postava odčिňuje svou případnou vinu. Především romány středověké literatury začínají čím dál tím více pracovat s novým konceptem, který pak ve 20. století charakterizujeme jako deheroizaci. Celý koncept závisel na tom, že odsouval činy postavy do pozadí a nebo dokonce vyobrazoval hrdinu parodicky. Mezi dalšího typického středověkého hrdinu řadíme postavu s názvem Kdokoli (Jedermann, Everyman). Z alegorické podstaty byla postava schválně nepojmenována a nebo označena apelativem. Neprosazovala se žádným činem. Postava Kohokoli byla založena na dialozích a sporech, což připomínalo boj vedený mezi postavou a Smrtí. Podle Hodrové lze konstatovat, že se ve 20. století postava Kohokoli vyvinula do vypravěčů daných děl, kteří také působí v díle jen díky hovorům.

Ani romantismus neměl jasně daného jednoho typického hrdinu. Mezi nešťastně zamilovanými a prahnoucími postavami po zasvěcení proti nim stojí v kontrastu někdo, koho bychom v dnešní době označili za antihrdinu – postava Pečorina, která je samotným Lermontovem označena v titulu románu jako hrdina své doby. Dalo by se říci, že pohled na Pečorina a jeho počínání je skoro až schizofrenní. Není založená na typickém romantickém vyprávění o lásce, naopak je „roztříštěná“ a bez úspěchu hledá smysl svého bytí a svojí existence. Právě díky Pečorinovi a jeho zabitým citům, které vzešly z prázdnoty žití tehdejšího Ruska, a dalším podobným postavám, můžeme mluvit o typu „zbytečného člověka“. A právě tyto romantické a realistické postavy zbytečného člověka můžeme pokládat jako jedno z východisek tzv. „postavy naší doby“. Koncept postavy naší doby, která stejně jako postava romantická, není žádným zápasníkem, ale spíše někým, v kom se projevují city, reflektování doby a existence. Charakterizují je stavy, nemoci, umírání, deprese, bezdomoví, hnus a tak dále. Postava není schopná porozumět sama sobě ani světu. Již zmiňované bezdomoví zde působí ve dvojím smyslu, obě

navzájem související. „*Postava naší doby nezřídka nemá domov – mimo dětství, jistoty, bezpečí, vlastní minulosti, a tedy identity (tj. v díle se nemluví ani o ztraceném domově, nevzpomíná se na něj, domov není východiskovým toposem syžetu na cestě hrdiny do světa), a nemá ani onen jiný, metafyzický „domov“, symbol její zakotvenosti v bytí, sepětí s bytím – střídá byty, mění pokoje, je podnájemníkem.*“¹

Zatímco tedy smysl bytí postav v antických dílech byl znatelný, máme zde také ale pravý opak – postav, které se buď hledají a snaží se najít svoji cestu, svůj smysl života; tak také postav, které dávno své iluze ztratily, a jejich příběh je pouze přežívání stereotypního života. Dalo by se říci, že tento „kult hrdiny“ se zastavil v romantismu a od té doby je pod tlakem deheroizačních aktů.

1.2 Typ obyčejného člověka

„*Lhostejnost k bytí spojená s „nedostatkem niternosti“ je totiž základním problémem „obyčejného člověka“, který zapomíná na bytí ve svém každodenním existování, spojeném se stereotypním chováním a jednáním. Absence zájmu o bytí zbavuje příběh obyčejného člověka výrazné linie, charakteristické pro příběh cesty obdařeném smyslem.*“² Podobný typ postav avšak existuje i v realismu 19. století, nikdy ale nebyl celý příběh založen pouze na nich, respektive nikdy nezastávaly hlavního činitele děje. Sloužily spíše jako pozadí, díky kterému se mohl projevit kontrast opravdového hlavního hrdiny. Vždy totiž, když chceme nějakou jednotku interpretovat, ať už to je postava či vlastnost, musíme mít kontext, na základě kterého usoudíme danou skutečnost.

Typ obyčejného člověka začal být populární a objevuje se v literatuře čím dál tím víc. Idyla romantického hrdiny se odklání do pozadí a nově se v textech setkáváme s tzv. malými lidmi, kteří žijí docela obyčejný život a navzdory tomu se dostávají do popředí díla a tvoří centrum celého příběhu. Mezi takové postavy můžeme zařadit antihrdiny, zbabělce a nebo již zmíněné outsidersy. „Tím se však důvod objevení tohoto typu zdaleka nevyčerpává. „*Jednak se prostřednictvím tohoto typu formuluje ve 20. století aktuální problém „malého“ člověka a „velkých“ dějin, jednak – a právě tento případ nás především zajímá – v příběhu obyčejného člověka se ve 20. století svérázným, dosud*

¹ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 667. ISBN 80-7215-140-1.

² HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 687-688. ISBN 80-7215-140-1.

*nebyvalým způsobem objevuje téma přesahu existence a s ním spokojeného bytí.*³ Ukázkovým příkladem takové postavy je Švejk z *Osudů dobrého vojáka Švejka*. Nejsme schopni zcela jistě říci, zda je tato postava vyloženě kladná, či záporná. Rozhodně se ale nejedná o žádného udatného hrdinu, který by měl sloužit jako vzor pro čtenáře.

Každodennost jako taková je poté brána jen jako shluk stereotypů všedních dnů, které mají odraz na samotném příběhu, jelikož každodennosti chybí zvláštní a zajímavé události. V popředí celé této anabáze stojí člověk racionálně smýšlející a ateisticky založený a je pro něj velmi složité si uvědomovat vlastní existenci a sebe jako člověka samotného. Jestliže se ale rozhodne vyprávět příběhy o svém životě, zahájí tím zápas se smrtí a světlem.⁴ Podle Hodrové neznamená vyprávění příběhu svého života jen pouhé přežívání či existování, ale stává se podstatou bytí. Je v něm bytí odhalováno.

1.3 Definice postavy

Při interpretaci próz Edy Kriseové a Jana Trefulky nás bude zajímat existování postavy v textu. Tento modus je určován autorem, resp. jeho postojem k postavě, a jeho poetikou. Každá postava získává jiné charakteristické rysy. Autor může vytvořit buď více reálnou, či fiktivní postavu. Modalizovaná či nemovalizovaná promluva čili zpochybňující a nezpochybňující promluva, se nejprve specifikovala v lingvistice. Vzešlo z toho rozlišování dvou románových typů – definice a hypotéza. Zkoumáním postavy jako takové zároveň i hledáme charakteristiku modu celkového románu, času a prostoru.

Postava je spjatá s konkrétním dějem, ideologií, jejím prostřednictvím jsou prezentovány určité myšlenky. „*O postavě můžeme mluvit jako o určitém typu subjektu (dalšími subjekty jsou autor a čtenář), který je v díle textovou analogií člověka, skutečného nebo smyšleného.*“⁵ Postava je jakýmsi odrazem nás samotných, hledáme v ní určité vlastnosti, stavy a činnosti. Subjektivita postavy bývá vyobrazována zvnějšku a je jedno, zda-li se jedná o ich-formu nebo er-formu, tedy celková distance postavy jako subjektu od subjektu autora utváří postavu jako jednotný a koherentní celek. Tato jednotná postava jeden celistvý kus, nemá známky složenosti. Postavě je možnost završit

³ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 688. ISBN 80-7215-140-1.

⁴ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 689. ISBN 80-7215-140-1.

⁵ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 544. ISBN 80-7215-140-1.

její osud v textu kdykoliv a jakkoliv, na rozdíl od autora, který má svůj konec jasně předurčen smrtí.

Podle Hodrové slouží postava jako soubor informací, je celkovým dynamickým znakem a složkou, a to bez ohledu na dobu, ve které dané dílo vzniklo. Znakovost postav se samozřejmě proměňovala a určité její typy byly více či méně spojovány s jistými žánry. Nikdy tyto změny však nebyly tak odlišné, ani v dílech, kde se jednalo o charakter psychologické postavy. „*K tomuto poznatku dospěli ve dvacátých letech formalisté, ale jejich názor byl na řadu desetiletí zatlačen psychologizujícími a sociologizujícími teoriemi, s jejichž ideálem živé postavy, postavy jako ze života, se idea znakovosti neshodla.*“⁶

Literární postava je znak, její signifiant udává veškeré charakteristiky jako podobu, chování, činy, jméno a řeč. Hodrová uvádí, že signifié může být v díle obsaženo explicitně, ale v prózách z 20. století je častěji jen naznačeno, je přítomen jen potenciální význam. U tradiční realistické postavy, která je individualizovaná, není možné, aby nastala situace, že dvě postavy budou mít stejný signifiant. Jiný musí být i jejich samotný význam, který má za úkol autor jasně stanovit a držet se ho. Celá tato pevnost je ale relativní, jelikož každý čtenář neúmyslně svou interpretací rozbíjí tyto stabilní, celistvé postavy, na základě své interpretace. Z postav se najednou stávají místo autorsky zamýšlených postav-definicí takzvané postavy-hypotézy.

Hlavní rozdíl mezi těmito definicemi postav je ten, že postava-hypotéza má sama od sebe své signifié otevřené přímo v díle. Otevřenost postavy je záměrem autora, jeho strategií. Pro čtenáře ale i pro ostatní postavy v příběhu nabývá rozmanitých významů a je často tematizována. „*Množství potenciálních významů u postavy-hypotézy vytváří jakousi asymetrii postavy jako jazykového znaku.*“⁷ V tomto případě nám pomáhá tzv. saussurovské dvojčlenné pojetí znaku, nebo-li jednotka skládající se z nositele významu a významu samotného. Hodrová tvrdí, že některé postavy jsou v díle určeny už jako hotové, mají své dvojčlenné znaky. Jiné se naopak začínají vybarvovat až postupně v průběhu díla, své znakovosti u nich můžeme zpozorovat v procesu semiózy v textu a především interpretací jako čtenáři.

⁶ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 545. ISBN 80-7215-140-1.

⁷ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 546. ISBN 80-7215-140-1.

1.4 Statické a dynamické pojetí postavy

Postava prostupuje všechny roviny, složky a nejzřetelněji ze všech prvků zobrazuje propojenost celého literárního díla ať už dramatického či epického. Prvek postavy ve 20. století někdy přeceňoval význam postavy v díle. Nicméně toto spojování postav s jinými aspekty díla krásně vypovídalo o daných proměnách postavy jako takové a její pojetí v dílech.

Postavy s tělem stereotypním, neindividualizované; ale i postavy s tělem, které jsou zobrazovány „okem kamery“, postupně začaly narušovat a lámat realistický model postavy v díle. Taková postava defacto nevyžadovala po čtenáři žádné domýšlení. Čtenář si tím pádem konkretizoval postavu po svém a doplňoval si do její charakterizace místa nedourčenosti. Naopak právě model postavy s hypotetizovaným jednáním vyžaduje od čtenářů větší míru aktivity. „*Doplňování*“ vyžadují například postavy z *Gidových Penězokazů* (1925), ať už jde o jejich zevnějšek, často popisovaný stejně stereotypně jako v dobrodružném románě (hrdinové jsou krásní), nebo o jejich nitro, do kterého se jen zřídka nahlíží, a konečně o jejich jednání, jež je líčeno útržkovitě a často nepřímou a jehož pohyby zůstávají většinou zastřené nebo nejednoznačné, ponechávají se bez vypravěčova komentáře.“⁸ Přímá charakteristika postavy začala být v moderní próze přelomu 19. a 20. století vnímána jako nevkusná či zastaralá a eventuálně se začala i distancovat od zprostředkovávání myšlenek postavy (kdy si charakter monologoval sám pro sebe v hlavě).

V kontrastu proti sobě existovala díla s různou poetikou vyprávění a poetikou postav, závislých hlavně na individualitě autora. Do původní jednotné koncepce, vyrostlé z realistického zobrazování vševědoucím vypravěčem, se začaly dostávat určité typy postav – postavy iracionální a postavy s nesouladem mezi nitrem a vnější podobou postavy.

Tento koncept můžeme najít dokonce i v dílech založených na realistickém popisu světa, která jsou realisticky strukturovaná. Absenci popisu vnějšku postavy můžeme najít například u Haška a jeho *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921-1923). Vypravěč podává informace pouze o Švejkově tváři, jako o *prostodušné a usměvavé jako měsíc*. Eventuálně si zbytek postavy vojáka Švejka čtenář domýšlí sám a nebo je ovlivněn filmovým zpracováním, kde postavu ztvárnil Rudolf Hrušínský. V jiných případech je

⁸ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 522. ISBN 80-7215-140-1.

čtenář dokonce limitován například na pouhý hlas – Weinerova povídka *Hlas v telefonu*. U Bohumila Hrabala můžeme zase pohlédnout na postavy, u nichž je pozornost soustředěna na jejich jazyk a způsob zacházení s řečí. Jedná se o subjekty pouze v hovoru, a proto autora nezajímá jejich minulost, budoucnost ani fyzický vzhled.

Celá řada proměn v rámci různých způsobů je provokována proměnou jednoho způsobu prezentování postavy. To má za důsledek, že proměňuje celou vyváženost systému, rozbíjí celkové doplňování mezi způsoby a představování obrazu postavy jako úplné. Některé postavy využívají vesměs jeden ze způsobů, ostatní jsou jako nevýznamné potlačovány až zcela vymizí. Postavy přicházejí o popis svého vnějšku, myšlení a řeč jsou různými způsoby odděleny od těla.

Náhled na možnosti popisu postavy v průběhu dějin literatury jsou rozmanité. Fyziognomie postavy je podávána od nestejně podrobné (jednoho či více přívlastků jako krásný, štíhlý) až po takřka dokonalý klinický popis (Doktor Faust (1947)). V literatuře lze sledovat vzestup téhle zevrubnosti, který postupně vrcholil až do období realismu a naturalismu. Poté následovala stagnace, ale záleželo, o jaký žánr a model postavy se jednalo. Daná zevrubnost sice dosáhla až za realismus, ale přesto se začaly popisovat pouze činy a chování postav, neboť z vypravěče se stával pouhý pozorovatel. „*Způsob prezentace a míra informací o postavě se kromě toho pochopitelně liší také v závislosti na místě postavy v systému postav: zatímco postavy hlavní jsou vesměs popisovány poměrně podrobně, popis postav vedlejších bývá pouze povšechný a redukovaný, bývají to postavy „bez nitra“ [...], někdy nemají ani jméno, dokonce ani fyzický vzhled.*“⁹

Popis postavy v realismu byl tradiční, mohl zahrnovat jak přímou charakteristiku, tak pro něj mohl být použitý např. nějaký zápisník nebo diář postavy a veškeré informace o ní se daly čerpat zde, jako z takového souboru nepřímé charakteristiky. Tento postup jde najít například u díla Marie Majerové Přehrada (1932), kde se z části textu v podobě stránky z diáře dozvídáme jméno, adresu, telefon, váhu, výšku, ale dokonce i velikosti ponožek a rukavic jedné z postav. Jako další příklad popisu postavy, kde se využívá mimoliterárního žánru, tentokrát dotazníku, Hodrová uvádí Páralovu *Profesionální ženu* (1971). Typickým znakem pro ni je přesné vyobrazování údajů, popis postavy přebírá jisté mimoliterární způsoby popisu a bortí se celá jednota textu, díky čemuž se celkové dílo stává žánrovým hybridem.

⁹ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 524. ISBN 80-7215-140-1.

Typický realistický popis postavy se začal narušovat a měnit v průběhu rozvoje stylu. „*Polemika s tradičním realistickým popisem nemá přitom jednoznačně antiiluzivní funkci, ba dalo by se říci, že je dokonce často projevem úsilí o hyperiluzivnost, sugerovanou právě zapojením „autentických“ dokumentů nebo uváděním přesných údajů.*“¹⁰ Podle Hodrové tento proces nelze chápat jako definitivní odvrát od interiority. Nastával hned po období maximálního rozvinutí dané interiority, neboli potlačení informací o zevnějšku postavy a naopak rozvinutějším popisem a analýzou nitra a vnitřními monology postavy. Místo postavy se prezentuje její pohled a nitro je prezentováno jen okrajově skrze autorovo vypovídání o pohledu a názorech na dané situace a věci.

Součástí první prezentace postavy a seznámení s ní je v první řadě jméno, které bude rozebíráno v další kapitole. Hodrová udává, že jeho přítomnost a opakování nejvíce sbližuje postavu s jejími motivy a nejvíce ze všech prvků celkové prezentace odhaluje celkovou spojitost s lexikální složkou. Samozřejmě jménu v díle konkurují i jiné způsoby charakterizace postavy. Záleží především na formě vyprávění, žánru, literárním druhu a úzu. U dramát můžeme najít jména postav lokalizovaná v scénických poznámkách, zatímco vlastní dialogy, či monology, v samotném textu dramát nenesou moc jmen. Objevují se ojediněle například při oslovení. Podle Hodrové dochází redukováním jmen na iniciály nebo nepojmenováváním postavy k oslabení identity a zároveň i motivu-postupu, který v realistické próze fungoval a skvěle propojoval texty.

Jako další ze způsobů představení postavy je varianta některých z nich – vypravěč z pozadí prezentuje svůj komentář o postavě s doplňujícím sdělením (ať už přímým či nepřímým) a genezí postavy. V textech nacházíme u těchto variant scény, ze kterých je tato stvořenost a fiktivnost postav vyplývá.

Koncept realistické postavy kladl jiný požadavek na prezentaci věrohodnosti děl oproti období klasicismu a romantismu, především kvůli své špatné věrohodnosti. Postava byla málo individualizována, v romantických dílech byl hrdina zároveň i vypravěčem a kvůli tomu uzavíral postupně pomyslnou bránu distance mezi vypravěčem a hrdinou. Mezi další klišé kromě stručného popisu vnějšku postavy patřila i utajovaná identita hrdiny (masky, převleky, škrabošky). Vlastnosti byly vymezovány a anticipovány hned ze začátku děl, a scénář konce byl snadno předvídatelný. Realistická a

¹⁰ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 525. ISBN 80-7215-140-1.

postrealistická díla jistou podobu těchto konceptů přirozeně taky mají a nabízejí více možností realizace (vyústění) příběhu.

Kvůli vševědoucímu balzakovskému vypravěči mizí postavy se svými přímými charakteristikami, ať už vyobrazené přímo od vypravěče, či od jiných postav. Začíná se objevovat nový druh postav, které jsou sledovány skrytě, a pohled vypravěče je spíše neosobní. Dosavadní typ věrohodnosti-fiktivnosti je nahrazen novým typem věrohodnosti balzakovské postavy, avšak byla hned jako fiktivní odmítnuta čtenáři, kteří začali celkovou věrohodnost postavy spojovat s pohledem svědka, kronikáře nebo obecnou prezentací hlediska hrdiny.

Nejkomplexnější vyobrazování postav vrcholilo v realismu na pomezí 19. a 20. století. Tato tendence souvisela s přesvědčením o úplné poznatelnosti člověka a nahlížením na Druhého jako na objekt. Postavy byly vytvářeny co nejdokonalejší, samozřejmě vždy podle standardů dobových představ. V celkovém procesu vytváření ale vznikala jistý rozpor, jelikož Druhého lze vidět pouze zvnějšku a na základě jeho fyzického vzhladu si utváříme zbytek charakteru v našich představách a domněnkami. Postava Druhého, ne-já, je za podmínky, že se nejedná o postavu autobiografickou, vždy nepoznatelná. Za příklad specifického vyrovnávání se s danou problematikou uvádí M. Kunderu, který se zaměřil na existenciální pojetí postavy. Podle něj je pojetí postavy založené na experimentech a představivosti – napodobenina živé bytosti „imaginární bytost“ a „experimentální ego“. Kundera se obecně nevzdával představy vyobrazování postavy jako živé, ačkoliv svým výrokem a teorií experimentu a představivosti smetá ze stolu pojetí postavy jako Druhého. Ku příkladu v díle *Nesnesitelná lehkost bytí* nic nevíme o postavě Tomáše. Neznáme nic z jeho dětství, obličej ani tělo. Takového pojetí postavy Kundera argumentoval tím, že při snaze učinit postavu živou znamená zaobírat se otázkou dna existenciální problematiky. „*Kundera tu vlastně opakuje poněkud jinými slovy to, co vyslovila o postavách v románech Dostojevského Nathalie Sarrautová ve Věku podezírání (1956): „...jeho postavy přecházejí v něco, čím budou románové postavy stále víc: ani ne tak lidskými typy z masa a krve /.../, nýbrž spíše jen pouhými opěrami stavů někdy ještě neprobádaných, s nimiž se setkáváme ve vlastním nitru“.*¹¹ Tímto jejím manifestem připravila půdu pro postavy z nových románů neboli typ postavy-problémy.

Čím více se vševědoucí vypravěč zabýval nitrem postavy, tím se jevílo spornější jeho počínání a poznání. Striktně neosobní, neindividualizovaný vypravěč bez těla, tváře a

¹¹ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 528. ISBN 80-7215-140-1.

vlastností se začal subjektivizovat. Vypravěč najednou v textu nabývá tělo a konkrétní vlastnosti. Mezní hranice mezi subjektem vypravěče a subjektem postavy pomalu mizela, až se tyto dva subjekty spojily do jednoho – já, vypravěč (já prožívám). Rušily se i hranice mezi jasně oddělenými pásmy – promluvy vypravěče v kontrastu s promluvou postavy (přímé řeči, nepřímé řeči, smíšené řeči). Ačkoliv tyto jevy jsou pozorovatelné už v próze 19. století, svůj plný potenciál ukazují až v próze moderní. Řeč přestává vyobrazovat charakter postavy, neboť vypravěč přebírá tuto vlastnost (většinou jde o řeč vysokou, básnickou). Lze ale zpozorovat i pronikání prvků a způsobu vyjadřování postav do řeči vypravěče. Nejvíce k takovým způsobům docházelo ve vnitřním monologu (není to ovšem pravidlo, Vančura tyto prvky zakomponoval i do dialogu).

Hodrová udává jako jeden z nejpodstatnějších znaků moderního epického stylu právě zmíněné mísení řečí. Obrys postavy se začíná rozostřovat, objevuje se dvojnáčnost a inkoherece postav, která jako by byla jen prouděním, které se unáší a zároveň mizí v průběhu vypravování. Změny, především tedy v dynamizaci postavy, probíhaly zároveň s proměnami v postavení vypravěče a celkové dynamizaci vyprávění. Důležitý je poznatek, že samotný charakter vypravěče neurčuje dynamičnost, státnost ani status objektu postavy jako takové. Postava se mohla jevit jako dokonalý objekt, nahlíženo na ni bylo „božím okem“ v případě, že vypravěč je vševědoucí a nemá podobu těla. V dílech s vypravěčem s tělem mohou být postavy ovládány, jsou brány jako vypravěčovy loutky a není zde náznak skrývání dané moci, kterou vypravěč má a pomocí svých „výtvorů“ ji dává jasně najevo.

„Situace, kdy se hledisko a vědomí postavy prostupuje s hlediskem vypravěče, splývá s ním (vyprávějíci Já = prožívající já) a mizí hranice mezi vypravěčem – já (tichým či hlasitým, vyprávějícím ve 3. či 1. osobě) a postavou – Druhým, podstatně ovlivňuje zobrazení reality neboli charakter světa zobrazeného v díle.“¹² Takový obraz světa není objektivní a úplný, dokonce se pomocí všemožných postupů deklaruje její relativnost, fragmenty a subjektivita. Realita získává vlastní rysy vědomí díky jejímu představení jako pouhé součásti subjektivního vědomí vypravěče nebo postav. Realita také získává jistý proud a průběh proměnlivosti v textech. Hodrová udává, že pojetí vědomí a reality je vyobrazováno primárně dvěma hlavními způsoby – vnitřním monologem a proudem vyprávění s mezními přechodnými útvary.

¹² HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 529. ISBN 80-7215-140-1.

Prezentace nitra postavy je nejvíce rozvinutá právě vnitřním monologem. V tomto ohledu ještě charakter vypravěče zcela nezasahoval do ovládnutí postav, byl zřetelně oddělen od okolního textu, zachovával si svou koherentnost, ale v okamžiku, kdy získává podobu proudění myšlenek, se hranice mezi vnitřním monologem a okolním textem postupně začaly vytrácet. Mohlo se i stát, že se celý text skládal z jediného proudu myšlenek, čímž se zvyšovala autenticita prožívaných událostí. Kromě volného vnikání vypravěče do promluvy postav, se i samotná realistická literatura soustředila na formu vnitřního monologu i proudu myšlenek, mezi kterými nikdy neexistovala žádná výrazná dělící hranice. Nejvíce zřetelné tyto změny byly zprvu ve scénách, kdy se postava nacházela v kritických situacích – na pokraji chaosu, smrti, na což neměla realistická poetika adekvátní prostředky pro vysvětlení. Hodrová udává jako příklad stav Anny Kareninové od L. N. Tolstého, kdy stála na tomto úzkém ledě před sebevraždou. „*Existence vnitřního monologu v podobných fázích děje a při podobném rozpoložení postav sama o sobě nevyklučovala instanci vševědoucího vypravěče, ba v jistém smyslu dokonce mohla ještě zvyšovat jeho kredit: vypravěčův pohled pronikal až do ledví postavy.*“¹³ Nicméně právě tomto rozebírání nitra skýtalo nebezpečí, že se zruší distance vypravěče a postav a ztratí se v subjektech postav. Eventuálně se vypravěč s viděním do nitra postav začíná jevit jako méně věrohodný v kontrastu s tím, kdo popisoval postavu pouze z vnějšku a hlásal o ní abstraktní soudy a tendence.

Dle Hodrové literatura 20. století prahne po autentičnosti. Na základě toho se zbavuje vševědoucího vypravěče a vydává se třemi novými cestami. První, autor zcela rezignuje v ohledu zobrazování nitra postavy prostřednictvím vypravěče; druhá, nitro se popisovalo zevnitř postav za pomoci introspekce, vnitřních monologů a proudu vědomí; třetí, sdělováním duševních stavů postav, kdy vypravěč doplňuje relativizující nebo spekulativní výroky. Jako další možnost práce s autentičností uvádí Hodrová prózy Milana Kundery, Thomase Manna či Vladislava Vančury. Autoři sice pracují s vševědoucím vypravěčem, ten ale ironicky nahlíží na své postavy a přiznává, že jsou jen jednou z možností lidské existence, a ne obrazem univerzální existence člověka. Jejich vypravěč je stále tvůrcem příběhu i postav samotných a dílo jako celek je tzv. polem lidských možností a nikoliv existence minulosti.

„I když můžeme v proměnách pojetí postavy a její prezentace v textu shledat určité vývojové tendence a linie, přesto by nebylo dobré vidět tento pohyb jako něco

¹³ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 530. ISBN 80-7215-140-1.

přímočarého. ¹⁴ Toto tvrzení platí především o realistické postavě, s níž se i ve 20. století nadále pracovalo, ačkoliv se o to snažili teoretikové čtenáře přesvědčit. Poetika se totiž modifikovala, ať už to bylo vstoupením ironického vypravěče; obohacovala a zdokonalovala díky technice proměnlivého hlediska a užíváním vnitřního monologu. V tradiční podobě přežívala pouze v některých literárních směrech, v dílech, které byly ovlivněny jistou ideologií anebo v určitých sférách a žánrech (naturalismus, ruralismus, socialistický realismus). Hodrová udává, že se koncept postupu realistické poetiky postavy v daných případech až podezřele podobal a mísil s pseudoromantickými postupy.

Zde všude se postava vyobrazuje jako typ, či celostně zobrazený charakter, je jednoznačná a neskrývá žádné tajemství před autorem ani čtenářem (intimita je zpravidla ale tabuizována). Celkové vyobrazení postavy, myšleno nitra i zevnějšku, se vyznačuje četnými stereotypy v rámci daných směrů, ideologií či žánrů. Tento rys sblízuje postavy z budovatelských románů a postavy z masové literatury (dívčí romány, westerny, science fiction), kde víceméně narážíme zpravidla na postavy dezindividualizované, a díky tomu pomalu ale jistě ustanovuje typ postavy-teze. V kontrastu s postavou–tezí máme další postavy, které svou individualitou v životě či dobrodružstvím připomínají spíše narativně-příběhové funkce vyprávění v modelovém stereotypním syžetu (postavy dobrodruha, svůdce, nepřítele, svedené ženy...).

Prvky pojetí postavy v masové literatuře a dobrodružných žánrech můžeme upozorovat v dílech, která jsou velmi tendenční, spojená s alegorismem, ale i v dílech, která se obracela k masovému čtenáři. Alegorický význam postav obvykle přesahoval tradičnost masové literatury z důvodu odpsychologizování a podrobení žánru diktovanému syžetu (příkladem je „zlý alegorismus“, děj, který nemá dobrý konec). V literatuře přirozeně probíhaly jisté křížení a mísení literárních směrů a sfér, což zapříčinilo střet jejich daných přístupů a postupů ke skutečnosti. *„Připomeňme třeba Páralův román Milenci a vrazi (1969), v němž si dobrodružně stavěný syžet s prvky alegorismu (spor „červených“ a „modrých“) podřizuje postavy, které se na jedné straně v analogických situacích chovají stereotypně, jako loutky či mechanicko-alegorická monstra, ale na druhé straně nepřestávají být „živými“, de facto realisticky pojednanými postavami, opatřenými věrně vyvedenou a značně detailní fyziogonií.* ¹⁵

¹⁴ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 531. ISBN 80-7215-140-1.

¹⁵ HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 532. ISBN 80-7215-140-1.

Za dob klasicismu stály za pojetím postavy dva hlavní aspekty – jednota a stabilita, neměnnost. Snaha udržet pojetí postavy jako postavu-charakter (význačné právě především pro klasicistní tragédie) se ukázala jako nereálná z důvodu změn prvků v realistické literatuře. Autoři se tento přelom pojetí snažili alespoň částečně korigovat, například G.W. F. Hegel ve svém díle *Estetika* (1835) využíval koncept charakteru stabilního v proměnách. Podle Hegela musí i tyto postavy být celistvé, jednotné a koherentní. Za necelé století je zmíněná problematika probírána znova Györgym Lukácsem, který celou premisu odhaluje jako iluzorní. Podle jeho slov se moderní román ukazuje být protinožcem eposu právě jako útvar, který dávno ztratil totalitní nadhledy na svět a život. Nový typ hrdiny vede k rozšířenější otevřenosti, inkohereci tvaru i samotné románové postavy. Román nabývá novou dynamičnost, která jej odlišuje od ostatních druhů, a román se nově jeví jako něco, co probíhá.

Pojetí celkového typu postavy je určované dvěma rozdílnými významy. O typu se může pojednávat v souvislosti s postavami konstantními anebo jako o prvku, překrytém s pojmem charakter. *„Zjednodušeně řečeno je typ variantou charakteru, u něhož je zdůrazněna jeho sociálně reprezentativní funkce, postava jako typ reprezentuje určitou dobu, určitou sociální skupinu, má typické vlastnosti jejích představitelů, její osud či příběh je typický pro představitele této skupiny, případně celé doby (pojem „hrdina naší doby“).“*¹⁶ Typ má své reprezentativní funkce vyzdvíženy na úkor individualizujícího momentu. Podle slov Umberta Eca se již u typu pomalu ale jistě objevuje cesta k individualizaci, pokud se srovnává s abstrakcí pohledu na postavu alegorickou. Za vznikem typu už údajně stálo něco jako bezprostřední tušení lidského individua. Postava se musí za účelem platnosti, ať už esteticky či ideologicky, srovnat s typičností, která vymezuje celkový vztah mezi čtenářem a postavou.

1.5 Jméno postavy v románu

I ve jménu lze sledovat proměnu poetiky postavy v průběhu dějin. Samotné jméno totiž v sobě skrývá důležitou část charakteristiky postav a zároveň ovlivňuje i jiné složky literárního díla – jako například složku zvukovou, tematicko-syžetovou, až po smysl díla.

Pojmenování postavy se uskutečňuje dvojím způsobem. Prvním je jeho předcházení v textu, je dílem empirického autora, který mohl v rukopisech nebo poznámkách

¹⁶ HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 533. ISBN 80-7215-140-1.

zanechávat indicie o proměnlivosti jména, či rovnou o celé poetice díla. Druhým případem je pojmenování součástí textu, kdy vypravěč hledá přímo před čtenářem jméno pro svou postavu. Hlavním rozdílem je, že v prvním případě vzbuzuje předsunuté pojmenování jistou autentičnost pro postavu, druhý případ naopak projevuje její fiktivnost.

Užití jména v titulu románu je běžné od počátku románu. Pojmenování postavy je tudíž zřejmé od prvních stránek. Na přelomu 19. a 20. století se jméno v názvu díla ozvláštňuje, postupně je třeba nahrazováno jeho symbolem. „*Už tyto způsoby pojetí jména v názvu díla naznačují, že se jméno postavy stává místem významného sémantického dění, které, jak dále uvidíme, nějak odráží dění v celém textu – v mikrokosmu poetiky jména se zrcadlí makrokosmos poetiky díla.*“¹⁷ Dá se říct, že jméno postavy nebylo až do literatury 20. století extra výrazné. Podle Hodrové zde chyběla jeho vazba s textem jako celkem. Pravý „boom“ ohledně jména postavy přichází až díky více a více vyžadované individualizaci postav. Jméno je bráno jako poslední záchytný bod, kterého se chytá mizející subjekt – zůstává pouze to jméno, postava jako realita a tělo se kompletně vytratí. Opakem je poté situace, kdy je toto vyobrazení naopak. Postava jako realita a tělo zůstává, sugeruje svoji existenci, ale její jméno mizí.

1.6 Shrnutí teoretické části

Podle Hodrové je postava pevně spojena s vyprávěním, žánrem, prostorem i časem. Je pro ni nositelem děje, veškerých myšlenek a ideologií, a jako funkce textu představuje v díle typ subjektu vytvářeným vypravěčem díky výstupům a promluvami. Můžeme na ni nahlížet buď zvnějšku nebo zevnitř. Podobnost se dá najít i v kapitole o monstře vnitřním a vnějším v kapitole z další knihy Hodrové *Místa s tajemstvím*.¹⁸ Označující (signifiant) postavy nese veškeré informace o její podobě, chování, činech a případně i jména, nicméně označované signifié tvoří samotný význam, který čtenář musí nalézt ve své vlastní interpretaci.

Postava-hypotéza má svůj signifiant otevřený již v díle a pro čtenáře může nabývat všemožných významů, což je autorův záměr. Samotné postavy mohou zůstat otevřené,

¹⁷ HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 600. ISBN 80-7215-140-1.

¹⁸ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994, s. 162-185. ISBN 80-85917-03-3.

jiné svoji znakovost hledají v průběhu díla a posledním typem jsou postavy vstupující do díla už jako hotové.

Hodrová tvrdí, že víceméně až do dob romantismu je většina postav v dílech definicí, poté si čtenáři začali postavu představovat jako živou bytost a definice se začaly rozkládat. Vyznačení postavy-hypotézy v díle je i střídání hledisek vyprávění, zdůrazněná objektivnost, manipulace postavy.

Postavy-definice jsou bohaté svou individuální charakteristikou, ale najde se i typ docela prázdné, či absolutně neindividualizované postavy. Chováním jsou obrazem určitých sociálních typů. Vyskytující se jména jsou alegorická, obyčejná až každodenní. Popisem vzhledu bývají uvedené do děje, zpravidla bývají oděné v souladu se sociálním postavením. Nesou klasickou promluvu.

Postavy-hypotézy mají nepředvídatelné chování v rozporu s očekáváním. Podstata vyplývá z postoje vypravěče k dané postavě, charakterizovaná je tedy čistě samotným vypravěčem. Jejich jména nemusí být v těsném vztahu, představují spíše část významu a zvukové části díla. Popis vzhledu je redukován, jejich oděv je ve znamení převleku, kostýmu (zpochybňuje se identita postavy). Nesou otevřenou strukturu, snaží se ji uzavřít. Typickým prvkem je i různé interpretování čtenářem. Při prezentaci postavy je využívána nevlastní přímá řeč, polopřímá řeč či vnitřní dialog.

Koncept postavy-hypotézy nebo definice je složitý. Záleží tedy na samotném čtenáři, jak on sám pochopí jednotlivé postavy. Dalo by se říct, že u konceptu postav platí stejný výrok jako u literatury – není jednotná pravá interpretace, každý si vytváří svou vlastní individuální a subjektivní.

2 Křížová cesta kočárového kočího

Příběh Křížové cesty kočárového kočího od Edy Kriseové se odehrává v psychiatrické léčebně, kde ale každý z pacientů vypráví svůj příběh. Kniha je rozložena na 9 kapitol (povídek) a každá má svůj vlastní příběh, postavy i časoprostor.

„„*Jsou jisté meze, za kterými rozum, šilhaje, žije v pohádkách.*“ /*Autor Realismu Krásného Budování, psychiatrická léčebna v H.*“¹⁹ Úvaha nad kontextem doby, kdy dílo bylo prvně publikováno, společně se samotným názvem a rozdělením povídek, vede čtenáře k jeho subjektivní interpretaci. Sedmdesátá léta na našem území znamenala uzavření. Od počátku normalizace bylo velmi těžké pro občany Československa vycestovat pryč ze země. Koncept postav na okraji společnosti, outsiderů, se nejspíš odrazil od zničené morálky národa. Specificky v knize Edy Kriseové se blázelec dá brát jako vyobrazení země, ve které byli drženi, a proto si postavy radši představovali smyšlené příběhy, aby našli nějaký kus štěstí v životě. Křížová cesta v názvu může mít spojitost s nadějí o znovuzískání vlastněného území, jako první křížové výpravy vedené ve středověku proti muslimům za účelem osvobození Svaté země. Dílo může budít i celkový dojem odrazu utrpení člověka, specificky ukřížování Ježíše.

2.1 I

Úvod do knihy je veden postavou samotného kočárového kočího. Povídka je rozdělená na 12 zastavení. V každém pojednává o něčem jiném a jeho příběh je koncipován na paměti a vzpomínky z prostředí léčebny.

Postava je neindividualizovaná postava-hypotéza, nedozvídáme se nic o jejím vzhledu, myslí ani jménu. Jediné úryvky o prozrazení sebe sama a odkrytí pozadí jsou zmínky o přežití černého tyfu v mládí a následného povolání do války. Kočárový kočí slouží jako úvodce do děje a vede po celou dobu neznačenou přímou řeč a promlouvá ke čtenáři.

2.2 II

Povídka druhá se odehrává kolem běžného života rodiny na vesnici. Mezi zmíněnými postavami jsou paní Kadlečková, pan Kadleček a jejich děti s vnoučaty. Nicméně co se

¹⁹ KRISEOVÁ, Eda. Křížová cesta kočárového kočího. Brno: Atlantis, 1990, s. 6. ISBN 80-7108-001-2.

týče chování, nitra či vzhledu, je rozvinutá pouze paní Kadlečková. Ostatní postavy jsou víceméně shrnuté popisem do jedné věty.

Problematika povídky je zpochybňování nudného života a zároveň stárí. Ze začátku panuje vnitřní monolog paní Kadlečkové, kde postupně rozvíjí myšlenku, proč se s manželem už nemilují a nemají ani fyzický kontakt. Prvního popisu se dočkává prostor. Čtenář si hned na základě prvních vět vyobrazuje světnici, ve které se příběh odehrává. Vypravěč vyobrazuje televizi zabalenou v plátěném pytlíku, kamna sálající teplo, hrnec na plotně, a dokonce i srážející se vodu na oknech. Mezi manželi nastává hned rozepře ohledně milování a obviňování z nevěry. Postava pana Kadlečka je následně shrnutá v jedné větě a po celou ukázkou se o něm nic dalšího nedozvídáme. Je vyobrazen jako hrdý, urážlivý, uplakaný a háklivý.

Povídka pracuje převážně s paní Kadlečkovou. Bohužel je na samotném čtenáři, jak si ji vyobrazí. Popis jejího vzhledu je naznačen retrospektivně, jak před patnácti lety byla k světu se širokým měkkým obličejem. „*Paní Kadlečková mívala široké, plodné boky a pěkně okrouhlá ramena, bývala podobná lánu zralého žita a také tak voněla.*“²⁰ Retrospektivní náhled pokračuje i ve vzpomínání na to, jak dávala chlapům košem, a blíže nás uvádí do konceptu postavy matky a babičky. Pomocí vypravěče a nevlastní přímé řeči se dozvídáme o charakteru paní Kadlečkové, jak se dokázala například hádat přes dva dvorky se sousedkou. Její pochybnosti o jejím vzhledu pokračují a sama si snaží namlouvat, že je furt pěkná a ani tři děti ji tolik nepoznamenaly. Pouze fabrika ji dala celkem zabrat.

Dozvídáme se, že koncept deziluzivnosti a okraje společnosti je v této povídce nespokojenost s dosavadním životem. Práce ve fabrice, samota a neshody s manželem se podepisují na paní Kadlečkové. Pokud se nad tím čtenář zamyslí, na postavy, ať už definice či hypotézy, má být nahlíženo za pomoci nitra, vzhledu či promluvy. Nicméně pro mě samotného přišlo i podstatné, kolik let daným postavám je. Jako čtenář jsem se pokusil sám vydedukovat, že podle vyobrazovaného stylu života, dlouhého manželství a zmínění vnoučat, je celkem jasné, že protagonisté budou v důchodovém věku.

K charakteru postavy si taky musí každý dojít sám. V jistých pasážích paní Kadlečková doslova hubuje své dcery, jak jsou neschopné matky, když má vnuky na hlídání. Otázkou je, jestli je to pouze nepochopení novější generace, která má na výchovu jiný nadhled.

²⁰ KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990. s. 15. ISBN 80-7108-001-2.

Podobu deziluzivnosti na sebe v tomto případě bere samota. Manželé nemají předpoklady pro pokračující vzájemné soužití, domácnost je plná hádek, obviňování a zatracení. Jediné, co manžele spojuje, jsou jejich děti a vnoučata, kteří ovšem na návštěvu také často nezavítají.

2.3 III

Příběh je vymezen na život rodiny Káchů a dění okolo války. Zprvu se vyobrazuje postava pantáty Káchy. Je představena jako někdo, kdo býval velmi prospěšný pro celou vesnici, ať už se jednalo o jeho starost o dobytek, či domlouvání sňatků. Toužil po všeobecném uznání. „*Rolničením se živil a dohazovačstvím se bavil a stávalo se, že pro druhé zanedbával první, a tu se panímáma Káchová zlobila: Náš táta není na práci, je na žvanění.*“²¹ Zbožňoval prosté anekdoty, jeho základní vzorec a vyobrazení života byla válka a tři operace. Postavy své podstaty odkrývají až po pár stránkách, kde se dozvídáme, co vedlo k pojetí postavy pana Káchy jako outsidera na okraji společnosti.

Zmiňuje se postava Fanouše, jejich syna. Kromě označení, že je to hodný syn, se o něm víc nedozvídáme a nejsme schopni si postavu jako takovou představit. Místo motorky pořídil rodičům část pole, o kterou stejně přichází kvůli vzniku JZD. Když pantáta Kácha byl povolán do války, nechtěl odejít. Jeho manželka ale věděla, z čeho uvařit čaj, aby mu ošálila mysl a doslova z něho udělala blbce, který je vojákům k ničemu. Nakonec se tak stalo a po pravidelných dávkách je z války opravdu stažen a poslán domů. Z obdivované postavy se najednou stala skořápka bez života, která jediná, co uměla a znala, bylo obracení sena na louce, za neustálého opakování, jak mají hodného syna. K postavě panímámy Káchové také není moc zmíněno. Dozvídáme se sotva několik málo informací o jejich vizáži, kdy pan Kácha měl před nástupem do války přes osmdesát kilo a po návratu sotva čtyřicet šest, a podobný příklad je udán i u panímámy, kdy byla zmíněna na staré svatební fotografii visející nad postelí jako baculatější postava. Postavy jsou hypotézami, příkladově představovány torzovitě. Po přemýšlení, co stojí za jejich bláznovstvím, radikálním zhubnutím a blouzněním, je osud postav zřetelný. Ke konci povídky vyhlíží syna Fanouše, čekají s připravenou čerstvou buchtou, avšak jim nedochází, že odešel na vojnu a jen tak se nevrátí. Skoro to až vypadá, že zmíněný čaj z bylinek sloužící k omámení smyslů je doslova droga, která manželům zcela zatemnila mysl.

²¹ KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 28. ISBN 80-7108-001-2.

2.4 IV

Podle mého názoru je toto nejzajímavější povídka, protože je v ní hlavní postava prezentována z různých úhlů pohledu, které se v průběhu diferují.

V povídce je využíváno žánru dopisu, který píše četník Bláha prezidentovi republiky. Mezi úryvky dopisu, který píše, jsou vkládány myšlenky samotného pana Bláhy jak o jeho současném postavení, tak o tom, co vše jako četník ve své službě prožil a čemu sloužil od první republiky až do poválečného období. Postava se prezentuje jako poctivý a slušný člověk, který vždy věrně sloužil lidu. Několikrát začíná dopis psát znovu, jelikož není spokojený s formulováním začátku. Vyskytují se zde jak náhledy do jeho nitra, vnitřní monology, ale i nepřímé řeči. Nelze zcela určit, zda je postava zcela ukázkovým typem postavy-hypotézy, nebo postavy-definice. Stojí na pomezí a v průběhu ukázky každá část směřuje k opačné verzi. Dozvídáme se, že býval a nadále je ukázkovým četníkem, hlasem zákona, který vždy sloužil lidem a ctil svou práci. Není přesně definovaný jeho vzhled ani oděv, nicméně na základě většinového textu zabývajícího se jeho prací, si čtenář velmi snadno vybaví typický úbor četníků v meziválečné době. Postupným čtením povídky si čtenář přirozeně dokáže vyobrazit i aktuální podobu postavy, vzhledem k popsáním hrůzám udávajícím se na pracovišti se dá interpretovat minimálně vrásčitý obličej tohoto sedmdesátiletého důchodce.

„Jsou úředníci jako já a mají svoje směrnice, tak proč bych jim to měl dělat, myslel si nadstrážmistr po celý svůj život.“²² Kromě vlastního monologu do textu zasahuje i samotný vypravěč. Doplnuje samotný příběh a pomáhá blíže specifikovat čtenáři, co se děje v myšlenkách naší postavy. Četník Bláha se drží svých zásad, plní svou práci, ale zároveň bojuje sám se sebou, jelikož za jeho služby se vystřídaly dva režimy, sloužil rozlišným státním útvarům a nehledě na to byl věrný jak zákonům, tak i lidem samotným. Hledá uzavření ke konci svého života, kdy o všechno přišel. Našetřené peníze mu sebrala měnová reforma, zakoupený domek zase výstavba vodní přehrady. Jeho dopis hlavě státu je poslední šance, jak získat důstojný život v penzi. Postava se odkazuje na odvedenou práci a provádění rozkazů a snahu domluvit se s různými institucemi a úřady, které ho bohužel vždy odbyly a nerespektovaly jako státu věrného činitele. Dostáváme se tedy k závěru, že naše postava se stává outsiderem společnosti jenom proto, že se držel přísahy povolání a bohužel pro něj sloužil „špatnému režimu“, když území Československa bylo

²² KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 40. ISBN 80-7108-001-2.

osvobozeno sovětskou armádou. Nedostává se ani do strany KSČ a veškeré nároky na kompenzaci ztrácí.

Celkově se četník Bláha vychvaluje za svoji odvedenou práci střídajícím se režimům. Sám sebe vnímá jako někoho, kdo doplatil za odváděnou práci. Situaci vnímá tak, že je naprosto irelevantní, jaký režim eventuálně vyhraje, jelikož on bude vždy ten outsider, který si dovolil pracovat pro ten opačný.

2.5 V

Děj se odehrává nejspíše přímo v psychiatrické léčebně, která spojuje všechny povídky a celkový koncept *křížové cesty kočárového kočího*. Příběh sleduje důchodce zavřený v blázinci a dalo by se říci i hlavní pečovatelku Alenu Ujcovou. Středem pozornosti je primárně němá postava Kateřiny Urbanové.

Vypravěč se od samého začátku snaží čtenáře vtáhnout do děje co nejbližším popsáním psychiatrické léčebny, jejích studených chodeb, vlhkých a špatně vymalovaných pokojů pro pacienty. Depresivní atmosféru alespoň trochu nabourává vidina positivity, kterou představuje nemocniční zahrada spolu s poznámkami, jaký je zrovna měsíc a jaká květina provoní celý areál. Alena Ujcová slouží částečně i jako vypravěč, vede klasickou promluvu, do které objektivně vstoupí i vševědoucí vypravěč. Za pomocí popisu vzhledu i nitra je čtenáři představena postava Kateřiny Urbanové. Jedná se o jednu z pacientek léčebny. Je popsána jako klidná, hubená babička. Vyobrazen je i její nemocniční úbor v podobě županu nebo teplákové soupravy. Popis vzhledu je velmi detailní a pokračuje vyobrazením punčoch a bledých promodralých lýtek. V kontextu s postavou Kateřiny Urbanové je zmíněna postava paní Doutlíkové, která se pravidelně snaží spáchat sebevraždu. Pečovatelka Alena přichází s myšlenkou a vnitřním monologem, jestli dostatečně pečují o pacienty a jestli mají právo zabránit člověku v jeho rozhodnutí zemřít. Postava nyní zpochybňuje svůj přednastavený směr pracovní pozice a zaráží se nad myšlenkou otázky života a smrti. „*Co když má právo na smrt a my jí ho bereme? Ona chce, aby jehla doputovala k srdci, a já jí dám doktorovi, který ji rozřeže jen proto, aby tu smrtící jehlu našel a vytáhl. Když nemůžeme pomoci, proč aspoň nenecháme umřít?*“²³

Zpět k postavě němé a apatické Kateřiny Uhlířové, která je pro čtenáře vyobrazená jako ukázkový případ definice. Akceptovala prostředí, poslouchala na slovo a nevyváděla

²³ KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 62. ISBN 80-7108-001-2.

scény. Jednoho dne do nemocnice dorazil dopis. Byl od dcery Kateřiny a ta se po matce sháněla a chtěla ji dostat domu do péče. Pečovatelka Alena nezpozorovala žádný náznak radosti v apatické tváři, ale přesto zařídila převoz její pacientky. Ke konci povídky přichází neočekávaný zvrat, který nemálo zamotá s jasně nadefinovanou postavou němé pacientky v léčebně. Hned co uvidí svou dceru, vyskočí radostí, poprvé za celou dobu od nástupu do nemocnice se usmívá a vydává radostné zvuky, kterým pečovatelky nejsou schopny porozumět. Dozvídáme se, že do léčebny jí strčil její syn a nedal o tom zbytku rodiny vědět. Kateřina Urbanová nebyla němá ani apatická, pouze mluvila a rozuměla jenom maďarsky. Akceptovala, že je v ústavu pro choromyslné a rozhodla se, že kvůli jazykové bariéře bude mlčet. Čtenář zpravidla zůstává v údivu, že z postavy, se kterou v průběhu děje pracuje a interpretuje ji, se rázem stává pravý opak. Důchodkyně Urbanová nalézá ke konci povídky svoji uzavřenost, ačkoliv v průběhu celé ukázky k tomu postava nebyla vůbec navigována. „*Nebránila se. Komu? Nestěžovala si. Komu a na koho? Neprala se. Proč? Nezlobila se. Na koho?*“²⁴

2.6 VI

Šestá ze série povídek je opět úzce spjatá s prostředím psychiatrické léčebny. Vyskytuje se zde mnoho postav – holič, školník, hrobař, komik, farář a „esenbák“. Povídka je poměrně rozsáhlá, z větší části je složená z dialogů mezi postavami. V první části se představují všechny postavy kromě holiče. Do jednotlivých dialogů vstupuje vypravěč a přibližuje nám okrajově vzhled postav sedících v hospodě. Charakteristika je neúplná, popis zevnějšku je limitován na pár přirovnání a nitro postav vypravěč vůbec nezmiňuje. Hlavním průvodcem děje je holič Zíval, ostatní postavy slouží jako doplněk.

Vedené dialogy jsou formulovány chaoticky, postavy mezi sebou vedou zvláštní konverzaci, která nedává úplně smysl a jako by si postavy ani neodpovídali mezi sebou. Pouze netrpělivě čekali na příchod holiče Zívala. Ten se nám ukazuje v další části povídky. Je ihned charakterizován vypravěčem jako milovník umění, odrývá nám jeho minulost a dosazuje ho do kontextu prostředí, ve kterém je prezentován čtenáři. Vševědoucí vypravěč pracuje s charakterem Zívala velmi dopodrobna. Ačkoliv nechtěl být holičem, je ve svém řemeslu vyobrazen jako velmi šikovný a precizní, což by mohlo mít spojitost i s jeho zálibou v umění. Vyžíval se i ve studiu psychologie. „*Uvnitř člověka je neviditelný svět, tam se skrývá i věčnost. Holič přímo vniká do světa druhého já, on*

²⁴ KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 65. ISBN 80-7108-001-2.

nežije mimo duchovní sféry jako had nebo jiné zvíře.“²⁵ Je nám tedy prezentována postava jako definice, která jasně plní své normy a k čemu byla předurčená.

Zmíněný dopis rozhýbe stereotypní život holiče, jedná se totiž o pozvánku přímo z Barrandova na hraní ve filmu. Proudící adrenalin uvede postavu tak moc do rozpaků, že má problém se soustředěním a zaostřením na zbytek dopisu. Svůj den poté stráví běžně. Vyráží do psychiatrické léčebny, kde pravidelně ostříhá a oholí pacienty zařízení. Není zcela přesně udáno, kolik let se o pacienty stará. Nicméně z interpretace můžeme po zmínce, že jsou ty skleslé tváře opět pečlivě naskládány do řady, usoudit, že s místním zařízením a lidmi v něm má pan Zíval patřičné zkušenosti. Kvůli dopisu byl značně překvapený a nervózní, a proto po malé scéně, kdy si jeden z pacientů začal prstem shromažďovat krev z tváře po oholení a následném čmárání po těle, prchá pan Zíval naštván za primářem a oznamuje mu, že zde končí. Následuje večer a vracíme se na začátek povídky. Holič Zíval jde navštívit své známe do hospody, kde na něj netrpělivě čekají. Hned se dotazují, co je u něj nového. Eventuálně se přiznávají, že o dopise ví, jelikož to byl šprým mířený na Zívala. Ten je po zjištění zoufalý a nechce tomu věřit, utíká z hospody a postavy debatují opět o nesmyslných věcech.

Nevěřičnost došla až tak daleko, že se holič stejně vydává do Prahy a snaží se dostat do Barrandova. Je sebrán policií a domu se dostává až za několik dní. Ke konci povídky je vyobrazen při svém klasickém životě. Děj je uzavřen, pan Zíval je spokojený, pravidelně pečuje o své pacienty v léčebně. Subjektivní interpretace je taková, že blázni v léčebně jsou přeci jen lepší společnost, než „blázni“ v hospodě, kteří vedou zvláštní konverzace, a jejich humor nezná morálních mezí. V průběhu vzájemných dialogů skáčou do řeči s nesmyslným polemizováním, jako například, zda dokáže kočka chytit králíka. Všechny postavy se jeví jako postavy-hypotézy.

2.7 VII

Sedmá povídka pomalu připravuje příběh celé knihy k završení. Vyskytují se zde dvě postavy, mezi jejichž promluvy vstupuje i samotný kočárový kočí z prostoru léčebny. Autorka pojala tuto specifickou povídku velmi kontrastně.

Představuje nám postavu paní Tučkové se základními informacemi, jak se přistěhovala k nim do vesnice a nastínila její stav duševního zdraví. Paní Tučková žije sama ve své chalupě, postava vypravěče se o ni pravděpodobně stará. Když ji jde

²⁵ KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 69. ISBN 80-7108-001-2.

zkontrolovat, vyjevuje se čtenáři zbloudilé a pomatené nitro. V místnosti je nepořádek, chaos a rozházené věci. „*Teta Tučková seděla u obráceného mycího stolu, na klíně měla prkýnko a na něm salám, nakrájený na drobné kostičky.*“²⁶ Její světnice nejspíše představuje metaforicky mysl naší postavy. Je ztracená, nepořádek reprezentuje pomatené myšlení a konzumované kousky salámu se dají interpretovat jako jediný kousek positivity v životě, který vede. Nikterak se stavem jejího domova netrápí. Ve vzájemném dialogu s postavou vypravěče neodpovídá na otázky ohledně svého okolí. Místo toho s radostí oznamuje, že se za ní zastavila Hanička, její dcera. Zde je už jasné, že postava je dezorientovaná, jelikož dcera je třicet let po smrti. Vysvětlení je nemožné, věří svojí pravdě. Šílenost je vyobrazena i ve strachu vypravěčky, když se k ní teta Tučková přiblíží s nožem v ruce, naruší osobní prostor a dívá se upřeně do očí hlavou nakloněnou „do boku jako slepice“. Postava Tučkové odmítá akceptovat skutečnost, ačkoliv na hřbitov pravidelně chodí. Prý neviděla při pohřbívání její mrtvé tělo, takže tam podle ní není. V tento moment přichází do promluvy i kočárový kočí a narušuje současnou strukturu povídky. „*Odebírají krev, tělo slábne, radost, rozum odchází.*“²⁷ Přibližuje čtenáři prostředí léčebny a uvádí kontrast pacientů v prostředí nemocnice a bláznů v běžném životě venku.

V dalším odstavci se prohlubuje nitro Tučkové. Vypravěčka odhaluje onu situaci, jakým způsobem umírá její dcera. Třicet let zpět něco špatného požíla, dostala horečky a bezvládně stonala na posteli. Místo okamžitého vyhledání doktora se teta Tučková snažila vyléčit svou malou dcerku pomocí obkladů a podáváním bylinek. Postava si vyčítá, že smrt dcery je čistě její vina a nastává zlom její duše a dohnání se k šílenství. Vypravěčka opět vstupuje do rozmluvy s dalším úryvkem z nemocnice, jedná se o postavu blázna, postavy-hypotézy. Představena nám je za pomoci vínové teplákové soupravy, kterou nosí všichni pacienti. Rozmluvou se snaží negovat fakt, že je blázen, ačkoliv postava sama vypráví o duších, které krouží nad její hlavou, slyší jejich šepot a nedej bože, když jí vletí do jídla. To poté odmítá jíst.

Vypravěčka nás vrací zpět k tetě Tučkové a blíže specifikuje pojetí člověka označeného za blázna žijícího v běžném životě. Pomocí neznačené přímé řeči v rámci dialogů s mužem čekajícím na autobusové zastávce se projevuje postavení šílené postavy v kontrastu s normálně smýšlející. Paní Tučková se raduje, jak čeká na dceru, což zapříčiní šok a následný útěk muže, který moc dobře ví, že to není možné. Na základě

²⁶ KRISOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 87. ISBN 80-7108-001-2.

²⁷ KRISOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 91. ISBN 80-7108-001-2.

chování a blouznění se od tety Tučkové drží místní obyvatelé stranou, mají z ní strach a odmítají jí začlenit do své společnosti. Vyvrcholení znázornění vážnosti stavu choré postavy Tučkové naskytne, když se začne kolem sebe po světnici ohánět nožem a párat kolem poházené oblečení. Vypravěčka prchá z chalupy a nechává postavu žít svým bláznovským životem.

Koncept a práce s postavou Tučkové prezentuje jednoznačnou přítomnost vyšinutí a abnormality i v běžném životě kolem nás. Zoufalost a bezmoc společně dovádí naši postavu k šílenství a vyobrazuje, jak skutečně tenká je hranice mezi zdravým rozumem a abnormalitou, a jak snadno se stejný stav může přihodit každému.

2.8 VIII

Osmá kapitola knihy pojednává o postavě sedláka Hanuše. Má svoji chatu, pozemky a jediná radost v jeho životě je dobrý pocit, když se povede sklídit velká úroda. Vypravěč hned z úvodu charakterizuje nitro Hanuše a uvádí nás do situace, kvůli které je postava rozhořčena a následně blíže specifikuje daný problém.

Pracujeme s postavou-hypotézou, o vnějšku postavy není vypravěčem nic blíže specifikováno. Obecně celá povídka je nejvíce z celého díla zaměřena na psychologii a vědomí sedláka Hanuše. Svůj neklid vyobrazuje z důvodu lstí a neférového jednání totalitního režimu 70. let. Pole mu byla zabavena a jako náhradu dostal několikrát část jiné půdy, která ovšem nebyla zdaleka tak úrodná. Kvůli této skutečnosti postava prohlásí, že zabije každého, kdo mu na jeho majetek vstoupí. Jeho činy jsou prezentovány čtenáři v dobrém světle, ovšem ostatní obyvatelé jeho vesnice na něj nahlíží skrze prsty. Postava se tedy krásně charakterizuje jako outsider ze spektra ostatních obyvatel vesničky. Hanuš chtěl být svobodný a mít alespoň nějaké uznání. Po válce přichází ten zlom, že vlastně svobody po letech války stejně nedosáhl. Režim držel moc ve svých rukách a doslova se zbraněmi v ruce vynucoval své nároky na obyčejné lidi. Když mu do chalupy po několikáté nastoupili četníci s dalším příkazem o zabavení jeho orné půdy, vymyká se postava věrohodnosti. Hanuš stál na prahu rozhodování, zda se postavit režimu a skutečně svůj majetek bránit hrubou silou. Věděl ale, že je to je předem prohraný boj, a že svobody nemá šanci docílit. Ublížil by nejen sobě, ale i své ženě a synovi. Místo toho postava kolabuje a padá četníkům bezvládně k nohám. Je převezen do nemocnice a po pár dnech zpět domů. Ihned po příjezdu sedá na koně, bere palcát do ruky a hlásá, že se stal vrchním rytířem Blaníku. „-Až vyjedem s rytířema, ze Blaníka ven, vyženeme špatné lidi z naší

země ven. Potom bude v naší zemi blahobyť, kdo nás bude chtít okrádat, bude hrozně bit.“²⁸ Za pobuřování je odvezen četníky na stanici a je s ním započato sezení. Předvádí další scénu, kterou se prokazuje jako naprostý blázen a na celou situaci je nahlíženo jinak. Je poslán na vyšetření k doktorovi, kde postava více předvádí svou zakalenou mysl a je uznán duševně nemocným jedincem. „*Rozsudek zněl: -Obžalovaný v době propagování socializace na vesnici rozličnými písničkami se snažil vyvolávat kdekoliv, kam přišel, zvláště pak v obci mezi občany, nepřátelskou náladu proti dnešnímu lidově demokratickému státnímu zřízení, v úřadovně MNV nadával na dnešní administrativu a na plánování.*“²⁹ Díky tomuto se vyhne i trestu za jeho výrok, že jednou zabije toho, kdo mu stoupne na půdu. Místo vězení je poslán do naší léčebny, kde vesele dál hlásá svá kázání o zaslíbené armádě Blaníku. Po roce a půl je z léčebny propuštěn a poslán zpět domů, kde opět obdělává pole a může se alespoň částečně radovat. Na závěr povídky vypravěč uzavírá Hanušův příběh. Sedlák v poklidu umírá a za sebou nechává starého psa, ženu a polorozpadlou chalupu s poslední vůlí věnovanou jeho synovi. Vysvětluje v ní, že v Blaníku nikdy nebyl a všechno si vymyslel jen proto, aby mohl říkat pravdu a sám v té pravdě žít.

Postava se nám víceméně dostala do bodu, kdy se snažila najít vysvobození. Nedokázala ji najít v atmosféře za války, ale ani v komunisticky řízeném státě. Proto si svou svobodu díky lsti zařídí aspoň pro svoji mysl, a navíc může říkat pravdu, aniž by ohrozil sebe, či svou rodinu.

2.9 IX

Závěrečná povídka uzavírá celkovou paralelu světů v léčebně a mimo ni. Autorem veškerých korespondenčních dopisů, které se objevují v průběhu knihy ke konci vybraných povídek, je pan Novák, který zde pronáší řeč. Na první pohled čtenáře zaujme časté opakování označení Realismu Krásného Budování (v určitých pasážích je použita zkratka R.K.B.). „*Přechodnou centralizací se Realismus Krásného budování rozvíjí působením nejvyšší vzdělanosti, zachováním směru rozkvětu poměru státotvorného a nedílného poměru k člověku vítězi.*“³⁰ Celá řeč vyznačuje budovatelský nápor o

²⁸ KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 107. ISBN 80-7108-001-2.

²⁹ KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 111. ISBN 80-7108-001-2.

³⁰ KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990, s. 116. ISBN 80-7108-001-2.

prosazování své ideologie jako té jediné správné. Nicméně se od té standardní liší tím, že v tomto případě se jedná o parodii. Mezi řádky poukazuje na to, že není rozdíl mezi blázny a těmi, kdo řídí státní zřízení a propagují komunistickou ideologii. Sám si přijde jako někdo, kdo je stále nad věcí a má absolutní moc a právo si dělat co chce. To dokazuje čtenáři tím, že si píše propustku z blázince, která je prezentovaná opět na samotném konci povídky.

Koncept knihy je něco, co si musí každý čtenář interpretovat sám, a je možné, že se subjektivní interpretace budou lišit na základě přečtení prvních povídek, dočtení celé knihy, či pohledu na zasažení díla do kontextu doby. Jednotlivé povídky vyobrazují totiž jiné časové úseky a sociální či společenské soužití. Postavy reprezentují svobodu, někde je jí více a někde zase méně. Celkový dojem z porovnávání daných charakterů ukazuje fakt, že nic není fér a člověk se musí smířit s tím, v jakém systému žije a pečlivě přemýšlet, jak by mohl vzdorovat či hledat svobodu, aniž by byl potrestán.

2.10 Interpretace knihy

Jak bylo již zmíněno, hlavní postavy v jednotlivých povídkách ukazují, jak se vlastní silou snaží dosáhnout svobody. Alespoň té své, jelikož ani jedna z nich nebyla v postavení, které by zaručovalo vítězství pro celou zemi. Protagonisté mohou reprezentovat i normální lidi, ačkoliv jsou to pacienti v léčebně. A to jen díky tomu, že léčebnu můžeme interpretovat jako státní zřízení a každého jednotlivého pacienta jako občana nesouhlasícího s rozpoložením země. Celá kniha jistým způsobem vyobrazuje české dějiny nedávné minulosti a shrnuje mentalitu občanů. A právě tato vlastnost je schovaná a zabalená do prostředí devíti povídek z léčebného střediska.

Autorka poukázala na to, jak se tehdy dalo proti systému vzdorovat. Ať už ten vzdor byl velký či malý, jednotlivci těmito malými krůčky chtěli systém přemoci. Nejčastějším typem vzdoru bylo šíření názorů a nesouhlasu v literatuře, převážně v časopisech. Nic takového se sice v povídkách knihy neobjevuje, nicméně samotné dílo působí právě jako příklad toho, jak nesouhlasit se systémem a sdílet to mezi lidmi za pomoci samizdatové edice. Autorka perfektně nastiňuje zoufalou atmosféru, kterou si lidé museli projít. Navíc to dokázala precizně prezentovat čtenáři i bez nutnosti širokého spektra týkající se popisu postav. Vše, co nám totiž stačí k promítnutí a personifikaci fiktivních postav, je pohled na postavy jako hypotézy a zasažení do kontextu doby, se kterou autorka pracuje.

3 O bláznech jen dobré

Autor Jan Trefulka ve svém díle prezentuje svůj deziluzivní přístup vůči skutečnosti. Od 70. let mohl publikovat pouze v zahraničí a v samizdatu, a ačkoliv je tento společensko-psychologický román oficiálně vydán až v 90. letech, vznikl už v období mezi léty 1969-1973. Tématem knihy je hledání lidské důstojnosti a zároveň vyobrazuje téma ponižovaného lidství, které spěje až k bláznovství, které Trefulka vnímá jako svobodnější formu existence. Tematika ho spojuje s dalšími autory, například s Bohumilem Hrabalem či již zmíněnou Edou Kriseovou.

Trefulka ale koncipuje prózu jako sebeanalýzu protagonisty Cyrila Duši.³¹ Kniha je rozdělena do 11 číslovaných kapitol, ve kterých čím dál tím více analyzuje Cyrila. Ostatní postavy, které se v jednotlivých kapitolách vyskytují, nejsou více psychologicky představeny. Trefulka využívá k charakterizaci Cyrila i nepřímou cestu za pomoci jeho zápisků v ich-formě. Samotná stylizace jeho psaní a styl řeči prezentují Cyrila jako prostého postaršího pána, čemuž napomáhá i výskyt slováckého dialektu. Protagonista v průběhu díla poznává, že pravda a svoboda není zadarmo. Člověk by podle něj měl pro svůj vlastní vnitřní klid žít v souladu se sebou samotným, za což je ostatními označován za blázna, nicméně je to jediný způsob, jak si uhájit vlastní identitu.

Zajímavostí a značně velkým rozdílem oproti knize *Křížová cesta kočárového kočího* Edy Kriseové je Trefulkův přístup ke jménu. Zatímco v jednotlivých povídkách z *Křížové cesty* jsou jména až skoro irelevantní, či párkrát zmíněná, zaujal Trefulka opačný postoj. Hned v první kapitole představuje čtenáři postavu i tím, jak je neustále zmiňované celé jméno i s příjmením.

3.1 Děj a charakteristika postavy

V úvodní kapitole se Cyril Duša náhle probouzí po narkóze v nemocnici. Jeho stav je přirozeně popsán jako zmatený až dezorientovaný. Trefulka v prvních větách dokonale představuje protagonistu za pomoci pojetí jména, kdy se protagonista podívá na své lůžko a začne si v hlavě argumentovat, proč se vlastně takhle před třiašedesáti lety narodil.

Cyril je čtenáři představen jak jeho nitrem, tak i popisem zvnějšku. Toho Trefulka docílí v krátkém ději, kdy je protagonista propuštěn z nemocnice domu. Ke všemu mu stačí pouze krátký retrospektivní pohled do jeho minulosti a pár dialogů, které Cyril vede

³¹ *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Copyright © ÚČL AV ČR [cit. 27.03.2023]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1589>

s hrstkou vedlejších postav. Ať už je to doktor, ze kterého se marně snaží dostat informace o jeho zdravotním stavu, či zdravotní sestra, jež ho vede do šatny k věcem na převlečení. Právě zde je nám přiblížen vzhled protagonisty, který se v rámci zbavování nemocničního oblečení svleče do naha. Pro čtenáře je tak snadné si postavu představit díky popisu vzhledu.

Na cestě z nemocnice potkává známého na mopedu, se kterým je opět prohozeno pár slov. Cyril je skeptický, jelikož na otázky ohledně svého zdraví sám nezná odpověď, a tak se vyhýbá přímé odpovědi se slovy, že ho přece pustili. Při návratu domu nenásleduje žádné šťastné shledání se ženou. Cyrila zajímá pouze to, zda krmila králíky, a že přece jen vypadají nějak vyzáble. Trefulka vystihl atmosféru tiché domácnosti, která už delší dobu nefunguje. Postava se snaží vyjít ze všednosti a zažít něco nového ze strachu, že moc času na světě jí už nezbyvá.

Cyrl Duša se rozhodl vynechávat zvyklosti svého dosavadního života a rozhodl se pobývat na půdě, kde spal na staré ztrouchnivělé posteli, vedle které si provizorně vyrobil stůl z převrácené truhlice. Trefulka odhaluje motivy a blíže rozepisuje nitro protagonisty. Právě zde začíná psát do matčiny staré účetní knihy retrospektivně zápisky o svém životě, nebo respektive o životě starého Duši. Necítí se, že je ten stejný člověk. Necítí to ani jeho žena, která na Cyrila doléhá, ať neblázní a nezavírá se na půdě. Duša to ignoruje a v rámci zápisků se snaží najít zlom v jeho minulém životě, který ho svedl na cestu člověka, kterým nechtěl být a je jím. Chce tu jistou skutečnost objevit a učinit kroky jinak, aby mohl začít nový život.

Důvod, proč hledá sebe sama, nového Dušu, je dán jeho přesvědčením, že opravdu umírá a doktorova slova o tom, že může pít, kouřit a obecně dělat cokoli, jsou právě změkčená fakta o tom, že mu moc času nezbyvá. Snaha o vytracení se z reality, snaha o změnu. To bylo to, co Cyrila hnalo dopředu. V zápiskách pokračuje se slovy, že v jeho posledních dnech nehodlá žít stereotypní život, který byl to jediné, co doposud poznal.

Celá aféra zajde až tak daleko, že Dušova žena pozve k sobě jejich syna s manželkou. Se svým manželem si neví rady a chce ho nechat zavřít do blázince. Cyril poté odmítá otevřít dveře a delší rozhovor vede až sám se synem, když oba odeženou ženy pryč. Oba Dušové spolu vycházejí dobře, v hloubi duše je Cyril rád, že tráví čas se svým synem. Postava Cyrila se přiznává, že chce utéci z reality a zažít něco nového. Nelíbí se mu stereotyp, kterému jsou všichni vystaveni. „*A na co jsem sa narodil? Řekni mně, na co jsem sa narodil? Člověk sa narodí a brečí. Dobře. Brečí do šesti let a pak jde do školy.*

*To už nebrečí, protože mu řekli, že sa nemá brečet. Ale to je daleko víc k pláči. Pak sa vyučí a jde na vojnu. To už začíná trochu vědět, že by měl nad sebou plakat. [...]*³²

Trefulka definitivně uvádí Cyrila Dušu na novou cestu v krátké kapitolce odehrávající se primárně v prostředí plné hospody. Prostředí je popsáno s příjemnou atmosférou, zpěvem a vypravováním životních příběhů.

Cyril se dává do řeči na baru s mladou ženou, odhadem dvacet až pětadvacet let. Společnost jí dělají dva mladíci, kteří si utahují z Duši a jeho věku. Při oplzlých poznámkách se Cyril postupně přibližuje k ženě, až s ní naváže fyzický kontakt a pokládá jí ruku na stehno. Sám se pozastavil nad sebou a uvědomil si, že tohle by „starý Duša“ nikdy nezvládl udělat. Po zaplacení doprovází ženu domů. Dozvídá se, že je z Prahy a společně s mladíky z hospody žijí v domku u lesa. Flirtování pokračuje a zjišťujeme, že se jmenuje Eva. Cyril najednou dostává ránu po hlavě a je přepaden zmíněnými mladíky. Ti mu odcizují poslední padesátikorunu z kapsy a mizí v dáli společně s Evou. Cyril si situaci odůvodnil tak, že rána patřila už novému Dušovi, a připadalo mu to směšné.

Svádí vnitřní boj sám se sebou. Cyril polemizuje, že od dob propuštění z nemocnice se jeho život zas tak moc nezměnil, ačkoliv po tom touží. Opět leží ve své posteli, obskakován ženou, zda něco nepotřebuje, a jeho prozatímní pokoj na půdě je opuštěn. Doslova si přijde jak zpráskaný pes, který při prvním pokusu vystrčit hlavu z klece dostane výprask. *„Že by přece jenom spojení jména a osudu nebylo pouhou náhodou, že by jeho měkké, jemné, nehmotné jméno odmítalo spojení s jinou životní cestou?“*³³

Stejně mu poznání Evy nedalo spát. Báł se, že o ni přijde a nehleděl na to, co mu dané trio provedlo. Duša se rozhodl jít prozkoumat dům u lesa, ve kterém mladíci pobývali. Byla to spíše taková opuštěná a polorozpadlá chýše, kterou opatrně Duša prohledával. Využije lsti, předstírá, že je od policie a dostává se do zamčené světnice. To je něco, co by starého Dušu také nikdy nenapadlo. Otevírá se nám postava Evy při jejich vzájemném rozhovoru o incidentu, který mu provedli. Dalo by se říci, že postava Evy je symbolem „lidí na okraji“. Mladý člověk, který bloudí a nemá vlastní cíle. Život jí zavedl až sem, do situace, kdy je zklamána muži, kteří ji pouze využívají. Sama se od nich ale nedokáže odvázat. Trefulka popisuje vzhled postavy díky zmínce pevného těla, líbivého krku, pevných stehů a hezké tváře, ale soustředí se i na vnitřní život postavy. Duša přemýšlí, jestli tohle je opravdu to, co chce, ta vysněná nová cesta a konec všeho, co doposud znal. Po chvíli váhání se rozhodne, že ano. Nesmíme zapomenout, že příběh

³² TREFULKA, Jan. *O bláznech jen dobré*. Brno: Atlantis, 1990, s. 49. ISBN 80-7108-006-3.

³³ TREFULKA, Jan. *O bláznech jen dobré*. Brno: Atlantis, 1990, s. 59. ISBN 80-7108-006-3.

je představován v perspektivě Cyrila, a tudíž každý myšlenkový pochod a další čin jsou založeny na jeho prožitku. Vnímá Evu jako jistý životabudič a zdroj změny. Dojde ke styku, po kterém Duša necítí vinu. „*Kdo mi to říkal, myslel si, že štěstí je odměna za ctnost, poctivost a odříkání, kde je ten hlupák, který tomu uvěřil a zkazil si život, kde je ten Cyril Duša, dělník a sedlák, družstevní rolník a ředitel traktorové stanice, sklepmistr a vinař, vždy z cizí vůle a náhodou?*“³⁴

Zde postava už zcela odmítá svůj minulý život, zpochybňuje jeho hodnoty, a i vlastní profesi. Nalézá vysvobození a pro definitivní obrácení života odchází domů, kde sděluje své ženě, že definitivně od ní odchází. Bere si s sebou svou vkladní knížku a vrací se za Evou, částečně ještě pochybující o svém rozhodnutí. Vede vnitřní monolog sám se sebou, polemizuje nad tím, co tím vlastně získá. Strach z toho, že se jednou probudí a Eva bude pryč, nebo snad že ji uvidí s jiným mužem. Postava Cyrila odmítá považovat věci za jisté, jelikož podle něj je jediná věc v životě jistá, a je jí smrt. A on chce žít, proto dané nejistoty v soužití s Evou ho budou sunout kupředu. Načež sám sebe zastaví a nutí se sám sobě přiznat, že to udělal kvůli jejímu mladému tělu a vášni, kterou mu Eva přináší.

Zpočátku se zdá, že se nový život Dušovi vydařil. Zažívá věci, které už dlouho nepoznal, nevádí mu, že pobývá v domě, který ani není jejich a kdykoliv je někdo může vyhodit, až se zprotiví obyvatelům jejich města. Paralelou vůči novému životu se stává oslovení od Evy, která mu říká Dušičko. Tato změkčená varianta jeho jména od nikoho jiného nezazněla.

Počáteční radosti postavy jsou ale narušeny, začíná se ohlížet a uvědomovat si, že by to chtělo vlastní bydlení a sociální zařízení. Když Eva odchází do práce, Duša začíná opět psát zápisky z minulosti a přehrává si život. Konečně se po delší době odhodlá dojít domů pro své věci. Po obci se už novinky rozšířily jako kouř v místnosti. Dušová hodlá požádat o rozvod a Cyrilovi je vyhrožováno advokátem. Ten má strach, že přijde i o svou vinici a sklep. Začíná si postupně uvědomovat, že jak rychle nastala změna v rámci poznání Evy, fyzického kontaktu, styku a následného soužití, tak že stejně tak rychle může o všechno přijít. Mezi párem dochází k prvním hádkám, Eva se bojí, že Duša bude další prchlivec, který se zalekne následkům rozvodu a soudů, a eventuálně se vrátí k ženě domů. Postavy čelí nátlaku z obou stran a idylka správného soužití se pomalu vytrácí.

³⁴ TREFULKA, Jan. *O blázních jen dobré*. Brno: Atlantis, 1990, s. 67. ISBN 80-7108-006-3.

Cyril se Evu snaží uklidnit, že přečká soudy, aby případně mohl vinici i se sklepem prodat a z peněz zařídit nové bydlení. Sám ale v hloubi duše cítí, že ho teď na jeho nové cestě čekají pouze strasti a prohry.

V rámci nákupů je Cyril zastížen pošťáčkou, která mu předává předvolání k soudu. Navíc jako kdyby naschvál nahlas chrlí na Dušu otázky, proč jde k soudu a proč mu to na stará kolena vůbec stojí za to. Další argumenty míří na Evu, jak to ta mladá s ním nemyslí vážně a že na všechno eventuálně doplatí. Kolem těch dvou se začne shromažďovat hlouček žen a Cyril až po nějaké době je schopen zpracovat nápor a tlak a vytrazit se do blízké hospody.

Spojením šoku a alkoholu se v protagonistovi začnou probouzet pocity zloby, chuti k odplatě a agresivita. Vzpomíná na pár případů, které měly s jeho situací společné rysy. Jako například když byla načapaná paní s o deset let mladším traktoristou. Duša chtěl v podnapilém stavu předvést činy, na které obyvatelé taky jen tak nezapomenou, a díky kterým se o „novém“ Dušovi bude mluvit i v následujících letech. Kupuje hračku opice a jde vykonávat své dílo. Vkrade se do svého starého domu, pověsí opici před barokní štít a rauš pomsty si užívá. V zápalu ještě vypustí králíky z kotce, kteří jsou zprvu šťastni a využívají své nově nabyté svobody, ale po chvíli se stahují zpět do svých kotců, jelikož po celém dvoře nebylo jediného kusu zeleného listu k sežrání. Dalo by se říci, že králíci perfektně reflektují celý příběh díla, motiv svobody a nově nalezených možností se prolíná s aktuální situací postavy. Nicméně po zjištění, že králíci nejsou schopni najít potravu, se vrací zpět do kotců, kde jsou zvyklí na pravidelné krmení (reflexe nového života, který nemá standardy, na které je Duša zvyklý). Pro úplný klid v duši a naplnění zlomyslného počínání ukončuje Duša svůj akt znečištěním dvora. *„A tak převrátil kotce a rozházel rukama králíci hnůj po dvoře, a aby korunoval své dílo, vydělal se před dveře domu.“*³⁵

Cyril se nedočkává chtěného úmyslu. Nebude se o něm roky povídat jako o vtipálkovi, ale jako o bláznovi a zoufalci. Kamarádi, kteří ho do teď poklepávali po rameni, se mu najednou vyhýbají. Duša je považován za zoufalého staříka, který lituje svých rozhodnutí a klesl až tak hluboko, že je ochoten udělat v jeho věku takovou klukovinu.

Jemu i Evě začíná docházet, že nikdy nebudou společností akceptováni a jsou osamělí dva vyvrhelové. Do jejich chýše u lesa přichází Cyrilův syn, který se snaží otevřít

³⁵ TREFULKA, Jan. *O blázních jen dobré*. Brno: Atlantis, 1990, s. 105. ISBN 80-7108-006-3.

svému otci oči. V rámci hovoru uvádí syn aktuální situaci na statku, kdy by matka byla svolná k přestěhování k němu a vše by přenechala Cyrilovi. Nicméně starý Duša dostává ultimátum, že jestli to přijme a udělá, bude pro syna cizí a navždy na něj zanevře. Všechno by totiž posléze připadlo slečně, která na zmíněném majetku nemá jedinou zásluhu. Cyril začíná zpochybňovat svoje rozhodnutí o nové cestě, už si není jistý s tím, zda je tohle, co doopravdy chce a opět bojuje sám se sebou. Začíná vzpomínat na vinice, na odvedenou práci, na budoucí sklizeň. „*Ohřál si vodu a začal se pečlivě holit, zatímco jeho myšlenky obíhaly onen zoufalý kruh od Duši k Dušovi, přes Dušu a za Dušu.*“³⁶ Chtěl znovu změnit osud, pro který toho tolik obětoval, vrátit se na původní cestu nebo začít úplně něco nového? Hlavním znakem bych za touhle změnou označil jeho zákaz, aby ho Eva už neoslovovala Dušičko, jak jsem v minulých kapitolách zmiňoval.

Nastává vzájemné sezení manželů Dušových v kanceláři právníka, kam Cyril dorazí jako první. Mimo oficiální záznam je mu dána „přátelská“ rada, ať na stará kolena nevymýšlí nesmysly a nerozbíjí rodinu.

Když dorazí i jeho žena, začíná oficiální řeč doktora před nimi. Argumentuje spor se slovy, že nejlepší by pro obě strany bylo vzájemné smíření a navrácení života do původních kolejí. Na to obě strany reagují negativně, stará Dušová chce vše přenechat Cyrilovi a odstěhovat se k synovi se snachou. Cyril také odmítá její návrh, že si vystačí sám. Cítí totiž nějakou podlost, jelikož svou ženu znal moc dobře, její touhu po majetku a penězích. Cyril se definitivně rozhodl pro Evu, odmítá oficiální smíření a celá věc se bude v následujícím měsíci řešit dle soudního rozhodnutí. Na závěr doktor pouze označí Dušu za starého blázna, který skončí sám v domově důchodců, jelikož ho ta mladá o vše obere.

A tak se také stává, pro protagonistu nastává šok, kdy se šťastný z výběru osudu vrací do chýše u lesa a nalézá zde pouze prázdné místnosti, bez Evy, jejího cestovního kufru, a dokonce i bez své vkladní knížky. Snažil se ji hledat po celém městě, ovšem bezúspěšně. Svůj žal zapíjí v hospodě, kde ji poprvé potkal a jediné, na co se zmohl, bylo přemítání jejich potenciálních cest. Uvědomoval si, že nejspíše odešla kvůli jeho nerozhodnosti, na kterou stranu se přikloní. A když se už rozhodl zrovna pro ni, bylo pozdě na to, aby jí radostnou novinu sdělil.

Protagonista si prochází obdobím depresí. Přemýšlejí nad tím, co provedl, a že přece jen zůstal sám v chýši u lesa. Trávil bezesné noci, při kterých se kolikrát i budil a blouznil

³⁶ TREFULKA, Jan. *O bláznech jen dobré*. Brno: Atlantis, 1990, s. 120. ISBN 80-7108-006-3.

o tom, že se Eva vrací chodbou k němu do světnice. Čím více se poddává těmto stavům, připadá si den ode dne slabší. Jako by cítil, že se smrt blíží. Přemýšlí nad tím, že vlastně rychlá bezbolestná smrt by měla být dostupná pro každého, kdo už nechce dobrovolně žít.

Eventuálně se ale Cyril odhodlává a odchází do nemocnice za doktorem Šebkem. Ten nechápe jeho obavy, povzbuzuje ho, že přeci opravdu neumírá, že je jenom jeden z pacientů, co si domýšlejí. Vzkazuje mu, že je zdravý a plný energie, což dokonale potvrzují novinky, které se i k němu dostaly. A jako zázrakem se v nemocnici potkává se starým známým tajemníkem Marešem, který mu nabízí práci. Objasňuje Dušovi, že jejich vápencovité jeskyně by rád otevřel pro veřejnost, ale k tomu bude za potřebí průvodce. Mimo práci k nabídce patří i domek pro správce, který je přímo u vstupu. Duša zprvu nevěří, že to myslí vážně. Slovo dalo slovu a najednou se objevuje nový smysl existence, který vtryskne Cyrilovi novou nadějí pro žití. *„Po dlouhých hodinách naprosté beznaděje, z níž nebylo úniku než do smrti, po bezesných nocích a trýznivých dnech v polospánku, po zlých minutách, kdy si připadal jako amputovaná paže, od níž odvezli tělo, k němuž patřila, bylo zde konečně cosi, k čemu se mohl upnout, co ho mohlo zaměstnat a dát mu aspoň minimální jistotu, že ještě nepřestal existovat.“*³⁷

Po nově objeveném smyslu života se i z jeho mysli začnou vytrácet negativní myšlenky a Cyril začíná jakoby znovu žít.

Nová cesta mu prospívala. Cyril v sobě znovu zažehne plamen života a plně se zaměřuje na novou práci, osud. Domek správce u jeskyně byl však v žalostném stavu, starý Duša se ale pustil do oprav a během pár dnů bylo hotovo. Pečlivě se naučil vyprávění o jeskyni se všemi variantami od různých vědců a práce ho bavila.

Zprvu to vypadá, že postava uzavírá arch minulých událostí a že zcela vymizel ten nesvázaný a vyzývavý Duša. Na Evu skoro už nemyslí, jen občas se mu mihne ve snech. Přichází však událost, která opět zamíchá osud Cyrila. U cesty vidí nahé ženské tělo. Zprvu se bojí, zda to není náhodou Eva a začíná se mu všechno vracet, přemítá si situace, jaké se asi po jejím vytracení mohly stát. Zároveň se obává, že pokud je daná osoba vskutku mrtvá, bude muset vysvětlovat a obhajovat svoji nevinu. Naštěstí je žena živá, kolem ní vane silný alkoholový odér a částečně Cyrilovi připomíná jeho Evu, akorát ještě o pár let mladší. Pomůže ji a zabalenou do kabátu ji odnáší do domu.

³⁷ TREFULKA, Jan. *O blázních jen dobré*. Brno: Atlantis, 1990, s. 138-139. ISBN 80-7108-006-3.

Od zmatené dívky se dozvídá, že nejspíše byla opita a zneužita jistým Petrem. Pomůže jí se zotavováním a postará se o ni. Nicméně opět se v něm probouzí pudy, které zažíval s Evou. Očima hypnotizuje mladou dívku, vybavuje si jeho dotyk na jejím těle a vyobrazuje si její krásu, když jí odnášel nahou. Chtěl znovu zažít ten pocit adrenalinu s mladou dívkou. Rozhodl se ji provést po jeskyni, k jeho smůle se k němu ale přidává akorát přicházející skupina dětí s paní učitelkou Pokornou. Po velmi zdařilé prohlídce, do které vydal starý Duša značnou část energie, se mu dostává „odměny“ a slečnu svede.

Na večer je požádán o zakoupení oblečení a lístku na vlak se slovy, že mu částka bude splacena. Duša si všímá, že má jeho společnice namotané vlasy na kusy papíru, což mu bylo divné, jelikož žádný papír ani noviny v domově neměl, snad jen starý deník po matce, do kterého si psal své myšlenky. A vskutku to tak bylo, ale nevadilo mu to. Ba se nad tím i pousmál. Tento skutek jako kdyby osvobozoval Cyrila od jeho minulosti a ulevil mu.

Závěr knihy se nese v duchu smíření a uzavřenosti cesty za hledáním nového osudu. Starý Duša cítí příchod studených podzimních dnů, které pro něj budou v jeskynním domku krušné.

Zpětně si vybavuje svoje zážitky s mladými slečnami, však už ho to ale netrápí. Měl teď starosti jiné, ze kterých ho přichází zachránit jeho syn. Apeluje na otce, ať se vrátí domů, zimu by zde pravděpodobně nepřežil. Tvrdohlavý Cyril namítá, že se má naprosto skvěle a vystačí si. Pohne s ním až informace, že jeho žena je nemocná a nedokáže pomalu ani zvednout sklenici s vodou. Mladý Duša udává na pravou míru, že rozvodem matka pouze strašila a nikdy to nemyslela vážně. Konečně se mu podaří otce přemluvit a vydávají se vstříc domovu, kde Cyril najednou vnímá dříve stereotypní věci jako krásné, života naplňující. Domácnost začne znova fungovat a na úplný závěr je zpráva, že Dušův lékař Šebek zemřel po krátké nemoci přesně v den Cyrilových narozenin.

A tím se uzavírá cesta starého blázna Duši, který málem kvůli chuti po svobodě a vytrhnutí se ze stereotypu světa přišel o vše, co měl. Osud jako kdyby byl jasně předurčen a odmítal pustit Dušu na scestí. Paralela uzavření možných východisek je právě i smrt lékaře, kterého stařík mylně pochopil a na základě strachu ze své smrti začal konat neuvážlivě. Právě v den, kdy Cyril slaví narozeniny a daný den reprezentuje život, počátek, odchází strůjce, ačkoliv nevědomky, z tohoto světa.

3.2 Interpretace knihy

Postava Cyrila Duši prochází jistým vývojem, který se čtenáři odkrývá v průběhu děje. Trefulka jako by čtenáři prezentoval vytvořenou postavu-hypotézu, nicméně kniha nahlíží na postavu v průběhu děje i jak na koncept postavy-definice, tak postavy-hypotézy. Na jedné straně je lineární děj současnosti a na straně druhé retrospektivní vypravování života. Co se vzpomínání týče, Cyril je jednoznačná postava-definice. Sám zjišťuje, kým byl a jaký život vedl. K tomu mu pomáhá ohlédnutí za svými povoláními a stereotypním koloběhem uplynulých dnů. Díky zápiskům ve staré účetní knize se vytváří čtenáři daná hranice mezi postavou-definicí a postavou-hypotézou, ke které v průběhu děje postava spěje díky okolnostem, proměnám a hledáním nové identity.

S odpoutáním od minulosti souvisí i styl psaní postavy. Cyril volí svůj vlastní, až volný jazyk. V jeho zápiskách využívá pouze omezené množství interpunkčních znamének, čárky ve větě se neobjevují vůbec a celková struktura jeho textů odpovídá jeho snaze být svobodným a nikým nespoutaným. Dalším prvkem samotného vzdoru je i svébytné používání velkých písmen, kdy postava odmítá psát název města s odlišným počátečním písmenem, pokud v daném místě nikdy nebyla, a tudíž k němu nechová speciální cit, či respekt. Na druhou stranu se v zápiskách objevují tvary „Matka“ a „Otec“, kde z respektu ke svým rodičům velká písmena použije.

Díky využití dvou metod vypravování se ukazuje vnitřní boj postavy, který závisel primárně na hledání nové svobody, od které ho dělí vztahy s jeho nejbližšími. Od všeho, na co Cyril zpětně vzpomínal, se snažil vzdálit, odpoutat, a hledat novou cestu. Z hlediska naratologického přístupu je přerod postavy zpřístupněn čtenáři díky vnitřní perspektivě, která pravidelně využívá slovesa jako: rozmýšlí, vidí, rozhodne.

Závěr

Samotný zrod postavy outsidera se odvíjel již od poválečné situace v tehdejší Československu. Jak uvádí Čulík, že slibná poválečná situace sice nejprve směřovala k „názorové různorodosti a pestrosti literárních metod“, události roku 1948 tuto různorodost umlčely. Příkladem takové různorodosti a zrodu postavy outsidera je zejména Weilův *Život s hvězdou*. Kvůli situaci vznikla spíše literatura nuceného jednotvárného hlasu.³⁸

Literatura byla rozdělena na dva typy, oficiální a neoficiální (ineditní). Oficiální literatura se drží normalizačních norem a v centru dění se ocitají témata, která by měly být spíše na okraji. Kdežto ineditní literatura zastává pozici periferní, díky které vidí normalizovanou „normálnost“ jako něco lživé a mrtvé, co navíc zabraňuje přirozenému tvořivému pojetí života. Oficiální knihy mohly být publikované v řádu až stovek tisíc výtisků, zatím co díla schovaná před cenzurou se dostávala ke čtenářům pouze po desítkách, maximálně pár tisícovkách.³⁹

Možnosti vydávání knih byly pro zakázané autory limitované a museli volit cestu překladu do jiného jazyka či vybrání některého exilového nakladatelství. Mocenský systém se na počátku 70. let zaměřil na omezení vzniku exilových děl, a to primárně tím, že se snažil o přerušování kontaktů mezi nakladatelstvími v zahraničí a spisovateli. Autoři knihy *V obecném zájmu* ve svých studiích odkazují dále na to, že systém chtěl autory poškodit i v rámci honorářů za jejich zakázanou literaturu. Situace eskalovala tím stylem, že vzniklo opatření, které mělo všem zakázaným autorům na seznamu odvádět skoro až polovinu jejich peněz. Pár autorů se dokázalo před omezením alespoň částečně bránit, a jak udává Klíma, jednou z autorek byla právě i Eda Kriseová, která po vzoru dalších pronásledovaných autorů uzavírá smlouvu se švýcarským nakladatelstvím Bucher, díky kterému musel stát uznat příjem z honorářů jako legální.⁴⁰ Díky podobným východiskům se alespoň částečně mohli i zakázaní autoři stát finančně nezávislími na státu. V budoucnu se kvůli zmíněné problematice ohledně financí zrodila samizdatová Edice Petlice. Ta texty zakázaných autorů strojně opisovala, a navíc pomáhala vyplácet autory

³⁸ ČULÍK, Jan a Igor HÁJEK. *Knihy za ohradou: česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971-1989*. Praha: Trizonia, 1991, s. 9. ISBN 80-900953-8-0.

³⁹ WÖGERBAUER, Michael, Petr PÍŠA, Petr ŠÁMAL a Pavel JANÁČEK. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014, sv. II*. Praha: Academia, 2015, s. 1203. ISBN 978-80-200-2491-6.

⁴⁰ KLÍMA, Ivan. *Moje šílené století II: 1967-1989*. Praha: Academia, 2010, s. 125. ISBN 978-80-200-1854-0.

ve formě hotovosti, aby se autoři vyhnuli diskriminačním pravidlům a agentuře Dilia, jak uvádí Wögerbauer.⁴¹

Obě rozebírané knihy mají společné rysy v podobě subjektivní reflexe světa a postav jednotlivých autorů. Za pomoci literatury mohli vyjadřovat svůj nesouhlas a rozhořčení vůči normalizačnímu systému. Motiv outsidera se objevuje jako opozice standardních budovatelských románů a jejich hrdinů, kterými zpravidla byla dělnická třída. Důležitým znakem obou zkoumaných děl je to, jak oba autoři pokračují v linii prózy 60. let, která se zaměřovala na deziluzi jedinců. Haman ve svých textech píše, že v 50. letech byl platný mýtus dělníka jako tvůrce dějin, který se v 60. bortí. Následně se začalo projevovat marxleninské pojetí dějin lidstva jako cesty k spásnému osvobození člověka od bídy a vykořisťování. Haman udává, že toto zapříčinilo postupné vzdalování od marxistických koncepcí literatury. Na základě tohoto se mění i vztah k literárnímu kánonu a udaným normám. Postupně se vytrácela dominance ideologického vnímání literatury jako odrazu poměrů ve společnosti. Naopak se více prohluboval význam otázek, které souvisely s hodnotami, jež sahaly nad rámec ideologického systému a narušovaly jeho strukturu.⁴² Haman dále tvrdí, že právě toto zapříčinilo zrod napětí mezi oficiální literaturou odpovídající ideovým požadavkům, a mezi díly, které byly společností akceptovány jako reprezentace uměleckých hodnot.

Samotná krize společenského mýtu se projevila i v oblasti umění, a tím pádem i v krásné literatuře. V próze se začal projevovat jistý úkaz, který teď nazýváme krizí epičnosti. Začala se bortit výpravnost dějově smysluplných příběhů a dle Hamanových slov je původ této krize, která je ve výsledku přínosem pro literaturu 60. let díky různorodosti a obohacení postupů, potřeba hledat ve fabulačních schématech, která byla po celou dobu brána jako jistá norma epické výpravnosti. Za první příznaky fabulační krize se považují proměny éry, kdy budovatelský román ustupuje próze psychologické, tedy už někdy v druhé polovině 50. let. Nastalo oslabení dějové složky literární fikce. Mohl za to přesun pozornosti na nitro postav, namísto nějak stanovené vnitřní jednoty budovatelských hrdinů.

Haman přibližuje pojem odcizení, význam v kontextu šedesátých let a odůvodnění jeho častější frekventovanosti v dílech. Vytvářela se atmosféra tragické osamělosti postav

⁴¹ WÖGERBAUER, Michael, Petr PÍŠA, Petr ŠÁMAL a Pavel JANÁČEK. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014, sv. II*. Praha: Academia, 2015, s. 1217. ISBN 978-80-200-2491-6.

⁴² HAMAN, Aleš. *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI, 2010, s. 25-26. ISBN 978-80-7420-005-2.

izolovaných a odříznutých od světa. Tento typ próz se stavěl proti tématu hrdinství akcentovanému v próze 50. let.⁴³ Mocenský systém usilovně předkládal živý obraz světa jako pravdivý, což zapříčinilo růst zájmu autorů o bizarnost a podivnost. To byl právě impulz, díky kterému se v dílech začínají objevovat protagonisté reprezentující absurditu a nenormálnost.

Problematika „lidí na okraji“ byla mimo zájem autorů, jelikož poválečná situace ve světě nastavila zorné pole primárně na problematiku odrazu války v člověku a následného zkoumání nových životních možností. Podle Hamana byl jedním z nejdůležitějších impulzů v literatuře Bohumil Hrabal, který se postavám na okraji začínal věnovat už v 50. letech, specificky v knihách *Bambino di Praga*, *Krásná Poldi* či *Jarmilka*. Samotná problematika „lidí na okraji“ byla ihned z hlediska uměleckých zájmů nerelevantní. Literatuře 50. let vládla norma budovatelských románů a ideologie socialisticky realistická. Důvodů bylo několik – zpravidla hlavní představitelé, dělníci, totiž byli podle oficiální ideologie pasováni do centra společenského dění a „lidé na okraji“ neměli být zobrazováni, neboť ani v reálném životě neměli být v centru pozornosti. Fungoval zde takzvaný princip třídní nenávisti a pomsty. Zlom nastává podle Hamana právě až v létech šedesátých, kdy česká próza začíná mít opět zájem o člověka z pohledu společenského života. Přichází nová éra hrdinů, někoho, kdo nahrazuje normy „kladného hrdinství“. Samotní zakázaní autoři by se v daném období dali označit jako „lidé na okraji“ či outsideri, což přispělo k reflektování reálného světa do jejich děl. Náměty „lidí na okraji“ se stávají toposem, kde se nyní začala promítat problematika hodnot doby a lze díky tomu zpozorovat rozdíly v hodnotových postojích autorů na základě literatury, kterou vydávají.

V obou případech zkoumaných knih na přelomu 70. let nalézáme zmíněné motivy vzdoru, postavení se proti společnosti a touhu o vystoupení z koloběhu stereotypního všedního života. Kriseová se vydala cestou prezentování více postav, kde každá z nich představuje odlišný typ vzdoru. *Akademické dějiny literatury* Janouška a kolektivu poukazují na skepsi, kterou Kriseová vyobrazovala vůči komunistickému ideálu pokroku, proti kterému stavila přirozený řád přírody a venkovských tradic.⁴⁴ Na protagonisty *Křížové cesty* je nahlíženo i za pomoci komparace jejich doby s předchozími kulturními prvky a politickými systémy na území našeho národa. Jak je zdůrazněno v *Dějínách české literatury*, Kriseová láme iluzi o definitivních hranicích, které od sebe oddělují duševně

⁴³ HAMAN, Aleš. *Východiska a výhledy*. Praha: Torst, 2002, s. 386. ISBN 80-7215-160-6.

⁴⁴ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2008, s. 425. ISBN 978-80-200-1631-7.

zdravé a nemocné jedince. Postavy Kriseové se odklánějí od norem společnosti tím, že se chovají nevyzpytatelně a zcela jinak, než by od nich bylo očekáváno. Na základě toho postupem času zcela inklinují k pojetí postav-hypotéz. Jejich způsob žití si postavy sami nevolí, jsou mocenskou silou ovládané a jejich životy se stávají absurditou. Nejzřetelnější pojetí bizarnosti je v povídce osmé, kde jako protagonista vystupuje rolník, jenž se kvůli nespravedlnosti rozhodl předstírat blázna a označil sám sebe za vůdce blanických rytířů. Takové pojetí je právě historickým kontextem podložená snaha, jak si uchránit svůj pozemek, který si systém znárodnil.

Zatímco Kriseová využívá více příběhů a různorodosti postav, je čtenáři nabízena možnost nahlédnout na současnost v komparaci s předchozími dějinnými etapami našeho národa, tak Trefulkova kniha je zaměřená spíše na obyčejného člověka, s jehož příběhem se může ztotožnit více čtenářů. Jako prostředí zvolil autor vesnici. Kontext nastavených norem zde nesouvisí tolik s politickým děním, ale spíše s charakterem, soudností a morálními otázkami. Právě díky příběhu, který je zaměřen na soukromý život, se nám protagonista Trefulkova příběhu mění na základě retrospektivních zápisků, v průběhu díla a také ke konci. V rámci minulosti se postava drží norem a je tím pádem postava-definice. Tou ale není po celou dobu díla, jelikož Trefulka dává postavě svobodu, zbavuje ji společenských norem a všech předpokladů a posouvá ji k pojetí postavy-hypotézy. Období knihy je žitá současnost bez komparace jednotlivých období, tak jako v případě Kriseové, a celý děj je román, kde postava prochází několika deziluzemi. Nejprve ve vztahu ke své minulosti, pak ve vztahu k žité vzpouře (milostný vztah s přítelkyní) a samotný návrat k manželce, který prezentuje deziluzi jako ztrátu víry v možnost změny. To je podle Janouška zapříčiněno tím, že tolik žádaná svoboda od budoucnosti a snaha o změnu osudu za sebou skrývá těžké břemeno. Tím je totiž fakt, že pravda se svobodou mají vysokou cenu, která je potřeba zaplatit a veškeré ztráty jsou balancovány nově získaným souladem se sebou samým.⁴⁵ Ke konci knihy se tudíž postava vrací ke svým normám a začleňuje se zpět do společnosti, kam patří. Tento akt nám protagonistu uvádí zpět do linie konceptu postavy-definice.

⁴⁵ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2008, s. 426. ISBN 978-80-200-1631-7.

Seznam použité literatury a zdrojů

Knižní zdroje:

ČULÍK, Jan a Igor HÁJEK. *Knihy za ohradou: česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971-1989*. Praha: Trizonia, 1991. ISBN 80-900953-8-0.

HAMAN, Aleš. *Kontexty a konfrontace*. Praha: ARSCI, 2010. ISBN 978-80-7420-005-2.

HAMAN, Aleš. *Východiska a výhledy*. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-160-6.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994. ISBN 80-85917-03-3.

HOLÝ, Jiří. *Český Parnas: literatura 1970-1990: interpretace vybraných děl 60 autorů*. Praha: Galaxie, 1993. ISBN 80-85204-07-X.

JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7.

KLÍMA, Ivan. *Moje šílené století II: 1967-1989*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1854-0.

KRISEOVÁ, Eda. *Křížová cesta kočárového kočího*. Brno: Atlantis, 1990. ISBN 80-7108-001-2.

ROTREKL, Zdeněk. *Skrytá tvář české literatury*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1987. ISBN 0-88781-183-3.

TREFULKA, Jan. *O bláznech jen dobré*. Brno: Atlantis, 1990. ISBN 80-7108-006-3.

WÖGERBAUER, Michael, Petr PÍŠA, Petr ŠÁMAL a Pavel JANÁČEK. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014*. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2491-6.

Elektronické zdroje:

CzechLit. *Próza a poezie po roce 1945* / *CzechLit*. [online]. [cit. 11.04.2023]. Dostupné z: <https://www.czechlit.cz/cz/zdroje/ceska-literatura-ve-strucnem-prehledu/proza-a-poezie-po-roce-1945/>

HALAMOVÁ, Martina. *Mezi pannou a babou* [*Between Maiden and Grandam*]. *A New Novel by Eda Kriseová*. *Clina* [online]. 2019, vol. 5, no. 2, s. 187-189. [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/mezi-pannou-babou-between-maiden-grandam-new/docview/2518757737/se-2>

Slovník české literatury po roce 1945 [online]. Copyright © ÚČL AV ČR [cit. 27.03.2023]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1589>